

**INAUGURAL – DISSERTATION**  
**zur**  
**Erlangung der Doktorwürde**  
**der Philosophisch-Historischen Fakultät**  
**der**  
**Ruprecht - Karls - Universität**  
**Heidelberg**



vorgelegt von  
Anja Pohsner  
aus Speyer

Tag der letzten Prüfung:  
27. April 1999

## Abstract

In Umkehrung bisheriger disziplinübergreifender Studien über E. T. A. Hoffmann als Prototyp des „Universalkünstlers“ schlechthin wird seine Musikalität als das grundlegende Medium betrachtet, aus welchem sich die anderen Begabungen heraus entwickelt haben und das nicht einfach zugunsten des (für ihn letztlich erfolgreicherem) Schriftstellertums verlassen worden ist. Anhand von editorisch und musikologisch gesicherten Instrumentalwerken wird zunächst die historische Position des Komponisten Hoffmann in der unmittelbaren Gegenüberstellung mit Werken vergleichbarer Gattung, Besetzung und Entstehungszeit von Zeitgenossen ähnlichen Ranges überprüft und teilweise korrigiert, ergänzt durch zahlreiche musikgeschichtliche, -ästhetische und literaturphilosophische Exkurse. Dabei ergab sich als Hauptmerkmal die schrittweise Perfektionierung einer an verschiedene Schulen angelehnten Kompositionsweise nach dem „Baukastenprinzip“, die z. T. werkübergreifend mit Kleinsteinheiten in immer neuer Kombination und zunächst unüberschaubar wirkender Verschachtelung operiert, wobei sie sich späteren Techniken der Motivabspaltung und Thementransformation des 19. Jahrhunderts (allerdings ohne deren ideologischen und programmatischen Unterbau) nähert.

Als professionell ausgebildeter Musiker dilettierte Hoffmann gewissermaßen auf dem Gebiet der Literatur, in welches er seinen aus den Musikkritiken extrahierten und in den eigenen Kompositionen erprobten extravaganen Personalstil überführte und somit quasi „auf Umwegen“ eine nachhaltige Wirkung erzielte. Der Ansatz dieser Studie geht dabei jedoch in dezidierter Abgrenzung von vielen Vorgängern nicht von einer 1:1-Übertragung formaler (geschweige denn inhaltlicher) Komponenten aus, sondern zeigt vielmehr gleich strukturierte Stilmittel in bezug auf die beabsichtigte Irritation des jeweiligen Zielpublikums auf, wobei sich das literarische Forum hinsichtlich dieser rezeptions- und wirkungsästhetischen Ausrichtung letztlich als dankbarer erwiesen hat.

---

In contrast to former interdisciplinary studies about the multitalented artist E. T. A. Hoffmann this musicological contribution deals with his musical skills that serve as a fundamental base to all of his other artistic activities and not as an abandoned area in favour of the more successful authorship. First Hoffmann's historical position will be evaluated anew by opposing some of his instrumental works to comparable examples of almost the same genre, scoring and date of origin by contemporaries of similar rate, consolidated by several historical, aesthetical and philosophical digressions. As a main result it was found that Hoffmann gradually perfected a technique making use of "modular construction systems", derived from different "schools" (Mannheim, Berlin, Vienna). Operating with minimal units in variable combination (partly exchanged even among the compositions) and of obscure complexity, Hoffmann approaches 19th-century-techniques of motivic splitting and transformation of themes (without adopting their ideological and programmatic background).

As a musician of profession Hoffmann transfers his extravagant manner of the composer's style, gained from his recensions on contemporaries, into the literary style of the amateur author, so that he had an indirect "musical" impact on his writing colleagues. Unlike many of the precursors this study avoids to look for inadequate parallels regarding formal aspects (the much the less those of content), but puts its emphasis on analogical stylistic devices between music and literature that were developed by Hoffmann to confuse the audience purposely by shaking up the attitude towards arts. Thereby the literary recipient showed more inclination to extreme effects than the contemporary listener did as the fame of the author Hoffmann still proves nowadays.

***„Wenn ich von mir selbst abhinge, würd' ich  
Componist...“\*)***

**Die Umwege des Musikers E. T. A. Hoffmann.  
Wechselwirkungen innerhalb seines musikalischen  
und literarischen Werkes**

Gutachter: Prof. Dr. Akio Mayeda  
Prof. Dr. Horst-Jürgen Gerigk

**Für meine Eltern und Hermann**

\*) Brief an den Jugendfreund Theodor Gottlieb von Hippel vom 25. 11. 1795

# Inhaltsverzeichnis

<b>Vorwort</b>	<b>xv</b>
<b>Einleitung</b>	<b>xvii</b>
<b>A Sinfonien</b>	<b>1</b>
<b>I. Sinfonia Es-dur AV 23 von E. T. A. Hoffmann</b>	<b>3</b>
1. Entstehung und Rezeption . . . . .	3
2. Zur Forschungslage . . . . .	5
3. Interpretationsansätze . . . . .	9
4. Analyse . . . . .	13
4.1 <i>Adagio e maestoso</i> (C, Es) – <i>Allegro</i> (3/4, Es) . . . . .	13
4.2 <i>Andante con moto</i> (6/8, As) . . . . .	18
4.3 <i>Menuetto</i> (3/4, c) . . . . .	20
4.4 <i>Allegro molto</i> (C, Es) . . . . .	21
5. Form und Motivtransformation . . . . .	22
<b>II. Zeitgenössische sinfonische Modelle</b>	<b>29</b>
1. Mozart-Nachahmung . . . . .	29
2. Haydn-Einflüsse . . . . .	30
3. „Willkür“ und „Besonnenheit“ bei Beethoven . . . . .	34
3.1 Theoretische Präliminarien . . . . .	34
3.2 Musikalische Belege . . . . .	36
4. Stand der Sinfonie bei Zeitgenossen . . . . .	40
4.1 Andreas Romberg . . . . .	40
4.2 Bernhard Romberg . . . . .	42
4.3 Ferdinand Ries . . . . .	43
5. Berliner und Mannheimer Merkmale . . . . .	46
<b>III. Sinfonia und Ouvertüre</b>	<b>51</b>
1. Entwicklung der Gattung . . . . .	51
2. Hoffmanns Ouvertüren . . . . .	53
2.1 Overtura zur <i>Undine</i> . . . . .	53
2.2 Ouvertüren zu <i>Die Lustigen Musikanten</i> . . . . .	58
3. Zwischen Oper und Sinfonik . . . . .	60

<b>IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“</b>	<b>63</b>
1. Einheit trotz „Unordnung“ (1. Sinfonie, 1. Satz)	65
2. Distanz durch Ironie (1. Sinfonie, 2. Satz)	69
3. Esprit und Originalität (1. Sinfonie, 3. und 4. Satz)	72
4. Potpourriouvertüre od. doch „ächter Sinfonie Styl“? (2. Sinfonie)	75
5. Wiener versus Mannheimer Schule	82
<b>V. Méhul – ein „französischer Beethoven“?</b>	<b>85</b>
1. Hoffmanns Begeisterung („Jagd“-Ouvertüre)	86
2. Schumanns Beethoven-Vergleich (Sinfonie Nr. 1 g-moll)	87
2.1 Mischformen durch Kompositetechniken	89
2.2 Einheit durch Themenvariation	92
3. Unterwegs zu Liszts „Motivgenese“ (Sinfonie Nr. 2 D-dur)	94
3.1 Verzögerungstaktiken und Kontrapunkt	95
3.2 Steigerung der Techniken	96
4. Die späteren Sinfonien	99
<b>VI. Erste receptionsästhetische Ansätze</b>	<b>101</b>
1. Zur Entwicklung musikwissenschaftlicher Rezeptionsforschung	102
2. Der Rezipient als „impliziter Hörer“	105
3. Die „Appellstruktur“ eines Kunstwerks	109
4. Hörerlenkung und Rezeption über Umwege	112
<b>B Quintette</b>	<b>115</b>
<b>I. Harfenquintett c-moll AV 24 von E. T. A. Hoffmann</b>	<b>117</b>
1. Entstehung und Rezeption	117
2. Zur Forschungslage	119
3. Analyse	120
3.1 <i>Allegro moderato</i> (C, c)	120
3.2 <i>Adagio</i> (2/4, As)	124
3.3 <i>Allegro</i> (6/8, c)	126
<b>II. Quartette und Quintette</b>	<b>131</b>
1. Entwicklung aus dem Streichquartett	131
2. Besetzungsvielfalt im Quintett	132
3. Allmähliche Gleichberechtigung der Partner	135
4. Beethoven zwischen den Gattungen	136
5. Quartette bei Zeitgenossen	138
5.1 Franz Xaver Mozart	138
5.2 Zwischen Klassik und Romantik	140
<b>III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen</b>	<b>145</b>
1. „garnicht königlich oder prinzlich, ...“	145
2. Klavierquintett c-moll op. 1	146
2.1 Konzertierendes Ensemble	148
2.2 Rondo und Variation	150

<b>IV. Exkurs: Instrumentalcharakteristik</b>	<b>155</b>
1. Klavier und Harfe im 19. Jahrhundert . . . . .	156
2. Doppelexistenz als „lebendigtote Dinger“ . . . . .	160
3. Die Gitarre – Harfe des kleinen Mannes . . . . .	162
4. „. . . tönendes Sinnbild künstlerischer Inspiration und Huldigung an die Musik“ . . . . .	164
<b>V. Hummel und Spohr</b>	<b>169</b>
1. Johann Nepomuk Hummel . . . . .	169
1.1 Arbeit mit Mottos und tonalen Genera . . . . .	170
1.2 Verschiedene Klangspektren . . . . .	172
2. Klavier und Harfe bei Louis Spohr . . . . .	173
2.1 Klavierquintett c-moll op. 52 . . . . .	174
2.2 Harfensonaten . . . . .	175
<b>VI. Exkurs: Der Topos der Äolsharfe</b>	<b>181</b>
1. Die Wiederentdeckung eines „himmlischen“ Instruments . . . . .	181
2. Äolsharfe und Harmonika . . . . .	184
3. Dalbergs „Allegorischer Traum“ . . . . .	187
3.1 Traum und Allegorie . . . . .	188
3.2 Die literarische Tradition der Allegorese . . . . .	190
<b>C Trios</b>	<b>195</b>
<b>I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann</b>	<b>197</b>
1. Entstehung und Rezeption . . . . .	197
2. Zur Forschungslage . . . . .	198
3. Analyse . . . . .	200
3.1 <i>Allegro moderato</i> (C, E) . . . . .	201
3.2 <i>Scherzo: Allegro molto</i> (3/4, e) . . . . .	208
3.3 <i>Finale: Adagio</i> (C, G) . . . . .	213
3.4 <i>Finale: Allegro vivace</i> (2/4, E) . . . . .	216
<b>II. Klaviertrios von Hummel und Spohr</b>	<b>223</b>
1. Johann Nepomuk Hummel . . . . .	223
1.1 Variierende Ableitung und Monothematik . . . . .	223
1.2 Von Mozart ins Virtuosenzeitalter . . . . .	227
2. Louis Spohrs Harfentrio . . . . .	229
<b>III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen</b>	<b>231</b>
1. Trio As-dur op. 2 . . . . .	231
1.1 <i>Allegro moderato</i> (C, As) . . . . .	232
1.2 <i>Andante sostenuto con Variazioni</i> (6/8, Es) . . . . .	234
1.3 <i>Finale: Allegro con brio</i> (2/4, As) . . . . .	236
2. Trio Es-dur op. 3 . . . . .	237
2.1 <i>Allegro espressivo</i> (C, Es) . . . . .	237
2.2 <i>Andante con Variazioni</i> (3/8, B) . . . . .	239
2.3 <i>Rondo: Grazioso e brillante</i> (6/8, Es) . . . . .	241

