

DIE MUSIKFORSCHUNG

74. Jahrgang 2021 / Heft 3

Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung
von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger
(Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts)
Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier (†), Ulrich Konrad,
Andreas Münzmay und Dörte Schmidt

Inhalt

Lothar Schmidt: Zum Gedenken an Wilhelm Seidel (1935–2020)	209
Arnold Jacobshagen: Beethoven im „Brockhaus“. Eine Spurensuche.	210
Markus Waldura: Franz Schuberts <i>Wandererfantasie</i> : Form und thematischer Prozess.	229

Besprechungen

Janine Droese: Die Musik der Engel in ihrer Bedeutung für Musik und Musikanschauung des 13. bis 16. Jahrhunderts (Pietschmann; 263) / Karlheinz Schüffler: Proportionen und ihre Musik. Was Brüche und Tonfolgen miteinander zu tun haben (Stefan Schmidt; 265) / Musikwissenschaft und Theologie im Dialog. Johann Sebastian Bachs „h-Moll-Messe“ und „Johannes-Passion“ (Junko Sonoda; 266) / Wilhelm Wieprecht (1802–1872). Korrespondenz, Schriften und Dokumente zu Leben und Wirken (Klaus Aringer; 268) / Gernot Gruber: Kulturgeschichte der europäischen Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (Matthias Herrmann; 270) / Giacomo Puccini (Arnold Jacobshagen; 271) / Torso eines Lebens. Der Komponist und Pianist Gideon Klein (1919–1945) (Anna Fortunova; 274) / Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann (Ralph Paland; 276) / Notation. Imagination und Übersetzung (Irene Holzer; 280) / Axel Flierl: Karl Höller und die choralgebundene Orgelmusik in Deutschland 1929–1949 (Eva-Maria de Oliveira Pinto; 282) / Jürg Stenzl: Charlie Chaplin. Die Musik zu seinen Stummfilmen (Konstantin Jahn; 284) / Musik im Vorspann (Konstantin Jahn; 286) / Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Band 25 (Martina Kalser-Gruber; 288) / Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art (Henry Keazor; 290) // Georg Philipp Telemann: Musikalische Werke. Band LXII: Musicalisches Lob Gottes. 13 ausgewählte Kirchenmusiken zwischen 1. Advent und Michaelis nach Texten von Erdmann Neumeister (Klaus Hofmann; 292) / Georg Friedrich Händel: Hallische Händel-Ausgabe. Serie I/4.1: La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno. HWV 46a; Serie II/14: Giulio Cesare in Egitto. HWV 17; II/37: Berenice, Regina d’Egitto. HWV 38 (Thomas Seedorf; 297)

Eingegangene Schriften	300
Eingegangene Notenausgaben.	301
Mitteilungen.	303
Die Autoren der Beiträge.	304

Impressum

DIE MUSIKFORSCHUNG. 74. Jahrgang 2021 / Heft 3. Herausgegeben im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung von Panja Mücke (Artikel), Manuel Gervink (Besprechungen), Friedrich Geiger (Mitteilungen, Tagungsberichte, Lehrveranstaltungsliste) und Barbara Eichner (Abstracts). Wissenschaftlicher Beirat: Gabriele Buschmeier (†), Ulrich Konrad, Andreas Münzmay und Dörte Schmidt.

ISSN 0027-4801

Erscheinungsweise: vierteljährlich

Tagungsberichte zur Online-Publikation (www.musikforschung.de) sollen an Prof. Dr. Friedrich Geiger, Hochschule für Musik und Theater München, friedrich.geiger@hmtm.de, geschickt werden.

Verlag: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel

Anschrift: Es wird gebeten, Briefe und Anfragen sowie Rezensionsexemplare ausschließlich an die Geschäftsstelle der Gesellschaft für Musikforschung, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, zu senden. E-Mail: info@musikforschung.de · Internet: www.musikforschung.de, Tel. 0561 / 3105-255, Fax 0561 / 3105-254

Bezugsbedingungen: „Die Musikforschung“ ist über den Buch- und Musikalienhandel oder unmittelbar vom Verlag zu beziehen. Preis jährlich € 97,- zuzüglich Porto- und Versandkosten. Einzelpreis eines Heftes € 29,95. Für die Mitglieder der Gesellschaft für Musikforschung ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten. Letzter Kündigungstermin für das Zeitschriftenabonnement ist jeweils der 15. November. Abonnementsbüro 0561 / 3105-177

Anzeigenannahme: Anzeigenannahme: Kerstin Bastian, Bärenreiter-Verlag, Heinrich-Schütz-Allee 35, D-34131 Kassel, Tel. 0561 / 3105-186, E-Mail: bastian@baerenreiter.com. Zur Zeit gültige Anzeigenpreisliste: Nr. 23 vom 1. Januar 2021

Beilagenhinweis: Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden; Laaber-Verlag, Lilienthal

Satz und Gestaltung: Dr. Rainer Lorenz, Regensburg; *Druck:* Beltz GmbH, Bad Langensalza



Lothar Schmidt (Marburg)

Zum Gedenken an Wilhelm Seidel (1935–2020)

Wilhelm Seidel studierte in seiner Heimatstadt Freiburg Schulmusik mit Hauptfach Klavier an der Hochschule sowie Musikwissenschaft und Geschichte an der Universität. 1963 folgte er seinem Lehrer Reinhold Hammerstein an die Universität Heidelberg, wo er 1966 mit einer Arbeit über die Lieder Ludwig Senfls promoviert wurde. Mit seiner Habilitationsschrift *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, die er 1973 in Heidelberg vorlegte, erschloss er sich in der historischen Musiktheorie ein Arbeitsgebiet, das er kontinuierlich weiter ausbaute. 1976 erschien die Darstellung *Rhythmus. Eine Begriffsbestimmung*, in der er eine kompakte theoriegeschichtliche Darstellung über einen Zeitraum von der Antike bis ins 20. Jahrhundert bot.

Nach seiner Zeit an der Heidelberger Universität wechselte Wilhelm Seidel 1982 als Professor für Musikwissenschaft an die Marburger Universität. Zur Auseinandersetzung mit Musiktheorie im historischen Verständnis trat zunehmend das Interesse an der Geschichte der Musikästhetik. Neben zahlreichen Aufsätzen war ein Ertrag der Band *Werk und Werkbegriff in der Musikgeschichte* (1987). Dazu kamen analytische Arbeiten, in denen Analyse aber nie als Selbstzweck begriffen, sondern historisch und hermeneutisch perspektiviert wurde. Wichtig wurde für Seidel der freundschaftlich-kollegiale Austausch mit der Kunstgeschichte, namentlich mit Wolfgang Kemp. Aus Diskussionen über rezeptionsästhetische Konzepte ist der Aufsatz „Instrumentalmusik und Hörer. Anmerkungen zur Problemgeschichte und ein Versuch über die zweite Ballade in F-Dur, op. 38, von Chopin“ (1993) hervorgegangen.

1993 nahm Seidel den Ruf auf die Professur für Historische Musikwissenschaft an der Universität Leipzig an. Eine der vordringlichsten Aufgaben bestand in der Neuaufstellung des Instituts. Er konnte die Universität dazu bewegen, die Hälfte des Mendelssohn-Hauses in der Goldschmidtstraße, dessen Sanierung erst begonnen hatte, anzumieten. Nach einer Reihe von Provisorien wurde der Umzug des Instituts in das neu eröffnete Haus 1997 möglich. Seidel widmete sich mit Enthusiasmus und großer Empathie dem Leipziger Umfeld. So rückten das Gewandhaus und Felix Mendelssohn Bartholdy ins Zentrum seines Interesses, und zwar sowohl in analytischen Studien, solchen zur Kanonbildung als auch im ideengeschichtlichen Kontext, etwa im Aufsatz über den Wahlspruch des Gewandhauses „Res severa verum gaudium“ (1997). Es war nur konsequent, dass er die Möglichkeit ergriff, die Gesamtausgabe der Briefe Mendelssohns aufs Gleis zu setzen. Er gewann das Vertrauen von Rudolf Elvers, auf dessen jahrzehntelangen Vorarbeiten dieses Vorhaben sich stützte. Elvers nahm, solange es seine Gesundheit zuließ, regelmäßig und mit Freude an den Besprechungen der Leipziger Arbeitsgruppe teil. Zunächst als integrale Edition des Briefwechsels (evtl. in Online-Form) geplant, erschienen die Briefe Mendelssohns unter der Mitherausgeber-schaft von Helmut Loos 2008 bis 2017 in zwölf Bänden im Druck. Wilhelm Seidel verstarb am 20. November 2020 im Alter von 85 Jahren in Neckargemünd.

Arnold Jacobshagen (Köln)

Beethoven im „Brockhaus“. Eine Spurensuche¹

Die Entwicklung des Beethoven-Bildes und der Beethoven-Historiographie anhand der dem Komponisten im Laufe der beiden vergangenen Jahrhunderte in den diversen Sprachen gewidmeten Lexikonartikel nachzuzeichnen, wäre gewiss ein mühevolleres, aber durchaus lohnendes Unterfangen. Neben der Genese und Ausbreitung charakteristischer Narrative und Werturteile ließe sich im Vergleich mit anderen Komponistenartikeln auch die Relevanz untersuchen, die dem Wissen über Beethoven in bestimmten Epochen, Regionen oder kulturellen Kontexten beigemessen wurde. Exemplarisch sei in diesem Zusammenhang auf das enzyklopädische Flaggschiff der deutschsprachigen Musikforschung verwiesen, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, in welcher Beethoven einen singulären Rang einnimmt. Der ihm gewidmete Eintrag ist mit einem Umfang von 276 Spalten der weitaus längste Personenartikel der *MGG*², immerhin mehr als hundert Spalten länger als jene über Johann Sebastian Bach³ oder Wolfgang Amadeus Mozart⁴, siebenmal so umfangreich wie derjenige über Frédéric Chopin⁵ und etwa 25mal so lang wie jener über Giacomo Puccini.⁶ Wenngleich sich über den heuristischen Mehrwert solcher Formatkalkulationen durchaus kontrovers diskutieren ließe, ist nicht zu bestreiten, dass diese auf sehr realen editorischen Entscheidungen basieren, die keineswegs nur den internationalen Forschungsstand zu den einzelnen Komponisten, sondern auch tradierte Werturteile und nationale Präferenzen reflektieren.

„Wie Beethoven auf den Sockel kam“ und im kollektiven Gedächtnis zu einem universellen Repräsentanten der Musik avancierte, ist eine lange Geschichte, die Eleonore Büning in ihrer Dissertation am Beispiel der Berliner Musikkritik seit den 1820er Jahren untersucht hat.⁷ Damit ist freilich nur ein einzelner Rezeptionsstrang eines wesentlich komplexeren, über viele Jahrzehnte sich entfaltenden Prozesses freigelegt, der im frühen 19. Jahrhundert seinen Anfang nahm.⁸ Die Frage, was die deutschsprachige Öffentlichkeit in den ersten

1 Dieser Text basiert auf einem Vortrag, den der Verfasser im Rahmen der Ringvorlesung „Beethoven unter der Lupe. Neue Perspektiven der Interpretation, Analyse und Rezeption“ am 25. November 2020 in der Hochschule für Musik und Tanz Köln gehalten hat. Für Hinweise und kritische Anmerkungen danke ich Julia Ronge und Christine Siegert.

2 Klaus Kropfnger, Art. „Beethoven, Ludwig van“, in: *MGG2*, Personenteil 2, Sp. 667–944.

3 Werner Breig, Art. „[Bach] 5. Johann Sebastian (24)“, in: *MGG2*, Personenteil 1, Sp. 1397–1535.

4 Ulrich Konrad, Art. „[Mozart] 3. (Joannes Chrysostomus) Wolfgang, *Wolfgangus*, Theophilus, *Amadeus*“, in: *MGG2*, Personenteil 12, Sp. 591–759.

5 Jean-Jacques Eigeldinger, Art. „Chopin, Fryderyk Franciszek, *Frédéric François*“, in: *MGG2*, Personenteil 3, Sp. 973–1010.

6 Dieter Schickling, Art. „[Puccini] 5. Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria“, in: *MGG2*, Personenteil 13, Sp. 1020–1031.

7 Elisabeth Eleonore Bauer [Eleonore Büning], *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines Mythos*, Stuttgart/Weimar 1992.

8 Vgl. u. a. die Überblicksdarstellungen von Scott Burnham, „The four ages of Beethoven. Critical reception and the canonic composer“, in: *The Cambridge Companion to Beethoven*, hrsg. von Glenn Stanley, Cambridge 2000, S. 272–291; Hans-Joachim Hinrichsen, „Seid umschlungen, Millionen“. Die Beethoven-Rezeption“, in: *Beethoven-Handbuch*, hrsg. von Sven Hiemke, Stuttgart/Weimar 2020, S. 567–609.

Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts über Beethoven wusste bzw. überhaupt wissen konnte, ist alles andere als trivial. Bücher über Beethoven gab es zu dieser Zeit noch nicht. Die erste selbständige Veröffentlichung, eine biographische Broschüre von Johann Aloys Schlosser, erschien kurz nach dem Tod des Komponisten in Prag,⁹ die Biographien von Franz Gerhard Wegeler, Ferdinand Ries¹⁰ und Anton Schindler¹¹ folgten erst 1838 bzw. 1840. Das ist ein bemerkenswert später Zeitpunkt, wenn man zum Vergleich das bedeutende Ausmaß damals längst vorliegender Bücher über Beethovens Zeitgenossen Haydn, Mozart und Rossini in Betracht zieht.¹² In der musikalischen Fachpresse, die freilich nur einen relativ geringen Leserkreis erreichte, wurde mit einer gewissen Regelmäßigkeit über Beethoven berichtet, in anderen Journalen oder der Tagespresse wesentlich seltener.¹³

Eine wichtige Informationsquelle waren biographische Artikel in Lexika und Enzyklopädien. Der erste, wenngleich rudimentäre Beitrag dieser Art über Beethoven erschien bereits 1790 im ersten Band von Ernst Ludwig Gerbers *Historisch-Biographischem Lexicon der Tonkünstler*.¹⁴ Eine weitaus größere Verbreitung als musikalische Fachpublikationen erreich-

-
- 9 Johann Aloys Schlosser, *Ludwig van Beethoven. Eine Biographie desselben, verbunden mit Urtheilen über seine Werke*, Prag 1828 [erschienen im Herbst 1827].
- 10 Franz Gerhard Wegeler/Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838.
- 11 Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840. Eine wichtige frühe Quelle sind auch die „Biographischen Notizen“ in: Ignaz von Seyfried (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven's Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre. Aus dessen handschriftlichem Nachlass*, Wien 1832, Anhang: „Biographische Notizen“, S. 3–13.
- 12 Vgl. u. a. Franz Xaver Niemetschek, *Ich kannte Mozart. Leben des k. k. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart nach Original-Quellen beschrieben*, Prag 1798; Ludwig Anton Siebigk, *Wolfgang Gottlieb Mozart*, Breslau 1801; Ignaz Ferdinand Arnold, *Mozarts Geist. Seine kurze Biographie und ästhetische Darstellung seiner Werke*, Erfurt 1803; Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810; Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn. Nach mündlichen Erzählungen desselben entworfen*, Wien 1810; Nicolas Etienne Framéry, *Notice sur Joseph Haydn, associé étranger de l'Inst. de France*, Paris 1810; Joachim LeBreton, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Haydn*, Paris 1810; Ignaz Ferdinand Arnold, *Joseph Haydn. Seine kurze Biographie und aesthetische Darstellung seiner Werke*, Erfurt 1810; Giuseppe Carpani, *Le Haydine ovvero Lettere su la vita e le opere del celebre maestro G. Haydn*, Milano 1812; L. A. C. Bombet [Henri Beyle], *Lettres écrites de Vienne en Autriche, sur le célèbre compositeur J. Haydn, suivies d'une vie de Mozart, et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie*, Paris 1814; Pietro Lichtenthal, *Cenni biografici intorno al celebre maestro W. A. Mozart*, Milano 1816; Geltrude Righetti Giorgi, *Cenni di una donna già cantante sopra il maestro Rossini*, Bologna 1823; Stendhal [Henri Beyle], *Vie de Rossini, orné des portraits de Rossini et de Mozart*, 2 Bde., Paris 1824; Giuseppe Carpani, *Le Rossiniane ossia Lettere musico-teatrali*, Padova 1824; Amadeus Wendt, *Rossini's Leben und Treiben, vornehmlich nach den Nachrichten des Herrn v. Stendhal geschildert und mit Urtheilen der Zeitgenossen über seinen musikalischen Charakter begleitet* von Amadeus Wendt, Leipzig 1824; Georg Nikolaus von Nissen, *Biographie W. A. Mozarts nach Originalbriefen, Sammlungen alles über ihn Geschriebenen, mit vielen neuen Beylagen, Steindrücken, Musikblättern und einem Fac-simile*, Leipzig 1828; Johann Aloys Schlosser, *Wolfgang Amad. Mozart*, Prag 1828; Pietro Brighenti, *Della musica rossiniana e del suo autore*, Bologna 1830; Antonio Zanolini, *Biografia di Gioachino Rossini*, Paris 1836.
- 13 Vgl. u. a. Stefan Kunze (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987. Zur Medienpräsenz siehe auch die Bemerkungen am Ende dieses Beitrags.
- 14 „Bethoven [sic] (Louis van) Sohn des Tenoristen in der Churf. Kapelle zu Bonn; geb. daselbst 1772, ein Schüler von Neefe; spielte schon in seinem 11ten Jahre das wohltemperirte Klavier von Sebastian Bach. Auch hat er schon in selbigem Jahre 9 Variationen für einen Marsch, 3 Klaviersonaten und einige

ten allgemeinbildende Konversationslexika, unter denen in Deutschland im 19. Jahrhundert an erster Stelle das im Brockhaus-Verlag erschienene *Conversations-Lexicon oder enzyklopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände* zu nennen ist. Im vorliegenden Beitrag sollen die Beethoven gewidmeten Beiträge in diesem Lexikon in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vergleichend in den Blick genommen werden.

Der „Brockhaus“ ist unter den Konversationslexika in deutscher Sprache nicht nur das bekannteste, sondern auch das in seiner historischen Entwicklung am besten untersuchte.¹⁵ Seine Geschichte geht auf das von Renatus Gotthelf Löbel und Christian Wilhelm Finke 1796 begründete *Conversations-Lexicon mit vorzüglicher Rücksicht auf die gegenwärtigen Zeiten* zurück, von dem sechs Bände erschienen waren, als es Friedrich Arnold Brockhaus (1772–1823) auf der Leipziger Buchmesse 1808 erwarb.¹⁶ 1809 veröffentlichte Brockhaus im Kunst- und Industrie-Comptoir in Amsterdam das *Conversations-Lexicon oder kurzgefasstes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit* in sechs Bänden sowie zwei Supplementbänden (1809–1811), die als erste Auflage des „Brockhaus“ in die Geschichte des Verlages eingegangen sind.¹⁷

Innerhalb des Lexikons kommt den Personenartikeln ein zentraler Stellenwert zu, denn „nichts ist für den Menschen so interessant, nichts wird von ihm so allgemein dafür erkannt, als der Mensch selbst“, wie der Herausgeber in der Vorrede zum ersten Band ausführt. Dies sei „der Grund, weswegen die Gallerie merkwürdiger Menschen einen so großen Platz in diesem Werke behauptet“.¹⁸ Im ersten Band der Ausgabe von 1809 war indes noch kein Personenartikel zu Beethoven enthalten, dieser folgte jedoch in dem noch im selben Jahr erschienenen ersten der beiden Nachtragsbände.¹⁹ Wie dieser Umstand zu bewerten ist, er-

Lieder in Speier und Mannheim, als Versuche seiner Compositionen, stechen lassen.“ Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller, berühmter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel- und Instrumentenmacher, enthält*, Bd. 1, Leipzig, 1790, S. 156f.

15 Vgl. u. a. Roland Schäfer, „Die Frühgeschichte des Großen Brockhaus“, in: *Leipziger Jahrbuch zur Buchgeschichte*, Bd. 3, Wiesbaden 1993, S. 69–84; Anja zum Hingst, *Die Geschichte des Großen Brockhaus. Vom Conversationslexikon zur Enzyklopädie* (= Buchwissenschaftliche Beiträge aus dem Deutschen Bucharchiv München 53), Wiesbaden 1995; Thomas Keiderling, „Der Brockhaus“, in: *Große Lexika und Wörterbücher Europas. Europäische Enzyklopädien und Wörterbücher in historischen Porträts*, hrsg. von Ulrike Haß, Berlin 2012, S. 193–210.

16 „Das auf vier Bände berechnete Werk Löbel's war bis zum dritten Bande gediehen, als der Verfasser vom Tode ereilt wurde. Die Fortsetzung gerieth in weniger geschickte Hände, sodass das Ganze in sechs Bänden erst 1808 zum Ende gelangte. Indessen war noch vor der Vollendung das einem Zeitbedürfnisse entgegenkommende Unternehmen 1808 in den Verlag von Friedrich Arnold Brockhaus, damals in Amsterdam, übergegangen, der 1809 einen neuen Abdruck erscheinen liess und auch 1810 zwei Supplementbände hinzufügte.“ Heinrich Brockhaus, *Zur Geschichte und Bibliographie der encyklopädischen Literatur, insbesondere des Conversations-Lexikon*, in: *Vollständiges Verzeichnis der von der Firma F. A. Brockhaus in Leipzig seit ihrer Gründung durch Friedrich Arnold Brockhaus im Jahre 1805 bis zu dessen hundertjährigem Geburtstage im Jahre 1872 verlegten Werke*, Bd. 1, Leipzig 1872, S. I–LXXII, hier S. XXIV.

17 Vgl. Hingst, *Die Geschichte des Großen Brockhaus*, S. 92–106.

18 „Vorrede“, in: *Conversations-Lexicon oder kurzgefasstes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit*, Bd. 1, Amsterdam 1809, S. V–XIV, hier S. IXf.

19 „Louis van Beethoven“, in: *Conversations-Lexicon oder kurzgefasstes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit bestän-*

schließt sich erst im Zusammenhang der Publikationsgeschichte der einzelnen Bände sowie bei einer vollständigen Betrachtung aller in der ersten „Brockhaus“-Auflage in Personenartikeln behandelte Komponisten. Da Brockhaus die sechs Bände des Vorgängerlexikons unverändert nachdruckte, sind die unterschiedlichen Erscheinungsjahre der einzelnen Bände bei der Artikelauswahl zu berücksichtigen. Der erste Band, der die Buchstaben A bis D umfasst, erschien bereits 1796. Es ist daher nicht verwunderlich, dass zu diesem Zeitpunkt noch kein Beethoven-Artikel vorgesehen war; die jüngsten in diesem Band behandelten Komponisten, Muzio Clementi und Nicolas Dalayrac, waren 18 bzw. 17 Jahre älter als Beethoven. Zu erwähnen ist jedoch, dass Beethovens Name an einer Stelle bereits 1806 im *Conversations-Lexicon mit vorzüglicher Rücksicht auf die gegenwärtigen Zeiten* begegnet, nämlich in dem in Band 5 erschienenen Artikel „Symphonie“, in dem es heißt: „Noch schwerer aber für die Ausführung [als die Symphonien Mozarts] und öfters voller Schwulst sind die von Beethoven, welche neuerlich in der musikalischen Welt, ihrer allerdings großen Originalität und Schönheit wegen, die sie außerdem in so vollem Maaße besitzen, viel Aufsehen und Bewunderung mit Recht erregen.“²⁰

Insgesamt finden sich in den sechs Bänden des unverändert nachgedruckten *Conversations-Lexicon mit vorzüglicher Rücksicht auf die gegenwärtigen Zeiten* 62 Personenartikel über 71 Komponisten (einschließlich der „Familienartikel“ Bach, Benda, Mozart, Stamitz und Scarlatti). Vier weitere Komponisten kamen im ersten Nachtragsband noch hinzu (neben Beethoven waren dies Luigi Cherubini, Francesco Durante und Jan Ladislav Dussek).

Name	Vorname	Lebensdaten	Erstmals erschienen	Band. Seite	Wörter	Zeichen
Andre	Johann	1741–1799	1796	1.55	71	546
Anfossi	Pasquale	1727–1797	1796	1.56	67	446
Bach	Johann Sebastian	1685–1750	1796	1.106	104	654
	Wilhelm Friedemann	1710–1784	1796	1.106	34	231
	Carl Philipp Emanuel	1714–1788	1796	1.106	69	461
	Johann Christian	1735–1782	1796	1.107	28	194
Beethoven	Louis van	1770–1827	1809	N–1.101	244	1607
Benda	Franz	1709–1786	1796	1.142	26	204
	Georg	1722–1795	1796	1.142	120	821
Bixi	Franz Xaver	1732–1771	1796	1.182	38	258
Cherubini	Luigi	1760–1842	1809	N–1.207–208	429	2822
Cimarosa	Domenico	1749–1801	1796	1.266	43	335
Clementi	Muzio	1752–1832	1796	1.272	55	338
Dallairac	[Nicolas]	1753–1809	1796	1.315	49	365
Durante	Francesco	1684–1755	1809	N–1.302	55	388
Duscek	Franz	1731–1799	1796	1.374	70	455
Dussek	Johann Ludwig	1760–1812	1809	N–1.303	176	1093

diger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit. Nachträge Erster Band A–L, Amsterdam 1809, S. 101.

²⁰ *Conversations-Lexicon mit vorzüglicher Rücksicht auf die gegenwärtigen Zeiten*, Bd. 5, Leipzig 1806, S. 471.

Name	Vorname	Lebens- daten	Erst- mals erschie- nen	Band. Seite	Wörter	Zeichen
Galuppi	Balthasar	1706–1785	1797	2.77	92	638
Gluck	Christoph von	1714–1787	1797	2.109–110	443	2965
Gossec	François Joseph	1734–1829	1797	2.120–121	187	1268
Graun	Carl Heinrich	1704–1759	1797	2.127–128	194	1286
Gretry	Andreas Emil	1741–1813	1797	2.131–132	326	3120
Guglielmi	Pietro	1728–1804	1797	2.144	88	610
Händel	George Friedrich	1685–1759	1797	2.154–157	902	5890
Hasse	Johann Adolph	1699–1783	1797	2.177–179	801	5321
Haydn	Joseph	1732–1809	1797	2.181–183	482	3216
Hiller	Johann Adam	1728–1804	1797	2.204–206	687	4650
Hoffmeister	Franz Anton	1754–1812	1797	2.209–210	77	565
Holzbauer	Ignaz	1711–1783	1797	2.213	187	1262
Jomelli	Nicolo	1714–1774	1797	2.273–274	247	1669
Keiser	Reinhard	1674–1739	1797	2.303–304	249	1633
Kozeluch	Johann Anton	1738–1814	1797	2.330	157	1028
Leo	Leonardo	1694–1744	1797	2.384–385	94	678
Le Sueur	[Jean-François]	1760–1837	1806	5.447–448	193	1303
Lully	Giovani Battista	1632–1687	1797	2.436–438	804	5016
Mattheson	Johann	1681–1764	1798	3.93–94	470	3122
Mozart	Leopold	1719–1787	1798	3.183	107	751
	Johann Chrysostomus Wolfgang Gottlieb	1756–1791	1798	3.183–187	1259	8201
Müller	August Eberhard	1767–1817	1798	3.193	114	797
Naumann	Johann Amadeus	1741–1801	1798	3.221–222	548	3270
Neeffe	Christian Gottlob	1748–1798	1798	3.233	216	1453
Paesiello	Giovanni	1740–1816	1798	3.346–347	122	839
Palestrina	Giovanni Pietro Aloisio da	1525–1594	1798	3.349–350	221	1530
Pergolesi	Giovanni Battista	1710–1736	1798	3.387–388	549	3644
Philidor	Andre Danican	1726–1795	1798	3.414–415	315	2049
Piccini	Nicolo	1728–1800	1798	3.438–439	563	3742
Pisendel	Johann George	1687–1755	1798	3.445	212	1425
Pleyel	Ignaz	1757–1831	1798	3.455–456	164	1155
Porpora	Nicolo	1686–1768	1798	3.477–478	280	1816
Quanz	Johann Joachim	1697–1773	1798	3.508–509	467	2982
Rameau	Jean Philippe	1683–1764	1802	4.44–45	591	3207
Reichardt	Johann Friedrich	1752–1814	1802	4.131–132	391	2649
Righini	Vincenzo	1756–1812	1802	4.275	121	874
Rosetti	Antonio	1750–1792	1802	4.336–337	218	1499
Sacchini	Antonio Maria Gasparo	1730–1786	1806	5.2–3	364	2455
Salieri	Antonio	1750–1825	1806	5.35–37	412	2744
Sarti	Giuseppe	1729–1802	1806	5.56–57	326	2200

Name	Vorname	Lebensdaten	Erstmals erschienen	Band. Seite	Wörter	Zeichen
Scarlatti	Alessandro	1660–1725	1806	5.67–68	242	1577
	Domenico	1685–1757	1806	5.68	14	94
	Giuseppe	1718–1777	1806	5.68	30	208
Schulz	Johann Albrecht Peter [sic]	1747–1800	1806	5.145–146	490	3303
Schuster	Joseph	1748–1812	1806	5.146–147	161	1020
Schweizer	Anton	1735–1787	1806	5.192–193	102	680
Stamitz	Johann	1717–1757	1806	5.342	67	447
	Carl	1745–1801	1806	5.342	110	731
	Anton	1750–1809	1806	5.342–343	24	148
Steffani	Agostino	1654–1728	1806	5.361–362	403	2672
Steibelt	David	1765–1823	1806	5.368	131	909
Sterkel	Abbé	1750–1817	1806	5.381–382	71	488
Storace	Stephano	1762–1796	1806	5.420	94	605
Tartini	Giuseppe	1692–1770	1808	6.64–65	504	3341
Telemann	Georg Philipp	1681–1767	1808	6.81–82	309	1991
Vogler	Georg Joseph	1749–1814	1808	6.346–347	510	3489
Winter	Peter	1754–1825	1808	6.422–423	346	2341
Zumsteeg	Johann Rudolph	1760–1802	1808	6.488–489	497	3484

Tabelle 1: Komponistenartikel in der ersten Auflage des „Brockhaus“ (1809)²¹

Die Auswahl der einzelnen Komponisten erlaubt zunächst einige generelle Beobachtungen hinsichtlich Herkunft und Epochenzugehörigkeit. 44 Komponisten stammen aus damals überwiegend deutschsprachigen Regionen beziehungsweise aus dem Gebiet des ehemaligen Heiligen Römischen Reiches, 23 aus Italien, sieben aus Frankreich und einer aus England. Ein deutlicher Schwerpunkt liegt auf der Gegenwart und jüngeren Vergangenheit: 32 der behandelten Komponisten waren zum Zeitpunkt der ersten Drucklegung noch am Leben, nur 17 sind im 17. Jahrhundert und lediglich einer (Palestrina) im 16. Jahrhundert geboren. Der bei weitem längste Beitrag ist Mozart gewidmet, gefolgt von Händel, Lully, Hasse, Hiller, Rameau, Piccinni und Pergolesi. Auffallend ist die Internationalität dieser Spitzengruppe, wobei lediglich der Leipziger Thomaskantor Johann Adam Hiller aus dem Rahmen fällt.²² Hinsichtlich des Umfangs bewegt sich der Beethoven-Artikel im unteren Mittelfeld; der ebenfalls im ersten Nachtragsband eingeführte Luigi Cherubini beispielsweise erhält einen fast doppelt so langen Eintrag. Immerhin 30 Komponisten werden in der ersten „Brockhaus“-Ausgabe ausführlicher behandelt als Beethoven. Sein Eintrag hat den folgenden Wortlaut:

21 Schreibweise der Namen wie im Lexikon. Umfangsberechnung (Wörter/Zeichen inkl. Leerzeichen) nach der digitalen Ausgabe <http://www.zeno.org/Brockhaus-1809> (03.03.2021).

22 Die Prominenz seines Beitrags (sowie die Berücksichtigung seines Nachfolgers August Eberhard Müller) dürfte darauf zurückzuführen sein, dass das *Conversations-Lexicon mit vorzüglicher Rücksicht auf die gegenwärtigen Zeiten* in Leipzig erschien.

„Louis van Beethoven, einer der genialsten Tonkünstler unserer Zeit, geb. zu Bonn 1772, ein Sohn des Tenoristen an der churfürstlichen Kapelle daselbst. Schon in seinem 11ten Jahre hatte er die Fertigkeit im Klavierspielen so weit gebracht, dass er Seb. Bachs wohltemperirtes Klavier spielte; im 13ten schon sich seine Sonaten selbst componirte, und nun bei so vielem Talente von dem damaligen Churfürsten von Cöln so ausgezeichnet wurde, daß dieser ihn 1792 auf seine Kosten nach Wien zu Haydn reisen ließ, um sich in der Setzkunst zu vervollkommen. Nach einiger Zeit – ungefähr 1794 oder 95 – entschloß er sich, nun ganz in Wien zu bleiben, wo er denn auch bis jetzt noch sich aufhält. – Nach Mozart haben sich vielleicht die Deutschen – wenigstens was Instrumental-Musik betrifft – keines ihm so nahen Genies wieder zu erfreuen gehabt, als in Beethoven. Diese Fülle, diese Neuheit, dieser Reichthum an Ideen, diese Kunst, mit welcher er alle seine Compositionen durchführt, sind in der That bewundernswerth, obgleich man nicht in Abrede sein kann, dass er sich vielleicht vom Fluge seiner Fantasie bisweilen zu sehr verleiten läßt und seine Zuhörer in oft unverständliche Regionen hinführt. Am meisten entdeckt man sein großes Genie in den vielstimmigen Arbeiten, besonders in Sinfonien, die jetzt mehr bekannt werden, und wovon vorzüglich eine große charakteristische Sinfonie (*Sinfonia eroica*) sich auszeichnet, u. in seinen Clavierconcerts. Auch für die Singmusik hat er geschrieben; doch scheint diese, und namentlich die Oper nicht so ganz den Erwartungen entsprochen zu haben, die man darüber hatte.“²³

Wir kennen den Autor dieses Beitrags nicht, es ist aber durchaus nicht unwahrscheinlich, dass Friedrich August Brockhaus diesen kurzen Text selbst verfasst hat. In der von ihm unterzeichneten Vorrede zum ersten Nachtragsband lässt Brockhaus jedenfalls keinen Zweifel, dass er die inhaltliche und redaktionelle Gesamtverantwortung für diese Nachträge trug. Im Unterschied zu späteren Auflagen sind in den Nachtragsbänden der ersten Auflage auch keine weiteren Mitarbeiter namentlich aufgeführt; immerhin stellt der Herausgeber die rhetorische Frage, ob es ihm „und den Freunden, die sich der Mitarbeit an diesem Werke unterzogen haben, einigermaßen gelungen ist, diese Ansprüche zu befriedigen“. Für die Autorschaft von Brockhaus spricht auch, dass der Beethoven-Artikel weder Anspruch auf Originalität noch auf besondere fachliche Expertise erheben kann.

Formal besteht der Beitrag aus zwei Teilen ungefähr gleicher Länge, einem biographischen Abriss sowie einer Würdigung des künstlerischen Schaffens. Der Anfang des biographischen Teils basiert offensichtlich auf dem oben zitierten Eintrag in Gerbers *Lexicon der Tonkünstler* (vgl. Anm. 14), wobei lediglich das einleitende Urteil („einer der genialsten Tonkünstler unserer Zeit“) ergänzt wurde. Diese besondere Hochachtung stellt keineswegs ein Alleinstellungsmerkmal Beethovens dar. Ganz ähnlich und zugleich noch demonstrativer wird im selben Band auch Cherubini eingeführt als „einer der bedeutendsten und genialsten Compositeurs, und gewiß einer der geschätztesten in Frankreich sowohl als in Deutschland, wo man nur immer echterhabene Musik von dem gewöhnlichen Klingklang zu unterscheiden weiß“²⁴. Immerhin wird in Beethovens Würdigung noch zwei weitere Male der Geniebegriff bemüht: „Nach Mozart haben sich vielleicht die Deutschen – wenigstens was Instrumental-Musik betrifft – keines ihm so nahen Genies wieder zu erfreuen gehabt“, und „am meisten entdeckt man sein großes Genie in den vielstimmigen Arbeiten, besonders in Sinfonien“. Davon, dass diese „öfters voller Schwulst“ seien, wie noch in dem erwähnten Symphonie-Artikel moniert wurde, ist nun keine Rede mehr. Dem emphatischen Lob des Instrumentalkomponisten steht freilich der Tadel für dessen „Singmusik“ gegenüber: Diese,

23 *Conversations-Lexicon oder kurz gefasstes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommenden Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der ältern und neuern Zeit. Nachträge. Erster Band A bis L*, Amsterdam 1809, S. 101.

24 Ebd., S. 207.

„und namentlich die Oper“, scheint „nicht so ganz den Erwartungen entsprochen zu haben, die man darüber hatte“.

Derselbe Artikel erschien auch in der zweiten und dritten Auflage des Lexikons in dem inzwischen in Leipzig und Altenburg ansässigen Verlag F. A. Brockhaus in den Jahren 1812 bzw. 1814. Abgesehen von unerheblichen Retuschen einzelner Formulierungen blieb der Text unverändert; ergänzt wurde in der dritten Auflage lediglich der apokryphe Hinweis auf Beethovens angeblich uneheliche Geburt: „nach einer anderen von Fayolle angeführten Meinung“ sei Beethoven „ein natürlicher Sohn Friedrich Wilhelms II. von Preußen“²⁵. Zu den wenigen sachlichen Informationen, die der Artikel in seiner ursprünglichen Gestalt enthielt, kam nun eine besonders merkwürdige, in der Beethoven-Literatur häufig kommentierte Falschmeldung hinzu.²⁶ Sie beruft sich ebenfalls auf einen Lexikonartikel, und zwar jenen im *Dictionnaire Historique des Musiciens* von Alexandre-Étienne Choron und François Joseph Fayolle (1810):

„BEETHOVEN (LOUIS-VAN), que l'on a dit fils naturel de Frédéric-Guillaume II, roi de Prusse, est né à Bonn, en 1772. Il prit d'abord des leçons de musique de Neefe, et ensuite d'Albrechtsberger. A onze ans, il jouait déjà le clavecin tempéré de Sebastien Bach. Il fit paraître alors à Manheim et à Spire, neuf variations d'une marche, trois sonates pour le clavecin et quelques chansons. Depuis, il a publié un grand nombre de sonates pour le piano, et plusieurs œuvres de trios, de quatuors et de quintettes pour le violon. Parmi les morceaux qu'il a écrits pour la vocale, on cite surtout, avec éloge, une scène et air à grand orchestra et piano *Ab! perfido spergiuro*. V. le Catalogue de Ch. Zulehner. M. Beethoven est regardé comme un des plus habiles compositeurs de nos jours.“²⁷

Verfolgt man die weitere Entwicklung des Beethoven-Artikels im „Brockhaus“, so lassen sich in den drei folgenden Auflagen praktisch keine Erweiterungen oder Veränderungen konstatieren. Die „Neue vollständigste Auflage“ von 1816, die „Fünfte Original-Ausgabe“ von 1819 sowie die „Sechste Original-Ausgabe“ von 1824 präsentieren weiterhin den Artikel von 1809 bzw. 1814 unverändert, von geringfügigen sprachlichen Retuschen abgesehen. Dies ist in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert, zum einen, weil bereits 1812 ein ausführlicher Beethoven-Artikel in Ernst Ludwig Gerbers *Neuem historisch-biographischem Lexikon der Tonkünstler*²⁸ erschienen war, an dem man sich hätte orientieren können, zum anderen, weil inzwischen auch einige jüngere Komponisten mit wesentlich detaillierteren Beiträgen im „Brockhaus“ gewürdigt wurden. So finden sich bereits in der zweiten Auflage ab 1817 umfangreiche Artikel über Ludwig Spohr (1784–1859)²⁹ und Gaspare Spontini

25 *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände. Erster Band A bis Boyle*, Leipzig/Altenburg 1814, S. 559.

26 Hierzu u. a. Franz Gerhard Wegeler / Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, S. 5; Maynard Solomon, „Beethoven: The Nobility Pretense“, in: *The Musical Quarterly* 61/2 (1975), S. 272–294; ders., *Beethoven. Biographie*, New York 1977, dt. München 1979, S. 19–21; Michael Ladenburger, *Beethoven und sein Bonner Freundeskreis*, Bonn 1998, S. 63; ders. (Hrsg.), *Beethoven zum Vergnügen*, Stuttgart 2020, S. 25.

27 Alexandre-Étienne Choron und François Joseph Fayolle, *Dictionnaire Historique des Musiciens*, Bd. 1, Paris 1810, S. 61.

28 Ernst Ludwig Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, welches Nachrichten von dem Leben und den Werken musikalischer Schriftsteller, berühmte Komponisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Kunst voller Dilettanten, Musikverleger, auch Orgel- und Instrumentenmacher, älterer und neuerer Zeit, aus allen Nationen enthält*, Bd. 1, Leipzig 1812, Sp. 309–317.

29 *Conversations-Lexicon oder kurz gefasstes Handwörterbuch für die in der gesellschaftlichen Unterhaltung aus den Wissenschaften und Künsten vorkommende Gegenstände mit beständiger Rücksicht auf die Ereignisse der älteren und neueren Zeit*, Bd. 9 (1817), S. 330–331.

(1774–1851)³⁰. 1819 kamen neue Personenartikel über den damals erst 27jährigen Gioachino Rossini (1792–1868)³¹ und Carl Maria von Weber (1786–1826)³² hinzu. Letzterer wurde schon zu einem Zeitpunkt, als der *Freischütz* noch gar nicht geschrieben war, mit einem dreieinhalb Seiten langen Beitrag bedacht, in dem es heißt, dass „wohl sehr wenige der jetzt lebenden Tonkünstler ihm gleich kommen, gewiß keiner ihn übertreffen“ würde.³³ Ob man 1819 in der Leipziger Redaktion an Beethoven als einen möglicherweise ebenbürtigen Zeitgenossen Webers dachte, wissen wir nicht. 1824 schwoll auch der Rossini-Artikel bereits auf dreieinhalb Seiten an, während über Beethoven noch immer die wenigen oben zitierten und teilweise fehlerhaften Sätze genügen mussten (vgl. Tabelle 1).

Erst in Beethovens Todesjahr 1827 (und vier Jahre nach dem Tod des Verlagsgründers Friedrich August Brockhaus) wurde der Beethoven-Artikel für die 7. Auflage der nunmehr zwölfbändigen *Allgemeinen deutschen Real – Enzyklopädie für die gebildeten Stände* grundlegend überarbeitet.³⁴ Dabei kam es zu wesentlichen Erweiterungen, die – bei gleichzeitiger Vergrößerung des Papierformats – seinen Gesamtumfang beinahe verdreifachen³⁵ und auf mehr als eine Seite anwachsen ließen, womit er allerdings noch immer weniger als die Hälfte des Umfangs der Beiträge über Rossini³⁶ oder Weber³⁷ in derselben Auflage erreichte. Zwar lässt sich auch jetzt nicht mit Gewissheit angeben, wer der Autor dieser Neufassung war, doch wird im Vorwort mitgeteilt, dass „Gelehrte und Schriftsteller vom Fache“ für „die Durchsicht und die Umarbeitung oder die Ausbildung der einzelnen wissenschaftlichen Fächer“ verantwortlich zeichneten, die „sich schon um die früheren Auflagen und um die Neue Folge verdient gemacht“ hätten. 1827 war der „Hofrat und Professor Amadeus Wendt in Leipzig“ in der Lexikon-Redaktion „für das Fach der Philosophie überhaupt und der Kunst insbesondere zuständig“, war also auch für sämtliche Musikbeiträge verantwortlich.³⁸ Die Annahme einer Autorschaft oder zumindest redaktionellen Verantwortung des gebürtigen Leipzigers und ehemaligen Thomanners Wendt, der in seiner Heimatstadt seit 1816 den Lehrstuhl für Philosophie bekleidete, gewinnt auch wegen dessen damaligen akademischen und musikpublizistischen Aktivitäten an Plausibilität. Nachdem Wendt bereits 1824 für den „Brockhaus“ einen neuen Rossini-Artikel und parallel hierzu seine auf Stendhal basierende Rossini-Biographie veröffentlicht hatte,³⁹ wandte er sich verstärkt Beethoven und der „sogenannten classischen Periode“ zu, einem Begriff, den er wenig später in seiner Schrift *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik* für den Bereich der Musikhistoriographie maß-

30 Ebd., Bd. 9 (1817), S. 334–335.

31 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 8 (1819), S. 445. Vgl. Guido Johannes Joerg, „Göttlicher Meister, ich habe dich verkannt!“ *Gioachino Rossini aus der Sicht des frühen biografischen Schrifttums in deutscher Sprache*, Köln 2019, Bd. 1, S. 15f.

32 *Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, Bd. 10 (1819), S. 489–492.

33 Ebd., S. 491.

34 Bd. 1 (1827), S. 744f.

35 Von 244 Wörtern (bzw. 1.607 Zeichen ohne Leerzeichen) auf 677 Wörter (4.462 Zeichen).

36 Bd. 9 (1827), S. 425–427.

37 Bd. 12 (1827), S. 114–117.

38 Wendt wird bereits in der „Vorrede“ der Ausgabe von 1824 (Bd. 1, S. XIV) unter den „Namen unserer Mitarbeiter, soweit die Nennung der selben uns zugestanden worden ist“, angeführt.

39 Vgl. Joerg, „Göttlicher Meister, ich habe dich verkannt!“, Bd. 1, S. 12 sowie die Neuedition von Wendts Rossini-Biographie (vgl. oben Anm. 12), ebd. S. 57–336.

geblich mitprägen sollte.⁴⁰ Selbst unter der unwahrscheinlichen Annahme, dass Wendt den Beethoven-Artikel nicht persönlich abgefasst haben sollte, würde er ihn in seiner Funktion als Ressortverantwortlicher zumindest korrigiert und hinsichtlich des Inhalts und Umfangs mit den übrigen Musikbeiträgen abgestimmt haben. Dem biographischen Teil ist nun ein kategorisches Werturteil⁴¹ vorangestellt:

„Beethoven (Ludwig v.), unbezweifelt der größte jetzt lebende Instrumentalcomponist. Er war zu Bonn geboren 1772 und der Sohn eines ehemaligen Tenoristen daselbst (nach einer anderen in Fayolle's ‚Lexikon der Tonkünstler‘ befindlichen Angabe ein natürlicher Sohn des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen). Er wurde zur Musik bestimmt, so wie er auch zur Musik bestimmt war. Denn er setzte schon in seinem 8. J. Alle, die ihn hörten, durch sein Violinspiel, in welchem er sich fleißig in einem Dachstübchen übte, in Erstaunen. Im 11. J. spielte er Bach's ‚Wohltemperiertes Klavier‘ u. im 13. setzte er schon einige Sonaten für sich. Diese versprechenden Äußerungen eines großen Talents bewogen den damaligen Kurfürsten von Köln, ihn 1792, unter dem Charakter seines Hoforganisten, auf seine Kosten nach Wien zu schicken, um sich dort unter Haydn's Leitung im Satze zu vervollkommen. Unter diesem und in dessen Abwesenheit unter Albrechtsberger machte B. große Fortschritte. Auch bildete er sich hier zu einem großen Pianofortespieler, der durch seine freie Phantasie Alles in Erstaunen setzte. Obgleich B. seinen Gönner 1801 verloren hatte, blieb er doch in Wien, wo damals die Musik einen hohen Glanzpunkt erreicht hatte; und als er 1809 an den neuen Hof des Königs von Westfalen berufen wurde, bewogen ihn mehre österreichische Große, und unter ihnen sein Schüler in der Musik, der Erzherzog Rudolf, jetzt Bischof von Olmütz, durch Zusicherung einer jährlichen Rente zu bleiben. Von 1801 an hat er seine größten Werke geschrieben. Vor mehreren Jahren verlor er durch eine Erkältung, welche er sich im Feuer des Schaffens im Freien ausgesetzt hatte, die Schärfe seines Gehörs, und gegenwärtig ist er fast ganz taub. Er lebt fast einsam und zurückgezogen in dem Dorfe Mödlingen nah bei Wien, und läßt nur von Zeit zu Zeit das Schlagen seiner Fittige im Schwunge seiner kühnen Phantasie hören.“⁴²

Auch dieser aktualisierte biographische Abriss ist nicht frei von Irrtümern, die schon damals einem renommierten Gelehrten wie Wendt hätten auffallen können. Abgesehen vom falschen Geburtsjahr, das seinerzeit in anderen Lexika bereits korrekt angegeben worden war,⁴³ hält auch Wendt – vermutlich wider besseres Wissen – weiterhin an der „preußischen Legende“ einer eventuellen Hohenzollernvaterschaft fest, als wolle er den Komponisten, dessen Geburtsort seit 1815 zu Preußen gehörte, auf einer Linie mit Berliner Autoren wie

40 Amadeus Wendt, *Über den gegenwärtigen Zustand der Musik besonders in Deutschland und wie er geworden. Eine beurtheilende Schilderung*, Göttingen 1836. Im Sommersemester 1829 hielt Wendt an der Göttinger Universität Vorlesungen, die sodann in sein Buch *Über die Hauptperioden der schönen Kunst, oder die Kunst im Laufe der Weltgeschichte* (Leipzig 1831) einfließen sollten. Vgl. hierzu Erich Reimer, *Nationalbewusstsein und Musikgeschichtsschreibung in Deutschland 1800–1850*, in: *Die Musikforschung* 46 (1993), S. 17–31.

