

20. Jahrgang 2023 Ausgabe 2

Herausgegeben von Patrick Boenke, Julia Freund und Martin Grabow

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 Groote (Zürich), Thomas Kabisch (Trossingen), Clemens Kühn (Dresden), Nicolas Meeùs (Paris), Alexander Rehding (Cambridge, MA), Christian Martin Schmidt (Berlin), Michiel Schuijer (Amsterdam)

20. Jahrgang 2023, Ausgabe 2 https://doi.org/10.31751/i.57

Herausgeber*innen:

Prof. Dr. Hans Aerts, Höchtestraße 7/3, 79350 Sexau, h.aerts@mh-freiburg.de

Dr. Patrick Boenke, Seilerstätte 26, A-1010 Wien, boenke@mdw.ac.at

Dr. Julia Freund, Neue Rabenstr. 13, 20354 Hamburg, Julia.Freund-1@uni-hamburg.de

Dr. Martin Grabow, B7 19, 68159 Mannheim, Martin.Grabow@staff.muho-mannheim.de

Dr. Andrea Horz, Eroicagasse 41/1b, 1190 Wien, horz@mdw.ac.at

Dr. Cosima Linke, Körnerstraße 3, 76135 Karlsruhe, cosima.linke@posteo.de

verantwortliche Herausgeber*innen dieser Ausgabe: Patrick Boenke, Julia Freund und Martin Grabow Korrektorat: Jakob Maria Schermann, Anne Ewing-Greinecker

Die Herausgeber*innen 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

© 2023 Max Alt, Leon Bellmer, Patrick Boenke, Julia Freund, Martin Grabow, Susanne Hardt, Kilian Sprau, Christian Strinning, Sebastian Urmoneit

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

20. JAHRGANG 2023, AUSGABE 2

EDITORIAL	5
ARTIKEL	
KILIAN SPRAU Geordnete Verhältnisse Temporelationen als Mittel performativer Formbildung in Robert Schumanns Lenau-Liedern op. 90	7
LEON BELLMER Ein >galantes< Modell? Diskussion einer Stelle in Beethovens <i>Grande Sonate Pathétique</i> vor dem Hintergrund kompositorischer Prototypen und der >Schreibart< in zeitgenössischen Traktaten	41
CHRISTIAN STRINNING Hugo Distlers früher Vokalkontrapunkt Versuch einer Genealogie der Satztechnik	61
MAX ALT Sound Design Eine (Musik-)Theorie des medientechnisch gestalteten Klangs?	91
REZENSIONEN	
KILIAN SPRAU Michael Spors, Formale Konzepte der ersten Sinfonien W. A. Mozarts. Mit einer Darlegung der Kriterien einer Analyse aus zeitgenössischer Sicht	
(= sinefonia, Bd. 27), Hofheim: Wolke 2018	109
SEBASTIAN URMONEIT Heinrich Poos, <i>Bach-Lektüren</i> , hg. von Hans Jaskulsky, Hildesheim: Olms 2022	119
SUSANNE HARDT Pascal Rudolph, <i>Präexistente Musik im Film. Klangwelten im Kino des Lars von Trier,</i> München: edition text + kritik 2022	125

Editorial

Diese Varia-Ausgabe enthält vier Fachartikel, die in ihrer thematischen Breite und methodischen Vielfalt von den zahlreichen Vernetzungsmöglichkeiten musiktheoretischer Forschung mit angrenzenden Disziplinen wie der Interpretationsforschung oder den Sound Studies zeugen. Die *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* publiziert regelmäßig auch Texte, die im Aufsatz-Wettbewerb der Gesellschaft für Musiktheorie zur Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses prämiert wurden: Eingang in diese Ausgabe fand der 2022 in Salzburg ausgezeichnete Artikel von Leon Bellmer (2. Preis).

Kilian Sprau macht in seinem Artikel auf die formbildende Funktion von Temporelationen zwischen einzelnen Sätzen von Liederzyklen am Beispiel von Robert Schumanns Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem op. 90 aufmerksam. Anhand von Interpretationsanalysen zeigt er auf, wie Interpret:innen durch die Tempogestaltung die zyklische Formwirkung wesentlich mitbestimmen, und knüpft damit inhaltlich an die 2021 erschienene Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie zum Thema Interpretation als Analyse an.1

In seinem Wettbewerbsbeitrag analysiert Leon Bellmer eine Stelle aus dem Rondo der Klaviersonate op. 13 von Ludwig van Beethoven vor dem Hintergrund kompositorischer Prototypen und arbeitet ein Modell heraus, dem er dann in zeitgenössischen Musikwerken und Traktaten nachspürt. Dabei geht er u.a. der Frage nach, inwiefern das Modell – eine Variante des von Vasily Byros sogenannten → Fenaroli-Ponte ← Schemas – im Sinne der Vorstellung verschiedener ›Schreibarten ‹ als ›galant ‹ gelten kann.

Christian Strinning arbeitet in seinem Beitrag Stileigentümlichkeiten des frühen Vokalkontrapunkts von Hugo Distler heraus und fragt dabei nach kompositionstechnisch wie -ästhetisch einflussgebenden Faktoren. Neben eingehenden Analysen von kontrapunktisch gearbeiteten Partien vor allem aus Distlers Sammlung geistlicher Chorgesänge Der Jahrkreis op. 5 wertet Strinning für seine Stilstudie auch Dokumente und Zeugnisse aus Distlers Studienzeit aus.

In seinem Beitrag zeichnet Max Alt die Diskurse um den Begriff des >Sound Designs< nach und macht sich für die Etablierung einer Musiktheorie des Sound Designs stark, die er als medientechnologisch informierte theoretische Beschäftigung mit dem Gegenstand Klange versteht. Die Rolle von Instrumenten der (elektronischen, digitalen) Klanggestaltung für die Entstehung musiktheoretischen Wissens sei dabei insbesondere zu berücksichtigen.

Rezensionen zu drei jüngeren Publikationen aus unterschiedlichen Bereichen runden diese Varia-Ausgabe ab.

Wir danken allen Autor:innen und Rezensent:innen für die produktive Zusammenarbeit in den letzten Monaten. Ein herzlicher Dank geht auch an alle Beteiligten aus dem vorausgegangenen Peer-Review-Verfahren sowie an die Jury-Mitglieder 12. Aufsatzwettbewerbs 2022. Im Besonderen danken wir Jakob Schermann und Anne Ewing-Greinecker für das Korrektorat, Werner Eickhoff-Maschitzki für die Vorbereitung der Grafiken sowie Dieter Kleinrath für das Erstellen der PDF-Fassung.

Patrick Boenke, Julia Freund, Martin Grabow

Glaser/Linke/Sprau/Utz (Hg.) 2021.

Literatur

Glaser, Thomas / Cosima Linke / Kilian Sprau / Christian Utz (Hg.) (2021), Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen, Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie. https://doi.org/10.31751/1118

© 2023 Patrick Boenke (boenke@mdw.ac.at), Julia Freund (Julia.Freund-1@uni-hamburg.de, ORCID iD: 0000-0003-3488-7538), Martin Grabow (martin.grabow@staff.muho-mannheim.de)

Universität für Musik und darstellende Kunst Wien [University of Music and Performing Arts Vienna]; Universität Hamburg; Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim [Mannheim University of Music and Performing Arts]

Boenke, Patrick / Julia Freund / Martin Grabow (2023), Editorial, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 20/2, 5-6. https://doi.org/10.31751/1192

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: 19/12/2023 angenommen / accepted: 19/12/2023 veröffentlicht / first published: 30/12/2023 zuletzt geändert / last updated: 20/12/2023

Geordnete Verhältnisse

Temporelationen als Mittel performativer Formbildung in Robert Schumanns Lenau-Liedern op. 90

Kilian Sprau

Der Artikel schließt an Arbeiten aus Interpretationsforschung und Performance Studies zur Tempogestaltung bei der Aufführung zyklischer Musikwerke an (z.B. PETAL, Graz 2017-2020). Zunächst wird durch Analyse der originalen Metronomzahlen zu Robert Schumanns Sechs Gesängen von N. Lenau und Requiem op. 90 gezeigt, inwiefern Temporelationen zwischen einzelnen Sätzen zyklischer Werke als Element musikalischer Formgebung verstanden werden können. Anschließend demonstriert die Analyse zehn verschiedener Einspielungen des Werks, dass Interpret:innen dadurch, wie sie ihre Tempi konkret wählen, Einfluss auf die Formwirkung des Werks als Ganzen nehmen. Die Aufnahmeanalyse macht deutlich, dass Musizierende durch autonome Tempowahl einen eigenen Beitrag zur Formung des Werkverlaufs leisten. Die Temporelationen zwischen den einzelnen Liedern setzen eigenständig Akzente und interagieren mit anderen Ebenen der Formgestaltung. Letzteres wird mit Bezug auf die narrative Struktur der von Schumann vertonten Gedichtvorlagen demonstriert. Maßgeblich ist dabei, wie die Abfolge der einzelnen Tempi zum Eindruck von ›Kontinuität‹ und ›Wandel‹ im Formverlauf beiträgt, Zäsuren setzt und über mehrere Lieder hinweg für globale Tempoverlangsamung bzw. -beschleunigung sorgt. Insgesamt bestätigt und erweitert der Beitrag vorliegende Erkenntnisse darüber, wie Interpret:innen musikalischer Werke Tempogestaltung als performatives Mittel zyklischer Formgebung einsetzen.

The contribution refers to existing research in the field of Interpretationsforschung/performance studies concerning tempo shaping in the performance of cyclical music works (e.g., PETAL, Graz 2017–2020). Firstly, an analysis of the original metronome markings in Robert Schumann's Sechs Gesänge von N. Lenau und Requiem op. 90 shows the extent to which tempo relations between individual movements of cyclical works can be understood as an element of the music's formal design. Subsequently, the analysis of ten different recordings of the work demonstrates that performers exert influence on the formal impact of the work as a whole by how they specifically choose their tempi. The recording analysis reveals how musicians, by making autonomous tempo decisions, contribute in a particular way to the work's formal process. Tempo relations between individual songs set their own benchmarks and interact with other levels of formal shaping which is exemplified with reference to the narrative structure of the poems set to music by Schumann in this work. A crucial factor is how the sequence of individual tempi contributes to the impression of ocontinuity or ochange, using caesuras and processing general deceleration or acceleration over several songs. Overall, the contribution confirms and expands existing knowledge about how performers of musical works apply tempo shaping as a perfomative means of structuring cyclical form.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Aufnahmeanalyse; cyclical form; Interpretationsforschung; Liederzyklus; performance studies; recording analysis; Robert Schumann; song cycle; tempo relations; tempo shaping; Tempogestaltung; Temporelationen; zyklische Form

Inwiefern trägt die Tempogestaltung bei der Aufführung zyklischer Kompositionen zur einheitlichen Wirkung eines Werkverlaufs bei? Seit einiger Zeit ist diese Frage Gegenstand eingehender musikwissenschaftlicher Forschung. Wesentliche Anregungen in theoretisch-systematischer Hinsicht verdankt der Diskurs David Epstein, der (zusammenfassend: 1995) die Auffassung vertritt, Musiker:innen tendierten bei Tempowechseln inner-

halb eines Werks zur Wahl proportional relationierter Zeitmaße. Zeugnisse namhafter Dirigenten belegen die konkrete Bedeutung solcher Überlegungen für die musikalische Praxis. Empirische Untersuchungen zur Frage, wie Musiker:innen in mehrsätzigen Werken mit Temporelationen umgehen, wurden jüngst im Rahmen des Forschungsprojekts PETAL an der Kunstuniversität Graz durchgeführt (Performing, Experiencing and Theorizing Augmented Listening; 2017–2020).2 Vergleichende Untersuchungen zahlreicher Einspielungen u.a. von Johann Sebastian Bachs Goldberg-Variationen, Ludwig van Beethovens Diabelli-Variationen und Franz Schuberts Winterreise konnten belegen, dass Musiker:innen Tempogestaltung als performatives Mittel zyklischer Formgebung einsetzen.³ Die Wahl eines bestimmten Tempos für einen bestimmten Abschnitt eines Werks lässt sich demnach nicht nur zur kompositorischen Struktur der betreffenden Passage in Beziehung setzen, sondern auch zur Tempowahl in anderen Abschnitten desselben Werks. Tempogestaltung erscheint unter diesem Aspekt als Instrument der Modellierung von zyklischem Zusammenhang, und zwar als Strategie, die nicht ausschließlich dem Komponisten/der Komponistin, sondern in mindestens ebenso hohem Maß den ausführenden Musiker:innen zur Verfügung steht. Zyklizität erweist sich in diesem Zusammenhang als Kategorie nicht nur der kompositorischen, sondern ebenso der »performative[n] Form«.4

Als Untersuchungsgegenstand im Schnittfeld von Werkanalyse und Performanceforschung wurde im Projekt PETAL auch Robert Schumanns Zyklus von Klavierstücken Kinderszenen op. 15 in den Blick genommen. Schumann hat in der zweiten Edition von 1839 allen 13 Sätzen des Werks Metronomisierungen vorangestellt, die, wie die Grazer Forschungsergebnisse nahelegen, als strukturelles Element der zyklischen Werkkonzeption gedeutet werden können. Schumanns Metronomangaben prägen eine veritable »Tempodramaturgie« aus, die sich u.a. in der Zuweisung annähernd identischer Zeitmaße an die »Achsen-Szenen«⁵ manifestiert: Die Eröffnungsstücke Nr.1 (M.M. 🗸 = 108) und Nr.2 (M.M. J = 112), der Mittelsatz Nr. 7 (M.M. J = 100) und das Schlussstück (M.M. J = 112) bilden »Tempoplateaus«, deren »>architektonische< Wiederkehr [...] interne zyklische Beziehungen«6 stiftet. Im Zuge der Grazer Forschung wurde eine Einspielung des Werks erstellt, die sich an den originalen Metronomisierungen Robert Schumanns orientiert; ihre Auswertung führte zur Feststellung, die Zyklizität der Tempodramaturgie werde in der klingenden Ausführung tatsächlich »deutlich nachvollziehbar«.⁷

Der folgende Beitrag widmet sich einem weiteren Werk Robert Schumanns, dessen Sätze der Komponist konsequent mit Metronomzahlen bezeichnet hat: den Sechs Gesängen von N[ikolaus] Lenau und Requiem op. 90. Das Werk entstand im August 1850, kurz vor dem Umzug der Familie Schumann von Dresden nach Düsseldorf. Die Texte stammen vom österreichisch-ungarischen Dichter Nikolaus Lenau (1802-1850), mit Ausnahme des abschließenden Lieds Requiem, das auf der Übersetzung eines anonymen spätlateinischen Gedichts beruht. Inhaltlich lässt sich die Gedichtfolge als Erzählung einer un-

- Vgl. Loesch 2022, 483. 1
- 2 Vgl. https://institut1.kug.ac.at/petal/ (1.3.2023).
- Vgl. Motavasseli 2021; Gingras 2021; Rector 2021; Hell 2021; Glaser 2021; Zenck 2021; Utz 2021; Sprau 2021.
- Glaser/Linke/Sprau/Utz 2021, 7.
- 5 Utz 2020, 349.
- 6 Ebd., 350.
- Ebd. Aufnahme verfügbar unter https://www.youtube.com/watch?v=zCu7G9HlkcU (1.3.2023).

glücklichen Liebe verstehen. Clara Schumann bezeichnet das Werk als insgesamt »sehr melancholisch«, lediglich Requiem schließe »einigermaßen mildernd«⁸ ab. Ich habe an anderer Stelle ausführlich über die zyklischen Aspekte dieses zentralen Opus aus Schumanns späterem Liedschaffen geschrieben; vor diesem Hintergrund gehe ich im Folgenden davon aus, dass das Werk als Liederzyklus zu verstehen ist. Dabei widme ich mich einem Spezialaspekt zyklischer Formgestaltung: der Tempodisposition im Sinne einer das Werk übergreifenden und einheitsstiftenden Strategie. Zur Diskussion stehen einerseits Angaben, die die Partitur diesbezüglich macht, andererseits die Tempogestaltung auf verschiedenen Einspielungen des Werks. Insofern damit notentextanalytische und interpretationsanalytische Fragestellungen aufeinandertreffen, ist der folgende Beitrag im Schnittfeld von Werkanalyse und Interpretationsforschung angesiedelt.

ZU DEN METRONOMANGABEN IN SCHUMANNS OP. 90

In seinen grundlegenden Studien zum Spätwerk Robert Schumanns weist Reinhard Kapp auf die Tendenz des Komponisten hin, »ein unverändertes Tempo ganzen Sätzen, ja Stücken zugrundezulegen«. 10 Nun kann man für Schumanns Opus 90, obgleich die verbalen Tempobezeichnungen alle in eine ähnliche Richtung weisen (siehe unten), zwar nicht von einem Einheitstempo im wörtlichen Sinn sprechen, durchaus aber davon, dass die Tempi der einzelnen Lieder zueinander in einem wohl austarierten Verhältnis stehen. Diese Tempi lassen sich mathematisch exakt bestimmen, da der Komponist allen sieben Liedern eine Metronomzahl beigegeben hat. Es ist für Liedwerke Schumanns keineswegs selbstverständlich, dass diese Maßnahme tatsächlich für alle sieben Lieder getroffen wird, 11 und wenn der Komponist außerdem bei zwei Liedern (Nr. 5 Einsamkeit und Nr. 6 Der schwere Abend) zu Beginn auf die sonst übliche verbale Tempoangabe bzw. Vortragsbezeichnung verzichtet, hebt das die Bedeutsamkeit der Metronomisierungen noch hervor. Nachfolgende Übersicht listet die von Schumann in Opus 90 verwendeten Taktarten, Vortragsbezeichnungen und Metronomisierungen auf:

- Nr. 2 Meine Rose: 6/8, »Langsam, mit innigem Ausdruck«, M.M. $\stackrel{1}{\triangleright}$ = 108

- Nr. 5 Einsamkeit: 2/2, [keine verbale Angabe], M.M. J = 96
- Nr. 7 Requiem: 4/4, »Langsam«, M.M. J = 63
- Litzmann 1905, 221. 8
- Vgl. Sprau 2016. Der folgende Abschnitt »Zu den Metronomangaben in Schumanns op. 90« greift ebd. (192–198) angestellte Überlegungen in vertiefender Weise auf.
- Kapp 1984, 110, mit Bezug auf das Jahr 1853.
- Von seinen Liedwerken für Solostimme und Klavier versieht Schumann außerdem die Opera 95, 107, 117 und 125 durchgehend mit Metronomzahlen.

Die Metronomzahlen wurden von Schumann eigenhändig in die von einem Kopisten geschriebene Stichvorlage für den Erstdruck eingetragen;¹² im Erstdruck selbst (Schumann 1850) sind sie ebenso wiedergegeben (siehe die folgenden Notenbeispiele). Auch die maßgeblichen Folgeeditionen¹³ enthalten die Metronomzahlen. Diese sind also zu iedem Zeitpunkt der Rezeptionsgeschichte Teil der in der Partitur kodifizierten Werkgestalt gewesen. Gleichwohl wäre es unangemessen, sie als absolut sichere Indikatoren der vom Komponisten intendierten Tempi zu sehen: Die mangelnde Präzision im 19. Jahrhundert gebrauchter Metronome durchkreuzt solche Hoffnungen.¹⁴ Die folgende Untersuchung berücksichtigt diese Metronomisierungen allerdings nicht (in erster Linie) als absolute Größen: Sie ist vor allem an ihren wechselseitigen Relationen interessiert; diese befragt sie auf ihre Funktion für die zyklische Formbildung. 15 Zunächst fällt auf, dass drei der sieben Lieder nahezu identisch metronomisiert sind: Nr.1 (M.M. = 108), Nr.2 (M.M. $\stackrel{1}{\searrow}$ = 108) und Nr. 6 (M.M. $\stackrel{1}{\surd}$ = 104). Die Angaben für zwei weitere Lieder, Nr. 4 (M.M. → = 92) und Nr. 5 (M.M. → = 96), liegen auf der gebräuchlichen Metronomskala nur wenige Striche darunter. Damit fallen lediglich die Tempi der Lieder Nr.3 (M.M. 🎝 = 60) und Nr. 7 (M.M. J = 63) aus dem Rahmen, die wiederum untereinander bemerkenswert homogen metronomisiert sind.

Natürlich bleibt die Angabe eines Tempos abstrakt, wenn man nicht auch den »Tempoeindruck«16 berücksichtigt – eine Kategorie, die nicht zwangsläufig mit empirischhörpsychologischen Daten hinterlegt werden muss, sondern auch im Rahmen einer reinen Notentextanalyse zur Anwendung gelangen kann. Sie besagt, dass ähnlich metronomisierte Musik ganz verschieden wirken kann, da der ›Tempoeindruck‹ wesentlich von der Einteilung metrisch gegliederter Zeit durch den konkreten Rhythmus abhängt. So kann etwa die Unterteilung von Viertelzählzeiten in Achteltriolen einen ganz anderen Tempoeindruck erzielen als – bei gleicher Metronomisierung der Viertelebene – eine Sechzehntelfiguration. Andererseits können metrisch verschieden strukturierte Musikstücke unter Umständen einen ähnlichen Tempoeindruck hervorrufen: Das Eröffnungslied von Schumanns Opus 90 etwa, Lied eines Schmiedes, steht im 4/4-Takt, die darauffolgende Nr. 2 Meine Rose hingegen im 6/8-Takt. Da die identische Angabe M.M. = 108 sich für Nr. 1 auf einen gleichmäßigen Viertelpuls, für Nr. 2 hingegen auf die Ebene fortlaufender Achtelnoten bezieht, kann der Tempoeindruck in beiden Liedern ähnlich ausfallen (Bsp. 1 und 2). Dass die verbale Tempobezeichnung in beiden Fällen »Langsam« lautet, trägt dem Rechnung.

¹² Für diese Auskunft danke ich Timo Evers (Neue Robert-Schumann-Gesamtausgabe, Mainz).

¹³ Schumann 1887; Friedlaender (Hg.) (o.J.), 36–53.

¹⁴ Vgl. Wendt 2012, 219.

¹⁵ Tatsächlich könnte Schumann allerdings auch ein inkorrekt skaliertes Metronom benutzt haben (vgl. ebd., 221 f. und 229). In diesem Fall wäre die Aussagekraft auch der Temporelationen erheblich reduziert. Zumindest als nominelle Größen wären sie aber selbst in diesem Fall noch bedeutsam.

¹⁶ Bengen/Frobenius/Behne 1998. Vgl. Synofzik 2020, 241.



Beispiel 1: Robert Schumann, Lied eines Schmiedes op. 90 Nr. 1, T. 1-9¹⁷



Beispiel 2: Schumann, Meine Rose op. 90 Nr. 2, T. 1–9¹⁸

Schumann 1850, 3; Quelle: Klassik Stiftung Weimar/Herzogin Anna Amalia Bibliothek/Signatur F 553 (ebenso für Bsp. 2–7).

Ebd., 4. 18

Lied Nr. 3 Kommen und Scheiden hingegen wird man sowohl im Hinblick auf die nominellen Metronomwerte als auch auf den Tempoeindruck als verschieden vom vorangehenden Lied empfinden: Die Metronomangabe lautet M.M. J = 60 und signalisiert damit gegenüber Nr. 2 eine Verlangsamung. Andererseits steht Nr. 3 wie Nr. 2 im 6/8-Takt, und der Klaviersatz ist an vielen Stellen von Achtelfigurationen geprägt (Bsp. 3). Vergleicht man beide Lieder auf dieser metrischen Ebene, bedeutet die Metronomangabe M.M. J = 60 eine Beschleunigung des Pulses. (Dass auf metrisch hintergründige Weise zwischen Nr. 2 und Nr. 3 zugleich auch Tempokontinuität existiert, wird weiter unten ausgeführt.)



Beispiel 3: Schumann, Kommen und Scheiden op. 90 Nr. 3, T. 1–9¹⁹

Die Kategorie Tempoeindruck negiert nicht die Bedeutung der numerischen Metronomangaben, aber sie macht bewusst, dass Temporelationen auf verschiedenen metrischen Ebenen bestehen können. So hängt auch die Frage, ob man Nr. 4 *Die Sennin* als eher gemäßigtes oder eher geschwindes Lied auffasst, davon ab, ob man sich auf die kleinste Zähleinheit, das triolische Sechzehntel, bezieht – dann ist das Lied bewegter als die vorangehende Nr. 3 –, oder aber auf die Achtelebene, die vom vorgezeichneten Metrum (3/8) in den Fokus gerückt wird (ihr gilt sicherlich die Tempovorschrift »Nicht schnell«; Bsp. 4). Auf der Achtelebene jedenfalls steht *Die Sennin* mit M.M. \Rightarrow = 92 den ersten beiden Metronomangaben des Zyklus deutlich näher als der Gangart des dazwischen platzierten *Kommen und Scheiden*.



Beispiel 4: Schumann, Die Sennin op. 90 Nr. 4, T. 1-620

Die Tendenz einer Rückkehr zum Anfangstempo des Zyklus setzt sich in den Liedern Nr.5 und Nr.6 fort. Dabei berücksichtigt die Metronomangabe für Nr.5 Einsamkeit, M.M. = 96, nicht das vorgezeichnete 2/2-Metrum, sondern bezieht sich auf die Viertelzählzeit. Dies ist insofern stimmig, als die Viertelebene auch auf anderen Gestaltungsebenen betont wirkt, etwa durch ausdrucksstarke Vorhaltsfigurationen im Klavierpart (Bsp. 5).



Beispiel 5: Schumann, Einsamkeit op. 90 Nr. 5, T. 1-8²¹

- 20 Ebd., 9.
- Ebd., 12. 21

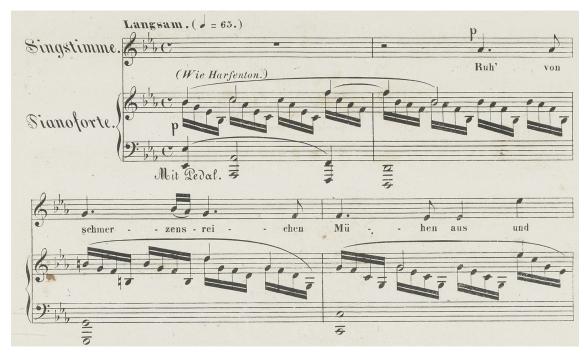
Die Viertelzählzeit ist auch für den Tempoeindruck von Nr. 6 Der schwere Abend konstitutiv; jedenfalls wird sie in der Rhythmik des kurzen Klaviervorspiels wirksam in Szene gesetzt. Dem entspricht auch die Taktvorzeichnung 3/4; der Zyklus ist nun mit M.M. = 104 beinahe wieder bei seinem Ausgangstempo angekommen (Bsp. 6).

Das abschließende Lied Nr. 7 Requiem ist dann wieder bedeutend langsamer metronomisiert (M.M. J=63). Allerdings kann die Sechzehntelfiguration im Klavierpart auch den Eindruck eines gegenüber der vorangegangenen Nr. 6 gesteigerten Tempos auslösen (Bsp. 7). Empfindet man beim Hören einen Achtelpuls, so wäre von M.M. = 126 auszugehen. Andererseits lässt die Oberstimme des Klaviervorspiels zu Beginn die Viertelebene hervortreten, auf die sich gewiss die Tempovorschrift »Langsam« bezieht. Durch die Metronomisierung dieser Ebene wird das Requiem dem dritten Lied Kommen und Scheiden angenähert (dort galt M.M. J=60).

Insgesamt könnte man für die Lieder Nr. 1, 2, 4, 5 und 6 von einem nur geringfügig modifizierten Grundtempo innerhalb des gesamten Werkzusammenhangs sprechen: Durch die sehr ähnlichen Metronomangaben weisen diese Lieder eine ausgesprochene Homogenität des Zeitmaßes auf (Abb. 1).



Beispiel 6: Schumann, Der schwere Abend op. 90 Nr. 6, T. 1-12²²



Beispiel 7: Schumann, Requiem op. 90 Nr. 7, T. 1-4²³

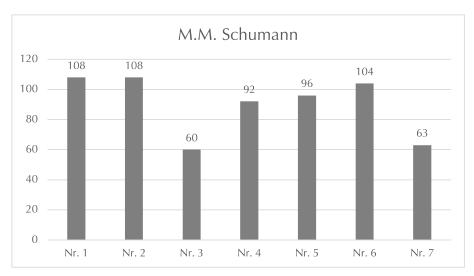


Abbildung 1: Schumann, Lieder op. 90, Tempi der sieben Einzellieder (x-Achse), angegeben in beats per minute (y-Achse) gemäß Schumanns Metronomisierung

Freilich stellt sich unter dem Aspekt der zyklischen Werkeinheit die Frage, ob die von der Metronomzahl her babseitsk liegenden Lieder, Nr. 3 Kommen und Scheiden und Nr. 7 Requiem, eine tatsächlich gänzlich extraterritoriale Position einnehmen, oder ob nicht auch sie zu den übrigen Liedern des Opus in plausible Temporelation gesetzt werden können. Dies ist tatsächlich der Fall, und zwar wenn man zusätzlich zu den Metronomzahlen als solchen die Möglichkeit einer Überlagerung unterschiedlicher metrischer Ebenen in Betracht zieht, wie dies etwa Harald Krebs für einige Lieder aus Schumanns Opus 90 mit analytischem Gewinn getan hat.²⁴ In Nr. 6 Der schwere Abend etwa wird

Ebd., 19. 23

Vgl. Krebs 2011. Metrische Besonderheiten und ihr expressiver Gehalt sind bereits das Thema der auf Schumanns Gesamtwerk bezogenen Monographie desselben Autors (Krebs 1999).

der vorgezeichnete 3/4-Takt wiederholt durch duolische Rhythmisierung der Gesangsstimme irritiert. Wiederholt bleiben Klangereignisse auf der Viertelebene sogar völlig aus (siehe Bsp. 6, T. 2 f. 25) und überlassen damit den metrisch dissonierenden Duolen gänzlich das Feld. Die Duolenviertel nun laufen mit ca. 69 bpm (*beats per minute*) ab, also nur geringfügig schneller als die Viertel des nachfolgenden Lieds Nr. 7 Requiem (M.M. = 63). Das aus dem Rahmen fallende Zeitmaß von Requiem erscheint daher durch die metrischen Dissonanzen des vorangegangenen Lieds vorbereitet. 26

Ähnliches lässt sich für Nr. 3 *Kommen und Scheiden* beobachten. Im vorhergehenden Lied, Nr. 2 *Meine Rose*, wird der vorgezeichnete 6/8-Takt häufig durch hemiolische Strukturen überlagert oder zumindest relativiert (siehe Bsp. 3, T. 1–3²⁷). Die Zähleinheit des punktierten Viertels steht dort also in Konflikt mit der einfachen Viertelnote, die auch im Klaviernachspiel (T. 50–54) durch wiederholte Synkopenbildung nochmals ausdrücklich profiliert wird. Die einfachen Viertel haben (da ja M.M.) = 108 gilt) eine Geschwindigkeit von 54 bpm, und das liegt nur wenig unter dem Tempo der punktierten Viertel, die dann im folgenden Lied Nr. 3 *Kommen und Scheiden* die metronomisierte Zähleinheit darstellen (siehe Bsp. 3; dort gilt: M.M.) = 60).

Eine ähnliche Korrelation ist schließlich auch für Nr. 3 *Kommen und Scheiden* und das anschließende Lied Nr. 4 *Die Sennin* festzustellen. Ein voller 6/8-Takt von Nr. 3 müsste mit M.M. J. = 30 angegeben werden; dies entspricht in der Länge ziemlich genau einem vollen 3/8-Takt von Nr. 4, der mit M.M. J. = 31 bezeichnet werden müsste. So prägen Schumanns Metronomisierungen in Opus 90 insgesamt ein Tempokonzept aus, das sich als »Kontinuität im Wechsel«²⁸ bezeichnen lässt: Auch an solchen Liedübergängen, die durch stark abweichende Metronomzahlen markiert sind, liegt auf einer komplexeren metrischen Ebene Kontinuität zum Vorangegangenen vor. Man kann Schumanns Metronomzahlen somit als Hinweis auf zyklische Gesamtdisposition des Werks werten.

Zyklische Ordnung in Opus 90 lässt sich aber auch erkennen, wenn man neben den abstrakten Größen der Metronomzahlen zusätzlich die Kategorie des Tempoeindrucks berücksichtigt. So wird in Nr. 2 Meine Rose, allen hemiolischen Irritationen zum Trotz, die ternär schwingende Qualität des 6/8-Metrums ohne Weiteres hörbar; eine Metronomangabe für die halben Takte müsste M.M. . = 36 lauten. Vor diesem Hintergrund ist, wie erwähnt, nicht unwahrscheinlich, dass der Übergang von Nr. 2 zu Nr. 3 Kommen und Scheiden (6/8-Takt; M.M. . = 60) beim Hören nicht als Verlangsamung, sondern als Beschleunigung empfunden wird. Diesem Eindruck eines Tempoanstiegs schließt sich dann mit Nr. 4 Die Sennin (3/8-Takt; M.M. . = 92) eine erneute Beschleunigung an, wenn man von Schumanns Klavierfiguration, die die Achtel hier triolisch zerlegt, als Grundlage der Relation ausgeht (siehe oben). Auf diese Weise lässt sich die Liedfolge Nr. 2–4 als Teilgruppe innerhalb des Zyklus verstehen, deren Glieder durch einen stufenweise vollzogenen Anstieg des Tempoeindrucks miteinander verbunden sind.

²⁵ Ebenso: Nr. 6, Takte 6, 22 f. und 26.

Den Begriff der metrischen Dissonanz« verwendet Krebs einerseits für die Überlagerung metrisch unterschiedlich geordneter Muster (grouping dissonance; dieser Fall liegt in Lied Nr. 6 vor), andererseits für die Verschiebung eines rhythmischen Geschehens gegen den Grundpuls (displacement dissonance; vgl. Krebs 1999, 31–33). Die Termini grouping dissonance und displacement dissonance übernimmt Krebs von Peter Kaminsky (vgl. ebd., 31 und 260, Anm. 16).

²⁷ Ebenso bzw. ähnlich: Nr. 2, Takte 12, 14–16, 25, 27 f., 30 f., 35, 37–39, 48 und 50–52.

²⁸ Kapp 1984, 110.

Nr. 5 Einsamkeit erscheint vom vorhergehenden Lied durch ein ausgedehntes Schlussritardando an dessen Ende abgegrenzt (Nr.4, T.38-41: »zurückhaltend«). Anschließend dient Nr. 5 (M.M. \downarrow = 96) dann als Ausgangspunkt eines erneuten globalen Tempoanstiegs: Zunächst schließt Nr. 6 Der schwere Abend im 3/4-Takt mit nur leicht beschleunigter Metronomisierung an (M.M. \downarrow = 104); die binär geteilten Achtel der Klavierbegleitung zu Nr. 7 Requiem lassen sich dann als Fortsetzung der Aufwärtskurve betrachten (siehe Bsp. 7; dieser metrischen Ebene entspricht die Metronomisierung M.M. \rightarrow = 126). So stellt sich die Kurve der von Schumann per Metronomisierung vorgeschriebenen Tempi unter Berücksichtigung des Höreindrucks dar wie in Abbildung 2 wiedergegeben: Die zyklische Gesamtdisposition des Opus verläuft aus dieser Perspektive, nach dem eröffnenden Lied eines Schmiedes, als Folge zweier jeweils dreigliedriger Anstiegsverläufe (Nr. 2–4, Nr. 5–6).

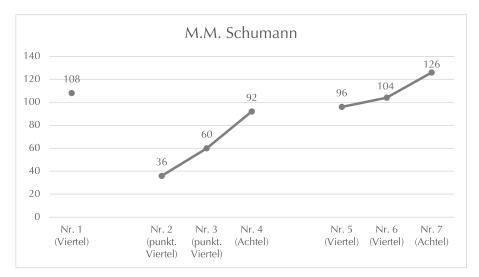


Abbildung 2: Schumann, Lieder op. 90, Disposition der sieben Einzeltempi gemäß Schumanns Metronomangaben (y-Achse) unter Berücksichtigung des Tempoeindrucks; Bildung von Liedgruppen durch innerzyklische Beschleunigungsdramaturgie

In summa lässt sich den von Schumann für die Einzellieder seines Opus 90 angegebenen Metronomzahlen klar das Potenzial zu werkübergreifender Kohärenzbildung attestieren: Die Zeitmaße mehrerer Lieder sind einander stark angenähert; aus diesem Tempo-Rahmen fallende Lieder (Nr. 3; Nr. 7) sind untereinander durch ähnliche Metronomisierung, außerdem mit den Tempi der übrigen Lieder auf metrisch komplexer Ebene verbunden. Insgesamt erscheint die Tempodimension relevant für die Modellierung der zyklischen Gesamtform.

Formbildung durch Tempogestaltung: Aufnahmeanalysen

Der folgende zweite Teil des Beitrags untersucht zehn Einspielungen von Schumanns Opus 90 im Hinblick auf werkinterne Temporelationen und setzt diese ins Verhältnis zu den durch Schumanns Metronomzahlen angegebenen Relationen. Folgende Liste enthält die Namen der beteiligten Sänger:innen und Pianist:innen sowie das jeweilige Aufnahmejahr²⁹:

Die exakten Quellenangaben zu den Aufnahmen sind im Anhang zu finden.

Gérard Souzay / Dalton Baldwin: 1961

Barry McDaniel / Hertha Klust: 1965

Peter Schreier / Norman Shetler: 1972 oder 1973

Wolfgang Holzmair / Daniel Levy: 1990Christian Gerhaher / Gerold Huber: 2004

Nathan Berg / Julius Drake: 2007

Thomas E. Bauer / Uta Hielscher: 2008Darren Chase / Sergey Schepkin: 2013

Christina Landshamer / Gerold Huber: 2015

Christian Gerhaher / Gerold Huber: 2021.

Mit Ausnahme der Aufnahme von Wolfgang Holzmair und Daniel Levy (1990), die das abschließende *Requiem* auslässt, handelt es sich um Gesamteinspielungen. Die Liste erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit: Es geht nicht darum, etwa die Aufführungsgeschichte des Werks, soweit auf Tonträger dokumentiert, lückenlos nachzuvollziehen. Vielmehr zielt die Korpusbildung auf eine Anzahl von Werkdarbietungen ab, die klein genug ist, um in ihrer Gesamtheit überschaubar zu bleiben, aber groß genug, um eine Typologisierung von Interpretationskonzepten zu gestatten. Schon auf Basis der genannten zehn Aufnahmen ist Letzteres möglich: Wie zu zeigen sein wird, können bestimmte Maßnahmen in der Tempowahl einzelner Lieder als Ausprägungen performativer Formkonzepte gedeutet werden, die sich in verschiedenen Aufnahmen wiederfinden und somit als Typen performativer Formbildung beschrieben werden können. Immerhin erscheint angesichts der Prominenz der vertretenen Künstler:innen die Annahme nicht übertrieben, dass den ausgewählten Aufnahmen, wenngleich nicht quantitative, so doch qualitative Repräsentativität für die Aufführungspraxis von Schumanns Opus 90 zukommt.

Übrigens kann keineswegs davon gesprochen werden, dass die vom Komponisten vorgegebenen Metronomangaben in den untersuchten Einspielungen grundsätzlich berücksichtigt würden. Tabelle 1 gibt die Tempi der Einzellieder in den zehn Aufnahmen in bpm an; Aufnahmen, deren Tempowahl der Schumann′schen Metronomisierung entspricht, sind durch Fettdruck gekennzeichnet.³0 Dabei wird für die Kategorie der ∍Tempoidentität ein Toleranzrahmen von 10% (gemessen am langsameren jeweils zweier Tempi) angenommen³¹ – ein Spielraum, der immerhin eine Auf- oder Abwärtsdifferenz zu Schumanns Metronomzahlen um zwei bis drei Striche auf einer herkömmlichen Metronomskala zulässt und also nicht zu eng gewählt sein dürfte, wenn man bedenkt, dass Schuman selbst unmittelbar benachbarte Metronomzahlen zur Differenzierung seiner Tempovorstellungen nutzt (Lieder Nr. 4 und Nr. 5). Weniger als die Hälfte aller ausgewerteten Einspielungen von Einzelliedern liegen jedenfalls innerhalb dieses Toleranzbereichs von

Diese Tempi wurden in jeder Liedaufnahme als Durchschnittswert pro angegebener Zählzeit für diejenige Taktgruppe ermittelt, die sich aus der Einleitung für Klavier solo und der Vertonung der ersten Textstrophe ergibt (Nr. 1: T. 1–9; Nr. 2: T. 1–14; Nr. 3: T. 1–8; Nr. 4: T. 1–10; Nr. 5: T. 1–12; Nr. 6: T. 1–16; Nr. 7: T. 1–14). Ausgespart wurden die erste Hälfte von Takt 1 in Nr. 3 (da die Musik dort erst auf der zweiten Achtelzählzeit einsetzt) und Takt 8 in Nr. 5 (da er die Angabe *ritard*. und eine Fermate enthält). Zur Methodik vgl. Synofzik 2020, 257.

³¹ Zur Begründung dieses Toleranzrahmens siehe Anhang.

10%, nämlich 32 von 69. Die meisten Übereinstimmungen mit den von Schumann angegebenen Metronomzahlen weist die Einspielung von Darren Chase und Sergey Schepkin (2013) auf: Bei fünf von sieben Liedern stimmen dort die Tempi (annähernd) mit den vom Komponisten angegebenen überein. Umgekehrt ist Lied Nr. 1 Lied eines Schmiedes dasjenige, das auf den meisten Aufnahmen im ungefähren Originaltempo musiziert wird. Der Schumann'schen Metronomzahl kommt die Aufnahme von Christina Landshamer und Gerold Huber (2015) am nächsten (Audiobsp. 1).

Die Feststellung freilich, dass über 50% aller ausgewerteten Liedaufnahmen von Schumanns Metronomzahlen abweichen, ist für den vorliegenden Beitrag (so interessant sie als interpretationsanalytischer Befund sein mag) nur von untergeordnetem Belang. Hier wird ja davon ausgegangen, dass es die Relationen zwischen den einzelnen Tempi sind, die zum zyklischen Zusammenhang des Werks als Ganzen beitragen, und diese Relationen können durchaus, auch wenn die absoluten Tempowerte abweichen, mit den von Schumann metronomisch bezifferten Relationen übereinstimmen.³² (Analog reproduziert ja auch eine Folge konsequent transponierter Tonarten die tonalen Verhältnisse der originalen Folge, wenngleich sie von dieser hinsichtlich der absoluten Tonhöhen abweicht.) Im Folgenden stehen die Verhältnisse zwischen den gemessenen Tempowerten, nicht diese selbst zur Diskussion.

Relationen zwischen Einzelliedern

Untersucht man für Opus 90 die Tempoverhältnisse paarweise zusammengestellter Lieder, so lässt sich von drei verschiedenen Arten der Relation sprechen: von >naheliegenden Relationen dort, wo zwei Lieder im zyklischen Verlauf unmittelbar aufeinanderfolgen; von bentferntenk Relationen dort, wo zwei Lieder entlegene Positionen innerhalb des Zyklus besetzen; von komplexen Relationen dort, wo die Relationierung des Zeitmaßes durch Bezugnahme auf einander überlagernde metrische Ebenen erfolgt.

Naheliegende Relationen

Bei drei Paaren unmittelbar benachbarter Lieder stellt Schumanns originale Metronomisierung, wie oben dargestellt, (annähernd) Tempoidentität her:

- jeweils M.M. = 108.
- Bei der Aufeinanderfolge von Nr. 4 Die Sennin (M.M. → = 92) und Nr. 5 Einsamkeit (M.M. \downarrow = 96) findet eine Beschleunigung um nur 4% statt, was nach den oben aufgestellten Kriterien (Toleranzrahmen 10%) als annähernde Tempoidentität zu werten ist.
- Am Übergang von Nr. 5 zu Nr. 6 Der schwere Abend (M.M. J = 104) erfolgt dann abermals eine leichte Anhebung des Tempos um 8%, ein Betrag, der noch immer unterhalb der 10%-Marke liegt.

Vgl. etwa in den Tabellen 1 und 2 die Werte für die Lieder Nr. 4 und Nr. 5 in der Einspielung von Nathan Berg und Julius Drake (2007).

Lied		Nr. 1	Nr. 2	Nr. 3	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6	Nr. 7
Zähleinheit		(bpm / Viertel)	(bpm / Achtel)	(bpm / punkt. Vtl.)	(bpm / Achtel)	(bpm / Viertel)	(bpm / Viertel)	(bpm / Viertel)
M.M. Schum	ann	108	108	60	92	96	104	63
	Souzay/Baldwin 1961	106	102	38	103	95	76	57
	McDaniel/Klust 1965	119	82	40	98	67	96	62
	Schreier/Shetler 1972/73 (?)	98	109	36	72	80	64	53
	Holzmair/Levy 1990	115	95	57	68	91	127	_
Initialtempi	Gerhaher/Huber 2004	119	93	54	93	79	78	66
imitaltempi	Berg/Drake 2007	127	94	48	82	85	105	64
	Bauer/Hielscher 2008	110	120	61	86	96	88	63
	Chase/Schepkin 2013	105	104	51	82	88	114	68
	Landshamer/Huber 2015	107	100	53	87	76	72	75
	Gerhaher/Huber 2021	114	92	51	83	78	79	73

Tabelle 1: Schumann, Lieder op. 90, Tempoangaben in beats per minute (bpm) für zehn Einspielungen

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_01.mp3

Audiobeispiel 1: Schumann, *Lied eines Schmiedes* op. 90 Nr. 1 (Anfang); Christina Landshamer / Gerold Huber [Aufnahme 2015], *Lieder*, Oehms Classics OC 1848, © 2016, Track 19 (0'00"–0'11")

Diese von Schumann selbst hergestellten Verhältnisse werden im Folgenden mit den Temporelationen auf den untersuchten Aufnahmen verglichen. Tabelle 2 zeigt die Quotienten aus den jeweils gemessenen Tempi, wobei stets der Betrag für das schnellere der beiden Lieder durch den des langsameren geteilt wird.

	Tempoquotienten					
	Nr. 1/2	Nr. 4/5	Nr. 5/6			
M.M. Schumann	1,00	1,04	1,08			
Souzay/Baldwin 1961	1,04	1,08	1,25			
McDaniel/Klust 1965	1,45	1,47	1,44			
Schreier/Shetler 1972/73 (?)	1,11	1,12	1,25			
Holzmair/Levy 1990	1,21	1,33	1,39			
Gerhaher/Huber 2004	1,28	1,17	1,01			
Berg/Drake 2007	1,35	1,04	1,23			
Bauer/Hielscher 2008	1,10	1,11	1,08			
Chase/Schepkin 2013	1,01	1,08	1,28			
Landshamer/Huber 2015	1,08	1,15	1,05			
Gerhaher/Huber 2021	1,23	1,06	1,01			

Tabelle 2: Schumann, Lieder op. 90, Temporelationen zwischen benachbarten Liedern, angegeben als Quotient der in 10 Einspielungen gemessenen Tempi³³

Für alle drei Liedpaare finden sich jeweils vier Einspielungen, die (annähernd) Tempoidentität erzielen. Immerhin fünf Einspielungen stellen bei jeweils zwei Liedpaaren (annähernd) Tempoidentität her; Thomas E. Bauer und Uta Hielscher (2008) sind sogar nur knapp von drei Relationen innerhalb des Toleranzbereichs entfernt (die Tempodifferenz Nr. 4/5 beträgt auf ihrer Aufnahme 11%). Der vollkommenen Tempoidentität, die Schumann für das Liedpaar Nr. 1/2 vorsieht, kommen Chase/Schepkin 2013 mit 1 % Differenz am nächsten; allerdings lässt der intensive Rubatogebrauch zu Beginn von Nr.2 dies möglicherweise nicht auf Anhieb sinnfällig werden (Audiobsp. 2a). Bei Landshamer/Huber 2015 ist die Nähe der gewählten Tempi aufgrund der insgesamt stabileren Agogik leichter nachvollziehbar, obgleich die Differenz mit 8% rechnerisch größer ist als bei Chase/Schepkin 2013 (Audiobsp. 2b). Den größten Abstand zu den Schumann'schen Temporelationen zeigen bei diesem wie bei den anderen zwei Liedpaaren Barry McDaniel und Hertha Klust (1965; Audiobsp. 3).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_02a.mp3

Audiobeispiel 2a: Schumann, Lied eines Schmiedes op. 90 Nr.1 und Meine Rose op. 90 Nr.2 (Anfänge); Darren Chase / Sergey Schepkin [Aufnahme 2013], Liederkreis, Arabesque Recordings Z6852, © 2013, Tracks 13 (0'00"–0'12") und 14 (0'00"–0'14")

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_02b.mp3

Audiobeispiel 2b: Schumann, Lied eines Schmiedes op. 90 Nr.1 und Meine Rose op. 90 Nr.2 (Anfänge); Christina Landshamer / Gerold Huber [Aufnahme 2015], Lieder, Oehms Classics OC 1848, © 2016, Tracks 19 (0'00"–0'11") und 20 (0'00"–0'14")

Jeweils schnelleres Tempo im Zähler, langsameres Tempo im Nenner.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_03.mp3

Audiobeispiel 3: Schumann, *Lied eines Schmiedes* op. 90 Nr. 1 und *Meine Rose* op. 90 Nr. 2 (Anfänge); Barry McDaniel / Hertha Klust [Aufnahme 1965], *Barry McDaniel. Hertha Klust. Aribert Reimann. Schubert. Schumann. Wolf. Duparc. Ravel. Debussy*, Audite 23.426, © 2012, CD 1, Tracks 11 (0'00"–0'10") und 12 (0'00"–0'16")

Entfernte Relationen

Bei drei Paaren von Liedern, die im Zyklusverlauf voneinander entfernte Positionen einnehmen, signalisieren Schumanns Metronomzahlen (annähernd) Tempoidentität:

- Nr. 1 Lied eines Schmiedes (M.M. \downarrow = 108) und Nr. 6 Der schwere Abend (M.M. \downarrow = 104) weichen nur um 4 % voneinander ab.
- Das Gleiche gilt für Nr. 2 Meine Rose (M.M. → = 108) und Nr. 6 Der schwere Abend.
- Im Fall von Nr. 3 Kommen und Scheiden (M.M. $J_{\bullet} = 60$) und Nr. 7 Requiem (M.M. $J_{\bullet} = 63$) fällt die Abweichung mit 5 % kaum höher aus.

Tabelle 3 zeigt bei diesen drei Liedpaaren für alle untersuchten Aufnahmen die Quotienten aus den jeweils gemessenen Tempi.

