

ZGMTH Zeitschrift der
Gesellschaft für Musiktheorie

15. Jahrgang 2018
Ausgabe 1

Herausgegeben von
Ariane Jeßulat,
Kilian Sprau

ZGMTH

Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie
<https://doi.org/10.31751/zgmth>

Wissenschaftlicher Beirat der Gesellschaft für Musiktheorie: Jean-Michel Bardez (Paris), Thomas Christensen (Chicago), Nicholas Cook (Cambridge), Jonathan Cross (Oxford), Hermann Danuser (Berlin), Helga de la Motte- Haber (Berlin), Hartmut Fladt (Berlin), Inga Mai Grootte (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeüs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijjer (Amsterdam).

15. Jahrgang 2018, Ausgabe 1
<https://doi.org/10.31751/i.45>

Herausgeber:

Prof. Dr. Ariane Jeßulat, Alt-Friedrichsfelde 126, 10315 Berlin, Ajessulat@aol.com
Dr. Ullrich Scheideler, Müllerstraße 150, 13353 Berlin, ullrich.scheideler@staff.hu-berlin.de
Dr. Kilian Sprau, Georg-Hann-Str. 17, 81247 München, kontakt@kiliansprau.de
Univ.-Prof. Dr. Christian Utz, Mariahilferstraße 56/27, A-1070 Wien, cu@christianutz.net
Dr. Felix Wörner, Manzenthalstraße 37, 79541 Lörrach, felix.woerner@unibas.ch

verantwortliche Herausgeber dieser Ausgabe: Ariane Jeßulat, Kilian Sprau
Redaktion / Lektorat / Korrekortat: Ariane Jeßulat, Kilian Sprau, Christian Utz, Jonas Reichert

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

PDF-Layout: Poli Quintana / Oliver Schwab-Felisch; Dieter Kleinrath
PDF-Satz: Dieter Kleinrath
Notensatz und Grafik: Werner Eickhoff-Maschitzki

Publikationsrichtlinien: <https://www.gmth.de/publikationsrichtlinien.aspx>
Publication Guidelines: https://www.gmth.de/publication_guidelines.aspx

Die ZGMTH ist im Directory of Open Access Journals (DOAJ) verzeichnet.
<https://doaj.org/toc/1862-6742>

Die ZGMTH ist Mitglied von CrossRef.
<https://www.crossref.org>

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet die ZGMTH in der Deutschen Nationalbibliografie.
<http://d-nb.info/98030945X>



© 2018 Ariane Jeßulat, Kilian Sprau, Markus Roth, Ulrich Kaiser, Daniel Ernst, Thomas Wozonig, Johannes Raiser, Ulrich Krämer und Hartmut Fladt

Diese Ausgabe erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
This is an open access journal issue licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>



ISSN 1862-6742

Inhalt

15. JAHRGANG 2018, AUSGABE 1

EDITORIAL	5
ARTIKEL	
MARKUS ROTH Agricola und das Verkehrte Zum Umgang mit satztechnischen Idiosynkrasien in Musik des späten 15. Jahrhunderts	7
ULRICH KAISER Formfunktionen der Sonatenform Ein Beitrag zur Sonatentheorie auf der Grundlage einer Kritik an William E. Caplins Verständnis von Formfunktionen	29
DANIEL ERSNST Zwischen Sprechen und Singen ›Performative Formgebung‹ in den Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner aus der Münchner <i>Schaubude</i>	81
THOMAS WOZONIG Die frühe Schenker-Rezeption Hellmut Federhofers	121
KLEINERE BEITRÄGE	
JOHANNES RAISER Das galante Modell als kreativer Raum Die Introduction zum ersten Satz von Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 74	159
REZENSIONEN	
ULRICH KRÄMER Gordon Root (Hg.), <i>Schoenberg's Models for Beginners in Composition</i> (= Schoenberg in Words, Bd. 2), New York: Oxford University Press 2016	173
HARTMUT FLADT Ullrich Scheideler / Felix Wörner (Hg.), <i>Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart</i> (= <i>Lexikon Schriften über Musik</i> , Bd. 1), Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2017	183

Editorial

Die vorliegende Varia-Ausgabe enthält analytische, theoriehistorische und systematisch orientierte Beiträge, den Preisträgeraufsatz des wissenschaftlichen Wettbewerbs der GMTH 2017 sowie zwei Rezensionen.

Der Komponist Alexander Agricola (1446–1506) hat bisher verhältnismäßig wenig im Fokus musiktheoretischer Interessen gestanden – zu Unrecht, wie Markus Roth in seiner analytischen Studie deutlich macht. Unter dem Titel »Agricola und das Verkehrte« entfaltet Roth, ausgehend vom Kyrie I der *Missa Sine Nomine*, Eigenarten der Kompositionsweise Agricolas, die bestimmte Aporien der Tonsatzkunst des späten 15. Jahrhunderts drastisch vor Augen führen. Mit Bezug auf die Praxis der *Musica Ficta* wird am Beispiel der ›*mi contra fa*-Latenz‹ das im musiktheoretischen Diskurs stets aktuelle Verhältnis zwischen satztechnischer Norm einerseits und konkreter künstlerischer Umsetzung andererseits diskutiert.

Ulrich Kaiser reagiert in seinem theoriesystematischen Entwurf zu »Formfunktionen der Sonatenform« auf Analysemodelle, die sich im nordamerikanischen Raum durch die Rezeption der Schriften William E. Caplins etabliert haben und die auch in der deutschsprachigen Musiktheorie zunehmend Beachtung finden. Kaiser stellt dem Caplin'schen Konzept der ›Formal Functions‹ ein konstruktivistisch fundiertes Verfahren entgegen, dessen Darlegung neben theoriesystematischen auch entwicklungsgeschichtliche Aspekte zur Sonaten- und Symphoniekomposition des späteren 18. und frühen 19. Jahrhunderts berührt.

Daniel Ernsts analytische Untersuchung von Kabarett-Chansons des Autorenteam Edmund Nick/Erich Kästner aus den 1940er Jahren ergänzt strukturanalytische Fragestellungen zum Verhältnis zwischen Wort und Ton um geschichtliche und interpretationsanalytische Aspekte. Auf der Basis systematischer Überlegungen zum genretypischen Einsatz der (Diseusen-)Stimme »Zwischen Sprechen und Singen« zeigt Ernst in der vergleichenden Auswertung historischer und aktueller Tonaufnahmen, welche bedeutende Rolle die konkret-performative Gestaltung des Vokalparts für die beim Hören konstituierte Formwahrnehmung spielt.

Thomas Wozonigs historische Studie über »Die frühe Schenker-Rezeption Hellmut Federhofers« zeichnet ein Stück der neueren Theoriegeschichte nach: Vor dem Hintergrund gesellschaftlicher Verhältnisse in Deutschland und Österreich während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird eine ›Grazer Linie‹ der österreichischen Schenker-Rezeption skizziert, sowohl unter individualbiographischen wie unter institutionengeschichtlichen Gesichtspunkten. Mit Hellmut Federhofer steht eine der herausragenden Gestalten der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945 im Blickpunkt; dabei wird auch Federhofers Haltung gegenüber der neuen Musik in ihrer Abhängigkeit von Schenkers Lehre thematisiert.

Systematische, analytische und theoriehistorische Perspektiven verknüpft unter dem Titel »Das galante Modell als kreativer Raum« der Aufsatz von Johannes Raiser, der im wissenschaftlichen Wettbewerb der GMTH 2017 mit einem ersten Preis ausgezeichnet wurde. Raisers analytische Beobachtungen zur langsamen Einleitung des ersten Satzes von Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 74 nehmen sowohl auf die historische Generalbass- und Stufentheorie Emanuel Aloys Försters (1805) wie auf Robert Gjer-

dingens Forschung zu Satzmodellen ›galanter‹ Musik des späteren 18. Jahrhunderts (2007) Bezug. Zum Ertrag dieser Vernetzung historischer und aktueller Analysemethodik zählt die Freilegung kompositorischer Entscheidungsspielräume, die sich an satztechnischen Besonderheiten des gewählten Werkausschnitts aufzeigen lassen.

Mit zwei ganz unterschiedlichen Publikationen setzen sich die beiden in diesem Band enthaltenen Rezensionen auseinander. Ulrich Krämer, Leiter der Forschungsstelle der *Arnold Schönberg Gesamtausgabe*, Berlin, unterzieht die von Gordon Root besorgte Neuauflage von *Schoenberg's Models for Beginners in Composition* (Oxford University Press 2016) einer kritischen Untersuchung im Vergleich mit älteren Editionen. Das Werk, das direkt aus Schönbergs Unterrichtstätigkeit im US-amerikanischen Exil hervorgegangen ist, wird zu seinen wichtigsten musiktheoretischen Arbeiten gezählt.

Hartmut Fladt schließlich nimmt eine kritische Würdigung des von Ullrich Scheideler und Felix Wörner herausgegebenen Handbuchs *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* vor. Es handelt sich dabei um den 2017 publizierten ersten Band des bei Bärenreiter und Metzler erschienenen *Lexikon Schriften über Musik*; erstmals wird darin ein sämtliche Epochen umfassender Überblick über das musiktheoretische Schrifttum und damit ein Nachschlagewerk vorgelegt, wie es in seiner Art für andere wissenschaftliche Disziplinen längst selbstverständlich ist.

Ariane Jeßulat, Kilian Sprau

Jeßulat, Ariane / Sprau, Kilian (2018): Editorial. ZGMTH 15/1, 5–6.
<https://doi.org/10.31751/954>

© 2018 Ariane Jeßulat (ajessulat@aol.com), Kilian Sprau (kontakt@kiliansprau.de)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 17/05/2018

angenommen / accepted: 17/05/2018

veröffentlicht / first published: 30/06/2018

zuletzt geändert / last updated: 23/09/2018

Agricola und das Verkehrte

Zum Umgang mit satztechnischen Idiosynkrasien in Musik des späten 15. Jahrhunderts

Markus Roth

ABSTRACT: Die vorliegende, vom Kyrie I der *Missa Sine Nomine* ausgehende Untersuchung widmet sich bemerkenswerten Eigenarten der Kompositionstechnik Alexander Agricolas (1446–1506), dem schon die unmittelbaren Nachfahren bescheinigten, Dinge »auf ungewohnte Weise zu wenden« (Hulrich Brätel 1536). Tatsächlich zeigen sich bestimmte Paradoxien im Tonsatz des späten 15. Jahrhunderts bei Agricola auf besonders eigentümliche Weise. Die Studien von Fabrice Fitch (2005; 2007) vertiefend, diskutiert der Beitrag die Frage, auf welche Weise Agricola seinerzeit Regeln »verkehrte« und sich über satztechnische Normen hinwegsetzte. In diesem Zusammenhang wird der Begriff der »*mi contra fa*-Latenz« vorgeschlagen, um den grundsätzlichen Problemen der *Musica ficta* zu begegnen.

This essay, starting with the Kyrie I of the *Missa Sine Nomine*, is dedicated to some remarkable compositional idiosyncracies of Alexander Agricola (1446–1506), of whom his contemporaries attested the talent of “turning things in an unexpected manner” (Hulrich Brätel 1536). Certain paradoxes in the formal composition of late 15th century music appear in Agricola’s work in a strange fashion. Drawing on and furthering the studies of Fabrice Fitch (2005; 2007), this paper reveals how Agricola breaks with compositional conventions. To frame this analytical discussion, I propose the term “*mi contra fa*-Latenz” to explain some of the fundamental problems of *musica ficta*.

Schlagworte/Keywords: 15. Jahrhundert; 15th century; Alexander Agricola; compositional norms; *mi contra fa*; *musica ficta*; Satztechnik

»braucht seltzam art, verkärth, auf frembd Manier/
wie schier thut Alexander füren«
(Hulrich Brätel, *So ich betracht und acht*, spätestens 1536)

Die bemerkenswerte, im Motto zitierte Charakterisierung des Stuttgarter Musikers Ulrich (Hulrich) Brätel, der um 1536, also ziemlich genau 30 Jahre nach Agricolas Tod, »Alexander« in einer illustren Reihe alter Meister pries und lernenden Komponisten zur Nachahmung empfahl, ist in der einschlägigen Forschung bereits häufig zitiert worden.¹ Vermutlich hat Brätels Versuch, seine Verehrung mit wenigen Worten auf den Punkt zu bringen, manch einen späteren Autor motiviert, bei Agricola das Besondere und Originelle zu betonen; einseitig aufgefasst mag er die Gefahr der Überinterpretation in sich bergen. Überblickt man die jüngere Literatur, so fällt jedenfalls die Zuspitzung der Bilder auf, die von Agricola gezeichnet werden: Vom »eklektischen Komponisten«² ist dort ebenso die

1 Brätels *So ich betracht und acht* ist ein fünfstimmiger, im *Straßburger Liederbuch* von Peter Schöffler und Mathias Apiarius spätestens 1536 gedruckter Satz. Der vertonte Text rückt »Alexander« [Agricola], der bereits 1506 in Valladolid vermutlich an Typhus verstorben war, in eine Reihe mit Ockeghem, Larue (de la Rue), Josquin und Finck.

2 Magro 2012, 36.

Rede wie vom Exzentriker, vom Geistesverwandten seines Zeitgenossen Hieronymus Bosch³, vom »Grenzgänger zwischen den Stühlen«⁴, vom Erfinder eines neuen instrumentalen Stils, vom Vertreter einer verlorenen Gesangstradition⁵, von Agricola dem »Blinden«⁶. Fabrice Fitch schließlich, der in jüngerer Zeit zwei höchst anregende Studien zu Agricola vorgelegt hat, bezieht sich auf Alexander sogar in seinen eigenen, der Ästhetik der *New Complexity* verpflichteten Stücken; Agricola erscheint bei Fitch als Ahnherr zeitgenössischen Komponierens, dessen überliefertes Werk Spuren ›rhizomatischer‹ Strukturen offenbart.⁷ Dabei sind Fitchs Texte vor allem von der Idee geleitet, zu einer positiven Bewertung der Eigentümlichkeiten von Agricolas Satztechnik zu gelangen, anstatt sie als ›Defizite‹ oder handwerkliche Mängel zu begreifen.

Doch worauf wollte Brätel seinerzeit im Einzelnen hinaus? Was erschien ihm eigentlich bei Agricola seltsam, »verkärth« und fremd? Und was ließ sich exklusiv von Alexander lernen?

Es kann kein Zweifel bestehen, dass sich bestimmte Paradoxien in Musik des späten 15. Jahrhunderts bei Agricola auf besonders interessante Weise manifestieren. Darüber hinaus offenbart Agricolas Stil Momente rätselhaften Eigensinns, die Fitch als Erbe Ockeghems gedeutet hat.⁸ Im Folgenden sei versucht, Brätel beim Wort zu nehmen und die Besonderheiten der Satztechnik Agricolas im Spiegel seiner Charakterisierung zu erörtern. Der Untersuchung liegt kein ausgewähltes, klar umgrenztes Repertoire-Korpus zugrunde, wenngleich die Diskussion von Stellen aus Agricolas Messen überwiegt; sie kann in verschiedener Hinsicht an Vorarbeiten von Fitch anknüpfen, ohne jedoch den post-strukturalistischen Hintergrund seiner Deutungsperspektive zu übernehmen. Stattdessen soll der bei Fitch häufig nur cursorische Blick auf das satztechnische Detail geschärft werden. Von den im Motto genannten Stichworten »seltsam«, »verkährt«, »fremd« inspiriert, beschäftigen sich die nachfolgenden drei Textabschnitte mit verschiedenen Facetten der satztechnischen Phantasie eines bis heute nur in Spezialistenkreisen bekannten Komponisten, von dem Petrucci gleichwohl begierig druckte, was ihm überhaupt nur verfügbar war.

MI CONTRA FA-LATENZEN

Als erstes Beispiel mag das nachstehende Kyrie I der *Missa Sine Nomine*⁹ Momente des Seltsamen bei Agricola veranschaulichen. Die wesentlichen Eigenarten der Schreibweise Agricolas sind hier in konzentrierter Form enthalten.¹⁰

3 Vgl. Young 1990, 6.

4 Schwindt 2007.

5 Vgl. Christoffersen 2007, 79.

6 Schmelzer 2010, 6.

7 Vgl. Fitch 2005 und 2007.

8 Fitch 2005, 85: »the most abstruse features of Ockeghem's style become central elements of Agricola's music«.

9 *Corpus mensurabilis musicae*, Bd. 22.2 (= Lerner 1961–1970, Bd. 2), 78–93.

10 Das angeführte Kyrie widerspricht Agricolas sonstigen Gewohnheiten nur in einem einzigen Punkt: Es ist extrem kurz. Ein ähnlich ›aphoristischer‹, nur sechs Messuren umfassender Satz im gleichen dreizehntigen Metrum begegnet in Heinrich Isaacs *Missa La mi la sol*.

Beispiel 1: Alexander Agricola, *Missa Sine Nomine*, Kyrie I¹¹

Das markanteste Ereignis des in Beispiel 1 zitierten, nur sieben Mensuren umfassenden Abschnitts stellt sicherlich die kollektive Minima-Pause zu Beginn von Mensur 3 dar. Sie trennt den Satz in zwei kontrastierende Teile, deren zweiter sich vor allem durch die plötzlich beschleunigte Bewegung vom ersten abhebt. Für das gewählte *tempus perfectum non diminutum*, das ebenso in einigen Teilen der *Missa Malheur me bat* begegnet, scheint Agricola eine spezielle Vorliebe gehegt zu haben.¹² In seinem 1540 in Nürnberg gedruckten Traktat *De Arte Canendi* führt Sebaldus Heyden das Kyrie der *Missa Malheur me bat* mit dem ausdrücklichen Hinweis auf die Schwierigkeit seiner Ausführung an, die dem zunehmenden Gebrauch kleinster Notenwerte geschuldet ist – ein interessanter Hinweis auf die Wahrnehmung rhythmischer Komplexität in der Zeit um 1500.¹³ Im vorliegenden Fall werden die rhythmischen Verhältnisse ab Mensur 3 vor allem durch die synkopische Fügung Minima-Semiminima-Minima beherrscht: Ihre Vielfältigkeit bewirkt einen regelrechten ›drive‹, der auch ungewöhnliche Konstellationen wie drei aufeinanderfolgende kleinste Werte (Altus, Mensur 5) mit sich bringt. Die prägnante ›Zellentechnik‹, der ausgiebige Gebrauch von *redictae* und insbesondere die ausgeprägt modellhafte Setzweise verraten die Nähe zu Techniken des *contrapunto alla mente*: Grundidee ist die Verbindung einer Dezimenmixture (Bassus/Altus) mit in Gegenbewegung geführten parallelen Sexten in Tenor und Cantus. Das vorrangige kompositorische Interesse scheint nicht der individuellen Gestaltung der einzelnen Stimme, sondern der virtuoson Organisation des Stimmenverbunds als Ganzem zu gelten. Hier ist ein

11 Der Text der Notenbeispiele folgt, wenn nicht anders vermerkt, den von Edward Lerner (1961–1970) besorgten, in Band 22 der Reihe *Corpus mensurabilis musicae* veröffentlichten Editionen (im Folgenden abgekürzt als CMM 22.1–22.5) unter Berücksichtigung der originalen Notenwerte. Auf Textunterlegung wurde verzichtet.

12 Vgl. die Sätze Kyrie I, Crucifixus, Sanctus und Agnus Dei I der *Missa Malheur me bat*.

13 Vgl. Heyden 1540, 76, und Lerner 1958, 280.

erfahrener Sänger am kompositorischen Werk, dem vor allem daran liegt, ein vokales Ensemble effektiv in Szene zu setzen.¹⁴

Darüber hinaus birgt das erste Kyrie der *Missa Sine Nomine* die Möglichkeit zur Hervorbringung eines Klangphänomens, das im Folgenden im Kontext des Begriffs der ›*mi contra fa*-Latenz‹ erörtert sei. Die Begriffsbildung ist ein Versuch, bestimmten Paradoxien im Tonsatz um 1500 zu begegnen, die auch nach Jahrzehnten kontroverser Forschung (siehe unten) nichts von ihrer Rätselhaftigkeit und Brisanz verloren haben. *Mi contra fa*-Latenzen sind ein Indikator für die Entstehung beträchtlicher Dissonanzkonflikte, die aus der konsequenten Anwendung der überlieferten *Musica-ficta*-Regeln entstehen mögen; hierbei können *falsae concordantiae* verschiedener Arten: verminderte Quinten/übermäßige Quartan, verminderte resp. übermäßige Oktaven, ja selbst verminderte Quartan oder übermäßige Quintan mit im Spiel sein. Am reinsten treten solche Latenzen in Erscheinung, wenn sämtliche denkbaren Lesarten eines ›infizierten‹ Abschnitts unauflösbare Widersprüche zwischen melodischen und harmonischen Prinzipien hervorrufen. Somit lassen sich *mi contra fa*-Latenzen als Eigenart bestimmter intervallischer Gefüge begreifen, deren Beschaffenheit die Perfizierung kritischer Intervalle *propter necessitatem* nicht oder nur bedingt zulässt.

Exkurs: *mi contra fa*. Die hier vertretene Auffassung, verschiedene Klassen von *falsae* seien unter dem Schlagwort ›*mi contra fa*‹ zu subsumieren, kann sich auf die folgenreichen Erweiterungen berufen, welche die überkommene Hexachord-Lehre im ausgehenden 15. Jahrhundert insbesondere durch Johannes Tinctoris, John Hothby und Ramos de Pareja erfährt. Unter der Prämisse, dass jede diatonische Stufe sowohl *mi* als auch *fa* sein kann, entwickelte beispielsweise Hothby in seiner handschriftlich überlieferten *Calliopea legale* ein System von zwölf, in verschiedenen *ordines* zusammengefassten Hexachord-Transpositionen, aus dem sich eine ›Materialleiter‹ mit 17 Tönen in der Oktave ableitet.¹⁵ Ordnet man die Hexachord-Transpositionen auf einer imaginären Quintensäule an, so ergeben sich als *mi contra fa*-Konflikte zunächst die jeweils übermäßige Quarte, Oktave, Quinte, Sekunde und Sexte – *falsae*, die allesamt spätestens im 16. Jahrhundert kompositorisch relevant werden.

Seit den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts existieren Belege für die Praxis, den verschiedenen Hexachordstufen feststehende Klang- bzw. Ausdruckswerte zuzuordnen, beispielsweise bei Martin Agricola (*Musica Choralis Deudsch*, Wittenberg 1533¹⁶). Wie damit vor 1500 umgegangen wurde, liegt weitgehend im Dunkeln. Folgt man Martin Agricolas Ansatz, so bestünde eine *falsa* aus der Vermischung einer ›scharffen‹ *mi*-Silbe mit einem weichen, üblicherweise »linde/sanfft/lieblich« hervorzubringenden *fa*; sie erhielte dadurch einen klanglich janusköpfigen Charakter.

Mi contra fa-Latenzen sind Latenzen, die insbesondere in der Musik franko-flämischer Komponisten um und nach Josquin begegnen – bei L’Héritier beispielsweise, Gombert und vielen anderen;¹⁷ sie provozieren den Gebrauch von Tönen ›außerhalb der Hand‹ in besonderer, paradoxer Weise. Im oben angeführten Kyrie-Satz manifestieren sie sich auf vergleichsweise flüchtige Art, am deutlichsten in der übermäßigen Prim, die für die Dauer einer Minima zwischen Altus und Superius in Mensur 2 entstehen kann, sofern die höhere

14 Vgl. die Ausführungen bei Christoffersen 2007, 74f.: »Agricola’s music shows him as an expert in the art of singing.«

15 Vgl. Rempp 1989, 60 und 81; Wald-Fuhrmann 2013.

16 Vgl. dort das Kapitel »Vom Unterschied der Stimmen« (Martin Agricola 1533, o.S.), eingehend besprochen bei Smith 2011, 24–28.

17 Vgl. Urquhart 1993.

Stimme im Vertrauen auf gängige Solmisationsregeln auf e-mi beharrt (Bsp. 2a). Man mag dem hier vorgeprägten Konflikt zwischen alterierter und natürlicher Tonstufe mit dem plausiblen Argument begegnen, dass er sich im vorliegenden Fall leicht vermeiden lasse und zudem ein zu vernachlässigendes Moment des gesamten Satzes darstelle. Gleichwohl belegt ein vergleichender Blick auf die beigelegten Beispiele 2b–d, dass Agricola diese konfliktreiche Konstellation im weiteren Verlauf der Messe nicht nur immer wieder regelrecht sucht, sondern sie mit Hilfe besonderer Mittel geradezu inszeniert, als sei der Widerspruch zwischen es und e im zweiten Ton das geheime Motto der gesamten Komposition.¹⁸

Beispiel 2: Alexander Agricola, *Missa Sine Nomine*; a. Kyrie I, Beginn; b. Kyrie II, Beginn; c. Credo, »Qui propter nos homines«; d. Credo, »Et vitam venturi saeculi«

Die mutmaßlichen *falsae* betreffen in keinem der in Beispiel 2 angeführten Fälle das jeweilige Tenor-Cantus-Gerüst; Latenzen entstehen also, sei es vom Komponisten beabsichtigt oder nicht, im Zuge der Anreicherung eines zweistimmigen Gerüstsatzes durch

18 Das Phänomen e gegen es begegnet bei Agricola auch im fünften Ton; vgl. z.B. die *Missa Le Serviteur*, Kyrie I, Mensur 13; die Konstellation wiederholt sich im Kyrie II.

zusätzliche Stimmen. Es ist evident, dass die Situationen beim zweiten, dritten und fünften Asteriskus durch Stimmtausch aufeinander bezogen sind; sie beinhalten eine klangliche Schärfung gegenüber der Ausgangskonstellation in Beispiel 2a, da die mutmaßlichen *falsae* simultan eintreten. Besonders interessant ist die Situation zu Beginn von Beispiel 2c, wo vor allem die angemessene Solmisation des Bassus Probleme aufwirft. (Eine plausible Lösung wäre die Entscheidung für fa-fa-fa-la-mi-fa-sol-mi-re-ut.)¹⁹ Jede klangliche Realisierung dieser Musik zwingt die Sänger, sich zu den teilweise unauflöschlichen, durch *mi contra fa*-Konflikte hervorgerufenen Widersprüchen zu verhalten. Die Zusammenstellung in Beispiel 2 mag jedoch vor allem veranschaulichen, wie die zu Beginn der Messe eingesetzten besonderen Mittel – der Effekt der unvermittelten, den Gesang zertrennenden Generalpause, die Gegenüberstellung kontrastierender Texturen – auch auf die Parallelstellen übertragen wird. Diese Beobachtungen legen die Vermutung nahe, dass Agricola die fraglichen *falsae*, einer übergreifenden Dramaturgie folgend, bewusst als Ereignisreihe disponiert hat. Im Beispiel 2c fehlt die kollektive Pause, doch ihr Fehlen wird durch Kontrastwirkungen auf anderen kompositorischen Ebenen kompensiert: In der Folge der Tenorkadenz in der vierten Mensur des angeführten Ausschnitts scheint das melodische und harmonische Geschehen auf dem erreichten Ton c geradezu stehen zu bleiben.

Über die Plausibilität von *falsae* wie die in Beispiel 2 enthaltenen wird seit Jahrzehnten in Theorie und Praxis kontrovers diskutiert. Carl Dahlhaus begriff sie als Indizien für grundlegende Paradoxien im Tonsatz um 1500 und leitete aus dieser Erkenntnis die durchaus provokante These ab, dass seinerzeit so komponiert wurde, »als gäbe es sie [gemeint sind *falsae concordantiae*; d. Verf.] nicht: als sei jede Quinte oder Oktave, die man notierte, als reine Quinte oder Oktave darstellbar. Und dort, wo eine Kollision unvermeidbar war, [...] wurde der alterierte Ton, der mit einem nicht alterierten zusammenstieß, als Akzidens im Wortsinn: als Zufall empfunden, der das Wesen der Sache, den abstrakten Kontrapunkt, nicht berührte.«²⁰ Diese Vorstellung vom Kontrapunkt als abstraktem Intervallgefüge hat heftigen Widerspruch hervorgerufen.²¹ In der Tat scheint die Annahme wenig überzeugend, Agricola habe die mögliche Entstehung massiver Dissonanzkonflikte im Zuge des mentalen Kompositionsprozesses und seiner Verschriftlichung schlichtweg ausgeblendet: als sei die Entscheidung für e gegen es eine abstrakte Option, die ein Komponist im ausgehenden 15. Jahrhundert dulde, ohne um die spezielle Farbe und klangliche Herbheit zu wissen, die gerade die übermäßige Prime – und erst recht jene zwischen Bass und Tenor wie hier zu Beginn von Beispiel 2c – mit sich bringt. Dennoch weist die von Dahlhaus vertretene Sichtweise auf einen wesentlichen Aspekt hin: auf eine gegenüber späteren Vorstellungen fundamental abweichende Auffassung vom musikalischen Werk und dessen ›unvollkommener‹ Substanz und Überlieferung. Spinnt man diesen Gedanken weiter, so hätte der Urheber einer durch *mi contra fa*-Latenzen geprägten Musik keineswegs eine klare Vorstellung von ihrer klanglichen Realisierung oder eine klare Präferenz für oder gegen bestimmte Lösungen eines auftretenden Dissonanzproblems gehegt haben müssen.²²

19 Ich danke Anne Smith (Basel) für ihre wertvollen Kommentare aus der Perspektive der historischen Solmisationspraxis.

20 Dahlhaus 2001a, 390.

21 Vgl. Berger 1987, 166f.; Bent 2001, 111f.

22 »Sofern die Praxis des Alterierens um 1500 akzidentell, also zufällig und wechselnden äußeren Umständen unterworfen war, ginge ein Versuch, durch philologische Kritik eine authentische Fassung her-

Wie Dokumente belegen, wurde über den Gebrauch von *falsae* in der Musiktheorie um 1500 durchaus diskutiert.²³ Tinctoris hatte zu ihrer Vermeidung geraten, ihr flüchtiges Auftreten im Kadenz-Kontext gemäß gängiger Praxis aber geduldet;²⁴ damit ist ein Phänomen angesprochen, das gemeinhin mit dem irreführenden Begriff der ›English Cadence‹ assoziiert wird, als sei es genuin ein englisches und regional begrenztes.²⁵ Die ›englische Kadenz‹ wird durch die Kollision von alterierter und natürlicher Tonstufe charakterisiert, die durch eine ›verdoppelte Terz‹ im Paenultima-Klang einer authentischen Kadenzwendung (üblicherweise nach *d*, *g* oder *a*) hervorgerufen wird – so beispielsweise in Beispiel 3 gegen Ende des ersten Systems, wo das dem Gebot der Nähe²⁶ verpflichtete Subsemitonium *fis*¹ im Superius auf die unmissverständliche diatonische Tonstufe *f* im Tenor trifft und somit *mi* (über *d*¹) gegen *fa* (über *c*) steht.²⁷ Der zitierte Ausschnitt aus Agricolas *Missa Malheur me bat* (Agnus Dei III) beruht auf einer (für Agricola charakteristischen) lockeren, mit dem Ansatz eines Oktavkanons zwischen Superius und Bass spielenden Imitationsstruktur, die rasch in einen Dezimensatz mündet.²⁸ Da das kontrapunktische Gerüst in weiten Teilen aus Klauselsituationen zusammengefügt ist – mit Fitch kann man von einer »Sättigung« des Satzes durch Klauselwendungen sprechen²⁹ –, vervielfältigen sich auch die Orte wahrscheinlicher, im Notenbeispiel durch Asteriske gekennzeichnete Konfliktsituationen. An dieses Modell eines ›Komponierens mit Klauseln‹, das erhebliche *mi contra fa*-Latenzen hervorrufen kann, knüpfen Nachfolger wie Gombert unmittelbar an.³⁰ Es ist höchst interessant zu registrieren, dass die Cinquecento-Spezialisten des belgischen *Huelgas Ensemble*, sonst im Gebrauch von *Musica ficta* keinesfalls zurückhaltend, in ihrer Aufnahme des zitierten Agnus Dei im Rahmen der CD *Le mystère de »Malheur me bat«* ausgerechnet die optionale verminderte Oktave beim dritten Asteriskus und damit den insgesamt unwahrscheinlichsten Fall realisieren, der auf dem Missverständnis des Tenors beruht, eine gewöhnliche Klauselwendung im Rahmen einer Kadenz nach *g* auszuführen. Die in gewissem Sinne inkonsistente, da wenig systematische und gerade dadurch verblüffende Art und Weise, den bei Agricola schwelenden

zustellen, ins Leere. Der Begriff der Authentizität, die Vorstellung einer vom Komponisten intendierten, einzig adäquaten Akzidentiensetzung, die ein moderner Herausgeber zu rekonstruieren hätte, wäre ein Phantom.« (Dahlhaus 2001b, 370)

- 23 So verteidigt beispielsweise Giovanni Spataro in einem Brief an Pietro Aaron vom 30. Januar 1532 den Gebrauch einer übermäßigen Oktave in einer eigenen Komposition; vgl. Jeppesen 1941, 31. Stanley Boormans Einschätzung, derartige Dissonanzkonflikte seien »a hypothesis for which there is no theoretical support« (Boorman 1991, 221), scheint mir vor allem auf einem sehr eingeschränkten Begriff von ›Theorie‹ zu beruhen.
- 24 Vgl. Tinctoris 1961, Libro II, Cap. XXXIV.
- 25 Vgl. Urquhart 1993, 16–21.
- 26 Vgl. Rempp 1989, 79 bzw. 148.
- 27 Die grundsätzliche Bereitschaft, in solchen Situation die *falsa* in Kauf zu nehmen, wird noch 1597 von Thomas Morley bezeugt; vgl. Morley 1597, 154.
- 28 Die Bassus-Stimme des zitierten Ausschnitts entspricht dem Tenor der Chanson-Vorlage (vgl. dort Mensur 35–36) in Unterquinttransposition.
- 29 Vgl. Fitch 2007, 38f. Fitch diskutiert das Phänomen der »cadential saturation« am Beispiel der dreistimmigen Chanson *Amours, amours*.
- 30 Siehe exemplarisch Gomberts *Missa Beati omnes*, Kyrie I (CMM 61), und mit Blick auf *mi contra fa*-Latenzen dort die Mensuren 12–18, insbes. 16.

mi contra fa-Latenzen zu begegnen, ist für den Ansatz des *Huelgas Ensemble* durchaus charakteristisch und trägt wesentlich zur Faszination ihrer Interpretationen bei.³¹

Beispiel 3: Alexander Agricola, *Missa Malheur me bat*, Agnus Dei III, »Qui tollis peccata mundi«

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/955/Roth_audio_1.mp3

Audiobeispiel 1: Alexander Agricola, *Missa Malheur me bat*, Agnus Dei III (*Le mystère de »Malheur me bat«*, Huelgas Ensemble, deutsche harmonia mundi 88875027132, 2015, Aufnahme 2014, Track 6, 6:02–6:42)

Die Diskussion anhand des letzten Doppelbeispiels dieser Reihe wirft die entscheidende Schlüsselfrage auf, welche Grade klanglicher Herbheit man in Musik um 1500 zu tolerieren gewillt ist.³² Zwischen den in Beispiel 4 gegenübergestellten vierstimmigen Passagen bestehen offenkundige Verbindungen. In beiden Fällen spielt das Moment ostinater Wiederholung eine besondere Rolle, zudem begegnen starke *mi contra fa*-Latenzen im unmittelbaren Umfeld der den Abschnitt beschließenden Kadenz und ihrem jeweiligen Anhang (*appendix*): Beide Ausschnitte eint ein identisches Tenor-Cantus-Klauselgerüst *ex 6 in 8*, und in beiden Fällen wird der Zusammenstoß von alterierter und natürlicher Tonstufe (hier *cis* versus *c*) als ›Ausweg‹ aus einer Wiederholungsschleife inszeniert. (Aus diesem Agricola-Beispiel spricht eine regelrechte Sehnsucht nach der querständigen Paenultima-Harmonie.) Dabei folgt der in Beispiel 4b übertragene Ausschnitt aus dem Credo von Josquins *Missa Hercules Dux Ferrariae* der Lesart einer in Brüssel aufbewahrten Ab-

31 Hier eröffnet sich künftiger Interpretationsforschung ein weites, noch weitgehend unberührtes Feld.

32 Es ist bezeichnend, dass ein ausgewiesener Experte wie Karol Berger eine von Johannes Tinctoris 1477 angeführte Querstand-Kadenz mit dem schlichten Argument in Zweifel zieht, die im Beispiel enthaltene übermäßige Oktave klinge allzu »fürchterlich« – als gäbe es, über 500 Jahre Musikgeschichte hinweg, so etwas wie einen fraglosen ästhetischen Konsens, der bestimmte Lösungen rundweg ausschließe (Berger 1987, 100; vgl. auch Bent 2001, 116).

schrift³³, in welcher der Ton unter der Fermate im Superius zweifelsfrei *fis*¹ lautet – einer expliziten Alteration, die aus guten Gründen wohl kaum ein Herausgeber einer kritischen Edition verbindlich festschreiben würde, da sie gleich eine ganze Reihe von Unwägbarkeiten hinsichtlich des Gebrauchs von *Musica ficta* auch in der vorletzten Mensur dieses Abschnitts nach sich zieht. Die Annahme von *mi contra fa*-Latenzen bedeutet keine zweifelsfreie Entscheidung für oder wider eine bestimmte Lesart, doch sie beinhaltet Zweifel an der gemeinhin empfohlenen Richtlinie, im Falle von Regelkonflikten zugunsten der harmonischen Ebene zu entscheiden.³⁴ Die lange Zeit vorherrschende Praxis, in letzter Konsequenz auf jegliche Akzidentien zu verzichten, beruht auf fragwürdigen Vorstellungen von modaler ›Reinheit‹, welche die vielschichtige und in Teilen faszinierend widersprüchliche Praxis des späten 15. Jahrhunderts nicht widerspiegelt. »Man kann die Widersprüche nicht immer auflösen, sondern muß zu begreifen versuchen, wie sie möglich waren und warum sie geduldet wurden.«³⁵ Als Herausforderung begriffen, eröffnen *mi contra fa*-Latenzen bedeutende kreative Spielräume im Kontext von Interpretation und Analyse.³⁶

a)

b)

Beispiel 4: a. Alexander Agricola, *Salve Regina*, Quinta pars, Beschluss; b. Josquin Desprez, *Missa Hercules Dux Ferrariae*, Credo, »descendit de coelis«³⁷

33 BrusBR 9126; vgl. Urquhart 2003, 238.

34 Vgl. Bent 2001.

35 Dahlhaus 2001a, 387.

36 Es ist rätselhaft, dass der Themenkreis in der jüngst erschienenen *Cambridge History of Fifteenth-Century Music* (Berger/Rodin 2015) in keiner Weise berührt wird.

37 Ausschnitt M. 45–50 gemäß NJE; Notentext nach BrusBR 9126 (vgl. Urquhart 2003, 238).

VERKEHRTE REGELN?

Hing die Bewunderung, die Brätel offenbar für Agricola hegte, möglicherweise auch mit dessen Neigung zusammen, es mit den Regeln zuweilen nicht ganz so genau zu nehmen? Galt ihm Agricola als einer, der sich über Regeln hinwegsetzen konnte? Darauf weist zumindest die von Brätel gebrauchte Vokabel »verkärth« hin, die den Schlüssel zum Verständnis der im Motto zitierten Textzeilen bietet. Sie dürfte – im Präteritum mit analogischem Rückumlaut – vom Verb »verkehren« abstammen, das schon im Mittelalter gerne im Sinne von »eine Wendung nehmen« gebraucht wurde; sie ließe sich wohl, mit durchaus positiven Konnotationen, mit »auf ungewohnte Weise gewendet« angemessen übertragen.³⁸ Dieser etymologische Aufschluss hat den übergreifenden Gedankengang des vorliegenden Beitrags maßgeblich beeinflusst. Die nachfolgenden Überlegungen gehen von der Prämisse aus, dass das »Verkehren«, das Gegen-den-Strich-Bürsten in kompositorischen Kontexten, häufig ein Spiel mit Konventionen, wenn nicht ein bewusstes Hinwegsetzen über die Regel impliziert. Diese unscheinbare Feststellung birgt mit Blick auf die kompositorische Praxis des späten 15. Jahrhunderts einigen Zündstoff, da diese vom Spannungsfeld zwischen Regelfindung, -erfüllung und -verstoß, das jegliche kompositorische Tätigkeit prägt, in ganz besonderer Weise bestimmt wird. Die Schimäre des verbindlich »geregelten Kontrapunkts«³⁹ sollte uns nicht länger den Blick auf die spezifischen Rahmenbedingungen verstellen, denen das Komponieren um 1500 unterlag.

Um zu begreifen, was denn im ausgehenden 15. Jahrhundert »die Regel war«, sei zunächst ein frühes Dokument regelbasierter Theorie der kompositorischen Praxis Agricolas gegenübergestellt. Als *tertium comparationis* diene bewusst ein scheinbar basaler Gegenstand kompositorischer Unterweisung, nämlich die Frage nach der Zulässigkeit von Folgen gleicher perfekter Intervalle.

Im Rahmen seiner berühmten, im *Liber de arte contrapuncti* von 1477 niedergelegten acht General-Regeln empfiehlt Johannes Tinctoris, Folgen gleicher perfekter Intervalle zu einem gegebenen Tenor möglichst zu vermeiden. Der im *Liber tertius* unter *Capitulum II* befindliche Passus⁴⁰ ist in hohem Maße aufschlussreich. Nach der knappen Formulierung der erwähnten Regel fährt Tinctoris mit dem einschränkenden Hinweis fort, dass einige Komponisten solche Fortschreitungen in Stücken mit drei oder mehr Stimmen durchaus tolerierten; es folgt ein Beispielsatz, der mit einer doppelten Folge paralleler Quinten (CT/S) anhebt und später ebenso zwei auffällige Oktaven enthält, die durch eine Minima-Pause nur notdürftig kaschiert sind. Er fügt an: »Derartig aber missfällt das Steigen oder Fallen in vollkommenen Konsonanzen der gleichen Art vielen, die nachzuahmen ich mich bemühe. Und in der Tat glaube ich, dass diese möglichst selten erlaubt sein sollten, außer in einer Komposition von vier oder fünf oder mehr Stimmen wegen der Süße perfekter Konsonanzen oder wegen einer übergeordneten Stimmführung.«⁴¹

38 Dies im Widerspruch zum Kommentar in Moser 1967, 211; dort wird »verkärth« mit »die Karten vertauscht« übersetzt. Ich danke Prof. Dr. Martin Schubert für seine höchst hilfreichen Auskünfte.

39 Riemann 1898, 155f.

40 Vgl. *Thesaurus Musicarum Latinarum*, <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINCPT3> (30.6.2018).

41 Tinctoris 1975, 148: »Huiusmodi tamen ascensus vel descensus per concordantias perfectas eiusdem speciei multis quos imitari studeo displicet. Et profecto nisi in compositione quatuor aut quinque aut plurium partium necessitate alicuius venustae perfectionis aut ordinatae progressionis eos minime censeo permittendos.« (Übersetzung des Verfassers)

Der zitierte Ausschnitt lässt die Vielzahl konkurrierender Meinungen zu grundlegenden Fragen der Satztechnik erahnen, die es im ausgehenden 15. Jahrhundert gegeben haben muss. Letztlich bleibt Tinctoris bei der Erörterung der Regel etwas vage; und auch das Studium des mitgelieferten Beispiels dürfte nur bedingt den Ermessensspielraum aufgezeigt haben, einer »übergeordneten Stimmführung« oder dem Klang einer *perfectio* den Vorrang einzuräumen.⁴² Aus welchen Gründen sollten wir davon ausgehen, dass die Ausführenden vor Ort – die Sänger, die Komponisten und Instrumentalisten in den führenden Kapellen – differenziertere Meinungen oder griffigere Regeln vertraten?

Die von Tinctoris grundsätzlich beanstandeten Folgen gleicher perfekter Intervalle lassen sich in Gestalt paralleler Quinten bei Agricola in signifikanter Anzahl und vermutlich häufiger als bei seinen Zeitgenossen finden. Zur Erhellung der von Tinctoris formulierten Regel wird man allerdings verschiedene Kategorien möglicher Quintfortschreitungen unterscheiden müssen. In den im vorigen Abschnitt untersuchten Ausschnitten aus Agricolas *Missa Sine nomine* begegneten Folgen reiner Quinten wiederholt im Kontext einer ganz bestimmten modustypischen Klangfortschreitung, der Verbindung eines Terzquintklangs über *d* mit einem Terzsextklang auf der nächsthöheren Tonstufe (*d-f-d¹-a¹/es-g-c¹-g¹*; Bsp. 5a). Diese Klangfolge taucht *nota contra notam* ebenso mit vertauschten Klanggliedern und natürlich auch mit vertauschten Stimmen im Sinne des doppelten Kontrapunkts auf; somit liegt die Vermutung nahe, dass für Agricola in diesem Falle kein qualitativer Unterschied zwischen parallelen Quinten und Quarten bestand – zumal einfache Lösungen offen standen, die betreffenden Quinten in dieser Situation zu vermeiden. In ähnlicher Weise repräsentieren die Quinten zwischen Tenor und Superius in Beispiel 5b eine Folge gleicher perfekter Intervalle auf der Ebene einer basalen Klangfortschreitung, die durch die melodisch so naheliegende wie natürliche 5-6-Bewegung im Tenor hervorgerufen wird.⁴³ Demgegenüber beruhen die als 5c und 5d angeführten Beispiele auf Diminutionsvorgängen, so dass an den kritischen Stellen kleinere Notenwerte als die Minima auftreten und die Erfüllung kontrapunktischer Normen gegenüber den Erfordernissen individueller melodischer Gestaltung zurücktreten. Der eigenartige Ausschnitt 5d, ein schönes Beispiel »agricolesker« Extravaganz, enthält sogar eine *doppelte* Quintfolge in Semiminimen zwischen Superius und Tenor. (Es mag hier allerdings von Bedeutung sein, dass es sich – den Gebrauch von *h* im Tenor vorausgesetzt – um Folgen *ungleicher* Quinten handelt: Die dem Gerüstsatz zugrunde liegende Tenor-Cantus-Fortschreitung *h-f/c-g* galt um 1500 auch einigen anderen Theoretikern als zulässig.⁴⁴) Für Fitch belegen Stellen dieser und ähnlicher Art nicht nur Alexanders unorthodoxe Handhabung satztechnischer Details, sondern repräsentieren rhizomatische »Verknotungen« eines umfangreichen, untergründig wuchernden, nur teilweise sicht- bzw. hörbaren kontrapunktischen Netzwerks.⁴⁵

42 Zu Tinctoris' Argumentationsstrategien vgl. grundlegend Wegman 1995.

43 Die angeführte kontrapunktische Konstellation wiederholt sich im gleichen Satz bei »suscipe deprecationem nostram« (CMM 22.1, Mensur 71–75) im Kontext der Tenor-Wendung *c-d-es*. Eine analoge Klangfolge begegnet in Agricolas *Missa Malheur me bat* zu Beginn des dritten Agnus Dei im Kontext einer ausgeflohenen Klausel nach *g*.

44 Vgl. Berger 1987, 101f.

45 »momentary knottings together of diverging contrapuntal strands« (Fitch 2007, 35).

The image displays four musical examples (a, b, c, d) illustrating quintal progressions. Example a) shows a four-part setting with a double bar line and a right-pointing arrow above the first staff, indicating a progression. Example b) shows a four-part setting with a common time signature (C) and a double bar line, with various rhythmic values and accidentals. Example c) shows a four-part setting with a sharp sign (#) above the first staff and a double bar line, with various rhythmic values and accidentals. Example d) shows a four-part setting with a double bar line and various rhythmic values and accidentals.

Beispiel 5: Alexander Agricola; a. *Missa Sine Nomine*, Kyrie II, M. 1–2, und Credo, »Qui propter nos homines«, Fortschreitungen in Quinten (siehe Bsp. 2b und 2c); b. *Missa Je ne demande*, Gloria, »Qui tollis peccata mundi«; c. *Missa secundi toni*, Gloria⁴⁶; d. *Missa Je ne demande*, Kyrie II, M. 13–15

Möglicherweise haben Agricolas Zeitgenossen eine gewisse Toleranz gegenüber Quintfortschreitungen tatsächlich als Merkmal seines Personalstils wahrgenommen – und vielleicht war diese Toleranz auch für Brätel ein Aspekt des ›Verkehrten‹, das er bei Agricola bemerkte.⁴⁷ Jedenfalls wird man Agricola mit Blick auf die oben angeführten Quintenfolgen schwerlich handwerkliche Nachlässigkeit unterstellen können. Stattdessen führt die skizzierte knappe Beispielreihe eindringlich vor Augen, dass Tinctoris' Regel die Spielräume, die in der künstlerischen Praxis des späten 15. Jahrhunderts als akzeptabel galten, allenfalls in ungefähren Umrissen bestimmt. Man wird den allzu engen Begriff der ›Regel‹, wie von Wulf Arlt vorgeschlagen, deshalb durch den der ›Konvention‹ ersetzen oder zumindest ergänzen wollen – in der Einsicht, dass Konventionen durch Erfahrung vermittelte, ganzheitlich internalisierte ›Verabredungen‹ darstellen, die sich zudem mit anderen Konventionen überschneiden können.⁴⁸ Für einen Komponisten des späten Quattrocento muss jedenfalls die Einsicht, sich ›jenseits der Regel‹ zu bewegen, eine so grundsätzliche

46 Notentext gemäß CMM 22.2, Mensur 144–145.

47 Denn auch im Appendix von Brätels *So ich betracht und acht* (siehe oben, Anm. 1) finden sich offene und auf recht seltsame Manier inszenierte Quinten, die möglicherweise als satztechnische Huldigungsadresse an Agricola zu interpretieren sind – zumindest hört kein anderer im Straßburger Liederbuch überlieferter Brätel-Satz auf solch eigenwillige Weise auf.

48 Vgl. Arlt 2009, 57. Zur Kritik einer allzu regelfixierten Sicht auf den Kontrapunkt des späten 15. Jahrhunderts vgl. auch Menke 2015, insb. 84–86.

wie selbstverständliche Erfahrung dargestellt haben.⁴⁹ Im April 1529 äußert der Bologneser Komponist und Gelehrte Giovanni Spataro in einem an Giovanni del Lago adressierten Brief:

le regole scritte possono bene insegnare li primi rudimenti del contrapuncto, ma non faranno el bone compositore, imperochè li compositori beni nascano cosi come nascono li poeti; per tanto quasi piu ci bisogna lo aiuto del cielo, che la regola scripta, et questo ogni giorno è apparente, perché li dotti compositori (per instinto naturale et per certa gratia et mode, el quale quasi non se po insegnare) aliquando in li suoi contrapuncti et concerti aducano termini, li quali da alcuna regola et precepto de contrapuncto non sono demonstrati.« – »Die geschriebenen Regeln können wohl die ersten Grundlagen des Kontrapunkts vermitteln, aber sie zeichnen nicht den guten Komponisten aus; denn die guten Komponisten werden geboren, so, wie die Dichter geboren werden, und dafür ist fast mehr die Hilfe des Himmels nötig als die der geschriebenen Regeln. Dies wird nahezu täglich offenbar, denn die gelehrten Komponisten führen (aus natürlichem Instinkt und mit einer gewissen Anmut sowie auf eine Art und Weise, die man eigentlich nicht lehren kann) in ihren Werken Dinge aus, die von keiner kontrapunktischen Regel oder Vorschrift erfaßt werden.⁵⁰

Wohlgemerkt handelt Spataro nicht explizit von der *Verletzung* von Regeln, sondern beklagt lediglich ihre allgemeine Unzulänglichkeit: Nicht von der ingeniösen Erhebung über Kunstregeln ist die Rede, sondern vom gelehrten Kunstverstand und dem natürlichen Instinkt des begabten Komponisten, der eben durch keine Vorschrift demonstriert, durch keine Regel vermittelt werden kann. Der hier dokumentierte Zweifel an der Allgemeingültigkeit kontrapunktischer Regeln hat verschiedene moderne Autoren zu Interpretationen herausgefordert.⁵¹ Frieder Rempp stellte das Spataro-Zitat an den Beginn seiner Ausführungen zum »lizenziösen Kontrapunkt«, den er in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts verortete und schließlich bei Giovanni Artusi (als »licenza poetica«) theoretisch reflektiert sah, obgleich der »Tatbestand« als solcher – der Tatbestand des bewussten kontrapunktischen Regelverstoßes – »längst bekannt war«⁵².

In der Tat lassen sich der Sache nach bereits bei Agricola signifikante Beispiele für eine Kategorie finden, die hier als anmutiger Regelbruch bezeichnet sei, um sie gegenüber der späteren »licenza poetica« im Sinne von Artusi abzugrenzen. Solcherart Wendungen sind allein durch ihren außergewöhnlichen Liebreiz begründet, ohne zwangsläufig rhetorisch motiviert zu sein. Die exponierte Dissonanz der unvorbereiteten Septime gegen Ende des Beispiels 6a wäre leicht zu vermeiden und begegnet zudem ausgerechnet an einer metrisch instabilen, die Koordination im Duo Diskant-Contratenor vorübergehend gefährdenden Stelle, so dass dem Quartsprung e¹-a¹ ein Moment von Willkür anhaftet.⁵³ Bei den in Beispiel 6b und 6c angeführten Fällen handelt es sich um ein Dissonanzphänomen, das erst gut 100 Jahre später unter der Kategorie der Heterolepsis als »Ergreifung

49 Auch im Bereich der schriftlichen Kompositionslehre überwiegen übrigens Gebote und Empfehlungen gegenüber expliziten Verboten, und innerhalb von Regelwerken bilden sich subtile Hierarchien: So unterscheidet beispielsweise Gaffurio zwischen notwendigen und arbiträren Regeln (vgl. Menke 2015, 83).

50 Übersetzung nach Rempp 1989, 178f.

51 Jeppesen 1941, Rempp 1989, Blackburn/Lowinsky/Miller 1991.

52 Rempp 1989, 179.

53 Ähnliches gilt für den bei Fitch 2007 (25f.) ausführlich erörterten dissonanten Einsatz des Tenors in Agricolas dreistimmiger Motette *Si dederò*.

einer anderen Stimme⁵⁴ theoretisch diskutiert wird. Die in 6b vom Superius ergriffene Stimme ist im Prinzip eine verschwiegene, im Satz gar nicht angebrachte; zudem bringt der ungewöhnliche (liebreizende?) Sprung in das explizite Subsemitonum *cis* die melodisch exponierte verminderte Quarte ins Spiel.⁵⁵ Im in Beispiel 6c angeführten Ausschnitt liegen die Dinge pointierter, da der Sprung in eine andere Stimme einen viel auffälligeren Regelverstoß, nämlich eine unaufgelöste Dissonanz im Superius hervorruft. Die mit dem Asteriskus markierte Stelle ist durch mehrere Aspekte – die doppelte Syncopatio aus (übermäßiger) Quarte und Septime, die Unterschreitung des modalen Umfangs im Superius, die Pause im Contratenor altus – als besondere markiert: Die *res facta* offenbart, dass ihr Erfinder natürlich genau um die Regeln resp. Konventionen wusste, die er brach.

a)

Example 6a shows a two-staff musical excerpt. The upper staff (Superius) contains a melodic line with several triplet markings (indicated by '3' above the notes). The lower staff (Contratenor altus) contains a bass line. A specific note in the lower staff is marked with a flat symbol (b) and an asterisk (*) below it, indicating a dissonance.

b)

Example 6b shows a three-staff musical excerpt. The top staff is the Superius part, the middle staff is the Contratenor altus part, and the bottom staff is another part. A flat symbol (b) is placed below a note in the middle staff.

c)

Example 6c shows a four-staff musical excerpt. The top staff is the Superius part, the second staff is the Contratenor altus part, and the bottom two staves are other parts. A flat symbol (b) is placed below a note in the second staff. An asterisk (*) is placed above a note in the top staff. A tilde (~) is placed at the end of the bottom staff.

Beispiel 6: Alexander Agricola; a. *Missa In myne Zyn*, Credo, Duo »Domine Deus« (»Deus Pater«); b. *Missa Malheur me bat*, Agnus Dei I, Beschluss; c. *Missa Le Serviteur*, Agnus Dei III⁵⁶, »peccata mundi«

Mit der Behandlung von Grenzklingen, die auf Agricola offenbar eine besondere Attraktion ausübten, sei schließlich ein letzter Teilaspekt des umrissenen Themenfeldes ange-

54 Vgl. Bernhard 2003, 87–89, hier 87.

55 Vgl. den Beginn von Dufays Chanson *Helas mon dueil, a ce cop sui ie mort*.

56 Notentext gemäß CMM 22.1, Mensur 77–78.

sprochen. Als solche seien Harmonien verstanden, deren Bestandteile die Grenzen des jeweiligen modalen Rahmens markieren oder diesen gar überschreiten; dies gilt beispielsweise für den mehrfach auftretenden Terzquint- oder Terzsextklang über *B* im phrygischen Kontext der *Missa Malheur me bat*⁵⁷ oder für die exponierten Zusammenklänge über *As* im Gloria der *Missa secundi toni*. Überblickt man den Abschnitt Mensur 80–95⁵⁸, so wird dies auf eindruckliche Weise anschaulich. Im Lichte der vorausgegangenen Beispiele fällt einmal mehr das dramaturgische Kunstmittel der Generalpause auf, die dem entrückten Grenzklang unmittelbar vorausgeht. Darüber hinaus springen interessante Ausprägungen von *mi contra fa*-Latenzen (u.a. in Mensur 93) ins Auge. Vor allem aber faszinieren die phantastischen Züge dieser Musik, die durch ihre Ereignisdichte, den raschen Wechsel unterschiedlicher kontrapunktischer Setzweisen, die Kontrastierung von Bewegung und Ruhe ebenso charakterisiert wird wie durch die Variabilität der vokalen Organisation: Auf engstem Raum begegnen Duos in wechselnden Konstellationen, Fauxbourdon in kleinsten Notenwerten, engmaschiges imitatorisches ›Netzwerk‹ (Mensur 85–89). Fitch unterscheidet mit Blick auf Agricola (und Stellen wie diese) zwischen wurzelnden und wuchernden Strukturen (›arborescent‹ vs. ›rhizomatic‹⁵⁹) und sieht bei Agricola vor allem letztere ausgeprägt:

The same holds for most intimations of systematic organization. Similarly, contrapuntal *idées fixes* (often but not necessarily *ostinatos*) erupt into the musical discourse almost at random and disappear as suddenly as they took hold. [...] Agricola's aesthetic is thus placed under the signs of contingency and accident, alongside that of ornament. The preference for episodic or ad hoc procedures reminds us that ›the rhizome is acentred‹, for which one can read, is governed by no overriding structuring discourse or principle.⁶⁰

Man wird das ›Verkehrte‹ im ausgehenden 15. Jahrhundert nicht ausschließlich mit dem Regelwidrigen assoziieren dürfen, wie es der moderne Sprachgebrauch nahelegt: Gerade die oben beschriebene Passage kann als sprechender Beweis für Agricolas Phantasie-reichtum gelten, Dinge gegen den Strich zu bürsten, indem Vertrautes auf neue Weise inszeniert oder in einen unvertrauten Kontext gestellt wird. Dennoch scheint die Ästhetik des bewussten Regelbruchs bzw. des Bruchs mit Konventionen – mit all den oben formulierten Einschränkungen – für Agricolas Komponieren von einiger Bedeutung gewesen zu sein.

»AUF FREMBD MANIER«

Das eingangs besprochene Kyrie aus der *Missa Sine Nomine* und die zuletzt erwähnte Passage aus dem Gloria der *Missa secundi toni* lassen wesentliche Facetten von Agricolas kompositorischer Persönlichkeit erahnen: ein gewisser Hang zur Eigenart, zu Übertreibung, Exaltiertheit, Witz. Fitch hat diese Aspekte an überzeugenden Beispielen belegt und im Kontext der Kompositionspraxis um 1500 erörtert. Er konstatiert bei Agricola häufig

57 Vgl. Agricolas Umgang mit modusfremden Klängen über *B* in unmittelbarer Nähe zu phrygischen Normklauseln z.B. im *Et incarnatus est* der *Missa Malheur me bat*.

58 CMM 22.2, 57.

59 Fitch 2005, 89–90.

60 Fitch 2007, 48 (Hervorhebung original).

begegnende neckische, wunderliche Züge: Momente bewusster gestischer Übertreibung, deren Kehrseite ein Mangel an Feinsinn und Eleganz (»subtlety«⁶¹) bilde; seine überzeugendsten Belege stammen aus den zeitgenössischen Stimmbüchern, in denen vor allem Agricolas melodische Exaltiertheiten – der exzessive Gebrauch von *redictae*, der wirkungsvolle Einsatz ostinater Gestaltungsmittel, die originelle ›Instrumentalisierung‹ des Vokalen, die Präsenz des virtuoson Moments – sich zuweilen für den heutigen Betrachter als skurrile ›Augenmusik‹ präsentieren und in vielfacher Hinsicht Irritation und Befremden auslösen.⁶²

Insgesamt jedoch dürfte sich Agricola von seinen Zeitgenossen vor allem durch seine eigenwillige Handhabung rhythmisch-metrischer Aspekte abheben.⁶³ In der in Beispiel 7 angeführten Passage aus einem dreistimmigen, auf die seinerzeit populäre Melodie *T’Andernaken al op den Rijn* bezogenen Instrumentalsatz erfasst den Contratenor in der Folge einer ausgeflohenen Kadenz eine so überraschende wie unvermittelte Beschleunigung der rhythmischen Bewegung, die zu einer Vervielfältigung kleinster Notenwerte in teilweise ›triolischer‹ Bewegung führt. Just in dem Moment der Rückkehr zum *tempus perfectum diminutum* verkehren sich im Contratenor bassus die rhythmischen Verhältnisse auf eine Weise, die stark an entsprechende Techniken im *ars subtilior*-Repertoire erinnert: Wie in der Grafik (Bsp. 7) dargestellt, bewirken die beiden Dauernwerte nach dem Mensur-Wechsel im Prinzip eine doppelte Synkopation, die zu einem verschobenen Puls von Semibreven führt; dieser endet erst mit der erreichten Minima es, dem einzigen im Contratenor explizit alterierten und somit auch grafisch hervorgehobenen Ton. Die hier praktizierte Technik der Synkopation⁶⁴ führt zu einer ›verkehrten‹ Disposition metrischer Schwerpunkte: Die aufgesprengten Grundeinheiten treiben mit der rhythmischen Wahrnehmung Schabernack.⁶⁵ Hervorgehoben wird diese ungewöhnliche Stelle durch das Aufsuchen der oberen Contratenor-Grenzlage und durch den vorübergehenden Stillstand der melodischen Entwicklung auf der Terz *c*¹-*a*. Auf geradezu verblüffende Weise offenbart der zitierte Ausschnitt, der die Anknüpfung an mittelalterliche Komplexität mit einer ganz neuen Geste instrumentaler Virtuosität verbindet, Merkmale origineller kompositorischer Gestaltung.⁶⁶

61 Fitch 2007, 22f. u.a.

62 Ein besonders sprechendes Beispiel bietet der Beginn des Instrumentalsatzes *D’ung aultre amer* IV.

63 Was die harmonische Dimension betrifft, so erweist sich Agricola (im Vergleich etwa zu Josquin) im Allgemeinen als konventioneller: Das von ihm verwendete Repertoire an Klangfolgen wirkt überschaubar und arbiträr. Gelegenheitsfunde wie die im fünften Ton komponierte dreistimmige Chanson *En actendant*, in der bereits in Mensur 3 die Klangfolge *c-c¹-e/es-b-g¹* begegnet, relativieren diesen Eindruck nur unwesentlich. Mit vertauschten Klanggliedern findet sich diese querständige Harmonie im Gloria der *Missa secundi toni* (bei »Filius Patris«).

64 »[S]incopa est diuisio circumquarum figure per partes separatas que numerando perfecciones [f.43r] ad inuicem reducuntur et potest fieri in tempore et prolacione.« (Johannes de Muris, *Libellus*, fol.42v/43r; zitiert nach *Thesaurus Musicarum Latinarum*, http://www.chmtl.indiana.edu/tml/14th/MURLIBR_MBAVR114 [30.6.2018])

65 Vgl. Stone 2015, 567: »scrambling of note values so that strong and weak beats were disposed in an irregular way«.

66 Man beachte im Lichte der zuvor besprochenen Beispiele auch die *mi contra fa*-Latenzen und Freiheiten der Dissonanzbehandlung (Cantus) im ersten angeführten Takt. – Die Idee eines unvermittelt beschleunigten Contratenors begegnet auch im Offertorium von Ockeghem *Requiem*, dort bezeichnen-

Beispiel 7: Alexander Agricola, *Tandernaken*, M. 27–34⁶⁷

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/955/Roth_audio_2.mp3

Audiobeispiel 2: Alexander Agricola, *Tandernaken* (Alexander Agricola: *Chansons*, Ferrara Ensemble/Crawford Young, deutsche harmonia mundi RD77038, 1990, Aufnahme 1988, Track 4, 0:48–1:02)

Abschließend sei der mit Blick auf seine rhythmisch-metrische Disposition sicherlich ungewöhnlichste Vokalsatz Agricolas einer näheren Betrachtung unterzogen: das Agnus Dei III aus der *Missa In myne zyn* als repräsentativer Beschluss einer umfangreichen Cantus-firmus-Messe.⁶⁸ Als Träger der musikalischen Struktur fungiert hier zunächst die Bassstimme, in der die dritte bis sechste Zeile des *cantus prius factus* »In myne zyn« (»Schoonder wiif en was noyt geboren« bis »so will ick wagen«) auf höchst eigentümliche Weise realisiert wird: zunächst auf der Grundlage einer aus Longa und punktierter Semibrevis bestehenden Bewegung, später (ab »peccata«) auf der Grundlage der Folge Brevis-punktierte Semibrevis. (Die Liedvorlage ist hier in die Unterquinte transponiert.) Somit sind die Verhältnisse 8:3 und 4:3 im Spiel, denen für die Konstruktion der Großform eine wesentliche Bedeutung zukommt. Dieser aus der Perspektive heutigen Komponierens fast ›konzeptuell‹ anmutende, an der Ordnung der Zahl orientierte Zugriff auf eine Liedvorlage ist bei Agricola eher selten anzutreffen, dessen Cantus-firmus-Behandlung gemeinhin als weniger elaboriert und phantasievoll als beispielsweise jene Obrechts gilt.

derweise im Zusammenhang mit der Textstelle »de poenis inferni«. Ich danke Frank Märkel für diesen und zahlreiche andere Hinweise.

67 Notentext gemäß CMM 22.5, 99–101.

68 Leider vermittelt die von Lerner besorgte, auf der Übertragung der Semibrevis als Viertelnote beruhende Edition (CMM 22.1, 143–145) gerade im vorliegenden Fall ein weithin verfälschtes Partiturbild. Eine sorgfältige, auch grafisch ansprechende Partitur des gesamten Agnus Dei (mit Übertragung der Notenwerte im Verhältnis 2:1) bietet Jordan Alexander Key (Key 2017).



Beispiel 8: Alexander Agricola, *Missa In myne zyn*, Agnus Dei III (Bassus)⁶⁹

Die Abbildung verdeutlicht die formale Anlage des Satzes und die durch diese ausgedrückten Proportionen.

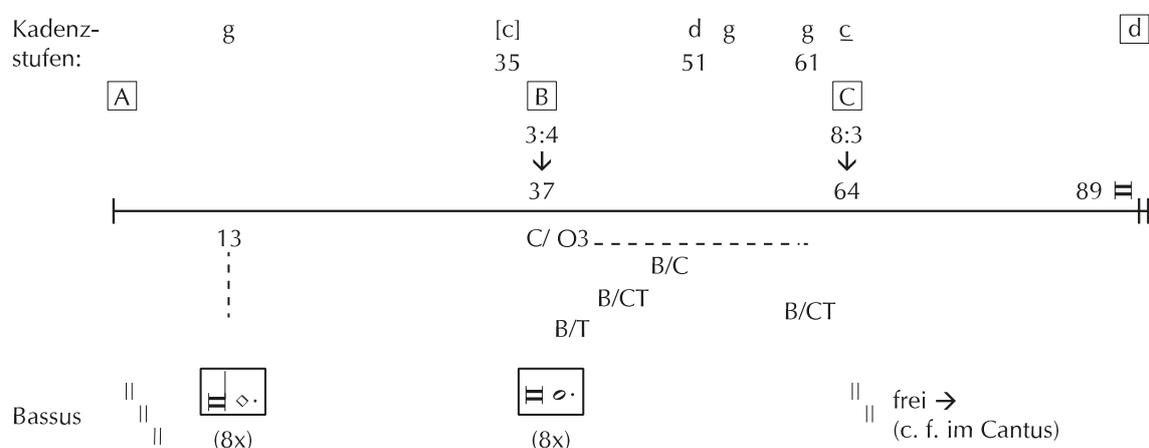


Abbildung: Alexander Agricola, *Missa In myne zyn*, Agnus Dei III, Skizze der formalen Anlage⁷⁰

Die Grafik unterscheidet drei Abschnitte: Auf die ungemein dicht bewegte Textur des ab Mensur 13 durchweg vierstimmigen Eröffnungsabschnitts (A) folgt ein weitgehend aus verschiedenen virtuoson Duos bestehender zweiter Teil B, dessen rhythmische Bewegung vor allem durch die Integration ternärer Unterteilung (O3) bestimmt wird. Der Beginn von B markiert die übergreifende Proportion 3:4, der Beginn von C (nach der Kadenzierung nach c in Mensur 63) die Proportion 8:3. (Ab hier liegt der Cantus firmus, nun in originaler Lage paraphrasiert, im Cantus.) Über die angesprochenen Proportionen hinaus gibt es belastbare Anhaltspunkte für die Relevanz von Fibonacci-Zahlen.⁷¹ – Die Schlussklausel der Messe enthält einen frühen Beleg des ›neapolitanischen Sextakkords‹ mit expliziter es-Alteration im Superius.

69 Biblioteca Apostolica Vaticana, MS Chigi C VIII 234, 172v.

70 Die Zählung der Mensuren erfolgt hier auf der Basis der originalen Notenwerte im *alla breve*.

71 So zählt der Bassus bis Abschnitt C genau 34 Töne, der Satz insgesamt umfasst 89 Breven. Die beiden rhythmischen Ostinati erklingen jeweils acht Mal, Mensur 55 ist als Goldener Schnitt klanglich auffällig herausgestellt.

Agricolas konzeptuelle Phantasie bringt im ersten Großabschnitt A eine unter verschiedenen Aspekten tatsächlich befremdende Rhythmik hervor. Die gewählte *senza-misura*-Darstellung in Beispiel 9 mag verdeutlichen, dass die rhythmische Bewegung der drei Oberstimmen eine Unterscheidung von schweren und leichten Zeiten auf Minima-Ebene nicht ohne weiteres zulässt: Denn die ›hinkende‹ Bassus-Bewegung, deren Schrittfolge wechselnde harmonische Felder hervorruft, verbindet sich mit einer ungemein flexiblen polyrhythmischen Organisation der übrigen Stimmen, die auf einer individuellen Abfolge prägnanter, in ihrem Umfang jedoch höchst variabler Zellen beruht – was die Bedeutung selbst von Zusammenklängen relativiert, die auf dem Papier wie zweifelsfreie metrische Koordinationspunkte aussehen. Darüber hinaus springen im angeführten Ausschnitt nicht nur die gekennzeichneten ›Satzfehler‹ – und unter ihnen insbesondere die Einklangsparellen zwischen Superius und Altus –, sondern auch die vereinzelte, wie willkürlich eingesetzte ternäre Fügung im Superius ins Auge. Mit Recht weist zudem Fitch darauf hin, dass der ostinate Rhythmus im Bassus eine Art Trugbild darstelle, da es sich um eine häufig gebrauchte rhythmische Formel handelt, die erst im vorliegenden Kontext ihre subversive Sprengkraft entfalte.⁷²

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of four staves: Superius, Altus, Tenor, and Bassus. The Superius staff has a '(S)' above the first measure and a bracketed group of notes with an exclamation mark above it. The Altus staff has a '(S)' above the second measure. The Tenor staff has a '(S)' above the second measure. The Bassus staff has a bracketed group of notes. The second system also consists of four staves. The Superius staff has an asterisk above the first measure. The Altus staff has a '(S)' above the second measure. The Tenor staff has a bracketed group of notes with a flat sign below it. The Bassus staff has a bracketed group of notes. To the right of the second system is a legend:

- (S) sincopa (?)
- vorherrschende Grundfigur
- * satztechnische Regelverstöße

Beispiel 9: Alexander Agricola, *Missa In myne zyn*, Agnus Dei III, Ausschnitt aus Abschnitt A

»Wie schier thut Alexander füren«⁷³: Brätels im Eingangsmotto zitierter Empfehlung sind nur wenige gefolgt. Vermutlich war es die Präsenz des spätmittelalterlichen Erbes⁷⁴, das

72 »Obviously, the audible result of this conceit is to throw the surrounding contrapuntal context out of kilter (in relation to the prevailing mensuration, [alla-breve-Zeichen; d. Verf.]); but there is a visual pun here as well. The eleven minim segments are notated as a long and a dotted semibreve, and the seven minims as a breve and a dotted semibreve [...] Agricola's singers would have recognized that a very familiar-looking configuration is being employed in an unfamiliar (*frembd*) context: if read under [Kreis], the dot is read as a *punctus divisionis*, indicating the imperfection of the preceding long (or breve) by the semibreve following it – a perfectly normal usage.« (Fitch 2005, 73)

73 Siehe das dem Beitrag vorangestellte Motto. »Schier« ist hier im Sinne von ›rasch‹ gebraucht.

›Alexanders‹ Musik für einen Nachfahren wie Brätel auszeichnete und attraktiv machte: Die Verbindung auffälliger Kontinuitäten der rhythmischen Schreibweise mit einer innovativen Dissonanztechnik trug – neben ›Alexanders‹ individuellem Hang zum Exzentrischen – zur faszinierenden Fremdheit der Musik Agricolas bei.⁷⁵ Genau dieser Sonderweg allerdings erwies sich unter den Vorzeichen einer unleugbaren Glättung der musikalischen Sprache im 16. Jahrhundert als wenig anschlussfähig. Umso mehr lohnt die Beschäftigung mit Agricola heute – gilt es doch, unsere Sicht auf die Kompositionspraxis der Jahrzehnte um 1500 durch möglichst viele Facetten zu bereichern, wenn nicht in einzelnen Aspekten zu ›verkehren‹.

Literatur

- Agricola, Martin (1533), *Musica Choralis Deudsch*, Wittenberg: Rhau.
- Arlt, Wulf (2009), »Satzlehre und ästhetische Erfahrung«, in: *Musiktheorie an ihren Grenzen: Neue und Alte Musik. 3. Internationaler Kongress für Musiktheorie, 10.–12. Oktober 2003, Musik-Akademie der Stadt Basel*, hg. von Angelika Moths, Markus Jans, John MacKeown und Balz Trümpy, Bern: Lang, 47–66.
- Bent, Margaret (2001), »On False Concords in Late Fifteenth-Century Music: Yet Another Look at Tinctoris«, in: *Théorie et analyse musicales 1450–1650*, hg. von Anne-Emmanuelle Ceulemans und Bonnie J. Blackburn, Louvain-la-Neuve: Publication Collège Erasme, 65–118.
- Berger, Karol (1987), *Musica ficta. Theories of Accidental Inflections in Vokal Polyphony from Marchetto di Padova to Gioseffo Zarlino*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Berger, Anna Maria Busse / Jesse Rodin (Hg.) (2015), *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bernhard, Christoph (2003), »Tractatus compositionis augmentatus«, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, hg. von Joseph Müller-Blattau, 4. Auflage, Kassel: Bärenreiter.
- Blackburn, Bonnie J. / Edward E. Lowinsky / Clement A. Miller (Hg.) (1991), *A Correspondence of Renaissance Musicians*, Oxford: Oxford University Press/New York: Clarendon Press.
- Boorman, Stanley (1991), »False Relations and the Cadence«, in: *Altro Polo: Essays on Italian Music in the Cinquecento*, hg. von Richard Charteris, Sydney: University of Sydney, 221–264.
- Christoffersen, Peter W. (2007), »Alexander Agricola's Vocal Style«, in: *Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus*, hg. von Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter, 59–79.

74 Zur Kategorie »late-medieval« vgl. Fuhrmann 2017, 115f.

75 Die dem Komponisten gewidmete CD *Alexander Agricola: A Secret Labyrinth* (Huelgas Ensemble/Paul von Nevel, Sony Classical SK 60760, 1998) erhellt diesen Aspekt seines Werkes auf ungemein anregende Weise und hat den vorliegenden Text in vielerlei Hinsicht beeinflusst.

- Dahlhaus, Carl (2001a), »Tonsystem und Kontrapunkt um 1500« [1969], in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 3), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 384–395.
- Dahlhaus, Carl (2001b), »Zur Akzidentiensetzung in den Motetten Josquins des Pres« [1968], in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie bis zum 17. Jahrhundert – 18. Jahrhundert* (= *Gesammelte Schriften*, Bd. 3), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 369–383.
- Fitch, Fabrice (2005), »Agricola and the Rhizome: An Aesthetic of the Late Cantus Firmus Mass«, *Revue belge de Musicologie/Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 59, 65–92.
- Fitch, Fabrice (2007), »Agricola and the Rhizome II – Contrapuntal Ramifications«, in: *Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus*, hg. von Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter, 19–57.
- Fuhrmann, Wolfgang (2017), »Musik zwischen Mittelalter und Früher Neuzeit. Schwierigkeiten einer Musikgeschichte des 15. Jahrhunderts«, *Musik & Ästhetik* 82, 112–116.
- Heyden, Sebaldus (1540), *De Arte Canendi*, 2. Auflage, Nürnberg: Johannes Petraeum.
- Jeppesen, Knud (1941), »Eine musiktheoretische Korrespondenz des früheren Cinquecento«, *Acta Musicologica* 13, 3–39.
- Key, Jordan Alexander (Hg.) (2017), *Alexander Agricola. Missa »In Myne Zin«, Agnus Dei. Open Scoring Edition*, Bibliothèque royale Brüssel, MS 9126, fol. 96v–115r. [https://www.academia.edu/33529075/Alexander_Agricola_Missa_In_Myne_Zin_Agnus_Dei_open_scoring_edition_Brussels_Bibliotheque_royale_MS_9126_fol._96v-115r_\(30.6.2018\)](https://www.academia.edu/33529075/Alexander_Agricola_Missa_In_Myne_Zin_Agnus_Dei_open_scoring_edition_Brussels_Bibliotheque_royale_MS_9126_fol._96v-115r_(30.6.2018))
- Lerner, Edward Robert (1958), *The Sacred Music of Alexander Agricola*, Ph.D., Michigan: Yale University.
- Lerner, Edward Robert (Hg.) (1961–1970) [CMM 22], *Alexandri Agicola Opera Omnia* (5 Bde.) (= *Corpus mensurabilis musicae*, Bd. 22.1–22.5), o.O.: American Institute of Musicology.
- Magro, Agostino (2012), »Agricola, Alexander«, in: *Lexikon der Musik der Renaissance*, Bd. 1, hg. von Elisabeth Schmierer, Laaber: Laaber, 35–37.
- Menke, Johannes (2015), *Kontrapunkt I. Die Musik der Renaissance*, Laaber: Laaber.
- Morley, Thomas (1597), *A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, London: Short.
- Moser, Hans Joachim (Hg.) (1967), *65 Deutsche Lieder nach dem Liederbuch von Peter Schöffer und Mathias Apiarius (Biener)*, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Rempp, Frieder (1989), »Elementar- und Satzlehre von Tinctoris bis Zarlino«, in: *Italienische Musiktheorie im 16. und 17. Jahrhundert. Antikenrezeption und Satzlehre* (= *Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 7), hg. von Frieder Zaminer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 39–220.
- Riemann, Hugo (1898), *Geschichte der Musiktheorie im IX.–XIX. Jahrhundert*, Leipzig: Hesse.
- Schmelzer, Björn (2010), »Cecus – Agricola’s aesthetics of the blind«, in: graindelavoix / Björn Schmelzer, *Cecus: Colours, Blindness and Memorial. Alexander Agricola and his Contemporaries*, Glossa GCD P32105, Booklet, 6–13.
- Schwindt, Nicole (Hg.) (2007), *Alexander Agricola. Musik zwischen Vokalität und Instrumentalismus*, Kassel: Bärenreiter.

