





Liber amicorum

---

Bodo Bischoff zum 60. Geburtstag

2012

**Verantwortlich:**

**Thomas Gerlich (Basel) und Andreas Traub (Bietigheim)**

Lieber Bodo!

An Deinem 60. Geburtstag wirst Du Rückschau halten, und es ist Dir zu wünschen, daß sie von dem tiefen Gefühl der Zufriedenheit getragen ist. Du bist Deinen Weg gegangen und bis hierher gekommen, und auf diesem Weg bist Du vielen Menschen begegnet und hast sie beeindruckt, als Lehrer, als Dirigent, als Kollege und als Gesprächspartner. Nicht wenige Menschen hast Du dabei bleibend geprägt. So ist es dazu gekommen, daß einige, die Dich in einer bestimmten Zeit am Berliner Institut in der Hundekehlestraße erlebt haben, an diesem Deinen Geburtstag zu Dir hindenken und diesem Denken und Wünschen greifbaren Ausdruck geben wollen. Möchten Dir bei der Lektüre Erinnerungen wach werden und ein gutes Licht auf die kommenden Jahre werfen. Ad multos annos!

Im April 2012

Thomas Gerlich und Andreas Traub



## Bodo Bischoff – Curriculum vitae

Am 23. April 1952  
in Ubbedissen/Bielefeld geboren

1955  
Übersiedlung nach Berlin-Zehlendorf

Zuerst Violinunterricht, dann Wechsel zum Klavier; später Tonsatz-  
unterricht an der Musikschule Berlin-Zehlendorf

1972  
Altsprachliches Abitur

1972–1976  
Studium der Schulmusik, Musikwissenschaft und Erziehungswissenschaft  
an der Hochschule der Künste sowie der Biologie (später auch der Musik-  
wissenschaft) an der Freien Universität Berlin

1976 und 1977  
1. Staatsexamen in Schulmusik/Erziehungswissenschaft und Biologie

1976–1989  
Lehrer am Schadow-Gymnasium in Berlin-Zehlendorf; Aufbau eines  
Orchesters und Austausch mit englischen und schwedischen Jugend-  
orchestern; Einstudierung u. a. von *Die Dreigroschenoper* (1980) und  
*Happy End* (1986)

1979  
2. Staatsexamen für das Amt des Studienrats

Seit 1981  
Studienrat im Hochschuldienst am Musikwissenschaftlichen Institut der  
Freien Universität Berlin mit der Aufgabe, die musiktheoretischen Fächer  
zu gestalten

Über Jahrzehnte Arbeit als Chorleiter und Stimmbildner mit verschiedenen  
Ensembles

## Curriculum vitae

Seit 1989

Tätigkeit in der Chorleiter- und Dirigentenausbildung u. a. in Berlin, Hitzacker, Rendsburg, Trossingen, in Österreich, Paraguay und der Schweiz

1991

Gründung der Österreichischen Chorwochen (seit 2001 „Internationale Chorakademie“, seit 2007 in Hammelburg), Aufführung u. a. des *Messias* von Händel, der *Fest- und Gedenksprüche* und des *Deutschen Requiems* von Brahms

Seit 1992

Dozent für Chorleitung an der Bundesakademie für kulturelle Bildung in Wolfenbüttel

1992

Promotion mit der Dissertation *Monument für Beethoven – Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns* an der Freien Universität Berlin

Seit 1993

Lehrtätigkeit an der Universität Kassel, 1997 erstmals als Vertretungsprofessor

2002

Gründung des Ensembles „Amici musicae vocalis et instrumentalis“, Aufführung u. a. der Motetten BWV 225 und 227, der Kantaten BWV 4, 21 und 31, der Messen BWV 233 und 236 sowie der *Brandenburgischen Konzerte* Nr. 3 bis 5 von Johann Sebastian Bach

2002

Gründung des Ensembles „UNISONO Berlin“, Aufführung von Werken u. a. von Balduin Hoyoul, Johann Christoph Altnickol und Georg Schumann

2005

Ernennung zum Honorarprofessor an der Universität Kassel



## Bodo Bischoff – Veröffentlichungen

### B ü c h e r

- Monument für Beethoven. Die Entwicklung der Beethoven-Rezeption Robert Schumanns  
Köln-Rheinkassel 1994. 564 S.

### A u f s ä t z e ( A u s w a h l )

- Alte und neue Wege der motivisch-thematischen Arbeit in Schumanns 4. Sinfonie  
in: *Robert-Schumann-Tage 1986. Bericht über die 11. Wissenschaftliche Arbeitstagung zu Fragen der Schumann-Forschung in Zwickau*, Zwickau 1986, S. 22–35
- Die Dresdener Opern Richard Wagners aus der Sicht Robert Schumanns  
in: *Schriftenreihe der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber Dresden 12*, Sonderheft, hrsg. von Günther Stephan u. a., Dresden 1988, S. 764–779  
in: *Schumann-Studien 2*, Zwickau 1989, S. 6–14
- (zus. mit Ulrich Siebert) Zum Rezitativ Nr. 2 aus der Kantate „Ihr Menschen, rühmet Gottes Liebe“ BWV 167 von J. S. Bach. Versuch einer Analyse  
in: *Johann Sebastian Bachs historischer Ort*, hrsg. von Reinhard Szeskus, Leipzig und Wiesbaden 1991 (Bach-Studien, Bd. 10), S. 137–154
- Die letzte Stufe der Aneignung: Robert Schumanns Dirigierpartitur der 7. Sinfonie A-Dur, op. 92 als Dokument seiner Beethoven-Interpretation  
in: *Beethoven und die Zweite Wiener Schule*, hrsg. von Otto Kolleritsch, Wien und Graz 1992 (Studien zur Wertungsforschung, Bd. 25), S. 153–189

- (zus. mit Gerd Nauhaus) Robert Schumanns Leipziger Konzertnotizen von 1833. Faksimile, Übertragung und Kommentar (Erstveröffentlichung)
- „Entzückung“ und „Bizarres“. Zur Beethoven-Rezeption des jungen Robert Schumann  
in: *Schumann-Studien* 3–4, hrsg. von Gerd Nauhaus, Köln 1993, S. 20–74 und S. 244–253
- Robert Schumanns 3. Klaviertrio g-moll op. 110. Entstehung, Rezeption und Analyse  
in: *Schumann in Düsseldorf. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposion*, hrsg. von Bernhard R. Appel, Mainz 1993 (Schumann Forschungen, Bd. 3), S. 221–248
- Ludwig van Beethoven, Serenade für Violine, Viola und Violoncello D-Dur op. 8  
in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Albrecht Riethmüller u. a., Laaber 1994, S. 56–60
- Von Teilnahmslosigkeit über Skepsis zur Faszination. Robert Schumanns Begegnungen mit Richard Wagner und seinen Dresdner Opern  
in: *Die Dresdner Oper im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Michael Heinemann und Hans John, Laaber 1995, S. 227–241
- Maß und Zahl – Kerygma und Melos. Textauslegung und theologischer Formbegriff in der Motette „Also hat Gott die Welt geliebt“ (SWV 380) aus der „Geistlichen Chormusik“ 1648 von Heinrich Schütz  
in: *Semantische Inseln – Musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Hanns-Werner Heister u. a., Hamburg 1997 (Zwischen/Töne, Bd. 7), S. 9–20
- Das Bach-Bild Robert Schumanns  
in: *Bach und die Nachwelt*. Bd. 1: 1750–1850, hrsg. von Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen, Laaber 1997, S. 421–499
- „... Der Gnaden spendet ohne Zahl ...“. Zu Robert Schumanns Motette „Verzweifle nicht im Schmerzensthal“ (Friedrich Rückert) op. 93  
in: *Schumanniana nova. Festschrift Gerd Nauhaus zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Bernhard R. Appel u. a., Sinzig 2002, S. 88–113

## Bibliographie

- Impromptus über eine Romanze von Clara Wieck für Klavier op. 5
- Klaviersonate Nr. 1 fis-moll op. 11
- Klaviersonate Nr. 2 g-moll op. 22
- Klaviertrio Nr. 1 d-moll op. 63  
in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Laaber 2005, Bd. 1, S. 28–31, S. 57–64, S. 122–128 und S. 408–414
- Vier Fugen für Klavier op. 72
- Klaviertrio Nr. 3 F-Dur op. 80
- Klaviertrio Nr. 3 g-moll op. 110
- Sieben Klavierstücke in Fughettenform op. 126
- Johann Sebastian Bach, Sechs Violinsonaten, Sonaten und Partiten BWV 1001–1006 mit hinzugefügter Klavierbegleitung von Robert Schumann WoO 8  
in: *Robert Schumann. Interpretationen seiner Werke*, hrsg. von Helmut Loos, Bd. 2, Laaber 2005, S. 16–19, S. 48–53, S. 195–199, S. 274–278 und S. 410–412
- Kirchenmusik als Kirchengeschichte  
in: *Kirchenmusik als religiöse Praxis*, hrsg. von Harald Schroeter-Wittke und Gotthard Fermor, Leipzig 2005, S. 72–77
- „Der geistlichen Musik die Kraft zuzuwenden, bleibt ja wohl das höchste Ziel des Künstlers“. Zur Religiosität in Leben und Werk Robert Schumanns
- Trennung, Trauer und Tod in Leben und Werk Robert Schumanns  
in: *Spiritualität der Musik. Religion im Werk von Beethoven und Schumann*, hrsg. von Gotthard Fermor, Rheinbach 2006, S. 55–80 und S. 81–105
- „Corale“ – Ende vom Spiel – schließen oder aufhören? Zu zyklischen Aspekten der Satzschlüsse in Sándor Veress’ „Glasklängespiel“
- „Canzonetta“ – Kleiner Gesang oder des Menschen Stimme. Zu kompositorischen ‚Perspektiven‘ im 3. Satz von Veress’ „Glasklängespiel“  
in: *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher*, hrsg. von Doris Lanz und Anselm Gerhard, Kassel etc. 2008 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung Bd. 11), S. 107–122 und S. 123–141

- Zwischen interpretatorischer Stringenz und genialischer Willkür. Phrasierung und Artikulation des Hauptthemas im Kopfsatz der Rheinischen Sinfonie in ausgewählten Tonträgerproduktionen des letzten 65 Jahre  
in: *Schumann Studien* 9, hrsg. von Ute Bär, Sinzig 2008, S. 55–79
- Robert Schumann  
in: *Das Beethoven-Lexikon*, hrsg. von Heinz von Loesch und Claus Raab, Laaber 2008, S. 667–669
- Das Hässliche und Bizarre in den „Gesammelten Schriften“ Robert Schumanns. Miszellen zu einer Theorie des ästhetischen Verdikts in seinen Rezensionen  
in: *Robert Schumann. Persönlichkeit, Werk und Wirkung. Bericht über die Internationale Musikwissenschaftliche Konferenz vom 22. bis 24. April 2010 in Leipzig*, hrsg. von Helmut Loos, Leipzig 2011, S. 50–68
- Text und Kontext. Kontextualität, Textgenese und -redaktion der „Gesammelten Schriften“ Robert Schumanns exemplifiziert an zwei frühen Artikeln  
in: *Bericht über das Symposium „Eine neue poetische Zeit“ – Tagung zum 175-jährigen Bestehen der Neuen Zeitschrift für Musik vom 2. bis 3. April 2009 in Düsseldorf*, erscheint 2012

## Editionen

- Klaus Kropfnger, *Über Musik im Bilde. Schriften zu Analyse, Ästhetik und Rezeption in Musik und Bildender Kunst*  
Hrsg. von Bodo Bischoff, Andreas Eichhorn, Thomas Gerlich und Ulrich Siebert. Köln-Rheinkassel 1995. VIII, 679 S.
- *Motetten und Magnificat-Kompositionen des Lasso-Schülers Balduin Hoyoul (um 1548–1594)*  
München 2011. Heft 1. 42 S.
- Sándor Veress, *Divertimento für Orchester (1935)*  
Bern, erscheint 2012. 48 S.

## Bibliographie

### Re z e n s i o n e n

- Ulrich Kaiser, *Der vierstimmige Satz. Kantionalsatz und Choralsatz*, Kassel etc. 2002 (Bärenreiter Studienbücher Musik Bd. 12)  
in: *Musik und Kirche* 72 (2002), S. 263f.
- Robert und Clara Schumann, *Ehetagebücher*, hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Frankfurt a. M. und Basel 2007  
in: *Die Tonkunst* 2 (2008), S. 391–393
- Robert Schumann, *Dichtergarten für Musik. Eine Anthologie für Freunde der Literatur und Musik*, hrsg. von Gerd Nauhaus und Ingrid Bodsch, Bonn 2007  
in: *Die Tonkunst* 2 (2008), S. 497–499
- Frigge-Marie Friedrich, *Joseph Joachim, der Meister der Geige*, Starnberg 2008  
in: *Die Tonkunst* 3 (2009), S. 370–372
- *Schumann Briefedition. Serie II, Bd. 1: Robert und Clara Schumann. Briefwechsel mit der Familie Mendelssohn*, hrsg. von Kristin R. M. Krahe u. a., Köln 2009  
in: *Die Tonkunst* 3 (2009), S. 532–534
- Werner König, *Studien zu Alban Bergs Oper „Lulu“*, Tutzing 2008  
in: *Die Tonkunst* 4 (2010), S. 431–433



Thomas Gerlich (Basel)

„Ein artiges Exempel“

*Zu einer Fuge von Johann Krieger*

Guter Unterricht kann Impulse setzen, die lange tragen. Der Theorie-Unterricht von Bodo Bischoff hat nicht wenigen Studenten solche Impulse gegeben. Ich verdanke ihm Entscheidendes. So hat in meinem Fall zum Beispiel die Behandlung von Johann Sebastian Bachs f-moll-Sinfonia (BWV 795) und der dort angewandten Technik des doppelten Kontrapunkts eine Faszination geweckt, die bis heute anhält. Unter ‚doppeltem Kontrapunkt‘ ist bekanntlich ein Stimmtauschverfahren zu verstehen, bei dem eine mehrstimmige Ausgangsformulierung so angelegt ist, daß bei ihrer ‚Umkehrung sowohl die Harmonie, als die Fortschreitung ihre Reinigkeit und Richtigkeit behalten‘, wie es etwa bei Kirnberger<sup>1</sup> heißt. In der f-moll-Sinfonia, einem Lehrstück des doppelten Kontrapunkts, hat Bach ein figuren- und dissonanzengesättigtes Ausgangsthema von bewegender Expressivität verwendet. Er nahm damit freilich in Kauf, daß in den abgeleiteten Permutationen stellenweise die Normen des spätbarocken Tonsatzes strapaziert werden – in Kirnbergers Augen so sehr, daß er ‚angehenden Contrapunctschülern‘ diesen Satz nicht als Exempel empfehlen mochte.<sup>2</sup> Inwiefern das Verfahren noch ‚legal‘ (im Sinne Heinichens) ist, ist eine Frage, die sich – hier<sup>3</sup> und bei anderen Stücken Bachs – im Detail zu diskutieren lohnte. Eine andere Frage, die mich ‚seit damals‘ interessiert, heißt: Wie sind Komponisten neben und vor Bach mit den Möglichkeiten, aber auch den satztechnischen Restriktionen des doppelten Kontrapunkts umgegangen? Sie gehört

---

<sup>1</sup> Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, Tl. 2, Berlin und Königsberg 1776–79, 2. Abteilung, S. 4.

<sup>2</sup> Ebenda, S. 41.

<sup>3</sup> Vgl. Reinhard Bahr, *Was heisst hier theatralisch? Zur Satztechnik der Invention 1 (BWV 772) von J. S. Bach vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Generalbaßlehre*, in: *Musik – nicht ohne Worte. Beiträge zu aktuellen Fragen aus Komposition, Musiktheorie und Musikwissenschaft*, hrsg. von Manfred Stahnke, Hamburg 2000 (*Musik und*, Bd. 2), S. 163–188, hier S. 185f.

zum Hintergrund der folgenden Bemerkungen, einem ersten Versuch über eine Clavierfuge von Johann Krieger (1651–1735), dem – um der Sache gerechter zu werden – ein zweiter wird folgen müssen.

\* \* \*

1. Das hier interessierende Stück ist ein Satz aus Kriegers *Anmuthiger Clavier-Übung*.<sup>4</sup> Diese Sammlung, „bestehend in unterschiedlichen Ricercarien, Präludien, Fugen, einer Ciacona und einer auf das Pedal gerichteten Toccata“, erschien 1699 in Nürnberg im Druck. Nach einer Max Seiffert noch zugänglichen, heute verschollenen Quelle aus der Hand Forkels ist die Entstehung von 15 der 25 Stücke – darunter auch die ausgewählte Fuge – allerdings auf spätestens 1680 zu datieren. Johann Krieger war über 53 Jahre als Organist und Director Chori Musici in Zittau tätig. Die *Anmuthige Clavier-Übung*, zwei Jahre nach seinen *Sechs Musicalischen Partien*, [...] auf einem Spinet oder Clavichordio zu spielen herausgekommen, hat bei den Zeitgenossen wesentlich sein Renommee als Komponist begründet, das vorrangig das eines Kontrapunktikers war. Beleg dafür ist unter anderem eine Reihe von erhaltenen Abschriften insbesondere polyphoner Stücke aus der *Clavier-Übung*, die überwiegend wohl den Berliner Kreisen um Kirnberger und Johann Friedrich Agricola zuzuordnen sind.<sup>5</sup> Für Marburg durfte Krieger in einer mustergültigen „Fugenbibliothek“ nicht fehlen.<sup>6</sup> Händel hat sein Exemplar der *Clavier-Übung* nach England mitgenommen und seine Wertschätzung für Krieger geäußert.<sup>7</sup> Und nicht zuletzt hat Johann Mattheson – dazu gleich noch etwas mehr – in seinen Publikationen wiederholt auf Krieger als Autorität speziell auf dem Gebiet der „Doppel-Fuge“ hinge-

---

<sup>4</sup> Die bezüglich Notentext, Satzzählung etc. zugrundegelegte Ausgabe ist: Johann Krieger, Franz Xaver Anton Murschhauser und Johann Philipp Krieger, *Gesammelte Werke für Klavier und Orgel*, hrsg. von Max Seiffert, Leipzig 1917 (DTB, Bd. 30); im Weiteren zitiert als „Ed. Seiffert“. Als neuste kritische Ausgabe wird beigezogen: Johann & Johann Philipp Krieger, *Sämtliche Orgel- und Clavierwerke*, hrsg. von Siegbert Rampe und Helene Lerch, 2 Bde., Kassel etc. 1999; im Weiteren zitiert als „Ed. Rampe/Lerch“.

<sup>5</sup> Siehe die Hinweise in der Ed. Rampe/Lerch, Bd. 1, S. XIIIf.

<sup>6</sup> Friedrich Wilhelm Marburg, *Abhandlung von der Fuge*, Tl. 2, Berlin 1754, S. XX.

<sup>7</sup> Friedrich Chrysander, *G. F. Händel*, Bd. 3, Leipzig 1867, S. 211; ergänzend Ed. Rampe/Lerch, Bd. 1, S. VIII.



wiesen und ihn noch 1739 zu den „besten und gründlichsten Contrapunctisten dieses Jahrhunderts“ gerechnet.<sup>8</sup>

Als Fugenkomponist ist Krieger derzeit mit knapp 20 Stücken für Clavier greifbar: die *Clavier-Übung* enthält – rechnet man den zweiten Teil der abschließenden Toccata dazu – acht Sätze, hinzu kommen vier Gigue-Fugen in den *Partien* und momentan sechs respektive (je nach Zählung) sieben nur abschriftlich überlieferte Stücke, die relativ sicher Krieger zuzuweisen sind. Ein weitgehend blinder Fleck sind dagegen bis heute die Fugen in Kriegers einst sehr umfangreichem geistlichen Vokalwerk, von dem nur ein kleiner Teil überliefert und praktisch nichts ediert ist.<sup>9</sup> Das ist ebenso unbefriedigend wie der weitgehende Mangel an analytischen Texten.<sup>10</sup> Kommt der Fugenkomponist Krieger zur Sprache, bleibt es nahezu immer – so auch in Emil Platens „Fuge“-Artikel in der neuen *MGG* – beim Hinweis auf die Nr. 15 der *Anmuthigen Clavier-Übung*: eine „Fuga [...] à 4 Thematik“, die die Soggetti der vier vorangehenden Fugen zusammenbringt und darum vor allem im Hinblick auf die (potenzielle) Quadrupelfuge in der *Kunst der Fuge* interessiert. Im Weiteren soll mit der Nr. 19 eine andere mehrthemige Fuge im Mittelpunkt stehen. Mit Blick auf den Forschungsstand scheint mir die etwas detailliertere Betrachtung einer einzelnen Krieger-Fuge ihren guten Sinn zu haben. Präsentiert wird keine Takt-für-Takt-Analyse; stattdessen verfolge ich, je für sich, drei Aspekte: thematisches Material (Abschnitt 2), Formbildung (3) und Stimmtausch-Verfahren (4).

2. Johann Mattheson thematisiert Kriegers Fuge in d (Notentext im Anhang<sup>11</sup>) im Kapitel „Von Doppel-Fugen“ seines *Vollkommenen Capellmeisters* als „ein artiges Exempel einer Doppelfuge mit dreien Subjecten“.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, S. 442.

<sup>9</sup> Zwei Kantaten sind in *DTB*, Bd. 9, enthalten.

<sup>10</sup> Nicht zugänglich war mir: J. E. Thomas, *The Keyboard Works of Johann Krieger*, Diss. Ohio State University 1976.

<sup>11</sup> Gegenstand meiner Analyse ist die Fuge in der Fassung der *Anmuthigen Clavier-Übung*. Nicht einbezogen wird eine jüngere Fassung in der Handschrift Johann Gottfried Walthers mit Varianten, deren Urheberschaft unklar ist (vgl. Ed. Seiffert, S. LIIf.). Einen synoptischen Abdruck der beiden Fassungen bietet Ed. Rampe/Lerch, Bd. 1, S. 78f.

<sup>12</sup> Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, S. 442f.; knappe Hinweise auf Krieger als vorbildlichen Fugenkomponisten bereits in Matthesons *Critica Musica*, Bd. 1 (1722), S. 326, und Bd. 2 (1725), S. 222 Fußnote. – Rampe und Lerch beziehen den

„Doppelfuge“ ist hier als Oberbegriff für mehrthemige Fugen überhaupt zu verstehen, bei denen die Soggetti für ihre vertauschbare Simultankombination ja im doppelten Kontrapunkt gearbeitet sein müssen. Mattheson steht damit terminologisch im Einklang mit der deutschsprachigen Theorie seiner Zeit, wie etwa die Definition im Lexikon von Walther zeigt, die sich wie eine Kurzbeschreibung von Kriegers Fuge liest:

„Eine Doppel-Fuge heisset: wenn zwey, drey bis vier themata mit einander zugleich sich hören, und auf unterschiedliche Art umkehren lassen, so, daß jedes bald oben, in der Mitte und unten zu stehen kommt, und doch allezeit eine richtige Harmonie vernommen wird.“<sup>13</sup>

Als mustergültig erwähnenswert ist Mattheson an Nr. 19 besonders, daß der Stimmtausch der Soggetti in mehreren Versetzungsintervallen – aus seiner Sicht: Oktave und Duodezime – erfolgt. Zu einem „artigen Exempel“ machen das Stück aber auch seine Soggetti selbst. Aus deren topischem Charakter, aus kompositionsgeschichtlich zahlreichen melodischen Vorgänger- und Nachfolger-Formulierungen ergibt sich nämlich ein Netz von Bezügen, durch das die Fuge zu einem kleinen Knotenpunkt barocker imitatio wird. Ich betrachte die Soggetti zunächst unter diesem Aspekt, bevor dann nach ihrer Funktion im Stück und damit nach dem formalen Typus von mehrthemiger Fuge zu fragen ist.

Für eine Vorstellung der Soggetti eignet sich – obwohl diese nicht immer simultan auftreten – ihre Bündelung als dreistimmiger „thematischer Satz“<sup>14</sup>, wie ihn Krieger zum Beispiel in T. 16–19 komponiert hat:

---

längeren Passus im *Vollkommenen Capellmeister* nicht auf die Fuge Nr. 19, sondern ordnen die beiden dort enthaltenen Notenbeispiele einer eigenständigen, nur dort und „fragmentarisch überlieferte[n] Permutationsfuge“ in C (!) zu (Ed. Rampe/Lerch, Bd. 1, S. XII und 102). Schon allein, weil die Beispiele völlig identisch sind mit zwei Stellen in Nr. 19 (T. 12–14 und 23–25) und beide Beispiele offensichtlich Ausschnittscharakter haben, erscheint diese Deutung abwegig.

<sup>13</sup> Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, Leipzig 1732, S. 266.

<sup>14</sup> Ich übernehme diesen Ausdruck von Werner Breig, *Zur Harmonik von Bachs f-moll-Sinfonia*, in: *Erich Doflein. Festschrift zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Lars Ulrich Abraham, Mainz 1972, S. 17–26.

Beispiel 1

The image shows a musical score for a piece titled 'Ein artiges Exempel'. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains three melodic lines labeled 'Soggetto 1', 'Soggetto 3', and 'Baustein z'. The bass staff contains a single line labeled 'Soggetto 2'. The music is in common time (C) and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The key signature is one flat (B-flat).

In Beispiel 1 tritt das Soggetto 1 (= S1) in der Comes-Form auf; seine melodische Grundidee und sein vielfacher Traditionsbezug werden in der Dux-Form deutlicher (Beispiel 2a). Rhythmisch ein ‚Gangthema‘, wird S1 diastematisch geprägt durch den Abstieg der diatonischen Leiterstufen 5→1 in Moll, der als doppelter ‚Sekundgang‘ (Hindemith) einer Ober- und einer Unterlinie (die steigenden Terz-Glieder) gestaltet ist. Affektbezogen hat S1 Ethos-Charakter, der sich nicht zuletzt erklären läßt mit dem Fehlen vor allem der aeolischen 6. Leiterstufe, aber auch des Leittons und der durch diese zustandekommenden Expressivintervalle, wie sie für so viele Moll-Themenbildungen der ‚fuga pathetica‘ typisch sind. Krieger schließt sich mit seiner Themenformulierung einem alten Melodiemodell in Moll (respektive im 1./9. Modus) an. Groß ist beispielsweise die Ähnlichkeit der diastematischen Kontur mit der ersten Zeile des Liedes ‚Vater unser im Himmelreich‘ (Beispiel 2b), das dem Organisten in St. Johannis natürlich alltäglich präsent war. (Andreas Werckmeister hat, nebenbei bemerkt, genau diese Zeile in seiner *Harmonologia musica* von 1702 in einem Beispiel für den permutierbaren thematischen Satz zu vier Stimmen als Soggetto benutzt.<sup>15</sup>) Im älteren imitatorischen Kontrapunkt war das Melodiemodell mit gebrochen fallender Quinte ebenfalls verbreitet, etwa als Initialmotiv im Ricercar.<sup>16</sup> Diese Traditionslinie erreicht Krieger und geht über ihn hinaus: Das Thema der c-moll-Fuge aus dem *Wohltemperirten Clavier II* ähnelt S1

<sup>15</sup> Siehe Carl Dahlhaus, *Zur Geschichte der Permutationsfuge*, in: *Bach-Jahrbuch* 1959, S. 95–110, hier S. 101.

<sup>16</sup> Siehe die Beispiele bei Bernhard Meier, *Alte Tonarten. Dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*, Kassel etc. 1992 (*Bärenreiter Studienbücher Musik*, Bd. 3), S. 90.

– obgleich es durch seinen gerafften Mittelteil agiler ist und wie viele ‚moderne‘ Fugenthemen Bachs auf der Terz schließt – auf frappante Art, ohne daß man von einem Zitat sprechen müßte (Beispiel 2c).

Beispiel 2

The image displays four musical staves, labeled (a) through (d), each containing a different melodic line. Staff (a) is in C major, starting with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes, including a chromatic descent. Staff (b) is in C major, showing a simple, stepwise melodic line. Staff (c) is in C minor, featuring a chromatic descent of eighth notes. Staff (d) is in C major, beginning with a quarter rest and a quintal leap, followed by a chromatic descent.

- (a) Joh. Krieger, Soggetto 1 in Dux-Form (unten) und Soggetto 3
- (b) „Vater unser im Himmelreich“ (Gesangbuch Schumann, 1539)
- (c) Joh. Seb. Bach, Fuge c-moll (*Das Wohltemperirte Clavier II*)
- (d) Joh. Kuhnau, Fuge aus der Partie II (*Neue Clavier-Übung, anderer Theil*)<sup>17</sup>

Derselben Themenfamilie begegnet man auch – und die Beispielreihe ließe sich weiter fortsetzen – in einer Fuge der 1692 erschienenen *Neuen Clavier-Übung, anderer Theil* von Johann Kuhnau, dem interimistischen Amtsvorgänger Kriegers in Zittau. Die gesamte melodische Gestalt macht das dortige Soggetto zu nichts weniger als einem Zwilling von S1, variiert durch einen initialen Quintsprung, der eine Erweiterung des Quintambitus um die Leiterstufen #6 und #7 zur Folge hat (Beispiel 2d). Mindestens so bemerkenswert wie diese enge Verwandtschaft ist, daß Kuhnau hier als simultan kombinierbares weiteres Soggetto den chromatisch fallenden Quartgang einsetzt. Krieger verfährt nämlich genauso (Beispiel 2a): sein drittes Sog-

<sup>17</sup> DDT, 1. Folge, Bd. 4, S. 38f.

getto (= S3) ist die um den oberen Ganzton erweiterte katabasis der chromatischen Leiterstufen 1→5. Beide Komponisten folgen damit zunächst schlicht einem lokalen Trend, denn das chromatisierte Tetrachord war ein gerne benutztes Soggetto in der mitteldeutschen Fuge des 17. Jahrhunderts.<sup>18</sup> Verfolgenswert ist jedoch, welche unterschiedlichen kompositorischen ‚Lösungen‘ aus dem gleichen Ausgangsmaterial entstehen. Kuhnau wendet nämlich auf sein S1 plus S3 so ähnliches Themenpaar ganz andere Fugenkünste an als Krieger, indem er zwischen Grundgestalt und Umkehrung der Soggetti hin und her wechselt und mit ihrem Einsatzabstand spielt.<sup>19</sup> Auch die Geschichte der beiden Themen als Paar ist mit Kuhnau und Krieger nicht zuende: Hingewiesen sei – im Bewußtsein der Unterschiede im Detail – auf den Schlußabschnitt (T. 158ff.) im Contrapunctus 8 der *Kunst der Fuge*, wo eine Umkehrungsvariante des Hauptthemas und damit ein Derivat des Melodiemodells (dessen Quintambitus um die Stufe b6 erweitert ist) mit einem chromatisch fallenden Kontrasubjekt kombiniert wird.