	Tempoquotienten					
	Nr. 1/6	Nr. 2/6	Nr. 3/7			
M.M. Schumann	1,04	1,04	1,05			
Souzay/Baldwin 1961	1,40	1,34	1,52			
McDaniel/Klust 1965	1,24	1,17	1,53			
Schreier/Shetler 1972/73 (?)	1,53	1,70	1,47			
Holzmair/Levy 1990	1,11	1,34	_			
Gerhaher/Huber 2004	1,52	1,19	1,22			
Berg/Drake 2007	1,21	1,12	1,33			
Bauer/Hielscher 2008	1,24	1,36	1,04			
Chase/Schepkin 2013	1,08	1,10	1,32			
Landshamer/Huber 2015	1,48	1,38	1,42			
Gerhaher/Huber 2021	1,44	1,17	1,43			

Tabelle 3: Schumann, Lieder op. 90, Temporelationen zwischen entfernt positionierten Liedern, angegeben als Quotient der in 10 Einspielungen gemessenen Tempi³⁴

Wie ersichtlich, werden entfernte Temporelationen seltener im Sinne der Schumann'schen Metronomisierungen realisiert als naheliegende Relationen: Für jedes Liedpaar stellt jeweils nur eine einzige Aufnahme annähernd Tempoidentität her (allerdings liegen zwei weitere Differenzwerte nur knapp über 10%; siehe Holzmair/Levy 1990 und Berg/Drake 2007). Es fällt auf, dass Chase/Schepkin 2013 auch in dieser Tabelle wieder mit zwei Werten innerhalb des Toleranzbereichs vertreten sind (Audiobsp. 4). Durchschnittlich am weitesten von Schumanns Relationen entfernt musizieren hier Peter Schreier und Norman Shetler (1972/73; Audiobsp. 5).

³⁴ Jeweils schnelleres Tempo im Zähler, langsameres Tempo im Nenner.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_04.mp3

Audiobeispiel 4: Schumann, Lied eines Schmiedes op. 90 Nr. 1 und Der schwere Abend op. 90 Nr. 6 (Anfänge); Darren Chase / Sergey Schepkin [Aufnahme 2013], Liederkreis, Arabesque Recordings Z6852, © 2013, Tracks 13 (0'00"–0'12") und 18 (0'00"–0'13")

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_05.mp3

Audiobeispiel 5: Schumann, Lied eines Schmiedes op. 90 Nr. 1 und Der schwere Abend op. 90 Nr. 6 (Anfänge); Peter Schreier / Norman Shetler [Aufnahme 1972 oder 1973], Schumann. Lieder Vol. IV, Berlin Classics BC 2113-2, © 1993, Tracks 16 (0'00"-0'12") und 21 (0'00"-0'23")

Komplexe Relationen

Bei drei Paaren von Liedern sorgen Schumanns Metronomangaben für annähernde Tempoidentität bzw. starke Ähnlichkeit des Tempos, wenn man einander überlagernde metrische Ebenen in den Blick nimmt.

- Die Hemiolenviertel in Nr. 2 Meine Rose (6/8-Takt; M.M. → = 108) folgen einander mit 54 bpm; die punktierten Viertel in Nr. 3 Kommen und Scheiden (6/8-Takt) haben ein um 11 % schnelleres Tempo (M.M. \downarrow = 60). Diese Relation entspricht nicht mehr ganz einem >annähernd identischen < Tempo gemäß den obigen Kriterien, liegt aber so nahe an der 10%-Marke, dass sie im Folgenden als bähnliches Tempok dennoch berücksichtigt werden soll.
- Den vollen Takten in Nr. 3 Kommen und Scheiden (6/8-Takt), die bei M.M. . = 60 ein Tempo von 30 bpm haben, entsprechen fast genau die vollen Takte in Nr. 4 Die Sennin (3/8-Takt; M.M. ightharpoonup = 92) mit 31 bpm.

Tabelle 4 listet für diese drei Liedpaare die in den Aufnahmen gemessenen Temporelationen auf.

		Tempoquotienten					
	Nr. 2 (Hemiole) / 3	Nr. 3 / 4 (ganztakt.)	Nr. 6 (Duole) / 7				
M.M. Schumann	1,11	1,02	1,10				
Souzay/Baldwin 1961	1,36	1,83	1,13				
McDaniel/Klust 1965	1,01	1,62	1,04				
Schreier/Shetler 1972/73 (?)	1,52	1,33	1,24				
Holzmair/Levy 1990	1,21	1,26	_				
Gerhaher/Huber 2004	1,17	1,14	1,26				
Berg/Drake 2007	1,04	1,12	1,08				
Bauer/Hielscher 2008	1,01	1,06	1,07				
Chase/Schepkin 2013	1,01	1,06	1,12				
Landshamer/Huber 2015	1,06	1,11	1,55				
Gerhaher/Huber 2021	1,11	1,08	1,39				

Tabelle 4: Schumann, Lieder op. 90, komplexe Temporelationen zwischen ausgewählten Liedern, angegeben als Quotient der in zehn Einspielungen gemessenen Tempi³⁴

Am häufigsten wird annähernde Tempoidentität für das Paar Nr. 2/3 umgesetzt (sechs von zehn Einspielungen). Für die beiden anderen Paare liegen nur jeweils drei einschlägige Einspielungen vor. >Spitzenreiter</br>
sind in dieser Tabelle Bauer/Hielscher 2008, die für alle drei Fälle annähernde Tempoidentität herstellen. Im Fall des Liedpaars Nr. 2/3 befinden sie sich mit nur 1 % Abweichung näher an der >Identität</br>
als Schumann selbst (11 % Abweichung); dies gilt allerdings auch für einige andere Einspielungen. Exakt einer Schumann'schen Relation entspricht die Tempowahl von Christian Gerhaher und Gerold Huber (2021) in den Liedern Nr. 2 und Nr. 3 (Audiobsp. 6).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_06.mp3

Audiobeispiel 6: Schumann, Meine Rose op. 90 Nr. 2 und Kommen und Scheiden op. 90 Nr. 3 (Anfänge); Christian Gerhaher / Gerold Huber [Aufnahme 2021], Schumann. Alle Lieder, Sony Classical 19439780112, © 2021, CD 11, Tracks 23 (0'00"–0'18") und 24 (0'00"–0'13")

Besonders weit von Schumanns Temporelation entfernt sind Gérard Souzay und Dalton Baldwin (1961) im Fall des Liedpaars Nr. 3/4 (Audiobsp. 7): Mit 83 % Prozent liegt hier der zweithöchste aller im vorliegenden Beitrag überhaupt gemessenen Abweichungswerte vor. (Die Ursache dafür ist, dass dieses Duo für Nr. 3 ein im Vergleich sehr langsames, für Nr. 4 aber das schnellste aller gemessenen Tempi wählt; siehe Tab. 1).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_07.mp3

Audiobeispiel 7: Schumann, Kommen und Scheiden op. 90 Nr. 3 und Die Sennin op. 90 Nr. 4 (Anfänge); Gérard Souzay / Dalton Baldwin [Aufnahme 1961], Gérard Souzay chante Schumann, BnF Collection, © 2015, Tracks 19 (0'02"–0'19") und 20 (0'01"–0'11")

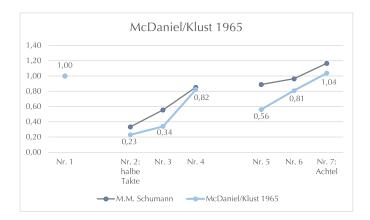
Bildung von Liedgruppen durch Temporelationen

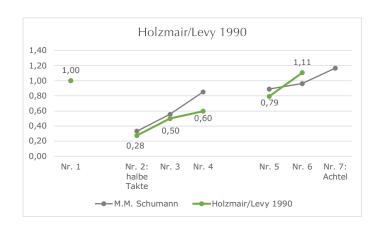
Die durch Schumanns Metronomisierung vorgenommene Disposition von Einzeltempi ermöglicht, wie oben ausgeführt, eine Zusammenfassung aufeinander folgender Lieder zu mehreren Dreiergruppen mit interner Tempodramaturgie.

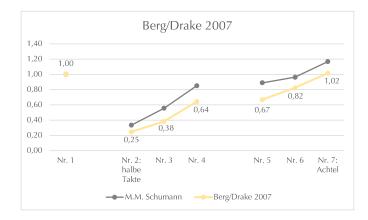
- In der Abfolge Nr. 2 Meine Rose Nr. 3 Kommen und Scheiden Nr. 4 Die Sennin lässt sich, bei Berücksichtigung des Tempoeindrucks, eine sukzessive Beschleunigung der ternären metrischen Einheiten beobachten.
- Eine Beschleunigung binär unterteilter Zählzeiten findet bei Berücksichtigung des Tempoeindrucks in der Abfolge Nr. 5 Einsamkeit – Nr. 6 Der schwere Abend – Nr. 7 Requiem statt.

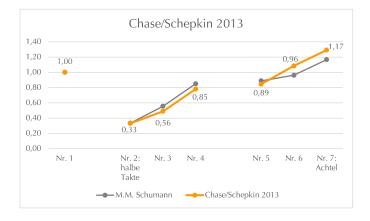
Die Abbildungen 3a und 3b zeigen die Disposition der sieben Einzeltempi, gemäß den an den Gesamteinspielungen vorgenommenen Messungen, in Kurvenform und verdeutlichen so die jeweilige Tempodramaturgie innerhalb der genannten beiden Liedgruppen. Jede Einzelgrafik zeigt den Kurvenverlauf einer bestimmten Einspielung im Vergleich mit der von Schumanns Metronomisierung vorgesehenen Tempodramaturgie (siehe Abb. 2). Um bessere Vergleichbarkeit zu gewährleisten, werden die Tempowerte pro Lied nicht in absoluten Werten, sondern in Relation zum Tempo des ersten Lieds angegeben (das folglich stets den Wert 1 hat).

GEORDNETE VERHÄLTNISSE









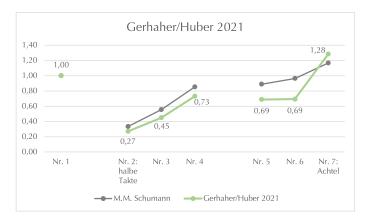
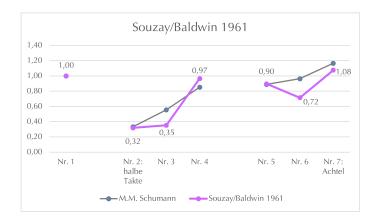


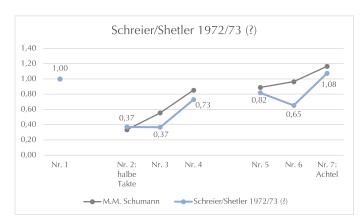
Abbildung 3a: Schumann, Lieder op. 90, Disposition der sieben Einzeltempi (relativ zu Nr. 1) für fünf Einspielungen, dargestellt in Kurvenform; Bildung von Liedgruppen durch innerzyklische Beschleunigungsdramaturgie (Datenbeschriftungen beziehen sich auf die jeweils untersuchte Aufnahme)

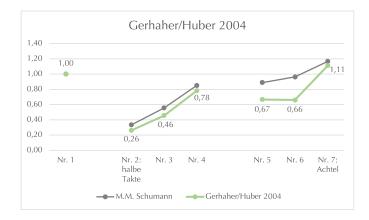
Wie ersichtlich, ist für alle zehn Aufnahmen in der Gruppe Nr. 2/3/4 ein globaler Anstieg des Tempos bzw. Tempoeindrucks zu verbuchen (exemplarisch: Audiobsp.8), wenngleich mit unterschiedlichen, teils schwach ausgeprägten Steigungsgraden. Einen Sonderfall stellt die Einspielung Schreier/Shetler 1972/73 dar, da hier der Anstieg von Nr.2 zu Nr. 3 gleich Null ist (Abb. 3b); jedenfalls aber handelt es sich nicht um einen Abstieg.

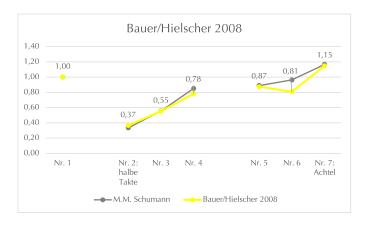
https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_08.mp3

Audiobeispiel 8: Schumann, Meine Rose op. 90 Nr. 2, Kommen und Scheiden op. 90 Nr. 3 und Die Sennin op. 90 Nr.4 (Anfänge); Thomas E. Bauer / Uta Hielscher [Aufnahme 2008], Schumann Lied Edition, Vol. 6: Myrthen. 6 Gedichte und Requiem, Naxos 8.557079, © 2011, 28 (0'00"-0'13"), 29 $(0^{1}00^{1}-0^{1}12^{1}), 30 (0^{1}00^{1}-0^{1}12^{1})$









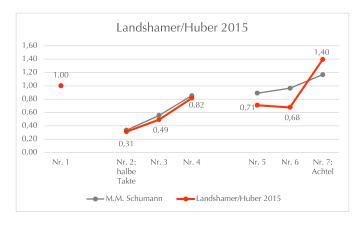


Abbildung 3b: Schumann, Lieder op. 90, Disposition der sieben Einzeltempi (relativ zu Nr. 1) für fünf Einspielungen, dargestellt in Kurvenform; Bildung von Liedgruppen durch innerzyklische Beschleunigungsdramaturgie (Datenbeschriftungen beziehen sich auf die jeweils untersuchte Aufnahme)

Prinzipielle Unterschiede treten erst in der Gruppe Nr. 5/6/7 auf: Die Hälfte der Aufnahmen (Abb. 3a) folgt hier dem Muster Schumanns und realisiert einen erneuten Anstieg; die andere Hälfte (Abb. 3b) drosselt das Tempo von Nr. 5 zu Nr. 6 (teils nur sehr geringfügig) und sorgt erst beim anschließenden Wechsel zu Nr. 7 wieder für eine Beschleunigung des Tempoeindrucks. (Einen Sonderfall bildet hier Gerhaher/Huber 2021 mit Tempoidentität zwischen Nr. 5 und Nr. 6). Die Einspielung Holzmair/Levy 1990 lässt sich der ersten Gruppe zuordnen, obgleich sie auf das abschließende Requiem verzichtet. Eine besondere Nähe zur Tempodramaturgie Schumanns wird für das Duo Chase/Schepkin (2013; Abb. 3a) und – trotz der grundsätzlichen Abweichung in der zweiten Gruppe – für Bauer/Hielscher 2008 ersichtlich (Abb. 3b).

Durch Schumanns Metronomisierungen wird außerdem die Trias Nr. 4 *Die Sennin* – Nr. 5 *Einsamkeit* – Nr. 6 *Der schwere Abend* zu einer Gruppe zusammengefasst, in der zweimal hintereinander annähernd identische Tempi folgen.

Tabelle 5 gibt die Einzeltempi innerhalb dieser Dreiergruppe (siehe auch Tab. 1) sowie den Quotienten aus dem jeweils größten und kleinsten Wert der Gruppe an.

				größter/kleinster Wert
Lieder	Nr. 4	Nr. 5	Nr. 6	Nr. 4, 5, 6
M.M. Schumann	92	96	104	1,13
Souzay/Baldwin 1961	103	95	76	1,35
McDaniel/Klust 1965	98	67	96	1,47
Schreier/Shetler 1972/73 (?)	72	80	64	1,25
Holzmair/Levy 1990	68	91	127	1,86
Gerhaher/Huber 2004	93	79	78	1,19
Berg/Drake 2007	82	85	105	1,28
Bauer/Hielscher 2008	86	96	88	1,11
Chase/Schepkin 2013	82	88	114	1,39
Landshamer/Huber 2015	87	76	72	1,21
Gerhaher/Huber 2021	83	78	79	1,06

Tabelle 5: Schumann, Lieder op. 90 Nr. 4–6, Einzeltempi (bpm) für zehn Einspielungen sowie Quotient aus dem jeweils höchsten und niedrigsten Tempowert

Wie ersichtlich, bleiben in dieser Dreiergruppe nur zwei Einspielungen innerhalb des von Schumann gesteckten Relationsrahmens (13 % Tempounterschied): Bauer/Hielscher 2008 mit einem Wert von 11 % sowie Christian Gerhaher und Gerold Huber (2021) mit einem Wert von lediglich 6 %. In der letztgenannten Aufnahme liegt damit – ein singulärer Fall unter den hier analysierten Einspielungen – der Tempowert für alle *drei* Lieder im Bereich der annähenden Tempoidentität. Die Zusammengehörigkeit dieser Liedgruppe innerhalb der zyklischen Gesamtform erscheint in dieser Aufnahme also besonders betont (Audiobsp. 9).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_09.mp3

Audiobeispiel 9: Schumann, *Die Sennin* op. 90 Nr.4, *Einsamkeit* op. 90 Nr.5 und *Der schwere Abend* op. 90 Nr.6 (Anfänge); Christian Gerhaher / Gerold Huber [Aufnahme 2021], *Schumann. Alle Lieder*, Sony Classical 19439780112, © 2021, CD 11, Tracks 25 (0'01"–0'13"), 26 (0'00"–0'18"), 27 (0'00"–0'19")

Dateninterpretation

Der folgende Abschnitt deutet die erhobenen Daten aus unterschiedlichen Blickwinkeln. Das Profil der Musizierenden gerät in den Fokus, wenn überprüft wird, wie nahe die einzelnen Interpretationen Schumanns Disposition annähernder Tempoidentitäten kommen. Wenn anschließend untersucht wird, welche Perspektiven die bei der Aufnahmenanalyse gewonnenen Daten auf die formale Struktur von Schumanns Opus 90 eröffnen, rückt die Schumann'sche Komposition in den Mittelpunkt.

Zu den Aufnahmeanalysen: vergleichende Beobachtungen

Die vorangegangenen Untersuchungen erlauben eine statistisch formulierte Antwort auf die Frage, wie stark die einzelnen Liedduos zur Umsetzung der von Schumann vorgesehenen annähernden Tempoidentitäten neigen. Tabelle 6 markiert, als Zusammenfassung der Tabellen 1–5, für jedes Duo und jede der untersuchten Temporelationen, ob Nähe zu Schumanns Konzeption vorliegt oder nicht.

Kategorien	nahelie	naheliegende Einzelrelationen			nte Einzelrelat	ionen
Lieder	Nr. 1/2	Nr. 4/5	Nr. 5/6	Nr. 1/6	Nr. 2/6	Nr. 3/7
M.M. Schumann	х	х	х	x	x	x
Souzay/Baldwin 1961	х	x				
McDaniel/Klust 1965						
Schreier/Shetler 1972/73 (?)						
Holzmair/Levy 1990						_
Gerhaher/Huber 2004			х			
Berg/Drake 2007		x				
Bauer/Hielscher 2008	x		x			x
Chase/Schepkin 2013	х	х		х	х	
Landshamer/Huber 2015	X		X			
Gerhaher/Huber 2021		x	x			

Kategorien	komplexe Einzelrelationen			C	ruppenrelation	en	Übereinstimmungen
Lieder	Nr. 2 (Hemiole) / 3	Nr. 3 / 4 (ganztakt.)	Nr. 6 (Duole) / 7	Nr. 2, 3, 4	Nr. 4, 5, 6	Nr. 5, 6, 7	mit Schumann M.M.
M.M. Schumann	x	x	X	x	x	x	12
Souzay/Baldwin 1961				x			3
McDaniel/Klust 1965	x		х	x		x	4
Schreier/Shetler 1972/73 (?)							0
Holzmair/Levy 1990			-	x		_	1
Gerhaher/Huber 2004				x			2
Berg/Drake 2007	x		Х	x		х	5
Bauer/Hielscher 2008	x	X	Х	x	x		8
Chase/Schepkin 2013	x	X		x		x	8
Landshamer/Huber 2015	x			x			4
Gerhaher/Huber 2021	x	X		х	x		6

Tabelle 6: Schumann, Lieder op. 90, Übereinstimmung diverser Temporelationen mit Schumanns Originalkonzeption in zehn Einspielungen

Die Tabelle attestiert den Aufnahmen Bauer/Hielscher 2008 und Chase/Schepkin 2013 die größte Nähe zu Schumanns Konzeption. In allen vier untersuchten Kategorien (naheliegende Relationen, entfernte Relationen, komplexe Relationen, Gruppenrelationen) realisieren diese beiden Einspielungen Tempoverhältnisse, die der Identität nahekommen, insgesamt jeweils in zwei Dritteln aller Fälle (acht von zwölf). Nochmals sei daran erinnert, dass dies nicht zwangsläufig eine Übereinstimmung der absolut gewählten Tempi mit Schumanns Metronomzahlen bedeutet (siehe Tab. 1): Die Ähnlichkeit zur Originalkonzeption bezieht sich auf die Temporelationen, nicht auf die Tempi selbst (Audiobsp. 10 und 11).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_10.mp3

Audiobeispiel 10: Schumann, Lieder op. 90 Nr. 1-7 (Anfänge); Thomas E. Bauer / Uta Hielscher [Aufnahme 2008], Schumann Lied Edition, Vol. 6: Myrthen. 6 Gedichte und Requiem, Naxos 8.557079, © 2011, Tracks 27 (0'00"-0'11"), 28 (0'00"-0'13"), 29 (0'00"-0'12"), 30 (0'00"-0'12"), 31 (0'00"-0'14"), 32 (0'00"-0'16"), 33 (0'00"-0'15")

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau Schumann 11.mp3

Audiobeispiel 11: Schumann, Lieder op. 90 Nr. 1-7 (Anfänge); Darren Chase / Sergey Schepkin [Aufnahme 2013], Liederkreis, Arabesque Recordings Z6852, © 2013, Tracks 13 (0'00"-0'12"), 14 (0'00"-0'14"), 15 (0'00"-0'12"), 16 (0'00"-0'13"), 17 (0'00"-0'14"), 18 (0'00"-0'13"), 19 (0'00"-0'14")

Relativ häufig findet sich annähernde Tempoidentität auch bei Nathan Berg und Julius Drake (2007; fünf von zwölf Fällen). Interessanterweise neigt diese Einspielung eher zur Umsetzung komplexer Relationen und zur Bildung kohärenter Liedgruppen (insgesamt vier >Treffer() als etwa zu >einfachen(Beziehungen wie der analogen Tempowahl für aufeinanderfolgende Lieder (hier nur ein >Treffer<). So weist diese Aufnahme zum Beispiel für die direkt benachbarten, von Schumann identisch metronomisierten Lieder Nr.1 und Nr. 2 die verhältnismäßig große Abweichung von 35% auf (siehe Tab. 1 und 2), was einem Unterschied von mehr als acht Strichen auf der Metronomskala entspricht (Audiobsp. 12)

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_12.mp3

Audiobeispiel 12: Schumann, Lieder op. 90 Nr. 1-7 (Anfänge); Nathan Berg / Julius Drake [Aufnahme 2007], Lieder Recital, Atma Classique ACD2 2571, © 2008, Tracks 7 (0'00"–0'09"), 8 (0'00"–0'15"), 9 (0'00"-0'13"), 10 (0'00"-0'12"), 11 (0'00"-0'16"), 12 (0'00"-0'13"), 13 (0'00"-0'14")

Interessant ist auch das recht unterschiedliche Ergebnis für die beiden Einspielungen des Duos Gerhaher/Huber (2004 und 2021): In der älteren wurde nur zweimal Übereinstimmung mit Schumanns Disposition annähernd identischer Tempi festgestellt, in der jüngeren hingegen sechsmal, was die dritthöchste >Trefferquote (innerhalb der hier vorgelegten Untersuchung bedeutet. Dafür verantwortlich ist u.a. eine deutlich veränderte Tempowahl für das Lied Nr. 4: Für die Aufnahme von 2004 gilt hier → = 93 bpm, für die Aufnahme von 2021 hingegen → = 83 bpm. Für dieses Einzellied bedeutet das so veränderte Zeitmaß zunächst eine Entfernung von Schumanns Partitur (Tempoangabe dort: M.M. ♪ = 92). Gerade aus dieser absoluten Entfernung vom Original ergibt sich jedoch eine Annäherung auf der Ebene der Relationen: Die absoluten Tempi liegen bei Gerhaher und Huber schon 2004 meist unter den von Schumann angegebenen Werten; durch die Anpassung der Nr. 4 an dieses Umfeld nähert sich die Einspielung von 2021 den originalen Relationen an (Audiobsp. 13a und 13b).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_13a.mp3

Audiobeispiel 13a: Schumann, *Die Sennin* op. 90 Nr.4 (Anfang); Christian Gerhaher / Gerold Huber [Aufnahme 2004], *Schumann. Dichterliebe*, RCA Red Seal 82876 58995 2, © 2004, Track 20 (0'00"–0'11")

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_13b.mp3

Audiobeispiel 13b: Schumann, *Die Sennin* op. 90 Nr.4 (Anfang); Christian Gerhaher/Gerold Huber [Aufnahme 2021], *Schumann*. *Alle Lieder*, Sony Classical 19439780112, © 2021, CD 11, Track 25 (0'01"–0'13")

Besonders wenig zur Umsetzung der von Schumann angegebenen Tempoverhältnisse neigt die Aufnahme Schreier/Shetler 1972/73: In keiner einzigen der hier untersuchten Relationen wurde dort Übereinstimmung mit Schumanns Konzeption konstatiert, 36 obgleich die absoluten Tempi in zumindest zwei Fällen durchaus nahe bei Schumanns Metronomzahlen liegen (Nr. 1 und Nr. 2; siehe Tab. 1). Die geringe >Trefferquote \ bei dieser Aufnahme dürfte mit der exorbitant langsamen Tempowahl für die Lieder Nr. 3 und Nr. 6 zusammenhängen, die in vielen der hier untersuchten Relationen eine Rolle spielen: Für diese Lieder wählen Schreier und Shetler jeweils Minimalwerte, verglichen mit den übrigen Einspielungen (siehe Tab. 1). Gerade die Einspielung von Schreier und Shetler gibt aber Anlass, zu betonen, dass eine Abweichung von Schumanns Tempoverhältnissen keineswegs eine Ablehnung des Konzepts >zyklische Ordnung durch Temporelationen \u00fc überhaupt bedeutet. Es ist ja möglich, durch stark vom Original abweichende Zeitmaße neue, eigene Relationen herzustellen, und hierfür bietet gerade diese Aufnahme zwei prägnante Beispiele. Die Künstler geben dem Lied Nr. 2 ein mit Schumanns Metronomisierung quasi auffolgende Lied Nr.3 musizieren sie ungleich langsamer als Schumann es vorschreibt (Schumann: M.M. \downarrow = 60; Schreier/Shetler: \downarrow = 36 bpm). Da jedoch beide Lieder im 6/8-Takt stehen, wählen Schreier und Shetler für diese beiden Lieder guasi dasselbe Zeitmaß – eine direktere Strategie zur Herstellung von Kontinuität erscheint auf der Tempoebene kaum denkbar (siehe Abb. 3b). Wenn Schreier und Shetler dann das anschließende Lied Nr. 4 im Tempo ♪ = 72 bpm darbieten, während Schumann M.M. ♪ = 92 vorschreibt, realisieren sie natürlich nicht die komplexe Schumann'sche Relation, bei der ein voller Takt von Nr. 3 einem vollen Takt von Nr. 4 entspricht (siehe Tab. 4). Dafür aber dauert bei Schreier/Shetler ein Halbtakt in Nr.3 doppelt so lang wie eine Achtelzählzeit in Nr. 4, was zumindest rechnerisch einer schlagend einfachen Relation entspricht: Da der Klavierpart sowohl die Halbtakte in Nr. 3 als auch die Achtelzählzeiten in Nr. 4 ternär gliedert, entsteht auf der Ebene des Tempoeindrucks eine Verdopplung des Zeitmaßes. Dabei sorgt eine agogische Maßnahme für fließenden Übergang zwischen beiden Liedern: Ein allmähliches Anrollen, mit dem Schreier und Shetler das Lied Nr. 4 Die Sennin beginnen lassen, relativiert und vermittelt jeden etwaigen Eindruck eines Tempo-Bruchs zum vorhergehenden Lied. Die auf diese Weise realisierten Temporelationen entsprechen nicht der Konzeption Schumanns; doch stellen sie auf eigene Weise eine Verbindung zwischen den drei Liedern her und können so einen Beitrag zu einer zyklischen Gesamtwirkung des Werks leisten (Audiobsp. 14).

³⁶ Allerdings sind die Messwerte gelegentlich nicht weit davon entfernt; siehe Tabelle 2.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_14.mp3

Audiobeispiel 14: Schumann, Meine Rose op. 90 Nr. 2, Kommen und Scheiden op. 90 Nr. 3 und Die Sennin op. 90 Nr.4 (Anfänge); Peter Schreier / Norman Shetler [Aufnahme 1972 oder 1973], Schumann. Lieder Vol. IV, Berlin Classics BC 2113-2, © 1993, Tracks 17 (0'00"-0'14"), 18 (0'00"-0'18"), 19 (0'00"-0'15")

Performative Tempogestaltung als Beitrag zur Formbildung

Versteht man die Tempodisposition der konkreten Darbietung eines Werks als performativen Beitrag zur Formbildung, bietet es sich an, sie zu anderen Ebenen der musikalischen Formgestaltung in Beziehung zu setzen. So ist es möglich, die in verschiedenen Performances von Schumanns Opus 90 gewählten Tempodispositionen auf die in der Partitur kodifizierte Werkgestalt zu projizieren und zu untersuchen, welchen Veränderungen diese in solch wechselhafter Beleuchtung unterworfen wird. Hierfür böte sich z.B. eine Überblendung der oben untersuchten Tempokurven mit Schumanns Tonartenplan an, der das Werk mit einem beziehungsreichen Netz wechselseitiger Relationen überzieht.³⁷ Doch präsentiert der überwiegende Teil der hier untersuchten Aufnahmen das Werk in transponierten Versionen, wie sie etwa die Edition Peters im dritten Band ihrer Schumannlieder-Gesamtausgabe vorschlägt.³⁸ Nur drei Aufnahmen bieten die Originaltonarten;³⁹ auf den sieben übrigen Einspielungen ist das Werk in Versionen zu hören, die nicht nur von Schumanns originalen Tonarten abweichen, sondern – dank durchweg unregelmäßiger Transposition – auch deren Relationen verändern (eine im Liedgesang gängige Praxis, die der Aufführungsforschung dringend als Gegenstand empfohlen sei). 40 Als Vergleichsgesichtspunkt für die herausgearbeiteten Tempokurven wird daher im Folgenden ein anderer Aspekt der Werkgestalt herangezogen, der für alle zehn Aufnahmen derselbe ist, nämlich der über die Textvorlagen der sieben Einzellieder hinweg zu beobachtende narrative Bogen. Die das Opus umspannende narrative Struktur ist zwar nicht unmittelbar gegeben, da die Textvorlagen unterschiedlichen Kontexten entstammen, als Ganzes mithin eine Kompilation Schumanns darstellen; doch lässt sich bei adäquater Kontextualisierung ein erzählerischer proter Faden erschließen. 41 Demnach beginnt das Werk mit einem mahnenden, doch zuversichtlich gestimmten Segensspruch (Nr.1 Lied eines Schmiedes). Dieser optimistische Beginn erfährt dann durch das Nachfolgende eine ironische Brechung: Vom zweiten bis zum sechsten Lied wird aus der Perspektive eines lyrischen Ich in verschiedenen Stationen die Geschichte einer heillos unglücklichen Liebe erzählt. So richtet Nr. 2 Meine Rose den Blick nach innen, auf ein zerrüttetes Gefühlsleben. Nr. 3 Kommen und Scheiden erinnert an vergangene, in glücklicher Zweisamkeit verbrachte Zeit. Nr. 4 Die Sennin thematisiert die Vergänglichkeit alles Schönen. Nr. 5 Einsamkeit wendet sich von der Hoffnung auf irdisches

- Vgl. Sprau 2016, 187-191. 37
- Vgl. Friedlaender (Hg.) (o. J.), 36–53. Die dort gewählte Tonartenfolge Es-Dur / As-Dur / E-Dur / A-Dur / Es-Dur (es-Moll) / cis-Moll / Des-Dur findet sich bei Holzmair/Levy 1990, Gerhaher/Huber 2004, Bauer/Hielscher 2008 und Gerhaher/Huber 2021.
- Schreier/Shetler 1972/73, Chase/Schepkin 2013 und Landshamer/Huber 2015.
- Zum Umgang der im Kunstliedbereich üblichen Transpositionspraxis mit originalen Tonartenrelationen vgl. kritisch informativ Spring 2022, 218-221. Zu Max Friedlaenders Schubertlieder-Ausgabe als dem Ausgangspunkt seiner Zusammenarbeit mit der Edition Peters vgl. Günther 2016, 289-302 (dort finden sich Aufschlüsse über pragmatische Aspekte, die für die in Peters-Ausgaben getroffenen Transpositionsentscheidungen maßgeblich waren).
- Vgl. Sprau 2016, besonders 214-280.

Glück ab und einer transzendenten Instanz zu (»Gott«; T.49). Nr.6 *Der schwere Abend* berichtet von endgültiger Trennung und Todeswunsch. Das abschließende Lied Nr.7 *Requiem* wechselt noch einmal die Perspektive: Es lässt sich als Trauergesang einer Frau um einen Mann verstehen, der in einem von »schmerzensreichen Mühen« geprägten Leben nach Erfüllung seines »Liebesglühen[s] « gestrebt hat (T.3–6).

Gemäß Abbildung 2 teilt Schumanns metronomische Tempodramaturgie diesen narrativen Verlauf in drei ungleiche Abschnitte. Nach den einleitenden Worten des Hufschmieds (Nr. 1) gibt eine erste Folge sich beschleunigender Tempoeindrücke die Suche nach Problemlösung mit irdischen Mitteln wieder (Nr. 2–4): Das vierte Lied, Ziel dieser Beschleunigungsstrecke, konfrontiert erstmals im Zyklus mit dem Begriff »Tod« (T. 28). Mit Nr. 5–7 setzt dann eine zweite Serie sich beschleunigender Tempoeindrücke ein, die über dornige Pfade »dem Himmel zu« 42 führen. Dabei mag man die Tatsache, dass das letzte Lied vor dem letalen Requiem, Nr. 6 *Der schwere Abend*, nahezu mit derselben Metronomisierung versehen ist wie das erste Lied nach dem einleitenden Segensspruch, Nr. 2 *Meine Rose*, als symbolhaft für ein auswegloses In-sich-Kreisen empfinden: Beide Metronomangaben (M.M. = 108 bzw. 104) beziffern ein ternäres Metrum und sind daher leicht aufeinander zu beziehen. Diese Korrespondenz von Anfang und Ende passt zu einer Liebesgeschichte, die keine eigentliche Entwicklung ausprägt, die vielmehr den wiederholten, doch scheiternden Versuch schildert, einer melancholischen Grundstimmung lichtvolle Akzente entgegenzusetzen, und die letztlich keine Problemlösung anbietet, es sei denn im Tod.

An zwei ausgewählten Einspielungen von Opus 90 lässt sich zeigen, wie auch eine von Schumanns Vorgaben abweichende Tempowahl die Narration in stimmiger Weise oformen« kann. Die erste dieser beiden Einspielungen ist die von Holzmair und Levy (1990). Zwar wird darin das abschließende Requiem ausgespart, doch demonstriert gerade diese Aufnahme in den vorangehenden Liedern, wie durch vom Original abweichende Temporelationen individuelle Akzente gesetzt werden können. Wie oben ausgeführt, ist die Tempokurve dieser Einspielung prinzipiell der Schumann'schen ähnlich (siehe Abb. 3a); durch Abweichungen in der absoluten Tempowahl jedoch (siehe Tab. 1) etabliert sie ein eigenes, von Schumann abweichendes Verhältnis aus Kontinuität und Brüchen. Zunächst nimmt Nr. 2 Meine Rose bei Holzmaier/Levy eine langsamere Gangart an als Nr. 1; hierdurch wird der Aspekt eines ›Tempo-Neustarts‹ zu Beginn des zweiten Abschnitts betont. Nr. 4 Die Sennin wiederum liegt im absoluten Tempo deutlich unterhalb der nachfolgenden Nr. 5 Einsamkeit, wodurch zu Beginn des dritten Abschnitts in Nr. 5 der Eindruck einer Fortsetzung des globalen Tempoanstiegs begünstigt wird. Da auch der Tempoanstieg von Nr. 5 zu Nr. 6 Der schwere Abend steiler ausfällt als bei Schumann, vermittelt die Interpretation von Holzmair/Levy insgesamt einen Eindruck von Kontinuität innerhalb der Liedgruppe Nr. 2-6, die zudem vom einleitenden Lied Nr. 1 klar abgesetzt erscheint (Audiobsp. 15). Diese Dramaturgie ließe sich zum Gesamtverlauf einer >Rahmenform« ergänzen, wenn man etwa das Tempo des abschließenden Requiem betont langsam, vom Vorangehenden abgesetzt wählen würde. Der einleitende Segensspruch des Hufschmieds und die abschließende Totenklage der Frau um den verstorbenen Mann könnten in einer solchen Inszenierung als narrative Klammer für eine in sich geschlossene Folge von Liedern dienen, deren Texte den traurigen Verlauf einer Liebesgeschichte zum Inhalt haben.

Zur komplex-zerquälten Struktur der Lieder Nr. 5 *Einsamkeit* bzw. Nr. 6 *Der schwere Abend* vgl. Velten 1998, 93–96 (Nr. 5) und Mahlert 2002, 479–486 (Nr. 6). Zitat: Nr. 1 *Lied eines Schmiedes*, 3. Strophe.

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_15.mp3

Audiobeispiel 15: Schumann, Lieder op. 90 Nr. 1-6 (Anfänge); Wolfgang Holzmair / Daniel Levy [Aufnahme 1990], Lieder on Poems by Heine, Lenau and Geibel, Edelweiss Records ED 1023, © 1990, Tracks 14 (0'00"-0'10"), 15 (0'00"-0'15"), 16 (0'00"-0'11"), 17 (0'00"-0'14"), 18 (0'00"-0'15"), 19 (0'00"-0'11")

Einen auf eigene Weise vom Original abweichenden Kontext erhält die Erzählung der Liedtexte auch durch die Tempodisposition in der Einspielung Schreier/Shetler 1972/73 (siehe Abb. 3b). Singulär innerhalb der hier untersuchten Aufnahmen ist erstens, dass Nr. 2 Meine Rose und Nr. 3 Kommen und Scheiden (jeweils 6/8-Takt) erwähntermaßen im fast exakt selben Zeitmaß musiziert werden und daher besonders eng zusammengehörig wirken (siehe Tab. 1). Der anschließende Tempowechsel zu Nr. 4 Die Sennin ist dann, wie beschrieben, erheblich. Zweitens vollzieht die Tempokurve mit Nr.6 Der schwere Abend, von Schumann abweichend, eine steile Wendung nach unten: Schreier und Shetler präsentieren dieses Lied um fast 40 % langsamer als Schumanns Metronomisierung vorgibt (= 64 bpm stellt den Minimalwert im Rahmen der hier untersuchten Aufnahmen dar). So wird bei Schreier/Shetler die interne Gliederung der Liebesgeschichte anders vorgenommen als bei Schumann oder Holzmair/Levy: Die auch textlich in sich gekehrten Lieder Nr. 2 und 3 bilden ein eng verklammertes, quasi meditatives Paar. Mit der hoffnungsvollen Wendung zur Natur in Nr. 4 ist dann ein beschleunigender Tempoeindruck verbunden: ein belebender Effekt, der spätestens mit der geradezu eingefrorenen, extrem langsam dargebotenen Nr. 6 wieder zunichtegemacht wird. In dieser Deutung der Narration kommen die nachdenklichen Farben, die Vergeblichkeit einer Suche nach Licht und Lösung, das Deprimierende einer ausweglos verfahrenen Situation besonders zum Tragen (Audiobsp. 16).

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_16.mp3

Audiobeispiel 16: Schumann, Lieder op. 90 Nr. 1-7 (Anfänge); Peter Schreier / Norman Shetler [Aufnahme 1972 oder 1973], Schumann. Lieder Vol. IV, Berlin Classics BC 2113-2, © 1993, Tracks 16 $(0'00"-0'12"),\ 17\ (0'00"-0'14"),\ 18\ (0'00"-0'18"),\ 19\ (0'00"-0'15"),\ 20\ (0'00"-0'17"),\ 21\ (0'00"-0'23")$ und 22 (0'00"-0'29")

Dabei ist nochmals zu betonen, dass Schumanns Tempodisposition an manchen Stellen für eigentümliche Ambivalenzen sorgt. Das Zeitmaß von Nr.2 kann sowohl als Fortsetzung des vorangegangenen Lieds (Metronomzahl auf der Achtelebene) wie als Temporeduktion verstanden werden (halbtaktige Ebene im 6/8-Metrum). Das nachfolgende Lied Nr. 3, ebenfalls im 6/8-Takt stehend, kann – je nachdem, welche metrischen Ebenen man zueinander in Bezug setzt – gegenüber der vorangehenden Nr. 2 als beschleunigend oder verlangsamend empfunden werden. Das abschließende Requiem stellt auf der Achtelebene einen Tempogipfel dar, auf der Viertelebene jedoch schwingt es in großzügiger Langsamkeit. Die Möglichkeit, beim Zuhören unterschiedliche metrische Ebenen in den Fokus zu nehmen, erlaubt es den Hörenden, die Balance zwischen Bruch und Kontinuum, die »Kontinuität im Wechsel«43 der Zeitmaße selbst zu beeinflussen, zu stören oder zu bewahren, je nachdem, wie sie ihre Höraufmerksamkeit justieren. Zur performativen Formgebung leisten damit in letzter Konsequenz nicht nur die Musizierenden, sondern auch die Hörenden einen konstitutiven Beitrag.

ZUSAMMENFASSUNG UND AUSBLICK

Die hier vorgelegten Notentext- und Aufnahmeanalysen zeigen, dass und inwiefern Temporelationen zwischen einzelnen Sätzen zyklischer Werke als Element musikalischer Formgebung wirksam werden können. Insbesondere machen sie deutlich, dass Interpret:innen dadurch, wie sie die Zeitmaße im Rahmen einer konkreten Werkdarbietung wählen, prägenden Einfluss auf die Formwirkung des Werks als Ganzen ausüben. Schumanns Metronomangaben zu seinem Opus 90 Sechs Gesänge von N. Lenau und Requiem lassen sich als Ausgestaltung der zyklischen Form auf der Tempoebene verstehen. Die Untersuchung zehn verschiedener Einspielungen des Werks macht aber deutlich, dass Interpret:innen diese Angaben im Notentext offenbar nicht als verbindlich betrachten. Die Aufnahmeanalyse zeigt vielmehr, dass Musizierende sich die Freiheit zu eigenständiger Tempowahl nehmen und auf diese Weise einen eigenen, gegebenenfalls sehr individuellen Beitrag zur Formung des Werkverlaufs leisten. Betrachtet man etwa die narrative Dimension des Werks im Licht unterschiedlich gestalteter Tempokurven, so zeigt sich, dass diese den Werkverlauf eigenständig profilieren und mit anderen Ebenen der Formgestaltung interagieren. Die aus der Wahl des Zeitmaßes resultierenden Temporelationen zwischen einzelnen Liedern können dabei, müssen aber nicht der von Schumann selbst angegebenen Tempokurve ähneln. Ausschlaggebend für den individuellen Kurvenverlauf ist, wie die Abfolge der einzelnen Tempi zur Suggestion von ›Kontinuität‹ oder ›Wandel‹ im Formverlauf beiträgt, ob und inwieweit sie zäsurbildende Wirkung entfaltet und wie sie Strecken mittelfristiger Tempoverlangsamung bzw. -beschleunigung zur Gruppenbildung innerhalb der Liedfolge einsetzt. So können etwa in der narrativen Struktur der vertonten Gedichtvorlagen, je nach Disposition der Temporelationen und der dadurch bedingten Gruppierung der Einzellieder, die narrative Rahmung (Lieder Nr. 1 und 7), das Streben nach Auswegen aus einer Krisensituation (Nr. 2-4; Nr. 5-7) oder der unaufhaltsame Abstieg zum letalen Ende hin (Nr. 6) akzentuiert werden. Insgesamt bestätigt und vertieft der vorliegende Beitrag Beobachtungen, die im Rahmen vorangegangener Forschung an anderen Beispielen zyklischer Musikwerke gemacht wurden: Die Tempogestaltung der klingenden Darbietung musikalischer Werke fungiert als performatives Mittel zyklischer Formgebung. Dabei macht die Tatsache, dass Tempoeindrücke auf verschiedenen metrischen Ebenen empfangen werden können, deutlich: Zur Gestaltung performativer Form tragen letztlich nicht nur die Musizierenden, sondern auch die Hörenden selbst bei.

Die Ergebnisse dieser Untersuchung sind ausbaufähig. Schon im Hinblick auf die Tempovorschriften in Schumanns Lenau-Liedern op. 90 wurden noch keineswegs alle denkbaren Fragen gestellt. So fordert Schumann etwa in zweien der sieben Lieder per Vortragsanweisung nicht metronomisch präzisierte Modifikationen des Grundtempos ein. In Nr. 4 Die Sennin soll das Tempo in der Schlussphase verlangsamt werden (T. 38–41: »zurückhaltend«); Nr. 7 Requiem soll ab Takt 21 »Nach und nach belebter« vorgetragen, mit Einsatz der Reprise (T. 46) soll dann das »Erste[] Tempo« wiederhergestellt werden. Für beide Lieder wäre zu untersuchen, wie – gegebenenfalls: wie unterschiedlich – diese Anweisungen auf verschiedenen Aufnahmen umgesetzt werden und ob sich dadurch neue spezifische Bezüge zwischen den Temporelationen der sieben Lieder auftun. Zu analysieren wäre dabei, genau welches (verlangsamte) Tempo eine Aufnahme in den Schlusstakten von Nr. 4 (T. 42–45) erreicht und in welchem Verhältnis dieses etwa zum Tempo des nachfolgenden Lieds steht. Im Fall von Nr. 7 Requiem wäre für die einzelnen

Aufnahmen zu klären, ob die vorgeschriebene Beschleunigung noch vor dem Eintritt der Reprise zu einem Ende findet und – falls ja – ob das dabei erreichte Zieltempo sich zum Zeitmaß vorangegangener Lieder in ein bedeutsames Verhältnis setzen lässt. Dass Interpret:innen außerdem durch eigenständige, vom Notat nicht vorgegebene Tempomodifikationen fließende Übergänge schaffen können, demonstriert beispielhaft das erwähnte Anrollen, mit dem auf der Aufnahme Schreier/Shetler 1972/23 das Lied Nr. 4 Die Sennin beginnt: Dieser Fall erinnert daran, dass (wie oben angedeutet) eine genauere Untersuchung des Rubatogebrauchs zu einer weiteren Differenzierung der Kategorie Tempoeindruck führen könnte. Vertiefende Aufnahmeanalysen, gegebenenfalls auch eine empirisch-hörpsychologisch orientierte Studie böten hierfür geeignete Rahmenbedingungen. Darüber hinaus könnte ein umfangreicheres Aufnahmenkorpus als das hier vorgelegte eventuell Aufschlüsse zu übergeordneten Fragestellungen ermöglichen, so zu interpretations-stilhistorischen Entwicklungen oder zum Einfluss interpretationsstilistischer >Schulen«. Allerdings dürften sich für solche Untersuchungen andere Kompositionen, die eine höherrangige Position im →Kanon für sich beanspruchen dürfen – und daher eine umfangreichere Diskographie aufweisen - eher anbieten als Schumanns Opus 90, das erst verhältnismäßig spät in den Gesichtskreis des Publikums wie der Fachwelt geraten ist (im Vergleich etwa zu früh prominent gewordenen »Dauerbrennern« wie Schumanns Dichterliebe op. 48 oder seinem Liederkreis op. 39 nach Gedichten von Joseph von Eichendorff).44 Überhaupt können Untersuchungen wie die hier vorgelegten natürlich auch an zahlreichen anderen Werken vorgenommen werden. Die konsequente Metronomisierung eines großangelegten Opus findet sich für den Liedbereich etwa auch in Hugo Wolfs Italienischem Liederbuch (1891/96). Der Aufführungstradition (und dem →Liederbuch ← Konzept) entsprechend wird die Reihenfolge der insgesamt 46 Lieder bei Gesamt- und Teilaufführungen oft von den Interpret:innen selbst festgelegt. Die Frage nach beziehungsreicher Tempogestaltung ist in diesem Fall also besonders interessant, weil den Musizierenden ohnehin hohe Eigenverantwortung für eine eventuell zyklische Gesamtwirkung der Liederfolge übertragen ist. Es scheint, als werde sich das Thema der Tempogestaltung im Sinne performativer Formung auch für künftige Vorhaben im Bereich Interpretationsforschung/Performance Studies als Fundgrube erweisen.

Anhang: Herleitung des Toleranzrahmens für ›Tempoidentität‹

Die Marke von 10% Abweichung als Toleranzrahmen für annähernde Tempoidentität findet sich auch anderswo in interpretationsanalytischer Literatur. 45 Sie ist aber zugleich mit konkretem Bezug zum hier untersuchten Gegenstand gewählt, und zwar mit Blick auf das Spannungsverhältnis zwischen flexibler Agogik und Durchschnittstempo. Die dem vorliegenden Beitrag zugrundeliegenden Tempomessungen basieren auf Durchschnittswerten, nivellieren also die Beschleunigungen und Verlangsamungen, die sich während des Musizierens aus dem Gebrauch von Tempo rubato ergeben. Dies lässt sich gut anhand der verschiedenen Aufnahmen von Nr.2 Meine Rose demonstrieren. Schumanns Tempobezeichnung für dieses Lied ist »Langsam, mit innigem Ausdruck«, eine Angabe, die – wie auf mehreren Aufnahmen zu hören – den Gebrauch von Tempo rubato begüns-

Vgl. Sprau 2016, 11–13.

Vgl. Motavasseli 2021, 27, Table 2.

tigt. Die agogischen Schwankungen lassen sich aufgrund der in Achtelnoten pulsierenden Begleitfigur des Klaviers (siehe Bsp. 2) deutlich nachvollziehen. So wird etwa in Takt 3 der Aufnahme von Bauer und Hielscher (2008) eine deutliche Verlangsamung spürbar: Während das für diese Aufnahme gemessene Durchschnittstempo rund 20 bpm pro Takt beträgt (siehe Tab. 1), müsste Takt 3 mit rund 17 bpm metronomisiert werden; rechnerisch exakt handelt es sich um eine Abweichung von 13 % (Audiobsp. 17). 46

https://storage.gmth.de/zgmth/media/1193/Sprau_Schumann_17.mp3

Audiobeispiel 17: Schumann, *Meine Rose* op. 90 Nr. 2 (Beginn); Thomas E. Bauer / Uta Hielscher [Aufnahme 2008], *Schumann Lied Edition, Vol. 6: Myrthen. 6 Gedichte und Requiem,* Naxos 8.557079, © 2011, Track 28 (0'00"–0'13")

Für jede Aufnahme dieses Lieds lässt sich ein mittlerer Wert solcher Abweichungen vom Grundtempo angeben (Tab. 7).