41 Hierzu Stefan Kunze, „Die Wiener Klassik und ihre Epoche. Zur Situierung der Musik von Haydn, Mozart und Beethoven“, in: *Deutschlands kulturelle Entfaltung. Die Neubestimmung des Menschen*, hrsg. von Bernhard Fabian, Wilhelm Schmidt-Biggemann und Rudolf Vierhaus, München 1980, S. 69–98, hier S. 73f.

42 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 1 (1827), S. 744–745, hier S. 744.

43 Vgl. u. a. John S. Sainsbury (Hrsg.), *A Dictionary of Musicians, from the Earliest Ages to the Present Time. Comprising the Most Important Biographical Contents of the Works of Gerber, Choron, and Fayolle, Count Orloff, Dr. Burney, Sir John Hawkins, &c. &c.*, Bd. 1, London 1824, S. 68–74. Möglicherweise war der in London lebende Ferdinand Ries der Informant. Ries hatte im Auftrag Beethovens bereits 1806 in Bonn eine Kopie des Taufzertifikats angefordert, um Gewissheit über das Geburtsjahr zu erhalten. Vgl. Maynard Solomon, „Beethoven's Birth Year“, in: *The Musical Quarterly* 56/4 (1970), S. 702–710, hier S. 708.

Adolph Bernhard Marx oder Ludwig Rellstab gleichsam borussifizieren. Dieser Eindruck wird auch dadurch verstärkt, dass der Autor offenbar über Wien, „wo damals [!] die Musik einen hohen Glanzpunkt erreicht hatte“, möglichst nur am Rande zu sprechen gewillt war. So wird suggeriert, dass Beethoven bis 1801 in Diensten des vormaligen Kölner Kurfürsten gestanden hätte und von diesem bis zu diesem Zeitpunkt finanziert worden sei, von wo aus umstandslos zu seiner gescheiterten Berufung an den Hof des Königs von Westfalen überleitet wird.⁴⁴ Als Wohnort Beethovens wird nicht etwa Wien, sondern – in Übereinstimmung mit dem vom Verfasser wenig später postulierten „Leben eines freien Geistes in der Natur“ – fälschlicherweise das „Dorf Mödlingen“ angegeben. Tatsächlich hat Beethoven nie längere Zeit in Mödling gelebt, sondern dort lediglich die Sommer 1818 und 1819 verbracht.⁴⁵ Zu dieser fiktiven Ansiedlung im ländlichen Idyll passt die kühne, indes medizinisch fragwürdige Behauptung, Beethoven habe „durch eine Erkältung, welche er sich im Feuer des Schaffens im Freien ausgesetzt hatte, die Schärfe seines Gehörs“ verloren.

Die wichtigste Erweiterung in der Auflage von 1827 betrifft zweifellos die Würdigung seiner Kompositionen, die auf Vergleiche mit Haydn, Mozart und Cherubini rekurriert:

„Er eröffnete der Tonkunst ein ganz neues Gebiet in der Instrumentalschilderung. Seine reichen Tongemälde, die er in seinen größten Werken, den Symphonien, aufgestellt hat, schildern mit ergreifender Macht und Tiefe das Leben eines freien Geistes in der Natur, der bald mit diesem Ernste in ihre Stürme blickt und in harmonische Ruhe zurückkehren lässt, bald mit leichtem Humor und munteren Scherz ihrem Spiele lauscht, bald mit der Inbrunst eines Geliebten sich in ihr Anschauen vertieft. In ihm vereinigt sich Haydn's Humor und Mozart's Schwermut; im Charakteristischen zeigt er sich vornehmlich Cherubini geistesverwandt. Aber er hat auf dem Wege seiner Vorgänger einerschreitend, neue kühnere Bahnen gebrochen, und die Musik scheint durch ihn das Äußerste gewagt zu haben.“⁴⁶

Mit der Behauptung, dass sich bei Beethoven bestimmte Eigenschaften der Musik Haydns und Mozarts vereinigen würden, knüpft der Autor offensichtlich an Johann Friedrich Reichardt's 1810 veröffentlichte *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien* an, aus deren ersten Band er sodann wörtlich zitiert:

„Bekannt ist Reichardt's originelle Vergleichung dieser Koryphäen der Tonkunst und über die Stelle, die er Beethoven unter ihnen einräumt. ‚Haydn‘, sagt er in seinen Briefen aus Wien, ‚erschuf das Quartett aus der reinen Quelle seiner lieblichen originellen Natur. An Naivetät und heiterer Laune bleibt ihr daher auch immer der einzige. Mozart's kräftigere Natur und reichere Phantasie griff weiter um sich und sprach in manchem Satz das Höchste und Tiefste seines innern Wesens aus; er war selbst mehr executirender Virtuos, setzte auch mehr Werth in künstlich durchgeführte Arbeit und baute so auf Haydn's lieblich phantastisches Gartenhaus seinen Palast. Beethoven hatte sich früh schon in diesem Palaste eingewohnt, und so blieb ihm nur, um seine eigne Natur auch in eignen Formen aus-

44 Tatsächlich wurden die Bonner Gehaltszahlungen an Beethoven im März 1794 eingestellt. Vgl. Julia Ronge, *Beethovens Lehrzeit. Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri*, Bonn 2011, S. 58–62.

45 Sein Hauptwohnsitz befand sich 1818 in der Wiener Vorstadt Landstraße im so genannten Haus „Zum grünen Baum“ in der Gärtnergasse. 1819 zog er in die Josephstadt, 1821 in die Landstraße Hauptstraße, 1824 in die Johannesgasse in der Inneren Stadt um. Seine Sterbewohnung befand sich bekanntlich im sogenannten Schwarzspanierhaus in der Alservorstadt. Vgl. Kurt Smolle, *Wohnstätten Beethovens von 1792 bis zu seinem Tode*, München/Duisburg 1970.

46 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 1 (1819), S. 744.

zudrücken, der kühne, trotzige Thurmbau, auf den so leicht Keiner weiter Etwas setzen soll, ohne den Hals zu brechen“.⁴⁷

Reichardt war „vermutlich der erste Musikkritiker, der alle drei Komponisten in einen Kontext stellte und, anschaulich ins Bild gesetzt, ein hierarchisches Modell entwarf“⁴⁸ – noch vor E. T. A. Hoffmanns damals weniger rezipierter Rezension der Fünften Symphonie.⁴⁹ Dass dieses ausführliche Zitat aus den *Vertrauten Briefen*, das bereits Gerber in seinem Beethoven-Artikel von 1812 in voller Länge gebracht hatte,⁵⁰ nun auch das Hauptstück der Würdigung im Brockhaus-Artikel bildet, dokumentiert einmal mehr Reichardts nachhaltigen Einfluss für die gedankliche Konstruktion des „Dreigestirns der Wiener Klassik“.⁵¹ Der Beitrag schließt mit einer summarischen Würdigung der übrigen Kompositionen, von denen allerdings die Vokalwerke weiterhin mit Kritik bedacht werden:

„Außer seinen großen Symphonien und Overturen, seinen Quintetts, Quartetts und Trios für Streichinstrumente, seinen zahlreichen Claviersonaten, Variationen und andern kleinen Stückchen, in welchem sich der große Reichthum seiner musikalischen Phantasie zeigt, hat er auch für den Gesang, – doch minder glücklich geschrieben. Hierher gehört seine kolossale Oper ‚Leonora‘ (in der Umarbeitung ‚Fidelio‘ genannt), einige Missen, ein Oratorium (‚Christus am Ölberge‘) und Gesänge zum Clavier, worunter die Composition von Matheson’s Adelaide und einige Lieder Göthe’s einzig sind. In seiner neuesten großen Symphonie aus D-moll Nr. 9 hat er die Massen des Instrumentalorchesters mit der Masse der Singstimmen in dem Schlußsatze zu verbinden gesucht. Dieses und seine große Messe scheinen seine neuesten Werke zu sein, da hingegen viele gegenwärtig erscheinende schon aus früherer Zeit herrühren.“⁵²

Da der Lexikonartikel von 1827 noch vor Beethovens Tod am 26. März verfasst worden ist und die Nachrufe und posthumen Würdigungen somit nicht mehr einfließen konnten, wäre in der nächsten Auflage des „Brockhaus“ eine umfangreichere und differenziertere Würdigung zu erwarten gewesen. Im zweiten und dritten Abdruck der 7. Auflage von 1829 und 1830 begnügte man sich mit kosmetischen Korrekturen, ohne den Umbruch antasten zu müssen: Lediglich das Geburtsdatum wurde auf den „17. Dec. 1770“ korrigiert und das Todesdatum in der Mitte des Textes eingefügt, im Anschluss an die bereits bekannte Mitteilung, dass Beethoven „fast einsam und zurückgezogen in dem Dorfe Mödlingen nah bei Wien“ lebte und „nur von Zeit zu Zeit das Schlagen seiner Fittige im Schwunge seiner kühnen Phantasie hören“ ließ.⁵³ Am Schluss ist ein Hinweis auf „die Biogr. Ludw. v. B.’s m. Urth. über s. Werke, von Joh. A. Schlosser (Prag 1828)“ eingerückt, ansonsten wird der ältere Eintrag völlig unverändert übernommen, weiterhin einschließlich der Behauptung, Beethoven sei möglicherweise ein „natürlicher Sohn des Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen“ gewesen. Dies ist auch insofern bemerkenswert, als Franz Gerhard Wegeler am 28. Dezember 1825 in einem Brief an Beethoven angekündigt hatte, „die Welt hierüber des Richtigen belehren“ zu wollen (wobei er freilich Friedrich Wilhelm II. mit dessen Onkel

47 Vgl. Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, 2 Bde., Amsterdam 1810, Bd. 1, S. 231f.

48 Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam*, S. 315.

49 Vgl. Kunze (Hrsg.), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, S. 100–112.

50 Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Bd. 1, Sp. 309–317.

51 Das Zitat findet sich u. a. auch im Anhang zu Georg Nikolaus von Nissens *Biographie W.A. Mozart’s*, Leipzig 1828, S. 55.

52 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 1 (1819), S. 745.

53 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 1 (1830), S. 744.

Friedrich II. verwechselte, während der von Wegeler zitierte „Engländer“ irrtümlich sogar den bereits 1740 verstorbenen Friedrich Wilhelm I. als etwaigen Vater Beethovens in Betracht gezogen hatte):

„Warum hast du deiner Mutter Ehre nicht gerächt, als man dich im Conversations-Lexikon, und in Frankreich zu einem Kind der Liebe machte? Der Engländer, der dich vertheidigen wollte, gab, wie man in Bonn sagt, dem Dreck eine Ohrfeige und ließ deine Mutter 30 Jahre mit dir schwanger gehn, da der König von Preußen, dein angeblicher Vater, schon 1740 gestorben sey, eine Behauptung, die durchaus falsch ist, da Friedrich II 1740 zum Throne kam, und 1786 erst starb. Nur deine angebohrne Scheu etwas andres als Musick von dir drucken zu lassen, ist wohl Schuld an dieser sträflichen Indolenz. Willst du, so will ich die Welt hierüber des Richtigen belehren. Das ist doch wenigstens ein Punkt, auf den du antworten wirst.“⁵⁴

Beethoven antwortete allerdings erst knapp ein Jahr später. Am 7. Dezember 1826 ließ er den Freund wissen, man habe ihm „davon schon vor langer Zeit ebenfalls gesprochen“. Er aber habe es sich „zum Grundsatz gemacht, nie weder etwas über mich selbst zu schreiben, noch irgend etwas zu beantworten, was über mich geschrieben worden“, und er überlasse es daher gerne Wegeler, „die Rechtschaffenheit meiner Altern, u. meiner Mutter insbesondere, der Welt bekannt zu machen“. ⁵⁵ Dass Beethoven erst so viele Jahre nach der Erstveröffentlichung in einem Brief auf dieses Gerücht zu sprechen kam, führt sein Biograph Anton Schindler darauf zurück, „daß dieses Lexicon in Oesterreich bis zu jenem Zeitpunkt fast ganz unbekannt geblieben, wahrscheinlich aus Censur-Gründen“⁵⁶. Maynard Solomon hat hingegen auf frühere Belege für Beethovens Kenntnis des Gerüchts hingewiesen und argumentiert, dass Beethoven möglicherweise selbst an seine Hohenzollernabstammung geglaubt haben könnte: „I think it possible that Beethoven himself subscribed to this belief.“⁵⁷

Wesentliche Änderungen und Ergänzungen präsentiert erst die achte Auflage des „Brockhaus“ aus dem Jahre 1833, die Beethoven einen auf rund eineinhalb Seiten angewachsenen Beitrag widmet.⁵⁸ Hinsichtlich des Umfangs liegt Beethoven unter den Komponistenartikeln dieser Auflage bereits auf dem fünften Platz (hinter Mozart,⁵⁹ Rossini,⁶⁰ Weber⁶¹ und Händel⁶²). Inzwischen hatte es auch innerhalb der Redaktion bedeutende personelle Weichenstellungen gegeben, über welche das Schlusswort zur achten Auflage informiert: „Die Durchsicht und die Umarbeitung der einzelnen wissenschaftlichen Fächer haben auch bei dieser achten Auflage Gelehrte und Schriftsteller vom Fache besorgt, die sich zum Theil schon um die frühern Auflagen verdient gemacht haben und die zu nennen wir

54 Franz Gerhard Wegeler, Brief an Ludwig van Beethoven in Wien, Koblenz, 28. Dezember 1825. Ludwig van Beethoven, *Briefwechsel. Gesamtausgabe*, Bd. 6 (1825–1827), hrsg. von Sieghard Brandenburg, München 1996, Brief Nr. 2100; <https://brieftext.beethoven.de/henle/letters/b2100.phtml> (9.2.2021).

55 Ludwig van Beethoven, Brief an Franz Gerhard Wegeler in Koblenz, Wien, 7. Dezember 1826. Ebd., Brief Nr. 2236; <https://brieftext.beethoven.de/henle/letters/b2236.phtml> (9.2.2021). Der Brief wurde erstmals veröffentlicht in Wegeler/Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, S. 49–52, hier S. 50.

56 Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster ³1860, S. 3f.

57 Maynard Solomon, „Beethoven: The Nobility Pretense“, hier S. 288 sowie Anm. 73.

58 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie*, Bd. 1 (1833), S. 733–735.

59 Ebd., Bd. 7 (1835), S. 562–565.

60 Ebd., Bd. 9 (1836), S. 425–428.

61 Ebd., Bd. 12 (1837), S. 108–111.

62 Ebd., Bd. 5 (1834), S. 59–61.

uns erlauben.⁶³ Das Musikressort lag nun in den Händen von Gottfried Wilhelm Fink, der in Leipzig bereits seit 1827 die Position des Chefredakteurs der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* innehatte. Mit diesem personellen Wechsel lässt sich nun die Konsolidierung eines im Lexikon dokumentierten Wissensbestands verfolgen, der sich fortan am stetig anwachsenden musikpublizistischen Beethoven-Diskurs vornehmlich Leipziger Provenienz orientierte. Zwar hielt Fink in der achten Auflage noch an Teilen der letzten von Wendt betreuten Version des Beethoven-Beitrags fest, bereinigte aber einige Fehler und fügte neue Absätze hinzu. Als Geburtsdatum wird nun der „16. Dec. 1770“ angegeben, und von einer etwaigen Vaterschaft des preußischen Königs ist – angeblich infolge einer im Februar 1833 erfolgten Mitteilung Anton Schindlers,⁶⁴ aber vermutlich primär aufgrund von Finks eigenem Wissen über die Unsinnigkeit dieser Behauptung – nun keine Rede mehr. Über die Anfänge seiner Wiener Jahre lesen wir nun:

„Haydn schenkte dem talentvollen Jünglinge große Aufmerksamkeit und übergab ihn, als er nach England reiste, dem großen Theoretiker Albrechtsberger, unter welchem er vorzüglich den Contrapunkt studirte. Die Beweise davon liefern die von Seyfried herausgegebenen ‚B.’s Studien‘ (Wien 1832). Auch bildete sich B. hier zu einem Pianofortespieler, der mit Wölflf wetteifern konnte und durch seine freie Phantasie Alles in Erstaunen setzte. Er fand Aufnahme in einem fürstlichen Hause; allein er konnte sich in die häusliche Ordnung desselben nicht fügen. Am liebsten componirte er im Freien, skizzierte bloß und schrieb zu Hause die Partitur aus. Obgleich B. 1801 seinen Gönner verloren hatte, so blieb er doch in Wien, wo damals die Musik ihren Glanzpunkt erreicht hat, und schlug, als zwei jüngere Brüder ihm nach Wien gefolgt waren, selbst einen Ruf nach England aus, weil er Familienfreuden in hohem Grade liebte. Aus dieser Zeit stammen B.’s größte Meisterwerke.“⁶⁵

Demnach wird der Höhepunkt von Beethovens Schaffen im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts angesetzt, woran sich relativ frühzeitig ein kontinuierlicher und tragischer Niedergang angeschlossen habe:

„Doch nur zu schnell verging die Zeit seiner Blüte; der Krieg änderte seine Lage; Schmerzen, welche durch eine Täuschung seines Herzens veranlasst worden waren und die sich in allen damals erschienenen Werke aussprechen, vergrößerten die Unzufriedenheit mit seinen Verhältnissen. Dessen ungeachtet schlug er einen Ruf an den neuen Hof des Königs von Westfalen aus und blieb in Wien, wo ihm mehrere vornehme Familien und sein Schüler in der Musik, der Erzherzog Rudolf, nachmaliger Bischof von Olmütz eine jährliche Rente zu sicherten. Noch in seiner Blüte verlor er durch eine Erkältung die Schärfe seines Gehörs und wurde endlich ganz taub. Von dieser Zeit an lebte er einsam und zurückgezogen in dem Dorfe Mödling nah bei Wien und lies nur von Zeit zu Zeit in kühnen Phantasien etwas von sich vernehmen. Hier starb er an der Wassersucht am 26. März 1827.“⁶⁶

Neu gegenüber den vorigen Auflagen ist auch die recht anschauliche Schilderung von Beethovens Charakter, seinen Interessen und seiner äußeren Erscheinung:

„B. war von Charakter etwas rauh und düster, doch geraden Sinnes und trefflichen Herzens, und Feind aller Heuchelei. Seine ökonomischen Angelegenheiten mussten Andere verwalten, sowie er überhaupt,

63 „Schlusswort“, in: *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 12 (1837), S. XVIII.

64 „Als Herr Brockhaus die achte Auflage seines Conversations-Lexikons ankündigte, machte ich ihn unter’m 17. Februar 1833 auf jene Fabel aufmerksam, und er willfahrte meinem Ersuchen, jene Stelle, Beethovens Abstammung betreffend, in der neuen Ausgabe zu streichen.“ Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840, S. 18.

65 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, 8. Auflage, Bd. 1 (1833), S. 733–735, hier S. 734.

66 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, 8. Auflage, Bd. 1 (1833), S. 734.

auch in Beziehung auf sein Äußeres, sich nicht an Ordnung gewöhnen konnte. Seinen Geist beschäftigte das Reich der Töne und die Natur; doch schätzte er auch wissenschaftliche Leistungen und gab sich vor allem gern dem Studium der Geschichte hin. Er war gedrungenen Körperbaus, mittlerer Statur, starkknochig, ein wahres Bild der Kraft. Krankheit lernte er erst in der letzten Zeit seines Lebens kennen.“⁶⁷

Hierauf folgt die unveränderte, an Reichardt orientierte Würdigung des Beitrags von 1827, der zufolge Beethoven „der Tonkunst ein ganz neues Gebiet in der Instrumentalschilderung“ eröffnet habe. Präzisiert wird lediglich – unter Verweis auf „Schlosser’s sehr ungenügende ‚Biographie Ludw. v. B.’s mit Urtheil über seine Werke‘ (Prag 1828)“ der bisherige Schluss, dass neben der Neunten Symphonie „eine[r] große[n] Overture, seine große Misse und ein Violinquartett in Cis-moll [...] seine letzten bedeutenden Werke“ gewesen seien.⁶⁸

Nachdem 1838 die erste zuverlässige Beethoven-Biographie von Wegeler und Ries sowie 1840 diejenige von Anton Schindler erschienen waren, wurde der „Brockhaus“-Eintrag in der neunten Auflage von 1843 erneut grundlegend überarbeitet. Unter den „Namen der Gelehrten“, die in dem einleitenden Beitrag „Zur Geschichte des Conversations-Lexikon“ als Mitarbeiter der neunten Auflage „durch ein ihrem Namen vorgesetztes Sternchen“ ausgewiesen sind, lassen sich „Franz Brendel in Leipzig“ sowie der „Musiklehrer Lorenz in Winterthur“ als mögliche Redakteure des Beethoven-Artikels identifizieren.⁶⁹ Mit Letzterem ist Oswald Lorenz gemeint, der zahlreiche Artikel für die *Neue Zeitschrift für Musik* beisteuerte und dort in Vertretung Robert Schumanns 1844 auch für einige Monate als Interimschefredakteur wirkte, ehe er Ende desselben Jahres als Organist und Gesangslehrer nach Winterthur wechselte. Obwohl Lorenz vor allem zu Orgelthemen publizierte, zumeist unter dem Pseudonym „Hans Grobgedakt“, verdanken wir ihm auch eine Rezension von Schindlers Beethoven-Biographie, die ihn als möglichen Autor zu diesem Thema empfohlen haben könnte.⁷⁰

Wahrscheinlicher aber ist es, Schumanns Nachfolger Franz Brendel als Hauptredakteur des Beethoven-Artikels anzunehmen, der im Unterschied zu Lorenz auch noch als Mitarbeiter in der zehnten Auflage (1855) aufgeführt wird.⁷¹ Gleich im ersten Satz wird Beethoven eingeführt als „der unerreichte Tondichter, dessen Werke eine Entwicklungsphase der Musik überhaupt und eine Epoche ihrer Geschichte bezeichnen“.⁷² Bereits dieser unzweideutig hegelianisch gefärbte Einleitungssatz lässt auf Brendel als Autor schließen. Diese Vermutung wird auch dadurch erhärtet, dass in der zehnten „Brockhaus“-Auflage von 1851 der Beethoven-Artikel wesentlich erweitert wurde, aber völlig unverändert beginnt.⁷³ Unter der mutmaßlichen Ägide Brendels verlagern sich die Akzente deutlich. Wesentlich knapper als bei Fink fallen nun seit 1843 die Ausführungen über Beethovens Unterricht bei Haydn sowie sein Wirken als Klaviervirtuose aus, gänzlich entfallen jene über den angeblichen kontinuierlichen Niedergang seit dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Vielmehr wird

67 Ebd.

68 Ebd., S. 735.

69 Vgl. *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 15 (1848), S. XVI–XIX.

70 O. L. [Oswald Lorenz], „Biographie von L. v. Beethoven, herausgegeben von A. Schindler“, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, 13/8 (25. Juli 1840), S. 30f. Vgl. Bodo Bischoff, *Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns*, Köln 1994, S. 261f.

71 Vgl. das „Verzeichnis der Mitarbeiter“ zur zehnten Auflage, in: *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 15 (1855), S. XXIII.

72 *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 2 (1843), S. 159.

73 *Allgemeine deutsche Real-Encyklopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 2 (1851), S. 427–429.

nun die im Jahre 1809 gewährte Leibrente als positiver Wendepunkt in seiner Laufbahn hervorgehoben, die ihm „ohne eine irgendwie fesselnde oder hemmende, oder auch nur sein Wirken nach dieser oder jener Seite hin bestimmende äußere Thätigkeit“ ein künstlerisches Wirken in völliger Freiheit ermöglicht habe. Anstelle der 1833 eingefügten sehr konkreten Beschreibungen des Körperbaus und der Charaktereigenschaften finden sich metaphorische Andeutungen über Beethovens entbehrungsreiches Leben und den Rückzug „in die Zauberwelt seiner Phantasie“.

In der Würdigung der Werke tritt nun der Gedanke einer progressiven Entwicklung in den Vordergrund. Beethoven sei demnach „nicht auf einmal in seiner vollen Eigenthümlichkeit und Ursprünglichkeit, in seiner mit Formen und Stoffmassen spielenden Cyclophenkraft“ aufgetreten, sondern habe sich „in seinen ersten Werken fast aller Gattungen ganz an das Vorhandene und Bestehende“ angeschlossen und „die von Haydn, Mozart oder schon früher geebneten Bahnen“ betreten. Während in der 2. Symphonie „schon mancher Keim später sich entwickelnder Formerweiterung“ vorliege, würden „die 3., 5., 6., 7. und 9. Symphonie in einer Steigerung“ aufeinanderfolgen, „wie sie gleich deutlich auch in den Clavierwerken, als deren hervorragendste Punkte wir die Cis-moll-, F-moll-, und B-dur-Sonate, sowie die A-moll-Sonate mit Violine anzuführen haben, und in den Quartetten, deren letzte aber nur selten, weil sie zu schwer sind, zur Aufführung kommen, sich verfolgen läßt“. Indes wird die „Vocalmusik, der einige seiner größten und unvergänglichsten Werke zugehören“, weiterhin kritisch gesehen: In ihr „mag wol zum Theil ein störender Einfluß des fehlenden äußern Sinnes erkannt werden, und gewiß gilt zumeist den letzten, größten Werken, seiner letzten Messe und der 9. Symphonie, der Ausspruch, es ist gesungene Musik, überall hohe, höchste Musik, aber nicht überall Gesang“⁷⁴. Der Umfang des Beethoven-Artikels übertrifft in der neunten Auflage erstmals denjenigen über Rossini, über den es 1847 im „Brockhaus“ heißt, er sei „ein großes Genie und mit Beethoven zugleich, wenn schon als der äußerste Gegensatz desselben, der musikalische Höhepunkt der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“.⁷⁵ Damit wurde der Topos des auf Raphael Georg Kiesewetter zurückgehenden Vergleichs beider Komponisten in den „Brockhaus“ übernommen; Kiesewetter hatte seine *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik* (1834) bekanntlich mit einem Kapitel über die „Epoche Beethovens und Rossinis“ enden lassen.⁷⁶

Wiederum einen völlig neuen (und fast dreimal so langen) Beethoven-Artikel präsentiert die elfte Auflage der *Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* von 1863.⁷⁷ Als Autor ist nunmehr Friedrich Chrysander anzunehmen, denn dieser ist unter den insgesamt 66 namentlich verzeichneten Mitarbeitern der elften Auflage der einzige Musikforscher.⁷⁸ Mit seiner Verpflichtung bei Brockhaus fiel die musikhistorische Deutungshoheit gewissermaßen wieder zurück an die *Allgemeine musikalische Zeitung*, deren

74 Ebd., S. 160.

75 *Allgemeine deutschen Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände*, Bd. 12 (1847), S. 281f. Zum „Beethoven-Rossini-Diskurs“ siehe Bernd Sponheuer, *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von „hoher“ und „niederer“ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30), Kassel u.a. 1987; Nicholas Mathew/Benjamin Walton (Hrsg.), *The Invention of Beethoven and Rossini. Historiography, Analysis, Criticism*, Cambridge 2013.

76 Raphael Georg Kiesewetter, *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unsrer heutigen Musik*, Leipzig 1834, S. 97–99.

77 Bd. 2 (1863), S. 881–885.

78 Siehe das „Verzeichnis der Mitarbeiter des Conversations-Lexicon“, in: Bd. 15 (1868), S. XXV–XXXII, hier S. XXVI.

Chefredaktion Chrysander 1863 übernommen hatte.⁷⁹ Bekanntlich war Chrysander neben Philipp Spitta der Hauptvertreter der biographischen Methode innerhalb der sich allmählich etablierenden Musikwissenschaft.⁸⁰ Hierzu passt, dass der gesamte Beethoven-Beitrag – im Unterschied zu den früheren Personenartikeln – rein biographisch aufgebaut ist. Unter Verzicht auf eine einleitende Gesamtwürdigung stellt schon der Beginn mit der bedrückenden Schilderung von Beethovens Jugend einen denkbar großen Gegensatz zum geschichtsphilosophisch ambitionierten Auftakt der von Brendel verantworteten Vorgängerversion dar. Beethovens „auffallendes Talent für Musik“ habe sich „unter ungünstigen Verhältnissen in ungewöhnlicher Weise“ entwickelt, denn „sein Vater war dem Trunk ergeben, seine treffliche Mutter kränklich“, und „die Lage der Familie“ wurde „innerlich und äußerlich immer bedrängter“. Ludwig sei daher schon als Kind „düster und verschlossen“ gewesen. „Für seine Ausbildung geschah von Haus aus nur das Nothdürftige, auch der Musikunterricht war unregelmäßig und durch die rohe Willkür des Vaters peinigend.“ Nur durch die Zuwendung der Familie von Breuning, in der „für die Bildung seines Gemüths und seines Geistes gesorgt wurde“, fand er Geborgenheit, doch „in eigenthümlicher Mischung traten schon in dem Knaben die starken und scheinbar unvermittelten Aeußerungen von trotzigem Eigensinn und gutmüthiger Eingebung, von aufflammender Heftigkeit und zarter Rücksicht, von grübelnder Verschlossenheit und harmloser Lustigkeit, von scheuem Mißtrauen und aufopfernder Liebe hervor, welche fortdauernd auch dem Manne den Lebensgang erschwerten“.

Die ungewöhnlich detaillierte biographische Darstellung des jungen Beethoven, der „nicht durch gefällige Liebenswürdigkeit“ auffiel, exponiert bereits alle Charaktereigenschaften, die dem Erwachsenen zugeschrieben wurden. Seit dem Regierungsantritt des Kurfürsten Max Franz II. im Jahre 1784 nahm seine Entwicklung als Bonner Hofmusiker dann aber einen rasanten Verlauf. Dank der „Empfehlungen des Kurfürsten“ wurde er später auch in Wien schnell „in die Kreise der höhern Aristokratie eingeführt, welche damals kunstliebend und liberal einen Künstler zu würdigen verstand und ihm eine unabhängige Stellung zu geben als ihre Aufgabe ansah“. Weder der „so unbefriedigende“ Unterricht bei Haydn, noch die Lektionen bei Schenk, Albrechtsberger und Salieri hätten Beethoven „zum Meister“ gemacht, „sondern die freie Bewegung in der großen Welt“. Trotz wechselhafter Publikumsgunst sei Beethovens Stellung „als des hervorragendsten Componisten der Gegenwart“ schon zu Beginn des neuen Jahrhunderts allgemein anerkannt gewesen, und bei seinem Tod „wurde man wieder inne, daß einer der größten Künstler aller Zeiten geschieden sei“. Eine spezifischere künstlerische Würdigung findet sich etwa in der Mitte dieser chronologischen Darstellung und wird durch die Feststellung eingeleitet, dass er „mit sicherer Hand [...] alle Mittel des musikalischen Ausdrucks, welche Mozart und Haydn überliefert hatten“, ergriffen habe. Dabei habe die „Freiheit im Ausdruck des Individuellen [...] auch zu einer fortschreitenden Freiheit der Form“ geführt, „indem die technische Durchführung mehr und mehr zu einer organischen Entfaltung wurde, welche, dem natürlichen Wachsthum entsprechend aus einem treibenden Keime die mannichfachsten und contrastirendsten Erscheinungen in strenggeschlossener Einheit hervorzubilden vermochte“. Das Denken in „Organismusmeta-

79 Vgl. Marion Recknagel, *Die allgemeine musikalische Zeitung unter Friedrich Chrysander*, in: Stefan Horkitz/Marion Recknagel (Hrsg.), *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt*, Leipzig 2007, S. 295–316.

80 Melanie Unseld, *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln/Weimar/Wien 2014, insbes. S. 369–375.

phern“, welches sich in der musikalischen Analyse und speziell der Beethoven-Interpretation im 19. Jahrhundert ausbildete, findet sich hier deutlich ausgeprägt.⁸¹

Mit den Namen der für den Brockhaus-Verlag tätigen Musikpublizisten Wendt, Fink, Brendel und Chrysander verbinden sich unterschiedliche musikhistoriographische Konzepte, deren detaillierter Vergleich am Beispiel der Personenartikel der *Allgemeinen deutschen Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* unter Hinzuziehung anderer Komponisten einen vielversprechenden Gegenstand für weiterführende Untersuchungen bilden könnte. Mit der fortschreitenden musikhistoriographischen Fundierung dürfte allerdings zugleich das Interesse schwinden, welches die späteren Auflagen des „Brockhaus“ für die Beethoven-Forschung beanspruchen können, spiegeln sie doch lediglich die generellen Entwicklungen der musikalischen Literatur in dieser Zeit. Womöglich aufschlussreicher sind dagegen die inhaltlich rückständigen „Brockhaus“-Beiträge der 1810er, 1820er und 1830er Jahre, denn sie offenbaren das in dieser Zeit insgesamt noch sehr begrenzte Wissen über Beethoven. Angefangen mit dem rudimentären ersten Artikel von 1809, der vermutlich auf Friedrich August Brockhaus selbst zurückgeht, zeigt sich unter der Federführung von Amadeus Wendt eine allmähliche Anreicherung der Lebens- und Werkbeschreibung bei einer weiterhin bemerkenswert geringen Faktenkenntnis, ehe es erst ab 1833 unter der Verantwortung der leitenden Redakteure der beiden führenden Leipziger Musikzeitschriften zu einer Konsolidierung des Wissensstands über Beethoven und zugleich einer dringend gebotenen Fehlerbereinigung kam.

Im vorliegenden Beitrag ist vor allem verdeutlicht worden, dass der Prozess der Verankerung Beethovens in den allgemeinen Wissensbeständen und somit im kollektiven Gedächtnis einer breiteren Öffentlichkeit vermutlich deutlich langsamer vonstatten ging, als es zahlreiche diesbezügliche Publikationen bislang noch immer nahelegen.⁸² Obwohl Beethoven zu den am besten untersuchten Komponisten der Musikgeschichte zählt, scheint es zumindest, dass in der Erforschung seiner Rezeption und erst recht derjenigen seiner komponierenden Zeitgenossen gerade für das erste Drittel des 19. Jahrhunderts weiterhin erheblicher Nachholbedarf besteht. Die Häufigkeit von Zeitungsmeldungen, Konzertberichten und Rezensionen über Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts lässt sich statistisch relativ zuverlässig bestimmen. Bereits 1993 hat Ulrich Tadday in seiner Dissertation über *Die Anfänge des Musikfeuilletons* den „kommunikativen Gebrauchswert musikalischer Bildung und zugleich den Stellenwert der Berichterstattung über die einzelnen Akteure im Zeitraum 1800–1815 untersucht, wobei Beethoven neben Ferdinando Paer, Luigi Cherubini, Joseph Weigl und Gaspare Spontini zwar zu den am häufigsten genannten zeitgenössischen Komponisten gehörte, aber noch eklatant im Schatten Mozarts und Haydns stand.⁸³ Dank der

81 Friedemann Kawohl, „Organismusetaphern“, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft 2), hrsg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber 2004, S. 156–167. Siehe auch Michael Spitzer, „Tovey’s Evolutionary Metaphors“, in: *Music Analysis* 24/3 (2005), S. 437–469.

82 Zum Verhältnis von Musikerbiographik und kollektivem Gedächtnis siehe Unseld, *Biographie und Musikgeschichte*, insbes. S. 39–68.

83 In Taddays Verzeichnis sämtlicher musikbezogener Beiträge der drei Kulturzeitungen *Zeitung für die elegante Welt*, *Der Freimüthige oder Scherz und Ernst* sowie *Morgenblatt für gebildete Stände* im Zeitraum 1800–1815 rangiert Beethoven mit einer Präsenz in 68 Beiträgen weit hinter Mozart (226), Haydn (132) und Paer (107) an vierter Stelle, nur knapp vor Cherubini (67), Weigl (61) und Spontini (60). Vgl. Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*, Stuttgart/Weimar 1993, S. 348–366.

Online-Verfügbarkeit internationaler Printmedien des 19. Jahrhunderts (Tagespresse, Zeitschriften, musikalische Fachpresse, Buchpublikationen) lässt sich heute die zeitgenössische Medienpräsenz einzelner Komponisten relativ einfach und exakt feststellen.⁸⁴ Beethovens zu Lebzeiten durchaus bedeutende, aber nicht herausragende Präsenz in den Printmedien wurde von vergleichsweise moderaten Verkaufszahlen seiner Notendrucke flankiert.⁸⁵ Mit Hilfe der Digital Humanities werden künftig wesentlich genauere Aussagen über die öffentliche Wahrnehmung von Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts, die Verbreitung ihrer Werke sowie über die mit ihnen in Verbindung stehenden publizistischen Diskurse möglich sein. Die Gewissheit, mit der die Herausgeber der *New Oxford History of Music* noch vor wenigen Jahrzehnten die Ansicht vertraten, dass „kein anderer Zeitabschnitt der Musikgeschichte so sehr von einem einzigen Komponisten beherrscht worden“ sei wie die „Epoche Beethovens“, dürfte sich angesichts der im Bereich der Rezeptionsforschung noch zu erwartenden Resultate allmählich verflüchtigen.⁸⁶ Und auch bei der Konzeption einer künftigen dritten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* wird der Zuschnitt der Personenartikel gegebenenfalls neu ausgehandelt werden.

Abstract

Full-length biographies about Ludwig van Beethoven were not published until after the composer's death. During his lifetime, biographical articles in dictionaries and encyclopaedias were therefore a particularly important source of information, since general encyclopaedias achieved a much wider circulation than specialist music publications. The first entry on Beethoven appeared as early as 1790 in Ernst Ludwig Gerber's *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler*. The most widely read encyclopaedia for the educated middle class was the *Conversations-Lexicon oder enzyklopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände*, first published by Brockhaus in 1809. This paper comparatively examines the articles on Beethoven from the first decades of the 19th century until the eleventh edition of 1863 and with regard to the emergence of typical narratives. It is noteworthy that the early entries on Beethoven, were shorter than those for other contemporary composers, contained false biographic information and were reluctant in their assessment of Beethoven's oeuvre. This only changes after the composer's death and raises the question whether, in the eyes of the general reading public, Beethoven really was the predominant musical figure in the first decades of the nineteenth century.

84 Spätestens ab 1820 übernahm Rossini unter den lebenden Komponisten sowohl in der Tagespresse als auch in den musikalischen Fachzeitschriften eine unangefochtene Spitzenposition. Vgl. Arnold Jacobshagen, „Rossini and his German Critics“, in: *Gioachino Rossini 1868–2018. La musica e il mondo*, hrsg. von Ilaria Narici, Emilio Sala, Emanuele Senici, Benjamin Walton, Pesaro 2018, S. 381–411, Tabellen auf S. 390 und 392–394.

85 Wie Axel Beer exemplarisch für den Zeitraum 1818–1827 ermittelt hat, lag Beethoven bei den Musikdrucken mit einem Marktanteil von 1,7% der „Verkaufseinheiten“ auf dem sechsten Rang, mit deutlichem Abstand hinter der Spitzengruppe Rossini (3,9%), Mozart (2,7%) und Weber (2,3%). Vgl. Axel Beer, *Musik zwischen Komponist, Verlag und Publikum. Die Rahmenbedingungen des Musikschaffens in Deutschland im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts*, Tutzing 2000, S. 426.

86 „The title of no other volume of *The New Oxford History of Music* includes the name of a composer. But no other period of musical history is so completely dominated by one composer; in popular thought the years 1790 to 1830 are the Age of Beethoven.“ Gerald Abraham, „Introduction“, in: *The Age of Beethoven 1790–1830* (= *The New Oxford History of Music* 8), hrsg. von Gerald Abraham, London 1982, S. V.

Markus Waldura (Saarbrücken)

Franz Schuberts *Wandererfantasie*: Form und thematischer Prozess

1. Zur Forschungslage

Franz Schuberts Fantasie in C D 760, für die sich gegen Ende des 19. Jahrhunderts der Titel *Wandererfantasie* eingebürgert hat, gehört als erster Versuch, die vier Sätze des standardisierten Formulars der Sonate durch Aufhebung ihrer Selbstständigkeit und gemeinsame Thematik zu einer zyklischen Einheit zu verschmelzen, zu den richtungsweisenden Kompositionen des 19. Jahrhunderts. Experimente Schumanns und Liszts mit der zyklischen Vereinheitlichung der mehrsätzigen Sonatenform konnten hier anknüpfen. Die von Liszt geschaffene Gattung der Symphonischen Dichtung, in der die Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit zum grundlegenden formalen Gestaltungsprinzip wird, verdankt Schuberts Fantasie wesentliche Anregungen.

Angesichts der epochalen Bedeutung des Werkes erstaunt es, dass es in der Forschung bislang nicht die Beachtung gefunden hat, die seinem Stellenwert entspricht. Umfangreichere monographische Studien zum Werk liegen bislang ausschließlich in amerikanischen Dissertationen vor.¹ Aufsätze, die die Fantasie zum alleinigen Gegenstand haben, orientieren wie diese Dissertationen meist eher einführend über das Werk, wobei neben Aspekten der Werkgeschichte auch strukturelle Befunde wie die thematische Vereinheitlichung, die Durchkomposition des viersätzigen Zyklus und die Tonartenkonstellation angesprochen werden.² Ähnlich allgemein sind notwendigerweise die analytischen Aussagen in Publikationen gehalten, die die Fantasie in einem übergeordneten Zusammenhang berücksichtigen, seien es Gesamtdarstellungen von Leben und Werk wie Maurice Browns kritische Schubert-Biographie³ oder Peter Gülkes *Franz Schubert und seine Zeit*⁴, seien es Führer durch Schuberts kompositorisches Schaffen wie der *Franz Schubert Musikführer* von Walther Dürr und Arnold Feil⁵ und das *Schubert-Handbuch* von Walther Dürr und Andreas Krause⁶. Immerhin bringt der Handbuch-Artikel zu D 760 u. a. mit dem Hinweis auf

- 1 Chunghwa Hur, *Schubert's Wanderer fantasia: A creative springboard to Liszt's sonata in B minor*, Diss. University of Arizona 1997; Alexander Victor Panku, *The Wanderer Fantasie by Franz Schubert: An analysis*, Diss. Temple University Philadelphia 1991.
- 2 Elaine Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, in: *The piano quarterly* 27 (1979), S. 23–31; Edward T. Cone, „Schubert's symphonic poem“, in: *Hearing and knowing music: The unpublished essays of Edward T. Cone*, Princeton / Oxford 2009, S. 153–158; Charles Fisk, „Questions about the persona of Schubert's Wanderer fantasy“, in: *College music symposium* 29 (1989), S. 19–30; Yiyi Li, „On the structure and performance of Schubert's fantasy in C major, D 760“, in: *Wuhan Yinyue Xueyuan xuebao/Huangzhong: Journal of Wuhan Conservatory of Music* 4:84 (2007), S. 119–123.
- 3 Maurice J. E. Brown, *Schubert. Eine kritische Biographie*, Wiesbaden 1969.
- 4 Peter Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, Laaber 2002.
- 5 Walther Dürr / Arnold Feil, *Franz Schubert Musikführer*, Leipzig 2002.
- 6 Walther Dürr / Andreas Krause (Hrsg.), *Schubert-Handbuch*, Kassel u. a. 1997; zu D 760 siehe S. 400–403. Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch das Kapitel VII „Freies Spiel von Geist und Hand“. Fantasie und Capriccio“, in: Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente Teil 2. Von 1750 bis 1830* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 7,2), Laaber 2003, S. 49–89.

den Einfluss Schubert'scher Opernouvertüren zugleich auch neue Aspekte in die Deutung des Werkes ein. Dies gilt nicht minder von Hans-Joachim Hinrichsens Erkenntnissen über die Tonartendisposition von D 760⁷ und von den Thesen Andreas Krauses, der in dem Werk den „Schlußpunkt der [...] zumeist fragmentarischen Formexperimente“ der unvollendeten frühen Klaviersonaten sieht⁸ und den Konnex der Gesamtform aus den Tonartrelationen erklärt, die eine zur äußeren Form teilweise querstehende „innere Sonatenform“ konstituieren.⁹ Auch Michael Raab, der sich in zwei Publikationen mit D 760 auseinandergesetzt hat, gelangt in seiner Dissertation über Schuberts instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder zu Einsichten in die zyklische Anlage des Werkes, die über das von der Themenstellung der Arbeit vorgegebene Erkenntnisinteresse hinausgehen.¹⁰

Raab wertet für seine Formanalyse auch die erste und einzige deutsche Aufsatzpublikation aus, die die zyklische Einheit der viersätzigen Fantasie in einer detaillierten Analyse untersucht. Doch der Deutungsansatz, den Marc-André Souchay in seinem Aufsatz *Schubert als Klassiker der Form* von 1928/29¹¹ verfolgt, erscheint problematisch; denn Souchay möchte mit dem Nachweis motivischer und harmonischer Querbeziehungen belegen, dass Adagio, Presto und abschließendes Allegro zusammen eine Variante des Eröffnungssatzes bilden – ein Vorgehen, das die Frage, wie die zyklische Einheit des Werkes funktioniert, bereits im Vorhinein entscheidet und Souchay mitunter zu gewaltsamen analytischen Konstruktionen nötigt.

Angesichts dieser entweder cursorischen oder ausschnitthaften Behandlung des Forschungsgegenstands erscheint das Verständnis jener thematischen Prozesse und formalen Besonderheiten, die die zyklische Einheit des Werkes bewirken und zugleich seinen Fantasiecharakter ausmachen, nach wie vor vertiefungsbedürftig. So bleibt etwa die Aufzählung von Themenbezügen zwischen den Sätzen von D 760 in allen Publikationen unvollständig. Bei der Bewertung und Abgrenzung formaler Einheiten kommen die Forscher zu einander teilweise widersprechenden Ergebnissen, ohne die abweichende Meinung der Kollegen zu registrieren oder gar nach der Ursache für diese einander widersprechenden Urteile zu fragen. Dass eine Diskussion solcher kontroverser Forschungsergebnisse bislang weitgehend unterblieb, erklärt sich nicht zuletzt aus dem erwähnten Einführungscharakter etlicher Publikationen.

7 Hans-Joachim Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, Tutzing 1994.

8 Andreas Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts. Form. Gattung. Ästhetik*, Kassel u. a. 1991, S. 160.

9 Ebd., S. 159–163. So berechtigt der Hinweis ist, dass, wenn man die enharmonische Verwechslung ignoriert, die Tonarten cis-Moll, Gis-Dur/As-Dur und Des-Dur als quintverwandt angesehen werden können, so weitet die Annahme einer bloß tonal gegebenen Sonatenform das Verständnis dieser Form in problematischer Weise. Krause selbst hat denn auch diese Auffassung von Sonatenform als „sehr weit gefaßt“ bezeichnet (ebd., Fußnote 159, S. 172).

10 Michael Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, München 1997. Andere Publikationen, die sich mit dem Liedbezug von D 760 auseinandersetzen, vertiefen das Thema nicht in gleicher Weise: Zsuzsanna Domokos / Ágnes Gádor, „Bezüge zwischen Lied und Instrumentalmusik: Schuberts Wandererfantasie und Schumanns Fantasie in C-Dur“, in: *Schubert durch die Brille: Internationales Franz Schubert Institut – Mitteilungen* 18 (Januar 1997), S. 83–87; Yueh-Reng Lin, *The impact of the lied on selected piano works of Franz Schubert, Robert Schumann, and Johannes Brahms*, Dissertation University of Cincinnati 2004.

11 Marc-André Souchay, „Schubert als Klassiker der Form“, in: *ZfMw* 10 (1928/29), S. 141–155.

Beide benannten Defizite begründen die Notwendigkeit einer erneuten Formanalyse des Werkes, die sich zwei Aufgaben zu stellen hat: erstens die bereits vorliegenden Erkenntnisse über thematische Querbeziehungen zu bündeln und zu ergänzen und zweitens der Frage nachzugehen, weshalb die Beschreibung formaler Strukturen im Falle von D 760 zu einander widersprechenden Aussagen führt. Dass die Ursache dafür in der Mehrdeutigkeit der formalen Gestaltung selbst liegt, wurde bisher nur von wenigen Autoren erkannt und reflektiert. Ein methodischer Grundsatz einer neuerlichen Analyse von D 760 muss deswegen darin bestehen, mehrdeutige formale Befunde nicht durch die Entscheidung zugunsten einer Deutungsalternative aufzulösen, sondern sie als solche explizit zu konstatieren. Die genaue Beschreibung solcher Mehrdeutigkeiten versteht sich zugleich als Versuch, den von Schubert gewählten Gattungstitel „Fantasie“ zu erklären, der sich angesichts der Nähe der Komposition zum viersätzigen Sonatensatzzyklus nicht von selbst versteht.