## Inhaltsverzeichnis

3. Grand Trio Es-dur op. 10 . . . . .	243
3.1 <i>Adagio cantabile</i> (3/4, Es) – <i>Molto allegro e con brio</i> (3/4, Es) . . . . .	243
3.2 <i>Larghetto sostenuto (con affetto)</i> , 2/4, E) . . . . .	245
3.3 <i>Rondo brillante</i> (2/4, Es) . . . . .	246
4. Der „Romantiker der klassischen Periode“ . . . . .	247
<b>IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik</b>	<b>249</b>
1. Trio und Sonate . . . . .	249
1.1 Der Übergang aus der Triosonate . . . . .	250
1.2 Vorform bei Carl Philipp Emanuel Bach . . . . .	251
1.3 Die „echten“ Klaviertrios . . . . .	252
1.4 Späte Triosonaten . . . . .	253
1.5 Übergangsstadien . . . . .	256
2. Beethoven als Vorbild . . . . .	259
2.1 Trio op. 1 Nr. 1 Es-dur . . . . .	260
2.2 Trio op. 1 Nr. 2 G-dur . . . . .	262
2.3 Trio op. 1 Nr. 3 c-moll . . . . .	264
3. Übergangsformen in den Streichertrios . . . . .	268
4. Genialität, Besonnenheit und Gemütlichkeit . . . . .	269
4.1 Einheit durch Themenverwandtschaft . . . . .	270
4.2 Ein gar nicht so „geisterhaftes“ Trio... . . . . .	270
<b>V. Exkurs: Scherzo oder Menuett – Capriccio?</b>	<b>275</b>
1. Historische Entwicklungen . . . . .	275
2. „... die lose, lockre Ausführung einer scherzhaften Idee“ . . . . .	276
3. <i>Prinzessin Brambilla</i> und der „chronische Dualismus“ . . . . .	278
<b>VI. Dichtermusiker im Vergleich</b>	<b>281</b>
1. Robert Schumann . . . . .	281
2. Carl Maria von Weber . . . . .	284
3. Tradition und Innovation bei Hoffmann . . . . .	288
<b>D „Universalkunstwerk“</b>	<b>293</b>
<b>I. Zur Verbindung der Künste</b>	<b>297</b>
1. Der Weg vom Objekt zum Subjekt: der Aspekt des Inhalts . . . . .	300
1.1 Der Effekt in der Musik . . . . .	300
1.2 Zur Wahrheit des Ausdrucks . . . . .	302
1.3 „Besonnenheit“ und Genie . . . . .	305
2. Der „Geist“ in der Musik – eine höhere Wahrheit . . . . .	308
2.1 „Der Kunst ist ihr Sinnliches nur vergeistigt, gebrochen.“ . . . . .	308
2.2 Musik als „die romantischste aller Künste“ . . . . .	310
2.3 Dialektik von Form und Inhalt . . . . .	312
2.4 Die Annäherung der Künste . . . . .	314
3. Der Weg vom Subjekt zum Objekt: der Aspekt der Form . . . . .	316
3.1 Objektivierung des Geistes . . . . .	316

3.2	„Zurück zur Struktur“ . . . . .	318
3.3	Versprachlichung von Musik . . . . .	321
3.4	Hoffmanns umgeleitete Kompositionstechnik . . . . .	324
4.	Kunstübergreifende Aspekte . . . . .	326
5.	Das Dilemma des adäquaten Ausdrucks . . . . .	328
6.	Der Leser als Ziel . . . . .	331
<b>II.</b>	<b>Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk</b>	<b>333</b>
1.	„Stillosigkeit“ und Schematismus . . . . .	333
2.	Die Poetologie aus den Musikkritiken . . . . .	336
3.	Der Hörer als Ziel . . . . .	338
4.	Psychologische Hörerlenkung . . . . .	341
5.	Verstehen von Musik . . . . .	343
6.	Kommunikation und „Erwartungshorizont“ . . . . .	346
7.	Funktionen einer autonomen Musiksprache . . . . .	349
8.	Form- und Strukturparallelen in Musik und Literatur . . . . .	353
<b>III.</b>	<b>Exkurs: Das Serapiontische Prinzip</b>	<b>361</b>
1.	Von der Nachahmung zum individuellen Ausdruck . . . . .	362
2.	Angewandte Serapiontik . . . . .	364
2.1	Der Erzählrahmen . . . . .	365
2.2	<i>Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde</i> . . . . .	367
2.3	Die Binnenerzählungen . . . . .	367
2.4	Kompositionstechniken . . . . .	368
3.	Kriminalistische Prinzipien in der Musik . . . . .	371
<b>IV.</b>	<b>Gattungsübergreifende Strukturen in Erzählmodellen</b>	<b>375</b>
<b>E</b>	<b>Zusammenfassung</b>	<b>383</b>
<b>Anhang</b>		<b>393</b>
1.	Biographische Synopse . . . . .	393
2.	In Fachzeitschriften veröffentlichte Erzählungen über musikalische Themen . . . . .	398
2.1	<i>Fantasiestücke in Callots Manier</i> . . . . .	398
2.2	<i>Die Serapions-Brüder</i> . . . . .	399
3.	Liste der überlieferten Kompositionen E. T. A. Hoffmanns . . . . .	400
<b>Analyseschemata</b>		<b>403</b>
4.	E. T. A. Hoffmann, Sinfonia Es-dur AV 23 (1805/06) . . . . .	403
5.	E. T. A. Hoffmann, Overtura zur <i>Undine</i> AV 70 (1813/14) bzw. AV 75 (1816) . . . . .	411
6.	E. T. A. Hoffmann, Harfenquintett c-moll AV 24 (vor 1807) . . . . .	415
7.	E. T. A. Hoffmann, Grand Trio E-Dur AV 52 (1809) . . . . .	418
<b>Bibliographie</b>		<b>423</b>
8.	Primärliteratur . . . . .	423
8.1	E. T. A. Hoffmann . . . . .	423
8.2	Andere Komponisten . . . . .	424

*Inhaltsverzeichnis*

8.3	Kunstästhetik, Philosophie und Literatur . . . . .	426
9.	Sekundärliteratur . . . . .	428
9.1	Zu E. T. A. Hoffmann . . . . .	428
9.2	Zu anderen Komponisten . . . . .	432
9.3	Zur Rezeptionsästhetik und -forschung . . . . .	435
9.4	Zum Verhältnis Musik – Sprache/Literatur . . . . .	437
9.5	Allgemeine Fachliteratur . . . . .	439

# Tabellenverzeichnis

## **E. T. A. Hoffmann, Sinfonia Es-dur AV 23 (1805/6)**

1	Motivkombinationen . . . . .	26
2	Aufteilung und Häufigkeit der Motive innerhalb der Sätze . . . . .	26

## **E. T. A. Hoffmann, Overtura zur *Undine* (1813/14)**

3	Varianten des A-Themas . . . . .	57
4	Aufbau der Themen . . . . .	58

## **Carl Maria von Weber, 1. Sinfonie J 50 C-dur (1806)**

5	1. Satz: <i>Allegro con fuoco</i> (C, C) . . . . .	66
6	2. Satz: <i>Andante</i> (6/8, c) . . . . .	69
7	3. Satz: <i>Scherzo: Presto</i> (3/4, C) . . . . .	72
8	4. Satz: <i>Finale: Presto</i> (2/4, C) . . . . .	73

## **Carl Maria von Weber, 2. Sinfonie J 51 C-dur (1806)**

9	1. Satz: <i>Allegro</i> (C, C) . . . . .	76
10	2. Satz: <i>Adagio, ma non troppo</i> (C, F) . . . . .	78
11	3. Satz: <i>Menuetto: Allegro</i> (3/4, c) . . . . .	79
12	4. Satz: <i>Finale: Scherzo Presto</i> (3/4, C) . . . . .	80

## **Etienne-Nicolas Méhul, 1. Sinfonie g-moll (1808)**

13	1. Satz: <i>Allegro</i> (C, g) . . . . .	89
14	2. Satz: <i>Andante</i> (2/4, B) . . . . .	90
15	3. Satz: <i>Menuet: Allegro moderato</i> (3/4, g/G) . . . . .	91
16	4. Satz: <i>Final: Allegro agitato</i> (C, g) . . . . .	92

## **Etienne-Nicolas Méhul, 2. Sinfonie D-dur (1809?)**

17	1. Satz: <i>Adagio</i> (3/4, D) – <i>Allegro</i> (C, D) . . . . .	95
18	4. Satz: <i>Final: Allegro vivace</i> (2/4, D) . . . . .	97

## **E. T. A. Hoffmann, Harfenquintett c-moll AV 24 (vor 1807)**

19	Struktur des Kopfsatzes . . . . .	124
20	Struktur des Mittelsatzes . . . . .	126
21	Struktur des Finalsatzes . . . . .	129

## **Franz Xaver Mozart, Klavierquartett g-moll op. 1 (1802)**

22	1. Satz: <i>Allegro vivace</i> (C, g) . . . . .	138
23	2. Satz: <i>Adagio, ma non troppo</i> (C, B) . . . . .	139

