

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

3. Jahrgang 2006

Herausgegeben von
Ludwig Holtmeier,
Stefan Rohringer und
Oliver Schwab-Felisch

ZGMTH
Zeitschrift der Gesellschaft
für Musiktheorie e.V.

Wissenschaftlicher Beirat: Jean-Michel Bardez (Paris), Nicholas Cook (London), Thomas Christensen (Chicago), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte-Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Allen Forte (Yale), Renate Groth (Bonn), Thomas Kabisch (Trossingen), Eckehard Kiem (Freiburg), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeús (Paris), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

3. Jahrgang 2006

Herausgeber:

Ludwig Holtmeier, Glareanstr. 9, 79102 Freiburg, Tel.: +49(0)761 - 881 43 46,
Stefan Rohringer, Ismaningerstr. 82, 81675 München, Tel.: +49(0)89 - 28 92 74 81
Oliver Schwab-Felisch, Lilienthalstr. 12, 10965 Berlin, Tel.: +49(0)30 - 693 05 45

Die Herausgeber sind per E-Mail erreichbar unter: redaktion@gmth.de.

Korrektorat: Martin Uhlenbrock, mail@transpono.de / Folker Froebe / S. Rohringer / O. Schwab-Felisch
Layout: Poli Quintana, quintana@interlinea.de / O. Schwab-Felisch. Umschlag: O. Schwab-Felisch
Satz: F. Froebe / Moritz Malsch, mm@moritz-malsch.de

Gesetzt in Linotype Optima.

Notensatz: Werner Eickhoff-Maschitzki, Schauinslandstr. 99, D-79100 Freiburg, Tel.: +49(0)761 - 290 97 92

Erscheinungsweise: jährlich.

Manuskripte und Rezensionsexemplare senden Sie bitte an die Redaktion oder an:

GMTH, Postfach 12 09 54, 10599 Berlin.

Bezug über den Buchhandel oder direkt über Georg Olms Verlag, Hagentorwall 7, 31134 Hildesheim,
Tel.: +49(0)5121 - 150 10, info@olms.de, www.olms.de.

Preise: Einzelband 44,- €, Abonnement 37,- € (zzgl. Versandkosten).

Für Mitglieder der Gesellschaft für Musiktheorie ist der Bezugspreis durch den Mitgliedsbeitrag abgegolten.

Anzeigenannahme: Georg Olms Verlag.

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen sowie die Einspeicherung in und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2008

 ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte vorbehalten.

Printed in Germany.

ISSN 1862-6750

ISBN 978-3-487-13852-7

Inhalt

3. JAHRGANG 2006, AUSGABE 1

EDITORIAL	9
-----------------	---

ARTIKEL

JOCHEN BRIEGER Alternative Kriterien der Modusbestimmung	15
---	----

GUIDO HEIDLOFF Form in der Musik des 15. Jahrhunderts. Josquin Desprez' <i>Missa La sol fa re mi</i>	27
--	----

ANDREAS MORAITIS Harmonische Mehrdeutigkeit und ihre Gründe	55
--	----

ANA STEFANOVIC Probleme der Stilanalyse	69
--	----

FOLKER FROEBE ›Urk‹-Linie und thematischer Prozess. Die formbildende Rolle der Subthematik in Beethovens Streichquartett op. 95	77
--	----

MARIO VOGT Differierende Zeitgestaltungskonzepte bei Wilhelm Kempff und Rudolf Serkin in der Deutung von Ludwig van Beethovens Grave-Introduktion der Klaviersonate op. 13 <i>Pathétique</i> . Drei Interpretationen im Vergleich	87
---	----

MARTIN SCHÖNBERGER Populäre Musik als Gegenstand musikalischer Analyse. Billy Joels <i>New York State Of Mind</i>	107
---	-----

KARL TRAUOGOTT GOLDBACH Akusmatisches und ökologisches Hören in Luc Ferraris <i>Presque rien avec filles</i>	127
--	-----

KOLUMNEN

STEFAN ROHRINGER Die neue alte Musiktheorie. Eine Glosse	139
---	-----

MARKUS JANS Sieben (nicht ganz wahllose) Griffe in die Bücherkiste	145
---	-----

BERICHTE

FLORIAN WETTER

»Musik und Theorie von ca. 1600–1750«.

2. Internationale Orpheusakademie 14. bis 18. April 2004 in Gent 149

JAN PHILIPP SPRICK

Historie versus Systematik? Die Kongresse der GMTH und SMT

in Hamburg und Boston im Herbst 2005 153

REZENSIONEN

MARKUS JANS

Christopher Schmidt, *Harmonia Modorum*.

Eine gregorianische Melodielehre 165

MICHAEL POLTH

Tonalität der Tonfelder. Anmerkungen zu Bernhard Haas,

Die neue Tonalität von Schubert bis Webern.

Hören und Analysieren nach Albert Simon 167

3. JAHRGANG 2006, AUSGABE 2

EDITORIAL 181

ARTIKEL

FLORIAN VOGT

Otto Vrieslanders Kommentar zu Heinrich Schenkers *Harmonielehre*.

Ein Beitrag zur frühen Schenker-Rezeption 183

JOHANNES QUINT

Klang in Chopins Prélude op. 28, Nr. 2 209

WOLFGANG KREBS

Zwischen Schopenhauer und Freud.

Ernst Kurths Musiktheorie als hermeneutisches Potential 223

RUDOLF KOTZ

Beethovens Selbstkritik.

Zum Kompositionsprozess des Klavierkonzerts B-Dur op. 19 245

KOLUMNE

DORIS GELLER

(M)eine musiktheoretische Bibliothek.

Einige Gehörbildungslehrbücher aus persönlicher Sicht 263

BERICHTE

DORIS GELLER
Gehörbildung in Australien 267

CHRISTINE KIERAKIEWITZ
Symposium »Sethus Calvisius«.
Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 8. bis 9. April 2006 271

REZENSION

JOHANNES MENKE
Unter Deutschen – Randolph G. Eichert,
Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert 277

3. JAHRGANG 2006, AUSGABE 3: 17. JAHRHUNDERT

EDITORIAL 283

ARTIKEL

JANINA KLASSEN
Figurenlehre und Analyse.
Notizen zum heutigen Gebrauch 285

BETTINA VARWIG
›Variatio‹ und ›Amplificatio‹: Die rhetorischen Grundlagen
der musikalischen Formbildung im 17. Jahrhundert 291

FLORIAN EDLER
Der Dur-Moll-Kontrast in der italienischen Triosonate 307

CORNELIUS BAUER
»What power art thou?«
Zur Harmonik Henry Purcells
am Beispiel der Arie des Cold Genius aus *King Arthur* 327

MUSIKTHEORIE IN DER LEHRE

JOHANNES MENKE
Kontrapunkt im 17. Jahrhundert – ein Lehrgang 341

KOLUMNE

STEFAN ROHRINGER
Im Bücherturm 355

BERICHTE

HANS AERTS

»Thoroughbass in Practice, Theory, and Improvisation«.

International Orpheus Academy for Music & Theory 2006

Orpheus-Instituut, Gent, 5. bis 8. April 2006 359

FOLKER FROEBE

»Musiktheorie und Vermittlung«.

VI. Kongress der GMTH in Weimar, 6. bis 8. Oktober 2006 363

AUTOREN 373

ZGMTH

Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

3. Jahrgang 2006
Ausgabe 2

Herausgegeben von
Ludwig Holtmeier

Editorial

Die vorliegende, thematisch ungebundene Ausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie präsentiert eine farbige Vielfalt an Inhalten:

Der Freiburger Musiktheoretiker Florian Vogt setzt sich mit Otto Vrieslanders unveröffentlichtem Kommentar zu Schenkers Harmonielehre auseinander und deutet ihn als Versuch, die zentralen Aspekte der Harmonielehre »pädagogisch fruchtbar zu machen«. Der Komponist Johannes Quint nähert sich der Musik Chopins aus der Perspektive der »New York School« und versucht, die »Magie des Klanges« in Chopins Prélude op. 28, Nr. 2 als dialektisches Ineinandergreifen unterschiedlicher kompositorischer Parameter technisch greifbar zu machen. Der Kurth-Forscher Wolfgang Krebs behandelt das Verhältnis von Kurthscher Psychodynamik und Freudscher Psychoanalyse und diskutiert Beispiele aus Richard Strauss' *Die Frau ohne Schatten* und Korngolds *Violanta* im Lichte dieser Fragestellung. Rudolf Kotz betrachtet eingehend die lange und verwickelte Entstehungsgeschichte von Beethovens Klavierkonzert B-Dur op. 19, die er als kompositorischen Weg hin zu einem »integralen« Komponieren darstellt. Johannes Menke unterzieht Randolph G. Eicherts *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert* einer kritischen Lektüre und Christine Kierakiewitz berichtet vom Leipziger Calvisius-Kongress. Doris Geller beschreibt in einem Reisebericht ihre Erfahrungen mit der professionellen Gehörbildung in Australien und gibt in unserer Rubrik »Kolumne« ihre ganz persönliche Leseempfehlung.

Ich danke den Autoren für ihr Engagement und ihre Geduld allen großen und kleinen Eingriffen gegenüber. Mit dieser Ausgabe beende ich meine Tätigkeit als Herausgeber der ZGMTH. Ich danke den Mitherausgebern Oliver Schwab-Felisch und Stefan Rohringer für ein immer kollegiales Miteinander und wünsche ihnen und allen zukünftigen Herausgebern eine weiterhin erfolgreiche Arbeit. Der ZGMTH schließlich wünsche ich den durchschlagenden Erfolg, den sie verdient.

Ludwig Holtmeier

Otto Vrieslanders Kommentar zu Heinrich Schenkers *Harmonielehre*

Ein Beitrag zur frühen Schenker-Rezeption¹

Florian Vogt

Heinrich Schenkers *Harmonielehre* ist ein Außenseiter: Zwar eröffnet sie Schenkers dreiteiliges Lehrwerk der *Musikalischen Theorien und Phantasien*, jedoch zählte Schenker selbst die *Harmonielehre* im Nachhinein nicht zu den drei musiktheoretischen ›Hauptdisziplinen‹ Kontrapunkt, Generalbass und Freier Satz. Ähnlich verhält sich die Schenker-Rezeption: Entweder wird die *Harmonielehre* gar nicht beachtet oder aber als ein kurioser Vorläufer des *Freien Satzes* abgehandelt. Hauptgrund dafür dürfte sein, dass die ›eigentliche‹ Rezeption der Schenkerschen Musiktheorie erst nach seinem Tode, und zwar vornehmlich in den USA, stattgefunden hat und Schenkers Erstlingswerk fast zwangsläufig nur durch die Brille des *Freien Satzes* betrachtet werden konnte. Ein bisher nur als Manuskript vorliegender Kommentar von Otto Vrieslander zur *Harmonielehre* aus der Zeit um 1917 ermöglicht uns nun einen neuen Blick auf die *Harmonielehre*. Vrieslander, der 1911–12 Privatschüler Schenkers war, schrieb die Erläuterungen zur *Harmonielehre* mit dem Zweck, Schenkers »schwer verständliches« Buch als ein Lehrbuch pädagogisch fruchtbar zu machen. Hierbei wird nicht nur deutlich, dass Schenkers revolutionäres Konzept der ›Stufe‹ den alles überragenden Inhalt der *Harmonielehre* ausmachte, sondern auch mit welcher Begeisterung die »unerhört geniale Kunst der Stufendeutung« von seinen Schülern aufgenommen wurde.

Der Kreis seiner Anhänger wird zufolge der Höhe des Stoffgebietes immer nur ein verhältnismäßig kleiner, streng abgezirkelter sein, zumal aus diesem Grunde hier für Apostel, Jünger und dergleichen fragwürdige Existenzen um so weniger ein Betätigungsfeld vorhanden ist, als die von Schenker behandelten Probleme im praktisch-betriebsamen Sinne nicht eben dankbar oder gar einträglich genannt werden können und sich durchaus nicht zum Gegenstand lauter Reklame eignen. Ist doch übrigens, wollen wir ehrlich sein, alle echtbürtige Kunst ein ewig stilles l'art pour l'art, und zwar heute mehr denn je. Wer aber einmal kraft eigenen Willens und urmusikalischen Erkenntnisdurstes in den Ring der ihm eigentümlichen Atmosphäre getreten ist, wird sich in ihr allezeit zu halten wissen.²

1 Vorliegender Beitrag ist ein Auszug aus meiner an der Freiburger Musikhochschule eingereichten wissenschaftlichen Abschlussarbeit.

2 Vrieslander 1926, 38.

I. Einführung

Heinrich Schenker (1868–1935) gehört zweifellos zu den bedeutendsten Musiktheoretikern des 20. Jahrhunderts. Will man die heute ziemlich genau hundertjährige Rezeptionsgeschichte seines Werks wenigstens in ihren groben Umrissen beschreiben, ist es hilfreich, sie zugleich aus einer zeitlichen und einer geographischen Perspektive zu betrachten: Zu Lebzeiten Schenkers war sein Wirkung vornehmlich auf den engeren Wiener Schülerkreis und bestenfalls die deutschsprachigen Länder Europas beschränkt. Nach seinem Tod sollte sich das radikal ändern: Im Dritten Reich kam die noch junge Rezeption des Schenkerschen Werks in Europa nahezu völlig zum Erliegen. Während seine Lehre in den USA nach dem Zweiten Weltkrieg eine enorme Verbreitung erfuhr, konnte sie in Deutschland nie (wieder) wirklich Fuß fassen. Das liegt nicht zuletzt daran, dass die meisten von Schenkers Schülern vor dem Nationalsozialismus in die USA geflohen waren, wo sie mit großem Engagement die Lehre ihres Lehrers verbreiteten. Misst man die europäische Rezeption an dem gigantischen Aufstieg, den die Schenkersche Lehre in den Vereinigten Staaten erlebte, wo die Analyse nach Schenker heutzutage eine der vier musiktheoretischen ›Königsdisziplinen‹ darstellt, mag sie einem als ein marginales Phänomen erscheinen.³

Der Erfolg der Schenkerschen Lehre in Amerika verdankt sich vor allem zahlreichen vereinfachenden Erläuterungsschriften, die das Werk Schenkers einem breiteren Publikum zugänglich machten. Da die meisten dieser pädagogischen Schriften nach Schenkers Tod entstanden, liegt deren Hauptaugenmerk in aller Regel auf Schenkers Spätwerk. Schenkers frühe Werke hingegen, allen voran die *Harmonielehre* (1906), werden entweder gar nicht erwähnt oder aber lediglich als Frühstadium der ›eigentlichen‹ Lehre dargestellt.

Da Schenker niemals eine Position an einer akademischen Institution innehatte, beschränkte sich seine Wirkung als Lehrer auf den kleinen Kreis seiner Privatschüler. Einer dieser Schüler war Otto Vrieslander (1880–1950), der in den Jahren 1911–12 bei Schenker in Wien studiert hatte und zu einem begeisterten Anhänger der Lehre wurde.⁴ Vries-

- 3 Die Quellen zur frühen (deutschsprachigen) Schenker-Rezeption, vornehmlich die Tagebücher und Briefwechsel Schenkers und seiner Schüler, sind bislang nur in Teilen untersucht worden. Einen wichtigen Forschungsbeitrag hat Federhofer 1985 geleistet. Einen guten Gesamtüberblick über die bisherige Rezeptionsgeschichte bieten Holtmeier 2005 und Schwab-Felisch 2005a. Detailuntersuchungen der amerikanischen Rezeptionsgeschichte finden sich in Boenke 2005 und Berry 2005. Zur europäischen Nachkriegs-Rezeptionsgeschichte vgl. Schwab-Felisch 2005b. Vgl. außerdem Eybl/Fink-Mennel 2006.
- 4 Vrieslanders Biographie ist bislang nur zu einem kleinen Teil erforscht und dokumentiert. Vrieslander war Komponist, Musikwissenschaftler und Pädagoge. Zu seinen Lebzeiten war er ein durchaus bekannter und von Schenker sehr geschätzter (Lied-)Komponist. Heutzutage jedoch sind seine Kompositionen nahezu vollständig aus dem Konzertrepertoire verschwunden. Ein zentraler Teil seiner musikwissenschaftlichen Arbeit bestand in der Weiterführung der von Schenker begonnenen Aufarbeitung und Verbreitung des Œuvres von Carl Philipp Emanuel Bach. Bedeutend sind vor allem seine theoretischen Schriften über Carl Philipp Emanuel Bach, die er zugleich als Plattform für hymnische Würdigungen von Schenker und seiner Lehre nutzte. Die Verehrung für seinen Lehrer fand noch in zwei weiteren Artikeln ihren Ausdruck: »Heinrich Schenker und sein Werk« (Vrieslander 1923a) und »Heinrich Schenker« (Vrieslander 1926).

lander scheint schon früh über eine Popularisierung der Schenkerschen Methode nachgedacht zu haben. In einem Artikel für den *Anbruch* beschreibt er 1923, wie prägend vor allem das Studium von Schenkers *Harmonielehre* für ihn gewesen sei. Das Werk sei aber – »durchaus den Werken unserer Meister gemäß« – »schwer und kompliziert.«⁵ Neu aufgefundene Dokumente dokumentieren nun Vrieslanders Versuch, Schenkers *Harmonielehre* zu »erklären«. Es handelt sich um zwei handgeschriebene Kladden mit Abschriften von Lehrbriefen, deren Verfasser Otto Vrieslander ist. Vermutlich in den Jahren 1917–18 entstanden, stellen sie ein sehr frühes Zeugnis der Rezeption der Schenkerschen Lehre dar. In Anbetracht der Tatsache, dass Schenker seine radikaleren musiktheoretischen Konzepte erst in den 1920er Jahren entwickelt und formuliert hat, geben uns diese Dokumente somit auch wichtige neue Hinweise auf die Evolutionsgeschichte der Schenkerschen Theorie.⁶

Die Kladden gehörten Hedwig Reischauer; vermutlich war sie auch die Adressatin der Briefe. Leider ist es mir nicht gelungen, weitere Informationen über Hedwig Reischauer zu erhalten.⁷ Die zwei Bände enthalten auf 470 Seiten Kommentare zu Schenkers *Harmonielehre* und 144 Seiten zu Schenkers *Kontrapunkt* (Teil I: 1910). Die Kommentare zum *Kontrapunkt* sind unvollständig, und ich werde mich im Folgenden auf die Kommentare zur *Harmonielehre* konzentrieren.

Die Umschlagsinnenseite der beiden vorliegenden Bände listet insgesamt 31 Briefe mit den zugehörigen Datums- und Seitenangaben auf: Der erste Brief ist auf den 1. November 1917 datiert, der letzte Brief auf den 1. Dezember 1918. Nur dadurch ist ein Rückschluss auf die ursprüngliche Briefform möglich, denn die Abschriften enthalten keine Anrede- und Grußformeln, und die einzelnen Briefe bilden keine abgeschlossenen Einheiten. Auch der Wortlaut entspricht nicht der üblichen Briefform: Weder wird im Text jemand mit »Du« oder »Sie« persönlich angesprochen, noch findet ein Austausch zwischen zwei Briefautoren statt.⁸ Es wird aus den Abschriften somit nicht klar, ob es Antwortbriefe von Hedwig Reischauer an Otto Vrieslander gab. Hedwig Reischauer ist vermutlich die Kopistin der Briefe. Sollte es solche Antwortbriefe gegeben haben, ist entweder Otto Vrieslander nicht auf sie eingegangen oder aber Hedwig Reischauer hat diese Passagen nicht in die Abschriften mit aufgenommen. Insgesamt jedoch erwecken die »monologisierenden« und unpersönlich gehaltenen Briefe eher den Eindruck, als handle es sich um Abschriften aus einem zusammenhängenden Buch.

Im ersten Band befindet sich ein loser, doppelseitiger Original-Brief von Otto Vrieslander, datiert vom 13. August 1918. Dieser Brief ist in altdeutscher Kurrentschrift geschrie-

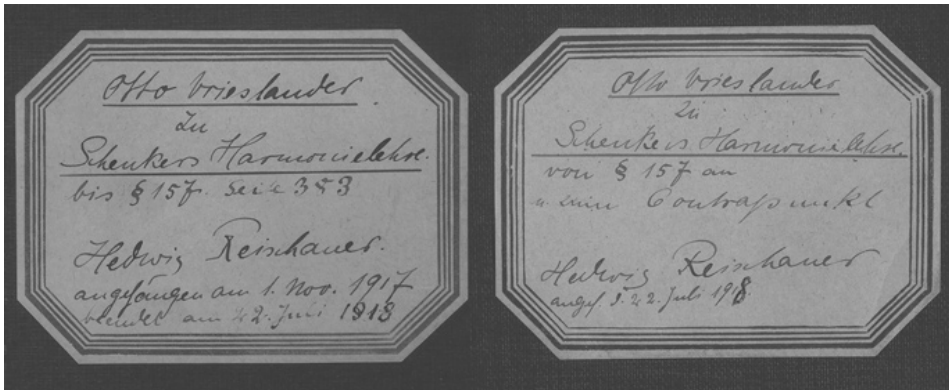
5 Vrieslander 1923a, 44.

6 Der Musiktheoretiker Ludwig Holtmeier hat die Dokumente im Frühjahr 2005 bei dem Freiburger Antiquar Hinner Bauch gefunden. Beiden sei an dieser Stelle sehr herzlich für die freundliche Überlassung der beiden Bände zu Forschungszwecken gedankt, Ludwig Holtmeier darüber hinaus für seine zahlreichen wertvollen Anregungen.

7 Eine Untersuchung des Nachlasses von Otto Vrieslander könnte näheren Aufschluss geben. Eine briefliche Anfrage bei Heribert Esser, GMD in Halle und Besitzer des Vrieslanderschen Nachlasses, blieb leider unbeantwortet.

8 Überwiegend verwendet Vrieslander das neutrale »man«; oder er spricht allgemein von dem »Schüler«.

ben und enthält sowohl Anrede (»Geehrte gnädige Frau«) und Gruß (»Mit ergebenem Gruß, dem sich meine Frau anschließt, Ihr O.V.«) als auch eine Ortsangabe: Ebersberg. Dort hat Vrieslander zu dieser Zeit gewohnt. Warum dieser Brief nicht abgeschrieben wurde, ist unklar. Sieht man von Anrede und Gruß ab, entspricht der sehr kurze Brief ganz dem Stil der Abschriften. Inhaltlich handelt es sich um eine Ergänzung zu einem Kommentar aus einem früheren Brief.



Beispiel 1: Titelseiten der beiden Kladden Hedwig Reischauers

Wie man an den Titelseiten der Bände (Beispiel 1) erkennen kann, ist Hedwig Reischauers Manuskript in einer gut lesbaren Schreifschrift geschrieben, die wenig Ähnlichkeiten mit der deutschen Kurrentschrift oder mit Sütterlin aufweist, sondern unserer heutigen Schreifschrift sehr nahe kommt. Der Inhalt der Bände wird auf den beiden Titelseiten klar bezeichnet: Der erste Band enthält Vrieslanders Kommentare zu Schenkers *Harmonielehre* bis § 157, der zweite Band komplettiert die Kommentare zur *Harmonielehre* und beginnt mit den Kommentaren zu Schenkers *Kontrapunkt*.⁹ Die letzteren brechen nach dem Kommentar zu Ex. 161 aus Schenkers *Kontrapunkt* ab. Es ist interessant zu sehen, dass auch die Titelseiten keinen Hinweis auf die zugrundeliegende Briefform liefern. Das stützt die Vermutung, dass die Briefe nicht als klassische Briefe konzipiert wurden. Allerdings kann über die entstehungsgeschichtlichen Hintergründe dieser Briefe nur spekuliert werden, solange keine weiteren Quellen zugänglich sind. Nicht unwichtig ist zum Beispiel die Frage, warum die Briefe überhaupt abgeschrieben wurden. Wollte Vrieslander sie wieder zurückerhalten, weil er eine Buchveröffentlichung plante oder weil er sie für andere Schüler verwenden wollte?¹⁰ Oder ging es darum, einen handgeschriebenen

9 Reischauer schreibt »Kontrapunkt« mit »C«, Schenkers Buchtitel *Kontrapunkt* wird jedoch mit »K« geschrieben.

10 Federhofer bemerkt, dass Vrieslander die Veröffentlichung einer *Erläuterung zur »Harmonielehre«* geplant habe. Leider erwähnt Federhofer nicht, um welchen Text es sich handelt. Es dürfte allerdings nicht unwahrscheinlich sein, dass es sich um den vorliegenden Kommentar bzw. eine Fassung dieses Kommentars handelt (vgl. Federhofer 1985, 25).

Text in eine lesbare Schreibschrift zu übertragen? Antworten auf diese Fragen könnten auch viel zum Verständnis der inhaltlichen Konzeption der Briefe beitragen.

Leider war über die Beziehung Vrieslanders zu Reischauer nichts in Erfahrung zu bringen. Es ist allerdings wahrscheinlich, dass sie seine Schülerin war. Dafür spricht unter anderem der monologische Charakter des Textes: In einem konservativen Schüler-Lehrer-Verhältnis wären Erwidierungen Reischauers nicht angebracht gewesen. Möglich wäre jedoch auch, dass Reischauer in einem Gespräch mit Vrieslander Zweifel an Schenkers Lehre geäußert hatte, die Vrieslander mittels dieser ausführlichen Kommentare ausräumen wollte.¹¹ Sollte Reischauer wirklich Schülerin Vrieslanders gewesen sein, müsste der Frage nachgegangen werden, welchen Zweck sie mit dem Unterricht verfolgte und welche musikalische Vorbildung sie erhalten hatte. Dann könnten präzisere Rückschlüsse auf die Funktion der ›Lehrbriefe‹ gezogen und Vrieslanders pädagogische Absichten besser eingeordnet werden.

Exkurs: Schenkers Harmonielehre

Heinrich Schenkers *Harmonielehre* erschien 1906 als erster Band seiner Reihe *Neue Musikalische Theorien und Phantasien von einem Künstler*.¹² Besonders auffällig ist die enorme Ansammlung von Beispielen aus der Musikkultur. Für Schenker ist es von zentraler Bedeutung, Theorie nie losgelöst von den ›großen‹ Werken der Musikgeschichte – den sogenannten Meisterwerken – zu betreiben und alle gewonnenen Einsichten an diesen zu messen. Welches Werk in den Kanon der Meisterwerke aufgenommen wird, hängt wesentlich davon ab, inwieweit es den Prinzipien und musikalischen Abläufen entspricht, die Schenker aus den Werken seiner Lieblingskomponisten ableitet.¹³ Umgekehrt diskreditiert er alle Werke, die diesen Kategorien nicht entsprechen.¹⁴ Aber gerade durch die Konzentration auf ein klar abgegrenztes Repertoire gelingen Schenker tiefgreifende und neuartige Einblicke in die musikalischen Zusammenhänge. So paradox es auch klingen mag: Der musikalisch äußerst konservative Schenker schuf eine hochmoderne

11 Das ist freilich sehr unwahrscheinlich. In solch einem Falle hätte sich Reischauer wohl kaum die Mühe gemacht, alle Briefe fein säuberlich abzuschreiben.

12 Die im Titel ausgedrückte Anonymität des Verfassers wird im ganzen Buch nicht aufgelöst: Der Name Heinrich Schenker fällt kein einziges Mal. Dieser Umstand führte zu kuriosen Einträgen in ausländischen Bibliotheken. Zum Beispiel lässt sich das Buch im Katalog des Mailänder Giuseppe Verdi-Konservatoriums heute noch nur über den Autoreneintrag »Autore: Künstler, Einem« finden. Der Name Heinrich Schenkers fehlt in der bibliographischen Angabe komplett.

13 Zu den Komponisten, die in der *Harmonielehre* häufig zitiert werden und von denen die Prinzipien abgeleitet werden, gehören J. S. Bach, C. Ph. E. Bach, Beethoven, Haydn, Mozart, Chopin und Brahms.

14 Im Prinzip zählen dazu alle Werke, die nicht in Deutschland zwischen Bach und Brahms komponiert wurden: Musik vor Bach, Musik von ›Kleinmeistern‹ wie Stamitz, zeitgenössische Musik von Strauss, Mahler, Reger usw. sowie außereuropäische Musik gehörten nicht zu seinem Kanon der Meisterwerke. Als nichtdeutsche Komponisten ließ er nur D. Scarlatti und Chopin gelten.

Harmonielehre, die den »Weg dafür bereitete, musikalische Zusammenhänge anders zu begreifen als bisher.«¹⁵

Schon ein flüchtiger Blick auf die äußere Konzeption des Buches macht deutlich, dass es sich nicht um ein gewöhnliches Lehrbuch der Harmonie handelt – es beinhaltet keine einzige Aufgabenstellung:

Aus der in § 90ff. vorgetragenen Kritik der bisherigen Lehrmethode folgt [...], dass jegliche Stimmführungsaufgaben, wie sie bisher in den Lehrbüchern der Harmonie als Hauptstoff fungierten, aus der Harmonielehre in die Kontrapunktlehre verwiesen werden mußten.¹⁶

Wie aus dem vorherigen Zitat ersichtlich ist, definiert Schenker die Disziplin Harmonielehre neu und grenzt sie gegen die Kontrapunktlehre ab. Für Schenker stellen die gängigen Harmonielehren eine sinnlose Vermischung beider Disziplinen dar. Die sogenannten Stimmführungsaufgaben seien rein theoretische Konstrukte, die nichts mit der musikalischen ›Wirklichkeit‹ zu tun hätten und darum wertlos für das Verständnis von Meisterwerken seien.

In der *Harmonielehre* formuliert Schenker sein Konzept der harmonischen Stufe, das sich wesentlich vom allgemein üblichen Stufenbegriff unterscheidet. ›Stufe‹ ist für ihn nicht nur das »Wahrzeichen der Harmonielehre«¹⁷, sondern von so zentraler Bedeutung, dass der Begriff ›Stufenlehre‹ von Schenker und seinen Schülern synonym für ›Harmonielehre‹ verwendet wurde.¹⁸ Das Neuartige an Schenkers Stufenbegriff ist die Entkopplung vom vertikalen Klang. Eine ›Stufe‹ ist der hinter einem musikalischen Abschnitt wirkende Dreiklang. Wie lang dieser Abschnitt ist, bevor eine andere ›Stufe‹ wirkt, wird erst durch eine Untersuchung vieler musikalischer Parameter deutlich. Hierfür gibt es keine genauen, systematischen Regeln: Stufenbestimmung ist eine Kunst, die einen musikalisch einfühlsamen Künstler voraussetzt:

Ich fasse diesen Begriff der Stufe aber [...] viel höher und abstrakter, als dies bis heute geschehen. Man darf nicht jeden Dreiklang für identisch mit einer Stufe halten und muß daher sehr wohl zwischen C als Grundton des Dreiklanges und C als Stufe unterscheiden. Denn die Stufe bildet eine höhere abstrakte Einheit, so daß sie zuweilen mehrere Harmonien konsumiert, von denen jede einzelne sich als selbständiger Dreiklang oder Vierklang betrachten ließe [...]. So bewahrt denn die Stufe ihren höheren Charakter dadurch, daß sie über Einzelercheinungen hinweg ihre innere Einheitlichkeit durch einen einzigen Dreiklang – gleichsam ideell – verkörpert.¹⁹

15 Frisius 1978, VIII. Die Tatsache, dass Schenkers *Harmonielehre* die Musik vergangener Epochen rückblickend zum Thema hat, teilt sie natürlich mit fast allen anderen Harmonielehren der Zeit.

16 Schenker 1906, V.

17 Ebd., 198.

18 Vgl. Vrieslander 1923a, 72. Das, was wir unter Harmonielehre verstehen, gehört für Schenker in die Bereiche Kontrapunkt und Generalbass (vgl. Siegel 1990, 15).

19 Schenker 1906, 181.

Die Indizien dafür [das heißt für die Bestimmung einer Stufe] lassen sich nicht ein für allemal bestimmt definieren, da sie kraft ihrer abstrakten Natur jederzeit aus dem Geist der jeweiligen Komposition fließen.²⁰

Ihre systematisch-theoretische Grundlegung hat die ›Stufe‹ in der kontrapunktischen Gattungslehre gemäß Fux. Einfache Sätze innerhalb der ersten Gattung sind für Schenker »stufenlose« Gebilde und damit bloße Handwerksübungen. Erst wenn diesen »Sätzchen« durch rhythmische und melodische ›Auskomponierung‹ beziehungsweise ›Prolongation‹²¹ »stufisches Leben« eingehaucht wird, entsteht Musik. Am Übergang zwischen reinem Kontrapunkt und freiem Satz steht der Durchgang. Dieser bildet als Dissonanz ein rhythmisches Moment aus und verursacht eine hierarchische Trennung der Stimmen in eine Bezugsstimme und eine durchgehende Stimme. Übertragen auf Akkorde ist der Durchgang dem Prinzip des Orgelpunkts am nächsten, der deswegen für Schenker auch als sicherer Indikator für eine stufische Auskomponierung gilt. In der freien Komposition bildet dann die (ideelle) ›Stufe‹ den Bezugspunkt, während der melodische Durchgang hier dem Durchgangsakkord entspricht. Alle Stimmen können sich nur deswegen melodisch selbständig bewegen, da die ›Stufe‹ wie ein Anker alles zusammenhält. Dabei stellen die innerhalb einer ›Stufe‹ auftretenden Klänge für Schenker reine Stimmführungsereignisse dar, also rein zufällige Produkte der Auskomponierung. Schenkers Hierarchisierung von Klängen offenbart eine Sicht auf harmonische Vorgänge, die sehr stark auf die Wahrnehmung von größeren Zusammenhängen abzielt. Die Stufen gleichen »mächtige[n] Scheinwerfer[n], in deren erhelltem Bezirk die Stimmen in höherem und freierem kontrapunktischem Sinne ihre Evolutionen ausführen.«²²

Interessant ist, dass Schenker die *Harmonielehre* in zwei Abschnitte teilt: in einen theoretischen und einen praktischen Teil. Klassischerweise müssten im praktischen Teil auch praktische Übungen vorkommen, jedoch nimmt Schenker diese Aufteilung aus anderen Gründen vor. Da sich Harmonielehre für ihn in einer rein geistigen Welt abspielt,

[...] mußte die Scheidung – sofern sie in einer so abstrakten Materie überhaupt noch gemacht werden sollte – derart durchgeführt werden, daß zum theoretischen Teil das bloß gleichsam Topographische der Materie: also Systeme, Intervalle, Drei- und Mehrklänge u. s. w., dagegen zum praktischen Teil das wirklich Funktionelle, das Treibende der musikalischen Urideen: nämlich Stufengang, Chromatisierung und Modulation etc. gezählt werden.²³

Schenkers praktischer Teil ist also genauso theoretisch wie der theoretische Teil selbst, fokussiert jedoch andere Fragestellungen. Waren vorher grundlegende harmonische

20 Ebd., 184.

21 Die Begriffe ›Auskomponierung‹ und ›Prolongation‹ werden quasi synonym verwendet (vgl. Schwab-Felisch 2005a, 349).

22 Schenker 1906, 199.

23 Ebd., Vf.

Techniken Thema, wirft Schenker im praktischen Teil einen Blick auf die größeren harmonischen Zusammenhänge und erläutert sein umfassendes Konzept von Tonalität.²⁴

Die *Harmonielehre* ist ein Außenseiter in Schenkers Werk. Für Schenker selbst gehörte sie nicht zum Kanon der Disziplinen, die zum Erwerb seiner allumfassenden »Lehre vom organischen Zusammenhang« nötig sind:

Als zu ihr [das heißt zur Lehre vom organischen Zusammenhang] nun wirklich praktisch hinleitend, stelle ich, wieder nur der Geschichte und Entwicklung des Geniewerks streng entsprechend, den einzig gebotenen Lehrplan auf: die Lehre vom strengen Satz (nach Fux-Schenker), vom Generalbaß (nach Johann Sebastian und Carl Philipp Emmanuel Bach) und die Lehre vom freien Satz (nach Schenker), die zuletzt alle Lehren ineinanderschlingt und dem Gesetz des organischen Zusammenhangs dienstbar macht.²⁵

Die Generalbasslehre nimmt für Schenker also den Platz ein, der normalerweise der Harmonielehre zugewiesen wird, während seine *Harmonielehre* ein eher abstraktes Betätigungsfeld für »rather advanced speculation«²⁶ darstellt.

Die Sonderstellung der *Harmonielehre* in Schenkers Werk findet ihre Entsprechung in der Beachtung, die sie für gewöhnlich erfährt. Es gibt zwar viele Erläuterungen zu Schenkers Werk, jedoch sind diese zumeist aus dem Blickwinkel und zum besseren Verständnis des *Freien Satzes* geschrieben, der allgemein als das Hauptwerk Schenkers angesehen wird. Die *Harmonielehre* wird dabei entweder gar nicht erst gewürdigt, oder es wird versucht, die in der *Harmonielehre* enthaltenen Konzepte als Vorformen der entwickelten Lehre Schenkers aufzuzeigen.