2. Formanalyse

Die Formanalyse der vier nur durch Doppelstriche voneinander getrennten Sätze der Fantasie steht am Anfang der folgenden Untersuchung. Eine Darstellung der die gesamte Komposition überspannenden thematischen Beziehungen schließt sich an. Ziel der Analyse von Form und Thematik ist es, die zyklische Einheit von D 760 sowie die im Fantasiecharakter des Werkes begründeten Abweichungen von der Sonatenform über bisherige Erkenntnisse hinaus differenzierter zu beschreiben und zu verstehen. Die in den folgenden analytischen Anmerkungen angegebenen Taktzahlen entsprechen denen der historisch-kritischen Gesamtausgabe, der zufolge die Takte des Gesamtwerkes durchgezählt werden.

Erster Satz

Der *Allegro con fuoco ma non troppo* überschriebene erste Satz – und damit das Werk – beginnt mit einem sonatentypischen Hauptthema. Auf Vorbilder klassischer Sonatenthemen verweist zum einen der durch Fortissimo-Dynamik, vollgriffigen Akkordsatz und marschartigen Rhythmus gegebene Energico-Charakter – auf die Ähnlichkeit mit dem Beginn von Beethovens Klaviersonate op. 106 wurde in der Literatur bereits hingewiesen.¹² Zum andern entspricht auch die Form des Themas der vieler klassischer Sonatensatz-Hauptthemen: Auf die modifizierte Sequenzierung einer Taktgruppe folgt als zweiter Themenabschnitt eine längere Reduktionsphase, die in eine abschließende Kadenz mündet. Themen, die eine derartige Anlage aufweisen, werden in den Formenlehren Arnold Schönbergs und seiner Schüler als „Satz“ klassifiziert. Zahlreiche Sonatensätze Mozarts und Beethovens beginnen mit Themen, die sich diesem Formtypus zuordnen lassen.

Verglichen mit vielen dieser Themen ist Schuberts Thema ungewöhnlich komplex gebaut. Da die in Satzform gehaltenen Themen klassischer Sonatensätze meist von einer Zwei- oder Viertaktgruppe eröffnet werden, erscheint schon die Dreitaktigkeit seiner Eröffnungsphrase als Normabweichung.¹³ Die Fortsetzung des Themas unterscheidet sich von einschlägigen

12 Andreas Krause, „So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar. Die Klaviermusik“, in: *Schubert-Handbuch*, hrsg. von Walther Dürr / Andreas Krause, Kassel u. a. 1997, S. 380–435, hier S. 400; Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 203.

13 Brody konstatiert die „asymmetrical phrase structure of the opening pitches... The first statement, comprising 17 bars, is further subdivided into uneven lengths.“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's

klassischen Themen dadurch, dass die Verkürzung der syntaktischen Einheiten in der folgenden Reduktionsphase nicht einfach aus der Abspaltung einer Teilphrase, sondern aus dem Umbau der Ausgangsgestalt resultiert: In der Zweitaktphrase der Takte 7f., die die erste Stufe des Reduktionsprozesses bildet, wird das vom daktylischen Rhythmus bestimmte erste Motiv des Themas zwar von einem auf einen halben Takt verkürzt, jedoch seinerseits modifiziert sequenziert. Zugleich wird die aufsteigende Dreiklangsbrechung, die in der Dreitaktphrase die Mitte einnahm, an den Phrasenbeginn vorgezogen, wo sie nun Auftaktfunktion übernimmt. Da diese Zweitaktphrase ihrerseits wiederholt und in der Folge weiter verkürzt wird, weist die Reduktionsphase zwischen T. 7 und 13 ihrerseits Satzform auf. Eine solche Potenzierung der Satzanlage ist auch in klassischen Sonatensatzthemen häufig dann zu beobachten, wenn der Reduktionsprozess von einer Viertaktgruppe ausgeht.¹⁴

Trotz der beschriebenen Besonderheiten dürfte das Thema von Hörern, die mit Beethovens Sonaten vertraut waren, als typisches Hauptthema eines ersten Sonatensatzes gehört worden sein. Sie mussten nach einem solchen Beginn mit einem regulären Sonatensatz rechnen. Diese Erwartung wird zunächst auch durch die modifizierte Wiederholung des Hauptthemas bestätigt, die hier wie in anderen Sonatensätzen die Überleitungssektion eröffnet. Doch deren Gestaltung selbst ist mit dem Modell der Sonatenform nicht befriedigend zu erklären: Denn während der Hörer von der Überleitung seit Beethoven die beginnende Verarbeitung des Hauptthemas erwartet, wird der *ff*-Akkordschlag von T. 32 zum „Startschuss“ für Sechzehntelpassagen, die zwar aus der im Hauptthema enthaltenen Dreiklangsbrechungskomponente herauswachsen, dann aber in Sechzehntelfiguren auspendeln, die jeglichen Bezug zum Hauptthema vermissen lassen – so rigoros wird kaum in einer der früheren Klaviersonaten Schuberts, in denen die Überleitungen mitunter noch virtuoses Passagenspiel zulassen, der Faden der thematischen Entwicklung gekappt. Man sollte bei der Beschreibung dieses Abschnitts jedoch nicht die Norm der Sonatenhauptsatzform zugrunde legen, an der gemessen das Ausbleiben thematischer Arbeit zweifellos als Defizit zu werten wäre. Vielmehr ist in Betracht zu ziehen, dass sich hier eine Gattungseigentümlichkeit der von Schubert ja einzig im Werktitel genannten Gattung der Fantasie auswirkt, nämlich jene quasi improvisatorische Freiheit, die sich hier erstmals in diesem Satz als unvermitteltes Nacheinander von Heterogenem realisiert. Abschnitte, welche, wie der vorliegende, elementare Spielfiguren in pausenloser rascher Bewegung aneinanderreihen, sind in Fantasien der Klassik und frühen Romantik häufig anzutreffen (man denke nur an T. 125–138 in Mozarts *c-Moll-Fantasie* KV 475) und werden in der Literatur mitunter als „toccatahaft“ bezeichnet und damit einer Gattung zugeordnet, die im 18. Jahrhundert ebenso wie die Fantasie für improvisatorisch freie Gestaltung stand. Der

Fantasy in C (D 760)“, S. 26, Spalte 1). Dass der erste Vortrag der Phrase von der Tonika zur Dominante, der zweite von der Dominante wieder zur Tonika zurückführt, entspricht dem üblichen harmonischen Verlauf solcher Themenanfänge. Jüngere Formenlehren würden T. 1–6 wegen der ihnen zugrunde liegenden authentischen Kadenz als Periode klassifizieren. Für die Bewertung als Satz ist jedoch das melodische Sequenzverhältnis zwischen den Schlüssen der beiden Phrasen ausschlaggebend: Ab der dritten Zählzeit von T. 5 liegt in der Melodiestimme eine exakte Obersekundtransposition von T. 2f. vor. Schönberg und im Anschluss an diesen auch Erwin Ratz klassifizieren so eröffnete Themenanlagen als Satz. Siehe dazu: Markus Waldura, „Periode oder tonale Sequenz: Überlegungen zur Struktur von Mozarts Themen“, in: *Mozart Studien* 11, hrsg. von Manfred Hermann Schmid, Tutzing 2002, S. 11–72.

14 Auch das Hauptthema von Beethovens op. 106, 1 ist als potenziertes Satz gebaut.

Fantasiecharakter des Werkes manifestiert sich an dieser Stelle demnach darin, dass Schubert die Überleitungssektion als toccatenhafte Spielepisode gestaltet.¹⁵

Da die Sechzehntelfigurationen der Spielepisode mit dem vorausgehenden Hauptthema kontrastieren, erscheint ihr unvermittelter Beginn mit einem *ff*-Schlag zugleich als Zäsur und als unerwarteter Einbruch von etwas Neuem. Dies ist im Blick auf weitere, ähnlich abrupte Übergänge im weiteren Verlauf des Satzes hervorzuheben.

Die nächste Lizenz von der Norm der Sonatenform, der Eintritt des Zweiten Themas in der Tonart der großen Obermediante E-Dur, ist hingegen nicht notwendig als Beleg für den Fantasiecharakter des Werkes zu werten, sondern kann mit dem Verweis auf Schuberts personalstiltypisch freie Handhabung der Sonatenform erklärt werden. Sonatensätze, in denen am Ende der Überleitung wie hier die Ebene der Dominanttonart erreicht, das zweite Thema dann aber überraschend in einer anderen Tonart eingeführt wird, finden sich bei Schubert sowohl in den frühen Klaviersonaten¹⁶ als auch in jenen der 1820er-Jahre.¹⁷

Dass das Hauptthema nach dem in E-Dur verharrenden Seitensatz unvermittelt in der Grundtonart wiederkehrt (T. 70–82), könnte auf den ersten Blick als Einfluss einer weiteren Gattung, der des Rondos oder Sonatenrondos, interpretiert werden. Doch entspricht das, was den Raum zwischen den beiden ersten Vorträgen des Hauptthemas und seiner erneuten Wiederkehr ausfüllt, so wenig einem Rondo-Couplet, dass schon von daher das abermalige Auftreten des Hauptthemas in der Grundtonart als weitere, überraschende Abweichung vom Schema der Sonatenhauptsatzform erscheint – ein Bruch, in dem sich erneut die improvisatorische Grundhaltung der Fantasie geltend macht.

Auch die Dramaturgie der Stelle spricht gegen einen Rondobezug: Nachdem die fallenden Sequenzen im Schlussabschnitt des Seitensatzes einen Spannungsabbau bewirkt hatten, erscheint der Einsatz des Hauptthemas keineswegs als vorhersehbare Wiederkehr eines Rondo-Refrains, sondern als Neubeginn, der durch seinen Impuls eine Fortsetzung des Verlaufs überhaupt erst ermöglicht. Für diese Auffassung spricht auch der unvermittelte Wechsel von Tonart, Dynamik und Satzstruktur an der Grenze von T. 66 und 67. Das Akkordtremolo, das die Fuge zwischen dem Seitensatz und dem Hauptthemeneinsatz T. 70ff. ausfüllt, setzt sich von dem stimmig-polyphon konzipierten Tonsatz der vorausgehenden Takte kontrastierend ab und taucht aus dem vorgeschriebenen Pianissimo als etwas Unerwartetes und Neues auf. In T. 67 liegt somit eine ähnlich abrupte Zäsur vor wie am Beginn der Spielepisode der T. 32ff. – die Rückleitungen zum Rondo-Refrain in Schuberts Sonatenrondos vermitteln dagegen zwischen Couplet und Refrain unter Wahrung der Kontinuität.

Der Eindruck, dass mit dem Akkordtremolo etwas Neues beginnt, steht auch einer Deutung des Themeneinsatzes als Schlussgruppenthema in der „falschen“ Tonart entgegen.¹⁸

15 Ursprünglich wurde die zweite Hauptthemenversion bereits in T. 27, also mitten in der Reduktionsphase abgebrochen, worauf dann in T. 28 der verkürzte DD97 über *a* eintrat. Der quasi improvisatorische Überraschungseffekt, den der unvermittelte Beginn der Spielepisode erzeugt, war in dieser Version demnach noch weit deutlicher ausgeprägt. Siehe *Klavierstücke II*, hrsg. von Christa Landon und Walter Dürr (= Franz Schubert. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NGA] VII/2/5), Kassel u. a. 1984, S. 157.

16 D 613, 1.

17 D 840, 1.

18 So Brody: „For his closing theme, the composer returns to the principal Theme (bar 70 ff)“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, S. 26, Spalte 2).

Der Neueinsatz des Hauptthemas in T. 70ff. liegt eindeutig jenseits einer Formzäsur, an der die Exposition mehr abbricht als schließt, nicht vor einer solchen.

Damit erhebt sich die Frage, wie die formale Funktion dieses Themeneinsatzes zu deuten ist. Gehört der erneute Einsatz des Hauptthemas in der Tonika bereits zur Durchführung? Dagegen spricht der für einen Durchführungsbeginn unübliche Einsatz des Hauptthemas in der Tonika, der eher eine Wiederholung der Exposition erwarten lässt.¹⁹ In einem regulären Sonatensatz wäre diese durchaus zu erwarten, und der erneute Tonika-Einsatz des Hauptthemas scheint auf diese Konvention anzuspitzen. Zugleich verhindert die variative Umbildung des Hauptthemenkopfes T. 70–72 jedoch, dass der Eindruck einer bloßen Wiederholung entsteht. Diese Umbildung intensiviert eine Tendenz zur akzessorischen Veränderung des Hauptthemenkopfes, die sich bereits an der ersten Wiederholung des Hauptthemas in T. 18ff. beobachten lässt. Schlägt in T. 18–20 der weiblichen Endung der ersten Dreitaktgruppe des Themas lediglich ein weiterer Akkord nach, so tauschen in T. 70–72 und 73–75 die ersten beiden Takte der Dreitaktgruppe die Oktavlage – eine freie Richtungsumkehrung des melodischen Verlaufs, die die motivische Substanz des ersten Themenabschnitts weitgehend unangetastet lässt.²⁰

Wer sich nach dem Erklängen des so variierten Themas auf eine vielleicht ebenso variierte Wiederholung der Exposition einstellt, erlebt jedoch eine erneute Überraschung: Der *ff*-Einsatz der eigentlichen Durchführung in T. 83 durchkreuzt derartige Erwartungen so abrupt, dass man beim Hören hier nicht so sehr die Fortsetzung eines schon begonnenen Formteils als erneut eine jähe Wendung des Formverlaufs konstatiert. Da der Einsatz der Durchführung die Zieltonika der das Thema beschließenden a-Moll-Kadenz zur Ausgangsharmonie einer neuen Zweitaktgruppe umfunktioniert, bleibt nicht nur die Exposition, sondern auch der sie verdrängende Neueinsatz des Hauptthemas unvollständig – eine Häufung von Diskontinuitäten, die zweifellos dem Fantasiecharakter des Satzes geschuldet ist. Die Entsprechungen zwischen der Zäsur in T. 83 und dem abrupten Übergang von der zweiten Aufstellung des Hauptthemas zur Überleitungsepisode in T. 32 sind dabei nicht zu übersehen: Beide *ff*-Einsätze ereignen sich formal an derselben Stelle des Hauptthemenverlaufs, nämlich am Ende des zweiten Themenabschnitts, und an beiden Stellen wird das bereits zuvor geforderte Fortissimo erneut vorgeschrieben.²¹

Wurden einige Abweichungen von der Gestaltung der Sonatensatzexposition von der Forschung schon bemerkt und gedeutet, so gilt die nun folgende Durchführung hingegen geradezu als Musterbeispiel für Schuberts Gestaltung dieses Formteils²² und damit als Beleg für die Nähe des Satzes zur Sonatenform. So weist sie nicht nur eine auch für andere

19 So deutet Krause den Themeneinsatz T. 70ff. Allerdings betrachtet er das Durchführungsthema (T. 112–131) als neues Zweites Thema – eine Deutung, die den Durchführungscharakter der Satzpartie, in die dieses Thema eingelassen ist (T. 83–165), ignoriert (Krause, *Die Klaversonaten Franz Schuberts*, S. 160).

20 Zu einer ausführlicheren Beschreibung der Modifikationen des Hauptthemas siehe drittes Kapitel des Aufsatzes „Der thematische Prozess“.

21 In der ersten Niederschrift von D 760 ging der Crescendo-Gabel, die hier noch in T. 27 stand, die Dynamik-Angabe „*f*“ voraus. In der endgültigen Fassung fehlt diese Dynamik-Angabe. Die Crescendo-Gabel blieb jedoch stehen, was, nach dem in T. 27 nunmehr angezeigten „*ff*“, sinnlos erscheint (siehe *Klavierstücke II*, S. 157).

22 Die Durchführung „zeigt [...] eine derartige Bündelung personalstilistischer Merkmale, dass sie [...] als besonders typische Schubertsche Durchführung gelten kann.“ (Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, S. 260).

Durchführungen Schuberts kennzeichnende symmetrische harmonische Disposition auf.²³ Auch die Einführung eines kantablen Durchführungsthemas, die, gemessen an der klassischen Norm der Sonatenform, als romantische Lizenz gewertet werden könnte, hat ein Vorbild in einem früheren Sonatensatz Schuberts, und zwar im Durchführungsthema des ersten Satzes von D 537. Das Durchführungsthema in D 760 weist nicht nur einen ganz ähnlichen, beschwingten Charakter auf. Seine Motivik wird auch, wie die Motivik des Durchführungsthemas in D 537, 1, in der vorausgehenden Durchführungssektion sorgfältig angebahnt.²⁴

Gerade der Verweis auf D 537, 1 aber ist kaum geeignet, die Regelmäßigkeit der Durchführung von D 760, 1 zu erweisen, weicht dieser Satz doch selbst erheblich von der Norm klassischer Sonatensätze ab.²⁵ Außerdem lässt sich zeigen, dass es auch in der Durchführung von D 760, 1 zu unerwarteten Wendungen kommt. Dies wäre zwar für eine Durchführung an und für sich nicht ungewöhnlich. Doch die Tatsache, dass sich derartige Einbrüche des Unerwarteten vom Beginn des Satzes ab in fast regelmäßigen Abständen in allen seinen Formabschnitten ereignen, hat zweifellos etwas mit dem Fantasiecharakter des Werkes zu tun.

Eine erste solche unvorhergesehene Wendung im Verlauf der Durchführung vollzieht sich in T. 108, wo auf den verminderten Dreiklang *f-gis-b* und den F-Dur-Sextakkord der Dominantseptakkord von Es-Dur folgt. Dieser Akkordschlag, der der Verarbeitung des zweiten Themas ein jähes Ende bereitet, wird trotz des bereits vorgeschriebenen *ff* durch einen dieser Dynamikangabe angepassten Sforzato-Akzent (*ffz*) besonders hervorgehoben – eine Entsprechung zu den *ff*-Vorschriften der Takte 32 und 83. Der Sechzehntel-Abwärtslauf, der sich aus einer Achtelnote löst, ist mit jenem in T. 83 überdies fast identisch. Das unerwartete Neue, zu dem er hinleitet, ist das kantable Durchführungsthema. Dieses bildet nach Charakter und *pp*-Dynamik zum vorausgehenden Durchführungsabschnitt zwar den denkbar größten Kontrast, wird in jenem Abschnitt, wie bereits erwähnt, jedoch zielstrebig angebahnt.

Dass nach dem Diminuendo ausklingenden Durchführungsthema wiederum unvermittelt der Hauptthemenkopf im Forte einsetzt, ist gelegentlich als Reprisensignal, die Tonart Des-Dur als Vorausdeutung auf das im zweiten Satz wichtige Cis-Dur und die grundtongleiche Molltonart seines Variationsthemas interpretiert worden.²⁶ Für die Frage nach Fantasie-Einflüssen auf die Sonatenform des Satzes ist hervorzuheben, dass hier der zweite harte Schnitt innerhalb der Durchführung erfolgt. Da der erste dieser beiden Schnitte den Eintritt des lyrischen Durchführungsthemas, der zweite hingegen die Fortsetzung des „normalen“ Durchführungsgeschehens – zunächst, ab T. 132, die Verarbeitung des Hauptthemas – ermöglicht, erscheint das zwischen diesen beiden Zäsuren eingelassene Durchführungsthema als Episode. Der Verlauf kehrt somit das

23 Dazu siehe ebd. S. 260–262.

24 Zur Ableitung des Durchführungsthemas siehe im 3. Kapitel des Aufsatzes „Der thematische Prozess“, S. 258f.

25 So ersetzt das kantable Durchführungsthema das in der Exposition fehlende selbstständige Zweite Thema. Einen Verstoß gegen klassische Normen stellt auch die Transpositionsreprise dar, die sich ähnlich allerdings in zahlreichen frühen Sonatensätzen Schuberts findet.

26 „The apparent return of the first theme starts from measure 132 in D flat Major, which is the Neapolitan key of the main key, C Major, and also the parallel major to the key of next movement, c-sharp minor. We can find many examples of this ‚false‘ beginning of the recapitulation in his piano sonatas, string quartets and symphonies.” (Hur, *Schubert’s Wanderer fantasie*, S. 25).

Moment quasi improvisatorischer Diskontinuität hervor, während sich die Einbindung des Durchführungsthemas in die das Werk durchziehenden motivischen Entwicklungsprozesse und seine zentrale Funktion für den harmonischen Plan der Durchführung²⁷ erst der Analyse erschließen. Der Einschubcharakter des Durchführungsthemas erinnert zugleich an die ähnliche Stellung des dritten Hauptthemeneinsatzes in T. 70ff., das ebenfalls von zwei Zäsuren flankiert wird.

Verläuft die weitere Durchführung bis zum endgültigen Erreichen der Dominante von C-Dur in T. 165 im Zeichen kontinuierlicher Verarbeitung von Hauptthema und zweitem Thema, so wird in der Überleitung zum zweiten Satz der letzte und nachhaltigste Eingriff in das Schema der Sonatenform gestaltet: die Verweigerung der Reprise. Mit dem Erreichen der Dominante in T. 165 wäre die harmonische Voraussetzung für deren Eintritt gegeben. Doch in T. 167 erklingt unerwartet der verkürzte Dominantseptnonenakkord von fis-Moll. Diese Rückung aus dem Bereich der Dominante kommt so unvermutet, dass sie in der Folge durch das mehrfache Alternieren des Dominantseptakkords und des Rameau'schen Quintsextakkords von fis-Moll bekräftigt werden muss. Gingen die abrupten Wendungen bisher von einem einzelnen Akkordschlag aus, so wird zur Umlenkung des Formverlaufs nach dem Ende der Durchführung eine ganze Serie von Akkordschlägen aufgeboten, die erst ausbleiben, als der Modulationsprozess auf der Dominante von cis-Moll, der Tonart des zweiten Satzes, zur Ruhe kommt.

Die Analyse des ersten Satzes hat demnach gezeigt, dass sein Formverlauf im Großen und Ganzen zwar der Sonatenform folgt, dass er aber in allen Abschnitten zugleich von abrupten Umschwüngen gekennzeichnet ist, die einen Eindruck improvisatorischer Willkür hervorrufen und die offenbar jenes Element fantasieartig freier Gestaltung repräsentieren, die der Gattungstitel erwarten lässt. All diese inszenierten Konstruktionsbrüche kulminieren im Abbruch der Sonatenform am Ende der Durchführung, der aus diesen vorausgegangenen Brüchen die Konsequenzen zieht: Diese letzte, gravierendste Abweichung vom Schema der Sonatenhauptsatzform kommt nach so viel komponierter Diskontinuität also keineswegs unvorbereitet.

Zweiter Satz

Erschließen sich im ersten Satz einige Abweichungen von der Sonatenform erst der eingehenden Analyse, so ist die fantasieartig freie Handhabung der Variationsform im zweiten offenkundig und wurde in der Literatur schon vielfach konstatiert.²⁸ Sie lässt sich

27 In der von Hinrichsen herausgearbeiteten harmonischen Disposition bilden die Tonarten Es-, As- und Des-Dur des Durchführungsthemas die tragende Mittelachse der Durchführung. (Hinrichsen, *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*, S. 261f.)

28 „Umgreift das eigentliche Thema des Satzes dieses selbst und seine erste Variation, dann kann auch die Variationsfolge, die daraus erwächst, nur so frei und ungewöhnlich sein wie das Thema selbst“ (Dürr / Feil, *Franz Schubert Musikführer*, S. 298). „Die Eindringlichkeit der formal recht freien, von fernher auf das Variationsreglement blickenden Beschwörung hat viel zu tun mit der Psychologie des Erinnerens“ (Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 205). „These original strains are heard several times in a free variation form, in which they are adorned by an abundance of pianistic figuration, and sometimes separated by passages in which the figuration goes its own way.“ (Brian Newbould, *Schubert. The Music and the Man*, London 1997, S. 347). „Genauso schwer zu erfassen ist der zweite Satz. Ihn als Variationensatz zu bezeichnen, wirft erhebliche Probleme auf. Bereits die erste ‚Variation‘ weicht völlig vom Thema ab, das erst später wieder erkennbar Vorlage wird. Nach vier (oder zwei?)

aber auch schon am äußeren Erscheinungsbild des Satzes ablesen: So verzichtet Schubert in diesem Satz auf eine ausdrückliche Benennung des Themas und der Variationen, sowie auf deren Abtrennung durch Doppelstriche und auf ihre Zählung.²⁹ Damit fehlen dem Analytiker wertvolle Orientierungshilfen. Dass sie Schubert verweigert, lässt vermuten, dass Mehrdeutigkeit der Gliederung wie der formalen Funktion von Satzabschnitten zur Konzeption des Satzes gehört.

Dass genau dies der Fall ist, lässt auch die widersprüchliche Deutung einzelner Formelemente in der Literatur vermuten. Umstritten ist bereits die Eingrenzung des Variationsthemas selbst. Besteht es aus den ersten acht Takten des Satzes (T. 189–196)³⁰ oder gehören die folgenden neun Takte (T. 197–205) dazu?³¹ Oder beschränkt es sich gar auf die erste Viertaktgruppe?³² Die Frage, wo das Thema endet, hat Konsequenzen für die Bewertung der ihm folgenden Formabschnitte: Sieht man die ersten acht Takte als Variationsthema an, so muss man die folgenden neun Takte konsequenterweise als erste Variation interpretieren.³³

Dass die Meinungen der Forscher derart auseinandergehen, ist ein Indiz dafür, dass die Ursache für die Abgrenzungsschwierigkeiten in der Sache selbst liegt und zwar in dem Verhältnis der beiden ersten, in T. 196 bzw. 205 endenden Formabschnitte des Satzes. Diese lassen sich einerseits als Halbsätze einer 17 Takte umfassenden Periode deuten. Der in diesem Fall als Nachsatz anzusehende Abschnitt T. 197–205 weist andererseits jedoch auch Merkmale einer ersten Variation auf. Diese Ambivalenz wird sich als wesentliches Merkmal der Satzkonzeption erweisen: Auch die Abgrenzung späterer Variationen bereitet ähnliche Schwierigkeiten.

regulären Variationen passiert wieder etwas Neues, erst am Ende wird das Thema nochmals zitiert, die Variationselemente machen also nur einen sehr geringen Teil des Satzes aus.“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 119). „Was dann folgt, sind nicht Variationen, sondern freie Umgestaltungen, begleitet und umrahmt von immer reicheren Figurationen“ (Walter Riezler, *Schuberts Instrumentalmusik*, Zürich / Freiburg 1967, S. 44). „Wie in dem langsamen Satz sogar die Variationenform ‚zersetzt‘ ist, ist das ganze Werk voll von echt phantastischen Zügen“ (Ebd., S. 46).

29 In den in mehrsätzigen Werken enthaltenen Variationssätzen Schuberts markieren sonst Wiederholungszeichen sowohl die im Thema vorgegebene Binnenzäsur als auch die Grenze zwischen den Variationen, so im *Forellenquintett*, in der *Klaviersonate* D 845 und im *Streichquartett d-Moll* D 810.

30 So die Sicht von Brody: „This balanced, eight-bar adagio theme“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, S. 26, Spalte 2). Raab entscheidet sich, nachdem er eine Gliederung in Viertaktgruppen erwogen hat, letztlich ebenfalls für diese Auffassung: „Melodisch betrachtet gehören jedoch die gesamten acht Takte zusammen, T. 1–4 als Vordersatz, T. 5–8 als melodisch gleich beginnender Nachsatz.“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 104).

31 Riezler sieht die 9 Takte in E-Dur als Nachsatz (Riezler, *Schuberts Instrumentalmusik*, S. 44).

32 „Das Thema ist viertaktig: zweitaktiger Vordersatz mit Wendung zur Dominante, zweitaktiger Nachsatz mit Kadenzierung in der Tonika.“ (Krause, „So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar. Die Klaviermusik“, S. 402).

33 „Wieder führt eine Quintole weiter, die fortlaufende Sechzehntelbewegung charakterisiert das Folgende aber nun deutlich als erste tatsächliche Variation im Sinne des Figuralatzes...“ (Krause, „So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar. Die Klaviermusik“, S. 402); „Only the theme and the first variation use both phrases from the lied.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 26). Raab identifiziert das Thema zwar auch mit den ersten acht Takten, sieht in den folgenden neun Takten jedoch keine Variation. (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 105). Klarer distanziert er sich von der Auffassung des Abschnitts als Variation auf S. 112 (siehe Fußnote 36).

Die Entscheidung, die ersten 17 Takte als Einheit aufzufassen, lässt sich unter anderem damit begründen, dass alle Viertaktgruppen von einem melodisch und rhythmisch gleichartigen ersten Takt eröffnet werden. Die melodische und harmonische Differenzierung, die den Aufbau der syntaktischen Einheit voranbringt, vollzieht sich jeweils im zweiten Takt der zweitaktigen Bauglieder: So antwortet dem öffnenden Halbschluss von T. 190 der Ganzschluss von T. 192 – eine Abfolge, die die Deutung der ersten vier Takte als komplette viertaktige Periode nicht völlig abwegig erscheinen lässt.³⁴ Sinnvoller ist es aber, nicht die viertaktige, sondern die achttaktige Einheit der Takte 189–206 als Periode aufzufassen. Denn sie zeigt eine für achttaktige Perioden typische Anlage: Beide Viertaktgruppen – die dann als Vorder- und Nachsatz anzusehen wären – beginnen mit einem identischen Zweitaktglied. Die zweiten Zweitaktglieder beider Halbsätze verlaufen dann harmonisch und, dadurch bedingt, auch melodisch abweichend. Dass der Nachsatz in der parallelen Dur-Tonart kadenziert, hat allerdings zur Folge, dass der Abschluss der Periode nicht als völlig befriedigend empfunden wird und man eine Fortsetzung erwartet. Diese Erwartung löst die zweite Periode ein, die in der am Ende des ersten Achttakters durch den Ganzschluss etablierte Tonart der Tonikaparallele E-Dur einsetzt, um dann den Weg zurück zur Ausgangstonika einzuschlagen. Diese harmonische Gegenbewegung zurück zur Ausgangstonart wird zwar durch vielfache phrygische Halbschlüsse auf deren Dominante Gis-Dur aufgehalten, rechtfertigt aber dennoch eine Deutung der zweiten Periode als übergeordneter Nachsatz des Themas – eine Auffassung, die einer Interpretation als erster Variation entgegensteht.

Bestätigt wird diese Sicht noch dadurch, dass auch die Zweitaktglieder der zweiten Periode, jeweils vom gleichen ersten Takt aus immer wieder anders geraten als jene der ersten. Läge hier tatsächlich eine Variation vor, so müssten alle Abschnitte der neuen Periode den harmonischen Verlauf der entsprechenden Themensegmente der ersten Periode beibehalten – in den meisten Variationssätzen Schuberts ist das wenigstens in den ersten Variationen der Fall, hier jedoch nicht: Zwar wendet sich das erste Zweitaktglied von Periode II wie das erste von Periode I in der neuen Tonart von der Tonika zur Dominante, doch schon das zweite kehrt nach cis-Moll zurück und mündet in den schon erwähnten mehrfach wiederholten phrygischen Schluss auf dessen Dominante, für den es in Periode I kein Vorbild gibt.³⁵ Aber nicht nur harmonisch, vor allem auch melodisch bringen die Zweitaktglieder von Periode II Neues, indem sie Elemente aus den Takten 16–22 des Liedes in sich aufnehmen und damit auch dem melodischen Verlauf gegenüber Periode I eine neue Wendung geben.³⁶ All diese Befunde legen es nahe, die Takte 189–205 als *e i n e* Melodie anzusehen, deren beide Perioden ihrerseits in einem übergeordneten Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis stehen, nicht als eine Abfolge von Variationsthema und erster Variation.

34 Aus diesem Grunde zieht auch Raab die Eingrenzung des Themas auf die ersten vier Takte in Betracht (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 104).

35 Vgl. Hur: „The cadences of the next variation set are reversed: the first phrase starts and ends with E Major, and the second phrase starts in E Major and ends in c-sharp minor.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 25).

36 Die Tatsache, dass in diese Periode Bezüge zu einer weiteren Partie des Liedes einfließen, wertet auch Raab als Argument gegen die Auffassung als Variation: „Die harmonischen Vorgänge und die Gliederung in 9+4+5 Takte und nicht zuletzt das Auftauchen eines weiteren Themenbruchstückes des Liedes (dort T. 16/17) machen es unmöglich, diesen Abschnitt als Variation auf das Thema zu beziehen.“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 112).

Für diese Auffassung spricht auch, dass sich die späteren Variationen zwar hauptsächlich auf Periode I beziehen. Zumindest ein rhythmisches Element aus Periode II wird in ihnen jedoch in die Melodie von Periode I integriert. Periode II ist demnach – wenn auch in weit geringerem Maße als Periode I – Gegenstand der Veränderung, mithin selbst nicht Variation, sondern Thema.

Wenn man Periode I und II zusammen als Variationsthema auffasst, so hat dieses, verglichen mit anderen Themen Schubert'scher Variationsätze, freilich eine unkonventionelle Form. Während diese Themen stets aus zwei – meist wiederholten – Abschnitten bestehen und sich als kunstvolle Überformungen traditioneller melodischer Modelle wie der Barform deuten lassen, fehlen derartige Teilwiederholungen in T. 189–205, da sich die Melodie immer weiter entwickelt. Diese atypische Anlage resultiert nicht zuletzt aus dem Bezug zur Melodie des zugrundeliegenden Liedes.

Für die Deutung von Periode II als erste Variation spricht lediglich, dass mit ihrem Beginn eine Sechzehntelbegleitung anhebt, wie sie für eine Figuralvariation typisch wäre. Diese Begleitung stellt die erste Stufe einer schrittweisen rhythmischen Belebung der Begleitung dar, die sich in den folgenden Variationen fortsetzt. Mit diesem Argument begründet Hur seine Entscheidung, das erste Stadium dieser Rhythmusbeschleunigung als eigene Variation aufzufassen.³⁷ Die formale Funktion von Periode II erscheint insofern in gewissem Grade als ambivalent: Obwohl Teil des Variationsthemas, stellt die Kombination ihrer Melodie mit einer Sechzehntelbegleitung ein typisches Variationsmerkmal dar.

Auch der folgende Abschnitt T. 206–214 hat einander widersprechende Deutungen erfahren. Dürr interpretiert ihn im *Schubert-Musikführer* als sehr freie Variation.³⁸ Diese Sichtweise kann sich darauf berufen, dass in den ersten Takten des Abschnittes der Wander-Rhythmus des ersten Thementaktes erklingt. Doch seine Abspaltung und zweimalige Umharmonisierung signalisiert eher den Beginn eines Durchführungsabschnitts denn den einer Variation. Die zweifache Diminuierung der aus dem Wanderrhythmus herausgelösten anapästischen Folge Achtel – Achtel – Viertel in T. 211 kann zwar als Variationstechnik gedeutet werden – ganz ähnlich wird der Schreitrythmus des Variationsthemas in der dritten Variation des langsamen Satzes im *d-Moll-Quartett* D 810 rhythmisch verkleinert. Doch dieser fragmentierte und diminuierte Wanderrhythmus profiliert eine Akkordfolge, die sonst keinen Bezug zum Thema erkennen lässt: Ab T. 210 besteht der Abschnitt nur noch aus Kadenzen, die jeweils auf der Dominante von Cis-Dur enden. Krause sieht im *Schubert-Handbuch* in diesem Abschnitt daher keine eigenständige Variation, sondern einen Rückgriff auf die dem Adagio vorangestellte Überleitung.³⁹ Damit konstatiert er indirekt, dass dieser Satz neben Variationen auch frei gestaltete Abschnitte enthält, was durch den Fantasiecharakter der Komposition gedeckt ist. Eine Deutung des Abschnitts als fantasietyphisches, toccatenhaftes Zwischenspiel erscheint in der Tat naheliegend.

Nach diesem Exkurs greifen die in den Takten T. 215–230 folgenden Variationen auf die Melodie des Variationsthemas zurück. Die Melodie wird in ihnen so wenig verändert,

37 „As Example 6 shows, the note values of the accompaniment progressively quicken as the movement evolves, changing from quarter notes in the theme, to sixteenth notes in the first variation, to triplet sixteenth notes in the second variation, thirty-second notes in the fourth variation, and finally to sixty-fourth notes in the last variation.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 26) Aus dem Zitat und aus dem ihm folgenden Notenbeispiel geht hervor, dass Hur T. 197–205 als erste Variation ansieht.

38 Dürr / Feil, *Franz Schubert Musikführer*, S. 298.

39 Krause, „So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar. Die Klaviermusik“, S. 402.

dass nur die alle vier Takte wechselnde Begleitung die Deutung als Variationen überhaupt rechtfertigt. Die Veränderung des Themas selbst, so geringfügig sie ist, kompliziert den Bezug zur Ausgangsgestalt: Denn während die Haupttöne mit denen der ersten Viertaktphrase des Themas übereinstimmen, verweist die Sechzehntelumspielung des *fisis* im zweiten Takt der Phrase (T. 216) auf die Sechzehntelgruppe im zweiten Takt (198) von Periode II. Somit stellt die Durvariante der ersten Viertaktgruppe des Variationsthemas eine Synthese aus den beiden eröffnenden Viertaktgruppen der Perioden I und II dar – eine Synthese, die freilich hauptsächlich Periode I berücksichtigt.⁴⁰

Der Wechsel des Begleitmusters und des Tongeschlechts in T. 219 hat einige Forscher veranlasst, hier den Beginn einer neuen Variation anzusetzen.⁴¹ Doch ein mehrdeutiger Befund erschwert die Formgliederung: Denn bei der Viertaktphrase T. 219–222 handelt es sich nicht um den Vordersatz von Periode I, sondern um ihren Nachsatz. Dies lässt der Verlauf der Takte 221 und 222 erkennen, der dem der Takte 195 und 196 entspricht. Von daher gehören die Dur-Version des Periodenvordersatzes T. 215–218 und der zur Grundtonart des Satzes zurückkehrende Nachsatz T. 219–222 zusammen. Die Übernahme der umspielenden Sechzehntelgruppe auch in die Nachsatzgestalt verstärkt den Eindruck, dass hier eine Einheit vorliegt, zusätzlich.⁴² Widersprüchliche Signale machen demnach eine eindeutige Deutung des formalen Befunds unmöglich: Die Zusammengehörigkeit der Halbsätze ist ebenso unbestreitbar eine Tatsache wie die durch den Wechsel des Tongeschlechts und des Begleitmusters signalisierte Zäsur.⁴³

Auch die folgende Viertaktgruppe 223–226 wird in der Literatur als eigene Variation gezählt, was sich mit dem abermaligen Wechsel des Begleitmusters und des Tongeschlechts rechtfertigen lässt. Melodisch und harmonisch liegt jedoch eine Wiederholung von T. 215–218 vor, so dass weniger der Eindruck einer neuen Variation, denn der einer reprisenartigen Wiederkehr jener Viertaktgruppe entsteht. Es lassen sich demnach nicht nur T. 215–222, sondern auch T. 215–226 als Einheit auffassen.

Dass die T. 227–230 eine selbstständige Variation bilden, steht dagegen außer Frage. Denn in dieser Variation liegt erstmals eine Figuralvariation vor, in der die rhythmische Belebung auch die Melodietöne erfasst. Die Verlagerung der Melodie in die Mittelstimme, zu der sich die höchsten Töne der in der linken Hand gespielten Akkordfigurationen ergänzen, setzt diese Viertaktgruppe ebenfalls von den vorausgehenden Taktgruppen ab. Schließlich bezieht sich auch diese Variation wieder auf die erste Viertaktgruppe des Variationsthemas, was zusammen mit den übrigen erwähnten Veränderungen eindeutig einen Neubeginn signalisiert.

40 Krause sieht im *Schubert-Handbuch* in der Sechzehntelfigur eine Anspielung auf den T. 50 des Liedes und damit auf die Textstelle „wo meine Freunde wandeln gehn, wo meine Toten auferstehn“ (ebd. S. 403).

41 Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 27; Lin, *The impact of the lied on selected piano works of Franz Schubert, Robert Schumann, and Johannes Brahms*, S. 25.

42 Raab beschreibt den Befund so: „Die beiden Hälften des Themas werden getrennt variiert, der in der Grundtonart verharrende erste Viertakter erscheint in Cis-Dur, der modulierende zweite in cis-moll“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 112).

43 Auf die Schwierigkeiten, die die Abgrenzung der Variationen bereitet, hat bereits Brody hingewiesen: „This [...] adagio theme submits to a series of variations which are not clearly separated.“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, S. 26). Auch Raab konstatiert: „Jeder Versuch, einzelne Variationen im zweiten Satz zu zählen, ist zum Scheitern verurteilt“ („Phrygische Wendung und Mediantik. ‚Der Wanderer‘ und die ‚Fantasie‘“, in: *Musiktheorie* 13, 2 [1998], S. 140).

Nach mehreren streng an das Thema gebundenen Variationen kommt der aus den Vierundsechzigstelfiguren von T. 227–230 herauswachsende themenfreie Abschnitt für den Hörer überraschend – eine jener unvorhersehbaren Wendungen des Formverlaufs, die dem Fantasiecharakter des Werkes Rechnung tragen. Auch das von Albertifiguren und Akkordkaskaden bestimmte Gepräge des Abschnitts verweist auf diese Gattung. Wie in T. 206–214 liegt hier eine toccatenhafte Spielepisode vor.

Obwohl in den Takten 237–244 abermals die erste Zweitaktgruppe des Variationsthemas aufgegriffen wird, ist in ihnen weniger eine neue Variation, denn eine Satz-Coda zu sehen. Dafür spricht, dass das Thema hier von Anfang an auf seine eröffnende Zweitaktphrase verkürzt wird, die wie ein Erinnerungsbruchstück mehrmals wiederholt und dann auf ihre neu angehängte Schlusswendung reduziert wird.

Insgesamt zeigt auch der zweite Satz der Fantasie die schon am ersten Satz beobachtete Mischung aus Bezugnahme auf tradierte Formmodelle des mehrsätzigen Sonatenzyklus und deren fantasieartig freier Handhabung. Auf die Gattung Fantasie verweisen vor allem die am Thema und der Variationsfolge aufgewiesenen formalen Mehrdeutigkeiten, sowie die in einem Variationssatz unüblichen Zwischenspiele, die in ihrem Appassionato-Charakter an Partien des ersten Satzes erinnern.

Dritter Satz

Auch im dritten Satz von D 760 fehlen alle äußerlichen Hinweise auf jenen Satztypus, dem dieser Satz in der Literatur wiederholt zugeordnet wurde. Es fehlen sowohl die Satzbezeichnungen „Scherzo“ und „Trio“, als auch jene Doppelstriche, die normalerweise die Wiederholung von deren beiden Abschnitten einfordern. Die Bezeichnung als Scherzo und Trio ist demnach ein Akt der Interpretation, der sich an Taktart, Tempo und Charakter des Satzes bzw. seiner Abschnitte orientiert: Die Tempobezeichnung *Presto*, der vorgeschriebene Dreivierteltakt und der gehämmerte daktylische Rhythmus belegen die Nähe des Satzes zu dem von Beethoven geprägten Scherzotypus. Der im Satzmittelteil vorherrschende Legatovortrag einer überwiegend in Vierteln dahinfließenden Melodik entspricht dem Charakter Schubert'scher Trios. Das Fehlen von Doppelstrichen und Satzbezeichnungen deutet wie im zweiten Satz darauf hin, dass hier ein von der Tradition der Sonate vorgegebener Satztypus nicht unverändert aufgegriffen, sondern mit der in einer Fantasie zu erwartenden Freiheit abgewandelt wird.

Die Bezeichnung des Satzes als Scherzo wird denn auch von manchen Autoren relativiert⁴⁴ und von einigen überhaupt vermieden. Zu ihnen gehört Marc-André Souchay, der den dritten Satz – zusammen mit dem vierten – als zweite Variante des Eröffnungssatzes ansieht. Dieselbe Sichtweise findet sich – im Anschluss an ihn und weniger dezidiert – bei Raab, der konsequenterweise zur Bezeichnung des Satzes ebenfalls lediglich die Tempoangabe verwendet.

Interpretiert Souchay die enge Anlehnung des dritten Satzes an den ersten als Ergebnis einer von ihm zuerst bei Beethoven festgestellten Art der Variationstechnik, so folgt Gülke zu ihrer Erklärung dem von William Newman entwickelten Konzept der *double function form*, demzufolge die Sätze einer Sonate in einem Satz zugleich die verschiedenen

44 Hur etwa spricht von einem „modified Scherzo and Trio“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 45), Gülke von „dem As-Dur-Presto [...] das Scherzo vertretend“ (Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 203).

Formteile der Sonatenhauptsatzform repräsentieren: Nach seiner Auffassung handelt es sich bei dem dritten Satz um die im ersten Satz vorenthaltene Reprise, die freilich irregulär in einer „falschen“ Tonart verläuft.⁴⁵ Diese Auffassung trägt der Tatsache Rechnung, dass das Hauptthema des dritten Satzes lediglich als triplizierte Variante des Hauptthemas des ersten Satzes erscheint – eine Entsprechung, die vom Hörer vor allem deswegen als Reprisensignal erlebt wird, weil das dem zweiten Satz zugrundeliegende Liedzitat weit weniger eng auf jenes Hauptthema bezogen ist.

Im Hinblick auf die Form des dritten Satzes ist demnach zu untersuchen, worin erstens die Abweichungen von der traditionellen Scherzo-Anlage bestehen, bis zu welchem Grade zweitens die von Souchay und Raab vertretene These, bei dem dritten Satz handle es sich um eine triplizierte Variante des ersten, nachvollziehbar ist und ob sich drittens die formalen Abweichungen von der Scherzoform gegebenenfalls aus der Anlehnung des Satzes an die Form des ersten erklären lassen.

Der Satz beginnt in der Tat mit einer triplizierten Version des Hauptthemas des ersten Satzes. In dieser Version sind alle drei Abschnitte des ursprünglichen Hauptthemas der Takte 1–17 wiederzuerkennen: Die sequenzierte dreitaktige Eröffnungssphrase (die hier sechs Takte umfasst, da zwei Dreivierteltakte einem Viervierteltakt im ersten Satz entsprechen), die – hier motivisch allerdings stark abweichende – Reduktionsphase und der abschließende Kadenzbereich. Wie im ersten Satz folgt sogleich – wie dort in reduzierter Dynamik – eine zweite Variante des Themas (T. 275–302). In dieser wird, wie im ersten Satz, die Reduktionsphase durch eine anders gestaltete ersetzt. Darauf folgt der fast unveränderte Kadenzabschnitt des Themas, der im ersten Satz an dieser Stelle fehlt.

Durch diese Erweiterung der zweiten Themenvariante werden beide Varianten im Taktumfang aneinander angeglichen. Sie umfassen – zählt man die beiden einleitenden Takte des Satzes (T. 245f.) nicht mit – jeweils 28 Takte. Schon diese Symmetrie kann als Annäherung an die Scherzoform interpretiert werden: Entsteht sie in der regulären Scherzoform durch die vom Doppelstrich geforderte Wiederholung des Scherzo-A-Teils, so hier dadurch, dass dem Thema seine umfanggleiche Variante folgt. Der Norm der Scherzo-Form entspricht auch, dass die Kadenzabschnitte beider Themenvarianten hier auf der Dominante der Tonart kadenzieren, nicht, wie im ersten Satz, auf der Dominante der Tonikaparallele. Dem tonalen Schema des Scherzo-A-Teils wird so Genüge getan.

Nach der doppelten Aufstellung des Hauptthemas beginnt in T. 303 ein modulierender Satzabschnitt, der mit seiner Fortissimo-Dynamik und seinen mehrere Oktaven durcheinander Dreiklangsbrechungen an die toccatenhafte Spielepisode erinnert, die im ersten Satz die Überleitung zum Zweiten Thema vertritt. Anders als dort hält der in der linken Hand gegenwärtige daktylische Rhythmus während des gesamten Abschnitts jedoch den Bezug zum Hauptthema. Dass die Triolenfigurationen zweimal losbrechen, erscheint hingegen wieder als strukturelle Analogie zu T. 32–44.⁴⁶ Auch in harmonischer Hinsicht

45 „[...] ist in der Fantasie das [...] Adagio umschlossen vom ersten, sonatengemäß gebauten Satz und dessen Rekapitulation im Tripeltakt, dem As-Dur-Presto; das Scherzo vertretend übernimmt es zugleich die Funktion der Reprise, die verhindert wurde, weil in die Durchführung das Adagio einfiel. Der Wichtigkeit dieses Einbruchs wegen und, weil zugleich Scherzo, als Reprise ‚uneigentlich‘, zudem in einer ‚falschen‘ Tonart, lässt das Presto Etliches vom Auftrage einer Reprise unerfüllt – eben das übernimmt das Finale.“ (Gülke, *Franz Schubert und seine Zeit*, S. 203).

46 Souchay verweist zugleich auf den abweichenden harmonischen Verlauf im dritten Satz: „Im folgenden rückt Harmonieschritt mit Harmonieschritt. Dass die Takte 73–78 (III [NGA: 317–322]) nicht gleich sind den Takten 59–72 (III [NGA: 303–316]), während die Takte 38–44 (I) die Takte 32–37 (I) fast

fallen Parallelen auf: Der verminderte Septakkord *g-b-des-fes*, den die in T. 305ff. einsetzenden Dreiklangsbrechungen umspielen, stellt die enharmonische Verwechslung des verminderten Septakkords cis-e-g-b dar, der im ersten Satz den Dreiklangsbrechungspassagen der Takte 33f. zugrunde liegt.