Aufnahme	s in %
Souzay/Baldwin 1961	8
McDaniel/Klust 1965	10
Schreier/Shetler 1972/73 (?)	9
Holzmair/Levy 1990	9
Gerhaher/Huber 2004	9
Berg/Drake 2007	7
Bauer/Hielscher 2008	6
Chase/Schepkin 2013	8
Landshamer/Huber 2015	9
Gerhaher/Huber 2021	7

Tabelle 7: Schumann, *Meine Rose* op. 90 Nr. 2, T. 1–14 in zehn verschiedenen Aufnahmen; durchschnittliche Abweichungen vom mittleren Tempo, ermittelt in bpm pro Takt (s = Standardabweichung)

Bei der Festlegung des Toleranzrahmens für Tempoidentität wurde davon ausgegangen, dass dieser Rahmen nicht kleiner ausfallen sollte als die durchschnittliche Abweichung vom Durchschnittstempo im Rahmen einer rubato musizierten musikalischen Einheit. Aus dieser Überlegung folgte die Marke von 10% (siehe Tab. 7, Aufnahme McDaniel/Klust 1965). Nicht berücksichtigt wurden bei der Berechnung jeweils der am stärksten beschleunigte und der am stärksten verlangsamte Takt einer Aufnahme (im Beispiel Bauer/Hielscher 2008 also z.B. der besprochene Takt 3), dies auf Basis der Annahme, dass solche Extremwerte nicht mehr als Ausprägungen eines Grundtempos aufgefasst werden müssen.

⁴⁶ Durchschnittstempo: 20,14 bpm pro Takt; Tempo für Takt 3 allein: 17,46 bpm.

Literatur

- Bengen, Irmgard / Wolf Frobenius / Klaus-Ernst Behne (1998), »Tempo«, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, Kassel: Bärenreiter. https://www.mgg-online.com/mgg/ stable/12907 (14.12.2023)
- Epstein, David (1995), Shaping Time. Music, the Brain, and Performance, New York: Schirmer.
- Gingras, Bruno (2021), »Using Linear Mixed-Effects Models to Analyze Historical Trends in Performance Strategies. Commentary on Majid Motavasseli's Article Interpretation of Cyclic Form in Bach's Goldberg Variations through Performance History («, in: Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen, Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 71–77. https://doi.org/10.31751/1120
- Glaser, Thomas (2021), »Formgestaltung aus aufführungspraktischer Perspektive. Zur Interpretationsgeschichte von Beethovens 33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120«, in: Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen, Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 253–285. https://doi.org/10.31751/1128
- Glaser, Thomas / Cosima Linke / Kilian Sprau / Christian Utz (2021), »Editorial«, in: Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen, Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 5–16. https://doi.org/10.31751/1118
- Günther, Martin (2016), Kunstlied als Liedkunst. Die Lieder Franz Schuberts in der musikalischen Aufführungskultur des 19. Jahrhunderts, Stuttgart: Steiner.
- Hell, Michael (2021), Ȇberlieferte Tempoangaben im 17. und 18. Jahrhundert und ihre mögliche Übertragung auf Bachs ›Goldberg-Variationen‹«, in: Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen, Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 113–131. https://doi.org/10.31751/1122
- Kapp, Reinhard (1984), Studien zum Spätwerk Robert Schumanns, Tutzing: Schneider.
- Krebs, Harald (1999), Fantasy Pieces. Metrical Dissonance in the Music of Robert Schumann, New York: Oxford University Press.
- Krebs, Harald (2011), »Meter and Expression in Robert Schumann's Op. 90«, in: Rethinking Schumann, hg. von Roe-Min Kok und Laura Tunbridge, New York: Oxford University Press, 183-205.
- Litzmann, Berthold (1905), Ehejahre 1840–1856 (= Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen, Bd. 2), Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Loesch, Heinz von (2022), »Tempo und Tempomodifikationen«, in: Aspekte Parameter (= Geschichte der musikalischen Interpretation im 19. und 20. Jahrhundert, Bd. 3), hg. von Heinz von Loesch, Rebecca Wolf und Thomas Ertelt, Kassel: Bärenreiter / Berlin: Metzler, 440-499.

- Mahlert, Ulrich (2002), »Der schwere Abend (Nikolaus Lenau) Vertonungen der Schumann-Zeit im Vergleich«, in: Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag, hg. von Bernhard R. Appel, Ute Bär und Matthias Wendt, Sinzig: Studio, 449–486.
- Motavasseli, Majid (2021), »Interpretation of Cyclic Form in Bach's ›Goldberg Variations‹ through Performance History«, in: *Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen,* Sonderausgabe der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 19–69. https://doi.org/10.31751/1119
- Rector, Michael (2021), »Performing Structure. Tempo in Glenn Gould's ›Goldberg Variations‹«, in: Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen, Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 79–112. https://doi.org/10.31751/1121
- Sprau, Kilian (2016), Liederzyklus als Künstlerdenkmal. Studie zu Robert Schumann, Sechs Gedichte von Nikolaus Lenau und Requiem op. 90. Mit Untersuchungen zur zyklischen Liedkomposition und zur Künstlerrolle in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, München: Allitera.
- Sprau, Kilian (2021), »Gemessenes Wandern. Zur performativen Umsetzung von Tempo-Taktart-Korrespondenzen in Schuberts Winterreise«, in: Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen, Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 433–478. https://doi.org/10.31751/1133
- Spring, Rudi (2022), »Kom-ponierte Mosaike. ›Philosophie der Programmgestaltung‹«, in: Rudi Spring. Komponist, Pianist, Pädagoge, hg. von Bernd Oberdorfer, Kilian Sprau und Wolfgang Steger, München: Allitera, 211–223.
- Synofzik, Thomas (2020), »Tempo«, in: *Musik aufführen. Quellen Fragen Forschungs- perspektiven*, hg. von Kai Köpp und Thomas Seedorf, Laaber: Laaber, 235–264.
- Utz, Christian (2020), »Zur Poetik und Interpretation des offenen Schlusses. Inszenierungen raum-zeitlicher Entgrenzung in der Musik der Moderne«, *Die Musikforschung* 73/4, 324–354. https://doi.org/10.52412/mf.2020.H4.3
- Utz, Christian (2021), »Exzentrisch geformte Klang-Landschaften. Dimensionen des Zyklischen im Lichte von 106 Tonaufnahmen von Schuberts Winterreise aus dem Zeitraum 1928–2020«, in: Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen, Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 341–431. https://doi.org/10.31751/1132
- Velten, Klaus (1998), »Robert Schumanns Lenau-Vertonungen op. 90«, in: *Robert Schumann. Philologische, analytische, sozial- und rezeptionsgeschichtliche Aspekte*, hg. von Wolf Frobenius, Ingeborg Maaß, Markus Waldura und Tobias Widmaier, Saarbrücken: SDV, 90–96.
- Wendt, Matthias (2012), »Tempora mutantur oder Wie viele Metronome besaß Robert Schumann eigentlich?«, in: *Schumann-Studien*, Bd. 10, hg. von Thomas Synofzik, Sinzig: Studio, 217–240.

Zenck, Martin (2021), »Das Hörbar-Machen von zyklischen Potentialen in der musikalischen Interpretation. Eduard Steuermanns Live-Mitschnitt der Diabelli-Variationen vom 13. Mai 1963«, in: Musikalische Interpretation als Analyse. Historische, empirische und analytische Annäherungen an Aufführungsstrategien musikalischer Zyklen, Sonderausgabe der Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie, 287–305. https://doi.org/10.31751/1129

Noten

- Friedlaender, Max (Hg.) (o. J.), Robert Schumann. Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung Band III. Ausgabe für mittlere Stimme, Frankfurt: Peters.
- Schumann, Robert [1850], Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem altkatholisches Gedicht für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte op. 90, Leipzig: Kistner.
- Schumann, Robert (1887), Sechs Gedichte von N. Lenau und Requiem (altkatholisches Gedicht). Op. 90. Serienausgabe, in: Robert Schumann's Werke Serie XIII, Nr. 24, hg. von Clara Schumann, Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Aufnahmen

- Gérard Souzay / Dalton Baldwin [Aufnahme 1961], Gérard Souzay chante Schumann, BnF Collection, © 2015, Tracks 17–23.
- Barry McDaniel / Hertha Klust [Aufnahme 1965], Barry McDaniel. Hertha Klust. Aribert Reimann. Schubert. Schumann. Wolf. Duparc. Ravel. Debussy, Audite 23.426, © 2012, CD 1, Tracks 11–17.
- Peter Schreier / Norman Shetler [Aufnahme 1972 oder 1973], Schumann. Lieder Vol. IV, Berlin Classics BC 2113-2, © 1993, Tracks 16-22.
- Wolfgang Holzmair / Daniel Levy [Aufnahme 1990], Lieder on Poems by Heine, Lenau and Geibel, Edelweiss Records ED 1023, © 1990, Tracks 14–19 [ohne Nr. 7 Requiem]
- Christian Gerhaher / Gerold Huber [Aufnahme 2004], Schumann. Dichterliebe, RCA Red Seal 82876 58995 2, © 2004, Tracks 17–23.
- Nathan Berg / Julius Drake [Aufnahme 2007], Lieder Recital, Atma Classique ACD2 2571, © 2008, Tracks 7–13.
- Thomas E. Bauer / Uta Hielscher [Aufnahme 2008], Schumann Lied Edition, Vol. 6: Myrthen. 6 Gedichte und Requiem, Naxos 8.557079, © 2011, Tracks 27–33.
- Darren Chase / Sergey Schepkin [Aufnahme 2013], Liederkreis, Arabesque Recordings Z6852, © 2013, Tracks 13–19.
- Christina Landshamer / Gerold Huber [Aufnahme 2015], Lieder, Oehms Classics OC 1848, © 2016, Tracks 19–25.
- Christian Gerhaher / Gerold Huber [Aufnahme 2021], Schumann. Alle Lieder, Sony Classical 19439780112, © 2021, CD 11, Tracks 22–28.

© 2023 Kilian Sprau (k.sprau@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Sprau, Kilian (2023), Geordnete Verhältnisse. Temporelationen als Mittel performativer Formbildung in Robert Schumanns Lenau-Liedern op. 90, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 20/2, 7-40. https://doi.org/10.31751/1193

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: 14/04/2023 angenommen / accepted: 11/06/2023 veröffentlicht / first published: 30/12/2023 zuletzt geändert / last updated: 28/12/2023

Ein →galantes ← Modell?

Diskussion einer Stelle in Beethovens Grande Sonate Pathétique vor dem Hintergrund kompositorischer Prototypen und der →Schreibart< in zeitgenössischen Traktaten¹

Leon Bellmer

Eine Instanziierung eines Orgelpunktmodelles aus dem Rondo in Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 13 (*Grande Sonate Pathétique*) wird anhand des von Vasily Byros sogenannten › Fenaroli-Ponte - Schemas und zeitgenössischer Generalbasstraktate und Kontrapunktlehren von Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Philipp Kirnberger, Johann Georg Albrechtsberger und Emanuel Aloys Förster auf ihre >Typikalität< untersucht. Im Zuge dessen werden die Begriffsfelder der >freyen</ »galanten∈bzw. ⇒strengen∈oder ⇒gearbeiteten⇔Schreibart∈aus Sicht dieser Quellen betrachtet. Exkurse auf musikalische Intertextualität, palant Style, pStyle und Gattungskontrapunkt geben einen vorläufigen Einblick in dieses komplexe Bedeutungsgeflecht und in den historischkompositorischen Kontext der untersuchten Modellinstanziierung, deren Relevanz für die musikalische Analyse der Artikel aufzeigt.

An instantiation of a pedal point model from the Rondo in Ludwig van Beethoven's Piano Sonata op. 13 (Grande Sonate Pathétique) is examined for its "typicality" using Vasily Byros' so-called Fenaroli-Ponte« schema and contemporary treatises on basso continuo and counterpoint by Carl Philipp Emanuel Bach, Johann Philipp Kirnberger, Johann Georg Albrechtsberger, and Emanuel Aloys Förster. In the course of this examination, the conceptual fields of ofrey(, (i.e. ofree()) galant(, as well as streng or sgearbeite (i.e. strict, selaborate) Schreibarten (i.e. compositional styles() are considered from the perspective of these sources. Excursions into musical intertextuality, >galant style<, >style<, and species counterpoint provide a preliminary insight into this complex web of meanings and into the historical-compositional context of the examined model instantiation, the relevance of which for musical analysis is shown in this essay.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Fenaroli-Ponte; figured bass; galant; galant style; galanter Stil; Generalbass; Klaviersonate c-Moll op. 13; Ludwig van Beethoven; Piano Sonata in C minor op. 13; Prototyp; prototype; Robert Gjerdingen; Satzmodell; schema; Schreibart

Eine Schwierigkeit, die sich bei modellbasierter Analyse von Musikstücken stellt, ist, dass kompositorische Mittel und Satzmodelle in den Musikstücken je nach historischkulturellem Kontext in sehr unterschiedlichen Varianten auftauchen. Dies gilt für Modelle, die zeitgenössisch benannt und diskutiert wurden, ebenso wie für nachträglich im 20. und 21. Jahrhundert formulierte Modellprototypen. Die alleinige Kennzeichnung von Taktgruppen als Instanziierung eines Modells, so wie sie insbesondere seit Robert Gjerdingens Music in the Galant Style² in Analysen häufig vorkommt, ist nicht immer unproblematisch. Wie Ludwig Holtmeier in seiner Rezension dieses Buches gezeigt hat, ist es

- Herzlich danken möchte ich für das Korrekturlesen in verschiedenen Stadien des Aufsatzes Dr. Marten Noorduin, Moritz Nicklas und ganz besonders Dr. Stephan Schönlau, sowie für anregende Diskussionen Max Große. Für die freundliche Auskunft und Hinweise bei wiederholten Fragen zu Beethovens Abschriften möchte ich Dr. Julia Ronge danken.
- Gjerdingen 2020.

oft nötig, Satzmodelle historisch differenziert zu betrachten und bestimmte Abschnitte aus Musikstücken als Instanziierungen von Varianten ganz verschiedener Modelle zu verstehen.³ Dabei können Hybridmodelle wie das von Vasily Byros sogenannte →Fenaroli-Ponte<-Modell sowie eingehendere Betrachtungen von Varianten der Modelle verwendet werden, die neben der satztechnischen Analyse auch eine stilistische Kontextualisierung einzelner Abschnitte aus Stücken erleichtern können. Im Folgenden sollen Generalbasstraktate und Kompositionslehren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts für eine Analyse einer Stelle aus dem Rondo aus Ludwig van Beethovens Klaviersonate op. 13 und eine Auseinandersetzung mit einem Modellprototyp genutzt werden. Auf der Ebene der »Theorie harmonischer Prozessualität«,4 die Generalbasstraktaten innewohnt, wird der Abschnitt des Rondos den »Akkordprogressionsmodelle[n] der Generalbaßlehre«⁵ und »kontrapunktische[n] Stimmführungsmodelle[n]«6 aus zeitgenössischen Quellen gegenübergestellt. Für diesen Prozess wird die Ebene der >Schreibart (des Stils) anhand konkreter Aussagen in den Quellen nutzbar gemacht. Außerdem werden einzelne musikalische Aspekte der Stelle mit Notenbeispielen und Texten aus den zeitgenössischen Traktaten und mit dem Modellprototyp der⇒Fenaroli-Ponte∈aus der Musiktheorie des 21. Jahrhundert abgeglichen. Schließlich wird der Zusammenhang der Stelle innerhalb der Rondo-Episode beleuchtet. Die daraus resultierende Perspektive ist sowohl bei modellbasierter Analyse von Musikstücken als auch bei der Reflexion über die verschiedenen Satzmodelle wertvoll.

Im vorliegenden Aufsatz geht es um wenige Takte aus der zweiten Episode des Rondos (T. 79 m. A.-120), die anhand der vorherrschenden Tonarten in zwei Teile gegliedert werden kann (Bsp. 1). Sie beginnt mit einem Abschnitt in As-Dur mit einigen Ausweichungen (bis T. 106). Hier wird ein Quintfall-Motiv kontrapunktisch verarbeitet.⁷ Rhythmisch sowie dynamisch lässt sich eine Steigerung beobachten. Takt 79 beginnt piano in halben Noten, ab Takt 81 gibt es Viertel, in Takt 99 m. A. beginnen Achtelbewegungen und in Takt 101 gibt es ein crescendo, das in Takt 103 in ein forte mündet. Auf der leichteren Zählzeit 3 in Takt 105 verstärken die Oktaven (mit einem sforzando) den Bass, der zu dem ausgedehnten halbschlüssigen Orgelpunkt (T. 107–120) führt, dessen erste sechs Takte im vorliegenden Aufsatz ausführlicher besprochen werden. Mit der hier einsetzenden überwiegenden Sechzehntelbewegung ist der rhythmische Höhepunkt des Satzes erreicht.⁸ Anschließend erklingt – weiterhin über dem Orgelpunkt auf G – ein G-Dur-(Dominantsept-)Akkord mit triolischen Figurationen und Akkordbrechungen, und g^2 , h^2 , d^3 und f^3 als Spitzentönen. Die höchste Note der Episode, das gehaltene f^3 im fortissimo wird über der Oktave G, G1 – der tiefsten Note des Abschnittes – mit einem Lauf zu einem Dominantseptakkord geführt, der drei halbe Schläge lang mit Fermate klingt. Insgesamt wird also vierzehn Takte lang über einem G eine Dominante ausgehalten.

- 4 Holtmeier 2008a, 285.
- 5 Holtmeier 2008b, 637.
- 6 Ebd., 637.
- 7 Es handelt sich um eine Reminiszenz an die Quinten in der Melodie aus Takt 9 f. im Refrain. Vgl. Voss 1996, 95.
- 8 Mit Ausnahme der Sechzehntelquintole in Takt 118.

Vgl. Holtmeier 2011, 313–321. Holtmeier diskutiert in seinem Aufsatz u.a. eine Stelle, die Gjerdingen als Instanziierung des ›Prinner‹-Modells versteht anhand verschiedener sequenzieller Pendel- und Kadenzmodelle.

Satztechnisch lassen sich die Takte 79-105 relativ einfach durch Quintfall- und Kadenzmodelle beschreiben. Die Takte 113-120 sind mit ihren taktweise steigenden Spitzentönen dem ›Schema Prototype‹, den Gjerdingen für die ›Ponte‹ beschreibt, sehr ähnlich. Das Pendel in den Takten 107-112 zeigt allerdings im Vergleich mit der Stimmführung gängiger Pendelmodelle einige Besonderheiten auf, die im Folgenden eingehender behandelt werden.



Beispiel 1: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 13, 3. Satz: Rondo, T. 78–120

Vgl. Gjerdingen 2020, 461.

Man kann die Takte 107–112 reduzieren, indem man Oktavierungen und Arpeggien entfernt, und erhält so einen Gerüstsatz, der dreimal in verschiedenen Oktavräumen wiederholt wird (Bsp. 2). Der Übersichtlichkeit wegen ist die Reduktion nur mit Noten zwischen G und g^1 dargestellt.



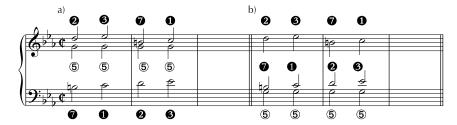
Beispiel 2: Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 13, Rondo, T. 107–112, schematische Reduktion

Der erste Akkord ist G-Dur als Dominante von c-Moll. Während die Außenstimmen jeweils auf der fünften Tonleiterstufe (*G*) als Liegeton bzw. Orgelpunkt verbleiben, bewegen sich die Mittelstimmen schrittweise in Terzparallelen. So ergibt sich als zweites ein Quartsextakkord, gefolgt von einem Akkord mit Quinte und Septime – ohne Terz; dann kehrt die Akkordfolge wieder zu einem Quartsextakkord zurück.

Vasily Byros konstruiert ein ähnliches Modell, das er durch die Kombination zweier Schemata nach Gjerdingen – dem >Fenarolic und der >Pontec – erhält. 10 Byros übernimmt von Gjerdingen als zentralen Aspekt der ›Ponte‹ einen Orgelpunkt auf der 5. Tonleiterstufe¹¹ (im vorliegenden Text mit 5 bezeichnet). Zentrales Merkmal des >Fenarolic (exemplarisch realisiert in Bsp. 3a) ist die Dominant-Tonika-Pendelharmonik in Kombination mit den Tonleiterstufen 7-1-2-3 in der Bassstimme. Mit 2-3-7-1 in einer anderen Stimme (meist der Oberstimme) entsteht ein Kanon. 12 Des Weiteren ist eine gehaltene 5 in der Ober- oder einer Mittelstimme sowie eine Wiederholung des vierschrittigen Modells charakteristisch. 13 Die Modelle können kombiniert werden, indem die Bassstimme nun die gehaltene 5 erhält, während die Linie 7-1-2-3 in einer der Mittelstimmen erklingt (Bsp. 3b). Schließlich schreibt Byros, manchmal sei 7-1-2-3 mit der Linie 2-3-4-5 kombiniert (statt mit 2-3-7-1 als Kanon), was zu parallelen Terzen oder Sexten führt. 14 Dadurch hat der dritte Klang allerdings keine Terz. Außerdem gibt es eine Variante, in der die 7-1-2-3 durch 7-1-2-1 ersetzt wird. Dies alles sind Mitglieder der Familie des Modells⇒Fenaroli-Ponte, in die sich auch sehr leicht die Version aus Beispiel 1 integrieren ließe, indem man zu 7-1-2-1 parallele Terzen hinzufügt.

In Byros' Besprechung der Varianten bleibt unerwähnt, dass bei unterterzter Septime über dem Basston des dritten Klanges des Modells die Terz (also der Leitton) fehlt. Als verlängerte Dominante könnte man den am Anfang erklingenden Leitton als Bestandteil einer einzelnen ausgeschmückten Harmonie sehen. Als Pendel betrachtet gibt es jedoch beim dritten Klang einen Dominantseptakkord ohne tatsächlich klingenden Leitton.

- 10 Byros 2013, 220.
- 11 Bei Gjerdingen: »steps of a scale« (2020, 20).
- 12 Gleiches gilt für die Variante mit 4-3-7-1 (vgl. ebd., 462).
- 13 Vgl. Byros 2013, 220 f. Byros schreibt im Sinne Gjerdingens von einer »four-stage structure«. Vgl. auch Gjerdingen 2020, 21 f.
- 34 »At times the Fenaroli line may be paired with a second, also ascending progression, 2-3-4-5, which follows along in parallel thirds or sixths [...]« (Byros 2013, 222). Byros nennt ein Beispiel aus C.P.E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (1762, 215 f.).



Beispiel 3: Exemplarische Realisierung zweier Versionen des →Fenaroli-Ponte ←Modells in c-Moll in halben Noten. Die Tonleiterstufen der kanonischen Stimmen sind in schwarzen Kreisen, der Liegetöne und Orgelpunkte in weißen Kreisen benannt.

Ein weiterer Aspekt, der sich aus der Stimmführung ergibt, ist ein ›Kreisen‹ der Mittelstimmen. 15 Beginnend bei einem h im Tenor der Reduktion (bzw. einem d1 im Alt), wird die Achse c^1 erst von unten erreicht und dann in entgegengesetzter Bewegungsrichtung von oben, d.h. vom d^2 aus. Es ergibt sich die Melodie $h-c^1-d^2-c^1$ (und $d^2-es^2-f^2-es^2$), deren letzter Ton bei einer Wiederholung schrittweise an den ersten Ton anknüpft.

Die von Byros genannte Variante, die auch zum letzten Klang schrittweise nach oben geführt wird (mit 7-1-2-3 und 2-3-4-5), ist insofern pianistisch-kompositorisch problematisch, da bei der von Beethoven verwendeten Akkordbrechung sich dadurch die schwer zu spielende Tonrepetition g-g ergeben würde.

Aufgrund der im 21. Jahrhundert von Gjerdingen und seinen Nachfolger:innen katalogisierten Schemata mit deren Benennungen ist die Herleitung aus dem ›Fenaroli-Ponte-Prototyp« von Byros nachvollziehbar und plausibel. Allerdings bleibt zu bedenken, dass dies aktuelle Interpretationen musikalischer Texte sind, die vor mehr als 200 Jahren komponiert wurden – ein Umstand, auf den Gjerdingen und Byros wiederholt hinweisen. Kompositorische Prozesse werden dadurch nicht notwendigerweise abgebildet. Stattdessen werden die >prototypischen< Gerüstsätze nachträglich formuliert und Abschnitte aus Stücken an diesen gemessen. Als drei mögliche, überlappende Definitionen des Begriffs Prototype nennt Gjerdingen (1988) »an experimental model, a perfect example of a type, and the most typical example of a category «. 16 Vergleicht man einzelne Instanziierungen eines Modelles anhand der Normen eines Prototyps, kann man »hoch subjektive«17 Aussagen über deren »typicality«18 – also deren Übereinstimmung mit den normativen Eigenschaften des Modells - treffen. Über einen historischen Zeitraum betrachtet könne man von einem Zeitpunkt ohne (typische) Instanziierungen eines Modells eine quantitative und qualitative Steigerung beobachten, bis zu einem Zeitpunkt, an dem viele sehr typische Instanziierungen eines Modells komponiert werden; danach werden die typischeren Stellen wieder weniger. 19 Allerdings können verschiedene Modelle mit der Zeit zu anderen Modellen mutieren, wodurch das eine als untypische Variante des anderen verstanden werden kann. 20 Auch wenn Gjerdingens Schemata ihren Geltungsbereich in der Musik des sogenannten >galanten Stils< beanspruchen, lässt sich vermuten, dass das aus >Fenarolic und Pontec kombinierte Modell auch noch bei Beethoven eine gewisse Relevanz

Ich danke Martin Grabow für diesen Hinweis. 15

Gjerdingen 1988, 94. 16

Ebd.: »highly subjective«. 17

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Vgl. ebd., 100.

Vgl. ebd., 107.

behält. Byros hat für Beethovens 2. Sinfonie op. 36 eine Instanziierung diskutiert, die dem Prototypen ähnlicher ist als die hier vorliegende. Durch die Reduktion der hier untersuchten und als Instanziierung des Fenaroli-Pontec-Modells erkannten Stelle in Beethovens Sonate erhält man einen Gerüstsatz, der eine Variante des Modells mit einer besonderen, teilweise abweichenden Eigenschaftenkonstellation darstellt. Diese ist im vorliegenden Aufsatz die Kombination eines dominantischen Orgelpunktes in Moll mit 5-Liegeton in der Oberstimme und parallelen Terzen in den Mittelstimmen, wodurch sich folgende Generalbassbezifferungen ergeben: 5 4 5 6 7 6 Zudem sind die kreisendec Stimmführung sowie die Wiederholung der vier Akkorde Eigenschaften der Modellvariante. Der 3-Klang und die kreisenden, konsequent parallel geführten Terzen unterscheiden sich vom Prototyp der Fenaroli-Pontec.

MODELLHAFTIGKEIT ALS AUSPRÄGUNG VON INTERTEXTUALITÄT

Schematisch-modellhafte Betrachtungsweisen von Musik implizieren immer eine Form der Intertextualität. Musikalische Intertextualität beinhaltet allgemein »all forms of relatedness between two or more musical texts (i.e. musical compositions)«22. Somit ist dieser Begriff sehr weit gefasst. In Imitatio, Intertextuality and Early Music diskutiert John Milsom einige Ideen verschiedener Autor:innen, die versucht haben, den Begriff der Intertextualität für die Musik fruchtbar zu machen. Zur Intertextualität gehören nicht nur explizite Zitate, sondern auch der mehreren Texten gemeinsame Bezug auf eine geteilte Grammatik²³ (z. B. formale oder kontrapunktische Regeln). Außerdem bespricht Milsom eine mögliche engere Auffassung des Begriffs, die Brownlee vorschlägt, in der es ein Spektrum mit Fokus auf Intentionalität und Sichtbarkeit gibt (mit Zitaten auf der einen Seite des Spektrums, abstrakten Ähnlichkeiten auf der anderen).²⁴ Dieses Spektrum kann auch so verstanden werden, dass auf der einen Seite belegbare Einflüsse (hierzu gehören Zitate, Abschriften, Wertungen der/des Komponist:in), auf der anderen Seite spekulative Assoziationen der Rezipient:innen zwischen musikalischen Texten stehen. Somit spielt auf ersterer Seite des Spektrums vor allem biografische Nähe eine Rolle. Milsom spricht von »forms of interrelationship [...] which [...] arise as a natural and inevitable product of a shared background, and the existence of an underpinning parammarc. «25 Mit biografischer Nähek meine ich hier ein Maß des shared backgroundk der Autor:innen verschiedener Quellen. Somit bleiben z.B. im vorliegenden Text auch Werke von Relevanz, auf die sich Beethoven nicht explizit bezieht, wenn es Bezüge zu deren Urheber:in gibt.²⁶

Bevor das Modell anhand der zeitgenössischen musiktheoretischen Quellen untersucht wird, werden hier einige Musikbeispiele aus der Musik des 18. Jahrhunderts ge-

Vgl. Byros 2015. Das ist nicht überraschend, da die Stelle der musikalische Referenzpunkt ist, von dem aus das Modell betrachtet wird. Der musiktheoretisch-schematische Referenzpunkt ist allerdings Gjerdingens Fenarolik.

²² Crook 1994, 155 f. Auch zitiert von Milsom 2005, 143.

²³ Vgl. Milsom 2005, 146 f. Im Text wird von »grammar« gesprochen.

²⁴ Brownlee 1998, 295. Während Brownlee sich noch auf zu singende sprachliche Texte bezieht, diskutiert Milsom Notentexte.

²⁵ Milsom 2005, 145. Hervorhebung d. Verf.

²⁶ Für ein solches Beispiel siehe die Besprechung von Försters Anleitung (1804) im vorliegenden Aufsatz.

nannt, um exemplarisch einen gewissen Rahmen zu setzen, innerhalb dessen sich die folgende Diskussion des Modells mit seinen Eigenschaften bewegen wird.

Zuerst werden zwei Beispiele aus Beethovens Werk genannt, zu denen sich intertextuelle Verbindungen herstellen lassen. So gibt es gleich im ersten Satz derselben Sonate (Bsp. 4) eine ähnliche Stelle (T. 27-34), in der die Terz jedoch sozusagen nachgereicht wird (T.29, 33, jeweils drittes Achtel). Außerdem wird im jeweils letzten Takt des sich wiederholenden Viertakters (T. 30, 34) der harmonische Rhythmus verändert und in der zweiten Takthälfte ein übermäßiger Sextakkord zwischengeschoben.



Beispiel 4: Beethoven, Klaviersonate c-Moll op. 13, 1. Satz: Allegro di molto e con brio, T. 27–34

Des Weiteren gibt es in der Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate op. 28, die zwei Jahre nach op. 13 entstand, 27 folgende sehr typische Stelle, die die Wiederholung mit Oktavierung und die umrahmenden Oktaven sowie sogar die entgegengesetzten Bewegungsrichtungen der Figuration aufweist (Arpeggien im Rondo von op. 13; Terzzüge in op. 28, siehe Bsp. 5).



Beispiel 5: Beethoven, Klaviersonate D-Dur op. 28, 1. Satz: Allegro, T. 219-226²⁸

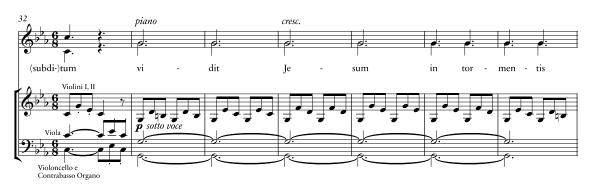
Um außerhalb des Werkes von Beethoven einen Komponist:innen-Kreis zu finden, in dem das Modell besonders häufig und in ähnlichen Eigenschaftskonstellationen auftaucht, bedarf es umfassender Korpusforschung. Beispielhaft erwähnt seien hier drei Abschnitte verschiedener Stücke, die das Modell sehr typisch darstellen – jedoch immer in der auch von Byros erwähnten Variante, in der die Terzen von dem ⁷5-Akkord zu ⁸6 aufwärts geführt werden.²⁹ So etwa die Stelle ab Takt 33 aus dem fünften Satz (Quis est homo) aus Giovanni Battista Pergolesis Stabat-mater-Vertonung von 1723 (Bsp. 6), die in Wien noch um die Jahrhundertwende durch zahlreiche Bearbeitungen – z.B. von Joseph von Eybler, Abbé

Voss 1996, 89 sowie Steinbeck 1996, 231. 27

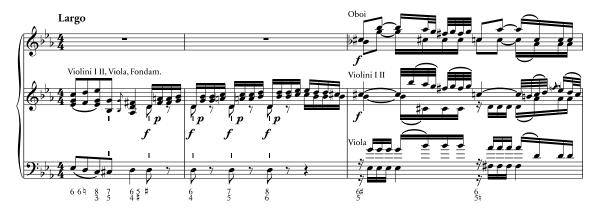
²⁸ Zusätze d. Verf. in Klammern.

Vgl. Byros 2013, 222.

Vogler und Antonio Salieri – kursierte;³⁰ oder in einem anderen Stabat mater (Bsp. 7) – diesmal von Beethovens Lehrer Joseph Haydn – auf der Taktmitte beginnend; und schließlich in einer zeitgenössischen Gesangspartitur (Klavierauszug)³¹ der Ouvertüre aus der Oper *Le Déserteur* von Pierre-Alexandre Mosigny, in der Beethovens Großvater (1712–1773), den der Enkel sehr verehrte, laut Ferdinand Ries' und Franz G. Weglers *Biographischen Notizen* als Sänger besonders glänzte (Bsp. 8).³² Allen drei Stellen ist eine abgewandelte Form des Kreisensk zu eigen. Während bei Monsigny nur die abwärtsgerichtete Weiterführung mit der Modellvariante übereinstimmt, ist sie bei Haydn schrittweise und geht bei Pergolesi über den Quintseptklang und Quartsextakkord zum Dominantdreiklang zurück.



Beispiel 6: Giovanni Battista Pergolesi, Stabat mater, 5. Satz, T. 32-37³³



Beispiel 7: Joseph Haydn, Stabat mater, Hob. XXa:1, T. 9-11³⁴



Beispiel 8: Pierre-Alexandre Mosigny, *Le Déserteur*, Klavierauszug von Carl David Stegmann, Leipzig 1775, T. 62–63

- 30 Vgl. Haselböck 2009.
- 31 In der Orchesterpartitur erklingt der Leitton cis¹ kurz auf der vierten Sechzehntel des Taktes.
- Wegeler/Ries 2000 [1838], 8. Beethoven besaß Noten der Oper *Félix* von Pierre-Alexandre Monsigny (Beethoven-Haus Bonn, Bibliothekskatalog, Signatur: BB 11 MONS). Vgl. die Informationen auf der Webseite des Beethoven-Hauses Bonn, https://www.beethoven.de/de/s/catalogs?opac=kat_de.pl&_dokid=bb:T00053886 (15.7.2022).
- 33 Gesangspartitur d. Verf
- 34 Klavierauszug d. Verf.

Schließlich sei noch aus der Klavierliteratur die Passage in Takt 17–21 (und dazu parallele Stellen in den Rondo-Reprisen) im dritten Satz aus W. A. Mozarts Klaviersonate c-Moll KV 457 erwähnt (Bsp. 9). Durch den harmonischen Rhythmus und das hohe Tempo hat diese Instanziierung einen eindeutig begleitenden Charakter im Gegensatz zu der Stelle aus dem Rondo aus op. 13 und der Stelle aus op. 28 von Beethoven, wo sich die Klänge gleichmäßig halbtaktig oder ganztaktig ablösen. Neben dem Orgelpunkt und den parallelen Terzen ist bei Mozart sowohl die Wiederholung als auch das Kreisen als Eigenschaft der Instanziierung vorhanden. Das g^2 in der Oberstimme wird ab dem zweiten Viertel in Takt 18 eine Oktave tiefer verdoppelt. Die Variante mit 8-Klang ergäbe hier durch die daraus resultierende Verdopplung von g ein ähnliches Problem wie die schwer zu spielenden Repetitionen in op. 13 von Beethoven. Am Klavier ist eine solche Repetition schwieriger, eine Tondopplung unmöglich zu spielen. Da der vorliegende Text keine Analyse eines umfassenden Korpus an Musikstücken leistet, sei die Vermutung, dass es sich um eine pianistische Variante einer ›ursprünglicheren‹, also häufigeren Variante mit 7-1-2-3 und 2-3-4-5 handelt, nur sehr vorsichtig vorgeschlagen.



Beispiel 9: Wolfgang Amadé Mozart, Klaviersonate c-Moll KV 457

Musiktheoretische Quellen mit biografischer Nähe zu Beethoven

Nun werden Notenbeispiele aus musiktheoretischen Quellen mit großer biografischer Nähe zu Beethoven untersucht, in denen das Modell oder Eigenschaften desselben vorkommen. Dabei werden auch die kommentierenden Begleittexte berücksichtigt, um einen historisch-musiktheoretischen Kontext des Modells herzustellen.

Zu den untersuchten Quellen zählen Traktate, aus denen Beethoven Texte oder Notenbeispiele abschrieb.³⁵ Betrachtet werden Carl Philipp Emanuel Bachs Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Johann Philipp Kirnbergers Kunst des reinen Satzes, Daniel Gottlob Türks Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen und Johann Georg Albrechtsbergers Gründliche Anweisung zur Composition.³⁶ Zudem zitiere ich aus Emanuel Aloys Försters Anleitung zum General-Bass, wegen Försters biografischer Nähe zu Beethoven.³⁷

In der Beispielsammlung zum Kapitel »Vom Orgelpunkt« aus C.P.E. Bachs Versuch kommt die in Beispiel 10 gegebene Stelle vor. 38 Selten gibt es in den Beispielen Tempoangaben oder Vortragsbezeichnungen; hier allerdings steht explizit »Allegro« darüber. Die parallelen Terzen sind zwar alle beziffert, jedoch zusätzlich zu dem lebhaften Tempo noch in Achteln gesetzt. Verglichen mit dem Prototyp, der halbtaktige Harmoniewechsel vorweist, erscheint diese Stelle als untypisch.

- 35 Vgl. Ronge 2016, 24.
- 36 Bach 1797, Kirnberger 1774, Türk 1791, Albrechtsberger 1790.
- Förster 1804. Beethoven und Förster lebten 1802 im gleichen Haus (vgl. Thayer 1872, 337). Zudem wird ein anderer Orgelpunkt aus dem ersten Satz von Beethovens op. 13 bei Förster besprochen (vgl. Förster 1804, 36, §88, Notenbeispiel Nr.125a mit T.167-171 und T.175-179; Förster oktaviert die rechte Hand und führt am Schluss die Akkordbrechung weiter.)
- Bach 1797, 150.



Beispiel 10: Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, S. 15039

In diesem Kapitel verortet C.P.E. Bach den Orgelpunkt in »Fugen, am Ende über der Quinte der Tonart«, wo Komponisten »alle mögliche contrapunktische [sic] Künste gerne in der Enge zusammen zu bringen [pflegen].«⁴⁰ Außerdem »findet man ihn auch in der Mitte eines Stückes über der Quinte oder Prime der Tonart, worinnen sich die Modulation aufhält.«⁴¹

In Kapitel 13 aus Albrechtsbergers *Gründlicher Anweisung* gibt der Autor ein Notenbeispiel (siehe Bsp. 11), wo der charakteristische Quintseptimklang vorkommt. Dem Text ist allerdings zu entnehmen, dass es sich nicht um eine modellhafte kontrapunktische Progression handelt, da lediglich die verschiedenen Möglichkeiten, eine Mittelstimme zu einer Septime in den Außenstimmen hinzuzufügen, genannt werden. ⁴² In diesem Kapitel zur »Erste[n] Gattung des dreystimmigen strengen Satzes« ist zu lesen, dass zur »kleinen Septime die kleine oder große Terz [gehört], oder die reine Oktave oder die reine Quinte«. ⁴³ Somit folgt, dass der Leitton hier nicht notwendigerweise stehen muss.



Beispiel 11: Johann Georg Albrechtsberger, Gründliche Anweisung zur Composition, S. 78

Förster gibt zwar nur ein einziges Beispiel (Bsp. 12), das zudem nicht sehr typisch ist, da es einen Orgelpunkt über der ersten Tonleiterstufe hat und aus viel mehr Akkorden besteht, die mit dem Modell nicht sehr viel gemeinsam haben – der Orgelpunkt ist tonikal, das Kreisen ist über eine längere Strecke ausgedehnt, das Modell ist nicht vierschrittig, etc. Erhellend ist hier allerdings der allgemein gehaltene Begleittext: »In der galanten Schreibart kommen viele Stellen bei einem liegenden Tone mit lauter Terzen vor«. 44 Angesprochen wird hier also die Kombination aus einem Orgelpunkt mit den in parallelen Terzen geführten Stimmen. Außerdem gibt es hier den Aspekt der ›galanten Schreibart, auf den ich weiter unten noch eingehen werde.

- 39 Zusätze d. Verf. in Klammern.
- 40 Bach 1797, 147f. Gemeint sein könnten hier Engführungen oder einfach eine Häufung verschiedener kontrapunktischer Techniken.
- 41 Ebd., 147.
- 42 Vgl. Albrechtsberger 1790, 75.
- 43 Ebd. Allerdings darf der Akkord nicht in der ersten Gattung vorkommen (vgl. ebd., 78).
- 44 Förster 1804, 38, § 95.



Beispiel 12: Emanuel Aloys Förster, Anleitung zum General-Bass, Notenbeispiel 136

Bei C. P. E. Bach, Kirnberger und Türk gibt es ebenso jeweils einander ähnliche Beispiele, in denen parallele Terzen über einem Orgelpunkt vorkommen (Bsp. 13). 45 Letztere Autoren, die beide über den Quartsextakkord sprechen, beziehen sich auf C.P.E. Bach, der das Beispiel allerdings in der Besprechung des Sextakkordes und als einziger ausschließlich über einem tonikalen Orgelpunkt (also mit großer Septime) bringt. 46 Bei den drei Autoren liegt der Fokus auf der Bezifferung ⁸, die laut C.P.E. Bach »in der galanten Schreibart [zuweilen vorkommt] «47 und u.a. für einen Quartsextakkord ohne Quarte stehen kann, der in allen drei Beispielen abwärts in den Quintseptklang geführt wird. 48 Bei Türk gibt es dasjenige Notenbeispiel, das von den untersuchten Beispielen die größte Ähnlichkeit zum Variant-Prototyp aufweist (Bsp. 14).



Beispiel 13: Daniel Gottlob Türk, Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen, S. 138 mit von ihm hinzugefügtem »Grundbass« in kleinen Noten bei b)



Beispiel 14: Türk, Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen, S. 162

Im begleitenden Text geht er zwar nicht auf die Schreibart und die parallelen Terzen ein, jedoch auf den Orgelpunkt und die Stimmführung. Er schreibt zu dem Beispiel:

Man läßt [...] über einem liegenden oder denselben Ton mehrmals wiederholenden Basse d), (wobei gemeiniglich 4 vorhergehet oder nachfolgt,) wohl am besten die Terz weg, und greift dafür die Oktave, um dadurch den Sprung in die große Terz zu vermeiden [e)], vorzüglich aber deswegen, weil diese Terz, ohne Nachteil des folgenden Dreyklanges, nicht gehörig eine Stufe aufwärts fortschreiten kann. 49

- Vgl. Bach 1797, 43, Kirnberger 1774, 53, Türk 1791, 137f.
- Es gibt Beispiele mit 15 in parallelen Terzen bei Bach über einem gehaltenen Basston (Bach 1797, 12 f.). Auch hier gibt es eine der wenigen Erwähnungen der »galanten Schreibart« im Buch.
- Vgl. Bach 1797, 43. 47
- Holtmeier bespricht die Kirnberger'sche Variante im Basso 22 in Solfeggi, Bassi e Fughe (Holtmeier 2008c, 181-186) als »galante[n] Orgelpunkt«.
- Türk 1791, 160. 49

Aus diesem Zitat geht auch hervor, dass Türk den Akkord als eigenständigen Dominantseptakkord ohne Terz auffasst statt als figurative Ausschmückung eines einzigen G-Dur-Septakkordes. Außerdem schreibt er zu Beispiel 14 f), dass die Melodieführung im Alt »schlechter [...] (monotonischer [...])«⁵⁰ als bei d) sei, was einige Paragraphen später aufgegriffen wird, wo er die dreistimmige Begleitung beschreibt. Hier kann »des gefälligern Gesanges wegen etc.« die Terz »statt der sonst weniger nothwendigen Quinte« weggelassen werden.⁵¹ Dort gibt er erneut ein Beispiel mit einem Orgelpunkt, das dem Modell sehr ähnlich ist (Bsp. 15; Türk 1791, 167). Das Beispiel 15 gibt es auch bei Türk im Kapitel »Vom Quartsextenakkorde«.⁵² Hiervon gibt es eine Abschrift, die als Unterrichtsmaterial für Beethovens Neffen Karl gedient hat.⁵³



Beispiel 15: Türk, Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen, S. 137 und 167.

Bei C.P.E. Bach gibt es noch eine Stelle, wo eine Eigenart des Modells – die fehlende Terz – nur im Text und ohne zugehöriges Notenbeispiel kommentiert wird. Im Abschnitt »vom Septimenakkord« schreibt er zur Frage, welche Stimmen man »bey der dreystimmigen Begleitung« ⁵⁴ weglassen kann, Folgendes: »Die Terz muß allzeit da seyn, wenn wir die galante Schreibart ausnehmen.« ⁵⁵

Galant Style

Auffällig ist, dass sowohl der fehlende Leitton bei C.P.E. Bach als auch parallele Terzen über einem Orgelpunkt bei Förster mit dem Begriff des Galanten in Verbindung gebracht werden. Allein Albrechtsbergers Nennung des Quintseptimklanges als Möglichkeit in seiner Lehre vom strengen Satz verwundert vor dem Hintergrund, dass dieser Klang in den anderen Traktaten entweder nicht erlaubt ist oder mit der galanten Schreibart assoziiert wird. Dagegen ist seine Behandlung des Quartsextakkordes ungewöhnlich streng. Dieser "wird [im strengen Satze] sogar in drey- und mehrstimmigen Sätzen nicht geduldet.« 56

Von den besprochenen Autoren geben Kirnberger, Türk und Albrechtsberger Definitionen der zwei »Schreibarten«, wobei Albrechtsberger ausschließlich vom »Satz« schreibt.⁵⁷ Türk nennt einige der geläufigen Synonyme des Gegensatzpaares: »Die

- 50 Ebd., 162.
- 51 Ebd., 167.
- 52 Das Beispiel kommt direkt vor der Besprechung des »galanten« ⁸-Akkordes.
- Beethoven 1801–1818, 27. Vgl. auch Ronge 2016, 20 f. Beethoven kopierte allerdings nicht das vierstimmige Beispiel (Bsp. 14) von Türk (Ronge, persönliche Kommunikation vom 27.07.2022).
- 54 Bach 1797, 93.
- 55 Ebd.
- 56 Albrechtsberger 1790, 17.
- 57 Vgl. Kirnberger 1774, 80–90, Türk 1791, 44 f., sowie Albrechtsberger 1790, 17. Außerdem spricht Mattheson (1721, 352) vom »Stylo«.

Schreibart teilt man ein in die strenge (schwere, gebundene, gearbeitete) und in die freye. (galante, leichte etc.)«. 58 Albrechtsberger vermeidet den Begriff >galant (59 und spricht vom »freyen Satz«. 60 Neben dem Hauptfokus auf der weniger strikten Dissonanzbehandlung des ofreyenk in Abgrenzung zum ostrengen Satzk spielt bei der Einteilung der oSchreibarten« die Zuordnung zu »Kammer- und Theaterstyl« (›frey«) und »Kirchen[styl]« 61 (›streng«) eine Rolle.

Nicht nur in der englischsprachigen, sondern auch in der deutschsprachigen Musiktheorie und -wissenschaft wird immer wieder betont, dass »galant« ein »allgemein auf menschliches Sozialverhalten und Bildung bezogene[r] [Ausdruck] « ist. 62 Wolfgang Horn hat die besondere Verbindung des »Berliner Kreis[es] um J.J. Quantz, C.Ph.E. Bach, Fr. W. Marpurg und J. Ph. Kirnberger«63 mit dem »Ambiente des Berliner Hofes Friedrichs II. mit seinen franz. geprägten Umgangsformen«64 herausgearbeitet, beschreibt jedoch die »Wendung freier oder galanter Stil«65 »nach 1750 im Berliner Kreis«66 als »eine primär dissonanztechnisch bestimmte Kategorie.«67 Dieser – auch in den untersuchten Quellen – neutralen Bedeutung des Wortes steht der komplexe Begriffswandel im ausgehenden 18. Jahrhundert gegenüber, den es noch zu untersuchen gilt. Horn nennt als Synonyme und Konnotationen »modern, unmittelbar verständlich, gefällig, tändelnd, unterhaltsam, angenehm, elegant, zierlich, hörenswert, mit überraschenden Wendungen aufwartend, kantabel, einfach, anspruchslos usw.«68 Diesen häufig positiven Assoziationen gegenüber steht die »umgangssprachlich[e] [...] [Verwendung,] teils mit pejorativem Sinn [...] [und] dem Unterton von >schlüpfrig< «69 (bezogen auf Literatur) gegenüber. »Die Bezeichnung galant wird [...] in oft ungenauer Weise für erotische Texte und Kulturformen, die aus bürgerlicher Sicht als >höfisch oder, >romanisch [sic] gelten [verwendet]«.70 Wilhelm Seidels Einschätzung der Bedeutung des von ihm besprochenen pgalanten Stils im ausgehenden 18. Jahrhunderts ist, dass »bürgerlichen Autoren in der zweiten Hälfte des 18. Jh. [aufgeht, dass der galante Stil höfischen Ursprungs ist]. Sie erkennen darin den Lebensstil der Aristokratie, einen Stil, der ihnen gekünstelt, unnatürlich, belanglos und unwahr vorkommt. Sie gehen dazu auf Distanz.«71 Vielleicht der geforderten Kürze des MGG-Artikels geschuldet, gibt er lediglich zwei Zitate aus einem Brief J.G. Herders und aus G.E. Lessings Emilia Galotti zur Unterstützung seiner These an. Er geht jedoch so weit zu postulieren: »Der galante Stil wird den Bürgerlichen zum Stil der

```
Türk 1791, 44. Interpunktion im Original.
58
```

Er spricht allerdings später von »Galanterie-Sätzen« (Albrechtsberger 1790, 377) in Bezug auf Kammermusik. 59

Vgl. Albrechtsberger 1790, 17f. 60

Türk 1791, 44 und Albrechtsberger 1790, 377. 61

Horn 2005, 1. Vgl. Gjerdingen 2020, 4, Finscher 2002 und Dahlhaus 1994. 62

Horn 2005, 16. 63

Ebd., 18. 64

⁶⁵ Ebd., 16.