Hellmut Federhofer hält eine kritische Beschäftigung mit der *Harmonielehre*, »ohne Schenkers weitere Entwicklung als Theoretiker« zu berücksichtigen, für abwegig, da Schenkers Stufenbegriff »erst durch die systematische Ausbildung der ›Schichtenlehre‹ im ›Freien Satz‹ seinen endgültigen Bedeutungsinhalt [finde].«²⁷ Im Gegenzug vermutet Rudolf Frisius, dass sich »bis heute nur relativ wenige [...] ernsthaft mit seinen Theorien auseinanderzusetzen vermochten, [weil] kaum jemand Schenkers Wege tatsächlich nachgeschritten ist.« Schon aus diesem Grunde sei es besonders wichtig, »sich schon mit seinem Erstlingswerk, mit der Harmonielehre, genauer zu befassen.«²⁸

Tatsächlich hat eine Beschäftigung mit der *Harmonielehre* aber nur dann einen Nutzen, wenn man bereit ist, sie als das zu akzeptieren, was sie eigentlich ist: eine tiefgründige und spekulativ-philosophische Stilstudie, ein großer musiktheoretischer Essay über eine klar eingegrenzte Epoche. Den Forderungen, die man an ein Lehrbuch stel-

24 Zentraler Aspekt ist hierbei Schenkers Konzept der ›Tonikalisierung‹ und das damit verbundene Verständnis von Modulation.

25 Schenker 1956, 15f.

26 Siegel 1990, 15. Schenker hat an einem Generalbassbuch gearbeitet, welches jedoch Manuskript geblieben ist. Ein Teil daraus wurde posthum veröffentlicht (*Der Dreiklang* 3 [1937], 75–81). Darin findet sich der Ausspruch Schenkers: »Niemals aber – und dies allein ist das Entscheidende – ließe sich der Generalbaß einfach durch die Harmonielehre schon ersetzen.« (Ebd., 76)

27 Federhofer 1981, 58.

28 Frisius 1978, X.

len müsste, kann Schenkers *Harmonielehre* nicht genügen. Lässt man sich jedoch auf ihre Eigenheiten ein, kann sich eine fruchtbare Auseinandersetzung mit harmonischer Analyse entwickeln. Schenker vermittelt einen künstlerischen Zugang zur harmonischen Analyse, der viele musikalische Parameter umfasst und den Blick auf den Zusammenhang eines Kunstwerkes richtet. Der Analysebegriff der Schenkerschen *Harmonielehre* ist undogmatisch und lässt viel Deutungsspielraum, gerade weil die Analyse sich (noch) nicht den Zwängen einer allgemein verständlichen graphischen Darstellung unterordnen muss. Harmonische Analyse ist hier eine Kunst, die einen lebendigen Diskurs ermöglicht beziehungsweise motiviert und nicht auf dem Niveau einer bloßen Umschrift des Notentextes in Stufen- oder Funktionssymbole stehen bleibt.

II. Vrieslanders Kommentar

Der überwiegende Teil der Vrieslanderschen Kommentare besteht aus Erläuterungen zu einzelnen Paragraphen und Musikbeispielen aus Schenkers *Harmonielehre*. Hier zeigt sich Vrieslander als ein emphatischer Anhänger Schenkers, der versucht, Schenkers Lehre pädagogisch fruchtbar zu machen. Dabei scheint ihm sehr viel daran gelegen zu sein, tatsächliche oder hypothetische Kritik zu entkräften. Trotzdem schreckt er nicht davor zurück, Schenker – zumindest in Detailfragen – kritisch zu hinterfragen und zu korrigieren.

Vrieslander nimmt die Position eines Moderators ein, der den Schüler durch Schenkers *Harmonielehre* leitet und eine kommentierte Anleitung zur Lektüre liefert. Hinweise wie: »Der erste Abschnitt [von § 78] ist der Kern der Schenkerschen Stufenlehre überhaupt und man werde sich der Bedeutung des Schenkerschen Prinzips voll bewusst, bevor man weiterlese.«²⁹ vermitteln dem Schüler – und damit auch dem heutigen Leser –, welche Abschnitte als besonders wichtig zu erachten sind. Die gleiche Funktion erfüllen zahlreiche Resümees und Begriffserklärungen.

Schenker füllt seine *Harmonielehre* mit vielen Musikbeispielen, die jeweils einen bestimmten musiktheoretischen beziehungsweise analytischen Aspekt verdeutlichen sollen. Dies hat zur Folge, dass die Beispiele oft nur äußerst knapp erläutert werden. Für Vrieslander stellt dies offensichtlich einen pädagogischen Mangel dar, denn bei vielen seiner Kommentare handelt es sich um umfangreiche Erläuterungen Schenkerscher Ideen, die er mit eigenen Worten und größter Ausführlichkeit darstellt und denen er oft auch eigene Gedanken und Analysen hinzufügt.

Ein typisches Beispiel für eine schlichte Umformulierung ist Vrieslanders Kommentar zu Schenkers Ex. 148. Schenker bringt dieses Exempel an zweiter Stelle innerhalb einer Reihe von Beispielen, die Indizien für die Erkennung von »Stufen« vorstellen (Beispiel 2). Wie aus Ex. 149 ersichtlich ist, reduziert Schenker die linke Hand des Ex. 148 auf einen zugrundeliegenden vierstimmigen Gerüstsatz, um zu verdeutlichen, dass er den zweiten Takt als Durchgangsharmonie zwischen Takt 1 und 3 begreift. Aufgrund des durchgehenden Charakters fehlt dem zweiten Takt die Legitimation, eine selbständige Stufe zu

29 Vrieslander 1917/18, 162.

148] J. S. Bach, Orgelpräludium E-moll (Liszt-Transkription Nr. 5).

Das in jedem zweiten und vierten Achtel des Basses und ebenso in jedem dritten Viertel des oberen Kontrapunktes liegende E verhindert es, daß die Beziehung von Fis, A, H, Dis im zweiten Takte, die sehr wohl auch als Umkehrung des Vierklanges von H und in diesem Sinne als selbständige fünfte Stufe in E-moll gelten könnte, als solche betrachtet werde. Es ist hier richtig, bloß eine Stufe zu hören, nämlich die erste Stufe (E G H), deren Grundton E und Quint H liegen bleiben, während Fis und A im zweiten Takt in Terzen bzw. Dezimen durchgehen, wie folgendes Bild zeigt:

149]

Beispiel 2: Schenker 1906, 185

sein. Demnach entsprechen alle drei Takte einer Auskomponierung der I. Stufe in e-Moll. Vrieslander kommentiert diese Stelle folgendermaßen:

Zu Ex. 148: Es handelt sich hier im zweiten Takte um einen orgelpunktartigen ›Durchgang‹. Der Orgelpunkt selbst ist e. (Hierüber später genaueres.) Der Ton h im Baß würde ja der Grundton der V. Stufe ebenso gut im zweiten Takte sein können, als wie er im ersten die Quint des Grundtones e' ist. Dagegen zeigt eben der wiederkehrende Ton e in Baß und oberer Linie (Kontrapunkt) an, dass wir es im zweiten Takt nicht mit einer selbständigen Harmonie, sondern mit einer nur mindestens sozusagen in Parenthese, d. h. eben ›durchgehenden‹ Harmonie ohne selbständige Stufenbedeutung zu tun

haben. Unterstützt wird freilich dieser ›Durchgang‹ auch zudem, wie im Schema von Fig. 149 zu bemerken ist, durch den Umstand der in sekundenweiser Art fortschreitenden Bass-Bewegung: $\frac{g-(a)-h}{e-(fs)-g}$, wodurch auch psychologisch dem Zuhörer sogleich das ›Durchgehende‹ des zweiten Taktes ganz untrüglich vermittelt wird.³⁰

Es handelt sich also um eine Umformulierung, die den Kern von Schenkers Deutung unterstreicht: Fast in jedem Satz erwähnt Vrieslander das Prinzip des Durchgangs und erläutert es in seinen eigenen Worten. Gleich zu Beginn und am Ende seines Kommentars liefert Vrieslander mit den Hinweisen auf Orgelpunkt und Psychologie zusätzliche Analogien, die zum Verständnis der Stelle beitragen.

Vrieslanders Kommentar zu Ex. 158 ist ein Beispiel dafür, wie Schenkers Erläuterungen deutlich erweitert werden. Vrieslander erweist sich hier als feinfühligere Analyst, dem die richtige Interpretation der Werke sehr am Herzen liegt. Schenker führt Ex. 158 als Beispiel dafür an, wie die Beachtung der Notationsweise die Stufendeutung beeinflussen kann (Beispiel 3). Den klaren Erläuterungen Schenkers fügt Vrieslander eine umfassende Erklärung der Stelle bei, die interpretationstechnische Gesichtspunkte mit einbezieht. Vrieslander betont hier die Beziehung von harmonischer Analyse, das heißt hier: Stufendeutung, und musikalischer Interpretation:

Zu Ex. 158: Dieses ist schon ein wenig schwieriger, da es sich um eine sehr breite Stufenentfaltung bei vielen Durchgängen handelt. Indes hat der Meister sich sehr für die richtige Deutung der Stufen und damit für das richtige Interpretieren und Hören besorgt. Ich will den Grund für diese eigenartige, für den oberflächlichen Anblick scheinbar falsche Notation hier erklären. (Die ach so berühmte Ausgabe des ebenso großen Fälschers als musikalischen Strohkopfs Klindworth ›verbessert‹ denn auch Chopins es' in dis', wie er denn fast kaum einen Takt unangetastet lässt.) Chopin sang als musikalischen Gedanken sein obstinates h' und c'' der rechten Hand. Um den Eindruck dieser monotonen und melancholisch klingenden Linie ja nicht zu verwischen, besann er sich auf eine ebenso monotone, harmonische Darstellung und eliminierte aufs sorgfältigste den Ton dis aus dem Begriff der I. Stufe. Damit erzielte er aber sofort den Eindruck einer unveränderten, nur mit Durchgängen modifizierten Harmonie. Daß dies eine besondere Vortragsart im Gefolge führt, brauche ich nach dem zu Schumanns Exempel Gesagten nicht erst zu erwähnen. Denn müßte im Falle dis' (also bei deutlich geprägter V. Stufe) nun auch der Spieler für deren Verdeutlichung sorgen, so hat er jetzt umgekehrt sich zu bemühen, die Harmonien gleichsam schattenhaft an der Monotonie der gedanklichen Linie vorbeihuschen zu lassen, ihnen das denkbar wenigste an besonderem Inhalt gebend. (Dies ist freilich keine Aufgabe für einen ›modernen‹ Pianisten, der, wie etwa Busoni und dergleichen Mechaniker, in einem Chopinschen Stücke nur die Möglichkeit erblickt, eigene unmusikalische Kapriolen vorzuführen. Nur so ist es auch möglich, daß die haarsträubende, ja, völlig entstellte Ausgabe des Lisztianers Klindworth eine enorme Zelebrität genießt.)³¹

30 Vrieslander 1917/18, 170f.

31 Vrieslander 1917/18, 188f. Obwohl Vrieslander im allgemeinen Schenker als ›Meister‹ bezeichnet, ist hier (in der dritten Zeile) sicherlich Chopin gemeint, der sich aufgrund der sorgfältigen und besonderen Notation ›sehr für die richtige Deutung der Stufen‹ eingesetzt hat.

So sehen wir denn, wie die Zurückweisung einer Tonart e contrario die Annahme bloß einer Stufe begünstigt, welche nun ihrerseits wieder den in ihr enthaltenen Einzelercheinungen unmöglich macht, als selbständige Stufen zu gelten.

5. Zuweilen bedient sich der Autor auch der Schreibart, um über sein eigenes Stufengefühl den Leser oder Spieler zu orientieren, z. B.:

158]

Chopin, Prélude Nr. 4.

Largo

The image shows a musical score for Chopin's Prélude No. 4, marked 'Largo'. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system is marked with a Roman numeral 'I' below the bass staff. The second system is marked with 'IV' below the bass staff. The third system is marked with 'V' below the bass staff. The fourth system is marked with 'u. s. w.' (and so on) below the bass staff. The music features a complex harmonic structure with many accidentals and a slow tempo.

Beispiel 3: Schenker 1906, 192 f.

Wie wichtig die Vermittlung von richtiger Stufendeutung für Vrieslander ist, sieht man zum einen daran, dass er nahezu jedes Beispiel der *Harmonielehre* in seinem Stufengang untersucht und bespricht, zum anderen an einem pädagogischen ›Hilfstrick‹, den Vrieslander in einem frühen Kommentar erläutert:

Vor allem darf ich aber schon hier anempfehlen, sei es a priori, oder um Zweifel zu zerstreuen, oder sei es harmonischer Probleme wegen – bei Spiel auf dem Klavier sowohl in bezug auf Schenkersche Exempel als auch in bezug auf sonstige Literatur stets dort,

wo man eine Stufe vermutet, den entsprechenden Dreiklang mit der linken Hand dazu zu spielen und zwar, das ist das wichtigste, stets in der normalen Grundlage $\frac{3}{1}$.³²

Das Suchen nach dem richtigen Dreiklang entwickle »die Fähigkeit des richtigen Stufenlesens und Empfindens überhaupt, welches hierdurch gleich zu Anfang geübt wird.«³³ Die *Harmonielehre* stellt für Vrieslander einen riesigen Fundus an Studienmaterial bereit, da Schenker »schon gleich überall bei den Exempeln die Stufen hinzugeschrieben hat.«³⁴ Der Schüler kann also seine eigenen Experimente in der Stufendeutung direkt anhand Schenkers Deutung überprüfen. Auch wenn Vrieslander das so explizit niemals formuliert, hat er dadurch jedes Exempel der *Harmonielehre* in eine praktische Aufgabe umgemünzt und somit Schenkers großen ›Essay‹ als Lehrbuch fruchtbarer gemacht. Obwohl nicht auszuschließen ist, dass Schenker selbst in seinem Privatunterricht so vorging, deutet Vrieslanders Kommentar zu Ex. 89 eher darauf hin, dass es sich um seine eigene Erfindung handelt: »meinen Usus pflegen, das Exempel mit Grunddreiklängen zu spielen.«³⁵ Dem Klavierspielen kommt in Vrieslanders Methode eine zentrale Bedeutung zu. Es gilt, unmittelbar zu hören, welche Stufendeutung den harmonischen Verlauf einer Melodie besser oder schlechter unterstützt. Der Schüler wird also geradezu gezwungen, nachfühlend und hörend den zugrundeliegenden harmonischen Verlauf herauszufinden und dann die Entscheidung zu treffen, welche Stufendeutung die wahrscheinlichste ist. Wie dieses Verfahren in der Praxis aussieht, zeigt Vrieslander in einem eigenen erläuternden Notenbeispiel zu Ex. 28. Schenkers Exempel ist in Beispiel 4 wiedergegeben, Vrieslanders Notenbeispiel mit Hinzufügung von Grunddreiklängen folgt in Beispiel 5:

28] Brahms, Rhapsodie H-moll Op. 79, Nr. 1.

Beispiel 4:
Schenker 1906, 47

Beispiel 5.1: VB I, 24

32 Ebd., 23.

33 Ebd., 24.

34 Ebd., 25.

35 Ebd., 90.

Da die Stimmführung bei einer Beschränkung auf bloße Grunddreiklänge keine Rolle spielen kann, ist der Fokus ganz auf den harmonischen Inhalt gerichtet. Die von Schenker und Vrieslander demonstrierte Deutung ist allerdings durchaus diskussionswürdig. So könnte zu Beginn des ersten Taktes auch sehr gut die I. Stufe von h-Moll bestimmend sein. Brahms gibt mit der leeren Oktave *fis* keine eindeutige Bestimmung vor. Eine Entscheidung, ob I oder V, wird unter anderem davon beeinflusst, wie man die Sechzehntel-Triole im ersten Takt hört: Spielt man den Fis-Dur-Dreiklang während der ersten Halben, klingt die Triole meines Erachtens überzeugender als mit einem gespielten h-Moll-Dreiklang. Diesen Sachverhalt kann man sich natürlich auch theoretisch herleiten: Reduziert man die Triole auf eine Achtel, die verziert wird, kommen als Töne vor allem *cis* oder *e* in Betracht (Beispiele 5.2a und b), der Ton *d* erscheint aufgrund der Repetition eher unwahrscheinlich, jedoch nicht gänzlich ausgeschlossen (Beispiel 5.2c).



Beispiel 5.2

Betrachtet man zusätzlich die rhythmische Schwerpunktsetzung, erscheint *cis* als deutlich betonter Ton, der im Verhältnis zum *fis* und zusammen mit dem *e* wiederum eine V. Stufe signalisiert. Die Vrieslandersche Methode, die Dreiklänge dazu zu spielen, mag zunächst etwas unmusikalisch erscheinen, jedoch ermöglicht sie einen erfahrungszentrierten Zugang zur Bestimmung von ›Stufen‹ jenseits von ausführlichen theoretischen Überlegungen. Gerade für Anfänger ist diese Herangehensweise ein probates Mittel, um ins »Fleisch der Harmonien«³⁶ einzudringen. Interessant wird diese Methode vor allem dann, wenn die ›Stufe‹ einen längeren Abschnitt markiert, das heißt, wenn die ›Stufen‹ nicht wie im obigen Beispiel den einzelnen Harmonien entsprechen.

Obwohl Vrieslander Schenker angeregt hat, Aufgaben in die zweite Auflage der *Harmonielehre* einzubauen³⁷, befindet sich in seinen eigenen Kommentaren keine einzige Aufgabenstellung, wenn man von der gerade erläuterten General-Aufgabe absieht, jedes Musikbeispiel mit Grunddreiklängen zu unterlegen. Leider äußert sich Vrieslander hierzu an keiner Stelle. Die Frage danach, warum er diesen weiteren Schritt zur stärkeren Pädagogisierung nicht unternommen hat, kann beim derzeitigen Stand der Forschung nicht beantwortet werden.

In der umfangreichen Einleitung zu seinen Kommentaren erklärt Vrieslander, warum es seiner Meinung nach nicht möglich sei, »einem Anfänger – ich setze einen solchen ohne jede musikalische Kenntnis voraus – den Kontrapunkt als erste Disziplin und erst im Gefolge die Harmonielehre beizubringen, trotzdem dies historisch und logisch das gegebenere wäre«³⁸, und warum Schenker an verschiedenen Stellen darauf aufmerksam

36 Ebd., 25.

37 Vgl. Federhofer 1985, 214.

38 Vrieslander 1917/18, 4.

macht, dass der Kontrapunkt der Harmonielehre vorauszugehen habe.³⁹ Vrieslander ist der Ansicht, dass wir

[...] seit der modernen Musik, das heißt seit Seb. Bach, Scarlatti und Händel durchaus gewohnt [sind], ausschließlich harmonisch zu hören, so daß umgekehrt die kontrapunktischen Emanationen als harmonische Ergebnisse empfunden werden (welches indes nicht richtig ist). Wir werden so sehr durch das Harmonische, durch das Fleisch und Blut der neuen Musik affiziert (der Kontrapunkt würde in diesem Gleichnis etwa den Muskeln – nicht dem Skelett vergleichbar sein), dass wir es als das Primäre, Grundlegende, ja, als das Absolute und Gültige empfinden.⁴⁰

Aufgrund dieser Prädisposition eines jeden Anfängers sei es nicht möglich, Kontrapunkt vor Harmonielehre zu betreiben. Sonst »würde der Anfänger das tun, was im Kontrapunkt das strengste Verbot darstellt: zwischen den verschiedenen Tönen harmonische Beziehungen zu propagieren, während von ihm verlangt werden müsste, die Töne, jeden für sich, neutral aufzufassen.«⁴¹ Die Neutralität der Töne ist also das grundlegende Prinzip der Kontrapunktlehre, das man »nach Kenntnisnahme der Stufen- (= Harmonie-) lehre erst wieder künstlerisch [...] lernen [muss].«⁴²

Eine Idee von dem enormen Eindruck, den Schenkers *Harmonielehre* auf Vrieslander gemacht hat, vermittelt uns folgendes Zitat:

Und nun wurde mir innerhalb der Schenkerschen Harmonielehre zum erstenmal die Wohltat, das hohe Glück, zu empfinden, dass hier ein tiefer Musiker an und aus den Kunstwerken Theorie entwickelt und darstellt. Hiemit [sic] stand ich wohl erst am Anfang der Erkenntnis, aber – es war doch ein Anfang.⁴³

In den Kommentaren Vrieslanders wird deutlich, dass er besonders von dem Konzept der ›Stufe‹ angetan ist. Das zeigt sich schon daran, dass Vrieslander – wie oben erwähnt – nahezu jedes Musikbeispiel für eine ausführliche Erörterung des Stufenganges benützt. Gleich zu Beginn der Kommentare behauptet er, »dass, prozentual dargelegt, doch die Stufe mindestens 50 von Hundert Teil hat an demjenigen Inhalt, der uns die Bedingungen einer ästhetisch-befriedigten Erkenntnis und demnach Genuss am Kunstwerk schafft.«⁴⁴ Harmonielehre, im Sinne von Stufenlehre, ist für Vrieslander demnach der Hauptbestandteil von Analyse, wengleich »freilich die Stimmführungsregeln (Kontrapunkt), die Metrik und manches Andere notwendige Bestandteile einer künstlerischen Analyse sind.«⁴⁵ An anderer Stelle setzt er Schenkers Überblick über die Entwicklung der ›Stufe‹ mit der Entwicklung von Musik im Allgemeinen gleich:

39 Vgl. Schenker 1906, VI.

40 Vrieslander 1917/18, 3.

41 Ebd., 4.

42 Ebd., 5.

43 Vrieslander 1923a, 44.

44 Ebd., 2.

45 Ebd.

Die so schöne Anmerkung S. 209–219 empfehle ich aber eines eingehenden Studiums. Meines Erachtens liegt in diesem kurzen und doch so universalen historischen Rückblick in bezug auf die Stufe der Keim einer gesamten Musikgeschichte und mehr als das: ich sage gelassen, er enthält den Kern und das Resultat des ganzen historischen Problems, denn was heißt die Geschichte der Stufe anderes, als die Darstellung des Werdegangs der Musik überhaupt.⁴⁶

Hymnisches Lob zeigt an vielen Stellen die ungetrübte Verehrung für Schenker und dessen »unerhört geniale(r) Kunst der Stufendeutung«.⁴⁷ Nur ein »Meister – in unserm Falle Schenker! – der divinatorisch gearteten Analyse«⁴⁸ kann kühne Stellen stufischer Verwertung entschlüsseln und somit die Intentionen der Komponisten richtig darstellen. Ein Hauptgrund, warum Vrieslander Schenkers Analysen für »die größten musikalischen Taten nach dem Heimgang unserer großen Meister«⁴⁹ hält, ist Schenkers Konzentration auf rein innermusikalische Zusammenhänge der Werke. Außermusikalische Assoziationen, sogenannte »Privatgefühle«⁵⁰, können niemals »auch nur annähernd eine Analyse auf synthetischer, absolut musikalischer Grundlage«⁵¹ ersetzen. Für Vrieslander ist es wichtig zu begreifen, dass Kunst keine

›Gefühle‹ darstell[t]. Denn, nochmals betont, dass sie ›Gefühle‹ erweckt, bestreitet kein vernünftig denkender Mensch. Aber diese ›erweckten‹ Gefühle stehen eben mit dem Gehörten so wenig in ursächlichem Zusammenhang, wie etwa die divergierenden Gefühle, die hundert Menschen beim Anblick eines Gemäldes haben und die auch dort sekundär und daher völlig nebensächlich sind – sozusagen hinter drein hinken – ohne für das Gemälde als solches das geringste von wirklicher Erkenntnis beitragen zu können, welches letzteres eben nach eignen malerischen Gesetzen sein malerisches Eigendasein lebt, unbekümmert um alle dabei erweckten Privatangelegenheiten, als welche stets sogenannte ›Gefühle‹ unbedingt und ohne weiteres anzusehen sind.⁵²

Vrieslander übernimmt im Wesentlichen Schenkers Urteil darüber, welche Musik gut und welche schlecht ist. Es ist für ihn wichtig, dass man lernt, Qualitätsunterschiede festzustellen, um überhaupt musikalisch differenziert und kritisch hören zu können:

Wer ein gewaltiges Genie vom Umfang und Tiefe eines Schubert an Hand genauen Studiums nicht vom Talente eines Wolf zu unterscheiden vermag, dem ist alles in der Welt der Erscheinung von gleicher Qualität und der wird schließlich Bach mit Reger etc. etc. etc. und alles als eine graue, gleiche Masse ansprechen.⁵³

46 Ebd., 218.

47 Ebd., 83.

48 Ebd., 216.

49 Ebd., 395.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd., 16.

53 Ebd., 229.

Schenker nennt in § 89 den fehlenden Stufengang in vielen modernen Werken als Hauptgrund für den musikalischen Verfall seiner Zeit und bringt als »abschreckendes Beispiel«⁵⁴ den Beginn von Regers Quintett op. 64. Nach einer Analyse der Harmonien resümiert er: »Kein Plan in den Tonarten, kein Plan in den Scheintonarten – alles bloß eine einzige große, irrational durchgehende Masse.«⁵⁵ Vrieslander schließt sich Schenkers Urteil nicht nur an, sondern verschärft zugleich die Polemik:

Keineswegs hat aber Schenker etwa aus Bosheit gerade etwas besonders Verurteilenswertes von diesem Autor hier zitiert. Meines Erachtens ist an diese Stelle just auch jedes andere Stück des gleichen Komponisten zu setzen, einschließlich seiner sogenannten zahmern Sachen. Ich überlasse es dem Lernenden, sich das Tonchaos Regers Note um Note und Takt um Takt anzusehen und vorzuspielen und dann Schenkers wenige, vernichtende Begleitworte damit zu vergleichen. Das Resultat kann gar nicht zweifelhaft sein.⁵⁶

Dass Schenker auf ein Regersches Beispiel zurückgreift, ist für Vrieslander kein Zufall. Regers Kompositionen gelten als besonders symptomatisch für den Verlust an Handwerk unter den zeitgenössischen Komponisten. Dazu bemerkt Vrieslander:

An Stelle des abstrusen Regerschen Exempels hätte Schenker auch andere Autoren hierher setzen können. Allerdings bietet Reger hier den Vorzug, den völligen Mangel an Synthese in Bezug auf Stufe (und Stimmführung) ad absurdum geführt aufzeigen zu können. Daß alle die Mahler, Reger, Pfitzner, Tschaiakowsky, Schillings sich physiognomielos in diesen zwei wichtigsten Postulaten gleichen – wenn sie auch in der Art, ihren Mangel darzutun in etwas differieren –, ist für jeden, der Schenker bis hierher zutiefst verstanden hat, eigentlich selbstverständlich, sofern man die Kompositionen dieser Autoren u. v. a. sich einmal etwas genauer betrachtet. Insofern also bieten sie nichts wesentlich voneinander verschiedenes und sind darum eigentlich auch, nur negativ gewertet, im ganzen völlig uninteressant.⁵⁷

An anderer Stelle wird Schenkers Anmerkung, dass sich in den modernen Werken »Klang auf Klang häuft, ohne dass diese durch motivischen Inhalt auskomponiert und durch den Stufengang erläutert würden«⁵⁸ von Vrieslander als »glimpfliche, bescheidene, fast schüchterne Anmerkung« bezeichnet und sogleich radikalisiert:

Im Kontrapunkt bringt Schenker an Hand Brucknerscher Beispiele wahre Kronzeugen für den völligen Verfall, oder besser Zusammenbruch dieser Kunst. Auch Wagner, der so manches wahrhaft eminente Beispiel feinsten organischsten Auskomponierens zeigt, läßt diese hohe synthetische Kunst schon hin und wieder vermissen. Danach aber geht es denn in förmlichem Überstürzen dem Abgrund zu. Von Modernen ist es nur R. Strauss hin und wieder noch gelungen, besonders in seinen älteren symphonischen

54 Schenker 1906, 220.

55 Ebd., 222.

56 Vrieslander 1917/18, 230.

57 Ebd., 227f.

58 Schenker 1906, 282.

Dichtungen, einiges Bemerkenswerte auf diesem Gebiete zu leisten. Im Ganzen jedoch versagt auch er, von allen übrigen völlig zu schweigen.⁵⁹

Komponisten wie Hugo Wolf nehmen für Vrieslander eine Sonderstellung ein, da sie »noch auf dem Boden eines ernsten, tiefen Wollens stehen, denen es aber bereits an souveränem Können fehlt.«⁶⁰

So ist mir als Musterbeispiel für diese Inkongruenz zwischen Wollen und Können, für diese Naturen, die teils noch das Alte fortzuführen fähig und beflissen sind, teils doch schon mitten im Verfall stehen und bewusst oder unbewusst an ihm mitarbeiten, der so geniale und doch so korrupte H. Wolf stets erschienen. Es gibt Lieder von ihm, die wahrhaft musikalisch und tief erfasst sind und in denen dann plötzlich mitteninne einige Takte von absoluter Unzulänglichkeit, ja, geradezu von trostlosestem Dilettantismus, von wahrhaft katastrophaler Hilflosigkeit stehen – um womöglich wieder den prächtigst durchgeführten Gedanken Platz zu machen.⁶¹

Vrieslander versucht an vielen Stellen in den Kommentaren, mögliche Einwände gegen Schenkers Lehre zu entkräften oder zumindest abzuschwächen:

Nun an dieser Stelle noch etwas ganz Allgemeines. Es möchte schließlich wohl mit einigem Schein von Recht gefragt werden, ob es denn so wichtig sei, diese und jene Harmonie als Durchgang oder als Stufe zu hören, wenn man sie eben nur überhaupt hören könne? Darauf wäre zu sagen: Die Stufen bilden eben nicht nur die höhere Einheit, wie Schenker so tief sinnig ausführt: diese Einheit bildet auch die Grundlage für das Verständnis des Gesamtaufbaus der Themen, d. h. der Gedanken, aus denen ja eine Symphonie, ein Chor, ein Quartett, ein Lied geformt ist. Solange man noch alle möglichen Harmonien, Töne, Akkorde, Melodien nur für sich, als Einzelwesen hört, ist man noch unfähig, einer zwingenden Gewalt der höhern Einheit zu folgen, um solchermaßen hinter die Geheimnisse der Synthese zu gelangen.⁶²

Die Frage nach dem Sinn von hierarchischer Stufendeutung ist auch heute noch aktuell. Es leuchtet nicht sofort ein, dass manchen Klängen der Rang einer ›Stufe‹ zugesprochen werden soll, während andere Klänge, die genauso deutlich in der Musik erscheinen, nur Durchgänge sein sollen. Kritiker Schenkers vermuten oft, dass in einer Stufen-Analyse nach Schenker gerade diejenigen Klänge zu Durchgängen abgewertet werden, die den Reiz einer Stelle ausmachen. Laut Vrieslander ist jedoch das Gegenteil der Fall:

Man höre unbedingt jede Einzelheit, ja, erst recht jeden Durchgang, aber man höre ihn im Zusammenhang. Nur im Zusammenhang vermag auch das Einzelne seine Besonderheit pflegen, nur im Begriff der wirklichen Stufen mögen die Neben-, Schein- und sonstigen Harmonien für sich angesprochen werden.⁶³

59 Vrieslander 1917/18, 282.

60 Ebd., 228.

61 Ebd., 228f.

62 Ebd., 179f.

63 Ebd., 194f.

Dadurch, dass bei einer solchen Stufen-Analyse die Aufmerksamkeit auf die größeren Zusammenhänge der Musik gerichtet wird, wird der Blick frei auf die Einzelercheinungen, das heißt auf die Besonderheiten, die zum Auskomponieren der ›Stufen‹ beitragen. Jeder Klang übt zwar eine unterschiedliche Funktion im musikalischen Zusammenhang aus, ist aber für das Werk als Ganzes gesehen gleich notwendig und wichtig. Das Hören größerer harmonischer Zusammenhänge entspricht einer zusätzlichen Dimension, die zu dem Hören jedes einzelnen Details entlang des zeitlichen Verlaufs dazukommt.

Schenker wurde und wird oft vorgeworfen, zu dogmatisch und zu polemisch zu sein. In der *Harmonielehre* ist das vor allem dann der Fall, wenn er dezidiert Stellung gegen konkurrierende zeitgenössische Harmonielehren bezieht, vor allem im dritten Kapitel des zweiten Hauptstückes, der »Kritik der bisherigen Lehrmethode mit Rücksicht auf unsere Lehre von der Stufe«. Vrieslander verteidigt Schenkers Aggressivität:

Es ist wohl richtig, daß diese Polemik gegen falsche und minderwertige Lehren denjenigen Kunstnovizen wenig oder gar nicht interessiert, dem alle die vielen, allzu vielen Harmonielehren niemals bekannt geworden sind. Wer also die ungeheure Gefahr falscher, sogenannter Irrlehren nie hat kennen lernen können, möge hinterher sich nicht nur der entgangenen Gefahr erfreuen, sondern auch erkennen, welcher Schaden ihm also möglicherweise erwachsen wäre, falls er sich auch hätte durch einen ganzen Wust von Unsinn hindurchwinden müssen. Diejenigen indes, welche erst später nach dem unnützen Zeitverbrauch (bezüglich dergleichen Bücher und Studien) erst später zu Schenkers reiner, schöner Lehre gekommen sind, wissen den Wert auch der Polemik Schenkers und meine häufigen Vergleiche zwischen den beiden divergierenden Welten sogleich voll und ganz zu würdigen.⁶⁴

In der Tat lässt Vrieslander keine Gelegenheit aus, Schenkers *Harmonielehre* gegen alle anderen Harmonielehren, die er »Akkordaneinanderreihlehren«⁶⁵ nennt, abzugrenzen. Angegriffen werden vor allem die Harmonielehren von Richter und Riemann. Riemanns Konzepte seien »krause und absurde Theorien, deren Inhalt sich leider nicht als von den Werken der Meister abduziert, als vielmehr sich um der Theorie willen existierend erweist, daher er auch mit allerhand Hieroglyphen, seltsamer Terminologie und dergleichen Kuriositäten sich abzuplagen für nötig erachtet.«⁶⁶ Richters »Buchstabiermethode«⁶⁷ wiederum sei leider so weit verbreitet, dass »man wohl unter der Wirklichkeit bleibt, bei der Annahme Hunderttausender, welche diesen ›Nonsens‹ seit Erscheinen der Harmonielehre gelesen und gelernt haben.«⁶⁸

64 Ebd., 230f.

65 Ebd., 5.

66 Ebd., 51f.

67 Ebd., 356.

68 Ebd., 234.

Vrieslander als Kritiker in Detailfragen

In seinem Aufsatz »Heinrich Schenker und sein Werk« betont Vrieslander, dass er ein »denkender, schaffender Musiker [sei, der] in manchem durchaus von Schenker abweich[t].«⁶⁹

155] J. S. Bach, Orgelpräludium Nr. 4.

u. s. w.

Hier klingt wieder der dritte Teil des dritten Taktes scheinbar zu einem selbständigen Vierklang auf der fünften Stufe zusammen. Dennoch erfahren wir gleich darauf im vierten Takte, daß wir mit diesem Hören unrecht hatten. Da nämlich Bach, in Fortsetzung der kanonischen Technik begriffen, hier einen neuen Achtelkontrapunkt im Sopran bringt, dabei aber die selbständige Bedeutung der hier gerade in Frage kommenden drei letzten Achtel dadurch aufhebt, daß er den Dreiklang C E G durchspringt, erzielt er die Wirkung eines breiten und durchgehenden Charakters, den wir dann auch nach rückwärts als maßgebend betrachten müssen. So hat die eigene Auslegung des Komponisten uns einen anderen Weg gewiesen, als den wir zu gehen uns anschickten.

Beispiel 6: Schenker 1906, 189f.