Wie schon die andere Notierung verrät, gehört der Septakkord im dritten Satz in den Kontext einer anderen Tonart, nämlich in eine erweiterte Kadenz in Ces-Dur. In dieser Tonart tritt in T. 323–338 ein neues Thema ein. Seine Tonart steht zum Es-Dur des Satzhauptthemas mithin ebenso in einem mediantischen Verhältnis wie das E-Dur des Zweiten Themas zum C-Dur des Hauptthemas im ersten Satz. Auch die motivische Beziehung des neuen Themas zum Hauptthema des Scherzos ist ähnlich ohrenfällig wie die der beiden Expositionsthemen dort: Daktylisch rhythmisierte Tonrepetitionen bilden in beiden Themen den Ausgangspunkt der melodischen Erfindung. Das zweite Thema – als solches soll das neue Thema der Takte 323–338 fortan bezeichnet werden – wird wie jenes des ersten Satzes eine Oktave höher wiederholt.⁴⁷

Bis hierhin scheint der Verlauf des *Presto* die These, es handle sich bei ihm um eine triplizierte Variante des ersten Satzes, zu bestätigen. Doch der Versuch, auch die nun folgenden Satzabschnitte auf die entsprechenden Partien des Eröffnungssatzes zu beziehen, tut den formalen Befunden Gewalt an. Zwar wandert nach der Aufstellung des zweiten Scherzothemas in T. 323ff. dessen Melodie wie in der Fortsetzung des Zweiten Themas im eröffnenden *Allegro con fuoco ma non troppo* in den Bass (dort T. 62–66), doch diese Entsprechung allein rechtfertigt es nicht, wie Souchay in den Takten 339ff. einen jener Themenfortspinnung analogen Formabschnitt zu sehen.⁴⁸ Zu erheblich sind die Unterschiede zwischen beiden Partien: Die Sequenz der Takte 63–66 setzt nicht nur den am Ende des Themennachsatzes (T. 59–62) beginnenden melodischen Abstieg fort, sondern trägt darüber hinaus die vom Halbschluss am Ende des Nachsatzes vorenthaltene Tonika nach, gehört demnach noch zum Zweiten Thema. Die *ff*-Vorschrift zu Beginn von T. 339 setzt den in diesem Takt beginnenden Abschnitt hingegen schon dynamisch von dem im Piano vorzutragenden Thema ab. Die Abspaltung und dreimalige Transposition der – variierten – ersten Viertaktgruppe des Themas weist die Takte 339–350 als typischen Durchführungsabschnitt aus. Wollte man ihn zu einer Phase des ersten Satzes in Beziehung setzen, so kommt statt der Themenfortspinnung T. 61–66 viel eher die erste Phase der dortigen Durchführung T. 83ff. in Frage, die ebenfalls das Zweite Thema jenes Satzes verarbeitet und dieses ganz ähnlich zuerst dem Klavierbass anvertraut. Auch in ihrem Appassionato-Charakter stimmen beide Satzpartien überein.

In den folgenden Takten 351–363 verdichten sich die Bezüge dieser Partie des dritten Satzes zur Durchführung des ersten Satzes noch weiter – liegt in ihnen doch eine nur harmonisch veränderte triplizierte Variante der Takte 132ff. vor, mit denen dort die Verarbeitung des Hauptthemas einsetzt:

genau wiederholen, hat seinen Grund darin, dass das ‚zweite Thema‘ des dritten Satzes in Ces dur steht, das vorbereitet werden soll.“ (Souchay, „Schubert als Klassiker der Form“, S. 146).

47 So schon ebd., S. 147.

48 Ebd.

1. Satz, Fragment des Hauptthemas T. 132f.:

3. Satz, T. 351ff.:

Notenbeispiel 1

Wie im ersten Satz werden in dem Durchführungsabschnitt also zuerst das Zweite Thema und dann das Erste verarbeitet. Das kantable Durchführungsthema, das im ersten Satz die beiden Durchführungsabschnitte trennt, fehlt in der sehr viel knapperen Durchführung der Takte 339–363 dagegen.

Diese Deutung der Takte 339–374 geht zwar wie Souchays Interpretation davon aus, dass im *Presto* eine triplizierte Variante des Eröffnungssatzes vorliegt, sie nimmt aber anders als jener nicht an, dass Schubert alle Abschnitte des Eröffnungssatzes in derselben Reihenfolge in die neue Form übertragen hat, sondern konstatiert mehrere Auslassungen: Sowohl die Themenfortspinnung der T. 63–66, als auch der erneute Einsatz des Hauptthemas in C-Dur und der kantable Durchführungsgedanke des *Allegro con fuoco* entfallen. Damit macht sich die Deutung des dritten Satzes den Ansatz Souchays grundsätzlich zu eigen, zieht jedoch in Betracht, dass die Transformation des Ausgangssatzes in ein scherzohaftes *Presto* die Auslassung und Umstellung einzelner Formelemente einschließen könnte. In der Tat kann man die These vertreten, dass zwei der erwähnten ausgelassenen Formelemente gar nicht übergangen, sondern verschoben wurden: der Hauptthemeneinsatz in der Grundtonart aus T. 70–82 an das Ende der *Presto*-Durchführung (T. 375–404) und der kantable Durchführungsgedanke der Takte 111–131 in den trioartigen Mittelteil dieses Satzes. Dass das komplette Trio-Thema eine triplizierte Variante des Durchführungsthemas aus dem eröffnenden *Allegro* darstellt, wurde bislang übersehen.⁴⁹

Aber auch die Annahme, Schubert habe die Formelemente des Ausgangssatzes im *Presto* wie Puzzle-Teile umgeordnet, kann nicht alle Abweichungen seiner Form von der des ersten Satzes erklären. Ein Puzzle-Teil bleibt übrig: der Einsatz des Zweiten Scherzo-Themas in den Takten 405–422. Die Tatsache, dass in den Takten 375–422 beide Themen des *Presto*-Rahmenteils nacheinander in der Grundtonart erklingen, wirft die Frage auf, ob dieser Satzabschnitt als Reprise einer Sonatenform gedeutet werden kann – eine Auffassung, die folgerichtig die Deutung des gesamten *Presto*-Rahmenteils (also der Takte T. 245–422) als

49 Zum analytischen Nachweis siehe das dritte Kapitel „Der thematische Prozess“ S. 259f.

komplette Sonatenform nach sich zieht. Dieser Deutung zufolge bilden die beiden Vorträge des Satzhauptthemas T. 245–302 den Hauptsatz der Exposition. Die Takte 303–338 sind in Analogie zum ersten Satz als Überleitung und Zweites Thema aufzufassen; der modulierende Abschnitt der Takte 339–374, dessen Bezüge zur Durchführung des ersten Satzes oben aufgezeigt wurden, übernimmt die Funktion einer Durchführung.

Die dem ersten Satz nachgestaltete Sonatenform beschränkt sich der hier vertretenen Auffassung nach somit auf den Rahmenteil des *Presto*. Diese Deutung vermeidet die Gewaltsamkeiten von Souchays Interpretation, die davon ausgeht, die Anlage des gesamten *Prestos* einschließlich des Mittelteils und der stark veränderten Wiederholung des Rahmenteils resultiere aus der schrittweisen Transformation aller Abschnitte der Sonatenform des Ausgangssatzes – ein Vorgang, der sich nach Souchays Meinung noch im Schlussteil der Fantasie fortsetzt.⁵⁰

Interpretiert man den *Presto*-Rahmenteil für sich als Sonatenform und vergleicht diese mit jener des ersten Satzes, so wird zudem ein Unterschied zwischen beiden Werkpartien sichtbar, den Souchays Parallelisierung des kompletten dritten Satzes mit dem ersten nicht hervortreten lässt. Denn das Ergebnis der hier konstatierten Auslassungen und Ergänzungen ist eine Normalisierung der im ersten Satz durch fantasietytische Freiheiten modifizierten Sonatenform. Tatsächlich werden im *Presto*-Rahmenteil gerade jene Formabschnitte des ersten Satzes eliminiert, die sich nicht in das Schema der Sonatenhauptsatzform einordnen lassen – die irritierende Wiederkehr des Hauptthemas vor Durchführungsbeginn und das kantable Durchführungsthema. Hinzugefügt wird hingegen jener Formteil, der im ersten Satz irregulärerweise fehlt: die Reprise.

Diese Regulierung der modifizierten und fragmentarischen Sonatenform des ersten Satzes muss im Konzept der Gesamtform gesehen werden. Zusammen mit dem Rückgriff auf das komplette Hauptthema des Ausgangssatzes setzt sie jene Abrundung der im ersten Satz durch die Auslassung der Reprise geöffneten Gesamtform in Gang, die der vierte Satz durch die Rückkehr zur Grundtonart vollendet. Mit der Idee, den gesamten Eröffnungssatz in einer anderen Takt- und Tonart gleichsam nachzubauen, hat Schubert gleich in dem ersten Versuch, die mehrsätzigige Sonatenform zyklisch zu vereinheitlichen, eine besonders komplexe Lösung des formalen Problems vorgelegt, die von keinem der Komponisten, die sich von D 760 zu vergleichbaren Versuchen anregen ließen, aufgegriffen wurde – weder von Schumann in seiner *d-Moll-Symphonie*, noch von Liszt in seiner *b-Moll-Sonate* und in seinen Symphonischen Dichtungen.

Die Normalisierung und Abrundung der fragmentarischen Sonatenform des ersten Satzes von D 760 im Rahmenteil des *Presto* dient aber nicht nur der zyklischen Vereinheitlichung der mehrsätzigigen Gesamtform. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, bewirkt sie zugleich auch eine Angleichung der Form des ersten Satzes an die übliche Scherzoanlage.

Bereits oben wurde festgestellt, dass die variierte Wiederholung des Satzhauptthemas im *Presto* jene Symmetrie wahrt, die im ersten Satz durch Auslassung des dritten Themenabschnitts nicht gegeben war, die sich in einem traditionellen Scherzo aber aus der Wiederholung des Scherzo-A-Teils ergibt. Im B-Teil eines Scherzos setzt üblicherweise sogleich die Durchführung von dessen Hauptthema ein. Auch der in T. 303 beginnende Formabschnitt kann als erste Phase einer solchen Durchführung angesehen werden – eine Interpretation, die zu der Deutung der Takte 303–322 als Überleitungssektion einer Sonatensatzexposition im Widerspruch steht. Doch wäre die Entscheidung, den gesamten Abschnitt der Takte 303–

50 Souchay, „Schubert als Klassiker der Form“, S. 147–149.

374 als Scherzo-Durchführung aufzufassen, nicht weniger plausibel als deren Unterteilung in Überleitung, Zweites Thema und Durchführung einer voll entfalteten Sonatenform. Denn in Schuberts Scherzi wird in der Durchführung nicht selten ein weiteres, oft kantables Thema eingeführt, das vom Hauptthema des Scherzos meist motivisch in ganz ähnlicher Weise abhängt wie der in T. 323 einsetzende Gedanke⁵¹. Wie in Schuberts Scherzi geht nach dem Erklären dieses kantablen Themas die Durchführung weiter. Schließlich kann auch die Ergänzung der in der Sonatenform des ersten Satzes fehlenden Reprise auf die Angleichung der Form an die Scherzo-Anlage zurückgeführt werden. Die oben konstatierte „Normalisierung“ der Form des ersten Satzes resultiert also in der Tat zu erheblichen Teilen aus ihrer Angleichung an die Scherzo-Anlage.

Insofern erscheint eine Entscheidung für eine der beiden formalen Deutungen des *Presto*-Rahmenteils nicht sinnvoll. Vielmehr ist der Rahmenteil des *Presto* so angelegt, dass er weitgehend der Scherzo-Anlage entspricht und zugleich als komprimierte und normalisierte Wiederkehr des ersten Satzes gehört werden kann. Die Form des Rahmenteils des dritten Satzes erweist sich damit als ebenso mehrdeutig interpretierbar wie jene des zweiten. Anders als dort steht im dritten Satz jedoch nicht die Abgrenzung einzelner Formabschnitte in Frage, sondern die Deutung der formalen Gesamtanlage und damit auch die ihrer Teilabschnitte.

Die Modifikationen der Scherzo-Anlage, die sich im dritten Satz aus der Anlehnung des Rahmenteils an die Sonatenform des ersten Satzes ergeben, erklären, weshalb die für sie kennzeichnenden Wiederholungen entfallen. Doch nicht nur A- und B-Teil des Scherzos werden nicht wiederholt. Auch auf der Ebene der aus Scherzo und Trio bestehenden Gesamtform gibt es kein unverändertes *Da capo*. Die Tatsache, dass die Wiederholung des Rahmenteils vielmehr stark abweichend verläuft, wird in der Literatur unterschiedlich gedeutet. Souchay führt diese erheblichen Veränderungen darauf zurück, dass der modifizierte Rahmenteil eine Transformation des harmonisch labilen Durchführungsabschnitts der Takte 132–142 im ersten Satz darstelle.⁵² Raab erklärt die abweichende Gestaltung dieser Wiederholung plausibler mit ihrer Funktion in der Gesamtform der Fantasie, zu deren Grundtonart zurückzuleiten und damit den Einsatz des Schluss-Fugatos in C-Dur vorzubereiten⁵³.

Die Veränderungen führen, äußerlich betrachtet, zu einer starken Verkürzung des Rahmenteils von 196 auf nur noch 76 Takte. Schon dies bewirkt einen Steigerungseffekt: Der Verlauf der satzübergreifenden Gesamtform eilt seinem Ziel entgegen. Beschreibt man die Veränderungen mit den in der Analyse des A-Teils verwendeten Termini der Sonatenhauptsatzform, so bleiben von der kompletten Sonatenform nur noch die Aufstellung des Hauptthemas und die Überleitung zum zweiten Thema übrig. Damit wird die Komplettierung der Sonatenform in der ersten Variante des Rahmenteils ins Gegenteil

51 Schon in der 1817 entstandenen Klaviersonate H-Dur D 575 eröffnet ein aus dem Hauptthema abgeleiteter neuer Einfall den Durchführungsabschnitt des Scherzos. Ein eindrucksvolles Beispiel einer motivisch aus dem Hauptthema abgeleiteten Melodie findet sich in der Durchführung des Scherzos der D-Dur-Sonate D 850. Auch im Scherzo des Es-Dur-Klaviertrios D 929 wird in der Durchführung aus den Elementen des Hauptthemas eine neue Melodie gebildet. In dem weiträumigen Scherzo der C-Dur-Symphonie D 944 enthält bereits die erste Scherzo-Reprise ein Zweites Thema in der Tonart der Dominante. Im Durchführungsteil des Scherzos werden dann weitere, aus dem Hauptthema abgeleitete Nebengedanken eingeführt.

52 Souchay, „Schubert als Klassiker der Form“, S. 147.

53 Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 115.

verkehrt: Die zweite Variante fällt, als Sonatenform betrachtet, noch fragmentarischer aus, als der Sonatenform-Torso des ersten Satzes. Schon dies lässt erkennen, worauf die Veränderung des Rahmentails abzielt: Die in seiner ersten Variante erreichte Abrundung der Form soll zurückgenommen, der dadurch bewirkte Eindruck der Stabilisierung zerstört und die Form erneut, wie im ersten Satz, geöffnet werden.

Auch die Veränderungen, die an den beiden verbliebenen Formabschnitten vorgenommen werden, scheinen von dieser Absicht motiviert. Vom Hauptthema erklingt nur die zwölftaktige Eröffnungssektion. Anstelle der Reduktionsphase wird eine kurze Durchführung der auf vier Takte verkürzten ersten Themenphrase eingeschoben, wobei die Transposition des zuletzt durch Abspaltung verkürzten Modells die dominantisch vorbereiteten Grundstufen von *as-Moll*, *a-Moll*, *b-Moll*, *h-Moll* und *c-Moll* durchläuft. Auf der *c*-Stufe tritt dann der dritte, hier als Kadenz bezeichnete Themenabschnitt ein und hebt durch den phrygischen Halbschluss *as-g* erstmals in diesem Satz die Dominante jenes *C-Dur* hervor, dem die modifizierte Wiederholung des Rahmentails zustrebt. Das Thema verliert demnach seine tonale Geschlossenheit. Zugleich wird seine Einheit durch den Einschub der kurzen Durchführungsphase aufgebrochen. Beides zusammen bewirkt vom Beginn der Wiederholung an eine Dynamisierung des Verlaufs, die im Folgenden auch die harmonische Labilisierung des Überleitungsabschnitts induziert.

Diese intensiviert sich gleich in der folgenden Sektion, in der die die Kadenz abschließenden Akkordschläge abgespalten und teils wiederholt, teils in chromatischen Schritten höher gerückt werden. Dabei lösen sich Vorhaltsdissonanzen zwischen Klavierskantz und -bass in die Grundstufen von *E-*, *Fis-*, *Gis-* und *A-Dur* auf. Erst nach dieser vermittelnden Sektion greift der Verlauf den als Überleitung gedeuteten Abschnitt der Takte 305–322 auf. Von Anfang an wird dabei das aus dem Hauptthema abgeleitete Motiv im Bass durch einen Oktavsprung aufwärts melodisch schärfer profiliert und damit der Motivvariante der Durchführungssektion im ersten Durchgang des Rahmentails angeglichen (vgl. dort T. 351–362). Transposition und schrittweise Verkürzung des anfangs viertaktigen Sequenzmodells verleihen der Überleitung zugleich viel entschiedener als dort den Charakter einer Durchführungssektion. Insofern vermittelt der Abschnitt, was Aufbau und Motivik anbelangt, zwischen jenen beiden ohnehin eng verwandten Formabschnitten der ersten Rahmenteilversion. Er lässt sich ebenso als modifizierte Wiederaufnahme der Überleitungssektion wie als veränderte Wiederkehr des Durchführungsabschnitts deuten.

Auch in den Takten 564–585 erzeugen labile, von dominantischen Spannungsklängen und Rückungen bestimmte Harmonik und sukzessive Verkürzung der Sequenzglieder den Charakter einer fortgesetzten, zielgerichteten Steigerung. In der Endphase des mit ihr einhergehenden Abspaltungsprozesses erklingt im Klavierbass in jedem Takt der Oktavsprung aufwärts in daktylischer Rhythmisierung. Damit kommt das Endresultat des Reduktionsvorgangs auffällig mit jenem in den Takten 150f. und 159f. der Durchführung des ersten Satzes überein: Nur sind die in T. 150f. und 159f. übriggebliebenen Oktavsprünge abwärts- statt aufwärtsgerichtet. Wie im Durchführungsabschnitt der ersten Rahmenteilversion wird hier also punktuell auf ein Teilstück der Durchführung des ersten Satzes Bezug genommen – dort auf das Ausgangsstadium eines Reduktionsvorgangs, hier auf ein Endstadium.

Die Oktavsprungmotive der Takte 580–585 umschreiben bereits die Harmonieschritte einer erweiterten Kadenz in der Zieltonart des Formteils *C-Dur*. Acht Takte, die vom verkürzten Doppeldominantseptnonenakkord von *C-Dur* mit tiefalterierter Quinte bestritten werden, zögern noch einmal wirkungsvoll den Eintritt jener Dominante

hinaus, mit der, vor dem Einsatz des Fugato in der Grundtonart des Werkes, das Scherzo abbricht. Dieser Schluss entspricht in seiner harmonischen Struktur dem abschließenden Kadenzabschnitt des Hauptthemas des ersten Satzes.

Vierter Satz

Anders als die ersten Sätze lässt sich der vierte nicht ohne Weiteres auf eine der in einem Sonatensatzzyklus gebräuchlichen Formen zurückführen. Auf den ersten Blick handelt es sich bei ihm weder um ein Rondofinale noch um ein solches in Sonatenform noch um ein zwischen diesen beiden Formen vermittelndes Sonatenrondo, noch auch um eine Schlussfuge. In der Literatur werden zur Charakterisierung seiner formalen Funktion gelegentlich die Begriffe „Reprise“ und „Coda“ verwendet, Bezeichnungen, die die formale Funktion des Satzes in der Gesamtform der Fantasie bestimmen und die zugleich den Eindruck erwecken, dass es sich hier, anders als im Fall der übrigen Teile der Fantasie, überhaupt nicht um einen selbstständigen Satz, sondern lediglich um einen unselbstständigen Formteil der Gesamtform, etwa um eine Reprise des Gesamtwerks, handelt.⁵⁴ Außerdem registrieren die Autoren das eröffnende Fugato und deuten dessen Fortsetzung nicht selten als Durchführung.⁵⁵ Charakterisierungen wie die Edward T. Cones („a free virtuoso movement“)⁵⁶ schließlich akzentuieren die fantasieartig freien Momente seiner formalen Konzeption.

Aus den zitierten Beobachtungen und Interpretationen ergeben sich für eine Analyse mehrere Leitfragen: Handelt es sich bei dem in T. 598 beginnenden *Allegro* um einen selbstständigen Satz oder tatsächlich nur um eine formal unselbstständige Reprise oder besser: Coda der zyklischen Gesamtform? Wie steht es mit den Bezügen des Satzes zur Fugen- und Sonatenform? Wie weit entfernt sich die Form des *Allegro* von vorgeprägten Schemata und löst damit die Erwartungen des Werktitels *Fantasie* ein?

Die Tatsache, dass das *Allegro* wie eine Schlussfuge beginnt, bestätigt die Zuordnung des Werkes zur Gattung „Fantasie“, wie sie im frühen 19. Jahrhundert aufgefasst wurde: Fugen sind in dieser Zeit häufig Formbestandteil von Fantasien – das gilt auch für Schuberts Gattungsbeiträge bis hin zur späten vierhändigen Klavierfantasie D 940.⁵⁷ Der Soggetto greift den daktylischen Rhythmus des Hauptthemas der Fantasie auf. Dass ein aus ihm abgeleitetes Thema nach zwei Teilsätzen in anderen Tonarten wieder in der Werkgrundtonart

54 „Schubert’s finale [...] serves as a recapitulation.“ (Newbould, *Schubert. The Music and the Man*, S. 348). Auch Krause fasst das Finale als Reprise auf, wie aus seiner Feststellung hervorgeht, „daß hier [in T. 165] der Beginn der Reprise für immerhin 432 Takte (Überleitung-Adagio-Presto) suspendiert wird. Die zu dieser äußeren, rahmenartigen Sonatenform gehörende Reprise ist tonal und thematisch eindeutig im fugierten Schlußallegro gegeben.“ (Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts*, S. 160).

55 Brody bezeichnet das, was auf die Fuge folgt, als „development“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert’s Fantasy in C [D 760]“, S. 28, Sp. 2), ebenso Hur (Hur, *Schubert’s Wanderer fantasie*, S. 31). Auch Raabs Formulierung impliziert eine solche Deutung: „Ab T. 631 wird das Sextsprungmotiv des Themas verarbeitet“ (*Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 116). Ebenso fällt bei Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente Teil 2. Von 1750 bis 1830*, S. 85 der Begriff „Durchführung“.

56 „So now we get the real finale. It is a fugue at first, but it becomes a free virtuoso movement.“ (Cone, „Schubert’s symphonic poem“, S. 156).

57 Krause hat darauf hingewiesen, dass bereits in Schuberts frühen Klavierfantasien D 1, 9 und 48 Fugato-Techniken eine große Rolle spielen und darin unter anderem „ein Nachwirken der Fantasien des Abbé Vogler“ gesehen (Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts*, S. 19).

C-Dur erklingt, setzt jenes Reprisensignal, das in der Literatur die Deutung des Finales als Reprise des Gesamtwerks veranlasst hat: Eine Reprise im Sinne der Wiederkehr eines größeren Expositionsabschnitts in der Grundtonart findet im Finale freilich nicht statt: Nachdem bereits der *Presto*-Rahmenteil die komplette Form des ersten Satzes in einer anderen Tonart variiert wiederholt hatte, erübrigt sich eine erneute Wiederholung von Formabschnitten.

Für die Entscheidung der Frage nach den Anteilen von Sonaten- und Fugenform am Finale gibt die Bewertung des an das Fugato unmittelbar anschließenden Formabschnitts den Ausschlag: Wird hier der Bezug zur Fugenform tatsächlich aufgegeben, oder kann die in T. 631 einsetzende Verarbeitung des fünften Soggetto-Taktes noch im Sinne der Fugenform als Zwischenspiel gedeutet werden?

Gegen eine solche Deutung spricht der Wechsel der Satzstruktur in T. 631: Konnte man in der Fugenexposition insofern von Polyphonie sprechen, als wenigstens zwei voneinander unabhängige Stimmen gegeben waren, so kehrt der Tonsatz in T. 631 zur Funktionsteilung von Melodie und figurativer Begleitung zurück. Auch der Umfang des in T. 631 beginnenden Abschnitts und seine syntaktische Struktur legen eine Deutung als Durchführung näher: Während in Fugenzwischenpielen im Allgemeinen kürzere, ein- bis zweitaktige Einheiten sequenziert werden, geht die Verarbeitung von Sonatensatzthemen häufig von umfangreicheren Sequenzmodellen aus, die selbst wiederum aus kleineren motivischen Einheiten komplex zusammengesetzt sein können. Genau dies trifft auf die in T. 631–635 gebildete Fünftaktgruppe zu: Auf vier Vorträge des rhythmisch vereinfachten fünften Soggettotaktes folgt in ihr ein überleitender Schlusstakt.

In T. 649 mündet die Verarbeitung des fünften Soggettotaktes in eine unvollständige Variante des Fugensoggettos. In T. 655–658 beendet der Kadenz-Abschnitt des Hauptthemas des ersten Satzes diesen Formabschnitt. Anders als im ersten Satz endet diese Kadenz nicht auf der Dominante der Tonikaparallele a-Moll, sondern auf der Dominante der Satztonika C-Dur. Der D7 auf *g* bereitet einen Basseinsatz des Soggettos vor, der abermals in C-Dur erklingt. Dieser letzte Soggetto-Vortrag kann kaum mehr als zweite, rudimentäre Fugendurchführung gedeutet werden. Dass der Soggetto nach einem modulierenden Durchführungsabschnitt in der Grundtonart wiederkehrt, erinnert vielmehr an die Sonatenform: Man könnte den vierten Satz bis hierhin demnach als hybride Form interpretieren, die Merkmale einer Fuge mit denen einer rudimentären Sonatenform kombiniert: Das eröffnende Fugato könnte als Exposition, die Takte 630–658 als Durchführung und der Basseinsatz des Fugensoggettos als Reprise gedeutet werden.

Bezieht man in diese Interpretation der Form den Rest des Satzes mit ein, so wäre der auf den letzten Soggettoeinsatz folgende Formabschnitt als eine freilich überdimensionierte Coda anzusehen, die nicht nur den Satz, sondern die Gesamtform zum Abschluss bringt. Für eine solche Deutung spricht auch die Tonika-Zentrierung dieses Formabschnitts. Wie schon Raab beobachtet hat, beziehen sich nach dem Basseinsatz des Soggettos sämtliche Kadenzen auf C-Dur, wenn der Eintritt der Tonika in den Kadenzen T. 666f. und 670f. auch jeweils durch die trugschlüssige Wendung zur Dominante der sechsten Stufe (vergleiche die erste Kadenz des Hauptthemas T. 17!) vermieden wird.

Auch der als Coda gedeutete Formteil, der in T. 668 beginnt, verarbeitet nochmals einen Bestandteil des Fugen-Soggettos, diesmal die in dessen siebtem und achtem Takt enthaltene Schlusswendung. Auch auf weitere Abschnitte des vierten Satzes wird Bezug genommen. Raab hat darauf hingewiesen, dass in T. 689–691 und 695–697 in der rechten

Hand der Beginn der Sechzehntelumspielung des Fugen-Kontrapunkts (T. 659) erklingt.⁵⁸ Das Pendeln zwischen dem verkürzten Dominantseptnonenakkord über a und dem Dominantseptakkord über g in T. 692f. greift darüber hinaus die Harmoniebewegung der Takte 631–634 in beschleunigtem Harmonierhythmus wieder auf.

Entsprechen solche Rückverweise auf frühere Sektionen des vierten Satzes der Funktion des Formabschnitts als Satzcodas, so die Bezüge zu früheren Teilsätzen seiner Funktion als Coda des Gesamtwerks. Entsprechungen verweisen dabei nicht nur auf den ersten Satz, sondern auch auf den Rahmenteil des *Presto*. Dies gilt gleich für den in T. 631 beginnenden Durchführungsabschnitt. Die auf- und absteigenden Dreiklangsbrechungsfiguren über dem vom daktylischen Rhythmus bestimmten Motiv im Klavierbass erinnern, wie bereits Raab festgestellt hat, an die Überleitungs- und Durchführungsabschnitte des *Presto*-Rahmentails.⁵⁹ Der einzige Unterschied besteht in der Richtungsumkehrung der Bewegung (erst auf-, dann absteigend, im *Presto* umgekehrt). Die Anfänge von *Presto* und viertem Satz verbindet aber noch mehr, nämlich die Konstellation Beginn mit einem vom Hauptthema der Fantasie abgeleiteten Thema – Fortsetzung mit einem jeweils ähnlich gestalteten Durchführungsabschnitt. In beiden Sätzen realisieren diese Abschnitte jenen Appassionatocharakter, der schon in der Durchführung des ersten Satzes ein ganz ähnliches Satzbild zeitigte.

In T. 674–677 stellen die punktiert rhythmisierten Oktavsprünge, die in beiden Händen in Gegenbewegung geführt werden, einen doppelten Bezug her: Die Aufwärtssprünge verweisen auf den Klavierbass der Takte 580–585 in der zweiten Variante des *Presto*-Rahmentails, die fallenden Oktavsprünge zugleich auf die Takte 150f. und 159f. in der Durchführung des ersten Satzes. Das Oktavsprungmotiv aus dem ersten Satz und seine Umkehrung im *Presto* werden hier demnach simultan kombiniert und diese Kombination dann wiederum durch Händetausch variiert.

Von T. 689 bis T. 700 erklingt alternierend in rechter und linker Hand der daktylische Rhythmus des Hauptthemas der Fantasie. Da er sich hier von der Diastematik der Themenkonturen löst, wird auch sein Bezug vieldeutig: Er verweist zugleich auf den Fugen-Soggetto des vierten, auf Hauptthema und Zweites Thema des ersten Satzes und auf das Liedzitat des Adagios. Während in den Alberti-Figuren der Takte 704–710 jeglicher thematischer Bezug schwindet, bringen die erst ab- dann aufsteigenden Dreiklangsbrechungsfiguren der Takte 711–715 nochmals die Durchführungstakte 133 und 135 im ersten Satz in Erinnerung.

Mit Hilfe der angeführten Rückbezüge gelingt es Schubert, im vierten Satz den alle Teilsätze der Fantasie überspannenden Bogen der Gesamtform zu schließen und über die bloße Wiederaufnahme von Themen hinaus eine im Motivischen und im Ausdruckscharakter gründende Einheit zu schaffen. Zugleich rechtfertigen diese Bezüge die Deutung des Satzes als Coda des Gesamtwerks. Da der Umfang dieser Coda den des zwischen Fuge und Sonatenform vermittelnden ersten Formabschnittes des Satzes bei weitem übertrifft, erscheint das *Allegro* in der Tat als der am wenigsten selbstständige Teil des Werkes.

58 Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 117.

59 Ebd. S. 116.

3. Der thematische Prozess

Die Analyse von drittem und viertem Satz hat gezeigt, dass der die gesamte Fantasie überspannende formale Prozess ab dem dritten Satz zunehmend von Rückbezügen auf vorausgegangene Werkabschnitte bestimmt wird. Die Formanalyse lässt sich von der Beschreibung des thematischen Prozesses in beiden Teilsätzen mithin nicht trennen. Der Entschluss, beide Aspekte gesondert zu behandeln, erscheint von daher methodisch problematisch. Wenn die Verwandtschaft zwischen den Themen der Einzelsätze hier dennoch für sich untersucht wird, so lässt sich diese Entscheidung mit der Begründung rechtfertigen, dass nunmehr das die Gesamtform der Fantasie überspannende Netz thematischer Beziehungen in den Mittelpunkt der Betrachtung gerückt werden soll, während bisher die Beschreibung der einzelnen Formen im Vordergrund stand.

Die Tatsache, dass die Fantasie weitgehend auf einem aus dem Liedzitat abgeleiteten Thema beruht, ist evident und wird in allen Publikationen zu D 760 je nach Umfang und leitendem Erkenntnisinteresse mehr oder weniger ausführlich belegt. Zwar bietet keine Publikation eine erschöpfende Bestandsaufnahme aller thematischen Bezüge, doch ergibt sich eine solche annähernd aus der Zusammenschau aller Beobachtungen. Dabei wird nur in den Publikationen von Brody und Raab partiell deutlich, dass die Varianten des Hauptthemas und die aus ihm abgeleiteten Nebengedanken in einem fortlaufenden Prozess auseinander hervorgehen.⁶⁰ Dieser Prozess erschließt sich nur, wenn auch die in Durchführungspartien verarbeiteten Themenbruchstücke mitberücksichtigt werden – eine methodische Vorgabe für eine erneute Untersuchung des Gegenstands. Eine präzisere Darstellung der Übereinstimmungen, aber auch der Unterschiede zwischen den einzelnen Themenvarianten wird darüber hinaus möglich, wenn bei rhythmisch gleichen Varianten die Akkordlage der Melodietöne beachtet wird – ein Aspekt, der in der bisherigen Forschung nicht konsequent berücksichtigt wurde.

Entstehungsgeschichtlich ältester Bestandteil der Fantasie ist das Liedzitat. Die als Folge Viertel-Achtel-Achtel daktylisch rhythmisierte Tonwiederholung wird zur Keimzelle des Hauptthemas der Fantasie. In diesem wird der daktylische Rhythmus einmal wiederholt – eine Konstellation, die alle aus dem Hauptthema der Fantasie abgeleiteten Varianten übernehmen. Das Liedzitat nimmt unter ihnen somit eine Sonderstellung ein. Die Tatsache, dass es als einzige mit dem Hauptthema der Fantasie verwandte Themengestalt den Rhythmus lang-kurz-kurz nicht verdoppelt, soll möglicherweise seine besondere Rolle als präexistentes Zitat verdeutlichen.⁶¹

Das Hauptthema des ersten Satzes wurde in der Analyse des ersten Kapitels als dreiteilig aufgefasst: Es besteht aus einer modifiziert sequenzierten Dreitaktgruppe, einer als Satz gebauten Reduktionsphase und einem Kadenzabschnitt. Alle Varianten, die beim Hören der Fantasie unmittelbar als Varianten des Hauptthemas erkannt werden, beziehen sich auf die

60 So beschreibt Brody, wie die aus Terzanstieg und Sekundfall gebildete Schlusswendung der Eröffnungsphrase des Zweiten Themas schrittweise aus der zweiten Version des Hauptthemas des ersten Satzes abgeleitet wird. (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, S. 26, Spalte 2 u. Notenbeispiele 2a und 2b S. 31). Raab zeichnet in seiner Analyse des ersten Satzes die Ableitung des kantablen Durchführungsgedankens aus der Durchführung von dessen Zweitem Thema nach *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 109).

61 Bereits Raab hat darauf aufmerksam gemacht, dass die Hauptthemen der übrigen Sätze untereinander eng verwandt sind, während der Bezug zum Liedzitat einzig in der Übernahme des daktylischen Rhythmus besteht, der alle seine Phrasen eröffnet („Phrygische Wendung und Mediantik“, S. 139).

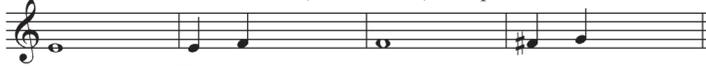
Der Abschnitt von der zweiten Takthälfte in T. 27 bis zum 5. Achtel in T. 31, in dem das Sprung-Schritt-Motiv seine definitive Gestalt annimmt, wurden von Schubert mit einem „Vide“-Vermerk nachträglich in die Reduktionsphase eingeschoben.⁶⁴ Erst diese Einfügung lässt die besondere Form der weiblichen Endung des Zweiten Themas als Ergebnis eines kontinuierlichen Ableitungsprozesses erscheinen. Möglicherweise hat diese Absicht Schuberts Einfügung motiviert.

Das Zweite Thema geht aus dem Hauptthema der Fantasie hervor, indem die Dreiklangsbrechung aus der eröffnenden Dreitaktphrase eliminiert und der daktylisch rhythmisierte erste Takt und die weibliche Endung zu einer Zweitaktphrase zusammengezogen werden. Wie im Hauptthema der Fantasie skandiert der daktylische Rhythmus im ersten Thementakt die Akkordterz, hier also das zum E-Dur-Dreiklang gehörende *gis*. Während im Hauptthema keine exakte Sequenzierung der Dreitaktphrase vorliegt, wird die eröffnende Zweitaktphrase des Zweiten Themas unter Verwendung der Töne der E-Dur-Tonleiter tonal sequenziert: Im zweiten Sequenzglied verbindet der ihr zugrundeliegende steigende Tonschritt die vierte und fünfte, statt die dritte und vierte Stufe der Tonleiter. Lediglich die chromatische Erhöhung von *a* zu *ais* am Beginn der weiblichen Endung ist gegenüber dem ersten Sequenzglied neu. Die unterschiedliche Konstellation, die die Phrasen eröffnenden Töne mit den die Phrasen abschließenden weiblichen Endungen im Hauptthema und im Zweiten Thema bilden, macht die folgende Reduktion sichtbar:

Hauptthema, eröffnende Dreitaktgruppe, Gerüstöne:



Zweites Thema Vordersatz, Gerüstöne, transponiert nach C-Dur:



Notenbeispiel 4: Konstellation der eröffnenden und abschließenden Töne der Phrase

Ausgehend von dem daktylischen Rhythmus, der gleichsam die Kennmarke des Hauptthemas der Fantasie darstellt, entwickelt sich das Zweite Thema demnach durchaus abweichend – eine Feststellung, die erst recht für seinen Nachsatz T. +51f. gilt. Da es die markantesten Elemente des ersten Hauptthemenabschnitts mit dem aus der zweiten Hauptthemenversion abgeleitete Sprung-Schritt-Motiv zusammenbringt, erscheint es als Kondensat des gesamten bisherigen motivisch-thematischen Prozesses. Als solches wird es zugleich zum Ausgangspunkt einer neuen motivischen Entwicklungslinie, an deren Ende der katable Durchführungsgedanke steht.

Bevor dieser Seitenast des motivischen Prozesses verfolgt wird, soll zunächst die weitere Entwicklung des Hauptthemas der Fantasie dargestellt werden. Die dritte Hauptthemenversion der Takte 70–82 weicht ebenfalls von der Ausgangsgestalt ab. Diesmal betreffen die Veränderungen die eröffnende Dreitaktphrase. Die daktylisch rhythmisierten Tonrepetitionen werden um zwei Oktaven nach oben in die dreigestrichene Oktave verlegt, der abschließende Terzanstieg von *b* nach *d* hingegen um zwei Oktaven nach unten. Die zwischen beiden vermittelnde Dreiklangsbrechung wird in fallende Richtung umgekehrt, so dass sie nunmehr zwischen dem nach oben versetzten ersten und dem in den Klavierbass

⁶⁴ Siehe NGA VII, 2, Bd. 5, S. 157.

verlegten dritten Bestandteil der Phrase vermittelt. Da sich die beschriebenen Veränderungen auf die eröffnende Dreitaktphrase des Hauptthemas beschränken, entsteht der Eindruck einer spontan während des Vortrags gefundenen quasi improvisatorischen Variierung, die für die Fortsetzung des Themas keine Konsequenzen hat.

Doch auch diese scheinbar marginale Veränderung wird Ausgangspunkt späterer Veränderungen. In T. 133f., in der die ersten beiden Takte der Dreitaktphrase des Hauptthemas abgespalten werden, werden die fallende Dreiklangsbrechung der dritten und die steigende Dreiklangsbrechung der ersten Hauptthemenversion zu einer erst fallenden und dann steigenden Dreiklangsbrechung kombiniert. Dass es sich hier keineswegs um eine akzidentelle Variante handelt, beweist ein Blick auf die Hauptthemenversion, die dem *Presto* zugrunde liegt. In ihr wird die Kombination von fallender und steigender Dreiklangsbrechung beibehalten.

1. Satz, Fragment des Hauptthemas T. 132f.:



3. Satz, Hauptthema, Ausschnitt T. 247ff.:



Notenbeispiel 5a und 5b

Dieser vierten Variante des Hauptthemas der Fantasie werden zwei Takte vorgeschaltet, deren Achtelmotiv von mehreren Autoren als Ableitung aus der am Ende des Adagios vielfach wiederholten Begleitfigur erkannt wurde.⁶⁵ Der Rhythmus dieses Motivs geht in der dann folgenden Hauptthemenvariante auf die erst fallende und dann steigende Dreiklangsbrechung über. In diesem dritten und vierten Takt der *Presto*-Version des Hauptthemas durchdringen sich somit zwei Bezüge, der zum Ende des Adagios und jener zu der in T. 133f. eingeführten Variante des Hauptthemenkopfes.

Die Anpassung des Themas an den Dreivierteltakt führt in der vierten Themenvariante zu einer Verdoppelung seines Taktumfangs, da der Inhalt aller Viervierteltakte jeweils auf zwei Dreivierteltakte verteilt wird. Dies gilt bereits für die beiden Daktylen des Themenbeginns, die nun in zwei aufeinander folgenden Takten zu stehen kommen.⁶⁶ Der im daktylischen Rhythmus wiederholte Anfangston des Themas ist anders als im ersten Satz nicht die

65 „In a kind of binary fission, Schubert has carved the Presto's opening bars out of the undulating accompanimental figure that closes the Adagio. (See Example 4.)“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert's Fantasy in C (D 760)“, S. 28, Sp. 1) „The first two bars of the Scherzo, which contain motive (z), show the most interesting transformation of the melodic material. They come from the accompaniment figure of the last variation in the Adagio.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 38) „Surprisingly, the figuration turns into a spirited eighth-note motive of the main subject in the scherzo-like movement to follow“ (Lin, *The impact of the lied on selected piano works of Franz Schubert, Robert Schumann, and Johannes Brahms*, S. 28). „Der eigentliche Beginn des Presto ist T. 247, die ersten beiden im neuen Tempo notierten Takte sind noch der Überleitung zuzuschlagen, aus der sie durch Entkolorierung herauswachsen.“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 115).

66 Vgl. dazu Souchay, „Schubert als Klassiker der Form“, S. 146.

Akkordterz, sondern die Akkordquinte *es*“. Die Akkordterz *c*“ wird unter der Quinte jedoch ebenfalls angeschlagen. Da sich *h*“, das auf sie folgt, mit den folgenden Achtelnoten *c*“, *as*‘ und *es*‘ zu jener Achtelfigur ergänzt, die dem Thema präludierend vorausgegangen war, wächst der Tonfolge *c*“ – *h*–*c*“–*as*–*es*‘ hier das Gewicht einer selbstständigen Stimme zu: Der Beginn des Hauptthemas auf der Akkordterz im ersten Satz bleibt demnach als zweite Stimme verdeckt erhalten.⁶⁷



Notensbeispiel 6: T. 247–249, oberste und zweitoberste Akkordbestandteile in stimmiger Notierung

Die Quinte *es*“ des Tonika-Dreiklangs, mit dem die Phrase anhebt, wird als orgelpunktartiger Achsenton die gesamte Phrase über festgehalten und erst zu deren weiblicher Endung hin verlassen. Anders als in den Themenversionen des ersten Satzes bleibt auch die zweite Phrase der ersten Themensektion um denselben Ton *es*“ zentriert. Nur unter ihm wechselt die Harmonie: Wie in den bisherigen Themenversionen beginnt auch hier die zweite Phrase der ersten Themensektion mit dem Dominantseptakkord, um mit dem letzten Ton der weiblichen Endung zur Tonika zurückzukehren. Ein Sequenzverhältnis besteht in der *Presto*-Version des Hauptthemas demnach nur zwischen den weiblichen Endungen beider Dreitaktphrasen, die dieselben Tonstufen umschreiben wie in den Hauptthemenversionen des ersten Satzes.

Der diastematische Verlauf der *Presto*-Version des Hauptthemas weicht also bereits in der Eröffnungssektion von dem des Hauptthemas des ersten Satzes ab. Das unterschiedliche diastematische Profil der beiden Themenanfänge verdeutlicht die folgende Reduktion, in der die Rahmentöne des Hauptthemenkopfes der *Presto*-Version der besseren Vergleichbarkeit wegen nach C-Dur transponiert wurden:

Hauptthema, eröffnende Dreitaktgruppe, Gerüsttöne:



Hauptthema *Presto*, Eröffnungssektion, Gerüsttöne, transponiert nach C-Dur:



Notensbeispiel 7: diastematisches Profil der Themenanfänge

Abgesehen von diesen diastematischen Veränderungen bleibt die Gliederung der Eröffnungsphrase in daktylisch rhythmisierte Tonrepetition, Dreiklangsbrechungskomponente und weibliche Endung jedoch erhalten, so dass der Eindruck der Ummetrisierung einer ansonsten nur geringfügig veränderten melodischen Gestalt überwiegt. Die auffälligste melodische Veränderung besteht darin, dass der weiblichen Endung in beiden Ausformungen der Dreitaktphrase das aus der Begleitfigur des Adagios abgeleitete Achtelmotiv angehängt

67 Dass Schubert darauf achtet, den die Achtelfigur eröffnenden Vorhalt selbst in der Mittelstimme möglichst beizubehalten, stützt die These Krauses, dass „das ganze Presto eine Umspielung dieses Vorhalts“ darstellt (Krause, *Die Klaviersonaten Franz Schuberts*, S. 172, Fn. 155).

wird, das dadurch vom präluzierenden Vorspann zum integralen Bestandteil der neuen Themenversion wird.

Der zweite Themenabschnitt wird dagegen weitgehend umgestaltet und erweist sich damit erneut als variabelster Teil des Themas. Wie in allen bisherigen Themenversionen wird die motivische Substanz der Sektion gewonnen, indem Teile der Eröffnungssphrase ausgelassen und die verbleibenden neu kombiniert werden: Der daktylische Rhythmus des ersten und das Achtelmotiv des letzten Taktes der Phrase treten zu einer neuen Gestalt zusammen. Von diesem zwei Takte umfassenden Kondensat der Eröffnungssphrase bleibt im Nachsatz der als Satz gebauten Sektion nur das eintaktige Achtelmotiv übrig, das mehrfach sequenziert wird. Damit wird das thematische Gewicht dieses Motivs nochmals bestätigt.

Auf die als Reduktionsphase bezeichnete zweite Themensektion folgt die nur wenig veränderte Kadenzsektion. Damit handelt es sich um die erste vollständige Themenversion seit dem ersten Auftreten des Hauptthemas. Gerade diese Tatsache ist für den Reprisen effekt des *Presto*-Beginns von Bedeutung: Der Satz wird so von Anfang an als triplizierte Variante des ersten Satzes gehört.

Wie im ersten Satz wird auch im *Presto* bei der Wiederholung des Hauptthemas die zweite Themensektion (T. 287–294) durch eine andere Version ersetzt. Aus dem Achtelmotiv wird hier im Vordersatz eine neue Bildung abgeleitet, deren zweiter Takt auf jene erweiterte weibliche Endung anspielt, mit der im ersten Satz in T. 20 und 23 die Eröffnungssphrase der zweiten Themenversion endet. Wie dort folgt auf den Tonschritt aufwärts ein Aufwärtssprung:

1. Satz Presto
T. 20 T. 288 T. 290-294

Notenbeispiel 8: Wiederholung des Hauptthemas im *Presto*

Die zweiten Hauptthemenversionen beider Teilsätze werden auf diese Weise subtil zueinander in Beziehung gesetzt. Das neue Element, das diese Beziehung herstellt, wird im Nachsatz der zweiten Themensektion mehrfach sequenziert und damit wie das Achtelmotiv in der ersten *Presto*-Version des Hauptthemas als motivisches Element eigenen Rechts verselbstständigt.

In der modifizierten Wiederholung des *Presto*-Rahmenteils wird das Hauptthema auf die schon erwähnte Weise in Teile zerlegt: Übrig bleiben nur die Eröffnungsssektion und die Kadenzsektion. Diese ist nun durch den im 2. Kapitel beschriebenen Durchführungsabschnitt vom Thema getrennt. Damit wird ihre Verselbstständigung im Finale vorbereitet, wo sie erstmals ohne das Hauptthema auftritt.