Ebd., 17. 66

Ebd., 16. 67

⁶⁸ Ebd., S.1.

⁶⁹ Ketelsen 2007, 649, Hervorhebung d. Verf.

⁷⁰ Ebd.

Seidel 2016.

Beliebigkeit, der Unwahrheit, bestenfalls zum nichtssagenden Spiel. Sie verlangen Natürlichkeit, den wahren Ausdruck, musikalisch gesprochen: den unmittelbaren Ausdruck der Seele, die reine, süße Sprache der Empfindung.«⁷²

Spätestens seit Gjerdingens *Music in the Galant Style* spielt der Begriff ›galant‹ eine wesentliche Rolle im Diskurs über Modellsystematiken. Teilweise werden die Modelle an sich als ›galante Modelle‹ bezeichnet. Gerechtfertigt wird dies vor allem durch die Analogie von Verhaltenskodizes und Musik.⁷³ In der Rezeption des Buches wurde angemerkt, dass die ›galanten Modelle‹ teilweise auch Verwendung in Musik finden, die sich nicht eindeutig dem galanten Stil zuordnen lässt. So schreibt z. B. Holtmeier: »While there are indeed schemata like the Meyer or the sol–fa–mi that, even if they are historically traceable, can be termed genuinely ›galant‹, most of Gjerdingen's galant schemata are based on more basic thoroughbass models whose compositional (harmonic, contrapuntal) realizations varied in different historical and stylistic contexts.«⁷⁴

Betrachtet man allein die hier untersuchten Quellen, weisen viele der von Gjerdingen beschriebenen Satzmodelle keine oder nur wenige Eigenschaften auf, die mit dem Wort galant in Verbindung gebracht werden können. Den unvorbereiteten Dominantseptakkord der Fenaroli und den Quartsextakkord in Kombination mit der Ponte des Gerüstsatzes kann man mit der freyen Schreibart in Verbindung bringen. Jedoch sticht hervor, dass im Hinblick auf die im Vergleich zu den anderen untersuchten Autoren geringe Rolle, die galant bei C.P.E. Bach 1762 und Förster 1802 im Verlauf ihrer Traktate spielt, gerade zwei der auffälligsten Merkmale der Stelle – die parallelen Terzen über dem Orgelpunkt und der Dominantseptakkord ohne Leitton – mit diesem Begriff in Verbindung gebracht werden können. Insofern könnte man von einer besonders galanten Variante des sowieso schon relativ galanten Fenaroli-Ponte Modells sprechen.

Gearbeitetes und Galantes im Rondo der Grande Sonate Pathétique

Da so viele Parameter der zwei Abschnitte der Episode⁷⁵ aus dem Beethoven'schen Rondo kontrastieren – Tonart, Rhythmus, Dynamik, Satztechnik, etc. –, ließe sich vermuten, dass auch auf der Ebene der ›Schreibart‹ ein Kontrast herrscht. Dies ist hier jedoch nicht eindeutig der Fall. Zentrales Merkmal des ›strengen Satzes‹ ist in allen drei ausführlicheren Abschnitten in den untersuchten Quellen über die ›Schreibarten‹, dass Dissonanzen korrekt vorbereitet und aufgelöst werden. Schon in Takt 81 gibt es eine Dissonanz, die auf der betonten Zählzeit vorbereitet wird, statt auf der unbetonten, und die nicht direkt nach unten aufgelöst wird. Auch die Auflösung des c² in Takt 83, die durch die virtuelle Dreistimmigkeit verzögert wird, ist im strengen Satz nicht erlaubt. Der Satz ist voller angesprungener Nebennoten und kurzer Ausweichungen in andere Tonarten, die ausschließlich in der ›freyen Schreibart‹ geduldet sind. Dient der As-Dur-Abschnitt als Ausgangspunkt der Untersuchung, so fallen weniger Aspekte der ›Schreibart‹ auf als Aspekte der Satztechnik. Während die geeignetsten Analyseansätze für den c-Moll-Abschnitt aus einem akkordischen Satzmodelldenken und Generalbasstraktaten kamen, ist hier gat-

⁷² Ebd. Dieses und das vorherige Zitat stammen aus dem Kapitel Galanter und empfindsamer Stil.

⁷³ Gjerdingen 2020, 4. Vgl. auch Finscher 2002 und Dahlhaus 1994.

⁷⁴ Holtmeier 2011, 326.

⁷⁵ T. 79 m. A.-T. 106 und T. 107-T. 120.

tungskontrapunktisches Denken gut zur Analyse geeignet. Ebenso wie Albrechtsbergers Übungen zum Gattungskontrapunkt beginnt der Abschnitt »nota contra notam«. 76 Getrennt durch kadenzielle Wendungen gibt es immer wieder Zweitaktgruppen, die an eine andere Gattung erinnern.⁷⁷ Es folgt in Takt 83 auf die erste Gattung direkt die Rhythmik der vierten Gattung: in der linken Hand befindet sich im Sinne Kochs und Albrechtsbergers der Cantus firmus As-des-G-c, in der rechten klingen Synkopen dazu. Die kontrapunktische Raffinesse wird in Takt 87 durch eine Dreistimmigkeit in derselben Gattung gesteigert. Bezeichnend ist auch u.a. Beethovens schematische Verwendung der kontrapunktischen Figuren aus zwei Beispielen zur »dritten Gattung des zweystimmigen strengen Satzes«, die Albrechtsberger nennt (siehe Bsp. 16), in den Takten 99 bis 101 sowie 103 bis 105. Im Albrechtsberger'schen Verständnis ließe sich von Anspielungen auf den Gattungskontrapunkt in der *freyen* Schreibart sprechen.



Beispiel 16: Albrechtsberger, Gründliche Anweisung zur Composition, S. 43, letztes System, zweites Beispiel und S. 44, zweites System, drittes Beispiel

Albrechtsberger ordnet den >strengen Satz < größtenteils dem kleinen Repertoire des vokalen »Stilo alla capella «79 zu. Während die zahlreichen Anmerkungen in den Traktaten von Kirnberger, Türk und Albrechtsberger zu satztechnischen Ausnahmen, die im ofreyen Satz« erlaubt sind, und die Präsenz der die Schreibarten beschreibenden Abschnitte vor den eigentlichen Hauptteilen für eine gewisse Bedeutung beider Schreibarten und ihrer Unterscheidung sprechen, überrascht Albrechtsbergers Satz: »Man hört und findet jetzt eher tausend Beyspiele des freyen, als zwanzig des strengen Satzes [...].«80 Es lässt sich annehmen, dass die ersten vier Gattungen im strengen Satze in Albrechtsbergers Verständnis fast ausschließlich mit alten Stilen und satztechnischem Unterricht, der seinen Fokus auf (imitatorischen) Kontrapunkt hatte, assoziiert wurde. Die Art und Weise, in der in den Traktaten vom strengen Satze als Norm ausgegangen wird, vom dem sich der ofreye Satzk abgrenzt, scheint der musikalischen Realität der Zeit entgegengesetzt gewesen zu sein, wo die sfreye Schreibart vorherrschte. Das gilt insbesondere für Albrechtsberger, dessen Verständnis vom »strengen Satz« das strikteste ist. Beethoven war mit dessen Unterscheidung aus dem Unterricht vertraut.⁸¹ Kirnberger und Türk sind in ihren definierenden Regeln ebenso ziemlich klar, was im strengen Satz erlaubt und verboten ist.

- Vgl. Albrechtsberger 1790, 19. 76
- T. 79 f., T. 83 f., T. 87 f., T. 91 f., T. 99 f., T. 103 f.
- Albrechtsberger scheint den Begriff in der Gründlichen Anweisung meist so zu verwenden, wie ihn Koch in seinem Musikalischen Lexicon definiert: »[T]heils bedient man sich dieses Ausdrucks auch in der Lehre vom Contrapunkte, und verstehet darunter diejenige Melodie, zu welcher andere Stimmen gesetzt werden sollen.« (Koch 2001, 304). Vgl. Albrechtsberger 1790, 30 und passim.
- Albrechtsberger 1790, 17. 79
- Vgl. Beethoven 2014, 244 f. und passim. Ebd., 244, als Überschrift für Kontrapunktübungen, die Beethoven machte: »1ste Gattung des strengen Satzes.« Und ebd., 245: »a due Frey.«; Kleinschreibung im Original.

Beide geben aber auch allgemeinere Charakteristika an, die für diese schwere Schreibart üblich sind. Insbesondere der »Nachdruck«⁸² und das Fehlen von »Nebenbewegungen und zierliche[n] Manieren«.⁸³ Um der Implikation der geforderten Regelkonformität, die der Begriff strenge Schreibart mit sich bringt, zu entgehen, soll im Folgenden sgearbeitet verwendet werden. Dieser Begriff stellt meiner Meinung nach die in der Analyse gewonnenen Erkenntnisse besser dar, da er kontrapunktische Künste impliziert, statt Regelverstöße auszuschließen. Während er bei Türk komplett synonym zu »streng« verwendet wird,⁸⁴ wird er bei C.P.E. Bach als alleiniger Gegensatz zu sgalant verwendet. Für ihn werden »gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u.s. w.«⁸⁵ miteinander assoziiert.

Bei Beethoven wird die sukzessive Steigerung der kontrapunktischen Komplexität, wie sie im Verlauf eines Satzunterrichts vorkommen könnte, auf engstem Raum innerhalb einiger Takte durch Synkopierungen, Austerzungen und Durchgangsnoten angedeutet, ohne jedoch die Steigerung der Stimmzahl, sowie die Reihenfolge der Gattungen einzuhalten. Die Kontrastierung eines Orgelpunktmodells der ofreyen Schreibarte mit deutlichen Anspielungen auf den Gattungskontrapunkt ist sehr überraschend. Denn diese beiden Kategorien sind keineswegs opponierend. Elemente der ursprünglich pädagogisch verwendeten Gattungen im strengen Satze werden aus ihrem eigentlichen Kontext gelöst und die charakteristische Rhythmik, kontrapunktischen Satzmodelle und Verzierungsnormen des historisierenden, pädagogischen Gattungskontrapunktes werden als Stilmittel eingesetzt, durch die Beethoven hier »als gelehrt scheinender Tonsetzer [auftritt]«, 86 wie es für die ›gearbeitete Schreibart‹ üblich ist. Somit reichen anscheinend einzelne Aspekte dieser Schreibart, um den Kontrast zur folgenden Stelle mit einem⇒galanten∈Orgelpunkt zu schaffen. Während der Spannungsbogen der Stelle (T. 79–106) ∍galant⇔ für das Ohr [gearbeitet] «87 ist, liegt der Fokus doch insbesondere darauf »den Verstand [zu beschäftigen]«,88 wie es der Gestus der gearbeiteten Schreibart« vorschreibt. Im starken Kontrast zu den Takten 107-120 sind die vier Noten der hier zugrunde liegenden Quintfallmelodie in den jeweiligen Zweitaktgruppen (T. 79 f., 83 f., 87 f., 91 f., 99 f. und 103 f.) als reines Gerüst präsent. Somit hat »jeder Ton Nachdruck«, 89 wie es in dieser Schreibart vorkommen soll. Selbst die Achtel ab Takt 99 m.A., die als Durchgänge eher∋frey∈sind, haben durch die Staccatopunkte besonderen ›Nachdruck‹.

FAZIT UND AUSBLICK

Der vorliegende Aufsatz hat sich das Ziel gesetzt, in Anlehnung an Methoden der Gjerdingen-Tradition eine Passage aus dem Rondo der Beethoven'schen Klaviersonate op. 13 als spezifische Variante des Fenaroli-Ponte-Schemas neu zu beleuchten. Die Untersuchung des Satzmodelles auf seine Typikalität nach dem Vorbild von Gjerdingens A

```
82 Kirnberger 1774, 80, Türk 1791, 44.
```

⁸³ Kirnberger 1774, 80.

⁸⁴ Türk 1791, 45.

⁸⁵ Bach 1797, 4. Und vgl. ebd., 89. Hier wird das Gegensatzpaar »galant« und »gearbeitet« genannt.

⁸⁶ Vgl. Türk 1791, 45.

⁸⁷ Ebd., 45.

⁸⁸ Ebd., 44.

⁸⁹ Ebd.

Classic Turn of Phrase mit Einbezug von historischen Metatexten (insbesondere Generalbasstraktaten), so wie es u.a. in den Texten von Vasily Byros vorkommt, 90 zeigte, dass auch das Begriffsnetzwerk mit galant, Stil, Schreibart, etc. ähnlichen Wandlungen unterzogen ist wie die Satzmodelle selbst. Die Auffassungen der >Style(, >Schreibarten(und >Satz<-arten besitzen untereinander je nach Autor und historischem Zeitpunkt unterschiedliche ›Familienähnlichkeiten‹. Die dadurch erforderten Differenzierungen ermöglichen nicht nur eine Zuordnung der Variante der ›Fenaroli-Ponte‹ zu den explizit ›galanten« Satzmodellen, sondern erleichtern auch die bei der Untersuchung des Stückes offengelegten Kontraste im Konnotationsgeflecht von sgalanter und sgearbeiteter Schreibart zu verorten.

Der Blick der Forschung über den Begriff des Galanten richtet sich auf die Hochzeiten des Gebrauchs des Wortes. Hierbei handelt es sich insbesondere um die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts und früher. Die hier behandelte Sonate stammt dagegen von 1798. Im Hinblick auf die Kategorie der ›biografischen Nähe‹ bzw. eines ›geistigen Klimas‹ und auf den komplexen Begriffswandel lohnt sich eine weitergehende Untersuchung der Begrifflichkeit und möglicher Bedeutungsverschiebungen innerhalb der Wortfelder um Schreibart, sgalant und streng. Denn einerseits behalten die Kategorien galant und egearbeitet in ähnlichen Kategorien wie estreng und frei bzw. die Einteilung in Theater-, Kammer- und Kirchenstylk weiterhin Relevanz. Andererseits spricht Gustav Nottebohm von Beethovens »[charakteristischen] Aenderungen« in seinen Abschriften musiktheoretischer Werke, in denen er »einigemal das Wort »galant [vermied] und [...] einen anderen Ausdruck dafür [wählte].«91 Bei der Untersuchung, welche Begriffe er stattdessen verwendete und warum er sie verwendete, wird die von Julia Ronge zusammengestellte Edition von Beethovens Abschriften in der Beethoven-Gesamtausgabe, die derzeit in Vorbereitung ist, von großem Nutzen sein. Argumente für und gegen verschiedene mögliche Lösungsansätze dieser Fragen – u. a. ob sich die Änderungen im Hinblick auf Beethovens »ambivalente[s]«92 Verhältnis zum Hof oder zur Konnotation des Erotischen und Anspruchslosen lesen lässt – wird man vielleicht nach einer genaueren Untersuchung der angesprochenen Bedeutungsverschiebungen um 1800 anbringen können.

Literatur

Albrechtsberger, Johann Georg (1790), Gründliche Anweisung zur Komposition mit deutlichen und ausführlichen Exempeln, zum Selbstunterrichte erläutert, Leipzig: Breitkopf.

Bach, Carl Philipp Emanuel (1797), Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen, Leipzig: Schwickert.

Beethoven, Ludwig van (um 1801–1818), Kontrapunkt- und Instrumentations-Studien, Ms., Mus.ms.autogr. Beethoven, L.v. Artaria 153.

Beethoven, Ludwig van (2014), Kompositionsstudien bei Joseph Haydn, Johann Georg Albrechtsberger und Antonio Salieri, hg. von Julia Ronge, München: Henle.

- Vgl. Byros 2013.
- Nottebohm 1872, 162.
- Gutiérrez-Denhoff 2016, 176.

- Brownlee, Kevin (1998), »Literary Intertextualities in 14th-Century French Song«, in: *Musik als Text: Bericht über den internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung, Freiburg im Breisgau 1993*, hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebusch, Kassel: Bärenreiter, 295–299.
- Byros, Vasily (2013), »Trazom's wit: Communicative strategies in a popular yet difficult sonata, *Eighteenth-Century Music* 10/2, 213–252.
- Byros, Vasily (2015), » Hauptruhepuncte des Geistes Punctuation Schemas and the Late-Eighteenth-Century Sonata (in: What Is a Cadence?, hg. von Markus Neuwirth und Pieter Bergé, Löwen: Leuven University Press, 215–251.
- Crook, David (1994), Orlando di Lasso's Imitation Magnificats for Counter-Reformation Munich, Princeton: Princeton University Press.
- Dahlhaus, Carl (1994), »Einleitung«, in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd. 5), hg. ders., Laaber: Laaber, 1–70.
- Finscher, Ludwig (2002), »Galanter und gelehrter Stil. Der kompositionsgeschichtliche Wandel im 18. Jahrhundert«, in: *Europäische Musikgeschichte*, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel: Bärenreiter, 587–665.
- Förster, Emanuel, A. (1804), Anleitung zum General-Bass, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Gjerdingen, Robert O. (1988), A Classic Turn of Phrase, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Gjerdingen, Robert. O. (2020), *Music in the Galant Style* [2007], New York: Oxford University Press.
- Gutiérrez-Denhoff, Martella (2016), »Beethoven liest August von Kotzebue, ›Vom Adel‹«, in: *Beethoven liest*, hg. von Bernhard R. Appel und Julia Ronge, Bonn: Beethoven-Haus, 171–186.
- Haselböck, Martin (2009) »Vorwort« in: *Giovanni Battista Pergolesi, Stabat Mater, Wiener Fassung (Partitur)*, hg. von Martin Haselböck, Stuttgart: Carus.
- Holtmeier, Ludwig (2008a), »Generalbaß«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab,. Laaber: Laaber, 284–286.
- Holtmeier, Ludwig (2008b). »Satzmodelle«, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber: Laaber, 637–638.
- Holtmeier, Ludwig (2008c), »Bassi«, in: *Solfeggi, Bassi e Fughe. Georg Friedrich Händels Übungen zur Satzlehre*, hg. von Ludwig Holtmeier, Johannes Menke und Felix Diergarten, Wilhelmshaven: Noetzel, 51–242.
- Holtmeier, Ludwig (2011), »Robert O. Gjerdingen. Music in the Galant Style«, *Eighteenth-Century Music* 8(2), 307–326.
- Horn, Wolfgang (2005). »Galant, Galanterie, Galanter Stil« in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, Ordner III: F-L*, hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Franz Steiner.
- Koch, Heinrich C. (2001), Musikalisches Lexikon [Faksimile-Reprint der Ausgabe Frankfurt/Main 1802], hg. von Nicole Schwindt, Kassel: Bärenreiter.
- Ketelsen, Uwe-Karsten (2007), »Galante Literatur«, in: *Reallexikon der Deutschen Literaturwisschenschaft* [1997], hg. von Klaus Weimar, Berlin: de Gruyter, 649–651.

Kirnberger, Johann P. (1774), Die Kunst des reinen Satzes, Berlin: G.J. Decker.

Mattheson, Johann (1721), Das forschende Orchestre, Hamburg: s.n.

Milsom, John (2005), »Imitatio«, Intertextuality«, and Early Music«, in: Citation and Authority in Medieval and Renaissance Musical Culture, hg. von Suzannah Clark und Eva Elizabeth Leach, Woodbridge: Boydell Press, 141–151.

Nottebohm, Gustav (1872), Beethoveniana, Leipzig: J. Rieter-Biedermann.

Ronge, Julia (2016), »Beethoven liest musiktheoretische Fachliteratur«, in: Beethoven liest, hg. von Bernhard R. Appel und Julia Ronge, Bonn: Beethoven-Haus, 16–33.

Seidel, Wilhelm (2016), »Galanter Stil« [1995], in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, New York: Bärenreiter. https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13431 (30.9.2023)

Steinbeck, Wolfram (1996), »Klaviersonate D-Dur op. 28«, in: Beethoven. Interpretation seiner Werke, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber, 231–237.

Thayer, Alexander W. (1872), Ludwig van Beethovens Leben, übers. von Hermann Deiters, Bd. 2. Leipzig: Breitkopf & Härtel, online verfügbar unter http://www.zeno.org/ pnd/117300403 (30.9.2023).

Türk, Daniel G. (1791), Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen, Leipzig, Halle: Schwickert, Hemmerde.

Voss, Egon (1996), »Klaviersonate c-Moll Pathétique op. 13«, in: Beethoven. Interpretation seiner Werke, hg. von Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus und Alexander L. Ringer, Laaber: Laaber, 89–95.

Wegeler, Franz G. / Ferdinand Ries (2000), Biographische Notitzen über Ludwig van Beethoven [1838], Hildesheim: Georg Olms.

© 2023 Leon Bellmer (Leon.Bellmer@gmx.de)

Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden

Bellmer, Leon (2023), Ein galantes Modell? Diskussion einer Stelle in Beethovens Grande Sonate Pathétique vor dem Hintergrund kompositorischer Prototypen und der Schreibart in zeitgenössischen Traktaten, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 20/2, 41-59. https://doi.org/10.31751/1194

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: 16/07/2022 angenommen / accepted: 30/09/2022 veröffentlicht / first published: 30/12/2023 zuletzt geändert / last updated: 29/12/2023

Hugo Distlers früher Vokalkontrapunkt

Versuch einer →Genealogie der Satztechnik¹

Christian Strinning

Hugo Distlers früher Vokalkontrapunkt ist zwar grundlegend für dessen Bekanntheit, gerade dafür aber verhältnismäßig wenig erforscht. In der vorliegenden Studie werden ausgehend von Dokumenten aus Distlers Leipziger Studienzeit bekannte Stilmerkmale um weitere ergänzt. Dabei werden insbesondere in Hermann Grabners Der lineare Satz und in den entsprechenden Kontrapunktaufgaben Distlers, aber auch in Das Organistenamt von Günther Ramin Keimzellen einiger satztechnischer Eigenheiten des Stils gefunden.

Hugo Distler's early vocal counterpoint — although fundamental to his fame — has been comparatively little researched. In the present study, documents from Distler's time as a student in Leipzig are used as a basis for adding further stylistic features to those already known. In particular, Hermann Grabner's Der lineare Satz and Distler's corresponding counterpoint exercises, but also Günther Ramin's Das Organistenamt are shown to contain the origins of some of the peculiarities of his contrapuntal technique.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: church music; counterpoint; Der Jahrkreis; Günther Ramin; Hermann Grabner; Hugo Distler; Kirchenmusik; Kontrapunkt; Leipziger Konservatorium; metrics; Metrik; Satzmodelle; schemata

Ausgangslage

Hugo Distler ist in Kreisen der Kirchen- und Chormusik zwar durchaus bekannt, über Art und Herkunft seines Stils weiß man aber noch verhältnismäßig wenig. Wichtige Stilmerkmale wurden zuletzt unter anderem von Mark Jerome Bergaas (1978), Friedrich Neumann (1979), Angela Sievers (1989), Stefan Pontz (1990), Dirk Lemmermann (1996) und Winfried Lüdemann (2002) benannt. Über diese analytischen Annäherungen hinaus bleibt allerdings gerade zur Satztechnik des frühen Vokalkontrapunkts, auf dem Distlers Ruhm hauptsächlich gründet, noch einiges zu sagen.

Dies ist einerseits sicher dem Umstand geschuldet, dass sowohl die kompositorische als auch die analytische und methodisch-didaktische Auffassung von Kontrapunkt im frühen 20. Jahrhundert im Wandel war² und dass sich Distler, anders als Zeitgenossen wie Paul Hindemith³ und Ernst Pepping⁴, nie in einer eigenen Kontrapunktlehre diesbezüglich geäußert hat. Es gibt zwar eine Funktionelle Harmonielehre (1941), diese geht aber ȟber ihren im Titel bezeichneten Gegenstand kaum hinaus«5 und eignet sich nicht für eine Beurteilung früher Motetten wie etwa in der Sammlung Der Jahrkreis von 1933. Fakt ist, dass Gruppierungen

- Für Virginia.
- Vgl. Kapp 1979.
- Vgl. Hindemith 1937.
- Vgl. Pepping 1943 und 1957.
- Lüdemann 2002, 19.

wie die »Lübecker ›Jungen‹«⁶ oder die »typischen Leipziger Komponisten«⁷ in den Abhandlungen über die Musik des 20. Jahrhunderts neben der Avantgarde bisher kaum Platz gefunden haben. Das teilweise in dieser Marginalisierung begründete Fehlen einer eigenen Analysetradition erschwert die Auseinandersetzung mit der Musik Distlers bis heute.

Wolfgang Herbst bemerkt, dass der politische Kontext, »in den er [Distler] sich zwar eingefügt hat, der ihm aber auch zu schaffen gemacht hat«, nicht ohne Einfluss auf Hugo Distlers Schaffen geblieben ist,⁸ und Sven Hiemke stellt fest, »daß sich Distlers Ästhetik und die nationalsozialistische Kunstanschauung in zentralen Punkten deckten oder zumindest berührten.«⁹ Distlers Hinwendung zu einer »volkhaften, allgemeinverständlichen, lapidaren, ebenso primitiven wie eindringlichen Sprache«¹⁰ geht wohl auch auf seine Studienzeit in Leipzig zurück. Sein Orgellehrer Günther Ramin verkehrte mit ranghohen NS-Funktionären.¹¹ Distlers Tonsatz- und Kompositionslehrer Hermann Grabner hatte noch über das Studium hinaus großen Einfluss auf seine Kompositionsästhetik¹² und entschied sich 1932 »für einen von den aufstrebenden Nationalsozialisten propagierten volkstümlichen, diatonischen Stil.«¹³

Im Folgenden steht die Frage im Zentrum, unter welchen Bedingungen Distler seinen frühen Vokalstil entwickelt hat. Dabei geht es nicht primär um eine Aufarbeitung politischer Einflüsse der Leipziger Studienzeit und der frühen Lübecker Jahre, sondern zunächst darum, herauszuarbeiten, was seinen Vokalkontrapunkt ausmacht und was davon auf Lehrer wie Grabner oder Ramin zurückgeht: Inwiefern geben Grabners Lehrbuch *Der lineare Satz* und andere Dokumente aus Distlers Leipziger und Lübecker Zeit Aufschluss über satztechnische Eigenheiten in der Sammlung geistlicher Chorgesänge *Der Jahrkreis* op. 5? Oder umgekehrt: Was aus Distlers Studienzeit wird im *Jahrkreis* wie reflektiert? Im Fokus stehen dabei Satzmodelle, die typisch sind für die Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, welche gemeinhin als Ausgangspunkt von Distlers Schaffen gilt.

DER UNTERRICHT BEI HERMANN GRABNER

Hugo Distler studierte ab Herbst 1927 in Leipzig Dirigieren, Klavier und im Nebenfach Tonsatz. Auf Anraten seines Tonsatzlehrers Hermann Grabner änderte er nach einem Semester seine Pläne und studierte ab 1928 Komposition bei Grabner sowie (neben Dirigieren) Orgel bei Günther Ramin.¹⁴ Nach dem Tod seines Großvaters musste Distler sein Studium Ende 1930 aus finanziellen Gründen ohne Abschluss beenden.¹⁵ Es folgte eine erste Anstellung als Organist an der evangelisch-lutherischen Kirche St. Jakobi in Lübeck.¹⁶

- 6 Distler an Waldemar Klink, 13. Februar 1933, zitiert nach ebd., 49.
- 7 Distler-Harth 2008, 62.
- 8 Herbst 2015, 15.
- 9 Hiemke 1997, 53.
- 10 Distler 1932, Nachwort.
- 11 Vgl. Wörner 2023.
- 12 Hiemke 1997, 46 f.
- 13 Pelster 2015, 107 f.
- 14 Vgl. Distler-Harth 2008, 52–57.
- 15 Vgl. ebd., 73.
- 16 Vgl. ebd., 76 f.

Der Unterricht bei Grabner handelte im Wesentlichen vom Kontrapunkt¹⁷ und basierte ab 1930 ausschließlich auf dessen Lehrbuch Der lineare Satz. 18 Grabner selbst bestätigt, dass dieses auch die »Methode« zeige, »nach der Distler den Kontrapunktunterricht bei [ihm] « durchlaufen habe. 19 Im Lehrbuch positioniert sich Grabner gegen eine Methodik, welche »den Kontrapunktunterricht auf dem vierstimmigen harmonischen Satz aufbaut und durch kunstvolle Figuration ein kontrapunktisches Gefüge zu erreichen sucht«.20 Vielmehr erscheint für Grabner »das Klangliche als Ergebnis des Nebeneinander [sic] der Linien«.21 Mit diesem Begriff von Linearität, für den Ernst Kurths Schriften grundlegend sind, wendet er sich gegen Hugo Riemann (1888), nach dessen Methode er selbst bei Max Reger unterrichtet wurde. Denn während bei Kurth »der Kontrapunkt nicht harmonisch fundiert werden«22 darf, sollte der oder die Studierende laut Riemann zumindest anfangs erst dann eine Gegenstimme schreiben, »wenn [er oder sie] fühlt (um nicht zu sagen >weiß<), wie [der cantus firmus] sich harmonisch-rhythmisch [...] gliedert«.23 Es handelt sich bei Grabners Lehrbuch aber nicht um eine praktische Umsetzung von Kurths Grundlagen des linearen Kontrapunkts (1917).²⁴ In vielem widerspricht er Kurth gar, und insbesondere in den Übungen findet sich auch einiges von Riemann wieder. Die offensichtlichste Abweichung von Kurth besteht darin, dass Grabner seinen Lehrgang zweiteilt. Vor dem instrumentalen Kontrapunkt wird der vokale Kontrapunkt behandelt:

Die Mängel, die Kurth dem Vokalen zuschreibt, wie die zu engen Grenzen und der geringe Stimmumfang sind eher als Vorzüge für eine methodische Entwicklung hinzustellen, während der Einwand, daß der Gesang mehr zu akkordlicher Schreibweise hinneigt, schon durch die Hochblüte der niederländischen vokalen Linearpolyphonie hinreichend widerlegt ist. 25

Grabner scheint im Vokalen sowohl eine Art Vorübung zu sehen - »vom Vokalen zum *Instrumentalen*«²⁶ – als auch eine Notwendigkeit:

Erst später erkannte ich aus dem Studium Regerscher Vokalwerke, [...] daß ein an Riemann geschulter Instrumentalstil unmöglich auf den Chor übertragen werden kann, und daß mir selbst eine kontrapunktische Schulung im Vokalstil vollkommen fehlte. [...]

Wie Sie sehen, wurde ich aus eigenem Erlebnis zu der Erkenntnis geführt, daß, bei aller Würdigung Riemanns, doch seiner kontrapunktischen instrumentalen Methode unbedingt die vokale

- Vgl. Rózsa 1982, 24. 17
- Vgl. Pelster 2015, 61.
- Grabner an Oskar Söhngen, 24. November 1959, zitiert nach Lüdemann 2002, 34. 1958 beschreibt Grabner seine Lehrmethode im Falle Distlers hingegen als »in der vom protestantischen Choral ausgehenden Kontrapunktlehre H. Riemanns und im Schaffen Max Regers begründet« (Grabner 1958, 72).
- Grabner 1930a, 13. Damit sind zunächst Ernst Friedrich Richter (1872), Salomon Jadassohn (1884) sowie Felix Draeseke (1902) gemeint (ebd.).
- Grabner 1930a, 10.
- Kurth 1917, 446, zitiert nach Grabner 1930a, 91. Das Zitat bei Kurth lautet wie folgt: »Der Kontrapunkt ist nicht harmonisch zu fundieren, sondern harmonisch auszugleichen.«
- Riemann 1888, 6. 23
- Vgl. Pelster 2015, 64-69. 24
- 25 Grabner 1930a, 16.
- Ebd., 12.

kontrapunktische Schulung vorausgehen müßte, und diese wiederum in einer dem *genetischen* Prinzip zufolge historischen Entwicklung [...].²⁷

Gegen dieses ›genetische‹ Prinzip verstößt in *Der lineare Satz* unter anderem der Rekurs auf Fux und seine fünf Gattungen, welche Grabner zumindest im zweistimmigen Vokalsatz noch durchführt. Er teilt zwar sowohl Riemanns als auch Kurths Einwände gegen Fux, gibt aber zu bedenken, dass die Erfahrung die »praktische Bewährtheit dieses Verfahrens in all jenen Fällen evident bewiesen [habe], in denen das Gefühl der klanglichen Beziehungen der Linien untereinander beim Studierenden noch nicht durch die Veranlagung gegeben war«.² Bei der Unterweisung ausreichend begabter Studierender konnte also von der Behandlung der ersten »primitiven Vorübungen« bis hin zu den »kleinen Imitationssätzen« abgesehen werden.² Es ist aber zu erwähnen, dass Grabner bei der Beurteilung der entsprechenden Kontrapunktübungen laut Berichten seiner Schüler durchaus streng war:

Hier allerdings verstand er [Grabner] in puncto Sorgfalt und Methodik keinen Spaß und konnte bei aller sonstigen Gelassenheit sogar recht empfindlich werden, wenn der Schüler in jugendlichem Überschwang sich etwa anmaßte, Richtlinien zu missachten, die ja schließlich nur zu seinem Besten dienten.³⁰

Distlers Hausaufgaben aus dem Unterricht bei Grabner sind überliefert.³¹ Die ersten Übungen im vokalen Kontrapunkt sind auf den Seiten 1–16 zu finden. Sechs von diesen Seiten sind mit »Hausaufgaben« versehen³² und teilen die Übungen in entsprechende sechs Unterrichtseinheiten. In der ersten geht es um die Struktur und die elementaren Charakteristika der Kirchentonarten,³³ in der zweiten um die Erfindung isometrischer Linien,³⁴ in der dritten um zweistimmige Aufgaben erster und zweiter Gattung,³⁵ in der vierten um zweistimmige Aufgaben dritter, vierter und fünfter Gattung,³⁶ in der fünften um imitatorische Sätze zu vorgegebenen Texten³⁷ und in der sechsten um Imitationssätze über gegebene Choräle.³⁸ Darauf folgen Übungen im instrumentalen Kontrapunkt zu Riemannschen *cantus firmi*. Den eigentlichen Aufgaben ist jeweils eine Darstellung der zu befolgenden Regeln vorangestellt. Distler gibt zu Beginn in Worten,³⁹ später vornehm-

- 27 Grabner an Oskar Söhngen, 24. November 1959, zitiert nach Lüdemann 2002, 35.
- 28 Grabner 1930a, 17.
- 29 Ebd., 31.
- 30 Vortrag von Eberhard Otto anlässlich der Feier von Grabners 80. Geburtstag, 13. Mai 1966, zitiert nach Pelster 2015, 60 f.
- 31 Distler 1927/28.
- 32 Vgl. ebd., 1, 4, 6, 8, 12 und 15.
- 33 Vgl. ebd., 1 f.
- 34 Vgl. Grabner 1930a, 27 f.
- 35 Vgl. ebd., 32-35.
- 36 Vgl. ebd., 35-41.
- 37 Vgl. ebd., 41–44.
- 38 Vgl. ebd., 45–51.
- 39 Vgl. Distler 1927/28, 3 und 5 f.

lich in Notenbeispielen und Beispiellösungen⁴⁰ im Großen und Ganzen den Inhalt der entsprechenden Kapitel in Der lineare Satz wieder.

Zunächst fällt das hohe Tempo auf, in dem der Lehrer mit seinem Schüler voranschritt. Die ersten beiden Unterrichtslektionen sind mit dem 21. und 28. September 1927 überschrieben. 41 Die folgenden Hausaufgaben sollten für den 30. September gelöst werden, 42 die Übungen der sechsten Unterrichtseinheit wiederum für den 25. Oktober 1927. 43 Dass der ein- bis zweistimmige Vokalsatz in lediglich fünf Wochen abgehandelt wurde, lässt zunächst vermuten, dass die gestellten Aufgaben Distler keine Mühe bereitet haben. Dem ist aber nicht so: Alle Bögen zeigen mehr oder weniger deutliche Spuren von Korrekturen. Bemerkenswert ist dabei, dass trotz der Korrekturen eine akzeptable Lösung oft fehlt. Teils harsche Verstöße gegen Grabners Anweisungen sind unangetastet geblieben und wiederholen sich gar in späteren Aufgaben.



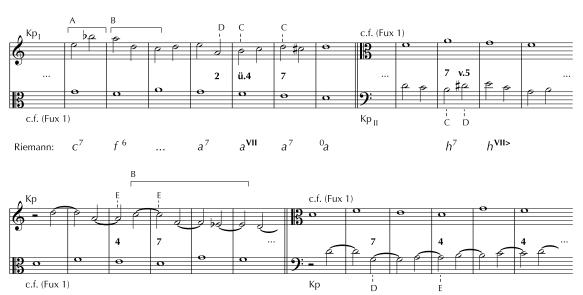


Abbildung 1: Distler, Kontrapunkt, Aufgaben in erster, zweiter und vierter Gattung mit Grabners Korrekturen⁴⁴

In Abbildung 1 ist Distlers dritte Aufgabe im Satz >1 gegen 1 \(\circ\) und >2 gegen 1 \(\circ\) sowie die erste Aufgabe in Synkopen zu sehen. Viele Lösungen überzeugen kaum. Sie verwenden entweder zu viele Sprünge⁴⁵ oder folgen nicht dem Idealtyp »Spannung«, »Höhepunkt« und »Entspannung«.46 Zudem wurden die folgenden Anweisungen aus Grabners Lehrbuch weder befolgt noch korrigiert (vgl. die Auszüge aus dem Faksimile mit Anmerkungen in Bsp. 1):

- Vgl. ebd., 7, 12 und 14. 40
- Vgl. ebd., 1 und 3. 41
- 42 Vgl. ebd., 4.
- Vgl. ebd., 15. Es ist nicht auszuschließen, dass Distler mehr als einmal pro Woche Unterricht hatte. 43 Begabte Studierende förderte Grabner mit zusätzlichem Privatunterricht (vgl. Pelster 2015, 60).
- Distler 1927/28, 7 und 9. 44
- Vgl. Grabner 1930a, 25. 45
- Ebd., 24. 46

- »[...] Ausgeschlossen sind [melodisch]: alle Septimen, ferner verminderte und übermäßige Intervalle.«⁴⁷ (A)
- »[...] Nach Sprung muß Gegenbewegung, womöglich mit Sekundanschluß erfolgen.«⁴⁸ (B)
- »Auf die Hauptzeit muß stets eine Konsonanz gebracht werden.«⁴⁹ (C)
- »Jede Dissonanz muß stufenweise ein- und weitergeführt werden.« 50 (D)
- »Die Auflösung der Vorhaltsdissonanz erfolgt gewöhnlich stufenweise abwärts«. 51 (E)



Beispiel 1: Auszüge aus Abb. 1 mit markierten Irregularitäten und einer möglichen Beurteilung nach Riemanns Kontrapunkt (Riemann 1888)

Die Irregularitäten in Distlers Kontrapunktaufgaben zeugen auf den ersten Blick nicht unbedingt vom »jungen Genie«,⁵² das Grabner in Distler sah. Vielmehr zeigt sich hier die Mühe, die der junge Student mit dem alten Stil offensichtlich gehabt hat. Distler selbst reflektierte dies wie folgt: »[Grabner] erkennt als Allermodernstes die Rückkehr zur asketischen Kunst der vorbachschen Zeit. [...] sich an den mönchschen Ernst jener vergessenen, uns von Geburt und Natur wesensfernen linearen Kunst zu gewöhnen – ist schwer«.⁵³ Es bleibt die Frage, wieso Grabner nicht eingehendere Korrekturen gefordert hat.

Möglicherweise bezog Grabner bei der Beurteilung dieser Hausaufgaben neben seiner eigenen auch Riemanns Methode mit ein. Als »gute zweistimmige Vertretung« von Dreiund Vierklängen gelten bei diesem auch Terz und Septime eines Septakkords,⁵⁴ Terz und

⁴⁷ Ebd., 25.

⁴⁸ Ebd., 26.

⁴⁹ Ebd., 34.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd., 38. Leittonvorhalte und Sekunddissonanzen (2-3) dürften auch nach oben aufgelöst werden (ebd.).

⁵² Grabner 1964, 4.

⁵³ Distler an Ingeborg Heinsen, 29. Februar 1928, zitiert nach Lüdemann 2002, 34.

⁵⁴ Vgl. Riemann 1888, 8.

Sext eines Sextakkords⁵⁵ und ferner Quart-, Leitton- und Nonvorhalte.⁵⁶ Überhaupt ist bei Riemann durch das Konzept der »im Gewande der Konsonanz auftretenden Dissonanzen«⁵⁷ einiges erlaubt, und man kann sich gut vorstellen, dass dies dem jungen Distler zunächst näher war als der mönchsche Ernste des linearen Satzes. Immerhin kam er in Leipzig an als »eifrige[r] Wagnerianer, der sich gern an romantischen Klangschwelgereien berauschte«. 58 Allerdings entsprechen Distlers Kontrapunkte kaum einer idealen Interpretation des cantus firmus im Sinne Riemanns. Auch für diesen gelten im zweistimmigen Satz Sekunden und Septimen, zumindest bei Harmoniewechseln, als problematisch. 59 Korrekturen wären also auf jeden Fall angebracht gewesen. Offenbar sollten die cantus-firmus-Übungen aber als Vorübungen, wenn überhaupt notwendig, dann als notwendiges Übel so schnell wie möglich absolviert werden. Denn »ein kontrapunktischer Satz muß in seiner Gesamtheit ein Eigenwerk des Schülers sein, das sicher auch in seiner Unbeholfenheit wertvoller erscheinen wird, als einwandfreie Cantus firmus-Interpretationen (. «60 Was aber ist der Sinn einer Übung, wenn man sich nicht einmal an ihren grundsätzlichsten Anforderungen abarbeitet?

Vielleicht hat Grabner in einigen Regelverstößen nicht bloß »jugendlichen Überschwang«,61 sondern darüber hinaus ein Potential gesehen. Vielleicht zeugten gerade die fraglichen Quarten, Sekunden und Septimen Grabners Ansicht nach von einem »Gefühl der klanglichen Beziehungen der Linien«, immerhin sind sie später ein wichtiges Stilmerkmal für Distlers Musik. 62 Es lässt sich zumindest erahnen, dass die Kontrapunktaufgaben im Unterricht diskutiert wurden und dass sich hier etwas offenbart hat:

Bei den ersten Übungen [trat] seine eigenwillige und persönliche Art der Linienführung in Erscheinung, Vorahnung seiner späteren meisterlichen Vokalpolyphonie, die, den Rhythmus unter ihre Herrschaft zwingend, seinem Stil das Gepräge eines außerordentlich bewegten und frei schwingenden Metrums gab. Bei der leidenschaftlichen Art, mit der er schon damals diese stilistischen Eigenheiten vertrat, ergaben sich oft Diskussionen, welche mich als Lehrer zu einer Stellungnahme zwangen, die weit über den durch Reger erfaßten Bereich des erweiterten, aber immerhin noch durch klassisch-romantische Verwandtschaftsverhältnisse fundierten Tonraums in ein Neuland verheißungsvoll vorstieß.63

Grabner habe danach gestrebt, »alles zu vermeiden, was für den Schüler nur irgendwie zu einer Einengung des Persönlichkeitswachstums hätte führen können.«64 Wenn Grabner also in der »stilistischen Haltung der niederländischen und der Barockepoche« die Quelle neuer Kraft für das zeitgenössische Schaffen sieht, 65 so zielt sein Interesse – anders

- Vgl. ebd., 9. 55
- Vgl. ebd., 10. 56
- 57 Ebd.
- 58 Herrmann 1972, 10.
- Vgl. Riemann 1888, 11 und 9. 59
- 60 Grabner 1930a, 18.
- Eberhard Otto, zitiert nach Pelster 2015, 60 f. 61
- Lüdemann 2002, 410; Lemmermann 1996, 122 f. und 131 f.; Bergaas 1978, 206 f. 62
- Grabner 1958, 6. Obwohl Grabner mit >Neuland« eher auf Fragen der Harmonielehre anzuspielen scheint, bezieht er die Anmerkung insgesamt auf die Kontrapunktlehre.
- Eberhard Otto, 13. Mai 1966, zitiert nach Pelster 2015, 61. 64
- Grabner 1930a, 10.

als beispielsweise jenes Knud Jeppesens (1935) – dabei nicht auf eine historische Satzlehre oder gar das Erstellen von Stilkopien. Gebelleicht erwartete er also auch im Falle von Distler gerade nicht ein Verinnerlichen der aufgestellten Regeln, sondern bestand bloß auf der Konfrontation damit. Als Ziel seiner Methode nennt er "die Erweckung des schöpferischen linear-polyphonen Gefühles«: Es gehe dabei um "das Erleben desselben und um die Fähigkeit, dieses Erlebnis auf produktivem Wege zum Ausdruck zu bringen. Gebelles ist also weniger von Interesse, inwiefern die Regeln aus Grabners Lehrbuch in Distlers frühen Vokalkompositionen angewendet wurden, sondern, wie Distler diese erlebt und auf produktivem Wege zum Ausdruck gebracht hat.

POLYMETRIK UND METRISCHE MEHRDEUTIGKEIT

Distlers *Der Jahrkreis* von 1933 ist eine »Sammlung von 52 zwei- und dreistimmigen geistlichen Chormusiken zum Gebrauch in Kirchen-, Schul- und Laienchören«.⁶⁹ Die erste Hälfte ist noch 1931 in Lübeck entstanden und enthält unter anderem Stücke aus einer unveröffentlichten Luther-Kantate vom Juni 1931.⁷⁰ In vielen der Motetten finden sich Stellen, welche auf einem Gerüstsatz im >5-3-Gegenstimmenmodell« basieren.⁷¹ In der Motette *Bei stiller Nacht* (Bsp. 2) etwa finden sich bei »Ich nahm in acht« zwischen Ober- und Mittelstimme Sextparallelen, während Mittel- und Unterstimme zwischen Quinten und Terzen alternieren.

Bei Grabner wird dieses Modell nicht explizit behandelt. Wahrscheinlich ist Distler durch das Studium von Literaturbeispielen⁷² damit in Berührung gekommen. Spätestens durch seine berufliche Tätigkeit in Lübeck, hat eine eingehendere Beschäftigung mit älterer Musik stattgefunden, die sicher auch entsprechende Sätze umfasste:

[Es] standen ihm in St. Jakobi zwei Orgeln zur Verfügung, von denen die kleinere [...] ein Meisterwerk vorbarocker Orgelbaukunst war und deren einmaliger Klang Distlers schöpferische Phantasie stark anregte. Drittens lernte Distler durch sein Kantorenamt [...] den Chor [...] als musikalischen Klangkörper aus unmittelbarer, eigener Erfahrung sehr gut kennen. Ferner [...] gelang [es] ihm, als Cembalist und Dirigent, die Leitung eines kleinen Orchesters eigens zur Pflege solcher [alter] Musik aufgetragen zu bekommen.⁷³

Inwiefern die Auseinandersetzung mit der Orgel zur Beschäftigung mit Gegenstimmenmodellen geführt haben könnte, soll später thematisiert werden. Uns interessiert in Beispiel 2 zunächst nicht das Modell selbst, sondern wie es rhythmisch-metrisch gesetzt wurde. Die Sprachakzente sind so verteilt, dass sich die Oberstimme in 2+3+3, die Mittelstimme umgekehrt in 3+3+2 und die Unterstimme in 2+1+3+2 Viertel gliedert. Legt

```
66 Vgl. ebd., 19.
```

⁶⁷ Ebd., 11.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Distler 1933, Vorwort.

⁷⁰ Lüdemann 2002, 61 f.

⁷¹ Vgl. Jans 1986, 106 f.

⁷² Grabner schlägt einzelne Ausgaben der Folge *Lose Blätter der Musikantengilde* als Unterrichtsmaterial vor (vgl. Grabner 1930a, 20), darunter beispielsweise Nr. 63, *Gelobet seist du, Jesu Christ*, von Balthasar Resinarius (1544) mit längeren Passagen im >5-3-Gegenstimmenmodell< zwischen Bass und Tenor.

⁷³ Lüdemann 2002, 45.

man die Textsilben übereinander, wird der Gerüstsatz bestehend aus Gegenstimmenmodell und parallel verschobenen Dreiklängen sichtbar. Es ist denkbar, dass Distler ausgehend von diesem Gerüstsatz in der Unterstimme die Silben »acht« und »sie« gekürzt hat, damit sich das >5-3-Gegenstimmenmodell« zwischen Unter- und Mittelstimme mit den Zusammenklängen d^1 - a^1 und e^1 - g^1 fortsetzen kann. Wahrscheinlicher ist aber, dass die Polymetrik an sich für die endgültige Gestalt des Tonhöhenmodells verantwortlich ist und nicht umgekehrt. Die Unterteilung von acht in 3+3+2 Schläge wurde als Stilmerkmal Distlers beschrieben.⁷⁴ Allerdings kommen viele verschiedene ungerade Unterteilungen des Takts vor, sodass es treffender ist, mit Stefan Pontz ganz allgemein von einem »ständige[n] Widerstreit zwischen Rhythmus und Metrum«⁷⁵ zu sprechen.



Beispiel 2: Distler, Der Jahreskreis, Bei stiller Nacht, T. 12–14⁷⁶

Es ist gut möglich, dass Distler über Grabner, Reger und Riemann mit Moritz Hauptmann in Kontakt gekommen ist und durch dessen folgende Aussage dazu angeregt wurde, Kontrapunkt auch als Problem der Metrik zu verstehen: »Der Contrapunct verlangt einen Gegensatz der Bewegung, d.h. der Richtung im melodischen Gange der verschiedenen Stimmen, und einen Gegensatz der rhythmischen und der metrischen Beschaffenheit derselben.«77 Grabner selbst geht in Der lineare Satz nicht explizit auf Metrik ein. Riemann wiederum hat sich in seinem Handbuch der Musikgeschichte (1912) mit Problemen der

Vgl. Neumann 1979, 17; Lemmermann 1996, 96 f. Auch in Der lineare Satz spielt dieser Rhythmus eine Rolle. So gibt Grabner für die »Erfindung einer einstimmigen Instrumentalmelodie mit Verwendung eines rhythmisch markanten Motives« unter anderen genau diesen Rhythmus vor (Grabner 1930a, 86).

Pontz 1990, 98. 75

Distler 1933, 24. Beispiel 2 wie auch die folgenden Beispiele 6 und 9 folgen demselben Aufbau: oben wird der Notentext im Original wiedergegeben, in der Mitte folgt eine metrische Deutung ausgehend vom Text und unten der Gerüstsatz.