<b>Louis Ferdinand von Preußen, Klavierquintett c-moll op. 1 (1803)</b>		
24	1. Satz: <i>Allegro con fuoco</i> (C, c)	148
25	2. Satz: <i>Menuetto</i> (3/4, Es) – Trio (3/4, As)	150
26	4. Satz: <i>Rondo-Finale: Allegro giojoso</i> (6/8, C)	152
<b>Johann Nepomuk Hummel, Klavierquintett es-moll op. 87 (1802)</b>		
27	1. Satz: <i>Allegro e risoluto assai</i> (C, es)	170
28	2. Satz: <i>Menuetto: Allegro con fuoco</i> (3/4, es)	172
29	4. Satz: <i>Finale: Allegro agitato</i> (2/4, es)	173
<b>Johann Nepomuk Hummel, Klaviertrio Es-dur op. 12 (1804)</b>		
30	1. Satz: <i>Allegro agitato</i> (C, Es)	224
31	2. Satz: <i>Andante</i> (6/8, As)	225
32	3. Satz: <i>Finale: Presto</i> (2/4, Es)	226
<b>Johann Nepomuk Hummel, Klaviertrio G-dur op. 35 (1811)</b>		
33	1. Satz: <i>Allegro con brio</i> (C, G)	228
34	2. Satz: <i>Tempo di Menuetto</i> (3/4, C)	228
35	3. Satz: <i>Finale: Rondo (Vivace e scherzando)</i> (2/4, G)	229
<b>Louis Ferdinand von Preußen, Klaviertrio As-dur op. 2 (1806)</b>		
36	1. Satz: <i>Allegro moderato</i> (C, As)	232
37	2. Satz: <i>Andante sostenuto con Variazioni</i> (6/8, Es)	234
38	3. Satz: <i>Finale: Allegro con brio</i> (2/4, As)	236
<b>Louis Ferdinand von Preußen, Klaviertrio Es-dur op. 3 (1806)</b>		
39	1. Satz: <i>Allegro espressivo</i> (C, Es)	238
40	2. Satz: <i>Andante con Variazioni</i> (3/8, B)	240
41	3. Satz: <i>Rondo: Grazioso e brillante</i> (6/8, Es)	241
<b>Louis Ferdinand von Preußen, Grand Trio Es-dur op. 10 (1806/07)</b>		
42	1. Satz: <i>Adagio cantabile</i> (3/4, Es) – <i>Molto allegro e con brio</i> (3/4, Es)	243
43	2. Satz: <i>Larghetto sostenuto (con affetto)</i> (2/4, E)	246
<b>Adalbert Mathias Gyrowetz, Triosonate C-dur op. 15 Nr. 1 (1793/96?)</b>		
44	3. Satz: <i>Rondo</i> (2/4, C)	254
<b>Adalbert Mathias Gyrowetz, Triosonate F-dur op. 15 Nr. 2 (1793/96?)</b>		
45	3. Satz: <i>Finale: Rondo</i> (2/4, F)	254
<b>Adalbert Mathias Gyrowetz, Triosonate D-dur op. 15 Nr. 3 (1793/96?)</b>		
46	1. Satz: <i>Allegro con spirito</i> (C, D)	254
47	2. Satz: <i>Larghetto</i> (2/4, D)	255
48	3. Satz: <i>Allegro</i> (6/8, D) – <i>Recit. ad lib.</i> – <i>Andante ad lib.</i> – <i>Larghetto</i> (2/4, D)	255
<b>Johann Ladislaus Dussek, Sonate F-dur op. 65 (1807)</b>		
49	3. Satz: <i>Rondo: Moderato assai</i> (2/4, F)	256

**Ludwig van Beethoven, Klaviertrio Es-dur op. 1 Nr. 1 (1794/95)**

50	1. Satz: <i>Allegro</i> (C, Es) . . . . .	260
51	2. Satz: <i>Adagio cantabile</i> (3/4, As) . . . . .	261
52	3. Satz: <i>Scherzo: Allegro assai</i> (3/4, Es/c) . . . . .	261
53	4. Satz: <i>Finale: Presto</i> (2/4, Es) . . . . .	261

**Ludwig van Beethoven, Klaviertrio G-dur op. 1 Nr. 2 (1794/95)**

54	1. Satz: <i>Adagio</i> (3/4, G) – <i>Allegro vivace</i> (2/4, G) . . . . .	262
55	2. Satz: <i>Largo con espressione</i> (6/8, E) . . . . .	263
56	3. Satz: <i>Scherzo: Allegro</i> (3/4, G) – <i>Trio</i> (3/4, h) . . . . .	263
57	4. Satz: <i>Finale: Presto</i> (2/4, G) . . . . .	264

**Ludwig van Beethoven, Klaviertrio c-moll op. 1 Nr. 3 (1794/95)**

58	1. Satz: <i>Allegro con brio</i> (3/4, c) . . . . .	265
59	4. Satz: <i>Finale: Prestissimo</i> (C, c) . . . . .	267

**E. T. A. Hoffmann, Sinfonia Es-dur AV 23 (1805/06)**

60	<i>Adagio e maestoso</i> (C, Es) . . . . .	403
61	<i>Allegro</i> (3/4, Es) . . . . .	404
62	<i>Andante con moto</i> (6/8, As) . . . . .	407
63	<i>Menuetto</i> (3/4, c) . . . . .	408
64	<i>Allegro molto</i> (C, Es) . . . . .	409

**E. T. A. Hoffmann, Overtura zur *Undine* AV 70 (1813/14) bzw. AV 75 (1816)**

65	<i>Andante sostenuto</i> (3/4, C) . . . . .	411
66	<i>Allegro con spirito</i> (C, a) . . . . .	412
67	<i>Andantino e con molto espressione</i> (3/8, C) . . . . .	414
68	<i>Allegro assai</i> (C, C) . . . . .	414

**E. T. A. Hoffmann, Harfenquintett c-moll AV 24 (vor 1807)**

69	<i>Allegro moderato</i> (C, c) . . . . .	415
70	<i>Adagio</i> (2/4, As) . . . . .	416
71	<i>Allegro</i> (6/8, c) . . . . .	417

**E. T. A. Hoffmann, Grand Trio E-Dur AV 52 (1809)**

72	<i>Allegro moderato</i> (C, E) . . . . .	418
73	<i>Scherzo: Allegro molto</i> (3/4, e) . . . . .	419
74	<i>Adagio</i> (C, G) . . . . .	420
75	<i>Allegro vivace</i> (2/4, E) . . . . .	420

## *Tabellenverzeichnis*

# Verzeichnis der Notenbeispiele

## E. T. A. Hoffmann, Sinfonia Es-dur AV 23 (1805/6)

### *Adagio e maestoso* (C, Es)

1–3	Vorstufen zu B: (B) . . . . .	14
4–5	Verbindungselemente: (E) . . . . .	14
6–7	Motiv D . . . . .	15
8–10	Varianten von D: D* und (D) . . . . .	15

### *Allegro* (3/4, Es)

11	Thema A, Motive E und D . . . . .	16
12–14	Vorstufen von B: B* . . . . .	16
15	Variante von B . . . . .	16
16	Thema B und C . . . . .	17
17	Kombination von B und C: B+C . . . . .	18
18	Maximale Verkürzung von B: * . . . . .	18

### *Andante con moto* (6/8, As)

19	Themen A und B . . . . .	19
20	Thema B, Füllfiguren: (E) . . . . .	19
21	Motivfloskel (C) . . . . .	20

### *Menuetto* (3/4, c)

22–23	Thema C im <i>Minore</i> und Koppelung der Themen B und C im <i>Majore</i> . . . . .	20
-------	--	----

### *Allegro molto* (C, Es)

24–25	Kombination der Themen C und D: DDC in 1. VI und DCC in 2. VI . . . . .	21
26–27	Reminiszenzen an das A-Thema: A* . . . . .	22

### *Adagio e maestoso* (C, Es)

28	Satz- und werkübergreifende motivische Floskel . . . . .	22
----	--	----

### *Allegro* (3/4, Es)

29–30	Reduzierte Varianten von B: B* . . . . .	23
-------	--	----

### *Menuetto* (3/4, c)

31	Kombination B+C als Umkehrung von Thema C . . . . .	23
----	---	----

### *Allegro molto* (C, Es)

32	Reminiszenz an Thema C: (C) . . . . .	24
----	---------------------------------------	----

### *Allegro* (3/4, Es)

33–36	Thema D und seine Umkehrung (D) . . . . .	24
-------	---	----

### *Andante con moto* (6/8, As)

37–39	Kombination von B und C . . . . .	25
-------	-----------------------------------	----

### *Allegro* (3/4, Es)

40–41	Kombination von B und E . . . . .	25
-------	-----------------------------------	----

Verzeichnis der Notenbeispiele

<i>Andante con moto</i> (6/8, As)	
42–44 Variante von B: (B) und Kombination mit Pendelfiguren: B+E . . . . .	25
<i>Menuetto</i> (3/4, c)	
45 Kombination aus C und E . . . . .	26
<i>Andante con moto</i> (6/8, As)	
46–47 Kombination der Themen B, C und E: B+C+E . . . . .	26
<b>Ferdinand Ries, 5. Sinfonie d-moll op. 112 (1813)</b>	
48 1. Satz: <i>Allegro</i> (3/4, d) . . . . .	44
<b>E. T. A. Hoffmann, Overtura zur <i>Undine</i> (1813/14)</b>	
<i>Andante sostenuto</i> (3/4, C)	
49–50 Vorform zu Thema A: a' und Motivkombinationen: ab' und ab . . . . .	54
51 Vorform zu Thema B: b' . . . . .	55
<i>Allegro con spirito</i> (C, a)	
52–53 Vorform zu Thema B: b mit Variante: b* . . . . .	55
54 Unvollständige Vorstufe zu Thema A: A* . . . . .	55
55 Thema B . . . . .	56
<i>Andantino e con molto espressione</i> (3/8, C)	
56 Kombination der Themen A und B: AB . . . . .	57
<b>Etienne-Nicolas Méhul, 1. Sinfonie g-moll (1808)</b>	
57 4. Satz: <i>Final: Allegro agitato</i> (♩, g) . . . . .	93
<b>E. T. A. Hoffmann, Harfenquintett c-moll AV 24 (vor 1807)</b>	
<i>Allegro moderato</i> (C, c)	
58 Thema A . . . . .	121
59 Erweiterung von Thema A . . . . .	121
60 Thema „B“ . . . . .	122
61 Ableitung aus Thema B: b und Abfolge von a3', a4, a2' und a5 . . . . .	122
62 Vorgriff auf b: (b) und Floskel aus Thema A: a4 . . . . .	122
63 Maximale Verkürzung von Thema A: a* . . . . .	123
64 Erweiterung von Thema A: A' . . . . .	123
65 Abfolge der Motivbausteine: a4, a*, a4' und a5 . . . . .	123
<i>Adagio</i> (2/4, As)	
66 Thema A . . . . .	124
67–68 Ableitung von a5: a5' und variiertes Nachsatz von Thema A: a3 und a4' . . . . .	125
69 Thema B . . . . .	125
70 Thema B mit variiertem Nachsatz: b1' . . . . .	125
<i>Allegro</i> (6/8, c)	
71 Thema A . . . . .	127
72–75 Motivbausteine a3 und a4 . . . . .	127
76–77 Motivische Vorwegnahme b1 und Thema B . . . . .	128
78–79 Koppelung der Motivbausteine b3 und a4 . . . . .	128
80–81 Krebs von b3: d3 und Kombination von a3 und a5: a5+3 . . . . .	129