Die letzte thematische Formulierung, die in den Umkreis des Hauptthemas des ersten Satzes gehört, ist der Fugen-Soggetto, der das abschließende *Allegro* eröffnet. Die Formulierungen, mit denen Autoren auf die Beziehung zwischen diesen beiden Themen hinweisen, erwecken teilweise den Eindruck, dass das Hauptthema der Fantasie hier nahezu unverändert übernommen wird.⁶⁸ Nur Raabs Vergleich beider Themen lässt die Unterschiede

68 „Das Anfangsmotiv des Hauptthemas aus dem ersten Satz kehrt freilich am Ende doch wieder: Aus ihm entwickelt Schubert das Thema des letzten Satzes, ein Fugenthema, das nun lebhaft, aber zielsicher ausschreitet.“ (Dürr/Feil, *Franz Schubert Musikführer*, S. 300); „Schubert’s finale, by basing itself on the theme of the first movement and staying in the tonic, with little deviation, to this extent serves as a recapitulation.“ (Newbould, *Schubert. The Music and the Man*, S. 348).

zwischen ihnen deutlich werden.⁶⁹ Als einziger Autor weist er auch auf die Nähe des Soggettobeginns zum Zweiten Thema des ersten Satzes hin.⁷⁰ Wie dort wird im Fugen-Soggetto die Eröffnungssphrase durch Auslassung der Dreiklangsbrechung auf zwei Takte verkürzt und der Nachsatz mit drei auftaktigen Achteln angeschlossen. Dagegen stimmen die weiblichen Endungen der beiden Sequenzglieder, mit denen der Soggetto anhebt, sowohl in ihren Tönen als auch in ihrem diastematischen Verlauf, der auf die Umspielung durch das Sprung-Schritt-Motiv verzichtet, mit denen der ersten Hauptthemensektion überein. Anders als die beiden Themen des ersten Satzes setzt der Fugen-Soggetto nicht auf der dritten, sondern auf der ersten Stufe der Tonart ein. Auch dafür findet sich im ersten Satz ein Vorbild: Die Mollversion des zweiten Themas im Klavierbass, die am Anfang der Durchführung verarbeitet wird, beginnt auf dem Grundton von a-Moll. Wie die beiden Themen des ersten Satzes weist auch der Fugen-Soggetto Satzform auf: Auf die Sequenzierung einer Zweitaktgruppe folgt ein Nachsatz, in dem sich an zwei eintaktige Sequenzglieder eine überleitende Schlusswendung anschließt.

Der Fugen-Soggetto vereint also Züge des Hauptthemas und des Zweiten Themas in sich. Führt schon das Zweite Thema zuvor eingeführte Bildungen in einem Akt der Synthese zusammen, so vollzieht sich im Fugen-Soggetto ein zweiter Synthese-Schritt, in dem Hauptthema und Zweites Thema ihrerseits zueinander in Beziehung gesetzt werden.

Der Vergleich aller aus dem Hauptthema der Fantasie abgeleiteten Varianten bestätigt demnach die am Kapitelanfang aufgestellte These, dass die Fantasie nicht einfach dadurch thematisch vereinheitlicht wird, dass das Hauptthema ihres Kopfsatzes in verschiedenen Varianten in allen Sätzen präsent ist. Vielmehr entwickelt sich dieses Thema durch die Sätze der Fantasie hindurch in einem Umbildungsprozess immer weiter.⁷¹ Kennzeichnend für diesen Umbildungsprozess ist, dass einmal am Thema vorgenommene Veränderungen in späteren Varianten beibehalten werden oder dort den Ausgangspunkt weiterer Veränderungen bilden. Dabei entstehen neue Varianten häufig dadurch, dass Merkmale, die in zwei früheren Varianten ausgebildet wurden, in einem Akt der Synthese kombiniert werden. Von Anfang an gabelt sich dieser Prozess in zwei Stränge: Der eine führt von der ersten Version des Hauptthemas über dessen dritte Version in T. 70–82 und über das Hauptthemenbruchstück in T. 131ff. zum Hauptthema des *Presto* und weiter über die beginnende Auflösung dieses Themas in der zweiten *Presto*-Variante bis zur Verselbstständigung der Kadenzsektion im Finale. Der andere Strang verläuft über die zweite Version des Hauptthemas des ersten Satzes in T. 18–31 zum Zweiten Thema und weiter über dessen Durchführung in T. 82ff. zum Fugen-Soggetto, der sich zugleich auch direkt auf die erste Hauptthemenversion bezieht:

69 „Im ersten Viertakter ist das Thema des Allegro auf die wesentlichsten Merkmale verkürzt: Die Vordersatz – Nachsatzstruktur ist übernommen, im ersten Takt erscheint der daktylische Rhythmus, im zweiten Takt der chromatische Aufstieg. Der mittlere Takt des Dreitakters ist entfallen [...]“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 106). Vgl. die ähnliche Charakterisierung bei Hur: „The opening theme of the first movement is transformed once again into the subject of the final ‚fugue‘ movement. The original motive (x) and motive (y) are connected directly without the arpeggio figur in the opening theme.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasie*, S. 40).

70 „Das Thema weist Zusammenhänge mit dem zweiten Thema des ersten Satzes auf. Beide beginnen mit einem Viertakter, die Fortführung setzt auftaktig mit drei Achteln ein und endet offen auf der Dominante.“ (Raab, *Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 116).

71 Nur das Liedzitat, das im Adagio Ausgangspunkt einer Variationsfolge wird, steht, wie erwähnt, außerhalb dieses Prozesses.

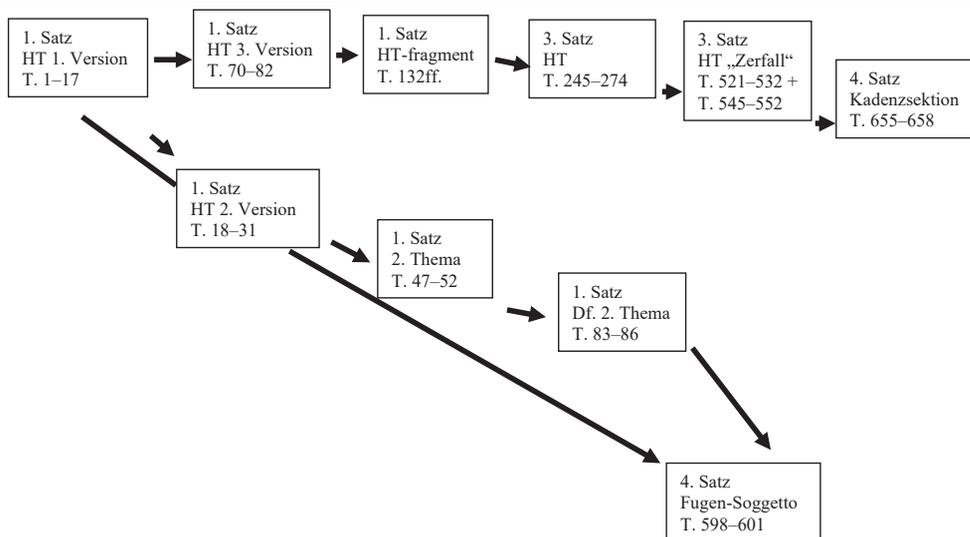


Abbildung 1: Vergleich aller aus dem Hauptthema der Fantasie abgeleiteten Varianten

Ein dritter Entwicklungsstrang bleibt noch zu verfolgen: Die Ableitung des kantablen Durchführungsgedankens aus dem Zweiten Thema des ersten Satzes.⁷² Sie beginnt bereits im Nachsatz der variierten Wiederholung dieses Themas T. +53–60. Das Sprung-Schritt-Motiv, das im Themenvordersatz die weibliche Endung profilierte, eröffnet in deren Nachsatz die hier neu gebildete melodische Gestalt.⁷³ Damit nimmt es erstmals dieselbe Stellung ein wie im Durchführungsthema. In der Durchführung des Zweiten Themas T. 83–107 wird das Sprung-Schritt-Motiv dann durch Abspaltung und Sequenzierung zunehmend in den Mittelpunkt der thematischen Arbeit gerückt, als deren Ergebnis der kantable Durchführungsgedanke dann erscheint.⁷⁴ In T. 83f. wird das Sprung-Schritt-Motiv um einen nachschlagenden Akkord erweitert, der, von der übergreifenden Linken gespielt, über der in der rechten Hand liegenden Begleitung in hoher Diskantlage erklingt. Diese Erweiterung erinnert an die Erweiterung der weiblichen Endung am Ende der Eröffnungssphrase der zweiten Hauptthemenversion in T. 18ff. Wieder wird eine früher gebildete Variante – hier des Hauptthemas – in den Verarbeitungsprozess mit einbezogen. In T. 90–96 kehrt Schubert den gesamten Tonsatz der vorausgehenden Durchführungssektion in Gegenbewegung um, was auch zu einer Richtungsumkehrung des Sprung-Schritt-Motivs

72 Die Verwandtschaft beider Themen wird von mehreren Autoren konstatiert: „The latter becomes increasingly important as the passionately rich music makes way for further lyrical utterances of the second theme in still another transformation, now in E-flat. (See Example 2d.)“ (Brody, „Mirror of His Soul. Schubert’s Fantasy in C (D 760)“, S. 26, Sp. 2) und bei Hur: „The theme, from measure 112, is a more lyrical utterance of the second theme, illustrating yet another transformation. It is also shown in Example 10.“ (Hur, *Schubert’s Wanderer fantasie*, S. 34; das Notenbeispiel zeigt das beiden Themen gemeinsame Sprung-Schritt-Motiv). Die schrittweise Ableitung des kantablen Durchführungsgedankens wird von beiden Autoren jedoch nicht beschrieben.

73 Vgl. Raab: „In T. 53 setzt das Thema eine Oktave höher ein, der erste Viertakter bleibt gleich, es folgt eine Fortspinnung der dem Thema eigenen neuen Sekundumspielung.“ (*Franz Schubert. Instrumentale Bearbeitungen eigener Lieder*, S. 109).

74 Sehr ausführlich hat bereits Raab diesen Prozess beschrieben (Ebd.).

führt. Dieses wird nunmehr zusammen mit dem nachschlagenden Ton erstmals abgespalten und sequenziert, womit der Prozess seiner Verselbstständigung beginnt. In T. 100f. und 105f. erscheint das Motiv im Klavierbass dann jeweils viermal in seiner ursprünglichen Gestalt ohne den Nachschlag. Damit ist jenes Stadium der Entwicklung erreicht, an das der kantable Durchführungsgedanke anknüpft. Die folgende Übersicht stellt alle Umbildungen, die das Sprung-Sprung-Motiv zwischen T. 83 und T. 105 erfährt, zusammen:

T. 83f.



T. 90f.



T. 94f.



T. 100f.



Notenbeispiel 9: Umbildungen des Sprung-Sprung-Motivs

Mit dem Durchführungsgedanken ist jedoch noch keineswegs der Endpunkt dieser Entwicklungslinie erreicht. Denn dieser wird, metrisch und rhythmisch umgebildet, zum Thema des *Presto*-Mittelteils. Die Übereinstimmung zwischen beiden Themen beschränkt sich nicht auf das eröffnende Sprung-Sprung-Motiv.⁷⁵ Vielmehr liegt eine triplizierte Variante eines größeren Themaschnitts vor.⁷⁶ Die Umbildung bezieht sich dabei auf die vollständigere, oktavierte Version des Durchführungsgedankens in den Takten 116–123. Sie reicht vom Themenbeginn bis zum ersten Takt des erst in dieser Themenversion vorgetragenen Themennachsatzes:

75 Diesen Eindruck erwecken die Formulierungen einiger Autoren: „In the Trio, motive (x) disappears. In its place, the enchanting development of the third theme, motive (y1) from the first movement appears, now masked in 3/4 time.“ (Hur, *Schubert's Wanderer fantasia*, S. 39) Mit der Sigle y1 bezeichnet Hur den steigenden Halbtonschritt, der im Zweiten Thema durch das Sprung-Sprung-Motiv umspielt wird.

76 Dies scheint bereits folgende Feststellung Walter Riezlers zu besagen: „Und noch ein zweites Mal, in der dem Trio entsprechenden Des-Dur-Episode, wird die Sphäre des Tanzes berührt, diesmal mit einer Melodie, in der jene Es-Dur-Melodie des ersten Satzes umgestaltet erscheint.“ (Riezler, *Schuberts Instrumentalmusik*, S. 45). Dass das Thema des Trios nicht nur das Sprung-Sprung-Motiv aufgreift, scheint auch folgende Formulierung im *Schubert-Handbuch* anzudeuten: „Aus der dreitönigen Schlussfloskel (T. 175/176) dieses kurzen Zitats [aus Wenzel Müllers Praterlied] entwickelt sich in der Fantasie das Thema des Trios, das wiederum auf die ausgedehnte melodische Passage des einleitenden Allegro con fuoco zurückverweist (dort T. 111–131).“ (Krause, „So frei und eigen, so keck und mitunter auch so sonderbar. Die Klaviermusik“, S. 402)

1. Satz, T. 116ff.



3. Satz, T. 431ff. mit ergänzten Stichnoten



Notenbeispiel 10

Wie das Notenbeispiel zeigt, werden im *Presto*-Mittelteil nicht nur das Sprung-Schritt-Motiv, sondern auch seine verschiedenen, im Durchführungsgedanken gebildeten Erweiterungen übernommen, wobei jeweils nur der Zielton dieser Erweiterung übrig bleibt, während die zu diesem hinführenden Tonschritte entfallen. Um die Übereinstimmung zwischen beiden Themenverläufen zu verdeutlichen, wurden im Notenspiel des *Presto*-Mittelteils diese ausgelassenen Töne als Stichnoten ergänzt.

4. Zusammenfassung

Die am Beginn des Aufsatzes gestellte Frage nach den formalen Besonderheiten, die den Fantasiecharakter von D 760 ausmachen, reagiert auf die Tatsache, dass das Werk im Spannungsfeld zwischen zwei Gattungen angesiedelt ist, die sich ihrem Charakter nach ausschließen. Der Komponist von Sonaten respektiert die den verschiedenen Sätzen zugrunde liegenden Formmodelle und wird dadurch in der Freiheit seiner Erfindung eingeschränkt, während die Gattung Fantasie gerade diese Freiheit zum Prinzip erhebt. Ein Werk, das den Titel „Fantasie“ trägt, jedoch erkennbar auf die Formmodelle der viersätzigen Sonate Bezug nimmt, scheint daher Unvereinbares zusammenzubringen. Die von der Fantasie geforderte Freiheit muss sich in ihm mindestens darin zeigen, dass die von der Tradition der Sonate gesetzten Normen, wenn nicht völlig aufgehoben so doch wenigstens auf die eine oder andere Art verletzt werden. Dies kann z. B. dadurch geschehen, dass die im viersätzigen Formular vorgegebene Abfolge der Sätze verändert wird, wie dies etwa in Beethovens Fantasie-Sonate op. 27,2 der Fall ist. Da in D 760 die traditionelle Abfolge von Kopfsatz, langsamem Satz, Scherzo und Finale gewahrt ist, muss sich der Fantasiecharakter der Komposition auf andere Weise manifestieren.

Die Analyse des Werkes hat gezeigt, dass Schubert die der mehrsätzigen Sonate zugrundeliegenden Normen nach zwei Richtungen hin überschreitet. Zum einen verändert und „beschädigt“ er die vom viersätzigen Formular vorgegebenen Formmodelle, zum anderen hebt er die von der Gattungsnorm vorausgesetzte Selbstständigkeit der Sätze auf. Beide Strategien hängen zusammen: Indem Schubert die Formen der Sätze aufbricht, bewirkt er deren Öffnung auf das Folgende. Diese Öffnung wiederum wird dadurch plausibel, dass die pausenlos aufeinanderfolgenden Sätze von ein- und derselben thematischen Substanz zehren.

Schon am ersten Satz konnte die Demontage des Modells der Sonatenform gezeigt werden: Diskontinuität überlagert als Gestaltungsprinzip die Entfaltung der Sonatenform und motiviert am Ende der Durchführung schlüssig den endgültigen Abbruch der durch Einschübe und abrupte Zäsuren beschädigten Form.

Noch entschiedener hält der zweite Satz zu der in langsamen Sätzen häufig verwendeten Variationsform Distanz. Wie im ersten Satz brechen fantasiertartige freie Einschübe die Form auf. Die Abgrenzung sowohl des Themas als auch der Variationen erscheint mehrdeutig. Funktionale Mehrdeutigkeit von Formelementen manifestiert sich in diesem Satz damit noch deutlicher als im ersten als wesentliches Merkmal des spezifischen Fantasiecharakters von D 760.

Als funktional mehrdeutig erweist sich auch die Form des folgenden *Presto*, die sowohl als kompletter Sonatensatz wie auch als typische Scherzo-Form interpretiert werden kann. An die Stelle der im dritten Sonatensatz üblichen Wiederholung des Scherzos tritt dessen Demontage. Selbst die Einheit seines Hauptthemas wird durch die Intensivierung der Durchführungsarbeit zerstört.

Wie im Falle des ersten Satzes hat das Aufbrechen der ursprünglich geschlossenen Form die Funktion, den Satz zum Folgesatz hin zu öffnen. Dass die Dekomposition vorgegebener Formschemata zugleich die Voraussetzung für die ebenfalls die Norm der Sonate überschreitende Herstellung einer satzübergreifenden Einheit schafft, wird an der weitgehend umgestalteten Wiederaufnahme des *Prestos* besonders deutlich.

Die evidenten Tatsache, dass Einheit in D 760 durch die Verwendung gleichen thematischen Materials hergestellt wird, war immer schon *communis opinio* der Forschung, ebenso, dass das Hauptthema des ersten Satzes, nicht das Liedzitat, das eigentliche Hauptthema der Fantasie darstellt. Dass sich dieses Thema jedoch kontinuierlich weiterentwickelt, und dass dabei neue Varianten oft nach dem Prinzip der Synthese durch die Kombination zuvor entwickelter Varianten entstehen, konnte hier erstmals analytisch demonstriert werden.

Sollte die Vereinheitlichung des thematischen Materials später zu einem wesentlichen Merkmal der zyklischen Sonatenform werden, so hat Schubert darüber hinaus Einheit dadurch hergestellt, dass er den gesamten ersten Satz im *Presto* in eine triplizierte Variante überführt, die die unvollständige Form des ersten Satzes nicht nur komplettiert, sondern auch die in ihm enthaltenen Normabweichungen beseitigt – eine Maßnahme, die in der mit D 760 beginnenden Geschichte der zyklischen Sonatenform einzig dasteht.

Zum einheitlichen Charakter der Fantasie trägt schließlich gerade auch die Art und Weise bei, wie die den Sätzen zugrundeliegenden Formmodelle durch die Einschaltung immer ähnlicher virtuoser Spielepisoden aufgebrochen werden – ihr Appassionatocharakter prägt schließlich auch das Finale, das, im Kern eine hybride aus Fuge und Sonatenform gebildete Form, als Coda der Fantasie fungiert.

Abstract

Franz Schubert's D760 is entitled "fantasy", although the four sections of the work recognisably reference the formal models of a four-movement sonata. Since those models appear in their traditional order, the "fantasy" elements have to manifest themselves differently, transgressing the norms of sonata in two ways: Schubert transforms and deconstructs the individual forms of the four-movement model, while suspending the autonomy of each movement. Both strategies are interrelated: by blurring the form of each movement, Schubert opens them up to the following sections. This is rendered plausible because the movements, which connect seamlessly, are derived from the same thematic material.

The deconstruction of the formal models manifests itself in the elision of formal units, the interpolation of non-formal sections, and the startling curtailing of developmental procedures within the formal units. These formal licences generate ambiguous structures that do not lend themselves to definite formal interpretations. Thus formal ambiguity is a constituting element of the "fantastic" in D760.

The thematic unity of the work is a result of the continuous transformation of a motif first presented in the main theme of the first movement; a process, in which new variants emerge from the synthesis of previous

variations. Furthermore, the *Presto*, which stands in for the scherzo movement of the Fantasy, reverse engineers the sonata form of the first movement (which had been abandoned before the recapitulation) while completing and normalising the form of the first movement by aligning it with the scherzo form. Thus the *Presto* assumes the formal function of the missing recapitulation, whose “wrong” key of A flat major is “rectified” through the C-major finale.

Besprechungen

JANINE DROESE: *Die Musik der Engel in ihrer Bedeutung für Musik und Musikanschauung des 13. bis 16. Jahrhunderts.* Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 388 S. (*Musica Mensurabilis. Bd. 10.*)

Die zentrale Bedeutung der biblischen Aussagen über den Gesang der Engel für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Musikanschauung und Kompositionspraxis wurde in der Musikwissenschaft insbesondere durch Reinhold Hammersteins 1962 zum Druck gebrachte Habilitationsschrift *Die Musik der Engel: Untersuchungen zur Musikanschauung des Mittelalters* oder Willem Elders' 1994 erschienene Monographie *Symbolic Scores* in ihren unterschiedlichen Ausprägungen verdeutlicht. Dennoch fanden die hier gewonnenen grundlegenden Erkenntnisse zu diesem Themenfeld mit ihren weitreichenden Konsequenzen für die Beurteilung der musikalischen Praxis in der musikwissenschaftlichen Mediävistik und Renaissance-Forschung eher beiläufige Aufmerksamkeit, was sich insbesondere in der weitgehenden Ausparung des Konzepts der Engelsmusik in älteren und jüngeren Überblicksdarstellungen niederschlägt. Die vorliegende, 2019 an der Universität Hamburg als Dissertation angenommene Untersuchung stößt damit in ein erstaunliches Vakuum. Sie macht es sich zur Aufgabe, in zwei der Hauptkapitel den bisherigen Kenntnisstand zu neunstimmigen Kompositionen sowie zu Trompetta-Stimmen in methodisch geschärfter Perspektive zu überprüfen und ferner den Hoquetus als mögliche Repräsentation des Wechselgesangs der Engel vorzustellen sowie aufführungspraktische Beobachtungen zu präsentieren, nachdem in der Einleitung die Ausgangslage differenziert erläutert und die Herangehensweise skizziert wurde. Dass die Verfasserin sich dabei auf das von Hans-Werner Goetz bereits 1979 vorgestellte Kon-

zept der Vorstellungsgeschichte beruft und zugleich auf die damit verbundenen, schon von Fritz Reckow herausgestellten Risiken im analytisch-interpretierenden Zugriff verweist, verdeutlicht ihre methodisch-theoretische Verortung auf traditionellem Terrain. Hinsichtlich der Themenarrondierung wäre es freilich wünschenswert gewesen, die Musik der Engel zu anderen Vorstellungen von „himmlischer Musik“, etwa dem Gesang der himmlischen Hierarchie der Seligen mit Christus an der Spitze, in Beziehung zu setzen. Dies hätte dann auch den Einbezug der von Eloy d'Amerval in seinem *Livre de la Deablerie* (1507) gezeichneten Himmelsvision nahegelegt, die die größten Komponisten des 15. Jahrhunderts singend und komponierend mit den Engeln vereint evoziert.

Im Falle der neunstimmigen Motetten gelangt die Verfasserin zu dem Resultat, dass die Komponisten nur ausnahmsweise vordergründig naheliegende Texte wie das bereits im biblischen Kontext als Engelsgesang ausgewiesene *Gloria* heranziehen oder sich illustrativer Mittel zur Evokation von Wechselgesang bedienen. Stattdessen kann sie unter Heranziehung verbreiteter theologischer Texte wie dem *Speculum humanae salvationis* oder der 34. Evangelienhomelie Gregors des Großen plausible (wenn auch – das gerät mitunter aus dem Blick – keineswegs alternative) Interpretationsangebote für die Textwahl und Vertonungsstrategien der fraglichen Motetten entwickeln. Dabei überzeugen ihre präzisen analytischen Beobachtungen umso mehr, als sie stets auch die auditive Wahrnehmbarkeit der kompositorischen Lösungen berücksichtigen. Allenfalls hätten dabei noch andere neunstimmige Kompositionen ohne Engelsbezug, beispielsweise Corteccias die neun Musen repräsentierende Motette *Sacro et sancto Himeneo* zur Medici-Hochzeit von 1539, wenigstens zum Vergleich herangezogen werden können.

Auch im Zusammenhang mit der Untersuchung von insgesamt 15 identifizierten Kompositionen, die über eine mit „tuba“ o. ä.

bezeichnete Stimme verfügen, erfolgt eine differenzierte Behandlung der verschiedenen Fälle, die die von Dreiklangswendungen geprägte Motivik als bedeutungstragende, zu meist (wenn auch nicht durchweg) mit der apokalyptischen Engelsmusik assoziierbare und wiederum auditiv mühelos erfassbare Elemente identifiziert. Unerwähnt bleibt freilich, dass diese signalhaften Wendungen insbesondere innerhalb von Messvertonungen auch eine militärische Konnotation aufweisen können, wie es einige kriegsbezogene Messallegoresen etwa von Honorius Augustodunensis oder Jean Beletth nahelegen, die u. a. Andrew Kirkman in seiner grundlegenden (von der Verfasserin erstaunlicherweise nicht zitierten) Studie *The Cultural Life of the Early Polyphonic Mass* auswertete.

Neuland wird im Zusammenhang mit der These besprochen, dass sich der mittelalterliche Hoquetus zur Evokation des alter ad alterum-Singens, also des Wechselgesangs der Engel, habe einsetzen lassen. Obwohl einige Zeitgenossen das Hoquetieren durchaus kritisch und für den kirchlichen Rahmen unpassend ansahen, sind diese Stimmen keineswegs einhellig und stehen der Interpretation zu den Befunden, die in ausführlichen Detailanalysen von insgesamt 14 Hoqueti gewonnen werden, keineswegs entgegen: Demnach lassen sich die untersuchten Kompositionen nicht nur ganz allgemein auf die Musik der Engel, sondern in den meisten Fällen auf den gemeinsamen Gesang von Engeln und Menschen beziehen. Ungeachtet dieses im Gesamtkontext der Studie zentralen Resultats bietet dieses Kapitel auch für sich genommen eine willkommene Erweiterung des Kenntnisstands zu dieser erstaunlich spärlich erforschten Gattung.

Das vierte Kapitel widmet sich der Positionierung der Sänger im Kirchenraum und diskutiert eine Reihe versprengter Belege für die wiederholt geäußerte Sicht, dass eine erhöhte oder sogar versteckte Aufstellung der Sänger die Inszenierung von Engelsgesang intendiert habe. Dazu werden in drei Schrit-

ten Zeugnisse zu Westwerken und Westemporen, Ambo und Lettner sowie Nord- und Südemporen als Orten der Aufführung mit den jeweiligen Anlässen diskutiert. Zwar wird das hier präsentierte, teils bekannte, teils aber auch neue Material für weitere Untersuchungen sicherlich wertvoll sein, allerdings birgt dieser Teil auch manche Schwächen, die angesichts der Komplexität und nur spärlichen Vorarbeiten zu diesem Gebiet im gegebenen Rahmen in weiten Teilen freilich auch unvermeidlich gewesen sein dürften. So suggeriert die Anlage einen Überblick, wo letztlich nur punktuelle Einzelbeispiele aus zeitlich wie geographisch höchst disparaten Räumen porträtiert werden. Dabei vermisst man neben Abbildungen der behandelten Beispiele insbesondere auch die konsequenterere Auswertung von Bildquellen. Dass zudem kunst- und architekturhistorische Literatur nur vereinzelt herangezogen wird, führt teilweise zu bedauerlichen Fehlurteilen; so etwa wenn eine Neuinterpretation von Dufays *Nuper rosarum flores* unternommen wird, ohne die grundlegenden Arbeiten von Louis A. Waldman zur Vierungsgestaltung von Santa Maria del Fiore zu berücksichtigen.

Angesichts des gewaltigen Themas schmälert dieses Kapitel, das vielleicht besser als Exkurs deklariert und entsprechend zugespitzt worden wäre, die Leistung der Verfasserin aufs Ganze gesehen nur unwesentlich. Insbesondere wäre zu hoffen, dass die Studie den Blick in der Forschung auch für andere Repräsentationen von Engelsmusik schärft, wie sie sich vielerorts (beispielsweise auch im *Osanna* von Brumels *Missa Victimae Paschali laudes*) finden lassen dürften. Bedauerlicherweise wurde auf ein Register verzichtet, das zu einer größeren Wahrnehmung, die der Studie auch über die Fachgrenzen hinaus zu wünschen wäre, zweifellos beigetragen hätte. Denn die inhaltliche Breite und methodische Präzision, mit der das in der Mittelalter- und Renaissancemusikforschung stark vernachlässigte Thema der Musik der Engel und ihres vielfältigen kompositorischen Nieder-

schlags hier anhand klug gewählter, breit gestreuter Beispiele verhandelt wird, zeichnen diese Studie in besonderem Maße aus.

(Juni 2021)

Klaus Pietschmann

KARLHEINZ SCHÜFFLER: Proportionen und ihre Musik. Was Brüche und Tonfolgen miteinander zu tun haben. Berlin: Springer-Verlag 2019. XXIV, 253 S. Abb., Tab., Nbsp. (E-Book)

Im Buch *Proportionen und ihre Musik* von Karlheinz Schüffler wird das Zusammenspiel von Brüchen und Tonfolgen offengelegt. Einfache Zahlenproportionen verbanden bereits in der Antike des Pythagoras die Arithmetik, die Geometrie, die Musik (erfahrbar am Monochord) und die daraus extrapolierte Proportionslehre der Astronomie. Diese im Quadrivium zusammengefassten Disziplinen sind konstituierend für den antiken Begriff von Mathematik. Das verbindende Element ist der Begriff der Harmonie – bis hin zur hypothetischen Harmonie der Sphären in der Astronomie – im *Timaios* des Platon wird der Aufbau der Weltharmonie eingehend erörtert.

Um es gleich zu sagen: Das vorliegende Buch ist ein richtiger „Brocken“, der gut verpackt daherkommt. Der bemühte Leser wird in den ersten vier Kapiteln in eine mathematisch fundierte Mystik der Proportionen im Stil einer historischen Betrachtung aus dem 19. Jahrhundert geführt, kombiniert mit Elementen einer modernen mathematischen Axiomatik. Zentraler Ausgangspunkt ist die Proportionsfolge 6:8:9:12. Mathematisch befinden wir uns hier zunächst in einer Welt von Proportionen aus Zweier- und Dreierpotenzen.

Lesen wir den *Timaios* aufmerksam, so erfahren wir zu diesen Proportionen das Folgende: Die Zahl acht erhalten wir auf zweierlei Weisen, und zwar, indem wir einerseits zur Zahl sechs den Wert sechs Drittel (sprich: zwei), hinzuaddieren und andererseits von der Zahl zwölf den Wert zwölf Drittel (sprich:

vier) subtrahieren. Dies definiert im antiken Stil die Zahl acht als das harmonische Mittel der Zahlen sechs und zwölf. Ganz analog ergibt sich die Zahl neun, indem wir einerseits zur Zahl sechs den Wert drei hinzufügen und andererseits von der Zahl zwölf den Wert drei abziehen. Dies definiert die Zahl neun als arithmetisches Mittel der Zahlen neun und sechs.

Zwischen diesen beiden Mittelwerten acht und neun liegt noch das rein über Proportionen definierte geometrische Mittel der Zahlen sechs und zwölf als – wie es der Autor bezeichnet – „Machtzentrum“. Dies liegt allerdings außerhalb der rationalen Zahlen: Es ergibt sich als sechs Mal Wurzel aus zwei und auch als zwölf geteilt durch Wurzel aus zwei.

Musikalisch betrachtet bildet 6:12 die Proportion der Oktave (1:2). Ferner sind 6:8 und 9:12 die Proportionen der Quarte (3:4), und außerdem ergeben 6:9 und 8:12 die Proportionen der Quinte (2:3) – und schließlich erhält man mit 8:9 die Proportion des (pythagoreischen) Ganztons. Das geometrische Mittel der Oktav-Proportion 6:12 teilt die Oktave geometrisch in der Proportion des Tritonus (Wurzel zwei zu eins). Das harmonische Mittel approximiert das geometrische Mittel von unten, während das arithmetische Mittel eine Annäherung von oben darstellt. Im iterativen Prozess erhält man eine approximierende Mikro-Intervallik. Die Verwandtschaft des arithmetischen und des harmonischen Mittels lässt sich in der Musiktheorie recht einfach erklären: Die multiplikative Inversenbildung kehrt Proportionen um und führt zur realen Spiegelung. So wird die natürliche Obertonreihe in die Untertonreihe überführt – aus einer reinen Quinte nach oben wird eine reine Quinte nach unten, d. h. eine Quarte nach oben.

An dieser Stelle muss jedoch eine Warnung ausgesprochen werden: Das arithmetische Mittel ist ein additives Maß, welches für Proportionen nur sehr eingeschränkt sinnvolle Verwendung findet. Bei drei aufeinanderfolgenden Obertönen oder Vielfachen davon er-

gibt das arithmetische Mittel der Frequenzen gerade die Frequenz des mittleren Obertones. Dieser Fall wurde in der Antike betrachtet und ist musikalisch sinnvoll.

Der Proportionenlehre von Harmonien steht eine Differenzenlehre von musikalischen Skalen gegenüber. Obwohl die Proportionenlehre für den Autor ein Angelpunkt ist, bilden diese beiden Aspekte von Musik einen zentralen Leitfaden. Dieses Buch entwickelt die Proportionenlehre als eine mathematische Wissenschaft und stellt ihr immer die musikalische Motivierung mittels zahlreicher Beispiele gegenüber. Die Leitidee ist die Herleitung einer Symmetrietheorie von der „*Harmonia perfecta maxima*“ bis hin zur „*Harmonia perfecta infinita abstracta*“, einem Prozess unbeschränkter Tongenerierungen durch babylonische Mittelwerte-Iterationen. Dabei wird hieraus simultan sowohl die klassisch-antike Diatonik gewonnen als auch der Weg „vom Monochord zur Orgel“ neu beleuchtet.

Das Buch geht über vielerlei Mittelbildungen in einer Art „Glasperlenspiel“ weit über musikalisch Relevantes hinaus. Zum Glück wird der mathematisch enthusiastische Musikfreund im fünften Kapitel „Musik der Proportionen“ reichhaltig belohnt. Es enthält schließlich eine von der Mathematik geleitete Hinführung zu der antiken Tetrachordik wie auch zu den kirchentonalen Skalen und schließt mit einem Exkurs in die Klangwelten der Orgel. Besonderes Augenmerk gilt der „Fußzahlregel der Orgel“ (Registerproportionen); anhand von Beispielen aus der Welt der klanglichen Dispositionen dieses Instruments wird die Allgegenwärtigkeit der antiken Proportionenlehre aufgezeigt. Schüfflers *Proportionen und ihre Musik* stellen sich abschließend als reichhaltiger Fundus von vielfältigen mathematischen und musikalischen Reflexionen zum Begriff der Proportionen dar – welche hier und da allerdings etwas „out of proportion“ geraten sind. Nichtsdestotrotz liefert das Buch viele Anregungen und Diskussionen mit offenen Fragen, welche

eine Weiterführung dieses Themas nahelegen. Dem musikinteressierten Leser empfehle ich – und da folge ich dem Autor –, nach der Einführung das Buch von hinten aufzurollen und mit dem fünften Kapitel sich an die weiteren Kapitel heranzutasten.

(März 2021)

Stefan Schmidt

Musikwissenschaft und Theologie im Dialog. Johann Sebastian Bachs „h-Moll-Messe“ und „Johannes-Passion“. Hrsg. von Dominik HÖINK und Andreas JACOB. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 375 S., Abb., Nbsp., Tab. (Folkwang Studien. Band 20.)

Der vorliegende Sammelband über die *h-Moll-Messe* und die *Johannes-Passion* ist entstanden aus Vorträgen von zwei Symposien, welche 2017 und 2019 in der Kreuzeskirche in Essen stattfanden. Hierbei ist vorab hervorzuheben, dass das Protokoll eines interaktiven Roundtables über die *h-Moll-Messe* mit „Praktikern aus Kirchenmusik und Liturgik“ (S. 7) als partizipatives und zeitgemäßes Format mit abgedruckt wurde.

Wenn es um Komponisten wie Johann Sebastian Bach geht, kommen häufig musikgeschichtliche Sichtweisen des 19. Jahrhunderts zum Tragen. Vor diesem Hintergrund lässt sich nachvollziehen, dass Christoph Wolff die *Johannes-Passion* neben die so bezeichnete „Oratorien-Trilogie“ zu Weihnachten, Ostern und Christi Himmelfahrt als zyklische Komposition stellt. Von der Idee einer großen zyklischen Vertonung ist auch die Rede in dem Beitrag von Stefan Klöckner über die *h-Moll-Messe*. In den musikanalytischen Beobachtungen von Matthias Geuting ist eine ähnliche Tendenz zu finden, wenn erläutert wird, dass der „große anspruchsvolle Kyrie-Satz“ (S. 173) die Antriebskraft für die „spätere größere Messevertonung“ (ebd.) ist. Von solchem musikhistorischen Idealismus distanziert sich nun Reinmar Emans, welcher erwähnt, dass das Idealbild der Originalität

des 19. Jahrhunderts lange eine Unterschätzung der *b-Moll-Messe* verursachte. Aus dem zeitgenössischen Verständnis von Parodie bewertet er das Werk neu. Eine Neubewertung der Messe erfolgt zudem durch Manuel Bärwald. Mit philologischen Methoden wird die Aufführungsmöglichkeit der Kyrie-Gloria-Messe in Leipzig vorgeschlagen, deren Gattung gerade in den 1730er Jahren auf dem Vormarsch war. Die Frage der Originalität wird dann durch Uwe Wolf sogar zur Authentizität gebracht. Mit der Röntgenfluoreszenzanalyse macht diese positivistische Forschung ein Revisionsdetail von Carl Philipp Emanuel Bach im Credo deutlich. Das Bewusstsein editorischer Rekonstruktion wird von Peter Schmitz beleuchtet, welcher die Geschichte der „widrigen Besitzverhältnisse des Partiturotographs“ (S. 129) im Zuge der alten Bach-Gesamtausgabe des 19. Jahrhunderts verfolgt.

Ein weiterer Abschnitt, der hier auch als Ergebnis jüngster Bachforschung angesprochen werden darf, ist die ideengeschichtliche Positionierung von Bach, welche ebenfalls zur Dekonstruktion einer Meistererzählung tendiert. Albrecht Beutel kommt zuerst in einem allgemeinen Beitrag zum Ergebnis einer religiösen Individualität Bachs, indem er protestantische Frömmigkeit zwischen dem Konfessionalismus, dem Pietismus und der Aufklärungstheologie verortet. Im Sinne einer Relativierung kann der Beitrag von Martin Meiser genannt werden. Er fragt nach der geistigen Position der *Johannes-Passion* durch den Vergleich mit Georg Philipp Telemann und stellt Telemann aufgeklärter als Bach dar. In der Textuntersuchung der *Johannes-Passion* aus dem Johannes-Evangelium von J. Cornelis de Vos wird die Perspektive vom Werk hin zum Kontext gewechselt. Benedikt Schubert bemüht sich ebenfalls um eine Kontextualisierung, durch welche historische Lesarten des Textes der Eröffnung der zweiten Fassung der Johannespassion („O Mensch, bewein dein Sünde groß“) in der Musik identifiziert werden können.

Die Strömung des gegenwärtigen Denkens nach der Postmoderne zeigt sich gerade in den hermeneutischen Ansätzen zur *b-Moll-Messe*. Jochen Arnold positioniert Bach deutlich als Lutheraner, indem die Kompositionen mit der lutherischen Theologie verknüpft werden. Nach Arnolds Ansicht ist der lutherische Glauben mit der „ökumenischen Weite“ (S. 54) kompatibel. Klaus Röhring geht in eine ähnliche Richtung, indem er die Benennung der katholischen (allgemeinen) Messe von C. Ph. E. Bach aufgrund der allgemeinen symbolischen Bedeutung des Kreuzes legitimiert, während für die Credo-Analyse lutherische Theologie, aber auch jene des 20. Jahrhunderts, herangezogen wird. Diese Unbegrenztheit wird bei Andreas Jacob zur Überzeitlichkeit in der Musikanalyse des Credos und des Confiteors. Mit Stefan Klöckner kommen erst Aspekte der katholischen Perspektive zum Ausdruck. Er erwähnt die damalige flexible Aufführungssituation der aufwendigen liturgischen Komposition in der römisch-katholischen Kirche, ohne Bach als gläubigen und bekennenden Lutheraner zu leugnen. Deutlich wird, wie stark das Bild von Bach als Lutheraner etabliert ist – sogar in Beiträgen zur *b-Moll-Messe*. Da es schwierig erscheint, über „die Katholiken und Bachs Musik“ (S. 230) aufgrund fehlender Quellen zu reden, verzichtet Meinrad Walter, in hermeneutischen Details darauf einzugehen. Stattdessen wird rezeptionsgeschichtlich zum Beispiel durch eine besondere katholisch-liturgische Aufführung im Schweizer Kloster Maria Einsiedeln im Bach-Gedenkjahr 1950 ein überkonfessioneller Zusammenhang geschildert. Walter hebt die Akzentuierung „Dona nobis pacem“ als Weltfriedensappell – basierend auf einer These von Yoshitake Kobayashi (S. 244) – hervor, um ein weiteres ökumenisches Zeichen zu setzen. Dieses schöne Szenario wird übrigens einmal von Jochen Arnold im lutherischen Kontext angedeutet (S. 45), in welchem sich letztendlich das Wesen der Hermeneutik als Identität widerspiegelt. An der Untersu-

chung von Dominik Höink lässt sich schließlich diese hermeneutische Tendenz im Thema mit dem Umgang mit Glauben in Balletten zur *h-Moll-Messe* deutlich erkennen. Die Inszenierungen von Rosamund Gilmore (1986) und Achim Freyer (1996) distanzieren sich vom christlichen Glauben, während bei Jochen Biganzoli (2017) die Frage nach der Religion im aktuellen gesellschaftlichen und politischen Leben im Zentrum steht. Diese Beispiele erhellen den eigenen Bezug der Interpreten zu dem Werk.

Durch die hier erwähnten gegenwärtigen hermeneutischen Ansätze, welche man als Pluralität bezeichnen darf, lässt sich aber nochmals darüber nachdenken, wie weit von Unabhängigkeit der Kunst unabhängig von der Identität überhaupt geredet werden kann. Mindestens scheint es einen Konsens jedoch auf allgemeiner Ebene zu geben, wie aus dem abgedruckten Roundtable zu schlussfolgern ist. Dort berichtet jeder von seinen eigenen Erfahrungen mit der *h-Moll-Messe*, so dass die Diskussion trotz Subjektivität zu einer gewissen intersubjektiven Erkenntnis gelangt: Die abstrakte lateinische Sprache, gekoppelt mit unbestimmbaren Affekten. Diese heutige Wahrnehmung der *h-Moll-Messe* intensiviert gerade die Abstraktheit, die in der Musik wesentlich angelegt ist. Sie kann als Impuls eine Pluralisierung der Interpretation ermöglichen, welche sich in diesem Forschungsband deutlich herauskristallisiert hat.

(Mai 2021)

Junko Sonoda

Wilhelm Wieprecht (1802–1872). Korrespondenz, Schriften und Dokumente zu Leben und Wirken. Hrsg. und kommentiert von Achim HOFER und Lucian SCHIWIETZ. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann 2020. XXVI, 827 S., Abb., Nbsp., Tab.

Die wichtigste Quelle für das Leben und Wirken Wilhelm Wieprechts war bis vor kurzem die 1882 publizierte Biographie August

Kalkbrenners, welche 2015 in einem unkommentierten Reprint und in englischer Übersetzung erneut vorgelegt wurde. Sie enthielt lediglich einen „Auszug aus seinen Schriften“. Erst ein DFG-Projekt schuf die Voraussetzungen für eine umfassende Quellenerhebung. Sämtliche Dokumente von und über Wieprecht liegen nun in einer wissenschaftlich edierten und kommentierten Ausgabe vor. Der voluminöse Band gliedert sich in vier (sich inhaltlich teilweise überschneidende) Teile: Eine 183 Nummern umfassende Korrespondenz, Wieprechts Schriften (15 Manuskripte und zwölf im Druck publizierte Abhandlungen), 38 Dokumente zu seinem Leben und Schaffen sowie ein kommentiertes Werkverzeichnis. Zwei chronologische Verzeichnisse, Übersichten zu Schreibern und Empfängern, ein Besitznachweis sowie ein kombiniertes Personen-, Werk- und Orts-Register erschließen die Edition. Die chronologisch angeordneten Quellen erfahren eine sehr sorgfältige und ausführliche Kommentierung wie Kontextualisierung, die in den meisten Fällen hilfreich ist und nur in Ausnahmen redundant erscheint.

Sowohl die autobiographische Abhandlung Wieprechts als auch die noch zu Lebzeiten erschienenen Lebensdarstellungen (Johann Christian Lobe und Friedrich Bücker) zeichnen das Bild eines disziplinierten Aufsteigers, dem seine Berufung zur Militärmusik schicksalhaft klar wurde und der sich weder durch Widerstände noch durch Misserfolge von seinem Weg abbringen ließ. In der Korrespondenz spiegelt sich die Vielfalt seiner jahrzehntelangen Tätigkeit, die er selbst unter den Überbegriff „musikalische Volksbildung“ (S. 172) stellte. Als Hofmusiker war er zuvorderst für Schauspiel- und Opern-Bühnenmusiken sowie die musikalische Ausgestaltung feierlicher Anlässe zuständig. Einer größeren Öffentlichkeit wurde er über viele Jahre hinweg als Konzertorganisator und Dirigent großer Militärmusikverbände, aber auch in leitenden Funktionen bei privaten Gesangs- und Orchestervereinen

bekannt. Er war Arrangeur und Komponist, Instrumentenerfinder, Experte für Blasinstrumente und ging zeitweise auch noch Lehrtätigkeiten nach. Wieprecht stellte wie kaum ein anderer in seiner Zeit eine musikalische wie gesellschaftliche Grenzen überschreitende Persönlichkeit dar.

Der briefliche Kontakt mit führenden Komponisten seiner Zeit (Spontini, Mendelssohn, Meyerbeer und Liszt) verrät viel über seine musikalischen Ansichten, gelegentlich werden, wie im Falle seines Arrangements von Liszts *Tasso*, sogar künstlerische Details erörtert. Selbst auf Reisen oder bei den späten Kuraufenthalten nahm Wieprecht am Berliner Geschehen interessiert teil. Insgesamt dominieren in den erhaltenen Dokumenten die offiziellen und großen Lebensereignisse. Auch wenn er häufig in gehobenen Berliner Kreisen verkehrte, kommt Gesellschaftliches und Privates allenfalls am Rand zur Sprache. In diese Quellenrubrik fallen Einladungen zu Abendunterhaltungen, Bemerkungen zu Erkrankungen, seine Begeisterung für die Schauspielerin Friederike Goßmann, Erinnerungen an seine Jugendzeit und die Schulbesuchsentschuldigungen für seine Tochter.

Neben Dienstinstruktionen, Ehrenbezeugungen und Gutachten nehmen Dokumente zu Wieprechts Patentanträgen bzw. -erteilungen für neue Instrumente oder Vorrichtungen zu einer leichteren Spielbarkeit derselben einen wichtigen Raum ein. Bekanntermaßen war den meisten von ihnen nur eine kurze Existenz beschieden; einzig die Bass-Tuba konnte sich dauerhaft durchsetzen. Wieprecht legte seine Beobachtungen und Prinzipien zur Militärmusikorganisation selbst in zwei Artikelserien (1845 sowie 1845/46) und in einer posthum veröffentlichten Denkschrift (1868) nieder. Zwei größere, öffentlich ausgetragene Kontroversen treten in der Quellensammlung markant hervor: zum einen Theodor Rodes Widersprüche gegen Wieprechts Reformen der Militärmusik, zum anderen die in den Jahren 1845–1847 öffentlich ausgetragene Kontro-

verse mit Adolphe Sax. Der Prioritätenstreit um diverse Instrumentenerfindungen ist auf beiden Seiten von unüberhörbar nationalen Tönen gekennzeichnet. Wieprecht war ein glühender Patriot, dessen größte Befriedigung der 1867 errungene preußische Triumph im Pariser Wettbewerb der Militärmusiken Europas gewesen sein muss.

Die überraschendste und wohl interessanteste der neu erschlossenen Quellen ist eine zwischen 1857 und 1863 verfasste abschriftlich überlieferte Instrumentationslehre Wieprechts. Sie erweitert die Perspektive über den Militärmusiker hinaus auf den Orchestermusiker, Dirigenten und Arrangeur. Wieprecht wahrt darin geschickt die Balance zwischen konservativen Grundhaltungen und einer für Neuerungen aufgeschlossenen Ästhetik. Mozart und Beethoven galten ihm als klassische Muster, sein Zeitgenosse Meyerbeer als Vorbild im verantwortungsvollen Umgang mit den neueren Errungenschaften des Orchesters. Warnend trat er Übertreibungen und Übersteigerungen bei Berlioz, Liszt und Wagner entgegen, seine Ausführungen zu den Blechblasinstrumenten mit Ventilen sowie dem Schlagwerk zeugen von ebenso bestimmten wie differenzierten Ansichten zur neueren Instrumentierung. Wieprechts Darlegungen spiegeln wohl primär seine eigenen reichen Erfahrungen wider, viele Stellen zeigen zugleich seine enge Vertrautheit mit damals in Deutschland zugänglichen Instrumentationslehren, vor allem mit Berlioz, aber auch mit Johann Christian Lobe und vielleicht auch Adolph Bernhard Marx. Anders als Berlioz, bei dem die Klangästhetik im Vordergrund steht, orientiert sich Wieprechts Darstellung ganz auf die spezifischen Möglichkeiten der Instrumente, die durch Verweise auf mustergültige Kompositionen in ihrem Gebrauch erläutert werden.