Hauptmann 1874, 94.

Metrisierung auseinandergesetzt.⁷⁸ Sowohl von ihm als auch von Hugo Leichtentritt⁷⁹ lagen entsprechende Bearbeitungen von Auszügen aus Monteverdis *Orfeo* vor,⁸⁰ als Distler sich spätestens ab 1935 vertieft für diesen – allerdings in der Bearbeitung Carl Orffs – zu interessieren begann.⁸¹ Zu erwähnen sind hier auch Leichtentritts Bearbeitungen von Monteverdis Madrigalen (1909), in welchen die Stimmen einzeln, ausgehend vom jeweiligen Text polymetrisch notiert sind.⁸² Es ist unwahrscheinlich, dass entsprechende Phänomene im Unterricht nicht zumindest erwähnt wurden.⁸³ Mit Sicherheit haben einzelne Kontrapunktaufgaben zwischen Grabner und Distler zu Diskussionen über Metrik geführt, insbesondere über Distlers Versuch, neben dem eigentlichen ein anderes Metrum zu etablieren.





Beispiel 3: Distler, *Kontrapunkt*, Aufgabe in Synkopen aus Abb. 1 mit Korrektur durch alternative Metrisierung (oben)

In Beispiel 3 ist die angesprungene Septime *g-f* ¹ nämlich dann unproblematisch, wenn man den Kontrapunkt metrisch umgedeutet als *cantus firmus* und den *cantus firmus* als Kontrapunkt liest. Verschiebt man den Taktstrich entsprechend um eine Halbe, bildet die Oberstimme zur Unterstimme eine reguläre Synkopendissonanz. In den Motetten der *Jahrkreis*-Sammlung lässt sich Ähnliches feststellen. Hier springen Vorhaltsdissonanzen

- 78 Vgl. Apfel 1976.
- 79 Leichtentritt dürfte zumindest mit seiner Formenlehre Eingang in Grabners Unterricht gefunden haben (Grabner 1926, 32).
- 80 Vgl. Epstein 1927.
- 81 Vgl. Lüdemann 2002, 56 und 201 f.
- Leichtentritt/Monteverdi 1909. Auch in *Der Jahrkreis* notiert Distler teilweise polymetrisch. Als Fußnote zur ersten Motette *O Heiland, reiß die Himmel auf* bemerkt er: »Nur bei einigen besonders typischen Sätzen wurde in der Notierung auf die polyrhythmische [sic] Selbständigkeit der einzelnen Stimmen Rücksicht genommen.« (Distler 1933, 4.) Die Notation mit Mensurstrichen, welche Distler zum Beispiel in der *Geistlichen Chormusik* (1934–1942) verwendet, verdeutlicht übrigens nicht bloß dessen Affinität zur Musik der vorbachschen Zeit (Lemmermann 1996, 90), sondern wird bereits von Grabner (1930a, 35) angeregt: »Für diese und folgende Übungen empfiehlt es sich, die Taktstriche [...] nicht ganz durchzuziehen [...]. Der Verfasser folgt hier der [...] vorzüglich übersichtlichen Taktstrichanordnung, die die rhythmische Struktur deutlich erkennen läßt und doch auch das Bild der einzelnen Linien in geschlossener Form zum Ausdruck bringt.« Distler selbst bevorzugt es zu diesem Zeitpunkt aber offensichtlich, gar keine Taktstriche zu verwenden (Distler 1927/28, 15f.).
- 83 Immerhin untersuchen Fellerer (1928), Schering (1929) und später Hermelink (1959) Ähnliches bei Palestrina und Schütz, und Zeitgenossen wie Bartok (siehe etwa die 44 Duos für zwei Violinen) und Hindemith (siehe etwa die Sonate für vier Hörner) setzen sich ebenfalls mit Polymetrik auseinander. Mit Letzteren hat sich Distler nachweislich beschäftigt (Lüdemann 2002, 52 f.), bei Hindemith sollte er zeitweise gar studieren (ebd., 56).

zuweilen zwar ab84 oder werden indirekt in einer Nebenstimme,85 sonst aber meist regulär durch Sekundfall aufgelöst. Dabei sind sie sehr oft auf leichter Zeit platziert und erzeugen so metrische Ambivalenz. 86 Die Weihnachtsgeschichte op. 10 ist 1933 kurz nach der Choralpassion op. 7 entstanden, wobei Letztere teils parallel zum zweiten Teil von Der Jahrkreis komponiert wurde. Beide Werke setzen die dortigen stilistischen Bestrebungen nicht nur fort, sondern bilden einen ersten Höhepunkt derselben.⁸⁷ Besonders deutlich zeigt dies die polymetrische Faktur des zweiten Satzes der Weihnachtsgeschichte (Bsp. 4). Der Tenor ist nicht wie die anderen Stimmen im 4/4- sondern im 3/2- und 5/4-Takt gesetzt. Über die notierte Taktmetrik hinaus finden sich einige Synkopen sowie im Tenor vor »aus« eine rhythmische Raffung.88



Beispiel 4: Distler, Die Weihnachtsgeschichte, 2. Satz, Beginn, 89 darunter: metrisch relevante Stimmpaare

Zwischen einzelnen Stimmpaaren ergeben sich ähnliche Situationen wie in der Kontrapunktaufgabe in Beispiel 3. Die Sekunden zwischen Alt und Sopran (*) werden wie reguläre Synkopendissonanzen vorbereitet und aufgelöst, sind aber relativ unbetont gesetzt

So etwa in Beispiel 2 die Oberstimme mit e²-c² oder in Beispiel 1 (unten links) ebenfalls die Oberstimme mit c^2 - f^1 .

So zum Beispiel in der Motette Jesu, deine Passion (Distler 1933, 25) in den Unterstimmen des fünften 85 Taktes.

⁸⁶ So etwa in Beispiel 2 die Mittelstimme bei »was«.

⁸⁷ Vgl. Lüdemann 2002, 73 f.

[»]Eine Phrase oder eine melodische Linie wird nicht bis zu ihrem eigentlichen Ende ausgehalten, sondern wird durch den verfrühten Einsatz der nächsten Phrase abrupt abgebrochen (Lemmermann 1996, 100). Inwiefern das »aus« im Tenor sich dabei in seiner metrischen Bedeutung vom »aus« im Bass unterscheidet, ist schwierig zu sagen.

Distler 2015, 7. 89

und fallen auf eine unbetonte Textsilbe. Das *gis*¹ im Sopran (***) funktioniert im Kontext des Basses als Durchgang und das *dis*¹ im Alt an der gleichen Stelle (****) als Teil einer Figur, die an die »Fuxsche Wechselnote«⁹⁰ erinnert. Beide implizieren damit entgegen dem notierten Takt und der Textbetonung eine metrisch leichte Position. Quarten sind in der *Weihnachtsgeschichte* omnipräsent und werden meist nicht als Dissonanz behandelt. Und doch fallen klischeehafte Wendungen auf, die an die Behandlung betonter Dissonanzen im Kontrapunkt des 16. und 17. Jahrhunderts erinnern und so metrisches Gewicht evozieren. Dies ist bei *dis*¹-*gis*¹ oder *cis*¹-*fis*¹ zwischen Alt und Tenor (**) der Fall. Hier entsteht – unterstützt von Textbetonung und akzentuierter rhythmischer Raffung – zwischen der Silbe »sprun[gen]« im Alt und »aus« in Tenor und Bass kurzzeitig die Wirkung eines Dreiertakts. Distlers Satz ist demnach nicht nur polymetrisch, sondern was die Metrik angeht mehrdeutig, denn diese wird sowohl durch den notierten Takt als auch durch den Text und bei entsprechender Hörhaltung punktuell durch tradierte Kontrapunktregeln bestimmt

Aufschlussreich ist der folgende Bericht Distlers über die Ausführung einer Kompositionsaufgabe:

In der Stimmführung – sie ist streng vierstimmig – war ich äußerst frei, da gibt's Quinten- und Quarten- und Septimen- und Sekundleitern, keine Stimme kümmert sich um die andere besonders viel. Die Sache ist ungefähr so, als wenn ein paar Freunde um den Nürnberger Ring gingen, der eine links rum, der andere übern Plärrer, nach einer bestimmten Zeit treffen sie sich schon irgendwo, je nachdem der andere schneller oder langsamer ging! [Da] gibt's natürlich oft reizende Rendezvous.⁹¹

Dies beschreibt den eben betrachteten Ausschnitt zunächst insofern, als die Verteilung von sschwerk und sleichte in fast jeder polymetrischen Struktur mal zwischen den einen, dann zwischen den anderen Stimmen übereinstimmt. Ähnliches scheint auf den Tonsatz als Ganzes zuzutreffen, indem sich zwischen unterschiedlichen Stimmen zu unterschiedlichen Zeitpunkten mehr oder weniger reguläre zweistimmige Sätzchen ergeben, welche ihre jeweils eigene, oft widersprüchliche Metrik generieren. Es wird sich im Folgenden zeigen, dass es durchaus vorstellbar ist, dass Distler im vierten Takt seiner Bearbeitung von Es ist ein Ros entsprungen zum cantus firmus im Sopran zunächst den Bass schrieb, dann – ohne sich um diesen sviel zu kümmernk – wiederum zum Sopran den Alt und zu Letzterem wiederum den Tenor.

>Sukzessive Stimmerfindung und >Stimmanlehnung

Lüdemann bezeichnet Distlers Mehrstimmigkeit als »vertikale Reihung«. ⁹² Es handle sich »um eine lockere Addition [...], die sogar die Möglichkeit für ›zufälliges‹ Zusammentreffen« enthalte. ⁹³ Wahrscheinlich hat Grabner die Voraussetzungen für diesen Satz geschaffen, der »in [seinen] Bauelementen ein hohes Maß an ›Selbstverantwortlichkeit‹« ⁹⁴

⁹⁰ Diese besser als *cambiata* bekannte Figur nimmt in den Erläuterungen Grabners verhältnismäßig viel Raum ein (Grabner 1930a, 36).

⁹¹ Distler an Ingeborg Heinsen, 29. Februar 1928, zitiert nach Lüdemann 2002, 330.

⁹² Lüdemann 2002, 386.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

erlange. Ein bedeutendes Verdienst von Riemanns Kontrapunktlehrbuch ist laut Grabner das »Prinzip der *sukzessiven Stimmerfindung*«, wobei aber »daselbst nicht alle Möglichkeiten ausgeschöpft sind, die sich durch diese Methode für die lineare Satzanlage ergeben.« ⁹⁵ Riemann beschreibt dieses Prinzip wie folgt:

Eine Fertigkeit im Erfinden zweier gut melodisch sich entfaltenden und rhythmisch selbständigen Stimmen ist nur zu erwerben, indem man erst längere Zeit die successive Komposition der beiden Kontrapunkte übt, d.h. erst die eine und nach deren Vollendung die zweite Gegenstimme erfindet. [...] Wir werden der Reihe nach unsere zweistimmigen Arbeiten durch Hinzufügung einer dritten Stimme zu dreistimmigen machen [...].

Grabner unterscheidet zwischen dem zweistimmigen Satz, wo er »die gleichzeitige Erfindung beider Linien« ⁹⁷ empfiehlt, und dem mehrstimmigen Satz, wo nur auf die Hauptzeiten »Konsonanzzustand aller Stimmen [...] herrschen« ⁹⁸ soll.

Für die Nebenzeiten ist in erster Linie das Verhältnis der Mittel- zur Oberstimme [also der zweiten zur ersten Gegenstimme] im Sinne eines regulären zweistimmigen Satzes zu beurteilen. Die Mittelstimme kann sich linear frei entfalten, [...] wenn die [bezüglich der Hauptzeiten] gegebenen Anweisungen berücksichtigt werden.« ⁹⁹

Letzteres ist insofern bemerkenswert, als dass für Grabner ein dreistimmiger Satz aus drei Stimmpaarungen besteht und dass für die entsprechenden zweistimmigen Sätze offenbar unterschiedliche Regeln gelten. In seiner *Allgemeinen Musiklehre* geht er noch weiter und legt mit dem folgenden Kurth-Zitat eine gänzlich freie lineare Entfaltung der Stimmen nahe: »Zusammenklangsrücksichten sind Hemmnisse der Erfüllung.« 100 Wenn nun für Grabner ›Zusammenklangsrücksichten zwischen bestimmten Stimmen abhängig von der metrischen Position – auf Haupt-, nicht aber auf Nebenzeiten – gelten, dann haben Diskussionen über Metrik im Unterricht wohl auch die Möglichkeit einer kompromisslos sukzessiven Stimmerfindung beinhaltet. Wahrscheinlich gehörte ein Satz, welcher in diesem Sinne reguläre zweistimmige Sätzchen derart kombiniert, dass die einzelnen Stimmen untereinander irregulär dissonieren, zu jenem »verheißungsvollen Neuland«, 101 in welches die Diskussionen zwischen Grabner und Distler vorstießen.

Auch der Begriff der ›Stimmanlehnung geht auf Riemann zurück¹⁰² und beschreibt einen Spezialfall der sukzessiven Stimmerfindung:

- 95 Grabner 1930a, 15.
- Riemann 1888, 56. Entsprechende Übungen sind bei Distler ab dem 9. Dezember 1927 (»9.XI[I].27«) zu finden (Distler 1927/28, 32).
- 97 Grabner 1930a, 40.
- 98 Ebd., 58.
- 99 Ebd.
- 100 Kurth 1917, 101, zitiert nach Grabner 1924, 153. Das Zitat bei Kurth lautet wie folgt: »Das Hauptziel des Satzentwurfs besteht darin, daß die Linienzüge in gleichzeitiger Entfaltung durchzudringen vermögen und daß sie sich möglichst ungehindert durch Rücksichten auf Zusammenklangserscheinungen durchsetzen können [...]. Halten wir dieses Prinzip als die Tendenz des Kontrapunkts fest, so sind Zusammenklangsrücksichten (in rein technischer Hinsicht) Hemmnisse seiner Erfüllung«.
- 101 Grabner 1958, 6.
- 102 Vgl. »Stimmenvermehrung in Terzparallelen« (Riemann 1888, 77 f.).

Die dritte Stimme erscheint nicht vollständig selbständig, sondern angelehnt an die zweite oder erste, d.h. in einem intervallischen und rhythmischen Abhängigkeitsverhältnis. Dies ist der Fall, wenn sie sich in Terzen und Sexten und im gleichen Rhythmus mit der anderen Stimme bewegt. 103

Riemann weist zusätzlich darauf hin, dass »solche Setzweise gerade in der konsequenten Durchführung dieser Parallelität ihr Wesen und ihre Wirkung hat«. 104 ›Konsequent« heißt hier nichts anderes, als dass bei der Parallelführung einer zusätzlichen Stimme im Sinne der sukzessiven Stimmerfindung keine Rücksicht auf den restlichen Satz genommen wird, und Riemann beschreibt *en détail*, wie zwei Stimmen im Voraus einzurichten sind, damit ein solches Vorgehen möglich ist.

Lüdemann schreibt allgemein von einem »grouping of voices«¹⁰⁵ und hat damit insofern recht, als dass ein »intervallisches und rhythmisches Abhängigkeitsverhältnis« zwischen einzelnen Stimmen sowohl bei Distler als auch Grabner oft nicht nur in parallelen Terzen oder Sexten besteht. Grabner selbst verwendet in seinen Orgelwerken gerne parallele Quarten.¹⁰⁶ In seiner Oper *Die Richterin* von 1930 findet sich eine Stelle (Bsp. 5), in der ein zweistimmiger Satz durch an die Oberstimme ›angelehnte‹ Quarten und an die Unterstimme ›angelehnte‹ Quinten¹⁰⁷ zu einem vierstimmigen Satz erweitert wurde.¹⁰⁸



Beispiel 5: Grabner, Die Richterin, 2. Aufzug, Nr. 5, Beginn und Ziffer 140, Klavierauszug des Orchesters¹⁰⁹

Laut Mark Jerome Bergaas sind parallele Quinten und Quarten »one of the hallmarks of German music of Distler's period«. 110 Gerade in Bezug auf den Jahrkreis lohnt es sich aber, Grabners ›Stimmanlehnung‹ nicht bloß auf diese, sondern auf jegliche mechanische Koppelung von Stimmen auszuweiten. Die oben betrachtete Stelle von Bei stiller Nacht (Bsp. 2) zerfällt entsprechend in zwei Stimmpaare: das Gegenstimmenmodell selbst und die parallelen Sexten. Am Schluss der Motette (Bsp. 6) finden wir in den Unterstimmen erneut das Gegenstimmenmodell, statt in parallelen Sexten, sind die Oberstimmen nun aber bei »hin mein Au[gen]« (Mittelstimme) zunächst in parallelen Terzen, dann in parallelen Quarten geführt. Dabei wird in den Außenstimmen statt eines ›8-10-

¹⁰³ Grabner 1930a, 131. Grabner betont die Bedeutung der »Stimmanlehnung« für den instrumentalen Satz, erwähnt sie aber auch für den vokalen (ebd., 61).

¹⁰⁴ Riemann 1888, 78.

¹⁰⁵ Lüdemann 1984, 63.

¹⁰⁶ Vgl. Pelster 2015, 97.

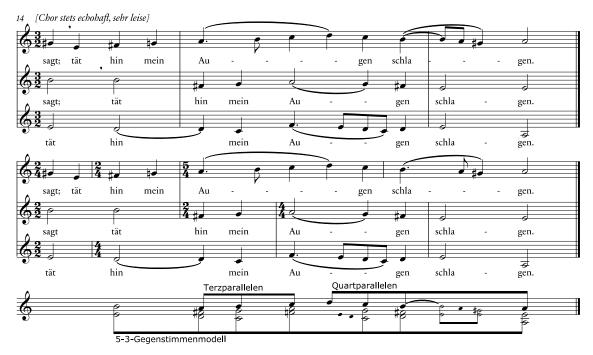
¹⁰⁷ Die Quart *A-d* ist unter anderem wohl dem geschuldet, dass die Unterstimmen in Pentatonik gehalten sind. Vgl. später die Ausführungen zu pentatonischen Parallelen«.

¹⁰⁸ Interessant an diesem Beispiel ist auch der Querstand *fis* ¹-*F*. Auf ähnliche Phänomene in Distlers Vokal-kontrapunkt haben unter anderen Neumann (1979, 19 f.) und Lemmermann (1996, 127 f.) hingewiesen.

¹⁰⁹ Grabner 1930b. Notentext gemäß Pelster 2015, 98 f.

¹¹⁰ Bergaas 1978, 265.

Folgemodells ein dissonantes 5-7-Modell in Kauf genommen. Naheliegend ist nun, dass Distler hier sukzessive zunächst die Unterstimmen und nachträglich die Oberstimme als zur Mittelstimme regulär, zur Unterstimme aber irregulär erfunden hat.



Beispiel 6: Distler, Der Jahreskreis, Bei stiller Nacht, Schluss 112

DIE >PRAKTISCHE UNTERWEISUNG AM INSTRUMENT (UND DER DOPPELTE Kontrapunkt

Laut Grabner hat die »geistige Formung durch Anschauung [...] ihr Pendant in der praktischen Unterweisung am Instrument.« 113 In Bezug auf Distlers Ausbildung erwähnt Grabner die »beglückende Zusammenarbeit« mit dessen Klavierlehrer Carl Adolf Martienssen, der wiederum Grabner in seiner Methodik des individuellen Klavierunterrichtes als wegweisend für die Übertragung des ihm »aus der Praxis des pianistischen Lehrens« erkenntlich gewordenen linearen Prinzips auf die Praxis des Theorieunterrichts bezeichnet hatte.114 Distlers Verständnis des linearen Satzes dürfte also auch auf seiner instrumentalen Ausbildung fußen. Dass in dieser auch die Vermittlung schematischer Modelle und insbesondere der kreative Umgang damit wichtig war, berichtet sein Lehrer für liturgisches Orgelspiel Friedrich Högner:

Ich habe mit ihm vor allem alle möglichen Arten der Choralbearbeitung und des Choralvorspiels durchgenommen. Nichts fiel ihm eigentlich schwer, aber mir fiel bald auf, daß er nicht wie seine Kommilitonen dem Lehrer die schulmäßigen Schemata abnahm, sondern mit eigenen Gestaltungen [...] antrat. Er nahm Anregungen geradezu hungrig auf, wie ich mich selbst an seinen eigen-

¹¹¹ Vgl. Jans 1986, 111.

¹¹² Distler 1933, 24.

¹¹³ Grabner an Oskar Söhngen, 24. November 1959, zitiert nach Lüdemann 2002, 35.

¹¹⁴ Ebd.

artigen Improvisationen sehr gefreut habe. Was wir miteinander in diesem Unterricht durchdacht haben, davon haben Sie einen Niederschlag in seinem »Jahrkreis« [...]. 115

Distler hat in Leipzig auch regelmäßig die Freitagsmotetten besucht, und es ist anzunehmen, dass er hier einen ersten Einblick in die Klangwelt des 16. und 17. Jahrhunderts bekam. 116 » Hinzu trat das Erleben der großen Gestaltungs- und Improvisationskunst Günther Ramins«, 117 von der sich im Orgel-Hauptfachunterricht wohl auch etwas auf Distler übertragen hat, denn dessen Improvisationsleistung sei »allerersten Ranges, wie man sie selten findet«. 118 Und nicht nur davon hat sich etwas übertragen, denn in Ramins Das Organistenamt (1931) finden sich Hinweise darauf, welchen Einfluss die praktische Unterweisung an der Orgel auf die Satztechnik der Jahrkreis-Motetten konkret gehabt haben könnte. Im ersten Kapitel geht es darum, exemplarisch zu zeigen, »wie man möglichst zielbewusst die harmonische Grundform einer Modulation mit künstlerischen Elementen durchwirken kann.«119 Das >5-3-Gegenstimmenmodell< spielt dabei in so vielen Beispielen eine Rolle, dass es wohl zu jener theoretischen Grundlage gezählt werden darf, von welcher ausgehend »die harmonischen Gegebenheiten rhythmisch und thematisch selbständig zu gestalten«120 seien. Im dritten Takt der ersten Modulation (Bsp. 7) findet man nun die gleiche Situation wie am Ende von Distlers Bei stiller Nacht (Bsp. 6): das >5-3-Gegenstimmenmodell< zwischen Sopran und Bass und das dissonante >5-7-Modell< zwischen Bass und dem in Untersexten an den Sopran angelehnten Tenor.



Beispiel 7: Ramin, Das Organistenamt, 1. Modulationsbeispiel (C+-Cis+)121

Grabner pflegte zu Ramin nicht nur einen »engen Kontakt«, ¹²² sondern habe sich zudem mit der »in den 1920er-Jahren beginnenden Orgelbewegung sofort identifizieren können« ¹²³ und der Orgel im theoretischen Unterricht eine »besondere Berücksichtigung« ¹²⁴ zukommen lassen. Es ist also nicht auszuschließen, dass sich die Diskussionen aus dem

¹¹⁵ Friedrich Högner an Ursula Herrmann, 26. Mai oder 29. August 1968, zitiert nach Herrmann 1972, 21.

¹¹⁶ Vgl. Herrmann 1972, 24.

¹¹⁷ Ebd.

¹¹⁸ Wilhelm Stahl über Distlers Probespiel für die Stelle an St. Jakobi in Lübeck am 30. November 1930, zitiert nach Herrmann 1972, 33.

¹¹⁹ Ramin 1931, III.

¹²⁰ Ebd., IV.

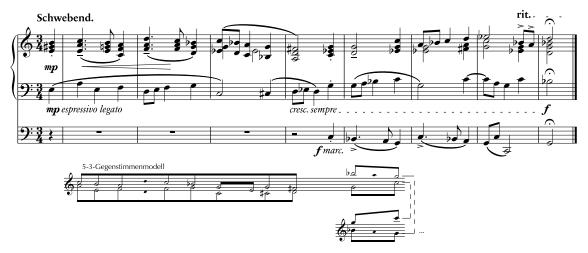
¹²¹ Ebd., 1.

¹²² Pelster 2015, 71 f.

¹²³ Ebd., 70.

¹²⁴ Ebd., 69 f.

Kontrapunktunterricht im Orgelunterricht fortgesetzt haben und umgekehrt. Mit Sicherheit hat spätestens in Lübeck Distlers Tätigkeit als Organist und Lehrer und mit dieser Ramin auf die Entstehung der Jahrkreis-Motetten Einfluss genommen.



Beispiel 8: Ramin, Das Organistenamt, 50. Modulationsbeispiel $(a^0-g^0)^{125}$ mit hervorgehobenen Modellen

In den Takten 5 und 6 von Ramins 50. Modulation (Bsp. 8) sind Pedal und Sopran in einem >4-6-Modell« geführt. Dieses ergibt sich aus dem doppelten Kontrapunkt des >5-3-Gegenstimmenmodells, das in den ersten beiden Takten exponiert ist. In Takt 6 kommt zu der Anlehnung des Soprans an den Pedalbass in ebendiesem >4-6-Modell die Anlehnung des Manualbasses an den Pedalbass im >5-3-Gegenstimmenmodell. Dabei werden parallele Nonen zwischen Pedal und Sopran in Kauf genommen.

Ramins Lehrer und Grabners Vorgänger Stephan Krehl ist in seinen Ausführungen zum doppelten Kontrapunkt Quarten gegenüber recht aufgeschlossen. Er weist lediglich am Rande eines Beispiels darauf hin, dass Quartsextakkorde nicht »schlecht ein- und ausgeführt« werden sollen¹²⁶ und fordert ganz allgemein, »daß eine Melodie, mag sie in der Oberstimme oder Unterstimme liegen, in erster Linie verständlich sei und logisch sich entwickle.«127 Logisch ist die Stelle bei Ramin einerseits durch ihren modellhaften Satzbau, andererseits durch das imitatorische Verhältnis zwischen Pedal und Sopran.

Auch Riemann und Grabner bemängeln Quarten nicht grundsätzlich. Ersterer warnt zwar vor zu vielen Quartsextakkorden hintereinander, 128 bemerkt aber auch, dass »Quartenparallelen [...] im einfachen Kontrapunkt selbst im zweistimmigen Satze sehr wohl möglich und von gutem Effekt« sind. 129 Grabner hält es gar für unumgänglich »daß sich bei der Umkehrung Quartsextakkordwirkungen ergeben«. 130 Er fordert lediglich, dass man diese am Anfang und am Schluss vermeide. Es erstaunt also kaum, dass man das >4-6-Modelle auch bei Distler finden kann. Allerdings wird bei Distler der Quartsextakkord

¹²⁵ Ramin 1931, 13.

¹²⁶ Krehl 1908, 88.

¹²⁷ Ebd., 89.

¹²⁸ Vgl. Riemann 1888, 102.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Grabner 1930a, 139.

nicht bloß als unumgehbar toleriert, sondern »als klangliches Ereignis eigener Qualität« 131 in den Fokus gerückt.



Beispiel 9: Distler, Der Jahreskreis, Bei stiller Nacht, T. 4-6¹³²

Die Takte 4–6 (Bsp. 9) und 12–14 (Bsp. 2) der bereits betrachteten Motette *Bei stiller Nacht* sind insofern vergleichbar, als dass jeweils auf ein aufsteigendes 5-3-Gegenstimmenmodellk absteigend parallelverschobene Grundakkorde folgen. Ab Takt 5 entsteht durch Oktavversetzung der Oberstimme des Modells allerdings ein 4-6-Modellk gefolgt von Quartsextakkordparallelen. Die Dissonanzen der 2-3-Konsekutive in den beiden Oberstimmen fallen typischerweise oft auf unbetonte Textsilben.

Die Stelle ist auch deswegen interessant, weil zunächst keine der Unterstimmen an den cantus firmus in der Oberstimme angelehnt ist. Die Bezugsstimme für das >4-6-Modell« ist wohl die Mittelstimme, während der cantus firmus darüber liegen bleibt und dabei teils harsch dissoniert. Der cantus firmus ist also nicht immer Anknüpfungspunkt des Modells – im Gegenteil. Grabner schreibt zu Beginn seines Lehrbuchs: »Anstelle des Cantus firmus-Prinzipes tritt das Imitationsprinzip, der Zwang der Nachahmung. 134 In der Motette Nun komm, der Heiden Heiland (Bsp. 10) bleibt das >5-3-Gegenstimmenmodell« zwischen den Außenstimmen fast durchgehend bestehen. Maßgebend scheint dabei weniger der cantus firmus als ein kontrapunktisches Spiel mit dem Kopf des cantus firmus (A)

¹³¹ Pontz 1990, 88. Auch Lemmermann stellt den Quartsextakkord als Stilmerkmal heraus (1996, 119 f.).

¹³² Distler 1933, 24.

¹³³ Lüdemann nennt den Orgelpunkt als strukturelles Prinzip für Distlers Stil: Er sei »eine unter anderen Möglichkeiten der selbständig-linearen Stimmführung« (2002, 343).

¹³⁴ Grabner 1930a, 18.

und dessen Kontrapunkt (B). Diese erscheinen im doppelten Kontrapunkt, rhythmisch variiert und transponiert.



Beispiel 10: Distler, Der Jahreskreis, Nun komm, der Heiden Heiland 135 mit hervorgehobenen Motiven

PENTATONIK, GEGENBEWEGUNG UND KLANGFOLGEN

Pentatonik ist insbesondere für die Jahrkreis-Motetten typisch, 136 gehört aber zu den grundlegenden Stilmerkmalen von Distlers Musik. Friedrich Neumann vermutet als Ursache eine Auseinandersetzung mit Gregorianik:

[...] in den Lektions- und Orationstönen der Gregorianik spielen die kleine Terz und neben ihr insbesondere der Ganztonschritt eine große Rolle. [...] Diese beiden Intervalle verbinden sich zwanglos zu pentatonischen oder auch nur pentatonisierenden Gebilden von vielfach auch melismatischer Natur. 137

¹³⁵ Distler 1933, 6.

¹³⁶ Vgl. Lemmermann 1996, 115.

¹³⁷ Neumann 1979, 17f.

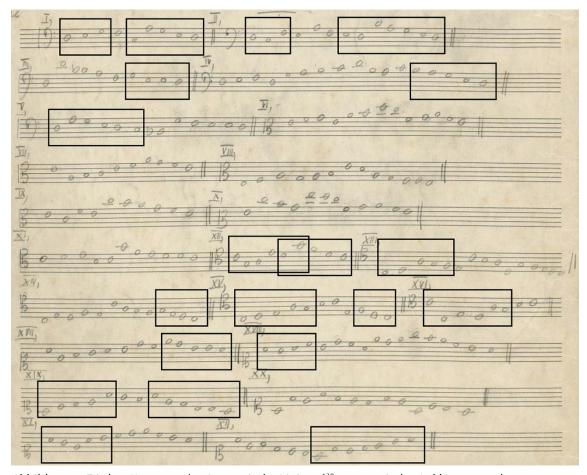


Abbildung 2: Distler, Kontrapunkt, →Isometrische Linien, 138 pentatonische Anklänge umrahmt

Grabner erwähnt Pentatonik in seiner Musiklehre in einer Randbemerkung zur »Musik der ältesten Kulturvölker«, ¹³⁹ und Distler selbst ordnet sie später zwischen einer »Vorpentatonik« und dem »endgültigen Zustand« der Diatonik ein: »Offenbar geht jede Musikkultur, soweit sie überhaupt zur Tonalität findet, durch diese Vorstadien der Tonalität hindurch.« ¹⁴⁰ Vielleicht ist Distlers offenkundige Vorliebe für pentatonische Wendungen tatsächlich Ausdruck der »Begeisterung für die Musik vom 16. Jahrhundert zurück bis zu den alten Franzosen«, ¹⁴¹ die er mit den *Lübecker Jungen* teilt. Allerdings zeigen bereits die ersten Kontrapunktaufgaben eine entsprechende Tendenz. Grabner hat mit Distler zwar zunächst die Kirchentonarten besprochen und geübt, ¹⁴² die folgenden »isometrischen Linien« (Abb. 2) zeichnen sich aber kaum durch die Charakteristika der Kirchentonarten aus. Vielmehr vermeiden sie mit Ausnahme der phrygischen Aufgaben gerade zu Beginn und am Ende Halbtonschritte und enthalten immer wieder Anklänge an Pentatonik.

In den Anweisungen zu der entsprechenden Aufgabe hat Distler Fux'sche *cantus firmi* notiert, die sich eher durch Diatonik auszeichnen, und auch in Grabners *Der lineare Satz* spielt Pentatonik vordergründig keine Rolle. Im Gegenteil: »Man verwende vorläufig aus-

¹³⁸ Distler 1927/28, 4.

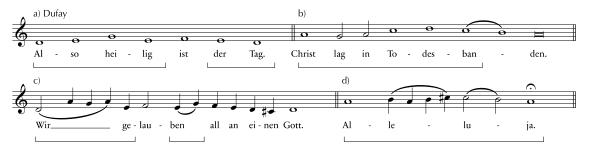
¹³⁹ Grabner 1924, 1f. Die Bemerkung selbst zeigt chauvinistische Züge und soll hier nicht zitiert werden.

¹⁴⁰ Distler 1941, 7.

¹⁴¹ Distler an Waldemar Klink, 13. Februar 1933, zitiert nach Lüdemann 2002, 49.

¹⁴² Vgl. Distler 1927/28, 1 f.

schließlich die gebräuchliche Durskala und die melodische oder äolische Mollskala.« 143 Interessant sind aber die Beispiele, die Grabner zwecks »Erfindung einer kurzen Vokalmelodie« anführt (Bsp. 11). Auch sie lassen gerade zu Beginn Pentatonik anklingen.



Beispiel 11: Grabner, Der lineare Satz, Beispiele für kurze Vokalmelodien, 144 pentatonische Anklänge in Klammern

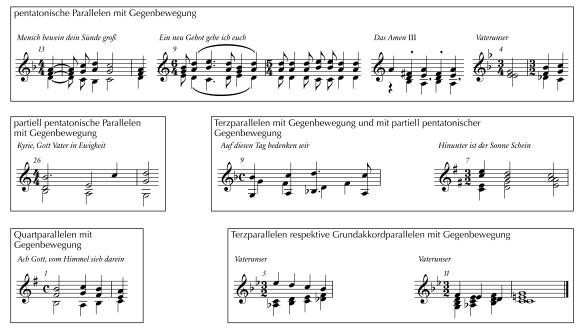
Pentatonik spielt für Distlers Melodik also bereits zu Beginn seines Studiums eine Rolle. Später nimmt sie konkret auf seine Satztechnik Einfluss. Neumann beschreibt diesbezüglich ein Phänomen, welches für die Stimmanlehnung von Bedeutung ist:

Als Analogon zu den Terzparallelen im Bereich der Diatonie [sic] könnten die sogenannten pentatonischen Parallelen gelten. Wie sich aus der Parallelbewegung von Terzen im diatonischen Raum bald große, bald kleine Terzen ergeben, so führt hier die Parallelbewegung zu Quartenparallelen mit Einmischung einer großen Terz. 145

In Beispiel 12 sind Stellen mit Quart-, Terz- und pentatonischen respektive partiell pentatonischen Parallelen¹⁴⁶ zusammengetragen. Alle sind auch Beispiel für ein »harmonic device«, das sich laut Lüdemann folgendermaßen beschreiben lässt: »all voices move simultaneously in an identical rhythm, but instead of moving parallel [...] one or more voices move in contrary motion. This contrary motion usually occurs between the outer voices.«147 Dabei kommt es analog zu den partiell pentatonischen Parallelen auch zu partiell pentatonischer Gegenbewegung. 148

Weder Grabner noch Riemann gehen in ihren Lehrbüchern auf Gegenbewegung speziell ein. Letzterer warnt aber vor dem »Wahn [...], dass eine Stimme recht gegensätzlich kontrapunktiere, sobald sie sich in steter Gegenbewegung gegen den Cantus firmus befinde« 149 und prädestiniert sie damit für die Stimmanlehnung, welche eben gerade nicht »vollständig selbständig«150 sein, sondern in einem »intervallischen und rhythmischen Abhängigkeitsverhältnis«¹⁵¹ erscheinen soll.

- 143 Grabner 1930a, 25.
- 144 Ebd., 24.
- 145 Neumann 1979, 19.
- 146 In den Jahrkreis-Motetten gibt es nicht nur Parallelbewegung im pentatonischen Raum, häufig ist nur eine der beiden parallelgeführten Stimmen pentatonisch, die andere aber diatonisch.
- 147 Lüdemann 1984, 61.
- 148 Siehe in Beispiel 12 Auf diesen Tag bedenken wir Takt 9 oder Hinunter ist der Sonne Schein Takt 7.
- 149 Riemann 1888, 8.
- 150 Grabner 1930a, 131.
- 151 Ebd.



Beispiel 12: Beispiele für Lüdemanns Satzmodell aus Distler, Der Jahrkreis

Wenn Stimmanlehnung nun sowohl Parallelführung in Terzen, Sexten und Quarten als auch partiell pentatonische Parallelen und Gegenbewegung bedeuten kann, müsste im dreistimmigen Satz eine Vielzahl an Klängen und Klangfortschreitungen zur Verfügung stehen. Betrachtet man die in Beispiel 12 zusammengetragenen Passagen, fällt aber auf, dass die verschiedenen zweistimmigen Modelle bei Distler weder völlig willkürlich kombiniert werden noch sich gänzlich frei entfalten. Selten umfasst die Anwendung eines Modells mehr als drei oder vier Schritte, und die unterschiedlichen Stimmanlehnungen werden dabei oft so kombiniert, dass die resultierenden Klangfortschreitungen immer wieder aus den gleichen Klängen bestehen. Diese entsprechen im Wesentlichen dem, was Grabner in *Der lineare Satz* als »möglich« erachtet.¹⁵² Auffallend sind die unvollständigen Dreiklangsbildungen, die er ausdrücklich als »vollwertige vertikale Bildung«¹⁵³ verstanden haben möchte. Die wenigen Dissonanzen sind vereinzelte Septimen oder Sekunden, welche oft effektvoll als Höhepunkt melismatischer Passagen fungieren. Weit entfernt scheint die Idee, dass »Zusammenklangsrücksichten Hemmnisse der Erfüllung«¹⁵⁴ sind.

Philipp Pelster bemerkt, dass »das von Grabner ausgeübte Komponieren einer zunächst radikal linearen Polyphonie [...] damals keine statische, sondern eine ständig in Entwicklung befindliche Technik dar[stellte].«¹⁵⁵ Es ist also fraglich, ob Grabner selbst zum Zeitpunkt des Unterrichts mit Distler bei ›sukzessiver Stimmerfindung‹ einen dissonanten Satz im Sinn hatte. Zu beachten ist hier die Stilwende hin zu nationalsozialistischen Idealen, welche Grabner um 1932 vollzog:

- 152 Ebd., 56.
- 153 Ebd.
- 154 Ernst Kurth, zitiert nach Grabner 1924, 153.
- 155 Pelster 2015, 43. Nach Grabners *Weihnachtsoratorium* (UA 1922) habe das »dissonierende Nebeneinander der Linien spürbar ab[genommen]« (ebd.).

In Zusammenhang mit dem [...] - zumindest teilweisen - Verzicht auf Kontrapunktik, anspruchsvolle Harmonik und Chromatik hätte eine Stilwende in Grabners Schaffen kaum deutlicher ausfallen können. Er schloss sich quasi über Nacht einem »›Lapidar-Stil« [...] an, der die Entindividualisierung zum obersten Ziel hatte«. Wollte ein Komponist Deutschland nicht verlassen und trotzdem erfolgreich sein, hatte er sich zwangsläufig entsprechend anzupassen. ¹⁵⁶

Diese Stilwende hatte wohl auch auf Distler Auswirkungen. Distler, der »zu Beginn seines Studiums verschiedene Strömungen der moderneren Musik geradezu enthusiastisch aufgenommen [...] hatte«,157 schreibt 1934:

Die neue Staatsidee muß prinzipiell jede Art künstlerischen Gestaltens ablehnen, die nicht dem Wollen und Empfinden - ganz einfach: des Volksganzen, in all seinen Schichten und Ordnungen und Landschaften, in all der Vielheit und Vielgestaltigkeit seines ständigen Aufbaus, zugänglich wäre. 158

Es ist naheliegend, die Reduktion der Zusammenklänge und Klangfolgen auf diese ›Zugänglichkeit« respektive auf eine gewisse Vorhersehbarkeit bzw. Verständlichkeit zurückzuführen: »Eben das Impulsive, oft Rudimentäre, oft Überspannte, das Plötzliche, das Unvorhergesehene, Unvorhersehbare ist es, was unsere heutige musikalische Auffassungsart nicht mehr verstehen kann, noch darf. «159 Terzlose Klänge und die Stimmanlehnung in Quarten oder Quinten - also das, was Distler von Grabner gelernt hat - ist für viele »dem Nationalsozialismus dienende Komponisten charakteristisch«. 160

Zuerst sei die bei Grabner bereits bekannte Verwendung von terzlosen Akkorden und die damit einhergehende, an ein Organum erinnernde parallele Verschiebung von Quarten und Quinten genannt. Hierdurch wird eine altertümliche Atmosphäre erzeugt, die [...] der gewünschten Rückbesinnung [auf] vermeintlich alte, germanische Traditionen entsprach. 161

Außerdem ist im Zusammenhang mit modalen Wendungen die Anreicherung von Akkorden mit Septimen typisch: »Die septimhaltigen Akkorde finden sich nicht nur in zahlreichen [...] Kompositionen Grabners, sondern ebenfalls in NS-konformen Werken seiner Zeitgenossen. «162

Ein gewisser politischer Einfluss Grabners auf Distler ist kaum überraschend. Immerhin beinhaltet Kompositionsunterricht immer eine ästhetische und damit wohl zwangsläufig auch politische Positionierung. Allerdings muss hinter Distlers reduzierter Harmonik nicht zwingend eine politische Haltung stecken. Die Polymetrik seines Satzes würde dem zumindest widersprechen. Denn hier kann nicht von einer »volkhaften, allgemeinverständlichen, lapidaren, ebenso primitiven wie eindringlichen Sprache«163 die Rede sein. Vielleicht ist es das, was Distlers Schüler Siegfried Reda meint, wenn er 1965 – die problematische Nähe von Distlers Kompositionsästhetik zur nationalsozialistischen Kunstanschauung außer Acht lassend – Folgendes sagt:

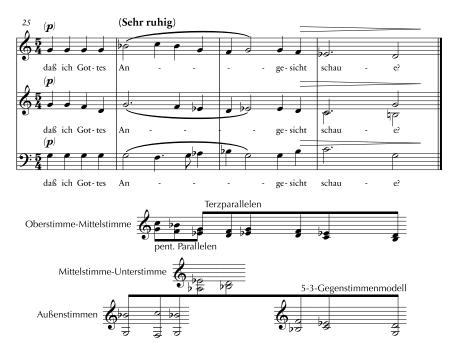
```
156 Ebd., 108.
157 Hiemke 1997, 46.
158 Distler 1934, 341.
159 Distler 1931, 856.
160 Pelster 2015, 121.
161 Ebd.
162 Ebd., 122 f.
163 Distler 1932, Nachwort.
```

In Distlers Musik zeigt sich eine gewisse »Perspektivelosigkeit« [sic] des Harmonischen, die durch die kaum vertikal bezogene Rhythmik noch weiter relativiert wird. Die Stimmen scheinen wie ein hauchdünnes Spinnengewebe über einen Abgrund gespannt zu sein. Dieser freiwillige Verzicht auf eine zur Zeit strapazierte Dimension des Klanges [...] ist in jedem Falle mehr, als das bloße Ordnungszitat eines vielschichtigen zwölftönigen Akkordes. Und die Entschiedenheit, mit der Distler diese Bewußtseinswende in seinem Werk vollzieht, würde heute einer Kirchenmusik zur Ehre gereichen, die auf dem Wege ist, die form- und ausdrucksbildenden Kräfte des Harmonischen neu zu erleben. 164

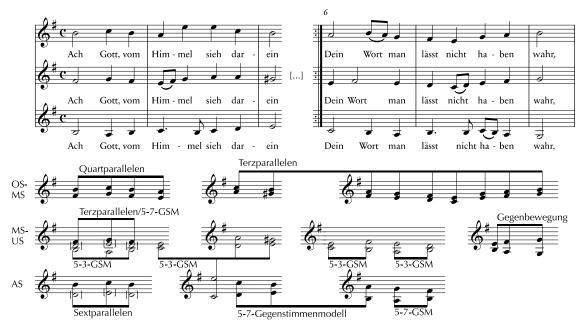
>HAUCHDÜNNES SPINNENGEWEBE«

Mit der »Vorhersehbarkeit« des Klanglich-Harmonischen rückt das Lineare in den Vordergrund. Genauer: die Art und Weise, wie sich die Stimmen zueinander verhalten. Die verschiedenen Stimmanlehnungen wechseln sich zuweilen in schneller Folge ab, wobei ein ähnlich vielschichtiges Bild entsteht, wie wir es eingangs bezüglich der Metrik beobachtet haben. Gegen Ende der Motette Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser (Bsp. 13) verlaufen die Außenstimmen in Gegenbewegung. Die Oberstimme ist dabei zwischen Takt 25 und 27, die Unterstimme ab Takt 27 pentatonisch. Der Ausschnitt kann aber auch so verstanden werden, dass die Oberstimme in pentatonischen Parallelen an die Mittelstimme und die Unterstimme bei g-f-g und später bei »[Ange]sicht schaue« als 5-3-Gegenstimme an die Oberstimme und bei as-b analog an die Mittelstimme angelehnt ist. Beim Taktwechsel von Takt 26 zu Takt 27 entsteht dabei in den Außenstimmen jenes >5-7-Modell, welches wir schon aus den Beispielen 6 und 7 kennen. Während die Außenstimmen also durch Gleichschaltung in Gegenbewegung verbunden sind, und die Oberstimmen in unterschiedliche Parallelen zerfallen, koppelt ein >5-3-Gegenstimmenmodell zunächst die Außenstimmen, dann die Unter- und schließlich wieder die Außenstimmen aneinander.

In der Motette Ach Gott, vom Himmel sieh darein (Bsp. 14) finden wir im ersten Takt zunächst das von Lüdemann beschriebene Modell. Die Oberstimmen sind in Quarten parallelgeführt, die Unterstimme verläuft dazu in Gegenbewegung. Betrachtet man die Fortsetzung, drängt sich aber auch hier eine alternative Analysemöglichkeit auf. Bei »darein« und im zweiten Teil bei »Wort man lässt« sind die Unterstimmen im >5-3-Gegenstimmenmodell« geführt und die Oberstimme ist in Oberterzparallelen an die Mittelstimme angelehnt. Das zwischen den Außenstimmen resultierende >5-7-Modell« besteht bereits zu Beginn zwischen den Unterstimmen. Hier verläuft die Mittelstimme in Oberterzen und die Oberstimme in Obersexten zu einer hypothetischen >5-3-Gegenstimme« zur Unterstimme.



Beispiel 13: Distler, Der Jahreskreis, Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser, Schluss¹⁶⁵ mit Gerüstsatz



Beispiel 14: Distler, Der Jahreskreis, Ach Gott, vom Himmel sieh darein, T. 1–3 und T. 6–8¹⁶⁶ mit Gerüstsatz

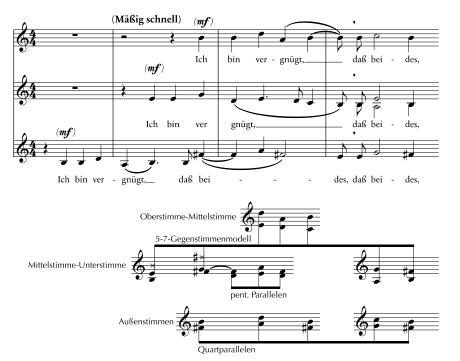
In Herr, schicke, was du wilt (Bsp. 15) bildet das >5-7-Modell das Gerüst. Man findet es zunächst zwischen den Unterstimmen im doppelten Kontrapunkt als >4-2-Modell<, dann zwischen den Oberstimmen und bei »beides« schließlich wieder zwischen den Unterstimmen. Hinzu kommen unterbrochene Quartparallelen zwischen den Außenstimmen sowie pentatonische Parallelen zwischen den Unterstimmen da, wo diese das >5-7-Modella an die Oberstimmen abtreten. Die verschiedenen Stimmanlehnungen überlagern

¹⁶⁵ Distler 1933, 72.

¹⁶⁶ Ebd., 50.

sich dabei so, dass sich fast mit jedem Klang etwas an der Disposition des Gerüstsatzes ändert. Das Durcheinander verschiedener Arten der Bezugnahme zwischen den Stimmen entspricht dabei nicht nur Redas Bild vom »Spinnengewebe«, sondern auch der Forderung Grabners:

[...] hier wird häufig ein wechselweises Vor- und Zurücktreten der einzelnen Linien, ein gegenseitiges Durchdringen und wellenartiges Überschneiden der Höhe- und Tiefpunkte in Erscheinung treten, so dass eine oder zwei Stimmen jeweils die Herrschaft des polyphonen Spieles an sich reißen, um sie im nächsten Augenblick wiederum anderen Stimmen zu überlassen. ¹⁶⁷



Beispiel 15: Distler, Der Jahreskreis, Herr, schicke, was du wilt, erster Choreinsatz¹⁶⁸ mit Gerüstsatz

SCHLUSS

Neben andernorts bereits Erwähntem sind die folgenden Merkmale typisch für die Satztechnik in *Der Jahrkreis*: 1. Der Satz ist polymetrisch. Dies betrifft sowohl die Notation als auch die Textrhythmisierung. Darüber hinaus ergeben sich zwischen einzelnen Stimmen Situationen, die aufgrund tradierter Kontrapunktregeln und der entsprechenden Hörhaltung als schwer bzw. leicht wahrgenommen werden können. 2. Selten stimmen die Schwerpunkte in Bezug auf Text, Notation und Kontrapunkt überein, sodass die Metrik insgesamt mehrdeutig erscheint. 3. Der mehrstimmige Satz zerfällt in schnell wechselnde Stimmpaare, welche a) in parallelen Terzen, Sexten, Quarten und ferner auch Quinten oder in pentatonischen und partiell pentatonischen Parallelen geführt sind, b) als >5-3-

¹⁶⁷ Grabner 1930a, 149.

¹⁶⁸ Distler 1933, 86.

denn insgesamt beschränkt sich Distler auf eine kleine Auswahl von Zusammenklängen und Klangfortschreitungen.