69 Vrieslander 1923a, 42.

Gerade diesen Standpunkt glaube ich unbedingt betonen zu müssen, um nun erst recht eindringlich, objektiv und subjektiv auszusprechen: Schenker steht so sehr über allen [sic] Tagesrott und Tageswert, daß dies mein wohldurchdachtes, wohlerkanntes Andersdenken und Andersmeinen gegenüber seinem Gesamtun und Gesamtwirken gar nicht in Anschlag kommt. Mag man sich im einzelnen zu ihm mehr oder weniger im Gegensatz befinden: Zu einem Gesamtbegriff verhält man sich vollkommen positiv ohne jede Auseinandersetzung.⁷⁰

Anhand der Kommentare kann man erkennen, dass die genannten Abweichungen Vrieslanders vor allem in einzelnen Details der Stufendeutung liegen. Vrieslander kritisiert nie die Fundamente der Schenkerschen Theorie, sondern deckt einzelne Ungereimtheiten in dessen Analysen auf. Oder er liefert alternative Lesarten, die verdeutlichen, dass Schenkers Lehre Interpretationsspielraum lässt und nicht starren dogmatischen Regeln folgt. Ein Beispiel hierfür ist Vrieslanders Kommentar zu Schenkers Ex. 155. Wie aus Beispiel 6 ersichtlich, hört Schenker die gesamte Stelle als Auskomponierung nur einer, nämlich der I. Stufe. Vrieslander hingegen weist den letzten drei Achteln in jedem Takt die Bedeutung einer V. Stufe zu und verweist als Begründung auf den weiteren Verlauf des Werkes, wo

[...] Bach die drei letzten Viertel ganz ausdrücklich auskomponiert und zwar jedes Mal im Sinne einer V, so daß man gerade auch im Takt 4 unsres Exempels trotz der scheinbaren Durchgängigkeit einer einzigen Stufe doch bei den drei letzten Achteln einen Wechsel erst recht zu denken hat.⁷¹

Zum Beweis fügt er den Takt 14 des Präludiums an, »woselbst natürlich von einer durchgehenden I. Stufe gar keine Rede mehr sein kann.«⁷²



Beispiel 7: Vrieslander 1917/18, 182

Dieser Takt und viele weitere, die den Wechsel zwischen I und V deutlich ausprägen, haben

[...] denn auch rückwirkende Kraft für den Takt 4, wobei aber meinerseits ja ohne weiteres zugestanden ist, daß dieser Takt dennoch »zweideutig« klingt. Es ist nicht umsonst der vierte, also noch sehr am Anfang des Werkes, so daß Bach sich seine künftige Interpretation sozusagen noch vorbehält.⁷³

70 Ebd.

71 Vrieslander 1917/18, 182.

72 Ebd.

73 Ebd., 183.

Schließlich resümiert er:

Auf keinen Fall ist aber diesmal Schenker mit seiner Bezeichnung für alle vier Takte mit einer I. Stufe im Recht, weil sich damit ein schiefes Bild von Bachs Absichten gleich zu Beginn des Stückes ergäbe und ja die spätere Harmonisierung des Meisters selbst diese erste Bezeichnung Lügen strafen würde.⁷⁴

Diese Kritik stärkt Vrieslanders Position als selbständige musikalische Autorität. Er zeigt, dass er nicht von Schenker abhängig ist. Und zugleich beugt er auch kritischen Einwänden vor – die beim Leser der *Harmonielehre* fast zwangsläufig entstehen – und erweist auch damit Schenkers Lehre einen Dienst. Seine insgesamt zustimmende Haltung gegenüber Schenker wirkt aufgrund einzelner kritischer Einwände umso stärker.

III. Schluss

Vrieslanders Kommentare sind ein wichtiges Dokument der frühen Schenker-Rezeption. Geht man davon aus, dass Vrieslanders Auseinandersetzung mit der Schenkerschen Musiktheorie repräsentativ für die erste Schüler-Generation ist, dann war die ›Stufe‹ das überragende und revolutionäre Konzept der Schenkerschen Lehre. Diese Begeisterung für die ›Stufe‹ wurde in den 20er Jahren zunehmend vom Konzept des ›Ursatzes‹ und der graphischen Schichtenanalyse verdrängt. Dementsprechend beziehen sich die zahlreichen Erläuterungsschriften und die pädagogischen Einführungen in die Schenkersche Analyse in aller Regel exklusiv auf die späten theoretischen Konzepte, so die zahlreichen Schritt-für-Schritt-Anleitungen zur graphischen Analyse nach Schenker. Dabei wird zwar nicht vergessen, aber doch oft unterschätzt, welche wichtige Rolle die ›Stufe‹ in der Entwicklung von Schenkers Theorien gespielt hat. Gerade die Abgrenzung der Stufenlehre von der Stimmführungslehre dürfte die entscheidende musiktheoretische Idee sein, aus der alle seine späteren Theorien erst erwachsen sind.

Ein großes Problem im aktuellen Umgang mit der *Harmonielehre* Schenkers ist die Schwierigkeit, sie losgelöst von Schenkers späteren Konzepten zu lesen. Vrieslanders Erläuterungen sind für uns deshalb so interessant, da sie in einer Zeit entstanden, als die späteren Konzepte noch gar nicht formuliert waren; Vrieslander musste also bei seiner Konzentration auf die *Harmonielehre* nicht von den anderen Konzepten abstrahieren. Es ist eine Tatsache, dass Schenkers Werk umso mehr von seiner ideologischen Aura verliert, je mehr man das gesamte theoretische Werk – vor allem aber das fundamentale Frühwerk in den Blick nimmt. Vielleicht liegt hierin die wichtigste Bedeutung der Vrieslanderschen Lehrbriefe: Sie erinnern uns daran, dass es bereits eine ›vollwertige‹ Schenkerianische Musiktheorie vor dem *Freien Satz* gibt, und sie ermöglichen eine kritische Auseinandersetzung mit Schenkers Frühwerk und dessen basalen Konzepten ohne die oft erdrückende ›Belastung‹ durch die spätere Ursatz-Theorie.

Die beiden Bände zeugen von einer nahezu fanatischen Anhängerschaft Vrieslanders: Kritik an Schenker ist bei aller intellektuellen Eigenständigkeit nur in einzelnen

74 Ebd.

Detail-Fragen zu finden, im Gegenteil: Vrieslanders Ansichten scheinen in zahlreichen Aspekten noch weitaus radikaler zu sein. Obwohl die Kommentare zunächst den Anschein erwecken, lediglich eine pädagogische ›Übersetzung‹ des komplexen Schenkerischen Originaltextes zu sein, merkt man schnell, dass es um mehr geht: Vrieslander hat mit seinen Kommentaren auch eine umfangreiche Verteidigungs- und hymnische Werbeschrift für Schenkers Musiktheorie geschrieben – und insbesondere für die *Harmonielehre* und das darin enthaltene revolutionäre Konzept der Stufe.

In den USA haben Schenkers Theorien heutzutage eine breite Akzeptanz gefunden, wobei unterschieden werden muss zwischen strenger ›Schenkerian Analysis‹ und einem »Schenkerian spirit«. ⁷⁵ Erstere ist weitestgehend Spezialisten vorbehalten und zum Beispiel für Nicht-Musiktheoriestudenten an den Musikhochschulen zumeist nur freiwillig als Kurs belegbar. Doch auch die Basis-Musiktheorieausbildung ist vom ›Schenkerischen Geist‹ durchdrungen, grundlegende Schenkerische Konzepte wie ›Prolongation‹ oder ›Stimmtausch‹ sind wesentlicher Bestandteil des allgemeinen Theorieunterrichts in den USA. ⁷⁶ Es bleibt zu hoffen, dass basale Schenkerische Techniken zumindest im Sinne des ›Schenkerian spirit‹ Eingang in die Curricula der deutschen musiktheoretischen Grundausbildung finden werden.

Literatur

- Babbitt, Milton (1952), »Review of Felix Salzer: Structural Hearing«, *Journal of the American Musicological Society* 5/3, 260–265.
- Berry, David Carson (2005), »Schenkerian Theory in the United States. A Review of Its Establishment and a Survey of Current Research Topics«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2 (2003/05), Bd. 2: 2/2–3, 101–137.
- Boenke, Patrick (2005), »Zur amerikanischen Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2 (2003/05), Bd. 2: 2/2–3, 181–188.
- Clark, Suzannah (1999), »Schenker's Mysterious Five«, *19th-Century Music* 23/1, 84–102.
- Drabkin, William (1984), »Felix-Eberhard von Cube and the North-German Tradition of Schenkerism«, *Proceedings of the Royal Musical Association* 111, 180–207.
- (2002), »Heinrich Schenker«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 812–843.

⁷⁵ Vgl. Holtmeier 2005.

⁷⁶ Zum Beispiel ist das am weitesten verbreitete und an den meisten Hochschulen verwendete Harmonielehre-Textbook von einem berühmten Schenkerianer geschrieben worden und somit deutlich ›Schenker-flavored‹: Carl Schachter in Zusammenarbeit mit Edward Aldwell (1978), *Harmony and Voice Leading*, Orlando: Harcourt Brace. Dieses erfolgreiche Lehrbuch erzielte zahlreiche Auflagen und wurde mehrmals überarbeitet.

- Eybl, Martin/Fink-Mennel, Evelyn (Hgg.) (2006), *Schenker-Traditionen. Eine Wiener Schule der Musiktheorie und ihre internationale Verbreitung*, Wien: Böhlau.
- Federhofer, Hellmut (1981), *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- (1985), *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection*, University of California, Riverside, Hildesheim u.a.: Olms.
- Fink, Evelyn (Hg.) (2003), *Rebell und Visionär. Heinrich Schenker in Wien*, Wien: Lafite.
- Forte, Allen (1959), »Schenker's Conception of Musical Structure«, *Journal of Music Theory* 3/1, 1–30.
- Frisius, Rudolf (1978), »Vorwort« zu Heinrich Schenker, *Harmonielehre*, Wien: Universal Edition, I–XV.
- Heinzelmann, Sigrun (2005), »Nordamerikanische Musiktheorie und ihre Institutionen«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2 (2003/05), Bd. 2: 2/2–3, 35–51.
- Holtmeier, Ludwig (2004), »Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zu Geschichte eines geschichtslosen Faches«, in: ders. u.a. (Hgg.), *Musiktheorie zwischen Historie und Systematik*, Augsburg: Wißner, 13–34.
- (2005), Art. »Heinrich Schenker«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 14, Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 1288–1300.
- Holtmeier, Ludwig / Florian Vogt (2005), Art. »Herman Roth«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 14, Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 522–524.
- Jonas, Oswald (1972), *Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers. Das Wesen des musikalischen Kunstwerkes* [1934], 2. Aufl., Wien: Universal Edition.
- Keller, Wilhelm (1966), »Heinrich Schenkers Harmonielehre«, in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hg. von Martin Vogel, Regensburg: Bosse, 203–232.
- Rothgeb, John (1981), »Schenkerian Theory: Its Implications for the Undergraduate Curriculum«, *Music Theory Spectrum* 3, 142–149.
- Rothstein, William (1990), »The Americanization of Heinrich Schenker«, in: *Schenker Studies*, hg. von Hedi Siegel, Cambridge: Cambridge University Press, 193–203.
- Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 1), Stuttgart/Berlin: Cotta. Reprint Wien: Universal Edition 1978.
- (1910), *Kontrapunkt. Erster Halbband: Cantus firmus und zweistimmiger Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 2,1), Stuttgart/Berlin: Cotta.
- (1922), *Kontrapunkt. Zweiter Halbband: drei- und mehrstimmiger Satz, Übergänge zum freien Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 2,2), Wien: Universal Edition.
- (1932): »Eine Anzeige und eine Selbstanzeige«, *Deutsche Zeitschrift* 46/3, 194–196.
- (1956), *Der freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3) [1935], hg. und bearbeitet von Oswald Jonas, 2. Aufl., Wien: Universal Edition.

- Shubert, Giseler (1980), »Vorgeschichte und Entstehung der Unterweisung im Tonsatz. Theoretischer Teil«, *Hindemith-Jahrbuch* 9, 16–64.
- Schwab-Felisch, Oliver (2005a), »Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Musiktheorie* (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 337–376.
- (2005b), »Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 1–2 (2003/05), Bd. 2: 2/2–3, 243–247.
- Siegel, Hedi (1990), »A Source for Schenker's Study of Thorough Bass: His Annotated Copy of J.S. Bach's ›Generalbassbüchlein‹«, in: dies. (Hg.), *Schenker Studies*, Cambridge: Cambridge University Press, 15–28.
- Sietz, Reinhold (1973), Art. »Julius Emil Martin Buths«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 15, Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 1217.
- Vogt, Florian (2007), Artikel »Otto Vrieslander«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Personenteil, Bd. 17, Sp. 243–244.
- Vrieslander, Otto (1917/18), *Otto Vrieslander zu Schenkers Harmonielehre und zum Contrapunkt*, Manuskript von Hedwig Reischauer in 2 Bänden nach 37 datierten Briefen von Otto Vrieslander, in Privatbesitz.
- (1922), »Carl Philipp Emanuel Bach als Klavierkomponist«, *Ganymed* 4, 174–191.
- (1923a), »Heinrich Schenker und sein Werk«, *Musikblätter des Anbruch* 5/2, 41–44 und 5/3, 72–79.
- (1923b), *Carl Philipp Emanuel Bach*, München: Piper.
- (1925), »Carl Philipp Emanuel Bach als Theoretiker«, in: *Von neuer Musik*, hg. von H. Grues u. a., Köln: Mercau, 222–279.
- (1926), »Heinrich Schenker«, *Die Musik* 19/1, 33–38.
- (1932), »Hat das Marionettentheater eine künstlerische Zukunft?«, *Deutsche Zeitschrift* 46/4, 241–245.
- /Hermann Roth (1917), *Anmerkungen zu Schenkers Harmonielehre*, handgeschriebenes Manuskript von Hedwig Reischauer, aus dem Privatbesitz von Hinner Bauch (Ludwig Holtmeier).
- Novack, Saul (2001), Art. »Otto Vrieslander, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Aufl., Bd. 26, London: Macmillan, 908 f.
- Sietz, Reinhold (1968), Art. »Otto Vrieslander«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 14, Kassel u.a.: Bärenreiter, 38 f.
- »Vrieslander, Otto« (1955), in: *MoserL*, 4. erw. Aufl., Hamburg: Sikorski, Sp. 1390.
- »Vrieslander, Otto« (1929), in: *Riemann Musiklexikon*, 11. Aufl., Bd. 2, Berlin: Hesse, Sp. 1969 f.
- »Vrieslander, Otto« (1961), in *Riemann Musiklexikon*, 12. Aufl., Mainz: Schott, Sp. 870.

Klang in Chopins Prélude op. 28, Nr. 2

Johannes Quint

Viele Komponisten des 20. Jahrhunderts, besonders die der ›New York School‹, stellen den Augenblick, die Magie des ›reinen‹ Klangs ins Zentrum ihrer Poetik. Vorläufer dieses Denkens finden sich – wenn auch unter anderen Voraussetzungen – schon in der Musik der Romantik. Chopins Prélude op. 28, Nr. 2 war schon oft Gegenstand satztechnischer Analysen. Dabei ging es entweder um die Form oder um das zugrundeliegende harmonische Gerüst oder um den ›Algorithmus‹ der Figuration. Das Besondere des Préludes wird aber erst erfahrbar, wenn man Schritt für Schritt beobachtet, wie die unterschiedlichen Parameter aufeinanderprallen: Ohne dass an irgendeiner Stelle traditionelle Stimmführung missachtet würde, wird die Syntax der Tonalität aus den Angeln gehoben und die klangliche Magie der Dissonanz tritt in den Vordergrund.

One of the problems about functional harmony is that it hears for us, see. We no longer have to hear.¹

Worauf Morton Feldman hier anspielt, ist die Besonderheit tonaler Musik, in oft ganz präzisiertem Sinne vorhersehbar zu sein. Diese Vorhersehbarkeit erst erlaubt es, von tonaler Syntax zu sprechen. Man pendelt beim Hören ständig zwischen Zukunft und Vergangenheit: Man erwartet einerseits Auflösungen von Dissonanzen, Fortsetzungen von Sequenz- oder Kadenzmodellen, andererseits hört man rückwirkend ›Trugschlüsse‹ und deutet Akkorde ›um‹ etc.

Ein »Problem« nun stellt all das für Feldman deshalb dar, weil dabei die magische Präsenz und Gegenwartigkeit des Klangs als blinder Fleck aus dem Gesichtsfeld des Hörers zu fallen droht.

Feldmans Kritik ist natürlich polemisch. Die Tendenz der tonalen Musik, mehr ›zukünftig‹ (und eben auch ›vergangen‹) als ›gegenwärtig‹ zu sein, ist nicht von der Hand zu weisen. Andererseits lassen sich tonale Kompositionen nicht auf diesen Aspekt allein reduzieren. Man könnte es dabei bewenden lassen: Schließlich ist Feldmans Bemerkung in erster Linie eine Umschreibung seiner eigenen Poetik, bzw. der der ›New York School‹, und es geht hier nicht um die Musik des 20. Jahrhunderts. Doch ein ausgeprägtes Bewusstsein für den Preis, den man für eine bestimmte musikalische Syntax zu zahlen hat (ein Bewusstsein, das für Feldmans und Cages Poetik zentral ist), findet sich durchaus auch, und zwar in unterschiedlichster Ausformung, in der musikalischen Romantik. Sowohl in Hinsicht auf die großformale Anlage als auch auf einzelne musikalische Details

1 Feldman 2000, XVIII.

lassen viele romantische Kompositionen eine Aversion gegenüber jener Vorhersehbarkeit erkennen, die die Rückseite der tonalen Musiksprache ist.

Offensichtlich wird das im Wandel, den die Kategorie ›Klang‹ im 19. Jahrhundert durchmacht: Klang im Sinne von ›Klangfarbe‹ ist eine jener musikalischen Ebenen, auf denen sich die bahnbrechenden Neuerungen der romantischen Musik vor allem vollziehen. Doch wird ›Klang‹ in der Romantik in einem durchaus umfassenderen Sinn zum Thema.

Es ist besonders faszinierend, dem Verhältnis von Syntax und Klang anhand der Musik Frédéric Chopins nachzugehen. Chopins Werke weisen zum einen eine für ihre Zeit einzigartige satztechnische Komplexität auf, zum anderen ist diese Komplexität nie vom Klang des Klaviers abstrahierbar: Die vergeblichen Versuche, Chopins Musik zu instrumentieren, weisen darauf hin.

Chopins Musik kennt Momente, die eine unvergleichliche Empfindlichkeit für feine Differenzierungen zeigen, andererseits solche, in denen die Musik all diese Differenzierungen hinter sich lässt und sich wie im Rausch dem Klang hingibt. Die folgenden Beispiele aus den Mazurken zeigen die beiden extremen Pole – klangliche Differenziertheit und klangliche Extase – quasi ›isoliert‹. Dass Chopin auch in der Lage ist, beide Pole miteinander in Kontakt zu bringen, soll später gezeigt werden.

Beispiel 1: Chopin, Mazurka op. 63, Nr. 1

Über Chopins Polyphonie ist viel geschrieben worden. Das Besondere ist daran sicher nicht, dass es bei ihm (neben vielen impliziten) auch immer wieder explizite Verweise auf kontrapunktische Techniken gibt. Nichts ist engstirniger, als der – Reger zugeschriebene – Ausspruch: »100 Fugen muß einer komponiert haben, dann kann er etwas.«² Wer so denkt, verwechselt Handwerk mit Poetik, kombinatorische mit ästhetischer Komplexität. In Chopins Mazurka frap্পiert denn auch weniger der Oktavkanon für sich, als viel-

2 Zit. nach Grabner 1958, 5.

mehr, wie Chopin die Polyphonie in die Sphäre einer Mazurka hinein Holt. Genau diese Anverwandlung kontrapunktischen Denkens meint Charles Rosen, wenn er schreibt:

Above all, Chopin was the greatest master of counterpoint since Mozart. This will appear paradoxical only if we equate counterpoint with strict fugue [...] It is the facility of Chopin's voice leading or part-writing which is dazzling.³

Das Beispiel wurde gewählt, da die Differenziertheit der Satztechnik innerhalb eines Tanzsatzes besonders bemerkenswert ist. Es finden sich natürlich unendlich viele Stellen bei Chopin, die eine noch komplexere, weil versteckte Detailarbeit beinhalten, deren Analyse aber den hier gesetzten Rahmen sprengen würde. Das nächste Beispiel ist nun dem ersten geradezu diametral entgegengesetzt.

Beispiel 2: Chopin, Mazurka op. 33, Nr. 2

Auch an einer Stelle wie dieser wird natürlich die ›functional harmony‹ nicht völlig ausgeblendet. Trotzdem überträgt sich vor allem die Wirkung eines magischen Strudels, in den der Hörer durch die beschwörende Wiederholung des Diskant- d^2 gezogen wird, ein Klang-Strudel, der die Vergangenheit vergessen und die Antizipation der Zukunft in den Hintergrund treten lässt.

Die Präludien bezeichnete ich als merkwürdig, [...] es sind Skizzen, Studienanfänge oder will man, Ruinen, einzelne Adlerfittiche, alles bunt und wild durcheinander.⁴

Es ist bemerkenswert, dass sich gerade der ›literarische‹ Schumann über die Form der Préludes wunderte. Chopins Sammlung besteht aus Fragmenten – vielleicht die ersten im Bereich der ›absoluten Musik‹ – und greift damit die zentrale poetische Form der Früh-

3 Rosen 1998, 285.

4 Schumann 1982, 163.

romantik musikalisch auf. In bezug auf den Begriff ›Fragment‹ ist allein schon bezeichnend, dass Chopin mit offensichtlichem Verweis auf Bachs *Wohltemperiertes Klavier* eine Sammlung komponiert, die ausschließlich aus ›Praeludien‹ besteht.⁵

Doch das Fragmentarische zeigt sich nicht nur äußerlich. Die Standardisierung der Tonartenpläne im 18. Jahrhundert war spätestens um die Jahrhundertwende zu einem Stereotyp geworden, und während Beethoven versuchte, die alten I-V-I-Verläufe durch Alternativen zu ersetzen und dabei das ›dialektische‹ System der Repräsentonalität aufrechtzuerhalten, finden sich bei Schubert, Schumann und eben auch bei Chopin Verfahren, diesem ›systematischen‹ Ansatz etwas prinzipiell Anderes entgegenzusetzen. Chopin experimentiert mit verschiedenen Konzepten: Schnelles Durchlaufen entfernter Tonarten (Prélude Nr. 9), Verzicht auf eine ›Gegentonart‹ zur Ausgangstonart (Prélude Nr. 1) oder Chromatisierungen, die die tonale Orientierung stören (Prélude Nr. 4). All diese Verfahren führen zu einer Schwächung der synthetisierenden Wirkung des Tonartenverlaufs, eine Wirkung, auf die die Komponisten der Klassik nicht verzichten wollten. Auch die Disposition der Tonarten wird dabei tendenziell fragmentarisch.

Besonders interessant ist in dieser Hinsicht das zweite Stück des Prélude-Zyklus. Über den besonderen Tonartenverlauf in Chopins op. 28, Nr. 2 wurde schon viel nachgedacht. Das Prélude ist eines der wenigen Beispiele tonaler Instrumentalmusik, die auf den Bogen ›Ausgangstonart = Zieltonart‹ verzichten, und somit den konventionellen Tonartenverlauf fragmentieren. Auf Melodiephrasen und Harmonieverlauf reduziert ergibt sich für das Prélude das folgende Bild:

The image shows the harmonic structure of Chopin's Prélude op. 28, Nr. 2. It consists of a piano score with a treble and bass clef, and four staves of figured bass notation below. The figured bass notation is organized into four staves, labeled E/cis, A/fis, D/h, and G/e. The bass line is labeled 'C a'. The notation includes Roman numerals (I, II, III, IV, V, VI, VII) and accidentals (sharps and flats) to indicate chords and their resolutions. The figured bass notation is as follows:

E/cis: $II^4 [?]$

A/fis: I $I^4 V$

D/h: I $I^4 V$ I

G/e: I $I^4 V$ I $^{\sharp}VII^4$ $^{\sharp}VII^{\flat 5}$

C a: $II^{\sharp 3}$ I VI IV V II^{\sharp} V^7 I

Beispiel 3: Chopin, Prélude op. 28, Nr. 2, harmonisches Gerüst

Wie man sieht, beginnt das Prélude in e-Moll/G-Dur, wendet sich sequenzartig nach h-Moll/D-Dur, um am Ende der zweiten Phrase auf einen Akkord zu führen, der den Kontext von cis-Moll andeutet. Diese Stelle – T. 11/12 – ist in mehrfacher Hinsicht zentral für

5 Bei Bach heißt ›Praeludium‹ ja immer: Verweis auf die folgende Fuge. Interessant in dieser Hinsicht, dass Chopin offensichtlich in Konzerten einzelne Préludes als Einleitungsstücke zu größeren Werken positionierte (vgl. Kallberg 1998, 135 ff.).

das Prélude und wir werden darauf noch mehrfach zurückkommen. Im Zusammenhang mit der Tonartenanlage ist hier erst einmal bemerkenswert, dass die Phrasengliederung der Melodie und der Wechsel der Tonarten asynchron laufen: Noch in der zweiten Phrase wird der halbverminderte Septakkord alteriert und so in den Tonartenbereich von e-Moll geführt, das über die Phrasengrenze hinweg Bezugstonart bleibt.

Danach erst (T. 14) senkt sich die Musik – erstmalig – in den Raum der Zieltonart a-Moll, den sie dann bis zum Schluss nicht mehr verlässt.

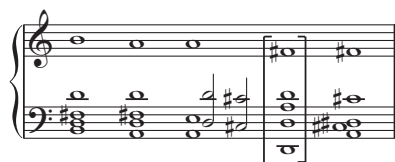
Asynchronizitäten verschiedener Parameter erzeugen Ambivalenzen und stören die Orientierung – dies geschieht hier durch die Verschiebung der Phrasengliederung der Melodie gegen die Tonartenabfolge. Zusammen mit deren Asymmetrie (Ausgangstonart ≠ Zieltonart) führt das dazu, dass der Tonartenverlauf lange Zeit unvorhersehbar und damit die Verräumlichung des tonalen Prozesses problematisch bleibt.

In einem ersten Überblick hat sich gezeigt, dass schon auf der Ebene der Tonarten-disposition – sozusagen aus der Vogelperspektive des musikalischen Hörens – Kräfte wirksam sind, die der Vorhersehbarkeit der Musik entgegenarbeiten. Damit ist allerdings die Frage nach der Aufgabe, die dabei der Kategorie ›Klang‹ zukommt, noch nicht berührt. Um sie zu beantworten, müssen wir erst die ›lokale‹ Ebene der Tonalität, die tonale Syntax betrachten. Hier vollzieht sich ja im engeren Sinne das, worauf Feldman mit seinem »We no longer have to hear« abzielt. In einem ersten Schritt wollen wir daher die Satzmodelle, aus denen das Prélude besteht, unterscheiden. Folgende Gliederung bietet sich an:



Beispiel 4: Kadenz in G-Dur, T. 1–7 (zu den Oktavparallelen s. u.)

G-Dur: ***Tp*** $D \frac{6}{4} \frac{5}{4} 3$ ***T***
 e-moll: ***t***



Beispiel 5: Kadenz in D-Dur mit trugschlüssiger Wendung, T. 8–12

D-Dur: ***Tp*** $D \frac{6}{4} \frac{5}{4} 3$ [***T***] ?
 h-moll: ***t***

Der letzte Klang ist der erste Akkord des Prélude, der sich nicht in eindeutige Satzmodelle einfügt. Als (unkonventioneller) Trugschluss verlangt er eine Fortsetzung, da er aber die Kadenztonart verlässt, entsteht eine Irritation. Denkbar wäre (a) die Fortsetzung mit einer Kadenz in cis-Moll – der Akkord würde zu einer ›sixte-ajoutée‹-Funktion – oder (b) die Fortsetzung in einer Sequenz.

Example 6: Possible continuations of the half-diminished seventh chord (T. 11)

Beispiel 6: Mögliche Fortsetzungen des halbverminderten Septakkordes (T. 11)

Doch Chopin wählt einen anderen Weg:

Beispiel 7: (Ton-für-Ton-)Alterskette, Überleitung zur Zieltonart a-Moll, T. 12–14

Konsequenterweise findet sich hier ein satztechnisches Verfahren, das durch seine Unvorhersehbarkeit gekennzeichnet ist. Während ›Kadenz‹ und ›Sequenz‹ ›standardisierte‹ Progressionen sind, bezeichnet das Prinzip der ›Alterskette‹ lediglich einen übergeordneten Progressionsmodus, ohne dabei im Detail festzulegen, welche Stimme sich wie fortzubewegen hat.⁶ Dadurch wird die Orientierungslosigkeit, die durch den Eintritt des Trugschlusses entsteht, in beträchtlicher Weise verlängert. Erst mit Eintritt des übermäßigen Terzquartakkordes in T. 14 wird in den neuen tonalen Kontext (a-Moll) übergeleitet und eine Kadenz antizipiert.

Beispiel 8: Orgelpunktgruppe auf der V. Stufe von a-Moll, T. 15–22

Beispiel 9: Kadenz in a-Moll, T. 22/23

Auch hier – aus der Perspektive der Satzmodelle – zeigt sich also die zentrale Position der Takte 11/12: Zum einen findet sich wieder eine Asynchronizität zu den Phraseneinschnitten der Melodie (zusammen mit der Tonartenfolge überlagern sich damit drei Ebenen asynchron). Noch wichtiger aber sind vielleicht der Einsatz des Trugschlusses

6 Chopin hat dieses Verfahren besonders geschätzt: So beruhen beispielsweise das vierte Prélude und die sogenannte ›letzte Mazurka‹ fast ausschließlich auf Altersketten.

und seine Fortführung durch das Alterationsmodell: die Erzeugung einer tiefgreifenden Irritation des tonalen Hörens.

Die Formulierung »We no longer have to hear« ist – soviel lässt sich hier schon sagen – ist eine allzu starke These: Die tonale Syntax funktioniert natürlich keineswegs so, dass in jedem Augenblick der »Möglichkeitsraum« gleich eng ist. Im Gegenteil: Irritation und Desorientierung gehören zum Wesen der Tonalität. Wir werden bald sehen, dass in unserem Beispiel diese Wirkungen zusätzlich auf der Ebene des Klangs auskomponiert werden.

Sowohl Tonartenplan als auch Syntax sind abstrakte Beschreibungsmodelle. All das, was in den vorherigen Abschnitten aufgezeigt wurde, könnte sich auch in einem Werk mit einer ganz anderen Oberfläche finden. Das Besondere von Chopins Prélude tritt daher erst dann zu Tage, wenn man tiefer in die Klangkomposition mit ihrem spezifischen »Algorithmus« der Figuration eindringt. Es wird sich zeigen, dass die funktional-zentrale Position der Takte 11/12 durch eine Klangerscheinung verwirklicht wird, die gerade die Wahrnehmung eben dieses funktionalen Kontextes (sowohl in Hinsicht auf den Tonartenverlauf als auch auf die Syntax) in den Hintergrund drängt.

Zunächst sei der »reine« klangliche Charakter des Prélude betrachtet. Lässt man die Figuration beiseite, so stechen zwei auffällige Klangkomponenten hervor: Die Lage der Begleitfigur (die »Registrierung«) und die reale »Harmonisierung« durch die Stimmverdopplungen. Vergleichen wir die harmonische Reduktion der Anfänge der ersten drei Préludes:

Agitato

Lento

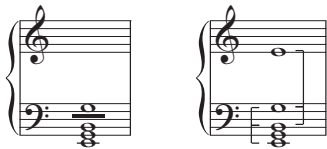
Vivace

Beispiel 10: Klangaufbau in den Préludes op. 28, Nr. 1, 2 und 3

Während erstes und drittes Prélude für die tiefen Akkordtöne die transparente weite Lage wählt, ist der e-Moll-Dreiklang des zweiten in einer akustisch »ungünstigen«, engen Registrierung auskomponiert. Es ergibt sich ein Klang, der zur Undurchhörbarkeit und zum Geräuschhaften hin tendiert.

Das Besondere ist hier die Verdopplung der Terz, die den e-Moll-Dreiklang klanglich individualisiert: Durch den relativ großen Abstand spaltet er sich in einen tiefen Dreiklang und einen hohen verdoppelten Terzton. Zur Undurchhörbarkeit tritt die Unausgewogenheit des Klangs – ein Charakteristikum, mit dem das ganze Prélude hindurch gearbeitet wird.

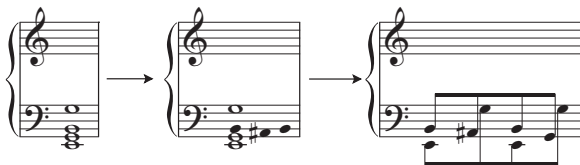
Die Stimmung des Prélude – Melancholie im ganzen Umfang des Begriffs – wird nicht unwesentlich durch eben diese Klangcharakteristik bewirkt. Dennoch sollte nicht übersehen werden, dass Klang bei Chopin durchaus auch funktional eingesetzt wird: Der Klangcharakter wird immer wieder auf die anderen Ebenen der Komposition bezogen. Das bedeutet hier: Die Unausgewogenheit des Klangs erzeugt nicht nur eine charakteristische Stimmung, sondern wird auf den folgenden Klang funktional bezogen. In T. 3 wird durch das e¹ der Melodie der Klang ausgewogen ergänzt, indem aus der Konstellation »tiefer Dreiklang« ↔ vereinzelt g¹ die Verklammerung zweier Dreiklänge (in enger und in weiter Lage) wird:



Beispiel 11: Klangaufbau in op. 28, Nr. 2, T. 1 und T. 3

Es ergibt sich sozusagen eine klangliche Kadenz – eine klangliche »Dominante« löst sich auf.

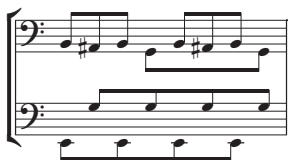
Untersuchen wir nun die Figuration. Bei der Analyse des Klangs haben wir es ja immer noch mit einer harmonischen Reduktion zu tun und sind noch nicht beim realen Klang angelangt. Dorthin gelangt man erst, wenn man die Auskomponierung der Harmonie durch die Figuration betrachtet – eine Figuration, die außergewöhnlich artifiziell ist. Sie stellt das eigentliche »Herz« des Prélude dar, sie ist der zentrale Einfall des Komponisten, das Individuelle der musikalischen Erscheinung. Beschreiben lässt sie sich als »Algorithmus«: als eine Verwandlung des Harmoniegerüsts in zwei Schritten⁷:



Beispiel 12: Figurationsschema

7 Zum »algorithmischen« Aspekt der Chopinschen Kompositionstechnik vgl. Kinzler 1977.

In einem ersten Schritt wird die zweitoberste Stimme mit einer chromatischen Wechselnote verziert. Das Ergebnis wird dann aufgespalten in eine Pendelfigur, die aus der Unter- und der Oberstimme des Akkordes besteht, und eine zweite, die die beiden Mittelstimmen repräsentiert. Dabei entsteht eine Bewegung, die trotz des langsamen Tempos eine Atmosphäre von Unruhe erzeugt: Ein Pendant zur Unausgeglichenheit des Klangs. Zurückgeführt auf den vierstimmigen Generalbassatz sähe das folgendermaßen aus:



Beispiel 13: Figuration als vierstimmiger Satz

Die Wahl dieser Figuration hat Konsequenzen auf mehreren Ebenen:

1. *Klang*: Es erklingen nur vollkommene Konsonanzen bzw. Dissonanzen (5, 8, v7), die imperfekten Konsonanzen, die normalerweise das Klangbild tonaler Musik prägen, bleiben ausgespart.
2. *Melodik*: Die Figuration verdrängt die vierstimmige Harmonik zugunsten einer Zweistimmigkeit, die den vierstimmigen Akkord nach dem Prinzip der ›Einrahmung‹ entfaltet (ein Pendel repräsentiert die Außenstimmen und rahmt so das andere ein). Dabei ergibt sich für das Außenstimmenpendel die charakteristische Dezimenbewegung.⁸
3. *Rhythmik*: Die Wechselnote erzeugt eine rhythmische Hierarchie: Während sich das Muster des ersten Pendels im Wert einer Viertel wiederholt, ergibt sich für das zweite eines in Halben:



Beispiel 14: Rhythmische Hierarchie

Dieser Aspekt rhythmischer Hierarchie spielt eine entscheidende Rolle, wenn im weiteren Verlauf des Prélude die Figuration auf das Harmoniegerüst stößt. Man kann dabei sehen, wie die Klanglichkeit in eine subtile Konkurrenz zur Syntax bzw. zur Architektur

8 Bildlich gesprochen, könnte man sagen: Die Figuration bewegt sich wie einer, der auf einer schiefen Ebene geht – oder wie jemand mit einem langen und einem kurzen Bein. Dass die Charakteristik der Begleitfigur, die ja am Anfang des Prélude ›nackt‹ hervortritt, gerade in der ersten Pendelfigur liegt, wird leider von den meisten Interpreten eher versteckt als herausgestellt.

tritt. Das sei an zwei Stellen aufgezeigt: An T. 5 als ›Einführung‹ und an den Takten 11 und 12, die ja schon in mehrfacher Hinsicht als zentrale Takte hervorgetreten sind.

Vergegenwärtigen wir uns noch einmal das Harmoniegerüst der ersten Phrase:

Beispiel 15: Harmonisches Gerüst, T. 3–6

In T. 5 findet sich ein Quartvorhalt über der V. Stufe innerhalb einer Kadenz in G-Dur. Diese Dissonanz-Wendung ist eine der häufigsten Kadenzformeln in der Geschichte der Tonalität.⁹ Als schlichtes Harmoniegerüst betrachtet, ändert auch die Oktavparallele zwischen zweitunterster und oberster Stimme nichts an dieser Konventionalität: Sie erscheint hier eindeutig als Klangverdopplung.