- Smith, Anne (2011), *The Performance of 16th-Century Music: Learning from the Theorists*, Oxford: Oxford University Press.
- Stone, Anne (2015), »Measuring Measurable Music in the Fifteenth Century«, in: *The Cambridge History of Fifteenth-Century Music*, hg. von Anna Maria Busse Berger und Jesse Rodin, Cambridge: Cambridge University Press, 563–586.
- Thesaurus Musicarum Latinarum*. www.chmtl.indiana.edu/tml (30.6.2018)
- Tinctoris, Johannes (1961), *The Art of Counterpoint (Liber de arte contrapuncti)*, übersetzt und hg. von Albert Seay, o.O.: American Institute of Musicology.
- Tinctoris, Johannes (1975), *Opera Theoretica II (Corpus Scriptorum de Musica 22)*, hg. von Albert Seay, o.O.: American Institute of Musicology
- Urquhart, Peter (1993), »Cross-Relations by Franco-Flemish Composers after Josquin«, *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* 43, 3–41.
- Urquhart, Peter (2003), »Forbidden Intervals in Josquin: Evidence from the Alamire Sources«, in: *The Burgundian-Habsburg Court Complex of Music Manuscript (1500–1535) and the Workshop of Petrus Alamire*, hg. von Ivan Asselman, Bruno Bouckaert und Patrick Lenaers, Leuven: Alamire, 233–245.
- Wald-Fuhrmann, Melanie (2013), »Entfremdung vom Vertrauten – Das Tonsystem als kompositorischer Problemraum und Herausforderung für die Theorie«, in: *Komponieren in der Renaissance. Lehre und Praxis*, hg. von Michele Calella und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber, 65–103.
- Wegman, Rob C. (1995), »Sense and Sensibility in Late-Medieval Music. Thoughts on Aesthetics and »Authenticity««, *Early Music* 23/2, 299–312.
- Wegman, Rob C. (2005), *The Crisis of Music in Early Modern Europe 1470–1530*, New York: Routledge.
- Young, Crawford (1990), »Alexander Agricola«, in: Ferrara Ensemble / Crawford Young, *A. Agricola: Chansons*, deutsche harmonia mundi RD77038, Booklet, 5–7.

Roth, Markus (2018): Agricola und das Verkehrte. Zum Umgang mit satztechnischen Idiosynkrasien in Musik des späten 15. Jahrhunderts. ZGMTH 15/1, 7–28.

<https://doi.org/10.31751/955>

© 2018 Markus Roth (markus.roth@folkwang-uni.de)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 06/12/2017

angenommen / accepted: 21/01/2018

veröffentlicht / first published: 30/06/2018

zuletzt geändert / last updated: 03/08/2018

Formfunktionen der Sonatenform

Ein Beitrag zur Sonatentheorie auf der Grundlage einer Kritik an William E. Caplins Verständnis von Formfunktionen¹

Ulrich Kaiser

ABSTRACT: Der Beitrag setzt sich kritisch mit einem derzeit häufig rezipierten Verständnis des Begriffs ›Formfunktion‹ (*formal function*) auseinander, das im Anschluss u.a. an die Formenlehre von Erwin Ratz im nordamerikanischen Diskurs entwickelt wurde. Ausgehend von dieser Kritik legt der Beitrag anhand der Formfunktionen ›Hauptsatz‹ (*main theme*), ›Überleitung‹ (*transition*), ›Seitensatz‹ (*subordinate theme*) und ›Schlussgruppe‹ (*closing section*) eine alternative Auffassung für die musikalische Analyse von Sonatenhauptsätzen dar, die an Sonatenkompositionen aus der zweiten Hälfte des 18. sowie des frühen 19. Jahrhunderts veranschaulicht wird.

This essay offers a critical view of a frequently adopted understanding of the term ›formal function‹, which had been established in North America in response to the theories of Erwin Ratz. Applying this critical view to the formal functions ›main theme‹, ›transition‹, ›subordinate theme‹, and ›closing section‹, an alternative concept for the musical analysis of sonata form is developed and illustrated with compositions from the second half of the eighteenth century and the early nineteenth century.

Schlagworte/Keywords: classical form; Erwin Ratz; formal function; Formenlehre; Formfunktion; sonata form; Sonatenhauptsatz; Wiener Klassik; William E. Caplin

Erwin Ratz veröffentlichte 1951 im Österreichischen Bundesverlag eine *Einführung in die musikalische Formenlehre*², in der er ›Periode‹ und ›Satz‹ als Formstrukturen bzw. Gestaltungsweisen für den Themenbau klassischer Sonaten sowie als »eindeutig bestimmbare Grenzfälle entgegengesetzten Charakters«³ deklarierte. Er adaptierte hierbei den ›Liedtypus‹ und ›Fortspinnungstypus‹ von Wilhelm Fischer⁴ für seine Modelle Periode und Satz⁵;

- 1 2014 wurde ich auf dem 15. Kongress der *Gesellschaft für Musiktheorie* von Nathan Martin um einen Beitrag für die Zeitschrift *Music Theory and Analysis* gebeten. Die Wege, die der vorliegende Beitrag in den letzten vier Jahren genommen hat, sind verworren und sollen hier nicht im Einzelnen nachgezeichnet werden. Erwähnt wird die lange Entstehungszeit aus drei Gründen: Auf Wunsch meines amerikanischen Kollegen begann der Beitrag in einer früheren Form mit einem längeren Abschnitt zur Person Erwin Ratz. Dieser Teil wurde für die vorliegende Fassung herausgelöst und auf musikanalyse.net gesondert veröffentlicht (Kaiser 2018). Der zweite Grund ist, dass ich in den Fachgesprächen mit Nathan Martin sehr wertvolle Hinweise erhalten habe, für die ich ihm an dieser Stelle ausdrücklich danken möchte. Der letzte Grund ist mein Dank an die Redaktion der *ZGMTH*, die mir auf sehr konstruktive Weise geholfen hat, die verschiedenen Fassungen dieses Beitrags zu vereinheitlichen und in die vorliegende Form zu bringen. Meinem Kollegen Claus Bockmaier danke ich herzlich für Durchsicht des Manuskripts und anregenden Gedankenaustausch zum Thema.
- 2 In einigen Quellen findet sich der Hinweis, dass die erste Auflage von der Universal Edition verlegt worden sei (z.B. Kretz 1996, 79 und Kühn 2005, 205). Nur die zweite (1968) sowie dritte, erweiterte und neugestaltete Auflage (1973) wurden von der UE verlegt.
- 3 Ratz 1951, 24.
- 4 »Erwähnt sei in diesem Zusammenhang noch, daß diese beiden Typen bereits in der grundlegenden Untersuchung Wilhelm Fischers: Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils (Studien zur Musikwissenschaft III, Wien 1915), als Liedtypus bzw. Fortspinnungstypus beschrieben wurden.« (ebd. 25)

William E. Caplin bezeichnet diese Modelle als »theme-types«⁶ (*period* und *sentence*). Unter ›types‹ werden im englischsprachigen Diskurs zur Sonatenform traditionelle Modelle der Formenlehre verstanden, die einerseits durch Eigenschaften beschreibbar sind⁷ und denen andererseits eine Bestimmung fehlt, in welcher zeitlichen Position eines musikalischen Werks sie auftreten⁸.

Als konzeptioneller Gegenbegriff zum *type* findet sich in nordamerikanischen Publikationen der Begriff ›formal function‹ (Formfunktion).⁹ Am Anfang und Ende von *Classical Form* skizziert Caplin ein allgemeines Verständnis für diesen Begriff:

[...] *formal function* of the group that is, the more definite role that the group plays in the formal organization of a work.¹⁰

formal function[:] The specific role played by a particular musical passage in the formal organization of a work.¹¹

Caplin sieht in *formal functions* eine Möglichkeit, die Zeiterfahrung bei der Wahrnehmung von musikalischen *types* zu beschreiben.¹² Für die Analyse dürfte der Wert eines solchen Verständnisses von Funktionalität unbestritten sein:

More formally, analysis may be said to include the interpretation of structures in music, together with their resolution into relatively simpler constituent elements, and the investigation of the relevant functions of those elements.¹³

Im allgemeinen Sinn bezeichnen Formfunktionen also die Bedeutung eines Elements für den musikalischen Zusammenhang. Caplins Begriff der Formfunktion ist jedoch äquivok, weil er nicht nur in diesem allgemeinen, sondern auch in einem wesentlich konkreteren Sinn verstanden wird:

It generally expresses a temporal sense of beginning, middle, end, before-the-beginning, or after-the-end.¹⁴

5 Zum Verhältnis zwischen Fortspinnungstypus und Satz (*sentence*) vgl. Braunschweig 2015, 167–184.

6 »I begin by illustrating the concept of formal function in connection with the three most important theme-types of classical instrumental music – the sentence, the period, and the small ternary.« (Caplin 1998, 9)

7 »Types, which are the traditional objects of theories of form, are the easier category to grasp. They are conventionalized concatenations of musical units arranged into standard conglomerations – constructs like compound periods, small binaries, or recapitulations« (Vande Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 2).

8 »But the formal ›types‹ have no such determinate temporal expression. For example, a sentence form per se does not situate itself in any particular location in time. [...] Formal types are thus atemporal« (Caplin 2010, 32).

9 »At the same time, the term has acquired a far more concrete meaning in the gradual unfolding of Caplin's thinking. In this latter sense, formal functions stand conceptually opposed to *formal types*.« (Vande Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 2; Hervorhebung original)

10 Caplin 1998, 9 (Hervorhebung original).

11 Ebd., 254 (Glossar; Hervorhebung original).

12 Jede Wahrnehmung von Musik ist an Zeit gekoppelt, daher kann auch die Wahrnehmung einer Formfunktion bzw. die Rolle, die ein Abschnitt für das Ganze spielt, nur in der Zeit erfahren werden.

13 Bent/Pople 2011.

14 Caplin 1998, 254f.

Caplin schränkt die Anzahl möglicher Funktionen auf fünf (temporale) Formfunktionen ein. Diese lassen sich als Erweiterung des »beginning-middle-end paradigm«¹⁵ um »framing functions«¹⁶ bzw. als modifizierte Adaption eines musiktheoretischen Diskurses verstehen, dessen Wurzeln im 16. Jahrhundert liegen dürften:

Dressler (1563) alluded to a formal organization of music that would adopt the divisions of an oration into exordium (›opening‹), medium and finis.¹⁷

Den drei Formfunktionen Anfang, Mitte und Ende entsprechen im Satz (*sentence*) bzw. auf der Ebene der *theme-types* die Formfunktionen ›presentation‹ (Anfang), ›continuation‹ (Mitte) und ›cadential‹ (Ende).¹⁸ Der Periode (*period*) fehlt die Formfunktion Mitte, sie besteht aus ›antecedent‹ (Anfang) und ›consequent‹ (Ende).¹⁹ Caplin vermag diese Formfunktionen in einem musikalischen Werk wie folgt zu erkennen:

Let me now [...] briefly review the criteria used to identify formal functions. Here we must distinguish among hierarchical levels, for the criteria change depending upon whether the formal unit in question resides near the foreground or else embraces a larger stretch of time. At lower levels, the primary criterion is the kind of harmonic progression supporting the passage, in particular, whether the harmony is prolongational, sequential, or cadential.²⁰

Die Harmonik ist für Caplin »primary criterion« zur Identifizierung einer spezifischen Formfunktion auf Ebene der *theme-types*. Im Hinblick auf den Satz (*sentence*) verweist eine »prolongational«-Harmonik auf die Formfunktion *presentation* (Anfang), eine »sequential«-Harmonik auf die Formfunktion *continuation* (Mitte) und eine »cadential«-Harmonik auf die Formfunktion *cadential* (Ende):

In general, prolongational progressions engender a sense of formal initiation, sequential ones express medial functions, and cadential progressions create formal closure. Working closely together with harmony are important processes of grouping structure, especially that of fragmentation, in which units become increasingly smaller in relation to prior sounding units. Such fragmentation is highly expressive of medial functionality, especially in the case of the continuation function of the sentence.²¹

15 Agawu 1991, 51.

16 Caplin 1998, 15.

17 Bent/Pople 2011. Zu Beginn des 17. Jahrhunderts bezeichnet Joachim Burmeister diese drei Formfunktionen als »Exordium«, »Ipsium corpus carminis« und »Finis« (Burmeister 1606, 72); Johannes Ernst Eberlin nennt sie im 18. Jahrhundert »Exordium«, »Subjectis intermediis« und »Final« (Eberlin 1761, »Praefatio ad Discipulum« [Vorwort]); vgl. hierzu Kaiser 2007, 61f., 69f. und 84ff.

18 »As defined here, cadential function begins with the onset of the cadential progression, which, in the case of the sentence form, usually occurs around the middle of the continuation phrase« (Caplin 1998, 45). Auf der Basis der Unterscheidung *phrase* (Taktgruppe) und *function* (Formfunktion) geht Caplin davon aus, dass in der Taktgruppe »continuation phrase« bzw. im zweiten Abschnitt des *sentence*-Modells zwei Formfunktionen vereint sind. Caplin nennt dies eine »form-functional fusion« (ebd.).

19 »Notice that the period contains only two functions: a specific medial function does not arise in this theme type.« (Caplin 2010, 27)

20 Ebd., 34.

21 Ebd., 34f. In *Classical Form* gibt Caplin Beispiele dafür, welche Harmoniemodelle unter *prolongational*, *sequential* und *cadential* zu verstehen sind (vgl. Caplin 1998, 14–31).

Das Konzept, wonach die »harmonischen Vorgänge [...] ein wesentliches Element hinsichtlich der formalen Funktion darstellen«²², scheint Caplin von Ratz übernommen zu haben. Caplins Kopplung von Formfunktion und Harmonik ist dabei so fest, dass einem Seitensatz (*subordinate theme*) die Formfunktion Anfang »fehlt«, wenn er mit einer *sequential*-Harmonik beginnt.²³ Dass eine bestimmte Harmoniestruktur (*sequential*) eine bestimmte Funktion bewirkt, oder negativ gesagt: dass der Anfang einer Taktgruppe aufgrund seiner materiellen Beschaffenheit nicht mit der Funktion Anfang (*presentation*) identifiziert werden darf, lässt den Schluss zu, dass Caplins *formal functions* »bewirkte Wirkungen« sind bzw. dass sein Funktionalismus, geht man ihm wissenschaftstheoretisch nach, kausalwissenschaftlich fundiert ist. Ein alternatives Verständnis für Funktionen legt der Soziologe und konstruktivistische Systemtheoretiker Niklas Luhmann dar:

Die Funktion ist keine zu bewirkende Wirkung, sondern ein regulatives Sinnschema, das einen Vergleichsbereich äquivalenter Leistungen organisiert. Sie bezeichnet einen speziellen Standpunkt, von dem aus verschiedene Möglichkeiten in einem einheitlichen Aspekt erfaßt werden können. In diesem Blickwinkel erscheinen die einzelnen Leistungen dann als gleichwertig, gegeneinander austauschbar, fungibel, während sie als konkrete Vorgänge unvergleichbar verschieden sind.²⁴

Es wäre allerdings ein Missverständnis zu glauben, Luhmann würde kausale Wirkungen in Frage stellen:

Luhmann fordert die Ablösung des kausalwissenschaftlichen durch einen vergleichenden Funktionalismus, er leugnet aber nicht die Bedeutung kausaler Analysen [...]. Im Gegenteil: Kausale Analysen sind inhärenter und unabdingbarer Bestandteil einer jeden funktionalen, vergleichenden Analyse [...].²⁵

Doch mündet Luhmanns Revision vom Kausal- zum vergleichenden oder Äquivalenzfunktionalismus

in eine Inversion des Verhältnisses von Funktion und Kausalität: Funktionen sind nicht als kausale Beziehungen zu betrachten, sondern kausale Relationen sind kontingente, auch anders mögliche Anwendungsfälle von funktionalen Bestimmungen [...].²⁶

Eine Funktion in diesem Sinne würde aus der Perspektive »Ist-Anfang-der-Taktgruppe« (Formfunktion Anfang) einen Vergleichsbereich äquivalenter Leistungen »organisieren«

22 Ratz 1968, 18.

23 Vgl. hierzu die Analyse von Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 1 C-Dur op. 21, erster Satz, Takt 77–90, bei Caplin (2010, 31): »Though these bars appear to »begin« the second subordinate theme, they actually sound more medial in function, for they feature continuational characteristics such as sequential harmonies and repeated one-bar units. What follows in mm. 81–83 brings cadential harmonies, but in the wrong key. The theme finally ends with a genuine cadential function in mm. 84–88, culminating in a perfect authentic cadence. Thus while this theme contains two of the three functions of the sentence form – continuation and cadential – a clear functional beginning is actually missing, and so the theme seems to start, in some sense, already in its middle. By fixing our attention on this theme's constituent functions, we can be very precise on just how this particular sentence-like structure deviates from the norms of its type.«

24 Luhmann 1962/2009, 17.

25 Schützeichel 2003, 251.

26 Ebd.

und es gegebenenfalls ermöglichen, eine initiale *prolongational*-Harmonik oder *sequential*-Harmonik als »gleichwertig, gegeneinander austauschbar, fungibel« anzusehen. Nur ein solcher Funktionalismus wäre in der Lage, Formfunktionen unabhängig von *types* zu erfassen, die kausalwissenschaftliche Argumentation dagegen versteht Funktionen als Wirkungen einer spezifischen Harmonik. Um Caplins Formfunktionen äquivalenzfunktional brauchbar zu machen, ist es notwendig, auf die Kopplung von Funktion und spezifischer Satztechnik zu verzichten. Und das gilt nicht nur für die Kopplung von Formfunktionen und Harmonik auf einem ›lower level‹²⁷, sondern auch für die von *main theme* (Funktion) und ›tight-knit‹ (satztechnische Eigenschaft) sowie *subordinate theme* (Funktion) und ›loose‹ (satztechnische Eigenschaft) auf höherer Ebene:

For these thematic functions are also distinguished by a host of compositional processes that Schoenberg generalized under the notion of ›tight-knit‹ (*fest*) versus ›loose‹ (*locker*) formal organization.²⁸

Von Arnold Schönberg hatte bereits Ratz diese Kopplung übernommen, indem er als das Charakteristische des Hauptsatzes (Formfunktion) das ›fester Gefügte‹²⁹ (achttaktige Periode³⁰, achttaktiger Satz³¹ und dreiteiliges Lied³²) sowie des Seitensatzes und des ›Stehens auf der Dominante‹ das ›locker Gefügte‹³³ deklarierte. Das Ineinander von Funktionen, die durch satztechnische Strukturen (*types*) bewirkt werden, sowie *types*, die aus Funktionen gebildet werden, haben Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers und Nathan J. Martin anschaulich beschrieben:

But the intermediate structures at each level are functions in relation to their supervening types, types in relation to their constituent functions. A presentation, for instance, is a type if viewed as a concatenation of basic ideas, but as the first half of a sentence, it is a function. The same holds, *mutatis mutandis*, on the interthematic level. Consider, for example, an exposition: it is a type consisting of a main theme, transition, and subordinate theme, but is the first formal function in a sonata form as a whole. [...] Because of this interpenetration of function and type, functions themselves come to be colored with implicit content.³⁴

Das hier beschriebene Theoriedesign gleicht somit einer Pyramide, in der sich Schichten aus *types* und *formal functions* abwechseln (Abb. 1).

27 Vgl. Caplin 2010, 25.

28 Ebd., 37 (Hervorhebungen original).

29 Vgl. Ratz 1951, 22 ff., bei Caplin 1998, 33, als »Tight-Knit Themes«.

30 Als Paradigma für die achttaktige Periode verweist Ratz (1951, 21) auf den ersten Teil »des als dreiteiliges Lied gebauten Hauptthemas aus dem Largo der Sonate [für Klavier] Op 2 Nr. 2 [von L. van Beethoven]«.

31 Als Paradigma des achttaktigen Satzes benennt Ratz (ebd., 23) den Beginn des Kopfsatzes von Beethovens Klaviersonate f-Moll op. 2/1 (siehe unten, Bsp. 2).

32 Vgl. ebd., 22 und 25ff.

33 Ebd., 29ff., bei Caplin 1998, 95, als »Looser Formal Regions«.

34 Vande Moortele/Pedneault-Deslauriers/Martin 2015, 3.

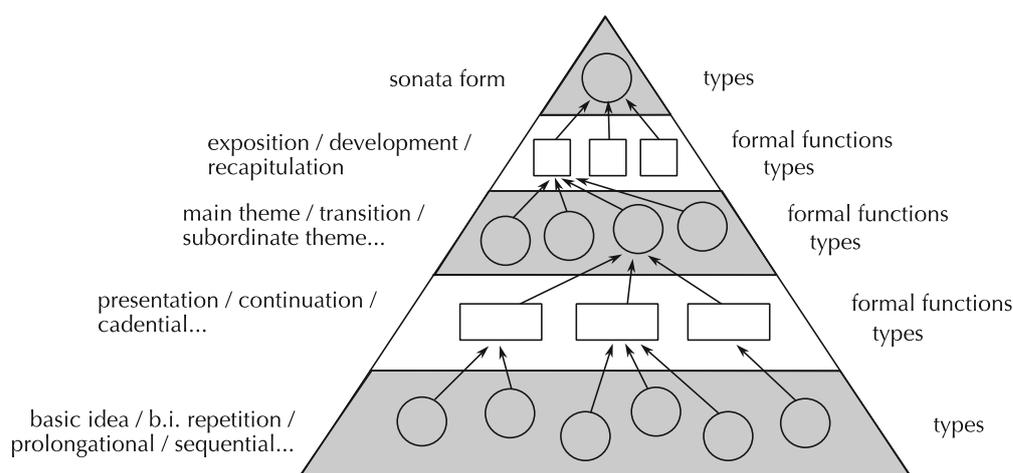


Abbildung 1: Theoriedesign der *types* und *formal functions* nach William E. Caplin

In seiner Rezension zu Caplins *Classical Form* hat Warren Darcy kritisiert, dass die »taxonomical machinery was clearly designed with good intentions, but at a certain point it simply spins out of control, classifying and categorizing everything in sight.«³⁵ Die feste Assoziation von Typen und Funktionen bzw. die fehlende Abstraktion des Funktionsbegriffs führt bei Caplin dazu, dass für Abweichungen von Typisierungen neue *types* gebildet werden müssen (z.B. »hybrid themes«³⁶ und »compound themes«³⁷). Und mit Sicherheit wären weitere *types* zu entwerfen, würden nicht nur hochartifiziiell designte Meisterwerke von »Haydn, Mozart, and Beethoven« in den Blick genommen, sondern auch weniger anspruchsvolle Kompositionen aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Gemessen an der Perspektive des Äquivalenzfunktionalismus ist die Reichweite von Caplins »own theory of formal functions«³⁸ bescheiden, seine Theorie ist unflexibel und wirkt in den Beschränkungen dogmatisch.³⁹

Caplins Dogmatik hat ihre Wurzeln in einer unkritischen Rezeption einer an Erwin Ratz orientierten deutschsprachigen Formenlehre-Tradition. Die formanalytischen Auffassungen des österreichischen Musikwissenschaftlers sind durchdrungen von einer holistischen, anthroposophisch-esoterischen Weltanschauung⁴⁰ sowie Ideen aus der Morphologie J.W. von Goethes.⁴¹ Dieser ideologische Hintergrund der Formenlehre hat bisher weder in der deutschen noch in der nordamerikanischen Rezeption zu einer kritischen Distanz

35 Darcy 2000, 125.

36 1. *antecedent* und *continuation*, 2. *antecedent* und *cadential*, 3. *compound basic idea* und *continuation* sowie 4. *compound basic idea* und *consequent*.

37 »Such compound themes are defined as structures containing sixteen real measures« (Caplin 1998, 65).

38 Caplin 2010, 21.

39 Vgl. Bey 2000.

40 »Das, was ihn [Beethoven; d. Verf.] in Wahrheit bewegte, waren die geheimnisvollen und verborgenen Gesetzmäßigkeiten, in denen sich das Walten einer unsichtbaren göttlich-geistigen Welt im Menschen, in der Natur und im Weltall offenbart. [...] Betrachten wir die Musik Beethovens aus einer solchen geistigen Perspektive, so vermag sie uns wieder zu dem zu werden, was Beethoven in ihr sah: eine höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie.« (Ratz 1951, 241)

41 »Analog dem Begriff der Urpflanze in der Metamorphosenlehre Goethes legt auch die funktionelle Formenlehre ihren Betrachtungen eine Urform zugrunde, aus der sämtliche Formen von den einfachsten (Scherzo) bis zu den kompliziertesten (Sonatenform und Fuge) und den zusammengesetzten Formen (Rondo) abzuleiten sind« (Ratz 1968, 17).

geführt, sondern prägt den Formenlehrediskurs dies- und jenseits des Atlantiks gleichermaßen. Doch um das in der Pyramide veranschaulichte Schichtenmodell aus *types* und *functions* konstruieren zu können, hat Caplin eine über die Auffassungen von Ratz noch hinausgehende Formalisierung vorgenommen. Diese wird deutlich, wenn man die Analysen des Hauptthemas (*main theme*) aus der Klaviersonate f-Moll op. 2/1 von Ludwig van Beethoven (*sentence/Satz*) von Caplin und Ratz vergleicht (Bsp. 1 und 2).⁴²

Beispiel 1: Satz (*sentence*) nach William E. Caplin⁴³

Beispiel 2: Satz (*sentence*) nach Erwin Ratz⁴⁴

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-01_Beethoven-op2-1-1.mp3

Audiobeispiel 1 und 2: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate f-Moll op. 2/1, T. 1–8 (*Beethoven. The Piano Sonatas*, Vladimir Ashkenazy, Decca London 443 707-2, 1995, Track 1, 0:00–0:09)

Caplin geht bei diesem Thema von einer achttaktigen Einheit aus, die in zweimal vier Takte gegliedert ist, wobei der zweite Viertakter eine Teilung in 1+1+2 Takte aufweist. Für eine derartige Unterteilung lässt sich weder bei Ratz noch bei Schönberg eine Entsprechung finden.⁴⁵ Ratz interpretiert (vergleichbar mit Schönberg) den zweiten Viertakter als ungeteilte Entwicklung, für die ein Abspaltungsprozess mit Beschleunigungseffekt charakteristisch ist (Entwicklung: 1+1+1/2+1/2+1/4+1/4).⁴⁶ Eine Zusammenfassung der kleinglied-

42 Vgl. hierzu Bailey Shea 2004, 6f.

43 Caplin 1998, 10.

44 Ratz 1951, 23.

45 Eine Kritik des darauf aufbauenden Sachverhalts findet sich in Kaiser 2007, 65–72.

46 »Es sei hier noch darauf hingewiesen, daß wohl zwischen dem Entwicklungsteil des ›Satzes‹, der sich ja auch einer Abspaltungstechnik bedient, und dem Liquidationsprozeß in der Durchführung gewisse Ähnlichkeiten bestehen, die aber den grundlegenden Unterschied in der Bedeutung und Funktion dieser beiden Teile nicht vergessen lassen dürfen. In der Entwicklung handelt es sich um ein Zusammenfassen, Beschleunigen, Konzentrieren im Dienste der Steigerung; im Abspaltungsprozeß der Durchführung hingegen um eine immer weiter gehende Auflösung des thematisch-motivischen Materials, die schließlich

rigen Abschnitte $\frac{1}{2}+\frac{1}{2}+\frac{1}{4}+\frac{1}{4}$ (Ratz) zu einer zweitaktigen Einheit (Caplin) verschleiert den Abspaltungsprozess. Dafür, dass dies beabsichtigt ist, spricht die Benennung: Die letzten zwei Takte bezeichnet Caplin als »cadential idea«, wodurch in Länge und Begriffswahl eine Entsprechung zur »basic idea«⁴⁷ erzeugt wird. Durch die Einführung der »cadential idea« (*type*) schafft Caplin eine Entsprechung zur »cadential function« (*formal function*), die substanzieller Bestandteil der »continuation phrase« des »sentence« (*theme-type*) ist. Auf höherer Ebene ist der *sentence* (»loose«) wiederum assoziiert mit dem *subordinate theme* (*formal function*) und dieses muss im Verständnis Caplins mit einem Ganzschluss enden.⁴⁸ Die *cadential idea* steigt also wie eine Blase von der untersten Ebene bis zur höchsten Ebene der Exposition auf, was erst jene fraktale Verwendung des *sentence*-Begriffs erlaubt, die von Karl Braunschweig als »Expanding the Sentence«⁴⁹ bezeichnet worden ist und die sich im deutschsprachigen Diskurs bereits in den Analysen von Wilhelm Fischer zum Fortspinnungstypus nachweisen lässt.

TYP UND FORMFUNKTION IN UNTERSCHIEDLICHEN VERWENDUNGSWEISEN

Bisher wurden in diesem Beitrag und im Anschluss an Caplin Einheiten als Typ (*type*) bezeichnet, die sich über satztechnische Eigenschaften beschreiben lassen. Der Begriff »Formfunktion« (*formal function*) hingegen wurde demgegenüber neu definiert: Im Anschluss an Luhmann steht er für »ein regulatives Sinnschema, das einen Vergleichsbereich äquivalenter Leistungen organisiert«. Dies könnte so verstanden werden, als solle hier die von Caplin behauptete, jedoch nicht eingelöste Differenz von *type* und *function* durch eine Neudefinition des Begriffs »Formfunktion« gerettet werden. Doch das ist nicht der Fall. Denn auch ein Typ lässt sich wie eine Formfunktion als regulatives Sinnschema verstehen, das »einen Vergleichsbereich äquivalenter Leistungen organisiert«. Dieser Sachverhalt wird im Folgenden anhand des Begriffs »Periode« veranschaulicht.

zur völligen Unverbindlichkeit desselben in Gestalt von Läufen, Dreiklangszerlegungen, Wiederholung kleinster Motivpartikel oder einzelner Töne (im Verweilen auf der Dominante) führen.« (Ratz 1951, 106)

47 »A cadential idea contains not only a conventionalized harmonic progression but also a conventionalized melodic formula, usually of falling contour. The melody is conventional because it lacks motivic features that would specifically associate it with a particular theme. In this sense, the cadential idea stands opposed to the basic idea, whose characteristic motives are used precisely to define the uniqueness of the theme.« (Caplin 1998, 11) Es ist denkbar, dass Caplin zur Konzeption der »cadential idea« durch Arnold Schönbergs »Kontur der Kadenz« angeregt worden ist, doch sah dieser im Falle des Themas aus Beethovens op. 2/1 ein beschleunigendes und kein retardierendes Moment. »Um die Funktion einer Kadenz auszuüben, muß die Melodie eine gewisse charakteristische Gestalt annehmen, welche die besondere Kadenzkontur hervorbringt, die gewöhnlich mit dem Vorhergehenden kontrastiert. Die Melodie zeichnet im allgemeinen die Veränderung der Harmonie nach, entweder der »Tendenz der kleinen Noten« nachgebend (wie in einem Accelerando), oder im Gegenteil, ihr durch den Gebrauch von größeren Notenwerten widersprechend (wie in einem Ritardando). Die Vermehrung von kleinen Noten in Kadenzkonturen kommt häufiger vor als ihre Verminderung.« (Schönberg 1979, Textband, 28f. und Notenbeispielband, 38 [Bsp. 52a]) Darüber hinaus ist denkbar, dass Gleichsetzung von Kadenzkontur und Kadenz im Umfeld von Carl Dahlhaus gelehrt worden ist; vgl. hierzu Kühn 1987, 60. Clemens Kühn war in den 1970er Jahren Schüler von Dahlhaus und wurde 1977 am Musikwissenschaftlichen Institut der *Technischen Universität Berlin* promoviert, also zur gleichen Zeit, als Caplin dort seinen Studienaufenthalt hatte.

48 »Like Sonata Theory, the theory of formal functions also recognises that a subordinate theme requires perfect authentic cadential closure.« (Caplin/Martin 2016, 37, Anm. 12)

49 Braunschweig 2015.

Eine idealtypische Periode könnte eine Länge von acht Takten, im Vordersatz ein charakteristisches Motiv, eine strukturelle Oberstimmenbewegung $\hat{5}-\hat{2}$ sowie einen Halbschluss, im Nachsatz eine Wiederaufnahme des Motivs, eine strukturelle Oberstimmenbewegung $\hat{5}-\hat{1}$ sowie einen Ganzschluss am Ende aufweisen. Ein vielzitiertes Beispiel zur Veranschaulichung dieses Periodenmodells ist das Thema des Kopfsatzes der Klaviersonate A-Dur KV 331 (300i) von W.A. Mozart. Das Periodenmodell kann nun prinzipiell in zweifacher Weise im Rahmen einer musikalischen Analyse verwendet werden:⁵⁰

1. Das Modell wird als Idealtypus im Sinne Max Webers eingesetzt⁵¹, und in der Differenz von Idealtypus und musikalischer Gestaltung lässt sich das Individuelle einer musikalischen Komposition beschreiben (im Hinblick auf ein achttaktiges Periodenmodell mit mittigem Halbschluss z.B. eine innere Erweiterung des Nachsatzes oder eine Öffnung des Vordersatzes durch einen unvollkommenen Ganzschluss etc.). Eine solche Verwendung des Idealtypus bzw. Modells⁵² ist für eine hermeneutische Perspektive charakteristisch, die auf ein Verständnis der Individualität des Analysegegenstands zielt. Eine hermeneutische Perspektive ist durch eine 1:1-Beziehung zwischen Modell und referenziertem Objekt gekennzeichnet.
2. Das Modell dient als konstanter Vergleichs Gesichtspunkt und ermöglicht es, funktional äquivalente Gestaltungen zu erkennen. Zum Beispiel lassen sich im Hinblick auf ein Periodenmodell mit variabler Taktlänge⁵³ die Takte 1–7 und 17–24 im Kopfsatz der Klaviersonate D-Dur KV 311 (284c) von W.A. Mozart sowie die Takte 35–50 im ersten Satz der Klaviersonate C-Dur op. 53 von Beethoven als funktional äquivalent erkennen, das heißt als Taktgruppen, denen die Aufgabe zukommt, eine symmetrische, in sich geschlossene musikalische Einheit mit spezifischer innerer Dynamik (öffnend-schließend) zu bilden.⁵⁴ Da diese Verwendungsweise von der individuellen Gestaltung der konkreten

50 Anstoß für die folgenden Ausführungen gab das Kapitel »Hermeneutische Interpretation und funktionale Analyse als komplementäre Formen objektiven Verstehens« von Wolfgang L. Schneider (2009, 71–80). Zur Veranschaulichung der Begriffe »Modell«, »Idealtypus«, »Hermeneutik« und »Funktionale Analyse« vgl. Kaiser 2017a.

51 »Denn welchen Inhalt immer der rationale Idealtypus hat: [...] stets hat seine Konstruktion innerhalb empirischer Untersuchungen nur den Zweck: die empirische Wirklichkeit mit ihm zu »vergleichen«, ihren Kontrast oder ihren Abstand von ihm oder ihre relative Annäherung an ihn festzustellen, um sie so mit möglichst eindeutig verständlichen Begriffen beschreiben und kausal zurechnend verstehen und erklären zu können.« (Weber 1917, 83). Vasili Byros (2015, 218) hat darauf hingewiesen, dass der »schema«-Begriff im nordamerikanischen Diskurs oftmals nicht im Sinne von Max Weber verwendet werde. Er schrieb anlässlich eines Gesprächs mit James Webster: »Webster, too, initially expressed reservation at the possibility of a sonata »schema.« Soon enough, however, he inquired, »In Gjerdingen's sense?«, thus opening the possibility for an alternative understanding. This time, consequently, no real disagreement ensued, as Max Weber and Carl Dahlhaus entered the room: the idea seemed more reasonable when, following a short clarification on my part, Webster himself associated the term »schema« not with a specific musical parameter, but with a musical »ideal type«, which has no parametric or hierarchical limitations in principle.«

52 Zum Begriff des Modells im Hinblick auf die musikalische Analyse vgl. Kaiser 2016.

53 Ein Modell zum Beschreiben symmetrischer Perioden mit einer Ausdehnung von vier- bis sechzehn Takten.

54 Die Formfunktion lässt sich dabei sogar als Eigenschaft des Modells verstehen, sodass es möglich ist, nur periodische Gestaltungen nach einem Halbschluss der Nebentonart – also periodische Seitensatzgestaltungen – in den Blick zu nehmen.

Erscheinungen abhebt, wird sie als funktional bezeichnet. Für die funktionale Perspektive ist eine 1:n-Beziehung zwischen Modell und referenzierten Objekten kennzeichnend.

Aus der Perspektive hermeneutischer oder funktionaler Verwendungsweisen ist eine kategoriale Unterscheidung zwischen satztechnischen Modellen (*types*) und formfunktionalen Modellen (*formal functions*) überflüssig. Denn so, wie das Modell der ›Periode‹ um formfunktionale Eigenschaften erweitert werden kann (z.B. als Seitensatzperioden wie die oben genannten Perioden in KV 311 [284c], T. 17–24, und in op. 53, T. 35–50), lassen sich Formfunktionen mit satztechnischen Eigenschaften ausstatten (z.B. satzartige Überleitungen wie im Kopfsatz der Klaviersonate B-Dur KV 281 [189f], T. 9–17 von Mozart). Der Unterschied zwischen satztechnischen und formfunktionalen Modellen lässt sich darauf reduzieren, dass die Bestimmung formfunktionaler Modelle auch extrinsisch, also ausschließlich über den Kontext möglich ist, während eine Bestimmung satztechnischer Modelle nicht ohne intrinsische Eigenschaften auskommt (die Bestimmung einer Überleitung ist gegebenenfalls nur über den Kontext, z.B. als Verbindung von Haupt- und Seitensatz möglich, die Identifizierung einer Periode gelingt auf vergleichbare Weise nicht). Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass tendenziell eine höhere Anzahl von definierten Eigenschaften (bzw. eine höhere Konkretisierung) musiktheoretische Modelle für die hermeneutische Perspektive qualifiziert, wohingegen eine geringere Zahl von Eigenschaften (bzw. eine höhere Abstraktion) die Reichweite eines Modells für funktionale Vergleiche im Rahmen empirischer Forschungen erhöht.⁵⁵

Das im Vorangegangenen Gesagte wirft die Frage auf, wie sich um satztechnische Eigenschaften reduzierte bzw. nur über den Kontext definierte Formfunktionen innerhalb eines Werks bestimmen lassen. Die Antwort ist unbequem: Das Erkennen abstrakter Formfunktionen ist kontingent⁵⁶. An die Stelle fester Korrelationen zwischen Ursache (satztechnische Struktur) und Wirkung (Formfunktion) tritt ein Beobachter (die analysierende Person), der eine Formfunktion als eine kontingente Realisation aus musikalischen Parametern interpretiert. Das heißt, von verschiedenen Personen kann dieselbe Formfunktion in ein und demselben musikalischen Werk unterschiedlich erkannt werden, ohne dass sich in diesem Werk satztechnische Gegebenheiten benennen ließen, die für sich genommen bereits eine bestimmte Interpretation als die tragfähigste ausweisen könnten. Die Tragfähigkeit einer Interpretation erweist sich erst in der empirischen Arbeit. Denn in intertextuellen Vergleichen dienen Formfunktionen als konstante Vergleichs Gesichtspunkte, die es ermöglichen, strukturell unterschiedliche musikalische Realisationen (Ursachen) in verschiedenen Werken hinsichtlich ihrer Formfunktion (Wirkung) als äquivalent erkennen zu können. Der höhere Erkenntniswert im Hinblick auf das jeweils gewählte Forschungsziel rechtfertigt dabei rückwirkend die Art der Bestimmung einer Formfunktion.

55 Unter empirischer Forschung werden hier Fragestellungen verstanden, die »empirischer Natur« sind und »sich nur nach Durchsicht umfangreicher Repertoires zuverlässig beantworten« lassen (Neuwirth/Rohrmeier 2016, 172). Der Einsatz digitaler Technik für Korpusanalysen ist dabei möglich, jedoch nicht zwingend notwendig, er birgt gleichermaßen Chancen (der Repertoirebewältigung) und Herausforderungen (der Reflexion und Programmierung).

56 »Jeder komplexe Sachverhalt beruht auf einer Selektion der Relationen zwischen seinen Elementen, die er benutzt, um sich zu konstituieren und zu erhalten. Die Selektion placiert und qualifiziert die Elemente, obwohl für diese andere Relationierungen möglich wären. Dieses ›auch anders möglich sein‹ bezeichnen wir mit dem traditionsreichen Terminus Kontingenz.« (Luhmann 1984, 47)

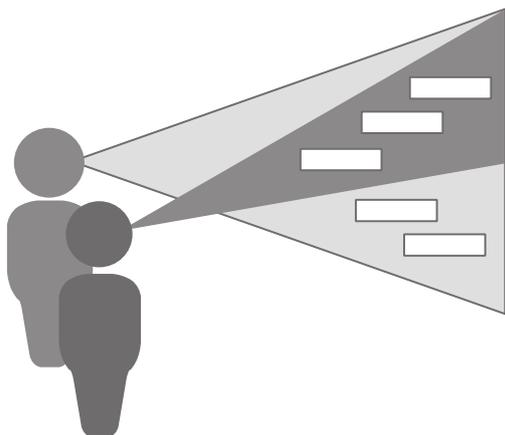


Abbildung 2: Alternatives Theoriedesign bzw. kontingente Formfunktionen und ihre Reichweite

Im Folgenden wird an zahlreichen Beispielen eine Auffassung der traditionellen Formfunktionen einer Exposition (›Hauptsatz‹, ›Überleitung‹, ›Seitensatz‹ und ›Schlussgruppe‹) veranschaulicht, die zum Teil von einer Verwendungsweise der Termini nach Ratz und Caplin erheblich abweicht. Verallgemeinernd lässt sich sagen, dass die hier vorgeschlagenen, alternativen Bestimmungen von Formfunktionen primär an harmonisch-kadenzialen Prozessen orientiert sind, während für Ratz und Caplin motivisch-thematische Gestaltung eine dominierende Rolle zu spielen scheint. Die Plausibilität der hier vorgeschlagenen Bestimmung von Formfunktionen ergibt sich dabei insbesondere durch vergleichende Analysen bzw. die Einbeziehung eines Repertoires, das üblicherweise nicht zu den ›Meisterwerken‹ gezählt wird und dessen Werke nicht durch ein hochartifizielles motivisch-thematisches Design geprägt sind (z.B. frühe Sonatenkompositionen von Mozart und Haydn).

DIE FORMFUNKTION HAUPTSATZ (*MAIN THEME*)

Eine Erklärung des Begriffs ›Hauptsatz‹ findet sich bei Heinrich Christoph Koch:

Unter den verschiedenen Absätzen eine [sic!] Melodie enthält gemeinlich der erste derselben den Hauptgedanken, das ist denjenigen, der gleichsam die Empfindung bestimmt, welche das Ganze erwecken soll, und dieser wird das Thema oder der Hauptsatz genennet [...].⁵⁷

Nach Koch ist der erste Absatz der Hauptsatz; seine Formfunktion ist es, den Anfang einer Sonatenkomposition sowie die Ausgangstonart darzustellen. Als Beispiel für eine Periode als Hauptsatz führt Caplin die Takte 1–8 des zweiten Satzes der Klaviersonate D-Dur KV 311 (284c) von W.A. Mozart an (Bsp. 3).

Sowohl aus historischer als auch aus systematischer Sicht ist dieses Beispiel im Hinblick auf die Bestimmung als Formfunktion ›Hauptsatz‹ unproblematisch: aus historischer Sicht, weil die Taktgruppe den Satzanfang bildet und mit einem Grundabsatz in der Haupttonart⁵⁸ endet, aus systematischer, weil sie sich als Periode am Satzanfang⁵⁹ beschreiben lässt.

57 Koch 1787, 347f.

58 Kochs Gliederungsmodell für erste große Hauptabschnitte (›Hauptperioden‹) umfasst vier Absätze (›Hauptruhepunkte des Geistes‹): den Grundabsatz und den Quintabsatz in der Haupttonart, den

Beispiel 3: W.A. Mozart, Klaviersonate D-Dur KV 311 (284c), zweiter Satz, T. 1–8, Periode⁶⁰

⏮ http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-03_Mozart-kv311-2.mp3

Audiobeispiel 3: W.A. Mozart, Klaviersonate D-Dur KV 311 (284c), zweiter Satz, T. 1–10 (Mozart. *Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*, Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8682, 1990, Track 8, 0:00–0:26)

Der Vordersatz (*antecedent*) beginnt mit einer Phrase (b.i. = *basic idea*), die sich als Prolongation der ersten Stufe (*tonic prolongational*), als I-x-V-I-Initialformel⁶¹ oder als ›Schema⁶² (im Sinne Gjerdingens) verstehen lässt. Die zweite Phrase (c.i. = *contrasting idea*) beginnt mit einer Prolongation der IV. Stufe (Stimmtausch) als Anfang einer IV-I-V-I-Pendelharmonik⁶³ bzw. eines ›Prinner⁶⁴, der bzw. dem eine metrisch schwere Dominante als Halbschluss folgt (*weak cadence*). Periodentypisch wird im Nachsatz (*consequent*) die erste Phrase wiederholt (*basic idea repetition*) und die zweite mit einer stärkeren Kadenz abgeschlossen (*stronger cadence*).

Mit den folgenden Beispielen werden Hauptsatzgestaltungen anhand von gängigen Generalbassmodellen veranschaulicht, wobei Gestaltungen als Periode oder Satz mögliche, keineswegs jedoch zwingende motivisch-thematische Ausarbeitung zeigen.

W.A. Mozart hatte bereits im Alter von acht Jahren gelernt, Generalbassmodelle zu Perioden auszuarbeiten, was sich aus der begleiteten Klaviersonate G-Dur KV 9 (1764) schließen lässt. Für den ersten Satz wählte Mozart eine standardisierte Klangfolge, die er über das ›Nannerl-Notenbuch‹ kennengelernt haben könnte⁶⁵ und für die Warren Kirkendale die Bezeichnungen »L'Aria di Fiorenza«⁶⁶ vorgeschlagen hat. Während hier das Modell in einer einfachen Ausarbeitung erklingt (Bsp. 4a), hat Mozart es im zweiten Satz durch Wiederholung der Anfangsphase und eine spezifische Anordnung der Taktgruppen zur Periode ausgearbeitet (Bsp. 4b).

Quintabsatz sowie eine ›Cadenz‹ in einer Nebentonart (vgl. Koch 1793, 342f.). Koch räumt Möglichkeiten des Fehlens oder der Verdopplung einzelner Absätze ein (vgl. Kaiser 2007, 100f.).

59 Periode (*period*) und Satz (*sentence*) werden in Formenlehren als typisch für Themengestaltungen gelehrt; vgl. z.B. Ratz 1951, 17ff., Kühn 1987, 55ff. u.v.a.

60 Vgl. Caplin 1998, 50.

61 Die Rubrik I-(x)-V-I wurde von Wolfgang Plath am Ende seines Aufsatzes »Typus und Modell« angeregt (vgl. Plath 1975/91, 214). Vgl. hierzu Kaiser 2007, 54–60 und 208–211.

62 Vgl. Gjerdingen 1988, 3ff.

63 Vgl. Kaiser 2007, 179ff.

64 Vgl. Gjerdingen 2007, 45ff.

65 ›Nannerl-Notenbuch‹, *Menuett* Nr. 17, Trio in B-Dur (ohne Trugschluss).

66 Kirkendale 1972.

›Aria di Fiorenza‹-Modell

Beispiel 4: W.A. Mozart, Sonate für Klavier und Violine G-Dur KV 9, Ausarbeitungen des ›L’Aria di Fiorenza‹-Generalbassmodells als Hauptsatz a. des ersten Satzes (T. 1–6) b. des zweiten Satzes (T. 1–8; periodische Ausarbeitung)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-04_Mozart-kv9-1-2.mp3

Audiobeispiel 4: W.A. Mozart, Sonate für Klavier und Violine G-Dur KV 9, erster Satz, T. 1–6 und zweiter Satz, T. 1–8 (*Wolfgang Amadeus Mozart. Complete Works*, Pieter-Jan Belder/Rémy Baudet, Brilliant Classics 92628/8, o.J., Aufnahme 2001, Track 11, 0:00–0:10 und Track 12, 0:00–0:19)

Das ›L’Aria di Fiorenza‹-Modell im periodischen Design findet sich nicht nur in Mozarts frühesten Kompositionen, sondern auch in späteren Werken wie z.B. im zweiten Satz der Klaviersonate a-Moll KV 310 (300d), Takte 1–8.⁶⁷

Mit einer anderen Möglichkeit der Periodenausarbeitung war Mozart ebenfalls bereits 1764 vertraut. Die I-IV-I-V-I-Pendelharmonik, die er mehrfach in seinen frühesten Kompositionen zur Gestaltung von Satzanfängen verwendet hat⁶⁸, arrangierte er im langsamen Satz der begleiteten Klaviersonate B-Dur KV 8 erstmalig mithilfe einer Halb- und Ganzschlusskadenz zu einer Periode (Bsp. 5).

Die nachstehende Abbildung 3 zeigt schematisch die harmonische Struktur der Perioden-Halbsätze, wobei die Kadenzen für eine periodische Wirkung abgestuft gedacht werden müssen (öffnend–schließend / *weak–stronger*).

Modell für Vordersatz (antecedent) und Nachsatz (consequent)

I	IV	I	V	I	+	Kadenz	:
---	----	---	---	---	---	--------	---

Abbildung 3: Struktur von Perioden-Halbsätzen

67 Mit Elision des zweiten Erscheinens der vi. Stufe (Trugschluss).

68 Vgl. Kaiser 2007, 166ff.

Beispiel 5: W.A. Mozart, Sonate für Klavier und Violine B-Dur KV 8, zweiter Satz, T. 1–8, periodische Ausarbeitung des I-IV-I-V-I-Generalbassmodells

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-05_Mozart-kv8-2.mp3

Audiobeispiel 5: W.A. Mozart, Sonate für Klavier und Violine B-Dur KV 8, zweiter Satz, T. 1–8 (Wolfgang Amadeus Mozart. Complete Works, Pieter-Jan Belder/Rémy Baudet, Brilliant Classics 92628/8, o.J., Aufnahme 2001, Track 9, 0:00–0:52)

Beispiel 6: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b), dritter Satz, T. 1–19, harmonische Variation im Hauptsatz

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-06_Mozart-kv309-3.mp3

Audiobeispiel 6: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b), dritter Satz, T. 1–23 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8682, 1990, Track 6, 0:00–0:32)

Perioden dieses Typs lassen sich auch in späteren Kompositionen Mozarts nachweisen, z.B. im zweiten Satz der Klaviersonate C-Dur KV 545 (T. 1–16) sowie im dritten Satz der Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b) (T. 1–19; Bsp. 6).

Interessant ist in der letztgenannten Periode die Gestaltung des Nachsatzes: Unter Beibehaltung der syntaktischen Funktion der Melodie (Kadenzvorbereitung) wird der Abschluss (= I-V-I) der I-IV-I-V-I-Harmoniefolge zur ›Fonte‹-Sequenz (= VI[#]-ii-V-I) variiert und durch Wiederholung innerlich erweitert. I-V-I-Harmoniefolge und ›Fonte‹-Sequenz lassen sich daher als funktional äquivalente Harmonisierungen des entsprechenden Melodieabschnitts bezeichnen (Bsp. 7).

Abschluss der I-IV-I-V-I-Pendelharmonik

I V I Halbschluss

VI ii V I

›Fonte‹-Sequenzmodell

Ganzschluss

Beispiel 7: Harmonische Variation durch funktional äquivalente Harmoniefolgen

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp07_harmonische-Variation.mp3

Audiobeispiel 7: Harmonische Variation durch funktional äquivalente Harmoniefolgen (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8682, 1990, Track 6, 0:00–0:32)

Die I-IV-I-V-I-Harmoniefolge in der Formfunktion Hauptsatz hat Mozart auch in seinen Sonaten für Klavier solo noch ohne periodisches Design verwendet; umgekehrt tritt die periodische Ausarbeitung bereits in den frühen Werken auf (siehe Bsp. 5b), sodass die entwicklungsgeschichtliche Annahme problematisch wäre, nicht-periodische Generalbassausarbeitungen seien das ›Einfache‹ und fänden sich nur im frühen Werk, periodische Gestaltungen hingegen wären das ›Kunstvolle‹ und charakteristisch für spätere Kompositionen. Der Hauptsatz im ersten Satz der 1775 komponierten Klaviersonate F-Dur KV 280 (189e) etwa ist durch das Abreißen der Kadenz in Takt 10 sowie den darauffolgenden Rücksprung zum Takt 7 keineswegs einfach, sondern syntaktisch komplex (Bsp. 8).⁶⁹

69 Der Hauptsatz lässt sich über das I-IV-I-V-I-Modell referenzieren, wenn die V. Stufe in Takt 5 als akzidentuell angesehen wird. Eine alternative Möglichkeit läge darin, die ersten sechs Takte als barockes Eröffnungs-Modell zu interpretieren:

8 7^b 6 7^b

4 4 2

7
I IV (V) I
V I + Kadenzansatz
10
Rücksprung in den T. 7 (variierte Wdhg.) + Kadenz

Beispiel 8: W.A. Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 280 (189e), erster Satz, T. 1–13, Hauptsatz

http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-08_Mozart-kv280-1.mp3

Audiobeispiel 8: W.A. Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 280 (189e), erster Satz, T. 1–16 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Audidis-Astrée E8681, 1990, Track 4, 0:00–0:20)

Eine weitere Gestaltungsmöglichkeit für die I-IV-I-V-I-Harmoniefolge ergibt sich, wenn die erste Harmonie prolongiert und der Ausarbeitung der ersten Phrase vorbehalten bleibt, während die übrigen Harmonien sowie die abschließende Kadenz in der zweiten Phrase verwendet werden (Abb. 4).

erste Phrase (basic idea)

zweite Phrase (contrasting idea)



Abbildung 4: Struktur von Perioden-Halbsätzen mit Prolongation der einleitenden I. Stufe

Durch Wiederholung der Taktgruppe sowie Abstufung der Kadenzen lässt sich auch auf diese Weise ein periodisches Design herstellen. Dieses Modell ist hilfreich zum Verständnis vieler Gestaltungen im Werk Mozarts, wie zum Beispiel der eingangs zitierten Periode des zweiten Satzes der Klaviersonate D-Dur KV 311 (284c), Takte 1–8 (Bsp. 3). Im Hinblick auf die Oberstimmenstruktur dürfte für diese und entsprechende Perioden das Modell der Unterbrechungsperiode (...- $\hat{2}$ |...- $\hat{1}$) adäquat sein. Eine Variante des Modells entsteht, wenn im Vordersatz die Kadenz in die IV-I-V-I-Harmoniefolge integriert⁷⁰ und im Nachsatz die Harmoniefolge durch eine Kadenz ersetzt wird. Ein Beispiel hierfür wäre der Hauptsatz der Klaviersonate B-Dur KV 281 (189f), für den sich ein durchgehender Zug (...- $\hat{1}$) als Oberstimmenstruktur konstruieren lässt (Bsp. 9).

⁷⁰ Caplin schlägt für die Integration der Kadenz in die IV-I-V-I-Harmoniefolge den Begriff ›Cadential-Prinner‹ vor (vgl. Caplin 2015, 30ff.).

Beispiel 9: W.A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 281 (189f), erster Satz, T. 1–8, Periode am Satzbeginn

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-09_Mozart-kv280-1.mp3

Audiobeispiel 9a: W.A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 281 (189f), erster Satz, T. 1–10 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8681, 1990, Track 7, 0:00–0:17)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-09_Mozart-kv281-1-mitZug.mp3

Audiobeispiel 9b: W.A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 281 (189f), erster Satz, T. 1–10 mit Zug vom sechsten bis zum ersten Ton

Die I-IV-I-V-I-Harmoniefolge mit oder ohne Prolongation der ersten Stufe kann jedoch nicht nur zu einer Periode, sondern auch zu einem Satz (*sentence*) ausgearbeitet werden. Caplin zitiert in *Classical Form* den Beginn der Klaviersonate C-Dur KV 330 (300h) als Beispiel für die Möglichkeit der exakten Wiederholung der Takte 1–2 (Bsp. 10).⁷¹ Aus der hier dargelegten Perspektive lässt sich der Beginn der Sonate als Variante des Modells mit einer in die I-IV-I-V-I-Harmoniefolge integrierten Kadenz verstehen (Bsp. 10; vgl. Abb. 4).

Beispiel 10: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 330 (300h), erster Satz, T. 1–8, Satz (*sentence*) am Satzbeginn (die variierte Wiederholung der *continuation* mit der abschließenden Kadenz T. 9–12 fehlt auch bei Caplin)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-10_Mozart-kv330-1.mp3

Audiobeispiel 10: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 330 (300h), erster Satz, T. 1–13 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8683, 1990, Track 4, 0:00–0:22)

⁷¹ Vgl. Caplin 2010, 38.

Ein weiteres Beispiel findet sich im Kopfsatz der Klaviersonate G-Dur KV 283 (189h). Der Beginn lässt sich in den ersten vier Takten als I-x-V-I-Folge oder ›Schema‹ im Sinne Gjerdingens bestimmen, dem eine Ausarbeitung der IV-I-V-I-Harmoniefolge sowie einer Ganzschlusskadenz in der Ausgangstonart folgt. Durch die Hemiole in den Takten 8–9 wird der Nachsatz innerlich auf sechs Takte erweitert, eine äußere Erweiterung durch Wiederholung des Nachsatzes dehnt den Hauptsatz auf eine Länge von 16 Takten (Bsp. 11).

p
 I V V I (Schema)
 fp fp f f p
 IV I V I + Kadenz (innerlich erweitert durch Hemiole)
 fp fp f
 Wiederholung der zweiten (innerlich erweiterten) Taktgruppe

Beispiel 11: W.A. Mozart, Klaviersonate G-Dur KV 283 (189h), erster Satz, T. 1–16, Satz (*sentence*) am Satzbeginn

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-11_Mozart-kv283-1.mp3

Audiobeispiel 11: W.A. Mozart, Klaviersonate G-Dur KV 283 (189h), erster Satz, T. 1–20 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Aavidis-Astrée E8681, 1990, Track 13, 0:00–0:25)

Im Vorangegangenen wurden Gestaltungen untersucht, deren Interpretation als Formfunktion Hauptsatz aufgrund des Abschlusses mit einem Grundabsatz der Ausgangstonart unstrittig sein dürfte. Harmonische Grundlage dieser Gestaltungen waren die gebräuchlichen Generalbassmodelle ›L'Aria di Fiorenza‹ und die I-IV-I-V-I-Harmoniefolge, wobei es der Lernweg des jungen Komponisten nahelegt, Periode (*period*) und Satz (*sentence*) als Möglichkeiten des Gestaltens bzw. als spezifische Designs von Generalbassmodellen zu verstehen. Mozarts Umgang mit den Generalbassmodellen zeigt zudem, dass eine periodische und satzartige Ausarbeitung mithilfe von korrespondierenden Kadenzen und der Wiederholung von Taktgruppen relativ unabhängig von einer harmonischen Vorgabe möglich ist. Und Hauptsätze wie die der Kopfsätze der begleiteten Klaviersonate G-Dur KV 9 und der Klaviersonate F-Dur KV 280 (189e) geben darüber hinaus die Auskunft, dass die Formfunktion Hauptsatz weder an eine periodische noch an eine satzartige Gestaltung gekoppelt ist.

DIE FORMFUNKTION ÜBERLEITUNG (*TRANSITION*)

In Sonatenkompositionen lässt sich die Formfunktion Überleitung in der Regel genau dann unstrittig bestimmen, wenn der Hauptsatz eines Sonatensatzes mit einer deutlichen Zäsur bzw. einem Grundabsatz in der Ausgangstonart endet (1. Absatz nach Koch) und ein Quintabsatz vor dem Seitensatz, also eine Halbschlusskadenz in der Ausgangs- (2. Absatz nach Koch) oder Nebentonart (3. Absatz nach Koch) vorhanden ist. In diesen Fällen wird üblicherweise die Gestaltung zwischen Grund- und Quintabsatz als Überleitung identifiziert.

2007 habe ich den Formteil Überleitung im Rahmen meiner Mozart-Monographie untersucht⁷², 2009 das IV-I-V-I-Pendelmodell⁷³ sowie das Oberquintmodell⁷⁴ für eine weiterführende Forschung generalisiert und als konstanten Vergleichsgesichtspunkt für funktionale Analysen verwendet.⁷⁵ Hierzu habe ich alle satztechnischen Eigenschaften von diesem Modell gelöst und es zu einer gedachten Tonleiterstruktur abstrahiert. Diese Struktur wird in der folgenden Abbildung durch die schwarz notierten Töne *f-e-d-c* repräsentiert. Sie erlaubt es – wie ein Idealtyp im Sinne Webers – alle in Beispiel 12 angeführten Wendungen (a–h) zu referenzieren.

a) F C G C b) F C G C c) G C G C d) F h e a d G C

e) F A d G C f) d C G C g) d A d G C h) d A d G C

VI ii V I VI ii V I VI ii V I(i)

Beispiel 12: Modell zur Referenzierung von Harmoniefolgen in Überleitungen

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp12_Modell-fa-ut-a-h.mp3

Audiobeispiel 12: Modell zur Referenzierung von Harmoniefolgen in Überleitungen

Tabelle 1 gibt für jeden der in Beispiel 12 gezeigten Fälle ein Werk an, in dem der jeweils skizzierte harmonische Verlauf im Rahmen der Formfunktion Überleitung erklingt.

72 Vgl. Kaiser 2007, 128, 179–184, 211–252 und 285–290.

73 Vgl. ebd., 179–184.

74 Vgl. ebd., 211–228.

75 Vgl. Kaiser 2009.

Harmonie- folge	Werk	Takte	Audio
a)	W.A. Mozart, Klavierkonzert D-Dur KV 175, 1. Satz	48–59	🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/Tabelle-1a_Mozart-Klavierkonzert-kv175-1.mp3
b)	J. Haydn, Klaviersonate B-Dur Hob. XVI:18, 2. Satz	11–13	🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/Tabelle-1b_Haydn-Sonate-16-18-2.mp3
c)	W.A. Mozart, begleitete Klaviersonate F-Dur KV 13, 1. Satz	16–20	🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/Tabelle-1c_Mozart-Sonate-kv13-1.mp3
d)	W.A. Mozart, begleitete Klaviersonate C-Dur KV 6, 4. Satz	9–15	🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/Tabelle-1d_Mozart-Sonate-kv6-4.mp3
e)	W.A. Mozart, Violinsonate B-Dur KV 454, 2. Satz	21–25	🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/Tabelle-1e_Mozart-Sonate-kv454-2.mp3
f)	W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 330, 3. Satz	29–31	🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/Tabelle-1f_Mozart-Sonate-kv330-3.mp3
g)	J. Haydn, Klaviersonate F-Dur Hob. XVI:23, 1. Satz	13–18	🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/Tabelle-1g_Haydn-Sonate-16-23-1.mp3
h)	W.A. Mozart, Violinsonate Es-Dur KV 481, 1. Satz	25–36	🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/Tabelle-1h_Mozart-Sonate-kv481-1.mp3

Tabelle 1: Referenzen für die in Beispiel 12 genannten Harmoniewendungen

Quellenangaben:

- a) *Wolfgang Amadeus Mozart. Complete Works*, Derek Han/Philharmonia Orchestra Paul Freeman, Brilliant Classics 92626/6, o.J., Aufnahme 1992, Track 4, 01:22–01:47
- b) *Joseph Haydn 1732–1809. Die Klaviersonaten*, Christine Schornsheim, Capriccio/WDR3 49414, 2005, Track 14, 00:16–00:22
- c) *Wolfgang Amadeus Mozart. Complete Works*, Marc Grauwels/Guy Penson/Jan Sciffer, Brilliant Classics 92628/7, o.J., Aufnahme 1989, Track 8, 00:24–00:30
- d) *Wolfgang Amadeus Mozart. Complete Works*, Pieter-Jan Belder/Rémy Baudet, Brilliant Classics 92626/8, o.J., Aufnahme 2001, Track 4, 00:05–00:13
- e) *Wolfgang Amadeus Mozart. Complete Works*, Salvatore Acardo/Bruno Canino, Brilliant Classics 92628/15, Aufnahme 1985, Track 2, 01:12–01:53
- f) *Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E 8683, 1990, Track 6, 00:26–00:44
- g) *Joseph Haydn 1732–1809. Die Klaviersonaten*, Christine Schornsheim, Capriccio/WDR3 49409, 2005, Track 1, 00:18–00:37
- h) *Wolfgang Amadeus Mozart. Complete Works*, Salvatore Acardo/Bruno Canino, Brilliant Classics 92628/13, Aufnahme 1989, Track 1, 00:25–00:50

Um die Reichweite des Modells zu erhöhen und weitere funktional äquivalente Gestaltungen referenzieren zu können, lassen sich Länge und Struktur des Skalenmodells variabel auffassen. Der Ausschnitt *f-e-d-c* (Bsp. 12) besteht beispielsweise aus vier Tönen mit der Struktur *fa-mi-re-ut*. Dieses Modell, das ich als ›4–1(fa–ut)-Modell‹ bezeichnet habe⁷⁶, lässt sich von anderen Skalenausschnitten unterscheiden. Eine Überleitung, die sich über einen sechs Töne langen Skalenausschnitt mit der Struktur *la–ut* (›6–1[la–ut]-Modell‹) adäquat beschreiben lässt, prägt beispielsweise die Überleitung des Kopfsatzes der Klaviersonate a-Moll KV 310 (300d) von W.A. Mozart (Bsp. 13).

In einer Internetdatenbank sind derzeit ca. 190 Einträge zu Überleitungen von Haydn, Mozart und Beethoven⁷⁷ einsehbar, deren harmonischer Verlauf sich über eine skalare Struktur im oben dargelegten Sinne verstehen lässt.

76 Ein Artikel zu diesem Thema befindet sich im Druck (Kaiser in Vorber.).

77 Kaiser 2017c.

Beispiel 13: W.A. Mozart, Klaviersonate a-Moll KV 310 (300d), erster Satz, T. 9–16, Überleitung ›6–1(la–ut)-Modell‹

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-13_Mozart-kv310-1.mp3

Audiobeispiel 13: W.A. Mozart, Klaviersonate a-Moll KV 310 (300d), erster Satz, T. 9–23 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8683, 1990, Track 1, 0:14–0:41)

Zeitgleich mit meiner Mozartmonographie (2007) ist Robert O. Gjerdingens Buch *Music in the Galant Style*⁷⁸ erschienen. Diese Publikation ist in Deutschland als amerikanische Rezeption der »Satztypen und -formeln des 15. und 16. Jahrhunderts«⁷⁹ von Carl Dahlhaus angesehen und kritisch aufgenommen worden.⁸⁰ Gjerdingens ›Prinner‹ ist seither ein häufiger rezipiertes Modell⁸¹, es entspricht in seiner Grundform (bis auf eine Synkope im Tenor) den weißen Noten in Beispiel 12b. Der ›Prinner‹ dürfte seine Attraktivität nicht nur seinem griffigen Namen⁸² verdanken, sondern auch dem Umstand, dass er einem herkömmlichen, an Satzmodellen und Generalbasssätzen geschulten Denken keine Widerstände entgegensetzt. Markus Neuwirth hat darauf hingewiesen, dass die 6-5-4-3-Oberstimme substanzieller Bestandteil des ›Prinner‹ zu sein scheint, Gjerdingen weiß diesen anhand dieser Struktur selbst dann noch zu identifizieren, wenn zu ihr der typische Bass einer Ganzschlusskadenz erklingt (4-5-1).⁸³ Damit fehlt dem ›Prinner‹ jene Abstraktion, die es erlauben würde, Überleitungen wie die in den Kopfsätzen der Klaviersonaten F-Dur KV 332 (300k) und C-Dur KV 545 über dasselbe Modell zu referenzieren (Bsp. 14).

78 Gjerdingen 2007.

79 Dahlhaus 1968/2001, 85–101, in englischer Übersetzung als Gjerdingen 1990 erschienen.

80 Vgl. z.B. Froebe 2007 und Neuwirth 2008.

81 Vgl. z.B. Eckert 2014, Froebe 2015, Rohringer 2015, Caplin 2015 u.a.

82 Die Benennung eines Satzmodells nach einem Komponisten wird in Deutschland kritisch gesehen (vgl. Froebe 2007, 189), obwohl die Bezeichnung ›Pachelbelsequenz‹ im populärwissenschaftlichen Bereich verbreitet ist und sogar eine lexikalische Würdigung erfahren hat (vgl. Amon 2005, 238).

83 Vgl. Neuwirth 2008, 406, und Gjerdingen 2007, 48.

Beispiel 14: W.A. Mozart, Klaviersonaten C-Dur KV 545 *Facile*, erster Satz, T. 5–8, und F-Dur KV 332 (300k), erster Satz, T. 22–31, Ausprägungen des ›4–1(fa–ut)-Modells‹; der sich jeweils anschließende Halbschluss ist nicht abgebildet

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-14_Mozart-kv545und332-1.mp3

Audiobeispiel 14a: W.A. Mozart, Klaviersonaten C-Dur KV 545 *Facile*, erster Satz, T. 5–9, und F-Dur KV 332 (300k), erster Satz, T. 22–34 (Mozart. *Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8685, 1990, Track 4, 0:08–0:14 und Auvidis-Astrée E8684, 1990, Track 1, 0:26–0:41)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-14_Mozart-kv281-1-mit-fa-ut.mp3

Audiobeispiel 14b: W.A. Mozart, Klaviersonaten C-Dur KV 545 *Facile*, erster Satz, T. 5–8, und F-Dur KV 332 (300k), erster Satz, T. 22–34, Ausprägungen des ›4–1(fa–ut)-Modells‹

Die bisherigen Beispiele zeigen, dass eine modulierende oder nicht-modulierende Wirkung sich nicht nur spezifischen Eigenschaften im Tonsatz verdankt, sondern auch kontextabhängig ist. Die Überleitung der *Facile*-Sonate, die mit einem (hier nicht abgebildeten) Quintabsatz der Ausgangstonart endet, wirkt nicht-modulierend, die mit einem Halbschluss der Nebentonart endende Überleitung in der Sonate F-Dur KV 332 (300k) dagegen modulierend. Ob Komponisten im 18. Jahrhundert den Wechsel einer Tonart als einen allmählichen Übergang oder vielmehr als punktuellere Ereignis erlebt haben – das heißt als Wechsel der Oktavregel an einer bestimmten Stelle des musikalischen Verlaufs –, ist fraglich. Die Struktur *f-e-d-c* lässt sich als oberes Tetrachord der Oktavregel in F-Dur (und damit modulierend) oder als unteres Tetrachord der Oktavregel in C-Dur (und damit nicht modulierend) auffassen, sodass sich unter Vernachlässigung des Kontexts nicht ohne Willkür entscheiden lässt, ob eine entsprechende Gestaltung in die Oberquinte moduliert

oder in die Ausgangstonart zurückführt. Fasst man die Kategorie ›Modulation‹ als eine Kategorie der Auffassung und des beziehenden Denkens auf, ist es sinnvoll, sie im Hinblick auf das Theoriedesign des ›4–1(fa–ut)-Modells‹⁸⁴ zu vernachlässigen, um die Reichweite des Modells im Rahmen empirischer Forschung zur Formfunktion Überleitung zu erhöhen.

DIFFERENZEN

William E. Caplin und Nathan Martin identifizieren die Takte 19–36 des Kopfsatzes der Klaviersonate F-Dur op. 10/2 von Ludwig van Beethoven als Seitensatz (*subordinate theme*)⁸⁵ (Bsp. 15).

Die Autoren erkennen in der einsetzenden C-Dur-Melodie (T. 19) eine *basic idea*, der eine *basic idea repetition* folgt (T. 23). Dieser *presentation* schließen sich in ihrer Deutung eine *continuation* (T. 27) sowie ein Halbschluss (T. 30) mit dominantischem Orgelpunkt (*standing on the dominant*) an. Da ein Seitensatz (*subordinate theme*) den Autoren zufolge nicht mit einem Halbschluss enden darf, werden an den ›inneren‹ Halbschluss (›internal half cadence‹⁸⁶) weitere Fortführungen (*continuations*) angeschlossen (ab T. 38), bis der Seitensatz in Takt 55 mit einem Ganzschluss in der Nebentonart endet. Die Analyse von Caplin und Martin ist in erster Linie an der motivisch-thematischen Struktur orientiert, die als Satz (*sentence*) verstanden wird. Und aufgrund der auf Ratz zurückgehenden Kopplung von Struktur und Formfunktion werden von den Autoren die Takte 19–36 als Seitensatz deklariert, der in den folgenden (hier nicht abgebildeten) Takten stark erweitert wird.

Es wurde bereits erwähnt, dass die Bereiche zwischen dem Ganzschluss in der Ausgangstonart und dem Halbschluss der Nebentonart üblicherweise als Überleitung bezeichnet werden. Aus diesem Grund interpretiere ich die Takte 13–36 als Überleitung.⁸⁷ Ein weiteres Indiz für diese Formfunktion zeigt sich in der Harmonik, die sich über das ›4–1(fa–ut)-Modell‹ referenzieren lässt (Bsp. 16).

Die Interpretation der Takte 13–36 als Überleitung ist in erster Linie den umrahmenden Kadenzen (Grundabsatz in der Ausgangstonart und Quintabsatz in der Nebentonart) sowie der Harmonik (›4–1[fa–ut]-Modell‹) verpflichtet, die motivisch-thematische Gestaltung in Form eines Satzes hat demgegenüber akzidentielle Bedeutung und wird auf derselben Ebene gesehen wie die periodische oder satzartige Gestaltung von Generalbassmodellen im Rahmen der Formfunktion Hauptsatz.

84 Gemeint ist die Tatsache, dass die Standardharmonisierung des oberen Tetrachords der *Regola dell'ottava* in C-Dur abwärts mit der Harmonisierung des unteren Tetrachords einer *Regola dell'ottava* in G-Dur identisch ist. Anhand der Oktavregel in C-Dur konnte daher im 18. Jahrhundert die Modulation in die Oberquinte (und damit die wichtigste Modulation für Kompositionen in Dur) geübt werden. Vgl. hierzu Kaiser 2007, 287–290 und 307f., sowie 2017b.

85 Vgl. Caplin/Martin 2016, 11.

86 Ebd., 10.

87 Vgl. hierzu Kaiser 2009, 342–344 und 368f.

Ende des Hauptsatzes
(Grundabsatz der Ausgangstonart)

Beginn der Überleitung
Kaiser: >4-1 (fa-ut)-Modell: f
(f-e-d-c) e

>4-1 (fa-ut)-Modell: noch e

noch e

d

Subordinate Theme (Calin/Martin)
basic idea

contrasting idea

basic idea repetition

>4-1 (fa-ut)-Modell: noch d

c

+ Kadenz (Halbschluss der Nebentonart)

continuation

standing on the dominant

HC internal

(Prolongation der Dominante)

(standing on the dominant)

Ende der Überleitung (Quintabsatz der Nebentonart) und..... Beginn des Seitensatzes (Kaiser)

>Falsche: Kadenz am Ende des Seitensatzes, der erweitert wird bis T. 55 (Caplin/Martin)

Beispiel 15: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate F-Dur op. 10/2, erster Satz, T. 10–41, Analysen

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-15_Beethoven-op10-2-1.mp3

Audiobeispiel 15: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate F-Dur op. 10/2, erster Satz, T. 9–43 (Beethoven. *The Piano Sonatas*, Vladimir Ashkenazy, Decca London 443 708-2, 1995, Track 8, 0:14–1:00)

i)

F E C G C

IV III I V I

Beispiel 16: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate F-Dur op. 10/2, erster Satz, Harmonik in der Formfunktion Überleitung

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp16_Modell-fa-ut-i.mp3

Audiobeispiel 16: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate F-Dur op. 10/2, erster Satz, Harmonik in der Formfunktion Überleitung

Es wurde veranschaulicht (Abb. 2), dass die Zuweisung von Formfunktionen kontingent ist, weshalb sich keine der beiden Analysen, die jeweils unterschiedlichen Details der Komposition verpflichtet sind, als objektiv ›falsch‹ qualifizieren lässt. Die hermeneutischen Implikationen der sich widersprechenden Interpretationen sind allerdings grundverschieden. Caplin und Martin bewerten ihre Analyseergebnisse wie folgt:

Beethoven begins this subordinate theme directly in the new key with a lyrical melody that forms itself into a compound presentation, a standard initiating function of the compound-sentence theme type. The presentation seems to be repeated at bar 27 but quickly becomes continuational, leading to an HC [half cadence] at bar 30 followed by seven bars of standing on the dominant. Such a concluding function is too weak to end a subordinate theme, which requires a closing PAC [perfect authentic cadence] to fully confirm the subordinate key. Therefore the theme is extended at bar 38 with a new continuation and a variety of cadential diversions until an expanded cadential progression finally achieves the requisite PAC at bar 55.⁸⁸

Die Autoren sehen in der Exposition des Kopfsatzes der Beethoven'schen Sonate op. 10/2 daher einen Schlüssel zum Verständnis des Phänomens der »continuous expositions«⁸⁹.