In Beispiel 1 wird S3 vom umspielten Tonleitersegment 5-#6-#7-8 fortgesetzt. Diese Floskel sei ‚Baustein z‘ genannt; Krieger setzt sie in Nr. 19 multifunktional, als eine Art ‚melodischen Kitt‘ ein. Sie ist kein Soggetto, darf aber in der Zusammenschau des gestalthaft verfestigten Materials keinesfalls fehlen. Baustein z kann als Schlußformel mit Diskantklausel verwendet werden und kontrapunktiert dann (wie in Beispiel 1) die Tenorklausel am Ende von S1. Als einziger gestalthafter Baustein ist z aszendent, denn das noch nachzutragende zweite Soggetto (= S2) hat wie S1 und S3 einen sinkenden melodischen Bogen. Als rein skalares und diminiertes ‚Laufthema‘ ist auch S2 stark traditionsgebunden, fällt gleichsam unter „Organistenzwirn“. Krieger selbst arbeitet zum Beispiel in der Nr. 6 der *Anmuthigen Clavier-Übung*, einer zweithemigen Fuge (Ed. Seiffert, S. 38f.), mit einem ähnlichen Baustein. Er hat dort eine vergleichbar kontrastierende Rolle wie S2 in Nr. 19. Um diesen Aspekt muß die Themenbetrachtung abschließend noch ergänzt werden. So topisch und damit

---

<sup>18</sup> Arnfried Edler, *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente*, Tl. 1: *Von den Anfängen bis 1750*, Laaber 1997 (*Handbuch der musikalischen Gattungen*, Bd. 7.1), S. 348 (mit Beispielen).

<sup>19</sup> Unter anderen als den von mir angesprochenen Aspekten behandelt Mattheson (*Der Vollkommene Capellmeister*, S. 434f.) auch dieses Stück als Muster einer Doppelfuge.

werkspezifisch die Soggetti samt Baustein z jeweils für sich nämlich sind, so wenig scheint doch ihre Zusammenstellung beliebig zu sein. Damit ist an dieser Stelle nicht ihre satztechnische Verträglichkeit gemeint. Vielmehr läßt sich eine figürliche Komplementarität erkennen, die den thematischen Verbund zu einem nicht nur kontrapunktischen, sondern auch gedanklichen Ganzen macht. Man könnte es so fassen: Gang- und Laufthema, deszendenter und aszendenter Gestus, Ethos- und Pathoscharakter (der chromatische Gang) fügen sich zu einer „concordia discors“.

Freilich: Wie nah und verbindlich lassen sich Philosopheme dieser Art, die für den instrumentalen Symbolkanon verbürgt sind (der Kanon BWV<sup>2</sup> 1086 hat exakt die genannte Überschrift<sup>20</sup>), auch an thematische Sätze der mehrthemigen Fuge und Verwandtes herantragen? Kuhnau immerhin spricht von „dunckeln“, d.h. impliziten „Conceptus“ als Sujets der damaligen Instrumentalmusik.<sup>21</sup> Doch erweist sich Kriegers Themen-Trias für eine solche Deutung als spezifisch genug – beim Vergleich mit weiteren Fugen und im Bewußtsein, daß zumindest die rhythmische Unterscheidbarkeit der Soggetti zu den Standardforderungen der barocken Fugentheorie gehört?<sup>22</sup> Die aufgeworfenen Fragen müßten an anderer Stelle weiterverfolgt werden.

3. Krieger hat für seine „Doppelfuge mit dreien Subjecten“ eine dreiteilige Form gewählt; im Überblick:

Teil A (T. 1–12): Exposition einer Quintenfuge mit S1

Teil B (T. 12–37): Stimmtauschfuge mit S1, S2 und S3

Teil C (T. 37–43): Coda mit einzelnen Einsätzen von S2 und S3 (modifiziert) über V- und I-Orgelpunkt

---

<sup>20</sup> Vgl. auch das Emblem mit dieser inscriptio in: *Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, hrsg. von Arthur Henkel und Albrecht Schöne, Stuttgart 1967, S. 1117.

<sup>21</sup> Johann Kuhnau, Vorrede zu *Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien* (1700), abgedruckt in *DDT*, 1. Folge, Bd. 4; das Zitat S. 123.

<sup>22</sup> Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, S. 431, 444; Friedrich Wilhelm Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Tl. 1, Berlin 1753, S. 131.

Der A-Teil von Nr. 19 könnte der einer „einfachen“ einthemigen Fuge sein. Krieger setzt an den Beginn die Exposition einer „Quintenfuge“ (Marpurg) mit regelmäßigem Wechsel von Dux- und Comes-Form des Themas. Die vier Einsätze und deren Register-Plazierung indizieren Vierstimmigkeit, doch ist nicht einmal ein Viertel der insgesamt 43 Takte real vierstimmig. „Einfach“ ist die Exposition, da sie ohne beibehaltenes Kontrasubjekt auskommt, was im Blick auf die noch zu klärende Formidee von Nr. 19 stimmig erscheint. Mit Baustein z ist allerdings bereits im A-Teil beständig ein zweites Pattern im Spiel, und zwar in den beiden Funktionen, die es im ganzen Satz hat: Klausel-Gegenpart zu S1 und, dies sequenziell fortsetzend, Gelenkstück zu einem nächsten Themenvortrag.

Während die erste tonale Beantwortung von S1 in T. 5/6 in der Oberquinttonart kadenziiert, werden Kadenzen beim dritten und vierten Themenvortrag vermieden. Die in T. 12 angehängte Kadenz nach d – eine von insgesamt nur drei Kadenzen mit Baß-Klausel – markiert jedoch eine deutliche Gliederung und überschneidet sich zugleich mit einem S1-Vortrag im Alt, der den B-Teil eröffnet. Als Kontrapunkt zu S1 wird an dieser Stelle nämlich S2 eingeführt; der Schlußton von S2 ist Ansatz eines Quintgangs a–d in Vierteln, und als dessen ‚Beantwortung‘ auf der Oberquintstufe wird in T. 15/16 mit S3 auch noch das dritte Soggetto für eine Stimmtauschfuge<sup>23</sup> eingeführt. Welche formale Ordnung sich in ihr abzeichnet, stellt die folgende Übersicht<sup>24</sup> dar:

---

<sup>23</sup> Ich adaptiere diesen Ausdruck von Dahlhaus (*Zur Geschichte der Permutationsfuge*, S. 101), nicht zuletzt, um Konfusion mit dem Terminus „Permutationsfuge“ zu vermeiden, der für gewöhnlich einen speziellen Typus der Chorffuge bei Bach bezeichnet.

<sup>24</sup> Die Tonart-Angaben in der Übersicht sind nur behelfsmäßig: der Satz ist stellenweise tonartlich unterbestimmt, erschwerend kommt unsichere Akzidentiensetzung hinzu. Außerdem beschränken sich die Graphiken – obwohl der Satz stellenweise vierstimmig ist – auf die Darstellung der maximal drei thematischen Stimmen und ihrer Lage zueinander. Die Angabe „10↓ mit S1“ bezeichnet eine Stimme in parallelen Unterdezimen zu S1.

2. Durchführung					
Station	1a	1b	2	3	4
Takt	12–14	15–16	16–19	19–22	23–25
Tonart	d	(d)	a	(d)	a
OSt	S2		S3	S1 <sup>D</sup>	S2
MSt	S1 <sup>D</sup>	S3	S1 <sup>C</sup>	S2	S3
USt			S2	10↓ mit S1	S1 <sup>C</sup>

3. Durchführung					
Station	5	6	7	8	
Takt	26–29	28–30	31–34	34–37	
Tonart	C–d	d	F(–d)	d	
OSt		S2	3↑ mit S1	S3	
MSt	S2	S1 <sup>C</sup>	S1 <sup>D</sup>	S2	
USt	S1 <sup>D</sup>	S3	S2	S1 <sup>D</sup>	

Der Mittelteil von Kriegers Fuge erweist sich als hochgradig planvoller, gleichsam abgezierter Prozeß, bei dem im Gang durch acht Stationen verschiedene Simultankombinationen von S1, S2 und S3 demonstriert werden. Keine Station gleicht der anderen, denn zu den Unterschieden hinsichtlich der Tonart und der beteiligten Soggetti kommt der Stimmtausch und stellenweise die mixturartige Verdopplung von S1 hinzu. (In welchen intervallischen Stimmtausch-Verhältnissen die Stationen zueinander stehen, wird detailliert in Abschnitt 4 behandelt.) Die Abfolge der Stationen wirkt nichtsdestotrotz faßlich durchorganisiert. Läßt man Station 1b, die Präsentation von S3, beiseite, zeigt sich, daß Kombinationen von S1 + S2 und S1 + S2 + S3 regelmäßig alternieren. Je vier Themenvorträge bilden dabei einen Verbund, was sich nicht nur dadurch ergibt, daß S1 – als ‚Leitsoggetto‘ – in 1 bis 4 und 5 bis 8 jeweils in allen vier Stimmlagen



einmal auftritt, sondern weit ohrenfälliger auch durch die mit Abstand stärkste und gliedernde Binnenkadenz (nach a) in T. 25/26. Durch die weitere a-Kadenz in T. 18/19 ist die zweite Durchführung als Ganzes auf die Oberquinttonart ausgerichtet; global folgt die Fuge darum dem tonartlichen I-V-I-Schema. Formbildung im Kleinen kommt allerdings – anders als in der spätbarocken Fuge, doch typisch für die Pachelbel-Zeit – nur rudimentär durch tonartliche Regionen zustande. Für Kriegers Fuge ist insgesamt ein Tonsatz charakteristisch, der zwischen modalem und durmoll-tonalem Denken steht. Und so gibt es zwar bei 5 und 7 Themenvorträge, die einen Wechsel nach C-Dur respektive F-Dur erkennen lassen, die jedoch beide kadenziell nach d-moll umgelenkt werden. Themenfreie Passagen, die in der jüngeren Fuge mit längeren sequenzharmonischen Verläufen o.ä. zu plastischen Tonartwechseln beitragen, beschränken sich in Nr. 19 auf maximal anderthalbtaktige Scharniere. Krieger konnte auch Fugen jener moderneren Art schreiben, wie die Gigue in der d-moll-Suite der *Musicalischen Partien* beweist. Mit der Nr. 19 und speziell mit deren B-Teil, in dem engräumig Themenkombinationen gereiht werden, hat er eine fundamental andere Fugenkonzeption verfolgt.

Durch den phrygischen Halbschluß in T. 34 erhält der letzte Eintritt des kompletten thematischen Satzes eine gewisse Inszenierung. Vor dessen sonst üblicher Abkadenzierung wird jedoch ‚geflohen‘, da eine Variante von S3 den in der Oberstimme zu erwartenden Baustein z ersetzt. Die dergestalt suspendierte Kadenz wird anschließend, auf 6½ Takte gedehnt, durch eine Coda nachgeholt, die eine doppelte Funktion hat. Sie leistet einerseits eine tonale Schlußbildung von genügendem Gewicht, nämlich konventionell mit einem zweifachen Orgelpunkt. („Dieser letztere kommt“ – so C. Ph. E. Bach später – „gemeinlich in gearbeiteten Sachen, besonders in Fugen, am Ende über der Quinte der Tonart, oder aber über der Schlußnote vor.“<sup>25</sup>) Andererseits bewirkt die Coda eine balancierte Großform: das ‚Herzstück‘ von Nr. 19, die StimmtausCHFuge, bekommt mit ihr einen Rahmen zu beiden Seiten.

Um die Formidee des Ganzen noch zu präzisieren, kann eine formale Typologie mehrthemiger Fugen hilfreich sein. Schon bei Fugen mit zwei,

---

<sup>25</sup> Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Tl. 2, Berlin 1762, S. 181.

mehr noch bei solchen mit drei Soggetti gerät man hier allerdings leicht in eine uferlose Kasuistik. In der Bach-Literatur wird zum Beispiel gerne erörtert, was überhaupt als Thema, was nur als Kontrasubjekt einer Fuge und was davon abhängig als eine Doppel- oder Tripelfuge gelten darf. Darum soll es an dieser Stelle nicht gehen, sondern eingeschränkter um die Frage, wie Kriegers Fuge zu positionieren ist zwischen zwei wichtigen und gegensätzlichen Typen der mehrthemigen Fuge, nämlich einem älteren vokalen und einem jüngeren instrumentalen, von Johann Sebastian Bach kanonisierten Typus.

In der vokalen Doppelfuge des 17. Jahrhunderts<sup>26</sup> wird der zu komponierende Text in Sinneinheiten auf mehrere kombinierbare Soggetti verteilt; das Prinzip der Spruchmotette wird gleichsam in die Simultaneität geklappt. Ein instruktives Beispiel für diesen Typus kommt von Johann Krieger selbst. Für die Schlußfuge der Kantate *Gelobet sei der Herr*<sup>27</sup> zerlegt er seinen Text (den letzten Vers von Psalm 28) in Segmente („Hilf deinem Volk und segne dein Erbe“ – „weide sie“ – „und erhöhe sie ewiglich“) und bildet mit diesen Segmenten drei Soggetti. Die Soggetti werden unmittelbar aufeinanderfolgend, in einer Exposition nach Art einer 4-stimmigen Permutationsfuge, eingeführt und anschließend einzeln, in Zweierkombinationen und in einem Permutationsabschnitt zu dritt vorgetragen; eine harmonisch flächige Coda schließt sich an. Nicht zuletzt wegen ihrer Rolle als Komponenten in einem textlichen Sinngefüge sind hier also alle Soggetti typischerweise vom Satzbeginn an präsent. Ihre wiederholte Permutation steht im Zentrum des Satzes, und zwar sowohl formal als auch rhetorisch, nämlich als Figur der Eindringlichkeit.

Für den instrumentalen Typus kann die dreithemige fis-moll-Fuge aus dem *Wohltemperirten Clavier* II als deutliches Beispiel dienen. Bach führt hier die ersten beiden Soggetti zunächst jedes für sich durch, um sie danach zweimal zu kombinieren. Erst dann wird das dritte Soggetto hinzugenommen und wieder allein durchgeführt; die Kombination aller drei Soggetti in drei Permutationen ist für den Schlußteil reserviert. Das macht sie zum Baustein in einer vom vokalen Typus abweichenden ästhetischen Strategie. In Texten des 17. und 18. Jahrhunderts finden sich nur spärlich explizite

---

<sup>26</sup> Vgl. auch Dahlhaus, *Zur Geschichte der Permutationsfuge*, S. 96 und 103ff.

<sup>27</sup> *DTB*, Bd. 9, S. 160ff.

Spuren solcher ‚Strategien‘ in der Gattung Fuge. Belegt ist bei Johann Gottfried Walther das Modell der Finalgerichtetheit: eine Fuge sei so anzulegen, daß „das gemeine Sprüchwort so in allen Künsten desideriret wird, neml. Finis coronat opus, das letzte das Beste auch hier verificiret werde.“<sup>28</sup> Walther dachte dabei an das Mittel der Engführung in der einthemigen Fuge („man [muß] bedacht seyn, das thema so viel möglich dichte unter ein ander zubringen“). Bach realisiert mit einem Aufbau wie in der fis-moll-Fuge dieselbe Idee unter anderen Bedingungen: nach gereihten Mini-Fugen über die einzelnen Soggetti, die eine erheblich expandierte Form bei diesem Typus bewirken, ist die Themenkombination finales Steigerungsmittel. Daß der instrumentale Typus auf diese Wirkung hin angelegt ist, bestätigt seine Beschreibung bei Mattheson.<sup>29</sup> Die Steigerung muß nicht auftrumpfend sein, auch das belegt die fis-moll-Fuge. Sie kann aber diesen Effekt haben: Für Adolf Bernhard Marx klingt das Fugeneende im Eingangssatz von BWV 236 so, daß die drei Themen des Satzes „sich in größter Inbrunst und Herrlichkeit vereinen, durchdringen und erheben zu gesteigertem Schlusse.“<sup>30</sup> Natürlich soll nicht verschwiegen werden, daß Marx von der Kyrie-Fuge einer Messe spricht. Es ließe sich dennoch dafür argumentieren, daß dieser Fugentypus wenn nicht genuin, so doch ursprünglich instrumental ist.

Krieger komponiert als A-Teil von Nr. 19 eine Exposition mit S1 gemäß dem instrumentalen Typus. S2 und S3 sind ‚themenhaft‘ genug, daß sie durchaus auch je eine eigene Durchführung hätten erhalten können. Krieger hat jedoch seinen thematischen Satz nicht im Blick auf einen Schlußeffekt entworfen, der nur eine eher geringe Zahl von Permutationen vertragen würde. Die Formausrichtung von Nr. 19 ist vielmehr, wie im vokalen Typus, zentriert. Und was kompositorisch ‚gezeigt‘ werden sollte, scheint nicht der Coup der Themenschichtung gewesen zu sein, sondern die parataktische Entfaltung von Möglichkeiten der Themenkombination in einer tendenziell lehrhaften Weise.

---

<sup>28</sup> Johann Gottfried Walther, *Praecepta der Musikalischen Composition*, hrsg. von Peter Benary, Leipzig 1955 (*Jenaer Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 2), S. 186. Vermutlich rekurriert Walther an dieser Stelle (wie explizit an anderen) auf Giovanni Maria Bononcini *Musico pratico* (1673).

<sup>29</sup> Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, S. 441f. (§ 67).

<sup>30</sup> Adolf Bernhard Marx, Art. *Fuge mit drei und mehr Subjecten*, in: *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, hrsg. von Gustav Schilling, Stuttgart („Neue Ausgabe“) 1840 (1835–38), Bd. 3, S. 87.

Zu fragen, freilich hier wiederum nicht zu beantworten ist, welchen Platz Nr. 19 mit dieser Konzeption unter den mehrthemigen Clavierfugen der Pachelbel-Zeit einnimmt. Äußerlich betrachtet läßt sie sich wenigstens innerhalb von Kriegers Œuvre einem eigenen Typus subsumieren. Das Schema: Exposition mit einem Leitsoggetto – Stimmtauschfuge – harmonisch flächige Coda trifft man in der Nr. 6 der *Anmuthigen Clavier-Übung* und deutlicher noch in der abschriftlich überlieferten g-moll-Fuge (Ed. Seiffert, S. 203f.<sup>31</sup>) wieder an. Doch sind in beiden Stücken die Simultankombinationen des mehrthemigen Teils weiträumiger und spielerischer disponiert, so daß ein entscheidender Unterschied zur prozeduralen Stringenz von Nr. 19 besteht. So gesehen kann Nr. 19 allein die schon erwähnte Nr. 15, die „Fuga aus C. à 4 Themati“ an die Seite gestellt werden. Dadurch, daß diesem Satz Fugen über je eines seiner vier Soggetti direkt vorangehen, ergibt sich allerdings eine Art mehrsätziger Prototyp zum beschriebenen finalgerichteten Fugentypus bei Bach und innerhalb der *Anmuthigen Clavier-Übung* eine Konstellation, in der die Nr. 19 – anders als Nr. 15 – eine singuläre zyklische Funktion hat.

4. Nachdem die eminente Rolle der Themen-Permutationen für die Konzeption von Kriegers Fuge deutlich geworden sein sollte, komme ich abschließend nochmals auf die drei Soggetti zurück. Es geht nun detailliert um die satztechnische Konstruktion des thematischen Satzes und – davon abhängig – um die auf ihn angewandten Stimmtausch-Verfahren. Ein Seitenblick wird dem Verhältnis von Kriegers kompositorischer Praxis in diesem Stück zur Lehre vom doppelten Kontrapunkt in der deutschsprachigen Theorie der Zeit gelten. Zusammengenommen könnte dies einmal als Baustein in einer vergleichenden musiktheoretischen Untersuchung zum polyphonen Soggetto in der mehrthemigen barocken Fuge fungieren.

Um Kriegers Vorgehen offenzulegen, scheint es am aufschlußreichsten, wenn man bei der Kombination S1 + S2 in T. 19–22 ansetzt und dabei die in Dezimenparallelen geführte Unterstimme zunächst beiseite läßt; der resultierende zweistimmige Satz sei ‚Matrix 1‘ genannt (Beispiel 3).

---

<sup>31</sup> Ob diese Fuge Johann Krieger oder seinem Bruder Johann Philipp zuzuschreiben ist, läßt die Quelle (Tabulaturbuch von Johann Valentin Eckelt, angelegt ca. 1690–92) offen; stilkritische Aspekte sprechen für eine Autorschaft Johann Kriegers.

Beispiel 3

- (a) Matrix 1 bei Krieger
- (b) Matrix 1 als Gerüstsatz

Kriegers Matrix liegt ein elementares Kontrapunkt-Schema zugrunde, das in Reinform an ihrem ‚mechanischen Kern‘ hervortritt (siehe die Darstellung als Gerüstsatz). Auf der Viertel-Ebene besteht das Schema aus einer durch zwei Stimmen in Gegenbewegung zustandekommenden Folge von Oktaven und Terzen. Diese konsonanten Skelett-Töne werden auf der Ebene unbetonter Achtel respektive Sechzehntel durch Schritte verbunden. Auch hier ergeben sich nur Konsonanzen, mit Ausnahme der verminderten Quinte  $h^1-f^2$  (die Akzidentiensetzung ist freilich unsicher): diese ist als Transitus regularis oder als ornamentale Dissonanzbildung bei „geschwinden Noten“ satztechnisch allemal legitimiert, und so werden es auch alle beim Stimmtausch entstehenden Dissonanzen auf dieser rhythmischen Ebene sein. Dem mechanischen Kern geht eine Einstiegswendung voraus, deren Glieder  $x'$  und  $y'$  Augmentationen der Kern-Glieder  $x$  und  $y$  sind. Es resultiert die betonte Quinte  $c^2-g^2$ ; mit ihr hat Krieger, wie sich gleich zeigen wird, einen einzigen womöglich ‚wunden Punkt‘ in seiner Matrix zugelassen.

Die derart konstruierte zweistimmige Matrix erlaubt Krieger folgende Ableitungen:

- Bildung eines dreistimmigen Satzes mit einer Oberstimme in Terzenparallelen zu S1 (bei 7)

Solche Austerzung ist eine verbreitete Satztechnik mit langer Tradition; in den *Theoretica* wird sie beim doppelten Kontrapunkt abgehandelt, und zwar unter „demjenigen Contrapunto welcher aus einem Bicinio ein Quatuor macht“<sup>32</sup>.

- Doppelter Kontrapunkt der Dezime (bei 1a und 5)  
Dieses Stimmtausch-Verhältnis wird in Matthesons Ausführungen zu Nr. 19 – vielleicht, weil er nur die Ableitungen von S1 + S2 + S3 im Auge hatte – nicht erwähnt.
- Bildung eines dreistimmigen Satzes mit einer Unterstimme in Dezimenparallelen zu S1 (bei 3)  
Diese – wie die Austerzung – altehrwürdige Satztechnik<sup>33</sup> läßt sich bei Krieger als Übereinanderlegung von Matrix und Stimmtausch in der Dezime verstehen. Johann Theile demonstriert sie in seiner systematischen Beispielsammlung zum doppelten Kontrapunkt (aus den 1680er Jahren) ausgiebig bei den „Tricinia, welche aus den Biciniiis entspringen“.<sup>34</sup>
- Doppelter Kontrapunkt der Oktave  
Diese Ableitung verwendet Krieger nicht; man kann darüber spekulieren, ob er sie mit ihrer als *Transitus irregularis* auftretenden Quarte, die sich aus der angesprochenen betonten Quinte der Matrix ergibt, als „legal“ erachtete. Grundsätzlich scheut sich Krieger nicht vor dem betonten Durchgang (z.B. T. 32). Bei Christoph Bernhard heißt es aber zu dieser Stimmtausch-Art, man solle „in der Haupt Composition nie der Quinte gebrauchen“. Im zugehörigen Exempel wird die Quinte dann zwar verwendet, doch nur als regulärer Durchgang oder synkopiert.<sup>35</sup> Nicht nur in diesem Zusammenhang wäre es aufschlußreich, die Kompositionslehre des Bernhard-Zeitgenossen und -Freundes

---

<sup>32</sup> Christoph Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, in: *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*, eingeleitet und hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Kassel etc. <sup>3</sup>1999, S. 127f.

<sup>33</sup> Siehe etwa die Beispiele bei Willibald Gurlitt, *Canon sine pausis*, in: ders., *Musikgeschichte und Gegenwart*, Wiesbaden 1966, Bd. 1, S. 105–110.

<sup>34</sup> Johann Theile, *Musikalisches Kunstbuch*, hrsg. von Carl Dahlhaus, Kassel etc. 1965 (*Denkmäler norddeutscher Musik*, Bd. 1), S. 39ff.

<sup>35</sup> Bernhard, *Tractatus compositionis augmentatus*, S. 123f.

Kaspar Förster (ca. 1616–1673) zu kennen, auf die sich Krieger wiederholt berufen hat; doch ist diese nicht erhalten.<sup>36</sup>

- Doppelter Kontrapunkt der Duodezime  
Diese Ableitung ist der Permutation aller drei Soggetti vorbehalten (siehe unten).

Matrix 1 ist auch die Grundlage für den dreistimmigen thematischen Satz in jener Gestalt, wie sie bei **2** auftritt und in Beispiel 1 bereits reproduziert wurde. Er sei hier nochmals wiedergegeben – jetzt als schematisierter Gerüstsatz – und nun ‚Matrix 2‘ genannt.

#### Beispiel 4

10 10 8 10 8 10  
5 8 3 8 3 8

#### Matrix 2

Die chromatische Linie des hinzukommenden Soggetto 3 ist derart in Matrix 1 eingepaßt, daß auch Matrix 2 im Kern aus einem strikt durchgehaltenen kontrapunktischen Schema besteht. Mit S3 kommt freilich nicht einfach nur eine weitere Stimme in die Matrix, sondern auch die Dimension Harmonik. Das Skelett bilden jetzt konsonante Trichorde; nur der erste (über g) ist mit Grundton, Terz und Quinte ein Dreiklang, doch auch jene im mechanischen Kern erhalten durch den Kontext die Rolle von (unvollständigen) Akkorden. Matrix 2 beginnt aufgrund der Comes-Form von S1

<sup>36</sup> Siehe die in Matthesons *Critica Musica* abgedruckten Bemerkungen Kriegers (Bd. 2, S. 217f. und 223f.). Möglicherweise war das von Krieger erwähnte Manuskript (teil-) identisch mit Försters gedrucktem, bei Mattheson (*Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 76) verzeichneten „musikalischen *Kunstspiegel*“, der gleichfalls nicht erhalten ist.

mit d, ist aber als harmonisch geschlossenes Gebilde in a-moll aufzufassen. Es besteht aus (a) dem Quintstieg-Terzstieg-Sequenzschema, und zwar in tonaler Form mit angehängten Zwischendominanten; und (b) einem Ganzschluß. Dieser wird mit Baustein z gebildet, der darum für Matrix 2 essenziell ist. Das harmonische Gerüst heißt also schematisch:

$$I \leftarrow V \quad VII \leftarrow (V) \quad VI \leftarrow (V) \quad | \quad \#VII^6 - I$$

Neben dem tonalharmonischen Moment bleibt wohlgermerkt das modal-kontrapunktische wirksam: Der in der augmentierenden Einstiegswendung begründete und modal klingende G-Dur-Dreiklang verschleiert den harmonischen Zusammenhang ebenso wie die metrisch ‚falsche‘ Position von Bezugsklängen und Dominanten in der Sequenz.

Matrix 2 erlaubt Krieger folgende Ableitung:

- Doppelter Kontrapunkt der Oktave zwischen S1 und S3; doppelter Kontrapunkt der Duodezime zwischen S1 und S2 sowie zwischen S3 und S2 (bei  $\boxed{4}$ ,  $\boxed{6}$  und  $\boxed{8}$ )

Bei den drei Stellen liegen echte Permutationen vor, d.h. die Platzierung der drei Soggetti als Ober-, Mittel- oder Unterstimme ist jeweils unterschiedlich; die Stimmtausch-Intervalle bleiben jedoch gleich. Wiederum ist es Johann Theile, der ein Lehrbeispiel für einen vergleichbar umkehrbaren Satz (gleichzeitige Anwendung des doppelten Kontrapunkts der Oktave und der Duodezime) bietet.<sup>37</sup>

Im Blick auf die von Krieger gewählten Stimmtausch-Verfahren, wie sie sich nun zusammengenommen präsentieren, will ich wenigstens zwei Punkte noch kurz weiterverfolgen. Zum einen sei – vielleicht überflüssig – wiederholt, daß die Konstruktion von Matrix 1 und 2 der Vielzahl der anvisierten Ableitungsmöglichkeiten geschuldet ist. So bedingt insbesondere der doppelte Kontrapunkt der Dezime, daß die Matrizen ohne Synkopensonanz auskommen müssen. Dies unterscheidet sie zum Beispiel prinzipiell vom weit häufigeren Fall thematischer Sätze, die ausschließlich im doppelten Kontrapunkt der Oktave permutiert werden, wie das folgende Muster-

---

<sup>37</sup> Johann Theile, *Kurtze doch deutliche Regeln von denen doppelten Contrapunten*; das Beispiel ist abgedruckt in: Werner Braun, *Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts*, Tl. 2: *Von Calvisius bis Mattheson*, Darmstadt 1994 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 8.2), S. 263f.



„Ein artiges Exempel“

beispiel von Johann Gottfried Walther mit seinen diversen Vorhalten illustriert (Beispiel 5<sup>38</sup>):

Beispiel 5



Zum anderen ist als Folge der Stimmtausch-Intervalle zu bemerken, daß aus den ‚Trichorden‘ von Matrix 2 in den Ableitungen vollständige Dreiklänge in Grund- und Sextakkordstellung werden (das im doppelten Kontrapunkt der Oktave bei drei und mehr Stimmen notorische  $\frac{6}{4}$ -Akkord-Problem kann hier nicht entstehen):

Matrix 2:

	Intervalle		
S3 / S2	10	10	8
S3 / S1	6	3	6
S1 / S2	5	8	3
Klang (enge Lage)	$\frac{5}{3}$	$\frac{8}{3}$	$\frac{8}{3}$

<sup>38</sup> Walther, *Praecepta der Musikalischen Composition*, S. 204.