Bereits in Dokumenten aus Distlers Leipziger Studienzeit lassen sich Keimzellen dieser Merkmale feststellen. Vieles scheint sich auf den Unterricht bei Grabner zu stützen, welcher ausgehend von Riemann Konzepte wie die >sukzessive Stimmerfindung und die ›Stimmanlehnung‹ propagiert. Die polymetrische Faktur des Satzes geht wohl auf die Auseinandersetzung mit vorbachscher Musik zurück. Außerdem scheinen Orgelunterricht und Orgelimprovisation in Form von teils umgestalteten Gegenstimmenmodellen im Vokalkontrapunkt aus der Lübecker Zeit ihren Niederschlag gefunden zu haben. Distlers früher Vokalstil basiert also zu einem wesentlichen Teil auf dem, was er in seiner Studienzeit und während seiner frühen Tätigkeit als Kirchenmusiker gelernt und kennengelernt hat. Wenn also Grabner in Erinnerung an seinen Schüler dessen »eigenwillige und persönliche Art der Linienführung«¹⁶⁹ lobt, so kann man ihm nach näherer Betrachtung nicht zustimmen. Eigenwillige ist Distlers Satztechnik nur bedingt, zu viel davon ist in seinem Umfeld schon angelegt.

Daraus ergibt sich auch eine Nähe zu ästhetischen Positionen seiner Lehrer und zu nationalsozialistischen Idealen. Die »magere Harmonik«¹⁷⁰ muss aber nicht zwingend politisch motiviert sein, denn durch die Reduktion der Komplexität in diesem Bereich verlagert sich der Fokus vom Klanglich-Harmonischen auf die rhythmisch-metrische Faktur des Satzes und die Disposition der Stimmführungsmodelle. Diese wiederum entsprechen nicht der politischen Forderung nach Entindividualisierung, nach einer Musik für das Volksganze. Im Gegenteil: Ganz dem Bild der Freunde am Nürnberger Ring folgend, scheint es Distler darum zu gehen, wie sich die Stimmen zueinander verhalten, wie sie sich immer wieder neu und anders gruppieren, wie sie auseinandergehen und wieder zueinander finden.

Quellen

Distler, Hugo (1927/28), Kontrapunkt, Ms., BSB-Hss: BSB-Hss Mus.N. 119, 163. https://mdznbn-resolving.de/details:bsb00073893 (13.9.2023)

Literatur

Apfel, Ernst (1976), »Rhythmisch-metrische und andere Beobachtungen an Ostinatobässen«, Archiv für Musikwissenschaft 33/1. https://doi.org/10.2307/930599

Bergaas, Mark Jerome (1978), Compositional Style in the Keyboard Works of Hugo Distler (1908–1942), Ph.D., New Haven: Yale University.

Distler, Hugo (1931), »Das Klavierwerk Arnold Schönbergs«, Lübeckische Blätter 73, Lübeck: H.G. Rahtgens, 855 f.

169 Grabner 1958, 6.

170 Reda 1965, 306.

- Distler, Hugo (1934), »Von Stellung und Aufgabe der jungen Musik in Deutschland«, Lübeckische Blätter 76, Lübeck: H. G. Rahtgens, 341 f.
- Distler, Hugo (1941), Funktionelle Harmonielehre, Kassel: Bärenreiter.
- Distler-Harth, Barbara (2008), *Hugo Distler*. *Lebensweg eines Frühvollendeten*, Mainz: Schott.
- Draeseke, Felix (1902), *Der gebundene Styl. Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge*, Hannover: Louis Oertel.
- Epstein, Peter (1927), »Zur Rhythmisierung eines Ritornells von Monteverdi«, *Archiv für Musikwissenschaft* 8/4, 416–419. https://doi.org/10.2307/929809
- Fellerer, Karl Gustav (1928), Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts, Düsseldorf: L. Schwann.
- Grabner, Hermann (1924), Allgemeine Musiklehre. Als Vorschule für das Studium der Harmonielehre, des Kontrapunktes, der Formen- und Instrumentationslehre, Stuttgart: Carl Grüninger Nachf. Ernst Klett.
- Grabner, Hermann (1926), Lehrbuch der musikalischen Analyse, Leipzig: C. F. Kahnt.
- Grabner, Hermann (1930a), *Der lineare Satz. Ein neues Lehrbuch des Kontrapunktes,* Stuttgart: Ernst Klett.
- Grabner, Hermann (1958), »Hugo Distlers Lehrjahre in Leipzig«, *Der Kirchenmusiker* 9, 72–74.
- Grabner, Hermann (1964), »Erinnerungen an Hugo Distler«, in: *Hugo Distler und Hermann Grabner*, Erweiterter Sonderdruck aus *Musica* 18, hg. von Bruno Grusnick, Kassel: Bärenreiter.
- Hauptmann, Moritz (1874), »Contrapunct« [1857], in: *Opuscula. Vermischte Aufsätze*, hg. von Ernst G. Hauptmann, Leipzig: F. E. C. Leuckart, 94–99.
- Herbst, Wolfgang (2015), »Hugo Distler und die Entstehung einer Legende«, in: *Schütz Jahrbuch* 37, hg. von Jürgen Heidrich, Kassel: Bärenreiter, 15–22. https://doi.org/10. 13141/sjb.v2009595
- Hermelink, Siegfried (1959), »Rhythmische Struktur in der Musik von Heinrich Schütz«, *Archiv für Musikwissenschaft* 16/4, Stuttgart: Franz Steiner, 378–390. https://doi.org/10.2307/930076
- Herrmann, Ursula (1972), *Hugo Distler. Rufer und Mahner*, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt.
- Hiemke, Sven (1997), »Dem Willen des Volksganzen zugänglich sein«. Zur Kompositionsästhetik Hugo Distlers«, in: *Hugo Distler im Dritten Reich. Vorträge des Symposions in der Stadtbibliothek Lübeck am 29. September 1995*, hg. von Stefan Hahnheide, Osnabrück: Rasch.
- Hindemith, Paul (1937), Unterweisung im Tonsatz, Mainz: Schott's Söhne.
- Jadassohn, Salomon (1884), Lehrbuch des einfachen, doppelten, drei- und vierfachen Contrapunkts (= Musikalische Kompositionslehre, Bd. 2), Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Jans, Markus (1986), »Alle gegen eine. Satzmodelle in Note-gegen-Note-Sätzen des 16. und 17. Jahrhunderts«, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis*, Bd. 10, hg. von Peter Reidemeister, Winterthur: Amadeus, 101–120.

- Jeppesen, Knud (1935), Kontrapunkt. Lehrbuch der klassischen Vokalpolyphonie [1930], Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Kapp, Reinhard (1979), »Kontrapunkt«, in: *Aufmerksamkeit. Klaus Heinrich zum 50. Geburtstag*, hg. von Olav Münzberg und Lorenz Wilkens, Frankfurt a.M.: Stroemfeld, 251–259.
- Krehl, Stephan (1908), Kontrapunkt. Die Lehre von der selbständigen Stimmführung, Leipzig: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung.
- Kurth, Ernst (1917), Grundlagen des linearen Kontrapunkts, Bern: Akademische Buchhandlung von Max Drechsel.
- Lemmermann, Dirk (1996), Studien zum weltlichen Vokalwerk Hugo Distlers. Analytische, ästhetische und rezeptionsgeschichtliche Untersuchungen unter besonderer Berücksichtigung des Mörike-Chorliederbuches (= Europäische Hochschulschriften, Bd. 159), Frankfurt a. M.: Peter Lang.
- Lüdemann, Winfried (1984), »Declamation in the Motets of Hugo Distler«, *South African Journal of Musicology* 4, 55–65.
- Lüdemann, Winfried (2002), *Hugo Distler. Eine musikalische Biographie* (= Collecteana musicologica, Bd. 10), hg. von Franz Krautwurst, Augsburg: Wißner.
- Neumann, Friedrich (1979), »Anmerkungen zum Kompositionsstil von Hugo Distler«, *Musikerziehung* 33/1, 16–21.
- Pelster, Philipp (2015), Hermann Grabner. Pädagoge, Musiktheoretiker und Komponist, Köln: Dohr.
- Pepping, Ernst (1943), *Der polyphone Satz. I Der cantus-firmus-Satz*, Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Pepping, Ernst (1957), Der polyphone Satz. II Übungen im doppelten Kontrapunkt und im Kanon, Berlin: Walter de Gruyter & Co.
- Pontz, Stefan (1990), »Hugo Distlers weltliches Vokalwerk mit besonderer Berücksichtigung des Mörike-Chorliederbuches«, in: *Hugo Distler* (= Komponisten in Bayern, Bd. 20), hg. von Alexander L. Suder, Tutzing: Hans Schneider, 85–111.
- Ramin, Günther (1931), Das Organistenamt. Anleitung für die Ausübung des Organistendienstes, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Reda, Siegfried (1965), »Kirchenlied und Mehrstimmigkeit«, Musik und Kirche 35, 301–306.
- Richter, Ernst Friedrich (1872), Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1888), Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Riemann, Hugo (1912), Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 2, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Rózsa, Miklós (1982), *Double Life. The Autobiography of Miklós Rózsa*, Kent: The Batton Press.
- Schering, Arnold (1929), »Musikalischer Organismus oder Deklamationsrhythmik?«, Zeitschrift für Musikwissenschaft 11/4, 212–221.
- Sievers, Angela (1989), Der Kompositionsstil Hugo Distlers dargestellt an Beispielen aus dem Mörike-Chorliederbuch, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Wörner, Corinna (2023), Zwischen Anpassung und Resistenz. Der Thomanerchor Leipzig in zwei politischen Systemen (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, Bd. 123), Hildesheim: Olms.

Noten

Distler, Hugo (1932), Choralpassion op. 7, Kassel: Bärenreiter.

Distler, Hugo (1933), Der Jahrkreis op. 5, Kassel: Bärenreiter.

Distler, Hugo (2015), *Die Weihnachtsgeschichte* op. 10 [1933], Urtext, hg. von Klaus-Martin Bresgott, Stuttgart: Carus.

Grabner, Hermann (1930b), *Die Richterin. Oper in drei Aufzügen*, Klavierauszug, Leipzig: Max Beck.

Leichtentritt, Hugo / Claudio Monteverdi (1909), 12 fünfstimmige Madrigale, Leipzig: C. F. Peters.

© 2023 Christian Strinning (christian.strinning@gmx.ch, ORCID iD: https://orcid.org/0009-0000-2070-1267) Zürcher Hochschule der Künste

Strinning, Christian (2023), Hugo Distlers früher Vokalkontrapunkt. Versuch einer ›Genealogie‹ der Satztechnik, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 20/2, 61–90. https://doi.org/10.31751/1195

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: 27/04/2023 angenommen / accepted: 15/09/2023 veröffentlicht / first published: 30/12/2023 zuletzt geändert / last updated: 23/12/2023

Sound Design

Eine (Musik-)Theorie des medientechnisch gestalteten Klangs?

Max Alt

Lassen sich medientechnisch gestaltete Klänge über musiktheoretische Fragestellungen adressieren? Wenn musikalische wie wissenschaftliche Instrumente als wichtige Bestandteile musiktheoretischen Denkens erachtet werden, welches Wissen findet sich dann in den medientechnischen Instrumenten des Sound Design materialisiert? Der Artikel möchte einen Zugang zu diesen Fragen erarbeiten. Hierbei sollen Impulse aus der Medientheorie, den Sound Studies und einer techniknahen Organologie genutzt werden, um Fragen der Klanggestaltung für die Musiktheorie anknüpfungsfähig zu machen.

How can sounds designed through media technical apparatuses be addressed through musictheoretical questions? Considering that musical and scientific instruments are integral parts of music-theoretical thinking, which forms of knowledge materialise in the media-technological instruments of sound design? The article aims to develop an approach to such questions, using concepts from media theory, sound studies and new organology to address questions of sound design from a music-theoretical perspective.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Instrumente; instruments; Klang; Materialität; materiality; media theory; Medientheorie; sound; sound design

Auch wenn Tobias Janz überzeugend darlegen kann, dass Musiktheorie mit Ontologie und »der Frage nach dem Wirklichkeitsgehalt dessen, was theoretisch in den Blick genommen wird«,1 beginnt, so nimmt der in diesem Beitrag anvisierte Ansatz eine epistemologische Perspektive ein. Es gilt Wissensformen zu ergründen, die durch Musik und Klang ermöglicht werden. Anders formuliert: Im Zentrum steht nicht die Frage danach, was Musik und Klang schon immer gewesen seien (ontologische Annahme), sondern was über, durch, mit und in Klang und Musik gewusst werden kann bzw. gewusst werden konnte (epistemologische Annahme). Die hier anvisierte Musiktheorie erhebt nicht den ontologischen Anspruch, etwas über die Wirklichkeit von Klang und Musik an siche zu wissen. Sie präsentiert sich >nur< als ein musiktheoretisches Modell, mit dem die Wirklichkeit von Musik (und auch Klang, Musikpraxis und Musikkultur) aus einer bestimmten, durchaus fokussierten Perspektive erforscht und so spezifisches Musikwissen generiert werden kann. Eine Musiktheorie des Sound Design,2 wie sie in diesem Beitrag umrissen werden soll, geht davon aus, dass das Wirkliche an der Musik medientechnisch vermittelt ist. Musik wird hier verstanden als produzierte Musik, als jene Musik, deren »normati-

- Janz 2010, 217.
- Eine Musiktheorie des Sound Design, wie sie hier besprochen wird, steht im genitivus subiectivus, meint also, dass eine Auseinandersetzung mit Fragen und Themen der Klanggestaltung musiktheoretische Arbeit leistet bzw. musiktheoretisches Wissen produziert. Demgegenüber soll jedoch nicht ausgeschlossen werden, dass die Dimensionen der Klanggestaltung auch musiktheoretisch erfasst werden können (und damit im Sinne des genitivus obiectivus stehen).

ve[s] Paradigma«, deren »Seinsweise«³ und ästhetischer Gehalt durch ihre Produziertheit und Produktionsmittel bedingt ist. Dies fordert eine Musiktheorie des musik- und medientechnisch gestalteten Klangs ein,⁴ eine Musiktheorie des Sound Design. Hier ergeben sich konsequenterweise Schnittmengen zwischen historischer und systematischer Musikwissenschaft, Popular Music Studies, Medienwissenschaft sowie Sound Studies. Im Zentrum einer Musiktheorie des Sound Design steht die Materialität der Musik aus zweierlei Perspektive. Zum einen wird Klang als Gegenstand musiktheoretischer Fragestellungen priorisiert und zum anderen stehen die musikalischen wie wissenschaftlichen Instrumente der Klangproduktion und -analyse im Fokus dieser Musiktheorie. Auf beide Punkte gilt es im Folgenden einzugehen.

Klang – Keine Wundertüte, Kein Stiefkind der Musiktheorie

Im The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory von 2019 sucht man einen Eintrag zu Klang vergebens.⁵ Dabei schreiben Alexander Rehding und Steven Rings in der Einleitung, dass sie die fundamentalen Begriffe der Musiktheorie produktiv strapazieren und ihren Bedeutungsgehalt einer eingehenden Überprüfung unterziehen wollen.⁶ Auch lautete der verwundernd fragend klingende Titel der Jahrestagung der Gesellschaft für Musiktheorie im Jahr 2016 »›Klang‹: Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie«. Ebenso verweist Christian Grüny auf die in den »vergangenen Jahren vielfach beklagte Klangvergessenheit der Musiktheorie«.7 Auch Janz stellt in Bezug auf die Wagner-Forschung fest, dass sobald »die sinnliche Materialität der Musik [ihr Klang] ins Gefüge der Komposition eindringt«, das »musiktheoretische Begriffsrepertoire«⁸ der Komposition und dem musikalischen Sinn nicht gerecht werden kann. Klang als Gegenstand der Musiktheorie zu fassen, bringt also grundlegende Fragen mit sich,9 unter anderem jene, die Christian Kaden sich stellt: »Was hat Musik mit Klang zu tun?«10 Vice versa: Was hat Klang denn nun eigentlich mit Musik zu tun? Man kann keinesfalls behaupten, dass die Theoretisierung von Klang in der Musiktheorie keine Rolle gespielt habe. Die Lehre der Instrumentation ist eine der Klanggestaltung. Auch setzen Begriffe wie Klangfarbe, Timbre

- 3 Papenburg 2019, 70.
- 4 Damit möchte der Beitrag u. a. an die von Christofer Jost und Martin Pfleiderer herausgegebene Ausgabe *Musik und Technologie* (2021) der Zeitschrift *Musiktheorie* anknüpfen.
- Selbstverständlich befinden sich im besagten *Oxford Handbook* klangnahe Konzepte wie u. a. >texture<, >timbre< oder >pitch<. Ein eigenständiger Eintrag zu >sound< bzw. Klang fehlt dennoch.
- 6 Rehding/Rings 2019, XV.
- 7 Grüny 2016, 23.
- 8 Janz 2006, 9.
- Dass auch die Musikwissenschaft und mit ihr die Musikgeschichte ohne die Mithilfe anderer wissenschaftlicher Disziplinen und Felder vor dem Gegenstand Klang« versagen müsse, stellt Rainer Bayreuther fest: »Auch die Musikwissenschaft, deren Gegenstand das musikalische und damit klangliche Handeln ist, kann aus sich das Wesen des Klingenden nicht verstehen.« (Bayreuther 2019, 11.) Nach Bayreuther müssen zur Beantwortung klangbezogener Fragen stets die Medienwissenschaft und die Philosophie befragt werden: »Allenfalls die Medienwissenschaft könnte etwas zur Frage beitragen, was Klänge sind. Sie hat ein Gespür dafür entwickelt, wie sich die Dinge selbst zueinander verhalten, wenn keine humane Hinsicht sie figuriert. Und sie hat einen Sinn für das Vorgangshafte von Vorgängen, während die Sprachen meist nur das Vorgegangene fixieren. Letztlich kann einzig die Philosophie erfassen, was Klänge sind.« (Ebd., 12.)
- 10 Kaden 1989.

und Stimmung implizit ein Klangdenken voraus. Aus einer klangzentrierten Perspektive ließe sich Musiktheorie sogar als die Theoretisierung eines spezifischen Konzeptes von Klang begreifbar machen. So priorisieren musiktheoretische Arbeiten in der Regel eben solche Klänge, die als Ton, Tonbeziehungen, tonale Funktionen, tonale Strukturen oder Tonräume konzipiert sind. Klang in das Zentrum musiktheoretischer Überlegungen zu setzen, bedarf dennoch einer anders formatierten Musiktheorie. Um es mit Christian Grüny zu sagen: »Was auch immer die Musiktheorie tut, wenn sie sich dem Klang zuwendet, sie wird zu einem anderen Typ Theorie werden müssen bzw. sie ist dazu bereits geworden.«11

Dass Klang nicht das Stiefkind der Musiktheorie sein muss, zeigt Janz, indem er auf die »heikelsten Themen der Musiktheorie«12 hinweist. Was passiert, wenn Klang – »verstanden zunächst als allgemeiner Begriff für die sinnliche Präsenz der Musik – ins Zentrum der musikalischen Analyse gerückt wird«, 13 ohne dabei auf den Wissensvorsprung der physikalischen Akustik oder der Hörphysiologie zu verweisen? Was sind die Antworten auf die »Frage nach der musikalischen Form und der Bedeutung von Formelementen für den Sinn«14 musikalischer Phänomene, wenn Klang als zentrale Kategorie die Analyse und Theoretisierung von Musik leitet? Mit Bezugnahme auf die von Niklas Luhmann geprägte Lesart der Begriffe von ›Medium‹ und ›Form‹ meint Janz einen Ansatz gefunden zu haben, der das Verhältnis zwischen Musiktheorie und Klang entspannt. Nach Luhmann erzeugt erst die Perspektive der Beobachtung eine Differenz zwischen Medium und Form. Gerät etwas in den Fokus der Beobachtung, so nimmt es eine Form an, die als Verknüpfung von Elementen eines in den meisten Fällen nicht sichtbaren Mediums wahrgenommen werden kann. In Bezug auf die Kunst heißt es bei Luhmann: »Was immer als Medium dient, wird Form, sobald es einen Unterschied macht, sobald es einen Informationswert gewinnt, den es nur dem Kunstwerk verdankt.«15 Überträgt man diese Gedanken auf Klang, so kann dieser, entgegen der langen Tradition des musiktheoretischen Denkens, nicht als bloßes Übertragungsmedium komponierter Musik aufgefasst werden, sondern Klang wird selbst Form, Struktur und Sinnzusammenhang, sobald es einen Informationswert erhält. Anders formuliert: Sobald Klang als Erkenntnisobjekt der Musiktheorie erachtet wird, so nimmt dieser eine Form an, die selbst sinngebend ist. In den Worten von lanz:

Die Erscheinungsform wird nicht mehr allein als Medium der Darstellung von musikalischem Sinn, Strukturen, Formzusammenhängen verstanden, sondern es lassen sich umgekehrt Dimensionen der Satztechnik – etwa Stimmführung und motivische Arbeit – als Mittel zur Erzeugung von klingenden Oberflächen sinnlicher Präsenz beschreiben, die dann nicht Träger musikalischen Sinns, sondern als dieser Sinn selbst gelten können. 16

Die Satztechnik mag, den Gedanken von Janz folgend, ein Mittel zur Erzeugung von klingenden Oberflächen sein, jedoch nur von solchen, die sich auch im Notentext aufschreiben lassen. Mithilfe der Notenschrift im Fünfliniensystem, >das< Aufschreibesystem

- Grüny 2016, 26. 11
- Janz 2006, 9. 12
- 13 Ebd.
- 14 Ebd.
- Luhmann 1995, 176. 15
- Janz 2006, 15f.

der europäischen Kunstmusik, wird Klang als Ton, als Kadenz, als Akkord, als *piano* oder *fortissimo* o. Ä. konzipiert. Eine Musiktheorie des Sound Design möchte darüber hinausgehen und die traditionelle Notation im Fünfliniensystem nicht als Notenschrift, sondern als eine Form der Klangschrift¹⁷ verstanden wissen. Die traditionelle Partitur als Klangschrift zu verstehen, heißt, dass in und durch sie Klang ver(noten)schriftlicht wird. In Anlehnung an das oben angeführte Zitat von Janz ließe sich fortsetzen, dass die Notenschrift das Übertragungsmedium musikalisch sinnstiftender, klingender Oberflächen ist, die es musiktheoretisch zu fassen gilt. Sodann muss die Partitur jedoch weniger als Notenschrift, sondern als Klangschrift gelesen werden.

Das Argument, die Notenschrift als Klangschrift zu lesen, steht nun vor einem vielbesprochenen Problem: Lässt sich Klang überhaupt mithilfe der Notenschrift im Fünfliniensystem aufschreiben? Denn mithin heißt es, die Musikanalyse sei einer »musikwissenschaftlichen Phantasie« erlegen, »dass Musiknotation Klang zeichenhaft abbilde«.¹8 Anders gesagt: Klang sei nicht das Signifikat der Signifikanten der musikalischen Notenschrift. Klang sei der Notenschrift damit als peripher zu erachten.¹9 Denn die musikalische Notation erfasse wie alle »schriftlichen Medien [...] manches und lasse [...] anderes unaufgeschrieben. [...] Eben so, wie die musikalische Notation Intervalle aufschreibt, nicht aber den Instrumentenklang selbst.«²0 Die Notenschrift im Fünfliniensystem verweise »nicht auf den Klang, sondern primär auf den Ton [...]. Der Ton wird damit *vor* allen anderen wahrnehmbaren Parametern des Schalls zum ersten rationalisierbaren Material musikalischer Gestaltung.«²¹ Kurzum, die Kritik lautet: Musikalische Notationszeichen lassen Klang unaufgeschrieben, weil sie diesen schlichtweg nicht »bezeichnen«.²²

Mag man diesen Positionen folgen oder nicht, sie übersehen jedoch das Potential, die Notenschrift im Fünfliniensystem dennoch als Klangschrift zu verstehen. Im Fünfliniensystem lässt sich vielleicht nicht das Obertonverhalten einer Querflöte oder die Pitch-Modulation einer elektronischen Kickdrum selbst fixieren. Dafür sind mit Sicherheit andere Klangschrift- und Klangvisualisierungsformen deutlich besser geeignet. Durch die traditionelle Notenschrift werden jedoch spezifische Klänge bezeichnet, nämlich solche, die Klang als Ton konzipieren. Mit Luhmann gesprochen: Die Notenschrift und mit ihr das Fünfliniensystem reduzieren die Komplexität von erklingender Wirklichkeit radikal auf ihre Grundtöne. Dies ist jedoch kein Defizit der Notenschrift. Das Gegenteil ist der Fall. Die Reduktions- und Abstraktionsleistung, Klang auf seine Grundtöne zu reduzieren und musikalischen Sinn symbolisch zu speichern – ihn zu be- und verzeichnen –, überführt Klang in ein vielfältig lesbares und schreibbares (Ton-)System. Medientechnisch gedacht,

- 17 Vgl. Großmann 2008, 2013, 2016a, 2016b.
- 18 Fabian 2014, 126.
- 19 Vgl. Handschins Unterscheidung zwischen zentralen und peripheren Toneigenschaften (Handschin 1948, 1 f.).
- 20 Krämer 2004, 212. So heißt es auch im Handbuch Musik und Medien: »Notationen müssen bei aller Weiterentwicklung nützlich und handhabbar bleiben bzw. das für die Aufführungspraxis jeweils Notwendige anzeigen. Sie können daher dem erklingenden Musikstück nie ganzheitlich gerecht werden, da Musik stets komplexer ist als die notierten Informationen.« (Bruhn 2019, 255.)
- 21 Großmann 2013, 65.
- 22 An dieser Stelle soll auf die von Federico Celestini u. a. begründete Schriftenreihe *Theorie der musikali-schen Schrift* im Verlag Brill/Wilhelm Fink hingewiesen werden. Themen der Schriftenreihe kreisen um Begriffe und Konzepte der Materialität, Operativität und Performativität, die zu einer Theorie der musikalischen Schrift beitragen sollen.

ist die Notenschrift im Fünfliniensystem ein in sich geschlossenes, funktionierendes Aufschreibesystem, das von menschlichen und nicht-menschlichen Akteur:innen gelesen, beschrieben und verarbeitet werden kann. Zudem ist die Notenschrift im Fünfliniensystem produktiv. Denn Medien erbringen stets Konstitutionsleistungen.²³ Entgegen den oben angeführten Zitaten wird Klang durchaus mithilfe der Notenschrift aufgeschrieben, erfährt jedoch eine durch das Medium der Notenschrift strukturierte Gestaltung. Die Notenschrift im Fünfliniensystem ist ein Mittel, eine Technik der Klanggestaltung. Und so entstehen aus dem Medium Notenschrift im Fünfliniensystem heraus eben jene erklingenden Musikformen, die auf, in und aus dem Fünfliniensystem geschrieben, gelesen, interpretiert, analysiert und gehört werden können. Diese bilden bis heute den Kern musiktheoretischer Auseinandersetzungen. 24 Das Aufschreibesystem Notenschrift im Fünfliniensystem lässt aus sich heraus also auch immer klingende Oberflächen zu. Es ist ein Medium von Klang. Um die Notenschrift zum Erklingen zu bringen, ist jedoch ein medientechnischer Vollzug notwendig.²⁵ Die Notenschrift wird also dann zur Klangschrift, sobald der auf seine Grundtöne reduzierte und notenschriftlich fixierte Klang von seiner bloßen Funktion der symbolischen Speicherung musikalischen Sinns in ein obertonreiches, haltlos Erklingendes überführt wird. Hierfür bedarf es jedoch operativer Medien, die auf Grundlage einer Klangschrift diese Transformations- wie Konstitutionsleistung ausführen.

Aus dem Blickwinkel einer Theorie, in dessen Zentrum klanggestalterische Zusammenhänge stehen, wird die Notenschrift als nur eine mögliche Form der Klangschrift und Mittel der Gestaltung verstanden und auf derselben Ebene erfasst wie ihre benachbarten Schriftformen. Darunter zählt dann auch die Phonographie, 26 das Soundfile 27 und das MIDI-Protokoll.²⁸ All diese Klangschriften werden erst in ihrem medientechnischen Vollzug zum Erklingen²⁹ gebracht, d. h. es bedarf stets eines weiteren Mediums, das die ent-

- Vgl. Krämer 2003. 23
- Darüber hinaus hat die Notenschrift einen indirekten Einfluss auf einen Großteil der musikalischen, erklingenden Wirklichkeit. Nur weil ein Pop-Song wie »Good 4 U« von Olivia Rodriguez nicht notiert wird, was auch weder für die Produktion, den Vertrieb noch die Live-Performance des Songs notwendig ist, heißt dies nicht, dass seine musikalische Struktur gänzlich unabhängig von der westlichen, europäischen Notenschrift existiert oder zu denken wäre.
- Vgl. dazu auch Klein 2012, 418 f.
- 26 Vgl. Kittler 1986.
- 27 Vgl. Papenburg 2020, 2013; Sterne 2012.
- Vgl. Selfridge-Field (Hg.) 1997.
- Hier soll nicht angedeutet werden, dass Klangschriften bloß existieren, um zu erklingen. Sie können weitaus mehr Funktionen in sich vereinen. Das MIDI-Protokoll ist ein gutes Beispiel. Es handelt sich dabei um ein Steuerprotokoll. Es kann Licht und Bild steuern, still zwischen Einstellungen wechseln, aber eben auch beispielsweise einen Synthesizer in seiner Funktion als Klangerzeuger operieren lassen. Darüber hinaus sei hier noch angemerkt, dass es einen entscheidenden Unterschied zwischen klangschreibenden, klanglesenden, klangverarbeitenden und klangspeichernden Medien gibt. So wird durch den Phonographen Klang aufgeschrieben und abgespielt. Gleiches gilt für das Lichttonverfahren. Demgegenüber dient das MIDI-Protokoll, auch wenn es klanglich-musikalische Parameter enthält, lediglich zur Steuerung von Klangerzeugern, womit hier nicht Klang, sondern Klanginformation geschrieben und gelesen wird.

sprechende Schrift in Klang und damit auch Musik übersetzt. ³⁰ In den medienwissenschaftlich informierten Popular Music Studies sind solche Überlegungen durchaus verbreitet und Forderungen nach einer Musikanalyse, die ihre ko-konstituierenden Medien mitdenkt, wurden wiederholt geäußert. ³¹ Daran möchte Sound Design anschließen. Als bedeutsam erachtet wird jedoch weniger die Klangschrift selbst, auch wenn diese stets mitgedacht werden muss, sondern jene Medientechnologien, die klangerzeugende und -gestaltende Operationen vollziehen. Eine Musiktheorie des Sound Design vermutet musikalisches Wissen also in diversen Techniken und Objekten der Klangerzeugung und -gestaltung. ³²

- Aus dieser Perspektive erscheint ein Begriff wie Orchesterapparat umso treffender, deutet er doch an, dass das Orchester als »medialer Apparat eine signal- und informationsverarbeitende Funktion einnimmt (vgl. Dolan 2013; Kittler 2013).
- 31 Großmann schreibt: »Daß ›Musik verstehen‹ immer mehr auch ›Understanding Media‹ bedeutet, ist angesichts der Omnipräsenz des medialen Musikangebots und seiner Nutzung leicht nachvollziehbar. Musik im öffentlichen und privaten Raum des täglichen Lebens heißt konkret (in beliebiger Reihenfolge): Umgang mit Radio, TV, Video, Disco, CD, Kassettenrecorder, Walkman etc... [sic] « (1997, 61). Im Anschluss formuliert Papenburg: »Musikanalytisch wäre aufzuzeigen, inwiefern die Medien in der Musik selbst stecken und die Musik nicht unabhängig von diesen existieren kann. « (2008, 103.) Darüber hinaus sind in diesem Zusammenhang Ansätze hervorzuheben, die zum einen eine Mediengeschichte der Musik und zum anderen eine Musikgeschichte der Medien zu schreiben versuchen. Dass sich beide Formen der Geschichtsschreibung in Friedrich Kittlers Schaffen aufzeigen lassen, legt Papenburg dar (2022).
- In diesem Zusammenhang soll noch darauf verwiesen werden, dass sich die hier formulierten Überlegungen auch auf jene Technologien ausweiten ließen, die in den Bereich der Klangwahrnehmung fallen, womit dem Musikhören eine bedeutende Rolle zugeteilt werden kann. Schon in den 1920er Jahren setzte, durch die Technisierung der Musikkultur befeuert, ein wachsendes Interesse am musikalischen Hören in der Musikwissenschaft ein, das bis in die 1990er Jahre jedoch auf wenig Resonanz gestoßen ist (vgl. Wegman 1998, 434). Doch spätestens seit Mitte der 2000er Jahre steht fest, dass Musiktheorie Musikhören als eines ihrer zentralen Anliegen erachten sollte: »Instead, the guiding questions are always formulated around the listening experience, which is thoroughly theorized: How do we hear this music? [...] The theorist interpolates himself or herself: as a listener, as an analyst-in-realtime, as a psychophysicist, or as a conduit between musical cultures. The common thread linking all of the articles is an affirmation of the pleasure of listening as a central concern.« (Rehding 2006, 208.) Ferner: Eine durch das Musikhören angestoßene Musiktheorie sollte, um aussagefähig zu bleiben, Medien des Hörens in ihre Überlegungen einbeziehen. Auf die produktive Verzahnung von Medienanalyse und Musikanalyse weist Steffen Just (2019) und fordert eine Musikanalyse als Mediendispositivanalyse ein. Wenn Klänge aufgrund ihrer taktilen Eigenschaften dann neben Geist und Ohr auch noch den Körper adressieren, so steht die Musikanalyse vor weiteren Herausforderungen, die eine »grundsätzliche methodologische Reflexion anregen« (Papenburg 2016, 196). »Gegenstand der Musikanalyse kann dann nicht primär ein bestimmter Titel oder eine bestimmte Produktion sein. Vielmehr rückt die Frage in den Mittelpunkt, wie spezifische Hörtechnologien das Klanggeschehen von Musikformen wie Disco, House und Techno mitorganisieren. Damit wäre eine konstitutive Funktion von Technologien wie Kopfhörern, Walkmen, Stereoanlagen oder eben auch Soundsystemen in Clubs für das, was als >Musik« gehört wird, angedeutet« (ebd., 201). Eine Musiktheorie des Sound Design möchte hier anknüpfungsfähig bleiben, sieht sich im Rahmen dieses Beitrags jedoch auf jene technischen Medien der Klangerzeugung und -gestaltung beschränkt.

Instrumente der Klanggestaltung – Instrumente der Musiktheorie

Eine Theorie der Klanggestaltung erachtet Instrumente, »egal ob musikalisch oder wissenschaftlich«, als »integrale [...] Bestandteil[e] musiktheoretischen Denkens«. 33 Repräsentativ stehen scheinbar neutrale Musikinstrumente und Klangerzeuger als theoriebildende Instrumente für historisch und epistemologisch sehr unterschiedliche Musiktheorien. So bringt das Monochord ein anderes musiktheoretisches Wissen³⁴ hervor als die Stimmgabeln und Resonatoren in den Experimenten von Hermann von Helmholtz. 35 Auch bricht sich mit der zunehmenden Etablierung von Klavierinstrumenten in der Kompositionspraxis im ausgehenden 17. Jahrhundert ein »akkordische[s] Denken Bahn, das die Übergänge von Zusammenklängen, die Modulation und Akkordfortschreitungen gegenüber der Zusammensetzung von Stimmen und Intervallen gemäß den Regeln des kontrapunktischen Satzes favorisiert.«³⁶ Einen ähnlichen Ansatz vertritt auch der Musikarchäologe Stefan Hagel in Bezug auf die Musik des antiken Griechenlands. 37 Eine materiale archäologische Analyse von antiken Instrumenten wie dem Aulos oder der Lyra und ihren Spieltechniken offenbart, dass schon während der griechischen Antike diverse Musiktheorien existierten und führt diese auf Spielpraxis, materiale und bauartspezifische und damit klanggestalterische Unterschiede einzelner Instrumentengruppen zurück. Auch Rehding zeigt mit seinen historischen Arbeiten zu Friedrich Wilhelm Opelt, »the most important music theorist you have never heard of «, 38 dass entlang der Sirene ein Musik- und Klangwissen gedeiht, dass das Konzept »of what >tone< is«39 strapaziert. Opelts Musiktheorie baut einzig auf der Perspektive auf, dass Musik in all seinen Aspekten in rhythmische Muster zerlegbar sei, »dass die Musik an sich, vom einzelnen Klange an bis zum vollendetsten Tongebäude, einzig auf dem Rhythmus in der Klangwellenbewegung beruht. «40 Inwiefern Instrumente selbst eine agency besitzen, versuchen Emily I. Dolan und John Tresch an diversen Beispielen zu erörtern. 41 Am Beispiel der Digital Audio Workstation Logic Pro stellen Dolan und Tresch zudem heraus, dass Instrumente radikal auf ihre klanglichen Effekte der Klangfärbung, des Atmosphärischen, der Stimmung oder der Textur hin reduziert werden können.⁴² Diese kleine Auswahl zeigt, inwiefern über eine wissenschaftsgeschichtliche, medien- und kulturhistorische Untersuchung von Instrumenten wissenschaftlicher wie musikalischer Art sich musiktheoretische Zusammenhänge er-

- Rehding 2019, 268. 33
- Münxelhaus 1976; Maor 2018. 34
- Kursell 2018; Pantalony 2009, 19-32. 35
- Scherer 1989, 22. 36
- Schon im Abstract zu Ancient Greek Music. A New Technical History (2009) macht Hagel deutlich: »This book endeavours to pinpoint the relations between musical, and especially instrumental, practice and the evolving conceptions of pitch systems. It traces the development of ancient melodic notation from reconstructed origins, through various adaptations necessitated by changing musical styles and newly invented instruments, to its final canonical form. It thus emerges how closely ancient harmonic theory depended on the culturally dominant instruments, the lyre and the aulos.«
- Rehding 2020, 139. 38
- Ebd., 136. 39
- 40 Opelt 1852, 67.
- Dolan/Tresch 2013. 41
- Ebd., 280. 42

schließen lassen. An diesen Beispielen wird deutlich: »To put it more strongly, the model instrument is key to the kinds of proposition that we can make.«⁴³ Nach Gaston Bachelard ließe sich sagen, dass Instrumente Erkenntnisse produzieren, die »Prägemale der Theorie«⁴⁴ aufweisen. Instrumente und Theorie sind miteinander verwoben und stehen in einer Wechselbeziehung, weshalb Instrumente stets als »verdinglichte Theoreme«⁴⁵ aufzufassen sind.⁴⁶

Eine Musiktheorie des Sound Design ist von diesen Ansätzen inspiriert und vermutet musiktheoretisches Wissen in den auditiven Medientechnologien und Praktiken der Klangerzeugung. Nun könnte man dem argumentativ entgegenhalten, dass sich mit den hier vorgestellten Ansätzen ein Technikdeterminismus und/oder ein mediales Apriori in die Musiktheorie einzuschleichen droht.⁴⁷ Dass ein solcher »essentialistischer Medienbegriff« und ein »Medienapriorismus« jedoch grundsätzlich und nicht nur in Bezug auf die Musiktheorie zu »vermeiden«⁴⁸ ist, stellt Sybille Krämer heraus. Die Frage nach der Übertragung oder Erzeugung von Sinn durch Medien⁴⁹ stellt sich zwar als »Gretchenfrage der Medientheorie«⁵⁰ heraus, dennoch gilt es herauszuarbeiten, »wieso Medien im Akt der Übertragung dasjenige, was sie übertragen, zugleich mitbedingen und prägen.«⁵¹ Medien erzeugen, indem sie vermitteln und vermitteln, indem sie erzeugen. Es handelt sich um ein relationales Verhältnis zwischen Medium und Form, zwischen Übertragung und Er-

- 43 Rehding 2016, 262.
- 44 Bachelard 1988, 18.
- 45 Rheinberger 2006, 40.
- Im Rahmen diverser Materialitätsdiskurse werden solche Zusammenhänge intensiv beleuchtet. Über die Verflechtungen von Wissen, Materialität, Klang und Geschichte vgl. Dörfling/Jost/Pfleiderer (Hg.) 2021; Burkhart et al. (Hg.) 2021.
- Auf ein weiteres Problem kann hier nur verwiesen werden. Eine Musiktheorie des Sound Design beruht nicht auf der Idee von Musik als autonomer Kunst. Der Kunststatus von Musik soll ihr in keiner Weise durch eine klangverliebte Musiktheorie entzogen werden. Der Kunstbegriff ist für eine Betrachtung von Musik als Resultat medientechnischer Operationen schlichtweg und im Wortsinne >neben-sächlich. Hier soll nochmals auf Kaden verwiesen werden. Begriffe wie >Tonkunst« und >Kunstmusik« seien nicht Ausdruck einer »realen Übereinstimmung« (1989, 36) zwischen den Begriffspaaren Ton und Kunst bzw. Kunst und Musik, sondern lediglich Ausdruck eines »Übereinstimmungswunsches« (ebd.). Dieser Übereinstimmungswunsch täuscht darüber hinweg, dass »wir kaum eine tiefere Vorstellung vom Wesen der Musik haben« (ebd.) und uns deshalb weiterer Hilfskonzepte bedienen müssen, um ihr handhabbar zu werden.
- 48 Krämer 2003, 81 f.
- Hierzu schreibt Krämer: »Die Frage nach der konstitutiven Rolle der Medien für das, was sie vermitteln, kann auch in einer anderen Perspektive formuliert werden. Das Nachdenken über Medien bewegt sich zwischen zwei Polen: Der eine Pol ist die (traditionell geisteswissenschaftliche) Auffassung von der ›Sekundarität des Medialen«: Ausgehend von der Vehikelfunktion, vom transitorischen, vermittelnden Charakter des Mediums werden Medien mit den materiellen Realisierungsbedingungen symbolischer Formen/Gehalte identifiziert. Medien übertragen etwas, das selbst nicht ›von der Natur eines Mediums« ist, sei das nun der Gehalt, die Botschaft, der Sinn oder die Form. Es gibt also ein Außerhalb von Medien. Der andere Pol ist die (eher kulturalistisch inspirierte) Auffassung vom ›Primat des Medialen«: Medien gelten dann [...] als zeitgenössische Fortbildung eines Sprach-, Zeichen- oder Technikapriori. Medien werden zur Springquelle unseres Welt- und Selbstverhältnisses und treten damit in jene Leerstelle ein, welche die Erosion des neuzeitlichen Subjektbegriffes hinterlassen hat. Es gibt kein Außerhalb von Medien.« (Ebd., 80.)
- 50 Ebd., 80.
- 51 Ebd., 85.

zeugung. Der durch die kritische Medientheorie angeregte Bruch mit Dualismen wie Form und Medium, Form und Bedeutung oder Übertragung und Erzeugung kann zu einem produktiven Moment für die Musiktheorie werden. Diesen Überlegungen folgend kann man die »konstituierende Funktion der medialen Bedingungen anerkennen«52 und zeitgleich an den »Kriterien musikalischer Sinnstiftung festhalten.«53 Der hier vorgeschlagene Ansatz möchte damit weniger Medientheorie der Musik betreiben, als eine Musiktheorie der Medien bestärken.

Sound Design. Eine (Musik-)Theorie des medientechnisch gestalteten KLANGS?

Damit strebt eine Theorie des Sound Design zum einen klang- und medienanalytische Zugänge durch Musik und Klang an und zum anderen soll ein musiktheoretischer wie -analytischer Blick auf die bei der Produktion von Klang involvierten Medien geschult werden. Dieser Ansatz ist vielerorts durch klangnahe, mediensensible Musikanalysen bereits erprobt, 54 jedoch nicht immer explizit als musiktheoretisch aufgefasst worden. Auch dienen Analysen populärer Songs in Bezug auf u.a. Songform, 55 Mikrozeitlichkeit 56 und Räumlichkeit⁵⁷ dem hier vorgestellten Ansatz als Orientierung. Als ebenso hilfreich erachtet werden Reflexionen auf die Methoden und Probleme der Musikanalyse populärer Musikformen.⁵⁸ Wenn auch aus den Diskursen der Popular Music Studies,⁵⁹ einer »musicology of record production«60 und den Sound Studies61 sich speisend, so beansprucht Sound Design jedoch keineswegs bloß eine medientheoretisch bewanderte Musiktheorie für die populäre Musik des 20. und 21. Jahrhunderts zu sein, welche einer Analyse von Musik als Tonkunst skeptisch gegenübersteht.⁶² Mithilfe des mediensensiblen Zugriffs auf produzierte Musik, also eben solche Musikformen, deren ästhetisches und normatives Paradigma die Musikproduktion ist,63 muss eine Musiktheorie des Sound Design keine Binarität zwischen Kunst- und Popmusik fortschreiben. Ob nun das konzeptuell verfasste Album *The ArchAndroid (Suites I & II)* der amerikanischen Sängerin Janelle Monáe, das psychedelisch-wolkige Live-Set der Berliner Ambient- und Techno-Produ-

- 52 Janz 2006, 12.
- 53 Fbd.
- 54 Vgl. Bourbon/Zagorski-Thomas (Hg.) 2020; Frith/Zagorski-Thomas (Hg.) 2012; Danielsen 2016; Latour/Wallmark/Fink (Hg.) 2018.
- 55 Vgl. von Appen/Frei-Hauenschild 2015.
- Vgl. Danielsen 2015. 56
- Vgl. Zagorski-Thomas 2015. 57
- 58 Vgl. Gálvez 2023; Wicke 2003; Doehring 2012; Papenburg 2008.
- Vgl. Middleton 1990; Bennett 2019; Müller 2018; Tagg 2013; Théberge 1997. 59
- Vgl. Zagorski-Thomas 2014 (Hg.); Moylan 2020.
- Vgl. Sterne 2003, 2012; Bull 2019; Pinch/Bijsterveld 2012. 61
- Wäre dies ein Anliegen, so ließen sich Christian Kadens Gedanken als Ausgangspunkt nehmen: »Was überhaupt hat Musik mit Tönen zu schaffen? Wieso nehmen wir uns das Recht, sie eine Tonkunst zu nennen?«, denn »die Idee von Musik als einer ›Kunst der Töne« erweist sich [...] als ein vollendet kategorialer Rangierbahnhof. « (1989, 35 f.)
- Vgl. Papenburg 2019.

zentin JakoJako oder die Einspielungen von Mahler-Sinfonien unter Claudio Abbado – sie sind alle hochprofessionell produzierte, medial verfasste, den technologischen und ästhetischen Standards entsprechende Musik- und Klangproduktionen, die es musiktheoretisch zu erfassen gilt. Auch wenn in diesem Beitrag ein musiktheoretischer Zugang fokussiert wird, so muss eine theoretische Auseinandersetzung mit Sound Design nicht auf musikalische Klänge beschränkt bleiben. Denn unter dem Begriff Sounddesign eröffnet sich ein weitreichender Diskurs, der das kreative, zum Teil experimentelle Arbeiten mit aufgenommenen oder synthetisch erzeugten Klängen im Bereich Film,64 Rundfunk65 und Gaming⁶⁶ meint. Darüber finden sich Arbeiten, die über Sound Design Fragen der Stadtplanung⁶⁷ oder Räumlichkeit⁶⁸ adressieren. Die in diesem Beitrag anvisierte Theorie des Sound Design, die sich der Theoretisierung von Klang über die involvierten Instrumente, Techniken und Praktiken der Klanggestaltung nähert, vermag es sodann, kontingente Grenzen zwischen den diversen Medienkontexten in Frage zu stellen sowie auf die Wechselwirkungen zwischen den spezifischen Designstrategien der jeweiligen Anwendungsbereiche klanggestalterischer Praktiken und Technologien einzugehen.⁶⁹ Eine in die Breite gehende Theoretisierung von Sound Design nähert sich damit dem englischsprachigen Diskurs einer Sound Design Theory an, der neben Technologien der Musikproduktion⁷⁰ und Klangtheorie⁷¹ eben auch kulturtheoretische Perspektiven⁷² einbezieht.

Möchte Sound Design musiktheoretische Arbeit leisten, so ist der Fokus, trotz der hier umrissenen Breite des Diskurses, auf musikalische Klänge zu legen. Wie bereits dargelegt, erachtet eine Musiktheorie des Sound Design Instrumente wissenschaftlicher und musikalischer Art als maßgeblich, denn dem Operieren technischer Medien wird Erkenntniswert zugeschrieben: »Die technischen Medien sind nun jene Medien, die der Daten verarbeitenden Speicherung und Manipulation zugänglich machen, was bisher unaufschreibbar geblieben, durch die ›Gitter des Symbolischen hindurchgefallen ist. « ⁷³ An einem konkreten Beispiel, dem Tremolo, sollen, wenn auch nur skizzenhaft, die Potentiale einer Musiktheorie des medientechnisch gestalteten Klangs ausgebreitet werden. Neben den durch die europäische Musiktradition bereits bekannten, in der Partitur vermerkten und gespielten Tremoli, existieren in produzierter Musik vergleichbare Effekte, die hier elektromechanisch, elektronisch oder digital erzeugt werden können. Als ein frühes Beispiel ließe sich der Song *Bo Diddley* (Checker Records, 1955) von Bo Diddley heranziehen. Bereits

- 64 Vgl. Lensing 2018a, 2018b; Murray 2019; Scott-James 2018.
- 65 Vgl. Patka 2018; VanCour 2018; Nisbett 2013; Gilfillan 2009.
- 66 Vgl. Sinclair 2020; Collins 2008.
- 67 Vgl. Czolbe/Pfleiderer (Hg.) 2021.
- 68 Vgl. Patka 2018, 205-236.
- 69 Leider kann im Rahmen dieses Beitrags nicht auf einen weiteren produktiven Impuls eingegangen werden, der von einem designtheoretischen Standpunkt aus argumentiert. Hierbei wird vor allem dem Entwurf (Objekt), dem Entwerfen (Praxis) und den Entwurfswerkzeugen (Techniken) eine besondere Bedeutung beigemessen, denn in ihnen realisiert sich eine »Exteriorität des Denkens, Bildens und Gestaltens« (Engell/Siegert 2012, 7). Eine Designtheorie des Sounds fragt dann nicht nur danach, wie Sound als Objekt entworfen und gestaltet wird, sondern auch nach den Materialien und Praktiken der Wissensgestaltung in, über und durch Sound.
- 70 Vgl. Collins 2020.
- 71 Vgl. Murray 2019.
- 72 Vgl. Schulze 2019.
- 73 Krämer 2004, 212.