**E. T. A. Hoffmann, Grand Trio E-Dur AV 52 (1809)***Allegro moderato (C, E)*

82	Thema A . . . . .	203
83–84	Verkürzte Variante von Thema A: A* und deren Abspaltung: a* . . . . .	203
85–86	Varianten von Thema A: A' . . . . .	204
87	Variierter Vordersatz von A: a1' und Kopplung an C: AC . . . . .	204
88	Thema B: ü, 3, b1 und b2 . . . . .	205
89	Variante von Thema B: B' . . . . .	205
90	Verkürzung von Thema A: a* . . . . .	206
91–92	Erweiterung von Thema A durch Motivpartikel x und von Thema B durch y . . . . .	207
93	Kombination der Motivpartikel x und y: xy . . . . .	207
94–95	„Fanfarenmotiv“ . . . . .	208

*Scherzo: Allegro molto (3/4, e)*

96–97	Verkürzte Varianten von Thema A: A* . . . . .	209
98	Thema A . . . . .	210
99–100	Varianten von Thema A: A' . . . . .	210
101	Überleitungssynkope: Ü . . . . .	210
102	Thema B mit jambischem Auftakt: ü . . . . .	211
103	Variante von Thema B: B' . . . . .	211
104	Kombination der Themen A und B: AB . . . . .	211
105	Variante der Themenkombination AB: AB' . . . . .	211
106–107	Jambisches Motiv: ü . . . . .	212
108–109	Motivkombination aus a und b: ab . . . . .	212

*Finale: Adagio (C, G)*

110	Vorstufe zu Thema B: B' . . . . .	214
-----	-----------------------------------	-----

**E. T. A. Hoffmann, Miserere AV 42 (1809)**

111	Nr. 4: „Asperges me hysopo“ . . . . .	214
-----	---------------------------------------	-----

*Finale: Allegro vivace (2/4, E)*

112	Thema B („Mozart-Motto“) . . . . .	215
-----	------------------------------------	-----

*Finale: Adagio (C, G)*

113	Motiv b' . . . . .	215
-----	--------------------	-----

*Finale: Allegro vivace (2/4, E)*

114	Motiv b und reduzierte Variante: b* . . . . .	215
115	Diminierte Motivverkürzung von b: b** . . . . .	216
116	Thema A mit Kombination AC im Nachsatz . . . . .	216
117	Thema C . . . . .	218
118	Variante des Nachsatzes von Thema C: C2' . . . . .	218

*Finale: Adagio (C, G)*

119	Vorstufe zu Thema C: C' . . . . .	218
-----	-----------------------------------	-----

*Finale: Allegro vivace (2/4, E)*

120	Umkehrung von Motiv b: q . . . . .	219
121	Spiegelung von Motiv b: p und dessen Umkehrung: d . . . . .	220

*Verzeichnis der Notenbeispiele*

# Vorwort

„Die Wochentage bin ich Jurist und höchstens etwas Musiker, Sonntags am Tage wird gezeichnet und Abends bin ich ein sehr witziger Autor bis in die späte Nacht – [ . . . ]“ (Brief vom 23.1.1796 aus Königsberg an Th. G. von Hippel in Marienwerder)<sup>1</sup>

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann – Urbild des romantischen Universalgenies und Allroundtalentes auf nahezu allen künstlerischen Gebieten schlechthin – fühlte sich zeitlebens als Musiker,<sup>2</sup> und zwar nicht nur in passiv-rezeptiver und ästhetisch-reflektierender Haltung, sondern durchaus im kreativ-schöpferischen Sinne. Nach den beiden ungeraden Jubiläen des 220. Geburtstages (24.1.1996) und des 175. Todestages (25.6.1997) steht an zu überdenken, wie es dazu kommen konnte, daß Hoffmann heutzutage jedem Literaturfreund ein Begriff ist, während sein ihm fundamental am Herzen liegendes musikalisches Oeuvre in den letzten 20 bis 30 Jahren zwar zunehmendes Interesse erfahren durfte, aber nach wie vor weder nachhaltige Wirkung auf das Bewußtsein der breiten Masse (bis auf einen kleinen Kreis verhaltener Anhänger) ausüben konnte noch einen angemessenen Stellenwert innerhalb der musikwissenschaftlichen Forschung gefunden hat. Ansatzpunkte bieten seine Kompositionen allemal, wie jüngste Studien zu einzelnen Werken belegen. Doch wurde bisher selbst in größeren Arbeiten und Zusammenstellungen zum Thema „E. T. A. Hoffmann als Musiker (und Musikschriftsteller)“ umgangen, konkrete Verbindungen aufzuzeigen und dadurch erst den „roten Faden“ zu seinem eminent einflußstarken literarischen Werk zu suchen.

Die ältere musikwissenschaftliche (darunter teilweise recht „pseudo-wissenschaftliche“) Forschung begnügte sich damit, nach oberflächlicher Durchsicht der Hoffmannschen Kompositionen und einem inadäquaten Vergleich mit den Werken der Wiener Klassik harsche Urteile über deren Qualität zu fällen und diese ungeprüft weiterzustreuen, unempfindlich gegenüber dem durchaus innovativen Personalstil Hoffmanns, welcher insbesondere seiner oft „epigonal“ gescholtenen Kammermusik innewohnt. Erfreulicherweise hat sich aber nun ein Teil der jüngeren Fachgeneration dieser zu Unrecht vernachlässigten Schöpfungen angenommen und die Expertenmeinung über die Position Hoffmanns unter den sogenannten „Kleinmeistern“ erheblich revidiert, ohne unangemessene Forderungen an das musikalische Werk zu stellen, das wie alle künstlerischen „Produkte“ an das politische und soziokulturelle Umfeld gebunden ist und somit dem wie auch immer gearteten „Zeitgeist“ unterliegt.

1 Briefwechsel I, S. 78 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 19.

2 Hoffmanns Selbstverständnis als Musiker ist – auch als späterhin anerkannter Literat – bis an sein Lebensende in keinsten Weise beeinträchtigt worden. Noch in dem Brief vom 20.7.1813 an seinen Freund, den Verleger und Weinhändler Carl Friedrich Kunz in Bamberg, erklärt Hoffmann seine anonymen Veröffentlichungen mit dem Anspruch auf Komponistenruhm: „Ich mag mich nicht nennen, indem mein Name nicht anders als durch eine gelungene musikalische Composition der Welt bekannt werden soll; später wird man's doch erfahren, wer dies und das, verlegt bey Herrn C. F. K., geschrieben hat.“ [Briefwechsel I, S. 399 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 254] – Laut Allroggen ist Hoffmann diesem Prinzip auch treu geblieben, denn trotz der bereits 1808 unter seinem Namen erschienenen *Trois Canzonettes* sind alle schriftstellerischen Arbeiten vor der *Undinen*-Premiere anonym veröffentlicht worden. [Allroggen: Grove, S. 620 und Allroggen: Verzeichnis, S. (33), Anm. 31]

Im Rahmen der hier vorliegenden Arbeit wird der Versuch unternommen, durch eingehende Analyse eines ausgewählten Teils der Hoffmannschen Kompositionen einen Beitrag zur Neubeurteilung dieses „schriftstellernden Musikers“ zu leisten, ohne jedoch die gerade bei Hoffmann untrennbar verknüpfte Wechselwirkung mit dem literarischen Schaffen außer acht zu lassen, um daraus tiefere Erkenntnisse über das kompositorische Verfahren dieses komplex denkenden und arbeitenden Künstlers zu gewinnen.

---

Die vorliegende Arbeit stellt die überarbeitete (und leicht erweiterte) Fassung meiner Dissertation dar, die im Dezember 1998 an der Philosophisch-historischen Fakultät der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg eingereicht worden ist.

Bis zur Fertigstellung waren einige Hürden zu überwinden, die ich jedoch mit dem Beistand von verschiedenen Seiten nehmen konnte, so daß ich mich an dieser Stelle ganz herzlich bei folgenden Personen bedanken möchte:

Vielfache wertvolle Anregungen verdanke ich hierzu meinem Doktorvater, Herrn Professor Akio Mayeda, dessen nachhakende Fragestellungen neue Perspektiven zu öffnen vermochten und aus scheinbaren Sackgassen heraushalfen, die bei einem so interessanten und weitgefächerten Gebiet nicht ausbleiben konnten.

Mein Dank gilt insbesondere auch Herrn Professor Horst-Jürgen Gerigk, welcher sich zur Übernahme des Zweitgutachtens bereit erklärt hatte und mich von literaturwissenschaftlicher und kunstästhetischer Seite gerade auch in Sachen E. T. A. Hoffmann einen großen Schritt weitergeführt hat.

Herrn Professor Werner Keil möchte ich für die anfängliche Beratung bei der Wahl meiner Forschungsschwerpunkte und die zwischenzeitliche Ermunterung zu deren Umsetzung in die Tat danken.

Herrn Jürgen Glauners Euphorie, die durch sein Heidelberger Archiv ETAH sowie die CD-Editionen nicht unwesentlich auf mich bei der Sammlung Hoffmannscher Musikalien und Kuriosa abgefärbt hat, ist auch mein näherer Kontakt zur E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft in Bamberg zuzurechnen.