Chopins Figurations-Algorithmus besteht nun aus zwei ›Regeln‹:

1. Die zweitunterste Stimme wird durch eine chromatische Wechselnote verziert.
2. Das ›Ergebnis‹ entfaltet sich in zwei Pendelfiguren.

T. 5 erscheint daher in dieser Gestalt:

Beispiel 16: Figuration in T. 5

Es entsteht hierbei eine Figur von höchster Originalität und Expressivität: Die alte Kadenzformel wird zu neuem Leben erweckt. Zwei Aspekte spielen hier eine Rolle. Erstens: In den Takten 1–4 hatte sich das Muster 3 + 1 Achtel für das nach oben gehalste Pendel etabliert. Es war gekoppelt an die Intervallfolge K(onsonanz)/D(issonanz)-K/K

Beispiel 17: Intervallstruktur von T. 1

Das gleiche Muster scheint sich in T. 5 zu wiederholen:

9 Und kann als Musterbeispiel dafür stehen, was Feldman mit seinem »wir brauchen nicht mehr selbst zu hören« meinte.



Beispiel 18: Intervallstruktur von T. 5

Die Pointe besteht nun aber darin, dass die letzte Konsonanz (die Oktave G-g) syntaktisch (oder anders gesagt: übergeordnet) eine Dissonanz ist. Dies wird aber erst wirklich in der zweiten Hälfte von T. 5 deutlich, da sich das Rhythmusgefühl erst auf das übergeordnete Muster der Quartauflösung (in Halben) einstellen muss.



Beispiel 19: Intervallstruktur und Quartauflösung, T. 5

Die Oktave G-g auf der vierten Achtel ist dabei in höchstem Maße ambivalent: Im übergeordneten Kontext dissonant, ist sie ›lokal‹ als Klang vollkommen (konsonant) und in der tiefen Lage auch besonders stabil.

Hinzu kommt, dass die Oberstimme der vierstimmigen Begleitharmonie im Harmonieauszug eindeutig als verdoppelte Stimme erschien. Doch auch hier sorgt die Figuration für eine Irritation – oder eher: für eine Individuation. Die Quartauflösung *g-fis* erfolgt ja in den beiden betroffenen Stimmen asynchron:



Beispiel 20: Asynchrone Quartauflösung

Die Figuration lädt so die konventionelle Kadenzformel mit individueller Bedeutung auf. Es entsteht real die Intervallfolge 5-v8-5-8-5-k7-5-8, eine Folge, die sich in ihrer Klanglichkeit sehr weit von der (mitzuhörenden) 4-3-Fortschreitung entfernt, zu einer Verfremdung führt und so verhindert, dass der Klang von der Syntax, oder, anders gesagt: der Augenblick von der Zukunft verschluckt wird.

Die ›Gefährdung‹ der tonalen Syntax, die wir in T. 5 beobachtet haben, wird durch eine Figuration erzeugt, die die basalen Harmoniefortschreitungen stark in den Hintergrund treten lässt und die Klänge der Einzelintervalle in ihrer klanglichen Autonomie stärkt. In den Takten 11/12 wird das noch überboten.

Der halbverminderte Septakkord in T. 11 stellt – wie gezeigt – den Wendepunkt der Tonalität des Prélude dar: In bezug auf den Tonartenplan findet sich hier der Akkord, der am weitesten von der Zieltonart entfernt ist (II in cis-Moll), in Bezug auf die zugrundeliegende Syntax wirkt er trugschlüssig und ambivalent: Er ist sowohl auf die vorhergehende

Kadenz als auch gleichermaßen auf die folgende Alterationskette bezogen. Mit seinem unmittelbaren Kontext sieht das Harmoniegerüst folgendermaßen aus:

Beispiel 21: Harmonisches Gerüst, T. 8–12

Im Vergleich mit T. 5 ergeben sich nun entscheidende Unterschiede. Der Gang *cis-c* in der Ober- bzw. der zweituntersten Stimme der linken Hand lässt sich – im Unterschied zum Gang *g-fis* in T. 5 – nicht ohne weiteres als Auflösung verstehen: Das Sekund-Terz-Modell wird ersetzt durch eine Fortschreitung große Sekunde → übermäßige Sekunde. Diese Fortschreitung stellt dann den Beginn der Alterationskette dar.

Mindestens ebenso wichtig ist aber ein weiterer Unterschied zu T. 5: Die Klangfortschreitung erfolgt erst nach anderthalb Takten (T. $5\frac{1}{2}$). Die Figuration ergibt in T. 11/12 daher:

Beispiel 22:
Figuration in T. 11/12

Anderthalb Takte (eine in dem langsamen Tempo des Prélude sehr lange Zeit) lang breitet sich somit eine Figur aus, die in einem tonalen Kontext einen einzigartig dissonanten Klanggehalt entfaltet. Tritonus–verminderte Oktave–Tritonus und dagegengesetzt die leere Oktave: Diese Klangfolge verliert bei ihrer Entfaltung ihre syntaktische Einbettung, die Klangfortschreitung wird zum Klangstillstand und die unmittelbare sinnliche Wirkung der Klänge tritt hervor. Entscheidend ist aber auch, dass das Ausblenden von Syntax (und auch das der architektonischen Position des Akkordes) genau in Beziehung gesetzt wird zu eben diesen Ebenen: Das syntaktisch-architektonische Hören schlägt genau dann in klangliches Hören um, wenn der syntaktisch/architektonische Verlauf seinen neuralgischen Punkt erreicht. Wir werden somit als Hörer an einen Punkt geführt, an dem die

Tonalität eben nicht mehr für uns hört, sondern wir dem ›dumpfen Schmerz‹ der dissonanten Klänge ohne den Schutz eines harmonischen Schemas ausgesetzt sind: »Auch Krankes, Fieberhaftes, Abstoßendes enthält das Heft.«¹⁰

Schumanns Reaktion zeigt das Gefühl von Fremdheit, das Chopins Musik hervorrufen konnte und immer noch hervorrufen kann – in nicht unwesentlichem Maße ist dafür die Rückeroberung unmittelbarer Klangwirkungen verantwortlich, die im hier analysierten Prélude eine Atmosphäre von Verstimmung, von Widerwillen – von Melancholie erzeugt.

Für Morton Feldman ist Tonalität ein System, das den Hörer vom sinnlichen Erlebnis des gegenwärtigen Augenblicks ablenke. Meine Analyse hat dagegen gezeigt, wie eine tonale Komposition den Klang, den ›blinden Fleck‹ der Gegenwart zum Thema haben kann: In T. 11/12 des Prélude – der Krisis des tonalen Verlaufs – verschiebt sich für den Hörer die Perspektive von harmonischer Prozessualität hin zur sinnlichen Klangerfahrung. Interessanterweise geschieht dies nicht dadurch, dass an irgendeiner Stelle die tradierten Satzkonventionen der Tonalität missachtet werden, sondern einzig und allein durch eine höchst individuelle Figuration. Nun wäre es natürlich naiv, zu behaupten, Chopins Musik antizipiere die Poetik der New York School. Die Zentrierung des Klangs ist ja bei Chopin trotz allem in den tonalen Prozess eingebunden, mehr noch: von ihm abhängig. Es wurde gezeigt, wie Chopin im zeitlichen Ablauf ›Klang‹ genau auf Syntax und Architektur bezieht. Und trotzdem: Was wäre der Sinn einer Analyse von Musik der Vergangenheit, wenn sie nicht zu der der Gegenwart in Beziehung gesetzt würde? So ist es bemerkenswert, dass Feldman in seiner Entwicklung als Komponist von seinem ursprünglichen Ideal einer ›Musik ohne Gedächtnis‹, einer Musik, die nur den Klang der Gegenwart im Visier hatte, wieder abging und eine Konzeption entwickelte, die die Magie des Augenblicks ›dialektisch‹ durch Verfahren der ›Gedächtnisirritation‹ hervortreten ließ. Eine Musik also, die alle Modi der Zeit beinhalten, wenn auch in unterschiedlicher Gewichtung.

Wie auch immer: Wie sich der Augenblick zum Ganzen verhält und umgekehrt, ist eine denkbar abstrakte Fragestellung, der kein Komponist entgehen kann. Die romantische Philosophie hat den Stellenwert des Systems genau reflektiert – ohne sich dabei einseitig auf die eine Seite oder die andere Seite zu schlagen:

Wer ein System hat, ist so gut geistig verloren, als wer keins hat. Man muss eben beides verbinden.¹¹

... heißt es bei Friedrich Schlegel. Seine ›dialektische‹ Forderung, dass sowohl System und Nicht-System als auch die doppelte Verlorenheit zusammengedacht werden müssen, könnte man auch so paraphrasieren:

Wer voraushört, hört genauso nichts, wie der, der es nicht tut. Man muss eben beides verbinden.

10 Schumann 1982, 163.

11 Zit. nach Frank 1989, 225.

Literatur

- Feldman, Morton (2000), »The Future of Local Music« [1984], in: ders., *Give my Regards to Eighth Street. Collected Writings of Morton Feldman*, Cambridge (MA): Harvard University Press, XVIII.
- Frank, Manfred (1989), *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Grabner, Hermann (1958), *Anleitung zur Fugenkomposition*, Leipzig: Kistner & Sigel.
- Kallberg, Jeffrey (1998), »Small Forms«. In *Defense of the Prelude*, in: ders., *Chopin at the Boundaries*, Cambridge MA: Harvard University Press.
- Kinzler, Hartmuth (1977), *Frédéric Chopin. Über den Zusammenhang von Satztechnik und Klavierspiel*, München und Salzburg: Katzbichler.
- Rosen, Charles (1998), *The Romantic Generation*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Schumann, Robert (1982), *Schriften über Musik und Musiker*, Stuttgart: Reclam.

Zwischen Schopenhauer und Freud

Ernst Kurths Musiktheorie als hermeneutisches Potential

Wolfgang Krebs

Die energetische Musiktheorie Ernst Kurths bedient sich des Modells der Psychodynamik und akzentuiert die unbewussten Anteile des musikalischen Ereignisses. Daraus ergibt sich eine Verwandtschaft zu Sigmund Freuds Psychoanalyse, wenn auch keine direkte Abhängigkeit. Gemeinsam ist beiden die Affinität zur Willensmetaphysik Arthur Schopenhauers, teilweise auch dessen Interpretation der Sexualität. Anhand von Beispielen aus Hugo von Hofmannsthals und Richard Strauss' *Die Frau ohne Schatten* und Erich Wolfgang Korngolds *Violanta* werden Spezifika leitfähigen Drangempfindens (unter Berücksichtigung der Terminologie Kurths) als musikalische Indices für Sublimierungs- bzw. Verdrängungsvorgänge interpretiert. Kurths Perspektive enthüllt auf diese Weise ihre innere Nähe zur Psychoanalyse.

Die Musiktheorie Ernst Kurths erhebt den Anspruch, eine Musikpsychologie zu sein. In Kurths (zu seiner Zeit) Aufsehen erregender Schrift *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* mangelt es in der Tat ebenso wenig an Psychologismen wie in seiner ›Harmonielehre‹, der *Romantischen Harmonik* und seinem Compendium *Musikpsychologie*.¹ Das psychologische Element ›erklärt‹ Kurths Ansatz jedoch nicht. Die Erkenntnis der Bedeutsamkeit psychischer Vorgänge für die Musik vollzieht kaum mehr als einen ersten Schritt zum tieferen Verständnis der Grundlagen des Systems. Die These, das wahrhaft Musikalische steige aus den Abgründen des menschlichen Seelendunkels auf, bedarf selbst der Einordnung in die Geschichte der Psychologie und ihrer Vorgänger in der Geistesgeschichte.

Kurths Musiktheorie zehrt unverkennbar von den Akzenten, die um die Wende zum 20. Jahrhundert in psychologischen Fragestellungen dominierten: Psychische Regungen – so die herrschende Meinung – beruhen auf ›Vorgängen‹, die sich nicht sämtlich auf biologische oder chemische Faktoren zurückführen lassen. Das Modell der Psychodynamik besagt, dass menschliches Seelenleben auf ›Kräften‹ (statt auf chemischen Verbindungen oder, wie in den behavioristischen Modellen des späteren 20. Jahrhunderts, auf Konditionierungen) beruhe. Theodor Lipps – der Psychologe, der auf Ernst Kurth einen erheblichen Einfluss ausübte² – definierte die Grundlagen der Psyche mit Hilfe der Vokabeln ›Kraft‹ bzw. ›Energie‹. Sigmund Freud sprach von der Libido, die er dann unter vorrangig

1 Der psychologische Ansatz ist bei Kurth schon früh präsent. Seine Schriften zur Musikpsychologie (in chronologischer Reihenfolge) sind: Kurth 1913, 1917, 1920, 1925, 1931.

2 Ausführlicheres in Krebs 1998b, 70 ff. Zu den Begriffen Kraft, Spannung und Energie, 151 ff.

psychopathologischen Vorzeichen in einen engen Zusammenhang mit dem menschlichen Sexualstreben brachte.³ Carl Gustav Jung kannte den Begriff ebenfalls, allerdings in der Bedeutung einer allgemeinen psychischen Lebensenergie.⁴

Ernst Kurth ist ein Dynamiker in Fragen des Musikalisch-Psychologischen. Der Theoretiker operiert mit Begriffen wie ›Kraft‹, ›Spannung‹ oder ›Energie‹, um dem musikalischen Phänomen auf den Grund gehen zu können. Kurths Standpunkt lässt sich, kurz gefasst, wie folgt umreißen: Musik sei keine Anhäufung oder Aneinanderreihung akustischer Schwingungen, sondern ein psychischer Vorgang. Im Mittelpunkt stehe der Eindruck von Bewegung, welche die Psyche in den Einzelton (oder den Akkord) hineinleitet. Paradox formuliert: Das wahrhaft Musikalische ist für Kurth das Unhörbare, die Empfindung einer durchgreifenden Spannung in und zwischen den Klängen und Tönen. Das Widerspiel von Stauung und Auslösung von Bewegungsmomenten bezeichnet der Theoretiker als potentielle und kinetische Energie des musikalischen Verlaufes. Die physikalistische Terminologie meint nicht messbare Größen. Kurth entlehnt die Begriffe »in freier Anwendung« aus der Naturwissenschaft⁵, um den rein psychisch gedachten Eindruck von Bewegung in der Musik – auch ›innere Dynamik‹ genannt – zu beschreiben.

Ein Zentralbegriff der Kurthschen Musikpsychologie ist ›das Unbewusste‹. Auf Veranlassung des akustischen Tonreizes steigen Spannungen bzw. Energien aus der Sphäre psychischer Schichten auf und wandeln die physikalischen Schwingungen der Einzeltöne zu Musik um. Nicht die klangliche Seite des Musikhörens, sondern die innere Dynamik des Empfindens macht für Kurth das musikalische Phänomen aus. Musik ist ein beständig aus der Sphäre des Unbewussten gespeister Eindruck von Bewegung, von Impuls, Entladung, Kraftentfaltung – so die geläufigen dynamistischen Vokabeln, derer sich Kurth zur Beschreibung des psychologischen Phänomens bedient.

Begriffe wie »Drang«⁶ oder das ›Drangvolle‹ schließen sich, wie es zunächst scheint, mit der Zentralität des Unbewussten zu einem zeitverhafteten, bis zur Stunde aktuellen therapeutischen System zusammen: Dem unbefangenen, aber psychologisch vorgebildeten Leser Kurths dürfte sich gegenwärtig vor allem die Assoziation zur Psychoanalyse Sigmund Freuds aufdrängen.

Die Vermutung, zwischen Ernst Kurths Musiktheorie und Sigmund Freuds Psychoanalyse bestehe eine Verwandtschaft, enthält nichts Neues. Desgleichen ist nach wie vor die weiter reichende Hypothese virulent, hinter den Ähnlichkeiten zwischen Kurths Akzentuierung des drangvollen Unbewussten beim Musikhören und Freuds metapsychologischen Grundannahmen verberge sich mehr als eine zufällige Parallele.⁷ Der Gedanke erscheint zumindest nicht von vornherein abwegig: Freuds Autorität war zwar nie

3 Vgl. dazu z. B. Freud 1942, 118ff.

4 Eine gleichermaßen fassliche wie ausführliche Zusammenfassung bietet Ellenberger 1973.

5 Kurth 1917, 68.

6 Kurth befindet in der *Romantischen Harmonik*: »Die übliche Harmonielehre [...] bezeichnet den Akkord schlechtweg als Klang; in erster Linie ist er aber Drang.« (1920, 11)

7 Zur These des geistigen Zusammenhanges der Theorie Kurths mit Sigmund Freud und der Psychoanalyse vgl. Lieberman 1968, 4; ferner Gruber 1994. Gruber glaubte an eine direkte Abhängigkeit Kurths von Freuds Vorstellungen des Unbewussten.

unumstritten, aber doch ein Fixpunkt, an dem psychologisch interessierte Zeitgenossen schwerlich vorbeigehen konnten. Der Musiktheoretiker und der Psychiater stimmten überdies in den Voraussetzungen ihres Denkens (in der Psychodynamik) überein. Und die Erscheinungsform besagten psychischen Dynamismus, das Vorwalten spannungsvoller Grundkräfte, scheint ein Übriges dazu beizutragen, eine besondere Affinität des Kurthschen Systems zu dem des Wiener Psychoanalytikers plausibel zu machen.

Doch lässt sich die Annahme einer Verbindung nicht durch kurzschlüssige Zuordnungen von Begrifflichkeiten klären. Der Nachweis einer direkten Einflussnahme Freuds auf Kurth verlangt mehr als die oberflächliche Parallelisierung. Wie ließe sich eine geistige Abhängigkeit wirklich belegen? Zum einen stünde die philologische Methode zur Verfügung, also der Versuch, in Kurths Schriften, Briefen oder sonstigen Äußerungen Hinweise auf eine rezeptive Verarbeitung dingfest zu machen. Zum anderen könnte man sich notfalls mit der Erkenntnis zufrieden geben, dass Kurth und Freud über das Unbewusste hinaus Gemeinsamkeiten in dessen spezifischer Auffassung pflegten. Gerade diese Gesichtspunkte veranlassen indes, in der Frage des potenziellen Einflussbereiches Vorsicht zu üben:

1. Kurth bezieht sich, soweit ersichtlich, nicht ausdrücklich auf Sigmund Freud. Das hat mit einer Strategie des Verschweigens wenig zu tun. In der *Musikpsychologie* beglaubigt Kurth seine Theoreme durch eine Vielzahl an Verweisen, die zitierten Namen gehören meist der psychologischen Fachrichtung zu. Der Fußnotenapparat von Kurths letztem Buch über Musikpsychologie erwähnt Freud jedoch nirgends. Dass der Theoretiker den Namen seines berühmten Zeitgenossen unterschlagen haben sollte, sofern dieser tatsächlich zu seinen nennenswerten geistigen Initialzündungen oder begleitenden Rückversicherungen zählte, darf unter diesen Umständen bezweifelt werden.
2. Ferner besagt das energetische Konzept nicht, dass die psychodynamische Grundlage des Bewegungsimpulses auf Triebregungen beruht. In der Tradition der Psychoanalyse hängt die ›Dynamik‹ der Psyche mit der Notwendigkeit der Befriedigung zusammen. Der ›Lebenstrieb‹ kann sich sowohl auf Lebensnotwendigkeiten beziehen, als auch, wie im Sexualstreben, auf die Sicherung der Fortdauer über das eigene biologische Ende hinaus. Kurths Konstrukten zufolge verfügt der ›musikalische‹ Mensch gleichfalls über ein Potential, welches sich im Zusammenhang mit einer von außen gegebenen ›Motivation‹ – eben der einströmenden Klangschwingungen – in Bewegung setzt. Dennoch geht Kurth nicht von bestimmten Trieben aus. Auch konzipiert er, trotz mancher Anklänge, keine Bewältigung der psychischen Gespanntheit durch Befriedigungen. Seine ›Energie‹ äußert sich nicht in Bedürfnissen des inneren musikalischen Reservoirs, welches sich vermittels akustischer Reize ›abregiert‹.
3. Kurths Theorie intendiert des weiteren kein Programm, welches sich verborgene Antriebe des Unbewussten ins Bewusstsein holt, um dort steuernd einzugreifen. Der Ansatz verfährt in einem wesentlichen Punkt nicht psychoanalytisch, sondern synthetisch. Nicht, dass der Musiktheoretiker psychischen Erkrankungen nachzuforschen unterlässt, ist das Problem; das wäre nicht seines Amtes gewesen. Sondern dass bei Kurth die psychisch-musikalische Energie alsbald im Dunkel einer gefühlten

Lebensenergie verschwindet, die als solche der fernerer rationalen Durchdringung nicht zugänglich ist.

4. Die Rolle des Unbewussten betonten zu Beginn des 20. Jahrhunderts zahlreiche Psychodynamiker, auch solche, die der Psychoanalyse Freuds fern standen. Dass Psychologen von vorbewussten Schichten ausgingen, in denen sich meist unerkennbare ›Vorgänge‹ abspielen, deutet also nicht notwendig auf Verwandtschaft mit Freuds Gedanken. Ebenso gut könnte man behaupten, Kurths Vorstellungen von psychischer Energie ständen dem Libido-Begriff Carl Gustav Jungs näher als demjenigen Freuds. Die psychologische Fundierung des musikalischen Erlebens lässt den spezifischen Halt an der für den Psychoanalytiker Freud charakteristischen Ausrichtung am Sexuellen vermissen.

Dass Kurth die Psychoanalyse nicht rezipiert habe, ist zwar eher unwahrscheinlich. Doch die Möglichkeit der Kenntnis sagt für sich genommen wenig über die Voraussetzungen des Systemaufbaues aus. Die Analogie von Kurths Energie- und Freuds Libido-Begriff mag nahe liegen. Doch daraus folgt nur eine Entsprechung des psychodynamischen Grundmodells, mehr – zunächst einmal – nicht.

Kurth und Freud wurzeln andererseits bis zu einem gewissen Grade in gemeinsamen weltanschaulich-philosophischen Traditionen. Beide verband die Affinität zur Willensmetaphysik Arthur Schopenhauers. Schopenhauer war einer der einflussreichsten Philosophen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis in die Zeit des Ersten Weltkrieges hinein. Sein Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* kulturprägend zu nennen, dürfte mit Bezug auf diesen Zeitraum kaum eine Übertreibung darstellen. Der Eindrucks macht des pessimistischen Weltverständnisses entzogen sich im frühen 20. Jahrhundert nur wenige unter den Künstlern und den Vertretern der Geistesgeschichte.

Schopenhauers Philosophie geht von der Existenz eines blinden, weltumspannenden Dranges, des metaphysischen ›Willens‹ aus. Der Wille als (in Kants Sprache) Ding an sich durchdringt die empirisch erfahrbare Wirklichkeit und sucht sich in den Besonderheiten der Naturkräfte (Gravitation), der pflanzlichen und tierischen Gattungen und dem menschlichen Streben nur seine äußere Form. Der Wille zum Leben manifestiert sich bei Schopenhauer in einem unstillbaren ruhelosen Drängen, in dem Wunsch nach Erhaltung des Individuums und der Gattung. Und er tendiert dazu, die Willensregungen anderer Erscheinungen des Weltwillens zu ignorieren. Auf diesem Weltbild fußt Schopenhauers metaphysischer Pessimismus. Im Zeichen des ungezügelt Willens (der nur notdürftig durch Sitte, Kultur und vor allem durch die Strafjustiz des Staates im Zaum gehalten wird) herrschen unter den Menschen wie in der gesamten Natur Gewalt, Mord, Krieg und Tod.

Schopenhauer vertritt eine ›dynamische‹ Weltsicht. Sie trieft zwar von Blut, aber sie akzentuiert auch das ewig Schöpferische im endlos unbefriedigten Welt drang nach Dasein und Wohlbefinden. Darin eingeschlossen ist der gierige Wunsch von Mensch und Tier, sich fortzupflanzen, wie der Philosoph in der *Metaphysik der Geschlechtsliebe* ausführt.⁸ Schopenhauer beschreibt Sexualität als ›Leidenschaft‹, die unter Umständen »an

8 Schopenhauer 1977b, 621 ff.

Heftigkeit jede andere übertrifft, und dann alle Rücksichten beseitigt, alle Hindernisse mit unglaublicher Kraft und Ausdauer überwindet, so dass für ihre Befriedigung unbedenklich das Leben gewagt, ja, wenn solche schlechterdings versagt bleibt, in den Kauf gegeben wird.«⁹ Entsprechend dunkle, ja dämonische Züge könne die Geschlechtsliebe annehmen: Es handle sich um einen Trieb, welcher

[...] die Hälfte der Kräfte und Gedanken des jüngern Theiles der Menschheit fortwährend in Anspruch nimmt, das letzte Ziel fast jedes menschlichen Bestrebens ist, auf die wichtigsten Angelegenheiten nachtheiligen Einfluß erlangt, die ernsthaftesten Beschäftigungen zu jeder Stunde unterbricht, bisweilen selbst die größten Köpfe auf eine Weile in Verwirrung setzt, sich nicht scheut, zwischen die Verhandlungen der Staatsmänner und die Forschungen der Gelehrten, störend, mit ihrem Plunder einzutreten, ihre Liebesbriefchen und Haarlöckchen sogar in ministerielle Portefeuilles und philosophische Manuskripte einzuschieben versteht, nicht minder täglich die verworrensten und schlimmsten Händel anzettelt, die werthvollsten Verhältnisse auflöst, die festesten Bande zerreißt, bisweilen Leben, oder Gesundheit, bisweilen Reichthum Rang und Glück zu ihrem Opfer nimmt, ja, den sonst Redlichen gewissenlos, den bisher Treuen zum Verräther macht, demnach im Ganzen auftritt als ein feindsäliger Dämon, der Alles zu verkehren, zu verwirren und umzuwerfen bemüht ist.¹⁰

Da der metaphysische Wille der Existenz vorausliegt, kann Schopenhauer als Philosoph auch schreiben: Schon die ersten zarten, sehnsüchtigen Blicke, die sich Mann und Frau zuwerfen, seien keine individuellen Regungen, sondern »eigentlich schon der Lebenswille des neuen Individuums«, des Kindes, welches ins Leben treten wolle. Sexualität entscheide also über »nichts Geringeres, als (über) die Zusammensetzung der nächsten Generation.«¹¹

Erotisches Streben sei, so Schopenhauer als Philosoph, der individuelle »Wille des Einzelnen in erhöhter Potenz, als Wille der Gattung«.¹² Der Wille zum Leben suggeriert dem Individuum, sein sexuelles Wollen befriedige den eigenen Willen. Damit dieses Individuum die Interessen der Gattung über den Tod des Einzelnen hinaus gebührend berücksichtige, greift die Natur also zu einer List. Sie spiegelt dem Einzelnen die Möglichkeit von Erfüllung vor, aber nur so lange, bis die eigentlichen Absichten (die Zeugung eines neuen Kindes) erfüllt sind. Diese List nennt Schopenhauer »den Wahn«:

Dieser Wahn ist der Instinkt. Derselbe ist, in den allermeisten Fällen, anzusehn als der Sinn der Gattung, welcher das ihr Frommende dem Willen darstellt. Weil aber der Wille hier individuell geworden; so muß er dergestalt getäuscht werden, daß er Das, was der Sinn der Gattung ihm vorhält, durch den Sinn des Individui wahrnimmt, also individuellen Zwecken nachzugehen wähnt, während er in Wahrheit bloß generelle (dies Wort hier im eigentlichsten Sinn genommen) verfolgt.¹³

9 Ebd., 622.

10 Ebd., 624.

11 Ebd., 627 bzw. 625.

12 Ebd., 625.

13 Ebd., 630.

Dieser Zweck der Natur zieht für Schopenhauer eine Prozedur des Auswahlverfahrens unter den Liebenden nach sich, die – vorsichtig formuliert – darwinistischen Zuchtwahlkonzepten durchaus nahe steht. Pessimist, der er ist, zeichnet Schopenhauer darüber hinaus ein deprimierendes Bild der ›sexuellen Realität‹: Wie kaum ein Anderer schildert der Philosoph die Unmöglichkeit des Glückes durch Erotik, ihren Trug und den torturierenden Charakter als innere Spannung, die auf Befriedigung drängt, sich aber danach enttäuscht zeigt und neue Ziele des Begehrens sucht.

Schopenhauer prägt die willensmäßige Fixierung durch Sexualität, die Freud dann Besetzung eines menschlichen Objektes mit Libido nennen wird, deutlich vor. Zudem betont der Philosoph deren Bedeutsamkeit: »Denn alle Verliebtheit, wie ätherisch sie sich auch geberden mag, wurzelt allein im Geschlechtstrieb, ja, ist durchaus nur ein näher bestimmter, specialisirter, wohl gar im strengsten Sinn individualisirter Geschlechtstrieb.« Sexualität sei eben, »nächst der Liebe zum Leben, [...] die stärkste und thätigste aller Triebfedern«.¹⁴ Und sie stehe auch der Pathologie offen: Der erotische Trieb greife zu Vergewaltigungen, provoziere einseitige oder gemeinschaftliche Selbstmorde, führe gelegentlich »im Fall die Erfüllung unabänderlich versagt bleibt, zum Wahnsinn« oder »ins Irrenhaus«.¹⁵ Schopenhauer stellt die sexuelle Leidenschaft also in den Kontext klinischer Phänomene, wenngleich nicht in der Form einer wirklich therapeutischen Auseinandersetzung mit dem Thema.

Sigmund Freuds Menschenbild dürfte in keinem Punkt dem Philosophen näher stehen als in dem der Relevanz des Sexualtriebes. Der Psychoanalytiker hat denn auch die Vorgängerschaft zum eigenen metapsychologischen Modell hervorgehoben. In seinem Aufsatz *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* bekennt er:

Die wenigsten Menschen dürften sich klar gemacht haben, einen wie folgenschweren Schritt die Annahme unbewußter seelischer Vorgänge für Wissenschaft und Leben bedeuten würde. Beeilen wir uns aber hinzuzufügen, daß nicht die Psychoanalyse diesen Schritt zuerst gemacht hat. Es sind namhafte Philosophen als Vorgänger anzuführen, vor allem der große Denker Schopenhauer, dessen unbewußter ›Wille‹ den seelischen Trieben der Psychoanalyse gleichzusetzen ist. Derselbe Denker übrigens, der in Worten von unvergeßlichem Nachdruck die Menschen an die immer noch unterschätzte Bedeutung ihres Sexualstrebens gemahnt hat.¹⁶

Freuds ›Gleichsetzung‹ der Willenskonzeption mit seinen eigenen Triebtheorien sollte nicht dazu verführen, Schopenhauer ohne weiteres in die Entstehungsgeschichte der Psychoanalyse einzuordnen. Der philosophische Ansatz verlieh der Entwicklung psychoanalytischer Verfahren nicht die allein entscheidenden Impulse. Die Schwierigkeiten, Schopenhauer ins Vorfeld der Klinischen Psychologie Freuds einzuordnen, wurden bereits ausführlich untersucht.¹⁷ Dass Freud jedoch zahlreichen Psychologismen Schopen-

14 Ebd., 624.

15 Ebd., 643 bzw. 622.

16 Freud 1947, 11 f.

17 Ohne Anspruch auf Vollständigkeit seien genannt: Hemecker 1991; Zentner 1995; Kaiser-El-Safti 1987; Götde 1999.

hauers zustimmen konnte, die den menschlichen Trieb über die Vernunft, die Macht des Willens über diejenige des Intellectes, das Sexualstreben über die gesellschaftliche Konvention stellten, dürfte unstreitig sein.

Ernst Kurth bekennt sich in der *Romantischen Harmonik* seinerseits zur Willensmetaphysik Schopenhauers. Kurth befindet dort:

Die Musik ist [...] keine Spiegelung der Natur, sondern das Erlebnis ihrer rätselhaften Energien selbst in uns; die Spannungsempfindungen in uns sind das eigentümliche Verspüren von gleichartigen lebendigen Kräften, wie sie sich im Uranfang alles physischen und organischen Lebens offenbaren.

Und in einer Fußnote zu diesen Sätzen, die sich besonders auf das ›Uranfängliche‹ bezieht, schreibt der Theoretiker:

Im Lichte von Schopenhauers Weltlehre [...] würde sich die Gleichartigkeit dieser Kräfte so darstellen, daß sie überhaupt als identischen Ursprungs anzusehen wären und nur verschiedene Objektivationen der gleichen Urkraft, des ›Willens‹, darstellen. [...] Auch Schopenhauers Anschauung vom Wesen der Musik ›als unmittelbaren Abbilds des Willens selbst‹ findet ihre Bestätigung in der Gleichartigkeit vom Charakter der ursprünglichsten musikalischen Spannungen mit Bewegungsempfindungen, von psychischen Empfindungsenergien mit physischen Kräftevorgängen.¹⁸

Dass Kurth die fundierende Wirkung des Systems wie beiläufig erwähnt, verweist nicht auf die Marginalität des Einflusses. Die Fußnoten-Form der Erwähnung des Namens Schopenhauers steht in deutlichem Kontrast zur ›Willens-Atmosphäre‹, von der die *Romantische Harmonik* durchgängig geprägt ist. Aussagen wie die folgenden stehen dafür ein:

Die Urform musikalischer Willensregung [...] sind psychische Spannungen, die nach Auslösung in Bewegung drängen; alles musikalische Geschehen beruht in Bewegungsvorgängen und ihrer inneren Dynamik.¹⁹

Oder, an anderer Stelle: Nicht etwas »materiell Vorhandenes« mache die Wirkung der Musik aus, sondern vor allem »der Wille«.²⁰ Mehr als die übrigen Schriften Kurths durchwirkt die *Romantische Harmonik* ein eigentümlich metaphysisch-erotisches Fluidum, wenn die Rede auf Fluktuationen von Spannungen oder Energien kommt. Und dies hat, entgegen vordergründig möglicher Deutungen, nicht allein damit zu tun, dass in Kurths Buch das Liebesdrama *Tristan und Isolde* von Richard Wagner eine herausragende Position einnimmt.

Der Wille im Sinne Schopenhauers kehrt bei Kurth zwar in psychologischen Kategorien wieder. Doch die psychische Energie, welche die Voraussetzung des Musikalischen bildet, hängt doch stets mit einer ›Lebensenergie‹ zusammen, die sich auch in anderen

18 Kurth 1920, 4.

19 Ebd., 4.

20 Ebd., 48.

als auf musikalischen Gebieten äußert. Kurth rezipierte die Philosophie Schopenhauers primär als weltanschaulichen Hintergrund, nicht als Quelle für psychologische Wegweisungen. Daher die für die Zeit nach der Jahrhundertwende signifikante Bemerkung, dass seine eigene Theorie mit der – so wörtlich – »Weltlehre« Schopenhauers kongruiere. Die Einzelheiten des Seelenlebens, die Kurth aus der *Welt als Wille und Vorstellung* ohne weiteres ebenfalls hätte ermitteln können, würdigt der Musiktheoretiker keiner näheren Betrachtung. Auch die krankhaften Arten der Willensäußerungen bleiben unbeachtet.

Eine Verwandtschaft zwischen Kurths Theorie und Freuds Psychoanalyse ist daher nicht direkt über die »Wurzel« Schopenhauer hinlänglich begründbar. Bloße Übereinstimmungen in der Rezeption geistesgeschichtlicher Ereignisse besagen über Kongruenzen ohnedies wenig.²¹ Im Falle Kurths und Freuds tritt erschwerend hinzu, dass beide von einer recht verschiedenen Interessenlage ausgingen. Was der Psychoanalytiker an Schopenhauer hervorhob: die Pathologie des Willens, die unbewussten Triebe des Sexus, war für Kurth peripher. Und was Kurth an der Willensphilosophie faszinierte: das metaphysische Weltbild, war nun wiederum für den Positivisten Freud ohne Belang. Im Kernpunkt des Schopenhauerschen Denkens, in der Frage der Bejahung oder Verneinung des Willens, trennten sich schließlich endgültig die Wege der beiden Psychologen. Schopenhauers Pessimismus fand bei Freud durchaus Resonanz²², nicht aber bei Kurth. Dazu war der Musiktheoretiker zu sehr Willensbejaher, zu sehr »Lebensphilosoph«.