Albin Zak verweist auf die Besonderheit des elektromechanisch erzeugten Drei-gegenzwei-Rhythmus im Rock'n'Roll der 1950er Jahre, der besonders prominent durch Bo Diddley in Szene gesetzt wird. 74 Mit großer Wahrscheinlichkeit kam bei Bo Diddley das DeArmond 601 zum Einsatz, ein 1946 in den USA veröffentlichtes Stand-alone-Modell zur Erzeugung des Tremolo-Effektes, also einem An- und Abschwellen der Amplitude bzw. der Lautstärke. Der elektrotechnisch erzeugte Tremolo-Effekt bedient sich heutzutage in den meisten Fällen eines tieffrequenten Oszillators (engl. LFO – low frequency oscillator) zur Modulation der Amplitude. Über die Frequenz des LFO lässt sich die Geschwindigkeit der periodischen Amplitudenschwankung, über die Amplitude des LFO wiederum die Intensität justieren (Abb. 1). Die Besonderheit des DeArmond 601 ist, dass der Effekt durch einen rotierenden, mit elektrolytischer Hydraulikflüssigkeit gefüllten Kanister erzeugt wird, denn LFOs waren in den 1940er Jahren schlichtweg noch nicht erfunden. Durchläuft das Eingangssignal, in besagtem Bo-Diddley-Song eine E-Gitarre, den Signalweg des Effektgerätes, so durchläuft es auch den befüllten Kanister. Bleibt das Effektgerät ausgeschaltet, wird das Signal über die Flüssigkeit und einen Kontakt im Kanister übertragen. Sobald man das Gerät nun einschaltet, wird der Kanister durch einen Motor rhythmisch in Schwingung versetzt, womit sich auch die Flüssigkeit in dem Kanister rhythmisch hin- und herbewegt und eine periodische Schwankung bei der Übertragung des Eingangssignals erzeugt, was zur gewünschten Amplitudenschwankung, dem Tremolo-Effekt, führt. Deutlich zu erkennen ist der Effekt in Bo Diddley auch mithilfe von Spektrogrammen (Abb. 2). Hieran ließen sich Vergleiche mit anderen Songs wie Flood von Muddy Waters (Chess Records, 1953) anstellen, deren rhythmische Besonderheiten auch auf den vom DeArmond 601 erzeugten Tremolo-Effekt zurückgehen (Abb. 3). Ferner könnten weitere Tremolo-Effekte wie das harmonische Tremolo in den Fender Gitarrenverstärkern der Vibrolux-Reihe systematisch erfasst und so auf bauartspezifische Besonderheiten der individuellen rhythmischen Effekte hingewiesen werden. Die Beschäftigung mit elektrotechnisch erzeugten Tremolo-Effekten rückt zudem musiktheoretisch relevante Fragen der Mikrozeitlichkeit und Polyrhythmik in den Fokus. Denn die periodische oder aperiodische Amplitudenschwankung läuft mitunter unabhängig von Takten, Tondauern, Phrasen oder bpm. Darüber hinaus führt die Auseinandersetzung mit elektrotechnischen Tremolo-Effekten an einen »Nervenpunkt der Musikwissenschaft«;⁷⁵ sie rührt an grundlegende Fragen einer musikalischen Zeit. Denn strenggenommen muss die Frage nach einer musikalischen Zeit im Angesicht vielfältiger medientechnisch erzeugter Musikformen um eine medientheoretische Perspektive ergänzt werden. »[D]ass nämlich zeitkritische Prozesse sich damit umso mehr in die Medien selbst verlagern«, 76 hat Wolfgang Ernst an diversen Stellen ausformuliert.⁷⁷ Darüber hinaus lassen sich mit dem hier skizzierten Ansatz auch kulturelle und politische Zusammenhänge des Sound Design erfassen. Konkret ließen sich am genannten Bo-Diddley-Beispiel über und durch den produzierten Klang Aspekte afroamerikanischer Kultur der späten 1950er Jahre, afro-diasporische Bewegungen kultureller Objekte und Praktiken sowie Gender- und Männlichkeitskonstruktionen zugänglich machen und problematisieren. Eine Musiktheorie des Sound Design, wie sie hier angeregt wird, vermag es sowohl medien- und kulturtheoretische sowie medien- und

⁷⁴ Zak 2005, 107.

⁷⁵ Klein 2013, 201.

⁷⁶ Ernst 2003, 19.

⁷⁷ Vgl. Ernst 2012, 2015.

kulturhistorische Fragestellungen aus einer musiktheoretischen Perspektive heraus zu formulieren und diese zu beantworten, als auch produktive Impulse für eine mediensensible Musiktheorie zu setzen.

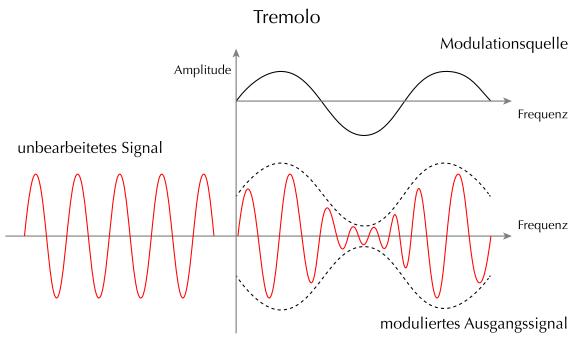


Abbildung 1: Graphische Darstellung der Funktionsweise eines Tremolos

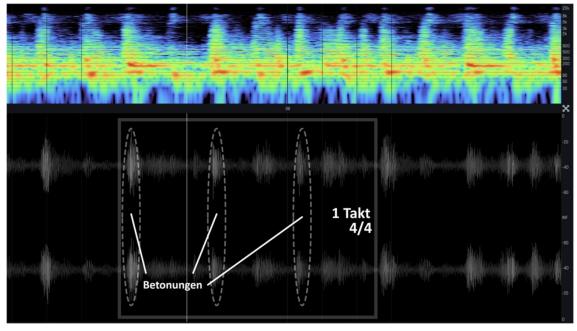


Abbildung 2: Einsatz des Tremolo-Effektes zur Erzeugung polyrhythmischer Strukturen; hier in Bo Diddleys *Bo Diddley*, Checker Records, 1955⁷⁸

⁷⁸ Die Abbildung wurde mit Vision 4X von Excite Audio erstellt.

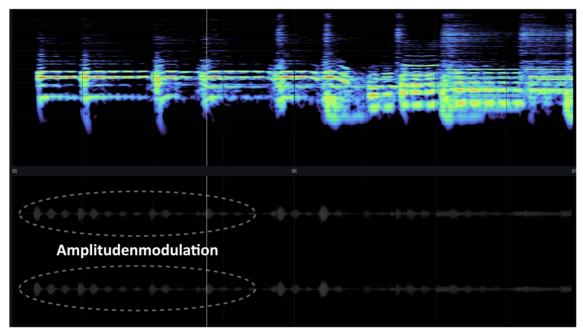


Abbildung 3: Einsatz des Tremolo-Effektes zur rhythmischen Ausgestaltung von Akkorden in Muddy Waters *Flood* zu Beginn des Songs, Chess Records, 1953⁷⁹

Literatur

Bachelard, Gaston (1988), Der neue wissenschaftliche Geist, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Bayreuther, Rainer (2019), Was sind Sounds? Eine Ontologie des Klangs, Bielefeld: transcript.

Bennett, Samantha (2019), Modern Records, Maverick Methods. Technology and Process in Popular Music Record Production 1978–2000, New York: Bloomsbury.

Bourbon, Andrew / Simon Zagorski-Thomas (Hg.) (2020), *The Bloomsbury Handbook of Music Production*, New York: Bloomsbury Academic.

Bruhn, Herbert (2019), »Notation als mediale Darstellung von Musik«, in: *Handbuch Musik und Medien. Interdisziplinärer Überblick über die Mediengeschichte der Musik*, hg. von Holger Schramm, Wiesbaden: Springer VS, 255–272.

Bull, Michael (Hg.) (2019), *The Routledge Companion to Sound Studies*, London: Routledge.

Burkhart, Benjamin / Alan van Keeken / Laura Niebling / Christofer Jost / Martin Pfleiderer (Hg.) (2021), Audiowelten. Technologie und Medien in der populären Musik nach 1945 – 22 Objektstudien, Münster: Waxmann.

Collins, Karen (2008), Game Sound. An Introduction to the History, Theory, and Practice of Video Game Music and Sound Design, Cambridge (MA): MIT Press.

Collins, Karen (2020), Studying Sound. A Theory and Practice of Sound Design, Cambridge (MA): MIT Press.

⁷⁹ Die Abbildung wurde mit Vision 4X von Excite Audio erstellt.

- Czolbe, Fabian / Martin Pfleiderer (Hg.) (2021), Klangwelten gestalten. Zur Aktualität des Bauhauses in Sound Design und auditiver Stadtplanung, Berlin: Mensch und Buch Verlag.
- Danielsen, Anne (2015), »Metrical Ambiguity or Microrhythmic Flexibility? Analysing Groove in ›Nasty Girl‹ by Destiny's Child«, in: *Song Interpretation in 21st-Century Pop Music*, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Allan F. Moore, Farnham: Ashgate, 53–72.
- Danielsen, Anne (2016), *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, London: Routledge.
- Doehring, André (2012), »Probleme, Aufgaben und Ziele der Analyse populärer Musik«, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld: transcript, 23–43.
- Dolan, Emily I. (2013), *The Orchestral Revolution. Haydn and the Technologies of Timbre*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dolan, Emily I. / John Tresch (2013), »Toward a New Organology. Instruments of Music and Science«, *Osiris* 28, 278–298.
- Dörfling, Christina / Christofer Jost / Martin Pfleiderer (Hg.) (2021), *Musikobjektgeschichten. Populäre Musik und materielle Kultur*, Münster: Waxmann 2021.
- Engell, Lorenz / Bernhard Siegert (2012), »Editorial«, Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung 1, 5–9.
- Ernst, Wolfgang (2003), *Medienwissen(schaft) zeitkritisch*, Antrittsvorlesung, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät III. https://edoc.hu-berlin.de/handle/18452/2327 (24.10.2023)
- Ernst, Wolfgang (2012), Chronopoetik. Zeitweisen und Zeitgaben technischer Medien, Berlin: Kadmos.
- Ernst, Wolfgang (2015), Im Medium erklingt die Zeit. Technologische Tempor(e) alitäten und das Sonische als ihre privilegierte Erkenntnisform, Berlin: Kadmos.
- Fabian, Alan (2014), »Foucaults Archäologie, informierte Musikanalyse und Musikmedienarchäologisches zu Musiknotaten«, in: *Foucault und Musikanalyse*, hg. von Annegret Hubert und Andreas Holzer, Wien: Mille Tre, 110–137.
- Frith, Simon / Simon Zagorski-Thomas (Hg.) (2012), The Art of Record Production. An Introductory Reader for a New Academic Field, Farnham: Ashgate.
- Gálvez, José (2023), »Normative Defekte der populären Musik und deren Erforschung. Zu ihrer Analyse und Ästhetik«, in: Ästhetische Normativität in der Musik (= Recht als Kultur, Bd. 33), hg. von Tobias Janz und Jens Gerrit Papenburg, Frankfurt a.M.: Klostermann, 203–234.
- Gilfillan, Daniel (2009), *Pieces of Sound. German Experimental Radio*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Großmann, Rolf (1997), »Konstruktiv(istisch)e Gedanken zur ›Medienmusik‹«, in: Medien Musik Mensch. Neue Medien und Musikwissenschaft, hg. von Thomas Henker und Daniel Müllensiefen, Hamburg: von Bockel, 61–78. https://www.leuphana.de/institute/icam/personen/rolf-grossmann/veroeffentlichungen/konstruktivistisch.html (24.10.2023)

- Großmann, Rolf (2008), »Die Geburt des Pop aus dem Geist der phonographischen Reproduktion«, in: *PopMusicology. Perspektiven der Popmusikwissenschaft*, hg. von Christian Bielefeldt, Udo Dahmen und Rolf Großmann, Bielefeld: transcript, 119–134.
- Großmann, Rolf (2013), »Die Materialität des Klangs und die Medienpraxis der Musikkultur. Ein verspäteter Gegenstand der Musikwissenschaft?«, in: *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, hg. von Axel Volmar und Jens Schröter, Bielefeld: transcript, 61–77.
- Großmann, Rolf (2016a), »Gespielte Medien und die Anfänge »phonographischer Arbeit«, in: *Spiel (mit) der Maschine. Musikalische Medienpraxis in der Frühzeit von Phonographie, Selbstspielklavier, Film und Radio*, hg. von Marion Saxer, Bielefeld: transcript, 381–398.
- Großmann, Rolf (2016b), »Phonographic Work«, in: *Sound as Popular Culture. A Research Companion*, hg. von Jens Papenburg und Holger Schulze, Cambridge (MA): MIT Press, 355–366.
- Grüny, Christian (2016), »Grenzen des Rationalen. Klang und Theorie«, in: *Klang. Wundertüte oder Stiefkind der Musiktheorie* (= GMTH Proceedings 2016), hg. von Britta Giesecke von Bergh, Volker Helbing, Sebastian Knappe und Sören Sönksen, 15–35.
- Hagel, Stefan (2009), Ancient Greek Music. A New Technical History, Cambridge: Cambridge University Press.
- Handschin, Jacques (1948), Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie, Zürich: Atlantis.
- Janz, Tobias (2006), Klangdramaturgie. Studien zur theatralen Orchesterkomposition in Wagners Ring des Nibelungen (= Wagner in der Diskussion, Bd. 2), Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Janz, Tobias (2010), »Qualia, Sound, Ereignis. Musiktheoretische Herausforderungen in phänomenologischer Perspektive«, in: *Musiktheorie / Musikwissenschaft. Geschichte Methoden Perspektiven*), Sonderausgabe der *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 217–240. https://doi.org/10.31751/565
- Janz, Tobias / Jan Philipp Sprick (2010), »Einheit der Musik Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns ›Grundriß der Musikwissenschaft‹ nach 100 Jahren«, Die Musikforschung 63/2, 113–133.
- Jost, Christofer / Martin Pfleiderer (Hg.) (2021), *Musik und Technologie*, Themenheft der *Musiktheorie*. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 36/1.
- Just, Steffen (2019), »Musikanalyse als Mediendispositivanalyse. Neuorientierungen in der Popmusikforschung«, in: (Dis-)Orienting Sounds. Machtkritische Perspektiven auf Populäre Musik, hg. von Ralf von Appen und Mario Dunkel, Bielefeld: transcript, 187–209.
- Kaden, Christian (1989), »>WAS HAT MUSIK MIT KLANG ZU TUN?!< Ideen zu einer Geschichte des Begriffs >Musik< und zu einer musikalischen Begriffsgeschichte«, Archiv für Begriffsgeschichte 32, 34–75.
- Kittler, Friedrich (1986), Grammophon, Film, Typewriter, Berlin: Brinkmann & Bose.
- Kittler, Friedrich (1993), Draculas Vermächtnis. Technische Schriften, Leipzig: Reclam.

- Kittler, Friedrich (2013), »Weltatem. Über Wagners Medientechnologie«, in: *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hg. von Friedrich Kittler, Berlin: Suhrkamp, 160–180.
- Klein, Richard (2012), »Wagners Medientechnologie wie Friedrich Kittler sie sieht«, in: Richard Wagner und seine Medien. Für eine kritische Praxis des Musiktheaters, hg. von Johanna Dombois und Richard Klein, Stuttgart: Klett-Cotta, 409–423.
- Klein, Richard (2013), »Theodor W. Adorno und die Frage nach der musikalischen Zeit. Ein Nervenpunkt kritischer Musikästhetik«, in: *Historische Musikwissenschaft. Grundlagen und Perspektiven*, hg. von Michelle Calella und Nikolaus Urbanek, Stuttgart: Metzler, 201–218.
- Krämer, Sybille (2003), »Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung?«, in: Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs, hg. von Stefan Münker, Alexander Roesler und Silke Sandbothe, Frankfurt a. M.: Fischer, 78–90.
- Krämer, Sybille (2004), »Friedrich Kittler Kulturtechniken der Zeitachsenmanipulation«, in: *Medientheorien. Eine philosophische Einführung*, hg. von Alica Laagay und David Lauer, Frankfurt a. M.: Campus, 201–224.
- Kursell, Julia (2018), Epistemologie des Hörens. Helmholtz' physiologische Grundlegung der Musiktheorie, Paderborn: Fink.
- Latour, Melinda / Zachary Wallmark / Robert Fink (Hg.) (2018), *The Relentless Pursuit of Tone. Timbre in Popular Music*, New York: Oxford University Press.
- Lensing, Jörg U. (2018a), »Sounddesign«, in: *Handbuch Sound*. *Geschichte Begriffe Ansätze*, hg. von Daniel Morat und Hansjakob Ziemer, Stuttgart: Metzler, 85–88.
- Lensing, Jörg U. (2018b), Sound-Design, Sound-Montage, Soundtrack-Komposition. Über die Gestaltung von Filmton, Berlin: Schiele & Schön.
- Luhmann, Niklas (1995), Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Maor, Eli (2018), *Music by the Numbers. From Pythagoras to Schoenberg*, Princeton: Princeton University Press.
- Middleton, Richard (1990), Studying Popular Music, Milton Keynes: Open University
- Moylan, William (2020), Recording Analysis. How the Record Shapes the Song, New York: Routledge.
- Müller, L.J. (2018), Sound und Sexismus. Geschlecht im Klang populärer Musik. Eine feministisch-musiktheoretische Annäherung, Hamburg: Marta Press.
- Münxelhaus, Barbara (1976), Pythagoras musicus. Zur Rezeption der pythagoreischen Musiktheorie als quadrivialer Wissenschaft im lateinischen Mittelalter, Bonn: Verlag für Systematische Musikwissenschaft.
- Murray, Leo (2019), Sound Design Theory and Practice. Working with Sound, London: Routledge.
- Nisbett, Alec (2013), *The Sound Studio. Audio Techniques for Radio, Television, Film and Recording*, Burlington (MA): Focal Press.
- Opelt, Friedrich Wilhelm (1852), *Allgemeine Theorie der Musik*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth.

- Pantalony, David (2009), Altered Sensations. Rudolph Koenig's Acoustical Workshop in Nineteenth-Century Paris, Dordrecht: Springer.
- Papenburg, Jens Gerrit (2008), »Stop/Start Making Sense! Ein Ausblick auf Musikanalyse in Popular Music Studies und technischer Medienwissenschaft«, in: *Sound Studies. Traditionen Methoden Desiderate*, hg. von Holger Schulze, Bielefeld: transcript, 91–108.
- Papenburg, Jens Gerrit (2013), »Soundfile. Kultur und Ästhetik einer Hörtechnologie«, *Pop. Kultur und Kritik* 2/1, 140–155.
- Papenburg, Jens Gerrit (2016), »Boomende Bässe der Disco- und Clubkultur. Musikanalytische Herausforderungen durch taktile Klänge«, in: *Techno Studies*, hg. von Kim Feser und Matthias Pasdzierny, Berlin: b_books, 195–210.
- Papenburg, Jens Gerrit (2019), »Popmusik als »produzierte« Musik«, *Musik und Ästhetik* 23/2, 68–71.
- Papenburg, Jens Gerrit (2020), »Zur Zukunft des Soundfile-Hörens. Keine Prognose«, Neue Zeitschrift für Musik 4, 19–21.
- Papenburg, Jens Gerrit (2022), »Rockmusik, Musikdrama, Disco. Klanggeschichte der Medien nach Friedrich Kittler«, in: *Friedrich Kittler*. *Neue Lektüren*, hg. von Jens Schröter und Till A. Heilmann, Wiesbaden: Springer VS, 145–170.
- Patka, Kiron (2018), Radio-Topologie. Zur Raumästhetik des Hörfunks, Bielefeld: transcript.
- Pinch, Trevor / Karin Bijsterveld (Hg.) (2012), *The Oxford Handbook of Sound Studies*, Oxford: Oxford University Press.
- Rehding, Alexander (2006), »Editorial. On Libraries, Encyclopedias and Contemporary Theorizing«, Contemporary Music Review 25/3, 205–209.
- Rehding, Alexander (2016), »Three Music-Theory Lessons«, *Journal of the Royal Music Association* 141/2, 251–282.
- Rehding, Alexander (2019), »Der Klang als historische Dimension der Musiktheorie«, in: Klang als Geschichtsmedium, hg. von Anna Langenbruch, Bielefeld: transcript, 245–274.
- Rehding, Alexander (2020), »Opelt's Siren and the Technologies of Musical Hearing«, in: *Testing Hearing: The Making of Modern Aurality*, hg. von Viktoria Tkaczyk, Mara Mills und Alexandra Hui, New York: Oxford University Press, 131–158.
- Rehding, Alexander / Steven Rings (Hg.) (2019), *The Oxford Handbook of Critical Concepts in Music Theory*, New York: Oxford University Press.
- Rheinberger, Hans-Jörg (2006), *Epistemologie des Konkreten. Studien zur Geschichte der modernen Biologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Scherer, Wolfgang (1989), Klavier-Spiele. Die Psychotechnik der Klaviere im 18. und 19. Jahrhundert, München: Fink.
- Schulze, Holger (2019), *Sound Works. A Cultural Theory of Sound Design*, New York: Bloomsbury.
- Scott-James, Kahra (2018), Sound Design for Moving Image. From Concept to Realization, London: Bloomsbury Academic.
- Selfridge-Field, Eleanor (Hg.) (1997), Beyond MIDI. The Handbook of Musical Codes, Cambridge (MA): MIT Press.

Sinclair, Jean-Luc (2020), *Principles of Game Audio and Sound Design. Sound Design and Audio Implementation for Interactive and Immersive Media*, New York: Routledge.

Sterne, Jonathan (2003), *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham: Duke University Press.

Sterne, Jonathan (2012), MP3. The Meaning of a Format, Durham: Duke University Press.

Tagg, Philip (2013), *Music's Meaning. A Modern Musicology for Non-Musos*, New York: The Mass Media Music Scholars' Press.

Théberge, Paul (1997), Any Sound You Can Imagine. Making Music / Consuming Technology, Hanover: Wesleyan University Press.

VanCour, Shawn (2018), Making Radio. Early Radio Production and the Rise of Modern Sound Culture, New York: Oxford University Press.

Von Appen, Ralf / Markus Frei-Hauenschild (2015), »AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung«, in: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik*, hg. von Dietrich Helms und Thomas Phleps, Bielefeld: transcript, 57–124.

Wegman, Rob (1998), »Das musikalische Hören in the Middle Ages and Renaissance. Perspectives from Pre-War Germany, *The Musical Quarterly* 3/4, 424–453.

Wicke, Peter (2003), »Popmusik in der Analyse«, Acta Musicologica 75/1, 107–126.

Zagorski-Thomas, Simon (Hg.) (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge: Cambridge University Press.

Zagorski-Thomas, Simon (2015), »An Analysis of Space, Gesture and Interaction in Kings of Leon's >Sex On Fire<«, in: Song Interpretation in 21st-Century Pop Music, hg. von Ralf von Appen, André Doehring, Dietrich Helms und Allan F. Moore, Farnham: Ashgate, 115–132.

Zak, Albin J. (2005), »Edition-ing Rock«, American Music 23/1, 95–107.

© 2023 Max Alt (maxalt@uni-bonn.de)

Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn [University of Bonn]

Alt, Max (2023), Sound Design. Eine (Musik-)Theorie des medientechnisch gestalteten Klangs?, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 20/2, 91–108. https://doi.org/10.31751/1196

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.

CC BY

eingereicht / submitted: 25/04/2023 angenommen / accepted: 31/08/2023 veröffentlicht / first published: 30/12/2023 zuletzt geändert / last updated: 21/12/2023

Michael Spors, Formale Konzepte der ersten Sinfonien W. A. Mozarts. Mit einer Darlegung der Kriterien einer Analyse aus zeitgenössischer Sicht (= sinefonia, Bd. 27), Hofheim: Wolke 2018

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; artistic research; Heinrich Christoph Koch; historically informed music theory; historisch informierte Musiktheorie; Künstlerische Forschung; Wolfgang Amadeus Mozart

Michael Spors' Mozart-Buch gibt zu denken. Es ist informativ für alle, die an einer hochauflösenden Lektüre der frühen Symphonik W.A. Mozarts interessiert sind; zugleich bietet es eine Einführung in zentrale Inhalte von Heinrich Christoph Kochs dreibändigem Versuch einer Anleitung zur Composition (1782/87/93). Wie jedes gehaltvolle Buch hält es nicht nur Antworten bereit; es wirft auch Fragen auf, etwa im Hinblick auf die spezifische Positionierung musikalischer Werkanalyse zwischen Kunst und Wissenschaft und auf die Anliegen historisch informierter Musiktheorie. Erschienen ist es in der Reihe sinefonia des Wolke-Verlags; es handelt sich um die Publikation einer im Fach Musikwissenschaft an der Universität Tübingen eingereichten Dissertation.

Spors' Studie ist in zwei Hauptteile gegliedert, denen ein knappes Einleitungskapitel vorangeht und ein bündig formulierter Ausblick folgt. Die Einleitung (9-14) vertritt die Stelle einer theoretisch-methodischen Selbstverortung. Im ersten Hauptteil (15-102) werden dann wesentliche Inhalte aus dem zweiten und dritten Band des Koch'schen Versuchs zusammengefasst bzw. diskutiert, auch unter Bezugnahme auf einschlägige Sekundärliteratur. Der zweite Hauptteil (103-284) wendet die dabei gewonnenen analytischen Kriterien auf zehn frühe symphonische Werke des jungen Mozart an, jene ersten Sinfonien mit gesicherter Authentizität, auf die sich der Buchtitel bezieht (KV 16, KV 19, KV 19a, KV 22, KV 43, KV 45, KV 45a, KV 48, KV 73, KV 74). Der abschließende Ausblick (285-286) zieht ein kurzes Resümee und überantwortet die Analyseergebnisse der Rezeption durch den schon zu Buchbeginn adressierten »künstlerisch verständigen Leser« (12).

Vier verschiedene Zielsetzungen der Studie nennt die Einleitung: erstens, durch Analyse der behandelten Werke deren »weitergehendes Verständnis während des Musizier- oder Hörvorgangs« zu befördern (9); zweitens, die Analysen im »Einklang mit der zeitgenössischen Theorie«, also der Musiktheorie der Mozartzeit vorzunehmen (10); drittens, als »grundständiger Leitfaden für die Analyse klassischer Musik« zu dienen (11); viertens, am Beispiel der konkreten Werke »einen neuen Blickwinkel auf formale Fragestellungen« zu eröffnen und dabei »essentielle Prinzipen der Komponisten der Wiener klassischen Epoche darzustellen« (13). Als Desiderat, auf das Spors mit seiner Studie reagiert, nennt er die Feststellung: Bei aller Zustimmung, welche die Beschäftigung mit historischen Quellen in weiten Teilen des musiktheoretischen Diskurses seit dem späten 20. Jahrhundert gefunden habe, sei das Potenzial dieses Zugangs bislang noch nicht ausgeschöpft worden. Ein inzwischen weithin rezipiertes Buch wie Kochs Anleitung werde nach wie vor nur bruchstückhaft gelesen; eine umfassende Beschäftigung mit seinen Inhalten, bei der »alle Parameter [...] genauestens berücksichtigt« und auf die dafür geeignete Musik angewandt würden, habe noch nicht stattgefunden (10). Unzureichend sei es jedenfalls, Koch'sche Lehre (oder auch die Schriften Joseph Riepels) »auf das Bestimmen von Absätzen und Kadenzen zu reduzieren« (11). Spors' Studie nimmt sich stattdessen vor, Kochs Traktat für »weitergehende[] Analysen« zu nutzen (9). Die genannten Mozartsymphonien böten sich als Gegenstand dafür an, weil sie sich einerseits dem historisch »nachträglich aufoktroyierte[n] Modellbild« der thematisch konzipierten Sonatenhauptsatzform nicht ohne Weiteres fügten (183) und also nach alternativen Interpretationsansät-

zen verlangten; andererseits hielten sie eine große Mannigfaltigkeit an Satztypen und syntaktischen Konstruktionen, an Formverläufen und metrischen Konstellationen sowie an motivischthematischer Gestaltung bereit (13) und eröffneten damit Analysen nach Koch ein weites Betätigungsfeld. Obgleich Kochs Versuch keine direkten Bezugnahmen auf Mozarts frühe Symphonik erkennen lässt, überzeugt die Wahl dieses Repertoires unter kompositionsgeschichtlichem Aspekt: Wenn Kochs Traktat eine theoretische Aufarbeitung der zwischen 1730 und 1780 entstandenen Musik darstellt,1 fallen die zehn Mozartsymphonien (entstanden in den 1760er und frühen 1770er Jahren) in den einschlägigen Zeitraum.

Der erste Hauptteil, »Darstellung der musiktheoretischen Grundlagen und analytischen Mittel«, entwickelt aus Kochs Versuch in fünf Abschnitten das Instrumentarium der nachfolgenden Werkbetrachtungen, ergänzt durch Rekurs auf Joseph Riepel, auf den ja schon Koch selbst explizit Bezug nimmt.2 Der Reihe nach behandelt Spors »Satzbau« (17-43) und »Taktordnung« (44-53), dann als »Historische Musteranalyse« ein umfangreiches Notenbeispiel aus Kochs drittem Band (54-61), schließlich »Taktarten« (62–83) und »Musikalische Formen« (84– 102). Koch zufolge sind musikalische Formverläufe durch »Interpunction«3 gegliedert; damit ordnet sich sein Versuch der von Johann Mattheson begründeten, von Riepel entwickelten Tradition einer musikalischen >Incisionslehre zu.4 Die Rolle der Interpunktion wird von melodischharmonischen Schlusswendungen übernommen: Mehrtaktige Abschnitte (>Sätze<) werden durch →Grundabsätze und →Quintabsätze (jeweils bezogen auf die lokal gültige Tonika) beendet, längere Formteile (>Perioden<) durch gewichtiger ausformulierte → Kadenzen«. 5 Die kompositorische Gestaltung musikalischer Formverläufe lehrt Koch als Verknüpfung von ›Sätzen‹; dabei stellt er für die Abfolge von deren Schlusswendungen detaillierte Regeln auf: Die Schlüsse zweier aufeinanderfolgender Sätze sollen einanübergeordneter tonaler Einheit aufeinander abgestimmt sein.⁶ →Kleine Tonstücke (z.B. Menuette) kommen mit wenigen Sätzen (und dementsprechend wenigen Interpunktionen) aus; als Minimum rechnet Koch mit einer Folge von vier Sätzen.⁷ Umfangreichere Formen (wie etwa Kopfsätze symphonischer Werke) unterscheiden sich von kurzen Stücken nicht durch die Anzahl formbildender Schlusswendungen, sondern durch die Länge der dazwischenliegenden Abschnitte.8 Ein beträchtlicher Teil der Koch'schen Kompositionsdidaktik widmet sich daher dem ›Satzbau‹, unter anderem der Frage, wie viertaktige Sätze zu längeren Abschnitten erweitert werden können (etwa durch Wiederholung oder Sequenzierung einzelner Satzglieder).9 Außerdem ist für die Gestaltung größerer Formen von Bedeutung, wie die formbildende Wirkung einzelner Schlusswendungen neutralisiert werden kann, sodass ihnen weitere Schlusswendungen mit analoger Funktion folgen können, ohne dabei die nominelle Anzahl formbildender Schlusswendungen zu erhöhen (ermöglicht wird dies durch das >Zusammenschieben« von Sätzen, etwa durch »Takterstickung().10

der nicht zu sehr gleichen, andererseits im Sinne

Kochs dreibändiger Versuch verteilt seinen Stoff auf viele hundert Seiten und illustriert ihn mit zahlreichen Notenbeispielen, deren Anschaulichkeit gelegentlich an die Stelle verbaler Argumentation tritt. Logische Anschlüsse in der Darstellung sind nicht immer leicht erkennbar; manche Gegenstände werden erst nach vielseitiger Unterbrechung wieder aufgegriffen und fortgeführt. Scheinbare oder tatsächliche Widersprüche im Inhalt sind zu konstatieren, können allerdings bei sorgfältiger Lektüre und hoher Sensibilität für das zwischen den Zeilen Mitgedachte aufgelöst oder zumindest vermittelt werden.¹¹ Wer dieses umfangreiche, fordernde Lehrwerk erschließt und es konzise zusammenfasst, erbringt eine beachtliche Leistung; wer zentrale Inhalte, wie Spors, auf weniger als 100 Seiten bündig präsentiert, verdient die

- 1 Vgl. Waldura 2002, 169.
- 2 Vgl. Koch 2007 [1787], 213.
- 3 Vgl. ebd., 357.
- 4 Vgl. Petersen 2014.
- 5 Vgl. Koch 2007 [1787], 385–387.

- 6 Vgl. Koch 2007 [1793], 412.
- 7 Vgl. ebd., 430.
- 8 Vgl. ebd., 519.
- 9 Vgl. Koch 2007 [1787], 389–400.
- 10 Vgl. ebd., 400–404.
- 11 Vgl. Waldura 2002, 27–167.

Anerkennung und den Respekt seiner Leserschaft. Dabei ist der erste Teil der Studie keineswegs Koch allein gewidmet, sondern enthält substanzielle Ergänzungen. So erweitert Spors in einem zehnseitigen Referat zu Riepels > Taktordnung das von Koch bereitgestellte Analyseinstrumentarium um ein Werkzeug, das er einsetzen kann, wo Kochs Hinweise zur musikalischen Syntax allein nicht zum Ziel führen. Die Ausführungen zu den →Taktarten< wiederum helfen, Kochs Vorgaben zur Dauer musikalischer ›Sätze‹ auf Situationen zu übertragen, wo nicht der ∍einfache< Takt (z.B. 2/4), sondern der zusammengesetzte Takt (z.B. 4/4) regiert. Wie vor ihm bereits Markus Waldura¹² kommt auch Spors zu dem Schluss, dass Kochs Kompositionslehre implizit auf motivisches Denken zurückgreift (13; 20; 27f.). So wird es zum zentralen Anliegen der Analysen im zweiten Buchteil, die mit Kochs Mitteln gewonnenen Untersuchungsergebnisse um die Komponente der motivischen Formgestaltung zu bereichern; grundlegend hierfür ist die Bedeutung der Motivik als Kontext für die Interpretation von Schlusswendungen (13), ebenso wie die Beobachtung, dass die teils erheblichen Abstände, welche die symphonische Großform zwischen die Interpunktionen treten lässt, die Entwicklung einer eigenständigen motivisch-thematischen Formdimension befördern (50). Dass schließlich Kochs eigenen, an Fallbeispielen vorgenommenen Analysen nicht unbesehen zugestimmt werden muss, dass sie vielmehr einer kritischen Diskussion wert sind, demonstriert Spors' Kommentar zu Kochs mehrseitigem Notenbeispiel »Sinfonia. Allegro« im dritten Band des Versuchs. 13

Der zweite Hauptteil des Buchs enthält die Analysen der zehn Symphonien, die jeweils Satz für Satz behandelt werden, und zwar stets – wie in der Einleitung angekündigt – »vom ersten bis zum letzten Takt« (9). Die Darstellung neigt zur linearen Deskription entlang der musikalischen Ereignisfolge, in der Absicht, »die Musik auch theoretisch so zu beschreiben, wie sie erklingt: als einen zeitlichen Ablauf« (285). Sie erschöpft sich jedoch nicht in der bloßen Reihung von Einzelbeobachtungen: Dies verhindert, der Lehre Kochs entsprechend, die analytische Gruppierung von Einzeltakten zu Sätzen bzw. von Sät-

zen zu übergeordneten Perioden, ebenso wie das (über Koch hinausgehende) konsequente Augenmerk auf Formbildung durch Motivik. Ohne eine »>motivisch-thematisch entwickelnde[] Setzweise« im engeren Sinn zu unterstellen (109), weist Spors doch häufig auf subtile Verknüpfungen durch die Wiederkehr bereits gehörten Materials hin (vgl. 106-109). Obgleich die primäre Aufmerksamkeit stets der Betrachtung des jeweils vorgenommenen Einzelopus gilt, werden auch werkübergreifende Zusammenhänge thematisiert, so durch Verweise auf die Entstehungskontexte von Werkpaaren oder -gruppen (181; 237) oder auf das erstmalige Auftreten bestimmter Gestaltungsweisen innerhalb der behandelten zehn Symphonien (z. B. 220). Zahlreiche Tabellen machen Spors' Analysen von Satzbau, Periodenbildung und Interpunktion anschaulich; die syntaktischen Kategorien werden darin auch in Wechselwirkung mit anderen Dimensionen musikalischer Formgestaltung wie Dynamik und Makroharmonik greifbar (131). Gelegentlich wird am konkreten Beispiel nochmals ausführlich auf Grundlegendes eingegangen, in Vertiefung der im ersten Buchteil entwickelten Kriterien (z.B. 237f.). Die Analysen der einzelnen Symphoniesätze werden jeweils durch tabellarische Übersichten abgeschlossen; diese setzen durch die Angabe von Taktzahlen die analytisch gebildeten Abschnitte zueinander ins Verhältnis.

Spors' Analysen sind dichte Texte, die sich nicht in einem Zuge lesen lassen. Der Autor selbst empfiehlt, zunächst einen konkreten Musikausschnitt anzuhören, dann seine Analyse dazu zu rezipieren, schließlich die Musik erneut anzuhören: »Hier sollte sich eine deutlich gesteigerte Wahrnehmung einstellen. Wäre das erreicht, hätte diese Schrift ihren Zweck erfüllt.« (12) Mein Selbstversuch ergibt, dass Spors' Analysen dieses Ziel erreichen: Sie nach einem ersten und vor einem zweiten Hördurchgang zu lesen, verändert den Blick auf die Musik und befördert die Reflexion über die in ihr wirksamen Formkonzepte. Dass man im Detail auch zu anderen Resultaten kommen könnte als Spors, stellt der Autor selbst unmissverständlich klar: Schon im Einleitungskapitel weist er auf diesen Umstand hin (11) und trägt ihm Rechnung, wenn er später an ausgewählten Stellen Diskussionen bzw. Kritik abweichender Ergebnisse anderer Autoren in die Analysen einschal-

¹² Vgl. ebd., 79.

¹³ Koch 2007 [1793], 553–555.

tet (etwa 107; 110; 221; 235; 247). Umso willkommener sind all jene Passagen, die im Detail nachvollziehbar machen, wie Spors selbst die Koch'schen Kriterien anwendet. In den zahlreichen Tabellen bewährt sich hierbei ein an Wolfgang Budday anschließendes Abkürzungssystem, 14 das unter anderem über die motivische Struktur einzelner Taktgruppen Auskunft gibt, etwa wenn Sätze durch variierende Wiederholung ihrer ersten Zweitaktgruppen mit den jeweils nachfolgenden Sätzen >zusammengeschoben« werden (»2V2« oder »2T2«; vgl. z.B. 131 f.). Interessiert verfolgt man auch, durch welche Mittel Mozart bei der Verkettung von Sätzen mit äquivalenter Schlussgestaltung die formbildende Funktion einzelner Schlusswendungen relativiert, etwa durch >Takterstickung« (107) oder Ausfliehen des Zielakkords (119f.). Fesselnd ist der Konflikt, der durch »Ungleichzeitigkeit von [Koch'scher] Syntax und [Riepel'scher] Taktordnung« entstehen kann (159; vgl. 151-154). Die Differenz zwischen einfachen und zusammengesetzten Taktarten wiederum wird dort besonders relevant, wo der musikalische Verlauf vom einen zum anderen Bezugssystem wechselt (189 f.).

Spors' Interesse gilt primär »jeder Sinfonie im Einzelnen« (285), aus seinen Werkanalysen »Generelles abzuleiten« ist nicht sein Hauptziel (9). Dennoch gibt das Kapitel »Zusammenfassende Betrachtungen«, das den zweiten Buchteil beschließt (271-284), einigen »statistischen« Beobachtungen Raum (271). So wird etwa aus Spors' Kopfsatz-Analysen ersichtlich, dass »keine Exposition [...] in ihrer interpunktischen Anlage einer zweiten [gleicht]«, dass »Vielgestaltigkeit der Schlussfolgen und ihrer Abstände« das frühe symphonische Schaffen Mozarts prägen (279). Spors behauptet nicht, aus seinen Analysen eine »stringente Entwicklungsrichtung« innerhalb der zehn Symphonien ablesen zu können (271), doch stellt er einen gewissen »Trend« fest (280) hinsichtlich der Vorbereitung des Seitensatzes (dem in keiner der ganz frühen Symphonien ein Quintabsatz in der Oberquinttonart vorangeht, wohl aber dann in KV 48, KV 73 und KV 74). Im Hinblick auf das Verhältnis des Koch'schen Lehrbuchs zur kompositorischen Realität ist bemerkenswert, dass die von

Vgl. Budday 1983, 6 etwa mit den Seiten 8, 21 f. (»2W2«) und 35 (»1V1+2«) in Spors' Studie.

Koch als »Hauptform« für Symphonie-Expositionen ausgegebene Absatzfolge ›Grund-und Quintabsatz der Haupttonart, dann Quintabsatz und Schlusskadenz in der Nebentonart¹⁵ in den analysierten Werken nicht nachgewiesen werden kann, ebenso wenig eine der Koch'schen »Abweichungen«¹⁶ von dieser Hauptform.

Durch die erwähnte, im Einleitungskapitel formulierte Selbstverortung gliedert sich Spors' Studie dem Bereich einer historisch informierten Musiktheorie ein. Sie setzt sich ab von analytischen Konzepten mit systematischem Schwerpunkt wie der jüngeren Formenlehretradition nordamerikanischer Herkunft, die Spors in ungenügendem Austausch mit den historischen Quellen sieht (84). Ebenso distanziert sie sich von eklektischen Verfahren, die theoretische Ansätze unterschiedlicher Provenienz kombinieren (10). Diese und weitere Abgrenzungen erfolgen in recht allgemeiner Weise - man bedauert das, denn die erwähnten Digressionen, in denen Spors abweichende Standpunkte diskutiert, sind interessant, und eine detailliertere Diskussion der vom Autor gesichteten Literatur wäre willkommen gewesen, ebenso wie eine genauere Referenzierung verschiedener angesprochener Einzelstellen.¹⁷ Gerne erführe man zum Beispiel, welche »Publikationen neueren Datums« es sind, die den Eindruck erwecken, »[d]ie Phase, in der es als erstrebenswert angesehen wurde, streng mit historischen Kriterien zu argumentieren«, sei vorüber (9). Man wüsste gern, welche »Autoren, die Koch kritisieren, [...] bei technischen Beschreibungen immer wieder auf ihn zurück[greifen] « (11). Auch wäre interessant, wo Kochs Ausführungen zur musikalischen Form als »kleinlich und praxisfern« bezeichnet werden (85) bzw. welche Belege für die skeptische bis feindselige Haltung vorliegen, auf die Pionierleistungen der »sogenannten historisch orientierten Musiktheorie« (9) in den 1980er Jahren bei einem Großteil der Hochschullehrenden getroffen

- 15 Vgl. Koch 2007 [1793], 537.
- 16 Vgl. ebd., 547 sowie 548–551.
- 17 Vgl. etwa auch 52, Anm.18; 64, Anm.6; 80, Anm.20.

seien (10).18 Eine exaktere Ausarbeitung solcher Bezugnahmen auf existente Literatur entspräche nicht nur den Usancen wissenschaftlicher Praxis, sie würde auch eine genauere Standortbestimmung der Spors'schen Studie innerhalb des Forschungsdiskurses ermöglichen. Doch Spors lehnt es ab, »[s]eine Thesen auf die Korrektur von Artikeln weithin anerkannter KollegInnen zu stützen« (11), ja er geht noch weiter und versagt sich sogar, in affirmativer Weise auf »den Eindrücken tradierter Wege« aufzubauen (11). So verzichtet er auf eine geschlossene Darstellung des Forschungsstands. Für das Frühwerk W.A. Mozarts verweist er auf Buddays Buch Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765) von 2016 (11) und erwähnt zwar im ersten Buchteil Sekundärliteratur zu Koch, gibt aber keinen systematischen Überblick. Würdigende Bezugnahme signalisiert, dass Spors auch hier an die Forschung Buddays anschließt (10), ebenso die erwähnte Übernahme bzw. Erweiterung des von Budday entwickelten Abkürzungssystems.

Spors' bemerkenswerte Weigerung, »den Eindrücken tradierter Wege« zu folgen, erklärt sich wohl durch sein Bedürfnis nach einem »ungetrübten, kristallklaren Blick auf die kompositorischen Tatsachen« (12), durch seine Absicht, Mozarts Kompositionen »mit einfachem, beinahe naivem Blick« zu betrachten und so »die Chance etwas Neues zu entdecken zu gewahren« (11). Maßgeblich ist dabei das Anliegen, die untersuchte Musik wertfrei zu betrachten, sie nicht zugleich mit der Analyse auch zu »beurteilen« (12). Eben die Versuchung zum Werturteil aber geht für Spors »vom Großteil der musikwissenschaftlichen Literatur des 19., 20. und 21. Jahrhunderts« aus, da diese »mit ihrem unstillbaren Wunsch nach einer Systematisierung der musikalischen Gebilde Maßstäbe erschaffen hat, mit denen die Musik abgeglichen und bewertet wurde« (11). Spors will sich, anstatt zu werten, auf »die Darstellung objektiver Fakten« beschränken, »soweit dies im Bereich der Musik möglich ist« (12). Die Verantwortung dafür, dass ein solch unmittelbarer Blick auf die Sachverhalte gelingt, überträgt er der Perspektive zeitgenössischer Theoriebildung, eben jener des

Vgl. auch Spors' ebenfalls ohne Angabe konkreter Referenzen geäußerte Kritik am unangemessenen Umgang mit der Differenz »motivischthematisch«/»interpunktisch-syntaktisch« (12).

Koch'schen Versuchs. Freilich stimmt die Aussage, Spors' Analysen präsentierten objektive Fakten«, nachdenklich. Denn Untersuchungskriterien stellen auch dann, wenn sie aus einer zeitgenössischen Quelle gewonnen sind, einen Beobachtungsfilter dar, perspektivieren auf ihre Weise den Untersuchungsgegenstand, nicht anders als es Kriterien historisch späterer Provenienz täten. Zwar strebt Spors Objektivität nur an, >soweit möglich - wo genau aber die Grenze dieser Möglichkeit liegt, diskutiert er nicht. Auch gesteht er zu, dass die »historisch legitimierten Kategorien« (13) nicht umstandslos übernommen werden können, insbesondere dort nicht, wo es gilt, in historischer Theoriebildung zwischen den Zeilen zu lesen oder sie »weiterzudenken«; entsprechend ergänzt er die Ausführungen Kochs um Überlegungen zur motivisch-thematischen Struktur der Musik. Ebenso sieht er die Verwendung von »nachträglich erfundenen Namen« (13) für historische Phänomene bzw. zur Erklärung historischer Termini als legitim an: Exemplarisch demonstriert er dies, wenn er den Begriff »Quintabsatz« als äguivalent zum modernen Begriff »Halbschluss« einführt (17). Doch auch hier ist Nachdenklichkeit angebracht: Jüngere »Überlegungen und Begriffe« (13) auf Kategorien historischer Theoriebildung anzuwenden, stellt einen Transfer dar, der unweigerlich moderne Konzepte musiktheoretischen Denkens in historische Terminologie importiert. Die Frage, wo genau in dieser Gemengelage >objektive Darstellung musikalischer →Fakten< endet und wo deren Interpretation beginnt, stellt sich unabweisbar. 19

Konkret zu erwägen wäre etwa, ob der Quintabsatz im Kopfsatz von KV 48, Takt 12-13, tatsächlich einen Halbschluss darstellt (221 f.). Die Gleichsetzung von →Quintabsatz< und >Halbschluss< ist nicht zuletzt in didaktisch orientierter Literatur gängig (vgl. etwa Kaiser 2014; Diergarten/Neuwirth 2019, 51), wird aber auch kritisch diskutiert (vgl. Kaiser 2007, 102 und 104-106, sowie Kaiser 2015). Vgl. grundsätzlich Waldura (2002, 100), der die historische Distanz heutiger Analysepraxis zum musikalischen Denken des 18. Jahrhunderts an einer Tendenz der Forschungsliteratur demonstriert, beim Aufgreifen der Koch'schen Interpunktionslehre »den harmonischen Aspekt der Schlüsse gegenüber Kochs eigenen Ausführungen [zur Melodik] stärker zu akzentuieren«.

Auch können sich moderne und historische Terminologie ineinander verwirren.²⁰

Dass zwischen der Jetztzeit und den historischen Kategorien ein Abstand klafft, konzediert Spors selbst (10). Diesen Abstand zu überbrücken, heutige Konventionen des Nachdenkens und Sprechens über Musik systematisch mit historischen abzugleichen, hätte Inhalt eines epistemologisch orientierenden, wissenschaftliche Theoriebildung und Methodik entfaltenden Grundlagenkapitels sein können. Doch Spors' Studie verzichtet, ebenso wie auf ein Referat des Forschungsstands, auch auf eine detaillierte wissenschaftstheoretische Anbindung

20 Eher harmlos ist die Verwirrung, die beim Lesen aus der Verwendung von Begriffen entstehen kann, die sich in ihrer historischen und modernen Bedeutung unterscheiden. So verwendet Spors den Ausdruck Reprisec sowohl in seiner heutigen Bedeutung (als Bezeichnung für die variierte Wiederkehr der Exposition; 220) als auch in seiner historischen Bedeutung (als Bezeichnung für von Wiederholungszeichen eingerahmte Abschnitte, also zum Beispiel für die Exposition eines Symphoniekopfsatzes; 223). Zum historischen Reprisenbegriff vgl. etwa Koch 2007 [1793], 459.