Desweiteren danke ich meinem Mann Hermann Lauer für die Nachsicht in zahlreichen anstrengenden Phasen während der Erstellung dieser Arbeit, bei welcher er mir beständig kraft- und trostpendend zur Seite stand, zudem vor allem computertechnische Hilfestellung leisten mußte und klaglos die Strapazen einer Promotion nochmals mitertrug.

Ein lieber Dank gilt auch meinen Lektoren und Beratern in „Krisenzeiten“, von welchen ich besonders Heike Jacobsen, Sigrid Brümmer, Stefanie Hardekopf und Marion Hartmann hervorheben möchte.

Zuletzt bedanke ich mich ganz herzlich bei meinen Eltern, welche den langfristigen Anteil am Gelingen dieser Arbeit tragen und deren liebevolle und geduldige Unterstützung in jeglicher Hinsicht die Verwirklichung meines Studiums überhaupt erst ermöglicht hat.

# Einleitung

Der bisherige Blick auf Hoffmanns kompositorische Leistung war größtenteils getrübt durch die fulminante Wirkung seines auf höchstem Niveau rangierenden literarischen Werkes, welches der biographisch weniger kundigen Nachwelt nur ein äußerst verfälschtes Bild dieses Allroundtalentes vermittelt hat. Wie bereits M. Brzoska [Willkür, S. 142] in seiner Studie über Hoffmanns Es-dur-Sinfonie betont hat, handelt es sich aber um einen „schriftstellerisch dilettierenden Berufsmusiker“, so daß ein ganzer Forschungszweig mit der Bemühung, Hoffmanns musikalische Befähigung in seinen Musikerzählungen nachzuweisen, sozusagen „Eulen nach Athen“ getragen hat. Schon die Fortsetzung des Briefzitats,<sup>3</sup> das den Titel dieser Arbeit stellt, zeigt, wie stark Hoffmann frühzeitig seine eigentliche Berufung zur Musik anstelle zur „finstren und sattsam langweiligen Juristerei“ empfunden haben muß.<sup>4</sup> Aber warum nun „scheiterte“ der Komponist Hoffmann?

## 1

Die Enttäuschung vieler E. T. A. Hoffmann-Leser über die vermeintlich „unzureichende Qualität“ seiner Kompositionen im Hinblick auf die kühnen Entwürfe in den Musikrezensionen und seinen oftmals rhapsodisch-exaltierten Erzählstil beruht lediglich auf der allgemeinen ahistorischen Erwartungshaltung der meisten musikwissenschaftlichen Laien. Beweisen nicht gerade die streckenweise sehr sachlichen Beethoven-Rezensionen, daß Hoffmann als Musiker von Profession keineswegs ein skurriler Phantast gewesen sein muß? Dagegen, daß er in seinen Kompositionen mit dem „Neuerer“ Beethoven über die Hochschätzung hinaus gleichziehen wollte, spricht auch seine Idealisierung von Mozart, Gluck und Haydn in den Tagebüchern und Briefen bis zuletzt und seine Verhaftung in älteren Modellen. Wenn Hoffmann in seinen Texten eine euphorisch-bildhafte Sprache zur Beschreibung der Wirkung von „Meisterwerken“ eingesetzt hat, der spätere literarische Verarbeitungen ähnlich, ja mit bewußt gleichem Wortlaut nachempfunden sind, so findet sich dabei in den Werkkritiken der „ersten Periode“ (1803–1814) noch nicht der beißende Spott oder der bekannte Sarkasmus Hoffmanns in musikpraktischen Belangen, der für die meisten Musikerzählungen wie auch für die Aufführungskritiken der „zweiten Periode“ (1814–1821) in der Berliner Zeit typisch wäre. Eine dem heutigen „Musikjournalismus“ vergleichbare Motivation, die einen exzentrischen künstlerischen Ausdruck rechtfertigen würde, läßt sich allenfalls dem Duktus der Briefe und Tagebücher während der schöpferischen Phasen entnehmen, kann jedoch angesichts des Entwicklungsstandes um 1800 noch kaum in einer „kreativen Entladung“ – quasi in Form einer „expressionistischen“ Umsetzung – publizistisch Gestalt annehmen.<sup>5</sup>

3 „Wenn ich von mir selbst abhinge, würd' ich Componist, und hätte die Hoffnung in meinem Fache groß zu werden, da ich in dem jezt gewählten ewig ein Stümper bleiben werde.“ [Briefwechsel I, S. 71 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 18]

4 Siehe auch jene Briefstelle in Anm. 10, S. xix dieser Arbeit [d. Arb.]

5 Allerdings ist dies auch mit der strikten Reglementierung des jeweils veröffentlichenden Organs verbunden [siehe Anm. 8, S. xviii d. Einleitung].

Hoffmann überträgt den Begriff der „romantischen Musik“, den er auf Beethovens Instrumentalwerke anwendet, nicht zwingend auf seine eigenen Schöpfungen im musikalischen Bereich.<sup>6</sup> Wer den kompositorischen Standard um 1800 betrachtet, kann stattdessen neben vermeintlich „Epigonenhaftem“ sehr wohl ungewöhnliche Ansätze in Hoffmanns Musik entdecken, welche allerdings in unterschiedlicher Ausprägung ebenso in den „Zwitterwerken“ seiner Zeitgenossen auszumachen sind.<sup>7</sup> Welche konkreten Belege sind also für eine „enttäuschende“ Leistung des Komponisten Hoffmann anzuführen? Diese Frage sollen die analytischen Teile dieser Arbeit in den Großkapiteln A bis C weitgehend erhellen.

## 2

Daneben darf nicht übersehen werden, daß es bis in die jüngere Forschung der letzten 20 Jahre hinein noch oftmals Usus war, Hoffmanns Rezensionen zusammen mit seinem fiktiven Erzählwerk und den Musikergeschichten um den Kapellmeister Johannes Kreisler in einen (gar nicht „goldenen“) Topf zu werfen. Hinsichtlich der Qualität von Hoffmanns musikalischen Aussagen ist aber gerade hierfür eine strikte Unterscheidung absolut unerlässlich. Wenn im Verlauf dieser Untersuchung dennoch Texte mit musikästhetischer Thematik aus dem Erzählwerk betrachtet werden, erklärt sich dies aus deren ursprünglicher Konzeption für Fachzeitschriften [siehe dazu den auflistenden Überblick im Anhang S. 398], wie z. B. die Leipziger *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ), deren Beiträge so strengen Bestimmungen unterworfen waren,<sup>8</sup> daß sie durchaus als wissenschaftliche Abhandlungen Hoffmanns zur Musiktheorie gerechnet werden können.

Ferner sind ebenso die Rezensionen in zeitlicher Nähe entstandener Kompositionen (Beethoven, Spontini, etc.) von denen der chronologisch später beurteilten Werke und Komponisten (Gluck, Mozart, etc.) – vornehmlich in den musikalischen Novellen anzutreffen – zu differenzieren. Während der Gegenstand der letzteren sozusagen eine mehr oder weniger „verbindliche“ traditionelle Basis zur Kompositionspraxis bildet, steht jener der ersteren dagegen eher für Experimente mit derselben sowie Neuerungen aller Art. Wie wir sehen werden, versucht sich Hoffmann selbst in einem Konnex der beiden Lager, und zwar über deren Beziehung zum „Rezipienten“, was in seinem Falle gemeinhin als „Scheitern“ der eigenen Kompositionsversuche interpretiert worden ist. Tatsächlich aber fand bereits vor Hoffmanns Rezensententätigkeit

---

6 Selbst kompetente Fachgrößen wie Carl Dahlhaus unterlagen zeitweilig diesem Trugschluß bei der Betrachtung von Hoffmanns Kompositionen, indem denselben von vornherein ein „romantischer“ Anspruch unterstellt wird, dem sie natürlich auch im Sinne von Hoffmanns eigener Definition des „Romantischen“ nicht genügen können [siehe dazu Anm. 41, S. 7 im Hauptteil d. Arb. sowie Abschnitt D.I.2.2]: „Der Eklektizismus seiner eigenen frühen Werke (*Undine* entstand erst 1813/14), die Stilmischung aus Bach und Mozart, brauchte ihn [Hoffmann] also nicht zu hindern, sie als romantisch – als Anlässe zu romantischen Phantasien – zu empfinden. [...] In den Dichtungen ist jedoch der Übergang [zuvor: „die Schwelle zum Geheimnisvoll-Jenseitigen“] – wenn auch nicht das ‚Dschinnistan‘, auf das er zielt – poetisch Gestalt geworden, und als dargestellter, Sprache gewordener Übergang ist er mit der bloßen Intention, bei der Hoffmanns Musik verharret, unvergleichbar.“ [Dahlhaus: Musikästhetik, S. 168 f.]

7 Für das ähnliche Schicksal von Louis Spohrs Kammermusik, welche hier u. a. zum Vergleich herangezogen werden wird, bemerkt Möllers [S. 452] treffend: „Niemand würde im Ernst Beethoven oder Mozart eine Abhängigkeit von Haydn vorwerfen; im Fall Spohrs aber entsteht so etwas wie ein Zirkelschluß: Er ist ein ‚Kleinmeister‘, weil er ein Epigone ist, und er ist ein Epigone, weil er eben nur ein Kleinmeister ist.“

8 Vgl. dazu auch die Abhandlung *Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung* des Züricher Verlegers Hans Georg Nägeli in der AMZ 5, Nr. 14 (29.12.1802), Sp. 225–237 und Nr. 16 (12.1.1803), Sp. 265–274 („Vorerinnerung“ von Rochlitz).

die Ausbildung dieser empfängerorientierten Techniken auf musikalischer Ebene statt, deren Charakteristika in den Kritiken entwickelt und sodann im dichterischen Werk vervollkommen wurden.