Permutation bei  $\boxed{4}$  (ähnlich  $\boxed{8}$ ):

	Intervalle			doppelter Kontrapunkt
S2 / S1	8	5	10	Duodezime
S2 / S3	3	3	5	Duodezime
S3 / S1	6	3	6	—

Klang (enge Lage)	$\frac{8}{6}$	$\frac{5}{3}$	$\frac{6}{3}$
-------------------	---------------	---------------	---------------

Permutation bei  $\boxed{6}$ :

	Intervalle			doppelter Kontrapunkt
S2 / S3	10	10	12	Duodezime (+ Oktave)
S2 / S1	8	5	10	Duodezime
S1 / S3	3	6	3	Oktave

Klang (enge Lage)	3	$\frac{6}{3}$	$\frac{5}{3}$
-------------------	---	---------------	---------------

Durch den Stimmtausch kann der harmonische Zusammenhang des thematischen Satzes gleichwohl geschwächt, das kontrapunktische Moment dafür gestärkt sein. So bei  $\boxed{6}$ , der Permutation mit chromatischem Baß<sup>39</sup>: die Quintstieg-Terzstieg-Sequenz verliert durch den Wegfall der Grundtöne im Baß an Prägnanz. Mit dem linearen Baß wird diese Permutation hingegen zu einem Abkömmling des zweistimmigen 6-5-Stimmführungsmodells, das zu Kriegers Zeit schon eine lange Kontrapunkt-Vergangenheit hatte. Es nimmt hier eine dreistimmig-chromatisierte Form an, der man beispielsweise auch am Ende (T. 182f.) von Sweelincks *Fantasia chromatica* begegnet. An das Progressionsmuster ließe sich ein historischer Exkurs über die formative Phase der Dreiklangsharmonik knüpfen, zu der sich die Fuge an dieser wie an manch anderer Stelle stärker hinneigt als zur modernen Tona-

<sup>39</sup> An dieser Stelle ist die Notentext-Korrektur in der jüngeren Fassung der Fuge (siehe Fußnote 11) zwingend: T. 30, vorletztes Achtel der Oberstimme cis statt c.

lität um 1700; doch soll jetzt der bloße Fingerzeig auf dieses auffällige Derivat von Kriegers Matrix genügen.

5. Wie lassen sich die zahlreichen technischen Einzelbeobachtungen in der Summe einordnen? Johann Mattheson scheint Kriegers Fuge in d nicht ganz unbedacht als Lehrstück einer dreithemigen Fuge gewählt zu haben. Ein wesentliches Moment eines solchen Stücks ist der Stimmtausch. Krieger hat mit allen drei Stimmtausch-Verhältnissen gearbeitet, die in Theorie und Praxis des 17. Jahrhunderts gebräuchlich waren, und zwar auf eine auch satztechnisch normkonforme Weise. Was seiner Fuge einen gewissen Seltenheitswert geben dürfte, ist der Umstand, daß der unterschiedliche Stimmtausch und weitere Ableitungen mit einer einzigen Matrix – aus drei für sich genommen topischen Soggetti – bewerkstelligt werden. Aus dieser Matrix gewinnt Krieger die „so nöthige[ ] Mannigfaltigkeit“, die nicht nur für Kirnberger „zum Fugensatz [...] ganz unentbehrlich“ war.<sup>40</sup>

In der bis heute vorherrschenden Historiographie der Fuge trägt die Nr. 19 wie alle Fugen Kriegers und wie die Fugen Kuhnaus oder Pachelbels den ‚Noch nicht‘-Stempel: bis zur monothematischen Fuge à la Bach haben sie es alle nicht geschafft. Für den Krieger-Herausgeber Max Seiffert etwa, der ein Kenner der älteren Geschichte der Tastenmusik war, kannte die Entwicklung der Gattung Fuge nur ein einziges Ziel, daß nämlich „das Hauptthema immer mehr in seiner dominierenden Stellung [erstarkt], bis es schließlich über die Doppelfuge eines Kuhnau hinweg bei der einfachen Bachschen Fuge anlangt, in der alle Künste der Vorzeit aus dem alleinigen Kern des Themas sich entfalten.“<sup>41</sup> Wenn Torsten Fuchs bald 100 Jahre später schreibt, Krieger sei die „Hinwendung zur monothematischen Fugenkomposition“<sup>42</sup> gelungen, so ist das sachlich unzutreffend und als Verdienstaussweis historiographisch fortgesetzt fragwürdig. Man braucht den problemgeschichtlichen Konsens nicht aufzugeben, daß sich die Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts vor die Aufgabe gestellt sah, die „Mannigfaltigkeit“, von der Kirnberger spricht, formal zu bändigen. Und „die formale Einheit, die in der Motette durch den Text verbürgt worden war, mußte mit anderen Mitteln erzielt werden.“ Bei der Fuge lag die Lösung dafür in der

---

<sup>40</sup> Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes*, Bd. 2, 2. Abt., S. 4.

<sup>41</sup> Ed. Seiffert, S. XLVII.

<sup>42</sup> Torsten Fuchs, Artikel *Krieger*, in: *MGG*<sub>2</sub>, Personenteil, Bd. 10 (2003), Sp. 723.

„Einheit des Themas“.<sup>43</sup> Als kompositionstechnische Ausgestaltung dieser Einheit aber allein jene „Form der Einheitlichkeit“ anzuerkennen, die August Halm in oppositioneller Abhängigkeit vom Beethoven-Paradigma aus Bachs Fugen-Œuvre abstrahiert hat,<sup>44</sup> ist eine teleologische Zuspitzung, deren Preis – das Ignorieren der reichen ‚Fugewirklichkeit‘ vor und nach 1700 – zu hoch ist, zumal sie auch Bachs Werk nicht gerecht wird.

Wenn man bereit ist für eine ergebnisoffenere Bestandsaufnahme der Geschichte der Fuge, dann verdient der von Krieger demonstrierte Ansatz Interesse. Wohlgedacht: Es geht mir hier und mit diesem Text nicht darum, mit Kriegers Fuge einem unerkannten Meisterwerk endlich zu seiner verdienten Anerkennung zu verhelfen. In Nr. 19 stößt man stellenweise auf einen recht schematischen und gravitätischen Tonsatz, zu dem die These, „daß Kriegers kontrapunktische Fähigkeiten in der gesamten Barockzeit allein von Froberger und Bach übertroffen wurden“<sup>45</sup>, nicht ganz passen will. In anderen Fugen ist der Kontrapunkt geschmeidiger, gleichwohl haben Mattheson seine Ohren nicht getrogen, als er über Krieger schrieb:

„Wer Gelegenheit hat, seine Fugen zu untersuchen, wird grossen Nutzen daraus schöpfen; obschon die sogenannte Galanterie nicht so reichlich, als die Festigkeit der Sätze darin anzutreffen seyn mögte.“<sup>46</sup>

Im gestalterischen Detail verbietet sich für Krieger (wie für fast jeden anderen Fugenkomponisten) der Vergleich mit Bach. Konzeptionell dagegen hat er für die fugale „Einheit in der Mannigfaltigkeit“ einen eigenständigen und konsistenten Ansatz gefunden: einen thematischen Komplex, der nicht wie in der monothematischen Fuge durch seine horizontale Zerlegung – motivische Ableitungen für die „Zwischenharmonien“ (Marpurg) –, sondern durch seine vertikale Zerlegung (S1 + S2 + S3 → S1 + S2 → S1) formalen Zusammenhang generiert.

Vertikale Zerlegung – und vertikale Permutation. Sie ist es, die auch im Zentrum der eingangs angesprochenen Bachschen f-moll-Sinfonia steht

---

<sup>43</sup> Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert*, Tl. 1: *Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984 (*Geschichte der Musiktheorie*, Bd. 10), S. 112.

<sup>44</sup> August Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1913.

<sup>45</sup> Ed. Rampe/Lerch, Bd. 1, S. VIII.

<sup>46</sup> Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, S. 442.

„Ein artiges Exempel“

und einen letzten Ausblick erlaubt. Es gibt bei Bach eine ganze Familie von Stücken (neben BWV 795 gehört zum Beispiel das A-Dur-Präludium aus dem *Wohltemperirten Clavier I* dazu), die ritornellartig von Permutationen eines thematischen Satzes durchsetzt und im Sinne von Walthers weiter Definition als „Doppelfuge“ anzusehen sind. Für eine Krieger-Rezeption bei Bach sind keinerlei handfeste Belege überliefert. Doch könnten nicht die Nummern 15 und 19 der *Anmuthigen Clavier-Übung* an der Wiege dieser Stücke gestanden haben?

Thomas Gerlich

Anhang

Johann Krieger

57

XIX. Fuga aus D.

(Vgl. S. 196)

D. d. T. i. B. xxx.

„Ein artiges Exempel“

58

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some grace notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a more active melodic line with sixteenth-note patterns. The lower staff continues the accompaniment with a steady bass line.

The third system shows two staves of music. The upper staff has a melodic line with some rests and eighth notes. The lower staff provides a consistent accompaniment.

The fourth system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a few accidentals. The lower staff continues the accompaniment with a mix of chords and moving lines.

The fifth system features two staves. The upper staff has a melodic line with some sixteenth-note runs. The lower staff provides a harmonic base with chords and a steady bass line.

The sixth and final system on the page consists of two staves. The upper staff has a melodic line that concludes with a few notes. The lower staff provides a final accompaniment with a sustained bass line.

D. d. T. i. B. xxx. \*





Till Gerrit Waidelich (Wien)

## Wiener Singspiele der Mozart-Zeit

Obwohl vielfach vom „Wiener Singspiel“ die Rede ist, ist festzuhalten, daß es keinen eigentlichen Prototyp *des* Wiener Singspiels der Mozart-Zeit gibt, von dem man sagen könnte, er sei repräsentativ für die gesamte Gattung. Denn jene Mozart-Werke, die Kenner und Laien spontan in diesem Zusammenhang assoziieren, stellen Sonderfälle dar. Und die Singspiele, komischen Opern und „heroisch-komischen“ Opern, die sonst in historiographischen Darstellungen erwähnt werden, weichen im Grunde nicht minder vom lexikographisch normierbaren Typus ab; es handelt sich wie bei Mozarts Werken auch hier um Sonderfälle.

Den folgenden Ausführungen seien deshalb zunächst einige Leitgedanken und -fragen vorangestellt:

- Welche Eigenschaften machen ein Wiener Singspiel zum *Sing*-Spiel bzw. zum *Wiener* Singspiel?
- Ist das Singspiel als Theatergattung ein Schauspiel mit Musik, oder ist es ein musikalisches Genre mit partiell textlichem Programm?
- Ließ sich das Singspiel früher und läßt es sich heute werk- und publikumsgerecht auf die Bühne bringen?

Anfangs sei diesen Fragen etwas mehr im Allgemeinen nachgegangen, später sei anhand mehrerer Beispiele darzulegen versucht, daß das Singspiel weit mehr ist als ein Spiel mit etwas Musik, daß man jedoch nach wie vor nicht konkret sagen kann, was es recht eigentlich ist.<sup>1</sup>

Daß das Singspiel eine veritable Theatergattung sei, wurde kaum je in Zweifel gezogen, und Singspielen wurden nur selten unterstellt, sie glichen

---

<sup>1</sup> Ein Kapitel über das „Wiener Singspiel“ vermeidet das von Silke Leopold und Jutta Schmoll-Barthel herausgegebene *Mozart-Handbuch* (Kassel 2005) bewußt. Sebastian Werr handelt in Gernot Grubers *Mozart-Lexikon (Das Mozart-Handbuch*, Laaber 2005, Bd. 6, S. 773) den Begriff „Singspiel“ allgemein, ohne den Bezug auf Wien ab.

„kostümierten Konzerten“<sup>2</sup>, ein Vorwurf, dem die Gattung Oper immer wieder ausgesetzt war.

\* \* \*

Bis weit ins 19. Jahrhundert hinein wies das Singspiel, die Oper mit gesprochenem Dialog, bekanntlich eine „Nummernstruktur“ auf. Bei Werken dieser Gestalt zu konstatieren, sie hätten eine unvollkommene, vorläufige oder gar mißratene Faktur, wie es noch immer vielfach geschieht, wäre bei dem Versuch, die Gattung sinnvoll zu würdigen, nicht nur ahistorisch, sondern auch wenig dienlich: Einer bruchlosen Kontinuität bedarf eine dramatische Handlung und deren Musikalisierung nicht, und es war und ist daher im Grunde immer nur eine Frage der Phantasie und des Handwerks eines Komponisten, alle verfügbaren Gestaltungstechniken so anzuwenden, daß die partiell vertonten Texte, nachdem sie aus der Librettovorlage in einen anderen Aggregatzustand versetzt wurden, nicht nur stimmig wirkten, sondern gleichsam neu interpretiert waren. Dieser Aspekt gilt für andere Gattungen des Musiktheaters zwar auch, doch ist festzuhalten, daß die Organisationsstruktur eines Singspiels den Kontrast zwischen Gesungenem und Gesprochenem am geringsten vermittelt, beides also eben *unvermittelt* nebeneinander steht und doch zusammenpassen, einander ergänzen muß. Die Musik bleibt ohne den Text Torso, der Text ist ohne die Musik genauso unvollkommen und unvollständig, denn anders als im reinen Schauspiel gibt es im Singspiel eben keine Verse oder auch Prosastellen, die als Text an sich schon genau das ausdrücken, was sie im Verein mit der für sie bestimmten Musik auszudrücken vermögen: Ein zur Vertonung im Rahmen einer dramatischen Handlung bestimmter Text sollte idealiter ja gerade die ein oder andere Option dafür eröffnen, daß sich die daran und daraus entwickelnde Musik noch als sinnfällige oder geradezu notwendige Information anschmiegt, das textlich Vermittelte deutet oder gar überhöht.

Zurück zum „Wiener Singspiel“ der Mozart-Zeit. Heute befindet sich der Betrachter im Zwiespalt, als was er ein Genre dieser Art empfinden soll: Bei uns gibt es ja kaum mehr Theaterformen, in denen sich die Sparten

---

<sup>2</sup> Paradoxerweise findet sich vielmehr sogar zuweilen der Vorwurf, aufgrund inadäquater schauspielerischer Leistungen wäre es wünschenswert, die Darbietung auf die akustischen Aspekte zu beschränken. Vgl. unten.

Schauspiel und Oper mischen, mithin gibt es auch keine aufeinander eingespielten Ensembles, die Gesang, Schauspiel in allen seinen Facetten, Tanz, Artistenkunststücke und Kasperliaden miteinander verbinden, und die durch all die vorgenannten Eigenschaften auch schaffende Künstler zur Produktion anregen.

Von den Mozart-Werken des Genres Singspiel – *Bastien und Bastienne*, „*Zaide*“, *Entführung aus dem Serail*, *Schauspieldirektor* und *Zauberflöte* – hat man recht konkrete Eindrücke, ob sie nun vom Studium der Quellen, bloßen Hörgewohnheiten, über szenische Aufführungen oder Medien wie Tonträger und visuelle Aufzeichnungen herrühren. Diese Impressionen, diese Ideen zu den Werken aber sollten im Grunde so hintangestellt werden, daß man in der Lage wäre, die Partituren und Libretti wieder neu zu lesen, zu hören, zu sehen und szenisch zu erleben. Natürlich gelingt das eher bei Werken anderer Verfasser, die über Jahrzehnte oder gar Jahrhunderte weder zu Gehör noch auf die Bühne gebracht wurden. Daher liegt eine Beschäftigung mit solchen Singspielen nahe, deren zeitgenössischer Ruf oder Ansätze der Rezeption zwar gut überliefert sind, die uns ansonsten aber nur in handschriftlichen Quellen vorliegen. Hier ist man dann – abseits von traditionsbedingten Hörgewohnheiten und Sichtweisen – in jeder Hinsicht dazu aufgerufen, Fragen zu stellen und zu beantworten, die die akustische und szenische Realisierung betreffen: Im Besonderen etwa die Frage, wie es heute möglich ist, die Brisanz einer Musik, einer dramaturgischen Situation, eines Themas, das das 18. Jahrhundert beschäftigte, noch adäquat nachzuvollziehen. Wir gehen dann zwar mit einem anderen Erfahrungsschatz an diese Quellen, müssen uns auch sensibilisieren für die im Vergleich zu heute eher zurückhaltenden Effekte, die erzielt werden, aber wir sind in jedem Fall dazu aufgerufen, die dargebotenen Ereignisse und Emotionen nachzuerleben.

So wie Germanisten oder Musikologen gewohnt sind, Verschriftlichtes nicht nur zu buchstabieren, sondern zu lesen im emphatischen Sinne – will heißen, nicht nur neugierig, sondern durchdringend oder gar deutend –, so sind jene, die ein Singspiel akustisch einzustudieren oder gar szenisch darzustellen haben, aufgerufen, es in all jenen Belangen mit einer kompetenten Phantasie aus dem papierenen Dasein zu erwecken.

Jeder, der musikalische Solo- und Ensemblenummern einstudiert hat und hier bewußt zu gestalten versucht – rein akustisch oder auch unter Ein-

beziehung der Schauspielkunst und sonstiger visueller Reize –, jeder, der in ambitionierten Produktionen an szenischen Proben teilgenommen hat, weiß, wovon hier die Rede ist: Es geht um eine stete plausible Gestaltung dramatischer und musikalischer Elemente gleichermaßen, die zum einen in sich logisch und stimmig, die zum anderen aber wiederholbar ist und auch bei der Wiederholung idealiter wie im Augenblick geschaffen wirkt. Bezogen auf das Singspiel, wenn man so will das „Wiener Singspiel“, heißt das: Ein plausibles Ineinander und Nacheinander von Emotionen, Personenkonstellationen und Effekten läßt sich auch mit scheinbar oder wirklich heterogenen Mitteln erzielen, und insbesondere gesprochene oder gesungene Rede, sogar gesprochene Rede und Instrumentalritornell, ja selbst gesprochene oder gesungene Artikulation und eigentliche visuelle Effekte sind denn doch nicht so heterogen, als daß man sie nicht in ein konzises Konzept integrieren könnte, zumal bei einer Theatervorstellung.

Allgemeiner Übereinkunft gemäß mußte ein für das Theater bestimmtes Werk gerade auch für Erstbegegnungen mit dem jeweiligen Stoff konzipiert sein: Ein Gutteil des Publikums sollte und wollte beim erstmaligen Erlebnis einer Aufführung nicht nur neutral konfrontiert und beschäftigt, sondern gefesselt, unterhalten und geradezu frappiert werden. Danach aber galt oft genug: Einmal erlebt, war der Kitzel des Neuen vorbei, und eines zweiten Besuches bedurfte es nicht.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Welche Beweggründe dazu führten, ob ein Werk damals Erfolg hatte, wurde recht unterschiedlich erörtert, teils ging man davon aus, daß es bei der Vorführung überraschen und sein Sujet möglichst unbekannt sein müsse: „Ich hatte mir schon vor der Vorstellung gedacht, daß dieß Singspiel nicht viel Glück machen werde, und wie gedacht so geschehen. Es ist eine alte richtige Bemerkung, daß alle die Operetten, die wir schon als *Komödien* gesehen haben, als Singspiele nicht mehr gefallen: es wäre denn, daß eine vorzüglich gute Musik der Sache Neuheit und Reiz erteilte. Und die Ursache ist auffallend; sobald das Sujet zu bekannt ist, so schwindet die Aufmerksamkeit, und Täuschung des Zusehers; zu dem noch hinzu kömmt, daß wir solche Stücke vortreflich spielen gesehen, was wir bey unseren Operetten noch lange nicht erwarten, und wenn wir billig sind, auch nicht fordern können. Wir haben die herrlichsten Sujets für für Gesang und Musik, aber die meisten, nur einige wenige ausgenommen, sind nur erst Anfänger in der Schauspielkunst, und diese haben sogar erst hier das erstmal die Bühne betreten. Wir wissen, wie mühsam der angehende Schauspieler an dem schrofen Felsen der Kunst hinanklettern muß, bis er nur eine gewisse Höhe erreicht, von der er sich dem richtenden Blick des Kennerpublikums mit einigem Rechte zeigen darf – Und dann die Vereinbarung von zwey so großen viel fordernden Kunstfächern, als Musik und S[ch]auspielkunst sind; wie schwer muß sie

Warum gilt nun einer Reihe von Zuhörern und Zuschauern, warum gilt vielen, die sich berufen fühlen, ästhetische Urteile abzugeben, das Singspiel als hybride Gattung oder zumindest als eine im derzeitigen Opernbetrieb des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts problematische Stückvorlage? Ist der Unterschied zu jenen Werken, die man als veritable Opern zu bezeichnen pflegt, wirklich so gravierend?

Das in der Oper vom 18. Jahrhundert an gebräuchliche und bis ins 19. Jahrhundert übliche *Seccorezitatif* ist im Grunde ja auch eine Form des ausdrucksvollen Sprechens, wie man es im deutschen Singspiel idealiter einzuführen hätte, nämlich als engagierte, natürliche und gleichermaßen ausdrucksvolle Deklamation, die eben keineswegs im pejorativen Sinne „deklamiert“ oder gar „gestelzt“ wirkt, sondern vielmehr wie bei einem Melodram – indes ohne die dort übliche Instrumentalbegleitung und Orchestertornelle – lebendig, lebhaft erklingend erscheint.

Von Sängern und Gesangspädagogen wurde seit Anbeginn und wird noch immer oft genug mit mißbilligendem Unterton das Wort „Prosa“ herangezogen, um jene von Bühnendarstellern ungeliebten Teile von Dialogopern, Singspielen und Operetten zu bezeichnen, nein: vielmehr herabzuwürdigen. Natürlich können wir uns nicht von unserer Empfindung lösen, daß der Grund, weshalb wir ins Musiktheater gehen und nicht ins Schauspiel, eben die Musik sei. Und Carl Dahlhaus hat einmal deutlich bekundet, er halte die bloße Inhaltsangabe einer Oper nur dann für gelungen, wenn sie auch oder eben gerade das mitteile, was sich musikalisch – im Hinblick auf die äußere und innere Handlung – ereigne.<sup>4</sup> Mit Sicherheit fällt ein dementsprechend orientierter informierender Text über ein Werk anders aus, denn er beleuchtet Facetten, die in dem bloßen Librettotext allenfalls in nuce vorhanden sind.

---

nicht zu erhalten seyn, – wie viel Mühe, Verwendung und Anstrengung gehört nicht dazu, diese zwey Talente so zusammenzufügen, daß wir ihre Untertheilung nicht bemerken, sie nur für eines halten sollen.“ Diese Rezension findet sich in dem Periodikum: *Meiner Empfindungen Im Theater Zweytes Stück*, S. 31 f. Das besprochene Werk ist *Die Freundschaft auf der Probe* mit Musik von Grétry. (Franz Freiherr von Otterwolf auf Niederstradon: *Meine Empfindungen im Theater niedergeschrieben für Schauspieler und Theaterfreunde*. Wien 1781, zwei Quartale erschienen)

<sup>4</sup> Er äußerte das im Rahmen einer Vorlesung und im Hinblick auf Inhaltsangaben in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*.

Die Werke des Genres „Wiener Singspiel“, von denen hier die Rede ist, waren keine Schöpfungen weltfremder intellektueller Phantasten, Philosophen und Schöngelster. Vielmehr verdanken sie ihre Existenz in der Regel dem Bedürfnis einer Institution nach unmittelbaren Vorlagen bzw. Grundgerüsten für Theateraufführungen. Eine solche Unterhaltungsstätte beschäftigte eine ganze Reihe lange bewährter oder auch neuer begabter Bühnendarsteller. Die in diesen Institutionen tätigen Künstler galt es jedoch keineswegs nur zu beschäftigen. Durch die neuen Werke mußten sie motiviert werden, ihre besonderen Begabungen einzubringen, weitere Talente zu entwickeln und dank dieser Herausforderungen in ihrer darstellerischen und vokalen Gewandtheit zu wachsen. Überdies galt es, ihre Ansprüche in dem Maße zu befriedigen, daß keine bloße Routine eintrat und sie das Publikum stets aufs neue zu fesseln verstanden. So war dann gleichzeitig die Kontinuität der Werkproduktion bewerkstelligt. In einer Art Perpetuum Mobile funktionierten Institutionen dank ihrer stetigen Erneuerung des Bestehenden in einem Prozeß des Bewahrens und Entwickelns. In diesem Gefüge war es dann natürlich trotzdem angezeigt, daß es Kontinuitäten gab, wie sie schon in der Stegreif-Komödie oder anderen Konstellationen bewährt waren: Man konnte mit der Erwartungshaltung rechnen, man konnte sie erfüllen oder konterkarieren, auf alle Fälle war sie existent. Es gab genauso wie im Bereich des musikalischen oder literarischen Topos jenen des Bühnendarstellers. Und im Idealfall verbindet sich das erwartete Typische mit neuen Ideen und neuen Konstellationen, so daß es dann besonderen Reiz für das Publikum hatte.

Warum ein Werk dann aber diese oder jene Handlung aufwies, diesen oder jenen Effekt präsentierte, war zumindest in einer Großstadt wie Wien schon damals oft genug davon abhängig, was im Umfeld produziert wurde, und mit welchen Besonderheiten man gegenüber den Produktionen der Kollegen oder Konkurrenten aufwarten wollte und konnte. Dadurch kam es eben dann auch zu Phänomenen wie dem Umsturz ursprünglicher Konzeptionen, wie man es aus der Entstehungsgeschichte der *Zauberflöte* kennt. Denn die idealistische These, daß ein Theaterwerk dieser Zeit aus einer dem Sujet innewohnenden inneren Notwendigkeit heraus bereits in nuce so geplant war, wie es später wurde, ist eine bloße Projektion aus der Perspektive theatertheoretischer Ideen der Antike oder Aufklärung oder dann wieder aus dem Blickwinkel des fortgeschrittenen 19. Jahrhunderts. Bloße Wechsel

beim Personal des Ensembles einer Konkurrenzbühne konnte durchaus maßgeblich verantwortlich sein für die Gestalt der Stücke und ihre Dramaturgie. Schließlich war die Handlung der Werke aber auch maßgeblich von der Verfügbarkeit technischer Einrichtungen abhängig. Diese wiederum waren im Märchen, etwa der heroisch-komischen Oper ideal einsetzbar, was bei vermeintlich oder wirklich „realistischen“ Sujets natürlich nicht zum Tragen kam.

\* \* \*

Grundsätzlich war und ist die Frage zu stellen, ob ein Singspiel im Theater, also jener Institution, für die es konzipiert wurde, adäquat aufführbar ist. Es ist wahrlich kein Phänomen der Gegenwart, daß über szenische Lösungen grundlegende Kritik artikuliert wird: Wie ein roter Faden zieht es sich durch die Rezensionen von Singspiel-Darbietungen im Theater, daß schauspielerische Mängel, geschmackliche Entgleisungen, mangelnde Logik oder auch technische Gebrechen zu konstatieren seien. So komplexe Gebilde wie szenische Aufführungen erweisen sich aber vielleicht auch gerade wegen der Unvorhersehbarkeit des Ablaufs als spannend. Dies einerseits deshalb, weil die Tagesdisposition der Darsteller ein maßgeblicher Faktor für das Gelingen ist, aber auch jenseits der Rampe die Wirkung niemals bis ins Letzte zu kalkulieren ist. Offen bleibt die Wirkung sowohl in jenen Fällen, wo auf der Bühne Illusion produziert werden und vor ihr die „Täuschung“ des Publikums erzielt werden soll, namentlich aber auch dort, wo durch Improvisationselemente die Grenze der Rampe oder des Orchestergrabens de facto aufgehoben wird.

Wenn ein Buffo – den es ja auch in manchem Sujet gibt, das scheinbar alltägliche, oder wenn man so will „realistische“ Geschichten verarbeitet –, wenn eine Kasperlfigur mit dem Publikum und dessen Erwartungshaltung spielte, war natürlich die traditionelle Dramaturgie und sogenannte „Täuschung“ durchbrochen. Hier war dann eben auch die Wiedererkennbarkeit des immer gleichen Schauspielertyps gefragt, und das hing nun wahrlich direkt an der Persönlichkeit des clownesken Darstellers, hieß er nun im Hofburgtheater Ludwig Fischer, in der Leopoldstadt La Roche oder auf der Wieden Emanuel Schikaneder.

Das Singspiel oder das im besten Sinne naiv-sentimentale Volksstück, das wir allenfalls noch aus den Werken eines Ferdinand Raimund – und hier in literarisch nobilitierter Form – kennen, ist, damit es nicht „papieren“ wird, für die Darsteller eine ganz besondere Herausforderung. Im Musiktheater sind die Ansprüche an die Darsteller jenen im Schauspiel sogar noch beträchtlich überlegen: Zwar vermag die Musik ein gewisses Korsett zu offerieren, von dessen Koordinatensystem der Darsteller auch gestützt wird. Doch ist er hier aufgefordert, auch zu gleichsam durch äußerliche Elemente, wie sie musikalische Form darstellt, festgehaltenen Situationen plausibel zu agieren. Und er muß mehr noch als der Schauspieler auch Verswiederholungen glaubhaft motiviert darstellen. Darüber hinaus muß er den organischen Sprung vom prosaischen oder emphatischen Sprechen in die musikalisierte Form der Sprache bewerkstelligen, das sprechende, liedhafte oder ariose Singen. Es ist eben vorauszusetzen, daß affektreich gesprochen wird und nicht verfremdet und ironisch, wie es spätestens seit der Sprachspiel- und Verfremdungstechnik eines Johann Nestroy üblich ist und vielfach bis in heutige Tage noch immer. Auch ist natürlich die Wahl des bisweilen elegant-affektierten oder – je nachdem – koketten oder schnodderigen „Operntentons“ für die Inszenierung von Singspiel-Dialogen keine praktikable Patentlösung.

Daß aber nicht nachträglich ergänzte Rezitative, sondern eben die originalen Dialoge für Singspiele und komische deutsche Opern adäquat sind, auch selbst für solche des sogenannten gemischten oder ernsten Genres, hat sich inzwischen als Erkenntnis wieder durchgesetzt. So forderte etwa Nikolaus Harnoncourt bei der Darbietung fremdsprachiger Buffo-Opern in deutscher Übersetzung explizit, man möge statt der Seccorezitative die Dialoge zwischen den Musiknummern sprechen.<sup>5</sup> So manche

---

<sup>5</sup> Harnoncourt äußerte sich folgendermaßen: „Ich bin einmal von der Volksoper gefragt worden, die Da-Ponte-Opern von Mozart aufzuführen. Ich hätte es ganz gerne gemacht, auf Deutsch, aber ich habe darauf bestanden, daß sie mit Dialogen gemacht werden anstatt der Secco-Rezitative. Das war für Mozart auch selbstverständlich, denn ein deutsches Rezitativ gibt es nicht, das gibt es nur im Oratorium. Man kann die Evangelistenrezitative der *Matthäuspassion* nicht als Secco-Rezitative bezeichnen, denn es ist etwas ganz anderes, wenn ein liturgisch gehobener Ton herrscht.“ Vgl. das Gesprächsprotokoll *Musik als eigene Sprache. Zur Aufführung der ‚Fledermaus‘ von Johann Strauß (P:[remiere] 8.5.[1999]) Nikolaus Harnoncourt im Gespräch mit*



kleinere Bühnen, die Werke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ausgraben, praktizieren es so, wie etwa die Kammeroper Neuburg an der Donau, die Neuköllner Oper Berlin und das Allee-Theater in Hamburg-Altona.