Dennoch nahm die Denkungsart Schopenhauers mancherlei analogen Einfluss auf Kurth und Freud. Spezifische Kennzeichnungen der inneren Dynamik und deren Beziehung zu den Objekten jenseits der menschlichen Psyche weisen auf verborgene Entsprechungen hin. Kurths Musikpsychologie entwirft ein Widerspiel von Spannung und Lösung im musikalischen Erleben, die (vielleicht vermittelt über Schopenhauers Vorstellung von Willensregung und Befriedigung) immerhin bis zu einem gewissen Grade an Freuds Spannungsreduktionsmodell gemahnt. Die Gemeinsamkeit besteht in Folgendem: Die Psychodynamik bringe eine innere Gespanntheit mit sich, welche es »abzubauen« gelte bzw. einem natürlichen Abbau zustrebe. Die entsprechende Dranghaftigkeit sei auf ein Objekt gerichtet (bei Kurth der musikalische Zusammenhang, bei Freud das libidinös Besetzte). Die Lösung des Dranges erfolge mit der Erreichung des Begehrten, welches doch nur ein vorläufiger Ruhepunkt im endlosen Fortbestand stets neuer Zustände der Spannungsakkumulation und -lösung sei. Das Vorhandensein von psychischer Spannung wertet Kurth zwar nicht als Quantum, welches sich durch Inanspruchnahme »verbraucht«. Und doch strebt dieser Zustand auch bei ihm zur Selbstauflösung. Vorstellungen von Lust und Unlust thematisiert der Theoretiker nicht primär, aber sie spielen in seine Beschreibungen hinein.²³

21 Man bedenke, welche Variationsbreite an »Konsequenzen« beispielsweise Hegels Philosophie eröffnete: Die »Fortsetzer« seines Systems reichten von Karl Marx auf der politischen Linken, die dem 20. Jahrhundert den real existierenden Sozialismus bescherte, bis zur Staatsvergottung auf Seiten der Rechten, ohne die in Deutschland die Akzeptanz des Dritten Reiches wohl weniger eindeutig ausgefallen wäre.

22 Zentner 1995, 135 ff.

23 Krebs 1998b, 185 ff.

Das Problem der Spannungsintensität und deren Auslösung in Bewegung sei an einem Beispiel aus Richard Wagners *Tristan und Isolde* näher erläutert, welches Kurth in der *Romantischen Harmonik* einer Kurzanalyse unterzieht.

* * *

Die innere Dynamik einer wagnerschen oder nachwagnerschen Partitur differiert stilistisch von der Bachschen Kontrapunktik, trotz gleichartiger »energetischer« Wurzel. Kurth operiert in diesem Punkt mit Hilfe einer geschichtsphilosophisch anmutenden Konstruktion²⁴: Die Zeit Haydns und Mozarts habe den vorübergehenden Sieg der Vertikalen über den Kontrapunkt und damit die Dämpfung innerer musikalischer Dynamik mit sich gebracht. Deren Wiedergewinnung gelang dem 19. Jahrhundert nicht durch eine Rückwendung zur Stilistik Johann Sebastian Bachs. Die Komponisten der Nachklassik hatten sich am klassischen Erbe abzarbeiten, also am Klang. Eben diesen mussten sie mit psychischer Dynamik neu durchwirken. Was zur Zeit des Thomaskantors der lineare Kontrapunkt leistete, falle im 19. Jahrhundert als Aufgabe der Chromatik anheim. Wichtige Teilmomente des neuen, nachklassischen Tonsatzes bilden für Kurth die Leitöne und Nebentoneinstellungen als Male der romantischen Harmonik. Ihre Krise (Kurth meint: die Kulmination) erreiche die Chromatik in Richard Wagners *Tristan und Isolde*.



Beispiel 1: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, Tristan-Hauptmotiv, T. 1–3

Das berühmte Tristan-Hauptmotiv (Beispiel 1) erscheint zu Beginn des dritten *Tristan*-Aufzuges in einer diatonisierten, lastend schwer wirkenden Variante:



Beispiel 2: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 3. Aufzug, T. 1–2

Wagner verleiht der Motivvariante in weiteren Verlauf des Vorspieles auch eine formale Funktion. Dazu dienen relativ einfache Tonika-Dominant-Verhältnisse inmitten der allgegenwärtigen *Tristan*-Chromatik. Der Linienzug in T. 1–15 vollzieht eine Tonika-Dominante-Öffnung auf der Basis von f-Moll. Die harmonische Entwicklung durchläuft die

24 Ausgeführt ist sie in Kurth 1920, 14ff.

Stadien f-Moll (mit vorherigem Quintsextakkord²⁵ – As-Dur mit Beginn des sogenannten Motivs der Liebesentbehrung (T. 11) – C⁷ als öffnende Dominante in f-Moll. In T. 16 setzt Wagner wieder mit der IV. Stufe in f-Moll an (formal rückbezüglich auf T. 1), führt die Progression bei sonst analogem Material diesmal nach Des-Dur (T. 26) und einen Septklang über G in zweiter Umkehrung (T. 30). Dann komponiert Wagner nicht, wie noch in T. 16, einen formal wirksamen Bezugspunkt durch die Wiederkehr der IV. Stufe, sondern eine charakteristische Abwandlung.

The image shows a musical score for two staves, treble and bass clef. The key signature is three flats (F major/D minor). The treble staff begins with a melodic line starting on F4, moving to G4, A4, Bb4, and C5. The bass staff provides harmonic support with chords and single notes. Dynamics markings include 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo).

Beispiel 3: Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, 3. Aufzug, T. 30–31

Wagner lässt die lineare Diatonisierung aus T. 1 des Vorspieles zum dritten Aufzug in das neue Motiv hineinspielen (Diskantschritte: *e-f-g-as*, also Halbton-Ganzton-Halbton mit Ersetzung eines Ganztonschrittes durch einen Halbtonschritt unter Beibehaltung des anderen). Zudem nimmt T. 30–31 formal die Position ein, die ein mögliches ›drittes‹ Erklingen des Materials aus T. 1 nahegelegt hätte. Wagner aber intensiviert nun das Motiv, welches zu Beginn des Aufzuges eher nur den Eindruck von Schwere hinterlässt. Es erhält einen Halbton mehr und nähert sich darum dem Ursprung des Motivs an (welches im Diskant aus drei Halbtonschritten besteht, vgl. Beispiel 1). Kurth analysiert dieses Klangpaar wie folgt:

Klangunterlage ist für beide Takte der Nonenakkord *g-h-d-f-as* [...] Im vorliegenden Beispiel verzerren zuerst drei frei eintretende Leittonstellungen die Form des Spannungsakkords: der erste Motivton *e* vor dem *f*, ferner die chromatischen Spannungstöne des (= *cis*) zu *d* und *b* (*ais*) zu *h*; der Überblick ist dadurch erschwert, daß die Lösung der Spannungstöne nicht überall an die gleiche Stimme gebunden bleibt. Mit dem Beginn des zweiten Taktes erscheint noch ein *es* leittonartig vor *d* [...] Hier zeigt sich somit, daß nicht nur ein Septakkord, sondern auch ein Nonenakkord nach den vorangehenden Dissonanzenergien der mehrfachen Alterationsbildungen lösungsartig wirkt. Höchst beachtenswert ist hierbei, wie sogar im zweiten Takt das *g* der Hauptstimme im motivischen Zusammenhang, obwohl es zugleich Grundton ist, vorhaltsartig zur None *a* wirkt, noch dazu zur stark dissonierenden kleinen None, und diese erscheint dem

25 Kurth widerspricht jedoch der vertikalen Auffassung *b-des-f-g* (T. 1) in einem für ihn wichtigen Punkt: Er sieht nicht den Klang, sondern die Linie *g-as* im Vordergrund, *g* also nicht als Akkordton (1920, 53 ff.). Dagegen wäre einzuwenden: Wagner komponiert mit *g* in T. 1 einen Liegeton, der – harmonisch gesehen – den Ton *as* zur Nebennote macht. Kurth ist andererseits jedoch zuzugestehen, dass er die ›Strebung: *g-as* in den Zusammenhang der Fortsetzung *b-c* rückt, also eine übergreifende Linienbewegung meint. Dies aber würde der partiell vertikalen Auffassung des ersten Klanges nicht zuwiderlaufen, vor allem dann nicht, wenn man bedenkt, dass Kurth selbst unter dem Vorzeichen der psychischen Wandelbarkeit und Flexibilität des Musikhörens in manchen Analysen einzelne Töne als zugleich ruhend und drängend wertet.

Grundton gegenüber als Auflösung; so groß ist das Übergewicht der Spannungsverhältnisse über die klanglichen Erscheinungen. (Zugleich einer der zahllosen Fälle, wo sich im gleichen Ton verschiedene dynamische Inhalte kreuzen.)²⁶

Leittöne und Nebentoneinstellungen sind gleichermaßen musikalische Impulse und konkretisieren ein Drangempfinden im akustisch Wahrnehmbaren des Einzeltones. Während erstere dazu tendieren, aus dem Gesamtklang herauszuleiten, drängen sich letztere eher in ihn hinein. Anders gesagt, ›Nebentöne‹ sind für Kurth frei eintretende Vorhalte.²⁷ In obigem Beispiel (Beispiel 3) ist es Nebenton zu *d*. Der Diskantton *g* aber treibt zu *as*, einem Lösungston, der klanglich gesehen eigentlich dissoniert. Kurth spricht in der *Musikpsychologie* auch von »Distendenz«, um das Forttreiben eines Tones nicht sekundär aus klanglichen Verhältnissen einer Tonreibung ableiten zu müssen.²⁸ Die Spannkraft der Distendenz geht über die Intensität hinaus, die Wagner zu Beginn des dritten Aufzuges komponiert. Es gibt keine reguläre Auflösung, selbst die Oktave ist neutralisiert und durch ›die Tendenz‹ zur wiederum dissonanten Note überlagert (die Distendenz schlägt in Dissonanz um, könnte man mit Kurth sagen).

Den Klang über *G* durchziehen also verstärkte Strebungen, die einer Intensivierung des Spannungsempfindens gleichkommen. Bezeichnend auch, dass Wagner darauf verzichtet, eine Klangprogression wie in T. 1 ff. zu komponieren. Der *G*-Klang verbleibt, gleichsam gefangen in sich, bis T. 37. Sämtliche Nebentöne leiten in den Klang zurück bzw. intensivieren ihn in seiner Nonenstruktur. Der weitere Verlauf kennt weit weniger tonikale Stützpfeiler als der Beginn des Vorspieles.

Aber was bedeutet diese Intensivierung? Hinweise darauf geben dramatisch-musikalische Bezüge, in denen die Variante innerhalb der Symphonik des dritten Aufzuges erscheint, aber auch die eigentliche Herkunft dieses Akkordpaars. Wagner komponiert im Schlussakt des *Tristan* besagte Variante an folgenden Stellen:

Kl. A. (Seite / System)	Person	Text
229/5–7	-	-
247/2–4	Tristan	Weh, nun wächst, bleich und bang, mir des Tages wilder Drang; grell und täuschend sein Gestirn weckt zu Trug und Wahn mir das Hirn!
271/2–3	Tristan	O dieser Sonne sengender Strahl, wie brennt mir das Hirn seine glühende Qual!

Tabelle 1

26 Kurth 1920, 58f.

27 Welche der beiden Energien die größere Spannkraft gegen den jeweiligen Folgeton entfaltet, lässt Kurth offen, wie ihm denn überhaupt eine Quantifizierung im Stile physikalischer Spannungs- oder Energiebegriffe fern liegt. Kurth betrachtet jedenfalls beide Fortschreitungen als stark energetische, gegenüber rein diatonischen Wendungen intensivierte Linienzüge.

28 Kurth 1931, 173.

Man könnte vermuten, die Variante sei ein Ausfluss musikalisch->schopenhauerischen Denkens. Die Stelle »O dieser Sonne sengender Strahl« setzt die Maxime der pessimistischen Philosophie in dramatische Verse um: In der Form der Vorstellung (bei Tage, unter der Sonne) ist jede Willensregung ein endloses Sich-Quälen und unstillbares Begehren. Darum der heraufgesetzte Spannungsreichtum des Akkordpaars. Andererseits sollte nicht außer Betracht bleiben, dass diese Klangverbindung aus dem Wesendonck-Lied *Im Treibhaus* auf den *Tristan* übergegangen ist. Und dort fällt sie bezeichnenderweise mit der Verszeile: »Weit in sehndem Verlangen breitet ihr die Arme aus, und umschlinget wahnbefangen öder Leere nicht'gen Graus« zusammen:

The image shows a musical score for Richard Wagner's 'Im Treibhaus'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major, 4/4 time, and has the lyrics 'Weit in seh - nen-dem Ver - lan - gen'. The piano accompaniment features a complex chord structure with chromatic movement in the right hand and a steady bass line in the left hand. The score is marked with a piano 'p' dynamic.

Beispiel 4: Richard Wagner, *Im Treibhaus*, T. 21 ff.

Der Bezug zu dieser ›Tristan-Studie‹, die sich nahezu vollständig im dritten Aufzug des Musikdramas wiederfindet, semantisiert Wagners Klangverbindung. Er eröffnet die Möglichkeit, die Intensivierung im dritten *Tristan*-Vorspiel ein musikalisches Zeichen für Erotik – mit Freud: als wilden Drang, als Leidenschaft der Psyche – zu deuten. Einfache Chromatik reicht hierzu nicht aus, denn der *Tristan* ist von ihr allgemein durchdrungen.

Konvergiert aber ›intensivierte psychisch-musikalische Energie‹ mit der Vorstellung des Erotisch-Unerfüllten, fällt es nicht schwer, über die Klammer Schopenhauer Kurths Analyse einen libidinösen Beiklang abzulauschen. Dass Kurth an Beispielen gesteigerter Erotik seine energetischen Leittoninterpretationen exemplifiziert, rückt sie in die Nähe der Freudschen Psychoanalyse. Nicht dass ein Drangempfinden überhaupt vorhanden ist, macht die Interpretation mit Freud vergleichbar. Sondern dass der ›Drang‹ eine musikalische Steigerung gerade dort erfährt, wo Freud (und Schopenhauer, der den Geschlechtstrieb den »Brennpunkt des Willens« nannte²⁹) die Quelle menschlicher Triebreuegung lokalisieren.

So fern Kurth der Pessimismus Schopenhauers und Freuds letztlich lag: Das Drangvoll-Energetische in der Musik setzt die Unerfüllbarkeit und, wo der erotische Trieb ins Spiel kommt, auch das Leiden mit. Trotz aller Unterschiede in der Auffassung und Gewichtung psychischer Phänomene berühren sich Kurth und Freud in diesem, man könnte sagen ›schopenhauerischen‹ Punkt.

* * *

29 Schopenhauer 1977a, Bd. 2, 412.

Es wäre ein Einfaches, expressive Details aus den Partituren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts als Ausflüsse erotischer Triebregungen aufzufassen und sie in Kurths Termini des ›Dranges‹ oder des Unerfüllbaren zu interpretieren. Ob dies sehr weit führen würde, ist eher zweifelhaft. Denn die entsprechende Hermeneutik würde den Glauben voraussetzen, dass die Libido als sexuelle Energie tatsächlich, wie Freud annimmt, die menschliche Psychodynamik beherrsche. Als bloße Hilfsvorstellung besagt diese Annahme aber nichts im Sinne einer Verwandtschaft der Musikpsychologie Kurths mit Freud.

Es gibt jedoch einen anderen Weg, Ernst Kurths Theoreme für psychoanalytische Interpretationen musikalischer Kunstwerke fruchtbar zu machen. Kurth selbst zeigt ihn in einem Kapitel der *Romantischen Harmonik* auf, welches mit dem bezeichnenden Titel »Der Klang als Symbol« überschrieben ist. Zum Tristanakkord schreibt Kurth dort:

Daß der symbolische Sinn des einzigartigen Einleitungsklanges, wie schon aus dem Vorspielhöhepunkt am deutlichsten hervorging, ganz allgemein das Unerfüllbare, die Unerlöstheit des Liebesehnens bedeutet, erweist auch im Einzelnen seine leitmotivische Verwendung; man kann ihn als die Grundspannung des ganzen Dramas bezeichnen, als seine ›Not‹. Erster Akkord ist er daher nicht nur seiner Stellung im Vorspiel nach, die qualvoll zerrissene Grundstimmung des Werkes findet in ihm mit einem einzigen Klangreflex ersten und unmittelbarsten Ausbruch. Er hat etwas vom Ausdruck eines kranken Blickes. Ob helleuchtend oder nur schattenhaft, mit seiner unheimlichen Verhaltenheit streicht der Klang wie das Schicksal überall durch das Musikdrama, wo die Unerlöstheit aus den Worten der Dichtung heraufönt.³⁰

Anders gesagt: Die psychische Energie, die bei Kurth in den Ton ›gedeutet‹ wird und diesen zum Teil des musikalischen Verlaufes macht, ›be-deutet‹ auch etwas. In der Sprache der Semiotik: Auf ihrer Basis entwickeln sich Zeichen, Indices oder musikalische Symbole. Kurth gesteht dem Empfinden von Spannung und Bewegung zu, für konkrete, benennbare Spannungen und Bewegungen zu stehen. Das betrifft auch die menschliche Sexualität. Kurth behandelt die musikwerdende psychische Dynamik nicht in erster Linie als Ergebnis von sexueller Energie, sondern – wenn von Erotik die Rede ist – als Symbol für sexuelle Energie.

Sexualität und ihre Formen in der Musik sind lohnende (und zweifellos unerschöpfliche) Themen für energetisch-psychoanalytische Betrachtungsweisen.³¹ Sie gelingen vor allem bei Bühnenwerken mit einschlägigem stofflichen Gehalt. Im Rahmen der Psychoanalyse interessieren auch die Abarten, die krankhaften oder exzentrischen Äußerungen. Die analytische Bewusstmachung von gestörter bzw. unterbundener Sexualität wirft zahlreiche Fragen auf. Was geschieht mit einem erotischen Impuls, der sich nicht ausleben kann oder will? In der Tradition Freuds gibt es zwei Möglichkeiten der Bewältigung: Verdrängung oder Sublimierung. Beide Strategien kennen wiederum vielfältige Formen der Realisierung.

30 Kurth 1920, 82.

31 Krebs 1994.

Im Zusammenhang mit der Wandelbarkeit der erotischen Triebe seien zwei Teilaspekte Kurthscher Musiktheorie näher untersucht:

- der Umschlag der Klangenergie ins ›Impressionistische‹,
- das Moment der ›Zersetzung‹ von Klang.

Die dramatische Musik des frühen 20. Jahrhunderts enthält Hinweise darauf, dass diese beiden Momente bewusst eingesetzt wurden, um mit ihrer Hilfe gleichsam ›freudianische‹ (oder allgemeiner: psychoanalytische) musikalische Symbolik zu erzeugen.

* * *

Hugo von Hofmannsthals und Richard Strauss' Bühnenwerk *Die Frau ohne Schatten* behandelt das Thema Sexualität differenziert und in geistesgeschichtlich weit in die Vergangenheit zurückreichenden Dimensionen. Das Symbol des fehlenden Schattens meint Unfruchtbarkeit, in der damals üblichen Sprache der Lebensphilosophie: Lebensferne, Abgeschlossenheit gegenüber dem ewigen Werden. Hofmannsthal mischt dem Zusammenhang sogar ein indisches Element durch den Rückgriff auf Vorstellungen der Wiedergeburt bei: Zum Ende des ersten Aufzuges lässt er, ›griechisch‹ kommentierend, die Wächter in den Straßen rufen:

Ihr Gatten in den Häusern dieser Stadt,
 liebet einander mehr als euer Leben
 und wisset: Nicht um eures Lebens willen
 ist euch die Saat des Lebens anvertraut,
 sondern allein um eurer Liebe willen! [...]

Ihr Gatten, die ihr liebend euch in Armen liegt,
 ihr seid die Brücke überm Abgrund ausgespannt,
 auf der die Toten wiederum ins Leben gehn!
 Geheiligt sei eurer Liebe Werk!³²

Strauss komponiert diesen Lebensbogen choralartig in As-Dur, in einer Melodie, die sich zugleich erhaben (heilig) durch langsames Tempo, aber auch als ununterbrochenes Kontinuum über den Text ausbreitet.³³ Ausgreifendes Melos ist für Strauss allgemein charakteristisch, besonders gegen Ende seiner Werke neigt er dazu. Nicht immer meint der Komponist also ›Erhabenheit der Erotik‹. In vorliegendem Falle aber semantisieren die Verse Hofmannsthals den musikalischen Fluss. Umso bezeichnender, dass Strauss an anderen Stellen seiner Partitur den Charakter des Fließenden absichtsvoll stört und unterbricht.

Das Verhältnis zwischen Barak und seiner Frau – dem niederen Paar in Hofmannsthals Dramaturgie gegenüber dem Kaiser und der Kaiserin – ist zerrüttet. Den Vorgang als Ehekrise zu werten, wäre indes zu banal. Denn der Dichter thematisiert die Frage nach

32 Strauss, Richard, *Die Frau ohne Schatten*, Kl. A., 132 ff.

33 Ebd., Erster Aufzug, ab Ziffer 128.

dem ›Leben‹, das philosophische Ineinsetzen von Schönheit und Tod spielt eine gewichtige Rolle. Kinderlosigkeit verweigert sich den Forderungen des Werdens und Vergehens. Wie ist der Verlust ersetzbar? Zum Teil durch die typischen Fin-de-siècle-Attribute der Schönheit und des Schmucks.

Der erste Aufzug des Musikdramas bringt den Handel um den Schatten der Färberin. Reichtum und Schönheit sollen das Geschäft beflügeln. Die Amme – in der *Frau ohne Schatten* Trägerin des Prinzips der Lebensferne – trifft mit ihren Angeboten durchaus den Nerv der ›Handelspartnerin‹. Die Färberin erlebt eine kurze Vision ihrer, so könnte man sagen, ästhetischen Erhöhung. Text und Szenenanweisung legen den Vorgang wie folgt fest:

DIE AMME Verstattest du, ich schmücke dich!

(Sie legt ihr die Hand auf die Augen, sogleich ist sie selbst samt der Frau verschwunden. An Stelle des Färbergemaches steht ein herrlicher Pavillon da, in dessen Inneres wir blicken: es ist das Wohngemach einer Fürstin. Der Boden scheint mit einem Teppich in den schönsten Farben bedeckt, doch sind es Sklavinnen in bunten Gewändern. Sie heben sich nun von der Erde, lauschen kniend nach rückwärts. rufen mit süßem, wie ein Glockenspiel ineinanderklingenden Stimmen)

DIENERINNEN Ach, Herrin, süsse Herrin! Aah!

(Durch eine kleine Tür rückwärts, links, tritt die Frau, geführt von der Amme, in das Gemach. Sie ist fast nackt, in einen Mantel gehüllt, gleichsam aus dem Bade kommend; sie trägt das Perlenband ins Haar gewunden. Sie geht mit der Amme durch die knienden Sklavinnen quer durch, an einen grossen ovalen Metallspiegel, der rechts vorne steht. Dort setzt sie sich und sieht sich mit Staunen.)³⁴

Die immanente Erotik der Szene geht nicht nur aus der Verhandlung um den Schatten hervor, sondern auch aus den visionären Szenenbildern. Die Frau Baraks »ist fast nackt, in einen Mantel gehüllt, gleichsam aus dem Bade kommend«³⁵ und ergeht sich in der Orgie an Schönheit.

Strauss komponiert zur Einleitung dieser Teilszene eine Klangfolge, die sich sowohl auf die Szenerie der ausgebreiteten Schönheit als auch auf das ihr beigegebene erotische Element zu beziehen scheint:

34 Ebd., Kl. A., 98 ff.

35 Ebd., Kl. A., 102.

Beispiel 5: Richard Strauss, *Die Frau ohne Schatten*, Kl. A., 98, Ziffer 84, T. 1–2

Dem fis-Moll-Klang folgt ein Nonakord *g-h-d-f-a*, diesem wiederum der Neuansatz mit fis-Moll. Im weiteren Verlauf erfüllt das Akkordpaar auch Formfunktionen. Die Wiederholung der Takte 1–2 von T. 3 nach Ziffer 84 an spricht dafür, ebenso die Variantenbildungen ab T. 5.

Der Nonakkord über G strahlt zweifellos eine eminente Klangsinnlichkeit aus. Sie mit der Sichtbarkeit des Preziosen, des Spiegels, der Dienerinnen und der sonstigen Attribute des entfesselten Schönheitskultes in Verbindung zu bringen, dürfte geringe Probleme bereiten. Die Wirkung dieser Stelle tendiert zum musikalisch-impressionistischen Klangphänomen. Der Akkord steht für sich, wie so viele Nonakkorde bei Claude Debussy, und er entfaltet wenig Neigung, sich in den Gesamtzusammenhang einer harmonischen Progression zu integrieren. Damit dämpft er auch das Kontinuierliche des musikalischen Verlaufes.

Der Nonenakkord auf G entbehrt jedoch keineswegs ganz der Beziehung zu seinem Umfeld. Wenn nicht alles täuscht, liegt darin sogar seine symbolische Funktion in erster Linie begründet. Denn rein harmonisch-funktional gerechnet ist der Akkord *g-h-d-f-a* eine erweiterte Dominante, bezogen auf das vorausgehende und nachfolgende fis-Moll (unterstelltes *cis* als Grundton, Disalteration der Quinte *gis* zu *g* tief- und zu *a* hochalteriert, Terz *eis* als *f* geschrieben). Die Klangprogression fis-Moll - G⁹ weist, so gesehen *g* und *eis* als Leittöne zum fis-Moll-Grundton auf, ferner das Halbtonverhältnis *d* zu *cis*. Dennoch verselbständigt sich der Klang zum Eigenwert, ohne gänzlich seine Leittönigkeit aufzugeben.³⁶

Mit Kurth zu reden: Der Klang behält seine Spannungen als Doppelleittonklang, integriert sie aber zu einem klanglich funkelnenden Gesamtereignis. Energetik geht in Klangsinnlichkeit über. Daran ändert auch der Sachverhalt nichts, dass Strauss in T. 3 nach

36 Ob es bloßer Zufall ist, dass Strauss in seiner *Salome* mit der Rückung cis-Moll/Cis-Dur zu D⁹ Narraboths schwärmerische Aussage über die Prinzessin von Judäa ganz ähnlich komponiert? Der zugehörige Text lautet immerhin: »Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!« (Strauss, *Salome*, Kl. A., 5, System 2).

Ziffer 84 wieder mit *fis*-Moll ansetzt, also die Leitöne sogar zu ihrem Recht kommen lässt. Denn zu stark sticht der Akkord aus seinem Umfeld hervor (dynamisch, instrumentationstechnisch), als dass er allein als untergeordnetes Element einer übergreifenden Klangfolge sinnvoll deutbar wäre.

Kurth beschreibt die Absorption der psychischen Energie durch Klangsinnlichkeit in seinem Kapitel »Impressionistische Züge«.³⁷ Dort stellt er expressionistische und impressionistische Tendenzen romantischer Harmonik gegenüber und weist die energetischen Wirkungen den ersteren, die klangsinnlichen den letzteren zu:

Expressionismus oder auch nur eine nach seiner Richtung neigende Entwicklung ist vor allem bedingt durch gesteigerte Einfühlung in den energetischen Ausdruck, die Bewegungsspannungen, Impressionismus durch deren Stillung, die gelöste Ruhe. [...] Von den alles Klangliche durchströmenden intensiven Spannungen strebt sich die Harmonik zu befreien, indem sie die klangsinnlichen Reizeffekte vorwiegend heraushebt. Daher schon das meist sehr ruhige, breite Zeitmaß impressionistischer Musik, welches sich über ein bewegtes und erregtes Miterleben stellt, Klanggebilde als einzelne Sinneneindrücke ausbreitet.³⁸

Kurth diagnostiziert den musikalischen Impressionismus als »Zurückdrängung aller energetischen Spannungen zugunsten des rein klangsinnlichen Eindrucks« und nennt den charakteristischen Zug impressionistischer Entwicklung einen »Zersetzungsprozess«, bezogen auf den tonalen Gesamtzusammenhang.³⁹

Dies kann, mit Bezug auf leittonige Strebung, folgendes bedeuten: Ein Klang, der eigentlich leittonreich ist, mutiert zum statischen Klangeindruck, in welchem die Leitton-tendenz nicht mehr »im Vordergrund« steht (wenn man Kurths Begriff der Zurückdrängung ernst nimmt). Es handelt sich demnach um einen Neutralisierungseffekt.

Die Anwendung dieser Theoreme auf das Beispiel aus Strauss' *Frau ohne Schatten* fällt leicht. Der Nonakkord über *G* steht als impressionistischer Effekt für sich, indem er so weit als möglich die dem Klang immanente Energetik (Doppelleittonigkeit) absorbiert und der unmittelbar wirksamen Sinnlichkeit der Nonenstruktur ausliefert. Das bedeutet konkret: Niemand unter den Hörern wird die Töne *g* und *f* als Strebetöne nach *fis* hören, die sie eigentlich sind. In den »Vordergrund« rückt die Klangstruktur des Nonakkordes über *G*.

Der Übergang von energetischer Strebung in ein sinnlich erfahrbares Klangmoment entspricht genau dem, was den Kernbestand des »Schatten-Handels« ausmacht: Der »Triebverzicht« in der Abkehr von Barak wird kompensiert durch das Eintauchen in eine schöne, aber doch künstliche Welt. Die Substitution der Erotik durch das Künstliche aber darf Sublimierung genannt werden. Sublimierung ist eine von mehreren Formen der Triebbewältigung. Sie erfüllt sich zum Beispiel in der Kunst – oder eben in der Künstlichkeit des Schönen, in der rein ästhetischen Haltung. Im Prinzip haftet dieser Strategie des

37 Kurth 1920, 384 ff.

38 Ebd., 394.

39 Ebd., 394f.

Triebverzichts nichts Krankhaftes an, im Gegensatz zu den Mechanismen der Triebabwehr durch Verdrängung. Aber sie wandelt den sexuellen Impuls ebenso spürbar um.

Der Vorgang, den Strauss im ersten Aufzug der *Frau ohne Schatten* in Musik setzt, wirft indes ein Licht darauf, dass Sublimierung auch Lebensferne mit sich bringen kann. Denn gerade hierin liegt die Bedenklichkeit des Handels um den Schatten der Färberin letztlich begründet: im Verzicht auf ›Leben‹ (Erotik) und im Ersatz durch eine vorgeblich höhere Welt des Scheins. Es ist die Vision einer sublimierten Sexualität, die sich in der Wirklichkeit des Handlungsfortganges als Dekadenz herausstellt.

* * *

Leittonreichtum muss den Klang, dem er sein energetisches Gepräge verleiht, nicht unbedingt klangschön machen. Im Gegenteil, er vermag seine Form auch zu verzerren. Kurth geht denn auch von den psychischen Gewalten aus, die einen Klang durchwirken und ihm gleichermaßen expressive Kraft und klangsinnliche Deformation bereiten können. Alterationen setzen am Akkord an und verzerren ihn: Das Ergebnis ist die Verformung der Terzstruktur, der Akkord nimmt eine neue äußere Gestalt an.

Nicht alle energetischen Klangverfremdungen haben etwas mit psychoanalytischen Befunden zu tun, dazu sind die Möglichkeiten der Semantisierung von Klanglichkeit zu vielfältig. Doch gibt es durchaus Fälle, in denen der dramatische Kontext des Klangmittels einen psychoanalytischen Kommentar liefert. Zu diesem Klangmittel zählen Akkorde mit doppelter Terz⁴⁰, aber auch Alterationen der Quinte.

Erich Wolfgang Korngolds Operneinakter *Violanta* ist in mancher Beziehung ein psychoanalytisch grundiertes musikalisches Drama. Sicherlich in anderer Weise als Arnold Schönbergs *Erwartung*, das expressionistische Monodram, zu dem eine Verwandte Bertha Pappenheims (Sigmund Freuds Anna O.) das Libretto beisteuerte. Bei Korngold geht es nicht um Hysterie, sondern um fehlgeleitete Erotik. Im Mittelpunkt der Handlung steht die Erkrankte, Violanta. Ihre Schwester Nerina wurde einst durch den Verführer Don Alfonso in den Selbstmord getrieben. Violantas Reaktion aber verweigert die Trauerarbeit. Sie, die »keusch ist wie Schnee«, leidet seit diesem Vorfall an einer »geheimnisvollen Schwermut«. ⁴¹ Simone, Violantas Ehemann, ergänzt:

Seit diesem Tod ist Violanta stumm.
Ein Ungeheures presst den Hals ihr zu,
Und im Geheimnis ihres Hasses
Weist sie von sich, was Mann sich nennt.⁴²

Violanta selbst wünscht, Simone möge den Gegenstand ihres Hasses töten. Sie erläutert ihre psychische Befindlichkeit, und ihre Selbstanalyse ist durchaus triftig. Denn sie lässt

40 Vgl. Krebs 1994. Darin wird der Versuch unternommen, Doppelterzklänge des frühen 20. Jahrhunderts als Symbole für gehemmte Sexualenergie zu interpretieren.

41 Korngold, Erich Wolfgang: *Violanta*, Kl.A., 17 f.

42 Ebd., 43 f.

frühzeitig den wahren Grund ihres Hasses durchblicken. Auf den ruchlosen Verführer der Schwester angesprochen, sagt sie:

Und wie, wenns ihm gelinge?
 Haß und Liebe sind Brüder im Herzen.
 Wie, wenn ich selbst einst begehrte,
 Was jetzt mich mit Schauern erfüllt?⁴³

Später enthüllt sich Violantas unterdrückte Liebe zu Alfonso – eine Liebe, die sich aufgrund einer asketischen Erziehung und eines Denkens in den Kategorien der Pflicht und des Gehorsams nicht entfalten durfte. Dass Violanta sich schließlich dennoch ihrer Leidenschaft hingibt, führt zwar, therapeutisch bewertet, zu ihrer psychischen Gesundung, im dramatischen Verlauf zugleich aber auch zu ihrem Tod.

Die psychoanalytische Tradition Freuds kennt zahlreiche ›Maßnahmen‹ der Triebabwehr. Sexuelle Energien, die nicht ausagiert werden können (oder dürfen), verlagern sich auf andere Ebenen, wo sie unkenntlich sind bzw. dem ursprünglichen Impuls nicht mehr nahe stehen. Violantas Verkehrung der Leidenschaft in das Gefühl des Hasses ist eine Form der Abwehr durch Verdrängung, angereichert mit Elementen der Rationalisierung (sie wähnt, ihren Mordplan im Interesse sämtlicher Frauen ins Werk zu setzen, die rein geblieben seien). Freud würde sagen: Violantas Hass sei ein Abwehrmechanismus gegenüber einer Libido, die aus Gründen der Pflicht und der sozialen Normen das Begehrte nicht sichtbar besetzen darf.⁴⁴

Daraus folgt ein evidenter musikalischer Unterschied der ›Musik der Liebe‹ und derjenigen des Hasses. Korngold wählt in beiden Fällen den Nonakkord, als Ausdruck der Liebe Violantas den regulären Nonenklang *g-h-d-f-a*:

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 3/4 time and features a fermata over the word 'mich' in the lyrics 'Ihr liebt mich, Mo-na Vi-o-lan-ta!?' The piano accompaniment consists of three staves: a right-hand treble clef staff, a left-hand bass clef staff, and a grand staff. The right-hand staff contains a nonchord (G-A-B-C-D-E) with a *pp* dynamic marking. The left-hand staff contains a bass line with a quinte *e-g-b-d-fis* and a *p* dynamic marking. The grand staff shows a complex texture with sixteenth-note runs and chords.

Beispiel 6: Erich Wolfgang Korngold, *Violanta*, Kl. A., 114 f., bei Ziffer 123 in der ›Hassform‹ jedoch mit Tiefalteration der Quinte *e-g-b-d-fis*

43 Ebd., 69 f.

44 Violanta selbst spricht davon, sie sei stets durch »kalte Pflicht« am wirklichen Leben gehindert worden (Kl. A., 124).

So un - aus - sprech - - - lich

Beispiel 7: Erich Wolfgang Korngold, *Violanta*, Kl. A., 67, nach Ziffer 67

Die jubelnde Liebesmusik, die Violantas überwundene Verstockung anzeigt, wandelt – in großformaler Bezogenheit⁴⁵ – die kompositorisch ganz äquivalente Hassmusik um. Genau genommen, die Umwandlung treibt der Musik des Hasses ihre quälende Leittönigkeit aus. Hass und Liebe sind in der Tat damit auch musikalisch Brüder. Nur dass der Hass wesentlich leittonreicher, und damit auch ›gefangen‹ in der Hölle der libidinösen Triebe ist. Denn die Tiefalteration bewirkt zweierlei: Einerseits verzerrt sie den Klang und verschleiern somit absichtsvoll das Liebesgefühl, andererseits reichert sie ihn mit einer weiteren Strebung an. Die Negation des Liebesimpulses führt zu einer Steigerung innerer psychischer (und musikalischer) Spannung. Mit Freud müsste man von einer höchst misslungenen Abwehr des verbotenen Triebes sprechen. Die Maskierung der Sexualität im Hassgefühl führt zur Erhöhung des psychischen Leidens, nicht zu dessen Bewältigung. Die ›Verzerrung‹ (Kurth) des Klangs durch Alteration ist das energetische Symbol dafür.