Folgenreicher ist der Fall des Begriffs »Halbkadenz« (25). Dass Spors ihn auch auf Quintabsätze in nicht->kadenzieller< Funktion anwendet, leuchtet zwar intuitiv ein angesichts der Ähnlichkeit des Ausdrucks >Halbkadenz« mit dem heute geläufigen Begriff >Halbschluss<, und es entspricht auch dem Sprachgebrauch gemäß Kochs Musikalischem Lexikon von 1802 (18 f. und 712-717). Im Versuch aber reserviert Koch den Ausdruck »Halbcadenz« noch für Quintabsätze, die am Ende einer ganzen »Piece, auf welche eine andere folgt« zu stehen kommen, etwa am Schluss der langsamen Einleitung zum Kopfsatz einer Symphonie (2007 [1787], 385 und 396 sowie [1793], 519 und 533). Auch Spors selbst führt den Begriff →Halbkadenz« zunächst so ein, deutet jedoch zugleich an, dass sich als ›Halbkadenz‹ auch Quintabsätze bezeichnen ließen, die innerhalb der Expositionen von Symphoniekopfsätzen auftreten (25). Diese angedeutete Übertragung des Begriffs wird dann später definitiv vollzogen (z.B. 92, 105, 118, 183) und hat einen mit Koch nicht (abgesehen von einer grundsätzlichen Anmerkung zu wissenschaftlicher Theoriebildung als solcher²¹). Dass die konsequente Bezugnahme auf Kochs *Versuch* die Leistung einer wissenschaftsmethodischen Grundlegung nicht ersetzt, betont Spors selbst: »Die Anwendung des Koch'schen Buches im Bereich von instrumentaler Musik, die Schlussbildungen zu vermeiden versucht – Koch nennt hier explizit die Gattung der Sinfonie – scheint in hohem Maße subjektiv zu sein.« (59) Kochs Schrift biete keine »wissenschaftlich-theoretische« Systematik, sondern habe als »Anleitung[] zur Komposition« die *künstlerische Produktion* im Auge (11).²²

übereinstimmenden Gebrauch der Begriffe ›Periode‹ und ›Hauptperiode‹ zur Folge. Zwar ist es in sich konsequent, wenn Spors davon ausgeht, dass die Mittelzäsur einer Exposition zwei Perioden voneinander trennt (z. B. 105), denn er bezeichnet ja den entsprechenden Quintabsatz als >Halbkadenz<, und >Kadenzen< beenden nach Koch als besonders stark formulierte Schlusswendungen größere Formteile, eben die >Perioden (vgl. Koch 2007 [1787], 387). Doch noch im Musikalischen Lexikon konstatiert Koch ausdrücklich, dass Perioden grundsätzlich mit vollkommenen Kadenz schließen (vgl. Koch 1802, 1150). Expositionen, die aus mehreren Perioden bestehen, sind in Spors' Analysen keine Seltenheit (vgl. auch 41 f. und 277); in seiner Terminologie fügen sich diese einem Perioden 711 >Hauptperioden< zusammen (277; vgl. auch 17). Doch Koch geht nur dann davon aus, dass Symphonieexposition mehrere Perioden enthält, wenn sich an ihre →Schlusskadenz« (nicht an die Mittelzäsur!) ein weiterer Periode (bei Koch Maskulinum) als ausgedehnter Anhang anschließt (Koch 2007 [1793], 518). In diesem Fall setzt Koch auch den Begriff »Hauptperiode« für die Gesamtheit dieser beiden einzelnen Perioden ein (ebd.).

- 21 »Die hier angewandten musiktheoretischen Analyseverfahren erfolgen [...] im Einklang mit der geisteswissenschaftlichen Wissenschaftstheorie, deren Definition eine Auflösung des Gegenstands in seine einzelnen Bestandteile und das Inbeziehungsetzen dieser umfasst.« (12)
- 22 Vgl. hierzu auch Polth 2006, 445.

So wirkt es, als erteile Spors' Studie bestimmten Konventionen wissenschaftlicher Praxis bewusst eine Absage. Wer freilich auf eine solche Absicherung seiner Forschungsergebnisse verzichtet, muss ein Äguivalent zu den im wissenschaftlichen Diskurs sonst üblichen Theorie- und Methodenprogrammen aufbieten. Und das tut Spors. Es fällt auf, dass er die Unwissenschaftlichkeit einer Quelle wie des Koch'schen Versuchs nicht etwa als Mangel, sondern als »unschätzbaren Vorteil« registriert (11): Wie für andere Kompositionsanleitungen auch, stehe für Kochs Schrift »das konstruktive Erschaffen von musikalischen Gedanken und Zusammenhängen im Mittelpunkt«, nicht aber »analytische[] Betrachtungen« oder das »Ziehen induktiver Schlüsse« (ebd.).²³ Dass Spors die künstlerischpraktische Ausrichtung des Lehrwerks als Vorteil versteht, fügt sich ein in eine Reihe von Bemerkungen, in denen er den künstlerischen Kontext seiner eigenen Studie betont:

Es besteht die große Gefahr, dass die Betrachtungen von Musik, die in den meisten Schriften sowieso sehr selektiv vorgenommen werden, ein theoretisch orientiertes Erzeugnis werden, und dem künstlerisch geschulten Geist für ein weitergehendes Verständnis während des Musizier- oder Hörvorgangs nicht dienlich sind. (9)

Mein Zugang zur Musik erwächst unmittelbar aus der Praxis des Musizierens heraus und verbindet künstlerische, handwerkliche und wissenschaftliche Aspekte der Musik zu einer Gesamtheit. (9)

Die [durch die detaillierte Auseinandersetzung mit historischen Quellen ermöglichte] Rückgewinnung des zum Verständnis der Musik notwendigen Feingefühls für die sichere Beurteilung von Sachverhalten ist in erster Linie kein wissenschaftlicher, sondern ein künstlerischer Prozess [...]. (10)

Per se auffällig ist die Häufung des Schlüsselbegriffs >künstlerisch in den zitierten Passagen: Spors verwendet ihn, um den Charakter der eigenen Forschungsarbeit bzw. ihrer Zielsetzun-

Vgl. die in der Literatur anzutreffende pointierte Feststellung, die von der historisch informierten Musiktheorie betriebene Verwertung historischer Kompositionslehren für analytische Zwecke laufe Gefahr, selbst »unhistorisch« vorzugehen (ebd., 444). Vgl. auch Waldura 2002, 17f.

gen zu kennzeichnen (und auch, um die Qualität anderer Forschungsliteratur zu beurteilen; vgl. 64, Anm.6). Hinzu kommt, wie dezidiert Spors mit seiner Studie auf eine Förderung der ästhetischen Kompetenzen, des Wahrnehmungsvermögens seiner Leser:innen abhebt. Seine musikalischen Analysen wollen kein »theoretisch orientiertes Erzeugnis« sein (9), sondern zur »Schulung« (285) und »Steigerung von Wahrnehmung« (11) beitragen; denen, die sie lesen, zu »eine[r] deutlich gesteigerte[n] Wahrnehmung« zu verhelfen, betrachtet die Studie als ihren »Zweck« (12). Selbstbeschreibungen wie diese formulieren eine dezidiert ästhetische Zielsetzung. Durch die gezielte Hervorhebung des Wahrnehmungsaspekts, ebenso wie durch die Betonung ihres Bezugs zur künstlerischen Praxis, orientiert sich Spors' Arbeit explizit an Kommunikationsformen, die aus systemtheoretischer Sicht dem Kunst-, nicht dem Wissenschaftssystem zuzuordnen sind.²⁴ Wenn Spors' Studie ihr eigenes Gelingen nicht an wissenschaftstheoretischer und -methodischer Stabilisierung, sondern an Veränderungen im Wahrnehmungsvermögen ihrer Leser:innen festmacht, stellt sie sich emphatisch als Beitrag zur (sekundären) Kunstkommunikation dar.²⁵ Möglicherweise sieht der Autor die Distanznahme zu >theoretischer< Wissenschaftlichkeit als Bedingung dafür, den von ihm angestrebten Adressatenkreis (»künstlerisch verständige[] Leser«; 12) zu erreichen: »die Mehrheit praktizierender Musiker« etwa, so seine Einschätzung, »liest [...] gar nicht erst in der so genannten Fachliteratur« (9). Der Erfolg gibt ihm offenkundig recht: Die im Klappentext zitierten Akklamationen dokumentieren den Beifall prominenter Vertreter der musikalischen Praxis (der Dirigenten Vladimir Jurowski und Alexander Vedernikov). So ließe sich fragen, ob Spors' Studie - die aus künstlerischen Praxiserfahrungen erwachsen ist, ihre Kriterien aus einer künstlerischen Publikation gewinnt und Auswirkungen auf ästhetische Praxen intendiert – als Beitrag zur →künstlerischen Forschung gewertet werden sollte (mit der sich der musiktheoretische Fachdiskurs aktuell ja

- Zu Kunst als Inanspruchnahme von »Wahr-24 nehmung [...] für soziale Kommunikation« vgl. Luhmann 2008 [1997], 423.
- Zum Begriff >sekundäre Kunstkommunikation« 25 vgl. Luhmann 1995, 36 und 40.

intensiv beschäftigt²⁶). Selbst dies hätte zwar nicht daran gehindert, verwendete Quellen exakter zu referenzieren. Doch würde so die Rigorosität nachvollziehbar, mit der Spors zu etablierten Standards wissenschaftlichen Arbeitens auf Abstand geht. Bemerkenswert freilich wäre aus diesem Blickwinkel die Annahme seiner Schrift als wissenschaftliche Dissertation durch die philosophische Fakultät einer deutschsprachigen Universität. Sie ließe sich als Signal für die Bereitschaft der akademischen Musikwis-

senschaft zur Öffnung gegenüber Verfahren deuten, die von traditionellen Forschungsstrategien gezielt abweichen. Auch diese Überlegungen gehören zu dem Pensum, über das Spors' Mozart-Buch nachzudenken aufgibt. Es sei ihm gewünscht, was es zu erreichen sucht: eine künstlerisch verständige Leserschaft.

Kilian Sprau

Literatur

- Budday, Wolfgang (1983), Grundlagen musikalischer Formen der Wiener Klassik. An Hand der zeitgenössischen Theorie von Joseph Riepel und Heinrich Christoph Koch dargestellt an Menuetten und Sonatensätzen (1750–1790), Kassel: Bärenreiter.
- Budday, Wolfgang (2016), Mozarts Ausbildung zum Komponisten (1761–1765). Periodenbau und Taktordnung in Menuett, Sonate und Sinfonie (2 Bde.), Hildesheim: Olms.
- Diergarten, Felix / Markus Neuwirth (2019), Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts, Laaber: Laaber.
- Kaiser, Ulrich (2007), Die Notenbücher der Mozarts als Grundlage der Analyse von W. A. Mozarts Kompositionen 1761–1767, Kassel: Bärenreiter.
- Kaiser, Ulrich (2014), »Kadenzgliederung nach Heinrich Christoph Koch als Methode der Formanalyse«, musikanalyse.net. https://musik analyse.net/tutorials/formanalyse-nach-h-chrkoch/ (17.12.2023)
- Kaiser, Ulrich (2015), »Lösungen und Anmerkungen zum Tutorial Kadenzgliederung nach Heinrich Christoph Koch als Methode der Formanalyse«, musikanalyse.net. https://musikanalyse.net/tutorials/loesungen-Koch-tutorial/ (17.12.2023)
- 26 Vgl. das Thema des 23. Jahreskongresses der GMTH (2023): »Musiktheorie & Künstlerische Forschung«, https://www.gmth.de/veranstaltungen/jahreskongress.aspx (15.12.2023).

- Koch, Heinrich Christoph (1802), *Musikalisches Lexikon*, Offenbach a.M.: André.
- Koch, Heinrich Christoph (2007), Versuch einer Anleitung zur Composition [1782; 1787; 1793], Neuedition, hg. von Jo Wilhelm Siebert, Hannover: Siebert.
- Luhmann, Niklas (1995), *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Luhmann, Niklas (2008), »Die Autonomie der Kunst«, in: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, hg. von Nils Werber, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 416–427.
- Petersen, Birger (2014), »Mattheson, Riepel, Koch. Die Incisionslehre als Entwurf einer Formenlehre für das frühe 19. Jahrhundert«, in: Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang, hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim: Olms, 9–23.
- Polth, Michael (2006), »Mozart und die zeitgenössische Musiktheorie«, in: *Mozarts Klavier-und Kammermusik*. *Das Handbuch*, hg. von Matthias Schmidt, Laaber: Laaber, 430–450.
- Waldura, Markus (2002), Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts, Hildesheim: Olms.

© 2023 Kilian Sprau (k.sprau@udk-berlin.de)

Universität der Künste Berlin [Berlin University of Arts]

Sprau, Kilian (2023), Michael Spors, Formale Konzepte der ersten Sinfonien W. A. Mozarts. Mit einer Darlegung der Kriterien einer Analyse aus zeitgenössischer Sicht (= sinefonia, Bd. 27), Hofheim: Wolke 2018, Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie 20/2, 109–117.

https://doi.org/10.31751/1197

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: 15/12/2023 angenommen / accepted: 15/12/2023

veröffentlicht / first published: 30/12/2023 zuletzt geändert / last updated: 28/12/2023



Heinrich Poos, Bach-Lektüren, hg. von Hans Jaskulsky, Hildesheim: Olms 2022

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Heinrich Poos; hermeneutics; Hermeneutik; Johann Sebastian Bach; music theory and theology; Musiktheorie und Theologie

> »Die Manier [...] will immer fertig sein und hat keinen Genuß an der Arbeit. Das echte, wahrhaft große Talent aber findet sein höchstes Glück in der Ausführung.«1

Unter dem Titel »Bach-Lektüren« sind nicht allein posthum alle Letztfassungen der Aufsätze versammelt, die Heinrich Poos über Johann Sebastian Bach geschrieben hat, also auch seine »ikonographische Studie« Kreuz und Krone sind verbunden. Sinnbild und Bildsinn im geistlichen Vokalwerk J.S. Bachs, die er selbst in seine Ausgewählten Schriften nicht aufgenommen hatte.² Darüber hinaus sind in dem Buch als »Nachlese« die Notizen Zur Binnenintroduktion des Credo in Johann Sebastian Bachs h-Moll-Messe, dem »Confiteor«, veröffentlicht worden. Über Jahrzehnte hinweg hatte Heinrich Poos sowohl in seine Notizblöcke als auch in seine Partitur bzw. seinen Klavierauszug Anmerkungen geschrieben, diese Ausführungen aber allein fragmentarisch hinterlassen. Mit diesem Rätsel ist er nicht mehr in Goethes Sinne fertig geworden und konnte die Arbeit daran nicht »für fertig« erklären, weil er »nach Zeit und Umständen das möglichste getan hat.«3 Hans Jaskulsky hat nun, auf ähnliche Weise wie Rolf Tiedemann Adornos Beethoven-Buch herausgegeben hat, aus dem Sammelsurium an überlieferten Skizzen das »Protokoll einer Annäherung«4 zusammengefasst.

Dass Poos der Hermeneutik Friedrich Schleiermachers verbunden war, bemerkt man in jedem der Aufsätze, auch wenn dessen Name in keinem jemals gefallen ist. Wie Schleiermacher ist auch er von einer »Duplicitaet der Hermeneutik«5 ausgegangen, die sich im Interpretandum als dem Aufeinandertreffen von »Sprachgesez«

- Eckermann 1836, 130.
- 2 Poos 2012.
- Goethe 1998, 208. 3
- So der Untertitel des Aufsatzes, den Heinrich Poos zu Carl Philipp Emanuel Bachs Rondo a-Moll verfasst hat; siehe Poos 2012a, 99.
- Schleiermacher 2012b, 38.

und »Sprachgebrauch«6 kundtut, was, modern gesprochen, auf die Polarität Sprache-Autor hindeutet.7 Ihr begegnet der Interpret mit zwei einander bedingenden Vorgehensweisen: einer »grammatischen« und einer »technischpsychologischen Interpretation«. Im Hinblick auf die Sprache verfährt er »komparativ«, im Hinblick auf den Autor »divinatorisch«.8 Schleiermacher folgend, trennt auch Poos die »grammatische« nicht von der »technisch-psychologischen Interpretation«, so dass »zwey Arten der Interpretation«, je nach Interesse oder Belieben herangezogen werden könnten, sondern tarierte seine »Auslegung« so lange aus, bis sie »beides vollkommen« leistete. Wenn Schleiermacher feststellte, dass, wer »nur grammatisch verstehn will«, »immer nur unkünstlerisch verstehn«9 wird, und wer »nur psychologisch verstehn will [...], immer unphilologisch verstehn« wird, dann kann dies als die Grundlage auch der hermeneutischen Bach-Forschung von Heinrich Poos angesehen werden.¹⁰ In seinen Worten heißt das:

- 6 Schleiermacher 2012a, 18.
- Scholtz 1995, 107.
- 8 Ebd., 104.
- 9 Schleiermacher 2012c, 75.
- 10 Wie für Schleiermacher, so war auch für Poos die Hermeneutik keine Wissenschaft, sondern eine Kunst, >ars< in dem alten Sinne, dass sie eine aus Übung und Wissen entwickelte Fertigkeit ist, deren Regeln zur Auslegung eine Kunstlehre, keine Ästhetik bilden, d.h. ein kunstgemäßes Verfahren, das auf einer durch Auslegungspraxis, Erfahrung und Reflexion kultivierten Kompetenz beruht. Darum ist für beide Denker die Hermeneutik eine philologische Disziplin und sind deren Bedingungen keine transzendentalen, sondern erworbene und erlernte Kenntnisse, die ständig erweitert werden. Siehe dazu Scholtz 1995, 96-109.

Der »Sinn der kompositorischen Chiffre« ist nicht von außen, sondern allein in der »Buchstäblichkeit eines Textes« zu haben (296).

Doch während er als Komponist ein Bicinium hätte schreiben können, in dem die eine Seite der Interpretation in der linken, die andere gleichzeitig in der rechten Hand dazu erklänge und die beiden Stimmen noch im doppelten Kontrapunkt erfunden wären, so dass sie miteinander vertauscht werden könnten, musste er seine Gedanken in wörtlicher Sprache in dieser Verschränkung nacheinander zu Papier bringen. Alle seine Aufsätze sind von dieser gedanklichen Polyphonie durchdrungen, was ihre Lektüre so anspruchsvoll werden lässt.

In seiner Kleinen Apologie des Notenlesens, dem letzten Aufsatz, den er selbst noch veröffentlicht hat, zeigt Heinrich Poos an drei Beispielen, dass die Kenntnis der »gegebenen Sprache«11 die Grundvoraussetzung bildet, ohne die keine Untersuchung auf tragfähigem Boden steht. Mit Kierkegaard hielt er Sokrates für den größten Philosophen, weil dieser genau unterscheiden konnte, was er wusste und was nicht. Weil Poos allein dann einen Aufsatz veröffentlichte, wenn dieser aller Selbstkritik standhielt, konnte er es sich leisten, bei seiner Suche nach der ›Wahrheit eines Textes nicht aus falscher Rücksichtnahme vor einem Säulenheiligen der (Bach-)Forschung zurückzuschrecken: Da Friedrich Wilhelm Marpurg, wie Poos es demonstriert, nicht in der Lage dazu war, das Thema der h-Moll-Fuge BWV 869 in seiner Verfugung mit dem Kontrasubjekt zu lesen, musste er auch mit seiner alternativen Beantwortung scheitern, die er - warum auch immer - vorlegte (322 f.); da Carl Dahlhaus die generalbassharmonische »detractio«,12 die »Zusammenziehung« einer vier- zu einer dreigliedrigen Akkordfolge nicht kannte, musste er in Takt 44 der As-Dur-Fuge BWV 886 von »Enharmonik« sprechen, obwohl Bach sie hier so wenig wie sonst irgendwo in seinem »Kunstbuch« bemüht hatte (325–327). Diese beiden Beispiele bilden die Präliminarien dafür, Ferruccio Busonis »Weigerung, die Form des F-Dur-Präludiums BWV 856 zu beschreiben«, argumentativ zu begegnen. Letztlich »stolperte« er hier über einen einzigen »Vorzeichen-Fehler« (328) und konnte darum nicht entdecken, dass

- 11 Schleiermacher 2012d, 120.
- 12 Siehe dazu Lausberg 1963, § 327 f.

Bach dieses Präludium auf der Grundlage der Da-capo-Arie komponiert und »den Epilog des ersten mit dem Prolog des zweiten Fortspinnungstypus zusammengezogen hatte« (ebd.). Wenn Bach im Gerüstsatz der chromatischen Sequenz (T. 3–5) die Basstöne *f–e–g–f* mit dem Kontrasubjekt *h–c–cis–d* kontrapunktiert und dies in Takt 9–10 als transponierten Krebs im doppelten Kontrapunkt der Oktave variiert wiederholt, so ist die rätselhafte Transposition allein zu durchschauen, wenn man in Takt 5 den vierten Basston *f* zum *fis* korrigiert, weil nur so die Transposition des *b–a–c–h-*Motivs auch im Modell als Tonfolge *f–e–g–fis* hervortritt.

Die Quelle eines Notentextes war für Poos niemals die letzte Instanz. Er beklagte zumindest, »dass die Herausgeber der Neuen Bach-Ausgabe Quellenkritik durch Quellenstatistik« ersetzt hätten (329). Wer wüsste nicht besser als ein Komponist, wie schnell man sich selbst verschreibt oder, wie hier, einer Abschrift vertraut bzw. beim Korrekturlesen seines eigenen Textes sich den Fehler im Kopf zurecht liest. Allein die Kenntnis dessen, was Poos als Mathematiker¹³ unter »Musikalischer Logik« verstand, hätte die Nachwelt Bachs, also auch Busoni, hellhörig machen müssen.

Was für Schlussfolgerungen er aus diesem Fund zog, der ihm noch bei seiner Entschlüsselung des Rätsels des »sogenannten Bach-Pokals« gute Dienste erwies (330–336), wird hier nicht vorweggenommen; soll doch in dieser Würdigung nicht der Versuch unternommen werden, Abstracts der Aufsätze zu verfassen, die den falschen Anspruch erhöben, eine Lektüre der Texte zu ersetzen, ist doch das, was sich zusammenfassen lässt, in seiner Gänze überflüssig gewesen. Wenn Poos in der »Einführung«, dabei auf Jürgen Paul Schwindt bezugnehmend, sich gegen ein »Über-Texte-zu-reden« gestellt hat und stattdessen für »ein Lesen der Texte« eingetreten ist (9),¹⁴ dann wäre noch zu ergänzen, dass

- 13 Jeder, der Poos persönlich kannte, wusste, dass allein das Ulbricht-Regime verhindert hatte, dass Poos, wie er nicht ohne Ironie formulierte, gerne ein sorgenfreies Leben als Mathematiker geführt hätte.
- 14 Dazu ist er mit Friedrich Nietzsche auf die Bremse getreten, um für ein Lesen im Tempo des »Lento« zu werben; vgl. Nietzsche 1980, 17.

ein kursorisches Lesen der Aufsätze gleichsam auf den Holzweg führte.

Seinen Aufsatz über »Christus Coronabit Crucigeros. Hermeneutischer Versuch über einen Kanon Johann Sebastian Bachs (BWV 1077)« beginnt Poos mit der Beschreibung des »Phänomensinns«. Dieser Begriff ist zwar der Kunstgeschichte entliehen, aber insofern mit der »Duplicitaet der Hermeneutik« verwandt, als es zu den Grundeinsichten Erwin Panofskys gehört, dass eine

im strengen Sinne formale Beschreibung praktisch ein Ding der Unmöglichkeit ist: Jede Deskription wird - gewissermaßen noch ehe sie überhaupt anfängt - die rein formalen Darstellungsfaktoren bereits zu Symbolen von etwas Dargestelltem umgedeutet haben müssen; und damit wächst sie bereits, sie mag es machen wie sie will, aus einer rein formalen Sphäre schon in eine Sinnregion hinauf. 15

Bei Poos wird dies in der jeweils entwickelten Terminologie deutlich. Er bezeichnet den im Umkehrungskanon BWV 1077 entdeckten Kontrapunkt, in dem das aufsteigende diatonische und das fallende chromatische Tetrachord gleichzeitig erklingen, zunächst neutral als »Gerüstsatz«. Doch die Gegensätzlichkeit in ihm veranlasst ihn dazu, diesen Kontrapunkt als »concordia discors« zu charakterisieren, was der Benennung »Ideenkanon« insofern den Weg bereitet, als in dessen »Soggetto [...] die vier biblisch bezeugten Geheimnisse Christi« zum Tonsymbol erhoben worden sind (114). »Musikgeschichte«, so formuliert Poos am Ende des Aufsatzes »Kreuz und Krone sind verbunden«, der in mancher Hinsicht die Fortsetzung von Coronabit Crucigeros« darstellt, »Christus »zeichnet Geschichte dadurch nach, dass sie zeigt, wie geistige Kräfte zu ästhetischen Formen werden« (112). Der Aufsatz über »Christus Coronabit Crucigeros«, der das Ergebnis mehrerer Vorstudien ist, die an unterschiedlichen Stellen veröffentlicht worden sind, bildet den Grundstein zu seiner »theologischen Bachforschung«.16

- Panofsky 1985, 86. 15
- Es gehört auch zu den großen Verdiensten dieses ursprünglich in den Theologischen Bach-Studien I (Blankenburg/Steiger 1987) erschienenen Aufsatzes, dass in ihm der »theologische Kern« der Musiklehre des Andreas Werckmeister freigelegt worden ist, den

Das Thema war ihm wichtig und das Feld erschien ihm so unbeackert, dass er in seiner »ikonographischen Studie« »Kreuz und Krone sind verbunden« den im Kanon »Christus Coronabit Crucigeros« entdeckten Symbolkontrapunkt als Topos begreift, den er »crux-gloria-Topos« (24) nennt. Rund hundert Jahre vor Bach beginnend, sichtet und ordnet er »die Stoffmengen«, um »Motivgeschichte unter dem Gesichtspunkt der Ideengeschichte, also stoffdeutend«, zu betreiben.17

Während Poos die »Toposforschung« aus der Literaturwissenschaft in die deutsche Musikwissenschaft eingeführt hat, so ist er zwar nicht der erste gewesen, der den rhetorischen Formbegriff für musikwissenschaftliche Forschung angewandt, wohl aber der, der entscheidende Arbeit am Begriff einer »Klangrede«¹⁸ geleistet hat. Nach ihm ist dieser nicht erkenntnisfördernd gebraucht worden, wenn in einer Untersuchung lediglich rhetorische Setzmanieren aus dem Notentext gesammelt und aufgelistet werden oder der Aufbau eines Bachschen Instrumentalwerks zwar vordergründig gesehen historisch informiert auf »die Dispositio der römischen Oratorie«19 projiziert wird, dabei aber letztlich doch nicht minder schematisch verfahren wird als bei Hugo Riemann, Ludwig Czaczkes und Alfred Dürr, die anachronistisch die Fugen in mehrere Durchführungen aufgeteilt haben.²⁰ Wie eng in seiner musikwissenschaftlichen Forschungsarbeit alles miteinander verknüpft ist, lässt sich daran zeigen, dass er den rhetorischen Formbegriff mit der Toposforschung verbunden sieht, etwa wenn er den »ordo naturalis«, die »Normallage« eines »musikalischen Idioms«, von seinen »künstlichen Veränderungen«, dem »ordo artificialis«, begründet zu unterscheiden vorgibt: »Diese Veränderungen hatten in jahrhundertelanger Tradition die Gestalt von Figuren angenommen. Vornehmlich durch diese konnte

- Rolf Dammann, so Poos (123), in seiner Abhandlung zu dem Musiktheoretiker (Damann 1954) ganz vernachlässigt hatte.
- So Poos (2012, 276) in seiner ikonographischen Studie zu Hugo Wolfs Klavierlied »An den Schlaf«.
- Mattheson 1739, 235-244.
- 19 Peters 2003, 29.
- 20 Ebd.

der rhetorische Künstler auf die Gedanken seiner inventio aufmerksam machen« (121).

Die Musikwissenschaft und -theorie hätten, so beklagte es Poos in jedem seiner Aufsätze und in jedem seiner Seminare, immer der Kenntnis mehr Beachtung geschenkt als der Erkenntnis.21 Im Gefolge Adornos läuft auch für ihn aber letztlich jedes Denken, »das seine Erklärungen aus den ohnehin vorhandenen Tatsachen heraus abstrahiert und dann für Erkenntnisse ausgibt«, auf »Tautologien« hinaus.²² Bei ihm heißt es im Aufsatz »Der Choralsatz als musikalisches Kunstwerk«: »Denn eine Masse von Tautologischem lässt sich niemals zu einer Theorie, allenfalls zu einer Versammlung von Gemeinplätzen arrangieren. [...] Theorie ist Ordnung, nicht Wahrheit« (238). Während Bach im Choral aus einem Stück umgangsmäßiger Musik für den Gemeindegesang ein Kunstwerk machte, missverstanden die nachfolgenden Generationen dies, vertrieben den »Mythos des rhetorischen Kunstwerks« und verwendeten den Choral allein noch zu einer didaktischen Unterweisung in der Tonsatzlehre.

In seinem Aufsatz zum Choralsatz bedient sich Heinrich Poos u.a. der »rhetorischen Vitiumlehre« (240), mit der Bach, der Tradition folgend, mit Absicht Fehler begangen hat, um auf einen Gedanken aufmerksam zu machen. Der »falsch vorbereiten Nonendissonanz« in der Mitte der zweiten Choralzeile (T. 2) im Choral »Ich armer Mensch, ich armer Sünder« BWV 179/6 lässt sich nicht begegnen, wenn man sie, wie Werner Breig, als »Sekundreibung« zum Erreichen »hochgespannter Expressivität« der Einfühlung anheim gibt (232-234). Dass Bach in seiner Auslegung von Luthers Melodie »Vom Himmel hoch, da komm ich her« in dem Choral »Schau hin, dort liegt im finstern Stall« BWV 248/17 am Zeilenschluss viermal in der Tonart C-Dur kadenziert, statt wie die Vorbilder Osianders, Praetorius' und Scheins dort zu differieren, zieht er die Figur des Kreuzes, die sich aus den vier Oberstimmentönen der jeweiligen Ultima ergibt, zusammen und bündelt sie in einer Tonart zusammen (255-260). Den Epilog der Kantate O Ewigkeit, du Donnerwort BWV 60, den Choral »Es ist genug«, legt Poos als Nachahmung von Johann Rudoph Ahles Satz und Melodie aus. Versteckt in einer Fußnote, gibt er den Hinweis, dass er Bachs Fassung als Nachahmung einer Handlung aufgefasst hat. Wenn sein Verfolg von der »Flucht-Darstellung« in der ersten bis hin zu dem Ausdruck von »Gelassenheit« der letzten Zeile führt, so geht dies zurück auf Aby Warburgs Pathos- und Ethosformeln (282), die ganz wesentlich für sein Denken sind.

Von diesen handelt auch sein »hermeneutischer Versuch« über Bachs Chaconne aus der Partita d-Moll BWV 1004 für Violine solo. In ihm geht er zunächst nicht auf die Forschung, sondern auf die Interpreten ein, denen er vorwirft, mit »den Zeichen« dieses »Labyrinth[s] der 256 Takte« oft nur leichtsinnig zu spielen, statt deren Fülle »auch denkend zu reproduzieren« (148). Den Begriff der »Klangrede« hat er hier ganz ohne den Rückhalt in einem der Komposition zugrunde gelegten Text angewandt. In der Suche nach dem Gehalt geht es ihm nicht um den Nachweis, dass sich in dieser Chaconne eine »subjektiv-partikulare« oder gar »biographische« Erfahrung im »Gedächtnis« der Musik niedergeschlagen habe, sondern ein »ideengeschichtlich Allgemeines« (156). Wenn er davon schreibt, sich »nicht dem Glauben [...] an einen reinen ›Beziehungszauber‹ in Tönen und schon gar nicht an ein unmittelbares Einfühlungsvermögen« (147) hinzugeben, dann gemahnen diese Worte an Sigmund Freud, der formulierte, dass er der »sogenannten Intuition« bei »solchen Arbeiten« wenig zutraute; denn was er »von ihr gesehen« habe, erschien ihm »eher der Erfolg einer gewissen Unparteilichkeit des Intellekts«: »Nur daß man leider selten unparteiisch ist, wo es sich um die letzten Dinge, die großen Probleme der Wissenschaft und des Lebens handelt.«23 Auch Heinrich Poos war »von innerlich tief begründeten Vorlieben beherrscht, denen er mit seiner Spekulation unwissentlich in die Hände«24 arbeitete. In einem dem »Indizienbeweis« verwandten Vorgehen zeigte er, »dass ein im einzelnen nachzuweisender Vorstellungskomplex an der Gestaltung des kompositorischen Textes mitgewirkt habe« (157). Den Streit zwischen Formalisten und Inhaltsästhetikern, der die Musikwissenschaft bis heute in zwei Lager spaltet, konnte auch er in diesem Aufsatz zu Bachs »Zeitphilosophie« nicht prinzipiell schlichten. Er hielt es für unbe-

- 21 Siehe dazu Szondi 1978, 267.
- 22 Adorno 2003, 162.

- 23 Freud 1999, 64 f.
- 24 Ebd.

gründet, dass ein »Wirklichkeitsbezug« die Ȋsthetische Qualität« des Bachschen Werkes gefährdete (193), sondern stellte sich dem »Numerus-affectus-Drama« (169). Im Aufsatz selbst fällt der Name nicht, aber in einem Kompaktkurs an der *Universität der Künste Berlin* im Jahre 1990 führte er Hans Leisegang an, der bei den bloßen »Formen der Konstruktion« stets »den Anspruch eines inneren Bezuges auf die seiende Welt« suchte.²⁵ Legt man die oben formulierten Maßstäbe der Hermeneutik an, ist dieser Text sicher die härteste Nuss, die der Leser der Bach-Lektüren zu knacken hat. Wollte man diese Sammlung nicht chronologisch lesen, dann wäre sie m. E. mit diesem Aufsatz zu schließen.

Die Bach-Lektüren von Heinrich Poos sind das Zeugnis seiner lebenslangen Beschäftigung mit dem Schaffen dieses Komponisten. Nur weil er dessen Werke insgesamt gründlich kannte, konnte er in seinen Aufsätzen derart ins Detail gehen. »Je weniger« die Musikwissenschaft »auf Charisma setzt, je sorgfältiger sie ihre Dokumente liest, desto konsensfähiger werden dann auch die Antworten sein« (238). Heinrich Poos hat seine Aufsätze mit dem Anspruch auf »Dauerhaftigkeit« verfasst. Doch so stahlhart sie formuliert und ausgearbeitet sind, so beweglich sind sie darin gehalten, dass es ihm gelungen ist, ihnen die Spontaneität aktiven Gestaltens während der Entstehung zu bewahren. Ganz im Sinne Schleiermachers ging es Poos bei der Arbeit am Notentext um die »Wiedererschließung von Möglichkeiten«, denn auch für ihn war »das Verstehen« des Komponisten »ein Mittel, nicht der Zweck« des Verstehens.²⁶

Sebastian Urmoneit

Literatur

- Adorno, Theodor W. (2003), »Mahler. Eine musikalische Physiognomik« [1971], in: ders., Die musikalischen Monographien (= Gesammelte Schriften, Bd. 13), hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 149–319.
- Blankenburg, Walter / Renate Steiger (Hg.) (1987), Theologische Bach-Studien I. Beiträge zur theologischen Bachforschung, Stuttgart: Carus 1987.
- Damann, Rolf (1954), »Zur Musiklehre des Andreas Werckmeister«, Archiv für Musikwissenschaft 11, 206-237.
- Eckermann, Johann Peter (1836), Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, Bd. 1, Leipzig: Brockhaus.
- Freud, Sigmund (1999), Jenseits des Lustprinzips [1920], in: ders., Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet, Bd. 8, hg. von Anna Freud, Frankfurt a. M.: Fischer, 3-69.

- Goethe, Johann Wolfgang von (1998), Italienische Reise (= Goethes Werke, Bd.11), hg. von Erich Trunz, München: Beck.
- Hubig, Christoph (2011), »>Tragödie der Kultur« revisited: Carl Dahlhaus' Konzeption des Kunstwerks als Alternative zur Simmel-Cassirer-Kontroverse«, in: Carl Dahlhaus und die Musikwissenschaft. Werk, Wirkung, Aktualität, hg. von Hermann Danuser, Peter Gülke und Norbert Miller, Schliengen 2011, 155-167.
- Lausberg, Heinrich (1963), Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der romanischen Philologie, München: Hueber.
- Leisegang, Hans (1950), Denkformen [1928], Berlin: de Gruyter.
- Mattheson, Johann (1739), Der vollkommene Capellmeister, Hamburg, Reprint Kassel: Bärenreiter.

- Leisegang 1950, 25. 25
- Hubig 2011, 160.

- Nietzsche, Friedrich (1980), Morgenröthe [1886], in: ders., Kritische Studienausgabe, Bd.3, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München: Deutscher Taschenbuch Verlag / Berlin: de Gruyter.
- Panofsky, Erwin (1985), »Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst«, in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. von Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin: Spiess, 85–98.
- Peters, Manfred (2003), Johann Sebastian Bach. Was heißt »Klang=Rede«? (= Musik-Konzepte, Bd. 119), hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München: edition text + kritik.
- Poos, Heinrich (2012), *Ausgewählte Schriften*, hg. von Andreas Dorschel, Thomas Gerlich und Ute Ringhandt, Tutzing: Schneider.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2012a), »Zur Hermeneutik. 1805 und 1809/10, Manuskript zu den Kollegien 1805«, in: ders., Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik (= Kritische Gesamtausgabe, Abt. II/Bd. 4), hg. von Wolfgang Virmond unter Mitwirkung von Hermann Patsch, Berlin: de Gruyter, 5–34.

- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2012b), »Hermeneutik. Erster Entwurf (1805)«, in: ders., *Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik* (= Kritische Gesamtausgabe, Abt. II/Bd. 4), hg. von Wolfgang Virmond unter Mitwirkung von Hermann Patsch, Berlin: de Gruyter, 35–70.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2012c), »Allgemeine Hermeneutik 1809/10«, in: ders., Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik (= Kritische Gesamtausgabe, Abt. II/Bd. 4), hg. von Wolfgang Virmond unter Mitwirkung von Hermann Patsch, Berlin: de Gruyter, 71–116.
- Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst (2012d), »Hermeneutik 1819«, in: ders., Vorlesungen zur Hermeneutik und Kritik (= Kritische Gesamtausgabe, Abt. II/Bd. 4), hg. von Wolfgang Virmond unter Mitwirkung von Hermann Patsch, Berlin: de Gruyter, 117–158.
- Scholtz, Gunter (1995), Ethik und Hermeneutik. Schleiermachers Grundlegung der Geisteswissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Szondi, Peter (1978), Ȇber philologische Erkenntnis«, in: ders., *Schriften*, Bd. 1, hg. von Jean Bollack, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 263–268.

© 2023 Sebastian Urmoneit (sebastian.urmoneit@t-online.de)

Urmoneit, Sebastian (2023), Heinrich Poos, *Bach-Lektüren*, hg. von Hans Jaskulsky, Hildesheim: Olms 2022, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/2, 119–124. https://doi.org/10.31751/1198

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: 22/12/2023 angenommen / accepted: 22/12/2023

veröffentlicht / first published: 30/12/2023 zuletzt geändert / last updated: 22/12/2023



Pascal Rudolph, *Präexistente Musik im Film. Klangwelten im Kino des Lars von Trier,* München: edition text + kritik 2022

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Analyse; analysis; corpus study; film music; Filmmusik; Korpusstudie; Lars von Trier; real fiction vs. fictional reality; Reale Fiktion vs. fiktive Realität

Die Beschäftigung mit Filmmusik als Forschungsgegenstand entpuppt sich oft als herausfordernde Angelegenheit aufgrund der vielschichtigen filmmusikalischen Gestaltungsmöglichkeiten und der vielfältigen Beziehungen zu filmischen (Produktions-)Aspekten. Rudolph gelingt es jedoch, mit seinem Buch Präexistente Musik im Film – Klangwelten im Kino des Lars von Trier nicht nur neue Forschungsansätze zu erschließen, indem er die hintergründige Planung und Produktion von Filmen in seine theoretischen Überlegungen einbezieht, sondern schlussendlich trotz der Vielgestaltigkeit und Individualität seiner analysierten Studienobjekte allgemeingültige Prinzipien zur Filmgestaltung des Regisseurs Lars von Trier sowie theoretische Analyseansätze abzuleiten, welche auch über seine Arbeit hinaus in zukünftiger Filmmusikforschung praktische Anwendung finden können – und das alles gewürzt mit einer dezenten, erfrischenden Prise Humor.

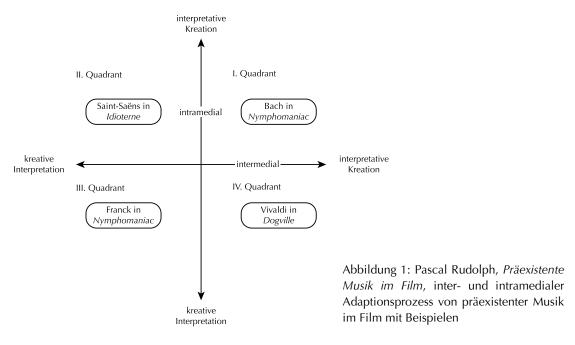
Doch der Reihe nach:

Im Fokus von Rudolphs analytischen Überlegungen steht die Frage, wie sich Filmschaffende Musik zu eigen machen und auf welche Weise dadurch Bedeutung entsteht (vgl. 282), welcher Rudolph anhand der Analyse verschiedener präexistenter Musikstücke innerhalb sämtlicher Filme Lars von Triers nachgeht. >Präexistent« bezeichnet in diesem Falle Musik, welche nicht für den Film komponiert wurde, sondern bereits vor der Entstehung des Films existierte und somit unabhängig von diesem einen eigenen außerfilmischen Rezeptionshintergrund hat. Mag die anfängliche Einordnung der von Rudolph gewählten >Individualmethodik zur Annäherung an die unterschiedlichen Filme und deren Musikeinsätze im ersten Moment wie eine eher willkürliche Arbeitsweise erscheinen,1 so wird schnell deutlich, dass diese Methodik nicht nur dem Forschungsgegenstand absolut angemessen, sondern aufgrund der höchst individuellen Gestaltung seiner Studienobjekte in Hinblick auf seine zentrale Forschungsfrage die einzig mögliche ist.¹

Nach dieser anfänglichen Einordnung der Arbeit selbst, geht es direkt in medias media: nämlich an die Frage nach dem Entstehungsprozess der Filme von Lars von Trier - natürlich mit besonderem Fokus auf der Auswahl der präexistenten Musiken und Überlegungen zu den Verantwortlichkeitsverhältnissen hierfür. Neben der detaillierten Recherche innerhalb verschiedener Drehbuchversionen der Filme führt Rudolph Interviews mit unterschiedlichen Beteiligten am Schaffen Lars von Triers, um dem kreativen Prozess der Filmproduktion so nah wie möglich zu kommen und die Beweggründe der Crew für die Auswahl eben jener im späteren Verlauf von ihm analysierten präexistenten Musiken genauestens nachzuvollziehen.

Es folgen die konkreten Analysen von vier präexistenten Musikstücken innerhalb der Filme *Idioterne*, ² *Dogville* ³ und *Nymphomaniac*, ⁴ anhand derer Rudolph den vielseitigen und vielschichtig gestalteten Bedeutungstransfer zwischen musikalischer Gestaltung, Bild und weiteren filmischen sowie außerfilmischen Aspekten erörtert. Anhand dieser vier Beispiele präsentiert Rudolph anschließend seine Theorie der filmischen Aneignung von Musik, welche – sowohl in

- »Statt die Filme über einen Analysekamm zu scheren, werden mithilfe je für den Einzelfall ausgewählter Methoden und Theorien spezifische Merkmale herausgearbeitet, wodurch das Phänomen präexistenter Musik im Film unter vielen verschiedenen Gesichtspunkten betrachtet wird.« (15)
- 2 Le Cygne von Camille Saint-Saëns.
- 3 Verschiedene Musikstücke von Antonio Vivaldi.
- 4 »Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ« von J.S. Bach und die Violinsonate in A-Dur von César Franck.



inhaltlicher als auch in konzeptioneller Hinsicht – im Zentrum seiner Ausführungen steht. Hierbei adaptiert er Christian Thoraus Begriff der »Metaphorizität⁵ und setzt ihn inhaltlich in Relation zu seinen Beobachtungen in den bis dato beschriebenen Analysen. Daraus leitet er ein Modell zur visualisierten Einordnung des interund intramedialen Adaptionsprozesses von präexistenter Musik im Film innerhalb der Pole interpretativer Kreation dund kreativer Interpretation⁷ in Form eines kartesischen Koordinatensystems ab (164-167, für Abb. 1 siehe 166), welches eine hochwertige Grundlage zur Abstufung und Klassifizierung des Umgangs mit präexistenter Musik in anderen filmischen Kontexten für zukünftige Filmmusikforschung bilden kann.

- 5 Vgl. Thorau 2017.
- »Die interpretative Kreation entsteht durch eine starke Form von Emergenz, die das Resultat einer starken Metaphorizität ist, die wiederum aus einer starken Konfliktausprägung hervorgeht.« (163) Gemeint ist eine große Distanz zwischen der originalen präexistenten Musik und ihrer Behandlung im Film.
- »Die kreative Interpretation entsteht [...] durch eine schwache Form von Emergenz, die das Resultat einer schwachen Metaphorizität ist, die wiederum aus einer schwachen Konfliktausprägung hervorgeht.« (163) Gemeint ist eine große Nähe zwischen der originalen präexistenten Musik und ihrer Behandlung im Film.

Es folgt eine detaillierte Analyse des Tristan-Vorspiels von Wagner, basierend auf der formalen Analyse der Musik von Robert P. Morgan (2000) in von Triers Film Melancholia. Besonders eindrucksvoll verdeutlicht Rudolph hierbei nicht nur die Adaption des musikalischen Inhalts durch die Verknüpfung des »Blickmotivs«⁸ mit der ihm zugeordneten »Melancholia-Einstellung« (177f.), sondern gleichermaßen den (im wahrsten Sinne des Wortes) einschneidenden Umgang mit der Musik selbst, aus welcher zugunsten der filmischen Erzählung mehrere Takte entnommen werden.⁹ Doch damit nicht genug, denn nun setzt Rudolph diese detaillierte Analyse in Relation zu einer weiteren Verbindung zwischen von Trier und Wagner: Lars von Triers Beauftragung als Regisseur für den Ring des Nibelungen anlässlich der Festspiele in Bayreuth 2006. Ging es bisher also noch um filmimmanente Bedeutung und Bedeutungsaustausch, so wird den analytisch-philosophischen Überlegungen zur fiktionalen Welt der Filme nun ein Bezug zur Realität hinzugefügt, welcher zugleich Lars von Triers Anspruch an sein eigenes Schaffen als Regisseur verdeutlicht: durch das Spiel und die Wechselwirkung mit präexistenter Musik als realem Element eine Form von erlebbarer Realität für das Publikum zu schaffen. Die

- 8 Vgl. Thorau 2003, 192–202.
- 9 Takt 36.4 bis Takt 40.3 werden »herausgeschnitten« (176).

Analyse des Films *Dancer in the Dark* rundet somit schlussendlich Rudolphs Ausführungen ab, da Lars von Trier hier über die präexistente Musik hinaus sogar deren Komponistin Björk als Schauspielerin der Hauptfigur des Films einbezieht. Hier trägt der Einsatz präexistenter Musik also maßgeblich zum bewusst provozierten Verschwimmen der Grenzen zwischen filmischer Fiktion und realer Welt bei.

Es erscheint daher nur konsequent, dass aus diesen Ausführungen die Anschlussfrage resultiert, inwieweit nicht nur Film sich durch die Aneignung präexistenter Musik auf Realität beziehen und somit zu real gestaltetem Erleben werden kann, sondern diese womöglich umgekehrt selbst auf unterschiedliche Weise beeinflussen kann. Im Ausblick liefert Rudolph bereits erste Indizien, wie z.B. die im Vergleich zu vorher unterschiedliche Rezeption und Interpretation des Tristan-Vorspiels nach Veröffentlichung des Films Melancholia. Rudolph setzt somit das Gedankengut von Zofia Lissa fort, die schon 1965 schrieb, dass die Theorie der Filmmusik »somit eine Theorie des Zusammenwirkens der Musik mit den anderen Faktoren der synthetischen Ganzheit →Film (sein [müsse] «.10 Über die ganzheitliche Betrachtung der ausgewählten präexistenten Musiken innerhalb ihres filmischen Kontextes hinaus wirft er die Frage nach einer größeren Wechselwirkung zwischen fiktionalem Medium und Realität auf und generiert damit zugleich eine Vielzahl von Anknüpfungspunkten für zukünftige Forschungsfragen im Bereich Medienrezeption.11

* * *

Rudolph zeigt mit seinen Untersuchungen, wie wichtig im Bereich der Filmmusikforschung ein hohes Maß an Interdisziplinarität bei der Wahl der Herangehensweise ist und wie vielfältige, unterschiedliche Aspekte bei der Annäherung an den Forschungsgegenstand Filmmusik berücksichtigt werden müssen oder hilfreich sein können: angefangen mit der Zusammenarbeit unterschiedlicher Personen bei der Filmproduktion und deren >handwerklicher< Komponente über die musiktheoretische Analyse der eingesetzten Musik und der Berücksichtigung des individuellen musikalischen Rezeptionshintergrunds bis hin zur Anwendung bzw. Übertragung von Theorien und Ansätzen aus gänzlich anderen Fachbereichen, wie z.B. der Metapherntheorie, um schlussendlich dem Gesamtkunstwerk >Film« analytisch gerecht zu werden und zu fundierten Erkenntnissen zur Filmmusik selbst, ihrem Einsatz und ihrer Wirkungsweise gelangen zu können. Darüber hinaus gelingt es ihm, seine Überlegungen inklusive all dieser grundverschiedenen Aspekte in einen so nachvollziehbaren und nahbaren Schreibstil zu verpacken, dass die hohe Komplexität der Gedankengänge nicht etwa abschreckt, sondern geradezu zur eigenen Beschäftigung mit dem weiten Forschungsfeld Filmmusik oder zumindest zum nächsten Kinobesuch eines der musikalisch-interpretativen Kunstwerke des Lars von Trier einlädt.

Susanne Hardt

¹⁰ Lissa 1965, 27.

¹¹ Vgl. hierzu auch die Podcast-Folge »So beeinflussen Filme und Serien unsere Erinnerungen« (Krafft 2023).

Literatur

Krafft, Elisabeth (Moderatorin), »So beeinflussen Filme und Serien unsere Erinnerungen«, in: *Aha! Zehn Minuten Alltags-Wissen*, Audio-Podcast vom 19. Juli 2023. https://zehn minutenalltagswissen.podigee.io/140-so-beein flussen-filme-und-serien-unsere-erinnerungen (6.10.2023)

Lissa, Zofia (1965), Ästhetik der Filmmusik, Berlin: Henschel.

Morgan, Robert P. (2000), »Circular Form in the Tristan Prelude«, *Journal of the American Musicology Society* 35/1, 69–103.

Rudolph, Pascal (2022), Präexistente Musik im Film. Klangwelten im Kino des Lars von Trier, München: edition text + kritik.

Thorau, Christian (2003), Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 50), Stuttgart: Franz Steiner.

Thorau, Christian (2017), »Musik als Metapher. Theorieansätze zwischen Sprache, Zeichen und Kognition«, in: *Handbuch Literatur & Musik* (= Handbuch zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 2), hg. von Nicola Gess und Alexander Honold, Berlin: Walter de Gruyter, 159–175.

© 2023 Susanne Hardt (info@susannehardt.de, ORCID iD: 0009-0001-8296-8060)

Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden [Dresden College of Music Carl Maria von Weber]

Hardt, Susanne (2023), Pascal Rudolph, *Präexistente Musik im Film – Klangwelten im Kino des Lars von Trier,* München: edition text + kritik 2022, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 20/2, 125–128. https://doi.org/10.31751/1199

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: 25/08/2023 angenommen / accepted: 25/08/2023 veröffentlicht / first published: 30/12/2023 zuletzt geändert / last updated: 19/12/2023