Betrachtet man aus dem 18. Jahrhundert herrührende, mehr oder weniger kompetente zeitgenössische Kommentare zur Schauspielkunst der Sänger, speziell der Sänger des Wiener Nationaltheaters nächst der Hofburg, an dem das Wiener Singspiel erstmals mit besonderen Intentionen institutionalisiert wurde, so trifft man fast stereotyp auf Vorbehalte. Im „Schluß des Beitrags zur Geschichte der deutschen Schaubühne“, einem Artikel zum Feuilleton *Deutsches Museum* 1781, heißt es drastisch:

„Von der Operette muß ich Ihnen doch so viel sagen, daß nichts Steiferes, Hölzernes, Marionettenmässigeres gedacht werden könne, als die Akzion dieser Leute. Ich begreife nicht, warum man die Operetten nicht in Konzerte verwandelt. Herr *Adamberger*, der erste Tenorist, hat in London und mehreren Städten Italiens mit grossem Beifal gesungen. Ich glaube, das heißt genug zu seinem Lobe gesagt, aber er scheint mir doch auch im Singen wie im Agiren ohne Seele zu sein. Herr *Fischer*, der sonst in Mannheim war, ist bekantlich der erste Bassist Deutschlands, hat auch noch [...] das meiste Spiel. [...] *Madam Lange*, ehemalige *Mademoiselle Weber*, die *prima Donna*, hat eine sehr angenehme Stimme, die aber fürs Theater zu schwach ist. *Mademoiselle Cavalieri* ihre ist ungleich stärker, aber ganz besonderer Art; sonst ist sie fürchterlich häßlich, hat nur ein Auge *ec.* und beide spielen zum Erbarmen. – *Mademoiselle Teyber*, die dritte Stimme, spielt am besten von den Weibern.“<sup>6</sup>

Und ähnlich, wenn auch etwas gnädiger, äußert sich ebenda ein Jahr später Joseph von Sonnenfels zur Wiener Erstaufführung der deutschsprachigen Fassung von Glucks *Iphigenie auf Tauris*:

„Orestes – der Beifall, womit Hr. Adambergers Spiel gelohnt wurde, mußte ihm den Wunsch einflößen, denselben in der Folge noch zu vergrössern. Sein

---

*Manfred Wagner*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 54 (1999), Heft 5, S. 4–10, Zitat S. 7.

<sup>6</sup> *Deutsches Museum*, Zweiter Band, Julius bis Dezember 1781, S. 527 f.

griechisch gezeichneter Kopf, sein Körperbau, eine ziemlich freie, zugerundete Geberde des Arms sind nicht geringe Vortheile auf der Schaubühne. Mehr Sicherheit des Tritts, mehr Feierlichkeit des Gangs, mehr Geschmeidigkeit des Rumpfs, mehr Verwendung der ganzen Körperstellung, um die Zeichnungen zu veredeln; und, sagte um und neben mir jederman, da er mit so viel Seele und Gefühl singt, warum sollte ihm beides beim Spiele versagen? Wenn er die Szene der Trennung, die Szene der Eumeniden mit Feuer gegeben, so sind noch andere Stellen, an denen seine grössere Bemühung nicht verschwendet sein wird.“<sup>7</sup>

Ideen von wirklich überzeugender Schauspielkunst im Musiktheater waren schon damals also zu einem Gutteil Wunschvorstellung und blieben Illusion.

Nun aber sei von den idealistischen Phantasien von Produktion und Rezeption im Getriebe des Musiktheaters wieder auf den Boden der Tatsachen zurückgekehrt. Nachdem man in Wien, wie in nördlicheren Städten des deutschen Sprachraums, ein deutsches Singspiel als Gattung institutionalisiert hatte, nachdem Kaiser Joseph II. sich bewußt dazu entschieden hatte, den Versuch zu wagen, den Besuchern des Hofburgtheaters im Musiktheater keine vorwiegend fremdsprachigen Produkte in deutschen Adaptionen zu präsentieren, wurde gleich das erste der neuen Stücke zu einem Erfolg: Ignaz Umlauffs *Bergknappen* (Wien 1778)<sup>8</sup> sind nun aber auch wirklich ein zwar harmloses, aber doch in den meisten Belangen sehr bewußt konstruiertes Werk, das die zeitgenössischen ästhetischen und weltanschaulichen Ideen aufgriff und sie bestens repräsentierte. In dieser einfachen Liebesgeschichte im ländlichen Milieu ist die Handlung klar strukturiert, die Dramaturgie weist keine wirklichen Brüche auf.<sup>9</sup> Sie greift zwar

---

<sup>7</sup> *Deutsches Museum*, Fünftes Stück. Wonnemond, 1782, S. 412.

<sup>8</sup> Ignaz Umlauff, *Die Bergknappen. Originalsingspiel in einem Aufzug. Dichtung von Paul Weidmann*. Bearbeitet von Robert Haas, Wien 1911 (DTÖ, Jg. XVIII, 1, Bd. 36).

<sup>9</sup> Die Handlung: Walcher möchte die Ehe mit seinem Mündel Sophie erzwingen, die durch ein Erbe reich zu werden verspricht. Sie soll deshalb auf ihren Geliebten Fritz verzichten, der wiederum die Zigeunerin Delda um Rat fragt, wie er seine Braut denn doch gewinnen könne. Mit allerlei Finten wird vorerst dann Walchers Zustimmung zur Hochzeit erwirkt, er zieht sie aber zurück, als er merkt, daß er hinters Licht geführt wurde. Als er jedoch im nahegelegenen Bergwerk verschüttet wird, rettet ihn der

– wie es auch aus *Le devin du village* oder *Bastien und Bastienne* bekannt ist – das Phänomen der vermeintlichen Zauberei auf, und es ereignet sich eine Katastrophe (die Verschüttung eines Bergwerkschachtes), doch sind diese Momente organisch in das Sujet verwoben, und sie bieten auch musikable Situationen, die das ansonsten durchaus überschaubar-verhaltene Ausdrucksspektrum der Affekte und Emotionen erweitern, ohne durch unangemessene Expressivität oder Extravaganz den Rahmen des ländlichen Sujets zu sprengen. So begegnet hier in einer Arie der Zigeunerin Delda (Nr. 3), aber auch jenen der unglücklichen Liebhaberin Sophie zwar manches Moment, das auch in einer heroischen Oper oder Opera seria seinen Platz hätte, was vornehmlich dadurch motiviert gewesen sein dürfte, daß deren Rollen von Gesangsvirtuosinnen dargeboten wurden. Ansonsten aber bleibt es bei einem vergleichsweise alltäglichen Auf und Ab der Emotionen unter den Protagonisten, so daß es auch in der Musik zu keinen extremen Affekten zu kommen braucht.

Anders als in der zeitgenössischen Opéra-comique ist hier noch nicht der Standesunterschied zwischen Adel und Bürgern Thema; die Konstellation ist denkbar schlicht und wird nur durch eine ganze Reihe von Motiven etwas kompliziert. Neben mehreren Musiknummern, die durchaus in der Opera seria, der comique oder dem norddeutschen Singspiel stehen könnten, folgt ein Chor der Bergknappen, der vor allem von einer Art Lokalkolorit gezeichnet ist. An der Arie der Sophie wird deutlich, daß sie in der Uraufführung von Catarina Cavalieri dargeboten wurde, für die Mozart später die Constanze in der *Entführung aus dem Serail* schrieb. Einen besonderen Effekt offeriert aber auch die Szene mit der Verschüttung im Bergwerk, eine Katastrophe, die ja rein musikalisch dargestellt wird. Im Anschluß an einen Chor der Knappen und einen Dialog folgt diese überwiegend rezitativisch komponierte Szene, wobei der Hauptteil der Repliken von Fritz bestritten wird, der seine Eindrücke lebhaft beschreibt, während im Orchester Skalen und Tremoli die Situation schildern. Eine Besonderheit ist, daß sich an diese frei oder auch „durch“-komponierte orchesterbegleitete Szene keine Arie anschließt, sondern vielmehr ein Dialog.

---

junge Rivale, und letztlich verzichtet der Vormund nun auf das Mädchen und sogar auf sein eigenes Vermögen.

Ignaz Umlauff hat mit *Die Apotheke* (1778)<sup>10</sup> aber auch ein sehr einfaches Werk vorgelegt. Dies ist nun ein schlichtes Spiel mit Gesang, ohne eigentliche Bravourarien oder außergewöhnliche Nummern. Mit Fiorituren verziert sind nur die Melodien für Sopran (Nannette, gespielt von der Cavalieri) und Tenor, die – bemüht man die zeitgenössische Terminologie – dem Ohr des Publikums und der Kehle des Sängers schmeicheln.

Und bei Umlauuffs vier Jahre später, kurz vor Mozarts *Entführung* uraufgeführtem *Irrlicht, oder: Endlich fand er sie* (1782)<sup>11</sup> handelt es sich zwar wiederum um eine richtige Dialogoper. Doch gibt es hier eben dann auch ein sehr beachtliches zweites Finale, das sich am Finalaufbau einer Opera buffa orientiert. Hier ist ein besonderes Arrangement von Szenen- und Personenkonstellationen zu beobachten, die teils durch veritable Parlanto-Stellen verbunden werden. Außerdem gibt es virtuose Arien mit den sprichwörtlichen „geschnittenen Nudeln“, namentlich in der Partie der Blanka, die aber nicht von der Cavalieri sondern Mozarts Schwägerin Aloysia Lange gesungen wurde.<sup>12</sup> Als augenscheinlicher und ohrenfälliger Kontrast folgt dann die liedhafte, sehr einfache Arie „Kauft Fische, Fische, Fische“ des Fischers Berthold, der pikanterweise von dem Bassisten Ludwig Fischer dargestellt wurde.<sup>13</sup>

„Wiener Singspiele“ schrieben dann aber auch jene Komponisten, die ursprünglich vom Genre der Opera buffa her kamen. Zu nennen wären hier etwa Antonio Salieri und sein Schützling Joseph Weigl. In welchem Maße deren Werke durch die langwierigen, durchaus aber nicht langweiligen gesprochenen Dialoge dominiert werden, geht, wie immer, aus einer Lektüre der Partituren nicht hervor: Momente von unterhaltendem Schauspiel

---

<sup>10</sup> Partiturmanuskript, A-Wn 19151.

<sup>11</sup> Partiturmanuskripte, A-Wn 17901 bzw. 16521.

<sup>12</sup> Koloraturen erfolgen, wie nicht anders zu erwarten, bei den Textzeilen „Philomele singt mir ein Abendlied“, und in der nächsten Arie des Alwin ist das „Schwirren“ und „Girren“ durch ein flirrendes Tremolieren in den Streichern nachgezeichnet.

<sup>13</sup> Fischers Arien, die er in der Rolle des Berthold sang, wurden später in Anthologien veröffentlicht und damit wirklich populär, ihre Anfangszeilen lauten: „Ich saß am Markte“, „Hab ich Rheinwein und Burgunder“ sowie „Zu Steffen sprach im Traume“. Sehr reizvoll arrangiert ist auch eine Stelle, an der Fischer (Berthold) und die Teyber (Rosa) proben, wie man dem Prinzen statt der Blanka deren Stiefmutter als Geliebte verkauft.

und Oper halten sich durchaus die Waage.<sup>14</sup> Es sei dahingestellt, ob sich etwa August von Kotzebues „Schauspiel mit Gesang“ *Das Dorf im Gebirge* (Wien 1798), das von Joseph Weigl in Musik gesetzt wurde, so grundlegend vom Typus des Singspiels unterscheidet. Denn seine gesprochenen Dialoge sind auch kaum anders strukturiert, dauern auch nicht länger als jene von Singspielen, und selbst die Musiknummern sind formal vielfältig organisiert, so etwa die Nummern 5–7.<sup>15</sup>

Ein Genre eigener Art, einen Vorläufer des biedermeierlichen Singspiels, deren Prototyp sich später u. a. bei den rührenden Singspielen eines Adalbert Gyrowetz und Joseph Weigl herausbildete, stellen eine Reihe der für das Wiener Kärntnertortheater entstandenen Singspiele dar, etwa Carl Dittersdorfs *Doktor und Apotheker* (1786).<sup>16</sup> Das Libretto zu diesem Werk bearbeitete Gottlieb Stephanie der Jüngere geschickt „aus dem Französischen“. Diese Adaption erfolgte hier nicht viel anders, als es Lorenzo Da Ponte bei Beaumarchais' *Le mariage de Figaro* durchführte: In eine bereits ohne Musik spielbare Komödie werden möglichst charakteristische Verse für Musiknummern interpoliert, damit sich die Darsteller auch musikalisch profilieren können. Das Sujet bedürfte dieser musikalischen Nummern jedoch nicht wirklich. Und so glücklich auch die Integration dieser Arien und Ensembles meist ist, so wenig man sich vorstellen könnte, im Rahmen des Werks auf sie zu verzichten, so stellen sie doch – vom rein dramaturgischen Standpunkt aus betrachtet – meist das dar, was schon die Da-capo- und Dal-segno-Arien in den Opere serie von Apostolo Zeno und Pietro Metastasio

---

<sup>14</sup> Wie lang die zu sprechenden Dialoge waren, ist am handschriftlichen Aufführungsmaterial zu ersehen.

<sup>15</sup> Der Chor Nr. 5 ist äußerst feinsinnig komponiert, zeichnet die dramatische Situation und die Stimmung der Szene stimmungsvoll und unterscheidet sich grundlegend von der konventionellen homophon-chorischen Tuttisingerei in vielen Singspielen, einschließlich Mozarts *Zaide*, *Entführung* und *Zauberflöte*. An diese Nummer schließt sich das wiederum sehr stimmungsvolle Monodram Nr. 6 der Amalie an, mit auskomponierten Flöten-, Oboen- und Klarinetten-Melodien, in die auch das Fagott einbezogen wird. Und Nr. 7 ist dann abermals ein Melodram.

<sup>16</sup> Anfangs wurde das Werk unter dem Titel *Der Apotheker und der Doctor*, als „Ein kommisches Singspiel in zwey Aufzügen“ bekannt, bereits bei einem frühen Berliner Druck des Klavierauszuges (Rellstab, um 1786) wurde der Titel verwendet, unter dem man das Werk noch heute nennt: „Clavierauszug vom Doctor und Apotheker einer komischen Oper in zwey Acten nach der Musik des Freyherrn Ditters von Dittersdorf“ (nach einem Exemplar der Landesbibliothek Coburg).

und zahlloser anderer Librettisten der Seria und Buffa waren: Momente des Innehaltens, der Kontemplation. Zwar ist gewiß nicht zu verkennen, daß es bei Dittersdorf zahlreiche effektvolle Auftritts-Arien und sogar in die eigentliche Handlung integrierte Ensembles gibt, doch erweisen sich viele dieser Vokalnummern in ihrer Ausführlichkeit und der lediglich absolut-musikalisch organisierten Form als ein geradezu stagnierendes Moment der Dramaturgie. Pointiert ausgedrückt gleichen Dittersdorfs komische Opern in mancher Hinsicht noch der Struktur von Mozarts *Entführung*, jedoch ohne deren besondere Nummern, bei denen Mozart sich vom Librettisten Stephanie eine musikdramaturgisch weitaus schlüssigere Anlage ausbat.<sup>17</sup>

Vergleichbar erfolgreich wie *Doktor und Apotheker* wurde dann auch der zehn Jahre später erschienene *Dorfbarbier* von Johann Schenk, der im selben Jahr herauskam wie Peter von Winters langjährig beliebtes *Opferfest*.<sup>18</sup> Die Werke von Dittersdorf und Schenk wurden in ihrer Art zum eigentlichen Vorläufer der komischen Oper eines Albert Lortzing, der die bewährten Grundelemente dieser Gattung im 19. Jahrhundert aufgriff bzw. weiterentwickelte.<sup>19</sup>

Bei den heroisch-komischen „Opern“ der Vorstadttheater Wiens sollte sich im Verhältnis von Musik und Text eine andere Tendenz abzeichnen: Zwar sind letztlich die Dialoge jener Werke, namentlich die komischen, völlig unverzichtbar; sie sind auch proportional im Verhältnis zur Musik nicht minder raumgreifend als bei den vorgenannten Singspielen und sie machen einen Gutteil von deren Effekt aus. Und doch sind diese Singspiele

---

<sup>17</sup> Daß Mozart jedoch bei der Bearbeitung von Christoph Friedrich Bretzners Sujet mit dem Verzicht auf eine Musikalisierung der eigentlichen Entführungsszene auch eine Kompromißlösung wählte, ist nicht zu verkennen. Aufschlußreich zur ursprünglichen Anlage des Singspiellibrettos sind dessen alternative Vertonungen; vgl. Reiner Nägele, „*Belmont und Constanze*“ in den Vertonungen von Dieter und Mozart – ein Vergleich, in: *Die Musikforschung* 50 (1997), S. 277–294.

<sup>18</sup> Auf das gattungsmäßig dem Singspiel und der heroisch-komischen Oper verpflichtete *Unterbrochene Opferfest* von Peter von Winter (1796), sei hier nicht näher eingegangen. Es handelt sich dabei um ein auch von der sogenannten „Rettungsoper“ beeinflusstes Genre, das man später oft um die komischen Szenen kürzte, und teils mit hinzukomponierten Rezitativen zur rein heroischen „großen Oper“ umgestaltete.

<sup>19</sup> Vgl. Irmind Capelle (Hrsg.), *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Im Auftrag der Albert-Lortzing-Gesellschaft e. V. [...]*, München 2004.

in ihrer Faktur vollkommen darauf abgestimmt, außertextliche Effekte zu erzielen: die Handlung ist meist ein so loses Konstrukt aus stereotypen Personen-Konstellationen, abenteuerlichen Ideen und märchenhaften Entwicklungen, daß sie nur dann halbwegs Sinn macht, wenn sie immer wieder zu frappierenden szenographischen Effekten und möglichst stark divergierenden charakteristischen Musiknummern oder Tanzeinlagen führt. Je weniger konzise ein Sujet dieses Genres also ist, desto dringlicher bedarf es eines Compositeurs, der all das, was der Stoff hergibt, letztlich mit seiner Musik zusammenfügt und verklammert, aber letztlich auch nobilitiert.

Bei Wenzel Müllers *Die Zauberzither, oder Kaspar der Fagottist*<sup>20</sup>, uraufgeführt etwa ein halbes Jahr vor der *Zauberflöte* in der Leopoldstadt, spielt die Handlung „in Quitschiwitsch“, wobei dieser Name schon klanglich andeutet, daß es sich um eine phantastisch-unsinnige Fabel handelt, die für sich genommen eine wenig plausible Faktur und die oben erwähnten Merkmale aufweist, einzig der Musik und anderen Effekten dienstbar zu sein. Es gibt im Grunde nur zahlreiche Arien, wenige Duette, ein Terzett und Chöre, keine differenzierteren Ensemble-Nummern oder gar große Szenenkomplexe. Die spezifischen Theater-Qualitäten, die sich auch auf eine lebendige musikalische Gestaltung auswirkten, finden sich in der Tat am ehesten an Schikaneders Institution, dem Wiedner Theater im Starhembergischen Freihaus, dies etwa schon im *Stein der Weisen* (1790).<sup>21</sup>

\* \* \*

Das magere Fazit, das gezogen werden kann, ist die recht triviale Feststellung, daß es *das* „Wiener Singspiel der Mozart-Zeit“ nicht gibt, sondern nur eine ganze Reihe recht heterogener Phänomene, die wir unter diesem Stichwort zu subsumieren gewohnt sind. Deren Gemeinsamkeit besteht – wie beim Singspiel als Gattung überhaupt – lediglich darin, daß es zwischen den Musiknummern in der Regel gesprochene Dialoge gibt,

---

<sup>20</sup> Partiturmanuskript: *Der Fagottist oder Die Zauberzither. Ein Singspiel in drey Aufzügen. Die Musik ist von Wenzel Müller.* A-Wn S. m. 25253.

<sup>21</sup> *Schikaneders heroisch-komische Oper Der Stein der Weisen – Modell für Mozarts Zauberflöte. Kritische Ausgabe des Textbuches.* Hrsg., mit Anmerkungen und einem Nachwort versehen von David J. Buch und Manuela Jahrmärker, Göttingen 2002 (Hainholz Musikwissenschaft, Bd. 5).

wobei manchmal auch mehrere Musiknummern direkt aufeinanderfolgen können. Und überhaupt lassen an der Absolutheit dieses gemeinsamen Nenners schon wieder eine ganze Reihe von Rezitativopern zweifeln, die zeitgenössisch als „Singspiele“ bezeichnet wurden.<sup>22</sup> Da diese Ausnahmen jedoch nicht ins Gewicht fallen, bleibt es dabei, daß es sich beim „Wiener Singspiel“ wie bei der Opéra-comique oder dem norddeutschen Sing- und Liederspiel in der Tat um ein Gefüge von Schauspiel- und Opernelementen in einem mehr oder weniger ausgewogenen Verhältnis handelt. Wie diese nun aber beschaffen sind, hängt einerseits von den Sujets, andererseits aber auch von den Produktionsteams, den verfügbaren Darstellern und den auf-führenden Institutionen ab.

Wie anderenorts auch greifen die Verfasser von „Wiener Singspielen“ auf Sujetvorlagen aus allen Himmelsrichtungen zurück: Daß es Stoffe gäbe, die durch und durch „wienerisch“ und nur „wienerisch“, gar von allem An-beginn an wienerisch wären, kann schlechterdings kaum behauptet werden.

Mithin können im Sujet eines Wiener Singspiels Momente der Auf-klärung, des Barock und Rokoko, der Empfindsamkeit mit jenen bloßer Unterhaltung verwoben sein. Die einzelnen Werke können zum einen primär fesseln und belehren, andererseits hingegen dem Amüsement dien-en, oder ein fast willkürliches Konglomerat aller möglichen Elemente bie-ten. Insofern und unter diesem Gesichtspunkt war es eben bei den meisten zeitgenössischen Formen des Musiktheaters – von einer veritablen Opera seria und einem Melodram abgesehen – möglich, sie in der Aufführungs-praxis zu einer Art Wiener Singspiel umzugestalten, und das ohne erheb-liche Eingriffe in die eigentliche Substanz. Mit dem Begriff einer wie auch immer gearteten Werk- und/oder Gattungsintegrität kommt man bekannt-lich im Musiktheater bis ins 19. Jahrhundert hinein nicht weiter. Selbst mit der Fixierung von Werkgestalten mittels eines Noten- oder Textdrucks war keineswegs festgelegt, daß es das Stück dann nur so und nicht anders geben durfte und konnte.

Je mehr Quellen man zwecks Bestimmung eines spezifischen Typus oder gar einer Gattungsnorm sichtet, desto heterogener erscheint das, wo-nach man sucht: Abgesehen von Einflüssen aus allen Musikrichtungen

---

<sup>22</sup> Auch auf dem Theaterzettel der Uraufführung von Mozarts *Così fan tutte* (26. Januar 1790) prangte die Werbe-Botschaft: „Neues Singspiel“.



zwischen Opera seria, Opera buffa, Opéra-comique, Liedern, Kanons, Chören, Tänzen, Rezitativen, Melodramen und selbst der Kammermusik, Sinfonik oder gar dem Kirchenstil war es dank des Verzichts auf einen durchweg vom Komponisten gestalteten Zusammenhang sogar vergleichsweise einfach, Werke für die jeweiligen Belange zu adaptieren.

Während nun an den Wiener Hoftheatern vielleicht noch eher versucht wurde, ein Werk in seiner ursprünglichen Form zu präsentieren, so war es in Vorstadttheatern oft vollends ein bloßer Entwurf, den man für die Aufführung zwar heranzog, dann aber nach den Gesetzen der Theaterinstitution gleichsam willkürlich adaptierte und in all seinen Facetten auf den Prüfstand legte, ob er für den Augenblick brauchbar und tauglich war. Und naturgemäß war eine solche Inszenierung dann auch während der Aufführungsserie ein Objekt stetiger – oder vielmehr *unstetiger* – Experimente, die Einlagen, Kürzungen und Improvisationen mit dem verfügbaren Material oder solchem fremder Provenienz ermöglichten.

Abschließend aber kann man konstatieren, daß trotz oder gerade wegen dieser mannigfach verschiedenen Ansätze und Ideen gerade bei den *Wiener* Singspielen ein gewaltiges Potential für die Entwicklung unterschiedlichster Formen der deutschsprachigen Oper bereitstand, und dies namentlich deshalb, weil in Wien alle internationalen Strömungen rezipiert wurden und keine bloße puristische Konzentration auf wenige Modelle stattfand.



Klaus Kropfinger (Berlin)

## Opus 131: Ein Meisterwerk aus Beethovens

„Laboratorium artificiosum“<sup>\*</sup>

Zur angemessen zu würdigenden, schöpferisch hochrangigen Eigenart Beethovens gehört die seine Werkstatt prägende Skizzenarbeit. Nietzsche stellt sie in *Menschliches, Allzumenschliches* gegen einen – nicht zuletzt von Wagner – unkritisch verwendeten Inspirationsbegriff:

„Glaube an Inspiration. – Die Künstler haben ein Interesse daran, daß man an die plötzliche Eingebung, die sogenannte Inspiration glaube; als ob die Idee des Kunstwerks, der Dichtung, der Grundgedanke einer Philosophie, wie ein Gnadenschein vom Himmel herableuchte. In Wahrheit producirt die Phantasie des guten Künstlers oder Denkers fortwährend, Gutes, Mittelmäßiges und Schlechtes, aber seine Urtheilskraft, höchst geschärft und geübt, verwirft, wählt aus, knüpft zusammen; wie man jetzt aus den Notizbüchern Beethoven's ersieht, dass er die herrlichsten Melodien allmählich zusammengetragen und aus vielfachen Ansätzen gewissermassen ausgelesen hat. Wer weniger streng scheidet und sich der nachbildenden Erinnerung gern überlässt, der wird unter Umständen ein grosser Improvisator werden können; aber die künstlerische Improvisation steht tief im Verhältnis zum ernst und mühevoll erlesenen Kunstgedanken. Alle Großen waren grosse Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen.“

Nietzsche akzentuierte diesen, die Arbeitsintensität der Beethovenschen Werkstatt sehr richtig betonenden Zuschnitt der Komponisten-Werkstatt unter dem Stichwort „Der Ernst des Handwerks“, also mit ausdrücklicher

---

<sup>\*</sup> Der vorliegende Text war Grundlage einer Rundfunksendung (Südwestrundfunk, 7. September 2006); die Sendung samt den im Text erwähnten Klang-Beispielen findet sich auf der CD, die diesem Band beigegeben ist.

Hervorhebung des Handwerksmäßigen, wie nachstehendes Zitat – wiederum aus *Menschliches, Allzumenschliches* – unterstreicht:

„Redet nur nicht von Begabung, angeborenen Talenten! Es sind große Männer aller Art zu nennen, welche wenig begabt waren. Aber sie bekamen Grösse, wurden ‚Genie's‘ (wie man sagt), durch Eigenschaften, von deren Mangel Niemand redet, der sich ihrer bewusst ist: sie hatten Alle jenen tüchtigen Handwerker-Ernst, welcher erst lernt, die Theile vollkommen zu bilden, bis er es wagt, ein grosses Ganzes zu machen; sie gaben sich Zeit dazu, weil sie mehr Lust am Gutmachen des Kleinen, Nebensächlichen hatten, als an dem Effecte eines blendenden Ganzen [...].“

Meint Nietzsche, daß das „grosse Ganze“ nur unter der Voraussetzung der perfekt ausgebildeten Teile überhaupt denkbar, das „grosse Ganze“ in der kreativen Vorstellung eine Funktion, eine Folge des perfekt ausgebildeten Kleinen sei? Wenn ja, so bildet Beethoven jedenfalls ein Gegenbeispiel. Bei Beethoven stehen das „Kleine, Nebensächliche“ und das „grosse Ganze“ in einem dialektischen Verhältnis zueinander. Das „Kleine, Nebensächliche“ wird nur nach Maßgabe der in ihm bereits keimhaft enthaltenen Idee des Ganzen zu dessen Voraussetzung. Jenes ist also – gerade in Form der skizzierten thematisch-motivischen Idee – eine Funktion des „grossen Ganzen“, wie dieses – im Prozeß der kompositorischen Verarbeitung – eine Funktion von jenem ist.

Beethoven selbst hat die Ganzheitsorientierung des einzelnen Einfalls selbst nachdrücklich betont:

„[...] wie ich gewohnt bin zu schreiben, auch in meiner Instrumental Musick habe ich immer das ganze vor Augen [...].“

Mit der Frage der hinter der Beethovenschen Skizze und Skizzenarbeit stehenden Idee des Ganzen ist aber auch das Problem der Inspiration angesprochen. Und es ist alles andere als irrelevant, was wir aus Cosimas Mund über Wagners Meinung zu diesem Punkte erfahren. Wagner hat

„Das Leugnen der Inspiration an den Beispielen aus den Skizzen von Beethoven seitens Nietzsche [...] mit Unwillen [besprochen]. 'Als ob die Suche nach der Form für die Inspiration diese leugnete!‘“

Beethoven hat die von Skizzen ausgehende, ja in ihnen zentrierte Arbeit sehr wohl als seiner Kompositionswerkstatt eigen erkannt und gewürdigt. Wie bewußt und gezielt er mit seinen Skizzen umging, läßt ein Ausschnitt aus einem an den Erzherzog Rudolf gerichteten Brief vom 1. Juni 1823 erkennen, in dem es heißt:

„... fahren E.[ure] K.[aiserliche] H.[oheit] nur fort, besonders sich zu üben, gleich am Klawier ihre Einfälle flüchtig kurz niederzuschreiben, hiezu gehört eine kleine Tischgen an's Klawier, durch d.[er] g.[leichen] wird die Phantasie nicht allein gestärkt, sondern man lernt auch die entlegensten Ideen augenblicklich festzuhalten; ohne Klawier zu schreiben ist ebenfalls nöthig, u. manchmal eine einfache Melodie Choral mit einfachen u. wieder mit verschiedenen Figuren nach den Kontrapunkten u. auch darüber hinaus durchzuführen ...“.