So enthüllen sich in der Frage, inwieweit sich Kurths Musiktheorie und Freuds Psychoanalyse nahe stehen, doch erstaunliche Kongruenzen: Nicht so sehr in der direkten Abhängigkeit der einen von der andern, sondern in der Verwendbarkeit der Theorie zur psychoanalytischen Interpretation. Kurths Theorie wohnt in diesem Sinne keine direkte psychoanalytische Tendenz inne, wohl aber ein entsprechendes hermeneutisches Potential.

Literatur

Korngold, Erich Wolfgang, *Violanta*. Oper in einem Akt von Hans Müller. Musik von Erich Wolfgang Korngold. Vollständiger Klavierauszug mit Text von Ferdinand Rebay, Mainz-Leipzig: B. Schotts Söhne, o.J.

Strauss, Richard, *Die Frau ohne Schatten*. Oper in drei Akten von Hugo von Hofmannsthal. Musik von Richard Strauss; Vollständiger Klavierauszug mit Text von Otto Singer, Bramstedt: Fürstner, o.J.

45 Hierzu Krebs 1998a.

- Wagner, Richard, *Tristan und Isolde; Klavierauszug mit Text von Felix Mottl und Gustav F. Kogel*, Frankfurt u.a.: Peters, o.J.
- Ellenberger, Henry F. (1973), *Die Entdeckung des Unbewußten*, 2 Bde., Bern: Huber.
- Freud, Sigmund (1942), *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* (=Gesammelte Werke 5), London.
- (1947), *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse* (=Gesammelte Werke 12), London.
- Gödde, Günter (1999), *Traditionslinien des ›Unbewußten‹. Schopenhauer–Nietzsche–Freud*, Tübingen: Ed. diskord.
- Gruber, Gerold W. (1994), Art. »Analyse«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Bd. 1, Kassel u.a.: Bärenreiter, Sp. 577–591.
- Hemecker, Wilhelm W. (1991), *Vor Freud. Philosophiegeschichtliche Voraussetzungen der Psychoanalyse*, München: Philosophia.
- Kaiser-El-Safti, Margret (1987), *Der Nachdenker: Die Entstehung der Metapsychologie Freuds in ihrer Abhängigkeit von Schopenhauer und Nietzsche*, Bonn: Bouvier.
- Krebs, Wolfgang (1994), »Terzenfolgen und Doppelterzklänge in den ›Gezeichneten‹ von Franz Schreker. Versuch einer energetisch-psychoanalytischen Betrachtungsweise«, *Die Musikforschung* 47, 365–383.
- (1998a), »Dramaturgie der Entgrenzung. Erich Wolfgang Korngolds Operneinakter ›Violanta‹«, *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1, 26–39. <http://www.fzwmw.de/>
- (1998b), *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie. Voraussetzungen, Grundzüge, analytische Perspektiven*, Tutzing: Hans Schneider.
- Kurth, Ernst (1913), *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern: Haupt, 2. Aufl. München 1973.
- (1917), *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Bern: Haupt [Titel ursprünglich: *Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*], 3. Aufl. 1927, Reprint Hildesheim u.a.: Olms 1977.
- (1920), *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners Tristan*, Bern: Haupt, 3. Aufl. 1923, Reprint Hildesheim u.a.: Olms 1985.
- (1925), *Bruckner*, 2 Bde., Berlin: Hesse, Reprint Hildesheim u.a.: Olms 1971.
- (1931), *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse, 2. Aufl. 1947, Reprint Hildesheim u.a.: Olms 1969.
- Lieberman, Ira (1968), *Some Representative Works from Beethoven's Early Period Analyzed in Light of the Theories of Ernst Kurth and Kurt von Fischer*, Ph.D. Diss. Columbia University.
- Schopenhauer, Arthur (1977a), *Die Welt als Wille und Vorstellung* (=Zürcher Ausgabe 1–4), Zürich: Diogenes.
- (1977b), »Zur Metaphysik der Geschlechtsliebe«, in: ders., *Die Welt als Wille und Vorstellung* (=Zürcher Ausgabe 4), Zürich: Diogenes, 621–664.
- Zentner, Marcel R. (1995), *Die Flucht ins Vergessen: die Anfänge der Psychoanalyse*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Beethovens Selbstkritik

Zum Kompositionsprozess des Klavierkonzerts B-Dur op. 19

Rudolf Kotz

Erste Skizzen zu Beethovens B-Dur Klavierkonzert op. 19 reichen zurück bis in das Jahr 1786 (Beethoven ist gerade 16 Jahre alt). Bis 1798 – also 12 Jahre lang – arbeitet Beethoven immer wieder an dem Werk, bringt neue Ideen ein, verbessert und verändert ganze Abschnitte. 1795 nimmt er den wohl größten Eingriff vor: Er ersetzt den letzten Satz komplett. Dieser ist als WoO 6 erhalten. In diesem Aufsatz werden die beiden Finalsätze miteinander verglichen, vor allem in Hinblick auf vier herausragende Kriterien, die die Ersetzung motiviert haben könnten. Der spätere Satz weist Beethoven als gereiften Komponisten aus. Er zeigt die Merkmale, die wir von dem Werk eines ›integralen‹ Komponisten wie Beethoven erwarten: Plastizität, Ausgewogenheit und Kohärenz. Demgegenüber lassen sich am früheren Satz kompositorische Defizite aufzeigen, die wohl zur Neukomposition im Jahre 1795 geführt haben.

Für Eckehard Kiem

Im Dezember 1800 bietet Beethoven seinem Verleger Anton Hoffmeister mehrere Stücke zum Druck an: das Septett op. 20, die erste Sinfonie op. 21, die Sonate op. 22 und auch das Klavierkonzert in B-Dur op. 19. Während er für Septett, Sinfonie und Sonate jeweils 20 Kreuzer verlangt, offeriert er Hoffmeister das Klavierkonzert für nur 10 Kreuzer und schreibt: »das Concert schlage nur zu 10# an, weil [...] ich's nicht für eins [...] von meinen besten ausgabe.«¹

Als Beethoven sich an Hoffmeister wendet, hat sein Konzert bereits eine lange Geschichte hinter sich.² Die ersten Skizzen zu diesem Werk stammen vermutlich aus dem Jahre 1786. In mehreren intensiven Arbeitsphasen in den Jahren 1790, 1793, 1795 und 1798³ hatte Beethoven sein Klavierkonzert immer wieder umgearbeitet. Es ist anzunehmen, dass ihm das Werk bei jedem Wiederaufgriff in zunehmendem Maße als unzureichend erschien. Dass seine kompositorischen Fähigkeiten und damit auch die Ansprüche

- 1 Brief vom »15ten (oder so was dergleichen) Jenner 1801« (Beethoven 1996a, 64); vgl. auch den Brief vom 15. Dezember 1800 (ebd., 54). Arno Forchert meint, Beethoven dürfte bei dieser Aussage »vor allem den ersten Satz seines Konzerts im Sinn gehabt haben.« (1994, 157)
- 2 Beethoven schrieb das Konzert, um sich als Pianist und Komponist zu präsentieren. Bezüglich der Aufführungsdaten vgl. die Übersicht in Küthen 1996, 8 sowie die detaillierten Beschreibungen in Block 1979, 24–26.
- 3 Für detaillierte Angaben siehe das übersichtliche Stemma in Küthen 1996, 33; vgl. auch Block 1979.

an sich selbst gewachsen waren, zeigt deutlich ein Brief an den Freund Amenda vom 1. Juli 1801. Dort schreibt Beethoven über die 1. Version seines Streichquartetts op. 18,1, die Amenda besaß: »dein Quartett gieb ja nicht weiter, weil ich es sehr umgeändert habe, indem ich erst jetzt [sic] recht quartetten [sic] zu schreiben weiß, was du schon sehen wirst, wenn du sie erhalten wirst.⁴ Auch das B-Dur-Klavierkonzert dürfte einen ähnlichen Wachstums- und Wandlungsprozess durchlaufen haben.

Die folgende Tabelle gibt einen Überblick über die lange Entstehungszeit des B-Dur-Klavierkonzerts. Sehr deutlich tritt Beethovens Interesse für das Solokonzert und besonders für das Klavierkonzert während dieser Schaffensphase hervor. Mit den Klaviertrios op. 1, den Klaviersonaten op. 2, op. 7, op. 10 und op. 13 entstehen in diesem Zeitraum bedeutende Kammermusik- und Solo-Klavierwerke, die seinen Ruhm als Komponist begründeten. Beethoven kann im Jahr 1800 also bereits auf ein stattliches Oeuvre zurückblicken, in das er sein B-Dur-Klavierkonzert selbstkritisch einordnet.

1784	Klavierkonzert Es-Dur WoO 4 (Fragment)
1786	op. 19 erste Skizzen
1790	op. 19 (1. Fassung)
	Beethoven trifft Haydn in Bonn
	Hess 12 Konzert F-Dur für Oboe und Orchester (verschollen)
	WoO 50 zwei Sätze einer Sinfonie in F
	WoO 5 Violinkonzert C-Dur (Fragment)
	op. 2,1 Klaviersonate
1791	(Tod Mozarts)
1792	(Umzug nach Wien)
1793	op. 19 (2. Fassung)
1794	Unterricht bei Albrechtsberger
	op. 1, Nr. 2–3 Klaviertrios
	op. 2, Nr. 1–3 Klaviersonaten
1795	op. 19 (3. Fassung, der letzte Satz wird ersetzt)
	op. 15 Konzert für Klavier und Orchester in C-Dur
	erstes [belegbares] öffentliches Auftreten Beethovens in Wien mit op. 15 (Klavierkonzert) oder op. 19 (?)
1796	Beginn des Hörleidens (?)
	Konzertreise: Prag, Dresden, Leipzig, Berlin, Preßburg, Budapest
	op. 37 Konzert für Klavier und Orchester in c-Moll
	op. 7 Klaviersonate
	op. 10,1 Klaviersonate

4 Beethoven 1996a, 86. Block erwähnt zusätzlich noch einen Brief an Wegeler vom 29. Juni 1801 (1979, 100f.).

1797	op. 13 Klaviersonate (<i>Pathétique</i>)
1798	op. 19 (4. Fassung)
	op. 18,3 Streichquartett
1799	1. Symphonie C-Dur
	op. 18, Nr. 1–5 Streichquartette
1800	op. 18,6 Streichquartett
1801	op. 19 dem Verleger Hoffmeister angeboten

Tabelle 1: Entstehungszeit des Klavierkonzerts op. 19

Für das B-Dur-Klavierkonzert können vier Fassungen angenommen werden. Diese entstanden in den oben erwähnten Arbeitsphasen in den Jahren 1790, 1793, 1795 und 1798. Man darf sich diese Fassungen nicht als vier ausgearbeitete und vollständig überlieferte Versionen ein und desselben Werkes vorstellen. Sie lassen sich vielmehr aus den intensiven Skizzenarbeiten zu den verschiedenen Sätzen während dieser Jahre rekonstruieren. Die 1801 erstmals erschienene und auch heute bekannte Fassung entstand drei Jahre zuvor, 1798. Die größte bekannte Änderung an op. 19 nahm Beethoven 1795 vor, als er den letzten Satz komplett durch einen neu komponierten Satz ersetzte. Den ursprünglichen Satz vernichtete Beethoven aber nicht, sondern er schien ihm immer noch wichtig genug, um bei seinen Musikalien aufbewahrt zu werden. Heute ist er als WoO 6 katalogisiert.

In der Forschung wird unermüdlich darauf hingewiesen, dass das B-Dur Konzert und auch sein ursprünglicher Finalsatz WoO 6 vom »neuen und hohen Standard« der Mozartschen Klavierkonzerte inspiriert sei. Ähnlichkeiten zu Mozarts Klavierkonzerten seien deutlich sichtbar.⁵ Es bleibt jedoch meist bei sehr allgemeinen Hinweisen: So wird besonders angemerkt, dass der Mittelteil von WoO 6 in einem anderen Metrum und einer anderen Tonart stünde als der übrige Satz. Diese Anlage fände sich zwar in mehreren Finalsätzen Mozartscher Klavierkonzerte, sei aber in Beethovens Klavierkonzerten singulär – und auch im neuen Satz gäbe es diesen Wechsel nicht. Ausgesprochen oder unausgesprochen steht bei all diesen Vergleichen immer die Idee im Raum, Beethoven habe den letzten Satz ersetzt, um den mozartischen Stil des Konzerts abzustreifen.⁶

Detaillierte vergleichende Untersuchungen von op. 19 und WoO 6 sind in der Forschung aber nicht zu finden. Es wurde bisher nicht näher untersucht, was Beethoven dazu bewogen haben mag, den letzten Satz seines Klavierkonzerts auszutauschen. Dies mag teilweise damit zusammenhängen, dass lange Zeit umstritten war, ob WoO 6 einstmals überhaupt der letzte Satz des Klavierkonzerts gewesen sei. Zwar hatte schon 1899

5 Vgl. Plantinga 1999, 86. Plantinga nennt z.B. A. B. Marx, Guido Adler, Hugo Riemann; vgl. auch Kinderman 1995, 43.

6 Forchert sieht besonders in der individuellen Formkonzeption ein Moment gegeben, mit der Beethoven einer bloßen »Stilkopie« Mozarts entgeht (1994, 152). Eine Untersuchung darüber, worin das »Mozartsche« des B-Dur-Klavierkonzert tatsächlich gründet, muss an dieser Stelle unterbleiben. Gleichwohl könnte eine solche Untersuchung die in diesem Aufsatz behandelte Fragestellung weiter erhellen.

Eusebius Mandyczewski darauf hingewiesen, dass WoO 6 dem B-Dur Klavierkonzert und besonders dessen letzten Satz sehr nahe stehe⁷, jedoch noch in der 1984 erschienenen Edition von op. 19 innerhalb der *Neuen Beethoven Gesamtausgabe* bezeichnet der Herausgeber Hans Werner Küthen dies als ungesicherte Vermutung. In der 2004 erschienenen Gesamtausgaben-Edition von WoO 6 bemerkt Küthen hingegen, die Zugehörigkeit zu op. 19 könne als sicher angesehen werden.⁸

Im Folgenden möchte ich einige deutliche Unterschiede zwischen WoO 6 und dem Finalsatz von op. 19 aufzeigen: Unterschiede, die darauf hindeuten, dass Beethoven ›der Blick für das Ganze‹ wichtiger geworden war – der neu komponierte Satz (den ich fortan kurz als ›op. 19‹ bezeichne) erscheint plastischer, ausgewogener und kohärenter. Dies soll anhand von vier Aspekten aufgezeigt werden:

1. Die Form des Refrainthemas
2. Die Gewichtung des Klavierparts
3. Die Tonale Disposition
4. Der motivisch-thematische Zusammenhang der Themen.

I. Die Form des Refrainthemas

Beide Sätze sind als sog. ›Sonatenrondo‹ komponiert mit der typischen Abfolge der Themen: Jeweils Refrain/Couplet-1, -2 und -3 entsprechen Exposition, Durchführung und Reprise – Refrain-4 entspricht der Coda. Couplet-2 ist in op. 19 durchführungsartig gearbeitet, in WoO 6 findet sich an dieser Stelle hingegen ein eigenes Thema. In dieser Hinsicht enthält WoO 6 gegenüber op. 19 deutlich mehr Elemente eines ›klassischen‹ Reihungs-Rondos. Da das Refrainthema 4-mal auftritt und auch den Satz beginnt, spielt es die für das Rondo typische zentrale Rolle innerhalb der Komposition. Es ist gewissermaßen das ›Aushängeschild‹ des Satzes.

Das Refrainthema von op. 19 (Beispiel 1) ist als 16-taktige Periode gebaut, wobei der Nachsatz eine Erweiterung um einen Takt (T. 16) erfährt, sowie verschränkt ist mit einer 6-taktigen Schlussphrase.⁹ Diese Schlussphrase pendelt taktweise zwischen Tonika und Dominante hin und her und erreicht in T. 21 einen starken Kadenzschluss mit zweimaliger Bestätigung der Tonika und einer anschließenden Pause auf der nächsten Schlagzeit. Harmonisch und rhythmisch wird das Refrainthema somit stark vom anschließenden Kontrastteil getrennt. Zur harmonischen Abgeschlossenheit tritt die motivische Dichte, die eine weitere Ebene des Zusammenhalts schafft. Die ersten 7 Takte des Vordersatzes erscheinen quasi unverändert im Nachsatz wieder.¹⁰ Und die Schlussphrase präsentiert nun in variiert Gestalt jenes energiegeladene synkopische Motiv, das wie ein zu spät

7 Vgl. Mandyczewski (1899/1900), 305f..

8 Vgl. Küthen 2004, XI.

9 Die Schlussphrase, die durch Schlussunterbrechung mit der Periode verknüpft ist, kann auch als äußere Erweiterung gesehen werden. Dann liegt eine 16-taktige Periode mit innerer und äußerer Erweiterung vor.

10 Vorder- und Nachsatz der Periode sind als typischer ›Satz‹ gebaut (vgl. Caplin 1997, 64f.).

entretender Auftakt wirkt und schon Vorder- und Nachsatz eröffnete. Weiterhin endet die Schlussphrase ähnlich wie der Vordersatz mit einer fallenden Terzenskala über der Dominante, mit dem Unterschied, dass hier die Dominante in eine starke, schlusskräftige Kadenz mündet, wohingegen oben die Kadenz durch den Eintritt des Nachsatzes unterbrochen wird. Das Refrainthema von op. 19 ist also eine in sich geschlossene und vom Folgenden stark abgegrenzte Gestalt.

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven, Klavierkonzert B-Dur op. 19, Refrainthema

Ganz anders verhält sich das Refrainthema von WoO 6 (Beispiel 2). Es ist dreiteilig und wird mit einer 8-taktigen Periode eröffnet. Es folgt ein 12-taktiger, von Synkopen geprägter Mittelteil, dann wird das Thema von einer 11-taktigen Schlussphrase abgeschlossen, die sich als solche durch eine Folge von Schlussbestätigungen in der Form regelmäßiger Kadenzen deutlich qualifiziert. Damit wird das Thema vom folgenden Kontrast- und Überleitungsteil zwar abgegrenzt, im Gegensatz zu op. 19 wird die Schlusskadenz des

Themas aber nicht inszeniert: Es folgen weder Tonikabestätigungen noch eine Pause auf der nächsten Schlagzeit. Zudem wird das Refrainthema im Gegensatz zu op. 19 nicht durch motivisch-thematische Beziehungen zusammengehalten. Das einzige Motiv, dessen Wirkungskreis nicht auf den je eigenen der 3 Abschnitte beschränkt ist, wird in T. 14 eingeführt, also im Mittelteil. Es erscheint im 3. Abschnitt wieder und wird im folgenden Kontrast- und Überleitungsteil intensiv verarbeitet. Der schwache harmonische Einschnitt und die fehlende motivische Verklammerung mit dem folgenden Mittelteil lassen die erste 8-taktige Periode schon fast als abgeschlossenes Thema erscheinen. Im Verhältnis zum gesamten Refrain wäre ein Thema, das nur aus der ersten 8-taktigen Periode besteht, natürlich viel zu kurz. Der Zusammenhalt der Formteile innerhalb des Refrainthemas einerseits als auch dessen Abgrenzung zum darauffolgenden Kontrast-Teil sind in WoO 6 also viel schwächer ausgeprägt als in op. 19.

Refrain-Thema

1. Solo

2. Tutti

3.

Kontrast/Ül.

Beispiel 2: Beethoven, WoO 6, Refrainthema

Die Reihungsform des Refrainthemas ist ungewöhnlich. Nach Clemens Kühn erscheinen Refrains »entweder als [...] reguläre Periode [...] oder sind geweitet zu einer Liedform [...]. Denn ein Refrain muß geschlossen und leicht aufzufassen sein, da sich auf ihn und die Wiederkehr seiner schönen Melodie die eigentliche Aufmerksamkeit richtet. [...] Ein Refrain bleibt sofort im Ohr.«¹¹ Auch William Caplin beschreibt das Refrainthema im 5-teiligen Rondo als »fast immer konventionelles, dicht gestricktes Thema [...]. In den meisten Fällen ist es als kleine dreiteilige Liedform [...] geschrieben, oder seltener, als kleine zweiteilige Liedform. Das Refrainthema kann auch eine einfachere Form annehmen wie die der Periode oder einer Hybridform.«¹² Caplin findet speziell in Sonaten-Rondo-Themen zwar eine größere Vielfalt an Themen-Formen vor, er sieht aber die kleine 3-teilige Liedform und die 16-taktige Periode bevorzugt eingesetzt.¹³

Mein Vergleich mit den Refrainthemen, die Beethoven bis 1795 komponiert hatte, kommt zum gleichen Ergebnis: Die mit ›Rondo‹ bezeichneten Sätze weisen alle geschlossene Formen auf – außer WoO 6.

1783	WoO 47	a+a'
	WoO 48	a+a'
1784	WoO 4	a+b+a'
	WoO 49	a+b+a
1785 (/1786)	WoO 36	Nr. 2 a+a+b+a Nr. 3 a+a
1786 (/1788)	op. 19 (1. Version?)	s. u.
1791	WoO 38	a+b+c+a
1792 (/1793)	WoO 25	a+b+c+a'
1793	op. 19 (Revision mit WoO 6 als Finale?)	s. u.
	WoO 6 (Revision?)	a+b+c
1794	op. 19 (Revision?)	s. u.
1794 (/1795)	op. 2,2	a+a'+b+a''
1795	op. 15	a+a'
	op. 19	s. u.
	op. 81 b	a+b+a'
...
1798	op. 19	a+a'

Tabelle 2: Bau der Refrainthemen aller mit ›Rondo‹ bezeichneten Sätze (bis op. 19)

11 Kühn 1989, 162.

12 Caplin 1997, 231. Caplins detaillierte Formenlehre beschränkt sich ausdrücklich auf Haydns, Mozarts und Beethovens Kompositionen im engen Zeitraum von ca. 1780 bis 1810 (1997, 3).

13 Ebd., 237.

Betrachten wir jeweils den gesamten Refrain von op. 19 und WoO 6, so erscheinen beide dreigeteilt: Refrainthema, Kontrast- oder Überleitungsteil und eine Phase, die von einer Dominantprolongation geprägt ist. In op. 19 wirkt das Refrainthema markant und gewichtig – was nicht zuletzt durch dessen Geschlossenheit und durch die klare Abgrenzung entsteht. Das Refrainthema von WoO 6 hingegen wirkt schwächer, es dominiert den gesamten Refrain nur wenig – der folgende Kontrastteil scheint ihm nahezu gleichgestellt. In der subjektiven Wahrnehmung erscheint im Refrain des WoO 6 das Refrainthema relativ kürzer als jenes in op. 19 obwohl beide Refrains nahezu identische Proportionen aufweisen:

Refrain-1 von op. 19			Refrain-1 von WoO 6		
Refrainthema	22 Takte	46%	45%	31 Takte	Refrainthema
Kontrast/Überleitung	19 Takte	40%	39%	27 Takte	Kontrast/Überleitung
Dominant-Prolongation	7 Takte	15%	16%	11 Takte	Dominant-Prolongation

Tabelle 3: Proportionaler Vergleich der jeweils ersten Refrains

Welche Auswirkungen hat die neue Anlage des Refrains? Indem Beethoven das Refrainthema in op. 19 in einer einfachen geschlossenen Form schreibt, es motivisch vereinheitlicht und von den folgenden Formabschnitten des Refrains klar abtrennt, erhält dieser wesentliche Satzteil mehr Gewicht, er tritt deutlicher hervor – der Refrain wird plastischer.

II. Die Gewichtung des Klavierparts

Zu Beginn großformaler Abschnitte werden oft Themen exponiert. Die markante Gestalt eines Themas zieht die Aufmerksamkeit auf sich. Im zeitlichen Ablauf eines musikalischen Werkes wird der Anfang – teilweise auch der Schluss – besonders intensiv wahrgenommen. Der Hörer wechselt gleichsam in einen anderen Bewusstseinszustand und dieser Wechsel geht zunächst mit gesteigerter Aufmerksamkeit einher. Hörpsychologisch messen wir dem Beginn mehr Gewicht zu als dem, was folgt.

Alle Anfänge von Refrain und Couplet werden in op. 19 vom Klavier vorgetragen, das Orchester setzt stets erst später ein (vgl. Abb. 1). Damit überträgt Beethoven dem Klavierpart und dem Solisten eine besondere Rolle. In WoO 6 hingegen spielt das Klavier nur die Anfänge der ersten drei Refrains. Alle Couplets, sowie das letzte Refrainthema beginnen mit dem Orchester.¹⁴

Was bewirkt die andere Gewichtung von Solo und Tutti in der Neufassung? Im Solokonzert steht der Solist traditionellerweise dem Orchester gegenüber. In der Neufassung des Finalsatzes wird die Rolle des Pianisten als ›Solist‹ und Virtuose deutlich aufgewertet. Andererseits macht die klare ›Logik‹ der Abfolge der solistischen Einsätze die Form transparenter und plastischer: Die formalen Konturen treten deutlicher hervor.

14 Vgl. Forchert 1994, 159f..

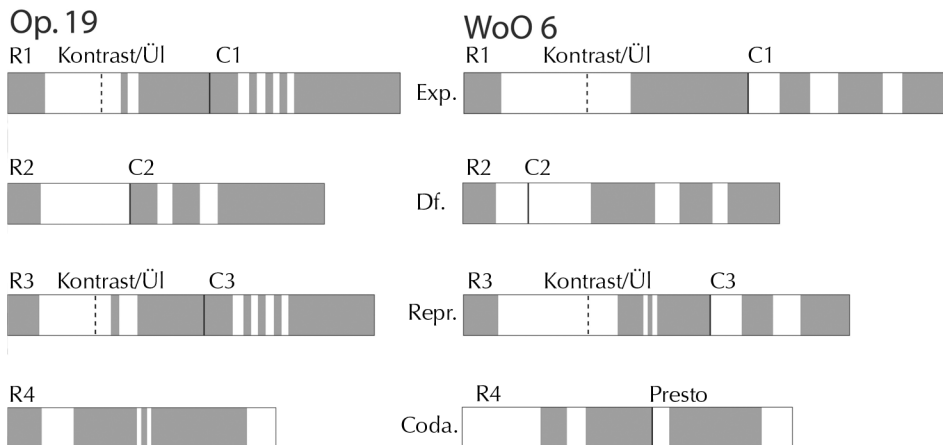


Abbildung 1: Solo-Tutti-Relationen im Verhältnis zur Form¹⁵

III. Tonale Disposition

Im Sonatenrondo tritt das Refrainthema 4-mal auf, meistens in der Grundtonart. Wird diesem statischen Element nicht etwas entgegengesetzt, so droht die Komposition eintönig zu werden, bzw. – in der Sprache der Zeit gesprochen – sie würde der ästhetischen Forderung nach ›Mannigfaltigkeit‹ nicht gerecht werden: Die tonartige Disposition der Großform ist eines der zentralen Mittel diese ›Mannigfaltigkeit‹ herzustellen. Im klassischen Sonatenrondo erwarten wir für das Couplet-1, das dem Seitensatz entspricht, in erster Linie die Tonart der Dominante, im Couplet-3 dementsprechend die Tonart der Tonika. Das Couplet-2 steht an der Stelle der Durchführung und lässt sowohl ›verwandte‹ als auch entferntere Tonarten erwarten.

Die Coda ist im Sonatenrondo obligatorisch, hier kehrt das Refrainthema zum letzten Mal wieder. Die Coda ist aber auch ein neuralgischer Punkt im Sonatenrondo: denn bereits in der unmittelbar vorausgehenden Reprise (Refrain/Couplet-3) erscheint ja nicht nur das Refrainthema bereits in der Grundtonart wieder, sondern auch im folgenden Couplet, also der Wiederkehr des ›Seitensatzes‹, ist die tonartige Spannung der Exposition zwischen tonikalem ›Hauptsatz‹ und dominantischem ›Seitensatz‹ im Sinne der Grundtonart gelöst. Wenn nun das Refrainthema ebenfalls in der Grundtonart wiederkehrt, so kann dies schnell redundant wirken. Mozart löst dieses Problem oft, indem er Refrain 3 (also das ›Hauptthema‹ der Reprise) einfach auslässt, wodurch das letzte Erscheinen des Refrains in der Coda um so frischer wirkt.¹⁶ Dennoch steuert Mozart diesen

15 R1, R2 etc. bezieht sich auf die Refrains, C1, C2 etc. dementsprechend auf die Couplets. Grau markiert sind jene Stellen, die vom Klavier gespielt werden – teilweise spielt hier auch das Orchester mit, dann aber nur in begleitender Funktion.

16 Plantinga führt an: KV 456, KV 459, KV 488, KV 537, und KV 595 (1999, 84–85).

heiklen Moment stets mit Bedacht an und setzt vor den Wiedereinsatz des Refrains oft eine Solokadenz.¹⁷

Beispiel 3: Tonartendisposition im Finale von op. 19¹⁸

In op. 19 verändert Beethoven den Einsatz des Refrainthemas in der Reprise. In hellem G-Dur und mit dem vermeintlich ›richtigen‹ Rhythmus – auftaktig anstatt synkopisch – spielt das Klavier (verstoßen im piano) den geänderten Vordersatz der Periode, worauf das Orchester, als ob es dem Klavier hinterher jagen wolle, im Fortissimo mit dem altbekannten Nachsatz in B-Dur einfällt.¹⁹ Der Einsatz im entfernten G-Dur ist jedoch nicht die einzige Entfernung von der Grundtonart nach dem Repriseneinsatz. Der Kontrastteil mündet direkt in ein neues lyrisches Thema in Es-Dur, das nur an dieser Stelle erscheint.²⁰ Zwischen Reprise und Satzende bedient Beethoven also noch einmal sowohl die *b*- als auch die *#*-Seite der Grundtonart. Zudem kann das G-Dur – 3 Quinten über der Ausgangstonart – als Gegengewicht zum *b*-Moll im Couplet-2 gesehen werden. B-Moll mit seinen 5 *b*'s liegt 3 Quinten unterhalb der Ausgangstonart.²¹ Auch in der Durch-

17 Plantinga führt an: KV 456, KV 459, KV 467 etc. (ebd., 84–85).

18 In der Übersicht sind die Refrains (R1, R2 etc.) und Couplets (C1, C2 etc.) durch senkrechte Linien getrennt, die Takte sind proportional übertragen. Die Töne repräsentieren die Ausprägung der entsprechenden Tonart im Verlauf des Satzes, wobei sie im Quintabstand aufgetragen sind. Der Quintenzirkel ist gewissermaßen als vertikale Achse dargestellt, so dass die Grundtonart B-Dur als Ton *b* eingezeichnet ist, die Tonart der Dominante dementsprechend als *f*¹. Moll-Tonarten (die im Quintenzirkel eigentlich auf gleicher ›Höhe‹ stehen) sind der Übersicht halber möglichst nahe an der parallelen Dur-Tonart notiert, also eine kleine Terz tiefer. B-Dur und b-Moll liegen darum in dieser Darstellung 3 Quinten (+ eine Terz) auseinander: *b* versus Kontra-*B*. An dieser Stelle möchte ich Herrn Eckehard Kiem herzlich für die Anregung zu dieser sehr anschaulichen und übersichtlichen Darstellung danken.

19 Dass Beethoven mit dem Einsatz der Coda experimentierte zeigt Block: »Beethoven employs Form A [synkopische Akzente im Refrainthema] of the incipit exclusively in the 1795 rondo sketches and Form B [korrekt im Takt sitzende nicht synkopische Akzente] exclusively in 1798, in each case regardless of key. Even the G major statement uses Form A in 1795.« (Block 1979, 223)

20 »Beethoven introduces a new theme, theme 5 [das Es-Dur Thema, T. 207 ff.], which does not appear in any form in 1795. In fact, it can be shown that theme 5 is the only theme from the rondo to originate in 1798.« (Ebd., 228)

21 Nähe und Ferne von Tonarten werden im 18. und frühen 19. Jahrhundert (noch) nicht durchweg nach dem (ramistischen) Quintenzirkel berechnet. Aber nicht allein Beethovens von Schindler überliefertes Bekenntnis zu der auf dem Quintenzirkel gründenden Tonartencharakteristik, wie sie Christian Friedrich Daniel Schubart in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* formuliert, deutet

führung scheinen die angesteuerten Tonarten d-Moll und c-Moll in diesem Sinne in eine ›Balance‹ gebracht zu sein.

Den G-Dur Einsatz hält Beethoven schon früh in seinen Skizzen fest. Das lyrische Es-Dur-Thema aber erscheint erst in der letzten Arbeitsphase – also 1798. Die Vermutung liegt nahe, dass Beethoven mit dem Es-Dur-Thema die ›einseitige‹ Dominanz der Grundtonart B-Dur zwischen Repriseninsatz und Coda durchbrechen wollte. Analog zur Oberquint-Modulation in der Exposition wird hier an entsprechender Stelle eine Quinte nach unten moduliert.

Beispiel 4: Tonartendisposition in WoO 6

Die ausgearbeitete Disposition der Tonarten in op. 19 steht im Gegensatz zu jener von WoO 6. Dort wird vom Repriseninsatz an die Grundtonart nicht mehr verlassen. Die Redundanz, die dem Refrainthema schon zu Beginn der Coda eignet, wird durch die spätere Stretta (presto) sogar noch verstärkt. Auch wird dem D-Dur, das im Couplet-2 auftritt und 4 Quinten über der Grundtonart liegt, kein ausgleichendes Gegengewicht gegenübergestellt.

Was bewirkt die Neudisposition der Tonarten in op. 19? Zum einen vermeidet Beethoven ein unverhältnismäßig langes Verweilen in der Grundtonart und sorgt für die notwendige ›Mannigfaltigkeit‹. Zum anderen werden die tonartlichen Spannungen nicht im traditionellen Sinne ›gelöst‹, sondern vielmehr werden sie ›nivelliert‹, indem die Tonarten gleichsam gegeneinander ausbalanciert werden. Op. 19 ist somit ein Muster klassischer ›Ausgewogenheit‹.

darauf hin, dass Beethoven Verwandtschaften und Entfernungen von Tonarten vorrangig im ramistischen Sinne bestimmte (vgl. Holtmeier i. V.). Wenn man auch im verbreiteten Verständnis der Zeit davon ausgehen kann, dass b-Moll im Verhältnis zur Ausgangstonart B-Dur zu den ›verwandten‹ und nicht zu den ›entfernten Tonleitern‹ gerechnet wurde (vgl. z. B. den Abschnitt zur Modulation bei Förster 1805, 92), so muss hier berücksichtigt werden, dass Beethoven in einer früheren Fassung Abschnitte in b-Moll und Des-Dur nebeneinanderstellen wollte. Des-Dur steht im Quintenzirkel zwar auf gleicher Höhe mit b-Moll, ist aber nicht im selben Sinne ›verwandt‹ mit B-Dur. Block beschreibt die Indizien in Beethovens Skizzen: »It should be clear [...] that Beethoven made great structural changes in the mineur section [= Couplet-2] after 1795. His idea of using at least one D-flat major statement of the rondo theme juxtaposed with one or more B-flat minor statements of theme 4 [Couplet-2 Beginn] did not die until he had completed his sketch work in 1798.« (1979, 246) Und weiter: »It appears [...] that Beethoven discarded his D-flat major statement of the rondo theme, one of the principal harmonic decisions of 1798, only reluctantly and after much indecision [...] in 1798.« (1979, 293–94) Ich danke Ludwig Holtmeier herzlich für die anregende Diskussion über diesen Sachverhalt.

IV. Motivisch-thematischer Zusammenhang

Das Konzept des ›integralen‹ Werks begreift eine Komposition quasi als eine geschlossene Welt für sich. Alle musikalischen Gedanken scheinen um eine zentrale Idee zu kreisen, die sie immer wieder in anderem Licht zur Erscheinung bringen. Das Werk ist gleichsam eine organische Einheit: Themen werden zwar so einander gegenübergestellt, dass sie sich charakterlich hörbar voneinander unterscheiden. Dennoch sind die Themen aber durch ein Band miteinander verwandt und können in ihren verschiedenen Motiven ähnliche Gedanken präsentieren. Diese Tendenz ist besonders in den reifen Werken Beethovens deutlich ausgeprägt. Die ›Keimzelle‹ der zentralen Motive, die den ganzen Satz oder das ganze Werk durchziehen wie ein roter Faden, befindet sich meist zu Beginn einer Komposition. Im Adagio des B-Dur-Klavierkonzerts ist dies in Ansätzen zu sehen. Arno Forchert schreibt zu Recht, es beziehe »seine motivische Substanz im wesentlichen aus den ersten zwei Takten.«²²

Wie aber verhält sich dies mit dem Finalsatz? Inwiefern können ›Motive‹ Zusammenhalt begründen? Dies kann man besonders an der themenübergreifenden Funktion der Motive aufzeigen. Im Folgenden sind die zentralen Motive markiert, wobei Motive, die dem gleichen Motivkomplex angehören, identisch markiert sind. Motivkomplexe sind dabei nicht immer scharf voneinander abzugrenzen, sondern können fließend ineinander übergehen, wie die Beispiele 5 und 6 (folgende Doppelseiten) zeigen.²³

Es ist deutlich sichtbar, dass es in op. 19 im Refrainthema nur ganz wenige Noten gibt, die nicht in einen solchen themenübergreifenden Motivkomplex eingebunden sind. Alle hier markierten Motive treten in einer verwandten Form im Couplet-1 Thema oder im Couplet-2 wieder auf.