In der hier angebotenen Interpretation der Takte 13–36 als Überleitung erscheinen demgegenüber weder der Hauptsatz noch die Überleitung ab Takt 19 als ungewöhnlich. Der Hauptsatz lässt sich als Prolongation der I. Stufe sowie Ausarbeitung einer aufwärtsführenden Tonleiter verstehen und ist in dieser Hinsicht beispielsweise dem Hauptsatz der beinahe zeitgleich entstandenen Klaviersonate Es-Dur op. 7 (erster Satz) verwandt. Die Überleitung ab Takt 19 ist motivisch-thematisch satzartig gestaltet und damit strukturell den Überleitungen in den Kopfsätzen der zuletzt genannten Sonate⁹⁰ sowie der Klaviersonaten B-Dur KV 281 (189f)⁹¹ und c-Moll KV 457⁹² von W.A. Mozart ähnlich. Auch sind weder Charakter noch Ausdehnung des Halbschlusses⁹³ auffällig. Das einzige, was demnach aus kompositionsgeschichtlicher Sicht innovativ ist – und zwar so innovativ, dass alles Vertraute dadurch irritierend wirkt –, ist der Halbschluss in den Takten 17–18. Dieser ist in mehrfacher Hinsicht ungewöhnlich (z.B. in Bezug auf die Zieltonart, Propor-

88 Caplin/Martin 2016, 10 (Ergänzungen des Verfassers).

89 »Another subordinate theme from a two-part exposition, found in the opening movement of Beethoven's Piano Sonata in F, Op. 10 No. 2 (Ex. 3), illustrates an additional idea that will prove important for our discussion of continuous expositions.« (ebd.)

90 Takte 25–40.

91 Takte 9–17.

92 Takte 23–35.

93 Eine vergleichbare Halbschlussformulierung mit acht Takten während der Dominantprolongation findet sich auch im Kopfsatz der kurz zuvor entstandenen Klaviersonate C-Dur op. 2/3, Takte 21–26.

tionen etc.) und erweist sich auf vergleichbare Weise als ›falsch‹ wie wenig später die ›Reprise‹ (ab T. 118).⁹⁴

Die Interpretation der Takte 13–36 als Überleitung eröffnet Perspektiven auf mögliche Vorbilder wie die bereits erwähnte Überleitung des Kopfsatzes der Mozart'schen Klaviersonate c-Moll KV 457. Die Überleitung in der Klaviersonate F-Dur KV 332 (300k) (Bsp. 14) wurde in der Mozartforschung gegenüber traditionellen Gestaltungen für die dramatische Steigerung des Ausdrucks gepriesen⁹⁵, die Überleitung in op. 10/2 könnte dagegen geradezu als Demontage des Traditionellen angesehen werden. Die Überleitung im Kopfsatz der zeitgleich entstandenen Klaviersonate D-Dur op. 10/3⁹⁶ zeigt zudem, dass Beethoven sich in den Jahren 1796–1798 eingehend mit den Möglichkeiten der Deformation spezifischer Formfunktionen beschäftigt hat. Wie weit das Spiel mit Hörerwartungen gehen kann, ohne dass die Wirkungen traditioneller Formfunktionen gänzlich aufgelöst würden, lässt sich im Kopfsatz der 1816 entstandenen Klaviersonate A-Dur op. 101 studieren.

Wie William E. Caplin setzen auch James Hepokoski und Warren Darcy das Modell des *sentence* auf einem höheren hierarchischen Level ein. Während Caplin jedoch nur den zweiten Teil der Exposition des Kopfsatzes der *Facile*-Sonate als *sentence* analysiert hat⁹⁷, wird in der 2006 erschienenen Publikation *Elements of Sonata Theory* auch der Beginn dieser Sonate als *sentence* beschrieben⁹⁸.

Oberhalb der durchgezogenen Linien (Bsp. 17) befindet sich die Analyse von Hepokoski und Darcy, die davon ausgehen, dass die Takte 1–12 (Hauptsatz) eine »single phrase«⁹⁹ darstellen, in der Hauptsatz (›primary theme-zone‹) und Überleitung (*transition*) verschmolzen seien. Eine Entkopplung von motivisch-thematischer Struktur und Formfunktionen hätte es den Autoren ermöglicht, diese Takte als satzartig¹⁰⁰ zu beschreiben, gleichzeitig jedoch zwei distinkte Formfunktionen zu beobachten. Geht man von zwei getrennten Formfunktionen aus, kommt den Takten 1–4 (*presentation* in Bsp. 17) die Formfunktion Hauptsatz zu, den Takten 5–12 die Formfunktion Überleitung (*continuation* und *conclusion*). Die Chiffrierung dieser Auffassung findet sich in Beispiel 17 unterhalb der durchgezogenen Linien.

Die Interpretation der Takte 1–4 als Formfunktion Hauptsatz eröffnet interessante intertextuelle Vergleiche. Das Diagramm in Abbildung 5 zeigt eine Modellierung des Hauptsatzes.

94 Die Scheinreprise in dieser Sonate lässt sich auch als Spiel mit Konventionen verstehen und könnte ein Vorbild im Kopfsatz von W.A. Mozarts Klaviersonate F-Dur KV 280 (189e) haben (vgl. hierzu Kaiser 2015, 521 und 527).

95 Vgl. hierzu Kaiser 2007, 221.

96 Vgl. hierzu Kaiser 2009, 369f.

97 Vgl. Caplin 1998, 102.

98 Vgl. Hepokoski/Darcy 2006, 106.

99 Ebd.

100 Hierzu ist allerdings eine starke Aushöhlung des ursprünglichen Satz-Begriffs (im Sinne von Ratz) notwendig. Denn erstens hat die Phrasenwiederholung (T. 3–4) mit der Phrase (T. 1–2) wenig gemein, zweitens zeigt der Nachsatz (T. 5–12) keine Entwicklung des Vordersatzes (im Sinne eines Abspaltungsprozesses), sondern einen motivisch-thematisch vollkommen eigenständigen Abschnitt. Um angesichts dieser Befunde von einem Satz sprechen zu können, muss das Modell des Satzes um die innere Dynamik auf ein rein syntaktisches Schema (2+2+x) reduziert werden.

Presentation a a'

Hauptsatz I..... (Prolongation) IV I V I

Continuation sequential treatment of a shorter structural unit

Überleitung f e d c = >4-1 (fa-ut)-Modell<

Conclusion cadential modula (triple-hammer-blow gesture I:HC MC)

Halbschluss der Ausgangstonart mit diskantisierendem Bass

Beispiel 17: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545 *Facile*, erster Satz, T. 1–12

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-17_Mozart-kv545-1.mp3

Audiobeispiel 17: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545 *Facile*, erster Satz, T. 1–12 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8685, 1990, Track 4, 0:00–0:23)



Abbildung 5: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545 *Facile*, erster Satz, Struktur der Formfunktion Hauptsatz

Dieses Modell zeigt eine Nähe zu dem Modell, das bereits im Zusammenhang mit Periodenbildungen in der Formfunktion Hauptsatz erörtert worden ist.¹⁰¹ In diesem Zusammenhang wurde die Periode (Hauptsatz) der Klaviersonate B-Dur KV 281 (189f) besprochen, die mit einem Ganzschluss der Ausgangstonart endet (Bsp. 9). Wird die feste Koppelung von Struktur und Funktion aufgegeben, bildet der Ganzschluss in der Ausgangstonart jedoch nur eine Möglichkeit, die Abgrenzung von Hauptsatz und Überleitung sinnfälliger zu gestalten. Ein weiterer Hinweis auf distinkte Formfunktionen kann der Wechsel des

101 Vgl. hierzu den Satz (*sentence*) zu Beginn der Klaviersonate C-Dur KV 330 (300h), Takte 1–8 (Bsp. 10).

Satzbilds sein oder etwas genauer: ein Wechsel der Inszenierungsweise.¹⁰² Der Umschlag vom ›singenden Gefälligen‹ zum ›Rauschenden‹¹⁰³ ereignet sich in der *Sonata facile* von Takt 4 zu Takt 5, und aus harmonischer Perspektive lassen sich die Takte 5–8 als ein harmonischer Standard für Überleitungsgestaltungen verstehen.¹⁰⁴ Werden die Takte 1–4 in KV 545 als Hauptsatz und die Takte 5–12 als Überleitung interpretiert, können im Lichte dieser Formfunktionen die strukturellen Gemeinsamkeiten der Expositionen der Sonaten KV 281 (189f) und KV 545 beobachtet werden (Bsp. 18).

Die dem Modell (Bsp. 18 oben) entsprechenden Takte bilden in KV 545 eine einfache Taktgruppe, während sie in KV 281 (189f) zur Periode ausgearbeitet sind. Im Anschluss an die jeweilige Gestaltung ändert sich die Inszenierungsweise und es folgt eine weitere IV-I-V-I-Pendelbewegung, die sich über das ›4–1(fa–ut)-Modell‹ referenzieren lässt. Dieser Gestaltung schließt sich ein diskantierender Halbschluss in der Ausgangstonart an. Abbildung 6 zeigt ein Modell dieser Expositionsverläufe bis zur Mittelzäsur.



Abbildung 6: Strukturmodell für die Formfunktionen Hauptsatz und Überleitung

Der mögliche Einwand, dass die Takte 1–4 der *Sonata facile* für die Formfunktion Hauptsatz zu kurz seien, lässt sich durch einen Blick auf die Proportionen entkräften: Mit 14% der Expositionslänge ist der Hauptsatz der *Facile*-Sonate zwar der kürzeste unter den Klaversonaten Mozarts, der acht Takte lange Hauptsatz in der Klaviersonate D-Dur KV 284 ist jedoch mit 16% nur unwesentlich länger. Im gleichen Verhältnis wie in der *Facile*-Sonate (14%) steht der 13 Takte lange Hauptsatz zur Expositionslänge in der Klaviersonate C-Dur op. 2/3 von Ludwig van Beethoven, der Hauptsatz seiner Klaviersonate D-Dur op. 10/3 ist sogar noch etwas kürzer (13%). Weder die fehlende Kadenz noch die Länge sind daher geeignete Kriterien, die Takte 1–4 der *Facile*-Sonate für die Formfunktion Hauptsatz zu disqualifizieren.

102 Ein Wechsel des Satzbilds muss nicht mit einem Wechsel der Inszenierungsweise bzw. des musikalischen Gestus einhergehen. Zum Parameter ›Inszenierungsweise‹ vgl. Kaiser 2007, 75ff. Der Sachverhalt wird auch von Hepokoski/Darcy (2006, 95) erwähnt (»In general, we discourage the practice of conferring TR-status in the middle of an ongoing phrase, even though the texture and musical process begin to alter at that moment.«), führt bei diesen Autoren jedoch aufgrund der Kopplung von Struktur und Funktion zu anderen Analyseergebnissen.

103 »Ich meyne, wenn ein Stück eine schöne Melodie besitzt: die Eintheilung der Figuren symmetrisch behandelt ist: Schatten und Licht; das heißt: das singbare Gefällige mit dem Rauschenden wohl abwechselt: dann den Ohren der Zuhörer so gefällt, daß sie es noch einmal zu hören wünschen« (Daube 1798, 47).

104 Vgl. zum Beispiel: Hob. XVI:deest, 1. Satz, T. 13–20; Hob. XVI:8, 1. Satz, T. 5–8; Hob. XVI:12, 1. Satz, T. 5–11; Hob. XVI:18, 2. Satz, T. 9–12; Hob. XVI:45, 2. Satz, T. 11–13; KV 10, 1. Satz, T. 9–14; KV 14, 1. Satz, T. 11–14; KV 16, 3. Satz, T. 17–28; KV 26, 3. Satz, T. 17–22; KV 31, 1. Satz, T. 15–21; KV 45b (Anh. 214), 1. Satz, T. 17–24; KV 114, 2. Satz, T. 17–24; KV 134a (155), 3. Satz, T. 17–20; KV 158, 1. Satz, T. 12–31; KV 159, 1. Satz, T. 9–16; KV 169, 1. Satz, T. 12–19; KV 186b (202), 1. Satz, T. 12–26; KV 189f (281), 1. Satz, T. 9–17, und 2. Satz, T. 18–27; KV 211, 1. Satz, T. 25–29 und 2. Satz, T. 9–12; KV 284b (309), 1. Satz, T. 21–32; KV 293a (301), 2. Satz, T. 17–24; KV 296, 1. Satz, T. 22–42, und 3. Satz, T. 17–24; KV 300a (297), 2. Satz, T. 17–22; KV 300l (306), 3. Satz, T. 42–49; KV 315c (333), 3. Satz, T. 17–24; KV 317d (378), 3. Satz, T. 17–24; KV 374f (380), 3. Satz, T. 48–53; KV 385, 1. Satz, T. 13–35; KV 526, 3. Satz, T. 8–12; KV 545, 3. Satz, T. 9–12.

Nimmt man die hier dargelegte Perspektive als Ausgangspunkt für empirische Untersuchungen, kann im Falle fehlender Kadenz in der Haupttonart das Aufeinandertreffen der zweimaligen IV-I-V-I-Harmoniefolge – ggf. verbunden mit einem Wechsel des Satz- bilds bzw. der Inszenierungsweise – einen Hinweis auf den Abschluss des Hauptsatzes sowie den Beginn der Überleitung geben. Diese Perspektive ermöglicht interessante Beobachtungen in den frühen Klaviersonaten von Joseph Haydn.

Hauptsatz
Modell: I (Prolongation) - IV - I - V - I

Gestaltung (vier Takte) ohne Kadenz

Gestaltung zur Periode sechs Takte (mit Kadenz)

Überleitung
›4-1(fa-ut)-Modell‹ mit IV-I-V-I-Harmonisierung + Halbschluss mit diskantisierendem Bass

Halbschluss mit diskantisierendem Bass

Beispiel 18: W.A. Mozart, Klaviersonaten B-Dur KV 281 (189f), erster Satz, T. 1–17, und C-Dur KV 545 *Facile*, erster Satz, T. 1–12, synoptischer Vergleich

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-18_Mozart-kv545und281-1.mp3

Audiobeispiel 18: W.A. Mozart, Klaviersonaten B-Dur KV 281 (189f), erster Satz, T. 1–17, und C-Dur KV 545 *Facile*, erster Satz, T. 1–12 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8685, 1990, Track 4, 0:00–0:23 und Auvidis-Astrée E8681, 1990, Track 7, 0:00–0:30)

Hauptsatz
I-IV-I-V-I-Modell

Überleitung
›fa-ut(4-1)-Modell‹ + Halbschluss

Beispiel 19: Joseph Haydn, Klaviersonate G-Dur Hob. XVI:8, erster Satz, T. 1–8, Formfunktionen Hauptsatz und Überleitung

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-19_Haydn-hob16-8-1.mp3

Audiobeispiel 19: Joseph Haydn, Klaviersonate G-Dur Hob. XVI:8, erster Satz, T. 1–8 (*Joseph Haydn 1732–1809. Die Klaviersonaten*, Christine Schornsheim, Capriccio/WDR3 49405, 2005, Track 1, 0:00–0:11)

Selbstverständlich wäre es möglich, die lediglich 32 Takte lange Exposition im ersten Satz der Klaviersonate G-Dur Hob. XVI:8 als Periode zu beschreiben und die in Beispiel 19 abgebildeten Takte 1–8 als Periodenvordersatz zu klassifizieren. Im Hinblick auf die vorangegangenen Ausführungen lassen sich die Takte 1–4 jedoch auch als eine durchaus charakteristische Ausarbeitung der Formfunktion Hauptsatz verstehen. Interpretiert man die folgenden Takte als Überleitung, erweisen sich das Aufeinandertreffen der IV-I-V-I-Harmoniefolgen, verbunden mit einem Satzbildwechsel, sowie der abschließende diskantierende Halbschluss als eine aus der *Facile*-Sonate vertraute Konstellation. Das Bild einer Sonatenform ›en miniature‹ wäre die Alternative zur Interpretation der Exposition als Periode, wobei entsprechende Sonatenformen kompositionsgeschichtliches Bindeglied zwischen dem Menuett auf der einen und umfangreicheren Sonatenkompositionen auf der anderen Seite sein könnten.

Strukturell vergleichbar, jedoch mit einer deutlicheren Trennung der Formfunktionen Hauptsatz und Überleitung, ist die Exposition der Klaviersonate G-Dur Hob. XVI:27 (Bsp. 20).

Hauptsatz

9

Überleitung

17

›IV-I(fa-ut)-Modell‹ + Halbschluss

Beispiel 20: Joseph Haydn, Klaviersonate G-Dur Hob. XVI:27, erster Satz, T. 1–24, Formfunktionen Hauptsatz und Überleitung

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-20_Haydn-hob16-27-1.mp3

Audiobeispiel 20: Joseph Haydn, Klaviersonate G-Dur Hob. XVI:27, erster Satz, T. 1–24, Formfunktionen Hauptsatz und Überleitung (*Joseph Haydn 1732–1809. Die Klaviersonaten*, Christine Schornsheim, Capriccio/WDR3 49411, 2005, Track 15, 0:00–0:28)

In diesem Fall lässt sich der Hauptsatz über das in Abbildung 4 gezeigte Modell verstehen (vorausgesetzt, das Unisono der Takte 9–12 wird als funktionale Äquivalenz zur Kadenz akzeptiert). In der Überleitung findet sich ab Takt 17 die charakteristische IV-I-V-I-Pendelharmonik, der ein diskantierender Halbschluss in der Ausgangstonart folgt. Eine

Abweichung gegenüber den Formfunktionen Hauptsatz und Überleitung in Hob. XVI:8 besteht im Beginn der Überleitung, die vor dem nachfolgenden IV-I-V-I-Pendel motivisch-thematisch als variierte Wiederkehr des Anfangs ausgearbeitet ist. Eine solche motivisch-thematische Entsprechung zwischen dem Anfang des Hauptsatzes sowie der Überleitung findet sich auch im Kopfsatz der Sonate D-Dur Hob. XVI:14 (Bsp.21).

Hauptsatz

Prolongation I ————— IV I V I

Überleitung

Beginn wie Hs + IV I V I + Halbschluss
4-1(fa-ut)-Modell:

Beispiel 21: Joseph Haydn, Klaviersonate D-Dur Hob. XVI:14, erster Satz, T. 1–8, Formfunktionen Hauptsatz und Überleitung

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-21_Haydn-hob16-14-1.mp3

Audiobeispiel 21: Joseph Haydn, Klaviersonate D-Dur Hob. XVI:14, erster Satz, T. 1–8 (*Joseph Haydn 1732–1809. Die Klaviersonaten*, Christine Schornsheim, Capriccio/WDR3 49407, 2005, Track 5, 0:00–0:13)

Abgesehen vom Wiederaufgreifen des Motivs aus dem Hauptsatz sind sich die Anfänge der Klaviersonaten Hob. XVI:14 und Hob. XVI:8 sehr ähnlich: jeweils vier Takte Hauptsatz und Überleitung, übereinstimmende Harmonik und abschließend ein Halbschluss der Ausgangstonart. Natürlich ließe sich der Anfang der Sonate D-Dur Hob. XVI:14 aufgrund der Symmetrie, der Kadenz im vierten und achten Takt sowie den motivischen Entsprechungen auch als Periode mit ›vertauschten‹ Kadenz in der Formfunktion Hauptsatz auffassen. Doch sei daran erinnert, dass sich die Plausibilität der Interpretation der ersten acht Takte der Sonaten Hob. XVI:8 und Hob. XVI:14 als eigenständige Taktgruppen mit distinkten Formfunktionen (Hauptsatz und Überleitung) durch intertextuelle Vergleiche ergeben hat, die es ermöglichen, einen strukturellen Zusammenhang zwischen den Anfängen der Sonaten KV 281 (189f), KV 545, Hob. XVI:8, Hob. XVI:27 und Hob. XVI:14 sowie vielen weiteren Werke der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu beobachten.

Wilhelm Fischer bezeichnete den Liedtypus, den Erwin Ratz als Vorbild für die Periode ansah, als zweiteilig symmetrische, aus Vorder- und Nachsatz bestehende Einheit, die sich durch die motivische Struktur $\alpha\beta\alpha\beta$ beschreiben lässt. Im Hinblick auf die Abschlüsse von Vorder- und Nachsatz hatte Fischer eine Auffassung, die von einem heutigen Perioden-Verständnis abweicht (Tab. 2).

Typ	Endigungsformel Vordersatz	Endigungsformel Nachsatz	Endigungsformeln
1	Ganzschluss Tonika	Ganzschluss Tonika	gleich
2	Halbschluss Tonika	Halbschluss Tonika	gleich
3	Halbschluss Tonika	Ganzschluss Tonika	verschieden
4	Ganzschluss Tonika	Halbschluss Tonika	verschieden
5	Halb- oder Ganzschluss Tonika	Ganzschluss Dominante	verschieden
6	Ganz- oder Halbschluss Tonika	Ganzschluss Paralleltonart	verschieden

Tabelle 2: Systematik der Halbsätze von Perioden nach Wilhelm Fischer (1915, 26)

Fischers Kadenzsystematik hätte es erlaubt, die ersten acht Takte der Sonate Hob. XVI:14 als Liedtypus (Typ 4) bzw. Periode (in der Formfunktion Hauptsatz) aufzufassen. Damit verstellt Fischers Systematik den Blick auf die in diesem Beitrag dargelegte Auffassung von Formfunktionen. Denn nach ihm lassen sich Taktgruppen zur Periode in einer einzigen Formfunktion verbinden, für die hier vorgeschlagen wurde, sie als distinkte Taktgruppen in unterschiedlichen Formfunktionen zu interpretieren. Auch der Fortspinnungstypus, der Vorbild für den Satz von Erwin Ratz war, beherrsche, so Fischer, »die Melodik der größeren Formen«¹⁰⁵, und er merkt an:

Der achttaktige Bachsche Satz ist einem ganzen Wiener klassischen Tuttisatz mit allen seinen Teilen als äquivalent zu betrachten, nicht etwa dem Anfangsthema eines solchen.¹⁰⁶

[D]er Fortspinnungstypus wird zur Form der Exposition des Sonatensatzes, natürlich mit Ausschluß des Seitensatzes; der Vordersatz wird dabei zum Hauptsatz, die Fortspinnung zur Überleitungspartie, der Trägerin der Modulation, der Epilog je nach der Stellung des eingeschobenen Seitensatzes zum Abschluß der Überleitung oder zum Sonatenepilog.¹⁰⁷

Noch einige Worte über den Bau der Elemente des Fortspinnungstypus im Wiener klassischen Stile. Der genannte Melodiebautypus tritt, den bisherigen Untersuchungen gemäß, in zweifacher Funktion auf: als Strukturtypus für Haupt- und Seitensätze und für die beiden Hälften von Melodien des Liedtypus. Seine Elemente, Vordersatz und Fortspinnung, zeigen keine prinzipiellen Unterschiede nach den beiden Verwendungsarten.¹⁰⁸

Diese Aussagen machen deutlich, dass die Überlagerung von Formfunktionen durch Strukturmodelle (Fortspinnungstypus, *sentence*) bereits in der Theorie Wilhelm Fischers angelegt ist und über Erwin Ratz den Weg in die nordamerikanischen Theorieentwürfe zur Sonatenform gefunden haben könnte. Die daraus resultierenden Probleme und eine alternative Auffassung für die Formfunktionen Hauptsatz und Überleitung wurden bisher dargelegt, die Auswirkungen auf das Verständnis des Seitensatzes (*subordinate theme*) sowie der Schlussgruppe (*closing section*) werden im Folgenden erörtert.

DIE FORMFUNKTION SEITENSATZ (*SUBORDINATE THEME*)

Es gibt Expositionen, die eine deutliche Mittelzäsur in Form eines Halbschlusses aufweisen, und es dürfte unstrittig sein, dass nach einer solchen Zäsur der Seitensatz beginnt. Nach Carl Dahlhaus erfordert »der Begriff des Seitensatzes nur einen Tonartenwechsel

105 Fischer 1915, 31.

106 Ebd., 50.

107 Ebd., 52.

108 Ebd., 57.

und einen profilierten melodischen Anfang, kein neues Thema«¹⁰⁹. Im Folgenden wird unter dem Begriff ›Seitensatz‹ daher weder die Struktur ›locker Gefügetes‹ von Erwin Ratz noch der aus *presentation, continuation, cadential* bestehende ›sentence‹ im Sinne Caplins verstanden. Mit Seitensatz wird im Folgenden eine Formfunktion bezeichnet, die der Kenntlichmachung der Nebentonart dient. Diese Formfunktion wird wiederum als konstanter Vergleichsgesichtspunkt gesetzt, um in verschiedenen Werken funktional äquivalente Gestaltungen identifizieren zu können.



Beispiel 22: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545 *Facile*, erster Satz, T. 14–17, Seitensatz

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-22_Mozart-kv545-1.mp3

Audiobeispiel 22: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 545 *Facile*, erster Satz, T. 13–17 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8685, 1990, Track 4, 0:23–0:32)

Die Takte 14–17 der *Sonata facile* (Bsp. 22) bilden durch die hohe Lage einen klanglichen Kontrast zu Vorhergehendem (Halbschluss der Ausgangstonart bzw. Abschluss der Überleitung) und erfüllen damit die von Dahlhaus erwähnte Aufgabe, den Eintritt der Nebentonart auf eine auffällige Weise zu kennzeichnen. Den hohen Klangcharakter (Bassetto-Klangtechnik) nach einem Quintabsatz hat Mozart erstmalig in der sinfonischen Gattung erprobt, von hier aus dürfte die Technik Eingang in die Klaviersonaten gefunden haben.¹¹⁰

Nimmt man die Proportion in den Blick, die zwischen diesen vier Takten und der Länge der gesamten Exposition (28 Takte) bestehen, ergibt sich das Verhältnis 1:7, das heißt, die Takte 14–17 gestalten 14% der Exposition des Kopfsatzes der Sonate KV 545. Strukturell zeigen die Takte eine Phrase und ihre Wiederholung¹¹¹, mit einer variierten Wiederholung findet sich dieses Modell (= Phrase und Phrasenwiederholung) auch in den Takten 18–21 der Klaviersonate B-Dur KV 281 (189f) oder in den Takten 23–30 der Sonate G-Dur KV 283 (189h) (jeweils Kopfsatz). Die Proportionen entsprechen in beiden Fällen ungefähr der Proportion in der *Facile*-Sonate: Die vier Takte der B-Dur-Sonate fallen relativ etwas kürzer aus (10% der Expositionsänge), die acht Takte der G-Dur-Sonate sind dagegen nur unwesentlich länger (15% der Expositionsänge).

Genau das gleiche proportionale Verhältnis wie in der *Facile*-Sonate (14% der Expositionsänge) kennzeichnet die Takte nach dem Halbschluss der Nebentonart in der Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b) (Bsp. 23).

109 Dahlhaus 1997, 44.

110 Vgl. hierzu Kaiser 2007, 200.

111 Vgl. ebd., 203–208.

35

p

39

p

Beispiel 23: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b), erster Satz, T. 35–42

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-23_Mozart-kv309-1.mp3

Audiobeispiel 23: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b), erster Satz, T. 33–42 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8682, 1990, Track 4, 0:50–1:05)

Auch die Struktur dieser Taktgruppe lässt sich unter das Modell ›Phrase und Phrasenwiederholung‹ subsumieren. Die Art der Modifikation der Phrasenwiederholung allerdings ist bedeutsam, sie betrifft den Abschluss der Taktgruppe: Während am Phrasenende Takt 38 die Oberstimme melodisch das a^1 umspielt bzw. eine Quintlage erklingt, wird am Ende der Phrasenwiederholung (T. 42) das d^2 und damit eine Oktavlage erreicht. Mit der ›öffnenden‹ Quintlage am Ende des ersten Viertakters sowie der ›schließenden‹ Oktavlage am Ende des zweiten werden in KV 309 (284b) die D-Dur-Akkorde auf eine Weise differenziert, die typisch für das Öffnen und Schließen einer ›Periode‹ (*theme-type*) ist.

Eine Periode nach dem Halbschluss der Nebentonart bzw. Abschluss der Überleitung findet sich in der Sonate F-Dur KV 533 (Bsp. 24).

42

sf

p

p

46

sf

p

Beispiel 24: W.A. Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 533, erster Satz, T. 41–49

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-24_Mozart-kv533-1.mp3

Audiobeispiel 24: W.A. Mozart, Klaviersonate F-Dur KV 533, erster Satz, T. 41–59 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8685, 1990, Track 1, 0:52–0:15)

Die periodische Gestaltung dieses Achttakters – der im Anschluss variierend wiederholt wird – ist deutlicher ausgeprägt als in KV 309 (284b). Im Hinblick auf die Proportionen sind die Gestaltungen jedoch vergleichbar, denn in KV 533 nehmen die 16 Takte (Periode und variierte Wiederholung) nach dem Halbschluss der Nebentonart 16% der gesamt-

ten Exposition ein. Etwas gewichtiger dagegen fällt mit 21% der periodische Seitensatz in der Klaviersonate D-Dur KV 311 (284c) aus (Bsp. 25).

Beispiel 25: W.A. Mozart, Klaviersonate D-Dur KV 311 (284c), erster Satz, T. 16–24

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-25_Mozart-311-1.mp3

Audiobeispiel 25: W.A. Mozart, Klaviersonate D-Dur KV 311 (284c), erster Satz, T. 16–24 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8682, 1990, Track 7, 0:27–0:42)

Unter Berücksichtigung des Parameters Ausdehnung (bzw. Proportion)¹¹², der in vielen Untersuchungen vernachlässigt und dem hier große Bedeutung beigemessen wird, ist es sinnvoll, vier- und achttaktige Taktgruppen wie die Gestaltungen aus den Klaviersonaten KV 545, KV 281 (189f), KV 283 (189h), KV 309 (284b), KV 533 und KV 311 (284c) als funktional äquivalent zu interpretieren. Dass eine Periode in der Formfunktion Seitensatz eigenständig und als äquivalent zu einer periodischen Hauptsatzgestaltung zu gelten hat, dürfte seit Erwin Ratz Konsens sein.¹¹³ Neu hingegen dürfte die Erkenntnis sein, dass sich die vier Takte nach der Mittelzäsur der *Sonata facile* als eigenständiger Seitensatz interpretieren lassen, wie es die hier vorgenommenen intertextuellen Vergleiche nahelegen. Viertaktige Gestaltungen der Formfunktion Seitensatz wie in KV 281 (189f) und KV 545 stehen dabei auf der einen Seite der Skala möglicher Gestaltungsweisen, an deren anderem Ende groß angelegte Seitensatzperioden wie im Kopfsatz der Klaviersonate C-Dur op. 53 (*Waldstein*)¹¹⁴ von Ludwig van Beethoven zu lokalisieren sind (Bsp. 26).

112 Vgl. ebd., 75f.

113 »Um Mißverständnisse zu vermeiden, sei noch erwähnt, daß es selbstverständlich auch Fälle gibt, wo in voller Absicht der Seitensatz fester geformt erscheint. Wir finden dies häufig bei Schubert, aber auch schon bei Beethoven, so z.B. in der Waldstein-Sonate Op 53, wo der Seitensatz als achttaktige Periode gebaut ist, die zur Wiederholung gelangt.« (Ratz 1951, 30f.)

114 Hinsichtlich der Proportion ist die Länge des Seitensatzes der *Waldstein*-Sonate im Verhältnis zur Expositionslänge nicht ungewöhnlich. Sie liegt mit 18% zwischen den Proportionen in den Sonaten KV 533 und KV 311 (284c).

Beispiel 26: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 53 *Waldstein*, erster Satz, T. 35–50, periodischer Seitensatz

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-26_Beethoven-op53-1.mp3

Audiobeispiel 26: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 53 *Waldstein*, erster Satz, T. 35–51 (*Beethoven. The Piano Sonatas*, Vladimir Ashkenazy, Decca London 443 713-2, 1995, Track 1, 0:58–1:30)

Neben den Gestaltungen der Formfunktion Seitensatz als a) einfache Taktgruppe mit Wiederholung, b) mit modifizierter Wiederholung sowie c) als Periode (*period*) finden sich an dieser formalen Position auch d) Ausarbeitungen als Satz (*sentence* im Sinne eines ›theme-type‹), wie Beispiel 27 verdeutlicht.

19 Oboen

Vordersatz

Streicher

Phrase (a)

23

Nachsatz

Phrasenwiederholung (a')

Abspaltung

27

Oboen

+ Hörner (Liegeton)

Kontur der Kadenz

Beispiel 27: Joseph Haydn, Sinfonie C-Dur Hob. I:30, *Alleluja*, erster Satz, T. 19–30

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-27_Haydn-hob1-30-1.mp3

Audiobeispiel 27: Joseph Haydn, Sinfonie C-Dur Hob. I:30, *Alleluja*, erster Satz, T. 18–32 (*Joseph Haydn Edition. Symphonies*, Austro-Hungarian Haydn Orchestra, Ltg. Adam Fischer, Brilliant Classics 93782/8, o.J., Aufnahme 2001, Track 1, 0:29–0:52)

Der Kopfsatz der Sinfonie C-Dur Hob. I:30 (*Alleluja*) beginnt mit einem Hauptsatz, der sich als Satz (*sentence*) verstehen lässt (T. 1–8). Ihm folgt eine Überleitung, die einem Standard entspricht (Prolongation der Ausgangstonart sowie IV-I-V-I-Harmonik + Halbschluss in der Nebentonart, T. 8–19). Die Bestimmung der Takte 19–29 als Seitensatz ist in erster Linie an den beiden starken Zäsuren orientiert (Halbschlüsse in der Nebentonart, T. 20 und 29). Die dazwischenliegende Gestaltung lässt sich motivisch-thematisch wiederum als Satz (*sentence*) verstehen, und auch im Hinblick auf die Instrumentation (Streicherklang mit Liegeton in den Oboen) sowie Harmonik (Pendelharmonik) lässt sich diese Passage als typisch für die Formfunktion Seitensatz bezeichnen. Während nach Caplin ein Seitensatz (*subordinate theme*) üblicherweise eine locker gefügte Struktur aufweist und mit einem Ganzschluss endet, erlaubt es die hier dargelegte Perspektive, in der Sinfonie Haydns den Seitensatz als fester gefügten Satz (*theme-type*) zu erkennen, an dessen Ende ein Halbschluss erklingt.

Während der Begriff ›Seitensatz‹ (*subordinate theme*) die funktionale Äquivalenz der im Vorangegangenen besprochenen Gestaltungen anzeigt, habe ich darüber hinaus vorgeschlagen, zwischen ›Seitensatz‹ und ›Seitenthema‹ zu differenzieren.¹¹⁵ Während der Begriff ›Seitensatz‹ als Funktionsbegriff offen ist für unterschiedlichste Gestaltungen, können mit ›Seitenthema‹ ausschließlich Realisierungen gekennzeichnet werden, die sich mithilfe der idealtypischen Vorstellungen ›Periode‹ oder ›Satz‹ (*theme-types*) beschreiben lassen. Die Takte 14–17 des Kopfsatzes der Klaviersonate KV 545 bilden demnach einen Seitensatz, jedoch kein Seitenthema. Die Takte 17–24 des Kopfsatzes der Klaviersonate D-Dur KV 311 (284c) und die Takte 21–29 der Sinfonie in C-Dur Hob. I:30 lassen sich dagegen als Seitenthema (bzw. zweites Thema) in der Funktion des Seitensatzes verstehen. Über das hier dargelegte Verständnis der Formfunktion Seitensatz lässt sich zudem das Problem lösen, das in herkömmlichen Sonatentheorien aus der unterschiedlichen Semantik eines locker und fest gefügten Seitensatzes hervorgeht. Darüber hinaus kann die in diesen Formtheorien bestehende Asymmetrie zwischen den Begriffen Haupt- und Seitensatz beseitigt werden, denn als Hauptsatz wird in der Regel nur der erste Abschnitt des ersten Teils einer zweiteiligen Exposition bezeichnet, der Seitensatz hingegen nimmt – abgesehen von einem kurzen Epilog (*closing section*) – nahezu den gesamten zweiten Teil ein (Abb. 7).

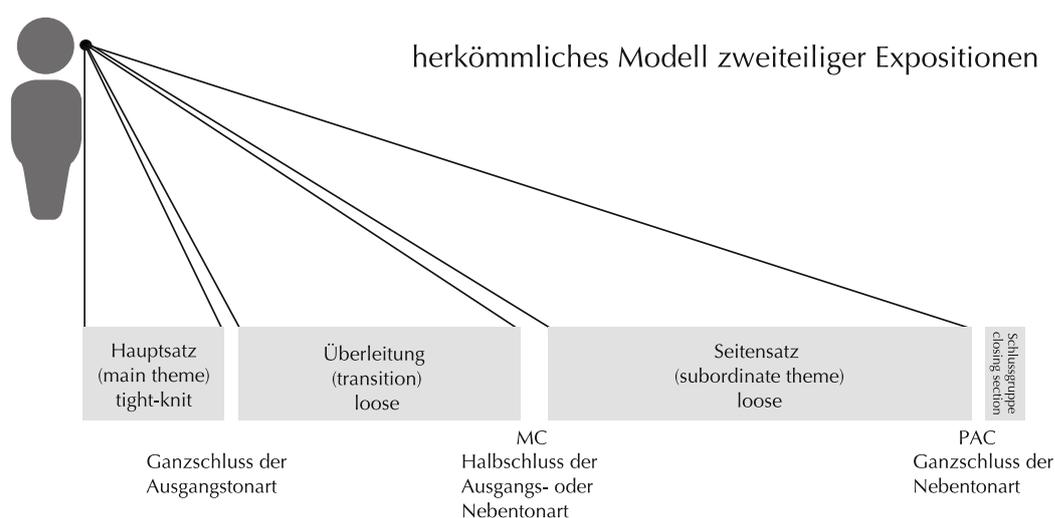


Abbildung 7: Herkömmliches Modell zweiteiliger Expositionen

Folgt man dagegen der hier dargelegten Auffassung zum Seitensatz, ergibt sich ein anderes, symmetrisches Modell der Exposition mit einer Entsprechung der Abschnitte im ersten und zweiten Teil. Der Hauptsatz im ersten Teil korrespondiert dabei mit dem Seitensatz im zweiten, und die Überleitung im ersten Teil hat ihre Entsprechung in jenen Abschnitten, die (nach Seitensätzen, die aus Phrase und Phrasenwiederholung bestehen) in nordamerikanischen Formtheorien als *continuation* und *cadential* bezeichnet werden. Entsprechend der Überleitung, für die eine vorbereitende Gestaltung und ein abschließender Halbschluss charakteristisch ist¹¹⁶, fasse ich auch im zweiten Teil von Expositionen Vorbereitung (*continuation*) und Kadenz (*cadential*) als Einheit auf, die ich semantisch pas-

115 Vgl. Kaiser 2007, 200ff.

116 Vgl. hierzu meinen Beitrag zur Gestaltung der Formfunktion Überleitung in der Musik W.A. Mozarts: Kaiser 2009.

send als Schlussgruppe (*closing section*) bezeichnet habe.¹¹⁷ Abbildung 8 veranschaulicht das alternative Verständnis für die Formfunktionen Seitensatz und Schlussgruppe.

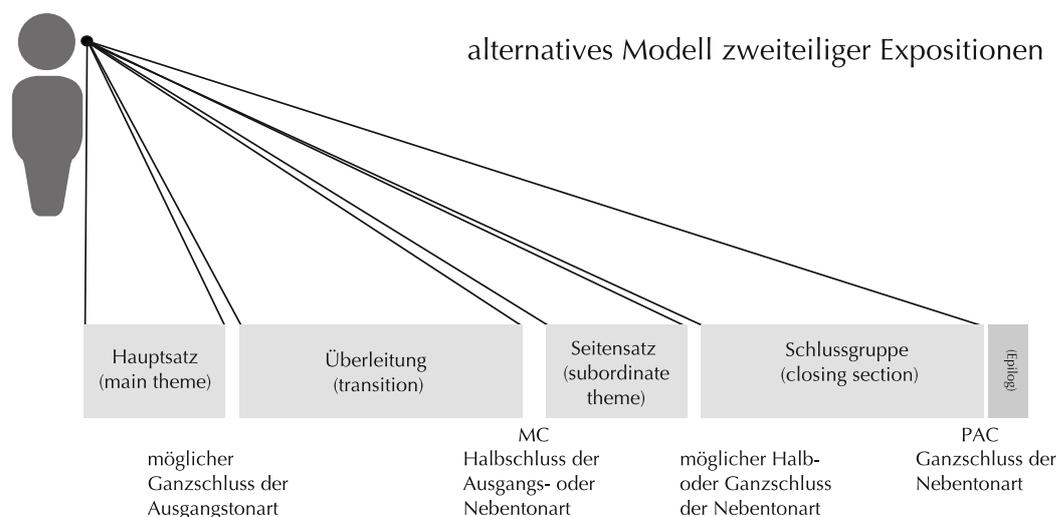


Abbildung 8: Alternatives Modell zur zweiteiligen Exposition

DIE FORMFUNKTION SCHLUSSGRUPPE (*CLOSING SECTION*)

Folgt man dem oben dargelegten Verständnis eines Seitensatzes, erfüllen die Takte 43–54 der Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b) die Formfunktion Schlussgruppe (*closing section*; Bsp. 28).

Sowohl der ganze Abschnitt als auch die einzelnen Teilabschnitte (T. 43–45, 46–49, 50–54) beginnen jeweils im Bass mit der dritten Tonleiterstufe ($h = mi$) der Nebentonart G-Dur. In den Takten 43 und 46 wird dieser Ton als Sextakkord harmonisiert, in Takt 50 ist er Bestandteil eines verminderten Septakkords. Die Schlussgruppe lässt sich als dreimaliger Anlauf zu einer großangelegten, authentischen Ganzschlusskadenz in der Nebentonart verstehen (›Arientriller‹-Kadenz¹¹⁸), die ihren Abschluss in Takt 54 erreicht. In Beispiel 29 ist das idealtypische Kadenzmodell (ohne Unterbrechungen) zu sehen, die Varianten b–d skizzieren verschiedene Möglichkeiten der Harmonisierung der mi - und fa -Bassstufen. Am Anfang der Varianten a und b wird die Möglichkeit einer (subdominanten oder dominanten) Pendelbewegung angedeutet, die dem kadenzeinleitenden Sextakkord vorgehen und ihm ein besonderes Gewicht verleihen kann.¹¹⁹

Vor dem Hintergrund dieser Typisierung lässt sich die Schlussgruppe in KV 309 (284b) als Kombination der Kadenzmodelle b (T. 43/46) und c (T. 50) verstehen. Um Missverständnisse zu vermeiden, sei an dieser Stelle jedoch noch einmal darauf hingewiesen, dass die Formfunktion Schlussgruppe nicht durch die Kadenzstruktur bewirkt wird, sondern dass die Auffassung der Takte 42–53 als Schlussgruppe in KV 309 (284b) einen Vergleichsbereich eröffnet, der sich strukturell als Kadenz erklären lässt. In diesem Vergleichsbereich liegen auch groß angelegte Ausarbeitungen, wie zum Beispiel die virtuose

117 Vgl. Kaiser 2007, 62. Der Begriff ›Schlussgruppe‹ ist in Deutschland zwar verbreitet, er wird jedoch wegen seiner Mehrdeutigkeit kritisch reflektiert (vgl. hierzu Schmidt-Beste 2006, 81–83).

118 Dieser Begriff findet sich in Gersthofer 1993, 45, 195–201 und 248.

119 Vgl. hierzu Kaiser 2007, 194ff.

Kadenz der *Waldstein*-Sonate (Bsp. 30; die mi-fa-sol-ut-Bassstufen sowie die chromatische Erhöhung der fa-Stufe sind markiert).

Beispiel 28: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b), erster Satz, T. 43–54, Formfunktion Schlussgruppe

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-28_Mozart-kv309-1.mp3

Audiobeispiel 28a: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b), erster Satz, T. 43–56 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8682, 1990, Track 4, 1:06–1:26)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-28_Mozart-kv301-1-mit-Bassmodell.mp3

Audiobeispiel 28b: W.A. Mozart, Klaviersonate C-Dur KV 309 (284b), erster Satz, T. 43–56 mit Bassmodell (Sample des Autors auf Grundlage der Aufnahme in: *Mozart. The Complete Music for Piano Solo*, Vol.1–3, Walter Gieseking, Seraphim IC-6047, ID-6048, ID-6049, 1955)

a) b) c) d)

5 6 (6) 6 5 4# 6 (6) 6 5 6# 6 6 5 7 5 6 5
4 3 4 3 b5 4 3 3# 4 3

mi fa sol ut mi fa sol ut mi fa sol ut mi fa sol ut

Beispiel 29: Modelle zur Beschreibung von Gestaltungen in der Formfunktion Schlussgruppe

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp29_Kadenzmodelle.mp3

Audiobeispiel 29: Modelle zur Beschreibung von Gestaltungen in der Formfunktion Schlussgruppe

The image shows a musical score for the ending of the first movement of Ludwig van Beethoven's Piano Sonata in C major, Op. 53 'Waldstein', measures 50 to 74. The score is written for piano and consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/8. The score includes various dynamic markings and performance instructions:

- Measure 50: *f* (forte)
- Measure 54: *decresc.* (decrescendo)
- Measure 57: *cresc.* (crescendo)
- Measure 60: *f* (forte) in the bass staff, *ff* (fortissimo) in the treble staff
- Measure 63: *sf* (sforzando) in the bass staff, *p* (piano) in the treble staff
- Measure 66: *sf* (sforzando) in the bass staff, *fp* (forzando piano) in the treble staff
- Measure 69: *decresc.* (decrescendo) in the bass staff, *pp* (pianissimo) in the treble staff
- Measure 72: *cresc.* (crescendo) in the bass staff, *tr* (trill) in the treble staff, *fp* (forzando piano) in the bass staff

Beispiel 30: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 53 *Waldstein*, erster Satz, T. 50–74, Schlussgruppe

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-30_Beethoven-Op53-1.mp3

Audiobeispiel 30a: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 53 *Waldstein*, erster Satz, T. 49–76 (Beethoven. *The Piano Sonatas*, Vladimir Ashkenazy, Decca London 443 713-2, 1995, Track 1, 1:27–2:10)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-30_Beethoven-op53-1-mit-Bassmodell.mp3

Audiobeispiel 30b: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 53 *Waldstein*, erster Satz, T. 49–76 mit Bassmodell (Sample des Autors auf Grundlage der Aufnahme in: *Ludwig van Beethoven. Solomon plays Beethoven Sonatas*, Solomon [Cutner], EMI 1948/56)

In Tabelle 3 finden sich Referenzen auf weitere Schlussgruppengestaltungen in Kopfsätzen von Klaviersonaten Mozarts, die sich strukturell als Ausarbeitung eines Kadenzmodells interpretieren lassen. Die Bassstufen (mi-fa-sol-ut) können dabei durch Prolongationen auseinandertreten bzw. durch Sequenzen verbunden sein. Darüber hinaus kann der kadenzuelle Abschluss mehrfach erreicht werden (Reihung von Kadenzen).

KV	Seitensatz	Schlussgruppe				Anmerkungen
		mi	fa	sol	ut	
279 (189d)	17–20	20	25	30	31	1) 2)
280 (189e)	27–34	35	42	42	43	3)
281 (189f)	18–21	–	22	27	30	4)
		–	–	29	34	
282 (189f)	9–11	11	12	12	–	5)
		13	14	14	15	
283 (189h)	23–30	36	37	37	38	
		41	42	42	43	
		46	47	47	48	
		49	50	50	51	
309 (284b)	35–42	43	44	45	–	
		46	47	48	–	
		50	51	52	54	
311 (284c)	17–24	28	31	31	32	
		32	35	35	36	
310 (284d)	23–26	27	32	34	35	
		37	39	39	40	
		41	44	44	45	
330 (300h)	19–26	26	30	31	–	5)
		–	32	33	34	2)
		–	41	41	42	
		45	47	47	48	
		51	53	53	53	
333 (315c)	23–38	40	43	44	–	5)
		–	45	45	46	1) 6)
		–	49	49	50	
		52	52	53	54	
		56	56	57	59	
457	36–43	(50)	51	57	59	
		61	61	62	63	
		65	66	66	67	
533	42–57	59	62	65	–	5) 1)
		–	80	81	89	

545	14–17	18	22	24	26	
570	41–57	57	64	64	–	
		65	66	67	69	
		71	71	72	73	
		–	74	75	77	6)
576	28–33	–	39	40	41	7)

Tabelle 3: Kadenzstrukturen in der Formfunktion Schlussgruppe in den Kopfsätzen von Klaviersonaten W.A. Mozarts

- 1) mit prolongierender VI-ii-V-I-Sequenz (Fonte)¹²⁰
- 2) mit prolongierendem Halbschluss
- 3) mit prolongierender I-VI-II-V-Sequenz (Monte) und prolongierendem Sextenparallelismus im Außenstimmensatz
- 4) mi-Stufe fehlt, fa- und sol-Stufe werden über eine Quintfallsequenz verbunden, anschließend Wiederholung ab der sol-Stufe
- 5) zwei Kadenzanläufe, über einen Trugschluss verbunden
- 6) mit alterierter fa-Stufe
- 7) Die Takte 48–53 lassen sich über die Kadenzstruktur d) erklären, gehören aber nicht zur Formfunktion Schlussgruppe, sondern zu einem Thema nach der Schlussgruppe, die in Takt 41 endet.

Bisher wurde die Kadenzstruktur eines Ganzschlusses in der Nebentonart als ein spezifischer Typ der Formfunktion Schlussgruppe erörtert, und es wurde darauf hingewiesen, dass die Kadenz nicht Ursache für die Zuweisung der Formfunktion Schlussgruppe ist. Auch wenn sich das Ende einer Exposition des 18. Jahrhunderts schwerlich ohne eine abschließende Kadenz denken lässt, zeigen die Beispiele 31 und 32, dass eine Kadenzstruktur in der Nebentonart nicht zwangsläufig eine Schlussgruppenwirkung verursacht. Denn wenn in der Formfunktion Seitensatz (*subordinate theme*) eine Periode (*period*) oder ein Satz (*sentence*) erklingt, können Taktgruppen aufeinander folgen, die trotz vergleichbarer Kadenzstruktur (Kadenz) unterschiedliche Formfunktionen repräsentieren.

Beispiel 31: W.A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, erster Satz, T. 52–57, Ganzschluss in der Nebentonart in der Formfunktion Seitensatz

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-31_Mozart-kv570-1.mp3

Audiobeispiel 31a: W.A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, erster Satz, T. 50–59 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8685, 1990, Track 7, 0:55–1:05)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-31_Mozart-kv570-1-mit-Bassmodell.mp3

Audiobeispiel 31b: W.A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, erster Satz, T. 50–59 mit Bassmodell (Sample des Autors auf Grundlage der Aufnahme in: *Mozart. The Complete Music for Piano Solo*, Vol.1–3, Walter Gieseking, Seraphim IC-6047, ID-6048, ID-6049, 1955)

¹²⁰ Zur Verwendung der Sequenztypen ›Monte‹ und ›Fonte‹ (nach Joseph Riepel) bei Mozart vgl. ebd., 140–142, 220, 238–241, 243, 253–255 und 256–262.

Beispiel 32: W.A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, erster Satz, T. 65–69, Ganzschluss in der Nebentonart in der Formfunktion Schlussgruppe

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-32_Mozart-kv570-1.mp3

Audiobeispiel 32a: W.A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, erster Satz, T. 64–69 (*Mozart. Les Sonates pour le Forte-Piano sur instrument d'époque*. Paul Badura-Skoda, Auvidis-Astrée E8685, 1990, Track 7, 1:13–1:20)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/956/bsp-32_Mozart-kv570-1-mit-Bassmodell.mp3

Audiobeispiel 32b: W.A. Mozart, Klaviersonate B-Dur KV 570, erster Satz, T. 64–71 mit Bassmodell (Sample des Autors auf Grundlage der Aufnahme in: *Mozart. The Complete Music for Piano Solo*, Vol.1–3, Walter Gieseking, Seraphim IC-6047, ID-6048, ID-6049, 1955)

Beispiele 31 und 32 entstammen beide dem Kopfsatz der Klaviersonate B-Dur KV 570 und zeigen perfekte authentische Kadenzen in der Nebentonart F-Dur (T. 52–57 und T. 66–69). Der Proportion und Ausdehnung nach scheint die erste Kadenz etwas gewichtiger zu sein als die zweite, vom musikalischen Ausdruck her ist jedoch die zweite gewichtiger als die erste. Denn die in Beispiel 32 gezeigte Inszenierungsweise ist virtuos und nach außen gerichtet (›brillante‹ ›Arientriller‹-Kadenz), die in Beispiel 31 wirkt demgegenüber schlicht und nach innen gewendet. Die Inszenierungsweise des zuletzt genannten Beispiels ist für die Formfunktion Seitensatz charakteristisch, die virtuose Geste in Beispiel 32 findet sich üblicherweise in der Formfunktion Schlussgruppe.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Der vorliegende Beitrag ist von einer Kritik an einem im deutsch- und englischsprachigen Diskurs verbreiteten Verständnis von Formfunktionen (*formal functions*) ausgegangen, um an zweiteiligen Expositionen ein alternatives Verständnis für die Formfunktionen Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und Schlussgruppe zu veranschaulichen.

1.) Das Verständnis von Formwirkungen als bewirkten Wirkungen bzw. ein kausalwissenschaftliches Verständnis von Formfunktionen wird aus wissenschaftstheoretischer Überzeugung abgelehnt. Eine Folge davon ist die Zurückweisung der (bei Ratz ideologisch belasteten) Kategorien des ›fest Gefügten‹ (*tight-knit*) und ›locker Gefügten‹ (*loose*), die üblicherweise an die Formfunktionen Hauptsatz und Seitensatz (*main theme*, *subordinate theme*) gekoppelt werden (und – aus dieser Perspektive – die Formfunktionen daher bewirken).

2.) Die in vielen Analysen vernachlässigten Kategorien der Proportion/Ausdehnung sowie der Inszenierungsweise werden als wichtig erachtet und bei der Bestimmung von Formfunktionen berücksichtigt.

Aus systemtheoretischer Sicht (nach Niklas Luhmann) basiert jedes Beobachten auf »willkürlichen« Entscheidungen eines Beobachters, das heißt Beobachtungen bzw. das Unterscheiden und Bezeichnen von Sachverhalten sind kontingent (so und auch anders

möglich, jedoch nicht beliebig).¹²¹ Jede Beobachtung ist demnach abhängig von einem individuellen Standpunkt und geleitet von einer Absicht des Beobachters. Die Absicht dieses Beitrags liegt darin, durch funktionale Analysen und Bestimmung funktional äquivalenter Gestaltungen kompositionsgeschichtliche Erkenntnisse über Entwicklungen der Gattungen Sonate und Sinfonie zu erhalten. Meine Forschungen haben mich zu einer Interpretation der Formfunktionen Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und Schlussgruppe geführt, die sich in Teilen von einem auf William E. Caplin und Erwin Ratz zurückgehenden Verständnis substantziell unterscheidet.

Im Hinblick auf den Hauptsatz ermöglicht mir die im Vorangegangenen dargelegte Perspektive, die folgenden Ausarbeitungen als funktional äquivalent anzusehen:

- W.A. Mozart, KV 545, erster Satz, T. 1–4 (viertaktige Gestaltung ohne kadenzialen Abschluss)
- J. Haydn, Hob. XVI:8, erster Satz, T. 1–4 (viertaktige Gestaltung ohne kadenzialen Abschluss)
- J. Haydn, Hob. XVI:14, erster Satz, T. 1–4 (viertaktige Gestaltung mit kadenzialem Abschluss)
- W.A. Mozart, KV 9, erster Satz, T. 1–6 (sechstaktige Gestaltung mit kadenzialem Abschluss)
- W.A. Mozart, KV 311 (284b), erster Satz, T. 1–7 (siebentaktige gestauchte Periode)
- W.A. Mozart, KV 9, erster Satz, T. 1–8 (achttaktige Periode)
- W.A. Mozart, KV 8, zweiter Satz, T. 1–8 (achttaktige Periode)
- W.A. Mozart, KV 281 (289f), erster Satz, T. 1–8 (achttaktige Periode)

121 »Hiermit gerät man zwangsläufig auf das Terrain, das unter Begriffen wie Historismus oder Relativismus zu weitläufigen Diskussionen Anlaß gegeben hat. In der Tat: Unterscheidungen werden immer willkürlich eingeführt und benutzt. Sie bleiben kontingent. Das gilt auch dann, wenn man Unterscheidungen von anderen Unterscheidungen unterscheidet und dadurch Kontexte schafft, in denen die Unterscheidungen selbst bezeichnet werden können. Mindestens seit den Vorlesungen von Ferdinand de Saussure ist dieses Problem in dieser Form präsent, bezogen auf die Unterscheidung von Zeichen und Bezeichnetem, bezogen also auf Semiologie (oder, wie die Amerikaner sagen, semiotics). Was für diesen Fall gilt, gilt jedoch für Unterscheidungen schlechthin. Aber was heißt: willkürlich? Für keinen Beobachter ist es ein Problem, daß er die Unterscheidung, die er gerade benutzt, willkürlich benutzt; denn sie wird ja benutzt. Nur ein Beobachter des Beobachters mag damit seine Probleme haben. Für ihn heißt ›willkürlich‹ aber nichts weiter als: daß die Unterscheidung sich nicht aus der Sache selbst ergibt, sondern nur beobachtet werden kann, wenn man den Beobachter beobachtet, der sie verwendet. Willkür heißt: nach individuellem Gutdünken handeln. Aber solches Gutdünken entsteht und verfährt ja keineswegs beliebig. Also bezeichnet auch der Begriff der Willkür nichts, was als Zufall oder als Beliebigkeit aufgefaßt werden könnte; er dirigiert nur das Beobachten in Richtung auf ein Beobachten von Beobachtern. Der Beobachter der Beobachtungen bewegt sich damit auf der Ebene, auf der man die Welt nur noch als Konstruktion sehen kann, die sich aus dem laufenden Beobachten von Beobachtungen ergibt. Es sollte klar sein, daß er, als ein empirisch operierendes System, dadurch weder zu einem solipsistischen, noch zu einem idealistischen, noch zu einem subjektivistischen Erkenntnisbegriff verpflichtet wird. Dies waren vielmehr, gerade entgegengesetzt, die letzten Versuche, noch an der Was-Frage nach dem Einheitsgrund der Erkenntnis festzuhalten und doch schon auf der Ebene des Beobachtens von Beobachtungen zu operieren. Die Befürchtung, die man häufig antrifft: daß eine relativistische Erkenntnistheorie schließlich zwischen wahr und unwahr nicht mehr unterscheiden könne und alles zulassen müsse, da sich für eine neue Meinung einfach nur ein neuer Vertreter dieser Meinung konstituieren müsse, ist ein offensichtlicher Fehlschluß. Sie ergibt sich vermutlich aus dem impliziten Individualismus der klassischen Epistemologie, nämlich aus der Vorstellung, das ›subjektive‹ Korrelat der Erkenntnis sei ein Individuum (oder eventuell: eine Mehrzahl von isoliert existierenden Individuen). Jedenfalls verschwindet der Fehlschluß, wenn man die sozialen und zeitlichen (historischen) Abhängigkeiten im Erkenntnisprozeß mit in Betracht zieht.« (Luhmann 1990, 99f.)

- L. v. Beethoven, op. 2/1, erster Satz, T. 1–8 (achttaktiger Satz)
- J. Haydn, Hob. I:27, T. 1–12 (zwölfaktige Gestaltung mit kadenziellem Abschluss)
- L. v. Beethoven, op. 10/2, erster Satz, T. 1–12 (zwölfaktiger erweiterter Satz)
- W.A. Mozart, KV 280 (189e), erster Satz, T. 1–13 (13-taktige Gestaltung mit kadenziellem Abschluss)
- W.A. Mozart, KV 283 (189h), erster Satz, T. 1–16 (16-taktiger Satz mit Taktgruppenwiederholung)
- W.A. Mozart, KV 309 (284b), dritter Satz, T. 1–19 (19-taktige erweiterte Periode)
- W.A. Mozart, KV 309 (284b), dritter Satz, T. 1–21 (19-taktige Gestaltung mit Taktgruppenwiederholung)
- W.A. Mozart, KV 542, erster Satz, T. 1–34 (34-taktige stark erweiterte Periode)

Die großdimensionierte Ausarbeitung des Hauptsatzes in KV 542 erweist sich aus der hier dargelegten Perspektive als komplexe Erweiterung einer Periode sowie als Spiel mit jenen Konventionen, die Mozart seit seinen frühesten Kompositionen zur Gestaltung der Formfunktion Hauptsatz eingesetzt hat.

Im Hinblick auf die Formfunktion Überleitung werden folgende Gestaltungen als funktional äquivalent betrachtet:

- W.A. Mozart, KV 3, T. 7–8 (Standardharmonik ohne Kadenz)
- W.A. Mozart, KV 281 (189f), erster Satz, T. 9–16 (Standardharmonik mit Kadenz und satzartiger Gestaltung)
- W.A. Mozart, KV 6, vierter Satz, T. 9–15 (Quintfallharmonik ohne Kadenz)
- W.A. Mozart, KV 38, Nr. 4 Aria (»Laetari, iocari«), T. 43–50 (mit »Fonte«-Sequenzharmonik)
- W.A. Mozart, KV 481, erster Satz, T. 24–36 (Mollkontrast und »Fonte«-Sequenzharmonik)
- W.A. Mozart, KV 332 (300k), erster Satz, T. 22–40 (Mollkontrast, »Fonte«-Sequenzharmonik und satzartige Gestaltung)
- L. v. Beethoven, op. 10/2, erster Satz, T. 13–37 (Deformation durch »falschen« Halbschluss)
- L. v. Beethoven, op. 10/3, erster Satz, T. 17–30 (Deformation durch thematischen Charakter)
- L. v. Beethoven, op. 55, erster Satz, T. 37–45 (Harmonisierungsvariante chromatischer Parallelismus)

Interessant sind in Bezug auf die Formfunktion Überleitung Beobachtungen zu einfachsten Gestaltungen im Sinne der Oktavregel (Tonleiterstufen $\hat{8}-\hat{5}$ oder $\hat{4}-\hat{1}$ über das Eindringen chromatischer Farbe (durch die »Fonte«-Sequenzharmonik) bis hin zum Charakterwechsel durch Mollkontrast (durch einen der »Fonte«-Sequenz vorangehenden Mollakkord) und zu den Deformationen Beethovens (durch eine »falsche« Halbschluss- oder Charaktergestaltung).

In Bezug auf den Seitensatz sehe ich die folgenden Gestaltungen als funktional äquivalent an:

- J. Haydn, Hob. XVI:12, erster Satz, T. 11–12 (zweitaktige Pendelharmonik)
- W.A. Mozart KV 545, erster Satz, T. 14–17 (viertaktige Pendelharmonik)
- W.A. Mozart KV 279 (189d), erster Satz, T. 16–20 (viertaktige »Fonte«-Sequenzharmonik)
- W.A. Mozart KV 309 (284b), erster Satz, T. 35–42 (achttaktige periodische Gestaltung)
- W.A. Mozart KV 284 (205b), erster Satz, T. 22–29 (achttaktige Periode)
- J. Haydn, Hob. I:30, erster Satz, T. 21–29 (achttaktiger Satz)
- W.A. Mozart KV 533, erster Satz, T. 41–57 (16-taktige Periode)

- L. v. Beethoven op. 53, erster Satz, T. 34–50 (16-taktige Periode)
- W.A. Mozart KV 570, erster Satz, T. 41–57 (17-taktiger Satz)

Diese Vergleiche legen eine entwicklungsgeschichtliche Vorstellung nahe, die von der einfachen zweitaktigen Pendelbewegung (Hob. XVI:12) über die mediantische E-Dur-Farbe zum Beginn des Seitensatzes in einer C-Dur-Sonate (KV 279 [189d])¹²² über eine achttaktige periodische Gestaltung (KV 309 [284b]) und 16-taktige Ausarbeitungen als Satz (KV 570) und Periode (KV 533) bis zur periodischen Seitensatzgestaltung in Beethovens *Waldstein*-Sonate op. 53 in mediantischer Nebentonart führt. Aus dieser Perspektive wären periodische Seitensatzgestaltungen nicht jene Sonderfälle, als die sie Erwin Ratz noch deklariert hatte, sondern könnten als hochartifizielles motivisches Design für gängige Generalbassmodelle in spezifischen Formfunktionen verstanden werden.

In Bezug auf die Formfunktion Schlussgruppe sehe ich die folgenden Gestaltungen als funktional äquivalent an:

- W.A. Mozart KV 282, dritter Satz (Menuetto II), T. 12–16
- W.A. Mozart KV 26, erster Satz, T. 19–25
- W.A. Mozart KV 8, erster Satz, T. 19–22 (Schlussgruppe mit Trugschluss)
- W.A. Mozart KV 282 (189g), erster Satz, T. 11–15 (Schlussgruppe mit Trugschluss)
- W.A. Mozart KV 309, erster Satz, T. 43–54 (Schlussgruppe mit Unterbrechungen)
- W.A. Mozart KV 309, dritter Satz, T. 58–77 (Schlussgruppe mit Trugschluss und Unterbrechung)
- W.A. Mozart KV 283, erster Satz, T. 31–51 (Schlussgruppe mit mehreren Abschlüssen)
- W.A. Mozart KV 284, erster Satz, T. 38–50
- L. v. Beethoven op. 53/1, T. 49–74 (große Ausdehnung und Virtuosität)
- W.A. Mozart KV 533, erster Satz, T. 57–99 (große Ausdehnung und Virtuosität)

Auch hier ist es möglich, einen Bogen vom Menuett (vier Takte) bis zu individuellen und großflächigen Ausarbeitungen Beethovens (25 Takte) und Mozarts (KV 533; 42 Takte) zu spannen. Auf den Zusammenhang zwischen der Formfunktion Schlussgruppe und der virtuosen Geste, die durch das Improvisieren von Kadenzten inspiriert worden sein könnte, habe ich bereits an anderer Stelle hingewiesen.¹²³

Die Entscheidung, sich in diesem Beitrag auf zweiteilige Expositionen mit einem deutlichen Halbschluss als Mittelzäsur (*two part expositions*) zu beschränken, ist aus Pragmatik gefällt worden. Die Ausführungen des vorliegenden Beitrags müssen jedoch im Kontext eines flexiblen Expositionsmodells gesehen werden, in dem die Mittelzäsur fehlen kann (*continuous exposition*) und Formfunktionen gedoppelt werden können.¹²⁴ Ein Expositionsmodell mit extrinsisch definierten Formfunktionen (wie z.B. »der Hauptsatz erklingt am Anfang, bis die Überleitung beginnt«, »die Überleitung erklingt zwischen

122 Vgl. hierzu Kaiser 2007, 26 und 240f.

123 Ebd., 27f. sowie 60–62. Dieser Gedanke wurde aufgenommen von Diergarten 2015, 62–65.

124 Z.B. die Formfunktion Hauptsatz in den Klaviersonaten F-Dur KV 332 (300k), erster Satz, Takte 1–12 und 13–22 von W.A. Mozart sowie Es-Dur Hob. XVI:28, erster Satz, Takte 1–8 und 9–16 von Joseph Haydn; die Formfunktion Überleitung z.B. in der Arie *Per quel paterno amplesso* KV 79 (73d), Takte 34–46 und 47–56, der Klaviersonate D-Dur KV 284, erster Satz, Takte 11–21 und 30–37 von W.A. Mozart oder der Partita B-Dur Hob. XVI:2, erster Satz, Takte 11–15 und 16–22 von Joseph Haydn; die Formfunktion Seitensatz z.B. in Ludwig van Beethoven, Klaviersonate C-Dur op. 2/3, erster Satz, Takte 26–38 und 46–61.

Haupt- und Seitensatz«, »der Seitensatz erklingt zwischen Überleitung und Schlussgruppe«, »die Schlussgruppe schließt die Exposition nach einem Seitensatz«¹²⁵) ist jedenfalls so abstrakt, dass es nur wenige Sonatenexpositionen geben dürfte, an denen dieses Modell scheitert.¹²⁶ Die Frage, durch welche intrinsischen Eigenschaften die genannten Formfunktionen dann konkretisiert werden müssen, um interessante Erkenntnisse zu ermöglichen, wird sich dabei nicht generell, sondern nur im Hinblick auf konkrete Forschungsfragen und -ergebnisse beantworten lassen.

Literatur

- Agawu, V. Kofi (1991), *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Amon, Reinhard (2005), *Lexikon der Harmonielehre. Nachschlagewerk zur durmolltonalen Harmonik mit Analysechiffren für Funktionen, Stufen und Jazz-Akkorde*, Wien: Doblinger / Stuttgart: Metzler.
- Bailey Shea, Matthew (2004), »Beyond the Beethoven Model: Sentence Types and Limits«, *Current Musicology* 77, 533. <http://dx.doi.org/10.7916/D8PV6J2N> (30.6.2018)
- Bent, Ian D. / Anthony Pople (2001), »Analysis«, in: *Grove Music Online*, Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000041862> (30.6.2018)
- Bey, Henning (2000), »William E. Caplin: Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven [...]« [Rezension], *Mozart-Jahrbuch 1999*, 117–119.
- Braunschweig, Karl (2015), »Expanding the Sentence: Intersections of Theory, History, and Aesthetics«, *Music Theory and Analysis* 2/2, 156–193.
- Burmeister, Joachim (1606), *Musica poetica*, Rostock: Myliander, Reprint Laaber: Laaber 2004.
- Byros, Vasili (2015), »Hauptruhepunkte des Geistes«. Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata«, in: *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, hg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 215–251.

125 Gegen das vorgeschlagene Verständnis der Formfunktion Schlussgruppe (*closing section*) könnte eingewendet werden, dass ein Funktionsbegriff fehle, um die Musik nach einem emphatischen Ganzschluss der Nebentonart bzw. den »postcadential appendix« zu beschreiben (»perfect authentic cadence«/PAC oder »essential exposition closure«/EEC, also z.B. im Kopfsatz der *Sonata facile* die Takte 26–28 der Exposition). Doch dürfte es zum einen fraglich sein, ob diese Formfunktion auf der gleichen Ebene angesiedelt werden sollte wie die Formfunktionen Hauptsatz, Überleitung, Seitensatz und Schlussgruppe, zum anderen lässt sich diese Unterscheidung nicht sinnvoll ohne die Analysekategorie »Mittelgrundzug« (nach Heinrich Schenker) treffen, eine Kategorie, deren Relevanz nicht in allen deutschsprachigen musikanalytischen Diskursen geteilt werden dürfte.

126 Das vierteilige Expositionsmodell scheitert, wenn man von der Möglichkeit fehlender Formfunktionen ausgeht (z.B. von einer fehlenden Formfunktion »Seitensatz« in den Kopfsätzen der Divertimenti C-Dur Hob. XVI:7 und Hob. XVI:9).

- Caplin, William E. (1998), *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press.
- Caplin, William E. (2010), »What are Formal Functions?«, in: ders. / James Hepokoski / James Webster: *Musical Form, Forms and Formenlehre. Three Methodological Reflections*, Leuven: Leuven University Press, 21–40.
- Caplin, William E. (2015), »Harmony and Cadence in Gjerdingen's ›Prinner‹«, in: *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, hg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 17–57.
- Caplin, William / Nathan J. Martin (2016), »The ›Continuous Exposition‹ and the Concept of Subordinate Theme«, *Music Analysis* 35/1, 4–43.
- Dahlhaus, Carl (1968/2001), »Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität«, in: ders., *Alte Musik. Musiktheorie des 17. Jahrhunderts – 18. Jahrhundert* (= *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 3), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber, 11–307.
- Dahlhaus, Carl (1997): »[Melodie] Systematisch« (= »Melodie« B), in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 38–45.
- Darcy, Warren (2000), »William E. Caplin. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998« [Rezension], *Music Theory Spectrum* 22/1, 122–125.
- Daube, Johann Friedrich (1798), *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*, Bd. 2, Linz: Akademische Buchhandlung.
- Diergarten, Felix (2015), »Beyond ›Harmony‹. The Cadence in the *Partitura* Tradition«, in: *What is a Cadence? Theoretical and Analytical Perspectives on Cadences in the Classical Repertoire*, hg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press, 59–83.
- Eberlin, Johannes Ernst (1761), *Fundamentum del Eberlin*, Bayerische Staatsbibliothek, Ms. = D-Mbs Mus. 261.
- Eckert, Stefan (2014), »Manuscript Pages Related to the *Gesangleiter* from Joseph Riepel's *Baßschlüssel*«, *ZGMTH* 11/2, 223–230. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/737> (30.6.2018)
- Fischer, Wilhelm (1915), »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils«, *Studien zur Musikwissenschaft* 3, 22–84.
- Froebe, Folker (2007), »Historisches Panoptikum der Satzmodelle«, *ZGMTH* 4/1–2, 185–195. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/253> (30.6.2018)
- Froebe, Folker (2015), »On Synergies of Schema Theory and Theory of Levels. A Perspective from Riepel's *Fonte* and *Monte*«, *ZGMTH* 12/1, 9–25. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/802> (30.6.2018)
- Gersthofer, Wolfgang (1993), *Mozarts frühe Sinfonien (bis 1772). Aspekte frühklassischer Sinfonik*, Kassel: Bärenreiter.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), *A Classic Turn of Phrase. Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press.

- Gjerdingen, Robert O. (1990), *Carl Dahlhaus. Studies on the Origin of Harmonic Tonality. Translated by Robert O. Gjerdingen*, Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Gjerdingen, Robert O. (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
- Hepokoski, James / Warren Darcy (2006), *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, New York: Oxford University Press.
- Kaiser, Ulrich (2007), *Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W.A. Mozarts Kompositionen 1761–1767*, Kassel: Bärenreiter. <http://www.mozartforschung.de/notenbuechermozarts/> (30.6.2018)
- Kaiser, Ulrich (2009), »Der Begriff der ›Überleitung‹ und die Musik Mozarts. Ein Beitrag zur Theorie der Sonatenhauptsatzform«, *ZGMTH* 6/2–3, 341–383. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/448> (30.6.2018)
- Kaiser, Ulrich (2015), »Spezifische Formfunktionen mediantischer Harmonik in Sonatenkompositionen W.A. Mozarts«, in: *Musiktheorie und Improvisation. Kongressbericht der IX. Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie, 2009*, hg. von Jürgen Blume und Konrad Georgi, Mainz: Schott, 512–529. http://mozartforschung.de/downloads/kaiser_mediantischeharmonik-2015.pdf (30.6.2018)
- Kaiser, Ulrich (2016), »Vom Satzmodell zum Modell«, *ZGMTH Sonderausgabe 2016. Carl Dahlhaus und die Musiktheorie*. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/865.aspx> (30.6.2018)
- Kaiser, Ulrich (2017a), *Modell, Idealtypus, Hermeneutik und die Funktionale Analyse*. <http://musikanalyse.net/tutorials/hermeneutik-funktionaleanalyse/> (30.6.2018)
- Kaiser, Ulrich (2017b), *Was ist eine Modulation?* <http://musikanalyse.net/tutorials/modulation/> (30.6.2018)
- Kaiser, Ulrich (2017c), *Die Überleitung (Recherche)*. <http://musikanalyse.net/tutorials/ueberleitung-recherche/> (30.6.2018)
- Kaiser, Ulrich (2018), *Erwin Ratz und die funktionelle Formenlehre*. <http://musikanalyse.net/tutorials/erwin-ratz/> (30.6.2018)
- Kaiser, Ulrich (in Vorber.), »The ›Prinner‹ and the 4–1 (fa–ut) Model«
- Kirkendale, Warren (1972), *L’Aria di Fiorenza id est Il Ballo del Gran Duca*, Florenz: Olschki.
- Koch, Heinrich Christoph (1787), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 2, Leipzig: Böhme.
- Koch, Heinrich Christoph (1793), *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig: Böhme
- Kretz, Johannes (1996), »Erwin Ratz. Leben und Wirken. Versuch einer Annäherung«, in: ders. / Olaf Winnecke, *Studien zur Wiener Schule 1*, Frankfurt a.M.: Lang, 13–121.
- Kühn, Clemens (1987), *Formenlehre*, Kassel: Bärenreiter.
- Kühn, Clemens (2005), »Form. Theorie, Analyse, Lehre«, *ZGMTH* 2/2–3, 203–205. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/528> (30.6.2018)
- Luhmann, Niklas (1962/2009), »Funktion und Kausalität«, in: ders., *Soziologische Aufklärung 1. Aufsätze zur Theorie sozialer Systeme*, 8. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 11–38.

- Luhmann, Niklas (1984), *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (1990), *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Neuwirth, Markus / Martin Rohrmeier (2016), »Wie wissenschaftlich muss Musiktheorie sein? Chancen und Herausforderungen musikalischer Korpusforschung«, *ZGMTH* 13/2, Hildesheim: Olms, 171–193. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/915> (30.6.2018)
- Neuwirth, Markus (2008), »Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford University Press 2007« [Rezension], *ZGMTH* 5/2–3, 401–409. <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/293.aspx> (30.6.2018)
- Plath, Wolfgang (1975/91), »Typus und Modell«, in: ders., *Mozart-Schriften. Ausgewählte Aufsätze*, hg. von Marianne Danckwardt, Kassel: Bärenreiter, 202–215.
- Ratz, Erwin (1951), *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J.S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien: Österreichischer Bundesverlag.
- Ratz, Erwin (1968), »Über die Bedeutung der funktionellen Formenlehre für die Erkenntnis des Wohltemperierten Klaviers«, *Die Musikforschung* 21/1, 17–29.
- Rohringer, Stefan (2015), »Schemata und Systemcharakter«, *ZGMTH* 12/1, 27–68. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/841> (30.6.2018)
- Schmidt-Beste, Thomas (2006), *Die Sonate. Geschichte – Formen – Ästhetik*, Kassel: Bärenreiter.
- Schneider, Wolfgang L. (2009), *Sinnverstehen und Intersubjektivität – Hermeneutik, funktionale Analyse, Konversationsanalyse und Systemtheorie*, 2. Auflage, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Schönberg, Arnold (1979), *Grundlagen der musikalischen Komposition*, Textband, übersetzt von Rudolf Kolisch, hg. von Rudolf Stephan, Wien: Universal Edition.
- Schützeichel, Rainer (2003), *Sinn als Grundbegriff bei Niklas Luhmann*, Frankfurt a.M.: Campus.
- Vande Moortele, Steven / Julie Pedneault-Deslauriers / Nathan J. Martin (Hg.) (2015), *Formal Functions in Perspective: Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, Rochester (NY): University of Rochester Press.
- Weber, Max (1917), »Der Sinn der ›Wertfreiheit‹ der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften«, *Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur* 7/1, 40–88.

Kaiser, Ulrich (2018): Formfunktionen der Sonatenform. Ein Beitrag zur Sonatentheorie auf der Grundlage einer Kritik an William E. Caplins Verständnis von Formfunktionen. *ZGMTH* 15/1, 29–79.

<https://doi.org/10.31751/956>

© 2018 Ulrich Kaiser (kontakt@kaiser-ulrich.de)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 06/09/2017

veröffentlicht / first published: 30/06/2018

angenommen / accepted: 14/02/2018

zuletzt geändert / last updated: 21/11/2018

Zwischen Sprechen und Singen

›Performative Formgebung‹ in den Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner aus der Münchner *Schaubude*¹

Daniel Ernst

ABSTRACT: Ausgehend von der Prämisse, dass Chansons erst durch ihre Aufführung zum adäquat analysierbaren Forschungsgegenstand werden, berücksichtigt die Betrachtung in diesem Beitrag die drei Komponenten Text, Musik und Interpretation. Damit wird dem performativen Aspekt eine ebenso wesentliche Bedeutung eingeräumt wie dem Dokument, das als Niederschrift vorliegt. Keineswegs nämlich kommt dem Notentext in diesem Genre der Stellenwert eines festgeschriebenen und definitiven, von der konkreten Ausführung unabhängigen Werks zu. Die Chansons aus dem Münchner Nachkriegskabarett *Die Schaubude* stellen nicht nur bedeutende Zeitdokumente dar, sondern eignen sich auch zu einer Untersuchung der oben genannten Gesichtspunkte, anhand derer sich die gegenseitige Beeinflussung dieser Parameter nachvollziehen lässt. Der Beitrag zeigt, dass insbesondere formale Eigenheiten der Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner mittels der individuellen Interpretation geklärt bzw. jenseits ihrer schriftlich kodifizierten Form performativ differenziert werden können.