Es wäre indes falsch, von dieser Briefnotiz ausgehend Beethovens Werkstatt, sein „Laboratorium artificiosum“, wie er sie selbst nannte, allein mit dieser Arbeit am „Tischgen am Klavier“ gleichzusetzen. Ausgehend von der Tatsache, daß Beethoven überwiegend im Kopfe – wenn auch zeit- und streckenweise immer wieder am Klavier improvisierend – erfand und entwarf, gehören zu dieser Kompositionswerkstatt selbstredend seine Spaziergänge im Freien wie seine Arbeit am Schreibtisch. Von hier aus ergibt sich allein eine erste Differenzierung im Begriff „Skizzenbuch“. So unterscheidet man zwischen seinen „Taschen-Skizzenbüchern“, die eben die Arbeit im Freien einschließen und den „Haus-Skizzenbüchern“. Die aspektreichen Differenzen im Gesamtbestand bedingen aber daneben eine Unterscheidung nach dem Schriftbild, bzw. dessen Stimm-Umfang. So kennt man selbstverständlich die „Partitur-Skizzen“, und mit dieser Festlegung ist zugleich auf die mehr oder weniger umfängliche Notierung in Einzelstimmen oder im mehrstimmigen, kombinierten, aber reduzierten Stimmsatz verwiesen. Von besonderem Gewicht ist schließlich eine dritte Differenzierungsschicht,

nämlich die nach der Skizzenfunktion, bzw. nach der Skizzierungsperspektive. Hier sind vor allem die in englischer Fachterminologie als “telescoped drafts” oder “continuity drafts” bezeichneten Skizzen zu nennen, womit Beethovens zentrales Anliegen umrissen wird, einen äußerst gerafften vorausweisenden Gesamt-Überblick des Werkes zu entwerfen, einen Überblick, der naturgemäß erst einen vorläufigen Aufriß vor der Ausarbeitung im einzelnen darstellen konnte, einen Aufriß indes, der gerade wegen bestimmter innerer Zusammenhänge und bleibender Festlegungen und Konstellationen aufschlußreich ist. Ein besonderes Moment dieser “telescoped drafts” wird dabei unter den Begriff “tonal overview”, also der harmonischen Werk-Strukturierung, abgehoben, eine Festlegung, die in der Fachdiskussion kritisiert und in diesem Zusammenhang durch die Bezeichnung “movement-plans” ersetzt worden ist, eine Bezeichnung, die auf das Zusammen-, Gegen- und Wechselspiel der Sätze, als für die Werk-Totale bestimmend, abhebt.

Unser Wissen um die Skizzen-Quellen ist noch längst nicht umfassend und eindringend genug. Zum einen sind zahlreiche Skizzen verloren gegangen – es tauchen immer wieder Skizzen auf, auch solche, die durch Kriegsumstände verloren schienen. Zum anderen ist die Entzifferung dieser handschriftlichen Fixierungen Beethovens vielfach mit erheblichen Schwierigkeiten und Unsicherheiten verbunden. Das gilt gerade auch da, wo Durchstreichungen oder Überschreibungen – zum Teil in mehreren Schichten – Beethovens „laboratorium artificiosum“ in seiner ganzen Komplexität und seinem unermüdlichen kreativen Optimierungs-Streß gleichsam als Schriftbild-Kosmos geniegetriebener Ideen-Schürfung und -Gewichtung in Kürzelform vor uns erstehen lassen! Hinzu kommt, daß Beethovens Adlatus Anton Felix Schindler Skizzen nachgezogen und sie dadurch nicht lesbarer gemacht hat.

Hier wären – als einige der wichtigsten Quellen – vor allem das „Haus-Skizzenbuch“ Kullak in der Staatsbibliothek Berlin und das „Haus-Skizzenbuch“ Artaria 210 zu nennen – letzteres, anders als das Partiturskizzen-Einzelblatt Mh 103 im Beethoven-Haus Bonn, ein Partiturskizzen-Konvolut in der Staatsbibliothek Berlin und als solches eine Hauptquelle für op. 131; dann aber eine Reihe von Taschen-Skizzenbüchern, wie Autograph 9/1A, 9/3, 9/4 und 10/1 sowie Artaria 205/3, alle in Berlin zu finden.

Existieren die genannten Notierungsarten und -formen folglich durchweg gerade auch für das Streichquartett op. 131, so hat dies um so mehr Gewicht, als die Zahl der Skizzen für dieses späte Werk mit etwa 650 die jeder anderen Beethovenschen Komposition übersteigt. Dabei verteilt sich die Zahl der Skizzen auf die sieben „Sätze“ des Werkes durchaus unterschiedlich: *Adagio ma non troppo e molto espressivo* (Nr. 1) – *Allegro molto vivace* (Nr. 2) – *Allegro moderato* (Nr. 3) – *Andante ma non troppo e molto cantabile* (Nr. 4) – *Presto* (Nr. 5) – *Adagio quasi un poco andante* (Nr. 6) – *Allegro* (Nr. 7).

Die Chronologie der Skizzen ist ein Problem für sich. Doch gibt die Entstehungszeit der Komposition – Ende Dezember 1825 bis Ende Juli/Anfang August 1826 – den zeitlichen Rahmen für die in sich und gegenseitig zeitlich gestaffelten einzelnen Skizzenaufkommen.

Wir erwähnten es bereits: Beethoven komponierte natürlich auch am Klavier, und hier überschneidet sich die Kompositionsarbeit mit seinen vielberedeten und -bewunderten Improvisationen. Man könnte sagen, daß jeder Einfall, der beim Improvisieren der stringenten Fortsetzung dient, in den Skizzen immer wieder unter die Lupe kompositorischer Sichtung und Wertung gelegt wird, so daß die Skizzen wie eine Folge immer wieder sich einstellender und von Mal zu Mal wieder aufgebrochener Einschnitte kritischer Kurations-Prüfung erscheinen.

„Am Anfang war die Fuge“ – so kann man den Einstieg in den Kompositionsprozeß charakterisieren, den Beethovens Streichquartett cis-Moll, op. 131, von seinem Ausgangspunkt bis zur Vollendung nahm.

Und hier beginnen bereits die Skizzen zu sprechen; überschneiden sich doch die ersten Notierungen des Fugenthemas mit den das Ende der vorangehenden großen Streichquartett-Komposition signalisierenden, des B-Dur-Quartetts op. 130, also der „Großen Fuge“. Diese Überlappung zweier Kompositionsprozesse sagt etwas über die Zeit des Kompositionsbeginns aus – das Quartett dürfte in der zweiten Hälfte des Monats Dezember 1825 in Angriff genommen worden sein. Wenn, wie man den Skizzen entnehmen kann, die Fugenfassung von op. 130 erst Ende Dezember 1825 fertig wurde und Beethoven während dieser letzten Arbeitsschritte bereits die ersten für op. 131 tätigte, um dann gleich voll ins neue Werk einzusteigen, dann liegt dieser Schluß äußerst nahe.

Zudem öffnet sich mit dieser Feststellung zugleich der Blick auf das Spektrum der Beethovenschen Skizzenlandschaft, die eine Notierung in den Konversationsheften von Ende November 1825 (Bd. 8, S. 229) selbst noch gar nicht echt skizzenmäßig eröffnet, sondern eher ankündigt. Diese Notierung zeigt das Thema der Einleitungsfuge von op. 131, wenn auch noch nicht in der endgültigen Fassung. Indes: die thematisch wie motivisch prägende gis<sup>1</sup>-his<sup>1</sup>-cis<sup>2</sup>-a<sup>1</sup>-Wendung ist bereits unverrückbar festgeschrieben:

Klang-Beispiel 1: Fugenthema  
(aus Konversationsheft)

Welche Dimensionen Beethoven gerade mit seinen Skizzen zu op. 131 in den Blick nahm, verdeutlicht die erste Überblicks-Skizze („telescoped draft“) im Kullak-Skizzenbuch (Oktober/November 1825 bis Oktober/November 1826). Sie enthält Notierungen zu nicht weniger als sechs thematischen Gedanken, die wir – auf der Folie der Vielsätzigkeit der endgültigen Komposition, vor allem aber aufgrund der unmittelbar erkennbaren thematischen Identität zweier Themen – als Vorausverweis auf die Satzvielfalt der Komposition nehmen können. Besonders interessant ist hierbei, daß die erste Skizzennotierung unverkennbar auf die Eingangsfuge verweist, so wie die dritte Notierung sich als Thema des – in der endgültigen Version dann an vierter Stelle stehenden – Variationssatzes zu erkennen gibt:

Klang-Beispiel 2: Fugenthema in Notierungslänge  
(aus der 1. Überblicksskizze)

Klang-Beispiel 3: Variations-Thema  
(aus der 1. Überblicksskizze)

Diese Überblicksskizze informiert, doch zugleich wirft sie Fragen auf! Nicht nur stützt sie die Annahme, daß op. 131 im Kontext der Abschlußarbeit und -Fuge von op. 130 Ende 1825 begonnen wurde, vielmehr unterstreicht sie, daß die Fuge von Anfang an als Kopfsatz des gesamten Satzzyklus' gedacht war und daß diese Vielsätzigkeit im Sinne der Fuge,



nämlich deren Offenheit für innere musikalische Folgerichtigkeit mehrsätziger Formgebung, eine kreative Herausforderung ersten Ranges darstellte. Fuge bedeutete hier also nicht Schlußsatz einer gleichsam rückbindenden Integrationskraft wie in op. 130; sondern vielmehr Initialzündung eines Formprozesses, damit aber zugleich Setzung einer Idee der Formüberspannung, die es erst noch einzulösen, zu realisieren galt!

Wir müssen folglich die auf den ersten Blick wie zusammengewürfelt erscheinende 1. Überblicksskizze im Kullak-Skizzenbuch auf die hinter ihr stehende individuelle Gestaltungs-Vorstellung befragen.

Diese entbirgt sich wenigstens bis zu einem gewissen Grade, wenn wir folgenden Momenten Gewicht beimessen:

1. Das Fugenthema präsentiert sich – freilich im Ansatz – gemäß genuin fugenmäßig-exponentieller Entfaltung,

2. Die Werkstruktur wird – und das geht aus dem an zweiter Stelle notierten, als „Rec[itativ]“ aufgeführten musikalischen Gedanken hervor – Einleitungs-, Überleitungs- bzw. Verbindungsstücke enthalten, ein Hinweis, der sich mit improvisatorisch gehaltenen, an vierter Stelle stehenden, „neapolitanisch“, nämlich in D-Dur notierten, getreppten Achtelpassagen bestätigt.

3. Diese Passagen vermitteln zu einem ebenfalls in D-Dur stehenden scherzo-ähnlichen, achttaktigen, zwei Systeme einnehmenden Gedanken samt Wiederholungszeichen,

4. Die Skizze schließt mit zwei themennahen Umrissen, wieder in cis-moll.

5. Nicht alle Einzelnotierungen werden hier – wie überhaupt – im Kompositionsprozeß weiterverwendet.

Hören wir nun diese Skizze als Ganzes:

Klang-Beispiel 4:           1. Überblicks-Skizze ganz  
                                    (aus Kullak)

Es ist nun hervorzuheben, daß in den folgenden Überblicks-Skizzen im Kullak-Skizzenbuch die Fuge eingangs durchweg im Ansatz notiert oder doch – etwa durch den Zusatz „nach der Fuge“ – vorausgesetzt und daß das in Überblicks-Skizze 5 endlich als „adagio“ charakterisierte A-Dur-Thema ebenfalls als fest eingeplanter Werk-Teil geführt wird.

Dieses Moment gewinnt nun unter dem Aspekt gemeinsamer, thematischer Halbton-Schritt-Motivik besondere Bedeutung – man bedenke nur die – das Terzintervall charakteristisch rahmenden – his-cis- und a-gis-Schritte des Fugenthemas und das a-gis samt der dis-cis-Wendung des A-Dur-Adagio-Themas. Schon hier stellt sich die Frage nach Gewicht und Funktion des – dann als Variation realisierten – Adagio-Satzes in Zuschnitt und Zusammenhang des ganzen Streichquartetts. Birgt dieses spätere Variationsthema nicht schon in der Kombination von Halbton und schrittweise durchmessener Terz, dann aber auch in der später ebenfalls skizzenmäßig angedeuteten, schließlich ausgearbeiteten dialogisch-imitierend gehaltenen Themenstruktur Variation – Variation von durch die Fuge vorgegebenem Motivmaterial?!!

An der großen Skizzenmenge für op. 131 partizipieren allerdings nicht alle Sätze gleich. Das gilt ausgerechnet für den ersten, den Fugensatz und dessen karges Skizzenaufkommen, ein Befund, der – abgesehen von der Frage nach dem Verbleib des ohne Zweifel ursprünglich bestehenden Materials – eine ganz spezielle Frage bezüglich der Fugenexposition aufwirft. Beethoven hat deren Notierung mit dem schriftlichen Zusatz „quinte“ versehen. Und tatsächlich folgt die Beantwortung dem Quintschrittschema, der Tonika-Einsatz wird von der Dominante beantwortet. In der endgültigen Fassung indes erfolgt die Beantwortung subdominantisch. Zu fragen wäre, ob hinter diesem Hinweis „quinte“ die Quartschrittbeantwortung, also die auf der Subdominante als Alternative steht.

Es ist indes noch eine Einblatt-Partiturskizze – Autograph 39,3 – mehrschichtigen, nur rudimentär entzifferbaren Schriftbildes auf uns gekommen, die diese Subdominantbeantwortung bereits aufweist. Dieser Befund ist deshalb von besonderem Gewicht, als damit erwiesen ist, daß die für das ganze Streichquartett bedeutsame Subdominant-Schiene während des Arbeitsprozesses von der Fuge ausgehend in die übergreifende Werkperspektive einging! Dieses harmonische, werkübergreifende Moment korrespondiert mit der Tatsache, daß speziell in diesem Streichquartett op. 131 die Sätze gleichsam auseinander hervorgehen – und dies namentlich im Verbund mit den als Einzelstücken gezählten Überleitungs- bzw. Verbindungsstücken. Dabei ist von Bedeutung, daß zwischen den Sätzen erst beim Übergang vom 6. zum 7. Satz eine Dominantbeziehung besteht. Der

subdominantische Großbogenschlag durchzieht das Werk also einerseits im Inneren der Sätze, wird aber andererseits zugleich – man kann sagen zyklisch eröffnend – unterbaut durch die im Verhältnis zur Grundtonart cis-moll subdominantisch ausgerichtete neapolitanische Tonart D-Dur des 2. Satzes. Dieser ist in der 4. Überblicksskizze ausschnitthaft – als auslaufender und zugleich in den fis-Moll-Ansatz des 3., des Verbindungsstücks zum 4., zum Variationensatz einmündender – vermittelt:

Klang-Beispiel 5:             1. Zeile bis 3. Zeile (cis<sup>1</sup>)  
  (aus der 4. Überblicksskizze)

Wie stark Beethoven speziell in diesem späten Streichquartett das zyklische Werkkontinuum favorisierte, zeigt die Tatsache, daß die 5. Überblicksskizze sogar ein – in die endgültige Fassung dann nicht übernommenes subdominantisch gehaltenes – Verbindungsstück zeigt. Es weist den ausdrücklichen Zusatz „nach der Fuge“ auf und vermittelt – als durch Fermate in Spannung gehaltenes, wiederum subdominantisches G-Dur – direkt zum 2. Satz, der jetzt seinen endgültigen thematischen Zuschnitt erhält:

Klang-Beispiel 6:             2., 3., 5. bis 9. Zeile  
  (aus der 5. Überblicksskizze)

Da Beethovens Skizzen nicht zuletzt ganze Wegstrecken entwicklungsbedingter, d.h. an den Entstehungsprozeß gebundener kompositorischer Problemlösungen repräsentieren, ist das Skizzenaufkommen zu einzelnen Sätzen höchst beachtlich, zu anderen karg. Darin drückt sich zum einen Art und Maß der in op. 131 sich entfaltenden, vielfach höchst komplexen Satzstrukturen, zum anderen aber die intrikat-neue Gesamtgestaltung des cis-Moll-Streichquartetts aus. Daß zu dem an fünfter Stelle stehenden Presto, dem Scherzo in E-Dur, mit seiner, bei aller Forciertheit des Ausdrucksstils, einfach gehaltenen Form- und Strukturgebung nur wenige Skizzen gehören, ist dabei ebenso verständlich, wie die geringe Zahl der Skizzen zum ersten, zum höchst komplexen, das ganze Werk perspektivierenden Fugensatz rätselhaft ist, sich nur als Überlieferungsproblem erklären läßt. Hier könnte sich ausgewirkt haben, daß Beethovens Adlatus Schindler, wie schon erwähnt, mit dessen Skizzen offenbar recht freizügig umgegangen ist!

Dafür sind die Skizzen zum 4., dem Variationensatz, geradezu im Übermaß vorhanden – jedenfalls weisen sie im Vergleich der Sätze untereinander die größte Zahl auf.

Das hängt nicht nur damit zusammen, daß der Variationssatz in Einzelstücke – Thema, sieben Variationen plus Coda – zerfällt, die individuelle, zugleich aber Zusammenhang generierende Themenverarbeitung bedingten. Vielmehr drückt sich in dieser, selbst unter dieser Voraussetzung das „Normalmaß“ überschreitenden Skizzenzahl womöglich ein besonderes Gewicht, eine besondere Funktion des Variationssatzes im Werkzusammenhang, also für das Werkganze aus.

Wenn wir sagen können, daß speziell im Variationssatz die motivischen Sekundschrift-Charakteristika des Themas, die ja ihrerseits wieder mit denen des Fugenthemas korrespondieren, verarbeitend ausgeschöpft werden, dann kommt dieses Moment etwa in der 4. Variation in der von Skizzenschicht zu Skizzenschicht zunehmend abgesetzten, in der führenden 1. Violine durch rhythmische Verschiebung auf der Folie des 6/8-Taktes deutlicher hervortretenden Kleinsekund-Motivik zum Ausdruck, wie ein am Detail orientierter Vergleich zeigt:

Klang-Beispiel 7:                    Variation 4, T. 150/53  
  (a: Artaria 210, S. 198)  
  (b: Artaria 210, S. 200)

Zugleich ist eine Verdichtung der Satzstruktur zu erkennen.

Wenn gesagt werden kann, daß mit der „ersten“ Überblicksskizze Fugenthema und Thema des Variationssatzes nebeneinander erscheinen, sich als Kerngedanken des Ganzen ausweisen, dann spricht hier auch die Idee des „strengen Satzes“ bereits mit. Diese bestätigt sich dann auch nicht nur selbstredend in der Fugenausarbeitung, sondern auch in den verschiedenen Verarbeitungsstufen des Variationssatzes. Dafür steht nicht zuletzt die 3. Variation. Sie ist in Kanontechnik gehalten und entfaltet – in Anlehnung an die AA'BB'-Struktur des Themas – Steigerungs-Stufen, deren Verwirklichung Beethoven, wie die Skizzen demonstrieren, einige Arbeit abverlangt hat. So ist der B-Teil (ab T. 113/114) als zweistimmiger Kanon in der Sekunde angelegt, eine Strukturierung, die dann im B'-Teil (ab T. 123) auf die Außenstimmen, also den Satz rahmend auf Violine 1 und

Cello übertragen wird. Diese Strukturierung war freilich nicht von Anfang strikt durchgeführt. Wie immer wieder, so enthält auch eine in der Quelle Artaria 210 zuständige Skizze mehrere – hier wohl zwei – Schichten, deren zweite den von T. 124 nach T. 125 zwischen Violine 1 und Cello erforderlichen, hier in der ersten Schicht verfehlten Sekundabstand a-h herstellt. Dabei geht es nicht nur um die strikte Durchführung des Kanons in der Sekunde, sondern um die das ganze Quartett strukturell durchwebenden Sekund-Motivik.

Klang-Beispiel 8:                   Variation 3, T. 122–130, 1. Note (nur Violine 1 und Cello)

Damit ist nun aber nicht nur per se eine Steigerung verbunden; vielmehr ist diese Rahmenstruktur mit den Mittelstimmen, also Violine 2 und Viola, kanonisch verzahnt. Insgesamt wird auf diese Weise der Satz auch bereits in Richtung auf die 4. Variation gespreizt. Dabei wächst nun noch zusätzlich den Mittelstimmen kontrapunktisches Gewicht zu: Sie sind weit mehr als nur Füllstimmen, wie besonders an dem in den Skizzen ablesbaren schrittweisen Entwicklungsprozeß, der Unsicherheiten und Abweichungen vom Prinzip der Stimmfolge – wie bei der Bratsche – einschließt, deutlich zu erkennen ist.

Die in Variation 3 auszumachende Spreizung der Stimmstruktur ist nun aber nicht nur auf Variation 4 gerichtet, diese trägt sie vielmehr mit Blick auf Variation 5 weiter. Es gibt im sich ausdifferenzierenden, zum Vergleich einladenden Entwicklungsstand der Skizzen und Entwürfe – das „Autograph“ eingeschlossen – Züge, die diese Beobachtung unterstreichen. Dazu gehört die Tatsache, daß die Eröffnung der 5. Variation (T. 162) einem früheren Skizzenbefund zufolge im Violoncello anhebt und sich in geweitetem Stimmgeflecht nach oben fortsetzt. Dieser Befund verwies nun aber – so ist aus der Sicht der endgültigen Fassung zu schließen – das kritische Bewußtsein Beethovens auf eine notwendige Korrektur: Aus Gründen des möglichst kontinuierlichen Übergangs der in der 1. Violine zum dreigestrichenen a aufsteigenden Anschlußwendung der 4. Variation mußte die 5. Variation im oberen Register einsetzen und sich von oben nach unten entfalten. Die Vermittlungsstufe dieser Korrektur ist nun aber eine Quelle, die zugleich die Durchlässigkeit des Autographs für skizzenmäßige Kor-

rekturen zeigt. Diesen Schluß läßt jedenfalls der zur gesamten Partitur von op. 131 in der autographischen Quelle Artaria 211 gehörende 4. Satz des Quartetts zu. Und er bringt die Abschlußpartie zwischen 4. und 5. Variation in einer die Eröffnungspartie von oben nach unten entfaltenden Form – nur daß der erste Ton a zwei- und nicht dreigestrichen ist. Hören wir beide Versionen und dann die letzte Fassung:

Klang-Beispiel 9: Übergang Var. 4→5, T. 161–166  
(aus Artaria 210, S. 167 und 169)

Klang-Beispiel 10: Übergang Var. 4→5, T. 162–165  
(aus Artaria 211, S. 60f.)

Klang-Beispiel 11: Übergang Var. 4→5, T. 161–166  
(endgültige Version)

Diese notwendig wenigen Beispiele zeigen: Beethovens Variationensatz von op. 131 steht auf besondere Weise – nämlich in werkweisender Themenverarbeitung – für eine integrativ-stringente Gesamtkonzeption.

Dafür, daß Beethoven immer das Ganze vor Augen stand, gibt es mehrere verbale Zeugnisse, sein eigenes, bereits zitiertes, eingeschlossen. Am sprechendsten aber sind in diesem Punkte wohl seine Skizzen – und hier wieder die “telescoped drafts”, die Überblicksskizzen. Gerade im Falle des Streichquartetts op. 131 aber deuten sie besonders darauf hin, daß dieses „Ganze“ zyklisch angelegt sein sollte. Und keine der Überblicksskizzen entbehrt des thematischen Gedankens oder Ansatzes für das Finale.

Die Situation war ja auch angesichts der Kritik, die dem Fugenfinale des vorangehenden B-Dur-Quartetts op. 130 entgegenschlug, einmal mehr dazu angetan, des Komponisten Augenmerk auf den Schlußsatz zu lenken, dem er nicht erst jetzt in seinem „Laboratorium artificiosum“ ohnehin besonderes Gewicht beimaß. Dafür spricht auch die beeindruckende Zahl von wenigstens 130, die Arbeit am Schlußsatz bezeugenden Skizzenblättern unter insgesamt 650 für das ganze Quartett.

Daß Beethoven die Komposition von op. 131 mit einem Fugensatz begann, während er op. 130 mit der „Großen Fuge“ abschloß, kann folglich

durchaus als Zeichen einer kompositorischen Idee, die um die Fuge schlechthin als zentrales Moment einer individuellen kompositorischen Gesamtkomposition kreiste, gewertet werden.

Es dürfte außer Zweifel stehen: Beethoven bewegte mit dem Beginn der Komposition von op. 131 im Kontext von op. 130 sogleich auch die Herausforderung des Schlußsatzes. Und so entstand die folgende – bezeichnenderweise „Finale cis moll“ überschriebene – Skizze. Sie datiert, wohl gemerkt, vor den Überblicks-Skizzen:

Klang-Beispiel 12:      Frühe Skizze zum Finale  
(aus Aut. 9, Bund 1a)

Der hinter dieser Finale-Skizze stehende kreative Impetus ist ebenso unverkennbar wie die Distanz zum schließlich entstandenen Schlußsatz des cis-Moll-Quartetts. Die im Gefolge dieses frühen Finale-Gedankens sich einstellenden Fort-Schritte im Sinne einer der einleitenden Fuge folgenden integrativen Grundidee enthüllen nun aber einen faszinierenden Weg wachsender Vervollkommnung.

Zunächst ist dieser Weg durch eher versuchsweise hingeworfene thematische Einfälle gekennzeichnet, dafür aber durch ein für das Fugenthema wie für die gesamte Komposition wesentliches motivisches Grundmaterial: den strukturbildenden Halbtonschritt. Die folgenden kurzen, den Überblicksskizzen entnommenen Beispiele motivischer Wendungen zeigen mit diesem Halbtonschritt auf den ersten Blick wenig bedeutsam anmutende Charakteristika:

Klang-Beispiel 13:      Aus Überblick 1, Zl. 4–7

Klang-Beispiel 14:      Aus Überblick 2, Zl. 10 und 11

Klang-Beispiel 15:      Aus Überblick 4, Zl. 11a

Klang-Beispiel 16:      Aus Überblick 5, Zl. 13 und 15

Die Strukturmerkmale der Halbtönigkeit sind unüberhörbar und im Kontext des Ganzen, sobald diese Halbtonwendung in thematisch gewichtiger For-

mung erscheint, werden mit dem kompositorischen Weg auch kreatives Gespür und Entscheidungssicherheit des Komponisten im Dienste eines Bewußtseins für weitgespannte Werkperspektiven deutlich.

In welchem Maße Beethoven hier noch auf der Suche war, demonstriert der schriftliche Zusatz auf der vorletzten Skizze: „Finale viel[l]eicht“.

Und so findet sich denn auch, parallel zu diesen, im Kullakschen Skizzenbuch notierten Überblicksskizzen wohl neben dem zweiten der soeben gehörten Exempel dessen Wiederholung samt einer Fortsetzung, die das Thema der einleitenden Fuge wiederbringt:

Klang-Beispiel 17: „Schluss“-Notierung  
(aus Kullak, fol. 11r)

Desgleichen enthält eine Beigabe zur 5. Überblicksskizze – mit dem Ansatz zu dem Scherzo, dessen „anfang“ schließlich zum Thema des Finalsatzes umfunktioniert wurde, nach dem Trio – ebenfalls das Fugenthema:

Klang-Beispiel 18: [Noch-]Scherzo-Notierung samt Fugen-  
Thema  
(aus Kullak, fol. 25r)

Ob man sie nun als nachträglichen Zusatz oder als zeitgleich mit der vorangehenden Notierung ansieht: Beide Fugen-Themen-Zitate zeigen, in welchem Maße für Beethoven auch, ja gerade in op. 131 der Schlußsatzbereich im Banne der Fugeneidee, der Fuge schlechthin stand.

Diese Parallelnotierungen von Final-Themen-Ansätzen und Fugenthema machen nun womöglich auch verständlich, daß Beethoven, auf der intensiven Suche nach einem Finalsatz-Thema, schließlich in eben dem Scherzo-Thema den Ausgangsgedanken, den motivisch-thematischen Zündpunkt und Einstieg für den Schlußsatz fand. Dieser Zielpunkt war freilich kein Endpunkt, und er blitzte im kompositorischen Bewußtsein erst nach einer Wegstrecke des Suchens auf, die von charakteristischen, fugennahen, weil halbtongezeichneten Themengestalten wie der folgenden geprägt waren:



Klang-Beispiel 19: Notierung auf dem Weg zum Final-Thema  
(aus Kullak, fol. 29r)

Der Zeitpunkt, zu dem das Scherzo-Thema dem Bewußtsein des Komponisten als genuines Finalsatz-Thema erschien, ist nicht sicher zu bestimmen. Es ist indes erhellend, daß eine Notierung im Taschenskizzenbuch Autograph 9 das ursprünglich in fis-Moll, also subdominantisch gehaltene Scherzo-Thema jetzt tonikal bringt:

Klang-Beispiel 20: Scherzo-Thema wird Final-Thema  
(aus Aut. 9, Bund 3)

Nun hielt die intentionale Besetzung der Schlußsatz-Vorstellung mit dem Fugengedanken die schöpferische Imagination einmal mehr in Bewegung. Mit der Notwendigkeit, den Fugengedanken satzgerecht ins Finale zu integrieren, verband sich nun aber die Aufgabe der Werkgerechtigkeit. Und diese wiederum schloß die Frage ein, wie der Schlußsatz ins Werkganze einzubinden sei!

Die Integration des Fugengedankens in den Schlußsatz ist eng verbunden mit einem, in den Überblicksskizzen nicht angezeigten werkzyklischen Element: dem in der endgültigen Fassung als *Adagio quasi un poco andante* und als Nr. 6 aufgeführten Verbindungsstück zum Schlußsatz hin. Es gibt in op. 131 ja noch ein weiteres solches Verbindungsstück, die Nr. 3 vor dem Variationssatz.

Der den Skizzen zu entnehmende, in ihnen selbst sich vollziehende „Sprung“ zur Nr. 6 – dem *Adagio quasi un poco andante* – zeigt einerseits, welches Gewicht Beethoven diesen einleitenden wie anknüpfenden, auf den Werkzyklus gerichteten, Brücken zwischen den Sätzen schlagende Verbindungsstücken beimaß – auf der anderen Seite indes bezeichnet er diese zyklischen Werk-Stücke in den Skizzen ausdrücklich als „Rec[itativ]“. Die Tatsache, daß sie in der endgültigen Fassung dann, dem Wunsch des Verlegers folgend, den anderen Sätzen als „Stücke“ gleichgesetzt wurden, entspricht folglich nicht Beethovens Vorstellung von ihrer zyklischen Funktion.