Der kommentierte Entwurf für ein Wieprecht-Werkverzeichnis von Achim Hofer beschließt als wichtiges Nebenprodukt der Quellenforschungen das Kompendium. Dabei handelt es sich um das vorläufige Ergebnis

einer systematisch erst einzulösenden Untersuchung seiner musikalischen Hinterlassenschaft. Es lässt ziemlich konturierte Umrissse seiner Kompositions- und Arrangiertätigkeit erkennen. Hofer weist nicht weniger als 240 Werke und Bearbeitungen nach, von denen gegenwärtig zwei Drittel der Kompositionen und weniger als ein Drittel der Arrangements quellenmäßig lokalisiert werden konnten. Bedauerlicherweise befinden sich unter den heute nicht mehr greifbaren Arrangements auch diejenigen der Beethoven-Sinfonien Nr. 2, 3, 5, 7 und 9, die angesichts eines inzwischen grundlegend veränderten Verhältnisses zu Bearbeitungen heute wieder von großem Interesse wären.

Der mit großer Sorgfalt erarbeitete und weitgehend fehlerfreie Band schließt eine Lücke und legt die Basis für zukünftige Forschungen über eine der zentralen Figuren des Berliner Musiklebens und die Militärmusik des 19. Jahrhunderts.

(Mai 2021)

Klaus Aringer

GERNOT GRUBER: Kulturgeschichte der europäischen Musik. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag, Berlin: J.B. Metzler 2020. 832 S., Abb.

„Musikgeschichten“ füllen Regale und weichen in Anspruch, Methodik und Umfang stark voneinander ab. Einzelne Verfasser haben Studierende im Blick und gliedern wie in einem Rechts-Lehrbuch nach Paragraphen; andere versuchen, durch eine differenzierte Betrachtungsweise übergeordnete Gesichtspunkte, geschichtliche Prozesse und musikalische Kunstwerke miteinander in Einklang zu bringen. Wiederum andere konzentrieren sich auf einzelne Epochen und sind bestrebt, so viel angehäuften Detailwissen wie nur möglich unterzubringen. Wer sich lange mit dem Gegenstand „Musikgeschichte“ befasst hat, weiß um die Schwierigkeiten, die mit der sprachlichen Fixierung von Phäno-

men des Komponierens, Musizierens und Rezipierens in Geschichte und Gegenwart verbunden sind.

Vermutlich kann ein allumfassendes Buchprojekt zur Musikgeschichte nur dann gelingen, wenn ein „roter Faden“ erkennbar ist. In Gernot Grubers mehr als 800-seitigem Werk geht es um die Musik Europas in zwei Jahrtausenden, aufgeteilt in 16 Kapitel und eingebettet in das jeweilige kulturelle Geschehen von Zeit und Raum.

Musik wird zu Recht als Teil der menschlichen Kultur verstanden, gleich welche gesellschaftlichen und politischen Strukturen in einzelnen Epochen herrsch(t)en. Es liegt also auf der Hand, jeweils geltende funktionale Ebenen, Orte des Musizierens und Darbietungsweisen in die Kultur der betreffenden Gesellschaft einzubinden. Dass eine solche Kontextualisierung nicht nur sinnvoll, sondern von hohem Anspruch ist, beweist nachhaltig Grubers Veröffentlichung. Sie präsentiert sich als eine Art „opus ultimum“. Zudem zeigt sich, wie tiefgehend sich eine lebenslange Beschäftigung mit der Musik des europäischen Kontinents zwischen den „Vorböten einer europäischen Musikkultur“ (Kapitel 1) und „Europa‘ vom Ende der Sowjetunion bis in die Gegenwart“ auswirken kann. Es wird also nicht auf routinierte Weise „Musikgeschichte“ betrieben, vielmehr findet eine organische Durchdringung von Themen, Stoffen und Fragestellungen statt.

Der Autor versteht Musikgeschichte nicht als eine „Geheimwissenschaft“ für Spezialisten und betreibt sie dergestalt, dass auch Nichtfachleute, also Musik- und Kulturliebhaber im besten Wortsinn, auf ihre Kosten kommen. Sollten ihnen Fachbegriffe fehlen (etwa im Bereich der lateinischsprachigen liturgischen Musik), wäre es ein Leichtes, diese anderswo nachzuschlagen und auf diese Weise den Anschluss im Text zu finden. Wenn in solch einem komplexen Werk wie dem vorliegenden verständlich formuliert wird, dann tut der Autor damit kund, dass er sich mit seinen Lesern auf eine Ebene bege-

ben möchte, ja Verständlichkeit und Klarheit der Aussage anstrebt.

Der geistige Horizont des Buches erwächst aus Grubers Motto: Man müsse wissen, sehen und hören – und hören, sehen und wissen, „denn die unvoreingenommene und immer wieder erneuerte Wahrnehmung“ sei ebenso wichtig „wie ein vorab ordnendes und systematisierendes Wissen“ (S. 1). Um das, was unter „europäischer Musik“ im Laufe der Jahrhunderte verstanden werden kann, in einen zeitlich-sachlichen Kontext zu stellen, hat sich der Autor zu folgender Gliederung entschlossen:

Nach der „Musik in Ur- und Frühgeschichte“ und in frühen Kulturen (Kapitel 1) äußert er sich zur „Musik in der griechischen Antike“ (Kapitel 2) und zu „Hellenismus, Imperium Romanum und Spätantike“ (Kapitel 3). Anschließend geht es um „Ordnungssinn und musikalische Vielfalt zur Zeit der Karolinger“ (Kapitel 4), „Kontinuität und Neuartigkeit der mittelalterlichen Musik“ (Kapitel 5) und „Kulturelle Sublimierung in einer ereignisreichen Übergangsepoche“ (Kapitel 6). Die „Frankoflämische Musikdominanz zur Zeit von Renaissance und Reformation“ (Kapitel 7) folgt. In den Kapiteln 8 und 9 wird das sog. Barockzeitalter unter folgenden Überschriften behandelt: „Emotionalisierung und Theatralisierung der Künste im Frühbarock“ und „Stabilisierung einer höfischen Musikkultur im Hochbarock“. Um die „Musik zwischen Absolutismus und Aufklärung“ sowie um „Revolution, ideengeschichtliche ‚Sattelzeit‘ und ‚musikalische Klassik‘“ geht es in den Kapiteln 10 und 11, worauf der Bogen „Vom Wiener Kongress zu den Revolutionen 1848/49“ geschlagen wird (Kapitel 12) – mit sich anschließender „Dominanz und Spätphase des alten Europa im Spiegel der Musikkultur“ (Kapitel 13). Die Schlussteile umfassen „Die Musikgeschichte in und zwischen den beiden Weltkriegen“, „Musik von der Nachkriegszeit bis zum Ende der Sowjetunion“ und „Europa‘ vom Ende der Sowjetunion bis in die Gegenwart“ (Kapitel 14–16).

In der Regel lassen Musikgeschichten, die den Bogen vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert spannen, einen differenzierten Blick auf die jüngste Vergangenheit und Gegenwart vermissen. Gernot Gruber hat in seinem 832-seitigen Werk (einschließlich ca. 60 Seiten Anmerkungen, Literatur und Personenregister) rund 200 Seiten der Musikkultur des zurückliegenden Jahrhunderts gewidmet. Das ist angesichts einer zweitausendjährigen Geschichtsdarstellung ein Resultat, das aufhorchen lässt. Dabei räumt er auch dem „Mainstream an überall beliebter Pop- und Jazzmusik“ (S. 775) einen Platz ein und stellt sich damit den vorherrschenden Realitäten. „Musik bewegt das ‚Europäische‘“ – so lautet die letzte Überschrift innerhalb des Abschlusskapitels – in Richtung „Hoffnung auf ‚Versöhnung‘ kultureller Traditionsströme“ (S. 783).

(Mai 2021)

Matthias Herrmann

Giacomo Puccini. Hrsg. von Ulrich TADDAY. München: Edition Text + Kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 93 S., Abb., Nbsp. (Musik-Konzepte. Band 190.)

In der langen Reihe der bislang erschienenen *Musik-Konzepte* bilden Operntitel eher die Ausnahme, und schon allein deshalb ist der aktuelle Puccini-Band, der sich laut Klappentext vor allem mit dem (allerdings recht weit gefassten) „Spätwerk“ des Komponisten auseinandersetzt, sehr zu begrüßen. Dem Herausgeber Ulrich Tadday ist es gelungen, fünf hochkarätige Autoren und Beiträge zu versammeln, die eine breite Themenpalette von aktuellen Forschungsperspektiven, dramaturgischen Erzähltechniken, Aspekten des Performativen, motivisch-thematischer Arbeit bis hin zum Einsatz neuer Medien und Musikstile im Spätwerk Puccinis umfassen. Grundlegend weist der Einleitungstext von Richard Erkens auf die Entwicklungslinien und vor allem auf die „blinden Fle-

cken“ der vergangenen und gegenwärtigen Puccini-Forschung hin. Die philologische Grundlagenforschung wird derzeit nicht unwesentlich von den Unwägbarkeiten zweier konkurrierender Gesamtausgabenprojekte beeinträchtigt. Zwar verfügt die in Puccinis Hausverlag Ricordi erscheinende *Critical Edition* über einen Exklusivvertrag mit der Fondazione Simonetta Puccini über die Autographennutzung, konnte bislang aber lediglich zwei Opern in Partitur vorlegen. Die eingeschränkten Nutzungsrechte wiederum behindern die im Carus-Verlag erscheinende, sehr ambitionierte *Edizione Nazionale delle Opere di Giacomo Puccini*, die neben den musikalischen Werken auch eine Gesamtausgabe des Briefwechsels umfassen soll (zwei Bände sind bislang erschienen). Der „grundsätzliche Interessenkonflikt“, so Erkens, bestehe „zwischen wissenschaftlich-kritischem Editionsanspruch und Kompatibilität mit den Anforderungen und Bedürfnissen der Opernpraxis, welche dieses Anliegen aufgrund der Präsenz seiner Werke in praxiszementierten Fassungen des globalen Spielbetriebes mit einem nicht unerheblich großen, wirtschaftlich-profitbezogenen Faktor beschweren“ (S. 18). Nicht ganz zu Unrecht beklagt Erkens zudem, dass die „Wendungen aktueller Wissenschafts-Diskurse und theoretischer Mainstreams der Geisteswissenschaften [...] früher oder später in modifizierter und fachlich eingehogter Form auch auf Puccini appliziert“ würden, „Konzepte und Denkfiguren also beispielsweise aus Performativitäts-, Materialitäts-, Geschlechter-, Identitäts- oder Sound-Diskursen“ (S. 19).

Einem solchen Verdacht muss sich der folgende Beitrag von Laurenz Lütteken über den „Klang der Glocke“ („il tono della campana“) in Puccinis *Tosca* nicht aussetzen: Lütteken nimmt das Werk zunächst aus dem Blickwinkel der Liturgiewissenschaften und Kirchenmusikforschung in den Blick und untersucht zugleich die „Technik des nicht-linearen Erzählens bei Puccini“. Dabei argumentiert er, dass die „Brüche“, die im Te Deum des ersten

Aktes im Hinblick auf die historische Detailtreue zu verzeichnen sind, „die Erzählstruktur auf eine grundsätzliche Weise berühren“. Wenngleich *Tosca* eine linear erzählte Oper ist, deren straffe Handlung in aristotelisch idealtypischer Manier an drei fußläufig benachbarten römischen Schauplätzen am Vormittag des 17. Juni 1800 in der Kirche S. Andrea della Valle einsetzt und in den frühen Morgenstunden des 18. Juni mit Toscas suizidalem Sprung von der Engelsburg endet, lassen sich beispielsweise Puccinis Manipulationen des Angelus-Gebets und des Glockenklangs des Petersdoms, „den kein Verurteilter auf dem Dach gehört hat“ (S. 24), mit Lütteken als Zeichen von „Uneigentlichkeit“ und als das „Gegenteil“ von „couleur locale“ auffassen. Zugleich sind diese Eingriffe Puccinis dramaturgischer Ökonomie geschuldet, der sich alle anderen Aspekte selbstverständlich unterordnen. In puncto Realismus hielt sich Puccini an Verdi, zu dem er ansonsten ein sehr ambivalentes Verhältnis unterhielt: „Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio.“ („Die Realität zu kopieren kann eine gute Sache sein, aber sie zu erfinden ist besser, viel besser“).

Tosca steht auch im Zentrum des anschließenden Beitrags von Clemens Risi, der sich mit Puccinis „Kunst des Performativen“ beschäftigt und die für das Festival von Aix-en-Provence 2019 produzierte Inszenierung von Christophe Honoré analysiert. Das in dieser Produktion praktizierte Zitieren älterer *Tosca*-Produktionen eröffnet als intertextuelles Regieverfahren einen Ausweg aus dem Dilemma der räumlich-szenischen Überdetermination gerade dieser Oper. Sodann widmet sich Anselm Gerhard der Analyse der Partitur von *Gianni Schicchi* als einem „Extremfall motivischer Verdichtung“. Was diesen Beitrag so anregend macht, sind weniger die überraschenden Vergleiche mit Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 1 als zunächst der konzise Abriss einer (en détail noch zu schreibenden) Untersuchung der Motivtechniken

bei Puccini und ihrer etwaigen historischen Vorbilder sowie die folgende Detailanalyse. Während sich die Auseinandersetzung mit Richard Wagners Leitmotivtechnik vor allem auf das Frühwerk konzentriert und „am deutlichsten im sinfonischen Gewebe der frühen *Manon Lescaut* zu greifen“ ist (S. 47), habe Puccini in den späteren Werken zu einem charakteristischen Weg im Umgang mit wiederkehrenden Motiven gefunden, jedoch in keiner seiner Opern „die Kunst der Fokussierung auf kleinste Motive und Motivsplitter“ so weit geführt wie in *Gianni Schicchi*. Und wenn für Puccini (im Gegensatz zu Wagner und auch zu Beethoven) in der Regel die melodische Stabilität der Motive und eine für die Moderne typische Präferenz der Montage charakteristisch sei, findet sich im „überstürzten Lamento“ des Einakters eine geradezu exzessive motivisch-thematische Arbeit unter Einsatz subtiler „intertextueller Ironien“ (S. 56). Im letzten der fünf Aufsätze untersucht Panja Mücke die Erweiterung des Ausdrucksspektrums in Puccinis Spätwerk, wobei eine Erörterung des Realismusbegriffs den Ausgangspunkt bildet. Vor diesem Hintergrund werden sodann „Realitätsfragmente in doppelter Semantik“ (S. 63) in *Il tabarro* und sogenannte „falsche“ Realitätszitate in *Gianni Schicchi* und *Turandot* einer kritischen Sichtung unterzogen.

Nach dieser ebenso grundsätzlichen wie anregenden Lektüre mag man es bedauern, dass sich der Herausgeber schon nach 70 Seiten veranlasst sah, den letzten Teil des Bandes mit einem kommentierten Faksimileabdruck der Einleitungskapitel aus Richard Spechts kaum noch lesenswerter Biographie aus dem Jahre 1931 zu füllen. Interessanter wäre es im Hinblick auf die deutsche Rezeption gewesen, etwa an das 1937 erschienene Puccini-Buch von Karl Gustav Fellerer zu erinnern. Warum in den Kommentaren allein auf S. 72 gleich dreimal die Vokabel des „Kleinmeisters“ evoziert und Puccini „in die musikgeschichtliche Mediokrität entlassen“ wird, bleibt undeutlich. Die Musikkritik des frü-

hen 20. Jahrhunderts urteilte da wesentlich differenzierter. Für den neben Shakespeare und Verdi meistgespielten Tragödienautor des Welttheaters hatten sich solche Herablassungen schon damals erübrigt. Indes offenen auch weitere Paratexte das Fortleben seltsamer Befangenheiten. Ein typisches Beispiel liefert die doppelseitige Zeittafel am Ende des Bandes, die abgesehen von den Uraufführungsdaten der einzelnen Opern über Puccinis ersten Autokauf, seine diversen außerehelichen Beziehungen, die Tragödie seiner zeitweiligen Hausangestellten Doria Manfredi, den weitläufigen Immobilienbesitz und sogar über eine zufällige Begegnung mit Franz Léhar informiert (zu dem Puccini ansonsten keinen näheren Kontakt hatte). Über den Künstler Puccini erfahren wir hier nichts, seine jahrzehntelange Zusammenarbeit mit Arturo Toscanini und seine intensive Wagner-Rezeption bleiben ebenso unerwähnt wie jede andere künstlerisch relevante Tatsache seiner ereignisreichen Biographie. Womöglich handelt es sich bei diesen voyeuristischen Exkursen um niederschwellige Annäherungsversuche an die Puccini-unkundige Kernleserschaft der *Musik-Konzepte*, die sich ansonsten eher mit Rebecca Saunders, Martin Smolka oder Chaya Czernowin (so die Titel der im zeitlichen Umfeld erschienenen Bände der Reihe) beschäftigt. Berührungssängste mit dem Erfolgskomponisten mögen in der deutschen Neue-Musik-Szene wohl noch bestehen, in Italien sind sie dagegen längst obsolet: Man denke nur an Luciano Berios Vollendung des *Turandot*-Finales (2002) oder an den Stockhausen-Schüler Giorgio Battistelli, der heute das Puccini-Festival in Torre del Lago leitet. Wenn man dann noch an die Puccini-Bewunderung von Ravel, Webern und Leibowitz bis hin zu Tōru Takemitsu oder Jörg Widmann (siehe *Musik-Konzepte*, Band 166) erinnerte, hätte man bereits das „Musik-Konzept“ für einen weiteren Band beisammen: „Puccini und die Neue Musik“.

(Mai 2021)

Arnold Jacobshagen

Torso eines Lebens. Der Komponist und Pianist Gideon Klein (1919–1945). Beiträge des Symposiums zum 100. Geburtstag von Gideon Klein, 13./14. Dezember 2019. Hrsg. von Albrecht DÜMLING. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 256 S., Abb., Nbsp. (Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke. Schriftenreihe. Band 23.)

Die Veröffentlichung basiert auf Beiträgen des von dem Verein *musica reanimata* e. V. in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz im Dezember 2019 durchgeführten internationalen Symposiums. Für *musica reanimata* spielte das Werk von Gideon Klein vom Anfang an, d. h. bereits 1990, eine wichtige Rolle. Der erste deutschsprachige Sammelband mit Texten über – und von Klein (*Gideon Klein. Materialien*) aus der Serie *Verdrängte Musik. NS-verfolgte Komponisten und ihre Werke* erschien im Jahr 1994. Im Vergleich dazu zeichnet sich die hier besprochene chronologisch aufgebaute Schrift dadurch aus, dass in diesem Fall „erstmal eine Gesamtschau über das Wirken von Gideon Klein als Komponist, Pianist und Musikwissenschaftler“ versucht wurde (Vorwort, S. 8). Außerdem werden andere mit dem Schaffen Kleins verbundene Aspekte wie Rezeption, Vermittlung oder Editionsgeschichte thematisiert.

Der erste Beitrag des britischen Musikwissenschaftlers und Klein-Experten David Fligg bietet einen biographischen Überblick über Kleins Jahre in Pířerov und Prag vor der Deportation nach Theresienstadt. Im Zentrum der analytischen Texte stehen Werke bzw. Werkgruppen unterschiedlicher Gattungen oder Perioden. Der Musikhistoriker Paul Schendzielorz setzt sich in erster Linie mit formalen Aspekten der 1929 bis 1938 geschriebenen Kompositionen Kleins auseinander, etwa mit der *Kleinen Suite für Klavier* WV2, den *Vier Sätzen für Streichquartett* WV7 oder mit einigen seiner Lieder. Der

Autor weist auf Veränderungen im Kompositionsstil des Künstlers hin und kommt zum Schluss, der junge Klein beherrschte viele Techniken vergangener Zeiten, verwendete aber auch Elemente der Neuen Musik, welche er in Prag in den 1930er Jahren hörte. Der sozialgeschichtlich ausgerichtete Aufsatz David Fliggs, „These were good times: ‚The poplar Tree‘ on the edge of war“, stellt eine logische Fortsetzung des Textes Schendzielorzs dar, in dem das Melodram *Der Pappelbaum* (1938) als letztes Werk (aus musik- und textanalytischer Perspektive) ebenfalls unter die Lupe genommen wird. Den Ausgangspunkt der Reflexionen des Autors des nächsten Textes, David Vondráček, bilden ebenfalls vokale Werke: tschechische Volkslieder, welche Klein im Frühjahr 1942 in Theresienstadt arrangiert hatte. Der Musikwissenschaftler geht auch auf den Streichtrio-Satz ein und argumentiert zusammenfassend überzeugend, Klein sei „Kind seiner Zeit und [...] seines Landes“ gewesen (S. 75).

Albrecht Dümling und Winfried Radeke konzentrieren sich auf Vokalwerke Kleins. Dümling hebt zentrale Merkmale der 1940 in Prag komponierten *Drei Lieder* op. 1 hervor: Bezeichnend für Kleins Überzeugung, man dürfe nicht die NS-Besatzung und deutsche Kultur gleichsetzen, sei, dass er – in dem von der Wehrmacht besetzten Prag – zum ersten Mal in seinem Leben deutsche Lyrik vertont. Außerdem ist in dem Opus ein Versuch eines erzwungenen künstlerischen Neubeginns zu sehen: Da es Klein nicht mehr möglich war, als Pianist aufzutreten, musste er sich ganz dem Komponieren widmen. Der Komponist, Kapellmeister, Regisseur und einer der Gründungs- und Vorstandsmitglieder der *musica reanimata*, Radeke, studiert historische, musikalische sowie rein interpretatorische Aspekte der in Theresienstadt komponierten Madrigale zu den Texten von François Villon und Friedrich Hölderlin, wobei die von dem Autor geteilten Erfahrungen aus seiner musikalischen Praxis als Dirigent in gleicher Weise wie die Analyse ansprechen.

Drei Musikwissenschaftler setzen sich exemplarisch mit der Instrumentalmusik Kleins auseinander: Gottfried Eberle betrachtet stilistische Merkmale der *Vier Sätze für Streichquartett* WV10, des *Streichquartetts* op. 2, der *Fantasie und Fuge* sowie des letzten Werks Kleins, des *Streichtrios*. Auch in diesem Beitrag werden ein kompositorisches Können, die Beherrschung sowohl der historischen als auch der zeitgenössischen Techniken sowie eine Ausdrucksstärke des jungen Komponisten unterstrichen, der u. a. dank seiner Bekanntheit mit professionellen Streichern die Besonderheiten dieser Instrumente auf einem hohen Niveau verstand. Der Musikwissenschaftler, Musikpädagoge und Musiker Wolfgang Rüdiger ist nach seinem Studium des *Divertimentos* (1939/1940), insbesondere des zitierten Lieds Nr. 14 aus Leoš Janáčeks *Tagebuch eines Verschollenen* überzeugt, das Werk sei „ein Akt des kompositorischen Widerstands“ gewesen (S. 124). Der Pianist und Musikwissenschaftler Jascha Nemtsov analysiert ebenfalls formelle und inhaltliche Aspekte einer Komposition von Klein: der *Sonate für Klavier* (1943). Laut Nemtsov handelt es sich dabei um ein tragisches Werk von einer sehr hohen künstlerischen Qualität, welches im Kontext der Fortsetzung der Traditionen von etwa Franz Liszt (*Mephisto-Walzer* Nr. 1) oder Alban Berg (*Klaviersonate* op. 1) gesehen werden kann. Der US-amerikanische Musikwissenschaftler Michael Beckerman konzentriert sich auf das kurze, aber für Klein sehr bedeutende Cellosolo „con gran espressione, quasi improvisato senza rigore“, welches im Zentrum des *Streichtrios* (1944), seines letzten Werkes, steht. Auch in diesem Beitrag werden nicht nur rein musikalische Merkmale des Solos, des zweiten Satzes sowie der ganzen Komposition, sondern auch die damit verbundenen außermusikalischen Kontexte überzeugend erläutert. Der Autor ist nach mehreren Jahren der Beschäftigung mit dem *Streichtrio* der Meinung, das Solo sei einer der bewegendsten Momente der Musikgeschichte, vergleichbar

mit Mozarts *Requiem* oder Beethovens *Heiligem Dankgesang* aus dem Quartett op. 132.

Lubomír Spirný, der tschechische Musikwissenschaftler und Direktor des Terežín Composers' Institute, geht anhand von verschiedenen Quellentypen wie Zeitungskritiken oder Erinnerungen von Kleins Zeitgenossinnen und Zeitgenossen der Frage nach, was ihn als Pianist auszeichnete. Der Musikhistoriker Wolfgang Rathert reflektiert ausgehend von Kleins analytischer und musikinterpretatorischer Beschäftigung mit Mozarts Schaffen (konkret: von der als Seminararbeit an der Universität Prag im Wintersemester 1939/40 geschriebenen Studie *W. A. Mozarts Streichquartette* und der Tatsache, dass der Künstler in Theresienstadt im Rahmen der sog. „Freizeitveranstaltungen“ u. a. Mozarts Sonaten aufführte), zentrale ästhetische, philosophische und soziopsychologische Fragen nach der Rolle und Funktionen der Kunst, insbesondere unter den extremsten Bedingungen der totalitären Regime.

In dem Beitrag „Gideon Klein oder: ‚Musik an der Grenze des Lebens‘ – Konzertmontagen als Vermittlungsform“ der Musikwissenschaftlerin Beatrix Borchard werden lebendige Einblicke in zentrale theoretische und praktische Aspekte der musikwissenschaftlichen Konzeption und Vorbereitung von Konzerten gewährt, welche in den Jahren 2011 bis 2016 in Berlin, Detmold/Paderborn und Hamburg stattfanden. Im Zentrum dieser von Studierenden unter der Leitung Borchards durchgeführten Projekte stand Musik Kleins sowie anderer nach Theresienstadt deportierter Komponisten. In dem Text werden außerdem, von Besonderheiten solcher Musikvermittlungsformen ausgehend, bedeutende Fragen der Biographik und der Musikgeschichtsschreibung im Allgemeinen reflektiert (beispielsweise das Verhältnis zwischen Leben und Werk, Bedeutung der Netzwerke oder Unterschiede in der Darstellung von männlichen und weiblichen Künstlern). Tilman Kannegießer-Strohmeier, der Verlagsleiter im Musikverlag Boosey & Hawkes

Berlin und Mitbegründer des Labels *Edition Abseits*, in dessen Rahmen Werke von NS-verfolgten Komponisten herausgegeben werden, beschäftigt sich im letzten Beitrag des Bandes mit der Editions-geschichte Kleins. Auch hier werden sowohl praktische und persönliche Berufserfahrungen als auch grundlegende fachliche Fragen angesprochen, etwa die des Urheberrechts.

Insgesamt zeichnet sich die Publikation durch verschiedene aus dem Bereich der Wissenschaft und der Praxis kommende, manchmal konträre, jedoch jedes Mal sehr anregende Perspektiven aus, welche für die Figur Gideon Kleins Interesse erwecken. Folglich bleibt es festzustellen, dass das Ziel des Symposiums, „das schmale, aber gehaltvolle Œuvre Kleins [...] wieder einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen“ (Klappentext), auch durch die Publikation erfolgreich realisiert wurde.

(April 2021)

Anna Fortunova

Welt – Zeit – Theater. Neun Untersuchungen zum Werk von Bernd Alois Zimmermann. Hrsg. von Oliver KORTE. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2018. 248 S., Abb., Nbsp. (Schriften der Musikhochschule Lübeck. Band 2.)

Die drei Schlagworte im Titel des Sammelbandes, der 2018 anlässlich von Bernd Alois Zimmermanns 100. Todestag erschienen ist, verweisen auf zentrale Aspekte in der musikalischen Poetik des Komponisten: Der hohe Stellenwert, den die Reflexion von Zeit als kompositorische, phänomenologische und historische Kategorie in Zimmermanns Denken und kompositorischer Praxis einnimmt, ist in der einschlägigen Forschung seit jeher vielfältig thematisiert worden; in engem Zusammenhang damit steht die Welthaltigkeit seiner Musik, die im Sinne einer tiefgreifenden künstlerischen Auseinandersetzung mit historischen und kulturellen Erfahrungen zu verstehen ist und immer wieder – und

zwar nicht nur in seinen im engeren Sinne musikdramatischen und choreographischen, sondern auch in kammermusikalischen und elektronischen Werken – zu dezidiert oder zumindest latent theatralischen Konzeptionen führt.

Die neun im Band versammelten Beiträge spüren den genannten Aspekten sowie ihrem Konnex in unterschiedlicher Gewichtung nach. Der Herausgeber Oliver Korte ordnet sie zwei inhaltlichen Schwerpunkten zu: Einerseits beschäftigen sie sich mit dem „theatralen, halb-theatralen und oratorischen Schaffen“, andererseits mit der „musikalischen Analyse“, wobei ein besonderer Akzent auf der „seriellen und post-seriellen Kompositionstechnik Zimmermanns“ (S. 9f.) liege. Allerdings zeichnen sich einige der eindrucksvollsten Texte dieser lesenswerten Publikation – so etwa Kortés instruktiver Beitrag zum „Dona nobis pacem“ aus Zimmermanns *Requiem für einen jungen Dichter* – gerade dadurch aus, beide Aspekte sinnvoll miteinander zu verschränken.

Breiten Raum nimmt die Auseinandersetzung mit Zimmermanns Hauptwerken ein, die nach der Hinwendung des Komponisten zu seriellen Verfahren in den 1950er Jahren bis zu seinem Tode entstanden sind; darüber hinaus werden aber auch Stücke näher beleuchtet, die in der bisherigen Zimmermann-Forschung eher am Rande thematisiert wurden – so neben Zimmermanns niemals realisiertem Opernprojekt *Medea* auch das wenig bekannte Funkoratorium *Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott*.

Dass dieses 1952 entstandene Werk in vielerlei Hinsicht Fragestellungen exponiert, die bis in Zimmermanns letzte Werke Relevanz behielten, legt Andreas Dorfner in seinem Aufsatz „Denkmann versus Fressmann: ‚Des Menschen Unterhaltsprozess gegen Gott‘“ im Kontext des Schaffens von Bernd Alois Zimmermann überzeugend dar. Der Autor fokussiert dabei vorwiegend die inhaltliche und dramaturgische Anlage des auf einem „Auto sacramental“ von Pedro Calderón de la

Barca basierenden Stücks und arbeitet konzeptionelle Parallelen, Anknüpfungen und Transformationen späterer Werke heraus, die über die Texteinrichtung und die Theodizee-Problematik hinaus bisweilen auch Details der musikalischen Gestaltung betreffen. Dabei gerät insbesondere die *Ekklesiastische Aktion* „*Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne*“ in den Blick; aber auch zur Oper *Die Soldaten* zeigen sich plausible Querverbindungen.

Eine dieser Verknüpfungen verfolgt auch Heribert Henrich in seiner Untersuchung „Über den Choral in der zweiten Szene des zweiten Aktes der *Soldaten*, seine Quellen und seine Bedeutung“. Auf der Basis akribischen Quellenstudiums gelingt ihm der Nachweis, dass die gängige Interpretation des Bach-Zitats im Kontext der vieldiskutierten Simultanszene revisions- oder zumindest ergänzungsbedürftig ist: Bis in satztechnische Details nämlich lässt sich verfolgen, dass der Komponist hier auf Texturen zurückgreift, die er in früheren Werken – insbesondere in dem erwähnten Funkoratorium – entwickelt hat. Henrichs einleuchtende Schlussfolgerung, dass Zimmermann bei der Choral-Entlehnung nicht der Text der *Matthäus-Passion* („Ich bin's, ich sollte büßen“), sondern vielmehr das Fronleichnamslied „O heil'ge Seelenspeise“ vorgeschwebt habe, ist weitaus mehr als eine Fußnote zur Entstehungsgeschichte, sondern verändert in entscheidender Weise die semantische Dechiffrierung des Choralzitats innerhalb des inhaltlich-szenischen Kontextes von individueller Schuld und Schuldverstrickung, wie Zimmermann ihn in seiner Oper entfaltet.

Dass die *Soldaten* entgegen dem einstigen Verdikt der „Unspielbarkeit“ seit ihrer Kölner Uraufführung im Jahr 1965 erstaunliche Präsenz auf den internationalen Opernbühnen und gar in audiovisuellen Medien gewonnen haben, ist aus theaterwissenschaftlicher Perspektive eine komfortable Situation, wie sie im Hinblick auf das Musiktheater des 20. Jahrhunderts nicht allzu oft begegnet. Re-

gine Elzenheimer nutzt diesen Umstand in ihrem Beitrag „Theater als internationaler Freistaat des Geistes‘: Bernd Alois Zimmermanns Utopie des ‚totalen Theaters‘“ für eine vergleichende Analyse der Inszenierungen von Harry Kupfer (Stuttgart 1987), David Pountney (Bochum 2006), Alvis Hermanis (Salzburg 2012), Calixto Bieito (Zürich 2013) und Andreas Kriegenburg (München 2014). Leitende Fragestellung ist dabei die Umsetzung von Zimmermanns Vorstellung eines pluralistisch „totalen“ Theaters. Die Autorin rekonstruiert Rückbezüge einerseits zu den architektonisch-künstlerischen Theaterutopien, wie sie am Bauhaus durch László Moholy-Nagy, Walter Gropius und Erwin Piscator entworfen wurden, und andererseits zu Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“; darüber hinaus skizziert sie verwandte Ansätze einer Realisierung des „totalen Raums“ in späteren Musiktheaterwerken Luigi Nonos, Wolfgang Rihms, Adriana Hölskys und Helmut Lachenmanns.

Zimmermanns zweitem, über ein fragmentarisches Skizzenstadium nicht hinausgekommenem Opernprojekt, einer musikalischen Umsetzung von Hans Henny Jahnn's Tragödie *Medea*, widmet sich Martin Zenck in seinem gedankenreichen Aufsatz „...denn die Zeit, die Zeit (die schreckliche Zeit) schreitet fort – und ich fühle immer weniger Boden unter den Füßen‘: Zur ‚Medea‘ und Überlegungen zu einer neuen Konzeption der kugelgestaltigen Zeit von Bernd Alois Zimmermann“. Anhand der überlieferten Materialien – neben einer Bearbeitung des Jahnn'schen Textes die Filmdramaturgie und zeitliche Proportionsskizzen zu einer Liebesszene sowie erotische Zeichnungen Zimmermanns – arbeitet der Autor zunächst die „afrikanisch-ägyptische Spur“ der Jahnn'schen *Medea* heraus, die er als Beleg für Zimmermanns Bestreben wertet, sich mit dieser Figur aus der „eurozentristischen Kultur“ hinwegzubewegen (S. 187). Grenzüberschreitend erscheint ebenfalls die filmische, wenn auch unwirklich-entmaterialisierte

Darstellung kultischer lesbischer Sexualität, die seitens Zimmermanns Verlag offenbar gar als anstößig empfunden wurde. Anknüpfend an Zimmermanns hier kenntlich werdenden Einbezug vor-antiker, mythischer Zeitvorstellungen und unter Verweis auf die Auseinandersetzung des Komponisten mit mittelalterlichen Mysterienspielen, plädiert Zenck abschließend dafür, den vieldiskutierten Begriff der „kugelgestaltigen Zeit“ um die in diesen vormodernen Kontexten entfaltenen Zeitkonzepte zu erweitern.

Anders als die *Medea* konnte Zimmermann sein konzeptionell weit in die 1950er Jahre zurückreichendes *Requiem für einen jungen Dichter*, das mit dem skizzierten Opernprojekt neben dem extensiven Einbezug elektronischer Mittel auch den Bezug auf den Dichter Hans Henny Jahnn teilt, tatsächlich fertigstellen. Auch nach Jörn Peter Hiekels grundlegender Dissertation (Stuttgart 1995) harren manche strukturelle und semantische Aspekte dieses hochkomplexen Opus summum noch der Aufarbeitung. In seinem Aufsatz „Subjekt und Gewalt: Das ‚Dona nobis pacem‘ aus Bernd Alois Zimmermanns ‚Requiem für einen jungen Dichter‘“ analysiert Oliver Korte einerseits die Strukturierung des musikalischen Materials – insbesondere die Einbindung des cantus-firmus-artig verarbeiteten Arbeiterliedes „Brüder, zur Sonne, zur Freiheit“ in ein serielles Zeitgefüge; andererseits untersucht er die aus vielfältigen Musik- und Textaufnahmen hergestellten Tonband-Montagen und deren semantische Implikationen. Dabei gelingt es ihm nicht nur, die Provenienz einiger bisher nicht identifizierter und teils unverständlicher Textzitate zu klären, sondern auch die Dramaturgie des musikalisch-sprachlichen Bedeutungsgeflechts plastisch herauszuarbeiten, um vor diesem Hintergrund zu einer Einordnung des Werkes in Zimmermanns Gesamtchaffen zu gelangen, das immer wieder im Sinne Michel Foucaults das Umschlagen von Macht- in Gewaltbeziehungen thematisiere.

Stärker auf kompositionstechnische Fragen konzentriert ist Kortes zweiter Beitrag zum Sammelband: „Alles hat seine Zeit: Zimmermanns serielle Phase am Beispiel der Kantate ‚Omnia tempus habent‘“. Wie viele Komponisten seiner Generation empfand Zimmermann, der sich erst verhältnismäßig spät seriellen Techniken zuwandte, die Musik Anton Weberns als wichtigen Orientierungspunkt. Dass etwa die symmetrisch angelegte und aus vier voneinander abgeleiteten Dreitongruppen zusammengesetzte Zwölftonreihe der zwischen 1955 und 1958 entstandenen Kantate *Omnia tempus habent* deutlich auf dieses Vorbild verweist, ist in der einschlägigen Forschung immer wieder bemerkt worden. Kortes Analysen unterstreichen allerdings einmal mehr, dass Zimmermann „in einer perfekten seriellen Technik weder eine Verbindlichkeit noch einen Wert an sich sah“ (S. 57), sondern vielmehr stets Möglichkeiten des Abweichens, des Ausbrechens aus starrer Regelmäßigkeit in sein Komponieren einbezog – sei es durch die „hohe Permutabilität“ (S. 45) von Einzeltönen, Tongruppen sowie (auf zeitlicher Ebene) rhythmischen Zellen, oder sei es durch den Rückbezug serieller Zeitorganisation auf ältere Techniken wie mittelalterliche Isorhythmie oder Gioseffo Zarlinos Regel des „quantitativo“ (S. 52).

Auch zwei weitere Aufsätze des Sammelbands bieten aufschlussreiche Blicke in Zimmermanns kompositorische Werkstatt: In „Zwischen den Zeilen: Ein Beitrag zur Tonhöhendisposition der ‚Dialoge‘ von Bernd Alois Zimmermann“ richtet Andreas Dorfner den Blick auf ein Schlüsselwerk aus der „pluralistischen“ Schaffensphase des Komponisten, das vielfältige konzeptionelle und materiale Bezüge zu späteren Kompositionen wie dem *Ballet blanc Présence* oder auch der Oper *Die Soldaten* aufweist. Ähnlich wie Korte es im Hinblick auf die frühen seriellen Werke Zimmermanns unternimmt, so fokussiert Dorfner dabei insbesondere die Abweichungen des Tonsatzes von serieller Regelmäßigkeit. Durch die sorgfältige

Auswertung von Skizzenblättern gelingt es dem Autor überzeugend, Zimmermanns Techniken zur Ableitung von reihentechnisch gewissermaßen irregulären Tonfolgen, wie sie an vielen Stellen des Werks auftreten, aus der zugrundeliegenden Allintervallreihe darzulegen. Entscheidend ist dabei Dorfners Einsicht, dass der Komponist die dargelegten halbsystematischen Verfahren anscheinend als „Richtlinien, nicht als seriell vorprogrammierte Abläufe“ (S. 72) verstand; so wird hier das Postulat Paul Klees, in der Kunst gelte es, „sich um das Gesetz herum in Bewegung“ zu bringen, das Zimmermann in seinen eigenen Schriften gleich mehrfach zitiert, prägnant illustriert.

Reiches Anschauungsmaterial für Zimmermanns kreativen Umgang mit seriellen Materialdispositionen liefert auch die „Analytische Studie zu den Tonhöhen der ersten beiden Szenen von Zimmermanns Klaviertrio ‚Présence‘“ von Sascha Lino Lemke. Dass dieses Werk, das in der Forschung aus verständlichen Gründen bislang vornehmlich im Hinblick auf die vieldeutige Verschränkung musikalischer, szenisch-choreographischer und literarischer Momente diskutiert wurde (so unter anderem bei Manuel Gervink, München 2005, sowie bei Jörn Peter Hiekel, Laaber 2019), hier unter satztechnischen Aspekten untersucht wird, erscheint als eine durchaus sinnvolle perspektivische Fokussierung. Lemke liefert einen ganzen Katalog kompositorischer Strategien, die teils ähnlich aus anderen Werken Zimmermanns bekannt sind, teils aber durchaus neue Einsichten in Zimmermanns Gestaltungs- und Entscheidungskriterien bieten – so etwa im Hinblick auf die Strukturierung der Cluster und den Einbezug instrumentenspezifischer und klangfarblicher Momente. Erfrischend ist dabei auch die Offenheit, mit der der Autor gegebenenfalls Grenzen des Ableitbaren eingesteht.

Im abschließenden Aufsatz des Sammelbandes weitet sich die Perspektive: Unter dem Titel „Weltwissen Windstille“ verfolgt

Oliver Wiener „Zimmermann-Spuren im Komponieren der Gegenwart“. Der Autor verschmäht dabei aus gutem Grunde das Unterfangen, gleichsam synthetisierend eine Geschichte der kompositorischen Zimmermann-Rezeption gemäß „großen Narrativen wie dem Verhältnis von Konstruktion und Ausdruck oder der Idee von Pluralität durch Integration“ (S. 237) zu schreiben; stattdessen skizziert er sprachlich sensibel fünf Perspektiven, aus denen Berührungspunkte zwischen Zimmermanns Komponieren und der zeitgenössischen Musik kenntlich werden können: erstens „Körperlichkeit und PRAE-SENZ“, wie sie Iris ter Schiphorst und Helmut Oehring in direkter Referenz auf Zimmermanns *Présence* in ihrer Gemeinschaftsarbeit PRAE-SENZ realisieren; zweitens „Zeitlichkeit und Komplexität“, die in Arbeiten so unterschiedlicher Komponisten wie Hans Zender, Brian Ferneyhough, Marco Stroppa und Robert HP Platz finden; drittens „Heterogenität, Semantik, Objekt“, für die der Umgang mit disparaten musikalischen Materialien bei Orm Finnendahl, die Arbeit mit alltäglichen Klangobjekten bei Clemens Gadenstätter oder Johannes Kreidlers konzeptuelle Arbeit mit fremdem und eigenem Material prägnante Modelle bieten; viertens „Integration mit Zweifel – nobody knows“, die etwa Sven-Ingo Koch in seinem Septett *nobody knows* als Hommage an Zimmermanns Trompetenkonzert anvisiert; und fünftens „Zeitdehnung, Zeitraffer, Mitte des Taifuns“, für die exemplarisch die an Zimmermanns Spätwerk gemahnende Arbeit mit flächigen und repetitiven Strukturen in Felix Leuschners Oper *Sprung ins Leere* stehen mag.

Nicht zuletzt aufgrund der unterschiedlichen Herangehensweisen und Fragehinsichten der sieben Autoren bietet der Sammelband mancherlei neue oder vertiefende Einsichten in die Konzeption, die kompositorische Faktur und den Bedeutungsgehalt von Zimmermanns Musik sowie deren Rezeption. Somit gilt das eigentlich auf die

kompositorische Auseinandersetzung mit Zimmermann gemünzte Fazit Wieners in gewisser Weise auch für die Publikation selbst: „Die hier verfolgten Spuren machen Hoffnung, dass das Werk Zimmermanns nicht in einer historischen Verankerung erstarrt, sondern als Musik der Zukunft präsent bleibt“ (S. 237).

(Mai 2021)

Ralph Paland

Notation. Imagination und Übersetzung.
Hrsg. von Susana ZAPKE. Wien: Hollitzer
Verlag 2020. 246 S., Abb., Nbsp., Tab.

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge des Symposiums „Notation. Imagination und Übersetzung“, welches im Mai 2018 an der Musik und Kunst Privatuniversität der Stadt Wien (MUK) als Kooperation zwischen dem Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaft der Kunstuniversität Linz in Wien (IFK) und dem Institut für Wissenschaft und Forschung (IWF) veranstaltet wurde. Die grundlegende Tagungsidee einer sowohl „wissenschaftstheoretischen als auch künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Begriff ‚Notation‘“ (S. 7) geht dabei auf einen von Susana Zapke 2010 an der MUK etablierten Forschungsschwerpunkt – „Experiment Notation“ – zurück; dessen holistischer Titel prägt auch die Herangehensweise der einzelnen Beiträge der vorliegenden Publikation. Insgesamt versammelt diese zwölf in ihrer Methodik und Qualität sehr unterschiedlich zu bewertende Aufsätze von Künstler*innen und Wissenschaftler*innen verschiedenster Disziplinen, welche einen Einblick „in die vielfältigen Deutungsfelder des Begriffs ‚Notation‘“ (S. 7) geben und dabei die „Problematik einer intermedialen Übersetzung“ (ebd.) aufzeigen sollen. Auch wenn das gleich zu Beginn der Einleitung gesetzte Versprechen, die Publikation befasse sich „mit der ontologischen Frage nach den Grundstrukturen von Imagination und den Möglichkeiten und Grenzen ihrer visuellen Darstellbar-

keit“ (S. 9), weder theoretisch noch in ihrer wissenschaftlichen Tiefe eingelöst wird, setzt die Auswahl der Beiträge den in (musikwissenschaftlichen) Notationsdiskursen bisher wenig diskutierten Versuch, praxeologische, wissenschaftliche und vermehrt persönlich reflektierende Aufsätze miteinander in Verbindung zu bringen und damit auch Methoden aus dem Bereich der Artistic Research für Fragen der Notation zu öffnen. Diese Herangehensweise entspricht konsequent auch dem Ziel des Buches, nämlich die „multiperspektivische“ (vor allem aber diskursive!) „Auseinandersetzung mit dem Begriff der ‚Notation‘“ (S. 14). Dazu sollten zum einen Wissenschaftler*innen aus den Bereichen der Tanzwissenschaft, Kunst- und Kulturtheorie, Musikwissenschaft, Philosophie und Ästhetik „ihren methodologischen Blickwinkel“, und zum anderen Künstler*innen aus den Bereichen der Choreographie, Komposition, Ton-Raum-Kunst „ihre Ausdrucksstrategien“ „zu Wort bringen“ (ebd.).

Letzteres gelingt Rose Breuss gleich zu Beginn auf beeindruckende Weise. In einem sprachlich bisweilen fragmentarisch bleibenden, dabei wohlgeordneten Beitrag zu Ausschnitten aus Jean Cébrons *Phatic Etudes* präsentiert die Choreographin ein Gedankenexperiment, in welchem sie einen „Cébron-Lektüre-Raum“ (S. 22) eröffnet. Anhand eines Taktes des von Thomas Schallmann notierten Etüdenwerkes führt sie das Publikum über theoretische sowie praxeologische Fragestellungen zur Tanznotation hin zu ihrer Interpretation des Werkes: Diese offenbart sich konsequenterweise allein im Durchschreiten der im Text dargelegten Gedanken. Mit einem vermehrt technisch-experimentellen Zugang zu Kunst und Forschung berichtet im Anschluss der Ton-Raum-Künstler Bernhard Leitner über verschiedene Kunstwerke aus seiner „Ton : Raum“-Idee aus den Jahren 1968–1982. Gedanklich den damaligen technischen Möglichkeiten weit voraus, entwickelte Leitner zu dieser Zeit unterschiedliche Ton-Räume (z. B. *Sound-*

cube 1969, Sound Gate 1971), in welchen er nachspürte, wie man „eine Tonlinie im Raum [hört], wie sich eine Tonlinie im Raum [bewegt]“ (S. 42). Die dafür angefertigten Skizzen und Notate werden im Rahmen des Beitrages abgedruckt und zur Diskussion gestellt. Auf diesen praxeologischen Beginn des Bandes folgt nun eine analytische Auseinandersetzung mit Dieter Schnebels *Maulwerken* durch David Magnus. Darin zeigt er, wie durch Konzepte einer „Aesthetischen Operativität“ (S. 61) die Potentiale von „visuellen Zeichen, choreografischen Schritten oder Klängen“ (S. 77) produktiv miteinander in Beziehung gesetzt werden können. Nach einem Beitrag zur musikalischen Notation der Fluxus-Bewegung von Stefan Fricke dekonstruiert Julia Ostwald auf bestechende Art und Weise die Geschichte der Tanznotation, indem sie – ausgehend von dem Duett *Speaking Dance* (Burrows / Fargion 2002) – vier „historisch situierte Topoi“ (S. 105) der Tanzgeschichte kritisch hinterfragt. Sie plädiert damit letztlich für eine Offenheit des Notationsbegriffs, der erst in seinem Ringen zwischen dem Notat und seiner performativen Erscheinungsform seine vielfältigen Potentiale schöpferisch und gleichwertig zu erkennen gibt. Im darauffolgenden musikhistorischen Aufsatz erinnert Peter Revers anhand von Gustav Mahlers *Lied von der Erde* an das komplexe Spannungsfeld zwischen musikalischem Denken und dessen Verschriftlichung. Diesem schließen sich zwei Aufsätze an, welche sich mit der Faszination des Schachbretts für Fragen der Notation auseinandersetzen: Zunächst zeigt Reinhard Pock wie John Cages *Chess Pieces* als ein „transdisziplinäres Hybridkunstwerk“ (S. 145) zu verstehen ist, in dem die Notation unabhängig von seiner Aufführung ästhetisiert wird, während Ernst Strouhal anschließend am Beispiel einer kurzen Geschichte der Schachnotation das Problem des „toten Notats“ und seiner künstlerischen Erweckung diskutiert. Nach dem vermehrt theoretischen Beitrag „Musik zu sehen geben“ von Melanie Unseld, in welchem sie

Überlegungen anstellt, wie gut sich Sibylle Krämers Konzept der Schriftbildlichkeit auf musikalische Notation übertragen lässt, fasst schließlich Susana Zapke ihre grundlegenden Impulse für die Tagung bzw. den Tagungsband zusammen. Darin setzt sie sich, ausgehend von Wittgensteins Sprachphilosophie, holistisch mit „drei wesentlichen Aspekten des Begriffs ‚Notation‘“ auseinander: 1. Notation als Übersetzung, 2. Übersetzung als Metapher, 3. Notation als (unvollkommene) Transkription. Konstatiert sie darin zurecht die Notwendigkeit einer „neuen Hermeneutik der (unvollkommenen) musikalischen Notation/Transkription“ (S. 220), kommt der vorliegende Band selbst diesem Anspruch nicht nach. Abschließend beschäftigt sich Thomas Macho anhand einer Fallstudie mit Techniken der Notation im Film, bevor – spiegelgleich zum Beginn des Buches – der Kunst nicht nur das erste, sondern auch das letzte Wort erteilt wird, in dem der Komponist Christoph Herndler aus seinen persönlichen Erfahrungen über die Frage „Warum über Notation reden“ reflektiert.