The idea that chansons only become suitable objects of study through being performed serves as the starting point for this essay which focusses on aspects of text, musical setting, and interpretation. Thus, performative aspects are weighted equivalently to the notated version of the chanson. In this genre, the notated musical text is not a definitive work existing independently of a real performance situation. For example, the chansons that were performed at Munich's post World War II cabaret venue *Die Schaubude* are not only documents of historical value, they are also well-suited for the study of the reciprocal influence of performance and score. This essay illustrates that individual interpretations of Edmund Nick's and Erich Kästner's chansons can help explain their formal characteristics. The performances themselves mediate a differentiated view of the written code of musical notation.

Schlagworte/Keywords: Chanson; Nachkriegskabarett; performance analysis; Performance-Analyse; performative form; performative Formgebung; post war cabaret; Schaubude; Sprechgesang; word-music-relationship; Wort-Ton-Verhältnis

Im Chanson² stehen Wort und Musik bezüglich ihrer Gewichtung in einem gewissen Spannungsverhältnis, zu welchem der Aspekt der Interpretation (im Sinn der ›performativen Klangrealisation‹) als eine der Gattung wesentliche Komponente tritt.³ Zum Verhält-

1 Danken möchte ich Dagmar Nick für ihre uneingeschränkte Unterstützung, Matthias Thiel vom *Deutschen Kabarettarchiv* in Mainz für die jederzeit unkomplizierte Hilfe bei Rückfragen sowie der Redaktion der *ZGMTH* für das umsichtige Lektorat.

2 Der Begriff ›Chanson‹ wird in diesem Beitrag pragmatisch als Sammelbegriff für die Gattungszugehörigkeit der im untersuchten Korpus enthaltenen Musikstücke verwendet.

3 Diese Aspekte spielten auch in meiner Masterarbeit im Fach Musikwissenschaft an der *Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy«* Leipzig (Ernst 2016) eine Rolle und wurden dort durch die Gesichtspunkte ›Räumlichkeiten‹, ›Interpreten‹ sowie ›Publikum‹ ergänzt, was ermöglichte, einen Eindruck der zeitgeschichtlichen Situierung der untersuchten Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner zu vermitteln. Zu den einzelnen Parametern vgl. Rutkowski 2013, 170f., Anm. 11.

nis von Text und Musik schreibt Edmund Nick selbst: »Nun geht es im literarischen Kabarett [...] um literarische Dinge, und die Musik hat, in Umkehrung des bekannten Mozart-Wortes gewiß nur der Dichtkunst gehorsame Tochter zu sein.«⁴ Walter Rösler äußert sich hierzu differenziert: »Im Chanson stellt die Textaussage die primäre künstlerische Ebene dar. Die Musik tritt hinzu, damit der Text präsentiert werden kann. Dennoch gibt es den Sachverhalt nur simplifizierend wieder, wenn man von der ›Unterordnung‹ der Musik unter den Text spricht.«⁵ Hieraus lässt sich eine Tendenz ablesen, dem Text das Primat über die Musik einzuräumen. Auch innerhalb der im Folgenden untersuchten Chansons des Autorenteam's Erich Kästner/Edmund Nick folgt die musikalische Form⁶ weitgehend der textlichen Anlage, sowohl indem Verse in Einheiten von zwei bzw. vier Takten eingepasst werden, als auch indem die strophische Textanlage sich in den musikalischen Formteilen widerspiegelt. Sowohl wegen der Eigenheiten der jeweiligen Textvorlagen, die zu einer Untergliederung von ›Stropheneinheiten‹ geringeren Umfangs innerhalb einer übergeordneten, größeren strophischen Anlage neigen, als auch wegen der musikalischen Umsetzung, die den kleineren Texteinheiten durch unterschiedliche Strategien mit verschieden starken Ausprägungen von Abschnittsbildungen begegnet, nimmt die folgende Analyse eine getrennte Untersuchung der beiden Ebenen vor.⁷ Zugunsten der Betrachtung des Zusammenhangs von Text und Musik werden dabei untextierte musikalische Formteile wie Vor- oder Nachspiele außer Acht gelassen. Den auftretenden, individuellen Formlösungen kann die Interpretation mit ihrer für das Chanson spezifischen Differenzierung von stimmlichen Qualitäten vom Singen bis hin zum Sprechen begegnen. Der Begriff ›Interpretation‹ wird in diesem Beitrag in performativem Sinne verwendet, bezogen auf die individuelle ›Klangrealisation‹ eines Chansons.⁸ Der Beitrag untersucht zunächst das Zusammenspiel von Text und Musik auf der mikroformalen Ebene der Phrasen, um danach die Abschnittsbildung im makroformalen Bereich der Formteile zu betrachten und anschließend zu zeigen, dass der performative Akt Interpret*innen ermöglicht, eigenständig auf formale Gegebenheiten des Notentexts zu reagieren und Gliederungspunkte zu schaffen.

HISTORISCHER KONTEXT

Das Münchner Kabarett *Die Schaubude* darf als eines der bedeutendsten der unmittelbaren Nachkriegszeit gelten. Zwischen 1945 und 1949⁹ wirkten hier zahlreiche Komponis-

4 Nick 1946, 28.

5 Rösler 1980, 252.

6 Formaspekte von populärer Musik wurden bislang vor allem anhand von Rock- und Popmusik bzw. anhand des *American Popular Song* untersucht, weshalb hier aus Gründen der Vergleichbarkeit teilweise auf Terminologie aus diesem Forschungskontext zurückgegriffen wird. Vgl. zu Formaspekten z.B. Appen/Frei-Hauenschild 2015 und Kaiser 2011.

7 Diese getrennte Untersuchung von textlicher und musikalischer Ebene hat zuvor bereits Ulrich Kaiser in seiner Studie zur Terminologie für die Formteile von Pop- und Rockmusik vorgenommen (vgl. Kaiser 2011, 55).

8 Vgl. Danuser 1996, 1053–1055.

9 Das erste Programm der *Schaubude* wurde am 15.8.1945 in den *Münchner Kammerspielen* realisiert, ab dem zweiten Programm fanden Aufführungen im eigenen Haus in der Reitmorstraße 7 statt, im Ja-

ten und Textdichter sowie Diseusen und Conférenciers, die teilweise bereits vor dem Zweiten Weltkrieg in Berlin gemeinsam tätig gewesen waren¹⁰, wodurch sich aus kabarettistischer Sicht eine gewisse Kontinuität über die Kriegsjahre hinweg ergab.¹¹ Zum Personal der *Schaubude* gehörten auch Edmund Nick als Komponist und Erich Kästner als Textdichter sowie Ursula Herking als Diseuse, die bereits in den 1930er Jahren in der Berliner *Katakombe* zusammengearbeitet hatten.¹² Vor allem dieses Dreiergespann zeichnete für die umfangreichsten und ambitionierten Chansons der *Schaubude* verantwortlich.¹³

KORPUS¹⁴

Die Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner, die in der *Schaubude* zur Aufführung kamen, sind nur zum Teil in gedruckter Form zugänglich.¹⁵ In der 1964 erschienenen Ausgabe *Das Karussell* mit 20 Chansons¹⁶ Nicks auf Texte verschiedener Autoren entstammen alle neun enthaltenen Chansons, für die Erich Kästner die Texte beisteuerte, *Schaubuden*-Programmen. Insgesamt über 45 Chansons¹⁷ von Edmund Nick sind in den Programmen bzw. in seinem Briefwechsel¹⁸ verzeichnet, hiervon allein 31 auf Texte von Erich Kästner¹⁹, aber auch auf Vorlagen von Herbert Witt, Hellmuth Krüger, Hans Leip und Friedrich Bischoff.

nur 1949 musste das Kabarett konkursbedingt schließen (vgl. Budzinski/Hippen 1996, 350f.). Zur kulturpolitischen Situation in München siehe z.B. Krauss 1985.

- 10 Vgl. Nick 2004, 15.
- 11 Vgl. auch Budzinski/Hippen 1996, 351. Diese Traditionslinie gestattet im vorliegenden Zusammenhang den Rückgriff auch auf Fachliteratur, die sich mit dem Chanson im Zeitraum vor dem Zweiten Weltkrieg auseinandersetzt.
- 12 Vgl. Finck 1946, 20. Zur Schließung der *Katakombe* vgl. Heiber 1966.
- 13 Hierzu zählen z.B. *Marschlied 1945*, *Das Lied vom Warten* oder *Das Leben ohne Zeitverlust*.
- 14 Eine Quellenübersicht zum untersuchten Korpus findet sich im Anhang dieses Beitrags.
- 15 Da zahlreiche Chansons nur in Autografen vorliegen und nur schwer zugänglich sind, bereite ich derzeit eine Edition der erhaltenen Werke von Edmund Nick vor. Gesammelte Chansontexte Erich Kästners erschienen in der Hanser-Werkausgabe (Kästner 1998). Eine kritische Bewertung dieser Ausgabe und Vorschläge zur Ergänzung finden sich in Wittenberg 2004, 71f. bzw. 81.
- 16 Die Ausgabe Nick 1964 gibt auf dem Titelblatt 18 Chansons an, enthalten sind tatsächlich 20.
- 17 Eine genaue Zahl ist nur schwer zu ermitteln, da einzelne Chansons nicht in den Programmen erscheinen, aber in Nick 2004 erwähnt werden (z.B. *The Singing Star*). Die untersuchten Programme befinden sich in Dagmar Nicks Privatarchiv, im *Stadtarchiv München* (ZS-0500-5) und im *Deutschen Kabarettarchiv* in Mainz (im Folgenden: DKArchMz): Kabarett Anthologien, *Schaubude LK/C/8,5* und *LK/C/8,6*.
- 18 Konkret finden zahlreiche Chansons an unterschiedlichen Stellen über die gesamte Korrespondenz hinweg Erwähnung. Stellvertretend für andere sei auf das Chanson *Tugend und Politik* hingewiesen, das im Programmheft in Dagmar Nicks Privatarchiv noch abgedruckt ist, allerdings in den Programmheften, die im *Münchner Stadtarchiv* (StdA München ZS-0500-5) und im *Deutschen Kabarettarchiv* in Mainz DKArchMz (Kabarett Anthologien: *Schaubude LK/C/8,5*) verwahrt werden, fehlt. Im Brief vom 15.4.1946 vermerkt Nick, dass *Tugend und Politik* aus dem Programm genommen wurde, möglicherweise aus Zensurgründen (vgl. Nick 2004, 70, insbesondere Anm. 1), da dieses Chanson in der Klavierstimme das ›Horst-Wessel-Lied‹ zitiert.
- 19 Die zehn Chansons des *Ringelspiels 1947* – eine Art ›Chanson-Kantate‹ – werden hier einzeln gezählt.

Zwar gelten Chansons im Kabarett als in der Zeit ihres Entstehens verankert²⁰ und gleichsam als ›Spiegel ihrer Zeit‹²¹, allerdings wurden nicht alle Chansons von Kästner/Nick, die innerhalb der Programme im eigenen Haus in der Reitmorstraße 7 entstanden²², für die *Schaubude* neu komponiert. Nick selbst hat das Vorgehen wie folgt beschrieben: »Zuweilen griffen wir auf frühere Erzeugnisse zurück, tendenzlose, der Unterhaltung dienende Chansons, wie sie im Dritten Reich von den Kabarettisten benötigt wurden.«²³ Zu diesen älteren Werken zählen das *Tangoliedchen*²⁴, *Man müsste wieder*²⁵ und *Der Kümmerer*, den Nick für die *Schaubude* rekonstruierte.²⁶ Hinzu kommt Kästners Dichtung *Plädoyer einer Frau*, die Nick bereits 1929 für das Radio-Hörspiel *Leben in dieser Zeit* als zehnte Nummer unter dem Titel *Das Liebeslied mit Damenchor* in einer von der *Schaubude*-Fassung unabhängigen Version vertont hatte, dort aber mit Interpolation der ersten Strophe des Kästner-Gedichts *Chor der Fräulein*.²⁷ Im Fall der *Schaubude* konnten also Kompositionen aus der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg in die Programmfolgen der unmittelbaren Nachkriegszeit integriert werden.

- 20 Vgl. hierzu Fleischer (1989, 136), der die »Kurzlebigkeit der Texte« als eine Eigenschaft des Kabarett festhält, während in Jürgen Henningsens Kabarett-Theorie nicht zwangsläufig »Aktualität [...] im objektiven Ereignis selbst [liegt], sondern [...] im Bewusstsein des Subjekts«, sodass auch ein längst vergangenes Ereignis noch aktueller Gegenstand im Kabarett sein kann, sofern diese Begebenheit »eine offene Wunde darstellt, eine Diskrepanz, mit dessen Integration das Subjekt seine Schwierigkeiten hat.« (Henningsen 1967, 32)
- 21 Der Begriff findet sich sowohl bei Rösler (1980, 14) als auch bei Ruttkowski (2013, 14). Er dürfte eher für den Text als für die Musik Anwendung finden.
- 22 Die aktive Beteiligung an der *Schaubude* in der Kooperation Kästner/Nick begann erst nach dem Debütprogramm August 1945 in den *Münchner Kammer spielen* und erstreckte sich auf die folgenden sechs Programme, die für das eigene Haus in der Reitmorstraße 7 entstanden waren. Dabei verteilen sich die meisten Chansons auf die ersten vier Programmfolgen, während im fünften Programm kein einziges Chanson von Kästner/Nick erscheint und im sechsten Programm lediglich zwei neue Chansons aus dieser Zusammenarbeit hervorgingen. Die Abnahme der Beteiligung von Edmund Nick und Erich Kästner am fünften und sechsten Programm liegt möglicherweise in deren Beschäftigungen außerhalb der *Schaubude* begründet. Im Herbst 1947 übernahm Nick die Leitung der *Bayerischen Staatsoperette* am Gärtnerplatz, wo am 1.12.1948 seine Operette *Das Halsband der Königin* uraufgeführt wurde (vgl. Nick 1982, 17). Außerdem betätigte er sich publizistisch und veröffentlichte Artikel in verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften (vgl. Nick 1971). Allerdings stand in Nicks musikschriftstellerischem Wirken die Beschäftigung mit Dirigenten, Kammer- und Orchesterkonzerten, Opernvorstellungen etc. im Zentrum, wohingegen Beiträge zum Kabarett wie Nick 1946 die Ausnahme bildeten. Diesen Artikel befand Nick selbst für »[s]chlecht« (Nick 2004, 108). Kästner leitete zwischen Oktober 1945 und April 1948 unter anderem das Feuilleton der *Neuen Zeitung* (vgl. Hanuschek 1999, 323).
- 23 Zitiert nach Nick 2004, 150. Als Beispiel folgt das *Tangoliedchen* (*Ja, das mit der Liebe*), »dessen Text mir Kästner einmal im Café Leon am Kurfürstendamm zugesteckt hatte, als ich noch in der ›Katakomben‹ bei Werner Finck und Rudolf Platte am Flügel saß. Ich hatte es damals noch am selben Nachmittag komponiert. Tags darauf wurde es schon von Tatjana Sais ins Programm übernommen.« (zitiert nach ebd.)
- 24 Vgl. Nick 2004, 133, Anm. 1, sowie das 23. Programm der *Katakomben* (Premiere 29.12.1934; in: DKArchMz, Kabarett Anthologien: Katakomben LK/C/4,7, hier als »Tangolied, ja, das mit der Liebe«).
- 25 Hierbei dürfte es sich um Kästners Umarbeitung seines in Kästner 1998, Bd. 1, 109f., abgedruckten Gedichts *Die Existenz im Wiederholungsfalle* handeln, das in dieser Bearbeitung und Vertonung bereits 1929 in *Leben in dieser Zeit* verwendet wurde.
- 26 Vgl. Nick 2004, 84. *Der Kümmerer* wurde 1932 erstmals gedruckt (vgl. Kästner 1998, Bd. 1, 453) und erscheint auf dem 21. Programm der *Katakomben* vom 27.4.1934 (in: DKArchMz, Kabarett Anthologien: Katakomben LK/C/4,7).
- 27 Vgl. Kästner 1998, Bd. 5, 791.

Obwohl davon auszugehen ist, dass für die Aufführungen in der *Schaubude* zwei Flügel, Schlagwerk und Kontrabass zur Verfügung standen²⁸, weisen die überlieferten Autografe bzw. Abschriften und gedruckten Notenausgaben größtenteils nur Singstimme(n) und Solo-Klavierbegleitung auf. Somit müssen sich am Notentext orientierte Analysen auf diese Quellen stützen, auch wenn sie womöglich nur eine reduzierte Fassung darstellen.

ZUR EINRICHTUNG DES GESANGSPARTS

Der enge Zusammenhang zwischen Text und Musik lässt sich in den Chansons von Kästner/Nick bereits auf der Ebene der Taktgruppengliederung feststellen: Die Einpassung einer Verszeile²⁹ in die Taktmetrik folgt in der Regel dem Prinzip der Zweitaktigkeit in dem Sinne, dass die Summe der hierfür notwendigen Zählzeiten insgesamt zwei Takte ergibt. Drei häufig genutzte Schemata zur Taktfüllung lassen sich erkennen (Abb. 1):

- a) auftaktiger Beginn, häufig mit zwei oder drei Achteln, und männliche oder weibliche Verszeilenkadenz im übernächsten Takt; zwei Betonungen auf Hauptzählzeiten
- b) volltaktiger Beginn und vollständiges Füllen zweier Takte; zwei Betonungen auf Hauptzählzeiten
- c) Gruppierung um einen Taktstrich herum, wodurch nur eine Silbenbetonung auf einer Takteins zustande kommt. Häufig erklingt auf der Takteins des ersten Takts ein instrumentaler Impuls, dem unmittelbar der vokale Einsatz folgt.



Abbildung 1: Schemata zur Taktfüllung; a. mit Auftakt; b. Volltakt; c. um Taktstrich gruppiert. Die Klammern zeigen die jeweiligen Verse an.

Die Phrasengliederung spielt für die Interpretation auf der mikroformalen Ebene eine Rolle, da die Zweitakter durch einen spezifischen Stimmeinsatz voneinander abgegrenzt werden können. Sie bilden Begrenzungen, die häufig im Gesangspart durch ein ›Absetzen‹ – z.B. mittels Pausieren oder Atmen – markiert werden und innerhalb derer eine freie vokale Gestaltung möglich ist. Darüber hinaus wirft die Untersuchung des Umgangs mit dem Zweitaktschema, insbesondere in den zu zeigenden Abweichungen, ein Licht auf das Verhältnis zwischen Text und Musik. Die beinahe ausschließlich syllabische Vertonung in den Chansons von Kästner/Nick, die sich häufig auf gleichmäßig fortlaufende Achtel bzw. Viertel beschränkt und teils durch hervorhebende Punktierungen aufgelockert ist, weist nicht nur eine Nähe zum gesprochenen Wort auf, sondern sorgt in Verbindung mit der Regelmäßigkeit, mit der sich die Zweitakter aneinanderreihen, für eine klare Korrelation zwischen der Silbenzahl eines Verses (häufig ca. sieben bis zwölf Silben) und

28 In einer schriftlichen Notiz an das Hebbel-Theater in Berlin notierte Nick auf die telegrafische Besetzungsanfrage unter anderem zum *Ringelspiel* 1947 handschriftlich: »Für Ringelspiel 1947 genügen zwei Flügel, Baß und Schlagzeug« (Telegramm von Peter Elsholtz vom 17.12.1947, in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, 880).

29 Auf textlicher Ebene werden die Begriffe ›Vers‹, ›Zeile‹ und andere Komposita mit diesen Termini synonym für Verszeilen verwendet.

der Anzahl der zur Verfügung stehenden Zählzeiten.³⁰ Die Zweitaktigkeit tritt insbesondere bei vorgezeichnetem 4/4-Takt, aber auch in 3/4-Takten (z.B. *Herbstlied*) auf. Es existieren allerdings auch Chansons mit einer Gliederung von vier Takten pro Verszeile bei 3/4-Taktvorzeichnung (z.B. *O du mein Österreich*), bei 2/4-Takten sind vier Takte pro Vers die Regel. Dem Verhältnis von Silbenzahl und Füllung von zwei bzw. vier Takten entsprechend wirken sich kürzere Verse unmittelbar auf den Umfang der beanspruchten Zählzeiten aus, wie dies z.B. in *Das Leben ohne Zeitverlust* geschieht (Bsp. 1). Den zwölf Silben des ersten Verses und der Vertonung innerhalb von vier Takten steht der folgende Vers mit sechs Silben und nur zwei Takten gegenüber und zeigt die unmittelbare Auswirkung eines verkürzten Verses auf die Taktanzahl, die in Beispiel 1 durch – allerdings irregulär drei – instrumentale Takte ergänzt wird.

9
Man-che Frau-en lie-ben kran-ke, blas-se Dich-ter. Da-ge-gen hab' ich nichts. *veloce* (flüchtig...)

Beispiel 1: Edmund Nick, *Das Leben ohne Zeitverlust*, T. 9–17, mit Klavierparticell. Die Klammern zeigen die jeweiligen Verse an.

Bewegt sich auch der Großteil der Chansons innerhalb einer regelmäßigen, geradzahligen Taktgliederung, so kommen dennoch Abweichungen bzw. individuelle Lösungen innerhalb dieses Schemas vor. Diese vollziehen sich einerseits in der metrischen Einrichtung der Melodie, durch die Nick spezifische Betonungen und Hervorhebungen bestimmter Wörter erreicht. Andererseits ermöglichen auch Taktwechsel eine differenzierte Textbehandlung. Der erste Fall lässt sich anhand von *Der Briefkasten (Nun hat der Tod den Stahlhelm abgenommen)* nachvollziehen (Bsp. 2, T. 16 und Parallelstellen).

Die Variantenbildung im Vokalpart, die ihre Ursache in der teils unterschiedlichen Interpunktion in den Parallelstellen haben dürfte³¹, vollzieht sich über einer in den Strophen nur in wenigen Details veränderten Klavierbegleitung. Sie dient gewissermaßen als Netz, auf dem sich die Stimme bewegt, wodurch eine solch freie, textorientierte Melodiegestaltung erst ermöglicht wird. Nicht zuletzt setzt sich die Option einer vom Notat unabhängigen Gestaltung des Vokalparts über einer instrumentalen Begleitung im Aspekt der Interpretation fort.

30 Dies betrifft die Texte, die für die *Schaubude* entstanden sind, aber schon für den Zeitraum vor 1933 konstatiert Egon Schwarz (1983, 126) bezüglich Kästners ›Gebrauchslyrik‹ vorrangig »vier- bis fünfhebige Verse, vier- bis fünfzeilige, meist gekreuzt reimende Strophen«.

31 Beispiel 2 weist neben Lösungen zur individuellen Wort- bzw. Silbenbetonungen folgende, vermutlich der Interpunktion geschuldete Besonderheiten auf: 1) T. 16–18/46–48: In der dritten Strophe folgt dem Wort »gut« ein Komma, während die beiden vorhergehenden Strophen hier bei gleichem Text ein Ausrufezeichen aufweisen. Die Überbindung in der dritten Strophe (T. 46–47) trägt dem Rechnung und lässt sich durch das Enjambement des »Oh Tod, sei gut, und winke mir / jetzt noch nicht himmelwärts!« erklären. Durch die von Nick gewählte Einrichtung bleibt der Satzzusammenhang erhalten. 2) T. 19/49: In der dritten Strophe erscheint zum Doppelpunkt (»dich«) eine Viertel- anstelle einer Achtelnote, wodurch der folgende Ausruf »Lass mich noch hier!« leicht betont beginnt. 3) T. 21–22/51–52: In der zweiten Strophe ist der Vers im Gegensatz zu den anderen beiden Strophen nicht durch eine Interpunktion unterteilt, weshalb die gewählte Vertonung, die nicht durch Pausen unterbrochen wird, naheliegt.

16 **Mit innerer Bewegung**

1. Str. 46 O Tod, sei gut! Laß mich noch hier! Und laß mir mei-nen Schmerz! Die

2. Str. 46 O Tod, sei gut! Laß mich noch hier! Brich mir noch nicht das Herz! Ich

3. Str. 46 O Tod, sei gut, und win-ke mir jetzt noch nicht him-mel-wärts! Ich

Klavier *pp*

19

49 Sehn-sucht ist ein wil-des Tier und beißt mich nachts ins Herz. Klopft's in der Brust? Klopft's an der Tür? Ich[...]

49 hab noch et-was Brief-pa-pier und auch ein paar Ku-verts. Sie las-sen dich nicht her zu mir? Ich[...]

49 bit-te dich: Laß mich noch hier! [Brich mir noch nicht das Herz!] Klopft's in der Brust? Klopft's an der Tür? Ich[...]

Klavier *pp*

Beispiel 2: Edmund Nick, *Der Briefkasten*, korrespondierende Ausschnitte der 1.–3. Strophe, Einrichtung des Gesangsparts: Die Taktzahlen der zweiten und dritten Strophe sind aufgrund der autografen Notation der Gesangsstimme in einer einzigen Zeile identisch.³²

Die zweite Möglichkeit, nämlich individuellen Silbenbetonungen in Form von Taktwechseln nachzukommen, nutzt Nick in den *Schaubuden*-Chansons für die beiden Titel *Plädoyer einer Frau* und *Der Dichter*³³ (Bsp. 3) geradezu exzessiv. Dabei bleiben die oben festgestellten Typen der Taktfüllung weiterhin erkennbar.

32 Die Klavierbegleitung der zweiten und dritten Strophe ist im Wesentlichen mit derjenigen der ersten Strophe identisch. Im Abschnitt, den Beispiel 2 wiedergibt, ist die Klavierbegleitung der ersten Strophe in Takt 19–20 in der zweiten und dritten Strophe in Takt 49–50 eine Oktave tiefer gesetzt.

33 Aus *Ringelspiel 1947*, in: DKArchMz, Edmund Nick, Noten, LK/T/78,8.

Plädoyer einer Frau

10 *pp*

a) schä-men und tun, als ob die To-ten wie der - kä-men. Ich glau-be nicht, daß du mich dann noch magst.

16 [2.] Ich will nicht sa-gen, daß ich mir ver - zei - he.

32 Leu-ten. Und wird zu ei-ner von den vie-len Bräu-ten, die sich nur lie-ben läßt und selbst nicht liebt.

38 [4.] Die Zeit ver-geht. Ge - duld ist kei-ne Wa - re.

Der Dichter

2

c) Der letz-te Schuss ging längst da - ne - ben; Ihr krocht aus Kel-tern und aus Grä-ben, das gro-ße
(bitter)

6 Ster-ben war vor - bei. Der Tod war satt und ihr be-gannt zu le - ben wie einst im Mai[.]

16 Die Welt ging dies mal fast zu - grun - de, Die Welt ging dies - mal bei-nah vor die Hun-de. Ihr saht das

20 zweit-jüng-ste Ge - richt. Doch die Be - deu-tung die-ser schwarz um-weh-ten Stun - de fühl - tet ihr nicht.

Beispiel 3: Edmund Nick, *Plädoyer einer Frau* und *Der Dichter* (aus *Ringelspiel* 1947), Ausschnitte des Vokalparts (punktierte Linien: Abweichungen von den Typen zur Taktfüllung gemäß Abb. 1)

Die Silben, die auf der Takteins liegen, sind in der folgenden, ausschnittswisen Wieder-gabe der Gedichttexte jeweils unterstrichen.³⁴

Plädoyer einer Frau

3a) und tun, als ob die Toten wiederkämen.
Ich glaube nicht, daß du mich dann noch magst.
[2.] Ich will nicht sagen, daß ich mir verzeihe.

3b) Und wird zu einer von den vielen Bräuten,
die sich nur lieben läßt und selbst nicht liebt.
[4.] Die Zeit vergeht. Geduld ist keine Ware.

Der Dichter

3c) Der letzte Schuß ging längst daneben.
Ihr krocht aus Kellern und aus Gräben.
Das große Sterben war vorbei.
Der Tod war satt, und ihr begannt zu leben
wie einst im Mai.

3d) Die Welt ging diesmal fast zugrunde.
Die Welt ging diesmal beinah vor die Hunde.
Ihr saht das Zweitjüngste Gericht.
Doch die Bedeutung dieser schwarzumwehten Stunde
fühltet ihr nicht!

34 *Plädoyer einer Frau* in: Kästner 1998, Bd. 1, 110f.; *Der Dichter* in: Kästner 1998, Bd. 2, 111.

Die beiden Beispiele zeigen die Nähe der Vertonung zur textlichen Vorlage und legen die Vermutung nahe, dass Nick die Silben von Hauptbetonungen gezielt auf Takteinsen platziert. Die beiden metrischen Einrichtungen unterscheiden sich jedoch in ihrer Strategie: Während in den verschiedenen Strophen von *Der Dichter* die Position hervorgehobener Silben in korrespondierenden Versen tendenziell konstant bleibt³⁵, variiert die Position betonter Silben in *Plädoyer einer Frau* von Strophe zu Strophe. Weitere Differenzierungen können insgesamt durch Pausen, die häufig zur Kennzeichnung der Interpunktion eingesetzt sind, bzw. durch im Vergleich zur Umgebung verlängerte Notenwerte erreicht werden.³⁶ Sowohl an den Chansons aus Beispiel 3 als auch anhand von Beispiel 2 wird ersichtlich, dass neben Wortbetonungen und -hervorhebungen die Interpunktion eine nicht unerhebliche Rolle in der Gestaltung des Gesangsparts spielt und das Ende einer musikalischen Phrase häufig mit einem Satzzeichen zusammenfällt.

Da sich Nick mit der Vertonung einer Zeile innerhalb üblicherweise zweier Takte selbst bei individuellen Lösungen sehr nahe am Text bewegt, wirkt sich die von Kästner angelegte Strophenlänge auch unmittelbar auf die Länge des jeweiligen Formteils aus. Die in der Regel zwei- bis viertaktigen Phrasen bilden die kürzesten Einheiten (die durch einen gezielten Stimmeinsatz in der Interpretation deutlich voneinander abgesetzt werden können).³⁷ In der strophischen Gliederung weisen die Textvorlagen Kästners Charakteristika auf, die besonders hinsichtlich ihrer funktionalen Bestimmung im Sinne von ›Strophe‹ und ›Refrain‹ ebenso differenziert zu betrachten sind wie die Formgebung auf musikalischer Ebene, für deren Abgrenzung voneinander ebenfalls interpretatorische Strategien eingesetzt werden können.

ZUR GROßFORMALEN GLIEDERUNG IN TEXT UND MUSIK

Als charakteristisches Formmodell für Chansons der 1920er Jahre nennt Walter Rösler die Abfolge ›Vorstrophe – Refrain‹ und begründet dies mit der Nähe der Kabarettmusik dieser Zeit zum Schlager bzw. Jazz.³⁸ Eine zweiteilige Anlage erwähnen neben anderen Formmodellen für populäre Songs auch Ralf von Appen und Markus Frei-Hauenschild mit der ›Verse/Chorus-Form‹, wobei sie auf die bei verschiedenen Autoren uneinheitliche Definition der Formbestandteile selbst hinweisen.³⁹ Betrachtet man die historische Entwicklung

35 Zwar besteht in *Der Dichter* eine Differenz der Silbenzahl zwischen den beiden hier gezeigten Strophen im zweiten (neun zu elf Silben) und vierten Vers (elf zu 13 Silben), jedoch liegen, vom Versbeginn an gemessen, die ersten als Takteinsen betonten Silben jeweils an derselben Stelle, und am Zeilenende sind jeweils die vorletzten Silben auf die Takteins verlagert. Damit wird deutlich, dass hier jeweils im Binnenbereich der vertonten Textzeile eine musikalische Angleichung erfolgt.

36 Außerdem besteht für die Interpret*innen die Möglichkeit, in freier Rezitation individuelle Wort- bzw. Silbenbetonungen zu setzen. Siehe hierzu unten den Abschnitt *Zur Interpretation*. Inwieweit die Pausen gesetzt sind, um den üblicherweise sängerisch nicht ausgebildeten Interpret*innen allzu lange Phrasen zu ersparen, muss offenbleiben (vgl. hierzu Nick 1946, 28).

37 Siehe unten den Abschnitt *Zur Interpretation*.

38 Vgl. Rösler 1980, 255f. Als Untersuchungskorpus hierfür dienten ihm insbesondere Chansons von Kabarettrevuen Rudolph Nelsons und Friedrich Hollaenders (vgl. ebd., 391, Anm. 93). Darüber hinaus weist Rösler darauf hin, dass viele Kabarettkomponisten der 1920er Jahre auch Schlager schrieben, wie Friedrich Hollaender oder Mischa Spoliansky (vgl. ebd., 256).

39 Vgl. Appen/Frei-Hauenschild 2015, bes. 3–6.

von Songformen⁴⁰ und nimmt eine Nähe des Kabarett-Chansons zu Schlager und Jazz an, erscheint die Verwendung der Begriffe ›Verse‹ und ›Chorus‹ und damit der Rückgriff auf eine Terminologie aus der Analyse von Formkonzepten des *American Popular Song* bzw. des Tin-Pan-Alley-Repertoires⁴¹ sowie der Rock- und Popmusik gerechtfertigt. Im Folgenden wird außerdem die getrennte Betrachtung von Musik und Text eine Rolle spielen, die bereits Ulrich Kaiser in seiner Studie zur Problematik der terminologischen Differenzen verschiedener Autoren für die Beschreibung der Formteile in Rock- und Popmusik vornimmt, indem er die Begriffe ›Verse‹ und ›Chorus‹ explizit für die musikalische Ebene reserviert, während er ›Strophe‹ und ›Refrain‹ der textlichen Ebene zuweist.⁴²

Textgliederung

Die Textstruktur der Chansons Erich Kästners ist komplex und weist eine geringe Zahl an umfangreichen Textpassagen auf, die sich wörtlich wiederholen. Eine ›Strophe-Refrain-Form‹, innerhalb derer sich Abschnitte unterschiedlichen Texts mit Abschnitten stets gleichlautenden Texts – einem ›Refrain‹ – abwechseln⁴³, ist für die Chansons von Kästner/Nick im besten Fall lediglich angedeutet. Für die Analyse der Texte Kästners ist deshalb eine differenzierte Terminologie erforderlich.

Um die Charakteristika von Kästners Chansontexten hinsichtlich der strophischen Gliederung angemessen zu beschreiben, ist eine Terminologie und Hierarchie hilfreich, welche die Orientierung innerhalb des Gesamttexts und – sofern möglich – die Bestimmung der Funktion einzelner Textabschnitte gewährleistet. Regelmäßige Abfolgen von Strophen mit derselben Zeilenanzahl bzw. -länge und mit demselben Versfuß erscheinen ebenso wie Strophenfolgen, die sich in dieser Hinsicht unterscheiden.

Auf textlicher Ebene wird unter ›Strophe‹ laut *Metzler Lexikon Literatur* »im engeren Sinn des Wortes jede nach demselben Schema (der jeweiligen *St[rophe]nform*) gebaute Sequenz von Versen eines Gedichts«⁴⁴ verstanden; außerdem gilt: »Nicht eben zweckmäßig bezeichnet ›St[rophe]‹ im weiteren Sinn des Wortes auch jeden (oft nur optisch greifbaren) Abschnitt eines Gedichts«⁴⁵. Da, wie noch zu zeigen ist, die musikalische

40 Von Appen und Frei-Hauenschild betrachten im Wesentlichen die Entwicklung ab Mitte des 19. Jahrhunderts (vgl. ebd., 8).

41 John Covach verwendet die Begriffe ›Sectional Verse‹ und ›Sectional Refrain‹ für dieses Repertoire (2005, 70), wobei die Verwendung der Termini ›Verse‹ und ›Refrain‹ nicht deren Bedeutung im vorliegenden Aufsatz entspricht.

42 Vgl. Kaiser 2011, 55.

43 Im Gegensatz zu zahlreichen Tin-Pan-Alley-Songs, in denen der ›Sectional Verse‹ – der außerdem in der Interpretation vollständig entfallen kann – lediglich als einmalige Eröffnung für den ›Sectional Refrain‹ dient (vgl. hierzu Covach 2005, 70), erscheint die Sequenz ›Strophen-Teil‹ (›Verse‹) vor ›Refrain-Teil‹ (›Chorus‹) in dieser Abfolge mehrfach z.B. in Friedrich Hollaender/Robert Liebmann: *Ich weiß nicht, zu wem ich gehöre* (aus dem Film *Stürme der Leidenschaft*; 1932), bzw. Michael Jary/Bruno Balz: *Davon geht die Welt nicht unter* (aus dem Film *Die große Liebe*; 1942). Beide Titel weisen außerdem Wechsel zwischen Moll- und gleichnamiger Durtonart auf, wie dies auch in Edmund Nick/Erich Kästner: *Marschlied 1945* geschieht (siehe unten den Abschnitt *Fallbeispiel I*: ›Verse‹/›Chorus‹).

44 Wagenknecht 2007, 737 (Hervorhebung original).

45 Ebd. Als Beispiele für die optische Absetzung von Strophen werden (ebd.) genannt: »die verschieden langen Verssequenzen in Freien Rhythmen oder die vier- und dreizeiligen Teile (Quartette und Terzette) des romanischen Sonetts«.

Gliederung die optisch ersichtliche, textliche Strophenbildung der jeweiligen Textvorlage aufnimmt, ist diese erweiterte Strophendefinition für den folgenden analytischen Zugriff wesentlich.

1	1. Großstrophe	2. Großstrophe	3. Großstrophe
2	1. Kleinstrophe	1. Kleinstrophe	1. Kleinstrophe
	2. Kleinstrophe	2. Kleinstrophe	2. Kleinstrophe
	3. Kleinstrophe	3. Kleinstrophe	3. Kleinstrophe

Abbildung 2: Formale Gliederung der Chansontexte von Erich Kästner auf zwei Ebenen

Kästner selbst hat eine Einteilung in Großstrophen vorgenommen (vgl. Abb. 2), wenn er sie auch nicht so nennt.

In der Hanser-Werkausgabe sind partiell die Großstrophen durchnummeriert (Ebene 1), wie dies unten in Abbildung 3 (Text zu *Die lust'ge Witwe*) angedeutet ist.⁴⁶ Die Großstrophe setzt sich aus mehreren Kleinstrophen zusammen (Ebene 2); der Begriff ›Kleinstrophe‹ bezieht sich – analog zur oben genannten ›weiteren‹ Definition von ›Strophe‹ – auf zusammengehörige Verse, die durch einen Absatz von den anderen Kleinstrophen getrennt sind. Dabei können die Kleinstrophen je eine unterschiedliche Anzahl von Versen, Versfüßen etc. aufweisen oder auch mehrere Kleinstrophen gleich gestaltet sein, während andere Kleinstrophen, z.B. ausschließlich die letzte Kleinstrophe, abweichen.⁴⁷ Die Anzahl und jeweilige Länge sowie die jeweilige metrische Gestaltung der Kleinstrophen bleiben von einer Großstrophe zur anderen weitgehend unverändert erhalten, denn sofern unterschiedliche Gestaltungen von Kleinstrophen vorliegen, sind einander entsprechend gebaute Kleinstrophen innerhalb der Großstrophen üblicherweise in derselben Abfolge angeordnet. Der Begriff ›Strophe‹ geht also im Folgenden in der Unterscheidung von Groß- und Kleinstrophe auf, womit im Wesentlichen die optische Absetzung von Versverbänden gemeint ist.

Im Gegensatz zur ›Strophe‹ bezeichnet ›Refrain‹ »regelmäßig wiederkehrende Verszeilen in einander entsprechenden Positionen strophischer Gedichte«⁴⁸. Und den ›Refrain‹-Begriff ausdifferenzierend heißt es im *Metzler Lexikon Literatur* weiter:

Zumeist steht der R[efrain] als *Schlussrefrain* am Strophenende, alternativ als *Anfangsrefrain* (auch *Gegenrefrain*) am Beginn oder als *Binnenrefrain* im Innern der Strophe, die auch von verschiedenen R[efrain]s umklammert oder unterbrochen sein kann (*doppelter R[efrain]*). Der Umfang des R[efrains] reicht von einem Wort (einer Klangsilbe) über den Vers bis zur R[efrain]strophe. Nicht immer kommt der R[efrain] in allen Strophen eines Gedichts vor; er kann

46 Hierbei handelt es sich um die Chansons *Der Briefkasten* (Kästner 1998, Bd. 2, S. 44f.), *Marschlied 1945* (ebd., 52–54), *Das Leben ohne Zeitverlust* (ebd., 34–37), *Die Jugend hat das Wort* (ebd., 78f.), *Dernier Cri* (ebd., 88f.), *Das Spielzeuglied* (ebd., 96–98), *Strohhut im Winter* (ebd., 380f.), *Die Vertreibung in das Paradies* (ebd., 383–385) und *Die lust'ge Witwe* (ebd., 163f.). Auch *Tugend und Politik* (ebd., 360–363) weist solch eine Nummerierung auf, jedoch ist im Autograf nur die erste Großstrophe verzeichnet. Zudem ist in *Ein alter Herr geht vorüber* (ebd., 364f.), *Staat und Individuum* (ebd., 369–371) sowie *O du mein Österreich* (ebd., 365–368) eine solche Großstrophenstruktur zu finden, jedoch ohne Nummerierung.

47 Z.B. weicht die je letzte Kleinstrophe der beiden Großstrophen im Chanson *Strohhut im Winter* beträchtlich von den vorhergehenden, formal weitgehend gleich gestalteten Kleinstrophen ab. *Strohhut im Winter* in: DKArchMz, Edmund Nick, Noten, LK/T/78,8.

48 Neumann 2007, 635.

abgebrochen werden, später einsetzen oder als *periodischer R[efrain]* in (meist regelmäßigen) Abständen auftreten. [...] Im *festen R[efrain]* bleibt der Wortlaut in der Wiederholung vollständig erhalten, im *flüssigen R[efrain]* wird er dagegen abgewandelt. So kann der R[efrain] metrisch, syntaktisch, semantisch in den Strophenkörper eingebunden sein oder ihm isoliert, kontrastiv, kommentierend, auch konklusiv gegenüberstehen [...].⁴⁹

Die gegebenen Definitionen von ›Strophen‹- und ›Refrain‹-Strukturen decken im Großen und Ganzen deren spezifisches Auftreten in den Chansontexten Kästners ab, müssen aber zur adäquaten Beschreibung noch weiter abgestuft werden: ›Refrain‹ wird im Folgenden die (auch leicht variierte) Wiederholung von Wörtern bzw. Textzeilen genannt, während ›Refrainbereich‹ für eine bestimmte Form von Kleinstrophe steht, innerhalb derer eine gehäufte Abfolge von (auch leicht variiert) wiederholten Wörtern bzw. Textzeilen auftritt. Diese ›Refrainbereiche‹ sitzen in den Großstrophen an einander entsprechenden Positionen – meist handelt es sich um die letzte Kleinstrophe innerhalb einer Großstrophe. Die im ›Refrainbereich‹ wiederholten Zeilen stellen keine Wiederholungen innerhalb des einzelnen ›Refrainbereichs‹ dar, sondern sind Wiederholungen aus den ›Refrainbereichen‹ an entsprechender Position innerhalb vorangegangener Großstrophen. In terminologischer Angleichung hieran werden Versverbände, die nur sehr geringe oder keine solchen Wiederholungen aufweisen, unter den Begriff ›Strophenbereich‹ subsumiert. Eine Kleinstrophe innerhalb des ›Strophenbereichs‹ enthält also zu einem hohen Grad eigenständigen Text, eine Kleinstrophe als ›Refrainbereich‹ hingegen ähnelt in einem hohen Grad ›Refrainbereichen‹ anderer Großstrophen.

Durch Kästners vielseitigen Einsatz wiederkehrender Textelemente ist ein vorhersehbarer ›Refrainbereich‹, der eine Mitsingbarkeit ermöglicht und dadurch zu einer Popularisierung beitragen kann, in seinen Chansontexten kaum vorzufinden. Zum ›Refrain‹ im Zusammenhang mit dem Schlager schreibt das *Handbuch der Populären Musik*: »vor allem im Schlager« habe »der Refrain zentrale Bedeutung, er enthält die Headline, den ›Aufhänger‹.«⁵⁰ Solch ein »Aufhänger« erscheint jedoch in den Chansons von Kästner/Nick selten als Chansontitel selbst.⁵¹

Auch bereitet die eindeutige Klassifizierung einer ganzen Kleinstrophe bei Kästner als ›Refrainbereich‹ Schwierigkeiten, da mit vollständig identischem Wortlaut wiederholte Kleinstrophen im untersuchten Korpus nicht vorkommen und stellenweise nur Wortpartikel aufscheinen, welche die Identifikation eines ›Refrainbereichs‹ bestenfalls nahelegen. Diese Partikel finden sich mit immer demselben Text⁵² oder leicht variiert⁵³, am Anfang von optisch abgesetzten Versverbänden ebenso wie in der Mitte⁵⁴ und am Ende⁵⁵, weshalb

49 Ebd., 635f. (Hervorhebungen original).

50 Wicke/Ziegenrucker/Ziegenrucker 2007, 585.

51 Für das Couplet mit dem Kehrvors »Man verträgt nichts mehr« existiert auch der Alternativtitel *Auf dem Nachhauseweg*, und z.B. in *Der Briefkasten* nimmt der Untertitel den ersten Vers »Nun hat der Tod den Stahlhelm abgenommen« auf.

52 Z.B. im *Marschlied 1945* (»Links, zwei, drei, vier, / links, zwei, drei –«) oder in *Die Vertreibung in das Paradies* (»Ich bin der reiche Lazarus«). Letzteres nur als Autograf in DKArchMz, Edmund Nick, Noten, LKT/78,9.

53 Z.B. *Die lust'ge Witwe*: »[1.+2.] Mensch steck Zaster in den Kasten« bzw. »[3.] Leg den Zaster auf den Kasten«.

54 Z.B. die jeweils letzten Kleinstrophen von *Die Jugend hat das Wort*, wo sich erst in der vierten Zeile eine Wiederholung einstellt: »Es heißt: Das Alter soll man ehren ... / Das ist mitunter, das ist mitunter, / das ist mitunter [1.] gar nicht leicht. [2.] furchtbar schwer.« (Kästner 1998, Bd. 2, 78f.)

eine konkrete Zuordnung von ›Refrain‹ bzw. ›Refrainbereich‹ und ›Strophenbereich‹ stets individuell erfolgen muss. Die Wiederholung von Textbausteinen beschränkt sich darüber hinaus nicht nur auf die letzte Kleinstrophe einer Großstrophe, für die ein ›Refrainbereich‹ besonders typisch ist, sondern kann beispielsweise auch jede Großstrophe eines Chansons eröffnen;⁵⁶ teils werden einzelne Worte, Wortgruppen oder Zeilen auch in verschiedenen Kleinstrophen wieder aufgegriffen⁵⁷, wodurch sie in den ›Strophenbereich‹ eindringen können. Abbildung 3 zeigt das bisher Dargestellte am Beispiel *Die lust'ge Witwe* exemplarisch.

1.	GS	KS	Refrain	Hebungen
Ich bin die lust'ge Witwe, rotes Haar und weiße Haut. Lust'ge Witwe wird man heute schneller noch als früher Braut.	⌈	⌈	X	3 ẋẋẋẋẋẋ
				4 ẋẋẋẋẋẋ
			x (1/2)	4 ẋẋẋẋẋẋ
				4 ẋẋẋẋẋẋ
Das Herz ging hops. Das Übrige verschwend ich. Ich mache Frühjahrsausverkauf mit mir. Das Herz ist schwach. Der Rest ist hochprozentig. Das Herz ist tot, die Bluse ist lebendig. Mir geht's wie um die Ecke dem elektrischen Klavier:	⌈	⌈		5 ẋẋẋẋẋẋẋẋ
				5 ẋẋẋẋẋẋẋ
				5 ẋẋẋẋẋẋẋ
				5 ẋẋẋẋẋẋẋ
			x ^v	7 ẋẋẋẋẋẋẋẋẋ
Mensch, steck Zaster in den Kasten, und schon wackeln alle Tasten, und schon geht der Lust'ge-Witwen-Walzer los, ohne Ruh'n und ohne Rasten, willst du noch 'nen Kuß? da hast'n, und nun Damenwahl, na was denn! Die lust'ge Witwe ist mal wieder – ganz groß!	⌈	⌈	X	4 ẋẋẋẋẋẋ
			x (1/2)	4 ẋẋẋẋẋẋ
			x (1/3)	6 ẋẋẋẋẋẋẋẋ
			x (1/3) ^w	4 ẋẋẋẋẋẋ
			x (1/3) ^y	4 ẋẋẋẋẋẋ
			x (1/3) ^z	4 ẋẋẋẋẋẋ
			X ^z	6* ẋẋẋẋẋẋ-ẋẋ

Abbildung 3: Erich Kästner, Text zum Chanson *Die lust'ge Witwe*⁵⁸, erste von drei Großstrophen (GS = Großstrophe; KS = Kleinstrophe; X = in allen drei Großstrophen identisch/signifikante Entsprechungen; x (Ziffer/Ziffer) = in genannten Großstrophen signifikante Entsprechungen; * = die Betonung, die auf dem Gedankenstrich läge, wurde hier mitgezählt; v = in dieser Zeile taucht in allen drei Großstrophen das Wort ›Klavier‹ auf, in den ersten beiden Strophen das Wort ›Ecke‹; w = erscheint in letzter Kleinstrophe der dritten Großstrophe nach sechs vorhergehenden Versen ebenfalls an viertletzter Versposition; y = erscheint in letzter Kleinstrophe der dritten Großstrophe an fünftletzter Versposition; z = diese beiden Verse auch in der letzten Kleinstrophe der dritten Großstrophe als vorletzter bzw. letzter Vers der Kleinstrophe; ẋ = Hebung, x = unbetonte Silbe)

55 Z.B. *Ein alter Herr geht vorüber*: »Und meistens war es schade um die Zeit« bzw. »Und meistens ist es schade um die Zeit« (Kästner 1998, Bd. 2, 364f.). Während sich die letzten Kleinstrophen der ersten und zweiten Großstrophe sehr ähnlich sind, bleibt in der dritten Großstrophe nur diese letzte Zeile von den vorhergehenden erhalten.

56 Vgl. wiederum im Beispiel *Die lust'ge Witwe*: »Ich bin die lust'ge Witwe« (Abb. 3).

57 Vgl. *Ein alter Herr geht vorüber*, in dem in der ersten Großstrophe z.B. die Worte »Ich war einmal ein Kind« aus dem ›Refrainbereich‹ sowohl in der ersten als auch in der zweiten Kleinstrophe erscheinen.

58 Zitiert nach Kästner 1998, Bd. 2, 163f., dort als »Die lustige Witwe« (Hervorhebung original).

Die erste Großstrophe der *Lust'gen Witwe* zeigt verschiedene Umfänge der Kleinstrophen mit zunehmender Zeilenzahl (vier, fünf, sieben) bei unterschiedlicher Anzahl an Hebungen und Verslängen. Die zweite und dritte Großstrophe sind dahingehend mit der ersten Großstrophe identisch, jedoch ist die letzte Kleinstrophe der dritten Großstrophe auf zehn Zeilen erweitert. Die letzte Kleinstrophe kann wegen ihrer auffallend großen Anteile von sehr ähnlich gebauten Versen in mindestens einer weiteren Großstrophe dem ›Refrainbereich‹ zugerechnet werden, während die anderen Kleinstrophen den ›Strophenbereich‹ bilden, wenn auch bereits die erste Kleinstrophe ›Refrain-Anteile‹ ausprägt. Die letzte Kleinstrophe ist von Versen eingerahmt, die in allen drei Großstropfen zwar nicht vollständig identisch sind, aber Übereinstimmungen aufweisen, die als ausreichend signifikant gewertet werden, um diese Verse als ›Refrain‹ zu betrachten.

Musikalische Abschnittsbildung

So wie Kästners Textvorlage sich in Groß- bzw. Kleinstrophen gliedert, ist auch musikalisch eine Formgebung erkennbar, die im Allgemeinen dieser Abschnittsbildung folgt (vgl. Abb. 4/Ib). Dennoch besteht die Möglichkeit, dass ein musikalischer Einschnitt vor dem textlichen Strophenende erfolgt (Abb. 4/Ia).⁵⁹ Der umgekehrte Fall, dass Musik formal mehrere textliche Kleinstrophen zusammenfasst (Abb. 4/Ic), ist auf Ebene der Kleinstrophe praktisch nicht greifbar⁶⁰, zumal Kästner Sätze stets am Strophenende abschließt und Nick diese textlichen Belange musikalisch berücksichtigt.

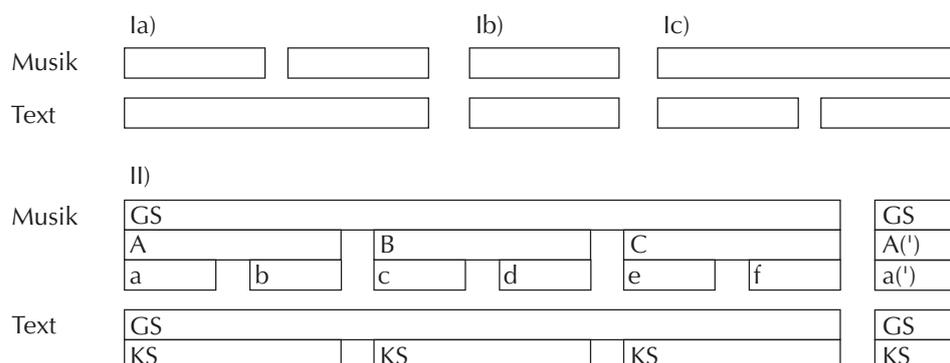


Abbildung 4: Gliederungsverhältnisse von Kleinstrophen der Textvorlage (Text) und Abschnitten der Vertonung (Musik) in Chansons des Autorenteamers Erich Kästner/Edmund Nick (GS = Großstrophe; KS = Kleinstrophe; Minuskeln = kadenziale Einschnitte)

Um in Abbildung 4/II zu kennzeichnen, dass zu den textlichen Kleinstrophen jeweils verschiedenes musikalisches Material erklingt, wird auf eine Bezeichnung mit Buchstaben zurückgegriffen, die ohne funktionale Zuschreibung auskommt und etwa auf das Begriffspaar ›Verse‹/›Chorus‹ verzichtet. Diese Begriffe sind zwar in der Analyse von Rock- und Popmusik sowie des Tin-Pan-Alley-Repertoires⁶¹ zur Benennung musikalischer Formteile gebräuchlich, lassen sich jedoch nur sehr begrenzt auf die hier untersuchten

59 Im Chanson *Staat und Individuum* (vgl. Kästner 1998, Bd. 2, 369–371) sind beispielsweise die jeweils ersten Kleinstrophen der fünf Großstropfen musikalisch durch instrumentale Zwischenspiele untergliedert.

60 Großzügig betrachtet und bei entsprechender Interpretation der musikalischen Abschnittsbildung ließe sich dieser Fall z.B. für das formal komplexe Chanson *Plädoyer einer Frau* anwenden.

61 Vgl. Appen/Frei-Hauenschild 2015, 4f.

Chansons anwenden, jedenfalls dann, wenn als Kriterium für die Zuweisung der Termini eine musikalische Steigerung des ›Chorus‹ im Vergleich zum ›Verse‹ angenommen wird.⁶² Diese Steigerung ließe sich zwar durch die Bestimmung qualitativer Parameter konstatieren, die sich in folgenden Eigenschaften realisieren könnten:

- reichere Harmonik mit z.B. Sequenzbildungen vs. Hauptstufen- und Pendelharmonik
- dichter vs. lockerer Klaviersatz
- stimmlich höheres Register mit großem Tonumfang vs. tiefere Lage mit eingeschränktem Ambitus
- kantable Melodik im ›Refrainbereich‹ vs. eher repetitiv (parlando) gehaltenen ›Strophenbereich‹⁶³

Da die Abschnitte in den Partituren von Kästner/Nick allerdings nicht immer aufgrund solcher qualitativer Merkmale unterschieden werden können, veranschaulicht Abbildung 4 die musikalische Gliederung unter Verzicht auf funktionale Bezeichnungen durch die Verwendung ›neutraler‹ Buchstaben.⁶⁴

Musikalische Einschnitte sind dabei auf unterschiedliche Art und Weise realisierbar, wobei die Strategien, die einen Einschnitt herbeiführen, unterschiedlich starke Zäsuren bewirken können. Neue Abschnitte kündigen sich oft durch Ritardando-Anweisungen und/oder instrumentale Zwischenspiele bzw. Überleitungen an, die modulieren oder z.B. von der V. Stufe zurück auf die I. Stufe führen. Deutlich markiert sind neue Abschnitte durch Takt-, Tonart-, Charakter- und/oder Tempowechsel (Bsp. 4⁶⁵).

Im Chanson *Stroh hut im Winter (Die neue Mode)* fallen die insgesamt fünf Kleinstrophen jeweils mit dem Beginn eines neuen musikalischen Abschnitts zusammen, der – abgesehen von der fünften Kleinstrophe – in erster Linie durch kadenzuelle Einschnitte ohne zusätzliche zäsurbildende Momente wie Takt-, Tonart- und/oder Tempowechsel gekennzeichnet ist. Die ersten drei Kleinstrophen stimmen in Versmaß, Silbenzahl pro Vers (alternierend acht und sechs), Verszahl (vier Verse pro Strophe) und durchgehend männlichen Kadenz formal überein, während die vierte Kleinstrophe in dieser Hinsicht

62 Vgl. Kaiser 2011, 49.

63 Für die ›Verse/Chorus-Form‹ im Tin-Pan-Alley-Repertoire stellen von Appen/Frei-Hauenschild (2015, 5) fest, dass der rezitativische Teil, der dem ersten A der AABA-Form vorangestellt sei, oft ›Verse‹ genannt werde. Vgl. hierzu auch Covachs Termini ›Sectional Verse‹ und ›Sectional Refrain‹ (vgl. Covach 2005, 70). Kaiser 2011 (58f.) gibt eine hilfreiche Einführung.

64 Der Gebrauch von Majuskeln und Minuskeln erlaubt darüber hinaus eine weitere Differenzierung in der Gliederung: So kann ein mit Majuskel gekennzeichnete Formteil mehrere mit Minuskeln gekennzeichnete, kleinere Abschnitte zusammenfassen und damit starke musikalische Einschnitte durch z.B. Tonart- oder Tempowechsel augenfällig von schwächeren Einschnitten durch z.B. rein kadenzuelle Wendungen absetzen – die Relevanz dieser Unterscheidung werden die weiteren Ausführungen zeigen. In manchen Fällen deckt sich hier die musikalische Gliederung in deutlich voneinander abgesetzte Abschnitte mit der textlichen Unterscheidung eines ›Strophenbereichs‹ von einem ›Refrainbereich‹. Auf übergeordneter Ebene schließlich entsprechen die textlichen Großstrophen je einer musikalischen Großstrophe.

65 In diesem Beispiel wird deutlich, dass die zur musikalischen Gliederung eingesetzten Majuskeln nicht zwangsläufig textliche Kleinstrophen auf musikalischer Ebene abbilden, sondern mehrere dieser Kleinstrophen zusammenfassen können. Im Beispiel repräsentieren die Minuskeln die weniger stark ausgeprägten Abschnittsbildungen durch kadenzuelle Einschnitte, die wiederum den textlichen Kleinstrophen entsprechen.

lediglich in einem eingefügten, einsilbigen Ausruf⁶⁶ nach dem dritten Vers abweicht. Erst die fünfte, nun fünfzeilige Kleinstrophe⁶⁷, die weibliche und männliche Kadenzen abwechselnd, endet nach vier elfsilbigen Versen mit einem zehnsilbigen Vers, der den Refrain »das ist jetzt modern« enthält. Musikalisch ist jede Kleinstrophe unterschiedlich gestaltet und schließt, mit Ausnahme der dritten Strophe, mit einem authentischen Ganzschluss ab, die jedoch nicht so deutliche Einschnitte verursachen wie der Takt- und Tempowechsel hin zur fünften Kleinstrophe (Bsp. 4 und 5).

37 4. Kleinstrophe A B d e **Langsamer** 39 5. Kleinstrophe

mo- dern ist, was man trägt. Man trägt sein Bündel fröstelnd durchs Ge- mauer. Man trägt die

f *rit.* *p rit.*

Beispiel 4: Edmund Nick, *Stroh hut im Winter*, T. 37–40, Abschnittsbildung auf den zwei Ebenen Groß- und Kleinstrophe

19 2. Kleinstrophe b c *a tempo* 3. Kleinstrophe

hat_ man - chen Sturm er - lebt. Den Schal hab_ ich mir sei - ner - zeit in

rit. *p* *leggiere*

b) 27 3. Kleinstrophe c d 4. Kleinstrophe

auf_ Le - bens - zeit ge - borgt. Das ist der neu - e

sfz *f* *breiter (teutonisch)*

Beispiel 5: Edmund Nick, *Stroh hut im Winter*, T. 19–22 und 27–29, zu den textlichen Kleinstropfen deckungsgleiche musikalische Abschnittsbildung mit kadenziellen Einschnitten

66 Im Vergleich zur Textvorlage in Kästner 1998, Bd. 2, 380f., ist der einsilbige Ausruf im Notentext auf vier Silben, die sich über zwei Takte erstrecken, ausgeweitet.

67 Im Vergleich zur Textvorlage in Kästner 1998, Bd. 2, 380f., ist im Notentext in der letzten Kleinstrophe der ersten Großstrophe der Vers »Stroh hut im Winter, das ist jetzt modern!« ergänzt.

Auf der durch Minuskeln gekennzeichneten Ebene können also Kadenzformulierungen Abschnittsbildungen bewirken, wobei hier gelegentlich Interpretationsspielraum besteht, welche Kadenz als die den musikalischen Abschnitt beschließende angenommen werden soll.⁶⁸ Aber auch musikalisch-syntaktische Belange, wie sie durch die zweitaktige Anlage für einen Vers angelegt sind⁶⁹, spielen eine Rolle. Ebenso sind periodische Gliederungen in der Lage, hier Einheiten zu bilden.⁷⁰

Nicht immer allerdings unterstützt die musikalische Abschnittsbildung die textliche Unterteilung in Kleinstrophen deutlich. In *Ein alter Herr geht vorüber* ist der Einschnitt zwischen a und b lediglich durch die authentische Kadenz in Takt 10 in g-Moll und das anschließende Verharren auf dem Orgelpunkt der V. Stufe verursacht, das allerdings nur zwei Takte lang andauert. Selbst die Rhythmisierung des Vokalparts ist identisch mit derjenigen aus Abschnitt a, so dass die Abgrenzung hier minimal ausfällt und gewissermaßen ein fließender Übergang von Fall Ia) zu Fall Ib) aus Abbildung 4 feststellbar ist (Bsp. 6).

The image shows a musical score for the song 'Ein alter Herr geht vorüber' by Edmund Nick. It consists of two systems of music. The first system is the vocal line, written in 3/4 time and G minor. It is divided into two sections, 'a' and 'b', by a horizontal line. Section 'a' covers measures 9-10, and section 'b' covers measures 11-12. The lyrics are: 'und möch-te gern ver-ges-sen, was ich weiß. Ich war ein Kind. Ein Mann. Nun bin ich mür-be.' The second system is the piano accompaniment, also in 3/4 time and G minor, with a bass line and a treble line. The piano part features a steady accompaniment with some melodic lines in the right hand.

Beispiel 6: Edmund Nick, *Ein alter Herr geht vorüber*, T. 9–12, musikalischer Einschnitt bei fortlaufender textlicher Kleinstrophe

Insgesamt ist die Musik der Nick'schen Chansons stark ›am Text entlang‹ komponiert und widerspricht in ihrer Abschnittsbildung nur selten der textlichen. Eine funktionale Unterscheidung von Formteilen im Text im Sinne von Kleinstrophen innerhalb eines ›Strophenbereichs‹ und solchen, die als ›Refrainbereich‹ deklariert werden können, stellt vor lösbare Herausforderungen, während die Zuweisung von Formfunktionen innerhalb der Musik etwa im Sinne einer Differenz von ›Verse‹ und ›Chorus‹ oft verunklart bleibt. Das individuelle Zusammenspiel von textlicher und musikalischer Anlage veranschaulichen im Folgenden drei Fallbeispiele, die mehr oder weniger an einer zweiteiligen Form im Sinne von ›Strophenbereich‹/›Refrainbereich‹ orientiert sind. Die Kennzeichnung musikalischer Formteile durch Majuskeln und Minuskeln dient dabei, wie bisher, vorrangig der Gliederung und weniger einer funktionalen Zuschreibung, auch wenn sich die textliche Funktion in der musikalischen Ausprägung je unterschiedlich stark niederschlägt und in Einzelfällen die Musik in individueller Weise auf die Funktionen der Textteile reagiert.

68 Durch das Vermeiden von Strophenenjambements ziehen (Klein-)Strophenenden gleichzeitig eine kadenzierende Wendung nach sich, wohingegen Nick im Stropheninneren die Phrasenbildung nicht konsequent z.B. an Kommata ausrichtet und sie teils berücksichtigt (z.B. in *Nun hat der Tod den Stahlhelm abgenommen*, Bsp. 2), teils übergeht (z.B. im *Marschlied 1945*, erste Strophe, 1. und 2. Vers, Abb. 7).

69 Siehe oben den Abschnitt *Zur Einrichtung des Gesangsparts*.

70 Vgl. auch Rösler 1980, 256, der für Chansons der 1920er Jahre eine periodische Gestaltung als typisch feststellt.

Fallbeispiel I: ›Verse‹/›Chorus‹

Das *Marschlied 1945* von Kästner/Nick weist eine musikalische Realisation auf, welche die textlichen Funktionsvorgaben deutlich aufnimmt. In diesem Chanson rechtfertigen die großenteils identischen Textzeilen die Verwendung des Begriffs ›Refrainbereich‹ für die je zweite Kleinstrophe, die jeweils ab Takt 29 vertont wird, während die erste Kleinstrophe aufgrund von nur minimalen Textwiederholungen⁷¹ an einander entsprechenden Stellen unproblematisch dem ›Strophenbereich‹ zugeordnet werden kann. Das *Marschlied* prägt sowohl starke wie auch schwächere Einschnitte aus und setzt einen ›Strophenbereich‹ auch musikalisch von einem ›Refrainbereich‹ ab.

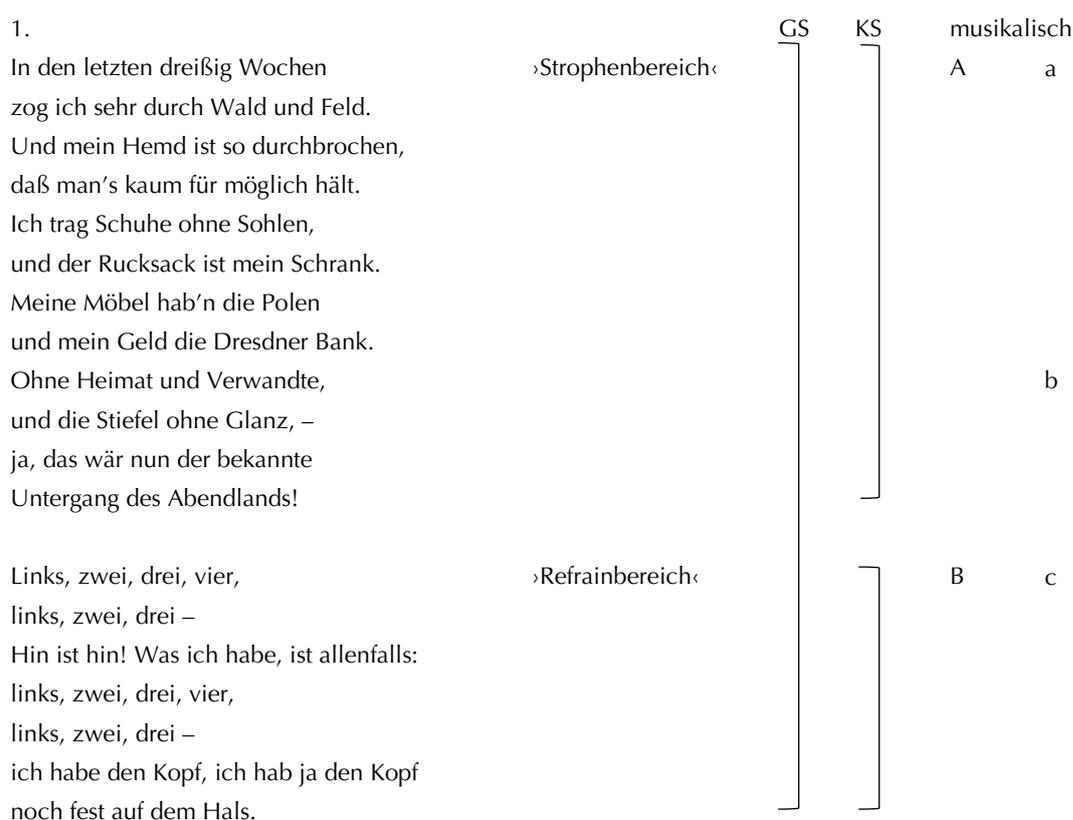


Abbildung 5: Erich Kästner/Edmund Nick, *Marschlied 1945*⁷², Unterteilung der Großstrophen, dargestellt anhand der ersten Großstrophe (GS = Großstrophe, KS = Kleinstrophe)

Die jeweils zweiten Kleinstrophen innerhalb der Großstrophen entsprechen einander textlich bis auf den dritten und vierten Vers, und zudem trägt das in allen drei Großstrophen wiederholte »Links, zwei, drei, vier, / links, zwei, drei –« zu einem hohen Wiedererkennungswert bei.⁷³ Die textliche Einrichtung legt die Zweiteilung nahe, jedoch zerfällt

71 Z.B. beginnt die dritte Großstrophe mit der Zeile »Ich trag Schuhe ohne Sohlen«, die damit den fünften Vers der ersten Großstrophe nochmals aufnimmt.

72 Zitiert nach Kästner 1998, Bd. 2, 52–54.

73 In der dritten Großstrophe wird das »ich habe den Kopf, ich hab ja den Kopf / noch fest auf dem Hals!« durch das kollektive »wir hab'n ja den Kopf, wir hab'n ja den Kopf / noch fest auf dem Hals!« ersetzt.

der ›Strophenbereich‹ bei Betrachtung des harmonischen Verlaufs der Vertonung in nochmals zwei Teile (Bsp. 7).

4 Takte
Vorspiel

A *Moderato*
T. 5-11 12 13-16 17-18 19 20 21/23 22/24 25 26 — 27 28

»Strophenbereich«

B *Breites Marschtempo*
29 30 — 31 — 32 33 34 — 35 — 36 — 37 — 38

»Refrainbereich«

Beispiel 7: Edmund Nick, *Marschlied* 1945, harmonischer Verlauf von ›Strophenbereich‹ und ›Refrainbereich‹

Musikalisch ist die grobe Gliederung in zwei Teile (T. 5–28 und T. 29–38) durch den Wechsel von g-Moll nach G-Dur und die geänderte Tempobezeichnung von *Moderato* zu *Breites Marschtempo* sowie den Wechsel vom Alla-breve- in einen 4/4-Takt deutlich markiert. Der erste Teil des ›Strophenbereich‹ ist harmonisch stabil in g-Moll gehalten, wobei über b-Moll ab Takt 13 die parallele Durtonart B-Dur angesteuert wird, die allerdings keine kadenzielle Bestätigung findet, sondern in Takt 20 zunächst auf einen Halbschluss in B-Dur führt. Der zweite Teil des ›Strophenbereich‹ ab Takt 21 mit Auftakt – gewissermaßen eine Hinleitung zum B-Teil⁷⁴ – verbleibt durch pendelnde, verminderte Akkorde bzw. Septakkorde harmonisch in der Schwebe und öffnet mit Erreichen der Dominante von g-Moll bzw. G-Dur zum ›Refrainbereich‹ hin, der in Takt 29 mit dem Spitzenton g² beginnt. Dort finden sich im Vergleich zum ›Strophenbereich‹ neben den erwähnten Unterschieden des Weiteren eine reichere harmonische Ausgestaltung, die unter anderem in der Sequenzstruktur ab Takt 30 zutage tritt, sowie eine ungleichmäßigere Phrasengestaltung, die bereits in der Textvorlage angelegt ist (Bsp. 8).⁷⁵

74 Inwieweit der von den Takten 21–28 gebildete Formteil b angemessen als ›Prechorus‹ bezeichnet werden könnte, sei an dieser Stelle nicht diskutiert. Zum Begriff und der Entwicklung dieses Formteils vgl. von Appen/Frei-Hauenschild 2015, 60–69.

75 Während die ›Strophe‹ in ihrer Eingliederung von jeweils einer Textzeile in den Umfang von zwei Takten regelmäßig verläuft, nimmt der ›Refrain‹ zehn Takte für sieben Zeilen in Anspruch, obwohl 14 Takte hierfür der Regelfall wären. Für die Verkürzung dürfte ab Takt 29 die geringe Zeilenlänge des »Links, zwei, drei, vier, / links, zwei, drei –« von nur 4+3 Silben verantwortlich sein, die ausschließlich in Viertelnoten gehalten sind. Die folgende Zeile verhält sich mit zwei Takten Umfang plus zwei Achtelnoten Auftakt wieder regulär. So kommt eine Vertonung von drei Textzeilen innerhalb von vier Takten zustande. Nach der Wiederaufnahme des »Links, zwei drei, vier [...]« ab Takt 33 mit demselben Taktumfang wie ab Takt 29 folgt durch die Intensivierung »ich habe den Kopf, ich hab ja den Kopf« und die nur fünfsilbige, letzte Verszeile mit der Lösung »noch fest auf dem Hals« nochmals eine nicht-regelmäßige Gliederung, die insgesamt sechs Takte umfasst. Auch hier geht die beanspruchte Taktanzahl pro Verszeile auf die Textanlage zurück.

29 **Breites Marschtempo**

1.-3. Links, zwei, drei, vier, links, zwei, drei-1. Hin ist hin! Was ich ha - be ist al - len - falls:

33

links, zwei, drei, vier, links, zwei, drei-ich ha-be den Kopf, ich hab' ja den Kopf noch fest auf dem Hals!

Beispiel 8: Edmund Nick, *Marschlied* 1945, T. 29–38, ›Refrainbereich‹, erste Großstrophe. Die Klammern zeigen die Verse an.

Insgesamt ist im *Marschlied* 1945 eine Formgebung nach dem Muster der ›Verse‹/›Chorus‹-Form erkennbar, die im ›Strophenbereich‹ eine nochmalige Unterteilung zulässt⁷⁶ und diesen vom musikalisch differenteren, nämlich steigierend gestalteten ›Refrainbereich‹ abhebt.

Fallbeispiel II: ›Schwacher Refrainbereich‹

Eine solch augenfällige Inszenierung eines ›Refrainbereichs‹ wie im *Marschlied* 1945 ist beispielsweise im Chanson *Ein alter Herr geht vorüber* nicht gegeben. Obwohl es eine ähnliche Bauweise und Abschnittsbildungen wie das *Marschlied* aufweist, ist hier musikalisch kaum ein ›Chorus‹ auszumachen, der einen Kontrast oder gar eine Steigerung zum Vorhergehenden darstellen würde, obwohl es textlich durchaus Hinweise auf einen solchen Funktionsbereich gibt.

[1.]		GS	KS	musikalisch
Ich war einmal ein Kind. Genau wie ihr.	›Strophenbereich‹]]	A
Ich war ein Mann. Und jetzt bin ich ein Greis.				a
Die Zeit verging. Ich bin noch immer hier				
und möchte gern vergessen, was ich weiß.				
Ich war ein Kind. Ein Mann. Nun bin ich mürbe.				b
Wer lange lebt, hat eines Tags genug.				
Ich hätte nichts dagegen, wenn ich stürbe.				
Ich bin so müde. Andre nennen's klug.				
Ach, ich sah manches Stück im Welttheater.	›Refrainbereich‹]]	B
Ich war einmal ein Kind, wie ihr es seid.				c
Ich war einmal ein Mann. Ein Freund. Ein Vater.				
Und meistens war es schade um die Zeit.				d

Abbildung 6: Erich Kästner/Edmund Nick, *Ein alter Herr geht vorüber*⁷⁷, Unterteilung der Großstrophen, dargestellt anhand der ersten Großstrophe (GS = Großstrophe, KS = Kleinstrophe)

76 Möglich wäre auch eine noch kleingliedrigere Unterteilung auf unterer Ebene, die aber zugunsten der aus genannten Gründen hier vorgenommenen Einteilung nicht berücksichtigt wurde.

77 Zitiert nach Kästner 1998, Bd. 2, 364f.

Die Textvorlage böte das Potenzial für eine kontrastierende bzw. ›Chorus‹-artig steigern- de Inszenierung des B-Abschnitts, da sich hier ein ›Refrainbereich‹ einstellt: Bei den ers- ten beiden Großstrophen unterscheidet sich in den je zweiten Kleinstrophen nur der je zweite Vers, während die drei anderen Verse identisch sind. In der dritten Großstrophe ist allerdings die zweite Kleinstrophe auf sechs Verse erweitert und enthält keinerlei textliche Übereinstimmung zu den entsprechenden vorhergehenden Kleinstrophen, abgesehen vom letzten Vers »Und meistens war es schade um die Zeit«⁷⁸. Dieser Vers, der somit als der feststehende ›Refrain‹ oder ›Aufhänger‹ des gesamten Chansons gelten kann, wird trotz seines geringen Umfangs aufgrund seiner gesonderten Kennzeichnung durch den Wechsel vom 3/4- zum 4/4-Takt und des (freilich kaum merklichen) musikalischen Ein- schnitts, der ihm vorangeht, als kleiner Abschnitt d klassifiziert. In der ersten Kleinstrophe der ersten Großstrophe ist übrigens teilweise bereits textliches Material eingestreut, das dann der ›Refrainbereich‹ wieder aufgreift.

2 Takte
Vorspiel [A] 3/4
Andantino T. 3-5 6 7-8 9-10 11 12 13-14 15-16 17-18

»Strophenbereich«
a b

[B] 19 20-21 22-23 24-25 26
»Refrainbereich«
c d

Beispiel 9: Edmund Nick, *Ein alter Herr geht vorüber*, harmonischer Verlauf der ersten und zweiten Großstrophe

Der ›Strophenbereich‹ teilt sich in zwei Achttakter, an deren Ende jeweils die V. Stufe bzw. die Dominante als Ziel erreicht wird (a und b). Der gravierendste Einschnitt, der den ›Strophenbereich‹ (A) vom ›Refrainbereich‹ (B) absetzt, besteht im Wechsel von c-Moll nach C-Dur, wobei der Eintritt der Dur-Tonika nicht wie im *Marschlied* durch eine Überleitung und die Verbindung V-I inszeniert wird, sondern der B-Abschnitt mit einem chromatischen Sekundakkord (T. 19) beginnt. Anschließend setzt sich die harmonische Instabilität fort, indem erst am Abschnittsende in Takt 26 wieder ein grundstelliger Akkord ohne Spannungston erreicht wird. Der Übergang von der einen Tonart in die andere wird also nicht emphatisch markiert, sondern vollzieht sich eher unmerklich. Auch besteht in der melodischen Gestaltung kaum ein Unterschied zum Vorhergehenden, und die rhythmische Einrichtung der Verszeile, die schon den ›Strophenbereich‹ gekennzeichnet hatte (mit drei Achteln Auftakt, punktierter Achtel, Sechzehntel und ansonsten durchgehenden Achteln), bleibt erhalten (siehe oben, Bsp. 6).