Die aber verbindet in dem *Adagio quasi un poco andante* – in einer höchst einprägsamen, sogleich von der Bratsche, dann von der 1. Violine

vorgetragenen thematischen Gestaltung – die Idee des das Werk durchwirkenden Fugengedankens mit dem zyklischen Brückenschlag. Dieses Thema kehrt gleichsam die ersten drei, das charakteristische Terzintervall einschließenden Töne des Fugenthemas um und entwickelt daraus einen höchst ausdrucksstarken, getragenen thematischen Gedanken.

In dem mehrere Notierungsschichten vereinigenden Partitur-Skizzenbuch *Artaria 210* schließt sich nun in der ersten Schicht an das auf diesem Adagio-Thema aufbauende über- und einleitende „Stück“ *Adagio quasi un poco andante* die Wiederkehr des Fugenthemas in seiner ursprünglichen Form an:

Klang-Beispiel 21: Adagio + Fugen-Thema

Doch in der zweiten Skizzenschicht findet sich – nun in dem sich an das Adagio anschließenden Allegro – die auf Permutation basierende halbtönig und terzgeprägte Umformung des Fugenthemas wieder, die dem Finalsatz jetzt, gemeinsam mit dem anverwandelten Scherzo-Thema, bleibend das Gepräge gibt:

Klang-Beispiel 22: Beginn Finalsatz  
(aus *Artaria 210*, S. 254–256)

Es ist kein Zufall, daß das zum Schlußsatz vermittelnde *Adagio* in gis-Moll, der Moll-Variante der Dominanttonart, steht, wie es alles andere als Zufall ist, daß der Seitensatz des Finales in fis-moll, der Subdominante, steht, die ursprünglich für das – schließlich das Schlußsatz-Thema liefernde – Scherzo vorgesehen war. Beethoven nimmt also die bereits die einleitende Fuge unterbauende Subdominant-Tonart – als großen, der kadenzierenden Schlußspannung Raum gebenden Bogenschlag – nun auch ins Finale hinein.

Steht die Abfolge der Skizzen damit für Stringenzzuwachs, so ein anderes, überraschend sich einstellendes Moment für Spannungs-Balance. Beethoven diskutiert nämlich gleichsam in den Skizzen mit einem Des-Dur-6/8-Nachtrag ein ausgleichendes Gegengewicht zu dem vorgesehenen Cis-Dur-*ff*-Abschluß der ganzen Komposition, das er in einer Taschenbuch-Überblicksskizze auch in Verbindung mit dem Seitenthemenbereich des

Finalsatzes festhält. Es ist der als *Lento assai*-Thema bekannte Gedanke, der später in das Streichquartett op. 135 eingehen sollte, ein weiteres Zeichen für die Vernetzung im Spätwerk. Das Thema lautet:

Klang-Beispiel 23:            *Lento assai*-Thema  
(aus Artaria 210, S. 224)

Beethovens Skizzenarbeit umkreist Felder der Arbeitsintensität, und diese wiederum stehen für die im Arbeitsprozeß sich entfaltende und entwickelnde jeweilige kompositorische Idee.

Diese Idee generiert im Fugenthema enthaltenes und grundgelegtes thematisch-motivisches Grund-Material, das – halbtönig, bzw. sekundschrittig, sowie offen oder verdeckt terzgebunden strukturiert – die Satzgebilde im Werkzyklus als individuell und zugleich vernetzt aufbaut und ausweist.

Diese Vernetzung, die zugleich intensive thematisch-motivische Verarbeitung einschließt, gibt nach Ausmaß und Erstreckung den Sätzen ihr zyklisches Gewicht. Dieses aber bestimmt sich gemäß ihrer zyklischen Stellung, ihrer zyklischen Funktion. Diese ist für die Fuge thematisch und materialsetzend eröffnend, für den Schlußsatz integrativ-überhöhend, für den Variationssatz thematisch-motivisch durchführend – und zwar zyklisch zentralisierend –, für den zweiten Satz auflockernd öffnend, für das Scherzo Kontrastperspektiven, für die beiden Überleitungssätze unverzichtbare materialgetragene Vermittlung bildend.

Welche Idee also steht hinter der Siebenteiligkeit der Großform von op. 131 angesichts der thematisch-motivisch gleichsam gendurchwachsenen Gesamtstruktur?

Ist es nicht möglicherweise die einer ins Große transformierten Einsätzigkeit?

Wären also die Skizzen zu lesen als die Arbeit an einem – in sich aufs höchste differenzierten, zugleich aber zur Großform gewobenen – Ganzen?

Nicht zu übersehen ist der Hintergrund, der schaffenspsychologische Kontext dieser Komposition: Das wegen der „Großen Fuge“ als Schlußsatz problembeladene „Vorgänger“-Streichquartett in B-Dur, op. 130. War doch hier gerade die ursprüngliche integrative Form des ganzen Quartetts, die der

Erstfassung zufolge zweifellos mit der Schlußfuge, der „Großen Fuge“ stand und fiel, in Kritik geraten.

So liegt die Vermutung nahe, Beethoven habe hier, in op. 131, die Fuge auf ganz andere Weise unter Großform-Beweis stellen wollen: indem er sie nämlich nun nicht an den Schluß, sondern an den Anfang des Werkes stellte, um von hier aus ein Großform-Konnektionsgeflecht zu entfalten, das sich sowohl gleichsam – am Skizzennetzwerk nachvollziehbar – Schritt für Schritt vollzog, wie es andererseits den Schlußsatz, das Finale der Eingangsfuge „gegenüberwob“. Die Großform wird aus der Fuge entwickelt, indem diese jene überwölbt.

Ulrich Krämer (Berlin)

„... theoretisch unanfechtbar“

*Komprimierte Harmonik und verdichtete Form  
in den späten Klavierstücken von Johannes Brahms*

Brahms komponierte seine vier Sammlungen mit den späten Klavierstücken op. 116–119 in den Sommermonaten der Jahre 1892 und 1893 in Bad Ischl, wo er erstmals 1880 und dann von 1889 an bis zu seinem Tod regelmäßig die Sommerfrische verbrachte und wo nahezu das gesamte Spätwerk vom zweiten Streichquintett in G-Dur op. 111 bis zu den *Vier ernstesten Gesängen* op. 121 entstand. Bezeichnenderweise stießen die Klavierstücke bereits im Freundeskreis auf ein geteiltes Echo, das einerseits – namentlich im Fall der *Intermezzi* – durch ihren resignativen Tonfall,<sup>1</sup> andererseits durch ihre überraschende Neuartigkeit und die damit verbundenen Verständnisschwierigkeiten ausgelöst wurde. Ungewohnt war vor allem die bereits im Klarinetten trio anklingende kompromißlose Konzentration der musikalischen Mittel, die sich in einer dem Typus des romantischen Klavierstücks geradezu entgegengesetzten Sprödigkeit sowohl des Klaviersatzes als auch des Ausdrucks manifestiert. Zweifellos war sich Brahms, der in seinen Briefen Kritik an den neuen Stücken geradezu herausforderte, ihrer Neu- bzw. Andersartigkeit durchaus bewußt. So läßt sich etwa in seiner vehementen Ablehnung des vom Verleger Simrock ins Spiel gebrachten, auf Schumann verweisenden Titels „Fantasiestücke“ für die beiden späteren Sammlungen von 1893<sup>2</sup> sowie in der sukzessiven Versachlichung der Sammeltitel – *Fantasien* bzw. *Intermezzi* für op. 116 und 117, dann schlicht *Klavierstücke* für op. 118 und 119 – eine zunehmende Distanzierung vom romantischen Klavierstück erkennen. Hans von Bülow, dem Brahms die *Fantasien*

---

<sup>1</sup> Die resignative Grundhaltung der *Intermezzi* aus op. 116 und 117 wurde bereits von Eduard Hanslick thematisiert, der sie in seiner Rezension der Uraufführung als ein „Brevier des Pessimismus“ bezeichnet hatte (vgl. Eduard Hanslick, *Brahms' neue Klavierstücke*, in: *Fünf Jahre Musik [1891–1895]*, Berlin 1896, S. 258).

<sup>2</sup> Vgl. Brahms' Brief an Fritz Simrock vom 30. Oktober 1893, in: Johannes Brahms, *Briefe an Fritz Simrock*, hrsg. von Max Kalbeck, Bd. 4, Berlin 1919, S. 106.

und *Intermezzi* des Jahres 1892 anlässlich der Einweihung eines neuen Konzertsaals in Berlin abgeschrieben und geschickt hatte, konnte sich offenbar nicht für sie erwärmen, so daß er davon absah, sie wie von Brahms erhofft auf das Programm seines Klavierabends zu setzen.<sup>3</sup> Der langjährige Freund Theodor Billroth begründete seine Bedenken den Stücken gegenüber in einem Brief vom November 1893 an seinen Utrechter Kollegen Theodor Engelmann mit der Bemerkung, daß Brahms in diesem Genre „nicht mannigfaltig genug, meist zu schwerfällig, nicht pikant genug“ sei, und stellte einen durchaus nicht unzutreffenden Bezug zu Beethovens als kopflastig geltenden Bagatellen her.<sup>4</sup> Clara Schumann, der Brahms ebenfalls eigenhändige Abschriften sämtlicher Stücke noch vor deren Publikation sukzessive hatte zukommen lassen, sah in den Klavierstücken des Jahres 1892 einer Tagebucheintragung zufolge zwar „eine wahre Quelle von Genuß“.<sup>5</sup> Doch wenn sie unmittelbar anschließend bemerkt, daß die „geistige Technik darin [...] ein feines Verständnis“ verlange und man „ganz vertraut mit Brahms“ sein müsse, „um alles so wiederzugeben, wie er es sich gedacht“ hatte, so scheint in dieser Wortwahl auch ein gewisser Vorbehalt angesichts der mental-rationalen Anforderungen mitzuschwingen, die einen spontanen Zugang erschweren. Mit einer ganz ähnlichen Formulierung bedachte sie die Klavierstücke des Jahres 1893, über die sie in ihrem Tagebuch notierte:

„Leider kann ich nur sehr wenig daran studieren, es gehört die größte Anspannung des Geistes dazu, Allem gerecht zu werden, zu einigen Stücken auch körperliche Kraft“.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Vgl. Imogen Fellinger, *Brahms' Klavierstücke op. 116–119. Kompositorische Bedeutung und zeitgenössische Rezeption*, in: *Johannes Brahms. Quellen – Text – Rezeption – Interpretation. Internationaler Brahms-Kongreß Hamburg 1997*, hrsg. von Friedhelm Krummacher und Michael Struck in Verbindung mit Constantin Floros und Peter Petersen, München 1999, S. 199–210, hier S. 201.

<sup>4</sup> Vgl. *Billroth und Brahms im Briefwechsel*, hrsg. von Otto Gottlieb-Billroth, Berlin und Wien 1935, S. 468 (Anmerkung).

<sup>5</sup> Vgl. Berthold Litzmann, *Clara Schumann. Ein Künstlerleben*, Bd. 3: *Clara Schumann und ihre Freunde*, Leipzig 1908, S. 563.

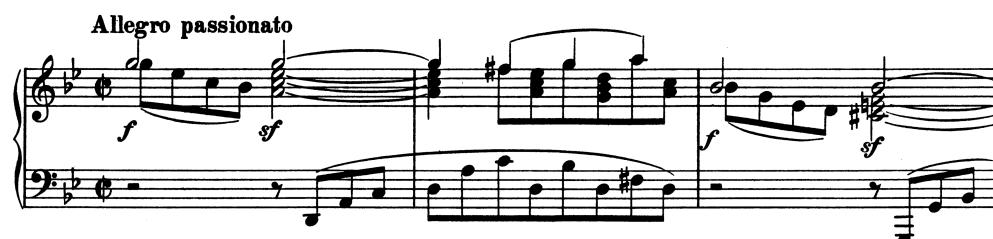
<sup>6</sup> Ebda., S. 573.

„... theoretisch unanfechtbar“

Und so war vielleicht Philipp Spitta der einzige unter den Zeitgenossen, der nicht nur Verständnis, sondern sogar Begeisterung für Brahms' neueste Schöpfungen erkennen ließ, als er sie dem Komponisten gegenüber als „vielleicht das Gehaltreichste und Tiefsinnigste“ bezeichnete, was er an Instrumentalmusik von ihm kenne. Allerdings schienen ihm namentlich die Intermezzi aufgrund ihres inneren Gehalts für den Konzertsaal nicht geeignet zu sein, da sie das Publikum schlichtweg überforderten.<sup>7</sup>

Angesichts dieser Reaktionen ist es nicht weiter erstaunlich, daß erst rund fünfzehn Jahre später die Zeit reif war für eine angemessene Rezeption in Gestalt einer tiefgreifenden künstlerischen Auseinandersetzung mit Brahms' späten Stücken. Alban Berg beispielsweise komponierte 1907 für den Unterricht bei Arnold Schönberg ein Klavierstück in g-Moll, das bereits in den vier Anfangstakten sein unmittelbares Vorbild – das Capriccio op. 116, 3 von Brahms – so deutlich erkennen läßt, daß man fast von einer Kontrafaktur sprechen könnte (Beispiel 1).

Beispiel 1



Johannes Brahms, *Capriccio* g-Moll op. 116, Nr. 3, T. 1–3



Alban Berg, Klavierstück IX g-Moll, T. 1–4<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Vgl. Spittas Brief an Brahms vom 22. Dezember 1893, in: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Philipp Spitta*, hrsg. von Carl Krebs, Berlin 1920, S. 95–97.

<sup>8</sup> Vgl. Alban Berg, *Sämtliche Werke*, Ser. II: *Musikalischer Nachlaß*, Bd. 2: *Kompositionen aus der Studienzeit*, Teil 2, hrsg. von Ulrich Krämer, Wien 2007, S. 21.

Von Schönberg selbst sind zwar keine schriftlichen Zeugnisse über Brahms' späte Klaviermusik überliefert, doch sind in seiner Notenbibliothek die Opusnummern 116, 118 und 119 in den bei Simrock erschienenen Originalausgaben vorhanden,<sup>9</sup> was auf eine relativ frühe Beschäftigung mit diesen Werken schließen läßt. Offenbar hat sich Schönberg jedoch auch als Komponist mit den späten Stücken auseinandergesetzt. So läßt sich etwa der Anfang seines eigenen, nur neun Takte umfassenden Klavierstücks op. 19, 2 mit der wiederholten, im atonalen Idiom wie ein Fremdkörper wirkenden großen Terz g–h als ferne Reminiszenz an Brahms' Intermezzo op. 119, 2 deuten, dessen Grundmotiv mit denselben Tönen nicht nur in identischer Oktavlage, sondern auch auf Grundlage desselben rhythmischen Modells beginnt. Verfolgt man diesen Assoziationsfaden weiter, so kann man aus der kantilenenartigen Figur der rechten Hand unschwer das Walzerthema aus dem Mittelteil des Intermezzos heraushören. In Anbetracht von Schönbergs Neigung zu zahlensymbolischen Spekulationen erscheint vor diesem Hintergrund selbst die Wahl der Opuszahl, in der die des Brahms'schen Intermezzos anklingt, als planvolle Setzung, die durch das Schlußdatum „19.2.1911“ eine quasi-biographische Determinierung erhält (Beispiel 2).

Beispiel 2



Johannes Brahms, *Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2, T. 1

<sup>9</sup> Vgl. das unter [www.schoenberg.at](http://www.schoenberg.at) abrufbare Verzeichnis der Musikalien im Nachlaß Arnold Schönbergs.



„... theoretisch unanfechtbar“



Intermezzo e-Moll op. 119, Nr. 2, T. 36f.



Arnold Schönberg, Sechs kleine Klavierstücke op. 19, Nr. 2 (1911), autographe  
Reinschrift (Arnold Schönberg Center, Privatstiftung, Wien)<sup>10</sup>

Daß Schönberg gerade dieses Intermezzo als einen Ausgangspunkt für seine Neuinterpretation des Genres „Klavierstück“ wählte, war natürlich kein Zufall, manifestiert sich in ihm doch auf geradezu musterhafte Weise jenes radikal Neue der späten Klavierstücke, das sich auf die Formel innere Verdichtung durch Konzentration der musikalischen Mittel bringen läßt und das in ähnlich prototypischer Zuspitzung vielleicht noch dem durchgängig als Kanon gestalteten f-Moll-Intermezzo op. 118, 4 eignet. Bezeichnenderweise handelt es sich bei diesen beiden Intermezzi um gerade jene Stücke aus den späten Sammlungen, denen gegenüber Clara Schumann

<sup>10</sup> Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke op. 19. Facsimile*, Wien 2009, S. [4] (Ausschnitt).

explizit Vorbehalte äußerte. Das f-Moll-Intermezzo, dessen Abschrift Brahms ihr zusammen mit der Romanze op. 118, 5 am 7. September 1893 als Gruß zu ihrem bevorstehenden Geburtstag geschickt hatte, habe ihr weniger als die anderen Stücke zugesagt, schrieb sie in ihrer Antwort vom 25. Oktober 1893.<sup>11</sup> Ihre Bedenken hinsichtlich des e-Moll-Intermezzos op. 119, 2, dessen eigenhändige Abschrift Brahms ihr zusammen mit dem C-Dur-Intermezzo op. 119, 3 bereits im Juni übermittelt hatte, machte sie dagegen erst nach Erhalt der im Dezember des gleichen Jahres erschienenen Druckausgabe geltend. Stein des Anstoßes waren gewisse Änderungen, die Brahms an dem Stück vorgenommen hatte, nachdem er ihr bereits seine Abschrift geschickt hatte, und die sie zum Teil für Druckfehler hielt, was Brahms zu einer brieflichen Rechtfertigung veranlaßte. Hierauf wird noch zurückzukommen sein.

Die Tatsache, daß sich das Autograph der ursprünglichen Fassung des Intermezzos erhalten hat und seit 1975 als Faksimile-Ausgabe allgemein zugänglich ist,<sup>12</sup> ist aus mehreren Gründen ein Glücksfall für die Brahmsforschung: Zunächst und vor allem gewährt es als eines der seltenen Dokumente des Schaffensprozesses einen unmittelbaren Einblick in Brahms' Werkstatt. Zum anderen läßt sich aus den nachträglichen Änderungen im Licht von Clara Schumanns Verständnisproblemen ein gewissermaßen objektives Kriterium für die allseits konstatierte Neuartigkeit der musikalischen Sprache ableiten. Und drittens schließlich tragen die Revisionen in Verbindung mit Brahms' rechtfertigender Replik zu einem deutlicheren Bild seines musikalischen Denkens bei, indem sie die dem Intermezzo zugrunde liegende Idee wie ein Scharfzeichner deutlicher hervortreten lassen.

---

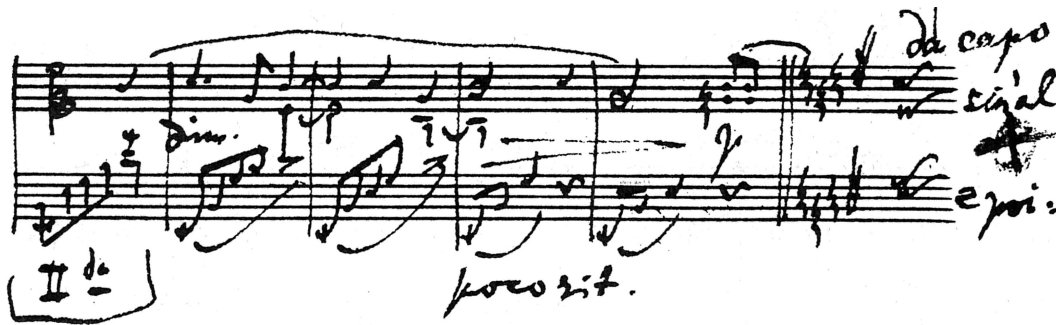
<sup>11</sup> Clara Schumann – Johannes Brahms, *Briefe aus den Jahren 1853–1896*, im Auftrag von Marie Schumann hrsg. von Berthold Litzmann, Bd. 2: 1872–1896, Leipzig 1927, S. 531. – In der Briefausgabe ist das Intermezzo irrtümlich als „Fis moll-Stück“ bezeichnet. Auch hierbei handelt es sich vermutlich um einen jener Lesefehler Litzmanns, die zu einer großen Verwirrung hinsichtlich des Umfangs der späten Klavierstücke beigetragen hat. Vgl. hierzu vor allem Michael Struck, *Revisionsbedürftig: Zur gedruckten Korrespondenz von Johannes Brahms und Clara Schumann*, in: *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 235–241.

<sup>12</sup> Johannes Brahms, *Intermezzi Opus 119 Nr. 2 und 3. Faksimile des Autographs*. Mit einem Nachwort von Friedrich G. Zeileis, Tutzing 1975.

„... theoretisch unanfechtbar“

Neben den zahlreichen größeren und kleineren Abweichungen zwischen Autograph und Druckausgabe, die von sowohl philologischem als auch aufführungspraktischem Interesse sind, fallen bei einem unmittelbaren Vergleich der beiden Fassungen vor allem die teils gravierenden Eingriffe in den Formverlauf auf, die bereits 1986 von Camilla Cai in ihrer Dissertation über die späten Klavierstücke nachgewiesen und im Detail beschrieben wurden.<sup>13</sup> Das zentrale Moment der nachträglichen Überarbeitung lag in der Neugestaltung des ursprünglich unverändert zu wiederholenden ersten Teils des dreiteiligen Intermezzos. In der handschriftlich überlieferten Erstfassung hatte Brahms seiner zu abbreviierender Notation tendierenden Schreibgewohnheit entsprechend die Wiederholung des ersten Teils, an die sich eine knappe Coda anschließt, nicht ausgeschrieben, sondern mittels der verbalen Anweisung *da capo sin' al ⊕ e poi:* angezeigt. In der Druckfassung dagegen ist die Reprise des A-Teils um die ersten acht Takte gekürzt: Sie beginnt mit der T. 9 einsetzenden Wiederkehr der Anfangstakte, die das „Thema“ im A-Teil dreiteilig abrundet (Beispiel 3).

Beispiel 3



Johannes Brahms, *Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2: Autograph der Erstfassung, T. 67<sup>II</sup>-71

<sup>13</sup> Camilla Cai, *Brahms' Short, Late Piano Pieces – Opus Numbers 116–119: A Source Study, an Analysis and Performance Practice*. Diss. Boston 1986, S. 69ff.

Andantino un poco agitato

*p s. v. e dolce* *sost.* *sf*

Johannes Brahms, *Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2: Druckfassung, T. 1–10

*tempo primo* *p* *sf*

*Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2: Druckfassung, T. 72–74

Wie zum Ausgleich dieser in Anbetracht des Gesamtumfangs nicht unerheblichen Kürzung hat Brahms als zweite gewichtige Änderung den viertaktigen Themenrest in der Reprise um einen in der Mitte des letzten Takts angebrachten eintaktigen Einschub verlängert. Auf diesen Einschub wird noch zurückzukommen sein, da es sich bei ihm um jene bereits erwähnte Stelle handelt, die Clara Schumann konkret beanstandete (Beispiel 4).

„... theoretisch unanfechtbar“

#### Beispiel 4



*Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2: Druckfassung, T. 11–12



*Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2: Druckfassung, T. 74–76

Der dritte wesentliche Eingriff schließlich, den Brahms im Zuge der Neufassung der Reprise des A-Teils vorgenommen hat, betrifft die unmittelbar anschließenden Takte 13 bis 17. Für diese fünf Takte komponierte er eine Variante, die ausschließlich die rhythmische Gestaltung betrifft, indem sie den anapästischen Rhythmus triolisch glättet. Bezeichnenderweise ersetzt diese Variante jedoch nicht die entsprechenden Repräsentakte – sie behalten im wesentlichen, d. h. unter Berücksichtigung der nachträglichen Änderung einiger satztechnischer Details, die ursprüngliche rhythmische Gestalt bei –, sondern die entsprechende Passage des A-Teils, wodurch sich bezogen auf den Entstehungsprozeß das Verhältnis von Variierendem und Variiertem umkehrt (Beispiel 5).

Beispiel 5

Intermezzo e-Moll op. 119, Nr. 2: Druckfassung, T. 13–17

Intermezzo e-Moll op. 119, Nr. 2: Druckfassung, T. 77–81 (vgl. Erstfassung, T. 13–17)

Bereits aufgrund dieser allgemeinen Beobachtungen läßt sich festhalten, daß die nachträglichen Eingriffe in den Formverlauf offenbar vor allem auf eine Dynamisierung des naturgemäß statischen Formmodells der dreiteiligen Liedform abzielten. Dabei ist jedoch zu bedenken, daß bereits die Klassifizierung des Intermezzos als dreiteiliges Lied trotz des offenkundigen Vorhandenseins eines kontrastierenden, nach Dur gewendeten Mittelteils nur einer oberflächlichen Betrachtung standhält. Das von Brahms realisierte Formmodell ist nämlich alles andere als eindeutig, sondern läßt sich

nur in Zusammenhang mit den Formexperimenten der späten großen Instrumentalwerke deuten.

Grundlegend für den gesamten Formprozeß ist ein sechstöniges Grundmotiv, aus dem mittels Variation sämtliche thematischen Gebilde abgeleitet werden. Da die Tonfolge selbst unverändert bleibt, kommt der Veränderung des Rhythmus und des Metrums die entscheidende Bedeutung für die Hervorbringung kontrastierender Gestalten und damit für die Formbildung zu. Die wichtigsten Varianten des Grundmotivs sind folgende:

1. Die Ausgangsgestalt in anapästischer Rhythmisierung, die unverändert in T. 3 und 9 aufgegriffen, jedoch jeweils unterschiedlich fortgesetzt wird;

2. die um eine Quarte aufwärts transponierte Kontrastgestalt aus T. 13, bei der es sich um jene triolisch geglättete Variante der Reprisengestalt handelt, mit welcher Brahms im Zuge seiner Revision die ursprünglich für diese Stelle vorgesehene Motivvariante ersetzte;

3. die zunächst transponierte, dann auf der ursprünglichen Tonstufe wiederholte, in synkopisch verschobenen Achtelnoten verlaufende Motivgestalt aus T. 18 und 20;

4. die untransponierte, ebenfalls aus einer gleichförmigen, hier jedoch nicht synkopierten und damit gleichsam „entrhythmisierten“ Achtelfolge bestehende Variante aus T. 29;

5. die bereits beschriebene, in der ursprünglichen Fassung im A-Teil, T. 13 erklingende Motivgestalt, die Brahms in der überarbeiteten Fassung für den entsprechenden Repräsentakt (T. 77) aufsparte; und

6. schließlich das zweitaktige Hauptmotiv des Walzerthemas, mit dem Brahms die Rahmenabschnitte des in sich wiederum dreiteiligen Mittelteils bestreitet (T. 36f.; Tabelle 1).

Tabelle 1

*Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2: Varianten des Hauptmotivs



Variante 1: T. 1



Variante 2: T. 13



Variante 3: T. 18



Variante 4: T. 29



Variante 5: T. 77



Variante 6: T. 36



Das Ausmaß, in dem sich Brahms das Prinzip der rhythmischen Variation zur Gewinnung kontrastierender Gestalten zunutze macht, erschließt sich vor allem einem Vergleich der Ausgangsgestalt mit den Varianten aus T. 77 und 36. In T. 77 bleibt zwar das rhythmische Modell des Anfangs erhalten, doch wird die Sechstonfolge des Grundmotivs diesem Modell gegenüber um eine Achtelnote nach hinten verschoben, so daß sich auch aufgrund der Überbindungen eine ganz neue melodische Linie ergibt. Stellten in der Ausgangsgestalt der Halbtonschritt  $h-c$ , die große Terz  $g-h$  und die kleine Terz  $a-fis$  aufgrund ihrer rhythmisch-metrischen Plazierung die starken, melodisch relevanten Intervalle dar, so sind es in der ersten Variante aufgrund der Verschiebung die entgegengesetzten Schritte in Gestalt der Quarte  $c-g$ , des Ganztonschritts  $h-a$  und der Quarte  $fis-h$ . Damit realisiert Brahms nicht mehr und nicht weniger als eine Art musikalisches Paradoxon, denn obwohl die Tonfolge selbst unangetastet bleibt, handelt es sich bei der Motivvariante aus T. 13 um eine Art Umkehrung der Ausgangsgestalt – Umkehrung wohlgernekt bezogen ausschließlich auf die Richtung der Intervalle, nicht auf ihre Größe. Das Hauptmotiv des Walzers schließlich entfernt sich noch weiter von der melodischen Gestalt des Grundmotivs. Hier führt die im Walzerrhythmus selbst angelegte Betonung der ersten und dritten Zählzeit dazu, daß der jeweils mit der unbetonten und zudem durch die vorangehende Punktierung verkürzte Zählzeit zusammenfallende dritte und sechste Ton des Grundmotivs ( $gis$  und  $fis$ ) melodisch nicht zum Tragen kommt, wodurch sich die quasi „übergeordnete“, durch ein wiegendes auf und ab von Ganztonschritten gekennzeichnete Melodie-*linie*  $h-cis$ ,  $h-a$ ,  $h-cis$  einstellt. Kompositionstheoretisch betrachtet hat Brahms auf diese Weise eine vorgegebene Tonreihe mittels eines abstrakten, gewissermaßen mechanischen Verfahrens systematisch auf ihre melodischen Möglichkeiten hin „abgeklopft“, wobei das gesangliche Walzerthema der werkgenetische Ausgangspunkt für die auf dem Variationsprinzip beruhenden Manipulationen gewesen sein dürfte (Tabelle 2).