Die hier zu besprechende Publikation ist ein Sammelband in jeder Hinsicht: Er versammelt in völlig freier Anordnung die verschiedensten Methoden, Personen und Disziplinen zum Thema Notation und ihrer medialen Transfermöglichkeiten. So sympathisch es ist, den Band mit einer Arbeit aus dem Bereich der Artistic Research zu eröffnen, hätte der systematisch einordnende Beitrag von Zapke die geeigneten Leser*innen an früherer Stelle besser durch das Buch führen können. Die Offenheit der Ordnung entspricht dabei jedoch genauso wie der offene Notationsbegriff notwendigerweise der Herangehensweise des gesamten Bandes. Diese konzeptuelle Stärke wird allerdings an jenen Stellen gleichzeitig zur Schwäche, bei denen in freien Analogien argumentiert oder versucht wird, aktuelle Theorien auf Notation „anzuwenden“, anstatt die gezeigten Fallbeispiele für kritische Betrachtungen fruchtbar zu machen. Dass Letzteres vor allem in Beiträgen aus dem

Bereich des Tanzes bzw. der Tanzwissenschaft zu finden ist, ist ein bekanntes Muster, das zeigt, dass die vermehrte inter- und transdisziplinäre Auseinandersetzung sowie kritische Theoretisierung mit diesem wichtigen Begriff für die Musikwissenschaft weiterhin eine zentrale Aufgabe bleiben. Der Herausgeberin ist zu danken, dass sie mit diesem Band einen Schritt in genau diese Richtung gegangen ist und nicht nur viele Disziplinen miteinander ins Gespräch gebracht, sondern insbesondere auch Künstler*innen und deren praxeologische Methoden und Sichtweisen mit eingebunden hat.

(Mai 2020)

Irene Holzer

AXEL FLIERL: Karl Höller und die choralgebundene Orgelmusik in Deutschland 1929–1949. Köln: Verlag Dohr 2019. 485 S., Abb., Nbsp., Tab.

Mit vorliegender Publikation hat Axel Flierl den aktuellen Stand zur Karl-Höllers-Forschung neu definiert, zumindest für Höllers Biographie und seine choralgebundene Orgelmusik bis 1949. Flierls großes Verdienst besteht nicht nur darin, die meisten greifbaren – und auch die öffentlich nicht zugänglichen – Quellen zu Karl Höller (1907–1987) zusammengetragen und ausgewertet zu haben, sondern auch in der Erstellung eines Werkverzeichnisses und in der Sichtung des Höller-Nachlasses. Flierl konnte dafür „zahlreiche unveröffentlichte Dokumente und historisches Bildmaterial, wertvolle Briefe, Konzertprogramme, die Notenbibliothek, diverse Studienunterlagen und anderes biografisches Material“ aus dem ihm offenstehenden Höller’schen Familienarchiv“ (S. 10) nutzen und somit die Höller-Forschung auf eine gänzlich neue Basis stellen bzw. sie überhaupt in größerem Umfang begründen. Die vom Autor im Anhang zusammengestellten Archivalien beschränken sich auf die „nur für die vorliegende Arbeit relevanten Doku-

mente aus dem Nachlass von Karl Höller“ (S. 439); durch die Fülle der ausgewerteten Archivalien kann man erahnen, wie viele weitere Dokumente einer Bearbeitung, ja zumindest einer Sicherung harren.

Die titelgebende „choralgebundene Orgelmusik in Deutschland 1929–1949“ lässt mehrere Fragen aufkommen, die der erste Blick ins Inhaltsverzeichnis nicht lösen kann: Wie versteht der Autor „choralgebunden“ bzw. den „Choral“ – wenn in den von ihm behandelten Werkbeispielen, etwa in der besprochenen *Sonate III über alte Volkslieder* von Paul Hindemith, auch weltliche Liedvorlagen verarbeitet werden? Warum die Beschränkung auf Orgelmusik, wo Höller doch im genannten Zeitraum auch mit der „großartige[n] *Sinfonische[n] Fantasie über ein Thema von Frescobaldi*“ (*Zeitschrift für Musik*, August 1940, S. 460) und ihrer Cantus-firmus-Behandlung Aufsehen erregte? „In Deutschland“ bedeutet in Deutschland geborene und/oder in Deutschland wirkende Komponisten oder auch in diesem Zeitraum in Deutschland gespielte choralgebundene Orgelwerke (auch nicht-deutscher Komponisten)? Warum der ausgewählte Zeitraum? Soll eine Abgrenzung von DDR-Komponisten vermieden werden? Zwar erschließt sich im Laufe der Lektüre die Stichhaltigkeit der von Flierl vorgenommenen Eingrenzungen, doch hätte ein Teilkapitel, das alle Fragen zur Wahl dieses Titels bündig beantwortet hätte, der Stringenz seiner Ausführungen sicher mehr genutzt als geschadet.

Das erste Kapitel widmet sich der Biographie Höllers, bei der auch „Die Rolle Höllers im Dritten Reich“ (S. 36ff.) nicht ausgespart bleibt. Flierl gelangt nach kritischer Auswertung zahlreicher Dokumente zu dem Schluss, dass es Höller „mit diplomatischem Taktieren gelungen war, sich einer Vereinnahmung durch den NS-Staat weitgehend zu entziehen“ (S. 44). Es wirkt etwas überengagiert, wenn Flierl an späterer Stelle, im zweiten Kapitel „Zur Tonsprache Karl Höllers“, nochmals das Thema aufgreift, nämlich im Unterkapi-

tel „Die Instrumentalisierung Höllers durch die NS-Kulturpolitik“ (S. 140ff.) und sogar bei der Diskussion um „Das geistige Vorbild Anton Bruckners“ (S. 80ff.) wiederum auf „Die Instrumentalisierung Bruckners und Höllers im Dritten Reich“ (S. 87ff.) hingewiesen wird. Bekräftigung durch Wiederholung ist ein probates und erlaubtes Stilmittel, welches bei dieser subtilen Thematik jedoch mit Bedacht angewendet werden sollte. Zur Unterstreichung von Flierls Schlussfolgerungen zur Thematik könnte man noch weitere Dokumente anführen: So gibt es in der Berliner Akademie der Künste noch Dokumente zu Höller, die einer Auswertung harren und die ebenfalls auf ein zwiespältiges Verhältnis Höllers zur seinerzeit tonangebenden und politisch engagierten Komponistengeneration rückschließen lassen. Etwa das Verhältnis von Höller zu Max Trapp, der Höller für den Beethoven-Preis 1938 vorgeschlagen hatte.

Das schon erwähnte zweite Kapitel „Zur Tonsprache Karl Höllers“ wertet in einer inspirierten und inspirierenden Vielfalt mögliche stilistische Einflüsse auf Höller mit Hilfe von zahlreichen Noten-Belegen aus. Bei der Erörterung der „Einflüsse des Impressionismus“ (S. 91ff.) legt der Autor besonders eindrücklich und überzeugend – auch überraschenderweise – den Einfluss Puccinis auf Höllers harmonische Entwicklung dar. Neben den ausgewiesenen musikalischen Einflussfaktoren (u. a. „Bi- und Polytonalität“ und „Gregorianische und Katholische Einflüsse“) und musikalische Vorbilder („vorbachsche“ Meister, Max Reger, Anton Bruckner) weist Flierl auch auf außermusikalische Inspirationsmomente hin, so habe sich etwa Höller „mit Vorliebe von den Gemälden der französischen Impressionisten für seine eigenen musikalischen Werke inspirieren“ lassen (S. 106f.).

Die im folgenden Kapitel vorgestellten „Werkbeispiele choralgebundener Orgelmusik in Deutschland 1929–1949“ (S. 195ff.) weisen Flierl nicht nur als Wissenschaftler, sondern auch als kenntnisreichen prakti-

zierenden Organisten aus. Vorweg werden sehr ausführlich die „Voraussetzungen“ für die Orgelmusik dieses Zeitraums dargelegt. Sollte die Publikation von interessierten Nicht-Fachleuten rezipiert werden, ist es sehr hilfreich, über den „Cäcilianismus als kirchenmusikalische Reformbewegung“ oder „Reformdekrete der katholischen Kirche“ informiert zu werden; dem Fachmann und der Fachfrau hätte eine gekürzte Darstellung dieses Unterkapitels für eine kirchenmusikhistorische Kontextualisierung ausgereicht. Dagegen ist im Unterkapitel „Höller und die Orgelbewegung“ (S. 179ff.) kein Wort zu viel. Die analysierten Beispiele und ihr jeweiliges Umfeld bilden den Zeitraum von 1930 bis 1947 ab, zugrunde liegen Werke von Hermann Schroeder, Hugo Distler, Paul Hindemith, Ernst Pepping und Joseph Ahrens. Da die Publikation die „choralgebundene Orgelmusik in Deutschland von 1929–1949“ schon im Titel trägt, wäre an dieser Stelle eine Synopse der Komponisten dieser Gattung und dieses Zeitraums wünschenswert und hilfreich gewesen. Zwar fallen stellenweise einzelne Namen, aber eine derartige Synopse müsste unbedingt auch die Namen Hans Friedrich Micheelsen, Herbert Collum, Siegfried Reda, Ernst Pepping, Günther Ramin oder letztlich auch Komponisten nennen, deren choralgebundene Orgelwerke in diesem Zeitraum in Deutschland präsent waren, etwa Flor Peeters.

Flierls detailreiche Analysen der Höller'schen Opera 1 (*Partita „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen“*, 1929), 22 (*Zwei Choralvariationen*, 1936) und 54 (*Ciaccona*, 1949) gehen weit über satztechnische, formale, harmonische und stilistische Aspekte hinaus. Sie schließen auch die „Uraufführungs- und Rezeptionsgeschichte“ des jeweiligen Werkes in die Betrachtungen ein. Ihnen ist auch zu entnehmen, dass Höller gelegentlich selbst seine Werke interpretierte; dass er ein herausragender Organist gewesen sein muss, wurde vorweg schon im 1. Kapitel von Teil II („Karl Höller als Organist“, S. 149ff.) belegt.

Der abschließende dritte Teil der Publikation wirft die Frage auf: „Karl Höller – ein Romantiker der Moderne?“ (S. 355ff.). Flierl argumentiert klug genug weder eindeutig für die eine, noch für die andere Position; stattdessen konstatiert der Autor, dass die „epochale[n] Auf- und Umbrüche, mannigfaltige Strömungen und divergierende Tendenzen“ in Höllers Orgelwerken „ihr ureigenes kompositorisches Echo fanden“ (S. 377). Im Anhang präsentiert Flierl schließlich ein in akribischer Kleinarbeit, nämlich durch Abgleichung mehrerer benannter Quellen zusammengestelltes „Werkverzeichnis“, das die Vielseitigkeit und die schöpferische Potenz des Komponisten Höller dokumentiert.

Die verlagsseitige Ausstattung ist vorzüglich: Die äußerlich qualitätvolle Ausstattung (Bindung, Papier, Lesebändchen, usw.) entspricht dem sorgfältigen Lektorat. Dieses Buch nimmt man gerne in die Hand. Bleibt zu wünschen, dass Karl Höllers weitere Kompositionen eine vergleichbare analytische und stilistische Auseinandersetzung in näherer Zukunft erfahren dürfen.

(Mai 2021) Eva-Maria de Oliveira Pinto

JÜRIG STENZL: *Charlie Chaplin. Die Musik zu seinen Stummfilmen. München: Edition text & kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 244 S., Abb., Nbsp., Tab.*

Niemand, der sich mit Charlie Chaplin beschäftigt, wird am Werk des Schweizer Musikwissenschaftlers Jürg Stenzl vorbeikommen. Seine Quellenausdeutung bereichert die Forschung, auch weil er, wie Rick Altman im bahnbrechenden *Silent Sound Film* (2004), die Musik als Teil einer spezifischen in diverse Kontexte eingebundenen Soundsphäre des Kinos versteht. Daher müssen produktiv die akustischen, sozialen, kulturellen Kontexte, in denen die Filme gezeigt und vertont wurden, berücksichtigt werden. Jürg Stenzl schließt auch die Lücke zu Jim Lochners Mammutwerk *The Music*

Of Charlie Chaplin (2018): Jener hatte Charlie Chaplins musikalische Aspekte auf Basis amerikanischer Quellen gewürdigt. Stenzl ergänzt dies nun mit der Auswertung der Musik zu Chaplin-Filmen im Musikinventar des Filmmusikkompilatoren Paul Fosse. Fosse war in den 1920er Jahren für die Musikauswahl am Gaumont-Palace in Paris zuständig, der als größtes europäisches Filmtheater bis zu 3.000 Zuschauer fasste. Im Detail rekonstruiert Stenzl die Musiklisten zu 31 Chaplin-Filmen, die Fosse bearbeitet hat. Auf dieser Basis diskutiert er Repertoire und musikalische Dramaturgien. Dann vergleicht er Fosses Arbeit u. a. mit Musiklisten, die an die Bedingungen in kleineren Filmtheatern angepasst werden mussten. In diesem Zusammenhang sind die handschriftlichen Notizen aus dem Nachlass des Stummfilm-Pianisten Arthur Kleiner interessant (S. 129ff.).

Der Vergleich von Fosse mit anderen Kompilatoren verdeutlicht das damalige (europäische) Denken über Dramaturgie, Ästhetik und Repertoire. Fosse scheint, noch ehe er mit der eigentlichen Arbeit der Kompilation begann, grundlegend zwischen Unterhaltungsfilm und „ernstem“ Film unterschieden zu haben. Diese Trennung von Hoch- und Unterhaltungskultur beeinflusste essentiell das Repertoire (vgl. S. 157). Fosses Kompilationen zu Chaplin-Komödien haben daher einen verschwindend geringen Anteil anspruchsvoller Konzertmusik. Fosse arbeitet stattdessen mit den Werken heute unbekannter (Operetten-)Komponisten des 19. Jahrhunderts in der Offenbach-Nachfolge. Entsprechend der Identifizierung von Chaplin-Filmen als „amerikanisch“, ergänzt er das Repertoire um „Amerikanismen“ wie Ragtimes, Two-Steps und „Music-Hall-Titel[n]“ (S. 85). Auch spekuliert er mit dem „Erkennungseffekt von Erfolgsstücken“ (S. 80). So konservieren die Musiklisten die verschwundene Musikkultur des (Unterhaltungs-)Repertoires der Belle Époque. Als Chaplin ab 1931 zum Komponist/Kompilator seiner eigenen Werke wird, organisiert er

die Cue-Sheets aus den 1920er Jahren neu. Nie behält er etwaige Standardwerke aus Filmmusik-Sammlungen. Auch die spätere Musikauswahl verweist immer auf eben jene musikalische Traditionen, die auch Chaplins musikalische Sozialisation in englischen Music Halls und Vaudevilles bestimmt haben. Dieses Repertoire hallt in den melodiösen Kompositionen Chaplins nach, die er auf dem Klavier skizziert und von seinen Mitarbeitern orchestrieren lässt. (vgl. S. 174)

Ein Mehrwert von Stenzls Quellenstudie liegt im Verdeutlichen des (filmmusik-)dramaturgischen Denkens der 1920er Jahre. Für die musikalische Einrichtung vermaßen bzw. schätzten die Kompilatoren einfach die Dauern von Szenen oder orientierten sich an den Zwischentiteln, die auch in den Partituren vermerkt wurden. Chaplins eigene Neueditionen gleichen bisweilen Potpourris, in denen manche Stücke nur maximal zehn Sekunden dauern (S. 107). Wie für die Filmmusikforschung, so stellt sich auch für die Kompilatoren die „Gretchenfrage“ nach dem semantischen Gehalt der Musik. Ausdrucksqualitäten der Musik spiegeln sich in der Praxis nicht selten im Notat von Spielanweisungen und sprechenden Titeln wider. Wie bei Komödien nicht anders zu erwarten, dominiert allenthalben rhythmische und tänzerische Musik. Die Titel und Anweisungen tendieren zum semantischen Feld des Fröhlichen und Bewegten: galop, american comedy, in vollem Festbetrieb, heiter, yankee march, funny frog dance etc. Fosse macht nur für *The Kid* (1921) eine Ausnahme. Anscheinend sah er jenen Film weniger als Komödie, denn als „ernsten“ Film, der nach „seriöser“ Konzertmusik verlange. Fosse notiert auch Stücke mit einem „neutralen“ Charakter, die er als „passe partout“ begreift. Sie werden mehrfach im jeweiligen Film verwendet und begleiten „Standardsituationen“ allgemeinen Charakters. Im Gegensatz dazu stehen „Charakterstücke“, die in Ausdruck und Gehalt an die konkreten Situationen angepasst sind. Dies umfasst auch diverse Orientalismen

oder Amerikanismen zur Orts- oder Personenkennzeichnung. Es zeigt sich wieder, dass selbst im Gaumont-Theater die viel geschmähte Praxis des „see a dog, hear a dog“ weit verbreitet war. Es wurde nach „exakten“ Ton-Bild-Entsprechungen gesucht, die man später despektierlich als „Mickey-Mousing“ bezeichnet hat. Stenzls Quellenvergleich offenbart auch den weit verbreiteten Einsatz einer „pseudo-leitmotivischen“ Technik, die inhaltliche Analogien im Film durch Unterlegung mit derselben Musik herzustellen bzw. zu unterstützen sucht. Höchst ergiebig ist die Auswertung der handschriftlichen Notizen des Pianisten Arthur Kleiners (S. 129ff.). Demonstrieren sie doch eine gänzlich andere filmmusikalische Praxis. Kleiner notiert nur kurze rhythmische Motive oder melodische Zellen, die sich dann, gereiht oder variiert zu wenig imitativen „Klangbändern“ fügen. Explizit beinhalten Kleiners Notate Angaben zur Improvisation.

Stenzl informiert zusätzlich über schon damals komplexe Aspekte des Copyrights, des internationalen Leihverkehrs und des Filmvertriebs. Man erhält eine Vorstellung von der Praxis der Musikeinrichtung zum Film in kleineren oder provinziellen Kinos, wo die zum Film mitgelieferten Musiklisten angepasst werden mussten. Entweder reichten die Notenbestände nicht aus, die vollständige Instrumentierung konnte nicht gewährleistet werden oder die Kinos konnten die benötigten Noten überhaupt nicht erwerben. Stenzl baut seine Arbeit geschickt auf: Er schreitet von Fosses Kompilationen zu Chaplins Kompositionen und endet mit der Zubereitung von Stummfilmen für die Erfordernisse des Tonfilms. Auf diesem Weg verdeutlicht sich, dass sich im Übergang von Stumm- zur Tonfilmzeit ein grundsätzlich neues Verständnis vom „Filmsound“ (S. 186) entwickelt, ja, dass das Kino per se neu definiert werden musste. Zuletzt fügt Stenzl einen Beitrag des Komponisten und Chaplin-Kenners Carl Davis ein, der zwölf Kurzfilme („mutuals“) Chaplins aus den Jahren 1916–1917 für

Kammerorchester neu arrangiert hat. Die abgedruckten Klavierauszüge eröffnen dem notenkundigen Leser schlagartig Chaplineske Klangwelten. Eine letztlich nur noch in den „Erinnerungen“ bzw. den Rekonstruktionen der Stummfilmvertonung abgespeicherte Musikkultur aus den Music Halls und Vaudevilles wird so lebendig: von synkopierten „galops“ und beschwingten Grotesken zu schmalzigen One-Steps.

Zwangsläufig muss eine derartige Quellenanalyse eine Fülle an Tabellen, Listen und Diagrammen hervorbringen. So nehmen diverse Abbildungen sicher die Hälfte des Buchs ein, die dann in knappen, aber gehaltvollen Worten, eingeordnet werden. Stenzl destilliert so aus der Sichtung von Musiklisten, Cue Sheets und Notizen ein Panorama der musikalischen Stummfilmkultur im größten Kino Europas und darüber hinaus.

(Mai 2021)

Konstantin Jahn

Musik im Vorspann. Hrsg. von Guido HELDT, Tarek KROHN, Peter MOORMANN und Willem STRANK. München: Edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag 2020. 142 S., Abb., Nbsp., Tab. (FilmMusik.)

Die Herausgeber, die sich um die Film- musikforschung in Deutschland in vielerlei Hinsicht verdient gemacht haben, legen hier ein, nicht zuletzt im Hinblick auf editorische Fragen, interessantes Werk vor. Frank Lehmans Untersuchung von „Form und thematische[r] Struktur in den Vorspannmusiken Erich Wolfgang Korngolds“ (übersetzt von Willem Strank) ist ein musiktheoretisch tiefgründiger Text. Ein Abriss der Vorspannmusik Hollywoods bis in die 1950er Jahre markiert deren neuralgische Punkte: den Übergang zur Tonspur des Films selbst, das Verhältnis zum klingenden Logo der Produktionsfirma etc. (vgl. S. 16ff.). Dann wendet sich Lehman, mit einem von Mark Richards übernommenem Phrasenstrukturmodell,

Korngolds „Main-Titel-Ceuvre“ (S. 8) zu. Richards unterscheidet Mottos (kurze allein- stehende Motive, die nicht zum Thema aus- geweitet werden), diskursive Phrasen (ent- wickelnd, ausgedehnt, eher unvorhersehbare Themen) und grammatikalische Phrasen (klare zielstrebig strukturierte, gerichtete Phrasen bzw. zusammengesetzte Phrasen mit motivischen Kontrasten). Daraus leitet er so genannte „Entwicklungsformen“ ab, die dem Ausgangsmaterial verpflichtet bleiben bzw. definiert „Hybridformen“, die sich aus peri- odischen Phrasen fügen. Lehman kann mit diesem Besteck aufzeigen, wie es Korngold gelingt, trotz aller Anlehnung an Formen der Konzertmusik, eine „formale Einzigar- tigkeit“ (S. 40) mit hoher Biegsamkeit zu entwickeln, die spezifisch filmischen Ansprü- chen geschuldet ist und genügen muss. Die musiktheoretische Tiefe Lehmans kleiner Formenkunde täuscht darüber hinweg, dass er die Musik leider fast gänzlich vom visuel- len Bezug abtrennt. So lässt sich zwar einiges über Korngolds Personalstil sagen, letztlich aber wenig über die Spezifika des Vorspanns.

Wolfgang Thiels Aufsatz „Hanns Eislers Vorspannmusiken zu Spielfilmen aus drei Jahrzehnten“ kontrastiert mit der Methodik Lehmans. Lehman bleibt eng am „Text“, also der Partitur, bzw. der Transkription. Thiels Hermeneutik integriert soziale, ökonomische und politische Komponenten. Beispielsweise führt Thiel den oftmals spektakulären Cha- rakter früher Vorspannmusik auch darauf zurück, dass Kinos eher von proletarischem Publikum frequentiert wurden, welches mit Hilfe des Vorspanns aus dem Alltag in den Film „gerissen“ werden musste (vgl. S. 55). Thiel demonstriert so „en passant“ den Wert von Überlegungen, die gänzlich außerhalb musikalischer Syntax und Semantik ansetzen und gerade deshalb jene erklären. Wie Leh- man deutet Thiel den Vorspann letztlich als Pars pro Toto der gesamten Filmmusik. Kurz führt er in dramaturgische Erfordernisse des Vorspanns als Erbe der Ouvertüre ein. Er reflektiert über Eislers Problematisieren der

Immersion im Gegensatz zu einer polit-ästhetisch motivierten „Reinigung der Gefühle“ (S. 77). Leider folgt Thiel diesen Fährten nicht, sondern umreißt, durch das Sujet des Vorspanns komprimiert, die Entwicklung von Eislers Personalstil. Erkenntnisse über die Musik im Vorspann blitzen in Nebensätzen auf. Eisler nutze die „geschlossenen kompositorischen Freiräume“ (S. 56), welche der ereignisarme Vorspann dem Komponisten biete, um mit Formen der autonomen Konzertmusik arbeiten zu können. Im Gegensatz zum homogenen Personalstil von Filmmusikspezialisten in Hollywood oder Babelsberg jongliert Eisler dann mit verschiedensten Stilistiken, während er formal geschlossen bleibt. Thiel demonstriert den Einfluss dreier unterschiedlicher politischer Systeme auf Eislers Schaffen und auch auf die Anforderungen der Vorspannvertonung: von der Weimarer Kampfmusik über die Massenware Hollywoods zur eher kammermusikalischen Sperrigkeit des sozialistischen Realismus. Leider folgt Thiel, wie Lehman vor ihm, nicht den spezifischen Strukturen, Dynamiken und Anforderungen des Vorspanns. Während Lehman musiktheoretisch präzisiert, verzichtet Thiel zu Gunsten der Verständlichkeit auf eine zu spezifische Nomenklatur. Daher lässt sich Thiels Methodik weit weniger als die Lehmans verallgemeinern. Die Tiefe der Erkenntnisse ist mehr Thiels unbestreitbarer Sprachmacht geschuldet.

Einen gänzlich anderen Zugriff wählt der Filmwissenschaftler Felix Kirschbacher. Sein Text „Das Beste kommt zum Anfang. Episodenbeginn und Vorspann in ‚The Good Wife‘“ fokussiert sich auf den Vorspann als audiovisuelles Gestaltungssegment in Serien. Seine Ausführungen bestätigen die weit verbreitete These, dass mittlerweile dramaturgische und narrative Innovationen nicht mehr vom Kino, sondern von TV-Serien ausgehen. Kirschbacher klärt endlich auch die Nomenklatur. Er trennt den Vorspann in Titelsequenz, Prä-Titelsequenz bzw. Prä-Titelsegment und Credits auf. Die Titelsequenz

ist jenes Ereignis, das im Minimum den Titel („opening title“) zeigt. Meist – aber nicht immer – enthält sie auch die Credits. Die Prä-Titelsequenz bzw. das Prä-Titelsegment sind als Sequenz monothematisch bzw. als Segment mit mehreren Subplots vor die Titelsequenz geschaltet. Sie können in Extremfällen bis zu 15 Minuten lang sein. Man könnte diese Definitionen mit Fug und Recht noch um Post-Titelsequenz bzw. um Post-Titelsegment ergänzen. Kirschbachers Blick erfasst den Vorspann als Phänomen genauer, wenn er dessen Funktion als eigenen „production value“ der jeweiligen Serie berücksichtigt. Er muss aus dem „Fernsehfluss“ (S. 79) herausstechen, um einen Markenkern zu etablieren. Deshalb muss der Vorspann auch immer ins Verhältnis zu seinen umrahmenden Ereignissen gesetzt werden. Als nicht abgeschlossenes Werk ist er serielles Erzählen im Miniaturformat. Weil die Serie „The Good Wife“ das Prä-Titelsegment innovativ weiterentwickelt, auch indem sie die Übergänge zur Titelsequenz ständig neu aushandelt, kann sie episodенübergreifende Erzählstränge etablieren und neue Bedeutungsebenen anbieten. Kirschbachers Text klärt viele filmwissenschaftliche Fragen, doch fehlt ihm musikwissenschaftliche Konkretion. Subjektiv gefärbte Adjektive zur Beschreibung von Musik tragen hier wenig zur Klärung bei. Dennoch erfasst Kirschbacher hochaktuelle Neuerungen des audiovisuellen Erzählens.

Bezüglich der Methodik könnte man Andreas Wagenknechts „Immer wenn die Duduk spielt. Zur Wiederverwendung der Musik aus dem Vorspann des Films ‚The Last Temptation Of Christ‘ in Fernsehdokumentationen und Dokumentarfilmen“ als Synthese der vorherigen Artikel betrachten. Er spürt der emotionslenkenden Funktion der Musik in der exponierten Position des Vorspanns nach. Auch setzt er sich mit der spärlichen Quellenlage zum Vorspann auseinander und präzisiert das syntaktische und semantische Verhältnis der Musik im Vorspann zu vorhergehenden und nachfol-

genden Szenen. Im Detail untersucht er die mediale Zweitverwertung von Peter Gabriels Titelthema „The Feeling Begins“ bzw. „Passion“ für „The Last Temptation Of Christ“. Der Forschungsgegenstand ist klug gewählt, denn Gabriels „Passion“ eröffnet in Folge Fernsehdokumentationen mit einer thematischen Spannbreite von Delphinen bis zu Osama bin Laden. Kirschbachers Ausdeutung von Gabriels „Passion“ deckt semantische Fehler auf. So wird z. B. ein Instrument musikethnologisch falsch zugeordnet. In den Weiterverwertungen wird dieser Fehler dann als Orientalismus im Sinne von Edward Said reproduziert. Wagenknecht verdeutlicht so die Anfälligkeit audiovisuellen Erzählens für Klischeebildungen. Darüber hinaus öffnet sein Blick neue Perspektiven auf wechselwirkende audiovisuelle Semantisierungsprozesse, denn die exponierte Position prädestiniert den Vorspann als Objekt filmmusikalischer Wirkungsforschung. Dennoch ringt auch dieser Text letztlich um das geeignete analytische Besteck für audiovisuelle Phänomene. Vielleicht hätten sich semiotische Präzessionen hilfreich erwiesen.

Die radikal unterschiedlichen Methoden der Autoren lassen Fragen, die weit über die Thematik hinausgehen, produktiv ungelöst. Das Zuviel der musikwissenschaftlichen Hermeneutik, getragen von Thiels Sprachmacht und Lehmans Präzision, ist bei Kirschbacher und Wagenknecht ein Zuwenig. Im Hinblick auf die film- oder medienwissenschaftliche Kompetenz verhält es sich umgekehrt. Die editorische Entscheidung, so unterschiedliche Herangehensweisen zu kombinieren, präzisiert zwar letztlich nicht den eigentlichen Forschungsgegenstand, aber sie zeigt die offenen Enden, die ungelösten Fragen, die methodische Problematik der Filmmusikforschung per se. Die geballte Expertise der Autoren öffnet Wege in die Zukunft der Forschung, Cineastin und Cineast nehmen nach der Lektüre den Vorspann mit neuen Augen und Ohren wahr.

(Mai 2021)

Konstantin Jahn

Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Band 25. Hrsg. von Michael REBHAIN und Thomas SCHÄFER. Mainz: Schott 2020. 102 S., Abb.

Der 25. Band der *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* versammelt ausgewählte Diskurspositionen aus den Lectures und Konferenzen des Kursjahres 2018. So standen im Rahmen der Konferenz „Deconstructing the Avant-Garde“, die von Christian Grüny und Georgina Born konzipiert wurde, die Diskussion um das Selbstverständnis der Neuen Musik und in Verbindung damit der Begriff der Avant-Garde im Mittelpunkt. Ein Zeugnis davon legt der Artikel von Esther Leslie „The Particulars of the Avant Garde“ ab, in dem sie nachzeichnet, wie die Avantgarde alles bis zu diesem Zeitpunkt Dagewesene in Frage stellte, nicht nur innerhalb der Kunst, sondern auch politische Systeme, die Gesellschaft an sich oder Sprache als Phänomen und Kommunikationsmittel, wie sie in folgender Textpassage erläutert: „The avant garde artwork escapes from the prison-house of language, that is flees from the pretence to coherence in a world that lies.“ (S. 11) Es geht darum, die Widersprüchlichkeiten der Welt durch Kunst zu konterkarieren und somit darauf aufmerksam zu machen. Die Autorin stützt sich in ihrer Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Musik und politischen Systemen auf Theodor W. Adorno oder Walter Benjamin und schlägt auch eine Brücke zur Gegenwart, indem sie die Rhetorik des ehemaligen US-Präsidenten Donald Trump mit jener des Dada vergleicht: „Trump speaks without script, almost dadaistic in his jump cuts, modernistically streaming his consciousness“. (S. 16) Ebenso widmet sich Martin Iddon der Definition der Avantgarde und hinterfragt in „Still Modern“, inwiefern eine Entwicklung der avantgardistischen Musik beobachtet werden kann, diese Avantgarde per se auch nach Jahrzehnten immer noch als modern einzustufen sei respektive als Wiederholung

bereits bekannter Formierungen eher nostalgische Gefühle evoziere.

Einem weiteren Themenkomplex innerhalb der Neuen Musik näherten sich die vier Autor*innen der Konferenz „Finding Democracy in Music“ (Konzeption: Robert Adlington und Liza Lim), nämlich dem Konnex von ästhetischen und politischen Handlungen. So beleuchtete Robert Adlington in „Imaging Democracy in Music“ demokratische Strukturen in Kompositionen und Ausführungspraxis der letzten 60 Jahre, wirft dabei auch ein Licht auf die Schattenseiten von häufig doch eher idealisierten Demokratie-Vorstellungen, wenn er das Machtgefüge von Komponist*in / Interpret*in / Zuhörer*in in den Blick nimmt oder vorführt, wie der Mehrheit entgegengesetzt agierende Performer*innen oder Rezipient*innen ausgeschlossen werden. Noriko Manabe beschäftigt sich mit musikalischen Komponenten von Straßenprotesten in Japan, wo polizeilich patrouillierte Sound Trucks mit DJs und Rappern, ebenso aber Sprechchören oder Popmusiker*innen diverse Gruppen animieren sollen, an den Protesten teilzunehmen („The music also gives people the courage to raise their voices“, S. 39). Auf diese Weise sollen auch jene Mitglieder der Gesellschaft, die sich ansonsten unpolitisch geben, auf die Proteste aufmerksam gemacht werden und jenen, die ihre Stimme nicht zu erheben wagen, die Partizipation über Social Media ermöglicht werden. Musikvermittlerin Cathy Milliken präsentiert in „Democracy and Collective Composition“ diverse Konzepte kollaborativer Musikpraxis, die per se bereits demokratische Prozesse beinhalten und bei denen es auf das Verhalten jedes/r einzelnen Teilhabenden ankommt (S. 49). Trotz des Engagements sämtlicher Beteiligten beobachtet Milliken jedoch häufig Vorurteile und Geringschätzung gegenüber dieser Art der Kunstproduktion. Auf die partizipative Rolle fokussiert schließlich Georgina Born in „The Audience and Radical Democracy“, die dabei auf Dynamiken

in musiksoziologischen Formationen eingeht.

Geschlossen wird der Aufsatz-Reigen mit zwei Beiträgen aus der Konferenz „The Ethics of Critique“, in deren Rahmen Bedingungen, Formen, Ziele und Grenzen von Musikkritik erläutert werden sollten. So zeigt Mitherausgeber Michael Rebhahn unter dem bezeichnenden Vortragstitel „All Bark and No Bite? On Some Tendencies in Contemporary Critical Practice“, wie sich Akteur*innen durch inflationäre und narzisstische Darbietungen selbst in die Obsoleszenz führen, Kritiken nur noch um der Kritik willen entstehen und ziellos verbreitet werden. Ideal ergänzend dazu erscheint der Beitrag „Criticisms as Hyperstition“ von Robert Barry, der vorführt, wie sich die Grundbedingungen der Kritik im digitalen Zeitalter verändern und Gefahr laufen, zu trivialen Meinungsäußerungen zu verkommen, wenn virtuelle Konsument*innen und Rezipient*innen permanent dazu animiert werden, ihre Meinung kundzutun: „Online, everyone is a critic [...]“. (S. 76) Dabei spricht Barry ebenso wie auch Hannes Seidl im darauffolgenden Beitrag „Choose Words to Signify, Choose Music for Everything Else“ an, wie Produktionsprozesse durch Globalisierung und Digitalisierung grenzüberschreitend und genreübergreifend aneinander angeglichen (uniformiert) wurden. Seidl geht noch einen Schritt weiter und erläutert, wie bisher monetär kaum messbare Erscheinungen wie Musikstile nun unterschiedliche Preisschilder umgehängt bekommen. In diesem Zusammenhang geht er auf das Thema Subventionspolitik ein und beleuchtet dieses im Hinblick auf Neue Musik, zeigt Konflikte mit anderen Musikrichtungen und -kulturen auf. Schließlich führt er vor, wie die wiederholte Verwendung von bestimmten Musiken Klischees bedient und diese somit langfristig mit unumkehrbaren Bedeutungsebenen verknüpft, weshalb er sich für die Prämisse der Zweckfreiheit von Musik – nicht nur der Neuen Musik! – ausspricht. (S. 49) Kirsten Reese präsentiert mit „Beyond Aura. Com-

posing with the Archive“ die vielfältigen Potentiale beim Komponieren mit Hilfe eines Archivs wie jenem der Darmstädter Ferienkurse, wo gesammelte (Ton-)Dokumente mit ihrer jeweils spezifischen Aura in neue Kontexte gesetzt werden und das Archiv als Ort des Wissens somit wiederum neue (Klang-)Welten eröffnet.

Insgesamt bietet der 25. Band der *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* wertvolle Ergänzungen zu den bislang erschienenen Bänden und ist darüber hinaus einer Leserschaft weitaus größeren Rahmens zu empfehlen, denn es werden hier die Grundüberlegungen des zeitgenössischen Musiklebens diskutiert. Themen wie Musikkritik, Reproduzierbarkeit, musikalische Klischees oder die Rolle des Publikums in einer digital geprägten Gesellschaft betreffen nicht nur die Neue Musik; wie besonders die Beiträge von Robert Barry oder Hannes Seidl zeigen, stehen diese Mechanismen und Strukturen stattdessen in unterschiedlichem Ausmaß mit sämtlichen Erscheinungsformen von Musik(-kulturen) in Wechselbeziehung.

Seit jeher beschränken sich die Darmstädter Ferienkurse jedoch nicht bloß auf Diskurse zur Musik, sondern zu Kunst und Gesellschaft im Allgemeinen. Auch 2018 gingen einige Autor*innen auf Bereiche der Kunst außerhalb der Musik ein und zeigten, wie beispielsweise Iddon, wie Gesellschaft, Politik und Künste sich gegenseitig beeinflussen. Besonders anregend wirken in diesem Zusammenhang die doch ernüchternden Überlegungen von Robert Adlington zu demokratischen Konzepten in der Musik, wenn er meint: „Most potently, music is an arena for many kinds of decision-making, and thus for the negotiation of power.“ (S. 29) – Diese permanenten Machtkämpfe sind nicht nur für den Bereich der Neuen Musik evident, sondern in jeglicher Art von Musik. Dies erläutert er anschaulich am Beispiel des Jazz, wo alle Teilnehmenden ihre Freiheit behalten, so lange sie sich an gewisse Grundregeln halten, also sich der Herrschaft der Mehrheit

nicht entgegensetzen. Dieser sowie der Artikel über die partizipative Rolle des Publikums regen in besonderem Maße dazu an, die eigene Rolle im gesamten (Musik- oder aber auch generell im Gesellschafts-)Gefüge zu überdenken. Umso wertvoller, dass auch dieser Band in englischer Sprache erschienen ist und so einen möglichst großen Adressatenkreis zu erreichen verspricht!

(Mai 2021) *Martina Kalser-Gruber*

Music and Landscape / Soundscape and Sonic Art. Hrsg. von Christa BRÜSTLE. Wien u. a.: Universal Edition 2019. 296 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studien zur Wertungsforschung. Band 62.)

Obgleich wir in der Alltagserfahrung Orte üblicherweise nicht nur visuell, sondern auch und gerade akustisch wahrnehmen, hat sich in Bezug auf die jeweilige Praxis wie auch in der Erforschung der musikalischen und der bildenden Künste ein Verhältnis etabliert, das der britische Musikwissenschaftler Daniel M. Grimley in dem vorliegenden Band wie folgt charakterisiert: „Music has been uncannily absent from landscape studies, just as landscape seems to have been of little more than peripheral interest in much scholarship“ (S. 89) – ein Zustand, der u. a. von dem amerikanischen Klangkünstler Bill Fontana im Anschluss an John Cage so erklärt wurde, „dass zwar alle Klänge [...] bereits da sind, wir sie nur nicht wahrnehmen können, da unsere auf ‚Gestalt‘ programmierte Wahrnehmung – durch die Dominanz des visuellen Sinnes geprägt – diese ausschließt.“ (So die Schweizer Kuratorin Katrin Bucher Trantow S. 239 in ihrem Artikel über die „Sound Sculptures“ Fontanas). Eben diese „Dominanz des visuellen Sinnes“ zu relativieren und die Aufmerksamkeit vielmehr auf Formen und Wege zu richten, in denen Hör- und Ortssinn zueinander in Beziehung gesetzt werden, nahm sich ein im Oktober 2016 in Graz an der dortigen Kunstuniversität und

dem Kunsthaus ausgerichtetes internationales und interdisziplinäres Symposium zu „Music and Landscape | Soundscape and Sonic Art“ vor, dessen Vorträge hier nun „in der Hauptsache“, wie dies die Herausgeberin des Bandes, die deutsche Musikwissenschaftlerin Christa Brüstle, formuliert, zu Buchbeiträgen ausgearbeitet vorgelegt werden (der knappe Kommentar der Herausgeberin bezieht sich darauf, dass den 14 seinerzeit auf der Tagung gehaltenen Vorträgen [https://www.museum-joanneum.at/fileadmin/user_upload/Kunsthaus/Veranstaltungen/2016_Veranstaltungen/Folder_Symposion_Music_and_Landscape.pdf] zwar auch 14 Beiträge in dem vorliegenden Band gegenüberstehen, dessen Personal jedoch leicht verändert ist: Während die Vorträge des österreichischen Geographen Marc Michael Seebacher und der britischen Soundkünstlerin und Sozialwissenschaftlerin Jacqueline Waldock nicht vertreten sind, ist der deutsche Komponist, Klangkünstler und Musikwissenschaftler Thomas Gerwin nun mit einem Text in dem Band präsent, in dem er die zwei Werke vorstellt, die er als Auftragsarbeiten für das Symposium entwickelt hatte; die ebenfalls während der Veranstaltung 2016 mit Kompositionen sowie in Roundtable-Gesprächen zusammen mit Gerwin und Waldock anwesenden amerikanischen Komponisten Garth Paine und Fontana hingegen sind Themen der Beiträge von Sabine Feisst und der seinerzeit auf der Tagung noch nicht sprechenden Katrin Bucher Trantow). Dass Symposium wie Tagungsband international aufgestellt sind, manifestiert sich in dem Umstand, dass neun der 14 Artikel – unabhängig von der sprachlichen Herkunft ihrer Verfasser:innen – auf Englisch verfasst sind, während der Rest auf Deutsch gehalten ist. Die angestrebte Interdisziplinarität erhellt aus den zum Teil schon erwähnten Tätigkeitsfeldern der Beteiligten (Komposition und Soundkunst, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Philosophie) und ist angesichts des gewählten Themas erforderlich, führt jedoch nicht in allen

Beiträgen zu dem damit eigentlich Intendierten: So wundert man sich bei der Lektüre von Thomas Nolls Beitrag zur „Typologie der Landschaftsmalerei um 1800“ etwas, dass der deutsche Kunsthistoriker dort an keiner Stelle – obwohl der Künstler von ihm mehrfach thematisiert wird – den 1647 formulierten Versuch des französischen Malers Nicolas Poussin erwähnt, bestimmte, häufig in entsprechend gestalteten Landschaften angesiedelte Sujets der Malerei mit fünf der zeitgenössischen Musiktheorie entlehnten Modi (dorisch, phrygisch, lydisch, hypolydischen und ionisch) zu parallelisieren, um auf die Weise die Notwendigkeit unterschiedlicher Ausdrucksqualitäten in den Darstellungen zu betonen. Seiner Funktion, als „transdisziplinäre gedankliche Basis für die folgenden musikhistorischen Aufsätze“ zu dienen (so die Herausgeberin S. 8 in ihrer Einleitung), kommt dieser Beitrag daher nur sehr bedingt nach. Christa Brüstle sieht (vgl. ihre Einleitung S. 7–10) die Beiträge so geordnet, dass sie zwei Teile bilden, von denen der erste „aus Überlegungen zur Bedeutung und Wahrnehmung musikalischer Landschaften im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert“ besteht (S. 8), während der zweite „zeitgenössische Konstellationen und aktuelle Verbindungen von Musik und Landschaft thematisiert“ (S. 10). Freilich sind die in den Artikeln verhandelten Themen dann oft weniger streng geschieden – zwar geht es in einigen der ersten Beiträge dann tatsächlich um die Evokation von Landschaft in romantischen Gedichten und um deren Vertonung (Andreas Dorschel), um das Verhältnis von Mensch und Natur in den sinfonischen Dichtungen von Jean Sibelius (Benedict Taylor) oder um die musikalische Interpretation von Städtebildern während der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts (Christia Brüstle). Gleich in ihrem das Buch eröffnenden Beitrag jedoch behandelt die amerikanische Musikwissenschaftlerin Denise Von Glahn die 1962 vorgelegte Publikation *Silent Spring* der amerikanischen Zoologin und Biologin Rachel

Carson, die heute als Ausgangspunkt der amerikanischen Umweltbewegung verstanden wird. Vor allem aber erörtert Von Glahn hierbei die Position des sich textlich an *Silent Spring* inspirierenden Stücks *DDT* der amerikanischen Komponistin Libby Larsen von 2015 vor dem Hintergrund des aktuellen Klimawandels und fragt abschließend nicht nur „What role can music and listening play in turning people’s attention to the planet?“ (S. 26), sondern stellt auch fest: „Few today would dispute the claim that sound can be a weapon, but it can also be a useful tool“ (ebd.). Damit wird ein zentraler Begriff, der die verschiedenen Beiträge des Buches immer wieder miteinander verbindet, politisch gerahmt: 1994 hat der kanadische Komponist und Klangforscher R. Murray Schafer als Pendant dem Begriff der visuell konnotierten „landscape“ den Neologismus einer „soundscape“ an die Seite gestellt, der in vielen der Beiträge explizit (und zum Teil sogar schon in deren Titel: vgl. den Artikel der deutschen Musikwissenschaftlerin Sabine Sanio) wie implizit eine tragende Rolle spielt. Dass an dieser Stelle zuvor terminologisch scheinbar vage von „Ortsinn“ geschrieben wurde, begründet sich aus Beiträgen wie demjenigen der amerikanischen Musikwissenschaftlerin Sabine Feisst, die mit Verweis u. a. auch auf Schafer (S. 210) das Konzept der „somaphony“ anspricht, einem „whole body listening“, anhand dessen deutlich wird, dass unsere sinnliche Wahrnehmung letzten Endes immer eine Ganzheitliche ist, bei welcher die persönlichen wie die Umwelt betreffenden Bedingungen stets wichtige Parameter für die Art des Eindrucks sind, den eine Umgebung auf uns macht – etwas, das auch der deutsche Musikwissenschaftler Holger Schulze in seinem Beitrag mit dem Konzept der „sonic persona“ (S. 160) zu fassen versucht. Letztendlich zielen Projekte wie die „Videowalks“ des in dem Buch leider nicht erwähnten kanadischen Klang-, Film- und Installationskunst-Duos Janet Cardiff und George Bures Miller auf ein solch ganzheitliches Verständnis des

wahrnehmenden Menschen, da sie – anschließend an die seit den 1950er Jahren in Frankreich von Beteiligten der „Musique Concrète“ entwickelten „Sound-“ und „Audiowalks“ – die Geräusch- und Klangrepräsentationen von Landschaften und Orten durch eine visuelle Komponente ergänzen, welche die Videowalks (vgl. z. B. ihren 2012 für die documenta 13 produzierten „Alter Bahnhof Video Walk“), zumal wenn sie am Originalschauplatz erlebt werden, zu einer äußerst intensiven Erfahrung werden lassen, bei der sich die verschiedenen Realitäts- und Zeitebenen auch dahingehend überlagern und durchdringen, dass man noch sensibler für die wahrgenommenen Geräusche wird. Angesichts des Umstandes, dass in den verschiedenen Beiträgen dieses alles in allem anregenden Bandes immer wieder das zunehmende Verstummen von einstmalig lebendig hörbarer Fauna in aktuellen „Soundscapes“ beschrieben wird, fragt man sich, wie das hinzutretende visuelle Pendant dazu aussehen könnte – und ob dies vielleicht noch mehr Menschen dazu bringen würde, das von Von Glahn gegen Ende ihres Beitrags imaginierte Szenario Realität werden zu lassen: dass „large numbers of people around the globe commit to listening to the changing climate and then acting“ (S. 27).