Eine eindeutige Übereinstimmung von textlichem Refrain und gleichzeitiger Verwendung von entsprechend qualitativ differentem musikalischem Material ist in diesem Chanson nicht gegeben.⁷⁹ Eine musikalische Differenzierung zwischen ›Verse‹ und ›Chorus‹-artigen Formteilen findet nicht statt.

78 In der dritten Großstrophe: »Und meistens ist es schade um die Zeit«.

79 Es mag eine Tendenz bestehen, die letzte Kleinstrophe einer Großstrophe als den gesteigerten ›Chorus‹-Abschnitt anzusehen, insbesondere dann, wenn durch die textliche Anlage – wie z.B. in *Strohhut im Winter* – eine solche Abgrenzung naheliegt, auch wenn musikalisch keine Steigerung stattfindet. Bei

Fallbeispiel III: ›Minidrama‹

Während *Marschlied 1945* eine ›Verse‹/›Chorus‹-Form ausprägt und *Ein alter Herr geht vorüber* in seinen Formteilen musikalisch äußerst kontrastarm angelegt ist, existieren auch Chansons von Kästner/Nick, die in der Musik eine dezidierte funktionale Unterscheidung der Formteile vornehmen und dabei die bloß zweiwertige Opposition von ›Verse‹ und ›Chorus‹ erweitern.⁸⁰ Hierzu gehört das Chanson *Die lust'ge Witwe*, das mehrere, klar abgrenzbare Abschnitte ausprägt, und das durch das textnahe Agieren der Musik und Regieanweisungen Kästners auf die szenische Umsetzung des Chansons⁸¹ im Sinne eines ›Minidramas‹⁸² verweist. Dieser theatrale Bezug wirkt möglicherweise auf die Formgebung zurück, wenn mehrere, im musikalischen Charakter deutlich voneinander abgrenzbare Formteile auftreten.

The image shows two systems of musical notation for the first two systems of the song 'Die lust'ge Witwe'.
 System 1: Starts with tempo 'Schnell, grell' and 'Allegretto' in 2/4 time. It covers measures 5-6 (Vorspiel), 7-8, 9-10, 11-12, and 13-14. It is divided into a 'Refrain' (measures 5-6), '1. Kleinstrophe' (measures 7-10), and '2. Kleinstrophe' (measures 11-14). A 'Strophenbereich' (stanza area) is indicated from measure 7 to 14.
 System 2: Starts with tempo 'Meno mosso' and 'più mosso' in 4/8 time, covering measures 15-18 and 19-21. It is divided into '1. Kleinstrophe' (measures 15-18) and '2. Kleinstrophe' (measures 19-21). A 'Strophenbereich' is indicated from measure 15 to 21.
 System 3: Starts with tempo 'Schnell, grell' and 'Tempo I' in 2/4 time, covering measures 24-30 and 31-32. It is divided into '3. Kleinstrophe' (measures 24-30) and 'Refrain' (measures 31-32). A 'Refrainbereich' (refrain area) is indicated from measure 24 to 32.
 System 4: Starts with tempo 'Schnell, grell' and 'Zwischen spiel = Vorspiel' in 2/4 time, covering measures 33-34. It is labeled as 'Zwischen spiel = Vorspiel'.

Beispiel 10: Edmund Nick, *Die lust'ge Witwe*, harmonischer Verlauf der ersten und zweiten Großstrophe

Die lust'ge Witwe folgt in der musikalischen Abschnittsbildung sehr genau den textlich vorgegebenen Kleinstrophen, wobei kleinere kadenzielle bzw. syntaktische Einschnitte innerhalb der Kleinstrophen kaum festzustellen sind. Zwar setzt sich der letzte Vers der Großstrophe durch Taktart- und Tempowechsel (d) innerhalb des Abschnitts C ab, als

Covach findet sich die Beschreibung einer kontrastlosen »simple verse-chorus-form«, die er wie folgt definiert: »while the lyrics are structured according to a verse-chorus pattern, the harmonic scheme offers no contrast between the sections.« (Covach 2005, 73) Da die Chansons von Kästner/Nick sich nicht an gleichbleibenden, harmonischen Patterns orientieren, eignet sich diese Terminologie nicht für musikalisch kontrastarme Chansons wie *Ein alter Herr geht vorüber*, bei denen textlich ein ›Refrainbereich‹ angelegt scheint. Kritik äußert auch Kaiser 2011, 53.

80 Eine jeweils individuell gehandhabte, deutliche Abschnittsbildung, die sich weniger an einem Prinzip im Sinne der ›Verse‹/›Chorus‹-Differenz orientiert, findet sich z.B. in *Tugend und Politik* sowie dem unten noch diskutierten *Lied vom Warten*. Eine auf diese Art angelegte Formgebung resultiert möglicherweise aus der szenischen Aufführung im Kabarett. *Das Leben ohne Zeitverlust* steht dagegen in der Formanlage eher dem Chanson *Die lust'ge Witwe* nahe.

81 Für die Vertonung fügte Kästner im Typoskript die Frage an Nick bei: »Kann man – wäre das ein Effekt – die vorletzten drei Zeilen so komponieren, als sei das Orchestrion kaputt und wiederhole sich? Oder säße dieser Effekt besser nach Schluß beim stummen Spiel? Bis zum Blackout?« (Kästner 1998, Bd. 2, 445) Nick entschied sich für letztere Lösung. Am Ende des Chansons fordert Kästner: »Mänadische Geste; dann Erschrecken über sich; dann Hände entsetzt an die Ohren; dann Musik aus, Licht aus.« (Kästner 1998, Bd. 2, 164)

82 Siehe hierzu unten den Abschnitt *Zur Interpretation*.

exponierte Kadenz ist er allerdings nur schwer vom vorhergehenden Abschnitt zu trennen. Deutlicher ist zuvor der Übergang von Abschnitt B zu C durch Fermaten, die Anweisung *più mosso* und die Dominantöffnung stark als Ankündigung eines ›Chorus-‹ bzw. ›Refrainbereichs‹ inszeniert. Insgesamt kommt eine im Vergleich zu den vorhergehenden Beispielen sehr eindeutige Dreiteilung zustande, die ihre Abschnitte charakteristisch ausprägt, in deren Hintergrund jedoch das Muster eines ›Verse-‹-artigen Abschnitts (hier A+B) in Abgrenzung zu einem ›Chorus-‹-artigen Abschnitt (hier C) durchscheint; dabei entspricht dem ›Chorus-‹-Abschnitt auf textlicher Ebene ein ›Refrainbereich‹ mit in den Großstrophen textlich nur in Details abweichendem Beginn und Ende (siehe oben, Abb. 3), wobei der A-Teil bereits ›Refrain-‹-Anteile aufweist. Ähnlich wie im *Marschlied 1945* folgt auf einen harmonisch stabilen Bereich (A) ein tonal etwas undefinierter Abschnitt (B), und schließlich verwendet Nick im ›Refrainbereich‹ in beiden Chansons eine Sequenz, die er in der dritten Großstrophe der *Lust'gen Witwe* wegen der zusätzlichen Verszeilen erweitert. Die musikalische Abgrenzung der Abschnitte innerhalb des ›Strophenbereichs‹ erfolgt in der *Lust'gen Witwe* jedoch deutlicher als im *Marschlied*.⁸³

Zu diesen vielseitigen, formalen Behandlungen, die vor der Folie eines im Grunde zweiseitigen Modells erkennbar werden, gesellen sich noch weitere Gestaltungen, die zwar textliche Refrains, aber eine andere musikalische Formgebung aufweisen, als einen ›Verse-‹ von einem ›Chorus-‹-Bereich zu unterscheiden. Allerdings bleiben auch dort die Mittel der Abschnittsbildung und ein differenziertes Zusammenspiel von textlichem Refrain und seiner musikalischen Realisation erhalten. Sie werden hier nur in Auswahl dargestellt.⁸⁴

Weitere Formen der Refrainbehandlung

Insbesondere die schwächeren musikalischen Einschnitte, die auf Takt-, Tonart- bzw. Tempowechsel verzichten, spielen für die musikalische Abschnittsbildung weiterer Formen abseits der ›Verse-‹/›Chorus-‹-nahen Chansons eine Rolle. Im Couplet⁸⁵ *Man verträgt nichts mehr* (Bsp. 11) weisen alle Strophen die gleiche Bauform mit einem für die Coupletform typischen Refrainvers am Ende jeder Strophe auf. Eine Unterteilung in Groß- bzw. Kleinstrophen ist nicht notwendig, da die Strophen dem Prinzip ›Großstrophe = Kleinstrophe‹ entsprechen. Musikalisch finden sich ausschließlich kadenzuelle Einschnitte, nicht aber z.B. Tonart-, Tempo- oder Charakterwechsel. Abschnitt a führt von der I. zur V. Stufe; dem schließt sich ein sequenzieller Abschnitt b (T. 7–12) an, der sich zum Ende hin emphatisch auf einem kadenzierenden Quartsextakkord öffnet und eine syntaktische Analogie zu T. 1–6 bildet. Da alle Verse je zwei Takte beanspruchen, ergibt sich so eine Gliederung von 6+6+2 Takten, weshalb ein gesonderter Abschnitt c angenommen wird, der gleichzeitig den einzeiligen ›Refrain‹ aufweist.

83 Dies geschieht in der *Lust'gen Witwe* durch den Takt-, aber insbesondere durch den Tempowechsel von Abschnitt A zu B, die beide im *Marschlied* ausbleiben.

84 Ausführlich zu weiteren musikalischen Formen in den Chansons von Kästner und Nick vgl. Ernst 2016.

85 Rösler beschreibt die ›Couplet-Form‹ »als Folge von Strophen unterschiedlichen Inhalts, die jeweils ihre Pointe im gleichlautenden Refrain [...] finden. Das ästhetische Vergnügen resultiert aus der Kopplung wechselnder Strophen mit einem Refrain, der zu den ›Situationen‹ der Strophen immer wieder paßt.« (Rösler 1980, 238). Er verweist weiterhin auf Couplets mit umfangreicheren Refrains bei unter anderem Tucholsky und Hollaender. Dementsprechend ist seiner Ansicht nach eine eindeutige Trennung von Chanson und Couplet nicht möglich. Vgl. ebd., 240f.

2 Takte A
 Vorspiel T. 3-4 5 6 7— 8 9 10 11 12 13 14— 15-16 »Refrain«

Beispiel 11: Edmund Nick, *Man verträgt nichts mehr*, harmonisches Schema

Insbesondere das *Ringelspiel* 1947 bietet mit seinen zehn Chansons eine Formenvielfalt, in der kadenzelle Einschnitte und der gezielte Einsatz eines Refrains eine wichtige Rolle spielen. Nicht immer treffen identisches musikalisches Material und gleicher Text aufeinander. So sind etwa in *Flüchtlingsfrau* (Bsp. 12) einander entsprechende Textstellen teils unterschiedlich vertont.⁸⁶ Um diese ›Widersprüche‹ analytisch einzufangen, bietet eine gesonderte Betrachtung von musikalischer und textlicher Ebene besonders offensichtlich methodische Vorteile.⁸⁷

Beispiel 12: Edmund Nick, *Die Flüchtlingsfrau* (aus *Ringelspiel* 1947), Refraintexte mit unterschiedlicher Melodie

Als Beispiel dafür, dass umgekehrt an mit dem ›Refrainbereich‹ assoziierten Stellen innerhalb der musikalischen Form nicht jedes Mal zwangsläufig ein textlicher ›Refrain‹ auftreten muss, kann das *Herbstlied*⁸⁸ dienen. Das Chanson repräsentiert musikalisch die Form A-B-A'-B'-A''. In den A-Teilen ist die Melodie jeweils vollkommen identisch, der Text stimmt jedoch nur am Beginn der Teile A und A'' bzw. in allen drei A-Teilen erst nach jeweils vier Takten vollständig überein (siehe Bsp. 13, A', T. 28 mit Auftakt bzw. A'', T. 54 mit Auftakt). Die Texte der B-Teile weisen keinerlei Refrains auf und gehören folglich dem ›Strophenbereich‹ an.

86 Berücksichtigt sind hier nur die Endrefrain-Zeilen einer jeden Strophe. Im Stropheninneren erscheint dieselbe Zeile »Und es schneit. Und mich friert. Und es schneit.« Auch hier ist die Melodie zu dieser Zeile (nicht die Begleitung) in der ersten und dritten Strophe identisch, während die zweite Strophe abweicht.

87 Vgl. Kaiser 2011, 54.

88 Nick 1964, 19–21, bzw. Kästner 1998, Bd. 2, 373f.

Beispiel 13: Edmund Nick, *Herbstlied*, ›Refrainbereiche‹

Die Wiederaufnahme der Melodie des A-Teils garantiert im Eintritt des A'-Teils die Identifikation dieses Abschnitts als Wiederkehr des Anfangs von Takt 4, obwohl textlich zunächst kein Refrain vorliegt. Musikalisch ist der Wiedereintritt der A-Teile durch die in allen Stimmen unisono geführte Melodie gekennzeichnet, die jeweils erst nach einem Takt wieder ausharmonisiert wird.⁸⁹ Das Beispiel ist gerade deshalb so bemerkenswert, weil es musikalisch auf eine Weise inszeniert ist, die auch bei partieller Abwesenheit eines textlichen Refrains (A' und A'') die Identifikation als ›Refrainbereich‹ zulässt.

* * *

Die konkrete Formgestaltung ist in den Chansons von Kästner/Nick sowohl textlich als auch musikalisch komplex, und nicht immer sind alle Formteile funktional eindeutig klassifizierbar. Allgemein folgt Nick in der kleinstrophischen Formgestaltung der Chansons der textlichen Strophenbildung von Kästner, allerdings sind auch diesbezüglich individuelle Lösungen durch mehr oder weniger starke Einschnitte in Form von Takt-, Tonart-, Charakter- und/oder Tempowechseln bzw. Kadenzformulierungen vorhanden, die verschieden stark untergliederte musikalische Großstrophen verursachen. Diese können sich einer funktionalen Opposition der Formteile im Sinne des Gegensatzpaares ›Verse‹/›Chorus‹ annähern, diese Zweiwertigkeit kann aber auch weiter ausdifferenziert werden, oder es wird auf eine solche formfunktionale Differenzierung gänzlich verzichtet. Wie der folgende Abschnitt zeigen wird, bietet in der verwirrenden Vielgestalt der formalen Möglichkeiten die für das Chanson spezifische Interpretationsweise ein Mittel, um Orientierung zu schaffen bzw. um eine performative Gliederungsebene hinzuzufügen.

89 Die Klavierbegleitung ist auf eine Steigerung hin angelegt: Der jeweils erste Takt wird zunächst einstimmig (T. 4), dann in Oktaven in der rechten Hand (T. 28) und schließlich in Oktaven in beiden Händen (T. 52) begleitet.

ZUR INTERPRETATION⁹⁰

Die teilweise starke Zergliederung der Texte Kästners gründet sich möglicherweise auf eine dem Chanson eigene, balladeske Erzählweise bzw. einer mehr oder minder ausgeprägten Nähe zum Theater, wie sie Yvette Guilbert anspricht:

Das Chanson, auf Grund der zeitlichen Raffung der Handlung, der Schnelligkeit, in der sich eine Komödie oder ein Drama in wenigen Strophen vollzieht, verlangt vom Interpreten in den Minuten, die ihm zur Verfügung stehen, eine außerordentliche Virtuosität.⁹¹

Im Normalfall werden Chansons nicht von professionellen Sänger*innen⁹² wiedergegeben, sondern von z.B. Schauspieler*innen. Womöglich trägt dieser Umstand auch zur charakteristischen Präsentation von Chansons bei.

Die Pariserin Guilbert, die ab den 1890er Jahren große Erfolge feierte und deren Chanson-Interpretationen weitreichende Wirkung zeigten, räumt dem Text den Vorrang vor der Musik ein⁹³ und beschreibt die Nutzung eines »gemischten Einsatz[es] der Sprech- und der Gesangsstimme«, um der Darbietung »Farbe« zu verleihen und »unsere Gestalten, die Sujets, ihre Atmosphäre und die Epoche«⁹⁴ zu illustrieren. Darüber hinaus erläutert sie ihren eigenen Vortragsstil:

Was ist ein Übergangsrhythmus?

Er ist das neue Element, das ich in die Kunst der Diseuse einführte, ›meine Entdeckung‹, die ich in der Zeit meiner Anfänge machte. Seither wird er von allen nachgeahmt. [...] Es ging darum, den musikalischen Rhythmus zu verlassen und ihn durch das rhythmisierte *Wort* zu ersetzen, und dies den Betonungen und Anforderungen des Textes gemäß. [...] Die Schwierigkeit [...] bestand nicht darin, den Rhythmus der Melodie zu verlassen, sondern darin, genau an der richtigen Stelle zu ihm zurückzukehren.⁹⁵

90 Innerhalb der Interpretation ist der im Folgenden diskutierte, spezifische Stimmeinsatz zwar nur ein Aspekt neben Mimik, Gestik etc., allerdings besitzt er musikalisch die größte Relevanz.

91 Guilbert 1981, 55.

92 Häufig waren Frauen diejenigen Stars des Kabarets, die auch die Chansons sangen. Bei der Interpretation der Chansons von Kästner/Nick in der *Schaubude* lag das Geschlechterverhältnis von Männern zu Frauen bei ca. 2 zu 3.

93 »Ich bin in erster Linie Schauspielerin und *nicht* Sängerin im landläufigen Sinn des Wortes, und der Musiker, der Komponist, ist für mich im Vergleich zum Dichter von zweitrangiger Bedeutung, weshalb man mich auch ›Diseuse‹ genannt hat.« (Guilbert 1981, 56; Hervorhebung original) Der Vorrang des Worts gegenüber der Musik erklärt also den von Guilbert präferierten Begriff der ›Diseuse‹. Allgemein kursiert als andere Bezeichnung z.B. auch ›Chansonnière‹, allerdings existieren hierfür teils widersprüchliche Definitionen. Das *Metzler Kabarett Lexikon* gibt beispielsweise an, dass im Deutschen ›Chansonnière‹ sowie ›Chansonnier‹ üblich seien, während sich die als Bezeichnung für die Vortragenden korrekten französischen Begriffe ›Chanteuse‹ und ›Chanteur‹ nicht durchgesetzt hätten. Außerdem sei für die Interpretin fremder Chansons früher der Begriff ›Diseuse‹ gebräuchlich gewesen, der sich aber gegen ›Chansonnière‹ nicht habe behaupten können, wobei nicht ganz klar wird, ob dies für den deutschen oder den französischen Sprachgebrauch gilt (vgl. Budzinski/Hippen 1996, 61 und 73). Ruttowski (2013, 170, Anm. 7) unterscheidet zwischen ›Diseuse‹ mit eher gesprochenen Anteilen und ›Chansonette‹, die häufiger singe. Allerdings gibt das *Metzler Kabarett Lexikon* an, dass ›Chansonette‹ »im Französischen ein ›kleines Lied‹ (und nicht die Vortragende) bezeichnet.« (Budzinski/Hippen 1996, 73)

94 Guilbert 1981, 44.

95 Ebd., 54 (Hervorhebung original). Der Begriff ›Übergangsrhythmus‹ lautet im Original »le rythme fondu«, was nach Anmerkung des Übersetzers auch »fließender Rhythmus« bzw. »rhythmische Überblendung« bedeutet (ebd., 110, Anm. 1).

Zwar ist damit die Technik eines Wechsels von einem streng am vorgegebenen Rhythmus orientierten Vokalpart und einer freieren Handhabung beschrieben, jedoch ist ihr gezielter Einsatz nicht genau definiert, sodass sich die konkrete Anwendung bei der individuellen Interpretation einer jeden Vortragenden unterscheiden kann.⁹⁶

Präziser formuliert Bertolt Brecht in seiner Anweisung »Über das Singen der Songs« der *Dreigroschenoper* unterschiedliche Formen des Vortrags und trennt strikt die drei Ebenen

nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen, [...] und keinesfalls bedeutet das gehobene Reden eine Steigerung des nüchternen Redens und das Singen eine solche des gehobenen Redens. Keinesfalls also stellt sich, wo Worte infolge des Übermaßes der Gefühle fehlen, der Gesang ein.⁹⁷

Des Weiteren macht er einen besonderen Effekt im Frei-Rhythmischen aus, wobei der anschließende Eintritt der Melodie ein auffallendes Moment darstellt:

Was die Melodie betrifft, so folgt er [der Schauspieler] ihr nicht blindlings: es gibt ein Gegen-die-Musik-Sprechen, welches große Wirkung haben kann, die von einer hartnäckigen, von Musik und Rhythmus unabhängigen und unbestechlichen Nüchternheit ausgehen. Mündet er in die Melodie ein, so muß dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuß an der Melodie deutlich verraten.⁹⁸

Zwar lässt sich aus den zitierten Aussagen kein System für den Einsatz von Gesangs- und Sprechstimme ableiten, jedoch wird deutlich, dass zur hervorhebenden Emphase ein Wechsel in eine jeweils andere vokale Qualität dienlich ist.⁹⁹

Brechts Einteilung in »nüchternes Reden, gehobenes Reden und Singen« erscheint problematisch hinsichtlich der genauen Abgrenzung von nüchternem und gehobenem Reden, da er in der Beschreibung der Kategorien eher vage bleibt. In den folgenden Analysen wird für eine möglichst exakte Unterscheidung eine Vierteilung in »frei-rhythmisch gesprochen«, »rhythmisch gesprochen«, »frei-rhythmisch gesungen« und »gesungen« verwendet (Tab. 1): Das frei-rhythmische Sprechen kommt der freien Rezitation gleich, denn es berücksichtigt weder den notierten Rhythmus noch die notierte Melodie. Dagegen werden beim rhythmischen Sprechen zwar die vorgegebenen Tondauern umgesetzt, jedoch die Tonhöhen vernachlässigt. Die Kategorie »gesungen« ist dann erfüllt, wenn sowohl vorgegebene Tonhöhen als auch der Rhythmus befolgt werden, wohingegen die Einhaltung der Tonhöhe mit freier Anwendung des Rhythmus unter »frei-rhythmisch gesungen« rubriziert wird. Diese Unterscheidung lässt sich zwar teilweise ebenso nur unscharf tref-

96 Ein hinsichtlich Sprechen, Sprechgesang und Singen freier Umgang mit dem schriftlich fixierten Vokalpart ist gleichfalls innerhalb von Couplets einer Operette nicht unüblich (vgl. Schneider 1995, 1029). Auch Komponisten, die im Kabarett wirkten, lieferten Beiträge zur Gattung der Operette. Hierzu gehörte z.B. Oscar Straus (vgl. Budzinski/Hippen 1996, 384). Edmund Nick schuf Operetten bzw. Musikalische Lustspiele, z.B. *Das kleine Hofkonzert* (UA 1935), *Über alles siegt die Liebe* (UA 1940), *Karusell! Karussell!* (UA 1942), *Das Halsband der Königin* (UA 1948). Vgl. das Werkverzeichnis in Nick 1982, 105.

97 Brecht 1991, 65.

98 Ebd., 66.

99 Die Melodie wird bei den Chansons von Kästner/Nick üblicherweise im Klavier, in der Regel in der Oberstimme, mitgespielt. Dadurch erhalten Sänger*innen die Freiheit, bei Bedarf, z.B. wenn es die Situation des Ausdrucks notwendig erscheinen lässt, in Sprechgesang überzugehen oder auch völlig frei zu rezitieren.

fen, zumal die Interpretation von Kabarett-Chansons durch nicht-ausgebildete Gesangsstimmen eine klare Abgrenzung des Sprechens vom Singen bisweilen erschwert. Jedoch kann im Vergleich zu Brecht, der keine weitere Spezifikation seiner Kategorien angibt, durch die Einteilung in die vorgeschlagenen vier Kategorien mit Zuweisung der entsprechenden Parameter Rhythmus und Tonhöhe deutlicher klassifiziert werden.¹⁰⁰ Die wechselseitige Abgrenzung der vokalen Qualitäten¹⁰¹ kann übrigens in der interpretatorischen Praxis durch ein Absetzen, also z.B. ein Pausieren oder Atmen zwischen Phrasen, angezeigt werden.¹⁰²

	frei-rhythmisch gesprochen (fg)	rhythmisch gesprochen (rg)	frei-rhythmisch gesungen (fs)	gesungen (s)
Rhythmus	—	x	—	x
Tonhöhe	—	—	x	x

Tabelle 1: Kategorisierung der Parameter für die Untersuchung der Interpretation von Chansons (— = nicht berücksichtigt; x = berücksichtigt)

Rösler erläutert in seiner exemplarischen Aufführungsanalyse unter anderem neben einer Variabilität des Sprechens und Singens sowie der Veränderung des Stimmtimbres je nach dargestellter Figur die Möglichkeit der agogischen Schwankung im Vokalpart, die in der vorgeschlagenen Systematik durch die je frei-rhythmischen Varianten abgedeckt ist. Dadurch könnten auch individuelle Textbetonungen zustande kommen, die möglicherweise unabhängig vom vorgegebenen Betonungsschema der Taktordnung wären. Zudem orientiere sich der Gesangspart im Refrain im Vergleich zur Strophe näher am Notentext.¹⁰³

Im nun folgenden Vergleich der Aufnahmen des *Marschlieds 1945* von Ursula Herking, der originalen Interpretin dieses Chansons, und Susanne Brantl steht sowohl der spezifische Einsatz der vokalen Qualitäten auf Grundlage der Systematik aus Tabelle 1 im Fokus¹⁰⁴, als auch dessen Verhältnis zu den Ergebnissen der Formanalyse im Fallbeispiel I und hinsichtlich der Phrasengliederung. In den Interpretationen lassen sich teils auch in den rhythmisch gebundenen Bereichen besonders gegen Ende einer Phrase hin kleinere rhythmische Schwankungen feststellen, die in Abbildung 7 zugunsten einer nicht allzu kleingliedrigen Unterteilung vernachlässigt wurden.

100 Zur Anwendung computergestützter Analysemethoden von vokaler Gestaltung vgl. z.B. Hähnel/Marx/Pfleiderer 2014.

101 Ist in diesem Beitrag in vokalem Zusammenhang von ›Qualitäten‹ die Rede, ist damit keineswegs eine Wertung intendiert, sondern lediglich die unterschiedliche Berücksichtigung der rhythmischen bzw. diastematischen Parameter nach Tabelle 1.

102 Teilweise sind zwischen den Phrasen auch im Notentext Pausen notiert.

103 Vgl. Rösler 1980, 274. Rösler analysiert das *Groschenlied* von Friedrich Hollaender in der Interpretation von Blandine Ebinger. In der Terminologie dieses Aufsatzes entsprechen Röslers ›Refrain‹ bzw. ›Strophe‹ dem ›Refrainbereich‹ bzw. dem ›Strophenbereich‹.

104 In den letzten vier Takten singen sowohl Herking als auch Brantl: »Ich hab' ja den Kopf, ich hab' ja den Kopf noch fest auf dem Hals« anstelle des Wortlauts der Notenausgabe »Ich habe den Kopf, ich hab' ja den Kopf [...]« (Nick 1964, 12f.), die als schriftlich fixierter Ausgangspunkt für die Analyse der Interpretationen dient.

H	fs	s	fg	s	fg
B	fg	fg	fg	fg	fg

[Moderato]

4 5 6 7 8 9 10 11 12

a) In den letzten drei-Big Wo-chen zog ich sehr durch Wald und Feld. Und mein Hemd ist so durch-bro-chen, daß man's kaum für mög-lich hält. Ich trag

H	(fg)	rg	s	fg
B	(fg)	fg	fg	s

13 14 15 16 17 18 19 20

b) Oh-ne

H	(fg)	fg	fg	s
B	(fg)	fg	fg	s

21 22 23 24 25 26 27 28

Hei-mat und Ver-wand-te, und die Stie-fel oh -ne Glanz, ja, das wär nun der be - kann-te Un - ter-gang des A-bend-lands.

H	rg	fs	fg
B	fs/fg	fs/fg	s

29 **B** Breites Marschtempo 30 31 32

c) Links, zwei, drei, vier, links, zwei, drei - Hin ist hin! Was ich ha - be ist al - len - falls:

H	rg	s
B	rg/s	s

33 34 35 36 37 38

links, zwei, drei, vier, links, zwei, drei - ich ha - be den Kopf, ich hab' ja den Kopf noch fest auf dem Hals!

Abbildung 7: Edmund Nick, *Marschlied 1945*, Vergleich der Interpretationen von Ursula Herking (H) und Susanne Brantl (B) hinsichtlich der Sing- bzw. Sprechanteile in der ersten Großstrophe (fg = frei-rhythmisch gesprochen; rg = rhythmisch gesprochen; fs = frei-rhythmisch gesungen; s = gesungen; doppelter Trennstrich = Abgrenzung der Interpretationsqualitäten; einfacher Trennstrich = Eingrenzung der musikalischen Phrase, die ohne ein Absetzen, also z.B. ein Pausieren oder Atmen zwischen den Phrasen, umgesetzt wird)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/957/Ernst_audio_1.mp3

Audiobeispiel 1: Edmund Nick, *Marschlied 1945*, Vorspiel und erste Großstrophe (*Tatort Deutschland*, Ursula Herking und Ensemble, WortArt 78054-1, 1999, Aufnahme 1946 [?], 0:19–1:41)

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/957/Ernst_audio_2.mp3

Audiobeispiel 2: Edmund Nick, *Marschlied 1945*, Vorspiel und erste Großstrophe (*Das Leben ohne Zeitverlust*, Susanne Brantl/Gerold Huber, Russki Record, 2004, Aufnahme 2003/2004, 0:00–1:17)

Die unterschiedliche Auslegung der Rolle¹⁰⁵ und die damit einhergehenden, verschiedenen Interpretationsansätze¹⁰⁶ von Susanne Brantl und Ursula Herking spiegeln sich unter

105 Die im *Marschlied 1945* dargestellte Figur ist eine Flüchtlingsfrau. Vgl. die einleitenden Sätze zu diesem Chanson in Kästner 1998, Bd. 2, 52: »Noch immer zogen Tausende und aber Tausende über die Landstraßen. Der sarkastische Optimismus, der damals viele der Flüchtlinge beseelte, ist verschwunden.« Zum Begriff der ›Rolle‹ in der Kabaretttheorie vgl. z.B. Vogel (1993, 82–85), der sich auf die dreiteilige Unterscheidung von Henningsen (1967, 19–23) bezieht, aber schließlich Rahmenfigur (»durch einen sehr engen und bisweilen sogar widersprüchlichen Satz von Merkmalen charakterisiert«; Vogel 1993, 84) und Darstellerfigur (die »aus Merkmalen der Person des Bühnendarstellers besteht oder zu bestehen vorgibt«; ebd.) destilliert. Diese Unterscheidung exemplifiziert er auch anhand von Chansons (ebd., 86–90).

anderem im Umgang mit den Sprech- bzw. Singanteilen wider: Während Brantl größtenteils abseits des festen Metrums frei-rhythmisch spricht, nutzt Herking eine breite Palette des Ausdrucksspektrums in raschem Wechsel verschiedener Qualitäten des Stimmensatzes. So weist Herking in der ersten Zeile von Abbildung 7 (T. 4–12) jeder Gedichtzeile und damit jedem Zweitakter eine eigene Qualität zu, wodurch sie eine Gliederung auf Ebene der Phrasen vornimmt. Großflächiger gliedert sie im weiteren Verlauf bis Takt 28, indem sie jeweils über mehrere Takte hinweg eine einzige Stimmqualität verwendet. Dennoch markiert sie die Phrasengrenzen regelmäßig durch Absetzen am Phrasenübergang.

Derart geordnet verfährt Brantl nicht, und besonders im ›Refrainbereich‹ (ab T. 29) ist in ihrer Interpretation kaum mehr Sprechen vom Singen zu trennen, da sie die exakten Tonhöhen teils trifft, teils nur streift. Sie verwendet also Mischformen der Stimmqualitäten, während Herking sauber zwischen den Kategorien trennt. Die vier Takte zu Beginn (T. 4–8) fasst sie, anders als Herking, ohne abzusetzen zusammen und verzichtet damit auf eine schematische Unterteilung in jeweils zwei Takte, wie sie sie anschließend (T. 8 mit Auftakt bis T. 20) durchgehend vornimmt, was durch entsprechende Interpunktion im Text gerechtfertigt ist.

Beiden Interpretationen ist der Übergang in rhythmisch gebundenes Singen im siebten Vers gemein, womit sie die im Vergleich zum Vorhergehenden melodiösere Linie aufnehmen (»Meine Möbel hab'n die Polen«, T. 16–20). Die darauffolgenden Takte ab Takt 21 werden von beiden bis Takt 25 frei gesprochen, um den »Untergang des Abendlands« (T. 26–28) gesanglich in Szene zu setzen, und das in allen drei Strophen wiederkehrende »Links, zwei, drei, vier« (und damit der ›Refrainbereich‹ ab Takt 29) emphatisch vorbereitet. Dieser G-Dur-Abschnitt in den Takten 29–38 verbleibt wiederum in beiden Interpretationen – abgesehen von einigen gesungenen Noten – in relativ frei-gesprochener Gestaltung, um schließlich das ›Motto‹ des Chansons »Ich hab' ja den Kopf noch fest auf dem Hals« (T. 34–38) gesanglich umzusetzen.

Insgesamt nutzt Brantl noch mehr als Herking das Mittel des Singens im Chanson an exponierten Stellen, um diese damit von anderen Teilen abzuheben. Beide gehen jeweils an Stellen in Gesang über, an denen die Formanalyse (siehe oben, Bsp. 7) Einschnitte auf der großformalen Gliederungsebene zeigte, und kündigen so das Ende des aktuellen Abschnitts bzw. den Beginn eines neuen Abschnitts an. Im *Marschlied* betrifft dies Takt 17 bzw. 18 jeweils mit Auftakt bis Takt 20, wobei hier der Übergang ins gebundene Singen durch die kantablere Melodie im Notentext bereits angelegt ist, sowie Takt 27–28. Schließlich heben beide Interpretationen die ›Refrains‹ zum Ende des Chansons (T. 36–39) durch den Wechsel in Gesang hervor. Da Brantl Gesang nur sehr ökonomisch einsetzt, werden diese Stellen in ihrer Interpretation deutlicher akzentuiert als bei Herking, die

Nicht zuletzt bleibt die Einbindung des Chansons in den Zusammenhang eines Kabarettprogramms mit verschiedenen Elementen zu erwähnen (vgl. ebd., 46). In ihrer Untersuchung zur Imagekonstruktion von Diseusen zur Zeit der Weimarer Republik spricht Sandra Danielczyk (2017, insbesondere 54–61) in Bezug auf das Rollenbild der Diseuse von einem »Mischtyp zwischen den Polen der Rollendarstellung und der Selbstinszenierung« (ebd. 59). Sowohl bei Rösler (1980, 266) als auch bei Rutkowski (2013, 167) erscheint der Aspekt der ›Distanzhaltung‹ zum Dargestellten, der ein wesentliches Moment der Rollenauffassung bei Bertolt Brecht bildet (vgl. Haß 2014, 305). Es darf also bezüglich der Darstellerin ein ›Dazwischen‹ konstatiert werden, das sich im Rahmen des Darzustellenden, also des Vortragstoffes bzw. der vorgegebenen Rolle (z.B. einer Flüchtlingsfrau), und der Selbstinszenierung als Diseuse bewegt. Die ›reale Person‹ bleibt dabei ungreifbar (vgl. Danielczyk 2017, 57).

106 Vgl. Schiwietz 2012, 323.

zuvor bereits kleingliedriger differenzierte. Durch den Wechsel der vokalen Qualitäten besteht die Möglichkeit, sowohl auf der mikroformalen Ebene Phrasen voneinander abzusetzen, als auch ganze Formteile zu beschließen und so eine makroformale Gliederung des Chansons vorzunehmen. Beide formalen Ebenen – die mikro- wie die makroformale – kommen für eine Priorisierung in der individuellen Interpretation in Betracht, wobei sich die Fokussierung auf eine der beiden Ebenen anbietet, wie es in den Interpretationen von Brantl und Herking zu sehen ist: Herking fokussiert eine Differenzierung der Phrasen und verwendet insgesamt mehr Singstimme, wodurch sie die Formteile wechselseitig nicht so deutlich abgrenzt wie Brantl, obwohl auch Herking zu den Formteilgrenzen hin Gesang einsetzt. Auch den ›Refrainbereich‹ gestaltet Herking in kleingliedrigen Wechseln der Stimmqualität und trägt damit den teils verkürzten Versen und dadurch verursachten verkürzten Phrasen Rechnung. Die Verwendung der Singstimme hat bei Herking auf makroformaler Ebene also keine so stark zäsurbildende Wirkung wie bei Brantl, die sich diese vokale Qualität – zumindest in der ersten Großstrophe – für entsprechende Positionen innerhalb der musikalischen Form aufspart. Trotz des vielgestaltigen und individuellen Einsatzes der Sprech- und Gesangsstimme im Chanson, dessen Differenzen in der Gestaltung innerhalb der jeweiligen Interpretation bis in die einzelnen Strophen hineinreichen können, scheint zumindest die nach dem Schema von Tabelle 1 ›gesungene‹ Variante für besonders exponierte Stellen reserviert.¹⁰⁷

Obwohl die frei-rhythmischen Anteile im Prinzip nicht an die musikalisch vorgegebenen Taktgruppen gebunden sind, lässt sich dennoch feststellen, dass der Vortrag der Gedichtzeilen mit den zugehörigen musikalischen Phrasen koordiniert bleibt, wobei ein gewisser Toleranzbereich besteht. Im *Marschlied 1945* zeigt sich des Öfteren ein verspätetes Einsetzen des Vokalparts bzw. ein Beenden der Gedichtzeile vor dem Ende der musikalischen Phrase, die der Instrumentalpart trägt. Die meist zweitaktige Gliederung gibt hier das Regulativ vor, innerhalb dessen gewisse Freiheiten in der Ausgestaltung bestehen.

Dass die beiden folgenden Großstrophen nicht mehr exakt der Gestaltung der ersten Großstrophe folgen, zeigt weitere Möglichkeiten der spezifischen Anwendung der vokalen Differenzierung durch Stimmqualitäten auf. Bemerkenswert ist insbesondere der Verzicht auf Gesang in den Takten 17–20 in beiden Interpretationen, wodurch die formale Zweiteilung der Komposition – in der Formanalyse (Bsp. 7) durch Majuskeln gekennzeichnet – verdeutlicht wird, zumal auch Herking den Sprechanteil in Abschnitt A deutlich erhöht, wie ihn Brantl bereits in der ersten Großstrophe etabliert hatte. Außerdem gestaltet Brantl den ›Refrainbereich‹ ab Takt 29 in der zweiten und dritten Strophe deutlich gesanglicher als dies in der ersten Strophe der Fall ist (während Herking dort zwar das »Links, zwei, drei, vier, / links, zwei, drei –« vorwiegend rhythmisch spricht, die anderen Takte aber singt). Dadurch deutet sich ein Prinzip an, ganze Formteile in je einer einzigen vokalen Qualität zu gestalten und damit voneinander abzusetzen, z.B. indem ein (frei-rhythmisch) gesprochener ›Verse‹ bzw. ›Strophenbereich‹ von einem (frei-rhythmisch) gesungenen ›Chorus‹ bzw. ›Refrainbereich‹ abgesetzt wird.

Diese Zuweisung bestimmter Stimmqualitäten zu Formteilen kann insbesondere dann im Sinne einer ›performativen Formgebung‹ wirksam werden, wenn in der notierten Komposition selbst kaum musikalische Kontraste vorherrschen, jedoch eine textliche Un-

107 Im Gegensatz dazu schreibt Sandra Kreisler als zeitgenössische Chansoninterpretin hinsichtlich des Einsatzes der Sprechstimme: »Also sollte man sich klar begrenzen und nur wenige, besonders wirksame Sätze nicht singen.« (Kreisler 2012, 91; Hervorhebung original)

terscheidung hinsichtlich ›Strophenbereich‹ und ›Refrainbereich‹ möglich erscheint. In einer Aufnahme des Chansons *Die lust'ge Witwe* mit Ursula Herking¹⁰⁸ deckt sich die Verwendung der vokalen Qualitäten in allen drei Großstrophen deutlich mit der Zuweisung von ›Strophen-‹ und ›Refrainbereich‹ in diesem Aufsatz (vgl. Bsp. 10), indem in den musikalischen Abschnitten A und B klar die (frei-)rhythmischen Sprechanteile überwiegen, während Herking ab T. 20, *più mosso* den ›Refrainbereich‹ mit dem Wechsel in Gesang vorbereitet und die gesangliche Qualität den gesamten Abschnitt C dominieren lässt. Durch ihre Interpretation klärt Herking so die Funktion der musikalischen Abschnitte. Ähnliches vollzieht sich im Chanson *Der Nachhauseweg* (Bsp. 11), wenn Herking im ersten Durchlauf die gesangliche Umsetzung für den Refrain »Man verträgt nichts mehr« reserviert und die restlichen Textanteile (frei-)rhythmisch spricht.¹⁰⁹

Dass die Möglichkeit zur Unterstützung der kompositorischen Gliederung durch den Wechsel vokaler Qualitäten auch vom Komponisten selbst mitbedacht wird, zeigt das folgende Beispiel. Zwar lässt *Das Lied vom Warten* keine zweiteilige Anlage im Sinne von ›Strophenbereich‹/›Refrainbereich‹ bzw. ›Verse‹/›Chorus‹ erkennen. Bemerkenswert ist allerdings, dass Nick hier selbst die performative Gestaltung bezüglich der vokalen Qualitäten vorgibt. Dadurch stellt dieses Chanson ein extremes Beispiel für die ansonsten unübliche kompositorische Festlegung verschiedener Stimmqualitäten dar, dessen Notat beinahe in jedem Abschnitt eine andere Möglichkeit der stimmlichen Differenzierung vorschreibt.

Die szenische bzw. dramahafte textliche Vorlage des Chansons resultiert in einer musikalischen Reihungsform, innerhalb derer jede Kleinstrophe bzw. jeder musikalische Abschnitt für sich steht. Die erste Großstrophe differiert bereits im Notat in einigen Punkten von der zweiten Großstrophe:

- In der zweiten Großstrophe fehlen die Abschnitte D und E; die Abschnitte B und C erscheinen leicht abgewandelt. Abschnitt C rückt an das Ende des Chansons.
- Der Text von Abschnitt C ist in der ersten Großstrophe bereits von Kästner in unregelmäßigen Reimen sowie Verslängen und -metren angelegt und mit der Anweisung »Die Frau hebt ihr Plakat hoch und bringt das Folgende rezitativisch (laut):«¹¹⁰ überschrieben. Der in der zweiten Großstrophe gesprochene Text in Abschnitt C trägt ebenfalls den Hinweis »rezitativisch«, ist jedoch, was das Reimschema betrifft, gebundener als der entsprechende Abschnitt in der ersten Großstrophe.¹¹¹

108 Es handelt sich um eine Aufnahme aus dem WDR-Rundfunkarchiv (CD 5063821.1.02; File 6063821102.1.01). In einem anderen Mitschnitt der *Lust'gen Witwe*, ebenfalls aus dem WDR-Rundfunkarchiv (CD 5088519.1.32; File 6088519132.1.01) trägt das Hinzutreten von zusätzlichem Instrumentarium in Abschnitt C zur Identifikation dieses Bereichs als ›Chorus‹ bei.

109 Dies betrifft die Aufnahme CD 5063822.1.11; File 6063822111.1.01 aus dem WDR-Rundfunkarchiv. Vollständig (frei-)rhythmisch spricht Herking dagegen in der Aufnahme CD 5063826.1.03; File 6063826103.1.01 (WDR-Rundfunkarchiv).

110 Kästner 1998, Bd. 2, 120.

111 Außerdem ist der ursprüngliche Text in den Noten auf die ersten beiden Verse verkürzt. Nach dem Typoskript lautet er vollständig: »(die Frau hebt wieder ihr Plakat hoch, wieder rezitativisch): Seht das Schild! Kameraden, schaut es an! / Wer kann Auskunft geben über fünf Millionen Mann? / Wart ihr mit ihnen im Lager? Sagt, wo kommt ihr her? / Es sind unsre Männer, (leiser) und wir brauchen sie so sehr / (sinkt langsam am Schaft des Schildes zusammen) Wir können nicht mehr ... / Licht aus« (Kästner 1998, Bd. 2, 442).

1. Großstrophe	Abschnitt A	Abschnitt B	Abschnitt C	Abschnitt D	Abschnitt E	Abschnitt F
<i>notiert</i>	gesungen	gesungen	fast gesprochen	gesprochen	gesungen/ gesprochen	gesungen
<i>Brantl/Huber</i>	gesungen	gesungen	überwiegend gesungen ^a	gesprochen	gesungen/ gesprochen	gesungen
2. Großstrophe	Abschnitt A	Abschnitt B ^b	Abschnitt F	Abschnitt C ^c		
<i>notiert</i>	gesungen	gesungen	gesungen	gesprochen		
<i>Brantl/Huber</i>	überwiegend gesprochen	gesprochen	überwiegend rhythmisch gesprochen	gesprochen		

Tabelle 2: Edmund Nick, *Das Lied vom Warten*, notierte und realisierte vokale Qualitäten im Vergleich (^a = T. 39 gesprochen, Vorhergehendes in Tonhöhe und Rhythmus noch sehr genau umgesetzt; ^b = um zwei Takte gekürzt; ^c = nur leichte Variationen im Vergleich zur ersten Großstrophe; kleinere Abweichungen in der Interpretation sind nicht berücksichtigt)

Mit seinen Vorgaben zu den Qualitäten des Stimmeinsatzes grenzt Nick die liedhaften Passagen von rezitativischen Teilen ab und unterstreicht so die dramenhafte Textvorlage.

Die Interpretation Susanne Brantls unterscheidet sich in beiden Großstrophen von Nicks Vorlage (Tab. 2): In der ersten Großstrophe hält sich Brantl, außer in Abschnitt C, noch sehr genau an die im Notentext jeweils vorgegebenen Qualitäten des Stimmeinsatzes (Audiobsp. 3). Dabei besteht in den gesungenen Abschnitten A, B und F, eine Tendenz an den Phrasenenden bzw. kleineren Einschnitten die Notenwerte abzukürzen bzw. frei zu agieren. Die zweite Großstrophe hingegen weist im Gegensatz zur notierten Vorgabe fast ausschließlich gesprochene Anteile auf, weshalb eine Abgrenzung durch eigenständige, interpretatorische Inszenierung hier nicht erkennbar ist. Allerdings hat Nick die Gliederung im Großen wie im Kleinen in diesem Chanson ohnehin deutlich auskomponiert.

Dass in Brantls Interpretation auch ohne genaue Beachtung der vokalen Anweisungen die formale Gliederung deutlich bleibt, spricht für die Funktion des Klaviers als wesentlicher Träger des musikalischen Moments.

FAZIT

Unabhängig von der Frage, ob das Wort oder die Musik im Chanson den Vorrang habe, wirkt doch der Text in den Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner nicht unwesentlich auf die musikalische Formgestaltung zurück. Eine starke Textorientierung vollzieht sich bereits in der Einpassung der Verszeilen in ein zweitaktiges Schema, das durchaus auch individuelle Anpassung erlaubt. Dies bedeutet eine textbasierte Gliederung der musikalischen Syntax, die sich auf makroformaler Ebene in kleineren musikalischen Einschnitten bzw. deutlichen Abgrenzungen mittels z.B. Tonart-, Takt- und/oder Tempowechsel fortsetzt. Diese durch unterschiedliche Strategien erreichte musikalische Abschnittsbildung deckt sich häufig mit der textlich angelegten Gliederung in Kleinstrophen; die analoge Gliederung von Text und Musik ist allerdings nicht verbindlich.

[1.] Zwei Jah-re wa-ren's die-sen Mai, Scher-ben. Doch auf dem Rest vom war-ten!"

(fast gesprochen)

(Die Frau hebt ein Plakat hoch)

Schaut her, Wer kann Erkennt
Zwei Jah-re wer-den es im Mai. Hoff-nung ist ver-gang en. Kameraden Auskunft geben ihn wer?
meines über den
Mannes! Gefreiten Hans
Maier - Maier mit
a i - wer kann
Auskunft geben
über meinen
Hans?

Er ist mein Mann Lacht mich nicht aus oder meint- wegen lacht
hinter mir her: Ich steh und wart', daß sich das mei-ne Ar - me!

Beispiel 14: Edmund Nick, *Das Lied vom Warten*, Abschnitte mit ›auskomponierter Stimmqualität‹

🔊 http://storage.gmth.de/zgmth/media/957/Ernst_audio_3.mp3

Audiobeispiel 3: Edmund Nick, *Das Lied vom Warten* (*Das Leben ohne Zeitverlust*, Susanne Brantl/Gerold Huber, Russki Record, 2004, Aufnahme 2003/2004, 0:00–3:17)

Ein Refrain als ›Aufhänger‹ wie häufig im Schlager¹¹² bzw. textlich vollständig identische Kleinstrophen kommen in dieser Eindeutigkeit in den Texten Kästners nicht vor; eine Ausrichtung auf Mitsingbarkeit ist also schon im Text offenkundig nicht angelegt. Vielmehr deutet Kästner das ›Aufhänger‹-Prinzip nur an, indem er z.B. einzelne Wörter oder Wortgruppen ›Refrain‹-artig an den jeweils selben Strophenstellen platziert, jedoch ständig den Kontext ändert und ggfs. auch Einzelformulierungen variiert. Kästners komplexe Textstruktur spiegelt sich in der musikalischen Formgestaltung wieder: Teils lässt sie das Gliederungsschema ›Verse/Chorus‹ aufscheinen; daneben existieren andere Formen und Gliederungsprinzipien, die eine Nähe zu theatralischen und dramatischen Spielarten bzw. zu balladesker Erzählweise andeuten. All dies spricht für eine artifizielle Handha-

¹¹² Gegen die Verwendung des Schlagers im Kabarett wandte sich Nick ausdrücklich (vgl. Nick 1946, 29). Dies mag auch mit dem gehobenen Anspruch zusammenhängen, den die *Schaubude* als literarisches Kabarett für sich reklamierte.

bung von Gestaltungsprinzipien populärer Musik, zu der sich musikalisch neben der teils komplexen formalen Gestaltung in einigen Chansons ein noch ausführlicher zu untersuchender harmonischer Aspekt mit z.B. starken Dissonanzen¹¹³ bzw. aus pianistischer Sicht eine eher am Klavierlied orientiert scheinende Setzweise gesellt.

Die genretypische Aufführungsweise des Chansons, die eine Abstufung von Qualitäten des Stimmensatzes in verschiedenen Nuancierungen zwischen frei-rhythmischem Sprechen und rhythmisch exaktem Gesang erlaubt, ermöglicht neben der individuellen Hervorhebung einzelner Passagen auch Formteilabgrenzungen und Phrasenstrukturierung mithilfe performativer Gestaltungsmittel. Dies zeigen Interpretationsanalysen von so exponierten Vertreterinnen des Diseusen-Fachs wie Ursula Herking und Susanne Brantl. So kann durch die Interpretation eine spezifische ›performative Formgebung‹ entstehen¹¹⁴, welche die im Notentext fixierte Formgestaltung ausdifferenziert und dadurch eine eigene Gliederungsebene neben Text und Musik bildet.

ANHANG: QUELLENÜBERSICHT

Titel nach Programm	Alternativtitel	Kästner 1998 (Werkausgabe)	Signatur [†]	Druck	Bemerkungen
<i>Das Frauenzimmer</i>	(<i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 110 ¹	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Das Lied vom Warten</i>		Bd. 2, 119–121 ¹	LK/T/78,8		
<i>Das Spielzeuglied</i>		Bd. 2, 96–98 ¹	LK/T/78,8	K,34–36	
<i>Der Briefkasten</i>	<i>Nun hat der Tod den Stahlhelm abgenommen</i> (a), <i>Lied einer alten Frau am Briefkasten</i> (h)	Bd. 2, 44f. ¹	LK/T/78,8		
<i>Der Dichter</i>	(<i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 111 ¹	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Der Funktionär</i>	(<i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 112 ¹	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Der Geschäftemacher</i>	(<i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 109 ¹	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Der Heimkehrer</i>	(<i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 109f. ¹	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Der Kümmerer</i>		Bd. 1, 245f.	LK/T/78,7	K,37–39	
<i>Der Nachhauseweg</i>	<i>Man verträgt nichts mehr (Auf dem Nachhauseweg, 1945)</i> (d), <i>Auf dem Nachhauseweg</i> (a)	Bd. 2, 372f.	LK/T/78,8	M, o.S.	
<i>Der Widersacher</i>	(<i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 113 ¹	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Dernier Cri</i>	<i>Le Dernier Cri</i> (h), <i>Frauenlied 47</i> (z)	Bd. 2, 88f. ¹	LK/T/78,7		
<i>Die arme Jugend</i>	(<i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 111 ¹	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Die Flüchtlingsfrau</i>	(<i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 108 ¹	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Die Halbwüchsige</i>	(<i>Deutsches Ringenspiel 1947</i> , h)	Bd. 2, 112f. ¹	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>

113 Aus den Beispielen 14 *Das Lied vom Warten* (Abschnitt D) oder 12 *Die Flüchtlingsfrau* wird der starke Dissonanzeinsatz zumindest andeutungsweise ersichtlich.

114 Ähnlich wie in der Formgebung können Wortbetonungen explizit durch Anpassung des Rhythmus oder noch bestimmter durch Taktwechsel vorgenommen werden. Aber auch hier besteht die Möglichkeit, in der Aufführung selbst durch Heraustreten aus dem kodifizierten Notentext individuell Wörter bzw. Silben hervorzuheben.

<i>Die Jugend hat das Wort</i>		Bd. 2, 78f. ¹	LK/T/78,7		Zwei Versionen
<i>Die lustige Witwe</i>	<i>Die lust'ge Witwe (Ich bin die lust'ge Witwe) (d)</i>	Bd. 2, 163f. ¹	LK/T/78,8	K,30–33	
<i>Die Vertreibung in das Paradies</i>		Bd. 2, 383–385	LK/T/78,9		
<i>Die Zeit</i>	<i>(Deutsches Ringenspiel 1947, h)</i>	Bd. 2, 114 ¹	LK/T/78,8		<i>Ringenspiel 1947*</i>
<i>Ein alter Herr geht vorüber</i>		Bd. 2, 364f.	LK/T/78,6		
<i>Frage an das eigene Herz</i>		Bd. 2, 368	LK/T/78,7	K,14f.	
<i>Herbstlied</i>		Bd. 2, 373f.	LK/T/78,7	K,19–21	
<i>Liebe und Treue</i>	<i>Das Leben ohne Zeitverlust (a,d,h)</i>	Bd. 2, 34–37 ¹	LK/T/78,8	K,27–29	
<i>Man müsste wieder sechzehn Jahre sein</i>	<i>Existenz im Wiederholungsfalle (h)‡</i>	Bd. 5, 29f. ³	LK/T/78,8	L,38–40	
<i>Marschlied 1945</i>		Bd. 2, 52–54 ¹	LK/T/78,8	K,12f.	
<i>Oh, du mein Österreich</i>	<i>O du mein Österreich (a,h)</i>	Bd. 2, 365–368	LK/T/78,8		
<i>Plädoyer einer Frau</i>		Bd. 1, 110f. ²	LK/T/78,8	K,16–18	
<i>Staat und Individuum</i>	<i>Vom wohlthätigen Einfluss des Staates auf das Individuum (h)</i>	Bd. 2, 369–371	LK/T/78,9		
<i>Strohhut im Winter</i>	<i>Die neue Mode (z)</i>	Bd. 2, 380f.	LK/T/78,8		
<i>Tangoliedchen</i>	<i>Ja, das mit der Liebe (d,h)</i>	Bd. 2, 354f.	LK/T/78,9	K,22–26	
<i>Tugend und Politik</i>		Bd. 2, 360–363	LK/T/78,9		

Tabelle 3: Untersuchtetes Korpus, Chansontitel mit Quellenangabe. Die ausgewerteten Programme befinden sich im Privatarhiv Dagmar Nick, im StdA München: ZS-0500-5 bzw. im DKArchMz: Kabarett Anthologien: Schaubude LK/C/8,5 und LK/C/8,6.

† = Signatur nach DKArchMz

o.S. = ohne Seitenzahl

* = Titel nach Programm und Autograf

(d) = Titel in der Druckausgabe

(a) = Titel nach Autograf

(z) = Zusatztitel zum Autograf

(h) = nach Kästner 1998

K = Edmund Nick, *Das Karussell. 18 Chansons von Edmund Nick*, Berlin 1964

M = Erich Kästner/Edmund Nick, *Man verträgt nichts mehr (Auf dem Nachhauseweg, 1945)*, München 1968

L = Edmund Nick, *Leben in dieser Zeit. Lyrische Suite in drei Sätzen [...] Text von Erich Kästner*, Wien 1931

‡ = Bei *Die Existenz im Wiederholungsfalle* handelt es sich um eine andere, längere Gedichtfassung, die in Kästner 1998, Bd. 1, 109f. abgedruckt ist

¹ Erich Kästner, »Der tägliche Kram. Chansons und Prosa 1945–1948«, in: Kästner 1998, Bd. 2, 7–185

² Ders., »Lärm im Spiegel«, in: Kästner 1998, Bd. 1, 63–116

³ Ders., »Leben in dieser Zeit«, in: Kästner 1998, Bd. 5, 7–43

Literatur

- Appen, Ralf von / Markus Frei-Hauenschild (2015), »AABA, Refrain, Chorus, Bridge, Prechorus – Song Forms and their Historical Development«, *Samples* 13. <http://www.gfpm-samples.de/Samples13/appenfrei.pdf> (30.6.2018)
- Brecht, Bertolt (1991), *Schriften 4. Texte zu Stücken (= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 24), hg. von Peter Kraft, Berlin: Aufbau-Verlag / Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Budzinski, Klaus / Reinhard Hippen (1996), *Metzler Kabarett Lexikon*, Stuttgart: Metzler.
- Covach, John (2005), »Form in Rock Music. A Primer«, in: *Engaging Music: Essays in Music Analysis*, hg. von Deborah Stein, New York: Oxford University Press, 65–76.
- Danielczyk, Sandra (2017), *Diseusen in der Weimarer Republik. Imagekonstruktionen im Kabarett am Beispiel von Margo Lion und Blandine Ebinger*, Bielefeld: transcript.
- Danuser, Hermann (1996), »Interpretation«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1053–1069.
- Ernst, Daniel (2016), *Spiegel der Nachkriegszeit. Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner aus dem Münchner Kabarett »Die Schaubude«*, Masterarbeit, Hochschule für Musik und Theater »Felix Mendelssohn Bartholdy« Leipzig.
- Finck, Werner (1946) »Die Katakombe«, in: *Das literarische Kabarett* [Heft 1], hg. von Otto Osthoff, München: Drei-Fichten-Verlag, 18–22.
- Fleischer, Michael (1989), *Eine Theorie des Kabarett. Versuch einer Gattungsbeschreibung (an deutschem und polnischem Material)*, Bochum: Brockmeyer.
- Guilbert, Yvette (1981), *Die Kunst, ein Chanson zu singen (L'Art de chanter une chanson)*, übersetzt von Thomas Dobberkau, hg. von Walter Rösler, Berlin: Henschel.
- Hähnel, Tilo / Tobias Marx / Martin Pfeleiderer (2014), »Methoden zur Analyse der vokalen Gestaltung populärer Musik«, in: *Samples* 12. <http://www.aspm-samples.de/12Inhalt.html> (30.6.2018)
- Hanuschek, Sven (1999), »Keiner blickt dir hinter das Gesicht«. *Das Leben Erich Kästners*, München: Hanser.
- Haß, Ulrike (2014), »Rolle«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstatt, Stuttgart: Metzler, 300–306.
- Henningsen, Jürgen (1967), *Theorie des Kabarett*, Ratingen: Henn 1967.
- Heiber, Helmut (1966), *Die Katakombe wird geschlossen*, München: Scherz.
- Kaiser, Ulrich (2011), »Babylonian confusion. Zur Terminologie der Formanalyse von Pop- und Rockmusik«, *ZGMTH* 8/1, 43–75. <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/588> (30.6.2018)
- Krauss, Marita (1985), *Nachkriegskultur in München. Münchner städtische Kulturpolitik 1945–1954*, München: Oldenbourg.
- Kreisler, Sandra (2012), *Das Chansonbuch. Interpretation und Bühnenpräsentation*, Leipzig: Henschel.
- Kästner, Erich (1998), *Werke* (9 Bde.), hg. von Franz Josef Görtz, München: Hanser.

- Neumann, Markus (2007), »Refrain«, in: *Metzler Lexikon Literatur*, 3. Auflage, hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Stuttgart: Metzler, 635–636.
- Nick, Dagmar (1982), »Edmund Nick. Leben und Werk, dargestellt von seiner Tochter Dagmar Nick«, in: *Zeitgenössische schlesische Komponisten. Eine Dokumentation*, Bd. 3, hg. von Norbert Linke, Dülmen: Laumann, 7–20 [Werkübersicht: 105–114].
- Nick, Edmund (1946), »Die Musik im Kabarett«, in: *Das literarische Kabarett*, Heft 3, hg. von Otto Osthoff, München: Drei-Fichten-Verlag, 27–29.
- Nick, Edmund (1971), *Münchner Musikberichte. Kritiken und Essays*, Tutzing: Schneider.
- Nick, Edmund (2004), *Das literarische Kabarett »Die Schaubude« 1945–1948. Seine Geschichte in Briefen und Songs*, hg. von Dagmar Nick, München: Allitera.
- Rösler, Walter (1980), *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933*, Berlin: Henschel.
- Ruttkowski, Wolfgang V. (2013), *Das literarische Chanson in Deutschland. Eine Gattungsanalyse* [1966], 2. Auflage, Hamburg: Igel.
- Schiwietz, Lucian (2012), »Edmund Nicks Kästner-Vertonungen«, in: *Erich Kästner – so noch nicht gesehen. Impulse und Perspektiven*, hg. von Sebastian Schmideler, Marburg: Tectum, 319–328.
- Schneider, Herbert (1995), »Couplet«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 2, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler, 1020–1029.
- Schwarz, Egon (1983), »Die strampelnde Seele: Erich Kästner in seiner Zeit« [1970], in: ders., *Dichtung, Kritik, Geschichte. Essays zur Literatur 1900 – 1930*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 149–171.
- Vogel, Benedikt (1993), *Fiktionskulisse. Poetik und Geschichte des Kabarett*, Paderborn: Schöningh.
- Wagenknecht, Christian (2007), »Strophe«, in: *Metzler Lexikon Literatur*, 3. Auflage, hg. von Dieter Burdorf, Christoph Fasbender und Burkhard Moennighoff, Stuttgart: Metzler, 737–738.
- Wicke, Peter / Kai-Erik Ziegenrucker / Wieland Ziegenrucker (2007), *Handbuch der Populären Musik. Geschichte, Stile, Praxis, Industrie*, erweiterte Neuausgabe, Mainz: Schott.
- Wittenberg, Andreas (2004), »Erich Kästner und das Kabarett – ein Forschungsbericht«, *Erich Kästner Jahrbuch* 3, 67–113.

Notenausgaben

- Kästner, Erich / Edmund Nick (1931), *Leben in dieser Zeit: Lyrische Suite in drei Sätzen*, Klavierauszug, Wien: Universal Edition.
- Kästner, Erich / Edmund Nick (1995), *Leben in dieser Zeit: Lyrische Suite in drei Sätzen*, Partitur, Wien: Universal Edition.
- Kästner, Erich / Edmund Nick (1968), *Man verträgt nichts mehr. Auf dem Nachhauseweg, 1945*, München: Dreiklang-Dreimasken.
- Nick, Edmund (1964), *Das Karussell. 18 Chansons*, Berlin: Apollo.

Archive

Stadtarchiv München (ZS-0500-5).

Deutsches Kabarettarchiv Mainz (Kabarett Anthologien: Schaubude LK/C/8,5 und LK/C/8,6; Kabarett Anthologien: Katakombe LK/C/4,7).

Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Bayerisches Staatstheater am Gärtnerplatz, 880.

WDR-Rundfunkarchiv.

Aufnahmen

Agathos, Alexia / Axel Naumer [1999], *Tatort Deutschland. 50 deutsche Jahre im Spiegel des Kabarett*, Köln: WortArt 78054.

Kästner, Erich / Edmund Nick (2004), *Das Leben ohne Zeitverlust. Chansons der Stunde Null*, München: Russki Record.

Ernst, Daniel (2018): Zwischen Sprechen und Singen. ›Performative Formgebung: in den Chansons von Edmund Nick und Erich Kästner aus der Münchner Schaubude. ZGMTH 15/1, 81–119.
<https://doi.org/10.31751/957>

© 2018 Daniel Ernst (daaernst@gmail.com)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 04/10/2017

angenommen / accepted: 08/11/2017

veröffentlicht / first published: 30/06/2018

zuletzt geändert / last updated: 03/08/2018

Die frühe Schenker-Rezeption Hellmut Federhofers

Thomas Wozonig

ABSTRACT: Der Aufsatz beschäftigt sich mit der frühen Schenker-Rezeption des österreichischen Musikwissenschaftlers Hellmut Federhofer (1911–2014), die in der Forschung bislang ebenso wenig Beachtung fand wie deren biographische und historische Voraussetzungen. Es zeigt sich, dass Federhofer, seit er während seiner Wiener Studienzeit mit wichtigen Persönlichkeiten aus dem Kreis um Heinrich Schenker in Kontakt gekommen war, dessen Arbeiten intensiv studierte und sich auch während der NS-Zeit mit ihnen auseinandersetzte. Dass er 1943 mit seiner Habilitationsschrift faktisch ein Schenker-Lehrbuch vorlegen konnte, lässt zudem darauf schließen, dass das Musikwissenschaftliche Institut der *Karl-Franzens-Universität Graz*, wenigstens aber dessen damaliger Leiter Werner Danckert, sich dieser Auseinandersetzung mit dem jüdischen Musiktheoretiker nicht widersetzte. Schon unmittelbar nach Kriegsende war Federhofer sowohl durch seine frühen Publikationen als auch durch seine Lehre an der Grazer Universität darum bemüht, Schenkers Lehren wieder in den musikwissenschaftlichen Fachdiskurs einzuführen, womit ihm mindestens innerhalb der deutschsprachigen Schenker-Rezeption eine Vorreiterrolle zukommt.

The present essay examines the early reception of Heinrich Schenker by the Austrian musicologist Hellmut Federhofer (1911–2014). The biographical and historical contexts of Federhofer's early publications on Schenker as well as their biographical and historical circumstances, have not yet been scrutinized. Since his first contact with the Schenker circle during his period of study in Vienna, Federhofer studied Schenker's works and continued to do so during the Nazi era. Since Federhofer's post-doctoral thesis (1943) is virtually a textbook on Schenkerian analysis, it seems likely that the department of musicology at the University of Graz, or at least Federhofer's supervisor Werner Danckert, tolerated the ideas of the Jewish theorist. This article examines Federhofer's earliest post-war publications and teaching activities to reveal his pioneering role in bringing Schenker to the surface of German-speaking musicological discourse.

Schlagworte/Keywords: biografische Forschung; biographical research; Geschichte der Musiktheorie; Graz; Hellmut Federhofer; history of music theory; Karl-Franzens-Universität; reception of Heinrich Schenker; Schenker-Rezeption

Hellmut Federhofer (1911–2014) gehört in mehrfacher Hinsicht zu den bedeutendsten und bemerkenswertesten Persönlichkeiten der deutschsprachigen Nachkriegsmusikwissenschaft. So ist es allein schon bemerkenswert, dass sich eine wissenschaftliche Karriere überhaupt über den Zeitraum eines Dreivierteljahrhunderts erstreckt: Im Falle Federhofers wird diese Spanne durch seine Dissertation *Akkordik und Harmonik in frühen Motetten der Trienter Kodices* (1936)¹ und einen 2013 entstandenen Beitrag über Richard Wagner, dessen Veröffentlichung sein Autor nicht mehr erlebte, abgesteckt.² Einen Grundpfeiler seines umfangreichen Schaffens stellt die Auseinandersetzung mit der Musik des Mittelalters, der Renaissance, des Barock und der Wiener Klassik dar. Den größten Einsatz widmete er dabei den theoretischen Arbeiten Christoph Bernhards und Johann Joseph Fux'

1 Federhofer verfasste 30 Jahre später auch einen entsprechenden Artikel für die erste Ausgabe der *Musik in Geschichte und Gegenwart* (Federhofer 1966).

2 Federhofer 2015.

(von 1955 bis 2006, mit einer Unterbrechung von 1967 bis 1987 leitete er die Fux-Gesamtausgabe), während andererseits, aus einer südösterreichischen Perspektive gesehen, seine Regionalforschungen zur Musikgeschichte der Steiermark und Kärntens mindestens ebenso bedeutsam waren.³ Diesem breiten Feld stand ab seiner Berufung an die Universität Mainz im Jahr 1962 die Auseinandersetzung mit neuer Musik gegenüber, deren Entwicklung der 1911 Geborene – damit in jenem Jahr, in dem der von ihm häufig attackierte Arnold Schönberg seine *Harmonielehre*, aber auch seine *Gurre-Lieder* vollendete – unmittelbar erlebte und verfolgte. Federhofers Verhältnis zur neuen Musik war dabei bekanntermaßen ein problematisches: Zeitlebens stand er ihr äußerst kritisch bis ablehnend gegenüber, wobei der wesentliche, über Jahrzehnte hinweg unverändert erhobene Vorwurf an die neue Musik auf den Bruch mit vormals gültigen, von Federhofer als ›natürlich‹ empfundenen (Hör-)Konventionen zielte. Vor allem mit der Preisgabe der Dur-Moll-Tonalität habe sich die neue Musik in einer Weise gegen den größten Teil des Publikums gestellt, die sie nicht nur ästhetisch, sondern letztlich gesellschaftlich problematisch mache: Sie erlaube nur einer Handvoll Spezialisten die Auseinandersetzung mit ihr und stehe folglich »nicht nur quer zu den musikalischen Interessen der Gesellschaft, sondern auch zu den Grundprinzipien einer auf Volkssouveränität beruhenden Gesellschaftsordnung, in der es keine Privilegien bevorzugter Schichten, einzelner Gruppen und Persönlichkeiten geben sollte.«⁴ Für Aufsehen und Irritationen sorgte aber vor allem seine Überzeugung, die ›psychologische‹ wie ›ästhetische‹ Unterlegenheit der neuen Musik empirisch belegen und ihre ›Unnatürlichkeit‹ durch Hörstudien aufzeigen zu können. Hierbei spielte der Musikpsychologe Albert Wellek (1904–1972), den Federhofer nach gemeinsamer Studienzeit in Wien an der Universität Mainz wiedertraf, eine zentrale Rolle: Neben seinen Verdiensten auf dem Gebiet der Musikpsychologie ist Wellek vor allem durch seine verächtliche Haltung gegenüber neuer Musik im Gedächtnis geblieben, wie er sie in seinem berüchtigten Artikel »Atonalität« in der ersten Auflage der *Musik in Geschichte und Gegenwart* darlegte.⁵ Die empirischen Studien Federhofers und Welleks führten nach ihren Publikationen bekanntlich zu einer heftigen Auseinandersetzung mit Carl Dahlhaus, in die sich weitere Wissenschaftler einschalteten.⁶

Dabei wurde bereits mehrfach darauf hingewiesen⁷, dass sich zentrale Aspekte der Ansichten Federhofers nicht zufällig mit den wesentlichen Prinzipien eines anderen Musiktheoretikers deckten, den er intensiv studierte und für dessen Rezeption er sich sein

3 Vgl. Suppan 2009.

4 Federhofer 2000/2002, 436.

5 Vgl. Laaff/Wellek 1951. In dem gemeinsam mit Ernst Laar verfassten Artikel – jener lieferte die erste, wesentlich sachlichere Hälfte – bezeichnet er »Atonale Musik« – wenig überraschend wird der Begriff weder ernsthaft reflektiert noch sinnvoll differenziert – als eine »psychologisch wie ästh. völlig undurchführbare[], illusorische[] Konstruktion auf dem Papiere, die einer seelen- und wirklichkeitsfremden Schreibtischperspektive entstammt. [...] Atonalität [...] ist kein Programm, sondern das Gegenteil eines solchen: es ist ein rein negatives und dabei tyrannisches Programm, das in seinen Folgen alles, gerade auch alle Freiheit der Erfindung ertötet.« Der »vollständige Schiffbruch der atonalen Bewegung«, den jene bereits nach kurzer Zeit erlitten habe, sei demnach unvermeidbar gewesen ob der »Unnatur«, auf welcher dieser »Versuch« beruhe (ebd., 763f.).

6 Der Disput wurde durch Dahlhaus 1971 (»Ist die Zwölftontechnik ›illusorisch? Eine Erwiderung«) als Reaktion auf Federhofer/Wellek 1971 (»Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich«) losgetreten und durch Welleks Tod 1972 beendet.

7 Vgl. Suppan 2002, 5; Gruber 2013.

Leben lang einsetzte: Heinrich Schenker. Dessen Theorien hatte Federhofer noch während seiner Studienzeit in Wien durch den Kontakt zum Schenker-Kreis kennengelernt, und seine 1943 verfasste Habilitationsschrift bezeugt eine intensive Auseinandersetzung mit dessen Arbeiten, die während der NS-Zeit als Werke eines jüdischen Autors offiziell aus dem musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Diskurs verbannt waren. Auch Federhofers erste, kurz nach Kriegsende publizierte Texte sind Schenker gewidmet. In Verbindung mit seiner Lehr- und Betreuungstätigkeit am Musikwissenschaftlichen Institut der *Karl-Franzens-Universität Graz* wurde Federhofer so zu einem Vorreiter der österreichischen Nachkriegsrezeption Schenkers – ein Umstand, der, wie deren Voraussetzungen, in der Forschung bisher kaum bekannt war.

Der vorliegende Aufsatz behandelt daher diesen biographischen Knotenpunkt der 1930er und 1940er Jahre: Zunächst werden Federhofers in Graz begonnene und in Wien fortgesetzte musikalische Ausbildung sowie seine an der *Universität Wien* betriebenen musikwissenschaftlichen Studien durchleuchtet.⁸ Das Gros der folgenden Ausführungen entfällt dann auf Federhofers Auseinandersetzung mit Heinrich Schenker, die sich, Mitte der 1930er Jahre durch Kontakt zum engsten Schenker-Kreis ausgelöst und maßgeblich angeleitet, nach seiner Rückkehr nach Graz intensiviert und sich erstmals in seiner 1943 vorgelegten Habilitationsschrift manifestierte.

FEDERHOFERS KÜNSTLERISCHE UND WISSENSCHAFTLICHE AUSBILDUNG⁹

Insgesamt ergibt sich aus den vorhandenen Quellen in Bezug auf Federhofers Zeit in Wien das Bild eines jungen Musikers, der offenbar längere Zeit eher mit einer Laufbahn als Komponist oder ausübender Musiker liebäugelte denn mit einer wissenschaftlichen Karriere. Dem »zukünftige[n] Musik-Doktor«¹⁰ scheinen die historischen Vorlesungen zu jener Zeit offenbar noch wenig zugesagt zu haben, während praktische und kompositorische Aktivitäten im Vordergrund standen.

Ersten Klavier- und Theorieunterricht erhielt Hellmut Federhofer zwischen 1926 und 1930 in Graz von dem Pianisten Anatol Graf Vietinghoff-Scheel, der vor allem durch die Konstruktion seines ›Chromatophons‹ Bekanntheit erlangte¹¹, und dem Musiktheoretiker

8 An dieser Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei Hellmut Federhofers Tochter, Marie-Theres Federhofer, Professorin für deutsche Literaturwissenschaft und Kulturstudien an der Universität Tromsø, bedanken, die mir Fotokopien von Briefen und Postkarten aus dem Nachlass ihres 2014 verstorbenen Vaters zukommen ließ, die sich für die Aufarbeitung der hier behandelten Zusammenhänge als sehr ergiebig erwiesen.

9 Biographische Informationen zu Hellmut Federhofer sind in diversen Musiklexika (u.a. Eggebrecht 2001, Federhofer 2016, Hilscher 2001, Suppan 2009) und den ihm gewidmeten Festschriften (etwa Riedel/Unverricht 1971, Mahling 1988) leicht verfügbar, weswegen auf sie im Folgenden nicht im Detail verwiesen wird. Lediglich in der Literatur voneinander abweichende Angaben werden gesondert gekennzeichnet.

10 So Alban Berg in einem Brief an Guido Adler vom 23. Februar 1934 (Fotokopie im Besitz des Autors). Diesen Text druckte Federhofer später – sicher nicht zuletzt aufgrund Bergs lobender Worte ihm gegenüber – auch in einer Fußnote seines Aufsatzes »Meine Erinnerungen an Alban Berg« ab (Federhofer 1982/2002, 97).