Tabelle 2

*Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2: Rhythmische Varianten des Grundmotivs



Variante 1: T. 1



Variante 5: T. 77 (transponiert)



Variante 6: T. 36

Mit der Feststellung, daß sämtliche thematischen Gestalten des Intermezzos variativ aufeinander bezogen sind, ist das zugrundeliegende Formprinzip jedoch noch nicht hinreichend beschrieben. Diesem wird man erst gerecht, wenn man erkennt, daß die einzelnen Varianten nach einem ganz bestimmten Plan angeordnet sind. Bei diesem Plan handelt es sich um die einzelnen Abschnitte der Sonatenhauptsatzform, die Brahms hier auf kleinstmöglichem Raum von 35 Takten realisiert.<sup>14</sup> Dabei weist das zugrundeliegende Modell sämtliche Merkmale eines „ausgewachsenen“ Sonatensatzes Brahms'scher Prägung auf: Die Exposition setzt sich aus einem dreiteiligen Hauptsatz (T. 1–12 = Variante 1) und einem kontrastierenden Seitensatz in der Tonart der Subdominante zusammen (T. 13–17 = Variante 2). Darauf

<sup>14</sup> Obwohl Camilla Cai in ihrer Studie zu den späten Klavierstücken auch auf den Aspekt der *form in a miniature* eingeht und die Intermezzi op. 118, 1 und op. 117, 2 als *abbreviated sonata-form pieces* bezeichnet, ist ihr der ungleich stärkere Bezug des e-Moll-Intermezzos op. 119, 2 zu diesem Formmodell entgangen. Vgl. Cai, *Brahms' Short, Late Piano Pieces*, S. 306 ff.

folgt eine kurze Durchführung, die in einer entfernten tonartlichen Region – f-Moll als Mollvariante der Tonart des Neapolitanischen Sextakkords – beginnt und deren Ende auf Grundlage desselben, jetzt zur e-Moll-Tonika zurückgebogenen Modells mit dem Beginn der Reprise zusammenfällt (T. 18–21 = Variante 3). Die Reprise schließlich wandelt das Material der Exposition entsprechend der jeweils geänderten Formfunktion ab: Die ursprünglich dreiteilig-geschlossene Anlage des Hauptsatzes öffnet sich, indem die Wiederholung des ersten Teils im Anschluß an den jetzt auf sechs Takte erweiterten Mittelteil entfällt (T. 20–28), während die Reprisenvariante des Seitensatzes, die sich als solche durch die Legato-Begleitung zu erkennen gibt, jetzt in der Grundtonart steht (T. 29–32 = Variante 4). An die Reprise schließt sich eine kurze Coda an, die zuerst in den Mittelteil und dann – d. h. im Anschluß an die Wiederholung des A-Teils – in die abschließende Gesamtcoda des Intermezzos überleitet, in der noch einmal das Walzerthema reminiszenzartig anklingt (Beispiel 8).

Vor dem Hintergrund dieses Formkonzepts offenbaren auch die von Brahms im Zuge der nachträglichen Revision angebrachten Änderungen ihre ganze Tragweite. Mit ihrer Hilfe gelingt es ihm nämlich, das der Sonatenform eigene Entwicklungsprinzip auf die Gesamtform auszuweiten und damit das übergeordnete Modell des lyrischen Klavierstücks gleichsam von innen her zu dynamisieren. Während der Ersatz der ursprünglichen Seitensatzgestalt durch ihre triolisch geglättete Variante zur Folge hat, daß die am stärksten kontrastierende Variante des Grundmotivs für die Wiederholung des A-Teils aufgespart bleibt, wird durch die dort angebrachte Verkürzung des Hauptsatzes die ohnehin schon extreme Verdichtung dieser Sonatenform „en miniature“ noch weiter gesteigert. Beide Maßnahmen resultieren in einer Durchdringung nicht nur von Sonatenform und Variation – mit ihr hatte Brahms bereits im Kopfsatz seiner Klaviersonate f-Moll op. 5 experimentiert –, sondern von Sonatenform, Variation und dreiteiliger Liedform, deren experimenteller Charakter den Vergleich mit ähnlich originellen Formkonzepten etwa im Klarinetten trio oder im Klarinettenquintett nicht zu scheuen braucht. Daß Brahms mit der dem Intermezzo eigenen Tendenz zur Verknappung bei gleichzeitiger innerer Verdichtung unmittelbar an der Schwelle zum 20. Jahrhundert steht, wird deutlich, wenn man erkennt, daß sich hieraus auch Konsequenzen für den Tonsatz selbst ergeben.

Beispiel 8

Exposition

Hauptsatz (HS)

HS a (*Variante 1*)

*Andantino un poco agitato*

*p s. v. e dolce* *sost.* *sf*

*sf*

HS b *sost.* HS a *p*

Seitensatz (*Variante 2*) *fp* *piu p*

Durch-  
(Vari- *pp*)

„... theoretisch unanfechtbar“

führung  
*ante 3)*

Reprise  
*(Variante 3)*

*sost.* HS b (erweitert)

*f*

*p dim.*

Seitensatz *(Variante 4)*

*pp* *f*

Coda

*p*

Walzerthema *(Variante 5)*

Andantino grazioso  
*molto p e dolce*

Intermezzo e-Moll op. 119, Nr. 2, T. 1–41

In seiner *Harmonielehre* von 1911 definiert Schönberg harmonischen Reichtum folgendermaßen:

„Ich finde, der harmonische Reichtum entsteht nicht dadurch, daß man durch recht viele Tonarten geht, sondern daß man möglichst *Stufenreiches* schreibt. In diesem Sinn ist ein Choral von Bach harmonisch reicher als die meisten modernen Kompositionen.“<sup>15</sup>

Diese durchaus wertend gemeinte Feststellung ist in unserem Zusammenhang insofern von Bedeutung, als sie harmonischen Reichtum nicht quantitativ, sondern qualitativ definiert: Harmonischer Reichtum resultiert eben nicht aus der Menge der Modulationen oder der aufgewendeten Modulationsmittel, sondern vielmehr aus der Dichte der harmonischen Ereignisse, die sich in einem Bach-Choral schon aufgrund seines geringen Umfangs in geradezu idealtypischer Weise realisiert. Mit dem Begriff Stufenreichtum als Synonym für harmonischen Reichtum ist auch Brahms' harmonische Sprache treffend gekennzeichnet. Im e-Moll-Intermezzo jedoch ist der Stufenreichtum als Konsequenz des auf Konzentration und Verdichtung hin angelegten Formkonzepts derart auf die Spitze getrieben, daß die anfangs erwähnten Verständnisschwierigkeiten der Zeitgenossen aufgrund der Neuartigkeit der daraus resultierenden Tonsprache gar nicht ausbleiben konnten. Dies erweist bereits ein Blick auf den ersten Takt des Intermezzos: Während die Doppelgriffe der linken Hand auf den Zählzeiten des zugrunde liegenden 3/4-Taktes einen leicht faßlichen Kadenzablauf in Gestalt der Stufenfolge I – IV – V – I ausprägen, der das tonale Bezugssystem absteckt, sind die Doppelgriffe der rechten Hand gewissermaßen gegenläufig konzipiert. Zwar lassen auch sie das Grundgerüst einer kadenzartigen Stufenfolge erkennen, doch läuft diese Progression gemessen am harmonischen Rhythmus der linken Hand im doppelten Tempo ab und verbannt überdies die Hauptstufen gewissermaßen in das „synkopische Niemandsland“ neben den Taktzählzeiten. Auf den Schwerpunkten des Taktes dagegen kommt es durchgängig zu Kollisionen der Nebenstufen der rechten mit den Hauptstufen der linken Hand. So erklingen auf eins gleichzeitig die I. und

---

<sup>15</sup> Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien 1911 (<sup>3</sup>1922), S. 445.

„... theoretisch unanfechtbar“

VI. Stufe, auf zwei die IV. und III. Stufe und auf drei die V. und II. Stufe (Beispiel 9).

Beispiel 9

The image shows a musical score for a piano accompaniment in 3/4 time, key of E major. The score consists of two staves: a treble staff and a bass staff. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the bass staff contains a harmonic accompaniment with chords and single notes. Roman numerals are placed below the treble staff, and figured bass notation is placed below the bass staff. The Roman numerals are: III, VI, i, III, iv, ii, V. The figured bass notation is: i, iv, V, i.

*Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2: Grundmotiv (harmonisches Gerüst)

Obwohl sich der Dissonanzgrad der durch diese harmonische Verdichtung entstehenden Zusammenklänge aufgrund des streng vierstimmig gehaltenen Tonsatzes in Grenzen hält, zumal die Nebenstufen in der rechten Hand vorhaltartig in die synkopisch verschobenen Hauptstufen „aufgelöst“ werden und das harmonische Geschehen im weiteren Verlauf – vor allem im Seitensatz – durch Sequenzbildungen entschärft wird, sind die Dissonanzen doch allgegenwärtig, was für zeitgenössische Ohren zumindest gewöhnungsbedürftig war. Der Dissonanzenreichtum des Intermezzos ist jedoch keineswegs das Primäre der harmonischen Konzeption. Vielmehr handelt es sich bei ihnen um das Resultat einer übergeordneten, mit dem Formkonzept zusammenhängenden Idee. Die harmonische Progression läßt sich nämlich als eine „ineinandergeschobene“ Kadenz beschreiben, die sich auf zwei simultan verlaufenden Ebenen realisiert und auf diese Weise das harmonische Geschehen, das üblicherweise an den durch den Takt vorgegebenen Zeitablauf gebunden ist, quasi ins Räumliche verdichtet. Eine derart komprimierte Harmonik setzt jedoch innerhalb der Logik von Brahms' Denken einen ebenfalls auf Verdichtung hin angelegten Formverlauf ebenso voraus, wie umgekehrt das zugrunde liegende Formkonzept eine Verdichtung der harmonischen Ereignisse gleichsam einfordert.

Und so ist es nur konsequent, daß Brahms bei der Umarbeitung der Reprise des A-Teils seines Intermezzos nicht nur den Formverlauf – mittels

Verkürzung des Hauptsatzes –, sondern auch die Komprimierung des harmonischen Geschehens weiter vorantrieb. Dies geschah mittels der bereits früher erwähnten zweiten Maßnahme in Gestalt jener Verlängerung des auf vier Takte verkürzten Hauptsatzes, die die Überleitung in den Seitensatz um einen Takt verzögert (T. 75f.; Beispiel 10).

Beispiel 10

HS a (*Variante 1*)  
*tempo primo*

Einschub      Seitensatz (*Variante 6*)

*Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2, T. 72–77

Dieser von Clara Schumann so vehement beanstandete Einschub, dessen Oberstimme den chromatischen Anstieg zum e" als erstem Ton des Seitensatzes auf halbem Weg unterbricht und neu einsetzen läßt, nimmt die Legato-Begleitung des Seitensatzes in Gestalt einer Sechzehntelfolge in der linken Hand vorweg, welche die Dichte der harmonisch relevanten Töne erheblich steigert. Je nach Sichtweise verdichtet sich entweder die Stimmzahl der zugrunde liegenden Akkorde – und damit ihr Dissonanzgrad – oder aber die Anzahl der durchlaufenen Stufen. Diese Ambivalenz läßt sich nicht auflösen, denn sie hängt mit der spezifisch Brahms'schen Auffassung des Tonsystems als siebentönig-geschlossener Terzenzirkel zusammen, die



„... theoretisch unanfechtbar“

für das gesamte Spätwerk grundlegend ist.<sup>16</sup> Bezeichnenderweise durchläuft die Begleitung in der zweiten Hälfte des Einschubs (T. 76) eine mit Ausnahme des bereits in der Oberstimme erklingenden dritten Tons cis vollständige absteigende Terzenreihe, bei welcher jeder Ton sowohl Grundton einer eigenen Stufe, als auch Bestandteil einer sich von oben nach unten aufbauenden Akkordsequenz mit fließenden Übergängen ist. In Hinblick auf die hier nicht weiter zu verfolgende harmonische Idee des Intermezzos, die von einem den Grundton e schwächenden Konflikt zwischen dem Leitton dis und seiner tiefalterierten Variante d getragen wird, ist vor allem die sukzessive stufenmäßige Etablierung der erniedrigten VII. Stufe D-Dur im Rahmen des sechstufigen Kadenzablaufs in der linken Hand von Bedeutung, da sie in einem querständigen Verhältnis zum Leitton dis der Oberstimme im Rahmen des Dominantseptnonakkords über dem unmittelbar folgenden, die Terzenkette abschließenden Baßton h (Beispiel 11).

Beispiel 11

The image shows a musical score for piano accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one sharp (F#). A bracket above the treble staff spans two measures and is labeled 'Einschub'. Below the bass staff, a bracket underlines a sequence of six notes: g, e (cis), a, fis, d, h. This sequence is labeled 'Terzenkette'.

*Intermezzo* e-Moll op. 119, Nr. 2, T. 75f.

Clara Schumann konnte sich die Ballung an dissonanten Reibungen innerhalb dieser beiden Takte nicht erklären, weshalb sie Brahms am 16. Dezember 1893 schrieb:

<sup>16</sup> Vgl. hierzu Ulrich Krämer, *Schönbergs Bach oder latenter Kontrapunkt in Brahms' Spätwerk*, in: *Spätphase(n)? Johannes Brahms' Werke der 1880er und 1890er Jahre. Internationales musikwissenschaftliches Symposium Meiningen 2008*, hrsg. von Maren Goltz, Wolfgang Sandberger und Christiane Wiesenfeldt, München 2010, S. 268–279.

„In Op. 119, 2. Intermezzo [...], sind da nicht Druckfehler, [...] das d in der linken Hand, kurz vor dem dis oben, das kann doch nicht richtig sein? Den Takt vorher verstehe ich gar nicht recht, warum die Taktverlängerung? Auch der Takt klingt doch gar zu hart! Verzeihe, lieber Johannes, es muß heraus – ich bin ganz erregt darüber.“<sup>17</sup>

Brahms antwortete darauf am 22. Dezember:

„Nun habe ich ganz vergessen, die eine Stelle im e-Moll-Stück zu entschuldigen oder zu verteidigen. Aber vor Gericht ist ihr nicht beizukommen, sie ist theoretisch unanfechtbar.“<sup>18</sup>

Theoretisch unanfechtbar ist die querständige harmonische Progression allerdings nur vor dem Hintergrund eines vom Terzaufbau ausgehenden Tonsystems, in welchem Alterationen keine Verdopplungen der Grundstufen nach sich ziehen, sondern vielmehr zu Verschiebungen im Inneren des Systems führen, was eine vorübergehende „Umpolung“ der tonalen Ausrichtung nach sich zieht. Theoretisch unanfechtbar ist sie darüber hinaus jedoch auch im Rahmen einer Werkkonzeption, in der sich formale und harmonische Verdichtung gegenseitig bedingen. Um dies nicht nur zu erkennen, sondern auch die künstlerischen Konsequenzen daraus zu ziehen, bedurfte es jedoch jener Zeitenwende, die den Beginn der „Neuen Musik“ markiert.

---

<sup>17</sup> Clara Schumann – Johannes Brahms, *Briefe*, Bd. 2, S. 534.

<sup>18</sup> Ebenda, S. 536.

Andreas Traub (Bietigheim)

## Zum Beginn des *Glasklängespiels* von Sándor Veress

Bodo Bischoff kann sich tief in Gegenstände und Fragestellungen versenken, die ihm von außen zugetragen werden. So ist er nicht nur ein unermüdlicher Gesprächspartner, sondern vermag auch denjenigen, der die Anregung gibt, durch eine ausgreifende Untersuchung des Gegenstandes zu überraschen. So verfaßte er zwei tiefgründige Studien zur *Canzonetta* und zum *Corale* im *Glasklängespiel* von Sándor Veress.<sup>1</sup> Bei der Vorbereitung dazu ordnete er wie nebenbei in der Paul Sacher Stiftung in Basel das umfangreiche Skizzenmaterial zu diesem Werk und machte es damit weiterer Forschung zugänglich. Bischoff betrachtet in seinen Studien den dritten und den letzten Satz des insgesamt fünfsätzigen Werkes.<sup>2</sup> Ihm sei an dieser Stelle mit einigen Beobachtungen zu der breit angelegten, zweisätzigen Eröffnung geantwortet, verbunden mit dem Wunsch, daß sowohl das öffentliche wie das private Gespräch noch lange weitergehen möchte.

\* \* \*

Das *Glasklängespiel*, Chorlieder nach Gedichten von Hermann Hesse, ist das erste in der Reihe der späten, nach einer fast zehnjährigen Schaffenspause entstandenen Werke von Veress. Es entstand als Auftragswerk

---

<sup>1</sup> Bodo Bischoff, „*Corale*“ – *Ende vom Spiel – schließen oder aufhören? Zu zyklischen Aspekten der Satzschlüsse in Sándor Veress' „Glasklängespiel“* und ders., „*Canzonetta*“ – *Kleiner Gesang oder des Menschen Stimme. Zu kompositorischen ‚Perspektiven‘ im 3. Satz von Veress' „Glasklängespiel“*, in: Doris Lanz und Anselm Gerhard (Hrsg.), *Sándor Veress, Komponist – Lehrer – Forscher* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 11), Kassel etc.: Bärenreiter 2008, S. 107–122 und S. 123–141. Das Gespräch hat einen Vorläufer, der in diesem Kreis besondere Erwähnung verdient: Thomas Gerlich, *Zum „Corale“-Satz in Sándor Veress' „Glasklängespiel“*, in: Hanns-Werner Heister u.a. (Hrsg.), *Semantische Inseln – Musikalisches Festland. Für Tibor Kneif zum 65. Geburtstag*, Hamburg: von Bockel 1997, S. 119–141.

<sup>2</sup> Sándor Veress, *Das Glasklängespiel per coro e orchestra su testi di H. Hesse (1977/78)* (*Edizione critica*), Milano: Edizioni Suvini Zerboni 2009.

für den Oratorienchor der Stadt Bern zum 150jährigen Jubiläum des Bernischen Kantonalgesangvereins.<sup>3</sup> Veress begann die Komposition im Dezember 1977 und schloß sie im Juni 1978 ab. Der Uraufführungstermin zerschlug sich, und man darf auch fragen, ob der Oratorienchor überhaupt den Schwierigkeiten und Eigenheiten des Werkes gewachsen gewesen wäre. Veress rechnete sowohl beim Chor wie beim Orchester mit einem eher kleinen, aber virtuos ausgebildeten Klangkörper. Die Uraufführung gelang erst am 14. März 1987 durch ein Ensemble AD HOC unter der Leitung von Daniel Glaus.

Es ist wenig wahrscheinlich, daß die Textwahl mit dem Hesse-Zentenario von 1977 zusammenhängt; Veress schielte nicht auf Aktualität. Eher hat ihn sorgfältige Prüfung dazu geführt, in Hesses *Glasperlenspiel* eine Geisteshaltung zu finden, auf die er nachdrücklich hinweisen wollte. Dabei ist es jetzt keineswegs nötig, Hesses Konzeption als Ganzes und in allen Einzelheiten aufzurufen; es genügt, sie als Hintergrund zu bedenken. Die Auswahl und Anordnung der Gedichte eröffnet zudem eine weitere Perspektive.

Wie die Skizzen zeigen, notierte Veress zunächst 23 Gedichttitel Hesses; dann entwarf er einen siebenteiligen Zyklus:<sup>4</sup> I. *Das Glasperlenspiel* (S. 614), II. *Kleiner Gesang* (S. 727), III. *Knarren eines geknickten Astes* (S. 728), IV. *Tempel* (S. 150) und *Die Zypressen von San Clemente* (S. 153), V. *Widmungsverse zu einem Gedichtbuch* (S. 625 III), VI. *Im Nebel* (S. 236), VII. *Einsame Nacht* (S. 186). Später wurden Nr. III und Nr. V ausgeschieden; nur zu letzterem fand sich eine fast vollständige Kompositionsskizze.<sup>5</sup> Zuletzt wurde Nr. IV an die zweite Stelle gerückt, und dann erhielten die Sätze ihre italienischen Bezeichnungen *Madrigale I*, *Antifona*, *Canzonetta*, *Madrigale II* und *Corale*, mit denen die geschichtlich-atmosphärische Dimension einer „italienischen Renaissance“ angedeutet wird. Die formale Disposition erinnert vor allem durch den Schlußchoral an eine

---

<sup>3</sup> Die Dokumente zur Entstehungsgeschichte des Werkes bei Gerlich, *Zum „Corale“-Satz* (wie Anm. 1).

<sup>4</sup> Die Angaben erfolgen nach der zweibändigen Ausgabe: Hermann Hesse, *Die Gedichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 (st 381).

<sup>5</sup> Andreas Traub, *Aus den Skizzen zum „Glasklängespiel“ von Sándor Veress*, in: Felix Meyer (Hrsg.), *Quellenstudien II – Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts* (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung, Bd. 3), Winterthur: Amadeus 1993, S. 285–298.

Kantate. Ihm steht der doppelte Beginn durch das Vivo-Moderato-Paar von *Madrigale I* und *Antifona* gegenüber, die beide mit einer vom Zentralton G ausgehenden Zwölftonreihe anheben.

Schon früh hat Veress die beiden Gedichte *Tempel* und *Die Zypressen von San Clemente* zusammengefaßt und so das gewichtigste Textstück gebildet. Zu seinem Verständnis sei etwas weiter ausgeholt. Unter den textgebundenen Kompositionen von Veress heben sich vier Werke ab, deren Texte um ein Ich kreisen, das einzelne Facetten einer Perspektive ausspricht, die Veress trotz genauer Unterscheidung von dichterischem und biographisch realem Ich als „Scharniere“ erkannt haben dürfte, in die Dimensionen seines eigenen Lebens gleichsam „einrasten“: die *Transsylvanische Kantate* (1936), die *Fünf Gesänge nach Gedichten von Attila József* (1945), die *Elegie* „Owe war sint verschwunden alliu miniu jar“ (1964) und das *Glasklängespiel*.<sup>6</sup> Es kann zwar nicht angehen, diese Facetten zu einem geschlossenen Bild zusammenzwingen zu wollen, doch eröffnet die Zusammenschau der Texte einen Raum, der der existenzialen Situation von Veress entsprach. Denn das Lesen dieser Texte trat für ihn in Konstellation zu einer Existenz, die sich wesentlich nur aus der Erinnerung erhalten konnte. Sprach er davon, daß er als Kind „einen Naturvorrat für mein ganzes Leben in meine Seele einlagern“ konnte, so mußte, wie die geschichtliche Realität erwies, der „Vorrat“ noch viel mehr umfassen: die Heimat Transsylvanien, die Bauernkultur in Moldawien, wo er Volkslieder gesammelt hatte, schließlich das Ungarn, das er gewünscht hatte.<sup>7</sup> Alles, was eine Verwurzelung hätte ermöglichen können, ging verloren.

---

<sup>6</sup> Vgl. Thomas Kabisch, *Verzweigungen und Scharniere – Beethoven liest und komponiert Goethe*, in: *Musik in Baden-Württemberg*. Jahrbuch 2002, Stuttgart: Metzler 2002, S. 151–163.

<sup>7</sup> Das Zitat aus: Andreas Traub, *Sándor Veress, Lebensweg – Schaffensweg*, in: *Sándor Veress – Festschrift zum 80. Geburtstag*, Berlin 1986, S. 22–97, dort S. 24. Andreas Traub, *Verlust und Utopie – Bemerkungen zum Lebens- und Schaffensweg von Sándor Veress*, in: Doris Lanz und Anselm Gerhard (Hrsg.), *Sándor Veress. Komponist – Lehrer – Forscher* (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Bd. 11), Kassel etc.: Bärenreiter 2008, S. 77–87.

*Madrigale I*  
(126 Takte)

*Das Glasperlenspiel*

Musik des Weltalls und Musik der Meister  
Sind wir bereit in Ehrfurcht anzuhören,  
Zu reiner Feier die verehrten Geister  
Begnadeter Zeiten zu beschwören.

Wir lassen vom Geheimnis uns erheben  
Der magischen Formelschrift, in deren Bann  
Das Uferlose, Stürmende, das Leben  
Zu klaren Gleichnissen gerann.

Sternbildern gleich ertönen sie kristallen,  
In ihrem Dienst ward unserm Leben Sinn,  
Und keiner kann aus ihrem Kreisen fallen  
Als nach der heiligen Mitte hin.

„Musik des Weltalls ... magische Formelschrift ... Sternbilder ...“: Vom Text her könnte man einen Beginn des Werkes wie in *Hommage à Paul Klee* mit *Zeichen in Gelb* erwarten, eine Klangfläche, in die „Zeichen“ eingepreßt sind, aus deren Konstellation sich das Ganze entfaltet. Stattdessen überrascht der heftige, rhythmisch profilierte Beginn mit Schlagzeug-Solo und auffahrendem Streicher-Gestus (Beispiel 1a).<sup>8</sup> Er ist unter zwei Aspekten zu verstehen. Zum einen ist er gegenbildlich auf den Beginn der *Antifona* ausgerichtet. Da diese sich als langsamer Satz entfalten soll, wird hier der rasche Impuls gesetzt, auch wenn er zum Textinhalt kontrastiert. Es bleibt zudem bei dem Impuls; *Madrigale I* ist als Ganzes kein *Tempo giusto*-Stück. Zum anderen lautet die Textartikulation „Musik des Weltalls“, und dies ergibt mit der Akzentuierung „Músik“ eine fünfsilbige Einheit, wie sie, wenn auch selten, im ungarischen Volkslied in genau dieser Rhythmisierung vorkommt.<sup>9</sup> Die Akzentuierung, die vom lateinischen *musica* herrührt und im 17. Jahrhundert gemäß dem französischen *musique* verändert wurde, war Veress zumindest aus Valentin Rathgebers *Ohrenvergnügendes und Gemüth-ergötzendes Tafelconfect* bekannt, aus dem er

---

<sup>8</sup> Zum Rhythmus vgl. etwa Béla Bartók, Viertes Streichquartett (1928), 1. Satz, T. 86ff.

<sup>9</sup> Béla Bartók, *Das ungarische Volkslied*, Berlin-Leipzig: de Gruyter 1925 (Nachdruck Mainz-Budapest: Schott 1965), Notenteil S. 44, Nr. 152.

den Text „Wer nicht die Músik liebt ...“ für seine *Laudatio Musicae* (1958) übernommen hatte.<sup>10</sup> Der Ansatz ist ein zumindest doppeltes „Scharnier“.

Der Beginn verdeutlicht die Spannweite in der Konkretion des musikalischen Materials. Ausgangspunkt ist die von der Pauke intonierte elementare Quinte G-d, die das tonale Zentrum G des ganzen Werkes fixiert. Dieses Zentrum bezeichnet die von Veress nie aufgegebene Verwurzelung im ungarischen Volkslied. Béla Bartók hatte das von Ilmari Krohn entwickelte Verfahren übernommen, alle Volksliedmelodien zur besseren Vergleichbarkeit mit dem Schlußton G aufzuzeichnen, und Veress war ihm darin selbstverständlich gefolgt.<sup>11</sup> Aus der Quinte G-d geht im Streichergestus eine Zwölftonreihe hervor, die im elften Ton von den Holzbläsern übernommen wird. Sie ist durch die Intervallfolge Quint-Ganzton-große Terz strukturiert, die in zwei Folgen von G über gis zu a<sup>1</sup> und dann in der Variante Ganzton-Ganzton-Quart-große Terz zu ais<sup>2</sup> führt; der Ganztonschritt zu c<sup>3</sup> schließt die Reihe ab. Wiederholt man von ais<sup>2</sup> aus die Variante, so folgen auf c<sup>3</sup> die Töne d<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>, mit denen die Singstimmen beginnen. Andererseits ist d<sup>2</sup>-g<sup>2</sup>-f<sup>2</sup> der Beginn der Inverso-Form. Dies spielt aber keine Rolle mehr, denn weder folgt auf g<sup>2</sup> ein „H“ noch auf f<sup>2</sup> ein „Des“; auf f<sup>2</sup> folgt vielmehr c<sup>2</sup>: Der elementaren Quinte entspricht die elementare Quartkonstellation; sie erinnert an die Quartkonstellation in *Zeichen in Gelb*.

Die Quartkonstellation erweist sich als intervallischer Kern des Stücks. Das zeigt zunächst seine formale Gliederung. Es ist dem Gedicht folgend dreiteilig angelegt. Der ersten Strophe entspricht der *Vivo*-Teil T. 1–28, in dem bis zu T. 16, dem Beginn des zweiten Verspaares, Instrumente, vorab Schlagzeug, den Chor begleiten. Zur zweiten Strophe folgt der *Pensoso*-Teil T. 29–41, der a cappella gehalten ist. Er beginnt mit einer vierstimmigen Imitation, in der die vorangehenden Stimmen Baß und Alt eine von der Tritonusposition zu „Musik des Weltalls“ ausgehende Reihe entfalten, die auf As, dem Halbton über dem anfänglichen G, ansetzt (Beispiel 1b). Sie ist wie die erste Reihe auf bestimmte Intervalle eingeschränkt: Bis zur 9. Position erscheinen Quartan/Quinten und Ganztöne, dann eine steigende große Terz, ein Ganzton und ein Tritonus. Dies ist

---

<sup>10</sup> Zu Wortgeschichte und -betonung vgl. Albrecht Riethmüller, Art. *Musiké – musica – Musik*, in: Ludwig Finscher (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Ausgabe, Sachteil, Bd. 6, Kassel etc.: Bärenreiter 1997, Sp. 1195–1213, hier Sp. 1196.

<sup>11</sup> Béla Bartók, *Das ungarische Volkslied* (wie Anm. 9), S. 7.

bezeichnend für Veress: Er verwendet nicht eine Reihe als Erscheinungsform des musikalischen Gedankens, sondern verschiedene Reihen als formakzentuierende Intervall-Summen.

Beispiel 1

3 *Streicher* *Oboe, Klar.*

a

Mu-sik des Welt-alls und

29

b

Wir las-sen vom Ge - heim-nis uns er - he - ben

49

c

Stern-bil - dern gleich

Der dritten Strophe entspricht der *Allegro*-Teil T. 42–126, der zum *Poco più mosso* (ab T. 56) gesteigert wird und im *Allegretto* (ab T. 111) ausklingt. Die Singstimme beginnt bei „Sternbildern gleich“ mit der Inversion von „Musik des Weltalls“ (Beispiel 1c); eine Reihe erscheint hier nicht mehr. In T. 49-50 deklamiert Veress „Sternbildern gleich erklingen sie gleich“; das steht nicht bei Hesse und ist auch grammatikalisch sinnwidrig. Musikalisch war aber ein neunsilbiges Textglied nötig, und Veress stellt es souverän her, indem er das  $g^2-d^2$  von „...dern gleich“ im  $d^2-g^2$  von „sie gleich“ spiegelt, und: Können sich die Sternbilder nicht „gleich“ spiegeln? Im abschließenden *Allegretto* ist die Quart/Quint-Ganzton-Strukturierung in eine Tritonus-Halbton-Konstellation umgeschlagen, die aus der ab T. 100 fundierenden Figur  $c^1-fis-H$  hervorgeht, und der Schlußklang, die Quinte  $ges^1-ces^1$ , ist einerseits, von oben nach unten gelesen und gehört, die halbtonverschobene Umkehrung der eröffnenden Quinte  $G-d$ , andererseits



als  $h\text{-fis}^1$  das Gegenstück in Großterzdistanz. Indem auf diesen von Sopran und Tenor verklingend vorgetragenen Schlußklang das wuchtige tiefe G der Violoncelli und des Kontrabasses zu Beginn der *Antifona* folgt, wird die tonale Zentrierung des ganzen Werkes unmittelbar hörbar.