Eine periphere Studie, die sich zwei von Hoffmann beeinflussten „Dichtermusikern“ – allerdings mit dem Schwerpunkt im Musikalischen – nähert, nämlich Carl Maria von Weber und Robert Schumann [Kap. C.VI.], soll den Beweis erbringen, daß sich Hoffmann in seinen fiktiven Erzählkonstrukten einer „polyphonen Kritik“ bedient,<sup>9</sup> welche in mehrere Standpunkte, und zwar den des Autors sowie seiner etwaigen Kontrahenten, aufgesplittet ist und diversen Figuren (in der Funktion von „Sprachrohren“) in den Mund gelegt wird, so daß nicht alle Äußerungen mit Hoffmanns ureigener Haltung gleichgesetzt werden dürfen. Das vordringliche Ziel dieser Arbeit soll darin bestehen, die Hintergründe der mangelhaften Rezeption Hoffmanns als schöpferischer Musiker (unter Berücksichtigung seiner folgenreichen Kritikertätigkeit) zu beleuchten sowie die Umstände, warum dieselbe von seinem überragenden Erfolg als Schriftsteller überschattet wurde. Nicht allein unglückliche Lebensumstände oder eine fehlende Durchschlagkraft von Hoffmanns Kompositionen vermögen ausreichend zu erklären, daß sich eine dauerhafte künstlerische Karriere auf literarischem statt musischem Gebiet herausbildete.<sup>10</sup> Erhellender wirkt sich dagegen bereits ein Blick auf die näheren historischen Begleiterscheinungen und Zusammenhänge in der Rezeption zeitgenössischer Kunstwerke aus, der die Frage nach dem „Kairos“ musikgeschichtlicher Höhe- und Tiefpunkte aufwirft und dadurch insbesondere nach den immanenten Gründen bei der Renaissance vergessener Werke forschen läßt.<sup>11</sup>

### 3

Zwar ist schon frühzeitig versucht worden, bei Hoffmann eine Übertragung gewisser „musikalischer Mittel“ in den literarischen Bereich nachzuweisen, die sogar als Erklärung herangezogen wurde für das häufige Befremden gegenüber Hoffmanns ausgefallenem Erzählstil, welcher wiederum aus der Vita des zeitweiligen Kapellmeisters und Komponisten<sup>12</sup> hergelei-

9 Diesen Ausdruck prägte Lippman [S. 321] in bezug auf Schumanns frühe Rezensionen, in welchen in der Rahmenerzählung durch Florestan und Eusebius eine „multidimensionale Objektivität“ kreiert wird, wie sie in Hoffmanns *Serapions-Brüdern* oder Tiecks *Phantasmus* vorgebildet worden ist; siehe auch Kap. C.VI.1. d. Arb.

10 Sieht man einmal von seinen „genetischen“ Anlagen ab, auf welche Hoffmann spaßhaft in einem Brief vom 10.7.1817 an seinen Bruder Johann Ludwig Hoffmann anspielt: „Solch ein Verfasser und Componist bin ich nun selbst, und Du siehst, liebster Bruder, daß ich trotz der finstren und sattsam langweiligen Juristerey auch meine künstlerischen Anlagen tüchtig zu kultiviren nicht unterlassen. Das Dichten ist bekantlich Familiensünde väterlicherSeits, aber in der Musik haben, so viel ich weiß, unsere Altvorderen nicht sonderlich viel geleistet.“ [Briefwechsel II, S. 137]

11 Zur Kritik bzw. Erweiterung des „Kairos“-Begriffes von Dahlhaus vgl. Cadenbach, S. 146f.: „Rezeptionsgeschichte für das 19. Jahrhundert [...] hat wenig Problematisches: Es nützt sicher, über die Meinungen und das repertoirebildende ‚Selektionsverhalten‘ der Zeitgenossen eines wirklich aktuellen Historismus Näheres zu deren Umgang mit Geschichte und Gegenwart zu erfahren. [...] Zu vermuten ist, daß es sich mit unserem Vorwissen über den ‚Geist der Zeiten‘ gar nicht anders verhält als mit der ‚Wertgewißheit‘ hinsichtlich der zeitüberhobenen Qualität klassischer Kunstwerke. Wenn man, wie Carl Dahlhaus es tut, nur mit Bezug auf Rezeptionshöhepunkte vom ‚Kairos‘ spricht, so erwächst daraus die Frage nach der Möglichkeit eines entsprechend günstigen Augenblicks auch für (zeitgeschichtlich bedingte) Tiefpunkte der Rezeption.“ [Ebd., S. 147]

12 Am ehesten nachvollziehbar und bis zu einem gewissen Grad auch akzeptabel als ausschlaggebender biographischer Einfluß ist hierbei allenfalls die auffällige Konzentration auf eine musikbezogene Thematik in Hoffmanns schriftstellerischen Anfängen und ebenso ihre Häufung zuzeiten verstärkter kompositorischer Tätigkeit, die nicht selten eine parallele Aktivität als Musikkritiker mitsichzog [siehe insbesondere die biographische Synopse im Anhang S. 393].

## Einleitung

tet worden ist. Jedoch unterliefen den – zumeist musikalisch nicht fachkundigen – Forschern (vornehmlich der älteren Generation) zum Teil gravierende Fehltritte, was eine allgemeine methodische Überführung von einer künstlerischen Disziplin in die andere betrifft. Die falsche Prämisse, die hierbei am stärksten hervorsteht, ist zuallererst die Betrachtung der Musik als unklare, formlose und „unplastische“ Kunst, welche ins „Unendliche“ reiche, die aus Klang und Ton ohne rationalen Überbau oder tieferes Konzept bestehe und somit lediglich dem reinen Transport von Affekten zur Kreation einer bestimmten Stimmung oder „Atmosphäre“ Vorschub leiste, was auch gern als Alibi für Hoffmanns Schreibstil, um in eine „schwammige“ Ausdrucksweise hinübergleiten zu können, gedeutet wird.<sup>13</sup>

Der Einheit von Form und Inhalt im Hegelschen Sinne wird nun ausgerechnet von keinem Geringeren als Ludwig van Beethoven Rechnung getragen, was Hoffmann mit als erster erkannt und entsprechend ins Bewußtsein der musikalischen Öffentlichkeit gerückt hat. Es wird demnach in der Reduktion von Musik auf eine rein atmosphärische Kunst mit „Unendlichkeitscharakter“ allgemein Ursache und Wirkung verwechselt, indem das Objekt der Betrachtung (Kunstwerk), das Medium (die Musik) und die gewählte Vermittlungsmethode (Stil, Technik) einerseits mit dem „Effekt“ (u. a. auch Synästhesien und Onomatopöie) und andererseits mit der Intention oder dem Stimulus des Komponisten gleichgesetzt wird. Ebensovienig läßt sich von Hoffmanns literarischem Werk behaupten, daß es keine stilistische Einheit oder Form besitze, da selbst jede noch so entlegen oder abwegig scheinende Wendung der Handlungsentwicklung sowie jeglicher abrupte Umschlag der Sprache oder des Gedankengangs einer übergeordneten Idee dient und damit, freilich im Rahmen von Hoffmanns ureigenster „Manier“, unter eine andere Beurteilungsskala der wissenschaftlichen Analyse fällt.

Die Verschmelzung von Dichter und Komponist (ebenso Titel einer Erzählung aus den *Serapions-Brüdern*) bezieht sich nicht, wie häufig interpretiert, auf eine gleichartige Umsetzung von Kunst im musikalischen oder literarischen Medium, sondern auf die gemeinsame Rolle dieser Künstler in ihrem jeweiligen Schaffensbereich, welche auch der Kunst selbst eine bestimmte Aufgabe und Funktion – und sei es im Extremfall die einer „Kunstreligion“ im Sinne Wackenroders – zuteilt. Die Gemeinsamkeiten von Musik und Dichtung als künstlerische Medien sind demnach auf einer höheren Ebene zu suchen. Einer Möglichkeit, sich deshalb Hoffmanns Musikästhetik auf philosophischem Wege über die zeitgenössischen Kunsttheoretiker, insbesondere Schopenhauer und Hegel, zu nähern und Analogien seines Kompositionsstils zu den Erzähltechniken aufzudecken, wird im letzten Großkapitel D nachgegangen.

## 4

Bei der Auswahl von Hoffmanns Kompositionen<sup>14</sup> standen jene Werke im Brennpunkt, die sowohl in formaler Hinsicht die zeitgenössischen musiktheoretischen Hauptströmungen als auch in ihrer instrumentalen Besetzung die für Hoffmann vordringlichsten Gattungen vereinigen: einerseits die Sinfonie<sup>15</sup> für die Auseinandersetzung mit dieser maßgeblichen Gattung und der mit ihr fundamental verbundenen Sonatenhauptsatzform, das Harfenquintett sozusagen als „Nebenform“ der ebenso zentralen Gattung des Streichquartetts mit einem unge-

---

13 Carl Schaeffer: Die Bedeutung des Musikalischen und Akustischen in E. T. A. Hoffmanns literarischem Schaffen. Marburg 1909, S. 131 – W. Jost: Von Tieck zu Hoffmann. Frankfurt 1920, S. 61 – Richard Schaukal: E. T. A. Hoffmann. Leipzig 1923, S. 127 – Dahmen, insbes. S. 142 ff.

14 Siehe dazu die Werkliste der erhaltenen Kompositionen Hoffmanns im Anhang S. 400 d. Arb.

15 Die Opernouvertüre wird in diesem Rahmen als „Miniatur-Sinfonie“ bzw. Kopfsatz in Sonatenform behandelt.

wöhnlichen und symbolträchtigen Soloinstrument und schließlich das Klaviertrio samt seiner historischen Vorstufen; andererseits die „charakteristischen“ Instrumente Klavier, Harfe (als Sonderform dazu die „Äolsharfe“), Gitarre und Violine, die Hoffmann selbst mehr oder weniger perfekt beherrschte und welche daraufhin im literarischen Werk gleichfalls eine herausragende Rolle spielen durften [siehe Kapitel A.III., B.IV., B.VI. und C.IV.].

Nicht weniger bedeutend ist für Hoffmann die menschliche Stimme des künstlerischen Individuums, allerdings innerhalb anderer musiktheoretischer Kategorien und musikästhetischer Ideale als zu Ausgang des 18. Jahrhunderts. Da jedoch seine Vokalmusik ausschließlich in unmittelbarer Verbindung mit der Textvertonung steht, wie die ausführlichen Beiträge zur Opernpraxis und Liedkomposition nicht nur explizit in seinen Rezensionen belegen, und den entscheidenden Großteil seines Gesamtwerkes ausmacht, welcher sich über verschiedene Stilphasen seines Lebens erstreckt, beschränkt sich die Auswahl auf Hoffmanns Instrumentalmusik, die hauptsächlich in seinen musikalisch fruchtbarsten Zeiten in Warschau und Bamberg (zwischen 1804 und 1812) entstanden ist, so daß man diese Werke zu einer nahezu „geschlossenen“ Schaffensperiode rechnen kann [siehe A.I., B.I. und C.I.]. Außerdem beginnt im Jahr des Grand Trios (1809) mit dem *Ritter Gluck* die intensive Rezensententätigkeit für die AMZ, bei welcher in der „ersten Periode“ noch die Auffassung vom Vorrang der Instrumentalmusik gegenüber der Vokalmusik vorherrscht und instrumentale Kammermusik die Mehrzahl der Rezensionen (etwa doppelt soviel gegenüber vokalgebundener Musik) ausmacht, obwohl Hoffmanns Hauptschaffen bis dahin vorwiegend weltliche und geistliche Kompositionen für ein- und mehrstimmigen Gesang umfaßt [vgl. Allroggen: Verzeichnis, S. 3–78].