11 Bei diesem Instrument war ein Lichtapparat mit einer Klaviatur gekoppelt (vgl. László 2006 [1939], 308). Federhofer erwähnt die Erfindung einmal beiläufig in einem Brief an Alban Berg vom 8. Dezember 1933 (Fotokopie im Besitz des Autors).

und Komponisten Leopold Suchsland. Vietinghoff-Scheel dürfte Federhofer nicht nur die fundierte Klaviertechnik zu verdanken haben, die ihn zu einem durchaus virtuosen Pianisten und Cembalisten machte¹², sondern überhaupt einen ersten umfassenden Zugang zur Musik, der Federhofer nach eigenen Worten »dazu bestimmte, an eine musikalische Laufbahn zu denken«¹³. Durch Vermittlung Suchslands kam Federhofer 1931 für weiteren Unterricht in »Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre und Komposition«¹⁴ zu dem Komponisten, Musiktheoretiker und Fuchs-Schüler Richard Franz Stöhr (1874–1967).¹⁵ Nach eigenen Angaben absolvierte Federhofer 1934¹⁶ auch die Kapellmeisterklasse Oswald Kabastas (1896–1946) an der Wiener Musikakademie¹⁷ und erhielt zudem Klavierunterricht beim damals bereits über siebzigjährigen Emil von Sauer, mit dem er bis zu dessen Tod im April 1942 in gutem und regelmäßigem Kontakt stand.¹⁸ Abgerundet wird dieses Spektrum musikalischer Tätigkeiten durch seine Korrepetitionsdienste für die von Heinz Schulbaur geleitete Opernklasse an der Musikakademie.¹⁹

Im Zuge dieser umfassenden, für den Beginn des 20. Jahrhunderts allerdings nicht ungewöhnlichen künstlerischen Ausbildung nahm Federhofer in den Jahren 1933/34 privaten Kompositionsunterricht bei Alban Berg. Diesem Unterricht widmete er 1982 einen kurzen Aufsatz, in welchem er nicht nur Einblicke in seine frühen Ausbildungsjahre und seine Studienzeit gibt, sondern auch offenbart, wie stark sein damaliges Denken über die musikalische Moderne von seiner erst später eingenommenen ablehnenden Haltung abwich. Ganz offen spricht er davon, »daß ich mich in meinen Jugendjahren der Dodekaphonie nicht verschloß, sondern ihr Sympathie entgegenbrachte. Erst später bezog ich – unter Einfluß von Heinrich Schenkers Lehre – kritische Stellungnahme zu ihr.« Schon durch den Klavierunterricht bei Vietinghoff-Scheel sei er »neben dem klassischen Repertoire« auch mit damals modernen Komponisten in Kontakt gekommen; »[f]ür *Neue Musik*

- 12 Nach dem Zeugnis Albert Welleks (1971, 9) besaß Federhofer eine besondere Affinität zum Werk Frédéric Chopins, was sich später auch in einigen Aufsätzen niederschlug. Auch Josef-Horst Lederer berichtet in seinem Nachruf (Lederer 2014), dass Federhofer noch mit 90 Jahren, anlässlich der Verleihung des Ehrendoktorats in der Aula der *Karl-Franzens-Universität Graz*, Chopins *Revolutionsetüde* op. 10/12 öffentlich vortrug.
- 13 Federhofer 1982/2002, 94.
- 14 Ebd., 95.
- 15 Vgl. Heller 2017.
- 16 Vgl. Federhofer 2001. In vielen, mitunter noch zu Lebzeiten Federhofers veröffentlichten Biographien findet sich die Jahresangabe 1936, so in Eggebrecht 2001.
- 17 Über den Unterricht bei Kabasta äußerte sich Federhofer ausführlich im Brief an Alban Berg vom 8. Dezember 1933 (siehe oben, Anm. 11). Mit Ausnahme einer Teilnahme an einem Sommerkurs des Salzburger Mozarteums sind keine weiteren dirigentischen Ambitionen Federhofers belegt (vgl. die *Salzburger Chronik für Stadt und Land* 72/198 [29. August 1936], 10, sowie das *Salzburger Volksblatt* 66/1, ebenfalls vom 29. August 1936, 7–8).
- 18 Für Federhofers Zeit in Wien ist lediglich ein öffentlicher Auftritt als Pianist im Oktober 1941 im Brahms-Saal des Musikvereins belegt. Wie ein Brief von Sauers (22. Dezember 1941, Fotokopie im Besitz des Autors) nahelegt, scheint Federhofer, entgegen dem Urteil seines Lehrers, mit dem Konzert nicht zufrieden gewesen zu sein, obgleich sich auch ein knapper Zeitungsbeitrag wohlwollend über den Abend äußerte (vgl. Skorzeny/Daumer/Tenschert 1941).
- 19 Vgl. den Brief von Federhofer an Alban Berg vom 8. Dezember 1933 (siehe oben, Anm. 11). Eine Reihe von Fotografien, die sich in den Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek erhalten haben, geben einen Einblick in das bunte, vor allem dem deutschen Singspiel gewidmete Repertoire, das in Schulbours Klasse behandelt wurde.

dadurch aufnahmebereit«²⁰, vertiefte er sein Interesse an den damaligen fortschrittlichen Strömungen durch das Studium von Schönbergs *Harmonielehre* sowie der Reihen *Anbruch* und *23 – Eine Wiener Musikzeitschrift*, die von Willi Reich herausgegeben und unter anderem von Theodor W. Adorno mit einzelnen Beiträgen beliefert wurde – beide bekanntermaßen ebenfalls Schüler Alban Bergs. Federhofers rege Auseinandersetzung mit der damaligen musikalischen Moderne, die sich im letzten, später nicht veröffentlichten Kapitel seiner Habilitationsschrift²¹ in profunder Repertoirekenntnis äußert, mündete auch in einer Handvoll Kompositionen, die er zuerst dem an der Wiener Universität lehrenden Egon Wellesz und später Alban Berg vorlegte.²² Die zu dieser Zeit erfolgte ›Machtergreifung‹ der Nationalsozialisten stellte besonders für Letzteren eine gravierende, existenzbedrohende Zäsur dar. Willi Reich berichtete über diese für Berg schwerste Zeit: »Unablässig sann er über Mittel nach, mit denen er seine Einkünfte hätte erhöhen können. Vor allem aber steigerte er sein Arbeitstempo immer mehr und mehr [...]. Von diesem Augenblick an waren ihm nur noch wenige kurze Zeiten der Entspannung und Erholung gegönnt.«²³ Dementsprechend willkommen dürfte ihm ein zusätzlicher, zudem so motivierter Schüler wie Federhofer gewesen sein.

Die Daten der erhaltenen Korrespondenz zwischen Federhofer und Berg lassen darauf schließen, dass der Unterricht im Laufe der zweiten Jahreshälfte 1933 begann. Interessanterweise, so berichtete Federhofer später, wurde er von Berg auf Basis seiner traditionelleren, noch unter Stöhrs Anleitung entstandenen Werke akzeptiert, während ihn seine »atonalen Stücke [...] offenbar weniger oder gar nicht zu beeindrucken schienen«²⁴. Unglücklicherweise hat sich aus dem Unterricht bei Berg offenbar keine Komposition erhalten.²⁵ Überhaupt scheint Federhofer sich später von seinen Ausbildungsjahren, die nicht zuletzt von einer intensiven Beschäftigung mit neuer Musik geprägt waren, distanziert zu haben:

Ich war selbst ein wenig neugierig, ob sich noch Kompositionen meines Vaters erhalten haben, als ich seinen Briefnachlass mit nach Tromsø nahm. Aber ich habe leider nichts gefunden [...]. Er hat auch nie darüber gesprochen (ich habe allerdings auch nie gefragt), und manchmal scheint es mir, als habe er diese Periode in seinem Musiker-/Musikwissenschaftler-Leben irgendwie gelöscht.²⁶

Berg fungierte auch als Vermittler zu Guido Adler, bei dem er für Federhofer um Einsicht in die Trienter Codices anfragte.²⁷ Über diese legte Federhofer 1936 seine Dissertation mit dem Titel *Akkordik und Harmonik in frühen Motetten der Trienter Codices* vor, womit er sein Studium der Musikwissenschaft an der Universität abschloss. Wenige Jahre bevor Federhofer sich inskribierte, hatte das Musikwissenschaftliche Institut der *Universität Wien* einen großen Umbruch erfahren: 1927 war Guido Adler, erster Ordinarius für

20 Federhofer 1982/2002, 94.

21 Federhofer 1943, 115–128.

22 Vgl. Federhofer 1982/2002, 96f.

23 Reich 1963, 83.

24 Federhofer 1982/2002, 96.

25 Im Brief an Berg vom 8. Dezember 1933 (siehe oben, Anm. 11) werden »17.Variationen [...] mit einem etwas ausgedehnteren Finale« erwähnt, die er auch zu orchestrieren plante.

26 E-Mail von Marie-Theres Federhofer an den Autor vom 3. November 2017.

27 Vgl. Briefkarte Alban Bergs an Guido Adler vom 23. Februar 1934 (Fotokopie im Besitz des Autors).

Musikwissenschaft im deutschen Sprachraum, nach fast 30 Jahren emeritiert. Entgegen seinem Anraten – neben einer Reihe eigener Schüler hatte er auch den in Bern tätigen Ernst Kurth vorgeschlagen – wurde der bekennende Antisemit Robert Lach²⁸ (1874–1958) zum Nachfolger bestimmt, der aufgrund seiner Gesinnung mehrmals mit der moderaten, sich »antijüdischen Aktionen [...] widersetzen[den]«²⁹ Haltung der geisteswissenschaftlichen Fakultät in Konflikt geraten sollte (so versuchte er – vergeblich – die Berufung Egon Wellesz' zum außerordentlichen Professor zu verhindern).³⁰ Auch verließen nach Adlers Emeritierung dessen Schüler Wilhelm Fischer und Rudolf von Ficker, den man kurzzeitig von 1928 bis 1931 zurück ans Institut geholt hatte, die Universität. 1932 wurde der Lehrkörper um den gerade erst habilitierten Leopold Nowak ergänzt. Wie Michael Staudinger aufzeigt³¹, verlagerte sich die inhaltliche Ausrichtung des Instituts nach Adlers Abgang von dessen stilkundlichen Interessen zunehmend auf die Regional- und Lokalforschung – ein Schwerpunkt, den Federhofer später, auf entsprechende institutionelle Grundlagen gestützt, in Graz weiterführen sollte. Nach dem »Anschluss« und der Ablöse Lachs durch Erich Schenk 1939 blieben die Lehrinhalte Nowaks sowie der ebenfalls am Institut lehrenden Alfred Orel und Robert Haas ihren Titeln nach zwar unauffällig, in ihren Publikationen aber tritt der Einfluss der nationalsozialistischen Ideologie deutlich zutage.

Dies gilt in besonderem Maße für Federhofers Doktorvater Alfred Orel (1889–1967), zu dem Federhofer möglicherweise schon vor seiner Tätigkeit an der Universität in Verbindung gestanden haben könnte. Orel war (gemeinsam mit Hans Gál³²) an einer neuen Auflage der *Formenlehre der Musik* von Federhofers früherem Lehrer Richard Franz Stöhr beteiligt, für die er eine umfangreiche Einleitung über »Das Werden der musikalischen Formen« beisteuerte.³³ Wohl in der Mitte der 1930er Jahre entwickelte Orel Sympathien für den Nationalsozialismus: Er berichtete seit Mitte 1937 im »Amtlichen Organ der NS-Kulturgemeinde« *Die Musik* über das Wiener Musikleben, wurde später Mitglied der NSDAP und ließ in Publikationen seine starke Neigung zum Gedankengut des Nationalsozialismus an den Tag treten, welche seine Schriften zu Mozart ebenso durchziehen wie

28 Robert Lach war seit den frühen 1920er Jahren von Wien aus beratend in den Prozess um die Einrichtung eines musikwissenschaftlichen Lehrstuhls in Graz involviert gewesen, wobei seine Gesinnung an der Grazer Universität auf stärkeren Widerhall stieß als in Wien. So konnte er 1925 den als Kandidaten für den Lehrstuhl gehandelten Paul Nettel ganz ungeniert als »Volljude von reinstem Schlage« diffamieren, während er den von ihm favorisierten Robert Haas als einen »durch und durch stramm deutsch und arisch fühlende[n]« Mann bezeichnete, für den gerade das »kernarische und kerndeutsche Graz [...] der richtige Boden wäre.« Tatsächlich ließ diese deutsch-nationale und antijüdische Stimmung in Graz auch Guido Adler einsehen, dass der von ihm ins Spiel gebrachte Egon Wellesz für »die reichsdeutschen Brüder« in Graz undenkbar war, da jene nur Leute ihrer eigenen Gesinnung »anbringen« wollten (vgl. Flotzinger 1990, 18–26; Zitate: 23).

29 Potter 2000, 134.

30 Vgl. ebd.

31 Vgl. Staudinger 2006, 242–245.

32 Mit Gál (1890–1987) stand Federhofer seit Ende der 1960er Jahre nachweislich in brieflichem Kontakt. Unter anderem lieferte Gál in seinen Schreiben, die von Spott und Verachtung gegenüber neuer Musik durchsetzt sind, entscheidende Anregungen für einige von Federhofer durchgeführte Hörversuche; vgl. den von Günter Wagner herausgegebenen, von Seiten des zur Zeit der Veröffentlichung noch lebenden Federhofer allerdings unvollständigen Briefwechsel (»Der Teufel selbst kann nicht merken, was echt und was falsch ist«, Wagner 1996).

33 Stöhr 1933, XI–L.

seine Studien zur Musik des Mittelalters.³⁴ Während diese Denkweise aber ebenso ohne jeden (affirmativen) Einfluss auf Federhofer blieb wie Orels Beschäftigung mit Bruckner (die zu jener Zeit allerdings einem allgemeinen Schwerpunkt des Instituts entsprach und während der NS-Zeit zusätzlichen Auftrieb erhielt), hat Orels Interesse an mehrstimmiger Musik des Spätmittelalters tiefere Spuren in Federhofers wissenschaftlichem Profil hinterlassen. Seine Dissertation hatte Orel ebenfalls über die Trienter Codices verfasst³⁵, seine Habilitation wiederum *Über rhythmische Qualität in mehrstimmigen Tonsätzen des 15. Jahrhunderts*³⁶. Inwieweit vielleicht Orels Skepsis gegenüber neuer Musik wie auch seine späteren, überraschenden Sympathien für Grundgedanken der Musiktheorie Heinrich Schenkers Einfluss auf Federhofer hatten, ist trotz auffälliger Parallelen schwer zu beurteilen.³⁷ Jedenfalls blieb die Verbindung Federhofers zu Orel zeitlebens offenbar eine enge, und er widmete seinem Doktorvater, der nach dem Krieg aufgrund seiner Aktivitäten und Beziehungen während der NS-Zeit keine akademische Anstellung mehr erhielt, sowohl eine Festschrift³⁸ als auch einen Nachruf.³⁹

FEDERHOFER UND DER SCHENKER-KREIS

Federhofers Studienzeit in Wien fiel in eine für die Schenker-Produktion und -Rezeption bedeutsame Phase. Bekanntlich starb Schenker am 13. Januar 1935 und damit während der Studienzeit Federhofers. In diesem Jahr erschien auch posthum Schenkers musiktheoretisches Hauptwerk *Der freie Satz*, das am Ende einer sich über Jahrzehnte erstreckenden

34 So überträgt Orel zentrale Elemente der NS-Ideologie auf die Zeit Mozarts: »Daß in der verhältnismäßig kurzen Zeit von kaum drei Geschlechterfolgen ein derartiger Sieg errungen werden konnte, wie ihn die Lage der deutschen Musik etwa beim Tode Beethovens zeigt, dies beweist nicht nur die Größe der Führer in diesem Streite, sondern ebensowohl die Intensität, mit der er geführt wurde, wie die Kraft, die unser Volkstum auszustrahlen imstande war. Denn worum ging es letztlich in diesem ganzen Zeitraum? Galt es nicht, die Befreiung der süddeutschen Kunst von jahrhundertelanger Überfremdung und den Aufbau einer neuen, aus echtem deutschem Geist erwachsenden, unlöslich im eigenen Volkhaften verwurzelten Kunst? – Denn nicht darauf kommt es an, ob man im einzelnen gegenständliche Zusammenhänge mit der Volksmusik feststellen kann, sondern ob die neue Kunst ihre geistige Nahrung aus dem heimatlichen Boden, aus dem eigenvölkischen Wesen empfängt, ob der Künstler bewußt als Angehöriger seines Volkes, gewissermaßen bewußt unterschieden vom fremdvölkischen, dadurch aber auch schon in einem gewissen Gegensatz zu diesem, seinen Weg geht.« (Orel 1941, 14)

35 Orel 1977 [1919].

36 Orel 1922.

37 In seinem Aufsatz »Die Wende zur ›Neuen Musik‹ im historischen Aspekt« (Orel 1954) benennt Orel ein »bewußtes Zerreißen« der »innige[n] Vereinigung von Mensch (im angedeuteten Sinn) und Kunstwerk« als »Wesensgrundzug« der neuen Musik: »Der Mensch wird aus seiner zentralen Stellung in der Kunst und im Kunstwerk verdrängt« (ebd., 5), wobei dieser Befund »im Technischen durch die Verdrängung der dominantischen Spannung, damit aber auch des Fundamentalbasses, der architektonischen Kadenzgrundlage, des ganzen Raumes der Tonalität aus ihrer zentralen Stellung gekennzeichnet« sei (ebd., 7). Der Bezug auf Schenkers Konzepte andererseits wird an mehreren Stellen angedeutet wie etwa der Betonung der »architektonischen Kadenzgrundlage«: »Eine Bachsche Fuge, wie ein Beethovenischer Sinfoniesatz [...] stellen wortwörtlich eine ins Riesenhafte erweiterte Kadenz dar« (ebd., 6). Bezeichnenderweise dient für diese Stellen nicht Schenker, sondern dessen prominenter Fürsprecher Wilhelm Furtwängler (vor allem dessen *Gespräche über Musik*, Zürich 1948) als Referenz (so auch für das zuletzt angeführte Zitat).

38 Federhofer 1960.

39 Federhofer 1967.

Entwicklung und Präzisierung seiner theoretischen Vorstellungen steht. Schon in Schenkers 1895 in mehreren Teilen erschienenem Aufsatz »Der Geist der musikalischen Technik«⁴⁰ sind einige wesentliche Gedanken ausgeprägt, die in späteren Schriften wie der *Harmonielehre* (1906), der Monographie zu Beethovens Neunter Symphonie (1912) und dem *Kontrapunkt* (1910 und 1922), vor allem aber den Reihen *Der Tonwille* (1921–24) und *Das Meisterwerk in der Musik* (1925–30) weitergeführt werden. Daneben waren Schenkers kommentierte Notenausgaben weit verbreitet.⁴¹ Zu Schenkers Lebzeiten verhalfen ihm seine Schriften allerdings nur zu begrenztem Erfolg: Obgleich man bereits wenige Jahre nach der Jahrhundertwende in Kommentaren und Rezensionen auf seine Schriften zu reagieren begann und seine Theorien populärer waren, als es lange Zeit (auch von Schenker selbst) behauptet wurde, erreichten sie insgesamt doch nur einen eher kleinen Kreis an Theoretiker*innen, Privatschüler*innen und Interessent*innen. Wohlhabende unter ihnen finanzierten teilweise die Veröffentlichung seiner Schriften, während er seinen Lebensunterhalt vor allem als Klavier- und Theorielehrer verdiente (die praktische Musikausübung nahm bekanntlich eine Schlüsselfunktion in seinem Denken ein);⁴² eine Anstellung an einer angesehenen Musikinstitution blieb ihm zeitlebens verwehrt.

Nur wenige Monate nach Schenkers Tod wurde am *Neuen Wiener Konservatorium* von seinen Schülern Moriz Violin (1879–1956), Oswald Jonas (1897–1978) und Felix Salzer (1904–1986) das *Schenker-Institut* gegründet (1935–38), »das es sich zur Aufgabe gestellt hat, Musikern, Musikinteressierten, Instrumentalisten, Dirigenten Musiktheorie nun nicht als ein in sich begrenztes Spezialfach, sondern als eine alle Musikdisziplinen umfassende und sich in ihnen auswirkende Lehre zu vermitteln«⁴³; darüber hinaus gaben Jonas und Salzer seit 1937 die (allerdings bereits im Folgejahr wieder eingestellte) Zeitschrift *Der Dreiklang* heraus, die auf die Person und das Wirken Schenkers ausgerichtet war.⁴⁴ Jenseits der österreichischen Grenzen waren ähnliche Unternehmungen bereits einige Jahre zuvor umgesetzt worden: Nach der Anstellung Reinhard Oppels am Leipziger Konservatorium (1927) war 1930–34 am *Stern'schen Konservatorium* in Berlin mit Oswald Jonas ein zweiter Schenker-Schüler an einer bedeutenden deutschen Bildungseinrichtung tätig. Dazwischen hatten Moriz Violin und, auf ausdrückliche Empfehlung Schenkers, Felix-Eberhard von Cube in Hamburg ein Schenker-Institut als Privatschule gegründet.⁴⁵ Alle diese Unternehmungen mussten unter dem Druck der seit 1933 regierenden Nationalsozialisten freilich bald wieder eingestellt werden. Da nicht nur derartige Aktivitäten unterbunden, sondern vor allem wichtige Personen aus dem Umfeld Schenkers zur Emigration getrieben wurden, entwickelte die Schenker-Rezeption vor allem in den Vereinigten Staaten enorme Zugkraft;⁴⁶ hier ist neben Jonas, Salzer und Violin auch

40 Schenker 1895.

41 Vgl. Cook 2007, 272.

42 Seine ausdrücklich der musikalischen Interpretation gewidmete, zu Lebzeiten unveröffentlichte Schrift *Die Kunst des Vortrags* wurde der Wissenschaft erst 2000 in einer Übersetzung von Irene Schreier Scott bekannt (Schenker 2000).

43 Bamberger 1936, 8. Carl Bamberger (1902–1987) hatte 1920–24 bei Schenker Musiktheorie und Klavier, daneben bei Friedrich Buxbaum Cello studiert.

44 Vgl. Cook 2007, 273.

45 Vgl. Drabkin 2002, 835; Drabkin 1986, 187f.

46 Vgl. Drabkin 2002, 835.

der Jonas-Schüler Ernst Oster⁴⁷ zu nennen. Hans Weisse (1892–1940), ein weiterer Schenker-Schüler und Lehrer Alvin Baumanns, welcher später wiederum der Lehrer von Allen Forte werden sollte, hatte Deutschland dagegen bereits einige Zeit vor der ›Macht-ergreifung‹ verlassen.⁴⁸

Über seinen Kontakt zum Schenker-Kreis informiert Federhofer nur knapp in seinem Essay *Meine Erinnerungen an Alban Berg*. Demzufolge geht die Verbindung auf einen Kollegen in der Dirigierklasse Kabastas zurück, nämlich Manfred Willfort, der möglicherweise bereits seit 1927 Unterricht beim oben erwähnten Weisse erhalten hatte. Erst nach dessen Emigration nach New York Ende 1931 stieß Willfort schließlich zu Schenker und gehörte für einige Jahre zu dessen engen Mitarbeitern, eher er Anfang 1934 – unter anderem wegen Arbeitsverzugs und seines Studiums bei Kabasta – in Ungnade fiel.⁴⁹ Möglicherweise kommt Kabastas Unterricht als gemeinsamer Ausbildungsrahmen für Willfort und Federhofer, aber auch Salzer (siehe unten) sogar eine noch grundsätzlichere Bedeutung zu, denn mehrfach wurde Kabasta große Sympathie für Schenkers Arbeiten nachgesagt (ein ausführlicherer Kontakt zwischen den beiden lässt sich allerdings nicht belegen).⁵⁰ Näher geht Federhofer auf seine Kontakte jener Zeit nicht ein, allerdings lassen sich mögliche Verbindungslinien zu den Protagonisten der Wiener Schenker-Rezeption Felix Salzer, Oswald Jonas und Moriz Violin aufzeigen. Die Verbindungen zu Violin, der lange Jahre in Deutschland als Pianist tätig gewesen und erst 1933 nach Wien zurückgekehrt war, dürften wohl von der gemeinsamen Lehrtätigkeit Violins mit Salzer und Jonas am Wiener *Schenker-Institut* herrühren. Das Verhältnis zu Violin war offenbar ein gutes, da sich Federhofer nach Kriegsende beim in die Vereinigten Staaten ausgewanderten Richard Stöhr nach dem ebenfalls emigrierten Violin erkundigte.⁵¹ Auch mit dem sieben Jahre älteren Salzer hatte Federhofer sicher im Rahmen des *Schenker-Instituts* zu tun; möglicherweise kamen die beiden aber, wie oben erwähnt, bereits früher in Kontakt, denn wie Federhofer besuchte auch Salzer die Dirigierklasse bei Kabasta (Abschluss 1935).⁵² In Bezug auf Federhofers späteres Wirken ist vor allem Salzers Bestreben hervorzuheben, Schenkers Theorien auch auf mittelalterliche Musik zu übertragen.⁵³ Am näch-

47 Vgl. Schenker Documents Online, <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000649.html> (30.6.2018).

48 Vgl. Slottow 2008, 262; Schenker Documents Online, <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000951.html> (30.6.2018).

49 Vgl. Federhofer 1982/2002, 99; zur Biographie Manfred Willforts vgl. Schenker Documents Online, <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000964.html> (30.6.2018). Über die späteren Spannungen geben einige der Tagebucheinträge Schenkers Aufschluss, so etwa jene vom 23. März, 6. April, 22. April, 25. Mai, 21. Juni und 6. September 1934; vgl. Schenker Documents Online, <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000964.html> (30.6.2018).

50 Vgl. Schenker Documents Online, <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-003836.html> (30.6.2018).

51 Vgl. hierzu einen Brief Stöhrs an Federhofer vom 22. April 1948 (Fotokopie im Besitz des Autors).

52 Vgl. Harten 2001.

53 Siehe auch unten, Anm. 87. Im Vorwort seiner 1935 erschienenen Monographie *Sinn und Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit* benennt Salzer Schenkers Lehre als »das Fundament der gesamten musikalischen Betrachtungsweise« seiner Untersuchungen (Salzer 1935, 5). Das behandelte Repertoire reicht dabei von Beispielen der frühesten abendländischen Mehrstimmigkeit (Werke etwa der St.-Martial-Schule und der Notre-Dame-Schule) bis in den Frühbarock, streift aber auch die Musik Johann Sebastian Bachs. Sein 1952 erschienenes Hauptwerk *Structural Hearing* (Salzer 1952), das auf dieser

sten stand Federhofer aber wohl Oswald Jonas, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband. Mit Jonas, obgleich dieser erst nach Beendigung seiner Lehrtätigkeit am *Stern'schen Konservatorium* in Berlin 1934 nach Wien zurückgekehrt war, dürfte Federhofer die Analyse nach Schenker gelernt bzw. vertieft haben: In einer Fußnote seiner *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse* (1950) erwähnt er, dass er »die Skizzen zu diesen und den folgenden Analysen [...] während meiner Studienzeit unter Anleitung meines verehrten Lehrers Herrn Dr. Oswald Jonas in den Jahren 1936–37 entworfen [habe]«⁵⁴. Eine andere, nicht weniger prominente Figur des Schenker-Kreises, mit der Federhofer in engem Kontakt stand, war Anthony van Hoboken (1887–1983), mit dem er sich auch später rege über die Theorien Schenkers austauschte.⁵⁵

In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre wurde Schenker so allmählich zum zentralen Bezugspunkt für Federhofers musikalisches Denken, wie sich an mehreren Parallelen in ihren ästhetischen Ansichten und theoretischen Konzepten zeigt:⁵⁶ so in der gemeinsamen Überzeugung, dass die Dur-Moll-Tonalität auf Basis eines unumstößlichen Konsonanz-Dissonanz-Gegensatzes das wichtigste Prinzip der abendländischen Musik darstelle;⁵⁷ in der Auffassung, dass diese Musik auf ein ›Grundgerüst‹ und letztlich einen ›Ursatz‹, der sich in der Horizontale und in mehreren Schichten entfalte, zurückgeführt werden könne; darin dass dieses Prinzip seinen vollendeten Ausdruck in den ›genialen Meisterwerken‹ der deutsch-österreichischen Musikgeschichte zwischen Bach und Brahms finde und neue Musik demgegenüber eine Verfallserscheinung darstelle;⁵⁸ schließlich in der Ablehnung einer selbstgenügsamen, spekulativen Musiktheorie, die nicht unmittelbar den gültigen ›Meisterwerken‹ entstammt und sich folglich von einer zu bevorzugenden ›deskriptiven‹⁵⁹ Musiktheorie unterscheidet.⁶⁰ Im künstlerisch-wissenschaftlichen Selbstverständnis ist Schenker wie Federhofer die Bedeutung gemeinsam, die sie der praktischen

Arbeit basiert, dehnt den behandelten Zeitraum bis zu damaligen Zeitgenossen Salzern wie Ralph Vaughan-Williams, Igor Strawinsky oder Aaron Copland aus.

54 Federhofer 1950, 39, Anm. 1.

55 Dem Autor liegen zwei Schreiben von Hobokens an Federhofer vom 5. September 1956 und vom 28. November 1956 als Fotokopien aus dem Nachlass Federhofers vor.

56 Umgekehrt muss aber klar festgehalten werden, dass Federhofer viele der Ansichten Schenkers ablehnte, im Grundsätzlichen beispielsweise den glühenden Nationalismus (Michael Mann sprach einmal davon, dass einige der Äußerungen Schenkers »in style and spirit, could well have come from the pen of the Führer himself«; Mann 1949, 9), im Speziellen etwa die Verehrung für Beethoven, die von Federhofer nur bedingt geteilt wurde (oder sich zumindest nur marginal in seinen Schriften niederschlug).

57 »Mehr Gesetze als Konsonanz und Dissonanz gibt es nicht, auch nicht mehr Grundableitungen. Man muß sogar die Dissonanz als bloß durch die Konsonanz bedingt auffassen und somit die Konsonanz der Natur allein als aller tonkünstlerischer Möglichkeiten urchtzen Grund, wie zugleich als letztes Ziel alles Durchgängig-Strebenden erkennen« (Schenker 1922b, 3).

58 Dementsprechend stellen Federhofers Hörtests, die er gemeinsam mit Albert Wellek durchführte (siehe oben), noch eine Übersteigerung der Überzeugung Schenkers dar, die Qualität von Musik an das Vorhandensein für ihn maßgeblicher musiktheoretischer Prinzipien knüpfen zu können (vgl. etwa Schenkers Polemik in Schenker 1926, vor allem 190f.). Gelegentlich setzte aber auch Federhofer Analysen nach Schenker den »neuen, als zukunftsreichlich proklamierten Ton- und Klangsysteme[n] sowie d[en] aleatorischen und akustischen Experimente[n]« der neuen Musik gegenüber, um deren »gesellschaftliche Belanglosigkeit« analytisch zu begründen (vgl. Federhofer 1997/2002, Zitate: 301).

59 Dieser Begriff wird mehrfach von Federhofer in Bezug auf Schenkers Musiktheorie verwendet, vgl. etwa Federhofer 1947/2013, 2, Anm. 2, und Federhofer 1950, 79.

60 Allem Bekenntnis zum Trotz finden sich auch bei Schenker gelegentlich Momente spekulativen Denkens, etwa in seiner Intervalllehre am Beginn der *Harmonielehre* (vgl. Schenker 1906, 37–39).

Musikausübung beimessen.⁶¹ Schließlich wird in Federhofers Denken beständig der Glaube an die Allgemeingültigkeit der Theorien Schenkers offenbar, wie sie, nicht ohne selbstverherrlichende Tendenz, auch von jenem selbst proklamiert worden war. Eine geradezu prophetische Verklärung des Meisters war auch unter Schenkers Schülern allgegenwärtig, die sich als die »wahren, nach Wahrhaftigkeit Ringenden« verstanden, »die es unablässig trieb, nach dem Wesenskern des genial-musikalischen Schaffens zu forschen«⁶². Wolfgang Suppan schließt auch Federhofer in diese Gruppe mit ein, wenn er schreibt, dass »[a]lle, die als Schüler oder Enkelschüler die Ideen eines Mannes aufgenommen und weitergetragen haben, der *den Königsweg in das Herz der Musik* ebenso wie *die Wunder organischer Bildung der großen Meisterwerke* (Viktor Zuckerkandl) zu offenbaren wußte, [haben] lebenslang mit großer Konsequenz an Schenkers Grundsätzen festgehalten [haben].«⁶³

FEDERHOFER UND GRAZ

Nach seinem Weggang aus Wien erhielt Federhofer 1937 eine Anstellung als Bibliothekar an der *Technischen Hochschule Graz*, an welcher sein Vater als Professor beschäftigt war. Diese Anstellung behielt er bis zu seiner Ernennung zum außerordentlichen Professor an der *Karl-Franzens-Universität Graz* 1959, in deren Folge er für seine bis hierhin ehrenamtliche Leitung des musikwissenschaftlichen Instituts erstmals ein regelmäßiges Gehalt bezog.⁶⁴ In Graz setzte Federhofer seine musikwissenschaftlichen Studien und Forschungen fort, wobei seine spätere Wirkungsstätte, das Institut für Musikwissenschaft der *Karl-Franzens-Universität*, bei seiner Rückkehr 1937 noch gar nicht existierte. Erst im Herbst 1940 berief man Herbert Birtner (1900–1942), gebürtiger Hamburger und seit 1938 außerordentlicher Professor an der Universität Marburg⁶⁵, nach Graz und beauftragte ihn (auch hier als außerordentlicher Professor) mit der Gründung und Leitung des Instituts. Unter Birtner wurden in Graz die wesentlichen Strukturen geschaffen und inhaltliche Pfade eingeschlagen, welche das Institut auf lange Sicht prägen sollten, so etwa die ersten Schritte für eine Gesamtausgabe der Werke Johann Josef Fux' oder die Einrichtung einer ›Landschaftsstelle für Musik‹, die auf Birtners Vortrag »Die landschaftlichen Aufgaben der Musikwissenschaft in der Steiermark« zurückging.⁶⁶ Durch die im Sommer 1941 unter Mitwirkung des Reichsgaues gegründete ›Landschaftsstelle‹, die möglicherweise bereits auf älteren Strukturen fußte⁶⁷, sollte »das neue Institut zu einem Zentrum der musikhisto-

61 Auch als Lehrender vertrat Federhofer später die Auffassung, dass »ein Studium der Musikwissenschaft nur bei gleichzeitiger musikpraktischer Ausbildung, die an der Universität nicht stattfindet, sinnvoll ist.« (Federhofer 1964b, 75)

62 Bamberger 1936, 7.

63 Suppan 2002, 5 (Hervorhebungen original).

64 Vgl. Flotzinger 1990, 68.

65 Vgl. Blume 1999.

66 Vgl. ebd.

67 Schon Ernst Fritz Schmid, der lediglich im Wintersemester 1934/35 und Sommersemester 1935 in Graz wirkte, scheint entsprechende Quellenstudien betrieben zu haben (konkret zu Handschriften aus dem Stift St. Lambrecht), die möglicherweise in Verbindung mit seiner Lehre standen. Schon davor finden sich Hinweise auf entsprechende Pläne, die in den frühen 1930er Jahren zwischen Robert Lach und

rischen Forschung für Steiermark, Kärnten und die angrenzenden Gebiete gestaltet werden«⁶⁸. Diese Einrichtung, die bis mindestens 1947 und damit noch unter Federhofers Leitung betrieben wurde, entfaltete eine intensive Sammeltätigkeit, die gerade für Federhofers eigene Studien zur Regionalforschung einen bedeutenden Quellenfundus bereitstellte.

Nach Birtners Tod an der Ostfront 1942 blieb dessen Stelle, trotz Bemühungen um einen Nachfolger, bis Kriegsende vakant. Allerdings wurde 1943 der damals in Berlin tätige Werner Danckert (1900–1970) als Vertretung nach Graz beordert, wo er bis zum Ende des Wintersemesters 1944/45 tätig war.⁶⁹ Die Bestellung dürfte mit Blick auf die von der Volksliedforschung bestimmte Ausrichtung des Instituts ganz bewusst erfolgt sein, galt Danckert, der eine Ausbildung als Konzertpianist und später ein Studium der Musikwissenschaft in Erlangen und Leipzig (Promotion 1924) absolviert hatte, doch schon in seinen Dreißigern als einer der führenden Volksliedforscher in Deutschland. Prominent in Erscheinung getreten war er während der großen, (offiziell) ersten größeren musikwissenschaftlichen Tagung der NS-Zeit, die unter dem Leitthema »Musik und Rasse« während der Reichsmusiktage in Düsseldorf im Mai 1938 stattfand (und damit im selben Rahmen wie die berüchtigte Ausstellung »Entartete Musik«). Hier hielt Danckert während der letzten Sitzung einen Vortrag mit dem Titel »Volkstum, Stammesart, Rasse im Lichte der Volksliedforschung«. Auch wenn es sich bei diesem überdeutlich titulierten Referat nach Einschätzung Pamela Potters wohl eher um »ein[en] zahme[n] Versuch, die Volksmusikstile unterschiedlicher deutscher Volksgruppen miteinander zu vergleichen, ohne jemals auf die ›Rasse‹ Bezug zu nehmen«⁷⁰ handelte, und obgleich ihn auch sein weiteres Schaffen rein äußerlich nicht als glühenden Anhänger der nationalsozialistischen Ideologie ausweist⁷¹, war er dem nationalsozialistischen Kulturapparat doch eng verbunden: Er zählte zu den wesentlichen Beratern im Amt Rosenberg, wo er – neben anderen prominenten Wissenschaftlern wie Erich Schenk, Karl Gustav Fellerer, Georg Schünemann, Rudolf Gerber oder Werner Korte – für Herbert Gerigks Abteilung Musik arbeitete. Nicht zuletzt deswegen konnte er nach 1945 seine akademische Laufbahn nicht fortsetzen.⁷²

Als Federhofer 1937 in Graz eintraf, existierte vor Ort zwar noch kein musikwissenschaftliches Institut, doch gab es seit Jahren ein zumindest elementares Angebot an musikwissenschaftlichen und -theoretischen Vorlesungen, für die seit dem Wintersemester 1935/36 vor allem Victor von Urbantschitsch (1903–1958) verantwortlich war (der Österreich allerdings nach dem ›Anschluss‹ verlassen musste).⁷³ Inwieweit Federhofer Urbantschitsch und damit möglicherweise auch dessen zweimal angebotene Lehrveranstaltung »Strömungen und Probleme zeitgenössischer Musik an Hand praktischer Übungen« noch

dem Germanisten Karl Polheim (1883–1967; 1939–45 Rektor der Universität Graz) bestanden (vgl. Flotzinger 1990, 31–33).

68 Aus einem Brief der Kommission zur Wiederbesetzung der Lehrkanzel für Musikwissenschaft an den Dekan der Geisteswissenschaftlichen Fakultät vom 5. November 1942, zitiert nach ebd., 53.

69 Vgl. Flotzinger 1990, 57–60.

70 Potter 2000, 232.

71 Eine vollständige Liste seiner Publikationen findet sich in Suppan 1971, 95–99.

72 Vgl. ebd., 94.

73 Vgl. Flotzinger 1990, 33–37.

selbst erlebte, ist nach aktueller Quellenlage unklar.⁷⁴ Nach Urbantschitschs Weggang wurde seine Stelle von dem Komponisten und Dirigenten Franz Mixa (1902–1994) nachbesetzt, dessen musikhistorische Vorlesungen klar auf die Musik Beethovens fokussiert waren.⁷⁵ Daneben umfasste Mixas Lehrangebot einige Grundlagenkurse zur Musiktheorie, die für den umfassend ausgebildeten Federhofer wohl kaum mehr interessant gewesen sein dürften. Erst mit der Übernahme Birtners ab dem Wintersemester 1940/41 florierte am neugegründeten Institut ein Forschungs- und Lehrbetrieb, der mit mehreren Kursen aus dem Bereich der ›Alten Musik‹ und der Wiener Klassik⁷⁶ stärker der späteren Ausrichtung Federhofers entsprach und diese womöglich entscheidend mit beeinflusste.⁷⁷

Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs übernahm Federhofer schließlich ehrenamtlich die Leitung des Instituts, das nach dem Weggang Danckerts im Februar 1945 und mangels weiteren wissenschaftlichen Personals zu Kriegsende praktisch aufgehört hatte zu existieren. Obgleich nach wie vor in einem Dienstverhältnis zur *Technischen Hochschule Graz* stehend, gewährleistete er bereits ab dem Wintersemester 1945 wieder einen durchgehenden Lehrbetrieb. Ähnlich wie in der kurzen Amtszeit Birtners weist auch Federhofers Lehrangebot⁷⁸ einen deutlichen Schwerpunkt auf der Musikgeschichte des 16. bis 18. Jahrhunderts auf und schließt zudem auch die Musik des Mittelalters ein. Die Wiener Klassik ist neben unspezifischen Titeln (etwa Wintersemester 1946/47 »Die Instrumentalmusik des 18. Jhs.«; Wintersemester 1954/55 »Grundlagen der musikalischen Klassik«) ausschließlich mit Bezug auf Wolfgang Amadeus Mozart vertreten⁷⁹, während es über die Jahre verstreut immerhin fünf Kurse zur musikalischen Romantik gibt – bezeich-

74 Aufgrund der seit Januar 2018 geltenden Datenschutzregelungen war es dem Verfasser nicht möglich, die im Archiv der *Karl-Franzens-Universität Graz* vorhandenen Inskriptionslisten für den betreffenden Zeitraum einzusehen.

75 Wintersemester 1938/39 sowie Sommersemester 1939: jeweils »Formstudien an Hand der Beethovenischen Violinsonaten«; Wintersemester 1941/42: »Formanalyse der Klaviersonaten Beethovens« (vgl. Flotzinger 1990, 37, Anm. 128).

76 Sommersemester 1941: »Heinrich Schütz und seine Zeit«, »Übungen zur Musikgeschichte des 17. Jhs.«, »Einführung in die Notenschriftkunde«; Wintersemester 1941/42: »Einführung in die Instrumentenkunde und Aufführungspraxis alte Musik«, »Zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts«; Sommersemester 1942: »Übungen zur Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts«, »Übungen zur Geschichte der Notenschrift (Tabulaturkunde)« (vgl. ebd., 49, Anm. 166).

77 Es ist unklar, ob Birtner, immerhin seit 1936 Vorsitzender der *Neuen Schütz-Gesellschaft*, Impulse zu Federhofer 1950/2013 (»Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von Heinrich Schütz in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard«) geliefert hat.

78 Dem Verzeichnis fehlen die Lehrveranstaltungen vom Sommersemester 1948 und Wintersemester 1948/49. Da auch der zeitgleich am Institut lehrende Joseph Marx hier keine Kurse anbot, muss eine grundsätzliche Aussetzung des Lehrbetriebs angenommen werden. Es irritiert daher, dass Flotzinger kurz zuvor vom »lückenlosen Lehrangebot ab WS 45/46« spricht (1990, 63). Ein Fehler in seiner Aufzählung ist daher nicht ausgeschlossen (vgl. ebd., 62f. und 66).

79 Allerdings erscheint die erste Lehrveranstaltung mit Mozart-Bezug erst im Wintersemester 1955/56 (»W.A. Mozart und seine Zeit«), von da an aber in jedem der drei folgenden Semester. Gleichzeitig hat Federhofer (von einer Analyse in seiner Habilitationsschrift abgesehen; siehe unten, *Federhofers frühe Arbeiten zu Heinrich Schenker: Musikalische Form als Ganzheit*) 1957 das erste Mal, von da an aber regelmäßig, zu Mozart publiziert, sodass hier klar eine Verbindung zwischen Forschung und Lehre hergestellt werden kann.

nenderweise die späteste behandelte Epoche.⁸⁰ Damit steckt Federhofer in seiner (freilich sich über einen längeren Zeitraum erstreckenden) musikhistorischen Lehre einen weiteren zeitlichen Rahmen als seine Vorgänger ab. Von wesentlich größerem Interesse sind allerdings die von Federhofer geleiteten musiktheoretischen Kurse, insbesondere zu »Kontrapunkt«, die er vom Wintersemester 1945/46 bis zum Wintersemester 1947/48, nochmals vom Sommersemester 1955 bis zum Sommersemester 1956 sowie ein letztes Mal im Sommersemester 1961 anbot. Ihm zur Seite stand seit dem Sommersemester 1947 (und bis zum Sommersemester 1957) der gebürtige Grazer Joseph Marx (1882–1964).

Unter den hier behandelten Gesichtspunkten ist Marx' Anwesenheit in Graz vor allem deswegen bedeutsam, da er in Wien mit Heinrich Schenker in Kontakt gestanden und dessen Arbeiten mit regem Interesse verfolgt hatte; so hatte Marx geplant, ein Schulbuch auf Basis von Schenkers *Harmonielehre* für seinen Unterricht an der Musikakademie zu verfassen, ein Vorhaben allerdings, das er nie umsetzte. Im *Neuen Wiener Journal*, für welches Marx 1931–38 als Musikkritiker tätig war, veröffentlichte er 1935 einen schwärmerischen Nachruf auf Schenker, der sich bruchlos in den Stil des Schenker-Kreises fügt.⁸¹ Dementsprechend dürfte am Grazer Institut der späten 1940er und 1950er Jahre ein für Schenkers Theorien offenes Klima geherrscht haben. Innerhalb des gemeinsam gestalteten Lehrbetriebs deckte Marx, bis auf eine Ausnahme⁸², vor allem die Fächer Harmonie- und Formenlehre ab, während Federhofer die Kontrapunkt-Kurse oblag. Diese Aufteilung erscheint für einen überzeugten Anhänger Schenkers durchaus nachvollziehbar, gehören doch die »grundlegenden, an jeder akkordisch-harmonisch fundierten Musik beobachtbaren Stimmführungserscheinungen« nach Schenkers Theorien und Federhofers entsprechender Überzeugung »ausschließlich der Kontrapunktlehre an«⁸³ – damit verbunden war eine dem gesamten Schenker-Kreis eigene Skepsis gegenüber der »schulmäßigen Harmonie- und Formenlehre«⁸⁴. Wesentlich bedeutsamer sind allerdings die (obgleich nur dreimal angebotenen⁸⁵) Kurse mit dem Titel »Gestaltanalytische Übungen«. In diesen Seminaren, deren Titel auf den von Federhofer immer wieder betonten Zusammenhang zwischen Schenkers Lehren und der Gestalttheorie hinweist⁸⁶, wurden, wie etwa Wolfgang Suppan⁸⁷ und Gernot Gruber⁸⁸ bezeugen, tatsächlich die Theorien

80 Im Wintersemester 1960/61 sowie im Sommersemester 1961 bot Federhofer »Die Musik im Zeitalter der Romantik« an; ebenfalls 1961 hielt er ein Referat über »Die Diminution in Klavierwerken von Chopin und Liszt« (veröffentlicht als Federhofer 1963).

81 Marx 1935. Der Text wurde bereits zwei Jahre nach Kriegsende wiederveröffentlicht in Ortner 1947, 405–408.

82 »Wesen des Kontrapunkts« im Sommersemester 1956, das sicher nicht zufällig in jenes Jahr fällt, in dem auch Federhofer nach längerer Zeit wieder Kontrapunkt-Kurse anbot (vgl. Flotzinger 1990, 66, Anm. 218).

83 So Federhofers Formulierung in Federhofer 1950, 62.

84 Diese setzt Federhofer in seinem Aufsatz »Die Musiktheorie Heinrich Schenkers« (Federhofer 1947/2013, 1) den Konzepten Schenkers gegenüber. Schon den ersten jemals im *Dreiklang* veröffentlichten Aufsatz hatte Felix Salzer mit dieser allgegenwärtigen Kritik an der »heute an den meisten Schulen gebräuchliche[n] Harmonie- und Kompositionslehre« eröffnet (Salzer 1937, 3).

85 Sommersemester 1947, Wintersemester 1956/57, Sommersemester 1957.

86 Siehe unten, Abschnitt *Federhofers frühe Arbeiten zu Heinrich Schenker: Musikalische Form als Ganzheit*.

87 Vgl. Suppan 1997, 471.

88 Im persönlichen Gespräch mit dem Autor im Januar 2018. Nach Grubers Erinnerungen sei Federhofer in seiner Lehre den Methoden und Begrifflichkeiten Schenkers allerdings nicht derart stark verhaftet gewe-

Schenkers behandelt, womit Federhofers Lehre zumindest in Österreich eine Vorreiterrolle zukommt: Erst seit den frühen 1950er Jahren und damit einige Jahre nach Federhofers erster Abhaltung der ›Gestaltanalytischen Übungen‹ war Schenker durch den Unterricht Franz Eibners dann auch an der damaligen Wiener Musikhochschule präsent; 1974 wurde Schenkers Lehre in Form eines Lehrstuhls »Tonsatz nach Heinrich Schenker« mit Eibner als erstem Ordinarius, 1976 schließlich mit einem eigenen Lehrgang an der Institution verankert.⁸⁹ Daneben ist nicht auszuschließen, dass auch in anderen Kursen am Grazer Institut, etwa jenen zur Musik der Renaissance und des Barock, nach Schenker gearbeitet wurde, denn schließlich betont Federhofer bereits in seinen frühesten Schriften, dass es sich bei wesentlichen Prinzipien Schenkers »um grundsätzlich überall dort wiederkehrende Erscheinungen handelt, wo ein musikalischer Verlauf akkordisch-harmonisch fundiert ist«⁹⁰. Die Bedeutung der Lehren Schenkers für den Grazer Institutsbetrieb wird schließlich dadurch untermauert, dass unter Federhofers Leitung die bereits vor 1945 nicht unwesentlichen Literaturbestände zu Schenker⁹¹ beinahe bis zur Vollständigkeit ergänzt wurden.⁹²

Dass Federhofer im Hinblick auf Schenkers Theorien nachhaltigen Einfluss auf einige seiner Studierenden ausgeübt hat, lässt sich anhand mehrerer Beispiele belegen. Hierzu zählen allerdings, etwas überraschend, gerade nicht die am Institut verfassten Abschlussarbeiten: Tatsächlich hat sich während Federhofers Zeit am Institut nur eine Dissertation explizit mit Schenkers Theorien auseinandergesetzt, nämlich Friedrich Neumanns *Der Typus des Stufenganges der Mozart'schen Sonatendurchführung*, die 1958 vorgelegt wurde. Der aus Salzburg gebürtige Neumann (1915–1989) hatte nach einer umfassenden künstlerischen Ausbildung – unter anderem ein 1941 am Mozarteum abgeschlossenes Kompositionsstudium sowie Dirigierunterricht bei Clemens Krauss und Hermann Abendroth – schon seit 1945 einen Lehrauftrag am Mozarteum inne, ehe er für seine Promotion nach Graz kam. Da er zudem bereits durch musiktheoretische Schriften in Erscheinung getreten war⁹³, ist denkbar, dass er sich dezidiert an Federhofer wandte, um Schenker zu studieren bzw. bereits zuvor erworbene Kenntnisse in eine Doktorarbeit einfließen zu lassen. Seine Arbeit stellt jedenfalls eine der ersten, wenn nicht die erste deutschsprachige

sen, wie es seine frühen Schriften nahelegen. Vielmehr sei es Federhofer um das übergeordnete Prinzip des (freilich auch für Schenker wesentlichen) Konsonanz-Dissonanz-Gegensatzes und seiner Entfaltung gegangen, dem er bis in die Musik des Mittelalters nachging.

89 Eibner (1914–1986) hatte wie Federhofer in den 1930er Jahren bei Richard Stöhr und Oswald Jonas sowie ferner bei Anton Webern studiert (vgl. Schwab-Felisch 2005a, 369; Cook 2007, 275; Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [o.J.], http://www.mdw.ac.at/schenkerlehrgang/franz_eibner.html [30.6.2018]).

90 Federhofer 1950/2013, 15.

91 Siehe unten, Abschnitt *Federhofers frühe Arbeiten zu Heinrich Schenker: Musikalische Form als Ganzheit*.

92 Zwischen 1945 und 1961 wurden die Monographie zur Fünften Sinfonie Beethovens (Schenker 1922a; erworben 1946), *Ein Beitrag zur Ornamentik* (1908; erworben 1955), alle drei Bände von *Das Meisterwerk in der Musik* (1925, 1926 und 1930; erworben: 1956), *Der Freie Satz* (1956; erworben 1957) sowie die von Jonas herausgegebene und von Elisabeth Mann-Borgese übersetzte *Harmonielehre* (Schenker 1954; erworben 1955) angeschafft.

93 Neumann 1951; Neumann 1955.

Dissertation der Nachkriegszeit zu Heinrich Schenker dar.⁹⁴ Ein wesentlich bekannteres Beispiel für einen Studenten, der durch Federhofer mit den Theorien Schenkers in Kontakt kam, ist der früh verstorbene Harald Kaufmann, mit dem sich Federhofer später allerdings überwarf.⁹⁵ Kaufmann (1927–1970) hatte 1948 neben seinem Philosophiestudium sein musikwissenschaftliches Rigorosum absolviert und veröffentlichte später zwei Aufsätze, in denen er sich kritisch mit Schenkers Konzepten und ihrem geistesgeschichtlichen Hintergrund auseinandersetzte und die Analysemethode auf die Musik Max Regers anwandte.⁹⁶ Einen anders gearteten Einfluss hatte Federhofer wiederum auf Wolfgang Suppan: Sowohl bei Federhofer promoviert (1959) als auch (in Mainz) habilitiert (1971), publizierte Suppan seit den 1960er Jahren Beiträge, in denen er die Schichtenlehre auf die Volksliedforschung übertrug.⁹⁷

FEDERHOFERS FRÜHE ARBEITEN ZU HEINRICH SCHENKER:

MUSIKALISCHE FORM ALS GANZHEIT

In den Mittelpunkt seiner Habilitationsschrift stellt Federhofer die Frage, wodurch sich musikalische Form in der Wahrnehmung konstituiert und wie man sich ihr in der Analyse am besten nähern könnte. Er geht dabei von dem der Psychologie entlehnten Phänomen der ›Gestaltqualität‹ aus, wie es ein halbes Jahrhundert zuvor Christian von Ehrenfels, wiederum in Reaktion auf Ernst Machs *Beiträge zur Analyse der Empfindungen* (Jena 1886), in seinem bedeutenden Essay *Über Gestaltqualitäten* in die Musikwissenschaft eingeführt hatte.⁹⁸ Ehrenfels' Gedanken, die sich allerdings lediglich auf kürzere melodische Tonfolgen bezogen hatten und die erst Erich von Hornbostel 1930 auf weitere Aspekte des musikalischen Satzes übertrug⁹⁹, lieferten wichtige Impulse für die Musiktheorie: Einige Theoretiker begannen, die Prinzipien der Gestalttheorie auf neue Konzepte formaler Verläufe zu übertragen und hierdurch in deutliche Opposition zum damals

94 Drabkin (1986, 182) spricht dieses Verdienst Karl-Otto Plum und seiner 1979 in Regensburg vorgelegten Dissertation *Untersuchung zu Heinrich Schenkers Stimmführungsanalyse* zu, die freilich, anders als Neumanns Arbeit, bereits im Titel auf Schenker verweist.

95 1963/64 lieferten sich beide im Zusammenhang mit einer Festschrift anlässlich der Erhebung des damaligen Grazer Landeskonservatoriums zur *Akademie für Musik und darstellende Kunst* eine höchst kontroverse Auseinandersetzung, die mit Federhofers kritischem Essay »Gegen eine Schmäherung der deutschsprachigen Musikwissenschaft« (Federhofer 1964a) angestoßen wurde. Zielscheiben Federhofers waren neben Kaufmann (»Ich gestehe, daß mir das Bekenntnis schwer fällt, Kaufmann zu meinen einstigen Schülern zählen zu müssen«; ebd., 218) ferner die Akademie und ihre Festschrift als Ganzes. Diverse Dokumente zu dieser Auseinandersetzung, die letztlich sogar zur Ergreifung rechtlicher Schritte von Seiten der Akademie unter ihrem damaligen Direktor Erich Marckhl führte, sind im Archiv der Kunstuniversität Graz erhalten (Signatur: UA KUG/AK/AV_021).

96 Kaufmann 1969a (»Fortschritt und Reaktion in der Analyselehre Heinrich Schenkers«) und 1969b (»Aushöhlung der Tonalität bei Reger«).

97 Vgl. Suppan 1997, 471. Hier (Anm. 1) gibt Suppan auch einen Überblick über seine entsprechenden Publikationen.

98 Nach Ehrenfels sind auch andere Sinnesorgane zur Wahrnehmung von Gestaltqualitäten befähigt, etwa in der Flächen- oder der »Raumvorstellung« (1890, 259–262; Zitat: 260).

99 »So ist das Musikstück eine Gestalt. Auch die herausanalysierten Momente sind Gestalten: so die melodische Wendung, der Rhythmus, die Form; die Folgen der Tonintervalle, der Zeitintervalle, der Sätze, Strophen, Zeilen, Themen; die Tonintervalle, Zeitintervalle, Themen selbst.« (Hornbostel 1930, 13)

allgegenwärtigen, vor allem durch Hugo Riemann geprägten Formdenken zu treten. Diese Entwicklungen sind vor dem Hintergrund einer seit Jahrzehnten gewachsenen Spannung zu verstehen, die aus dem Gegensatz zweier divergierender Konzepte von ›Form‹ resultierte: Das Denken in »räumlich-architektonisch akzentuierte[n] musikalische[n] Form-schemata« auf der einen, die Annahme eines »den musikalisch-zeitlichen Prozess betonen- den Organismusmodells« auf der anderen Seite, wie sie nicht zuletzt in den Theorien Riemanns und Schenkers in einem bisweilen paradoxen Nebeneinander begegnen.¹⁰⁰ Ohne dass es jemals zur Ausprägung einer einheitlichen Bewegung oder Traditionslinie gekommen wäre, können der kleinen Gruppe von Anhängern der Gestalttheorie im deutschsprachigen Raum vor allem Ernst Kurth, Hans Mersmann, Kurt Westphal, Herman Reichenbach, Erich Doflein und (in einigem zeitlichen Abstand) Ernst Toch zugerechnet werden.¹⁰¹

Der für Federhofer wesentliche Bezugspunkt dieser Gruppe ist Kurt Westphal. Dieser prägte den Begriff der ›Verlaufskurve‹, welche er als wesentliche Eigenschaft musikalischer Form begriff: »Die Verlaufskurve hält die Teile zusammen, bestimmt die Funktion, die sie für das Ganze zu erfüllen haben, setzt die Teile zueinander in Beziehung und gibt ihnen im Hinblick auf das höhere Ganze, dem sie angehören, einen Sinn.«¹⁰² Wesentlich an Westphals Konzept ist die »Funktion der Reproduktion von Musik als ein[] für das Verständnis von Form wesentliche[r] Aspekt. Die höhere Formebene ist also nicht einfach gegeben, sondern tritt erst durch die Aufführung ins Sein.«¹⁰³ Auch Federhofer verfolgt einen ähnlichen Formbegriff, der »etwas der Summe der Einzelwirkungen jener Elemente gegenüber völlig Neues, eine Einheit höherer Ordnung darstellt«¹⁰⁴. Dieses Konzept finde, so Federhofer weiter, in der zeitgenössischen Musiktheorie nur unzureichenden Widerhall: Statt eines »musikalischen Verlauf[s], der von einem tonlich bestimmten Ausgangspunkt zu einem ebensolchen bestimmten Endpunkt hinzielt, [...] der hörmäßig keine Unterbrechung, keine Unterteilung verträgt«, würde musikalische Form in gängigen Theorien »nicht als Ganzes, sondern nur als summatives Ereignis betrachtet und gewertet«¹⁰⁵.

Gleichwohl kritisiert Federhofer an Vorläufern seines Konzepts – neben Westphal benennt er etwa die energetischen Erklärungsmodelle Ernst Kurths¹⁰⁶ –, dass jene die Frage, welche Konsequenzen ein solches Konzept für die Analyse des musikalischen Satzes mit

100 Vgl. Utz 2016, 193–195, Zitate: 193f.

101 Vgl. Wörner 2014, 404–406.

102 Westphal 1935, 50.

103 Wörner 2008, 410.

104 Federhofer 1943, 1.

105 Ebd., 2.

106 Überhaupt hat die Kurth-Kritik eine lange Tradition unter den Anhängern Schenkers (vgl. Tan 2015, 100f.). Dass Kurth (1886–1946) für Schenkerianer eine Reibungsfläche darstellte, erklärt sich nicht zuletzt aus dem Umstand, dass beide prominente Figuren und damit unmittelbare Konkurrenten in einem Umbruchsprozess innerhalb der damaligen Musiktheorie waren, durch den vor allem energetische Ansätze in den Vordergrund drängten: »Die klassischen ›vertikalen‹ tonalen und harmonischen Erklärungsmodelle befanden sich in der Krise. Man arbeitete an ›linearen‹ Reformulierungen.« (Holtmeier 2003, 21, Anm. 26). Rudolf Schäfke hält hierzu fest, dass Schenker »[a]m frühesten [...] die Energetik als geschlossenes System vertreten [hat]« und nennt ihn dabei in einem Atemzug unter anderen mit Kurth (vgl. Schäfke 1982, 393–396; Zitat: 396). Es sei hier nochmals daran erinnert, dass sich Guido Adler bei seiner Emeritierung dafür einsetzte, Kurth als seinen Nachfolger nach Wien zu berufen (siehe oben, Abschnitt *Federhofers künstlerische und wissenschaftliche Ausbildung*).

sich bringt, entweder unbeantwortet gelassen oder gar die Sinnhaftigkeit analytischer Betrachtungen geleugnet hätten. So spricht Westphal in Bezug auf den ganzheitlichen Formverlauf von einem »Phänomen physiologisch-psychologischen Werdens [...], dem kein stoffliches Äquivalent zur Seite gestellt werden könnte«¹⁰⁷. Auch Kurth stelle den Vorgang des Hörens und damit das sinnliche Erleben des musikalischen Verlaufs über die Analyse des diesem zugrunde liegenden musikalischen Satzes: Nur im Hören seien die maßgeblichen energetischen musikalischen Prozesse vollends wahrnehmbar, wobei Kurth, der den adäquaten Hörvorgang als einen mehrschichtigen Prozess auffasst¹⁰⁸, diesen stark an das Subjektive zurückbinde: »Das individuelle musikalische Hören« wird für Kurth, so Federhofer, »durch die Anlage des einzelnen (Kunst)werkes konditioniert und bedingt sich durch das Erlebnis des Kunstwerkes, aber auch durch individuelle Erfahrung, Kunstverständnis und Reflexion – der Interpretation – des jeweiligen Rezipienten.«¹⁰⁹ Ein tiefergehendes, objektives Aufdecken der energetischen Melodie- und Formverläufe durch das Mittel der Analyse sei in Kurths Konzept also letztlich nicht mitgedacht.¹¹⁰

Obgleich auch Federhofer durchgehend das »hörmäßige« Erfahren als zentralen Aspekt seines ganzheitlichen Formkonzepts betont, widerspricht er den Ansichten Westphals und Kurths, wonach die Formwahrnehmung sich nicht objektiv und gänzlich in der Analyse auflösen lässt, in seiner Habilitationsschrift vehement: »Weshalb sollte sich die Funktion der Einzelteile für das Verlaufsganze nicht in bestimmten stofflichen Beziehungen, eben jenen, von deren Vorhandensein, bzw. von deren Wirksamkeit das Zustandekommen des Ganzheitserlebnisses abhängig ist, nachweisen lassen?«¹¹¹ Freilich sei es unmöglich, alle Teile der musikalischen Strukturen und thematischen Beziehungen beim Hören zur Gänze zu erfassen; im Mittelpunkt des ganzheitlichen Verlaufs stehe vielmehr ein »eigentliches Grundgerüst«:

[Die] ›verzwickten‹ thematischen Beziehungen verdanken ihre Existenz zum Großteil eben überhaupt nicht jener vorhin so gekennzeichneten intuitiven Denktätigkeit, sondern sind nur bewußt-konstruktive Auffüllung des eigentlich schöpferischen Entwurfs. [...] ¹¹²

Sein [des schöpferischen Entwurfs] Zustandekommen hängt daher in erster Linie auch gar nicht vom Teil ab, sondern von Zusammenhängen und Beziehungen, die erst durch die Folge der Teile entstehen, bzw. hörmäßig wirksam werden. [...] Sie stellen das Kunstwerk, dessen eigentliches Grundgerüst sie bilden, in verkürzter [sic] Übersicht, in gleichsam zeitlicher Zusammenfassung dar [...]. ¹¹³

107 So wiedergegeben in Federhofer 1943, 20, allerdings ohne Seitenangabe.

108 Kurth unterscheidet zwischen »energetische[m]«/»dynamische[m]« und »klangsinlichem« Hören, die allerdings nicht scharf voneinander abgegrenzt werden können. Das »energetische« Hören bezeichnet die Fokussierung auf die Spannung, die beispielsweise einer Dissonanz im Hinblick auf eine zu erwartende Auflösung innewohnt. Die »klangsinliche« Hörerfahrung verweilt dagegen auf dem »sinnlich-herben Empfindungsreiz« (vgl. Wörner 2014, 213–215; Zitate: 213).

109 Federhofer 1943, 214.

110 Nach Meinung Schenkers verhielt es sich genau umgekehrt: »Statt durch das Ohr entschied nun Kurth seine Zweifel ganz einfach durch das Auge: hier gehen die Töne auf-, dort abwärts (andere Richtungen gibt es aber auch nicht) und flugs war die Theorie von der Bewegung an sich aufgestellt«. (Schenker 1925, 96) »Ich entsinne mich fast keines Beispielen unter den hunderten in seinem Buch, das richtig gehört und richtig wiedergegeben wäre.« (Ebd., 98)

111 Federhofer 1943, 18.

112 Ebd., 30.

113 Ebd., 32f.

Dieses ›Grundgerüst‹ erfahre nun eine horizontale Entfaltung auf mehreren Ebenen:

Die wahre Bedeutung des Grundgerüsts für den musikalischen Verlauf offenbart sich erst in der vollendeten Erscheinung des Kunstwerkes, denn das Tongeschehen verläuft nicht in einer, sondern gleichzeitig in verschiedenen Ebenen. Bestimmte besonders ausgezeichnete Klänge [...] stehen nicht nur zu den ihnen benachbarten Klängen in Beziehung, sondern verleihen darüber hinaus einem bestimmten tonlichen Verlauf einen übergeordneten Funktionswert [...]. Ein Tonvorgang zwischen zwei solchen Knotenpunkten stellt auf alle Fälle bereits eine Einheit dar, da der von einem Anfangs- zu einem Zielklang hin sich erspannende Verlauf hörmäßig keine Unterbrechung duldet, ohne eben das einzubüßen, was seinen eigentlichen (ganzheitlichen) Sinn ausmacht.¹¹⁴

Unterfüttert durch entsprechende Begrifflichkeiten, sind es also offenkundig Schenkers Theorien, die für Federhofer das einzig adäquate Werkzeug zum Erfassen ganzheitlicher Formverläufe darstellen. Schenkers Name fällt freilich kein einziges Mal. Erst als Federhofer den Text (unter demselben Titel, allerdings exklusive des letzten Kapitels) 1950 in seiner Aufsatzsammlung *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse* veröffentlichte, konnte er in einer Fußnote enthüllen, dass der Arbeit die Theorien Schenkers zugrunde liegen beziehungsweise er jene einige Jahre zuvor mit Jonas studiert hatte.¹¹⁵

Zur Veranschaulichung wendet Federhofer in seiner Habilitationsschrift das Modell des ›Grundgerüsts‹ auf den Beginn von Beethovens Klaviersonate E-Dur op. 109 und damit auf eines jener Werke an, denen Schenker bereits eine *Erläuterungsausgabe*¹¹⁶ gewidmet hatte und das er darüber hinaus im *Freien Satz* erwähnt¹¹⁷. Beide Analysen enthalten Reduktionsdarstellungen der eröffnenden Takte, deren Zusammenhang offenkundig ist (Bsp. 1).¹¹⁸

Example 1a shows a musical score in E major, 3/4 time. It features a treble clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody begins with a quarter note G#4, followed by quarter notes A4, B4, and C#5. A dashed line above the notes indicates a melodic contour. Below the notes, Roman numerals are placed: (= I) under the first measure, IV under the second, V under the third, and I) under the fourth. The notes are connected by a solid line, and there are additional lines below the staff, possibly representing a bass line or a different reduction level.

Beispiel 1a: Reduktion von Ludwig van Beethoven, Klaviersonate E-Dur Op. 109, Beginn: Heinrich Schenker (1956, Anhang, 59)

Example 1b shows a musical score in E major, 2/4 time. It features a treble and bass clef and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody begins with a quarter note G#4, followed by quarter notes A4, B4, and C#5. A dashed line above the notes indicates a melodic contour. Below the notes, Roman numerals are placed: (= I) under the first measure, IV under the second, V under the third, and I) under the fourth. The notes are connected by a solid line, and there are additional lines below the staff, possibly representing a bass line or a different reduction level.

Beispiel 1b: Reduktion von Ludwig van Beethoven, Klaviersonate E-Dur Op. 109, Beginn: Hellmut Federhofer (1943, 35)

114 Ebd., 33f.

115 Vgl. Federhofer 1950, 39. Siehe oben, Anm. 54.

116 Schenker 1971 [1913].

117 Vgl. Schenker 1956, Notenband, 59.

118 Vgl. die jeweiligen Abbildungen in Heinrich Schenker 1956, Notenband, 3, beziehungsweise Federhofer 1943, 35. Die Ursachen für abweichende Details in den Darstellungen vieler Notenbeispiele sind schwer zu beurteilen. Teilweise sind sie um idiomatische, für die grundsätzlichen Erkenntnisse jedoch nebensächliche Elemente reduziert (etwa Schenkers Versetzung in die *obligate Lage* im Beethoven-Beispiel, oder die detailliertere Bogensetzung in der H-Dur-Fuge von J.S. Bach; siehe unten). Unter der (nicht zuletzt durch diese Arbeit gestützten) Annahme, dass Schenkers Schriften auch während der NS-Zeit sehr wohl bekannt waren, ist dabei zumindest denkbar, dass Federhofer durch diese Änderungen die Plagiate zu verschleiern versuchte. Hierfür sind die Änderungen aber wohl zu gering ausgeprägt und erübrigen sich im Grunde bereits durch die eindeutige Bezugnahme in der Auswahl der Notenbeispiele.

Es offenbart sich hier für Federhofer »die Erkenntnis jenes ganzheitlichen Verlaufes, der durch ein Streben charakterisiert ist, dessen Erfüllung im Erreichen eines hörmäßig besonders ausgezeichneten Zielklanges liegt«¹¹⁹. Etwas später präzisiert er analytisch:

Worin liegt nun der Sinn der Bewegung, die Ganzheit des Ablaufs beschlossen? In nichts anderem, als der mit Hilfe von stufenweisen Durchgängen erfolgten »Auskomponierung« des E-Klanges, wobei unter Auskomponierung ganz allgemein die Möglichkeit der Dehnung eines Klanges durch Horizontalisierung, also die Umsetzung räumlichen Geschehens in zeitliches verstanden werden soll.¹²⁰

Der sorglose, meist nur durch Apostrophierung betonte Umgang mit Schenkers Terminologie und Techniken durchzieht alle Analysen von Federhofers Arbeit, ohne dass jemals über deren Ursprünge, bisweilen auch nur ihre genaue Bedeutung aufgeklärt würde. In Bezug auf das genannte Beethoven-Beispiel wird etwa noch das Vorhandensein eines »Oktavzuges« in parallelen Terzen (in Federhofers Skizze in ihrer originalen Lage als Dezimen *e/gis*¹ bis *E/gis*) genannt, wobei Federhofer in Bezug auf das im Bassgang angenommene, aber nicht real erklingende *Fis* erklärt, dass »wir ihn [den Ton *Fis*] vorempfindend im Sinne der eingeschlagenen Bewegungsrichtung des sich über den Raum einer Oktave erstreckenden Tonzuges als vikariierenden Ton für *Fis* [auffassen]«¹²¹ – eine in Schenkers Analysen häufig anzutreffende Methode.¹²² Auch die Bestimmung des »Übergreiftones« (*h*¹ in T. 1 als Oberterz zu *gis*¹), »der es ermöglicht, daß nach zweimaliger terzweiser Brechung abwärts von *e*1 aus *gis*1 wiedererreicht werden kann«¹²³, haben die beiden Analysen gemein (Schenker spricht allerdings von »ausgeworfenen Terzen«, durch welche die Lage beibehalten werde, »die sonst durch den Abwärtszug zu tief geraten würde«¹²⁴). Dies wird in beiden Skizzen durch dieselbe strichlierte Kurve angedeutet. Durch diese Beibehaltung der originalen Methodik und Terminologie unterscheidet sich Federhofers Schenker-Rezeption wesentlich von jener Bernhard Martins (siehe unten).

Ein anderes Beispiel, das Federhofer zur Veranschaulichung ›seines‹ Zugangs heranzieht, betrifft das Thema der H-Dur-Fuge aus dem zweiten Band des *Wohltemperierten Klaviers*. Auch hierzu existiert eine Besprechung Schenkers, welche Federhofer weitestgehend in seine Habilitationsschrift übernimmt: Beide Analysen verwenden das Thema nämlich als Anschauungsobjekt für ihre – wenig überraschend gleichlautende – Kritik an einer entsprechenden Analyse Ernst Kurths.

Schenkers Analyse ist eingebettet in einen Aufsatz über das Präludium aus der Partita E-Dur BWV 1006 von Johann Sebastian Bach, die im ersten Jahrgang des *Meisterwerks in*

119 Federhofer 1943, 35.

120 Ebd., 36.

121 Ebd. An anderer Stelle (ebd., 38, Anm.) hält Federhofer hierzu allgemein fest: »Gerade jene Töne, die eigentlich ›gemeint‹, also in unserer Tonvorstellung wirksam sind, in der realen Ausführung jedoch nicht angetönt werden, sind geeignet, ein hohes Maß von Spannung hervorzurufen.«

122 Das vielleicht bekannteste Beispiel stellt Schenkers Analyse der Überleitung zum Seitenthema im Kopfsatz aus Beethovens Fünfter Sinfonie dar (T. 60–64), in der er postuliert, »daß im Leitspruch des zweiten Gedankens der Ton *b* des T. 62 eigentlich für *d*1 steht«, wodurch »der verborgene Sekundschritt *es*1-*d*1 wie in den T. 15 ff zum Quartknotenpunkt hinaus [drängt]« (Schenker 1922a, 32).

123 Federhofer 1943, 36.

124 Schenker 1956, 162.

der Musik erschien.¹²⁵ In diesem Text setzt sich Schenker ausführlich mit Kurths Bach-Analysen auseinander. Das teils vernichtende Urteil gründet weniger auf einer Widerlegung von Kurths analytischen Schlüssen als auf der Schenkers Meinung nach unzureichenden Methodik und der nichtssagenden Terminologie, mit der Kurth heikle analytische Stellen bisweilen übergehe:

Dieses ständige geflissentliche Ausweichen vor jeglicher Bestimmtheit in Begriff und Wort ergibt sich dem Verfasser [Kurth] aus seiner Grundanschauung, daß die Melodik (»Linie«, »Ausspannung«) eine selbsttätige Kraft sei [...]. Freilich führt Kurth in seinen Liniendeutungen je nach der Verlegenheit auch vertikale Begriffe durch Hintertürchen heran, so wie sie nur aber (seiner Meinung nach) ihre Schuldigkeit getan haben, vergißt er sie, leugnet sie, und so pendelt seine Deutung ständig zwischen Zugeben und Leugnen klanglicher Grundlagen und bleibt im Unbestimmten wie der Grundgedanke überhaupt.¹²⁶

Auch Federhofer erhebt den Vorwurf der Unbestimmtheit: Kurth beschränke sich lediglich darauf, »das Musikalische als psychische Strömung und ›energetischen‹ Vorgang darzustellen, wobei er die gestalthafte Fundierung außeracht läßt [...]. Sie [Kurths Analyse] beläßt – und diese Feststellung ist wesentlich – den musikalischen Vorgang in seiner tonlich-einmaligen Besonderheit weitgehend unbestimmt.«¹²⁷ Auch die Kurths Auffassung entgegengestellte Analyse verrät Schenker unzweifelhaft als Bezugspunkt, was schon die Reduktionsskizzen (Bsp. 2), vor allem aber die verbalen Erläuterungen verraten. Diese sind im Folgenden zur Verdeutlichung der Übereinstimmung gerade in markanten Details (»Erfüllung«; »Leittonspannung« im Quartzug) bewusst ausführlich wiedergegeben:

Hier liegt die Erfüllung des Dur-Dreiklanges H vor, siehe bei a). Diesmal beliebt es Bach, die Auskomponierung auf den Wegen des obligaten dreistimmigen Satzes zu leiten, wie das Bild bei b) zeigt. Die Oberstimme durchmißt den Quartraum des Klanges von fis bis h – der Quartraum ist ein durchaus Bestimmtes, eine größere Stimmführungseinheit, die auch Kurths »Leittonspannung« in sich enthält – und die Unterstimme legt den Terzzug H-dis zurück. Um im Durchgang den Ausgleich zwischen den vier Tönen des Quartzuges und den drei Tönen des Terzzuges herbeizuführen, um auch die 5–5-Folgen zu vermeiden, die durch die gerade Bewegung beider Züge drohen, wird die 5–6-Auswechslung zuhulfe genommen.¹²⁸

Indem wir dieses gis nach vorwärts in Beziehung zum Leitton ais und h setzen, wird jenes fis auch horizontal verständlich als Ausgangspunkt einer Linie, die in stufenweisem Anstieg den Quartraum fis-h des H-Klantes durchmißt. Zu gleicher Zeit legt die durch die akkordliche Verdichtung auch sichtbar in Erscheinung tretende untere Linie den Terzraum H-dis zurück. Anfangs- und Zielklang ist der H-Dur-Dreiklang, dessen Übergang aus der Quint- in die Terzsextlage das Thema formt; auf die Gewinnung dieser Lage zielt der Tonvorgang als ›gerichtete‹ Größe hin und gerade die Zielbewußtheit verleiht ihm jenen ganzheitlichen Charakter, der in diesem Falle durch die Auskomponierung des H-Klantes vermittels eines aufwärtssteigenden »Quartzuges« in einer durch die akkordliche Verdichtung sichtbar in Erscheinung tretenden Oberstimme und eines »Terzzuges« in der ihr entsprechenden Unterstimme bewirkt wird. Der Quartzug enthält auch die Leittonspannung ais-h in sich als letztes und konzentriertes Streben nach Erfüllung des H-Klantes.¹²⁹

125 Schenker 1925.

126 Ebd., 95.

127 Federhofer 1943, 24 (Ergänzung des Verfassers).

128 Schenker 1925, 97.

129 Federhofer 1943, 38f. Die »5-6-Auswechslung« ist bei Federhofer zwar nicht explizit benannt, jedoch wesentlicher Bestandteil der Skizze.



Beispiel 2a: Reduktion von J.S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, Bd. 2, Fuge H-Dur BWV 892: Heinrich Schenker (1925, 97)



Beispiel 2b: Reduktion von J.S. Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, Bd. 2, Fuge H-Dur BWV 892: Hellmut Federhofer (1943, 38)

Auch für das Bemühen um gesamtformale Erkenntnisse stellt Schenker Federhofers wesentlichen Bezugspunkt dar. Die entsprechenden Parallelen lassen sich anhand des Kopfsatzes der Klaviersonate a-Moll KV 310 von W.A. Mozart aufzeigen, dem einerseits Schenker eine Analyse gewidmet hat¹³⁰ und den andererseits Federhofer für eine von drei ausführlichen Analysen in seiner Habilitationsschrift auswählt (neben Präludium und Fuge D-Dur aus dem ersten Band des *Wohltemperierten Klaviers* sowie dem ersten Intermezzo aus Brahms' Klavierstücken op. 118). Wieder decken sich die Betrachtungen über weite Strecken, was vor allem in der Gegenüberstellung der sowohl von Schenker als auch Federhofer angefertigten Reduktionstafeln deutlich wird¹³¹ (Bsp. 3).