Im ersten Teil folgt auf „Musik des Weltalls“ zum Wort „und“ der Ton  $e^1$ , und Veress führt das ergänzende „Musik der Meister“ in der zweiten Chorstimme nach  $des^1$ . Beim Erreichen der kleinen Terz wird die Bewegung durch eine Fermate stillgestellt, und die Terz klingt dann noch drei Takte hindurch weiter. In Konstellation zum Ansatzton G wird so das zweite den Tonsatz regulierende Prinzip erkennbar, der Kleinterzzirkel, und die Konstellation wird melodisch in der Führung  $c^1\text{-a-g-des}^1$  konkretisiert.<sup>12</sup> Man kann darüber sinnieren, wie der Quarte von „Weltall“ der Tritonus von „Meister“ gegenübergestellt wird, ob hier Naturhaftes und Kunstvolles bezeichnet werden. Läßt man den Ton a als den am wenigsten gewichtigen beiseite, so zeichnet sich mit  $c^1\text{-g-des}^1$  eine Quart-Tritonus-Struktur ab, die im dritten Teil entscheidende Bedeutung gewinnt. Der Kleinterzzirkel erscheint im ersten Teil formal bestimmend im Melodieansatz auf  $b^1$  in T. 10 und T. 15, im Dreiklang  $cis^1\text{-f}^1\text{-as}^1$  am Schluß des zweiten Verses (T. 14), in dem durch die übermäßige Oktave geschärften Klang  $ais\text{-d}^1\text{-f}^1\text{-h}^1$  am Schluß des dritten Verses (T. 21) und im Schlußklang der ganzen Strophe:  $e\text{-a-cis}^1\text{-a}^1$  ist, wie die Kadenzbildung ausweist, als E-Klang zu hören, in dem das  $a^1$  auf den folgenden Ansatz mit  $As\text{-as}$  hinzielt. Im *Corale* bedeutet die gleichlautende Wendung, die den ersten Vers und das ganze Stück beschließt,  $f^2\text{-es}^2\text{-des}^2$ , bzw.  $f^1\text{-es}^1\text{-des}^1$ , im Sinn des Kleinterzzirkels die Rückkehr zum tonalen Zentrum des ganzen Werkes; Ziel ist der Tritonus-Gegenpol zum Ansatzton G, und dies ist genau das  $des^1$  aus T. 8–9 von *Madrigale I*. Derselbe Ton trägt auch den Schlußklang der zweiten Strophe, die Ganztonschichtung  $cis^1\text{-dis}^1\text{-eis}^1\text{-g}^1$ .

Der zweite Teil zeigt keine versmäßige Gliederung wie der erste, sondern ist als großer Bogen mit dem Kulminationspunkt  $g^2$  zum Beginn des zweiten Verses ausgespannt, der in T. 33 erreicht wird, genau über dem dritten Vortrag der Reihe, die im Tenor mit c beginnt. In der von  $g^2$  absinkenden Linie wechseln sich Sopran und Alt von Ton zu Ton ab; auch in

---

<sup>12</sup> Die strengste Verbindung von Reihentechnik und dem auf G zentrierten Kleinterzzirkel findet sich bei Veress im *Konzert für Steichquartett und Orchester* (1961).

T. 36–37 ist diese klangliche Brechung der Linie zu beobachten. Das Prinzip, melodische Linie und vortragende Stimme voneinander abzuheben, gewinnt in der *Antifona* und der *Canzonetta* wesentliche Bedeutung.<sup>13</sup> Beim dritten Vers deklamiert der Chor wieder einheitlich, und die Worte „das Leben“ werden durch die einzige Pause, die den Bogen der Strophe unterbricht, hervorgehoben.

Der schon erwähnte Schlußklang, in dem die Celesta zum Chor hinzutritt, bleibt nach der Fermate bis zu T.52 liegen. Zweiter und dritter Teil sind auf dieselbe Weise miteinander verklammert wie im ersten Teil erster und zweiter Vers. Vor dem Klang erscheint zunächst im Xylophon und Pizzicato der Streicher die Tonfolge  $gis-d-c-fis-d^1$ , offenbar ein Abbild des den Satz eröffnenden Schlagzeug-Solos. Zum einen artikuliert sie die Augmentation des Rhythmus von „Musik des Weltalls“; obwohl Veress in T. 42 wieder *Allegro* vorschreibt, führt er schrittweise zur raschen Bewegung zurück. Zum anderen sind die Tritonusvarianten der beiden Quartan von jener Stelle miteinander verbunden. In ihnen wird nicht nur an den Tritonus bei „Meister“ erinnert, sondern zugleich auf die Stelle vorgedeutet, an der Veress die Form des dritten Teils aufbiegt: Das Wort „kristallen“ wird in T. 56–88 in kaleidoskopisch wechselnden Dreitongruppen mit der Intervallik Quinte-Tritonus wiederholt, und dies beginnt mit  $es^2-as^1-d^2 / g^1-c^1-fis^1$ , in denen genau die beiden den dritten Teil des Stücks eröffnenden Tritoni wiederkehren. In der Materialordnung Quarte-Tritonus geht  $g^1-c^1-fis^1$  in  $c^1-fis-H$  über, und dies führt, wie erwähnt, in den Schlußteil des Stückes.

In den über 30 Takten zum Wort „kristallen“ wird trotz der beschleunigten Bewegung der Fortgang suspendiert; die Musik tönt gleichsam „am Ort“, wobei die Dreitongruppen immer dichter ineinandergreifen. In den Chorstimmen füllt sich das Zwölftonfeld bis zum des in T. 65, und dort setzt, in Kombination mit der Wiederholung der ersten Figur  $es-As-d$  (nun im Baß) mit  $des-g-c$  die erste Inverso-Form ein. Von T. 77 an dreht sich die Bewegung in der zweiten Figur  $g^2-c^2-fis^2$  (im Sopran) fest, kombiniert mit  $h-f^1-ais$  (im Alt). Betrachtet man diese Konstellation als Ganzes, so lassen sich die Tonstufen zu  $Ais-H-C - F-Fis-G$  anordnen, und darin zeichnet sich die Inversion der ersten vier Töne der Ausgangsreihe in der *Antifona* ab. Sie lautet:  $G-Gis-A - D-C-Ais - Dis-H-Cis - Fis-F-E$ . Man kann sogar die

---

<sup>13</sup> Das Verfahren erinnert an das *Arioso* in Strawinskys *Concerto in ré* von 1946.

Reihenhälften erkennen, wenn man bemerkt, daß Veress in ihrer zweiten Dreitongruppe als Distanzintervall den Ganzton anstelle des Halbtons verwendet; spiegelbildlich erscheinen in den folgenden Dreitongruppen zuerst der Ganzton, dann der Halbton.<sup>14</sup> In den Reihenpositionen 1-6-9-12 ist zudem der fundierende Kleinterzzirkel enthalten. Mit dem Vorgriff auf die Reihe der *Antifona* sei nicht behauptet, Veress habe den Zusammenhang tatsächlich so konstruiert. Er selber hätte vielleicht vom „künstlerischen Instinkt“ gesprochen, durch den sich solche Beziehungen wie unbeabsichtigt einstellen. Veress hat, wie zahlreiche Skizzen ausweisen, sehr intensiv mit Tonkonstellationen gearbeitet und in ihnen gedacht, so daß sich eine solche Beziehung tatsächlich wie beiläufig hätte ergeben können.

Das dichterische Bild des „kristallinen“ Erklings konkretisiert Veress durch den Einsatz der „Bicchieri di cristallo“. Der Gläserklang markiert nach der ersten Tongruppe nur noch einige wenige der folgenden, tönt aber in T. 89–95/96 in der Anfangskonstellation  $es^2-d^2-as^2$  nach, während sich in Klarinette und Violoncello größere Melodielinien entfalten. In dieser Linie vollzieht sich mit der Tonfolge  $f^1-c^2-b^1-as^1-ges^1$  (T. 97–100) die Synthese der Quint-Tritonus-Konstellation mit der Reihe im Mittelteil des Stücks (Positionen 4-8 mit Quart-Quint-Wechsel). Schon von T. 78/79 an sucht Veress durch rhythmische Differenzierung aus dem „zeitlosen“ kristallinen Klingen herauszufinden und bereitet damit die Deklamation der beiden letzten Verse vor. In dem zum *Allegretto* zurückgenommenen Schlußteil kehrt allerdings das zeitlose Kreisen wieder: In der „heiligen Mitte“ hallt der „kristallene“ Klang wie ein fernes Echo nach.

Dem Schluß des Stückes steht sein impulsiver Beginn sehr fern; er findet erst im Beginn der *Antifona* ein Gegengewicht. *Madrigale I* weist als Eröffnungssatz des Ganzen über sich hinaus; Veress hat damit das Gedicht Hesses in eine Position gebracht, die sich nicht aus ihm selber ergibt.

---

<sup>14</sup> Es wäre zu prüfen, wie weit das Verfahren des Ganzton-Halbton-Austausches in intervallischen Strukturen auf Bartóks Vorstellung der intervallischen Augmentation und Diminution zurückzuführen ist. Vgl. die dritte der *Harvard-Lectures* in: Benjamin Suchoff (Hrsg.), *Béla Bartók – Essays*, London 1976, S. 376–387, v.a. S. 381f.

*Antifona*  
(243 Takte)

*Tempel*

*Die Zypressen von San Clemente*

Wo der gestürzte Gott, von Schatten überschauert,  
Im hohen Gras am Rand des Weges liegt,  
    Wir biegen flammend schlanke Wipfel im Wind,  
    Wir schauen Gärten, welche voll Frauen sind  
    Und voll Spiel und Gelächter. Wir schauen Gärten,  
    Wo Menschen geboren und wieder begraben werden.  
Und wo der Hain die schwarzen Wipfel wiegt  
Und über dem gebrochenen Tempel trauert,  
    Wir sehen Tempel, welche vor vielen Jahren  
    Voll von Göttern und voll von Betenden waren.  
    Aber die Götter sind tot und die Tempel sind leer  
    Und im Grase liegen gebrochene Säulen umher.  
Dort lass auch mich, geweihte Götterrast,  
Im kühlen Lied der alternden Zypressen  
Des heißen Wegs durch Staub und Qual vergessen  
Und niederlegen meiner Bürden Last.  
Du kennst mich nimmer, der ich jahrelang  
Fern deiner Stille durch die Länder suchte  
Nach Göttern, die ich liebte und verfluchte  
Und denen ich unheilige Lieder sang.  
Rückkehrend von verbotenen fremden Wegen  
    Wir sehen Täler und sehen silberne Weiten,  
    Wo Menschen sich freuen, müde werden und leiden,  
    Wo Reiter reiten und Priester Gebete sagen,  
    Wo Geschlechter und Brüder einander zu Grabe tragen.  
Lass mich das schwere und verstürmte Haupt  
Im Hain des Gottes, den ich einst geglaubt  
Und den ich dann verriet, zur Ruhe legen.  
    Aber des Nachts, wenn die großen Stürme kommen,  
    Werden wir traurig und bücken uns todbekommen,  
    Stemmen die Wurzeln angstvoll und warten leise,  
    Ob der Tod uns erreiche, oder vortüberreise.

Die formale Anlage des Stücks ist an der Textgrundlage abzulesen: Die beiden ersten Verse von *Tempel* werden als Einleitung gefaßt (T. 1–25, *Moderato*); sie benennen die Grundsituation: „... der gestürzte Gott ...“. Dann bilden die beiden ersten Strophen von *Die Zypressen von San Clemente*, die zwei weitere Verse von *Tempel* einschließen, den dreigliedrigen ersten Teil (T. 27–83, *Allegretto*; T. 25–26 sind Überleitung); hier spricht ein „wir“, das am Schluß das Bild der Einleitung aufgreift: „... im Grase liegen gebrochene Säulen umher“. Die folgenden neun Verse von *Tempel*,

in denen ein „ich“ spricht, dessen Rede aber offen bleibt, gehören zum Mittelteil (T. 84–160/161), wobei der letzte Vers zum Höhepunkt ausgestaltet wird (T. 140–149). Dann folgt ein dem ersten entsprechender dritter Teil (T. 161–243), in dem wieder das „wir“ spricht, doch setzt Veress nach „... und Priester Gebete sagen“ eine durch die einzige Generalpause im ganzen Werk markierte Zäsur (T. 201). Sie entspricht formal dem fortissimo-Schlag nach „voll von Betenden waren“ (T. 67). Im folgenden *Andante* (T. 202–223/224), in dem im Unterschied zu den sonst vorgezeichneten Vierteln die Halbe Schlagzeit ist, wird der Vers „Wo Geschlechter und Brüder einander zu Grabe tragen“ mit „Lass mich das ... Haupt ... zur Ruhe legen“ verbunden. Dann folgt ein *Con moto* zur letzten Strophe von *Tempel* (T. 224/225–243). Das Stück schließt mit der Frage, „Ob der Tod uns erreiche, oder vorüberreise“. Fast durchweg sind die Verse von *Tempel* dem dreistimmigen Männerchor, die von *Die Zypressen von San Clemente* dem ebenfalls dreistimmigen Frauenchor zugewiesen.

Die Einleitung ist zweigliedrig. Bis zu T. 14/15 reicht ein reiner Instrumentalteil, in dessen ersten drei Takten die bereits beschriebene Hauptreihe des Satzes G-Gis-A – D-C-Ais – Dis-H-Cis – Fis-F-E über dem bis T. 5 liegenden Baßton G im Tonsatz entfaltet wird (Beispiel 2a).

Diese Erscheinungsform der Reihe ist der linearen in *Madrigale I* programmatisch gegenübergestellt. Hier wie dort eröffnet eine Reihe, die musikalische Konkretion bildet aber eine Polarität. Nach vier überleitenden Takten, in denen über dem liegenden Klang C-B-f der ausdrucksvoll „spannende“ Schritt d<sup>1</sup>-e<sup>1</sup> erklingt, setzt der Chor ein (Beispiel 2b). Daß die überleitenden Takte zum Chorteil gehört, zeigt die Reihenanalyse, denn mit d<sup>1</sup> in T. 15 beginnt die zweite vollständige Reihenform. Sie lautet: D-E-Dis – G-A-F – Cis-H-C – As-Ges-B und ist eine von der Quintstufe ausgehende Variante.<sup>15</sup> Den vierten Reihenton realisiert Veress mit dem durch einen Beckenschlag hervorgehobenen Zentralton G zum Wort „Gott“; die formale und inhaltliche Fundierung ist offenkundig. In T. 25 fällt der Reihenschluß mit dem Versschluß zusammen, so daß mit dem B zu „liegt“ auch der Kleinterzzirkel in Erscheinung tritt. Der Kleinterzzirkel erscheint in den Reihenpositionen 2-4-7-12, retrograd zu seiner Lage in der Grundreihe

<sup>15</sup> Die genaue Ableitung ist folgende: Setzt man D = 1 wie zuvor G, so ergibt sich 1-3-2 – 5-4-6 – 10-11-12 – 9-8-7. Dabei verlaufen 7-12 (Cis-H-C-As-Ges-B) invers zu 1-6 (D-E-Dis-G-A-F).

(wenn man von der durch die Quintstufung geforderten Vertauschung der Positionen E und D absieht).

Beispiel 2

a

b

15 Oboe, Viola Tenor

Wo der ge-stürz-te...

von Schatten über-schau-ert im ho-hen Gras am Rand des We-ges

Gott liegt

Im ersten Teil wird die erste Strophe von *Die Zypressen von San Clemente* in die zwei imitatorischen Sätze „Wir biegen flammend ...“ (T. 27–34/35) und „Wir schauen Gärten ...“ (T. 40–52/53) auseinandergelegt. Sie beginnen mit krebsläufigen Fünftongruppen, die gegensätzlich artikuliert sind (Beispiel 3a/b).

Der Ansatz  $as^1-es^2$  erinnert an das G-d zu Beginn von *Madrigale I*, und zugleich entspricht die Spannung  $as^1-g^1$  zwischen dem ersten und letzten Ton dem Rücklauf 2-1 in der Hauptreihe (dort G-Gis). Die Melodie erscheint damit als Gegengewicht zu dem den Satz eröffnenden Instrumentalgestus. Die Imitation wird durch den Kleinterzzirkel  $as^1-f^1-d^1$  reguliert, der noch den folgenden Einsatz einer nur im letzten Ton abweichenden Variante bestimmt, deren Anfangstöne  $h^1-fis^2$  das Zwölftonfeld in T. 27–28 abschließen. Bei „Wir schauen Gärten ...“ sind die Töne  $g^1-as-b$  Einsatzstufen, wobei die Folge  $g^1-as$  wiederum an den Reihenbeginn erinnert. Im folgenden gewinnt die fallende kleine Sept bei „Menschen ... wieder begraben werden“ motivische Bedeutung (Singstimmen in T. 44–46:  $c^2-d^1$ ,  $b^1-c^1$  und  $g^1-a$ ; Instrumente in T. 47–49:  $des^3-es^2$ ,  $f^2-g^1$ ,  $e^1-fis-Gis-{}_1B$  mit H-Cis). Die Stufen  ${}_1B$  und Cis des fundierenden Kleinterzzirkels tragen die formale Zäsur, die von drei Paukenschlägen auf D artikuliert wird; sie stehen in Konstellation zu dem Schlag bei „Gott“, denn die Pauke wird sonst nicht verwendet. Zu den Verspaaren „Und wo der Hain ...“ und „Wir sehen Tempel ...“ erklingen vollständige Reihenformen, zuerst im Baß die Umkehrung der Grundreihe, die mit dem von der Viola unterstrichenen des, der Tritonusstufe, beginnt und bis zum fes (= e) bei „Tempel“ reicht, dann die über die Stimmen verteilte Krebsumkehrung von  $h^1$  bis  $as^1$ . Die erstgenannte wird im Tenor vom Beginn der Grundform begleitet, die nach dem fünften Ton  $c^1$  mit  $e^1-fis^1-gis-fis$  gantzönig weitergeführt wird. Veress benutzt hier in einer Weise, die mehrfach in seinen an Reihen ausgerichteten Kompositionen zu beobachten ist, die zweite Dreitongruppe der Reihe als Ausweg in eine gantzönige Tonfolge.

Nach dem Akkordschlag in T. 67 wird der Tonsatz bei „tot“ zur Kleinsekundschichtung  $c^1-cis^1-d^1$  zusammengezogen (T. 69), eine „Tonverflächigung“ des Tritonus-Gegenpols von G.<sup>16</sup> Die danach auf  $cis^2$  einsetzende weitgespannte Instrumentalmelodie führt zum Quartklang Cis-Fis-H-e in T. 84–86. Mit ihm schließt der erste und über ihm beginnt Teil des Stückes, und zwar mit einer ausdrucksvollen Melodiewendung in der Klarinette. Sie beginnt mit  $des^1$  und ist die melodische Ausfaltung des Klanges bei „tot“. Unverkennbar ist sie ein Klagegestus und in ihrer Artikulation mit anderen

---

<sup>16</sup> Edwin von der Nüll, *Béla Bartók – Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik*, Halle 1930.

derart prägnanten Formulierungen in verschiedenen Werken von Veress verbunden. In diesem Gestus sind wie in einem Brennspeigel die umgebenden Ansätze mit fallendem Halbton konzentriert: „Und im Grase“  $f^1-e^1$  (T. 75), „gebrochene Säulen“  $d^1-cis^1$  (T. 78), „Dort laß auch mich“  $fis-f$  und  $es^1-d^1$  (T. 86–87) und „Im kühlen Lied“  $c^1-h$  (T. 90).

Dann wird das Zentrum des Satzes vorbereitet. Die doppelte Quarte  $f^1-c^1 - b-f$  und der doppelte Tritonus  $e-B - H-F$  bei „Du kennst mich nimmer, der ich jahrelang / Fern deiner Stille ... suchte nach Göttern“ (T. 109–113) bilden eine Konstellation, die in den Takten 140–149 zur entscheidenden Zuspitzung führt, zum Tritonusrahmen  $c^1-fis^1$  bei „Rückkehrend von verbotenen“ und dem auf dem Zentralton ansetzenden fallende Quartgang  $g^1-f^1-es^1-d^1$  zu „fremden Wegen“. Die Polarität von Quarte und Tritonus ist ja bereits bei „Weltall“ und „Meister“ in *Madrigale I* zu beobachten, und Veress würde vielleicht anmerken, daß sich die inhaltliche Perspektive von dort nach hier um eine „Drehung des Prismas“ verändert habe.<sup>17</sup> Beim Hochtön  $g^1$  der Melodie setzt der Klang Dis-Gis (Bässe)-dis (Pauke)-gis-cis<sup>1</sup> (Chorstimmen) ein, und wenn die Melodie in T. 149 das  $d^1$  erreicht, so erklingt dazu in Violoncello und Pauke der Baßton G. Dieses Fundament wird mit dem  $g$  im Pizzicato der Viola bis T. 157 festgehalten, wo ein kurzes Xylophon-Solo den Beginn des dritten Formteils, „Wir sehen Täler und sehen silberne Weiten“, vorwegnimmt.

Der Höhepunkt des Stücks wird von einer 40 Takte umfassenden instrumentalen Bewegung getragen, die in T. 121 mit einem dreistimmigen Kanon der Streicher beginnt und sich in T. 140–143 zu zwei von einem 3/8-Rhythmus geprägten „Zeilen“ mit der in sich rückläufige Figur  $c^2-e^2-fis^2-e^2-c^2$  verdichtet. Dieser Rhythmus kann auf Zeilenbildungen in rumänischen Colinden zurückgeführt werden.<sup>18</sup> Er wirkt noch in die folgende, sich bis T. 154–155 hinziehende Melodie hinein, die auf  $e^1$  ansetzt und in den pentatonischen Strukturen  $e^1-a^1-h^1$  und  $fis^2-a^2-h^2$  (gekoppelt mit  $c^2-dis^2-e^2$ ) kreist und mit dem Tritonus  $dis^2-a^2$  schließt. Nach drei voneinander abgesetzten Zeilen entstehen größere Zusammenhänge. Es ist bedeutungsvoll,

<sup>17</sup> Sándor Veress, *Aufsätze, Vorträge, Briefe*, Hofheim: Wolke 1998, S. 127.

<sup>18</sup> Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde*, Wien: Universal Edition 1935 (Nachdruck Budapest-Mainz: Schott 1968), Melodien Nr. 2, 6, 26a, 36, 39, 47, 59c, 64g, 100e, 102l, 118a,b, 122a, 125, jeweils ohne Berücksichtigung der Silbenzahl der Verse. Es handelt sich durchweg um *Tempo giusto*-Melodien.



daß in dem musikalisch erregten und geistig zugespitzten Zentrum des Stückes die Colind-Intonation mit dem Topos des threnodischen Quartgangs in Konstellation gebracht wird.

Im dritten Teil werden die auseinandergelegten Artikulationen zusammengefaßt. Der Vers „Wir sehen Täler ...“ beginnt wie „Wir biegen flammend ...“ (Beispiel 3c), der Tonsatz ist aber nicht imitatorisch, sondern als Stimmtausch angelegt. Die Melodie wird siebenmal auf verschiedenen Stufen wiederholt und stets von den beiden anderen Stimmen in ruhigerer Bewegung und mit reduziertem Text begleitet (T. 161–174). Die Fünftongruppe von T. 40–41 erscheint hier um einen Ganzton nach oben versetzt und um den Schluß  $es^2-g^1$  erweitert, der zum Zentralton des Satzes führt. Bei der achten Wiederholung zum zweiten Vers der Strophe wird die Musik in T. 176 zu einem „d-moll“-Klang geführt und dort etwas verzögert. Dann folgt zeichenhaft ein „es-moll“-Sextakkord des Vibraphons vor dem Wort „leiden“, das in T. 180–181 über dem Baßton Cis mit einem auf  $cis^1$  zentrierten Doppelquart-Doppelquintklang wiederholt wird. Dieser Klang ist fraglos auf den cis-Klang bei „tot“ (T. 69) zu beziehen.

Beispiel 3

a 

Wir bie-gen flam-mend schlan-ke Wip-fel im Wind

b 

Wir schau-en Gär-ten, wo Men-schen ge-bo-ren

c 

Wir se-hen Tä-ler und se-hen sil-ber-ne Wel-ten

Eine Zwischenbemerkung: Veress benutzt die threnodischen Quarte und den es-moll-Klang als Topoi mit dem Gewicht ihrer geschichtlichen Bedeutung.<sup>19</sup> Sie sind Zeichen eines *stile antico*, dessen sich Veress in seinen späten Werken gern bedient. Ohne die Ergebnisse seiner kompositorischen Arbeit in den Jahren 1960–1968 aufzugeben, greift er mehrfach auf Mittel der „Tempi passati“, so der Titel des ersten Stücks im 1986 abgeschlossenen *Orbis tonorum*, zurück, um sie in neuer Beleuchtung erscheinen zu lassen.

Nach dem zweiten „und leiden“ setzt eine ungegliederte 3/8-Bewegung auf  $as^2$  ein und fällt bis zum pulsierende F der Pauke hinab, das vom Kontrabaß übernommen wird und vor der Generalpause erstirbt. Die Bewegung kann momentan wie das Echo eines fernen Galopps wirken: „Wo Reiter reiten ...“. Zur Stelle „... und Priester Gebete sagen“ erklingt der elementare Kleinterzschrift  $g^1-b^1-g^1$ ; er erinnert an ein liturgisches Rezitativ. Nach der Zäsur knüpft der Einsatz auf  $f^1$  an den vorhergegangenen Baßton an, und  $f^1$  bleibt bis T. 216/217 Klangachse, bis in T. 212 der Doppelquintklang  $b-f^1-c^2$  entsteht, in den hinein der Ansatz der letzten drei Verse von *Tempel* gestellt wird. Die Melodie zu „Laß mich das schwere und verstürmte Haupt“ beginnt mit dem Schritt  $es^1-ges$ . Dieser verweist zunächst deutlich auf den Vibraphon-Akkord in T. 177. Er ist allerdings auch in der Perspektive des  $es^2-g^1$  von T. 162 und des  $g^1-e^2$  von T. 40, bzw. des  $e^2-g^1$  von T. 27–28 zu hören, und man kann fragen, ob die Perspektive bis zur Einleitung hin auszudehnen ist: Läßt man bei „Wo der gestürzte Gott ...“ den mittleren Ton dis aus, so bleibt, von der Assonanz „Wo ... Gott“ gefärbt, der Schritt  $e^1-G$ . Damit scheinen Abstraktion und Punktualisierung sehr weit getrieben, doch war die Konzentration auf einzelne Intervalle dem musikalischen Denken von Veress nicht fremd. Er behandelte sie wie kleine bedeutungsvolle Bausteine. Die Bedeutung ergibt sich hier fraglos daraus, daß die genannten Schritte alle auf den Zentralton G ausgerichtet sind, von

---

<sup>19</sup> Zur Tonart es-moll vgl. etwa Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main: Peter Lang 1983.

dem nur das ges in T. 213 durch seine Beziehung zu „es-moll“-Klang abweicht.<sup>20</sup>

Der Schluß des Stückes ist von einer Reihenkonstellation bestimmt. Bei „Aber des Nachts ...“ (T. 224) beginnt mit fis<sup>1</sup> eine Umkehrung der Grundreihe, die bis zum a<sup>1</sup> bei „(kom)men“ reicht, und bei „Werden wir traurig ...“ (T. 228) deren Krebs, dessen letzter Ton als fis<sup>2</sup> in den durch eine Fermate festgehaltenen Streicherakkord in T. 231 einbezogen ist. Dann folgt zweimal die auf der Tritonusstufe beginnende Umkehrung, zuerst im Sopran von des<sup>2</sup> bei „Stemmen angstvoll ...“ (T. 234) bis zum e<sup>2</sup> im Mezzosopran (T. 240), dann in den Schlußtakt, in denen die Reihe mit des<sup>1</sup> im Alt beginnt und vom gis<sup>1</sup>/as<sup>1</sup> im Mezzosopran zurückläuft bis zum g<sup>1</sup>, dem neunten Reihenton. Die fehlenden Töne 10-12 erklingen am Schluß der vorhergehenden Reihenform als d<sup>2</sup>-es<sup>2</sup>-e<sup>2</sup> zu „Ob der Tod uns erreiche“. Durch diese Reihenbrechung wird gis<sup>1</sup>/as<sup>1</sup> zum Schlußton; es entspricht dem gis<sup>2</sup>, mit dem die instrumentale Einleitung über dem Fundament G entfaltet wird. Zugleich weist die von Quarte, Quinte und Ganzton bestimmte Schlußkonstellation f<sup>1</sup>-b<sup>1</sup>-as<sup>1</sup> / h-fis<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup> auf die von Tritonus, Quinte und Halbton bestimmte Schlußkonstellation von *Madrigale I* zurück, h<sup>1</sup>-f<sup>1</sup>-ges<sup>1</sup> / es-b-ces<sup>1</sup>, zumal vier der jeweils fünf Töne dieselben sind.

*Madrigale I* und *Antifona* bilden zusammen den groß angelegten Eröffnungsteil des *Glasklängespiels*. Sie sind allerdings kein einfaches *Parlando rubato-Tempo giusto*-Satzpaar, vielmehr enthalten beide unterschiedliche, ja gegensätzliche Ausdruckscharaktere. *Madrigale I* beginnt wie ein *Tempo giusto*-Stück, doch spätestens in der zweiten Strophe ist der andere Charakter vorherrschend. Umgekehrt beginnt *Antifona* wie ein *Parlando rubato*-Stück, doch bei „Wir biegen flammend ...“ überwiegt das Tänzerische, und ab T. 121 drängt und verdichtet sich die Bewegung. Durch die Auseinandersetzung mit dem sorgfältig eingerichteten Text verwandelt sich die Formtypen in ein vielfältiges, ineinander verschränktes Ganzes.

---

<sup>20</sup> Sowohl im *Orbis tonorum* wie in der *Tromboniade* erklingt an entscheidender Stelle der Terzruf G-E: *Orbis tonorum, Verticale e orizzontale* T. 85–93; *Tromboniade*, Kadenz nach T. 132.



## Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung.....	3
Bodo Bischoff – Curriculum vitae.....	5
Bodo Bischoff – Bibliographie.....	7
Thomas Gerlich „Ein artiges Exempel“ Zu einer Fuge von Johann Krieger.....	13
Till Gerrit Waidelich Wiener Singspiele der Mozart-Zeit.....	39
Klaus Kropfing Opus 131: Ein Meisterwerk aus Beethovens „Laboratorium artificiosum“.....	57
Ulrich Krämer „... theoretisch unanfechtbar“ Komprimierte Harmonik und verdichtete Form in den späten Klavierstücken von Johannes Brahms .....	75
Andreas Traub Zum Beginn des <i>Glasklängespiels</i> von Sándor Veress.....	97