Die Ausklammerung der Klaviersonaten erklärt sich einerseits aus dem Sonderstatus der Gattung in der Wiener Klassik, welchen Hoffmann – zumindest formal – dezidiert nicht verfolgt, und der spezifischen Entwicklung derselben andererseits, welche eine separate Untersuchung im Vergleich mit zeitgenössischen Groß- und Kleinmeistern erfordert, wie sie u. a. bereits durch P. Egert, W. Georgii [Klaviermusik] oder W. S. Newman vorgenommen wurde. Außerdem erscheint sie für die Argumentation sekundär und würde den Rahmen in bezug auf Hoffmanns Werk, in welchem die Klaviersonaten zudem den schwächsten (wenn auch analytisch nicht undankbarsten) Beitrag darstellen, unnötig überdehnen.<sup>16</sup> Alle hier betrachteten Kompositionen Hoffmanns liegen in musikologisch (nahezu) einwandfreien und allgemein zugänglichen Ausgaben vor, so daß sich die Detailanalyse auf den Abdruck kleinster Einheiten beschränkt, indem sie ein Verfolgen anhand der Notentextes voraussetzen kann.

Zur Bewertung von Hoffmanns Stil wurden Komponisten ausgesucht, die als unmittelbare Zeit- oder gar Altersgenossen dieselben Voraussetzungen im musikgeschichtlichen Entwicklungsstand vorgefunden haben.<sup>17</sup> Im günstigsten Falle erstreckt sich dabei ihr Wirken auf den gleichen örtlichen Raum, so daß eventuelle Bekanntschaften der Künstler untereinander (zumindest eine allgemeine Verbreitung und Kenntnis ihrer Werke) nicht ausgeschlossen sind und teilweise in die vergleichende Betrachtung mit einbezogen werden konnten. In erster Linie sollen die ausgewählten Komponisten vom eigenen Ausbildungsniveau her als

---

16 Vgl. speziell zu Hoffmanns Sonaten: Günter Wöllner: Romantische Symbolik in E. T. A. Hoffmanns A-Dur-Sonate. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 15 (1969), S. 42–48. – Gerhard Allroggen: E. T. A. Hoffmanns Klaviersonaten. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 16 (1970), S. 1–7 und 17 (1971), S. 17–20. – Michael Almond: Les sonates pour piano d'E. T. A. Hoffmann. In: E. T. A. Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand 1985. Hg. von Alain Montandon. Berne etc. 1987, S. 169–180. – Vgl. auch bei Braun.

17 Allroggen [Verzeichnis, S. (93)] begrüßt zu Hoffmanns „Ehrenrettung“, daß man inzwischen im Zuge der historisch ausgerichteten Musizierpraxis gelernt habe, „wenigstens in bescheidenem Maße Zeitstil und Personenstil zu scheiden.“

## Einleitung

sogenannte „Kleinmeister“ auf eine gleiche Stufe mit Hoffmann gestellt werden können und in etwa denselben Status einnehmen, wenn auch in verschiedenen Bereichen der Schaffensfelder und dies auch in unterschiedlichem Maße. Ihre Position entscheidet weder eine anfängliche Geringschätzung und Abwertung im Vergleich mit den vorangegangenen Klassikern noch eine spätere Renaissance durch unangemessene Aufwertungs- und falschverstandene Rehabilitierungsversuche, wie bei vielen musikwissenschaftlichen „Ausgrabungen“ und Wiederentdeckungen der jüngeren Zeit zu beobachten ist. Das bedeutet jedoch gleichzeitig keinesfalls, ihnen von Anfang an jegliche Innovationsleistung im Hinblick auf die Vorgaben der klassischen „Großmeister“ abzusprechen oder ihren Personalstil von vornherein als ein würdigungsunwertes epigonales Streben abzutun. Der Begriff „Dilettant“ hatte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine noch durchaus positive Konnotation für Komponisten, die „nicht von Profession“ waren, und zollte ganz im Gegenteil gerade jenen „Amateurmusikern“ für ihr erfolgreiches „Hobby“ gebührende Hochachtung.

Ausschlaggebend ist somit das Hoffmann ähnliche sichtliche Bemühen, den inzwischen zum Kanon geronnenen Werken der Altmeister neue Seiten abzugewinnen, Maßstäbe zu erweitern, wenn nicht gar zu überwinden, und somit auf der Suche nach spektakulären oder einfach auch bloß andersgearteten Neuerungen auf formaler, klanglicher und sonstiger Ebene sozusagen als „Kollektiv“ den Weg zur musikalischen Romantik eines Schumann, Schubert, Brahms, Liszt, Wagner etc. zu ebnet. Das zentrale Augenmerk wird dabei auf Kriterien wie Themenmetamorphose und „variierende Entwicklung“ sowie Vorstöße in ungewöhnliche Klangbereiche, Chromatik, Enharmonik, u. ä. gerichtet sein, in summa all jenes, was die Auflösung der Form aus dem Inhalt heraus bedingt anstelle des umgekehrten Prozesses in der Wiener Klassik, in welcher sich durch die standardisierte Form erst der „Gehalt“ herauskristallisiert hat.

Die Auslese vergleichbarer Werke anderer Komponisten berücksichtigt implizit für Hoffmann und seine Zeit charakteristische Wesenszüge und gründet sich innerhalb der entsprechenden Gattung auf den ungefähr gleichen Entstehungszeitraum, eine ähnliche Besetzung, Tonart und Satzfolge. Bedeutend können hierbei eine ähnliche Verarbeitung der Motivik sowie harmonische oder klangliche Besonderheiten hervortreten, wodurch insgesamt sogenannte „romantische“ Eigenarten näher definiert und sodann auf ihren musikhistorischen Wert hin untersucht werden.

## 5

Den Anfang der Untersuchung bildet Hoffmanns Sinfonia in Es-dur (1805/06), welche als frühestes Werk der instrumentalmusikalischen Einheit die umfassendste Betrachtung im Hinblick auf ihre gattungsgeschichtliche Bedeutung verdient, ergänzt durch einen Exkurs zur Ouvertüre und Opernsinfonia in Kapitel A.III. Sie liefert zugleich den Ausgangspunkt, Hoffmanns kompositorische Verfahren aufzuzeigen und seine Beschäftigung mit traditionellen Vorgaben zu beleuchten. Aufgrund ähnlicher kompositorischer Formtechniken, die im einen Fall aus der Orientierung an der Wiener Klassik, im anderen aus der Mannheimer Schule herrühren und bei Hoffmann eine Synthese finden [Kap. A.II.], werden die Sinfonien des ganz jungen, noch nicht etablierten „Beethoven-Verächters“ Carl Maria von Weber sowie des gelegentlich als „französischer Beethoven“ gefeierten Etienne-Nicolas Méhul danebengestellt [Kap. A.IV. und A.V.]. Während beide in die verschiedenen Richtungen der „programmatischen“ bzw. „operndramatischen“ Sparte abdriften, vereinen andere Zeitgenossen hauptsächlich „Wiener“

Merkmale und (z. T. durch die persönliche Nähe) Beethovens Frühstil, so daß sie Hoffmann vergleichbare Elemente in der kleingliedrigen Form- und Themenbildung aufweisen [ebenso Kap. A.II., Formschemata zu Hoffmanns Kompositionen im Anhang ab S. 403].

Aus dieser historischen Eingliederung heraus ergibt sich ein weiteres Kriterium auf der Suche nach Ursachen für Hoffmanns „unterbrochene“ Wirkungsgeschichte: In dem zwischengeschalteten Kapitel A.VI. werden deshalb erste Ansätze geprüft, die aus der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung herrühren und anhand derer die Anwendung von sprachlichen Kommunikationsmodellen, ergänzt durch zeichentheoretische Aspekte, sowie eine methodische Übertragung auf die musikwissenschaftliche Rezeptionsgeschichte versucht werden sollen.

Als nächster „Block“ steht Hoffmanns spätestens zwei Jahre danach vollendetes Harfenquintett an zweiter Stelle der Untersuchung. Seine Einbettung in gattungsgeschichtliche Zusammenhänge sowie in die zeitgenössische Praxis mehrstimmiger Kammermusiken mit alternativer Besetzung von Klavier, Harfe, Gitarre etc. [Kap. B.II.] erfordert neben einer historischen instrumentenkundlichen Einordnung auch einen Exkurs auf den allgemeinen Status der einzelnen Instrumente und ihres metaphorischen Ranges, u. a. in der Literatur [Kap. B.IV.]. Dies führt zur Zäsur in Form eines Ausblicks auf den Topos der Instrumentencharakteristik, welche am Beispiel der „Äolsharfe“ und ihrer Symbolik am Ende des zweiten Großkapitels wieder aufgenommen wird [Kap. B.VI.]. Hier lassen sich auch erstmals gedankliche Übergänge aus Hoffmanns Musiktheorie (zudem im Rahmen einer allegorischen Tradition wie bei seinen Vorgängern Lichtenberg und Dalberg) im literarischen Werk fast aller Schaffensperioden verstreut ausmachen, nur findet diese Wechselwirkung zwischen Musik und Literatur bereits auf einer anderen Ebene statt, die jedoch erst im letzten Großabschnitt dieser Arbeit unter Kap. D.II. beleuchtet werden wird.

Sind also in der dichterischen Umsetzung der Instrumentencharakteristik keine unbedingt „neuen Errungenschaften“ verzeichenbar, lassen sich dagegen im Vergleich mit den Kompositionen anderer Klaviervirtuosen (Prinz Louis Ferdinand von Preußen) und deren Pendeln zwischen Harfe und Klavier (Johann Nepomuk Hummel und Louis Spohr) partiell „frühromantische“ Züge extrahieren [Kap. B.III. und B.V.], die zwar bereits in Beethovens Frühwerken im Ansatz vorhanden sind und auch bei Mozarts jüngstem Sproß Franz Xaver entdeckt werden können, jedoch trotz ausgeprägter „Personalstile“ deutlich die „Übergangsperiode“ (wenn auch nicht den „Epochenwechsel“ im Sinne üblicher Kategorisierungsmanien) markieren [ebenso Kap. B.II.].