Folgt man Federhofers Text zum Kopfsatz der Mozart-Sonate und mit ihm den Reduktionen, welche im Wesentlichen übereinstimmende Ergebnisse widerspiegeln (von Details in der Darstellung abgesehen), tritt Schenkers Vorbildwirkung klar zutage. Nur an wenigen Stellen weichen die Analysen voneinander ab: So sieht Schenker im Kern des zweiten Gedankens einen zweigeteilten Oktavzug (T. 23–31 und 32–35), dessen erste Hälfte einem unvollkommenen (e^2), die zweite Hälfte dagegen einem vollkommenen Ganzschluss (c^2) entgegendrängen; das nicht erklingende, für den Abschluss folglich wieder nur mitgedachte c^2 rechtfertigt Schenker durch die unmittelbare Wiederholung des gerade durchschrittenen Oktavzugs.¹³² Federhofer findet hier zu einer anderen Interpretation, wobei er mit seinem Verweis auf die unbefriedigende »Abschlußwirkung« in Takt 35 auf Schenkers Analyse hinzuweisen scheint, ohne ihn allerdings zu benennen:

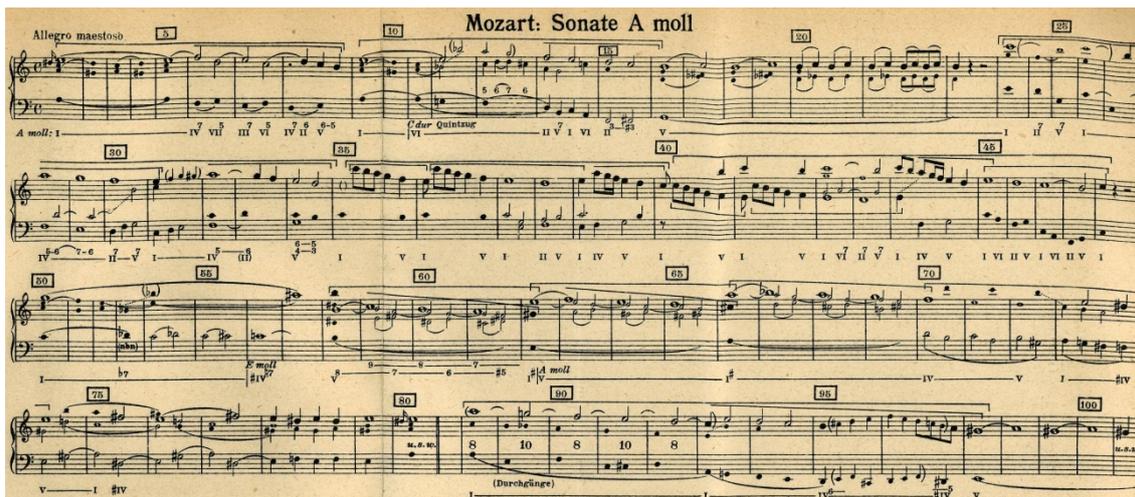
Eine befriedigende Abschlußwirkung wird in T. 35 nicht erzielt, und zwar aus dreierlei Gründen. Erstens wird der Zielton c^2 verschwiegen, zweitens fehlt der Unterstimme die vorher schon berührte richtige Baßlage, und drittens hat der zweimalig abrollende Terzzug g^2 - e^2 eine derart breite Dehnung im Vordergrund erfahren, daß sich ihm gegenüber der nur einmal in gedrängter Form abrollende Quintzug keineswegs durchzusetzen vermag.¹³³

130 Schenker 1922c.

131 Die Tafeln der Habilitationsschrift sind allerdings nicht erhalten; sie waren der Schrift offenbar nicht direkt beigelegt und haben möglicherweise nur als lose Blätter existiert. Erst sieben Jahre später finden sich die Tafeln im Anhang der *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse* (Federhofer 1950, [95]–[97]), wobei aufgrund der zahlreichen Beispiele und Verweise im Text zweifelsfrei feststeht, dass es sich um dieselben Abbildungen handelt.

132 »In T. 35 darf die erste Sechzehntelpause für den Schlußton c^2 stehen, da schon beim zweiten Sechzehntel der Oktavzug mit c^3 an der Spitze zur Wiederholung gebracht wird.« (Schenker 1922c, 9)

133 Federhofer 1943, 60f.



Beispiel 3a: W.A. Mozart, Klaviersonate a-Moll KV 310, erster Satz, Urlinientafel: Heinrich Schenker (1922c, Anhang)



Beispiel 3b: W.A. Mozart, Klaviersonate a-Moll KV 310, erster Satz, Urlinientafeln: Hellmut Federhofer (1950, Anhang)

Da Federhofer einige Jahre später in den *Beiträgen zur musikalischen Gestaltanalyse* darauf hinwies, dass er die Analysen der Habilitationsschrift bereits in Wien »unter Anleitung«¹³⁴ von Jonas entworfen habe, könnte diese Abweichung (gemeinsam mit einigen weiteren) auch direkt auf diese gemeinsame Arbeit zurückzuführen sein. Wie der nach

134 Siehe oben, Abschnitt *Federhofer und der Schenker-Kreis* (Anm. 54).

Kriegsende zwischen Federhofer und Jonas geführte Briefverkehr belegt¹³⁵, tauschten sie sich intensiv über Schenkers Analysen aus und monierten bisweilen »gewisse Schlamereien, die es bei Schenker eben gibt«¹³⁶.

In Anbetracht der damaligen (wissenschafts-)politischen Umstände eröffnet sich nun aber die Frage, weshalb Federhofers Arbeit trotz ihres unleugbaren Bezugs zu Schenker ganz offensichtlich keinerlei Anstoß erregte, welche Rolle Werner Danckert in diesem nach den damaligen Regularien ›illegalen‹ Habilitationsprozess spielte, und wie dieser ›Grazer Fall‹ in die reichsweite Schenker-Zensur einzuordnen ist.

Wie etwa die Arbeiten Ludwig Holtmeiers¹³⁷ und Nicholas Cooks¹³⁸ zeigen, wurden Schenkers Theorien in Deutschland bereits vor 1933 durchaus weit gestreut rezipiert, was »suggests that Schenker's profile was higher than his mythologisation as unrecognised genius would have it.«¹³⁹ Schon bald nach 1900 wurden Schenkers Schriften publizistisch reflektiert; die Schenker-Schüler Otto Vrieslander und Herman Roth setzten sich mit ihm in eigenen Werken ebenso auseinander wie etwa Wilhelm Maler, Hermann Grabner (wie Federhofer gebürtiger Grazer und Schüler Suchslands) oder Karl Blessinger. Ferner veröffentlichte auch Jonas während seiner Zeit in Berlin fünf Aufsätze zu Schenker in der *Allgemeinen Musikzeitung*.¹⁴⁰ Auch an mehreren Universitäten verfolgte man Schenkers Wirken aufmerksam, wie die Subskription des *Tonwillens* durch zehn entsprechende deutsche Musikinstitute für die Zeit 1924–25 belegt.¹⁴¹

Nach 1933 verschwand der Name Heinrich Schenkers wie der anderer inkriminierter Kollegen weitestgehend aus dem deutschen musiktheoretischen Schrifttum.¹⁴² Die höchst effektive Zensur wurde dadurch gewährleistet, dass man als Buchautor Mitglied der *Reichsschrifttumskammer* (RSK) sein musste, welche jede Veröffentlichung vorab zu genehmigen hatte. Wohl aus diesem Grund unterbrach Felix-Eberhard von Cube die um 1934 begonnene Arbeit an seinem auf Schenker basierenden *Lehrbuch der musikalischen*

135 Aus dem Nachlass Hellmut Federhofers liegen dem Autor Kopien von Briefen Jonas' vom 16. Januar 1961 sowie zwei weitere ohne Jahresangabe (13. Oktober; 23. Mai) vor, die aber aufgrund inhaltlicher Zusammenhänge wohl aus dem näheren zeitlichen Umfeld des ersten Briefes stammen.

136 Brief von Oswald Jonas an Hellmut Federhofer vom 13. Oktober ohne Jahresangabe.

137 Vgl. Holtmeier 2003, 17.

138 Vgl. Cook 2007, 269–276.

139 Ebd., 272.

140 Vgl. Koslovsky 2014, 155. In einem Brief an Salzer kommentierte Schenker die Veröffentlichung von Jonas 1933 (»Heinrich Schenker«) vor dem Hintergrund der zunehmenden antijüdischen Stimmung, welcher Jonas 1934 schließlich auch weichen musste: »Hat Ihnen Dr. Jonas seinen Aufsatz über mich übermittelt, den er – *horribile dictu*: ein Jude über einen Juden ausgerechnet in Berlin [...] gebracht hat? – eine vortreffliche Studie.« (Brief von Heinrich Schenker an Felix Salzer vom 24. September 1933; Schenker Documents Online, http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/FS-40-1_17.html [30.6.2018]).

141 Vgl. Cook 2007, 274.

142 Allerdings wurde Schenker im *Lexikon der Juden in der Musik* (Berlin 1940) fälschlicherweise nur als ›Halbjude‹ bezeichnet – für William Drabkin Ausdruck des Bewusstseins, wie nahe Schenkers politische Ansichten der nationalsozialistischen Ideologie standen, was beispielsweise im Aufsatz *Von der Sendung des Deutschen Genies* aus dem ersten Jahrgang des *Tonwille* überdeutlich zum Ausdruck kommt; vgl. Drabkin 1986, 189f.

Kunstgesetze.¹⁴³ Die wenigen Ausnahmen an ›neuen‹, das heißt: zwischen 1933 und 1945 erstveröffentlichten Schriften, in denen sich Namen unerwünschter Theoretiker finden, verdanken sich folglich bestimmten ›Systemlücken‹. Ein Beispiel hierfür stellt Heinz Ludwig Deneckes 1937 verfasste Dissertation dar, in welcher sich der Autor mit den Theorien Schenkers und Kurths auseinandersetzen konnte, da rein wissenschaftliche Publikationen der RSK nicht vorgelegt werden mussten. Demgegenüber lässt sich Michael Dachs' *Kontrapunkt* von 1941 schlicht durch Nachlässigkeit erklären: Dachs dürfte übersehen haben, dass er zur Mitgliedschaft in der RSK (statt nur in der *Reichsmusikkammer*) verpflichtet gewesen war, als er sein Buch veröffentlichte. Auch der Verlag verabsäumte eine entsprechende Meldung, weshalb es zu einer Abmahnung, letztlich aber keinem Verbot der Publikation kam.¹⁴⁴ Den bemerkenswertesten Fall lieferte aber sicher Bernhard Martin, der mit Schenker zwischen 1929 und 1933 zu Fragen des Theorieunterrichts in losem brieflichen Kontakt stand. Wie mehrere Einträge in Schenkers Tagebuch verraten, übersandte ihm der »wackere[] Lehrer in Bottrop«¹⁴⁵ mehrfach Analysen (Schenker spricht von »Urlinien«, »Urlinie-Bild« bzw. »Urlinie-Blätter[n]«¹⁴⁶) zur Durchsicht. In Martins *Untersuchungen zur Struktur der »Kunst der Fuge« J.S. Bachs* von 1941 wird gleich in der Einleitung mit folgendem Wortlaut auf Schenker verwiesen:

Als System wurde dieses Prinzip [Bedeutung der Raumordnung] für die Musik zuerst von Heinrich Schenker (Jude) aufgestellt. Schenker hat freilich in der ihm eigentümlichen Weise Technik und Methode seines »Ursatzes« so sehr überspitzt, daß verantwortungsvolle Hüter der deutschen Kunst, denen der letzte Sinn des von ihm erörterten Problems im bunten Gewirr der Einzelheiten nicht aufgehen konnte, sich von seiner Lehre abwandten und darüber hinaus in Ermangelung besserer Einsicht in die Bedeutung der musikalischen Raumgestaltung überhaupt ein für den Stil einer Komposition so wichtiges Prinzip wieder ganz aus den Augen zu verlieren scheinen.¹⁴⁷

Der (gerade im letzten Teil des Zitats) gar nicht so subtile Spott dieser Passage¹⁴⁸ verblüfft umso mehr in Anbetracht des Umstands, dass die *Untersuchungen* als vierter Band der *Kölner Beiträge zur Musikforschung* herausgegeben wurden, für welche der während der NS-Zeit einflussreiche Karl Gustav Fellerer (1902–1984) verantwortlich zeichnete, der unter anderem enge Verbindungen zu Herbert Gerigk unterhielt.¹⁴⁹ Neben diesen Sonderfällen sind jene (freilich auch nicht zahlreichen) vor 1933 erschienenen Werke zu nen-

143 Vgl. ebd., 194. Cubes Lehrbuch erschien erstmals 1988 in einer englischen Übersetzung unter dem Titel *The Book of the Musical Artwork. An Interpretation of the Musical Theories of Heinrich Schenker* (Cube 1988).

144 Für beide Fälle vgl. Holtmeier 2003, 23, Anm. 31.

145 Brief von Heinrich Schenker an Emil Hertzka vom 19. Dezember 1929; Schenker Documents Online, <http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/WSLB-418-1.html> (30.6.2018).

146 Vgl. etwa Schenkers Tagebucheinträge vom 25. Juli 1931 (http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-04_1931-07/r0027.html [30.6.2018]); 7. Dezember 1931 (http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-05_1931-12/r0007.html [30.6.2018]) und 19. Juni 1931 (http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-04_1931-06/r0019.html [30.6.2018]).

147 Martin 1941, 14.

148 Es handelt sich jedenfalls um ein (möglicherweise sprachliches) Missverständnis, wenn David Carson Berry sich auf Martins *Untersuchungen* bezieht und festhält, dass »Schenker is mentioned in the ›Einleitung‹ [›Introduction‹] only to insult his work« (Berry 2004, 435; Einfügung original). Drabkin charakterisiert die betreffenden Zeilen sicher zutreffend als »politically ›sensitive‹ foreword« (1986, 190).

149 Vgl. Haken 2017.

nen, in deren Neuauflagen während der NS-Zeit eigentlich ›unerlaubte‹ Namen (bewusst oder unabsichtlich) stehen blieben. Wesentlich schwerer tat sich die nationalsozialistische Zensur schließlich mit Schriften, die sich auf inkriminierte Autor*innen stützten, ohne jene aber zu benennen. Hierzu können im Falle Schenkers etwa einzelne Aufsätze des erwähnten Bernhard Martin gezählt werden, der die von ihm übernommenen Methoden Schenkers (im Gegensatz zu Federhofer) mit einer beinahe gänzlich neuen Terminologie versieht¹⁵⁰, aber auch die Kurth-Rezeption bei Hermann Grabner liefert ein prominentes Beispiel.¹⁵¹

Vor diesem Hintergrund kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit ausgeschlossen werden, dass Danckert Schenkers Arbeiten nicht gekannt hätte: Zum einen weisen ihn frühere Arbeiten als einen Kenner des Energetik-Diskurses aus, was etwa in seinen angesichts des Veröffentlichungszeitpunkts 1934 überraschend milden Ausführungen zu Kurth in den *Beiträgen zur Bachkritik* zum Ausdruck kommt.¹⁵² Zum anderen ergaben Recherchen in der Bibliothek des Grazer Instituts für Musikwissenschaft, dass in den ersten Jahren nach Gründung des Instituts und damit während der NS-Zeit einige zentrale Werke Schenkers angeschafft wurden. In seiner Institutsbibliothek hatte Danckert demnach Zugriff auf Schenkers *Beethovens Neunte Sinfonie* (erworben 1940), die *Harmonielehre* und den *Kontrapunkt* (erworben 1941) sowie sämtliche Ausgaben des *Tonwillens* (erworben 1942/43), daneben aber etwa auch Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917; erworben 1942).¹⁵³

Es muss also davon ausgegangen werden, dass der hochgradig opportunistische, aber keineswegs überzeugt antisemitische Danckert die Theorien Schenkers in Federhofers Studie sehr wohl identifizierte, jedoch eine Intervention unterließ. Führt man sich übrigens die große Verbreitung energetisch orientierter Musiktheorien in den 1930er Jahren vor Augen, die sogar bis in hohe nationalsozialistische Kreise etwa um Fritz Jöde reichte¹⁵⁴, so könnte Federhofers Arbeit gerade mit ihren Akzenten auf ganzheitlichen Wahrnehmungsprozessen auf aktiven Zuspruch seines Betreuers gestoßen sein. Gleichzeitig ließe sich so auch erklären, wieso Kurth in der Habilitationsschrift relativ häufig genannt wird. Als rein pragmatische Überlegung mag man ergänzen, dass Danckert an seinem unbedeutenden Institut am Rande des Deutschen Reichs wohl selbst im Falle geringer Sympathie für Federhofers Arbeit nicht daran gedacht haben dürfte, mit einer allzu strengen

150 Beispiele hierfür sind Begriffe wie »Kletternote«, »Unterterzfältchen« oder »führender Raum« als Ersatz für Schenkers »Übergreifton«, »(Terz-)Ausfaltung« und »obligate Lage«, während er demgegenüber etwa die Kürzel »Nbn« (Nebennote) und »Dg« (Durchgang) beibehält (vgl. Drabkin 1986, 190–192).

151 Vgl. Holtmeier 2003, 23, Anm. 31.

152 Hier heißt es etwa: »Man kann den bekannten Analysen Ernst Kurths, ohne ihnen bemerkenswerte Einfühlungskraft und Feinspürigkeit absprechen zu wollen, doch den Vorwurf nicht ersparen, daß sie dieses Kardinalprinzip Bachscher Gestaltung verfehlen und Bachs Werk künstlich in den Bereich des *transzendentalen Idealismus* rücken und insofern grundsätzlich verzeichnen [...]. Man muß diese Feststellung einmal – bei aller Würdigung der vielfältigen Verdienste Kurths um eine lebendige Musik-Auslegung – um ihrer grundsätzlichen Bedeutung willen aussprechen.« (Danckert 1934, 14)

153 Das bedeutet wiederum, dass die genannten Werke bereits unter Birtner angeschafft worden waren. Birtners Schriften weisen dabei (wenigstens im Titel) nicht darauf hin, dass er sich jemals mit Schenker befasste. Es besteht demnach ein nicht unberechtigter Grund zur Annahme, dass Federhofer an diesen Anschaffungen beteiligt war; für sein Habilitationsverfahren musste er ja schon vor 1943 mit dem Institut in Kontakt gestanden haben. Die Provenienz der Bücher ist jedenfalls völlig unklar; möglicherweise stammten sie sogar aus Federhofers Privatbesitz.

154 Vgl. Schäfke 1982 [1934], 394–398.

Auslegung der ideologischen Vorgaben einem umfassend geschulten und vielversprechenden Kandidaten zu schaden, wie er für damalige Grazer Verhältnisse sicher als Ausnahmeerscheinung anzusehen war.¹⁵⁵ Diese Annahme wird abschließend auch durch einen Brief gestützt, den Danckert, offenbar als Teil eines nach dem Krieg über längere Zeit aufrecht erhaltenen Briefverkehrs, 1948 an Federhofer sandte: »Mit einem Sonderdruck Ihres Schenker-Aufsatzes würden Sie mich erfreuen«¹⁵⁶. Obgleich man dieser knappen Äußerung im Hinblick auf Danckerts Meinung zu Schenker nur wenig Gewicht beimessen darf, belegt sie wenigstens, dass zwischen den beiden die Theorien Schenkers immerhin zur Sprache kamen und nicht aufgrund einer feindseligen Haltung Danckerts umgangen wurden, wie überhaupt das ganze Schreiben ein sehr gutes Verhältnis zwischen den beiden Briefpartnern belegt.

DIE MUSIKTHEORIE HEINRICH SCHENKERS UND BEITRÄGE ZUR MUSIKALISCHEN GESTALTANALYSE

In jedem Fall legte die Habilitationsschrift den Grundstein für Federhofers weitere Beschäftigung mit Heinrich Schenker. Durch sein Engagement war er (nach Einschätzung Nicholas Cooks) noch weit vor Kollegen wie Karl-Otto Plum und Franz Eibner »until 1991, when Martin Eybl was appointed to the University of Vienna, the only postwar Schenkerian scholar[] in the German-speaking countries to attract international attention«¹⁵⁷. Wie Oliver Schwab-Felisch ergänzend feststellt, war Federhofer »über viele Jahre hinweg für nahezu jede deutschsprachige Rezension von Schenker-Literatur verantwortlich«¹⁵⁸. Insgesamt blieb sein Einsatz aber, letztlich wohl seines Gegenstands wegen¹⁵⁹, bedauerlich wirkungslos.¹⁶⁰ Statt durch Federhofers Fürsprache wurde gerade die westdeutsche Schenker-Rezeption seit den 1960er Jahren vielmehr von Carl Dahlhaus' kriti-

155 Während der NS-Zeit ist neben Federhofers Habilitationsschrift überhaupt nur mehr Artur Henkels Dissertation *Die spekulative Musikanschauung des Novalis* (1941) als Abschlussarbeit bestätigt worden. Henkel (1915–2005), Literaturwissenschaftler, 1958–1980 Ordinarius an der *Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg* und 1993 mit der Goldenen Goethe-Medaille der Goethe-Gesellschaft Weimar ausgezeichnet, war zusammen mit Birtner aus Marburg nach Graz gekommen und hatte hier eine Stelle als wissenschaftliche Hilfskraft inne. Er scheint Graz aber schon bald nach seiner Promotion wieder verlassen zu haben (vgl. Flotzinger 1990, 51 und 54).

156 Brief Danckerts an Federhofer vom 18. März 1948 (Fotokopie im Besitz des Autors).

157 Cook 2007, 275.

158 Schwab-Felisch 2005b, 243.

159 Immer wieder wurde gefragt, weshalb sich die Rezeption der Theorien Schenkers im deutschen Sprachraum nach 1945 (und im Grunde bis heute) als so zäh erweist. Der Verweis auf die nationalsozialistische Zensur zwischen 1933/1938 und 1945 sowie die damit verbundene Emigration wesentlicher Schenker-Apologeten alleine greift jedenfalls zu kurz. Wie Holtmeier richtig festhält, ist vielmehr herauszustreichen, dass Schenkers »oft unerträglich primitive Sprache, der aggressive Tonfall im *Tonwille*, seine radikale deutsch-nationale Gesinnung und seine sich ereifernde Opposition gegen die Neue Musik [...] ihn in den Augen vieler geradewegs ins Lager der Nazis gestellt [haben] [...] Das Dritte Reich hat dazu geführt, daß in Deutschland der Politiker Schenker den Theoretiker auslöschen konnte.« (Holtmeier 2003, 21, Anm. 26).

160 Dies gilt im Grunde auch für die späteren Arbeiten Federhofers, die mit Schenkers Theorien in Verbindung stehen. Seine biographischen und Quellenstudien, die er in den beiden Büchern *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen* (Federhofer 1985) und *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker* (Federhofer 1990) darlegte, gelten demgegenüber bis heute als Standardwerke der Schenker-Biographik.

scher Haltung bestimmt.¹⁶¹ Es konnte dementsprechend nicht ausbleiben, dass sich auch hierzu Federhofer und Dahlhaus Anfang der 1980er Jahre einen Disput lieferten.¹⁶²

Da Federhofers Habilitationsschrift erst 1950 als Teil der kleinen Sammlung *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse* veröffentlicht wurde, kann sein kurzer Aufsatz »Die Musiktheorie Heinrich Schenkers«¹⁶³ aus dem Jahr 1947 mindestens im deutschsprachigen Raum als eigentlicher Beginn der Schenker-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg gelten. Der sachliche Stil des Textes überrascht nicht nur aus heutiger Perspektive, in der Federhofer gerade in seinen Schenker-Texten häufig als erbarmungsloser Polemiker erscheint, sondern auch in der Gegenüberstellung mit dem Tonfall des ehemaligen Schenker-Kreises vor 1938. Den verklärenden Tendenzen, wie sie nach dem Krieg Heinrich Hartmann¹⁶⁴ und vor allem Hans Wingert¹⁶⁵ beibehielten, tritt Federhofer hier mit einer zurückhaltenden und ausschließlich auf technische Aspekte fokussierten Darstellung gegenüber, welche die ideen- und zeitgeschichtlichen Kontexte der Theorien Schenkers (wiederum im Gegensatz zu Hartmann und Wingert) nur am Rande streift¹⁶⁶ (siehe unten). Da er dabei eng an Schenkers eigenen Konzepten und Begriffen verbleibt, distanziert er sich gleichzeitig auch von jener amerikanischen Strömung, »[which] positioned the ›concept of tonality‹ as the central concern of the Schenkerian enterprise«¹⁶⁷. Diese über Schenkers Theorien hinausgehende Akzentuierung¹⁶⁸ wurde, wie Koslovsky auf-

161 Vgl. Schwab-Felisch 2005a, 369.

162 Als Reaktion auf Federhofers *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker* (Federhofer 1981) veröffentlichte Dahlhaus seinen Aufsatz *Im Namen Schenkers* (Dahlhaus 1983), worauf Federhofer mit *Im Namen Schenkers: Eine Erwiderung* (Federhofer 1984) reagierte. Auch Karl-Otto Plum (1984) antwortete kritisch auf Dahlhaus' Text.

163 Federhofer 1947/2013.

164 Für Hartmann stellt Schenkers Arbeit »die klassische Musiktheorie« dar (›klassisch‹ als vorwagnerianisch definiert); bei einer Betrachtung seiner Analysen sei »die Überlegenheit der Schenker'schen Methode sofort klar zu erkennen. Während alle vor Schenker nur den Vordergrund betrachtet haben und mit ihren Analysen natürlich zu den abenteuerlichsten Schlüssen kommen mußten, ist es Schenker als ersten [sic] gelungen, die Ursache und Wirkung der klassischen Musik in überzeugender Weise darzulegen« (Hartmann 1952, 52 und 48; Hervorhebung original).

165 Nach der Überzeugung Wingerts schafft Schenker das »Bewußtsein eines inneren Gleichgewichtes [...], eines Eingebettenseins in eine göttliche Ordnung, das uns vor seelischer Verarmung, vor Gehetztsein und vor einer Wiederholung wahnwitziger Katastrophen bewahren könnte« (Wingert 1950, 244; Hinweis und Zitat nach Schwab-Felisch 2005b, 244).

166 Für eine Gegenüberstellung der freilich sehr unterschiedlichen Herangehensweisen Hartmanns und Wingerts vgl. Schwab-Felisch 2005b, 243–245.

167 Koslovsky 2014, 152.

168 Freilich spielen auch bei Schenker Konzepte von und Begrifflichkeiten rund um ›Tonalität‹ eine große Rolle, wobei er diese wohl am eindrucklichsten 1914 in einem Gleichnis in seinem Tagebuch festhält: »Nur soll es [das Leben] auf einen Effekt hinauslaufen, der – um eine Analogie zu zitieren – vergleichbar wäre mit tonikalisierten ferneren Stufen einer Tonart; d.h. es ist z.B. nichts dagegen einzuwenden, wenn in C^{dur} die VI. oder VII. Stufe in den Tonikalisierungs-Zustand gerät u. hiebei die nötigen Chromen annimmt, die die Wirkung von selbständigen Stufen verleihen, ohne daß darüber aber das Zentrum der Tonika seiner Herrschaft verlustig gehen müßte. [...] Die Tonalität des Lebens wird durch eine falsche Anwendung der Chromen um die Tonika gebracht, Gelderwerb, Wohnung u. andere äußere Kultur werden wirklich zu Selbstzweck, also zu eigenen Tonarten. Vor lauter Tonarten verliert dann aber das Leben den eigenen großen tonal-zusammenfassenden Sinn.« (Tagebucheintrag vom 6. November 1914; vgl. Schenker Documents Online, http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-16_1914-11/r0006.html [30.6.2018]).

zeigt, vor allem durch die Exilanten Jonas¹⁶⁹ und Salzer sowie Adele Katz in den ersten Jahrzehnten nach Schenkers Tod geprägt: »In fact, he [Schenker] placed only a mild emphasis on the word ›tonality‹ in his writings, preferring instead to develop and promote his own terminology.«¹⁷⁰

In seinem Aufsatz gibt Federhofer stattdessen eine knappe Einführung in die wichtigsten Elemente der Theorien Schenkers. Einerseits überblickt er das notwendige methodische wie begriffliche Rüstzeug (das Hartmann in seinem Aufsatz offenbar als weitgehend bekannt voraussetzt); ›Stufen‹, ›Profilations-‹ und ›Stimmführungsklänge‹, ›Schichten‹ und ›Züge‹, ›Vorder-‹ und ›Hintergrund‹, ›Urlinie‹ und ›Auskomponierung‹ werden ebenso erläutert wie der Begriff der ›Verlaufsgestalt‹, welcher den Ausführungen zu Schenker – wie bereits in der Habilitationsschrift – als Brücke zur Gestaltpsychologie vorangestellt wird. Andererseits kommen im Verlauf des Textes mit der *Harmonielehre*, dem *Kontrapunkt*, dem *Freien Satz*, den Reihen *Der Tonwille* und *Das Meisterwerk in der Musik* sowie den *Fünf Urlinie-Tafeln* auch die zentralen Schriften Schenkers zur Sprache. Dadurch lieferte Federhofer der deutschsprachigen Nachkriegsmusikwissenschaft und -theorie eine historische, theoretische wie auch bibliographische Arbeitsgrundlage, die darauf zielte, die Theorien Schenkers aus dem wissenschaftlichen Untergrund hervorzuholen und wieder zu einem gewichtigen Objekt des Fachdiskurses zu machen. Diese Absicht wird nicht zuletzt darin spürbar, dass auf jede Form der Polemik, ja selbst sachlicher Kritik weitestgehend verzichtet wird. Es fällt kein Wort mehr zu Kurths »z.T. völlig unzutreffenden analytischen Feststellungen«¹⁷¹, wie er sie in seiner Habilitationsschrift diagnostizierte, sondern es wird festgestellt, dass das, »[w]as Schenker indessen von Kurth, mit dem er denselben Standpunkt teilt, trennt, die Art und Weise [ist], wie die Verlaufsgestalt untersucht wird.«¹⁷² Auch Riemann, den bereits Schenker seit seiner *Harmonielehre* wiederholt zur Zielscheibe erklärt hatte¹⁷³ und auf dessen Theorien Federhofer sich in seiner Habilitationsschrift (oft indirekt über den Umweg des Riemann-Schülers Hermann Erpf) kritisch bezieht, wird gleichberechtigt neben Schenker gestellt:

Die Dur-Moll-Tonalität bedeutet für Schenker wie für Riemann ein nach Durchlaufen vieler primitiver Vorstufen erreichtes Endziel der gesamten musikalischen Entwicklung. Wenn wir auch heute diese häufig zu unfruchtbarer Polemik führende Geschichtsauffassung, die im romantischen Fortschrittsglauben wurzelt, ablehnen, so bleibt doch der Wert der Schenkerschen Theorie als deskriptive Musiktheorie des Dur-Moll-Zeitalters hievon [sic] unberührt.¹⁷⁴

Bemerkenswert ist hier auch die Ablehnung jenes Konzepts, das die Dur-Moll-Tonalität als Höhe- und Endpunkt der europäischen Musikgeschichte begreift, wie es Federhofer

169 Jonas tendierte schon früher in diese Richtung, wie etwa sein Aufsatz *Zum Begriff der Tonalität* verdeutlicht, der 1932 in der *Allgemeinen Musikzeitung* erschien (Jonas 1932).

170 Koslovsky 2014, 152.

171 Federhofer 1943, 27, Anm. 1. Dass Federhofer mit seiner Kritik an Kurth einer der damals herrschenden Ideologie geschuldeten Erwartungshaltung entsprochen habe, ist unwahrscheinlich, da er den Wortlaut in den *Beiträgen zur musikalischen Gestaltanalyse* (Federhofer 1950, 29) nicht veränderte.

172 Federhofer 1947/2013, 2.

173 Vgl. Schenker 1906, VIII. Wie Thomas Christensen (1982, 37) erläuterte, zielten Schenkers Angriffe allerdings vor allem auf Rameau, während Riemann eher beiläufig in die Kritik an der durch Rameau begründeten »fundamental bass school« miteingeschlossen wird.

174 Federhofer 1947/2013, 2, Anm. 2.

später wieder selbst vertrat und das bereits in *Musikalische Form als Ganzheit* durchgeklungen war.¹⁷⁵ Insgesamt ist Federhofers Bemühen allgegenwärtig, seinen Text von den problematischen Komponenten der Schenker'schen Sprache freizuhalten.

Mit den *Beiträgen zur musikalischen Gestaltanalyse* lieferte Federhofer drei Jahre später schließlich eine Sammlung an Texten, die Schenkers Theorien umfassend darstellen. Die einzelnen Beiträge waren nach eigener Aussage bereits zwischen 1943 und 1946, also im Anschluss an die Habilitationsschrift entstanden, konnten aber »infolge der Nachkriegsverhältnisse«¹⁷⁶ erst 1950 veröffentlicht werden. Zusammen mit einer Wiederveröffentlichung seiner Habilitationsschrift *Musikalische Form als Ganzheit* als drittem Kapitel (das ein britischer Rezensent als »most considerable paper«¹⁷⁷ der Sammlung bezeichnete) liefern die ersten zwei Kapitel »Reduktionstechnik und Gestaltanalyse« sowie »Klangfunktionen der Dur-Moll-Harmonik« eine umfassende Hin- und Einführung zu Schenkers Theorienkomplex (inklusive einer veritablen Riemann-Kritik im zweiten Kapitel)¹⁷⁸, während das Kapitel »Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von Heinrich Schütz in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard« wesentliche Prinzipien der Theorien Schenkers an frühbarocker Musik aufzeigt, ohne diese nach der Schichtenlehre zu analysieren.¹⁷⁹ An den Beginn des Kapitels »Tonale und reale Beantwortung bei J.S. Bach« stellt Federhofer schließlich die Kritik, dass gängige Theorien auch die Gattung Fuge lediglich als summatives Ereignis behandelten: »Um den Formverlauf in seiner ganzheitlichen Erscheinung zu analysieren, genügt nicht der bloße Aufweis des Wechsels von Thema und Nichtthema, sondern es muß jenes Formungsprinzip aufgedeckt werden, das diese Einheitlichkeit gewährleistet.«¹⁸⁰ Die anschließende Untersuchung basiert wieder vor allem auf Schenkers Theorien. Die teils starke Polemik gegen andere Theoretiker und deren Konzepte, die den gemeinsamen Entstehungskontext mit der Habilitationsschrift deutlich macht, unterstreicht dabei zusätzlich, wie sehr Federhofer in »Die Musiktheorie Heinrich Schenkers« um eine neutrale und versöhnliche Position bemüht war. Federhofers *Beiträge* fanden durchaus weite Verbreitung und wurden nicht nur in Deutschland¹⁸¹, sondern auch in Großbritannien¹⁸² und Nordamerika¹⁸³ rezensiert.

175 »Zweifellos liegt hierin [in der zwingenden Kraft des Dreiklangs] ein großer Vorzug der Dur-Molltonalität anderen Musiksystemen gegenüber und die Möglichkeit, Einheiten größten Ausmaßes auf ihrer Grundlage erstehen zu lassen« (Federhofer 1943, 37, Fußnote).

176 Federhofer 1950, 1, Anm. 1.

177 Capell 1951, 179.

178 Tatsächlich hat Federhofer vor allem in späteren Jahren stärker als andere Theoretiker die Kluft zwischen Schenker und Riemann betont (vgl. Christensen 1982, 37).

179 Vor allem geht es Federhofer in diesem Kapitel um den Nachweis, dass bereits Bernhard die innere Einheit von strengem und freiem Satz, wie sie auch Schenker postulierte, bewusst war. Diese Wechselwirkung von *stylus antiquus* und *stylus modernus*, die »nicht feindlich einander gegenüber [traten], sondern [...] als Ausprägung unterschiedlicher, satztechnisch jedoch aufeinander bezogener Stilarten verstanden [wurden]« (Federhofer 1997/2002, 291), diente Federhofer dabei wiederholt als Argument für den »grundlegende[n] Wandel«, den die neue Musik im 20. Jahrhundert heraufbeschworen habe: »Die Bestimmungsmerkmale des Neuen veränderten sich in einem derartigen Ausmaß, daß ein gemeinsamer Nenner zwischen alt und neu, der den Verlauf traditioneller Musik bestimmte, nicht mehr ersichtlich wurde. Anstelle eines fließenden Übergangs, dem die Musik bisher folgte, was eine Anpassung an das Neue ermöglichte, trat ein Bruch.« (Federhofer 1999/2002, 382)

180 Federhofer 1950, 79.

181 Vgl. Mies 1952.

182 Vgl. Capell 1951.

Dabei spiegelt sich in den Rezensionen der damalige Stand der internationalen Schenker-Rezeption: Richard Capell stellt aus seiner britischen Perspektive fest, dass »[w]e in England have so far shown little interest in this abstruse yet fascinating and penetrating method of musical analysis. Apart from Central Europe, only in the U.S.A., thanks largely to his Austrian disciples settled there, is Schenker now seriously studied«¹⁸⁴. Dementsprechend wendet Capell den Großteil des Textes dafür auf, den Leser*innen Schenkers Konzepte näher zu bringen, anstatt Federhofers Arbeit tatsächlich zu beurteilen. Demgegenüber setzt Paul Mies in seiner Rezension die wesentlichen Prinzipien der Theorien als bekannt voraus und bringt auch ausgewählte Kritikpunkte an. Erwähnenswert ist ferner, dass immerhin aus einer britischen, das heißt: nicht-deutschen Perspektive Federhofers Darstellungsweise als »cool, clear-headed and scientific«¹⁸⁵ charakterisiert und damit offenbar als von einem damals mit Schenker in Verbindung gebrachten Stil abweichend wahrgenommen wird.

FAZIT

Ziel der vorangegangenen Ausführungen war es, die frühe Schenker-Rezeption Hellmut Federhofers vor dem Hintergrund seiner musikalischen Ausbildung und seines beruflichen Werdegangs zu durchleuchten. Dabei wurde deutlich, dass Federhofer, angeregt durch den Kontakt zum Wiener Schenker-Kreis, dessen Theorien nicht nur über Jahre hinweg intensiv studierte, sondern sie sogar seiner 1943 vorgelegten Habilitationsschrift zugrunde legte. Dass Federhofers Arbeit, die ohne eine Verschleierung der Schenker'schen Methoden und Terminologie auskommt, unter den damaligen politischen Umständen möglich war, legt die bewusste Zustimmung mindestens seines Betreuers Werner Danckert nahe, wobei die genauen Umstände dieses Vorgangs aus der momentanen Quellenlage nicht näher rekonstruierbar sind. Als Federhofer nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs die Leitung des Musikwissenschaftlichen Instituts der *Karl-Franzens-Universität Graz* übernahm, machte er Schenker zu einem zentralen Gegenstand sowohl seiner Lehre als auch seiner ersten Publikationen und wurde so zu einem Vorreiter der europäischen Schenker-Rezeption nach 1945. In seinen frühen Schriften bleibt Federhofer dabei methodisch wie begrifflich eng den Arbeiten Schenkers verhaftet, erweitert sie jedoch in Hinblick auf die Formwahrnehmung um grundsätzliche Aspekte der Gestalttheorie. Mit Friedrich Neumanns 1958 vorgelegter Arbeit *Der Typus des Stufenganges der Mozart'schen Sonatendurchführung* dürfte Federhofer zudem die erste Dissertation zu Heinrich Schenker im deutschsprachigen Raum nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs angeregt haben. Obgleich es sich bei Federhofer in Anbetracht seines weiteren Werdegangs zweifellos um eine außergewöhnliche Erscheinung innerhalb der europäischen Schenker-Rezeption handelt, so darf mit Blick auf die Umstände seines Habilitationsprozesses mit vorsichtigem Optimismus vermutet werden, dass auch an anderen deutschen und österreichischen Institutionen während der NS-Zeit inkriminierte Theoretiker wie Schenker unter ähnlichen Bedingungen rezipiert worden sein könnten – das Desiderat an entsprechenden Lokalstudien ist jedenfalls gegeben.

183 Vgl. Fox 1951.

184 Capell 1951, 178.

185 Ebd., 179.

Literatur

- Bamberger, Carl (1936), »Das Schenker-Institut am Neuen Wiener Konservatorium«, *Anbruch* 18/1, 7–8.
- Berry, David C. (2004), *A Topical Guide to Schenkerian Literature: An Annotated Bibliography with Indices*, Hillsdale (NY): Pendragon.
- Blume, Friedrich (1999), »Birtner, Herbert« [1949], in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler / New York: RILM, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19617> (30.6.2018)
- Capell, Richard (1951), »Beiträge zur Musikalischen Gestaltanalyse« [Rezension], *Music and Letters* 32/2, 177–180.
- Christensen, T[h]om[as] (1982), »The Schichtenlehre of Hugo Riemann«, *In Theory Only* 6/4, 37–44.
- Cook, Nicholas (2007), *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*, New York: Oxford University Press.
- Cube, Felix-Eberhard von (1988), *The Book of the Musical Artwork. An Interpretation of the Musical Theories of Heinrich Schenker*, übersetzt und hg. von David Neumeyer, George R. Boyd und Scott Harris: Lewiston (NY): Edwin Mellen Press.
- Dahlhaus, Carl (1971), »Ist die Zwölftontechnik ›illusorisch‹? Eine Erwiderung«, *Musikforschung* 24/4, 437–440.
- Dahlhaus, Carl (1983), »Im Namen Schenkers«, *Die Musikforschung* 36/2, 82–87.
- Danckert, Werner (1934), *Beiträge zur Bachkritik I*, Kassel: Bärenreiter.
- Drabkin, William (1986), »Felix-Eberhard von Cube and the North-German Tradition of Schenkerism«, *Proceedings of the Royal Musical Association* 111, 180–207.
- Drabkin, William (2002), »Heinrich Schenker«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 812–843.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (2001), »Federhofer, Hellmut«, in: *Grove Music Online*, New York: Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09408> (30.6.2018)
- Ehrenfels, Christian von (1890), »Ueber ›Gestaltqualitäten‹«, *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14/3, 249–292.
- Federhofer, Hellmut (1936), *Akkordik und Harmonik in frühen Motetten der Trienter Kodices*, Phil. Diss., Karl-Franzens-Universität Graz.
- Federhofer, Hellmut (1943), *Musikalische Form als Ganzheit*, Habil., Karl-Franzens-Universität Graz.
- Federhofer, Hellmut (1947/2013), »Die Musiktheorie Heinrich Schenkers«, in: ders., *Theorie als Brücke zur Praxis. Gesammelte musiktheoretische Aufsätze*, hg. von Josef Karner, Hildesheim: Olms, 1–5.
- Federhofer, Hellmut (1950), *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

- Federhofer, Hellmut (1950/2013): »Der strenge und freie Satz und sein Verhältnis zur Kompositionslehre von Heinrich Schütz in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard«, in: ders., *Theorie als Brücke zur Praxis. Gesammelte musiktheoretische Aufsätze*, hg. von Josef Karner, Hildesheim: Olms, 6–29.
- Federhofer, Hellmut (Hg.) (1960), *Festschrift Alfred Orel zum 70. Geburtstag*, Wien: Rohrer.
- Federhofer, Hellmut (1963), »Die Diminution in Klavierwerken von Chopin und Liszt«: *Bericht über die Zweite Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz Liszt – Bartók, Budapest 1961, Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 5/1–4 (1963), 49–57.
- Federhofer, Hellmut (1964a), »Gegen eine Schmähung der deutschsprachigen Musikwissenschaft«, *Musikerziehung* 17/5, 215–219.
- Federhofer, Hellmut (1964b), »Antwort auf den offenen Brief von DDr. Harald Kaufmann, Graz«, *Musikerziehung* 18/2, 74–75.
- Federhofer, Hellmut (1966), »Trienter Kodices«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. Auflage, hg. von Friedrich Blume, Bd. 13, Kassel: Bärenreiter, 666–673.
- Federhofer, Hellmut (1967), »Alfred Orel zum Gedächtnis«, *Die Musikforschung* 20/4, 363–364.
- Federhofer, Hellmut (1981), *Akkord und Stimmführung in den musiktheoretischen Systemen von Hugo Riemann, Ernst Kurth und Heinrich Schenker*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Federhofer, Hellmut (1982/2002), »Meine Erinnerungen an Alban Berg«, in: ders., *Neue Musik als Widerspruch zur Tradition. Gesammelte Aufsätze (1968–2000)*, Bonn: Orpheus, 94–99.
- Federhofer, Hellmut (1984), »Im Namen Schenkers. Eine Erwiderung«, *Die Musikforschung* 37/1, 21–24.
- Federhofer, Hellmut (1985) (Hg.), *Heinrich Schenker. Nach Tagebüchern und Briefen in der Oswald Jonas Memorial Collection, University of California, Riverside*, Hildesheim: Olms.
- Federhofer, Hellmut (1990) (Hg.), *Heinrich Schenker als Essayist und Kritiker. Gesammelte Aufsätze, Rezensionen und kleinere Berichte aus den Jahren 1891–1901*, Hildesheim: Olms.
- Federhofer, Hellmut (1997/2002), »Johannes Brahms zwischen Tradition und Fortschritt«, in: ders., *Neue Musik als Widerspruch zur Tradition. Gesammelte Aufsätze (1968–2000)*, Bonn: Orpheus, 291–301.
- Federhofer, Hellmut (1999/2002), »Neue Musik und moderne Demokratie«, in: ders., *Neue Musik als Widerspruch zur Tradition. Gesammelte Aufsätze (1968–2000)*, Bonn: Orpheus, 382–392.
- Federhofer, Hellmut (2000/2002), »Der Freiheitsbegriff in der ›Neuen Musik‹«, in: ders., *Neue Musik als Widerspruch zur Tradition. Gesammelte Aufsätze (1968–2000)*, Bonn: Orpheus, 433–443.

- Federhofer, Hellmut (2015), *Die Musik hat das letzte Wort. Eine Nachrede zum 200. Geburtstag von Richard Wagner*, in: *Fluchtpunkt Italien. Festschrift für Peter Ackermann*, hg. von Johannes V. Schmidt und Ralf-Olivier Schwarz, Hildesheim: Olms, 355–358.
- Federhofer, Hellmut (2016), »Federhofer, Hellmut« [2001], in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler / New York: RILM, online veröffentlicht 2016. <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/28730> (30.6.2018)
- Federhofer, Hellmut / Albert Wellek (1971), »Tonale und dodekaphonische Musik im experimentellen Vergleich«, *Musikforschung* 24/3, 260–276.
- Flotzinger, Rudolf (1990), *50 Jahre Institut für Musikwissenschaft*, Graz: Institut für Musikwissenschaft der Karl-Franzens-Universität.
- Fox, Charles Warren (1951), »Beitraege zur musikalischen Gestaltanalyse« [Rezension], *Notes* 8/4, 714.
- Gruber, Gernot (2013), »Zum Geleit«, in: Hellmut Federhofer; *Theorie als Brücke zur Praxis. Gesammelte musiktheoretische Aufsätze*, hg. von Josef Karner, Hildesheim: Olms, VIII–X.
- Haken, Boris von (2017), »Fellerer, Karl Gustav«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online*, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler / New York: RILM. <https://www-1.mgg-2online-1.com-1000046tn0170.han.kug.ac.at/mgg/stable/13662> (30.6.2018)
- Harten, Uwe (2001), »Salzer, Felix«, in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Salzer_Felix.xml (30.6.2018)
- Hartmann, Heinrich (1952), »Heinrich Schenker und Karl Marx«, *Österreichische Musikzeitschrift* 7, 46–52.
- Heller, Lynne (2017), »»Nun bin ich Musiker mit Ernst und ohne Reue««, *mdw-Webmagazin* 2018/1. <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2017/12/01/nun-bin-ich-musiker-mit-ernst-und-ohne-reue/> (30.6.2018)
- Hilscher, Elisabeth Th. (2001), »Federhofer, Hellmut«, in: *Österreichisches Musiklexikon Online*, Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften. http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Federhofer_Hellmut.xml (30.6.2018)
- Holtmeier, Ludwig (2003), »Von der Musiktheorie zum Tonsatz. Zur Geschichte eines geschichtslosen Faches«, *ZGMTH* 1/1 (2003), 11–34, <https://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/481.aspx> (30.6.2018)
- Hornbostel, Erich von (1930), »Gestaltpsychologisches zur Stilkritik«, in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, o.H., Wien: Universal-Edition, 12–16.
- Jonas, Oswald (1932), »Zum Begriff der Tonalität«, *Allgemeine Musikzeitung* 59/18 (6. Mai), 245–246.
- Jonas, Oswald (1933), »Heinrich Schenker«, *Allgemeine Musikzeitung* 60/36 (8. September), 425–427, und 60/37 [15. September], 437–439.

- Kaufmann, Harald (1969a), »Fortschritt und Reaktion in der Analysenlehre Heinrich Schenkers«, in: ders., *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien: Lafite, 37–46.
- Kaufmann, Harald (1969b), »Aushöhlung der Tonalität bei Reger«, in: ders., *Spurlinien. Analytische Aufsätze über Sprache und Musik*, Wien: Lafite, 175–189.
- Koslovsky, John (2014), »The early Schenkerians and the ›Concept of Tonality‹«, *Gamut* 7/1, 151–185.
- Kurth, Ernst (1917), *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bach's melodischer Polyphonie*, Bern: Drechsel.
- Laaff, Ernst / Albert Wellek (1951), »Atonalität«, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 1. Auflage, hg. von Friedrich Blume, Bd. 1, Kassel: Bärenreiter, 760–766.
- László, Alexander (2006), »Die Farblichtmusik und ihre Forschungsgebiete. Ein Vortrag für Universitäten, Colleges und musikalische Hochschulen« [gehalten Dezember 1939], in: *Farbe – Licht – Musik. Synästhesie und Farblichtmusik*, hg. von Jörg Jewanski und Natalia Sidler, Bern: Lang, 276–337.
- Lederer, Josef-Horst (2014), »Univ.-Prof. Dr. Dr. hc. Hellmut Federhofer (1911–2014)« [Nachruf], *Musicologica Austriaca* 31, 259–261.
- Mahling, Christoph-Hellmut (Hg.) (1988), *Florilegium Musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Tutzing: Schneider.
- Mann, Michael (1949), »Schenker's Contribution to Music Theory«, *The Music Review* 10/1, 2–26.
- Martin, Bernhard (1941), *Untersuchungen zur Struktur der »Kunst der Fuge« J.S. Bachs*, Regensburg: Bosse.
- Marx, Joseph (1935), »Der Musikforscher Heinrich Schenker«, *Neues Wiener Journal* 43/14801 (3. Februar), 8.
- Mies, Paul (1952), »Hellmut Federhofer: Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse« [Rezension], *Musikforschung* 5/1, 71–72.
- Neumann, Friedrich (1951), *Synthetische Harmonielehre*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Neumann, Friedrich (1955), *Tonalität und Atonalität. Versuch einer Klärung*, Landsberg a.L.: Hohler.
- Orel, Alfred (1977), *Die Hauptstimme in den »Salve regina« der Trienter Codices* [Phil. Diss., Universität Wien 1919], Tutzing: Schneider.
- Orel, Alfred (1922), *Über rhythmische Qualität in mehrstimmigen Tonsätzen aus dem 15. Jh.*, Habil., Universität Wien.
- Orel, Alfred (1941), »Mozarts deutscher Weg«, *Die Pause* 6/12, 14–17 und 37.
- Orel, Alfred (1954), »Die Wende zur ›Neuen Musik‹ im historischen Aspekt«, *Schweizerische Musikzeitung* 94/1, 1–9.
- Ortner, Oswald (Hg.) (1947), *Joseph Marx. Betrachtungen eines romantischen Realisten*, Wien: Gerlach & Wiedling.
- Plum, Karl-Otto (1984), »Zu Carl Dahlhaus' Beitrag ›Im Namen Schenkers‹«, *Die Musikforschung* 37/1, 24–26.

- Potter, Pamela (2000), *Die deutscheste der Künste. Musikwissenschaft und Gesellschaft von der Weimarer Republik bis zum Ende des Dritten Reichs*, übersetzt von Wolfram Ette, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Reich, Willi (1963), *Alban Berg. Leben und Werk*, Zürich: Atlantis.
- Riedel, Friedrich W. / Hubert Unverricht (Hg.) (1971), *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern*, Mainz: Schott.
- Salzer, Felix (1935), *Sinn und Wesen der abendländischen Mehrstimmigkeit*, Wien: Saturn.
- Salzer, Felix (1937), »Die historische Sendung Heinrich Schenkers«, *Der Dreiklang. Monatsschrift für Musik* 1, 2–12.
- Salzer, Felix (1952), *Structural Hearing: Tonal Coherence in Music* (2 Bde.), New York: Boni.
- Salzburger Chronik für Stadt und Land* (1936), 72/198 (29. August).
- Salzburger Volksblatt* (1936), 66/1 (29. August).
- Schäfer, Rudolf (1982), *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* [1934], 3. Auflage, Tutzing: Schneider.
- Schenker, Heinrich (1895), »Der Geist der musikalischen Technik«, *Musikalisches Wochenblatt* 26/19–26, 245–246, 257–259, 273–274, 285–286, 297–298, 309–310, 325–326.
- Schenker, Heinrich (1906), *Harmonielehre* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Bd. 1), o.O.: o.V.
- Schenker, Heinrich (1971), *Beethoven. Die letzten Sonaten: Sonate E-Dur op. 109. Kritische Einführung und Erläuterung* [1913], neu hg. von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition.
- Schenker, Heinrich (1922a), »Beethoven: V. Sinfonie«, *Der Tonwille* 1, 27–37.
- Schenker, Heinrich (1922b), »Gesetze der Tonkunst«, *Der Tonwille* 2, 3.
- Schenker, Heinrich (1922c), »Mozart: Sonate A-Moll (Köchel-Verzeichnis Nr. 310)«, *Der Tonwille* 2, 7–24.
- Schenker, Heinrich (1925), »Joh. S. Bach. Sechs Sonaten für Violine. Partita III (E-Dur) Präludium«, in: ders., *Das Meisterwerk in der Musik*, Bd. 1, München: Drei Masken, 75–98.
- Schenker, Heinrich (1926), »Ein Gegenbeispiel: Max Reger, op. 81, Variationen und Fuge über ein Thema von Joh. Seb. Bach für Klavier«, in: ders., *Das Meisterwerk in der Musik*, Bd. 2, München: Drei Masken, 171–192.
- Schenker, Heinrich (1954), *Harmony*, übersetzt von Elisabeth Mann Borgese, hg. von Oswald Jonas, Chicago: Chicago University Press.
- Schenker, Heinrich (1956), *Der freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien*, Bd. 3) [1935], 2. bearbeitete Auflage, hg. von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition.
- Schenker, Heinrich (2000), *The Art of Performance* [1911], übersetzt von Irene Schreier Scott, hg. von Heribert Esser, New York: Oxford University Press.
- Schenker Documents Online, »Ernst Oster«. <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000649.html> (30.6.2018)
- Schenker Documents Online, »Hans Weisse«. <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000951.html> (30.6.2018)

- Schenker Documents Online, »Manfred (Herrand Joseph) Willfort« <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-000964.html> (30.6.2018)
- Schenker Documents Online, »Oswald Kabasta«. <http://www.schenkerdocumentsonline.org/profiles/person/entity-003836.html> (30.6.2018)
- Schenker Documents Online, FS 40/1, [17] (24. September 1933), transkribiert und übersetzt von Hedi Siegel (2011). http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/FS-40-1_17.html (30.6.2018)
- Schenker Documents Online, WSLB 418/1 (19. Dezember 1929), transkribiert und übersetzt von Ian Bent (2012). <http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/WSLB-418-1.html> (30.6.2018)
- Schenker Documents Online, »Diary entry by Schenker November 6, 1914«, transkribiert von Marko Deisinger, übersetzt von William Drabkin. http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-01-16_1914-11/r0006.html (30.6.2018)
- Schenker Documents Online, »Diary entry by Schenker June, 1931«, transkribiert von Marko Deisinger, übersetzt von William Drabkin. http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-04_1931-06/r0019.html (30.6.2018)
- Schenker Documents Online, »Diary entry by Schenker July, 1931«, transkribiert von Marko Deisinger, übersetzt von William Drabkin. http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-04_1931-07/r0027.html (30.6.2018)
- Schenker Documents Online, »Diary entry by Schenker December, 1931«, transkribiert von Marko Deisinger, übersetzt von William Drabkin. http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/diaries/OJ-04-05_1931-12/r0007.html (30.6.2018)
- Schwab-Felisch, Oliver (2005a), »Zur Schichtenlehre Heinrich Schenkers«, in: *Musiktheorie (= Handbuch der systematischen Musikwissenschaft*, Bd. 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber, 337–376.
- Schwab-Felisch (2005b), »Zur Rezeption der Schichtenlehre Heinrich Schenkers in der deutschsprachigen Musikwissenschaft nach 1945«, *ZGMTH* 2/2–3, 243–247. <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/532> (30.6.2018)
- Skorzeny, Fritz / Karl Daumer / Roland Tenschert (1941), »Aus dem Musikleben«, *Neues Wiener Tagblatt* 75/298 (27. Oktober), 5.
- Slottow, Stephen (2008), »Schenkerian Pedagogy in the Salzer and Oster Teaching Lines: An Oral History Approach«, in: *Essays from the Fourth International Schenker Symposium*, Bd. 1, hg. von Allen Cadwallader, Hildesheim: Olms, 259–278.
- Staudinger, Michael (2006), »›Finstere Dämonen‹. Zur Geschichte der Musikwissenschaft an der Universität Wien in den Jahren 1938–1945«, in: *Musik in Wien 1938–1945*, hg. von Carmen Ottner, Wien: Doblinger, 239–255.
- Stöhr, Richard (1933), *Formenlehre der Musik*, unter Mitarbeit von Hans Gál und Alfred Orel, Leipzig: Kistner & Siegel.
- Suppan, Wolfgang (1971), »Werner Danckert, 1900-1970«, *Ethnomusicology* 15/1, 94–99.
- Suppan, Wolfgang (1997), »›Musik der Menge‹. ›Volk‹ und ›Volksmusik‹ in den Schriften Heinrich Schenkers und seines Schülers Viktor Zuckerkandl«, in: *Festschrift Walter Wiora zum 90. Geburtstag*, hg. von Christoph-Hellmut Mahling und Ruth Seiberts, Tutzing: Schneider, 471–491.

- Suppan, Wolfgang (2002), »Geleitwort«, in: ders., *Neue Musik als Widerspruch zur Tradition. Gesammelte Aufsätze (1968–2000)*, Bonn: Orpheus, 3–5.
- Suppan, Wolfgang (2009), »Federhofer Hellmut«, in: *Steirisches Musiklexikon*, 2. Auflage, hg. von Wolfgang Suppan, Graz: Akademische Drucks- und Verlagsanstalt, 132–140.
- Tan, Daphne (2015), »Beyond Energetics: Gestalt Psychology in Ernst Kurth's Musikpsychologie«, *Theoria. Historical aspects of music theory* 22, 99–130.
- Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [o.J.], »Analyse nach Heinrich Schenker. Franz Eibner«. http://www.mdw.ac.at/schenkerlehrgang/franz_eibner.html (30.6.2018)
- Utz, Christian (2016), »Räumliche Vorstellungen als ›Grundfunktionen des Hörens‹. Historische Dimensionen und formanalytische Potenziale musikbezogener Architektur- und Raummetaphern – eine Diskussion anhand von Werken Guillaume Dufays, Joseph Haydns und Edgard Varèses«, *Acta Musicologica* 88/2, 193–221.
- Wagner, Günter (Hg.) (1996), »›Der Teufel selbst kann nicht merken, was echt und was falsch ist. Reflexionen über Neue Musik – Hans Gál im Briefwechsel mit Hellmut Federhofer«, *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte* 66, 1–49.
- Wellek, Albert (1971), »Grußwort Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag«, in: *Symbolae Historiae Musicae. Hellmut Federhofer zum 60. Geburtstag überreicht von Freunden, Kollegen und Schülern*, hg. von Friedrich W. Riedel und Hubert Unverricht, Mainz: Schott, 7–9.
- Westphal, Kurt (1935), *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung*, Leipzig: Kistner & Siegel.
- Wingert, Hans (1950), »Über die ›Umlinie‹ und ihren Schöpfer«, *Zeitschrift für Musik* 111/5, 244–246.
- Wörner, Felix (2008), »Der Einfluss der Gestalttheorie auf die deutsche Formenlehre-Tradition im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts«, in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Hamburg 2005*, hg. von Jan Philipp Sprick, Reinhard Bahr und Michael von Troschke, Berlin: Weidler, 403–415.
- Wörner, Felix (2014), »Zur Konzeption ›musikalisches Hören‹ in der Musiktheorie von Ernst Kurth«, in: *Gestalt und Gestaltung in interdisziplinärer Perspektive*, hg. von Ellen Aschermann und Margret Kaiser-el-Safti, Frankfurt a.M.: Lang, 205–217.

Wozonig, Thomas (2018): Die frühe Schenker-Rezeption Hellmut Federhofers. ZGMTH 15/1, 121–158.
<https://doi.org/10.31751/967>

© 2018 Thomas Wozonig (t.wozonig@kug.ac.at)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
 Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a
 Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 12/03/2018

angenommen / accepted: 04/05/2018

veröffentlicht / first published: 30/06/2018

zuletzt geändert / last updated: 03/08/2018

Das galante Modell als kreativer Raum

Die Introduction zum ersten Satz von Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 74

Johannes Raiser

ABSTRACT: Die langsame Einleitung zum ersten Satz von Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 74 (*Harfenquartett*) wird detailliert auf Zusammenhänge zwischen Satztechnik, Harmonik und Motivik sowie auf Beziehungen zum folgenden Expositionsbeginn untersucht. Als methodische Stützen dienen hierbei einerseits die historische Generalbass- und Stufentheorie Emanuel Aloys Försters (1805), andererseits die Arbeit von Robert Gjerdingen zu Satzmodellen ›galanter‹ Musik des späteren 18. Jahrhunderts (2007). Auf den gewählten Werkausschnitt angewandt ermöglichen beide Ansätze Einblick in kompositorische Entscheidungen von höchster kreativer Gestaltungskraft. Neben der Hervorhebung satztechnischer Besonderheiten in Beethovens Quartett zeigt der Text auch Möglichkeiten der analytischen Anwendung beider Methoden.

This essay provides a detailed analysis of interrelations between the structural, harmonic and motivic features in the slow introduction to the first movement of Ludwig van Beethoven's string quartet in E♭ major, op. 74 (*Harp*). I use two different methodologies: the early 19th century theories of figured bass and bass scale degrees of Emanuel Aloys Förster (1805) and Robert Gjerdingen's theory of schematic models of late eighteenth century ›galant‹ music (2007). The chosen excerpt shows a high degree of individual shaping in relation to both approaches. Apart from highlighting compositional peculiarities in Beethoven's work, the article aims to explore the ways each methodology can relate to each other through their application.

Schlagworte/Keywords: Emanuel Aloys Foerster; figured bass; galant style; galanter Stil; Generalbass; Ludwig van Beethoven; Robert Gjerdingen; schema; Streichquartett Es-Dur op. 74; String Quartet in Eb major op. 74

Dieser Aufsatz geht auf ein Kurzreferat des Autors im Rahmen einer Tagung des *Instituts für Musikforschung Würzburg* und der *Schola Cantorum Basiliensis* zum Thema »Satzmodelle der Wiener Klassik« in Würzburg im April 2017 zurück. Vor dem Hintergrund der Relevanz solcher Modelle für Fragen der übergeordneten Mechanik des betreffenden Stiles möchte sich dieser Text vor allem mit dem kreativen ›Operationsmodus‹ der Komponistinnen und Komponisten, welche sich seiner bedient haben, beschäftigen. Der untersuchte Werkausschnitt, die Introduction zum ersten Satz von Ludwig van Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 74 (mit dem Beinamen *Harfenquartett*), eignet sich dabei hervorragend für den Versuch einer Beantwortung der Frage, inwiefern diese satztechnischen Bausteine tatsächlich als vorgefertigte Elemente in den kreativen Prozess eingegangen sind und ob die nachträgliche Analyse dieser Elemente geeignet ist, einen möglichen kreativen Prozess zu rekonstruieren. Dabei soll von zwei durchaus verschiedenen, aber für den aktuellen Diskurs zentralen theoretischen Beiträgen zum Verständnis des Komponierens in der Wiener Klassik ausgegangen werden.

Zum einen hat Robert Gjerdingen in seiner Studie *Music in the Galant Style* (2007) eine umfangreiche Darstellung klar identifizierbarer Modelle der Musik des späteren 18. Jahrhunderts vorgenommen. Er selbst meint dazu: »[...]a hallmark of the galant style was

a particular repertory of *stock musical phrases*, employed in conventional sequences.«¹ Sein Beitrag dient so als Beispiel für einen analytischen Ansatz, welcher versucht, kompositorisches Verfahren in erster Linie als sinnige, d.h. gewissen form- und affektbezogenen Kriterien gehorchende Verwendung von geläufigen, idiomatischen Einheiten zu beschreiben.² Der *galant style* wird bei Gjerdingen mittels einer Ansammlung solcher Einheiten oder, wie Gjerdingen sie bezeichnet, »Schemata« präsentiert, welche jeweils als Außenstimmensatz, als charakteristische Harmoniefolge sowie als metrisch gegliedertes, kleinformatiges Modell etikettiert werden.³

Zum anderen bietet Emanuel Aloys Förster mit seiner *Anleitung zum General-Bass* von 1805 einen zeitgenössischen Zugriff auf die »galante Schreibart«⁴. Försters Konzept des »Sitzes der Akkorde«⁵, ein Schema ähnlich der älteren *Regola d'ottava*, liefert diesem auf pragmatische Weise die Erklärung für fast jede ihm denkbare Klangfortschreitung.⁶ Förster steht so in einem gewissen Gegensatz zu Gjerdingens Isolierung einzelner, konkreter »Vokabeln« und lässt viele davon als Ausdruck ein- und desselben Prinzips – hauptsächlich der kontrapunktischen Kombination verschiedener, charakteristischer Skalenausschnitte unter Bedingung bestimmter Standardbezeichnungen – begreifbar werden.

Am Beispiel einer langsamen Einleitung, in welcher die musikalischen Elemente meist in einer Art Vorstadium inszeniert sind, lässt sich ein kreatives Spielen mit den beschriebenen Merkmalen galanter Kompositionstechnik besonders deutlich veranschaulichen. Dies gilt umso mehr für einen Komponisten wie Beethoven, bei welchem im Umgang mit den stilistischen Konventionen seiner Zeit eine ganz neuartig erscheinende Expressivität hervorbricht. Übrigens war Förster Beethoven nicht nur persönlich und beruflich verbunden, sondern führt in seiner *Anleitung* sogar Notenbeispiele seines großen Zeitgenossen an.⁷

Diesen Voraussetzungen entsprechend geht die Analyse von einer Darstellung des für die Introduction des Streichquartetts op. 74 zentralen harmonisch-melodischen Modells aus sowie von dessen Abgleich mit Aspekten galanter Schemata im Sinne Gjerdingens und dessen Verankerung in Försters Generalbasslehre. Danach wird es von besonderem Interesse sein, inwiefern ein solches »exemplar«⁸ galanter Satztechnik bei der Analyse nicht bloß als momentaner struktureller Bezugspunkt für eine einzelne Gestaltungsidee des Komponisten verstanden werden kann, sondern auch im weiteren Verlauf des untersuchten Ausschnitts im Kontext vieler weiterer solcher Gestaltungsideen erscheint. Dies geschieht u.a. durch die Ableitung von Varianten aus dem Modell, dessen neue Harmonisierung und dessen Verzerrung durch Chromatik. Der analysierte Prozess geht, zumal bei Beethoven, einher mit einem verstärkten Denken in genuin ausgeformten, musikalischen »Figuren« oder, modern gesprochen, motivischem Material, welches auch abstrahiert vom Ausgangsmodell wirksam werden kann.

1 Gjerdingen 2007, 6 (Hervorhebung des Verfassers).

2 Vgl. ebd.

3 Vgl. ebd., 453ff.

4 Förster 1805, 40, 47, 89 und passim.

5 Ebd., 48 und passim.

6 Vgl. Hensel 2012, 97.

7 Vgl. ebd., Vorwort sowie 129 und 132.

8 Vgl. zur Erklärung des Begriffs »exemplar« Gjerdingen 2007, 10f.

DAS ERÖFFNUNGSMODELL DER INTRODUKTION

Förster beginnt die Vorrede zu seinem Lehrwerk mit dem Satz »Die Musik bestehet aus Melodie und Harmonie«⁹. Welche Einheit diese beiden Begriffe für Förster bilden, zeigt sich vor allem an dessen Darstellung des ›Sitzes der Akkorde‹. Dieses Schema verknüpft die Basstöne der mit Generalbassziffern dargestellten Dreiklänge und Septakkorde eindeutig mit den darunter stehenden, römischen Stufenbezeichnungen. Wichtig sind hierbei vor allem Försters erste zwei ›Classen‹ von Septakkorden: die verschiedenen Umkehrungen der ›charakteristischen‹ und ›enharmonischen Accorde‹, oder, in moderner Terminologie, der Dominantseptakkorde und verminderten Septakkorde. Diese dienen laut Förster als Indikatoren für die gerade vorherrschende Tonart, denn jede von ihnen kann nur auf einer einzigen Bassstufe vorkommen.¹⁰ So entsteht ein klar definiertes Abhängigkeitsverhältnis: Die Tonleiterstruktur indiziert je nach verwendeter Akkordklasse – ›charakteristisch‹ oder ›enharmonisch‹ – eine bestimmte Harmonisierung, umgekehrt verweist die Akkordstruktur auf eine (nicht zwingend vollständig auftretende) Tonleiter. »Melodie« und »Harmonie« bedingen sich sozusagen untrennbar gegenseitig.

Beispiele 1 und 2 zeigen Försters ›Sitz‹, wie er in diesem Beitrag verstanden wird, im Vergleich mit dem mit Bassstufen unterlegten und bezifferten Beginn von op. 74.¹¹ Die genannten Septakkordklassen sind hierbei mit ›k.‹ bzw. ›e.‹ markiert. (Försters Bezifferung enthält einige Fehler, die vom Verfasser markiert und korrigiert wurden). Zuerst fällt hierbei der Anfang in der ›falschen‹ Tonart auf. Die Basslinie des Violoncellos vollzieht den abwärts gerichteten Quartgang *es-des-c-B*, welcher im gegebenen harmonischen Kontext klar als lineare Präsentation der Stufen 5–2 in As-Dur gedeutet werden kann.¹² Auch der Sekundakkord auf der vierten Stufe *des* sowie die restlichen Harmonien entsprechen klar dem ›Sitz der Akkorde‹, wie beim Vergleich der Abbildungen deutlich wird. Rein aus Sicht des Generalbasses betrachtet ist dieser Anfang also zunächst ein völlig der galanten Norm entsprechendes Gebilde, trotz seiner Versetzung in eine fremde Tonart.

Bezifferung Försters	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{7}{2}$	$\frac{k.}{4}$	$\frac{e.}{5}$	6	$\frac{3[sic!]}{2}$	$\frac{k.}{4}$	$\frac{e.}{3}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{4}$	7	$\frac{5}{3}$	6	2	$\frac{k.}{5}$	$\frac{e.}{7}$
Stufen Försters		I.		II.		III.		IV.		V.			VI.			VII.	
korrigierte Bezifferung	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{4}$	$\frac{7}{2}$	$\frac{4}{3}$	$\frac{6}{b5}$	6	$\frac{5}{3}$	2	$\frac{6}{b3}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{4}$	7	$\frac{5}{3}$	6	$\frac{4}{2}$	$\frac{6}{5}$	$\frac{7}{b7}$

Beispiel 1: Emanuel A. Förster, *Anleitung zum General-Bass* (1805), ›Sitz der Akkorde

9 Förster 1805, I und Hensel 2012, 67.

10 Vgl. Hensel 2012, 97. Vgl. zum theoriehistorischen Kontext von Försters Konzept (ausgehend von den Theorien Rameaus) auch ebd., ii–iv.

11 Vgl. dazu das Schema in Hensel 2012, 97. Dies ist die einzige Stelle in Försters *Anleitung*, wo dieser römische Ziffern (statt arabische) für die Bezeichnung von Bassstufen verwendet. Diese Analyse gebraucht dafür immer die Letzteren, in Übereinstimmung mit Försters üblicher Bezeichnungsweise.

12 Um, entsprechend diesem analytischen Verständnis der Anfangstakte, die Generalbassziffern den darunter stehenden Stufenzahlen anzugleichen, wurde in den Beispielen 3, 4 und 6 auf die Bezifferung der Alteration *d*→*des* verzichtet.

13 Vom Verfasser erstellt auf Grundlage von Försters Schema in ebd., 97.

Diese Basslinie entspricht außerdem exakt derjenigen einer Variante des von Gjerdingen »The Fenaroli«¹⁴ genannten Schemas (Bsp. 6). Charakteristisch für diese spezielle Erscheinungsform von Gjerdingens Schema ist die Kombination von zwei Klauseln, welche anschließend mit vertauschten Stimmen wiederholt wird. Das Beispiel aus der *Pathétique* zeigt eine weitere, von Gjerdingen genannte Eigenart des »Fenaroli«-Modells, nämlich die Möglichkeit des Beginns mit der *Ultima* einer dieser Klauseln auf schwerer Zeit.¹⁵ Die Melodietöne *b* und *es* kann man dabei als Variation der dem Modell entsprechenden Gegenstimme *g-as* (bei Beethoven in der Begleitfigur zu finden) auffassen.

Klauselpaar Klauselpaar
im Stimmtausch

Beispiel 6: Robert Gjerdingen, *Music in the Galant Style* (2007), 462, Schema »The Fenaroli« und Oberstimmenvariante aus Ludwig van Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 13 *Pathétique*, T. 1–2

Gjerdingen verknüpft sein Schema außerdem mit einer formalen Funktion als prototypisches »zweites Thema« und nennt die Wiederholung des gesamten Modells direkt nach seiner erstmaligen Präsentation als typisches Merkmal.¹⁶ Die bisherigen Untersuchungen zeigen jedoch, dass Teile seiner charakteristischen Melodik sowie seiner idiomatischen Harmoniefolge sehr modular verwendbar und auch in ganz von diesen Bedingungen unabhängigen Kontext als Einheit analysierbar sind – so beispielsweise am Beginn von Beethovens Quartett op. 74 im Sinne der strukturellen Genese einer Eröffnung. Im Folgenden wird daher eine Verknüpfung der in Beispiel 2 gezeigten Bezifferung und Stufenfolge mit der Außenstimmenmelodik von Beispiel 3 als das für die folgende Analyse zentrale Modell definiert, wie es in Beispiel 7 vollständig dargestellt ist.

Beispiel 7: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 1–2, Eröffnungsmodell

Hierbei sei als wichtige analytische Voraussetzung angemerkt, dass die in Takt 1–3 als Rahmensatz auftretenden diastematischen Verläufe bei ihrem späteren Gebrauch auch in anderen Stimmen verwendet werden können. Die musikalische Gestaltung dieser Struktur bei der anfänglichen Präsentation in op. 74 ist dabei durch und durch individuell. Der expressive Sextsprung wird als Intervall, zusammen mit dem von der Bassstimme in Takt 1–3 durchschrittenen Intervall der Quarte, für die Motivik des gesamten folgenden Satzes bestimmend sein. Der Ton *es* wird in seiner Beziehung zur Septime *des* zweifach wirksam: direkt melodisch im Violoncello sowie auf dem jeweiligen Beginn beider Takte in der 1. Violine. Zentral ist außerdem der punktierte Rhythmus der zweiten Takthälfte, welcher das Stehenbleiben auf der ersten Zählzeit von Takt 2 mit der nachfolgenden Generalpause einleitet. Dieses wiederum geschieht auf der instabilsten Position der Harmonie-

14 Gjerdingen 2007, 462.

15 Vgl. ebd.

16 Vgl. ebd.

folge, nämlich dem Terzquartakkord, was dem ausdrucksvoll-emphatischen Charakter der langsamen Einleitung vollkommen entspricht. Die Oberstimme der ersten zwei Takte wird ab nun das ›Eröffnungsmotiv‹ genannt.

DAS MODELL IM GESAMTKONTEXT DER INTRODUKTION

Die folgende Analyse untersucht – wie bereits im Einleitungsabschnitt bemerkt wurde – vorrangig die wesentliche Rolle, welche dem beschriebenen Stimmführungstypus sowie der damit verbundenen Harmonisierung im Verlauf der Introduction zu Beethovens Quartett zukommt. Diese zeigt sich zunächst exemplarisch bei der Analyse der Takte 4 bis 9.

As-Dur $\frac{4}{3}$ Es-Dur $\frac{\#6}{b5}$ Fonte 1

Poco Adagio

sotto voce

5 4 3 2 5 4 3 2 2 5 1 4 5

(5) 7

8 Fonte 2 $\frac{6}{6}$ *cresc.*

2 3 4 *cresc.*

1)

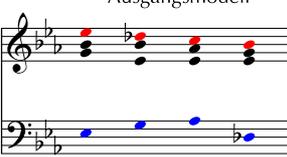
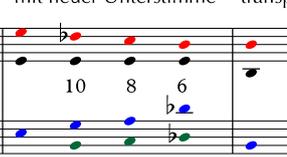
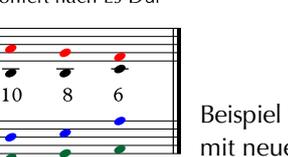
Beispiel 8: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 1–9

Der instabil-offene Terzquartakkord von Takt 2 wird bei der Wiederholung in Takt 4 zum Quintsextakkord über dem Basston G umgeformt, allerdings in seiner Variante als Umkehrung eines verminderten Septakkords – nach Försters ›Sitz‹ ist er also zweite Stufe von f-Moll. Mit ihm wendet sich die Musik einer ›Fonte‹-Sequenz¹⁷ zu, welche in Takt 7 die fünfte Stufe von Es-Dur erreicht und dann in Takt 8 bei verdoppeltem Tempo der Harmoniewechsel (jetzt pro Viertelnote) wiederholt wird. In ihr ist bereits die Chromatik des Einleitungs-Endes angelegt; die Oberstimme führt wie dort von des^2 chromatisch zurück nach es^2 . As-Dur wird zwar als Tonart vorerst nicht bestätigt, als Basston spielt as aber dennoch eine wichtige Rolle, so zuerst in Takt 9, wo es als vierte Stufe von Es-Dur Bass-

17 Vgl. zur Gestaltung der ›Fonte‹-Sequenz als ›Schema‹ im galanten Stil Gjerdingen 2007, 62f.

ton eines Sextakkordes ist. Die Basslinie des Cellos zeichnet bis Takt 9 darüber hinaus die Töne $es^2-g^1-as^1$ (vgl. T. 1, 1. Violine) gleichsam in Augmentation nach, was melodisch wiederum der Stufenfolge 5-7-1 in As-Dur entspricht. Der Sextakkord über dem Basston As lässt sich also auf doppelte Weise verstehen: einerseits als subdominantisches Verstärkung des kurz zuvor gemachten Es-Dur-›Versprechens‹, andererseits als ›Enttäuschung‹ des noch davor ›versprochenen‹ As-Dur. Der Weg vom einen zum anderen wird quasi über den Basston G als eine Art Scharnier gegangen: Dieser wäre als Teil des Modells eigentlich siebte Stufe von As-Dur, ist jedoch aufgrund seiner Harmonisierung mit der ersten Umkehrung eines verminderten Septakkordes nach Förster bereits im Kontext des späteren Es-Dur zu verstehen. Er ist somit beispielhafter Ausdruck von Försters Prinzip des ›Sitzes der Akkorde‹, welches aufgrund der Eindeutigkeit seiner Zuordnung von Stufen und Akkordstrukturen den Rückschluss auf die gerade vorherrschende Tonart meist schon anhand der Verortung einer einzigen Harmonie innerhalb des Systems zulässt.