Das Couplet-1-Thema ist 16 Takte lang und periodenähnlich gebaut. Vorder- und Nachsatz sind wiederum periodenähnlich. Der Einfachheit halber seien hier die ersten 8 Takte als ›1. Periode‹ bezeichnet, die folgenden 8 Takte entsprechend als ›2. Periode‹.²⁴

22 Forchert 1994, 158. Das Adagio wurde nach 1795 praktisch nicht mehr verändert und spiegelt somit ein früheres Stadium wieder als der letzte Satz.

23 Im abgebildeten Motivkomplex sind deutlich die Motive, die mit einem Strich verbunden sind, direkt miteinander verwandt, wobei zumeist nur ein kleines Merkmal geändert ist: So erscheint vom ersten zum zweiten Motiv links oben ein Merkmal geändert: Der dritte Ton liegt einmal unterhalb des zweiten, das andere mal mit ihm auf gleicher Höhe. Nicht unmittelbar angrenzende Motive werden aber nicht unbedingt als verwandt wahrgenommen, da sich mit größerer ›Entfernung‹ die Verwandtschaft immer mehr verwischt. Im Refrainthema von op. 19 werden die Motive des Beispiels aber sehr eng aneinandergereiht (sehr deutlich von Takt 4 bis 8) und damit direkt in Beziehung zueinander gebracht. Die dennoch unterschiedlichen Bezeichnungen für einige der Motive weist diese als besondere aus. Sie werden im Satz auch isoliert wieder aufgegriffen.

24 Die Form einer 16-taktigen Periode, die wiederum in zwei Perioden aufgeteilt werden kann ist nicht alltäglich, denn sie birgt ein Problem in sich: In der Mitte soll der Nachsatz der 8-taktigen Periode schließen, gleichzeitig aber soll der Vordersatz der übergeordneten 16-taktigen Periode öffnen – beide Phänomene können offensichtlich nicht zur Gänze verwirklicht werden. Untersucht man den Spannungsverlauf, so stellt man fest, dass sowohl die 8-taktigen Perioden, als auch die 16-taktige Periode dem Prinzip von Öffnen und Schließen in den hierarchischen Abstufungen folgen. So wird der kritische Punkt im 8. Takt mit einem Quintabsatz in d-Moll versehen; dieser Quintabsatz wirkt zwar deutlich schließender als die Halbschlüsse 4 Takte zuvor und 4 Takte danach, gleichzeitig wirkt er durch den Tonartwechsel nach d-Moll und das schrittweise Erreichen der Basstufe öff-

Die 1. Periode wird eingeleitet mit einer aufwärtsstrebenden Skalenbewegung, die so bereits als Kontrastmotiv erschienen war. Die Grundidee²⁵, wie sie in den Takten 49/50 zum erstenmal erscheint ist dem Couplet-1-Thema eigen – sie bringt motivisch »neues« Material. Die zwei folgenden Takte mit der kontrastierenden Idee rekurren auf Motive aus dem Refrainthema – es sind dies die ausgeterzte Skalenbewegung und das Drehmotiv mit der Appogiatura-Figur. Erwartungsgemäß ist die kontrastierende Idee im Nachsatz der ersten 8-taktigen Periode abgeändert. Allein das Drehmotiv mit Appogiatura tritt auf. Unter dem Aspekt motivischer Verwandtschaft erscheint die 2. Periode wie ein »Negativ« der ersten. Während der Grundidee in Vorder- und Nachsatz nun das Vorhaltmotiv mit der unteren Nebennote »eingeschrieben« werden, sind in der nun nur noch allgemein erkennbaren kontrastierenden Idee die bekannten Motive aufgelöst. Beethoven spielt im Couplet-1-Thema mit den motivischen Gestalten, indem er sie mal an die Oberfläche hebt und mal unter diese absinken lässt.

Das Couplet-2 arbeitet durchführungsartig mit den beiden Motiven, die zu Beginn der Takte 1/2 des Refrains auftreten. Sie werden mehrfach hintereinander gereiht und dabei variiert und zwar ihrer ursprünglichen Reihenfolge entsprechend: Das synkopische Motiv dient der Eröffnung, das Drehmotiv mit Appogiatura der Fortführung. Die sequenzierten Teile sind mit dem gleichen Motiv des gebrochenen Akkords verknüpft, das schon im Kontrastteil (Ül.) zur Modulation herangezogen wurde und auch dort nicht vom Klavier gespielt war. Die wiederverwendeten Motive sind hier also nicht willkürlich plaziert, sondern sie stehen an funktional mit ihrem Ursprungskontext vergleichbaren Stellen. Beethoven arbeitet das Couplet-2 sehr »engmaschig« mit markanten Motiven, die an dieser Stelle im Stück bereits sehr geläufig sind.

Es zeigt sich, dass die motivischen Beziehungen zwischen den Themen sehr dicht sind. Indem auch die »zwischen-thematischen« Abschnitte motivisch gearbeitet sind, wird der ganze Satz auf einer Ebene von Motivkomplexen zusammengehalten.

In WoO 6 dagegen tritt eine motivische Verwandtschaft zwischen den Themen nur an einer Stelle auf – und das nicht einmal besonders deutlich (T. 21–24 und T. 70–72). Zudem wird in den Abschnitten, die jeweils auf das Refrainthema und das Thema des Couplet-1 folgen, nicht mit markanten Motiven des »Themenkopfes« gearbeitet, sondern es wird jeweils ein einzelnes, eher unscheinbares Motiv herausgegriffen und verarbeitet.

nender im Vergleich zur Quintkadenz am Ende der 16 Takte. Letztere Quintkadenz wiederum lässt eine dominantische Restspannung offen, die in den folgenden Abschnitt hineinträgt. Beethoven geht das Problem also geschickt an durch Tonartwechsel und die differenzierte Verwendung von Halbschluss, Quintabsatz und Quintkadenz (anstatt lediglich Grundkadenz und Halbschluss) an den Interpunktionsstellen. Mit der hierarchischen Ineinandersetzung der Perioden erreicht Beethoven einen fraktalen Spannungsverlauf.

25 Caplin benutzt diesen Begriff für die ersten (fast immer zwei) Takte eines Themas, die eine ausgeprägte Gestalt bilden und deutlich als zusammengehöriger erster musikalischer Gedanke eines Themas erkennbar sind.

Example 5 shows a sequence of six chords and two melodic fragments. The first four chords are labeled 'c' and the last two are labeled 'd'. The chords are: c (F4, A4, C5), c (F#4, A4, C5), c (F4, A4, C5), c (F4, A4, C5), d (F4, A4, C5), d (F4, A4, C5). The melodic fragments are: c (F4, A4, C5) and b (F4, A4, C5).

Beispiel 5: Motivkomplex aus op. 19, Finale

Example 6 is a musical score for the 'Refrain-Thema' in 6/8 time. It consists of five systems of music. The first system is marked 'Solo sf' and contains motifs 'a', 'a', 'b', 'a', 'a', 'b', 'c', 'c'. The second system is marked 'Tutti sf' and contains motifs 'c', 'c', 'c', 'c', 'd', 'a', 'a', 'b', 'a', 'a'. The third system contains motifs 'b', 'c', 'c', 'c', 'c', 'c', 'c', 'c', 'a'. The fourth system contains motifs 'a', 'a', 'd'. The fifth system is marked 'Tutti' and contains motifs 'f', 'e'. There are also annotations '8th---1' and '8th---1' indicating octave transpositions.

Beispiel 6 (oben und gegenüberliegende Seite): Motivverwandtschaft in op. 19, Finale

Couplet-1-Thema

49

f *Solo* *sf* *d* *b*

54

sf *b* *Tutti* *c* *c* *c* *sf* *Solo*
cresc.

60

p *Tutti* *c* *c* *c* *sf* *Solo*

cresc.

Couplet-2-Thema

126

Solo sf *a* *b* *b* *b* *b*

8th 8th

131

b *tr* *Tutti* *Solo sf* *a* *b*
sf *p* *sf* *sf* *sf*

(8th) *e* 8th

140

b *Tutti* *sf* *fp* *e*

(8th)

148

Solo sf *a* *b* *b* *a* *b*
sf *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

8th 8th

155

b *b* *b* *tr* *tr* *cresc.* *tr* *tr* *tr*

Refrain-Thema

5

11

16

23

30

Kontrast / Ü.

Solo

Tutti

8♭

(8♭)

X

sf *pp* *p*

Fazit

Wenn Beethoven für sein Klavierkonzert op. 19 einen neuen Finalsatz komponierte, so deshalb, weil der alte nicht mehr den eigenen Ansprüchen entsprach. War WoO 6 von vielen musikalischen Einzel-Einfällen und ›schönen Stellen‹ geprägt, so wird in op. 19 eine kompositorische Arbeit auf mehreren Ebenen sichtbar: Beethoven gestaltet größere Zusammenhänge, die – wie am Bau des Refrainthemas und der ›dramaturgischen‹ Rollenverteilung von Solist und Tutti ersichtlich wird – auf Klarheit, Plastizität und Übersichtlichkeit abzielen. Die auffällige Fasslichkeit des Satzes ist gewissermaßen die Außenhaut eines allenthalben greifbaren Bemühens um ›Balance‹, um eine geradezu ›klassizistisch‹ anmutende Ausgewogenheit, die sich einerseits in der großformalen Disposition der tonartlichen Ebenen und andererseits in einem Netzwerk von Beziehungen

Couplet-I-Thema

Couplet-II-Thema

Beispiel 7: Motivverwandtschaft in WoO 6

auf einer motivischen Mikroebene offenbart. Im Finalsatz von op. 19 ist bereits deutlich erkennbar, was Beethoven Jahre später in einem Brief an Georg Friedrich Treitschke als Charakteristikum des eigenen Schaffens bezeichnen sollte: Er habe beim Komponieren »immer das Ganze vor Augen.«²⁶

26 Beethoven 1996b, 20 (Brief aus Wien, Anfang März 1814); vgl. auch Gülke 2000.

Literatur

- Beethoven, Ludwig van (1996a), *Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 1: 1783–1807*, hg. von Sieghard Brandenburg, München: Henle.
- (1996b), *Briefwechsel Gesamtausgabe, Bd. 3: 1814–1816*, hg. von Sieghard Brandenburg, München: Henle.
- Block, Geoffrey Holden (1979), *The Genesis of Beethoven's Piano Concertos in C Major (Op. 15) and B-flat Major (Op. 19). Chronology and Compositional Process*, Diss. Harvard.
- Caplin, William Earl (1997), »Rondo Forms«, in: ders., *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press, 231–241.
- Förster, Emmanuel Aloys (1805), *Anleitung zum General-Bass*, Wien: Johann Träg und Sohn / Leipzig: Breitkopf und Härtel.
- Forchert, Arno (1994), »2. Klavierkonzert B-Dur op. 19 (zusammen mit dem Rondo B-Dur WoO 6)«, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, Bd. 1, hg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber: Laaber, 151–160.
- Gülke, Peter (2000), »...immer das Ganze vor Augen«. *Studien zu Beethoven*, Stuttgart/Kassel: Metzler/Bärenreiter.
- Holtmeier, Ludwig (i. V.), Artikel »Modulation« und »Tonalität/Tonart«, in: *Beethoven-Lexikon*; hg. von Claus Raab und Heinz von Loesch, Laaber: Laaber.
- Kinderman, William (1995), *Beethoven*; New York: Oxford University Press.
- Kühn, Clemens (1989), »Rondo«, in: ders., *Formenlehre der Musik*; München/Kassel: dtv/Bärenreiter, 2. Aufl., 159–165.
- Küthen, Hans-Werner (1996) (Hg.), *Beethoven Klavierkonzerte I* (= Neue Gesamtausgabe, Abteilung III, Bd. 2), München: Henle.
- (2004) (Hg.), *Beethoven Klavierkonzerte III* (= Neue Gesamtausgabe, Abteilung III, Bd. 5), München: Henle.
- Mandyczewski, Eusebius (1899/1900), »Beethoven's Rondo in B für Pianoforte und Orchester«, *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 1, 295–306.
- Plantinga, Leon (1999), *Beethoven's Concertos. History, Style, Performance*, New York: Norton & Company.
- Schindler, Anton (1988), *Ludwig van Beethoven* [1860], Leipzig: Reclam.

(M)eine musiktheoretische Bibliothek

Einige Gehörbildungslehrbücher aus persönlicher Sicht

Doris Geller

Welches ist mein Lieblingsbuch? Bestimmt kein Gehörbildungsbuch. Auch auf die einsame Insel würde ich dann sogar eher einen Krimi mitnehmen (ich lese nicht gern Krimis). Nein, zum Schmökern sind sie nicht geschaffen, diese Lehrwerke. In der Musiktheoriebibliothek finde ich da schon eher etwas, was ich wirklich gern lese.

Stellen wir die Frage also anders: Welches Gehörbildungsbuch benutze ich im Unterricht? Dies ist ganz leicht zu beantworten und gilt sicherlich für die meisten Kollegen ebenso: Das eigene ungeschriebene Lehrbuch ist immer noch das beste. Jeder hat doch seinen eigenen, in langen und erfahrungsreichen Unterrichtsjahren selbst erarbeiteten Lehrgang, den er schon immer einmal gern veröffentlicht hätte. Oder Sie etwa nicht? Wenn nur nicht so viel Arbeit damit verbunden wäre, daraus ein richtiges Buch zu machen!

Daher stelle ich eine andere Frage: Welche Bücher bieten mir Anregungen methodischer Art, welche liefern mir Beispielmateriale und welche kann ich Schülern zum eigenen Üben empfehlen? Die folgende Liste ist nach Themenbereichen geordnet.

A. Rhythmus

1. Wertvolle methodische Anregungen auf dem Gebiet der Rhythmusperformance (es gibt im Deutschen kein adäquates Wort, ›Darbietung‹ klingt so nach psychoakustischem Experiment und ›Ausführung‹ nach Verbrechensbekämpfung) gab mir Anna Marton mit ihrem Werk *Das Rhythmus-Konzept* (1988). Ich sah das Buch zum ersten Mal, als ich Frau Marton bei einem ihrer Rhythmuskurse persönlich kennenlernte. Leider ist Frau Marton in Deutschland nicht sehr bekannt. Sie ist eine renommierte Cellistin und hat viele Jahre am Konservatorium in Bern ein Fach namens Rhythmus unterrichtet. So etwas gibt es tatsächlich! Es ging dabei ausschließlich um die ›performance‹, nicht ums Diktat. Extremer Praxisbezug!
2. Eine richtig schöne Sammlung richtig ekliger Rhythmen zum eigenen Üben ist F. van der Horst, *Maat en Ritme, 150 oefeningen in het uitvoeren van ritmen* (1963). Dass es keine deutsche Ausgabe gibt, stört nicht weiter, weil das Werk weitgehend ohne Text auskommt. Vielleicht gab es früher mal einen Textteil dazu, dieser wäre dann vergriffen, genauso wie der melodische Lehrgang (leider!).

3. Auch der Däne Jørgen Jersild wartet mit einer ansehnlichen Sammlung von Rhythmen auf, die des Performedwerdens harren: Jørgen Jersild, *Lehrbuch der Gehörbildung* (1956).
4. Wer sich verschärft mit Überbindungen beschäftigen möchte, wird allerdings in den beiden letztgenannten Werken nicht so recht fündig. Ergiebiger ist in dieser Hinsicht Monika Quistorp, *Übungen zur Gehörbildung* (1974). Hier muss man sich die Rhythmusanteile herauspicken, denn die Hefte sind in gemischten Unterrichtseinheiten aufgebaut.
5. Ein weiteres schönes Rhythmus-Sammelsurium ist Siegfried Fink, *Rhythmus-Schule* (1982).
6. Was fehlt denn da? Richtig: ein Buch zur Methodik des Rhythmusdiktats. Wenn's einer kaufen tät, tät ich ja eines schreiben ... Es gibt aber etwas im Elementarbereich, und zwar das Heft von Michael Schmoll, *Arbeitshilfen zur Musiktheorie: Rhythmus-Hören*. Der Autor stellt eine notenlose Rhythmusnotation vor, die für Anfänger bzw. Nichtnotisten durchaus interessant sein kann.

B. Melodik/Blattsingen

Man muss unterscheiden zwischen Werken über tonale Melodik und Werken über freitonale bzw. atonale Melodik. Erstere sind oft mit einem Silbensystem verbunden, welches ich für den Unterricht in Deutschland nicht sinnvoll finde, soweit es die Arbeit mit Studenten betrifft. Daher beschränke ich mich bei der tonalen Melodik auf reine Beispielsammlungen zum Blattsingen.

1. An älteren Werken wären vor allem das Heft von Bernhard Sekles, dem Lehrer Paul Hindemiths, zu nennen sowie das Lehrwerk von Paul Schenk:

Bernhard Sekles, *Musikdiktat* (1901). Dieses übersichtliche Büchlein enthält ausschließlich viertaktige Melodien in Dur- und Molltonarten, wobei jedes der 30 Kapitel ein neues melodisches Problem erschließt. Etwas für Blattsing-Einsteiger.

Paul Schenk, *Schule des Blattsingens* (1956). Neben zumeist Selbstgemachtem enthält diese Schule viele äußerst internationale Volkslieder (Ceylon, Litauen) in zum Teil exotischen Skalen. Von jemandem, der die Mühe auf sich nahm, dieses komplizierte Melodienwerk durchzuarbeiten, kann man getrost sagen, dass er's kann.
2. Zwei neuere Sammlungen, die gemäß ihrer Modernität ausschließlich Nicht-Selbstgemachtes enthalten (Volkslieder und Literaturbeispiele), lernte ich in den USA kennen: Robert W. Ottman, *Music for Sight Singing* (1956) und Gary Karpinski / Richard Kram, *Manual for Ear Training and Sight Singing* (2007).
3. Zwar nicht systematisch, dafür aber sehr sympathisch sind Liederbücher jeglicher Art. Wer jeden Morgen vor dem Frühstück (oder auch danach) einige Liedchen vom Blatt trällert, erwirbt irgendwann wie von selbst gewisse Blattsingfähigkeiten. So hörte ich es jedenfalls von einigen professionellen Autodidakten, die gezwungen waren, es zu erlernen. Der Geheimtip lautet, wie in so vielen anderen Fällen auch: Tu es!

4. Zur freitonalen Melodik ist das Standardwerk schlechthin zu nennen: Lars Edlund, *Modus novus. Lehrbuch in freitonaler Melodielesung* (1963). Es ist furchtbar systematisch aufgebaut und sauschwer, also unbedingt zu empfehlen. Es wird von einer Fülle an Literaturbeispielen skandinavischer Komponisten beherrscht, was zur allgemeinen Horizonsweiterung beiträgt. Wer sich dieses von außen so harmlos aussehende Heftchen »reinziehen« will, sollte dabei immer eine Hand in der Nähe der Klaviertastatur haben, um die eigenen Kehlkopfprodukte zu überprüfen. Aber bitte erst nach der Liederbuchkur anwenden!
5. Eine überaus lohnende Sammlung an »Blattsingübungen« bietet Paul Hindemiths *Das Marienleben*. Herrlich unsystematisch!

C. Danksagung

Jetzt kommt die große Danksagung an all die fleißigen Autorenbienchen, die so vieles gesammelt haben, was andere dann in ihrem Unterricht verwenden können. Hierher gehören auch die beiden bereits erwähnten Sammlungen der amerikanischen Autoren.

1. Wer kennt es nicht, das ubiquitäre, in farbenfrohem Einband sich präsentierende Lehrwerk, den Klassiker unter den Gehörbildungsbüchern? Wer hat noch nie Beispiele daraus stibitzt, um sich das eigene Suchen zu sparen? Na? Um nun auch noch die letzte Eule in die griechische Hauptstadt zu tragen: Roland Mackamul, *Lehrbuch der Gehörbildung* (1969). Wer sich an der etwas starren Systematik und der weitgehenden Rhythmuslosigkeit nicht stört, kann von diesem Buch auch heute noch profitieren.
2. Ein modernes Lehrbuch, ungeheuer vielseitig, gespickt mit wertvollen Ideen und unkonventionellen Aufgabentypen, die auch die Improvisation mit einbeziehen (leider nur für Klavierspieler) ist der Nachfolger des Mackamul-Klassikers bei Bärenreiter: Ulrich Kaiser, *Gehörbildung* (1998). Kaiser nimmt den Lernenden liebevoll bei der Hand und führt ihn durch den Dschungel seiner Musikbeispiele. Er darf dabei viel klavierspielen (nachspielend und improvisierend), CDs hören, seine Kenntnisse in Tonsatz, Formenlehre und Musikgeschichte auffrischen und sogar Grafiken malen. Die Thematisierung der Höranalyse musikalischer Werke und des Hörens von Formverläufen ist ein weiteres Plus dieses Werkes.

D. Sonstiges

1. Möchte sich vielleicht jemand über »das« absolute Gehör informieren? (Sehr zu empfehlen für TV-Moderatoren, die angebliche Absoluthörer in ihre Shows einladen, wo sie ihre Mätzchen präsentieren dürfen.) Obwohl schon lange vergriffen, ist die Standard-Infoquelle: Eva-Marie Heyde, *Was ist absolutes Hören?* (1987). Aber auch eine Mackamulschülerin aus München trägt dazu bei, dass die Geheimnisse, die sich um »das« absolute Gehör ranken, keine bleiben mögen: Diemut Anna Köhler, *Gehörbildung für Absoluthörer* (2001).
2. Wie wär's mit ein bisschen Intonation? Da gibt es doch etwas bei Bärenreiter ...

Literatur

- Edlund, Lars (1963), *Modus novus. Lehrbuch in freitonaler Melodielesung*, Stockholm: Hansen.
- Fink, Siegfried (1982), *Rhythmus-Schule*, Frankfurt a. M.: Zimmermann.
- Geller, Doris (1999), *Praktische Intonationslehre*, 2. Aufl., Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Heyde, Eva-Marie (1987), *Was ist absolutes Hören?*, München: Profil.
- van der Horst, F. (1963), *Maat en Ritme, 150 oefeningen in het uitvoeren van ritmen*, 2 Bde., Amsterdam: Broekmans en van Poppel.
- Jersild, Jörgen (1956), *Lehrbuch der Gehörbildung*, Bd. 2, Kopenhagen: Hansen.
- Kaiser, Ulrich (1998), *Gehörbildung*, 2 Bde. mit je einer CD, Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Karpinski, Gary / Richard Kram (2007), *Manual for Ear Training and Sight Singing*, New York: Norton.
- Köhler, Anna (2001), *Gehörbildung für Absolut Hörer*, Frankfurt a. M. u.a.: Lang.
- Mackamul, Roland (1969), *Lehrbuch der Gehörbildung*, 2 Bde., Kassel u.a.: Bärenreiter.
- Marton, Anna (1988), *Das Rhythmus-Konzept*, Zürich: Pan.
- Ottman, Robert W. (1956), *Music for Sight Singing*, Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Quistorp, Monika (1974), *Übungen zur Gehörbildung*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Schenk, Paul (1956), *Schule des Blattsingens*, Leipzig: Pro Musica.
- Schmoll, Michael (o.J.), *Arbeitshilfen zur Musiktheorie: Rhythmus-Hören*, Iserlohn: Musikverlag Antenne.
- Sekles, Bernhard (1901), *Musikdiktat*, Mainz: Schott.

BERICHTE

Gehörbildung in Australien

Unsere große Reise zum anderen Ende der Welt stand bevor. Mein Mann und ich wollten im Februar/März 2006 fünf Wochen in Südaustralien verbringen. Unmittelbar danach, Anfang April, würde ich an zwei Universitäten in Connecticut und Massachusetts Workshops zum Thema Intonation abhalten. Was lag da näher, als mich vorher auch in Australien einmal umzusehen und im Gespräch mit Kollegen in Erfahrung zu bringen, wie es dort mit der Ausbildung im Fach Gehörbildung steht. Dabei konnte ich mich als Vorbereitung für den USA-Aufenthalt schon einmal im Fachenglisch üben.

Vermittelt durch Alexandra, eine aus Australien stammende Gesangsstudentin der Mannheimer Musikhochschule, deren Freundin in Adelaide Gehörbildung unterrichtet, kam ich in Kontakt mit Emily Kilpatrick, einer 23jährigen Studentin der Musikwissenschaft am *Elder Conservatorium of Music* in Adelaide. Sie ist gerade dabei zu promovieren, in ihrem Alter dort völlig normal, wie ich vorher von der Freundin erfahren hatte. Nebenher hat sie den Lehrauftrag und unterrichtet ihre Kommilitonen im Fach Gehörbildung. Emily organisierte für meinen Mann und mich ein Treffen mit zwei Kolleginnen, Ruth Saffir und Joanna Drimatis. Später sollte ich auch noch Carl Crossin kennenlernen sowie die Fachgruppenleiterin Jenny Rosevear, die bezeichnenderweise Theoretikerin ist. Wir aßen zu fünft in einem der vielen Campus-Cafés zu Mittag. Es kam eine sehr lebhaft und fröhliche Gesprächsrunde zustande, bei der ich Folgendes in Erfahrung bringen konnte, was uns deutsche Gehörbildner interessieren könnte:

Das *Conservatorium* ist Teil der *University of Adelaide* und bietet Ausbildungsmöglichkeiten für Performer, Musiklehrer, Schulmusiker und Musikwissenschaftler. Dirigenten sind nicht dabei, zum Dirigierstudium geht man nach Sydney oder Melbourne. Alle haben drei Jahre lang Unterricht in Gehörbildung mit einer Unterrichtsstunde pro Woche in Gruppen mit ca. 20 Studierenden. In Australien heißt das Fach übrigens ›Aural Training‹, wie in Großbritannien.

Es gibt einen festen Lehrplan, der die Unterrichtsinhalte aller Stufen auflistet. Diese entsprechen etwa denen an deutschen Hochschulen, mit dem Unterschied, dass auf einem sehr elementaren Level begonnen wird. Dies ist notwendig, weil die Vorbildung der Studierenden sehr unterschiedlich ist. Viele können z. B. keinen Bassschlüssel lesen. Die Bereiche Höranalyse und Intonationshören sind integrierter Bestandteil des Lehrplans. Die Lehrer benutzen ein vorgefertigtes Unterrichtswerk, welches aus Beispielheften und Tonträgern besteht, die mit Synthesizerklängen eingespielte Diktatbeispiele enthalten. Der Unterricht wird unterstützt durch das Eigentraining der Studierenden mit dem PC-Programm *Auralia*. Seit meinem Besuch kann auch das Intonationshören am Computer geübt werden, denn ich kam nicht umhin, ihnen ein *INTON*-Programm dazulassen.

Ich war natürlich neugierig geworden und wollte mir das Ganze einmal anschauen. So bekam ich die Gelegenheit, am nächsten Tag im Unterricht von Joanna, Ruth und Carl zu hospitieren. Bei Joanna im Level 2 gab es ein einfaches Kadenzdiktat sowie polyphones Hören anhand der Collagentechnik Charles Ives'. Ruth unterrichtete im Level 1 das Erkennen einfacher Rhythmuspatterns sowie die Halbton-/Ganztonunterscheidung. Carl übte im Level 4 mit den Studierenden ein dreistimmiges Gesangsstück ein, welches dann von der CD (s. o.) gespielt und als Vorlage zum Fehlerhören benutzt wurde.

Wie wird man in Australien Gehörbildungslehrer? Bei Emily war es folgendermaßen: Sie bekam eine Woche vor Semesterbeginn einen Anruf vom Chef-Musikwissenschaftler mit der Bitte, ab nächster Woche sechs Wochenstunden Gehörbildung zu unterrichten. Sie war etwas ratlos, denn bis dahin hatte sie Klavier studiert. Ruth unterrichtet Cello und gibt Gehörbildungsunterricht, weil sie Spaß daran hat. Joanna leitet das Orchester des Conservatoriums und ist Geigerin. Auch Carl spielt nicht Klavier, aber es gibt ja CDs und das Tonträgerprogramm. Ich weiß nicht, was die Theoriekollegen von dem Fach Gehörbildung halten, jedenfalls scheinen sie bis auf die Zugehörigkeit zur selben Fachgruppe nicht viel damit zu tun zu haben.

Unsere nächste Station war Sydney, wo uns an der *University of New South Wales* Dorotya Fabian empfing, bei der wir uns von Deutschland aus telefonisch angekündigt hatten. Sie ist Musikwissenschaftlerin und unterrichtet Gehörbildung, weil sie als einzige bereit war, diese Aufgabe zu übernehmen. Als gebürtige Ungarin arbeitet sie im Sinne Kodálys viel mit der Stimme. Sie besteht allerdings nicht auf der Verwendung der Solmisationssilben. Ich durfte eine Semesterprüfung miterleben: Die Studierenden hatten eine Reihe einfacher Durmelodien eine Woche lang vorbereitet und mussten einige davon einzeln vorsingen. Die Leistungen waren sehr unterschiedlich. An der Universität werden nur Lehrer ausgebildet, und das Fach Gehörbildung ist ein Nebenfach, welches dieser Bezeichnung alle Ehre macht.

Zu spät entdeckten wir das *Sydney Conservatorium of Music*, welches erst kurz zuvor in die *University of Sydney* eingegliedert worden war. Hier herrscht ein Niveau, wie man es von den besten deutschen Musikhochschulen her kennt. Zur Kontaktaufnahme mit der Theorieabteilung reichte unsere Zeit leider nicht mehr, wohl aber für den Besuch eines hervorragenden Konzerts im *Conservatorium*. Lehrkräfte und Studierende spielten zusammen die *Gran Partita* von Mozart und die *Petite Symphonie* von Gounod. Die Hochschulchefin, Kim Walker, saß am Fagott.

An der *University of Melbourne* schließlich hätten wir fast einen echten Theoretiker getroffen, wenn dieser nicht am Tag zuvor mit dem Motorrad schwer verunglückt wäre. So schickte Prof. Peter Hurley seinen Stellvertreter, Tim McKenry, der Musikwissenschaft studiert und daneben Gehörbildung unterrichtet. Wir trafen uns zum Essen und plauderten. Dabei erfuhr ich, dass hier der Gehörbildungsunterricht nur ein Jahr dauert (was Mr. McKenry natürlich bedauerte), dass aber bald die Studienpläne entsprechend geändert würden. Außer ihm gibt es dort noch eine aus Ungarn stammende Lehrerin, die den größten Teil des Unterrichts gibt. Der anschließende Rundgang durch die Räume vermittelte einen gediegenen und traditionsreichen Eindruck.

Vielleicht bekommt jetzt der eine oder andere Lust, sich z. B. in Melbourne zu bewerben, die Bezahlung ist nicht schlecht. Ich befürchte nur, dass die Australier keine Not-

wendigkeit sehen, einen ›richtigen‹ Gehörbildner einzustellen, denn es geht ja auch so. Auf der einen Seite die sehr jung promovierten Musikwissenschaftler mit Gehörbildung als Broterwerb, auf der anderen Seite die praktischen Musiker, die sich gerade mal bereit finden, das Fach zu unterrichten: Alle sind Autodidakten.

Doris Geller

Symposium »Sethus Calvisius«

Hochschule für Musik und Theater Leipzig, 8. bis 9. April 2006

Um das Jahr Christi 1612, hat Sethus Calvisius, Cantor zu S. Thomae in Leipzig floriret. Er war eine sehr gelahrter Mann / ein guter Chronologus, und fürtrefflicher Musicus so wohl Theoreticus als Poeticus und Modulatorius, wie aus seinen Exercitationibus musicis, der Melopoia, und wohl=componierten Motetene zu sehen. Weil er gelebet / ist er nicht eben sonderlich aestimiret: allein / nach seinem Tode / ist er sehr hoch geachtet worden; und wird gewisslich seiner gedacht werden / weil die Welt wird stehen.¹

Das Symposium fand anlässlich des 450. Geburtstages von Sethus Calvisius (1556–1615) als Veranstaltung der Fachrichtung Komposition/Tonsatz der Hochschule für Musik und Theater Leipzig unter der Leitung von Gesine Schröder in Verbindung mit der Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH), dem Staatlichen Institut für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz und des Forum Thomanum unter der Schirmherrschaft von Thomaskantor Georg Christoph Biller statt.

Sethus Calvisius wirkte ab 1582 als Kantor in der Fürstenschule zu Pforta, bis er 1594 das Amt des Leipziger Thomaskantors übernahm. Nicht ob seiner musiktheoretischen und musikpraktischen Werke und Tätigkeiten, sondern als Mathematiker und vor allem als Chronologe war er bei seinen Zeitgenossen hochangesehen. Sein *Opus chronologicum* (Leipzig 1605) brachte ihm laut Leichpredigt² mehrere Berufungen an Universitäten ein, die er jedoch alle ablehnte. Besonders seine musiktheoretischen Werke sind wegen der Übertragung der italienischen Musiktheorie und der umfassenden behandelten Wissensgebiete auch heute noch von Bedeutung. Sie wurden komplett in Latein verfasst und sind bisher leider nicht übersetzt worden. Ein Faksimile-Nachdruck liegt nur von den *Exercitationes musicae duae* (Leipzig 1600) vor³, so dass allein aufgrund der Sprachbarriere der Einblick in das musiktheoretische Werk nicht jedem Musik- oder Musiktheorie-Studierenden möglich ist.

Inhaltliche Schwerpunkte des Symposiums bildeten einerseits Calvisius' Musiktheorie und ihr Umfeld, andererseits die Annäherung an den Komponisten durch Betrachtung und Analyse seiner Kompositionen. Des weiteren prägte das Interesse an fachmethodischen Aspekten wie z. B. Fugentechniken die Veranstaltung.

Während des Symposiums gab es eine kleine Ausstellung zum Thema »Musik und Mathematik um 1600« im Foyer der Musikhochschule der studentischen Arbeitsgruppe Musik und Mathematik (MuMa), in der Ausschnitte aus Calvisius' Werken und andere Dokumente über sein Wirken in Leipzig gezeigt wurden. Zusätzlich wurde ein Geburts-

1 Printz 1690, 132, § 10.

2 Schmuck 1615.

3 Calvisius 1600.

tagskonzert in der Thomaskirche mit Werken von Calvisius und Zeitgenossen veranstaltet, was dem Ereignis eine erfrischende praktische Note verlieh.

Einen kurzen biographischen Einblick und eine Übersicht über die Dokumente, die von Calvisius' Wirken in Leipzig zeugen, gewährte der Vortrag von Stefan Altner (Leipzig), gleichzeitig wurden allgemeinere Quellen zum Thomaskantorat, das Calvisius im Jahre 1594 übernahm, und zur Thomasschule um 1600 präsentiert, welche u. a. über den Verdienst des Thomaskantors oder die Anzahl und Herkunft der Alumnen unterrichten. Ein erhaltener Lehrplan aus dem frühen 17. Jahrhundert im Stadtarchiv Leipzig zeigt genauestens, welche Aufgaben dem Thomaskantor und welche dem Konrektor zufielen, während eine im Archiv der Thomaskirche aufbewahrte Jahresrede *Sollemnia anni vertentis in ludo Thomano* aus dem Jahre 1805 verdeutlicht⁴, dass Calvisius und sein Werk zur Tradition und zum Selbstverständnis des Thomanerchores dazugehörten, auch im 19. Jahrhundert.

Indizien für die Struktur des Thomaskantorats und der Thomasschule um 1600 finden sich auch in seinem theoretischen Werk. So verweisen die im *Compendium musicae pro incipientibus* (Leipzig 1594, 2. Auflage 1602) enthaltenen Gesangsregeln auf die Musizierpraxis an der Thomasschule, die der Thomaskantor traditionell an seinen Nachfolger weitergab, was durch Abschriften seiner Elementarlehre bis ins 18. Jahrhundert bestätigt wird, während der in der *Melopoeia sive melodiae condendae ratio* (Erfurt 1592) abgedruckte Brief Luthers an Senfl die lutherische Geisteshaltung offenbart, mit der Calvisius als Pädagoge wirkte. Die biographischen Quellen bezüglich Calvisius sind spärlich. Die 1615 von Vincentius Schmuck verfasste Leichpredigt ist die ausführlichste erhaltene biographische Einzelquelle. Eine ordentliche Biographie unter Berücksichtigung aller erhaltenen Quellen und sorgfältiger Herausarbeitung des persönlichen Umfelds von Calvisius steht bis heute noch aus, wobei sicherlich auch die Auswertung seiner erhaltenen Briefe weitere Indizien liefern wird.⁵

Der anschließende Vortrag von Tihomir Popovic (Hannover) setzte sich mit der hauptsächlich in der *Melopoeia* niedergeschriebenen Klausellehre und ihrer Rezeption in der musikwissenschaftlichen Literatur des 20. Jahrhunderts auseinander und diskutierte die Auswirkungen der Klauseldisposition auf den Modus. Ariane Jeßulat (Würzburg) dagegen bezog sich auf den Aspekt der musikalischen Interpunktion und zeigte an Hand der cantus-firmus-freien Motette »Vom Himmel hoch da komm ich her« aus dem von Erhard Bodenschatz herausgegebenen Sammeldruck *Florilegium selectissimarum cantionum* (Leipzig 1603) die syntaktische Wirkung der Klauseln auf, wobei der ›clausula secundaria‹ die Aufgabe eines musikalischen Semikolons zukommt.