(Mai 2021)

Henry Keazor

NOTENEDITIONEN

GEORG PHILIPP TELEMANN: *Musikalische Werke. Band LXII: Musicalisches Lob Gottes. 13 ausgewählte Kirchenmusiken zwischen 1. Advent und Michaelis nach Texten von Erdmann Neumeister. Hrsg. von Jürgen NEUBACHER. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2020. XCVIII, 356 S., Abb.*

Der in den Jahren 1742–1744 in Nürnberg gedruckte Kantatenjahrgang *Musicali-*

shes Lob Gottes in der Gemeinde des Herrn ist wirkungsgeschichtlich betrachtet nicht nur ein, sondern das Hauptwerk Telemanns auf dem Gebiet der Kirchenmusik. Die Veröffentlichung eines vollständigen Jahrgangs im Druck mit 72 Kantaten in variabler Besetzung gleichermaßen für kleine und große Kantoreien war eine Pioniertat sondergleichen und muss ein von Telemann lange angestrebtes Fernziel gewesen sein. Die früher von ihm herausgegebenen Jahrgangszyklen kleinerer Besetzung, die Solokantaten der Sammlungen *Harmonischer Gottesdienst* (1725/26) und *Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes* (1731/32) sowie der *Auszug derjenigen musicalischen und auf die gewöhnlichen Evangelien gerichteten Arien* (1727) erscheinen im Nachhinein als Wegmarken. Für das Großprojekt gewann Telemann den Hamburger Hauptpastor Erdmann Neumeister (1671–1756), den prominentesten lutherischen Kantatendichter der Zeit und seinen wichtigsten Textautor seit vielen Jahren. Für die Anlage der Kantaten wurde ein festes Schema von sieben Sätzen verabredet: 1. Bibelspruch (Chor), 2. Choral (Chor), 3. Rezitativ (Solo), 4. Arie (Solo), 5. Choral (Chor), 6. Arie (Solo), 7. Wiederholung von Satz 1.

Voraussetzung für Erfolg und Gelingen des Großprojekts war eine möglichst breite Verwendbarkeit der Kantaten. Telemann hat deshalb die Besetzungsanforderungen in ungewöhnlicher Weise begrenzt: Bei Kantaten für gewöhnliche Sonntage überschreiten die Chorsätze nicht die Dreistimmigkeit. Die Standardbesetzung ist hier: eine hohe und eine mittlere Stimme, zwei mit diesen collaparte-gehende Violinen und Generalbass. Ad libitum tritt noch eine Bassstimme hinzu, die aus dem Generalbass abgeleitet ist. Die beiden obligaten Singstimmen teilen sich auch in die Solosätze, wobei das Rezitativ nur vom Generalbass, die beiden Arien aber zusätzlich von den beiden Violinen begleitet werden. Die beiden obligaten Singstimmen können nach Telemanns Angaben in den chorischen Sätzen in beliebiger Oktavlage oder auch

– bei stärkerer Vokalbesetzung – in Oktavkopplung gesungen, die Gesangspartien der Chöre und die Instrumentalpartien der Arien auch durch unisono oder oktavierend mitgehende Instrumente wie Oboe und Querflöte (in Diskantlage) oder Bratsche (im Bass) verstärkt werden. Für die hohen Kirchenfeste erweitert Telemann die Chöre und einzelne Arien um drei Trompeten und Pauken (die aber, da nirgends satztechnisch obligat behandelt, wohl auch weggelassen werden können).

Die Form, in der Telemann seinen Jahrgang im Druck vorlegt, ist in vielem neuartig. Anders als gemeinhin üblich, sind es nicht Stimmen, sondern Partituren. Für die beiden obligaten Singstimmen werden durchweg nur zwei Schlüssel verwendet: der Violinschlüssel für die „Erste Stimme“, mithin für den hohen Sopran ebenso wie für Tenor, der Diskantschlüssel für die „Zweite Stimme“, das heißt für den Mezzosopran oder Alt ebenso wie für eine mittlere Männerstimme. Nur für den ad libitum zu besetzenden „Füllbass“ wird wie üblich der Bassschlüssel vorgezeichnet. Trompeten und Pauken werden klingend notiert. Und alle Besetzungs- und Vortragsangaben erscheinen in deutscher Sprache. Als bedeutsame Innovation tritt dies besonders in den differenzierten und oft affekthaften Vortragsbezeichnungen hervor wie „Munter“, „Lebhaft“, „Freudig“, „Prächtigt“, „Ernsthaft“, „Mäßig“, „Angenehm“, „Zuversichtlich“, „Beweglich“.

Stich, Verlag und Vertrieb des Kantatenjahrgangs hatte der Nürnberger Organist und Kupferstecher Balthasar Schmid (1705–1749) übernommen. Die Veröffentlichung wurde überregional durch Pränumerationsaufrufe in der Presse und Probeexemplare sowie ein weitgespanntes Vertriebsnetz von 1742 an in großem Stil vorbereitet – mit Erfolg, wie die zahlreich heute noch erhaltenen Druckexemplare und Abschriften bezeugen. Schmid bot ergänzend ein Porträt und einen Lebenslauf Telemanns an und verlegte unter dem Titel *Sonn- und Festtägliches Lob Gottes*

in der Gemeinde des Herrn auch einen Gesamtabruck der Kantatentexte.

Einem in der Telemann-Werkausgabe bewährten Muster folgend, stellt Jürgen Neubacher den Jahrgang mit einer Auswahl von 13 Kantaten vor. In seinem Vorwort schildert der durch einschlägige Veröffentlichungen ausgewiesene Kenner des Themas „Telemann und Hamburg“ detailliert und fundiert und zum Teil anhand neuer Dokumente die Entstehungs- und Druckgeschichte des Jahrgangs seit Beginn der Komposition wahrscheinlich im Kirchenjahr 1741/42 und geht auf den Spuren erhaltener Textdrucke und Aufführungsmaterialien Telemanns frühen Hamburger Aufführungen einzelner Kantaten nach. Besondere Aufmerksamkeit widmet er der textlich-musikalischen Anlage des Jahrgangs und Telemanns Darstellung der vielfältigen Besetzungsmöglichkeiten, dazu beschreibt er ergänzend die aus Hamburger Aufführungsmaterialien ersichtliche eigene Besetzungspraxis Telemanns. Die inhaltsreiche Einleitung wird abgeschlossen von Ausführungen zur Rezeption, hymnologischen Nachweisen zu den Chorälen der edierten Kantaten und einer tabellarischen Übersicht zum Inhalt des Jahrgangs, den Hamburger Aufführungen und den dazu erhaltenen Quellen.

Der ungewöhnlich breit angelegte Kritische Bericht nimmt mit 42 Seiten Umfang fast die Hälfte des Textteils ein. Einen Schwerpunkt bildet das einleitende Kapitel „Zur Quellenüberlieferung“ mit der übersichtlich gegliederten Darstellung des gesamten Bestandes an textlichen und musikalischen Quellen. Den zweiten Schwerpunkt stellt das Kapitel „Quellen und Einzelanmerkungen“ dar, das sich direkt auf die edierten Kantaten bezieht.

Den Beschluss des Textteils bildet zum einen eine „Edition der Nürnberger Vorworte von 1744“ mit der wohl von Schmid verfassten Vorrede seiner Druckausgabe sämtlicher Kantatentexte und der Vorrede Telemanns mit dessen Hinweisen zur kompositorischen

Anlage der Kantaten und ihren Besetzungsmöglichkeiten sowie Erläuterungen zur Generalbassbezeichnung. Als zweiter Komplex schließt sich eine Edition der Texte der im Notenteil vorgelegten Kantaten an, und an dritter Stelle folgt eine Auswahl von Abbildungen aus den Text- und Notendrucken von 1744 sowie aus autographen und abschriftlichen Hamburger Originalquellen.

Der Notenteil des Bandes bietet, anders als bei früheren Kantatenbänden, deren Werkauswahl bevorzugt im Kirchenjahr unmittelbar aufeinanderfolgende Kantaten umfasst, laut Neubachers Vorwort (S. IX) eine Zusammenstellung der Gottesdienstmusiken für „die wichtigsten Sonn- und Festtage des Kirchenjahres“, nämlich „sowohl die für den Beginn eines neuen Abschnitts (Advent, Weihnachten, Epiphania, Estomihi, Ostern, Pfingsten und Trinitatis) bestimmten Werke als auch diejenigen für besondere Festtage (Mariae Reinigung, Mariae Verkündigung, Himmelfahrt, Johannis, Mariae Heimsuchung und Michaelis)“. Die Auswahl stelle damit „gewissermaßen eine Kurzfassung des Kirchenjahres“ dar. Beim Blick auf den gesamten Jahrgang sei allerdings zu bedenken, dass sich in dieser Auswahl „das Verhältnis von großbesetzten Musiken mit Trompeten und Pauken (in der vorliegenden Auswahl 6 von 7) zu den normalbesetzten (nur 7 von 65)“ verschoben habe. Neubachers Ansatz ist nicht sonderlich plausibel. Repräsentativ ist die Auswahl jedenfalls nicht; denn das Gesamtbild des Jahrgangs ist wesentlich von den „kleinen“ Kantaten geprägt. Und mit der Bevorzugung der Festkantaten gewinnen die Stücke mit betont freudigem Affekt überproportional an Gewicht.

Wie in allen Bänden mit Telemann'schen Kantaten gibt es auch hier viel zu bewundern: Die Vielfalt der formalen und satztechnischen Lösungen, der phantasievolle Umgang mit dem Bild- und Affektgehalt der Texte, die achtsame Textdeklamation namentlich in den Rezitativen – in allem spiegelt sich die reife Kunst des am Beginn seines siebten Jahr-

zehnts stehenden Komponisten. Ein spezielles und in seiner Art neues kompositorisches Problem ergab sich für Telemann bei den Eingangschören aus der besonderen Rolle des fakultativ zu besetzenden Vokalbasses: Da die Stimme ja auch weggelassen werden konnte, durfte sie nicht obligat behandelt werden; gleichwohl sollte sie mehr und interessanter sein als eine bloße Generalbassstimme – ein Balanceakt also. Doch Telemann hat hier immer wieder schöne melodische und deklamatorische Ableitungen aus der Generalbasslinie entwickelt, zuweilen aber auch den Vokalbass zusammen mit dem Continuo an einem dichten thematischen Geschehen beteiligt, wie etwa in der Gegenfuge mit obligatem Kontrasubjekt auf die Anfangsworte der Kantate zu Mariae Verkündigung *Dies ist der Tag, den der Herr macht* TVWV 1:359 (S. 123ff.) oder in den Engführungen auf den Text „Denn seine Gnade und Wahrheit“ im Eingangschor der Johannis-Kantate *Lobet den Herrn, alle Heiden* TVWV 1:1060 (S. 267ff.).

Die Quellenlage ist im Grunde einfach: Hauptquelle (A) ist der Nürnberger Kantatendruck von 1742/44. Hinzu kommen bei 58 der 72 Kantaten Telemanns Kompositionspartituren sowie fallweise Aufführungsmaterialien und Einzeltextdrucke von Hamburger Kantatenaufführungen Telemanns. Eine wichtige Quellengruppe allerdings ist nicht erhalten: die Stichvorlagen. Sie wurden offenbar in Hamburg nach Telemanns Kompositionspartituren (die beim Komponisten verblieben) von einem Kopisten in Reinschrift gesetzt, von Telemann korrigiert und ergänzt und dann an Schmid geschickt, der sie selbstständig weiterbearbeitete. Auf eine Korrektur des Stichbildes hat Telemann laut Vorrede im Vertrauen auf die Kompetenz Schmidts und zur Vermeidung aufwendigen Postverkehrs verzichtet. Die verlorenen Stichvorlagen wären eigentlich die autorisierten Quellen gewesen, auf die der Editor bei Fehlern oder zweifelhaften Lesarten im Druck als erstes zurückzugreifen hätte. An ihrer Stelle

enthalten aber oft auch die Kompositionsautographe die erwünschte Information. Telemanns Hamburger Aufführungsmaterialien dagegen bieten, soweit sie ihrerseits auf den Druck zurückgehen, außer gelegentlichen Korrekturen im Detail nichts substantiell Neues; wohl aber steuern sie wichtige Hinweise zur Besetzungspraxis bei.

In allen Fällen, in denen Telemanns Kompositionspartitur oder Telemann'sches Aufführungsmaterial erhalten ist, zieht Neubacher diese Quellen zusätzlich zu dem Nürnberger Kantatendruck vergleichend heran. Problematisch ist allerdings sein Umgang mit den an unterschiedlichen Stellen überlieferten nichtoriginalen Abschriften – meist Stimmensätzen –, die auf den Kantatendruck zurückgehen: Neubacher erfasst sie für jede Kantate einzeln und beschreibt sie ausführlich, verzeichnet Schreiber (soweit bekannt), die Anzahl der Stimmen, die Stimmtitel und die Schlüsselung und anderes mehr. Auf diese Weise berichtet er beispielsweise für die erste Kantate, *Hosianna dem Sohne David* TVWV 1: 809, auf fast anderthalb Druckseiten über Abschriften in Brüssel, Schorndorf, Berlin, Schwerin, Frankfurt und Marburg (S. XLVif.). Dabei hätte eine bloße Aufzählung der Abschriften genügt. Denn aus textkritischer Sicht sind dies lediglich „codices descripti“, die, da offensichtlich von der Hauptquelle A abhängig, für die Textkonstitution keine Bedeutung haben und daher aus dem textkritischen Prozess ausscheiden. Hier hätte in dem ohnehin schwergewichtigen Band einiges an Platz gespart werden können.

Stichproben anhand der Originalquellen und der Lesartenliste zu der Adventskantate *Hosianna dem Sohne David* TVWV 1:809 (S. 3ff., Lesarten S. XLVIIf.) zeigen, dass nicht immer mit der erforderlichen Sorgfalt gearbeitet wurde. Drei Beispiele: (1.) Zum Eingangschor wird für die Hauptquelle A in Takt 48f. ein Textunterlegungsfehler im Bass vermerkt; dazu heißt es: „die Ed[ition] korr[igiert] gemäß Qu[elle] B“, d. h. nach

Telemanns Kompositionspartitur. In Wirklichkeit ist der Bass dort untextiert. (2.) In der Arie Satz 4 hat die 2. Violine in Takt 70 in Quelle A als letzte Note ein Achtel g^1 . Die Note ist offensichtlich falsch, denn sie ergibt in der Weiterführung zum folgenden Taktanfang eine Quintparallele zur 1. Violine. Quelle B aber hat korrekt f^1 . Die Edition übernimmt das f^1 , doch fehlt im Lesartenverzeichnis der Hinweis auf die Korrektur. (3.) Für Takt 22 der Arie Satz 6 vermerkt die Lesartenliste als Fehler in A für Violine I/II: „3. und 4. Note zwei 16tel“, und die Edition korrigiert zu Recht in punktiertes Sechzehntel + Zweiunddreißigstel; doch wird versäumt, darauf hinzuweisen, dass die richtige Lesart in Quelle B steht.

Ein kleines, aber nicht unbedeutendes Versäumnis ist auch zur Beschreibung der Quelle B auf S. XLVf. zu erwähnen (deren erste Seite als Faksimile auf S. XCIII wiedergegeben ist): Es fehlt der Hinweis, dass die Erste Stimme im Eingangssatz und in den beiden Chorälen nicht im Violin-, sondern im Sopranschlüssel notiert ist. Erst dadurch aber erhalten die beiden von Neubacher in diesem Zusammenhang zitierten Anweisungen Telemanns auf der ersten Notenseite ihren Sinn: „Diese Partie ist in den Violinenschlüssel zu setzen“ und „NB. Der Discant ist in den Violinenschlüssel zu transponieren“. Die Kompositionspartitur ist also nichts weniger als das Protokoll einer weitreichenden redaktionellen Entscheidung, nämlich für die Notation der Ersten Stimme im Violinenschlüssel in allen 72 Eingangssätzen und 144 Chorälen des Jahrgangsdruckes.

Bei der weiteren Durchsicht des Bandes ist der Rezensent noch an einer Stelle ins Stocken geraten: Im Eingangsschor der Epiphaniaskantate *Lobet den Herrn, alle Heiden* TVWV 1:1059 (S. 49ff.) tritt gleich in Takt 2 ein auffälliger Fehler auf (der sich in T. 50 wiederholt): In dem in D-Dur stehenden Satz spielt die 2. Trompete hier nach dem Originaldruck (A) zweimal ein scharf dissonierendes d^2 in den verkürzten Dominantseptakkord bzw.

Sextakkord über e . Es liegt auf der Hand: Statt d^2 muss es e^2 heißen. In der Lesartenliste (S. LIIf.) findet man nichts dazu. Telemanns Kompositionspartitur (B) bietet jedoch eine Lösung: Zwar haben die beiden ersten Takte hier noch eine leicht abweichende Fassung, doch sind die Akkordschläge der Trompeten jeweils auf der ersten und zweiten Zählzeit unverändert geblieben. Die beiden fraglichen Noten erscheinen hier eindeutig als e^2 , beide Male überdies mit beigefügtem Tonbuchstaben e . Der Sachverhalt ist freilich nicht ganz so einfach, wie es auf den ersten Blick scheinen mag. Telemanns Erstinstrumentation zeigt zahlreiche Eingriffe von der Hand seines Enkels Georg Michael Telemann (1748–1831), der – Jahrzehnte später – den Eingangsschor für eine eigene Aufführung tiefgreifend überarbeitet hat. Auch an der fraglichen Stelle in Takt 2 hat er eingegriffen. Aber er hat hier nur verdeutlicht, nicht geändert. 1. und 2. Trompete sind hier auf einem gemeinsamen System zusammengefasst, die Noten der oberen Stimme dabei aufwärts, die der unteren abwärts behalst. Bei Betrachtung des Kontextes zeigt sich nun, dass G. Ph. Telemann die Köpfe besonders der abwärts gestrichenen Halbenoten oft zu groß schreibt, so dass sie bis zu zwei Spatien füllen, und dass er sie zudem oft zu tief setzt. Beispielsweise ist die 2. Note der 2. Trompete in Takt 1 ebenso wie die 1. Note von Takt 3 eher als cis^2 denn als d^2 zu lesen. Auch das zweimalige e^2 in Takt 2 war offenbar ursprünglich in dieser Weise zu tief gesetzt. G. M. Telemann hat dies korrigiert, indem er die untere Hälfte der Notenköpfe schwärzte und die Lesung durch die beigefügten Tonbuchstaben sicherte. Lange vor dieser Klarstellung freilich, um 1742/43, muss es für den Schreiber der Stichvorlagen nahegelegen haben, die zu tief geratenen Noten als d^2 zu lesen. Telemann hat den Fehler in der Reinschrift offenbar ebenso übersehen wie wenig später beim Stich auch Balthasar Schmid.

Jürgen Neubacher bietet im Einleitungsteil des Bandes *Musicalisches Lob Gottes* eine gründliche und konzentrierte Darstellung

der Entstehung und Drucklegung des Kantatenjahrgangs, der Hamburger Aufführungen Telemanns und der Gesamtheit der überlieferten Quellen. Es sind Informationen und Erkenntnisse, die, über die Edition hinausreichend, einen wesentlichen Forschungsbeitrag zu Telemanns Hamburger Zeit darstellen. Dass andererseits Neubachers eigenwillige Auswahl der Kantaten bedenklich stimmt und Notentext und Korrekturnachweise sich bei Stichproben als nicht frei von Mängeln erwiesen, bleibt ebenso kritisch zu vermerken wie die Überfrachtung des Kapitels „Quellen und Einzelanmerkungen“ (S. XLVff.) mit Informationen über Abschriften nach dem Originaldruck, die als Quellen für die Textkonstitution irrelevant sind. Im Übrigen hätte man sich bisweilen – wie angedeutet – eine intensivere Auseinandersetzung mit Telemanns Erstniederschriften als Protokollen des Kompositions- und Redaktionsprozesses und mit Georg Michael Telemanns Eingriffen als Dokumenten der Rezeption gewünscht.

Druck und Ausstattung des Bandes sind von gewohnter Qualität. Wolfgang Hirschmann hat die Kantaten mit gut spielbaren Generalbassaussetzungen versehen. Nun wäre es schön, wenn einiges aus dem Band auch den Weg in die musikalische Praxis fände.

(März 2021)

Klaus Hofmann

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Halbische Händel-Ausgabe. Serie I: Oratorien und große Kantaten. Band 4.1: La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno. Oratorio in due parti. HWV 46a. Hrsg. von Michael PACHOLKE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XXXIX, 189 S.*

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Halbische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 14 (in zwei Teilbänden): Giulio Cesare in Egitto. Opera in tre atti. HWV 17.*

Hrsg. von Hans Dieter CLAUSEN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. XCVII, 495 S.

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL: *Halbische Händel-Ausgabe. Serie II: Opern. Band 37: Berenice, Regina d'Egitto. Opera in tre atti. HWV 38. Hrsg. von Wolfgang HIRSCHMANN. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2019. LVII, 196 S.*

Unter dem Titel *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* ist Händels erstes römisches Oratorium seit geraumer Zeit nicht nur im Konzertsaal, sondern auch auf der Opernbühne vielfach zu erleben. Dieser Werktitel ist inzwischen so geläufig, dass abzuwarten bleibt, ob der andere Titel, unter dem das Werk jetzt in der Halbischen Händel-Ausgabe erschienen ist, sich allgemein durchsetzen wird. Der Herausgeber Michael Pacholke beruft sich auf die Primärquelle, eine in der Santini-Bibliothek in Münster verwahrte Kopistenabschrift, in der das Werk *La Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno* betitelt ist. Vielleicht ergeht es Händels fulminantem Jugendwerk wie Mozarts *Don Giovanni*, dessen ursprünglichen Haupttitel *Il dissoluto punito* nur die historisch Gebildeten unter den Opernliebhabern kennen.

Von den drei hier zu besprechenden Ausgaben muss sich die von *La Bellezza ravveduta nel Trionfo del Tempo e del Disinganno* auf eine besonders schlechte Quellenlage stützen. Es gibt weder ein handschriftliches Libretto noch eine Druckausgabe des Textbuchs, von Händels Autograph hat sich nur die instrumentale Einleitung zum Werk („Sonata dell Overtura“) erhalten. Überliefert ist außerdem eine weitere Kopie, die wahrscheinlich Bestandteil von Händels privater Bibliothek war und zahlreiche autographe Eintragungen aus späterer Zeit aufweist. Alle Quellen sind so fehlerhaft, dass der Herausgeber sich vielfach zu Konjekturen herausgefordert sah. Im Kritischen Bericht weist Pacholke darauf hin, dass er auch Handschriften von Werken anderer Komponisten wie Giovanni Bonon-

cini, Reinhard Keiser oder Agostino Steffani, aus denen Händel Musik entlehnte, zur Bestätigung von Konjekturen vergleichend herangezogen hat.

Nicht alle Eingriffe des Herausgebers sind indessen zwingend. In Takt 6 der Arie Nr. 24 („Voglio cangiar desio“) steht in allen Quellen in der 1. Violine als dritte Note ein *fis*¹. Pacholke korrigiert den Ton zu *e*¹ und begründet seine Entscheidung mit der „Hörerwartung“ einer „gängigen Harmoniefolge“: verkürzter Dominantseptakkord – Tonika – Subdominante – Dominante (S. 183). Das ist modern funktionsharmonisch gedacht und nicht grundsätzlich falsch, übersieht aber den größeren Zusammenhang, in dem die fragliche Stelle steht. Sie ist Teil einer Sequenz, deren Endpunkt sie markiert. Zugleich beginnt mit der ersten Zählzeit von Takt 6 eine halbschlüssig endende Kadenz. Der Quellenbefund spricht für eine Interpretation, die die erste Zählzeit des sechsten Takts noch als Teil der Sequenz versteht, Pacholkes Konjektur macht den Akkord eindeutig zum Ausgangspunkt der Kadenz in der Grundtonart A-Dur. Beide Deutungen sind möglich, der Herausgeber versteht die seinige aber als die einzig plausible. Zur Untermauerung seiner Sichtweise verweist er zudem auf eine vermeintlich analoge Stelle in Händels Vorlage, der Arie „Caro, son tua“ aus Keisers *Die verdammte Staats-Sucht oder Der verführte Claudius*. Dieser Vergleich geht aber ins Leere, da Keiser ein ganz anderes harmonisches Modell benutzt als Händel.

Einwände wie dieser sollen das große Verdienst dieser Ausgabe aber nicht schmälern. Mit ihr liegt eines der Hauptwerke des frühen Händel endlich in einer aktuellen Standards entsprechenden Edition vor.

Mit einem Mangel an zuverlässigen Quellen hatte Hans Dieter Clausen bei der Arbeit an seiner Ausgabe von *Giulio Cesare in Egitto* nicht zu kämpfen. Händels Autograph ist ebenso erhalten wie die Direktionspartitur, die allerdings aus einem nicht mehr verfügbaren „Zwischenkodex“ (S. XX) kopiert wur-

de. Allein dieses Material gewährt spannende Einblicke in den Entstehungsprozess dieser Oper, der komplexer ist als jener der meisten anderen Opern Händels.

Giulio Cesare in Egitto war von Anfang an ein Erfolgsstück, das schon zur Zeit Händels mehrere Wiederaufnahmen erlebte. Wie üblich hat Händel seine Partitur den wechselnden Besetzungen angepasst, indem er Arien überarbeitete, transponierte, strich oder durch Neukompositionen ersetzte. Clausen legt im Hauptteil seiner Edition die Fassung der ersten Aufführung von 1724 vor, verweist aber bereits hier auf einige Modifikationen in den Fassungen der Jahre 1725 bis 1732 wie Striche oder Änderungen im Personal, etwa die Streichung der Partien des Curio und des Nireno. Wie in allen Bänden der Hallischen Händel-Ausgabe bietet auch diese Edition das gesamte Material der Oper, das sich unmittelbar auf Händel zurückführen lässt. In diesem Fall ist es so umfangreich, dass es gemeinsam mit dem umfangreichen Kritischen Bericht einen eigenen Band von 250 Seiten füllt. Die Anhänge umfassen die Änderungen für die Fassungen ab 1725, die Urfassung der ersten zwölf Szenen des I. Aktes und weitere Arien und Instrumentalsätze, die Händel vor der Uraufführung verworfen hat.

Angesichts des beträchtlichen Umfangs der beiden Teilbände ist es kaum verwunderlich, dass im Redaktionsgang hier und da kleine Fehler und Unstimmigkeiten übersehen wurden. Zwei Beispiele: Auf Seite 204 steht auf der ersten Zählzeit von Takt 46 in der Singstimme eine Viertelpause, richtig wäre eine Viertelnote *b*¹, die zu der an dieser Stelle korrekt stehenden Textsilbe „Quant-[to]“ passen würde. Die zweite Fußnote auf Seite 97 („con Recitativo nur in der Fassung von 1724“) bleibt ohne Blick in den Kritischen Bericht unverständlich, denn es ist nicht zu erkennen, ob sich die Anmerkung auf den Wortlaut der Satzüberschrift „Nr. 17 Sinfonia (con Recitativo)“ oder auf etwas anderes bezieht. Die zur Fußnote gehörigen Asterisken (**) stehen nicht nur bei der Satzüberschrift, son-

dern auch bei den Rollennamen Cesare und Nireno. Erst ein Nachschlagen im Kommentar stellt klar, dass die beiden Singstimmen in den Fassungen ab 1725 nicht beteiligt sind, die Sinfonia also gleichsam „senza Recitativo“ aufgeführt wurde. Aus dem Kritischen Bericht geht jedoch nicht eindeutig hervor, ob der Wortlaut der Satzangabe mit dem ungewöhnlichen Klammerzusatz („con Recitativo“) aus der Primärquelle – das ist in diesem Fall die Direktionspartitur – übernommen wurde oder eine nicht gekennzeichnete Ergänzung des Herausgebers darstellt. Doch sind die in den Instrumentalsatz interpolierten kurzen Äußerungen („Taci!“ – „Che fia?“) überhaupt als Rezitativ zu bezeichnen?

Hans Dieter Clausens Edition ist nicht die erste von *Giulio Cesare in Egitto* im Rahmen der HHA. Schon 1962 erschien eine von Walter Gieseler herausgegebene Ausgabe der Oper, die unter dem damals noch üblichen deutschen Titel *Julius Caesar* firmierte. Wie viele ältere Bände der HHA entspricht auch dieser weder den neueren Editionsrichtlinien noch den heutigen Quellenkenntnissen. Eine Neuausgabe war also unerlässlich. Das eindrucksvolle Ergebnis, das Clausen vorgelegt hat, ist eine wahre Fundgrube für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit Händels Oper, die von allen seinen Bühnenwerken heute mit Abstand am häufigsten aufgeführt wird. Auch für die Bühnenpraxis könnte die Ausgabe ein großer Gewinn sein, da sie in

ihrem zweiten Teilband eine Fülle originalen Materials bietet, das bisher selten oder noch nie zu hören war und eine lohnende Entdeckung wäre.

Von der komfortabelsten Quellenbasis konnte Wolfgang Hirschmann bei seiner Edition der späten Oper *Berenice, Regina d'Egitto* ausgehen. Händels Kompositionsautograph und die von Händels bewährtem Mitarbeiter John Christopher Smith Senior angefertigte Direktionspartitur sowie der Londoner Librettodruck von 1737 erlauben „eine vollständige editorische Darstellung der Fassung, die bei der Erstaufführung der Oper zugrunde lag“ (S. XV). Im Unterschied zu *Giulio Cesare* war Händels anderer Ägypten-Oper kein großer Erfolg beschert. Nach nur drei Aufführungen wurde das Stück zur Zeit Händels nicht mehr in London gegeben. Spätere Fassungen sind daher nicht zu edieren, wohl aber enthält Händels Autograph einige Früh- und Alternativfassungen, die im Anhang der Ausgabe mitgeteilt sind.

Da die Leitquelle, Händels Autograph, „nahezu fehlerfrei ist“ (S. XVI), bestand eine der wichtigsten Aufgaben des Herausgebers darin, für die lückenhaften Hinweise zur Mitwirkung der Oboen sinnvolle editorische Antworten zu finden. Hirschmann hat diese Aufgabe mit überzeugenden Argumenten gelöst, gleichwohl gibt es Ermessensspielräume, die auch andere Lösungen zulassen.

(Mai 2021)

Thomas Seedorf

Eingegangene Schriften

FELIX DIERGARTEN: Komponieren in den Zeiten Machauts. Die Liedsätze des Codex Ivrea. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 257 S., Nbsp., Tab. (Würzburger Beiträge zur Musikforschung. Band 7.)

Energie! Kräftespiele in den Künsten. Hrsg. von Katrin EGGERS und Arne STOLLBERG. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 418 S., Abb., Nbsp., Tab. (Klangfiguren. Studien zur Historischen Musikwissenschaft. Band 2.)

Erzählte Erinnerung. Gespräche mit Zeitzeuginnen und Zeitzeugen über das Nürnberger Stadttheater zwischen 1920 und 1950. Hrsg. von Silvia BIER. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 262 S., Abb. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 41.)

ELISABETTA FAVA: Geisterspuk und Elfentanz. Musikalische Phantastik im Deutschland des frühen 19. Jahrhunderts. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 384 S., Nbsp.

KLAUS GILLESSEN: Die Physik des Klangs. Eine Einführung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 147 S., Abb.

Edvard Grieg und seine skandinavischen Kollegen in ihren Beziehungen zu Leipzig. Hrsg. von Patrick DINSLAGE und Stefan KEYM. Leipzig: Gudrun Schröder Verlag 2021. 404 S., Abb., Nbsp., Tab.

Hindemith-Jahrbuch. Annales Hindemith. 2020/XLIX. Mainz u. a.: Schott Music 2020. 225 S., Abb., Nbsp.

THOMAS KABISCH: Chopins Klaviermusik. Ein musikalischer Werkführer. München: C. H. Beck 2021. 128 S.

Die Kantate im deutschen Südwesten. Quellen, Repertoire und Überlieferung 1700–1770. Hrsg. von Joachim KREMER, Norbert HAAG und Sabine HOLTZ. Mainz: Schott Music 2021. 296 S., Abb., Nbsp., Tab.

(Stuttgarter Musikwissenschaftliche Schriften. Band 6.)

LARS KLINGENBERG, JULIANE RIEPE: Politische Instrumentalisierung von Musik der Vergangenheit im Deutschland des 20. Jahrhunderts am Beispiel Georg Friedrich Händels. Beeskow: Ortus Musikverlag 2021. 701 S., Abb., Tab. (Studien der Stiftung Händel-Haus. Band 6.)

REINER KONTRESSOWITZ: Friedrich Goldmann – Der Weg zur »5. Sinfonie«. Neumünster: von Bockel Verlag 2021. 143 S., Abb., Nbsp.

JOCHEN LEBELT: Robert Schumann als Redakteur 1834–1844. Eine Studie über Robert Schumanns Tätigkeit als Redakteur der »Neuen Zeitschrift für Musik«. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 356 S., Abb., Tab. (Schumann-Studien. Sonderband 8.)

ANNO MUNGEN: Die dramatische Sängerin Wilhelmine Schröder-Devrient. Stimme, Medialität, Kunstleistung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 139 S., Abb. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 37.)

Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück. Hrsg. von Dietrich HELMS. Osnabrück: Electronic Publishing 2020. 511 S., Abb., Nbsp., Tab. (Osnabrücker Schriften zur Musikgeschichte. Band 1.)

Musik und Musikleben am Hof des Mainzer Kurfürsten Friedrich Karl Joseph von Erthal. Hrsg. von Axel BEER, Ursula KRAMER und Klaus PIETSCHMANN. Mainz: Schott Music 2021. 288 S., Abb., Nbsp., Tab. (Beiträge zur mittelhessischen Musikgeschichte. Nr. 48.)

THOMAS NOTTHOFF: Brahms, der Mediterrane – Brahms, der Melancholische. Experimentelle Ästhetik und vergleichende Interpretationsgeschichte. Schliengen: Edition Argus 2021. 76 S., Abb.

Oper 2020. Eine Dokumentation aus der Oper Dortmund. Hrsg. von Merle FAHRENHOLZ, Heribert GERMESHAUSEN, Ulrike HARTUNG und Anno MUNGEN. Würzburg: Königshausen & Neumann 2021. 212 S., Abb., Tab. (Thurnauer Schriften zum Musiktheater. Band 43.)

Operetta between the two world wars. Hrsg. von Jernej WEISS. Ljubljana 2021. 591 S., Abb., Nbsp., Tab. (Studia musicologica labacensia. Bd. 5.)

MALTE PELLETER: ›Futurythmaschinen‹. Drum-Machines und die Zukünfte auditiver Kulturen. Hildesheim: Georg Olms Verlag 2020. 624 S., Abb. (MusikmachDinge. ((audio)). Ästhetische Strategien und Sound-Kulturen. Band 3.)

ARMIN RAAB: Haydn-Bibliographie 2012–2020. München: Henle 2020. 132 S. (Haydn-Studien. Band 9. Heft 3.)

ELISABETH REISINGER: Musik machen – fördern – sammeln. Erzherzog Maximilian Franz im Wiener und Bonner Musikleben. Bonn: Verlag Beethoven-Haus 2020. 264 S., Abb., Tab. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn. Reihe IV. Schriften zur Beethoven-Forschung. Band 31. Musik am Bonner kurfürstlichen Hof. Band 3.)

Schumann-Journal. Publikation des Schumann-Netzwerks/Schumann-Forums. Hrsg. von Ingrid BODSCH und Irmgard KNECHTGES-OBRECHT Nr. 9 / Frühjahr 2020. Bonn: Verlag StadtMuseum 2020. 536 S., Abb., Nbsp., Tab.

Schumann-Journal. Publikation des Schumann-Netzwerks/Schumann-Forums. Hrsg. von Ingrid BODSCH und Irmgard KNECHTGES-OBRECHT Nr. 10 / Frühjahr 2021. Bonn: Verlag StadtMuseum 2021. 199 S., Abb., Nbsp.

... und über allem schwebt Richard. Minna Wagner und Cäcilie Avenarius: Zwei Schwägerinnen im Briefwechsel. Hrsg. von Martin GECK. Hildesheim u. a.: Georg Olms Verlag 2021. 240 S., Abb.

VerdiPerspektiven. 4. Jahrgang 2019. Hrsg. von Anselm GERHARD. Redaktion: Vincenzina C. OTTOMANO. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann 2021. 280 S., Abb., Nbsp.

CHRISTOPH WAGNER: Geistertöne. Gespräche über Musik jenseits der Genre-grenzen. Mainz: Schott Music 2020. 170 S., Abb., Nbsp. (edition neue zeitschrift für musik.)

Eingegangene Notenausgaben

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: String Quartet in C-sharp minor op. 131. Critical Commentary. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. 31 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Streichquartett in cis op. 131. Urtext. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. XVII, 55 S.

[LUDWIG VAN] BEETHOVEN: Streichquartett in cis op. 131. Stimmen. Hrsg. von Jonathan DEL MAR. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. 21, 20, 20, 22 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie V: Chorwerke. Band 5: Triumphlied, op. 55. Hrsg. von Johannes BEHR und Ulrich TADDAY. München: G. Henle Verlag 2020. XLIX, 251 S.

JOHANNES BRAHMS: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Mehrstimmige Gesangswerke mit Klavier oder Orgel. Band 1: Chorwerke und Vokalquartette I. Hrsg. von Jakob HAUSCHILDT. München: G. Henle Verlag 2020. L, 267 S.

CHRISTIAN FLOR: Nachtmahls=Musik. Lieder nach Gedichten von Christian von Stöcken für Singstimme und Basso continuo. Plön, 1676. Band I. Erstes Zwölfe. Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2020. 25 S.

CHRISTIAN FLOR: Nachtmahls=Musik. Lieder nach Gedichten von Christian von Stöcken für Singstimme und Basso continuo. Plön, 1676. Band II. Zweites Zwölfe. Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2021. 25 S.

CHRISTIAN FLOR: Nachtmahls=Musik. Lieder nach Gedichten von Christian von Stöcken für Singstimme und Basso continuo. Plön, 1676. Band III. Drittes Zwölfe. Hrsg. von Jörg JACOBI. Bremen: edition baroque 2021. 25 S.

[GEORG FRIEDRICH] HÄNDEL: Konzert F-Dur HWV 331. Hrsg. von Terence BEST. Partitur. Urtext der Hallischen Händel-Ausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2007/2021. V, 16 S.

J[OSEPH] HAYDN: Sinfonie in Es Hob. I:76. Hrsg. von Sonja GERLACH und Sterlin MURRAY. Partitur. Urtext der Joseph-Haydn-Gesamtausgabe. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. IV, 44 S.

PAUL HINDEMITH: Sämtliche Werke. Band I, 10–1. Die Harmonie der Welt. Oper in fünf Aufzügen. Text von Paul Hindemith. Erster Aufzug. Hrsg. von Giselher SCHUBERT. Mainz: Schott Music 2021. XCVII, 124 S.

PAUL IGNAZ LIECHTENAUER: Sechs Messen op. 2 für 4 Soli, Chor zu 4 Stimmen, Orchester und Basso continuo 1741. Hrsg. von Stefan HANHEIDE unter Mitwirkung von Rouven GEISBAUER. Osnabrück: Electronic Publishing 2020. XXXVII, 235 S. (Musikedition Osnabrücker Schloss. Band 4.)

ANDREAS OSWALD d.J.: Sonaten für eine bis vier Instrumentalstimmen (Violino, Viola da braccio, Viola da gamba, Trombone, Fagotto) und Basso continuo. Partitur. Hrsg. von Carl-Philipp KAPTAIN. Beeskow: Ortus Musikverlag 2021. XXIV, 121 S.

CAMILLE SAINT-SAËNS: Œuvres instrumentales complètes. Série III: Musique de

chambre. Volume 4: Œuvres pour violon et piano. Hrsg. von Fabien GUILLOUX und François de MÉDICIS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. LXV, 153 S. (Musica Gallica.)

C[LARA] SCHUMANN: Drei Romanzen für Violine und Klavier op. 22. Hrsg. von Jacqueline ROSS. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. IX, 27 S.

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen. Band 9,1: Noten. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK. Mainz u. a.: Schott Music 2020. XXVI, 394 S. Faksimile-Beiheft. 86 S.

ROBERT SCHUMANN: Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Serie VI: Lieder und Gesänge für Solostimmen. Band 9,2: Kritischer Bericht. Hrsg. von Thomas SYNOFZIK. Mainz u. a.: Schott Music 2020. XXIII, 369 S.

[ROBERT] SCHUMANN: Arabeske op. 18, Blumenstück op. 19. Hrsg. von Holger M. STÜWE. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2021. XIII, 20 S.

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie II: Lieder und Gesänge für eine Singstimme. Band 4: Lieder mit Klavierbegleitung op. 46 bis op. 56. Hrsg. von Andreas PERNPEINTNER. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss / London u. a.: Boosey & Hawkes / Leipzig u. a.: Edition Peters Group / Mainz: Schott Music 2020. XLI, 264 S.

RICHARD STRAUSS: Werke. Kritische Ausgabe. Serie III: Symphonien und Tondichtungen. Band 3: Aus Italien op. 16. Hrsg. von Stefan SCHENK. Wien: Verlag Dr. Richard Strauss / London u. a.: Boosey & Hawkes / Leipzig u. a.: Edition Peters Group / Mainz: Schott Music 2020. XXV, 244 S.

Mitteilungen

Es verstarben:

Dr. Margaretha LANDWEHR VON PRAGENAU am 21. Mai 2021 in Regensburg.

Wir gratulieren:

Prof. Dr. Joachim STALMANN zum 90. Geburtstag am 2. Juli 2021,

Prof. Dr. Thomas KOHLHASE zum 80. Geburtstag am 10. Juli 2021,

Dr. Martella GUTIÉRREZ-DENHOFF zum 65. Geburtstag am 14. Juli 2021,

Prof. Renate HOFMANN zum 80. Geburtstag am 14. Juli 2021,

Prof. Dr. Christoph von BLUMRÖDER zum 70. Geburtstag am 18. Juli 2021,

Prof. Dr. Mathias HANSEN zum 80. Geburtstag am 30. Juli 2021,

Dr. Michael BEICHE zum 70. Geburtstag am 5. August 2021,

Prof. Dr. Otto BIBA zum 75. Geburtstag am 9. August 1946,

Dr. Martin BENTE zum 85. Geburtstag am 16. August 2021,

Prof. Dr. Wolfgang RUF zum 80. Geburtstag am 29. August 2021,

Prof. Dr. Siegfried GMEINWIESER zum 85. Geburtstag am 27. September 2021,

Prof. Dr. Hermann ULLRICH zum 65. Geburtstag am 27. September 2021.

Im Rahmen der *Mitgliederversammlung der Gesellschaft für Musikforschung*, die am 8. Mai 2021 im Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg stattfand, wurden die bereits im schriftlichen Verfahren im Herbst 2020 zur Abstimmung gestellten Punkte erneut zur Abstimmung gestellt und konnten auf diese Weise rechtswirksam bestätigt werden. Das Protokoll der Mitgliederversammlung wird wie gewohnt im geschützten Mitgliederbereich der Homepage unter „Dokumente“ hinterlegt werden.

An der Johannes Gutenberg-Universität Mainz hat am 1. Mai 2021 an der Abteilung Musikwissenschaft des Instituts für Kunstgeschichte und Musikwissenschaft (IKM) das Forschungsprojekt *Deutsche Unterhaltungsmusik im 20. Jahrhundert: Medien, Netzwerke, Akteure, Inhalte, Analyse* unter der Leitung von Prof. Dr. Peter NIEDERMÜLLER seine Arbeit aufgenommen. In Zusammenarbeit mit dem Historischen Seminar der JGU Mainz untersucht das Projekt in einer ersten auf drei Jahre angelegten Phase die Zeit vom Ende der Weimarer Republik bis 1945 in Deutschland. Finanziell unterstützt wird das Projekt von der GEMA- und der Franz Gothe-Stiftung.

Die Untersuchung der Unterhaltungsmusik in Deutschland stellt in vielem immer noch ein grundsätzliches Desiderat dar. Mit Blick auf den hier untersuchten Zeitraum stellt sich auf der einen Seite die Frage nach der politischen Einflussnahme und Repression, auf der anderen Seite aber auch die Frage nach dem Handeln des Einzelnen vor diesem politischen Hintergrund. Das Projekt wird hierzu exemplarische Untersuchungen anstellen, die sich entlang dreier methodischer Perspektiven bewegen: Die prosopographische Untersuchung soll zur Typologie des Lebensweges von Musiker*innen im NS-Staat beitragen. Die medienanalytische Arbeit insbesondere zur Einbettung von Unterhaltungsmusik in Spielfilmen soll neben der Frage der technischen Möglichkeiten zeigen, in welcher Form, mit welchen Konnotationen und in welchen Kontexten Unterhaltungsmusik semantisch aufgeladen wurde. Die musikalische Analyse setzt diese semantische Betrachtung auf anderer Ebene fort (nicht nur, aber auch in der Frage Marschrhythmik versus Swing- und Jazz-Elemente). Workshops, deren Ergebnisse in Berichten publiziert werden, werden die Arbeit des Projektes bündeln. Der erste Workshop wird im Herbst 2021 stattfinden. Informationen zum Projekt erteilt Prof. Dr. Peter Niedermüller (niedermu@uni-mainz.de).

Im Rahmen der Internationalen Wissenschaftlichen Konferenz „Erlösung und Moderne. Händels *Messiah* zwischen dem späten 18. und dem 21. Jahrhundert“ wurde in Halle an Saale zum fünften Mal der *Internationale Händel-Forschungspreis* verliehen. Die von der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft vergebene und von der Stiftung der Saalesparkasse finanzierte Auszeichnung ging an die Dissertation von Dr. des. Teresa RAMER-WÜNSCHE, *Georg Friedrich Händels „Parnasso in festa“. Historisch-kriti-*

sche Edition und Einzelstudien zur Werkgenese (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 2021). Die Laudatio auf die Preisträgerin hielt Prof. em. Dr. Silke LEOPOLD (Heidelberg).

Dr. Albrecht DÜMLING (Berlin) wurde für seinen jahrzehntelangen Einsatz für die Wiederentdeckung NS-verfolgter Musikerinnen und Musiker und seine umfassenden Forschungen auf diesem Gebiet mit dem Bundesverdienstkreuz 1. Klasse ausgezeichnet.

Die Autoren der Beiträge

ARNOLD JACOBSHAGEN, geb. 1965 in Marburg, studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Philosophie sowie Kultur- und Medienmanagement in Berlin, Wien, Tours und Paris. 1996 Promotion an der Freien Universität Berlin, anschließend Musikdramaturg am Staatstheater Mainz. 1997 bis 2006 Wissenschaftlicher Assistent und Oberassistent am Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth (dort 2003 Habilitation). Seit 2006 Professor für Historische Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Tanz Köln. Forschungsschwerpunkte u. a. Oper und Musiktheater (17.–21. Jahrhundert), Sozial- und Institutionengeschichte der Musik, Historische Aufführungs- und Interpretationsforschung. Er ist ordentliches Mitglied der Academia Europaea, Vorsitzender des Joseph Haydn-Instituts und Beiratsmitglied der *Rivista Italiana di musicologia*. Jüngste Buchveröffentlichungen: *Gioachino Rossini und seine Zeit*, 3. Auflage, Laaber 2020, sowie als Herausgeber: *Musik, die Wissen schafft. Perspektiven künstlerischer Musikforschung*, Würzburg 2020; *Rossini after Rossini. Musical and Social Legacy*, Turnout 2020.

MARKUS WALDURA, geb. 1957 in Quierschied (Saar), Studium der Germanistik und Musikwissenschaft an der Universität des Saarlandes, 1984 Magisterexamen, 1991 Promotion in Musikwissenschaft mit einer Arbeit über die Sonatenform im Schaffen Robert Schumanns, 2000 Habilitation mit einer Arbeit über die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts. 1984–1994 wissenschaftlicher Mitarbeiter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes am Lehrstuhl von Werner Braun, 1995–1997 Habilitandenstipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Im Jahr 2000 Habilitation mit der Habilitationsschrift *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*. Von 2000 bis 2018 Privatdozent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes. 2018 Ernennung zum außerplanmäßigen Professor für Musikwissenschaft ebendort. Daneben berufliche Tätigkeiten als Mitarbeiter der E-Musik-Redaktion des Saarländischen Rundfunks (2000–2002) und seit 2003 als Fachlehrer für Musik und Deutsch an der Nikolaus-von-Weis-Schule Landstuhl.