In Takt 8 erscheint der Außenstimmenverlauf des Eröffnungsmodells (ohne den ersten Oktavklang) in Viola und 1. Violine und nach Es-Dur transponiert. Der Abstieg $as^1-g^1-f^1$ der Violine entspricht so, in Tonleiterstufen gedacht, den Tönen $des-c-B$ des Cellos in Takt 1–2. Zugleich wird das Eröffnungsmotiv der Violine nun (melodisch variiert) in die Bassstimme, unter die ›Modellstimme‹ der Bratsche, gelegt. Es wird so zur Grundlage eines neuen Gegenbewegungsmodells, welches in einer linearen Bewegung beider Außenstimmen zwischen den Skalenstufen 2 und 4 mit der daraus resultierenden, kontrapunktischen Intervallfolge 10-8-6 besteht (die neue Stimme wird im Folgenden grün dargestellt). Der Ton f^1 übernimmt, als neue zweite Skalenstufe, die Rolle des anfänglichen B im Cello. Überraschend ist jedoch seine im Vergleich zum Beginn neue, subdominantisches Deutung (Bsp. 9; vgl. dazu auch Bsp. 8):

Ausgangsmodell	mit neuer Unterstimme	transponiert nach Es-Dur	
			Beispiel 9: Das Eröffnungsmodell mit neuer Unterstimme
	10 8 6 4/3 6 2 2 3 4	10 8 6 4/3 6 6! 2 3 4	

So wird also durch die Versetzung eines Ausschnitts des Eröffnungsmodells in den im Laufe der ersten acht Takte etablierten Bereich der Grundtonart die Gegenüberstellung von As- und Es-Dur weiter verdeutlicht. Außerdem löst sich das Eröffnungsmotiv an dieser Stelle aus seinem initialen, satztechnischen Kontext und generiert gleichzeitig ein Derivat, eine Art zweite Version des Eröffnungsmodells.

Es wird ersichtlich, dass aus diesen Anfangstakten eine spannungserzeugende Diskrepanz zwischen der ursprünglichen, tonartlichen Identität bestimmter Basstöne des Modells (G, As) und deren neuer harmonischer Deutung erwächst. Diese setzt sich im weiteren Verlauf der Introduction fort, welcher von einem flexiblen Wechsel zwischen beiden Modellvarianten geprägt ist.

Mit der ursprünglichen Harmonisierung des Modells, nämlich als siebte Stufe von As-Dur, finden wir den Basston G erst in den Takten 13 und 17, nämlich zweimal als Forteschlag mit nachfolgender Generalpause (Bsp. 10). In dieser Funktion tritt der Forte-Akkord in ein interessantes Spannungsverhältnis zur vierten Stufe von Es-Dur: In Takt 11 erscheint diese als Quintsextakkord, darauf folgt eine emphatisch-prolongierende ›Drehbewegung‹, welche in der Sequenzierung den Ton des wieder einführt und so zur Domi-

Basslinie. Zwischen den beiden Sequenzierungen der 10-8-6-Gegenbewegung tritt der Außenstimmenverlauf des Eröffnungsmodells intervallgetreu und mit einer diminuierten Oberstimme in Takt 14 nochmals in Erscheinung, jetzt im Kontext von f-Moll und ohne den Schlussklang.

Satztechnisch bemerkenswert ist schließlich die Weise, in der das Eröffnungsmodell der Introduction sich ebenfalls als Grundlage für den Hauptsatz der darauffolgenden Exposition entpuppt (Bsp. 11). Die Töne es-g-as der Bratsche in den Takten 28–29 entsprechen hier der Oberstimme der Introductionseröffnung. Analog zu der obigen Darstellung (Bsp. 4) erscheint das Modell jetzt mit vertauschten Außenstimmen; des und c befinden sich in der 1. Violine, auch die Oktave es von Takt 25 lässt sich bereits zum zweistimmigen Gerüst hinzurechnen. Der in Takt 1 bloß als Achtel-Auftakt fungierende, zum Modell gehörende As-Dur-Klang sorgt jetzt für einen metrisch schweren Einschnitt in der ersten Phrase des Themas (T. 29). Erstaunlich ist auch, wie in diese thematische Melodiestimme gleichzeitig derselbe Skalenausschnitt der Stufen 5–2 in der Grundtonart Es-Dur hineingeflochten ist. Eine Aufwärts-Sequenzierung des Quartgangs (T. 28–30 bzw. 30–31) führt diesen schließlich zur Kadenz in Es-Dur. Aus der metrischen und harmonischen Ambivalenz des Beginns ist so ein komplex gestalteter, motivisch durchdrungener und geschlossener Absatz erwachsen. Es lässt sich hier erkennen, wie fruchtbar es für den Nachvollzug eines kreativen Prozesses mitunter sein kann, ein und denselben Gegenstand immer wieder ganz unterschiedlich zu kontextualisieren. Die Violastimme der Takte 28–29 besitzt weder die rhythmische Prägnanz noch die melodische Ausdruckskraft der Melodiestimme des Beginns, dennoch entstammen beide demselben intervallischen ›Genotyp‹. Dafür wird die zu Anfang der Introduction artikulierte Sexte nun anderenorts melodisch-motivisch wirksam: Einerseits in der betrachteten Violastimme, andererseits befreit vom Modell und als Skalenausschnitt, welcher nun diatonisch (statt wie zuvor chromatisch) den Gang zum Melodiehöhepunkt es³ vollzieht (T. 32–35, 1. Violine).

DER SCHLUSS DER INTRODUCTION

Die letzten sieben Takte der Introduction zeigen einen Prozess, der sich von der bisherigen Modellgebundenheit entfernt und die einander tonartlich ambivalent gegenüberstehenden Elemente auf neue Weise deutet (Bsp. 12).

Erst in Takt 18 wird as tatsächlich zur harmonischen ersten Stufe, allerdings in as-Moll, was durch den bereits vorher aufgetretenen Ton ces vorbereitet ist. Die Passage der Takte 17–24 findet im letzten Takt der Introduction zurück auf die fünfte Stufe von Es-Dur, insofern ließe sie sich, betrachtet man nur die Basisstufen, auf Ebene der tonalen Disposition auch als die Stufenprogression 3-4-5-1 in der Grundtonart sehen. Ab Takt 18 ändert sich der Satz in vielerlei Hinsicht: Das Kopfmotiv (1. Violine) wird in as-Moll eingepasst und ist Beginn eines chromatischen Aufstiegs über mehr als eine Oktave, der in der Folge Dreh- und Angelpunkt des Geschehens wird: Während die rhythmisch abgespaltene zweite Hälfte des Motivs als Oberstimme fungiert, wird dieses als Ganzes drei Takte später zur Basslinie. Dabei ist es fast vollständig aus seinem ursprünglichen, modellgebundenen Stimmführungskontext herausgelöst (ein Rest davon bleibt in T. 22). Die expressive Chromatik der Passage ist zu Beginn der Introduction bereits angelegt, dort jedoch harmonisch-sequenziell ausgedeutet, während sie hier zu sehr dissonanten, oft mehrfachen Vorhaltsbildungen führt. Um in Bezug auf Letztere noch einmal auf Försters *Anleitung* zu verweisen, sei hier ein Beispiel aus dem letzten Kapitel beigelegt, in welchem Förster sol-

che chromatischen Nebennoten an einem ›charakteristischen Accord‹ zeigt (Bsp. 13). Förster betont dabei ausdrücklich deren Häufigkeit in zeitgenössischen Kompositionen: »Zu den chromatischen Tönen gehört unstreitig der untere halbe Ton, welcher vor den Intervallen hergeheth [...]. Alle Compositionen wimmeln davon.«¹⁸ In diesem Sinne lassen sich die erwähnten Dissonanzen über weite Strecken der Passage hinweg als chromatische Vorhalte von der jeweiligen Länge einer punktierten Viertelnote verstehen. Als deren expressive Steigerung erscheint auf der dritten Zählzeit von Takt 21 ein verminderter Septakkord, welcher daraufhin vollständig chromatisch verschoben wird. Strikt bei Försters Ansatz bleibend, könnte man hier von einem vierfachen ›unteren halben Ton‹ sprechen.

The image shows a musical score for Ludwig van Beethoven's String Quartet in E-flat major, Op. 74, first movement, measures 25-35. The score is in 3/4 time and features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. Measure 25 is marked 'Allegro' and 'f'. Measure 28 has fingering annotations: 'Es: 5', 'As: 4', '3', '2', 'Quarte', and 'Quarte sequenziert'. Measure 32 has fingering annotations: '5', '7', '1', 'Sexte', and '1'. The score includes dynamic markings like 'p' and 'pizz.', and performance instructions like 'cresc.' and 'pizz.'.

Beispiel 11: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 25–35 (Beginn der Exposition)

18 Hensel 2012, 131.

Beispiel 12: Ludwig van Beethoven, Streichquartett Es-Dur op. 74, erster Satz, T. 18–25

Beispiel 13: Emanuel A. Förster, *Anleitung zum General-Bass* (1805), Beispiele für chromatische Nebennoten¹⁹

Andererseits aber ist der Auflösungsakkord selbst reine Antizipation, denn er erweist sich im folgenden Takt als nächster Vorhalt zum Dominantseptakkord über es. Verschobene verminderte Septakkorde werden auch im Verlauf des Allegro für die harmonische Progression wichtig, so an der in Beispiel 14 wiedergegebenen Stelle.

Was in den finalen beiden Takten der Introduction geschieht, ließe sich vielleicht mittels einer sehr gewagten Ausreizung des Konzepts des ›Sitzes der Akkorde‹ beschreiben: Erstens übernimmt der erneut erreichte Ton *ces* zwar eigentlich die Rolle des nächsten, langen Vorhaltes, ist jedoch zugleich als *Ces-Dur-Quartsextakkord* harmonisiert. Zweitens bewegt sich die Melodiestimme auf der folgenden schweren Zählzeit plötzlich schrittweise aufwärts zum neuen Ton *des*, anstatt dass eine der vorherigen auftaktigen Tonrepetitionen zum Einsatz käme. Dies lässt, inmitten der Linearität chromatischer Stimmführung, kurzzeitig den Klang eines Dominantseptakkordes über *a* (!) zustande kommen; dabei ist die eigentliche Vorhaltsstimme nun das Cello mit dem Eröffnungsmotiv.

19 Vom Verfasser auf Grundlage der Abbildung in Hensel 2012, 131 erstellt.

So wird also einerseits einem harmonisch eigentlich unbestimmten Vorhaltston (*ces*) ein scheinbarer, harmonischer Halt geboten, andererseits wird der Hörer durch das Vorziehen von *des* auf die schwere Zeit kurz darauf melodisch überrascht. Die eigentliche, harmonische Progression – wiederum zwei verschobene, verminderte Akkorde (ein verminderter Dreiklang als Quartsextakkord über dem Basston *ges*, sowie, daran anschließend, ein verminderter Septakkord als Terzquartakkord über dem Basston *b*) – ist so zweifach verschleiert. Sie entspräche nach Förster einer Wendung zur als Terzquartakkord »enharmonisch« harmonisierten vierten Stufe von *f*-Moll, bringt den Hörer also, die nachfolgende, dominante Harmonie vorbereitend, in den Bereich von *Es*-Dur zurück. In den Violinen fallen außerdem die Linien $des^2-d^2-es^2$ und $es^1-e^1-f^1$ als Stimmführungselemente der »Fonte«-Sequenz aus den Takten 4–5 auf (in Bsp. 12 farbig markiert, vgl. auch Bsp. 8). Wie zu Beginn in Takt 2 landen die Außenstimmen in Takt 24 auf des^2 und *B* – die Harmonie wiederum entspricht Takt 4, als ob Beethoven uns verschiedene Kombinationsmöglichkeiten der gewählten Basstöne und Akkorde zeigen wollte. Gleich darauf entpuppt sich dieser verminderte Septakkord aber wieder als Vorhalt, diesmal zur fünften Stufe von *Es*-Dur.

The image shows a musical score for measures 44 to 50 of the first movement of Beethoven's String Quartet in E-flat major, Op. 74. The score is written for Violine 1, Violine 2, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (B-flat major). The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, *sf*, and *p*, as well as crescendo and decrescendo hairpins. The music features a complex harmonic structure with chromatic movement and a prominent use of the 'Fonte' sequence.

Beispiel 14: Ludwig van Beethoven, Streichquartett *Es*-Dur op. 74, erster Satz, T. 44–50

Erkenntnis all dieser Beobachtungen kann also sein, dass ein harmonischer Prozess, welcher zu Beginn durch einen bestimmten Stufengang in einer Sequenz abgesichert ist, nämlich die Modulation zur Grundtonart *Es*-Dur, am Ende verkürzt und über lineare Chromatik vollzogen wird. Das chromatische Erreichen des Grundtons am Schluss der Introdution wird vorbereitet durch die im Kontext von Harmonik und Stimmführung gewagte Auflösung des bereits in Takt 5 exponierten Tons *des* nach oben (Bsp. 8). Auf bestechend stringente Weise löst sich so das mit der Einführung des verminderten Akkordes ausgelöste Spannungsmoment wieder auf – vorerst, denn die ins Spiel gebrachten Verhältnisse bleiben zentral für den ganzen Satz.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die Darstellung des für die Analyse der Introduction von Beethovens Streichquartett op. 74 wichtigen Außenstimmensatzes und seiner harmonischen Ausgangslage sowie die Analyse der gesamten Einleitung inklusive des Expositionsbeginns haben Folgendes gezeigt:

Der von Beethoven in den Eingangstakten verwandte Satztypus kann sowohl als Ausdruck des Förster'schen ›Sitzes der Akkorde‹ als einem Standard galanter Harmonisierung gesehen werden als auch als ein komplex erdachtes melodisch-harmonisches Gebilde im weiteren Sinne der ›Schemata‹ Gjerdingens. Seine harmonische und lineare Gestaltung weist dabei keimhafte Instabilitäten auf, welche ausschlaggebend für die Ambivalenz des weiteren Verlaufs der Introduction sind. Wichtig sind hierbei vor allem seine anfängliche Versetzung in den fremden, subdominanten Bereich von As-Dur sowie sein Ende auf einem offenen Dominantklang (Terzquartakkord), welcher ein mehrdeutiges Spiel mit neuen Basstönen sowie seinen ›enharmonischen‹ Varianten initiiert. Dieses wird in der Folge inszeniert, indem der Modellton g als neuer Basston dieses Klangs vom Modell abgesondert und dem neu als vierte Stufe der Grundtonart gedeuteten Basston as entgegengestellt wird. Ausschlaggebend für diese Neuharmonisierung ist die Bildung eines Derivats des eröffnenden Stimmführungstypus im neuen tonartlichen Bereich, welches für den folgenden Abschnitt der Einleitung bestimmend bleibt. In diesem Zusammenhang wurde deutlich, wie wichtig die motivische Eigenständigkeit der Modellstimmen für die satztechnischen Entwicklungen ist. Diese nimmt im Hauptsatz des Allegros weiter zu, welcher unter anderem aus den kontrapunktischen Elementen der Eröffnung gebildet ist. Der davorstehende, letzte Teil der Introduction ist einerseits vorübergehende, tonikale Bestätigung des Beginns (as-Moll), andererseits aber auch Erfüllung des chromatischen Potenzials zuvor stets diatonisch abgesicherter Elemente.

Zuletzt soll nochmals auf Gjerdingens Begriff der *stock musical phrase* und dessen Implikationen für die Definition von Schemata zurückgekommen werden. Wenn Gjerdingen in der Einleitung zu *Music in the Galant Style* verschiedene Konzeptionen zur Ableitung von Schemata bespricht, sagt er selbst dazu: »a complex mental category is something more than a fixed list of defining features.«²⁰ In diesem Sinn hat der vorliegende Aufsatz ein Stück weit versucht, den Gang von der Bildung eines Repertoires fixer Modelle zurück zu einem ebensolchen Komplex mentaler, d.h. in diesem Fall kompositorisch wirksamer Kategorien zu gehen. Es wäre anschließend durchaus möglich und vielleicht nicht ohne Gewinn, das hier analysierte Eröffnungsschema wieder zu isolieren und in Gjerdingens Sammlung aufzunehmen. Dass aber wenige Eingriffe genügen, um daraus eine ganz andere Musik zu formen (siehe das Beispiel aus der *Pathétique*), zeigt, wie fließend der Begriff von ›galanten Satzmodellen‹ unter Umständen sein kann. Die Introduction des *Harfenquartetts* ist außerdem ein Beispiel dafür, wie stark diese Modelle in ihrer konkreten Erscheinung motivisch, tonal und satztechnisch der jeweiligen formalen Entwicklung des musikalischen Kontexts unterworfen sind. Die Gegebenheiten der ersten zwei Takte werden teilweise zu Abstrakta, welche sich nach und nach in ganz neue, gestalterische Zusammenhänge fügen. Die hier analytisch nachvollzogene kompositorische Strategie Beethovens liegt somit auf einer elementareren Ebene als derjenigen der *stock musical phrase*; die in Försters ›Sitz der Akkorde‹ manifestierten Gesetzmäßigkeiten zeigen sich bei Beethoven als kreativer Raum.

20 Gjerdingen 2007, 13.

Literatur

- Förster, Emanuel Aloys (1805), *Anleitung zum General-Bass*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
Gjerdingen, Robert (2007), *Music in the Galant Style*, New York: Oxford University Press.
Hensel, Daniel (Hg.) (2012), *Emanuel Aloys Förster: »Anleitung zum General-Bass« (1805), einschließlich der Biographie Karl Weigl: Emanuel Aloys Förster (1913)*, Stuttgart: Ibidem.

Raiser, Johannes (2018): Das galante Modell als kreativer Raum. ZGMTH 15/1, 271–284.
<https://doi.org/10.31751/958>

© 2018 Johannes Raiser (johannes.raiser@hotmail.com)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 17/11/2017

angenommen / accepted: 17/11/2017

veröffentlicht / first published: 30/06/2018

zuletzt geändert / last updated: 03/08/2018

Gordon Root (Hg.), *Schoenberg's Models for Beginners in Composition* (= *Schoenberg in Words*, Bd. 2), New York: Oxford University Press 2016¹

Die von dem US-amerikanischen Musiktheoretiker Gordon Root vorgelegte Neuausgabe von Arnold Schönbergs neben der *Harmonielehre* einzigem zu Lebzeiten erschienenen Lehrwerk ist Teil einer von Sabine Feisst und Severine Neff herausgegebenen neunbändigen Buchreihe der renommierten *Oxford University Press* mit ausgewählten musiktheoretischen und -analytischen Schriften sowie Korrespondenzen des Komponisten. Bereits erschienen sind außerdem und ebenfalls jeweils im Jahr 2016 die Bände 5 (*Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses*, hg. von J. Daniel Jenkins) und 8 (*Schoenberg's Early Correspondence*, hg. von Ethan Haimo und Sabine Feisst).

Schönbergs *Models for Beginners in Composition* bestehen aus einer umfangreichen, aus langjähriger Unterrichtstätigkeit hervorgegangenen Beispielsammlung nebst erläuterndem »Syllabus« und Glossar. Das Werk, das Rudolf Stephan im Nachwort zu seiner 1972 erschienenen deutschsprachigen Ausgabe als eine von »Schönbergs originellsten Arbeiten«² bezeichnet hat, war ursprünglich als Handreichung für die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des sechswöchigen Kurses *Beginning Composition* an der *University of California, Los Angeles* (UCLA) im Sommer 1942 konzipiert worden, in welchem angehenden Kompositionstudenten die Grundkenntnisse des kompositorischen Handwerks in komprimierter Form zu vermitteln waren. Zu diesem Zweck hatte Schönberg die von seinem

Schüler und Assistenten Leonard Stein handschriftlich kopierten Notenbeispiele im Sommer 1942 vervielfältigen lassen und noch ohne die Erläuterungen und das Glossar über den örtlichen Buchhandel vertrieben (X).

Der Lehrgang beginnt mit elementaren Übungen zur Koordinierung von Melodie und Harmonie auf Grundlage von Zweitaktphrasen und schreitet dann über die Herstellung von Halbsätzen, Sätzen und Perioden zur Bildung von dreiteiligen Formen mit kontrastierendem Mittelteil bis hin zu Menuett und Scherzo fort, und zwar jeweils unter Berücksichtigung sinnvoller harmonischer Verläufe auf Grundlage der erweiterten Tonalität, wie sie Schönberg in seiner *Harmonielehre* von 1911 und dann noch einmal in dem posthum erschienenen Lehrwerk *Structural Functions of Harmony* in systematischer Form dargestellt hat.³ Die um den Textteil, das Glossar und zahlreiche Beispiele erweiterte Druckfassung des Lehrgangs erschien bei Schönbergs amerikanischem Hauptverlag *G. Schirmer* Anfang Februar 1943.⁴ Die Ausgabe wurde auf Schönbergs besonderen Wunsch in zwei separaten Heften gedruckt, um eine optimale Handhabbarkeit von Text- und Notenteil zu gewährleisten (XVI). Sie erwies sich aufgrund der überstürzten Drucklegung – Schönberg benötigte die *Models* dringend für seinen Unterricht – jedoch als so fehlerhaft, dass der Verlag einen Errata-Zettel drucken und den noch nicht ausgelieferten Exemplaren beilegen lassen musste. In einer offenbar noch im September desselben Jahres erschienenen Neu-

1 Ich danke Eike Fess vom *Arnold Schönberg Center* in Wien für freundliche Beantwortung einer Reihe von Fragen, die sich im Zusammenhang mit der kritischen Lektüre des Buchs ergeben haben.

2 Schoenberg 1972a, »Lehrgang und Glossar«, 9.

3 Schönberg 1922; Schoenberg 1954.

4 Schoenberg 1943.

auflage wurden dann einige der Fehler korrigiert.⁵

Im Schönberg-Nachlass des *Arnold Schönberg Centers* in Wien haben sich nicht nur die ursprünglichen Unterrichtsmaterialien, sondern auch mehrere Handexemplare sowohl der im Selbstverlag erschienenen Erstausgabe der Beispielsammlung als auch der beiden gedruckten Schirmer-Ausgaben von 1943 erhalten, in denen Schönberg weitere Korrekturen eingetragen hat. Ein Großteil dieser Korrekturen ist in die revidierte Neuausgabe eingegangen, die Leonard Stein 1972 für den von Schönbergs Erben gegründeten Verlag *Belmont Music Publishers* vorbereitet hat.⁶ Diese noch heute erhältliche Ausgabe erschien wie die Originalausgabe und die deutsche Übersetzung⁷ im bewährten (Musikalien-)Quartformat.

Der Vorzug der Praktikabilität, der die früheren Ausgaben auszeichnet, wurde bei der Konzeption der vorliegenden Neuausgabe preisgegeben, und zwar sowohl hinsichtlich des zum Spielen der Notenbeispiele auf dem Klavier viel zu kleinen Formats⁸ als auch mit Blick auf die bereits für die revidierte Ausgabe von 1972 vorgenommene Vereinigung der beiden Hefte in einem Buch. Um diese Nach-

teile zu kompensieren, wurden auf der Verlagshomepage eigens eingespielte Audiodateien der Notenbeispiele bereitgestellt, die allerdings das für ein ernsthaftes Studium notwendige eigene Spiel nicht ersetzen können. Vor allem aber wurde dem Band eine Fülle von Begleitmaterialien beigegeben, die gut zwei Drittel des Gesamtumfangs ausmachen und einen ausführlichen Kommentar sowie sechs Anhänge umfassen. Letztere beinhalten einen Überblick über die handschriftlichen Quellen einschließlich der Handexemplare (119–130), eine chronologische Aufstellung der von Schönberg unterrichteten Kurse an der UCLA (131–135), eine Auswahl von faksimilierten und kommentierten Hausarbeiten aus dem Kurs *Beginning Composition*⁹ (137–147), einen Schlüssel zu den von Schönberg verwendeten Symbolen und Abkürzungen (149–152) sowie jeweils eine Einführung (*primer*) in sein Konzept der ›Regionen‹ (»Regions«, 153–165) und der ›Alterierungen‹ (»Transformations«, 167–187), auf denen die Systematik der *Structural Functions of Harmony*¹⁰ beruht. Hinzu kommen als Teil des römisch paginierten Vorspanns mit »Acknowledgements« (XXI–XXIV), »Editorial Notes« (XXV–XXVIII) und »Abbreviations« (XXIX–XXXI) eine als »Preface« bezeichnete kurze Abhandlung der Entstehungsgeschichte der *Models* (IX–XX) sowie ein umfangreicher Anmerkungsapparat (189–216)¹¹, eine Auswahlbibliographie (217–223) und ein Register (225–231).

Angesichts der leichten Verfügbarkeit und der ausgezeichneten Praktikabilität der früheren Ausgaben hat eine konkurrierende Neuausgabe eine ganze Reihe von Voraussetzungen

5 Dieses Datum geht aus einem der Handexemplare der revidierten Ausgabe (Signatur S142.C2) mit der autographen Aufschrift »revised edition | September 1943 | correcting a few of the | many errors still there« hervor. Diese für die Datierung wichtige Angabe ist im Buch nirgendwo erwähnt. Stattdessen findet sich in einer Anmerkung der nicht weiter begründete Hinweis »Later in 1943 Schirmer reprinted MBC with Schoenberg's corrections« (190, Anm. 18). Auch über eine im Abkürzungs- und Literaturverzeichnis erwähnte weitere Ausgabe aus dem Jahr 1947 gibt Root keinen Aufschluss. Zwar waren die *Models* der Verlagskorrespondenz zufolge offenbar zwischenzeitlich vergriffen, doch findet sich dort kein Hinweis auf einen Nachdruck.

6 Schoenberg 1972b.

7 Schoenberg 1972a. Dieser Übersetzung liegt nicht die revidierte, sondern die Originalausgabe zugrunde.

8 Zwar wurden die Beispiele neu gesetzt, jedoch unter Beibehaltung der originalen Seitenaufteilung, was eine starke Verkleinerung des Notenbilds zur Folge hat.

9 Sie sind Bestandteil der *Leonard Stein Collection* des *Arnold Schönberg Centers*, Wien.

10 Schoenberg 1954. Die Übersetzung der originalen englischen Termini beruht auf der von Schönbergs Schüler Erwin Stein übertragenen und herausgegebenen deutschsprachigen Ausgabe (vgl. Schoenberg 1957).

11 Die Anmerkungen sind, wie in angloamerikanischen Buchpublikationen üblich, als Endnoten gesetzt, was die Übersichtlichkeit und Benutzerfreundlichkeit ebenfalls erheblich einschränkt, zumal in der Kopfzeile weder die einzelnen Kapitel noch Seitenbereiche angegeben sind.

zu erfüllen, um sich als Referenzausgabe behaupten zu können. Sie muss insbesondere angesichts der zwar seit langem angekündigten, aber in absehbarer Zeit nicht realisierbaren *Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs* zwingend eine kritische Ausgabe sein, die einen autoritativen (Noten-)Text auf Grundlage sämtlicher verfügbarer Quellen und mit Hilfe textkritischer Methoden übersichtlich und nachvollziehbar konstituiert. Um die vielfältigen Vorgaben einer derartigen kritischen Ausgabe umzusetzen, ist eine weitgehende lektorierende Betreuung durch den Verlag unumgänglich. Hierzu gehört auch und vor allem, dass die unvermeidbaren Fehler im Neusatz auf ein Minimum beschränkt bleiben, was ein entsprechendes Verlagsengagement bei der Korrekturlesung voraussetzt. Und schließlich muss das ergänzende Material eine historisch-systematische Kontextualisierung der *Models* bieten, die eine überzeugende Einordnung in Schönbergs musiktheoretisches Werk wie auch in die Theorie- und Lehrtradition des 19. und frühen 20. Jahrhunderts ermöglicht. Leider wird das vorliegende Buch diesen Ansprüchen nicht gerecht.

Obwohl Roots Neuauflage nicht explizit als »kritische Ausgabe« bezeichnet ist, ist sie doch erkennbar darum bemüht, die Kriterien einer solchen zu erfüllen. Dies geschieht einerseits durch die Beigabe eines Revisionsberichts (»Editorial Notes«, XXV–XXVIII)¹², andererseits durch die Auflistung und (Kurz-) Beschreibung der herangezogenen Quellen (»Manuscript Sources for »Models for Beginners« in Composition«, 119–130). Die Quellen entstammen sechs unterschiedlichen Sammlungen bzw. Konvoluten, die im *Arnold Schönberg Center*, Wien und – als Depositum des Verlags *G. Schirmer* – in der *Sibley Music Library* der *Eastman School of Music*, Rochester aufbewahrt werden.¹³ Dass die Quellenbeschreibung

in den Anhang verbannt ist, mag auf den ersten Blick als praktikable Entlastung des philologischen Apparats erscheinen. Tatsächlich jedoch offenbart sie einen für die Ausgabe insgesamt charakteristischen Mangel an philologischem Verständnis, da die Festlegung einer Haupt- oder Leitquelle üblicherweise die wichtigste Herausgeberentscheidung einer kritischen Ausgabe darstellt. Root dagegen vermeidet eine derartige Festlegung, indem er seiner Edition Leonard Steins Ausgabe von 1972 zugrunde legt, in welche bereits zahlreiche Korrekturen aus den Handexemplaren eingeflossen sind. Eine Aufstellung dieser Änderungen gegenüber der von Schönberg selbst überwachten Ausgabe von 1943 sucht man jedoch vergebens. Stattdessen listet Root in einer Tabelle (»Example 2.1: Editorial changes to the current edition of MBC based on Schoenberg's corrections«, XXVI) eine Handvoll weiterer Änderungen und Korrekturen auf, die er den Handexemplaren entnommen hat. Die wichtigste Rolle spielt dabei das Handexemplar mit der Aufschrift »with corrections and remarks for a new edition« (Signatur S142.C3)¹⁴, aus dem die meisten Korrekturen stammen und das sich daher als Hauptquelle angeboten hätte. Die Tabelle selbst ist unübersichtlich, da die gegenübergestellten Textvarianten als unkommentierte Ausschnitte der originalen Notenbeispiele gesetzt sind, wodurch der Leser genötigt ist, die zumeist minimalen Abweichungen etwa in Gestalt eines ergänzten +-Zeichens oder eines hinzugefügten Warnungsakzidents müh-

ses Abschnitts nicht die Zugehörigkeit der Quellen zu den einzelnen Sammlungen wider, da die *Leonard Stein Collection* mit ihren drei relevanten Mappen nicht als eigene Sammlung, sondern vermutlich infolge eines Versehens (oder einer unzureichend eingerichteten Vorlage) als Unterkategorie der Sammlung *Text-books for Models for Beginners in Composition* ausgewiesen ist. Für den Leser ist die Rekonstruktion des tatsächlichen Quellenzusammenhangs mit einiger Mühe verbunden.

12 Bei dem im Inhaltsverzeichnis als »Commentary«, zu Beginn der »Editorial Notes« (XXV) sogar als »Critical Commentary« bezeichneten Kommentarteil handelt es sich nicht um den kritischen Bericht, sondern um den Versuch einer historisch-systematischen Einordnung der *Models*.

13 Leider spiegeln die in unterschiedlicher Typographie gesetzten Überschriften innerhalb die-

14 In der Tabelle ist die Signatur entsprechend der Aufschrift auf dem Ordner fälschlich als »S143.C3« angegeben, obwohl Root in der Quellenbeschreibung feststellt, dass es sich bei der auf dem einliegenden Papierstreifen angegebenen Signatur S142.C3 wohl um die »logical catalog number« handele (127).

sam selbst zu ermitteln. Die Fortsetzung der Tabelle (XXVII)¹⁵ – sie findet sich übrigens nicht, wie im Text angegeben, unterhalb, sondern oberhalb des entsprechenden Abschnitts und teilt damit das Schicksal zahlreicher weiterer fehlplatzierter Tabellen und Notenbeispiele im weiteren Verlauf des Buchs – stellt jene Eingriffe zusammen, die der Herausgeber selbst vorgenommen hat. Diese Änderungen beschränken sich im Wesentlichen auf die Ergänzung der von Schönberg nicht ganz konsequent gesetzten horizontalen Durchstreichungen der römischen Stufenziffern im Fall von Alterierungen. Die Entscheidung, die Ziffer III in Beispiel 220 (dritte Fortsetzung, T. 8) durch eine durchgestrichene III zu ersetzen, beruht indes auf einer Fehldeutung, da das originale, als Warnungssakzidens gesetzte # zu *cis*¹ bzw. *cis*² in D-Dur leitereigen ist und der fis-Moll-Akkord der III. Stufe somit keine Alterierung darstellt (XXVII, 85 und 208). Die übrigen Eingriffe wie etwa die Tilgung eines überflüssigen Notenschlüssels (73, Bsp. 109) – vermutlich ein Relikt der handschriftlichen Vorlage von Leonard Stein – oder die Ergänzung von Motivbuchstaben (88, Bsp. 228) sind Einzelfälle, die bei konsequenter Vorgehensweise weitere Änderungen hätten nach sich ziehen müssen. Problematisch sind schließlich auch zwei kleinere Korrekturen, die den Textteil des Lehrgangs (»Syllabus«) betreffen. Bei deren Lokalisierung bezieht sich Root nämlich nicht auf seine eigene Ausgabe, sondern auf die Ausgabe von 1972, so dass man die Passage nur mit Glück und nach längerem Suchen findet, wenn man keine Gelegenheit hat, die ältere Ausgabe zuziehen. Geradezu absurd mutet in diesem Zusammenhang die Korrektur eines in der Vorlage falschen Seitenverweises an, da Root sich auch in diesem Fall auf die Seitenzahl der Ausgabe von 1972 bezieht. Zwar ist der Verweis im Textabdruck »korrekt« im Sinn der vorliegenden Neuauflage als »pages 94–97« angegeben (64), doch hat dies ein eklatantes Miss-

15 Dieser Fortsetzung ist offenbar zur Abgrenzung von der ersten Tabelle die römische Ziffer ii vorangestellt. Da das Äquivalent zur ersten Tabelle fehlt und sich überdies im Text keine Entsprechung findet, entsteht der Eindruck, dass es sich hierbei um ein Relikt aus Roots Typoskript handelt.

verhältnis zwischen dem kritischen Apparat und seinem Gegenstand zur Folge, das nur durch eine zusätzliche Anmerkung innerhalb des Textteils (204, Anm. 16) aufgelöst wird.¹⁶ Überhaupt werden die in der Tabelle aufgelisteten Korrekturen ausnahmslos durch zusätzliche Anmerkungen in den Endnoten abgedeckt, die in den Beispielen durch die vorangestellten Initialen »G.R.« gekennzeichnet sind.¹⁷ Hier wäre eine Beschränkung entweder auf die Tabelle oder auf die Endnoten ein Gewinn gewesen, da eine Verdopplung der Informationen keinerlei zusätzlichen Erkenntnisgewinn bedeutet, sondern vielmehr zur Verunsicherung des Lesers beiträgt, der an keiner Stelle auf diese Duplizierung hingewiesen wird. Schließlich taugt auch die Tatsache, dass innerhalb der Tabelle selbst sowohl Verdopplungen einzelner Angaben als auch Leerzeilen vorkommen¹⁸, nicht als vertrauensbildende Maßnahme. Sie offenbart vielmehr ein eklatantes Problem des Buchs in Gestalt einer äußerst mangelhaften Lektorierung.

Das Herzstück des Schönberg'schen Lehrgangs bilden die 249 durchnummerierten und im Textteil kommentierten Notenbeispiele, an die sich in einer Art Anhang 39 weitere Beispiele anschließen, die als Material für weitere Übungen dienen. Außerdem enthält der Notenteil im Anschluss an die Beispiele zum kontrastierenden Mittelteil (Bsp. 233–240) 48 harmonische Schemata, auf deren Grundlage sich ein derartiger Formabschnitt realisieren lässt. Eine Neuauflage der *Models* muss sich dementsprechend vor allem daran messen lassen, wie sorgfältig und korrekt die neugesetzten Beispiele Schönbergs originale Vorlagen wiedergeben. Leider vermag die vorliegende Edition

16 Dagegen bezieht sich der von Schönberg selbst stammende Hinweis »motif No. 8 on p. 42« (63) auf die Ausgabe von 1972. In Roots Ausgabe findet sich das Beispiel dagegen auf Seite 106.

17 Diese Abkürzung wird in einer Anmerkung zu dem analytischen Kommentar innerhalb der »Editorial Notes« (190, Anm. 22) erläutert, die in diesem Zusammenhang allerdings völlig deplatziert ist. In den Beispielen selbst fehlt dagegen ein entsprechender Hinweis.

18 Vgl. XXVI (»Ex. 220, 2nd ending« bzw. »Ex. 220«) und XXVII (»Example 225«).

auch in dieser Hinsicht keineswegs zu überzeu- gen. Bereits ein oberflächlicher Vergleich mit der Ausgabe von 1972 offenbart eine Viel- zahl von Fehlern, die die Korrekturen gegenü- ber dieser Ausgabe bei weitem – und zwar nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ – aufwiegt. Die Fehler in den Beispielen decken von falschem Untersatz über fehlende bzw. überzählige Bögen und Staccatopunkte, falsche Taktartzeichen und Tonartvorzeichen, fehlende Akzidenzien und Noten bis hin zu krassen Tonhöhenfehlern die ganze Bandbreite an Möglichkeiten ab.¹⁹ Ein besonders peinliches

Versehen stellt die stufenweise aufsteigende Folge von vier reinen Quinten in Bsp. 172 dar, die Schönberg natürlich nicht geschrieben hat und die einem versierten Musiktheoretiker wie Root bei einer Durchsicht der gesetzten Bei- spiele nicht hätte entgehen dürfen. Angesichts dieser gravierenden Mängel erscheint die feh- lende Sorgfalt bei der grafischen Gestaltung der Beispiele etwa in Gestalt der häufig falschen Halsung einzelner Noten, der teilweise fehlen- den Noten- bzw. Hilfslinien (Bsp. 231, 231b) oder auch der uneinheitlichen Schriftgrößen und Stärkegrade bei den numerischen Zusätzen (Zählung der Beispiele, Stufenziffern) geradezu als Petitesse, die gleichwohl kein gutes Licht auf die redaktionelle Betreuung des Buchs (wenn es denn überhaupt eine solche gegeben hat) wirft. Aus demselben Grund wagt man kaum noch zu beanstanden, dass eine Reihe von eindeutigen Fehlern der Ausgabe von 1972 nicht korrigiert wurde.²⁰ Zu diesen gehört unter anderem die auf die dritte Zählzeit des 3/4- Taktes gesetzte Halbe Note in der Mittelstimme von Bsp. 242, T. 18, die Root zwar ausführlich diskutiert (209, Anm. 51), aber eben im Noten- teil selbst nicht korrigiert, obwohl sein zweiter Lösungsvorschlag (Verschiebung auf die zweite Zählzeit) gegenüber der in der deutschsprachi- gen Ausgabe von 1972 erfolgten Korrektur (Viertel- statt Halbe Note) klar vorzuziehen ist.²¹

19 Die folgende Zusammenstellung von Fehlern im Notenteil erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit: Bsp. 20, T. 1: Falsche (Es-Dur-) Tonartvorzeichnung; Bsp. 30, T. 1: Falscher Untersatz; Bsp. 44: I–III ohne durchgestrichene III (vgl. 205, Anm. 21); Bsp. 61, T. 1: Falscher Untersatz; Bsp. 67, T. 1–2: Falscher Untersatz; Bsp. 75, T. 1 (nach Auftakt): Überzähliges Taktartzeichen; Bsp. 80: I–III–IV statt I–III–VI; Bsp. 153: Taktartzeichen $\frac{3}{4}$ statt $\frac{2}{4}$; Bsp. 172, T. 1, l. H., 4. Achtel und 3. Viertel: $c/g-d/a$ statt $c/a-d/b$; Bsp. 174, T. 1, l. H., 4. bis 5. Achtel: aufwärts gehalste Viertelnote d^1 fehlt; Bsp. 179, T. 2: Bogen endet erst 4. statt 3. Note; Bsp. 191, Auftakt: Achtelnote d^1 statt b ; Bsp. 191, T. 1, r. H., 8. Achtel: Überzähliges +- Zeichen; Bsp. 199, T. 2, l. H.: f statt f/a abwärts gehalst; Bsp. 217, T. 1, l. H.: 1. Achtel H statt d ; Bsp. 221, T. 6–7, r. H., $7/8$. Achtel bzw. $3/4$. Achtel: Staccatopunkte fehlen; Bsp. 223, T. 5, r. H., 2. und 4. Viertel: Überzählige Staccatopunkte; Bsp. 223, T. 6, r. H., 2. Viertel: Überzähliger Staccatopunkt; Bsp. 224: Taktart- zeichen fehlt; Bsp. 226, T. 4, r. H., 4. Achtel: Überzähliger Staccatopunkt zu a^1 ; Bsp. 228, T. 5, r. H., 1. Viertel: \sharp (Warnungsakzidens) zu d^2 fehlt; Bsp. 229, kleines System unter Bsp. 229a: 2. und 3. Taktstrich einfach statt doppelt; Bsp. 237, T. 11, l. H.: Bögen von 5. zu 6. und 7. zu 8. Achtel fehlen; Bsp. 238, T. 10, r. H., 4. Achtel: \sharp (Warnungsakzidens) zu fis^1 fehlt; nach Bsp. 240: Schema 35, T. 1, l. H., 3. Viertel: c^1/e^1 auf- statt abwärts gehalst; Schema 37, T. 2, r. H., 1. Halbe: f^1/des^2 statt f^1/c^2 ; Bsp. 242, Alternative e, T. 14–16, l. H.: Bögen von T. 14, 1. bis 3. Viertel, T. 15, 1. bis 2. Vier- tel und T. 15, 3. Viertel bis T. 16, 1. Viertel feh- len; Bsp. 246, T. 21: Falscher Untersatz der Akkordbezeichnung ($\frac{2}{4}$ statt $\frac{1}{4}$); Bsp. 247, Alternative a, Auftakt zu T. 5, l. H.: Achtel- statt Viertelpause (fehlt in Vorlage); Bsp. 249, T. 18,

r. H., 3. Achtel: Überzähliger Staccatopunkt (in Vorlage Verschmutzung der Stichplatte); Bsp. 249, T. 28, r. H., $3/4$. Achtel: Staccato- punkte fehlen; nach Bsp. 249: Bsp. 5, T. 1, r. H., letzte Note: Falscher Untersatz; Bsp. 17, T. 3, l. H., 2. Viertel: falscher Untersatz; Bsp. 34, T. 7, 5. Achtel: Bogen bis zur folgenden Note fehlt; Bsp. 38, T. 3, 2. Note: Bogen endet erst T. 4, 1. Note statt T. 3, letzte Note.

20 Hierzu zählen etwa die fehlende Halbe Note g^1 in Bsp. 211, T. 13, die fehlenden Warnungsak- zidenzien zu d und c in Bsp. 228, T. 7, die feh- lenden \sharp zu c^2 bzw. a^1 in Bsp. 228b, T. 5 bzw. Bsp. 229b, T. 2 oder die fehlende Viertelnote fis^1 in Bsp. 230a, T. 6, die bereits in Schoen- berg 1972a ergänzt wurde. Auch hätte die auf der ersten Halben Note in Bsp. 48a, T. 2 getilg- te falsche Stufenbezeichnung II^{\flat} in der korrek- ten Form III^{\flat} ergänzt werden können.

21 Aufgrund der ungünstigen Platzierung des zugehörigen (und aus unerfindlichen Gründen extrem vergrößerten) Notenbeispiels auf der

Angesichts des verheerenden Eindrucks der Edition des Notenteils stellt sich die Frage, ob wenigstens die Begleitmaterialien einer kritischen Betrachtung standhalten. Im Fokus stehen hier vor allem die Anhänge 5 und 6 sowie der »Commentary«, da die Anhänge 2 und 3 (Schönbergs Lehrplan an der UCLA bzw. die mehr oder weniger zufällig überlieferten Hausarbeiten aus dem Sommerkurs *Beginning Composition*) für sich genommen zwar informativ, aber ohne unmittelbaren Nutzen für den Umgang mit der Ausgabe sind. Die beiden *primer* in Schönbergs Konzept der Regionen und Alterierungen hingegen sind für Leser, die mit Schönbergs harmonischen Konzepten und speziell mit den *Structural Functions of Harmony* nicht vertraut sind, durchaus sinnvoll, zumal Schönberg eine derartige verkürzte Einführung in seine *Harmonielehre* in Gestalt des *Praktischen Leitfadens* seines Schülers Erwin Stein selbst angeregt hat.²² Der Grundgedanke des Konzepts der »Regionen« (153–165) beruht auf dem Prinzip der Monotonalität, das in Schönbergs Vorstellung als Analogon zur Zwölftonreihe, die die Einheit einer Komposition garantiert, gesehen werden kann. Ihr Nukleus ist ein hierarchisches Modell in Gestalt einer Matrix, welche die Nähe bzw. Ferne der auf sämtlichen, also auch auf den chromatisch erhöhten oder erniedrigten Stufen gebildeten Akkorde zur Grundtonart schematisch darstellt. In ihrem aus dreimal sechs Akkorden bestehendem Zentrum ist diese Matrix vertikal in Quinten und horizontal in kleinen Terzen sowie durch den Dur-Moll-Wechsel organisiert, was dem nahen Verwandtschaftsverhältnis dieser Stufen Rechnung trägt. In den äußeren Bereichen, d.h. bei den entfernteren Verwandtschaften kommen außerdem Großterzverhältnisse ins Spiel. Da nicht nur sämtliche enharmonisch identischen Töne als eigene Stufen definiert sind, sondern einige Akkorde der entfernteren Regionen in doppelter, in ei-

nem Fall sogar in dreifacher Funktion vorkommen, umfasst die Matrix insgesamt 43 funktional auf die Tonika bezogene Regionen. In den *Models* wird dieses Konzept in stark reduzierter Gestalt innerhalb des Glossars vorgestellt, wobei die 14 behandelten Regionen für das Verständnis der harmonischen Analysen in den Beispielen vollkommen ausreichen. Dennoch ist die Einführung in das vollständige Konzept zweckmäßig, da die in der Matrix sichtbaren Symmetriebildungen für Schönbergs Denken insgesamt wie auch zumindest für einige seiner Beispiele konstitutiv sind.

Das in Anhang 6 vorgestellte Konzept der »Alterierungen« oder »Transformations« (167–187) beruht auf der Vorstellung, dass das Repertoire der auf den einzelnen Stufen einer Skala gebildeten Akkorde durch die Einbeziehung von chromatischen »Stellvertretern« (zur Herstellung von Zwischendominanten) sowie durch die Entlehnung von Tönen der Molltonika und der Mollsubdominante erweitert werden kann, und bildet so eine wichtige gedankliche Voraussetzung für das übergeordnete Konzept der Monotonalität. Root stellt die wichtigsten derart hergeleiteten Akkordtypen in Gestalt des (nicht leitereigenen) Dominantseptakkords (»Mm7 Transformation«), des halbverminderten (»^o7 Transformation«) und verminderten Septakkords (»^o7 Transformation«), des übermäßigen Quintsext- (»German Sixth Transformation«) und Terzquartakkords (»French Sixth Transformation«) sowie des neapolitanischen Sextakkords (»Neapolitan Transformation«) vor und analysiert entsprechende Beispiele aus den *Models*. Die hiermit verbundene Systematisierung trägt zum Verständnis der eher rudimentären harmonischen Analysen innerhalb der Beispiele bei und dürfte insbesondere für den mit Schönbergs Harmoniesystem wenig vertrauten Leser gewinnbringend sein. Etwas fragwürdig ist in diesem Zusammenhang jedoch Roots Versuch, Schönbergs terminologisch nicht weiter differenzierte Bezeichnung einer in seiner *Harmonielehre* besprochenen Umkehrung des übermäßigen Quintsextakkords mit enharmonisch verwechselter »None« auf deren Verhältnis zum ausgelassenen Grundton in Gestalt einer übermäßigen Oktave zurückzuführen. Auch wenn sich Root zur Untermauerung seiner These auf das Konzept der »Grundtonerhöhung« hätte berufen

folgenden Seite (210) wäre auch der unkritische Leser für einen entsprechenden Hinweis dankbar.

22 Stein 1923. Dem ersten *primer* ist ein knapper Überblick über die Forschungsliteratur zu Schönbergs harmonischen Theoriekonzepten vorangestellt (153–157), der jedoch im Kontext einer Einführung deplatziert wirkt.

können, das Schönberg bei seiner Herleitung des Akkords vermutlich von Ernst Friedrich Richter übernommen hat²³, so steht dem doch entgegen, dass die Akkordbezeichnungen trotz ihrer Herkunft aus der Generalbasspraxis nicht nur für Schönberg, sondern für die meisten Theoretiker am Anfang des 20. Jahrhunderts längst keinen derartigen Bezug mehr hatten. Sie dienten vielmehr lediglich als ›Label‹ für bestimmte Akkordtypen, die in allen möglichen Umkehrungen auftreten konnten. Dies gilt auch für den übermäßigen Quintsextakkord, der seinen Namen zwar in Übereinstimmung mit seiner ursprünglichen Verwendung der übermäßigen Sexte zwischen verminderter Quinte und Terz verdankt, sich jedoch im Lauf des 19. Jahrhunderts von der spezifischen Lagenordnung seiner Töne emanzipiert hat, wobei die übermäßige Sexte eben auch als verminderte Terz in Erscheinung treten konnte.²⁴

Mit einem Umfang von 48 Seiten beansprucht der Abschnitt »Commentary« (1–48), bei dem es sich in Wirklichkeit um einen eigenständigen Essay zu den *Models* handelt, fast ebenso viele Seiten wie Schönbergs gesamter Lehrgang. Zum Einstieg diskutiert Root jene ›Modelle‹, die Schönberg seinem Schüler Alban Berg am Anfang von dessen gut dokumentiertem und aufgearbeitetem Kompositionsunterricht im Herbst 1907 an die Hand gab.²⁵ Die teils im Faksimile wiedergegebenen Aufzeichnungen beginnen mit einer Tabelle, in der Schönberg systematisch sämtliche Möglichkeiten, einen Viertakter aus zwei bzw. drei Motiven zu bilden, auflistete. Bei seinem Versuch, Schönbergs Vorgehensweise in Regeln zu fassen, unterläuft Root jedoch ein grundsätzlicher Denkfehler (4f.): Seine Regel 1 besagt, dass jede Fortschreitung mit einem Motiv a beginnen müsse. Tatsächlich jedoch sind die Motivbuchstaben durch ihre alphabetische Folge bereits sukzessiv aufeinander bezogen, d.h. Motiv a bezeichnet *per se* die erste auftretende

Motivgestalt. Da Root jedoch von absoluten und nicht von relativen Motivgestalten ausgeht, ist er genötigt, eine dritte Regel zu formulieren, die besagt, dass jedes Modell seine einzelnen Bestandteile in alphabetisch ansteigender Reihenfolge bringen müsse, weshalb die Folge a c b a ausgeschlossen sei. Tatsächlich ist diese Folge ausgeschlossen, weil das zweite auftretende Motiv eines derartigen Viertakters grundsätzlich immer mit b bezeichnet ist. Roots Systematisierungsversuch beruht auf der Verkomplizierung eines einfachen Sachverhalts und ist nicht nur unbegründet, sondern sogar irreführend, da er spätestens im Kontext der folgenden Übungen zu Missverständnissen führen würde. Denn hier werden die Buchstaben durch eintaktige Motive ersetzt und zu achttaktigen Sätzchen erweitert, die in harmonischer Hinsicht den in einer weiteren Tabelle zusammengestellten Stufenfolgen Rechnung tragen und auf Motivreihungen beruhen, die Roots ›Regeln‹ teils widersprechen. Einige dieser Übungssätzchen sind übrigens als Notenbeispiele wiedergegeben, von denen jedoch kaum eines fehlerfrei übertragen wurde.²⁶

Problematisch ist schließlich auch Roots Motivauffassung mit Blick auf die Übungssätzchen. So leitet er beispielsweise das dritte Auftreten der Motivgestalt b in Schönbergs als Beispiel 3.3 wiedergegebenem Beispielsätzchen mittels Umkehrung, Transposition und Einschub aus der ersten Erscheinungsform des Motivs ab. Im Fall der zweiten Motivgestalt ist die Ableitung sogar noch komplizierter (8). Tatsächlich ging Schönberg jedoch von einer nicht intervallisch, sondern rhythmisch determinierten Motivgestalt aus, die überdies mit dem Takt als kleinster Einheit des musikalischen

23 Vgl. Schönberg 1922, 296; Richter 1905, 87.

24 In einer Fußnote in seiner *Harmonielehre* thematisiert Schönberg übrigens die sich daraus ergebende fehlende Eindeutigkeit der Bezeichnung des übermäßigen Terzquartakkords (Schönberg 1922, 296).

25 Vgl. Krämer 1996; Berg 2007.

26 Bsp. 3.5, T. 7, r. H., 2. Note: g^2 statt korrekt f^2 ; Bsp. 3.6, T. 2, r. H., 1. Note: f^1/c^2 statt f^1 ; l. H., letzte Note: $f/a/d^1$ statt $f/a/c^1$; Bsp. 3.7, T. 4, r. H., 4. Viertel: f^1 statt g^1 ; T. 7, r. H., 1. Note: a^1/c^2 statt a^1 ; T. 8, r. H., letzte Note: Viertelnote statt Halbe Note. Überdies fehlt ein Hinweis auf den betreffenden Band der *Alban Berg Gesamtausgabe*, in dem die entsprechenden Seiten aus dem Übungskonvolut faksimiliert und die in Frage stehenden Sätzchen vollständig ediert und kommentiert wurden (vgl. Berg 2007, [XVII] und [XVIII], 5–9 sowie 203–208).

schen Satzes zusammenfällt.²⁷ Zwar spielte selbstverständlich auch schon bei diesen ersten Übungen das für Schönbergs Denken zentrale Variationsprinzip eine Rolle, doch bestimmt es hier weniger das Verhältnis der einzelnen Motive eines Sätzchens als das der Achtakter zueinander.²⁸

Im Anschluss an die Diskussion dieser Modellsätzchen aus Bergs Unterricht wendet sich Root den Modellen aus Schönbergs späterer Zeit zu, wobei er sich vor allem auf die ebenfalls auszugsweise faksimilierten und in Übertragungen wiedergegebenen Aufzeichnungen von Gerald Strang bezieht (12–20). Strang gehörte zu Schönbergs ersten Schülern in Los Angeles und hat sich Verdienste als Herausgeber des posthum erschienenen Lehrwerks *Fundamentals of Musical Composition* erworben.²⁹ Zurecht betont Root, dass hier nicht mehr das eintaktige Motiv, sondern die zweitaktige Phrase das kleinste Element der Formbildung darstellt – ein Sachverhalt, der auf einen grundsätzlichen Wandel in Schönbergs Lehrkonzept schließen lässt und der offenbar mit seiner Rezeption der Kompositionslehre von Adolph Bernhard Marx zusammenhängt (14). Dessen Motivbegriff war insofern wesentlich flexibler als die didaktisch motivierte Vereinfachung Lobes, als das Motiv eben nicht als Element des Satzbaus, sondern als taktunabhängiges, variables Tonmaterial aufgefasst wird.³⁰ Für Marx war ähnlich wie später für Schönberg die kleinste strukturelle Einheit der musikalischen Konstruktion die zweitaktige, die er – anders als von Root behauptet (20) – sehr wohl mit einem eigenen Terminus bedachte, indem er die beiden Hälften eines viertaktigen Satzes als ›Abschnitte‹³¹ bezeichnete. Der Terminus ›Phrase‹ als Synonym für ›Zweitakt‹ findet sich allerdings erst bei Ludwig Bussler, dessen *Musikalische Formenlehre* eine vereinfachte Bearbeitung des vierbändigen Marx'schen Werks

für die Unterrichtspraxis darstellt.³² Root jedoch führt als möglichen Vermittler nicht Bussler, sondern den Leipziger Komponisten und Musiktheoretiker Stephan Krehl an, der die zweitaktige Einheit in seiner *Musikalischen Formenlehre* als »kleine[n] Satz«³³ bezeichnete und der ähnlich wie Schönberg dem Schüler eine Reihe zunehmend chromatisch ausgerichteter harmonischer Modelle für die Konstruktion derartiger Sätze an die Hand gab (22f.). Unerfreulich und leider symptomatisch für das ganze Buch ist, dass sich bei der Wiedergabe der zugehörigen Beispiele erneut entstellende Fehler eingeschlichen haben. So ist der Anfang von Beethovens *Hammerklaviersonate* op. 106 als »Op. 16« und das Hauptthema des ersten Satzes der Sonate op. 111 wohl aufgrund einer Verwechslung mit der römischen Kardinalzahl III als »Op. 3« bezeichnet ([24]).³⁴

Es folgt eine Diskussion ausgewählter Beispiele aus den *Models* unter sowohl harmonischen als auch motivischen Gesichtspunkten. Instruktiv ist Roots Analyse des Scherzos D-Dur (Bsp. 247), das hinsichtlich der harmonischen Gestaltung eine auffällige Parallele zu dem gut ein halbes Jahr nach Abschluss des Lehrwerks im Sommer 1943 entstandenen Werk *Theme and Variations for Wind Band* op. 43a aufweist (34f.).³⁵ Diese Beobachtung ist insofern von Interesse, als sie das Potenzial für weitergehende Untersuchungen zum Verhältnis der ›komponierten‹ Modellsätze in Schönbergs Lehrwerken und seinen Kompositionen aufzeigt. In dieser Hinsicht wäre beispielsweise ein Vergleich der »Period No. 1« (Bsp. 228) mit dem rhythmisch ähnlichen Hauptthema des ersten Satzes aus dem Vierten Streichquartett loh-

27 Diese Auffassung beruht auf der Lehrmethode von Johann Christian Lobe (vgl. Lobe 1875, 11, sowie Krämer 1996, 42ff.).

28 Vgl. Krämer 1996, 48f.

29 Schoenberg 1967.

30 Vgl. Marx 1846, 34–37; Krämer 1996, 44f.

31 Vgl. Marx 1846, 44; Krämer 1996, 45.

32 Vgl. Bussler 1894, 1: »§1 | Zweitakt oder Phrase«; Krämer 1996, 46. Dass Busslers Buch im Schönberg-Kreis bekannt war, geht u.a. daraus hervor, dass es von Berg in seinen beiden Aufsätzen »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?« (Berg 1924a, 330) und »Die musikalischen Formen in meiner Oper ›Wozzeck‹« (Berg 1924b, 589) zitiert wird.

33 Krehl 1920, 21–29.

34 In zwei weiteren Beispielen auf derselben Seite ist die Opuszahl der Klaviersonate C-Dur op. 2/3 falsch wiedergegeben.

35 Roots Behauptung, op. 43 sei zur gleichen Zeit wie die *Models* entstanden (34), ist unzutreffend.

nenswert. Den Abschluss bildet eine Untersuchung des Menuetts B-Dur (Bsp. 242) unter dem Aspekt der auf dem Prinzip der Umkehrung beruhenden symmetrischen harmonischen Fortschreitung, die auch der Matrix der ›Regionen‹ zugrunde liegt und die für Schönbergs Schaffen insgesamt charakteristisch ist (36–47).

Obwohl der »Commentary« zumindest in seinen analytischen Teilen lesenswert ist, indem er die Bedeutung des Lehrwerks insgesamt unterstreicht und durch die Kontextualisierung neue Sichtweisen eröffnet – die theoriegeschichtliche Einordnung ist dagegen weniger gelungen –, vermag er den insgesamt unerfreu-

lichen Gesamteindruck des Buchs, an dem der Herausgeber nicht die Alleinschuld trägt, sondern der zu einem erheblichen Teil auch auf die unzureichende Lektorierung zurückzuführen ist, nicht entscheidend zu verbessern. Dies ist umso misslicher, als hier eine Chance vertan wurde – die Chance nämlich, erstmals ein Schönberg'sches Theoriewerk in einer kritischen Ausgabe vorzulegen, die diese Bezeichnung verdient. Für die Buchreihe insgesamt bleibt zu hoffen, dass die ausstehenden Bände überzeugender geraten.

Ulrich Krämer

Literatur

- Berg, Alban (1924a), »Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich?«, *Musikblätter des Anbruch* 6, 329–341.
- Berg, Alban (1924b), »Die musikalischen Formen in meiner Oper ›Wozzeck‹«, *Die Musik* 16/5, 587–589.
- Berg, Alban (2007), *Instrumentalmusik 2. Einzelne Stücke, Variationen, Sonatenentwürfe (= Sämtliche Werke, Bd. II/2.2 [Musikalischer Nachlass. Kompositionen aus der Studienzeit, Teil 2])*, Wien: Universal Edition.
- Bussler, Ludwig (1894), *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben*, 2. Auflage, Berlin: Habel.
- Krämer, Ulrich (1996), *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*, Wien: Universal Edition.
- Krehl, Stephan (1920), *Die reine Formenlehre (= Musikalische Formenlehre [Kompositionslehre], Bd. 1)*, 2. Auflage, Berlin: Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.
- Lobe, Johann Christian (1875), *Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken (= Lehrbuch der musikalischen Komposition, Bd. 1)*, 4. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Marx, Adolph Bernhard (1846), *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Bd. 1, 3. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Richter, Ernst Friedrich (1905), *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben*, 24. Auflage, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Schönberg, Arnold (1922), *Harmonielehre*, 3. Auflage, Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1943), *Models for Beginners in Composition*, New York: Schirmer.
- Schönberg, Arnold (1954), *Structural Functions of Harmony*, hg. von Humphrey Searle, London: Williams and Norgate.
- Schönberg, Arnold (1957), *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, übersetzt von Erwin Stein, Mainz: Schott.
- Schönberg, Arnold (1967), *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang, London: Faber & Faber.
- Schönberg, Arnold (1972a), *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht*, übersetzt und hg. von Rudolf Stephan, Wien: Universal Edition.
- Schönberg, Arnold (1972b), *Models for Beginners in Composition: Syllabus, Music Examples, and Glossary*, Revised Edition, hg. von Leonard Stein, Los Angeles (CA): Belmont.
- Stein, Erwin (1923), *Praktischer Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre. Ein Hilfsbuch für Lehrer und Schüler*, Wien: Universal Edition.

Krämer, Ulrich (2018): Gordon Root (Hg.), Schoenberg's Models for Beginners in Composition (= Schoenberg in Words, Bd. 2), New York: Oxford University Press 2016. ZGMTH 15/1, 285–294. <https://doi.org/10.31751/959>

© 2018 Ulrich Krämer (kraemer@bbaw.de)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 10/01/2018

angenommen / accepted: 10/01/2018

veröffentlicht / first published: 30/06/2018

zuletzt geändert / last updated: 03/08/2018

Ulrich Scheideler / Felix Wörner (Hg.), *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (= *Lexikon Schriften über Musik*, Bd. 1), Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2017

Im generellen Vorwort der Herausgeber dieses ersten von drei Bänden¹ wird auf eine konzeptionelle Anlehnung an die 21 Bände von *Kindlers Literatur Lexikon* verwiesen. Für mich als immer wieder – sogar in Philosophie-Kontexten – diese ebenso zuverlässige wie voluminöse Sammlung Nutzenden, die allerdings auch über die Kunstwerke selbst detailliert Auskunft gibt, ist das eine vielversprechende Ansage, die neugierig auf die Realisierung macht. Die weitestgehende Beschränkung in der Auswahl der musiktheoretischen Schriften auf die europäisch-nordamerikanischen Traditionen von der Antike bis in die Gegenwart wird in den Bänden 2 und 3, die primär ›musikästhetischen‹ Fragestellungen gewidmet sind, auf schriftlich überlieferte Zeugnisse aller Hochkulturen erweitert werden. Einleuchtend ist die Entscheidung, komplexe Werke wie etwa Matthesons *Vollkommenen Capellmeister* in zwei Bänden mit Beiträgen unterschiedlicher Akzentuierung zu würdigen. Was muss, was sollte, was kann überhaupt in eine solche Sammlung aufgenommen werden? Die Auswahlkriterien, primär orientiert an den Kategorien ›repräsentativ‹, ›wirkungsmächtig‹ und ›die kompositorische Entwicklung beeinflussend‹, sind einerseits triftig, lassen aber andererseits auch Raum für recht divergierende Wertkriterien. In den ›Ästhetik‹-Bänden wird dann die Einbettung des Darzustellenden in gesellschaftlich-kulturelle Kontexte und ihre Historizität programmatisch sein.

Die Herausgeber des vorliegenden Bands spezifizieren in ihrer Einleitung die historisch gewachsene Vielfalt all dessen, was ›Musiktheorie‹ sein konnte und in der Regel noch bis

heute ist. Sich ergänzende Systeme von ›Fächern‹, die oft aber auch konkurrieren und in der Ausbildung curricular verfestigt sind, können ebenso normativ sein wie offen-reflexiv beschreibend. Sie zeigen Anteile an historischer und systematischer Wissenschaftlichkeit, analytischer und handwerklicher Kompetenzvermittlung (die das verstehende Hören einschließt), schließlich an kompositorischer Regelmäßigkeit und improvisatorischer Kreativität und auch an musikpädagogischer ›handlungsorientierter Reflexion‹. Aufmerksam gemacht wird auf den substanziellen Faktor der »Spannung zwischen schriftlicher Kodifizierung, lebendiger mündlicher Vermittlungspraxis und individueller künstlerischer Ausdrucksfähigkeit« (IX). Als eine wesentliche Legitimation für dieses Lexikon wird »ein zunehmendes Interesse an Musiktheorie als eigener wissenschaftlicher Disziplin in Europa« genannt, »partiell mit einer dezidiert historischen Ausrichtung verbunden« (X). Es »bleibt ein Desiderat des Faches die Bereitstellung einer leicht erreichbaren, zuverlässigen Einführung in die wichtigsten schriftlich überlieferten musiktheoretischen Quellen, also eines wissenschaftlichen Hilfsmittels, über das andere Disziplinen wie Philosophie und Kunstgeschichte bereits seit Langem verfügen« (X). Auf ›den *Kindler*‹ (siehe oben) sei nochmals nachdrücklich verwiesen.

Ich messe nun zunächst diese Konzeption (noch nicht ihre Realisierung) an meinen bisherigen Erfahrungen mit vergleichbaren Kompendien von musiktheoretischen und – in der Regel auf verschiedene Weise damit verbunden – kompositionsgeschichtlichen Texten. Dass diese Auswahl eine persönliche Färbung zeigt, ist selbstverständlich; sie scheint mir dennoch repräsentativ zu sein.

1 Die übrigen beiden Bände der von Hartmut Grimm und Melanie Wald-Fuhrmann herausgegebenen Lexikonreihe *Schriften über Musik* sind für 2018 angekündigt.

– Mit Hugo Riemanns *Geschichte der Musiktheorie* (1898; 2. Auflage 1921) war ein früher Versuch gemacht worden, die Resultate

der sehr verdienstvollen ›positivistischen‹ Sammlungen und Bewahrungen musiktheoretischer Zeugnisse, die bereits im 18. Jahrhundert begonnen und besonders im 19. mit bewundernswerter Energie fortgesetzt worden waren, zu bündeln und in einer teleologischen geschichtsphilosophischen Konstruktion zu ordnen, deren Ziel die endgültige ›nomothetische‹ Etablierung der harmonischen Tonalität war.

- Ernst Apfels dreibändige *Geschichte der Kompositionslehre. Von den Anfängen bis gegen 1700* (1981) präsentierte auf 952 Seiten einen – oft unterschätzten – material- und kenntnisreichen Gang durch substanzielle Stationen der in theoretischen Traktaten reflektierten Kompositionsgeschichte.
- Die voluminösen elf ›Roten Bände‹ *Geschichte der Musiktheorie* des Berliner Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz (Zaminer 1984–2006), konzeptionell stark durch Carl Dahlhaus geprägt, sind bis heute nicht nur im deutschsprachigen Raum das viel befragte Standardwerk mit unterschiedlichsten Akzentuierungen, sozusagen in allen Lebenslagen.
- Thomas Christensen gab *The Cambridge History of Western Music Theory* (2002; 10. Auflage 2014) heraus; hier verbindet sich eine auch methodische Offenheit der *New Musicology* kritisch mit den Chancen, die sich in der emanzipierten, nicht dogmatischen Wissenschaftlichkeit großer Teile der amerikanischen *Music Theory* bieten.
- Mit den Herausgebern Dörte Schmidt und Joachim Kremer taucht im Sammelband *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext* (2005) das Postulat der kulturgeschichtlichen Einbindung von Musiktheorie auf. Formuliert wird der sehr hohe Anspruch einer Neubestimmung der traditionell zwischen Theorie, Geschichte und Praxis angesiedelten Disziplin. Der angestrebte Weg von der Universalgeschichte zu einer Kulturgeschichte der Musiktheorie stellt den bisherigen, im Resultat weitgehend immanent theoriegeschichtlich orientierten, letztlich eurozentrischen Gesamtdarstellungen die Konzeption einer vielfach grenzüberschreitenden Kulturgeschichte gegenüber.

In allen diesen Konzeptionen mischt sich – wissenschaftstheoretisch explizit begründet und/oder als Implizites rekonstruierbar – die historiografische Interpretation einer hypothetischen problemgeschichtlichen Folgerichtigkeit mit einer pragmatisch damit verbundenen lexikalischen Nutzbarkeit. Wer hätte nicht, für Annäherungen an einen Gegenstand solchen wissenschaftlichen Interesses, die ›Roten Bände‹ oder ›den Christensen‹ befragt? Für mich war, zu Beginn meines Studiums, sogar ›der Riemann‹ noch unverzichtbar. Ich gestehe, selbst Dahlhaus' *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität* (1968) als Lexikon missbraucht zu haben, nicht zuletzt wegen des hervorragenden Personen- und Sachregisters. Wenn jetzt die Herausgeber den Aspekt des Lexikalischen so deutlich hervorheben, ist damit eine nachvollziehbare Scheu vor den ›großen‹ Geschichts-Konstruktionen verbunden; gleichzeitig bekommt der gegenwärtig allgemein verbreitete musikwissenschaftliche Trend zum enzyklopädisch brauchbaren Handbuch einen späten nahen Verwandten.

Die Auflösung in Einzelbeschreibungen ruft den guten alten Universalienstreit unweigerlich in Erinnerung. Ein nur positivistisch-empiristisches Singularisieren auf der einen Seite verkennt die komplexen, historisch gewachsenen Begründungszusammenhänge, verkennt ebenso in der Regel sogar die – durch das Aufgreifen unterschiedlicher Traditionslinien und Wertkriterien – in sich widersprüchlichen Prinzipien der dargestellten musiktheoretischen Werke; auf der anderen Seite opfert ein ›nomothetischer‹ begriffsrealistischer Ansatz, sei er platonisch-hegelianisch, sei er, in der Nachfolge, neo-phänomenologisch hergeleitet, in seinen Konstruktions-Prinzipien gern die umwegig widersprüchliche, reiche Vielfalt der musikalischen Phänomene und die unterschiedlichen Möglichkeiten ihrer Erkenntnis.

Durch die Pluralität der ausgewählten Schriften, verteilt auf etwa 2500 Jahre Kultur- und Musikgeschichte bis in die unmittelbare Gegenwart, ebenso durch die Pluralität der Autoren² wird für eine nicht hermetisch-einheitliche Herangehensweise gesorgt, wobei

2 Da keine Frauen vorkommen, kann das Maskulinum bestehen bleiben.

aber der historisch-kritische Theorie-Diskurs gegenüber nomothetischen Ansätzen von ›Wahrheitsfindung‹ durchaus dominiert. Alle Artikel haben eine identische Anlage: 1. Quellen (Beschreibung, Historie, wichtige Übersetzungen, Erscheinungsformen, auch digital); 2. Grundlegende Informationen über den Autor der Schrift; 3. als Hauptteil Darstellung und Positionierung des Inhalts; 4. Kommentar mit Einschätzung der Bedeutung der Schrift; 5. Verweise auf Sekundärliteratur. Ergänzt wird der Band durch ein ausführliches Personen- und Schriftenregister.

Eines der für mich gravierenden Probleme der Konzeption dieses Lexikons entsteht, wenn die fast durchgängig konstaterbaren Wandlungen im Denken, auch in den Wertkriterien eines ›historischen‹ Autors durch die Beschränkung auf in der Regel eine oder sehr wenige der Haupt-Schriften unberücksichtigt bleiben müssen. Das gilt etwa für Rameau und die ausgewählten Problemfelder im *Traité*, ebenso für einzelne Aspekte des *Nouveau système*; da hätten die von Christensen in diesen Werken konstatierten Einflüsse³ für noch mehr Verständnis der sich wandelnden Schwerpunkte des wissenschaftlich-künstlerischen Interesses Rameaus gesorgt: Die ›passions‹, in Akkordfolgen ›ausgedrückte‹ Affekte, sind der rationalistisch-mechanistischen Naturauffassung von Descartes noch ebenso verpflichtet wie die Dissonanzaufösungen in Analogie zum physikalischen Verhalten aufeinandertreffender Körper. Die *Génération harmonique* zeigt sich dann als vom Gravitations-Prinzip der Physik Newtons geprägt (eine konstitutive Rolle hat nun auch die Subdominante – die Tonika ist Zentrum, als ›Sonne des Tonsystems‹), und der Einfluss des englischen empirischen Sensualismus von Locke wird in Rameau später *Démonstration du principe de l'harmonie* von 1750 manifest.

Bei Bartók sind nur die *Harvard Lectures* dargestellt (immerhin auch mit der notwendi-

gen, hier aber abgemilderten Kritik an Benjamin Suchoff, dem Herausgeber der *Essays*, nicht aber der erstaunliche, zukunftsweisende frühe Beitrag im ersten *Melos*-Heft, »Das Problem der neuen Musik«, von 1920. (Achtung: »Anhämtonische Pentatonik« [46] hat nichts mit Blut zu tun, sollte also besser mit ›e‹ geschrieben werden.)

Was sucht man ungestraft von Schönberg heraus? Ist die Dodekaphonie wirklich verzichtbar – oder wird sie in den Folgebänden kommen? Ist der frühe, noch neukantianisch-empiriokritizistisch denkende (und fühlende!) Schenker zu vernachlässigen? Was bei Dahlhaus? Dagegen mag die Fülle der dargestellten Aspekte in den sechs (!) Riemann-Beiträgen auf den ersten Blick übertrieben anmuten, gerade sie aber ist der Bedeutung auch der Veränderungen im Denken Riemanns als Reaktion auf neu Erfahrenes adäquat – und ich würde sogar noch zusätzlich für die fehlenden *Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen* als eine Nr. 7 plädieren, die wesentliche Voraussetzungen für die ›Neo-Riemannian-Theory‹ bietet.

Redaktionell ist dieses Lexikon auch ein Plädoyer für viele ›Vergessene‹, speziell des späteren 19. und des frühen 20. Jahrhunderts, die seit längerer Zeit als ›aus der Musikgeschichtsschreibung herausgefallen‹ klassifiziert wurden. Der regulierte Mainstream ist, auch in der Historiografie, nicht unbedingt zuträglich für ökologische Artenvielfalt des Geschichtsverständnisses. Ob es allerdings in manchen Fällen mehr ist als eine moralische Erfüllung einer Chronistenpflicht, muss sich noch erweisen. Bei der Lektüre war für mich ein zielloses, ein nicht planmäßiges ›Finden, ohne zu suchen‹ in der gewaltigen Fülle der Beiträge oft mit mehr Lesevergnügen verbunden als ein zielgerichtetes Streben nach Information. Letzteres ›funktioniert‹ aber dennoch dann besonders gut, wenn vorhandene Wissenslücken der Rezipierenden mit den durchweg konzentrierten und anschaulich formulierten Erkenntnissen gefüllt werden können. Auf der anderen Seite möchte ich als Rezensent nur sehr allgemein anmerken: Viele der komprimiert zusammengefassten Schriften habe ich durchaus ›anders gelesen‹, bei zahlreichen Darstellungen von Konzeptionen und ihrer Positionierung innerhalb der Geschichte der theoretischen Diskurse hätte ich andere Akzente gesetzt, hätte auch

3 Ich verweise auf Christensens Beitrag »Musiktheorie im Kontext. Rameau und die Philosophie der Französischen Aufklärung« (Christensen 2005) im von Dörte Schmidt herausgegebenen Sammelband *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext* (Schmidt 2005), der auf den Seiten 93 bis 106 seine Forschungsergebnisse zusammenfasst.

andere Erklärweisen für die Anlagen einiger der untersuchten Schriften und ihrer Begrifflichkeiten zu Rate gezogen. Solche komplementären Relationen in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung sind aber tolerabel, werden in den Kommentar-Abschnitten der Artikel selbstverständlich auch thematisiert, ebenso wie kritische Anmerkungen zur jeweils dargestellten Schrift selbst.

Den 108 Autorinnen und Autoren der ca. 260 Artikel und den Herausgebern, die zugleich Autoren sind, ist – bei allen benannten

Problemen – höchste Anerkennung für die geleistete Arbeit auszusprechen. Mit den Ergänzungen durch die noch folgenden beiden Bände werden enzyklopädische wie lexikalische Erfordernisse gleichermaßen für die Rezipienten und den Rezensenten dann erfüllt, wenn in möglichst zahlreichen Artikeln sozial- und kulturgeschichtliche Aspekte als im umfassendsten Sinne grenzüberschreitende Prinzipien entfaltet werden.

Hartmut Fladt

Literatur

- Apfel, Ernst (1981), *Geschichte der Kompositionslehre. Von den Anfängen bis gegen 1700* (3 Bde.), Wilhelmshaven: Heinrichshofen.
- Jens, Walter (Hg.), (1988–1992), *Kindlers neues Literatur Lexikon* (21 Bde.), 2. Auflage, München: Kindler.
- Christensen, Thomas (2002), *The Cambridge History of Western Music Theory*, New York: Cambridge University Press.
- Christensen, Thomas (2005), »Musiktheorie im Kontext. Rameau und die Philosophie der Französischen Aufklärung«, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hg. von Dörte Schmidt, Schliengen: Edition Argus, 93–106.
- Dahlhaus, Carl (1968), *Untersuchungen über die Entstehung der harmonischen Tonalität*, Kassel: Bärenreiter.
- Riemann, Hugo (1921), *Geschichte der Musiktheorie im IX. bis XIX. Jahrhundert* [1898], 2. Auflage, hg. von Gustav Becking, Berlin: Hesse.
- Schmidt, Dörte (Hg.) (2005), *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, Schliengen: Edition Argus.
- Zaminer, Frieder (Hg.) (1984–2006), *Geschichte der Musiktheorie* (11 Bde.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Fladt, Hartmut (2018): Ullrich Scheideler / Felix Wörner (Hg.), *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (= Lexikon Schriften über Musik, Bd. 1), Kassel: Bärenreiter / Stuttgart: Metzler 2017. ZGMTH 15/1, 295–298. <https://doi.org/10.31751/960>

© 2018 Hartmut Fladt (fladt@aol.com)

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. This is an open access article licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.



eingereicht / submitted: 01/04/2018

angenommen / accepted: 01/04/2018

veröffentlicht / first published: 30/06/2018

zuletzt geändert / last updated: 03/08/2018