Einen analytischen Ansatz verfolgte Franz Kaern (Frankfurt), indem er die meist vierstimmigen Kantionalsätze aus der Sammlung *Harmonia cantionum ecclesiasticarum* (Leipzig 1597, in diesem Vortrag wurde die 3. Auflage von 1612 verwendet) in direkte Verbindung zu den von Calvisius selbst niedergeschriebenen Kompositionsregeln brachte. In sehr anschaulicher Weise mit vielen transkribierten Beispielen wurden vielfältige Details seiner Satzkunst präsentiert. Deutlich wurde auch, dass es sich bei dieser 131

4 Rost 1805.

5 Cod. Ms. Philos. 103, SUB Göttingen.

Nummern umfassenden Sammlung nicht um eine homogene Gruppe einfacher Kantionalsätze handelt. So finden sich schlichte einfache Choräle neben motettisch angelegten Werken und in der Dissonanzbehandlung und Imitationstechnik sehr einfallsreich komponierte Sätze, die des öfteren mit seinen eigenen Kompositionsregeln divergieren, etwa hinsichtlich der Verwendung von Intervallsprüngen, die in der *Melopoeia* ausdrücklich verboten sind, der teilweise liberalen Dissonanzbehandlung und anderer satztechnischer Freiheiten: Wie so oft in der Musikgeschichte handelt der Komponist anders als der Theoretiker, auch wenn er selbst beides zugleich ist.

Im Zeichen der Fugentechnik und Fugenimprovisation – also der ›Harmonia extemporanea‹ – stand die Präsentation von Olivier Trachier (Paris), der mit seinen Studenten Fugenimprovisationen nach Calvisius, Zarlino und anderen italienischen Zeitgenossen in einer eindrucksvollen, künstlerisch sehr ambitionierten Darbietung vortrug. Werner Braun (Saarbrücken) ergänzte diesen Themenbereich durch die Analyse der in der *Melopoeia*⁶ enthaltenen 21 Tonsätze zur kunstvollen Dreistimmigkeit, die Calvisius als Improvisationsexempel vorgibt. Die einprägsame Struktur wie der sehr einheitliche Cantus firmus verweisen auf die pädagogische Aufgabe dieser Beispielsätze, stilistisch handelt es sich jedoch um keine einfachen Kadenzmodelle, sondern um endliche Kanons über einen Choralabschnitt. Auch bei diesem Vortrag gab es erfrischende praktische Beiträge bei der Interpretation der von Braun analysierten Beispielsätze durch ein Gesangstrio, das sich spontan zusammengefunden hatte.

Sethus Calvisius' Wirken als allgemeiner Historiker und als Chronologe bezog selbstverständlich auch musikhistorische Betrachtungen mit ein, die Andreas Mayer (Berlin) vor allem in dessen Weltgeschichte, dem *Opus chronologicum*, einem Prachtband von 1200 Seiten, untersuchte. Die Chronologie war eine auch durch den Protestantismus etablierte Denkform, und Calvisius war ein großer Verehrer Joseph Scaligers, der mit seinen chronologischen Werken hochberühmt wurde.

Das *Opus chronologicum* von Calvisius wurde bis 1685 weitergeführt; welche Einträge allein von Calvisius sind, ist nicht abschließend geklärt. Calvisius orientierte sich unter anderem an Anicius M. S Boethius, Guido von Arezzo, Gioseffo Zarlino, Franchinus Gaffurius und Henricus Glareanus und etablierte das Bild vom stetigen Fortschritt der Musik. Die musikhistorischen Informationen sind komplex und widersprüchlich; dass Calvisius historisches Wissen auf den Fund historischer Instrumente bezieht⁷, kann beispielsweise nicht bestätigt werden.

Thomas Christensen (Chicago) analysierte bezüglich der musikalischen Chronologie besonders die im zweiten Teil der *Exercitationes musicae duae* enthaltene *Exercitatio altera* (Leipzig 1600) und zeigte auf, dass sich Calvisius' Wissen als Musiker und Chronologe ergänzte. Im chronologischen Arbeiten offenbart sich das pythagoreische Muster in der Weltgeschichte, während die in der *Exercitatio altera* enthaltene Musikgeschichte keine unkritische Sammlung von Legenden ist, sondern sich als vom Gesichtspunkt der Entwicklung aus chronologisch geordnete, fortschrittliche Gesamtdarstellung der Musikhistorie erweist. Die chronologischen Berechnungen sind empirische Beiträge, d. h. as-

6 Calvisius 1592, N–N6.

7 So bei Benndorf 1894, 426f.

tronomische Daten, die Calvisius selbst berechnet und gesammelt hat und die im Ergebnis sehr widersprüchlich und spekulativ sind.

Den Abschluss des ersten Tages bildete das bereits erwähnte feierliche Geburtstagskonzert, das von Martin Krumbiegel (Leipzig), Maurice van Lieshout (Den Haag) und Studierenden der Fachrichtung Alte Musik der HMT sowie dem Vocalconsort Leipzig und dem Ensemble Vokalpolyphonie gestaltet wurde und in der Thomaskirche stattfand. Hier bekamen die Teilnehmer die Gelegenheit, einige in den Vorträgen besprochene Werke – darunter Beispiele der dreistimmigen Tonsätze aus der *Melopoeia*, einige Kantionalsätze aus der *Harmonia cantionum ecclesiasticarum* sowie die Motette *Praeter rem seriem* von Josquin und Calvisius' Parodia derselben – auch einmal zu hören.

Die Josquin-Parodia war Thema des Eröffnungsvortrages am letzten Tag des zweitägigen Symposiums in einer Reihe von Vorträgen, die sich einmal mit der Rezeption älterer Komponisten und Theoretiker durch Calvisius, zum anderen mit der Rezeption von Calvisius selbst in den nachfolgenden Generationen befasste.

Klaus-Jürgen Sachs (Erlangen) verglich die im *Florilegium selectissimarum cantionum*⁸ enthaltene Parodiemotette mit der Originalkomposition von Josquin sowie mit Parodien anderer Komponisten über dasselbe Werk und verwies auf die sehr verschiedene Stilanlage beider Tonsätze – die Josquin-Motette wirkt im Vergleich origineller und vielfältiger –, wobei sich Calvisius bewusst von der Vorlage absetzt, indem er ihr durch regelmäßige Kadenzsetzung nach jedem Verswechsel eine ›modernere‹ Struktur verleiht, auf eine c. f. -Durchführung verzichtet, den Duktus verändert, weniger Langnoten verwendet und eine rhythmische Homogenisierung herbeiführt, wodurch seine Komposition einen abgerundeten, geschlossenen Charakter gewinnt.

Der folgende Vortrag von Angelika Moths (Basel) befasste sich mit der Bedeutung des musikalischen Beispiels bei Calvisius und zeitgenössischen Theoretikern, wobei besonders die teilweise ungeklärte Herkunft der in den Theorien enthaltenen Musikbeispiele im Mittelpunkt stand. Michael Quinn (London) verwies auf Matthesons Rezeption der *Melopoeia* in seinen Schriften *Das neu-eröffnete Orchestre* (Hamburg 1713) und *Das forschende Orchestre* (Hamburg 1721) besonders bezüglich der Intervalleinteilung mit dem Streitfall der Quarte, die Calvisius zu den perfekten Konsonanzen zählte, was Mattheson jedoch entschieden ablehnte.

Heinz von Loesch (Berlin) stellte die Verdienste von Calvisius um die Kompositionslehre in den Mittelpunkt seines Vortrages. Dazu gehören eine ausführliche Klausellehre und die erstmalige Beantwortung von Fragen der Textunterlegung, der Dissonanzbehandlung und Fugentechnik in einem allein schon unüblich großen Umfang von 204 Seiten; alles Theoreme, die bekannt erscheinen und erst vor dem Hintergrund der Defizite von Calvisius' Vorvätern im frühen 16. Jahrhundert wie wie Franchinus Gaffurius (Franchino Gaffori) oder Johannes Galliculus ihre Bedeutung und ihren hohen Stellenwert erhalten, wie nachfolgend an zahlreichen Direktvergleichen z. B. anhand der Differenzierung und Erklärung von Termini wie ›Fuge‹ oder ›Synkopendissonanz‹ bei Calvisius und seinen Vorgängern aufgezeigt wurde. So ist der Terminus ›Fuge‹ vor Calvisius weder ansatzweise erklärt, noch gibt es eine Differenzierung von Kanon und Imitatio; Calvisius

8 Bodenschatz 1603.

dagegen unterscheidet erstmals beide Formen sowie die intervallgetreue und nicht intervallgetreue Imitation.

Insgesamt gab es im Verlauf des Symposiums einige Mehrfachbearbeitungen, etwa bezüglich der Klausellehre und des improvisierten Kontrapunktes, die sich jedoch durch die sehr differenzierten Ansätze sinnvoll ergänzten. Im Bereich Musikhistoriographie, Musiktheorie und Tonsatz wurden viele interessante Gebiete abgedeckt oder erschlossen. Der von Gesine Schröder unter dem Titel *Tempus musicae – tempus mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius* herausgegebene Tagungsband ist 2008 erschienen.

Christine Kierakiewitz

Literatur

Benndorf, Kurt (1894), »Sethus Calvisius als Musiktheoretiker«, Diss. Leipzig, *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* 10, 411–470.

Bodenschatz, Erhard (1603), *Florilegium selectissimarum cantionum ...*, Leipzig: Abraham Lamberg.

Calvisius, Sethus (1592), *Melopoeia sive melodiae condendae ratio, quam vulgo musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis explicata*, Erfurt: Georg Baumann.

— (1600), *Exercitationes musicae duae*, Leipzig: Iacobus Apelius, Reprint Hildesheim u.a.: Olms 1973.

Printz, Wolfgang Caspar (1690), *Historische Beschreibung der edelen Sing- und Kling-Kunst*, Dresden: Johann Christoph Mieth.

Rost, Friedrich Wilhelm Ehrenfried (1805), *Oratio ad renovandam Sethi Calvisii memoriam*, Leipzig.

Schmuck, Vincentius (1615), *Leichpredigt von der Musica*, Leipzig: Lorenz Kober.

Schröder, Gesine (Hg.) (2008), *Tempus musicae – tempus mundi. Untersuchungen zu Seth Calvisius* (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 4), Hildesheim u.a.: Olms.

REZENSIONEN

Unter Deutschen – Randolph G. Eichert, *Kontrapunktische Satztechniken im 18. Jahrhundert*, Wilhemshaven: Noetzel 2002

Im musiktheoretischen Fächerkanon hat der Kontrapunkt eine Position inne, die man mit derjenigen der Altphilologie bei den Geisteswissenschaften vergleichen könnte: Im Kontrapunktunterricht werden hauptsächlich die Techniken der barocken und vorbarocken Epoche behandelt, es findet also die Begegnung mit älterer, für viele Studierende noch »fremder« Musik statt, deren satztechnische Verfasstheit gleichwohl das Fundament späterer Musik darstellt. Parallel zum derzeitigen Boom der Alten Sprachen an den Schulen (Latein ist momentan die drittbeliebteste Fremdsprache) wäre auch ein Boom des Kontrapunkts in der Musiktheorie begrüßenswert. Von Seiten der Fachliteratur wären dazu Lehrbücher notwendig, die einerseits Lust auf die Materie machen und die andererseits kompetent und zugleich unbefangen mit historischer Satztechnik umgehen. Zur Kompetenz würde die Aufarbeitung der historischen Techniken und deren Terminologie gehören, zur Unbefangenheit, nicht in bloßer Philologie stecken-zubleiben und ideologische Scheuklappen in Bezug auf das Repertoire abzulegen.

Scheuklappen im Kontrapunktunterricht gibt es in der deutschen Musiktheorie zur Genüge: Entweder man blendet die zeitgenössische Theorie aus, oder man konzentriert sich auf transalpine, am besten deutsche Komponisten und Theoretiker, oder aber man ignoriert ganze Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte (etwa das 17. Jahrhundert) oder auch allzu »mondäne« Komponisten wie Corelli oder Händel. Manche dieser Scheuklappen sind

in den letzten 20 Jahren abgelegt worden. Auch Randolph G. Eichert möchte mit seinen *Kontrapunktischen Satztechniken im 18. Jahrhundert* Aufklärungsarbeit leisten. Anlass dafür war die Erfahrung des Autors, dass sich »musiktheoretische Konzepte unserer Zeit« in Hinblick auf die Satztechnik des 18. Jahrhunderts »nur als bedingt brauchbar« (8) erwiesen hätten, sowie die nicht weniger aufrüttelnde Erkenntnis, dass »die Musiktheorie des 18. Jahrhunderts in einigen Punkten erheblich differenzierter als die Musiktheorie unserer Zeit« (11) gewesen sei. Der Diagnose kann man nur zustimmen. Diese Einsichten sind die Voraussetzung dafür, dass man von der zeitgenössischen Theorie wirklich profitieren kann. Dass das erstrebenswert ist, ist unter den meisten Musiktheoretikern inzwischen Konsens – was aber die historische Aufführungspraxis bereits hinter sich hat, steht der Musiktheorie größtenteils noch bevor.

Eichert ist kein genuiner Musiktheoretiker, und so will er denn auch kein Lehrbuch schreiben, sondern historisch relevante Denkweisen und Begrifflichkeiten präsentieren. Sein Vorhaben stellte er folgendermaßen vor: »Die vorliegende Arbeit stellt den Versuch einer rationalen Rekonstruktion der kontrapunktischen Satztechniken des 18. Jahrhunderts dar« (10). Eichert verstrickt sich gleich am Anfang in eine methodologische Diskussion über die Relevanz von Quellen, die den Einstieg in das Buch nicht gerade erleichtert. So reflektiert die Idee einer »Rekonstruktion« sein mag – letztlich werden wir nie genau wissen, wer

wann wie gedacht hat, es sei denn, es liegen greifbare biographische Fakten (so z. B. Lehrer-Schüler-Verhältnisse) vor. Vielleicht wäre die Frage nach der ›Leuchtkraft‹ einer Theorie viel entscheidender: Welche zeitgenössische Theorie vermag die Musik der Epoche für uns am besten zu erhellen?

Solcherart Erhellendes liefert Eichert nun in der Tat. Seine wichtigsten Referenzautoren sind Mattheson, Marpurg und Scheibe sowie zwei bislang unveröffentlichte Quellen von Gottfried Heinrich Stölzel (*Anleitung zur musikalischen Setzkunst*) und Christian Gottlieb Ziegler (*Anleitung zur musikalischen Composition*). Von diesen Quellen ausgehend werden in zehn Kapiteln Fragen zum Kadenzbegriff, zur Ausweichungsordnung, zum Kontrapunkt als Satztechnik, zum Begriff der ›imitatio‹ und deren Spielarten, zu verschiedenen Arten des Kontrapunkts, zur Gattung und Technik der Fuge und zum Kanon behandelt. Eichert konzentriert sich auf die ›harten‹ kontrapunktischen Genres. Dadurch entsteht der Eindruck, eine Musik sei nur dann kontrapunktisch, wenn sie dem Ur-Prinzip der Imitation folgt. Dass Gattungen wie Toccata, Suite, Variation, Triosonate, Arie, Konzertsatz oder Choralbearbeitung auch polyphoner Art sind und ihr Einfluss auf ›reine‹ Fugen – gerade bei Bach – beträchtlich ist, fällt dabei leicht unter den Tisch.

Dass es Kontrapunktisches auch jenseits der Imitation geben könnte, wird im Kapitel VI (»Kontrapunkte«) angedeutet, in dem die wunderbaren und für Stilkopien wahrhaft inspirierenden Auflistungen der Kontrapunktformen von Walther, Mattheson und Marpurg vorgestellt werden. (115) Es hätte stutzig machen müssen, dass alle drei Autoren dafür italienische Begriffe benutzen. Merkwürdigerweise nutzt Eichert die Gelegenheit nicht, um auf den Einfluss der italienischen Musiktheorie einzugehen.

Ein großer Schwerpunkt und zugleich ein großes Verdienst von Eichert sind die Ausführungen über die Fuge. Der Autor räumt mit einigen gängigen Vorurteilen (etwa über die sogenannte Kontraexposition) auf und versucht zu zeigen, welche Eigenschaften eine ›fuga regularis‹ im Gegensatz zu den Spielarten der ›fuga irregularis‹ haben muss. Implizit bietet er damit eine Definition der Fuge, wie sie sich als Gattung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etabliert hat: Entscheidend sei die Beschaffenheit des Themas (in Bezug auf Kürze, Ambitus, Tonart und Geschlossenheit), die Beantwortungsdisposition, von Eichert als ›repercussio‹ bezeichnet, die Ausweichungsordnung (tonale Disposition) und die Arten von Kadenzbildungen bzw. Kadenzfluchten (186 ff.). Alles zusammen genommen ergibt eine zwar flexible aber doch klare Definition der Fuge als Form, wobei Form nicht als starres Schema zu verstehen ist, sondern als Gefüge von parametrischen Bedingungen.

Am Schluss kommt der Autor zum Ergebnis, dass »es in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts so etwas wie ein ›Paradigma der kontrapunktischen Satztechniken‹ gegeben« habe, dessen Genese mit einem »zunehmenden Interesse der Musiktheoretiker an kontrapunktischen Satztechniken« (234) einhergegangen sei. Ob das Interesse der Musiktheoretiker an kontrapunktischen Satztechniken jemals geschwunden ist, möchte man eher in Zweifel ziehen. Dass ein Paradigma kontrapunktischer Satztechniken existierte, welches über die Techniken des ›stile antico‹ hinausging, ist aber sicherlich richtig. Eichert entgeht dabei jedoch die entscheidende Bedeutung der Modelle, also der Consecutiven und Sequenzen, wie sie in den zahlreichen Generalbasslehren der Zeit aufgeführt werden; es hätte ja schon genügt, auf die einschlägigen Traktate von Muffat, Händel oder Kellner diesbezüglich einzugehen. Ohne die Einbeziehung von Satz-

modellen aber, man könnte auch sagen: Ohne die Einbeziehung des Generalbasses kann die Satztechnik des 18. Jahrhunderts weder verstanden noch treffend dargestellt werden.

Erfreulicherweise entgeht Eichert der immer noch verbreiteten Tendenz, das ›satztechnische Paradigma‹ 1:1 mit dem Œuvre der heute alles überragenden Gestalt J.S. Bachs gleichzusetzen. Auch Fugen von Händel und Mattheson oder eine (von Mattheson zitierte) Arie von Gasparini sind Referenzwerke. Man darf aber auch hier fragen, warum Domenico Scarlatti (Fugen für Tasteninstrument) oder etwa Caldara (Chorfugen) keine Rolle spielen.

Eichert erkennt und benennt die Probleme: Er macht auf die heutige Uninformiertheit und auf die Dringlichkeit aufmerksam, eingefahrene Begrifflichkeiten und Sichtweisen über Bord zu werfen und statt dessen auf historisch adäquate Denkweisen und Werkzeuge zurückzugreifen. Sein Buch wäre daher eine gute Ausgangsbasis für weitere Forschungen oder für ein Lehrbuch. Was die Freude daran und vor allem auch den Erkenntnisgewinn erheblich schmälert, ist die über allem lastende, geradezu erschreckende Deuschlastigkeit.¹ Relevant für kontrapunktische Satztechniken scheinen ausschließlich deutsche Musiktheoretiker und Komponisten zu sein. Dass die deutsche Musik im 18. Jahrhundert trotz ih-

rer großen Komponisten-Namen unter dem dominierenden Einfluss Italiens stand, dass es in Frankreich eine ganz eigenständige und besonders in der Claviermusik greifbare Musiksprache gab, dass alle Komponisten sich international orientierten (man denke nur an Telemann) – all dies scheint ohne Belang zu sein. Aber nur ein ›internationaler Horizont‹ wäre dem 18. Jahrhundert angemessen und würde auch da weiterhelfen, wo es zwar spannend wird, aber die nötigen Quellen nicht genannt werden. So weist Eichert zu Recht auf die Bedeutung des ›ex-tempore-Spiels‹, also der Improvisation hin, zitiert Marpurg, der anmerkt, dass in den meisten »catholischen Ländern« diese Kunst in Blüte stehe, geht aber der Spur nicht nach. Die Partimento-Tradition der neapolitanischen Konservatorien – ein Exportschlager bis ins 19. Jahrhundert hinein – hatte die Kunst der Fugenimprovisation methodisch und didaktisch perfektioniert (die sogenannte Partimento-Fuge) – Francesco Durantes *Bassi e Fughe*² ist nur ein prominentes Beispiel für diese Lehrtradition. Orientiert an zeitgenössischen Quellen, aber mit internationaler Ausrichtung könnte man eine wahrhaft erhellende Perspektive auf das 18. Jahrhundert gewinnen³. Eicherts Buch ist nur ein erster suchender Schritt in diese Richtung.

Johannes Menke

Anmerkungen

- 1 Überblickt man die im Literaturverzeichnis angeführte Quellenliteratur, so muss man unweigerlich an Sachsens Schlussrede in Wagners Meistersingern denken: dort die »heilige deutsche Kunst«, hier die ›heilige deutsche Musiktheorie«.
- 2 Francesco Durante, *Bassi e Fughe*, Padova: Armelin Musica 2003.
- 3 In den USA gibt es in dieser Hinsicht erstaunlich gelungene Bücher. Ich nenne hier nur das praxisnahe und weltoffene Werk von Robert Gauldin, *Eighteenth-Century Counterpoint*, Long Grove: Waveland Press 1988, ²1995.

Autoren

HANS AERTS studierte Musikwissenschaft an der *Katholischen Universität Leuven* (Belgien) und an der *Technischen Universität Berlin* sowie Musiktheorie an der *Universität der Künste Berlin*. Er unterrichtet Musiktheorie an zwei Berliner Musikschulen und ist seit 2003 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der *UdK*.

CORNELIUS BAUER studierte Schulmusik, Germanistik, Violine und Musiktheorie. 2005 Promotion mit einer Arbeit zum Thema *Postminimalismus als kompositorischer Ansatz*. 2001 bis 2006 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg. Tätigkeit als Musiker, Instrumentallehrer sowie Musiktheater- und Konzertdramaturg.

JOCHEN BRIEGER studierte zunächst Musiktheorie, Komposition, Kirchenmusik, Musikerziehung, Orgel, Musikwissenschaft und Germanistik in Saarbrücken. Weitere Studien in Musiktheorie und Orgel folgten an der *Schola Cantorum Basiliensis*. Stipendiat der Konrad-Adenauer-Stiftung (2001–2003) und des DAAD (2003–2005). Preisträger mehrerer nationaler und internationaler Orgelwettbewerbe. Zu seinen Forschungsgebieten zählen die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts und die Schnittpunkte zwischen Alter und Neuer Musik. Er ist als Organist, Komponist und seit WS 2005/06 als Lehrbeauftragter am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität des Saarlandes tätig.

FLORIAN EDLER studierte Schulmusik, Geschichte und Musiktheorie in Berlin. Er arbeitet an einer Dissertation über die Musikästhetik des Schumann-Kreises. Seit 2002 unterrichtet er Musiktheorie als Lehrbeauftragter an Musikhochschulen in Bremen, Berlin und Weimar, seit 2006 in Berlin als Gastdozent. Veröffentlichungen und Vorträge zur Werkanalyse und Geschichte der Musiktheorie im 17. und 19. Jahrhundert. Nebentätigkeit als Pianist und Arrangeur von Salonmusik.

FOLKER FROEBE studierte in Hamburg Musiktheorie, Kirchenmusik, Musikwissenschaft und Theologie. 1999 bis 2000 Dozent für Orgelimprovisation und Generalbass an den Musikhochschulen in Hamburg und Bremen. Seit 2000 Lehraufträge für Musiktheorie an den Musikhochschulen in Mannheim und Hannover. Vorträge und Veröffentlichungen zur Werkanalyse und Geschichte der Musiktheorie.

DORIS GELLER studierte an der Musikhochschule Detmold Schulmusik, Flöte (Paul Meisen), Musiktheorie (Johannes Driessler) und Gehörbildung (Monika Quistorp). Von 1976 bis 1980 war sie als Dozentin für die Fächer Musiktheorie und Gehörbildung an der Musikhochschule Detmold tätig, seit 1980 ist sie Professorin für diese Fächer an der Musikhochschule Mannheim. Daneben tritt sie als Flötistin mit verschiedenen Ensembles auf (Rundfunk- und Plattenaufnahmen). 1997 erschien ihr Buch (mit CD) *Praktische Intonationslehre für Instrumentalisten und Sänger* im Bärenreiter-Verlag. Sie ist Mitautorin des

1999 erschienenen Lernprogramms *INTON*, eines Computerprogramms zur Schulung des Intonationsgehörs. Ihr Lehrbuch *Modulationslehre* erschien 2002 bei Breitkopf und Härtel.

KARL TRAUGOTT GOLDBACH studierte an der *Hochschule für Musik Franz Liszt* in Weimar Komposition und elektroakustische Komposition und schließt derzeit sein musikwissenschaftliches Promotionsverfahren mit der Dissertation *Der tragische Schluss im deutschsprachigen Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts* ab. Referent auf musikwissenschaftlichen und interdisziplinären Kongressen in Weimar, London, Cardiff, Newcastle-upon-Tyne, Leuven, Porto, Wien, Oldenburg, Hamburg und Louvain-la-nouvelle.

GUIDO HEIDLOFF, seit 2006 Professor für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater Hannover*, studierte zunächst Schulmusik und Germanistik, später Tonsatz und Gesang in Köln. Er arbeitete als Konzertsänger zusammen mit namhaften Dirigenten (Rilling, Bernius, Müller-Brühl u. a.) und als professioneller Ensemblesänger (Mitgliedschaft im Sextett *Singer Pur*). Zusammenarbeit mit dem Hilliard-Ensemble. Zahlreiche Konzertreisen und CD-Einspielungen. Echo-Preis 2005 für Ersteinspielungen von Rihm, Sciarrino, Moody und Metcalf: *Singer Pur featuring The Hilliard Ensemble*. Weitere CD-Produktionen entstehen derzeit mit der international besetzten *Josquin-Capella*.

MARKUS JANS studierte Klavier und Klarinette am Konservatorium in Luzern, Musiktheorie und Komposition an der Basler Musikhochschule und Musikwissenschaft an der Universität Basel. Seit 1972 unterrichtet er Historische Satzlehre an der *Schola Cantorum Basiliensis* und seit 1979 Geschichte der Musiktheorie an der Musikhochschule Basel. Seit 1972 Tätigkeit als Chorleiter. Publikationen in verschiedenen Periodika, u. a. im Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis zu Fragestellungen von Komposition, Theorie und Analyse im Spannungsfeld zwischen historischem und systematischem Zugang.

CHRISTINE KIERAKIEWITZ studierte seit 1998 Musikwissenschaft, Phonetik und Mittlere und Neuere Geschichte an der *Universität zu Köln*, 2005 Magister artium; Magisterarbeit über die Sammlung *Fontana d'Israel* von Johann Hermann Schein. Seit dem Sommersemester 2005 arbeitet sie an einer Promotion über *Sethus Calvisius: Leben und Werk* an der *Universität zu Köln* bei Prof. Dr. D. Gutknecht.

JANINA KLASSEN, Musikwissenschaftlerin, Professorin an der Musikhochschule Freiburg i. Br.; Promotion an der *Christian-Albrechts-Universität zu Kiel*, Promotionspreis 1990, Habilitation an der *Technischen Universität Berlin*. Forschungsschwerpunkte: Musik- und Sprachtheorien, Musik des 19. und 20. Jahrhunderts, ältere Musiktheorie, Genderforschung. Veröffentlichungen zu Clara Wieck und Robert Schumann, Brahms, Rezeption, Musik- und Zeichentheorie, Figurenlehre und musikalische Rhetorik, Musik und Öffentlichkeit. Herausgabe von Werken Clara Wieck Schumanns sowie *Notenpapier*, Magazin der Musikhochschule Freiburg.

RUDOLF KOTZ studierte Schulmusik, Kirchenmusik, Musiktheorie und Englisch in Freiburg im Breisgau. Während des Studiums bis 2006 war er als Organist und Chorleiter tätig. Seit September 2006 ist er im Referendariat am Seminar für Didaktik und Lehrerbildung Tübingen und setzt seinen musikalischen Fokus auf den Bereich der Kammermusik.

WOLFGANG KREBS studierte Musikwissenschaft, Geschichte und Germanistik an der Frankfurter Universität und promovierte mit einer Arbeit über Ernst Kurth. Er lehrte seit 1994 in Frankfurt, Weimar, Jena und Marburg. Ferner leitet er das Unternehmen *Dr. Wolfgang Krebs – Kultur & Wissenschaft*.

JOHANNES MENKE studierte Schulmusik, Oboe, Musiktheorie, Komposition und Germanistik in Freiburg. 2004 Promotion mit einer Arbeit über Giacinto Scelsi an der *Technischen Universität Berlin*. Seit 1999 Lehrbeauftragter, seit 2005 hauptberuflicher Dozent für Musiktheorie an der Musikhochschule Freiburg, daneben Tätigkeiten als Chorleiter, freier Mitarbeiter beim *DeutschlandRadio Kultur* und Komponist. Seit 2005 Mitherausgeber der Reihe *sinefonia* beim *Wolke-Verlag* Hofheim. Veröffentlichungen und Vorträge zur Werkanalyse, Ästhetik, Geschichte der Musiktheorie und Didaktik. Seit 2006 Vorstandsmitglied der GMTH.

ANDREAS MORAITIS studierte u. a. an der *HdK* Berlin und der *FU* Berlin. Tätigkeit als Musikpädagoge. 1994 Promotion mit einer Untersuchung zur Erkenntnis- und Wissenschaftstheorie der musikalischen Analyse. Veröffentlichungen zu musiktheoretischen und -analytischen Themen.

MICHAEL POLTH, seit 2002 Professor für Musiktheorie an der *Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim*, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und klassische Philologie in Bonn und Berlin (TU) sowie Musiktheorie in Berlin (*UdK* vormals *HdK*). Promotion 1997: *Sinfonieexpositionen des 18. Jahrhunderts* (Kassel 2000). Veröffentlichungen vor allem zu Fragen der Musiktheorie: *Zur kompositorischen Relevanz der Zwölftontechnik* (Berlin 1999), »Nicht System – nicht Resultat. Zur Bestimmung von harmonischer Tonalität«, *Musik & Ästhetik* 18 (2001), »Dodekaphonie und Serialismus«, in: *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2 (Laaber 2005). 2000–2004 Präsident der Deutschen Gesellschaft für Musiktheorie (GMTH).

JOHANNES QUINT studierte zuerst in Bonn Musikwissenschaften und Philosophie, später Komposition bei Günther Becker in Düsseldorf, dann bei Hans Zender in Frankfurt/M. Daneben Musiktheoriestudium bei Friedrich Jaecker in Köln. Seine Arbeit wurde durch zahlreiche Preise, Stipendien und Kompositionsaufträge unterstützt, so durch ein Stipendium der Hessischen Kulturstiftung (1992), durch ein Kompositionsstipendium des Berliner Senats (1994) und durch ein Arbeitsstipendium des Landes Bayern (Jahresaufenthalt in der Villa Concordia, Bamberg; 2000–01). 1999 war er Preisträger beim Kompositionsseminar des Klangforum Wien in Boswil (Schweiz). Seine Werke wurden durch

bedeutende Ensembles im Bereich Neue Musik aufgeführt und für den Rundfunk bzw. als CD produziert, u. a. durch das *Ensemble Modern*, das *Klangforum Wien*, die *Musikfabrik NRW*, die *Neuen Vocalsolisten Stuttgart* und das *oh-ton-Ensemble*, Oldenburg. Dirigenten waren u. a. Lothar Zagrosek, Vladimir Kiradjiev, Bernhard Kontarsky, Hans Zender und Jean-Philippe Wurtz. Johannes Quint lebt als freischaffender Komponist in Bonn und arbeitet daneben als Dozent für Musiktheorie, Analyse und Computermusik an den Musikhochschulen Frankfurt/Main und Köln.

STEFAN ROHRINGER studierte Schulmusik, Klavier, Tonsatz, Hörerziehung, Musikwissenschaft und Geschichte in Köln. Er ist Professor für Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater München* und hat verschiedene Veröffentlichungen zu musikpädagogischen und musiktheoretischen Fragestellungen vorgelegt. Seit 2004 Präsident der *Gesellschaft für Musiktheorie*.

MARTIN SCHÖNBERGER studierte Schulmusik und Musiktheorie an der *Hochschule für Musik und Theater München*. Derzeit erfolgen weitere Studien in Gehörbildung und Chordirigieren sowie in Medienpädagogik an der *LMU*. Neben seinem Studium arbeitet er vorwiegend als Chorleiter, Arrangeur und Korrepetitor. Musiktheoretischer Forschungsschwerpunkt ist die populäre Musik.

JAN PHILIPP SPRICK studierte Musiktheorie, Viola, Musikwissenschaft und Geschichte in Hamburg und Harvard und promovierte derzeit bei Hermann Danuser an der *Humboldt-Universität zu Berlin*. Er ist Promotionsstipendiat des *Evangelischen Studienwerks Villigst* und war im Wintersemester 2005/06 Visiting Fellow am Music Department der *Harvard University*. Jan Philipp Sprick ist seit 2006 Dozent für Musiktheorie an der *HMT Rostock* und unterrichtet als Lehrbeauftragter Gehörbildung/Höranalyse an der *HU Berlin* und Musiktheorie der *UdK Berlin*.

ANA STEFANOVIC studierte Musikwissenschaft an der *Universität Belgrad* und promovierte an der *Universität Paris IV-Sorbonne* über das Thema *Évolution du rapport de la musique et du texte dans l'opéra baroque français (1675–1733): une voie herméneutique*. Sie ist Dozentin für Musikwissenschaft an der *Universität Belgrad*. Veröffentlichungen zu verschiedenen musikwissenschaftlichen Themen. Forschungsschwerpunkte bilden die Beziehung zwischen Musik und Text in Oper und Lied in der Musik des Barock bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts sowie Fragen der Stilanalyse, Philosophie und Ästhetik der Musik.

BETTINA VARWIG promovierte nach dem Studium der Musikwissenschaft am *King's College London* an der *Harvard University* über *Form und Rhetorik in der Musik von Heinrich Schütz* (2006). Zur Zeit ist sie Fellow by Examination am *Magdalen College, University of Oxford*.

AUTOREN

FLORIAN VOGT studierte Schulmusik und Musiktheorie an der Freiburger Musikhochschule bei Otfried Büsing, Eckehard Kiem und Ludwig Holtmeier sowie Mathematik an der Freiburger *Albert-Ludwigs-Universität* sowie an der *Eastman School of Music in Rochester*, New York, als Stipendiat der Landesstiftung Baden-Württemberg. Seit 2006 Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Freiburger Musikhochschule. Seit dem WS 2006 wissenschaftlicher Angestellter am musikwissenschaftlichen Seminar der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg. Sein besonderes Interesse gilt der Musiktheorie Heinrich Schenkers und der historischen Satzlehre.

MARIO FELIX VOGT studierte zunächst an der *Robert-Schumann-Hochschule Düsseldorf* Klavier, später an der *Folkwang-Hochschule Essen* Klavier, Musiktheorie und Gehörbildung. Derzeit Promotion über Zeitgestaltungs-Aspekte von Rudolf Serkins Interpretationen der Beethovenschen Klaviersonaten. Beiträge für das *Beethoven-Handbuch* (hg. von Claus Raab und Heinz von Loesch) und das *Lexikon des Klaviers* (hg. von Siegfried Mauser und Christoph Kammertöns). Mitgestaltung und -Organisation des Kongresses an der FHS Essen »Hector Berlioz und die Deutschen«. Unterrichtstätigkeit als Klavierlehrer an der Domsingschule/Essen.

FLORIAN WETTER studiert Anglistik an der *Albert-Ludwigs-Universität* und Schulmusik und Musiktheorie an der *Hochschule für Musik Freiburg*. Neben seinem Studium arbeitet er als Darsteller, Übersetzer, Autor und Komponist im Sprechtheater- und Hörspielbereich. Musiktheoretische Forschungsschwerpunkte sind derzeit die Filmmusik und die Opern Benjamin Britzens.