Den chronologischen Schluß der Werkreihe bildet Hoffmanns Klaviertrio in E-dur, welchem in der Hauptsache wieder Kammermusik (darunter sogar ein Harfentrio) der Komponisten aus dem vorherigen Großkapitel (Louis Ferdinand, Hummel, Spohr und der frühe Beethoven) gegenübergestellt wird [Kap. C.II. und C.III.]. Hier zeigen sich – wohl aufgrund der kleineren Besetzung – vielfältigere Experimente als bei der Gattung des Quintetts, die vor allem eine auffällige Parallele zu Hoffmanns Ableitungs- und Variationstechniken aufweisen. Erst der Blick auf Beethovens Klaviertrios, und zwar nicht auf das von Hoffmann rezensierte Opus 70, sondern auf die „Erstlingswerke“ des Meisters, eröffnen neue Perspektiven für eine Interpretation des Grand Trio [Kap. C.IV.]. Dessen Scherzo wird in einem Exkurs in seiner Entfernung vom traditionellen Menuett und dafür in seiner Annäherung an das „Capriccio“ vorgeführt, wobei Hoffmann diese „Gattung“ allerdings in unmittelbarem Zusammenhang mit seiner literarischen Konzeption stellt, wofür die Erzählung *Prinzessin Brambilla* als Paradebeispiel gelten darf [Kap. C.V.]. Mit diesem Präzedenzfall für die Übertragung musikalischer Techniken in einen Erzählstil sowie dem Versuch einer „auskomponierten Idee“ innerhalb des

## Einleitung

Scherzo-Satztyps gerät Hoffmann, wider Erwarten ob seiner häufig konstatierten „Klassizismen“, eindeutig in die Nähe der späteren „Charakterstücke“. Deshalb widmet sich das folgende „Scharnier“-Kapitel C.VI., wie bereits angesprochen, dem Ausblick auf Robert Schumann und Carl Maria von Weber, welche sich zugleich in ihrer Rolle als „schriftstellernde“ Musiker bei unterschiedlichen Gewichtungen der Kunstdisziplinen optimal für eine vergleichende Betrachtung eignen und mit dem Aspekt des „Phantastischen“ oder zumindest „Phantasievollen“ eine weitere Ebene einführen, auf welcher die Entwicklung von Hoffmanns „Personalstil“ von den Kompositionen über die Rezensionen zu seiner Dichtung verläuft.

## 6

Das letzte Großkapitel beschäftigt sich mit dem geistesgeschichtlichen Hintergrund der Ästhetik, welche Musik als die „romantischste aller Künste“,<sup>18</sup> sogar als das „Romantische“ an sich betrachtet. Wenn sich auch aus der Primärliteratur keine unmittelbaren Stellungnahmen über eine wechselseitige Rezeption Hoffmanns mit der zeitgenössischen Philosophie belegen lassen, fallen dennoch enge Formulierungen ähnlicher Standpunkte auf, die nicht nur aus dem allgemeinen „Zeitgeist“ erklärt werden können, sondern über eine unterschwellige Verbindung hinausgehen – Kontakte mit Kant, Schopenhauer und Hegel waren zeitlich und räumlich durchaus möglich.<sup>19</sup> Ausgehend vom besonderen Status der Musik unter den Künsten, der sich aus ihrer „Vergänglichkeit“ einerseits und ihrer Eigenschaft als „Universal-sprache“ andererseits ergibt, wird Hoffmanns musikästhetische Position untersucht, die sich vom anfänglichen Postulat der verabsolutierten Instrumentalmusik (Rezensionen der „ersten Periode“: 1803–1814) hin zur Gleichstellung von Instrumental- und Vokalmusik (Kirche und Oper) als für sich berechtigte Bereiche während der Berliner Zeit (ab 1814) entwickelt.

Dazu konform gehen parallele Entwicklungen in Hoffmanns schöpferischem und musikpraktischem Werk: Nach den Vokalkompositionen der Frühzeit (1794–1805), vornehmlich kirchlichen Charakters, und den Singspielen der polnischen Zeit (ca. 1800–1805) findet eine kurze Konzentration (1805–1809) auf Kammermusik (Klaviersonaten, Harfenquintett, Sinfonia, mehrstimmige Vokalmusik) während des Warschauer Aufenthalts statt, der sich bis zur Bamberger Kapellmeistertätigkeit (1808–1812) erstreckt. Dort gewinnen, u. a. präludiert von dem groß angelegten *Miserere* (1809), naturgemäß wieder Bühnenwerke (Opern, Singspiele, Ballette, Schauspielmusiken, Melodramen, Konzertarien und Ensembles) mit dem krönenden Erfolg der *Undine* (Berlin 1816), aber auch *acappella*-Werke stark an Bedeutung. Nach 1819 finden sich nur noch sporadisch Kompositionen von Männerchören, die größtenteils Erwähnung im literarischen Werk (wie in den *Serapions-Brüdern* und im *Kater Murr*) finden. Der Plan zu einer letzten Oper nach Calderon (1818–1822) blieb unvollendet und ist verschollen [siehe Werkaufzählung im Anhang S. 400 ff.].

Auf eine philosophische Ebene übertragen, verläuft der Weg gewissermaßen vom „Objekt“ zum „Subjekt“ und wieder zurück, indem über den Begriff des „Geistes“ die Kunst-disziplinen verschwistert werden und sich in ihrem „Inhalt“ sowie in der „Form“ einander annähern. Nicht von ungefähr gewinnt somit die Begrifflichkeit aus Hoffmanns Musikrezensionen, und

<sup>18</sup> Hoffmanns berühmtes Diktum in der Einleitung zur Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie [Schriften zur Musik, S. 34], siehe insbes. auch Kap. D.I.2.2, D.II.1. und D.III.1.

<sup>19</sup> Über Hoffmanns lästernde Bemerkungen, nachdem er Kants Vorlesungen an der Königsberger Universität gehört hatte, vgl. die Aufzeichnungen der Geschichte der Albertina zu ihrem 450jährigen Bestehen von Kazimir K. Lawrinowitsch (russ.), Kaliningrad 1995, S. 192 ff.

zwar jene des analytischen und nicht des (wie so oft berufenen) dithyrambischen Teils, zentrales Gewicht, indem anhand der Beethovenschen Werke vorgeführt wird, wie die „Struktur“ musikalischer Werke nicht der „Willkür“ ihres Schöpfers ausgesetzt ist, sondern über dessen „Besonnenheit“ eine Wirkung auf die Hörer auszuüben vermag, die bis dahin beispiellos geblieben ist [Kap. D.I.].

Unter Einbeziehung der Zielgruppe versucht Hoffmann genau das im musikalischen Bereich Erkannte, aber mit den zeitgenössischen, ihm zur Verfügung stehenden Mitteln nicht zu Erreichende, in sein dichterisches Werk einzubauen und somit für die Kunst im Allgemeinen zu retten. Insgesamt könnte man demnach Hoffmann eine „indirekte“ Wirkung als Komponist zusprechen, die zwar für seine Musikthematik in den Erzählungen mehr als ausgiebig behauptet, bisher jedoch kaum anhand einer eingehenden, durchgängigen Analyse seiner Kompositionen untersucht wurde. Daß sich hierfür aufgrund ihrer „Unaussprechlichkeit“ gerade seine Instrumentalmusik anbietet, liegt auf der Hand, zumal diese Werke in Hoffmanns musiksöpferische „Blütezeit“ der mittleren Periode fallen und damit bereits eine gewisse Reife aufweisen, bei welcher trotz des eng begrenzten Zeitraums zugleich eine stilistische Entwicklung beobachtet werden kann [Kap. D.II.].

Im Rahmen einer kunstübergreifenden Untersuchung wird der Versuch unternommen, den Konnex verschiedener musikalischer Techniken aus Hoffmanns Kompositionen, formuliert in den Besprechungen fremder Werke, in den entsprechenden Stilmitteln des erzählerischen Werkes wiederzufinden. Hierfür wird eine Erzählung aus dem Zyklus der *Serapions-Brüder* (*Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde*) herangezogen, welche jene typischen Merkmale der Verschachtelung, Täuschungs- und Überraschungseffekte aufweist, die in den meisten bis dahin entstandenen literarischen Werken Hoffmanns gleichfalls eine eminente Rolle gespielt haben. So bietet sie die geeignete exemplarische Vergleichsbasis für die in den Kompositionen festgestellten musikalischen Stilmittel, welche unter anderem auch als Ergebnis aus Hoffmanns Analysen in den Rezensionen hervorgegangen sind. Hier erweist sich die Übertragung einer der bedeutendsten musikalischen Wandlungen zwischen 1750 und 1800, nämlich jene Weiterentwicklung der Affektenlehre und Nachahmungsästhetik hin zum individuellen Ausdrucksprinzip des musikalischen „Sturm & Drang“, welches Komposition, Interpretation wie Rezeption gleichermaßen umfaßt, auf den literarischen Bereich als grundlegend für Hoffmanns Erzähltechnik (dargelegt am Beispiel des sogenannten „Serapiontischen Prinzips“) und somit für die gesamte moderne Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts [Kap. D.III.]. Weitere rezeptionsästhetische Aspekte, die den Einsatz „musikalischer“ Techniken in Hoffmanns schriftstellerischem Werk streifen, kommen in abschließenden Überlegungen zum Vorschein, die jedoch lediglich in Zusammenfassung der Ergebnisse dieser Arbeit weitere Untersuchungen auf diesem Gebiet anregen können und sollen [Kap. D.IV.].

## 7

Neben der nicht zu unterschätzenden autodidaktischen Seite begann Hoffmanns musikalische Ausbildung, wie sie sich aus den zeitgenössischen Dokumenten, aber auch aus seinen eigenen biographischen Anspielungen innerhalb des literarischen Werkes (*Kater Murr*, *Der Musikfeind*, *Die Fermate*) ergibt, mit dem ersten Klavierunterricht bei seinem Onkel mütterlicherseits, Otto Wilhelm Doerffer („O-weh-Onkel“), welcher dann in die professionellen Hände des Domorganisten Carl Gottlieb Richter (1728–1809) gegeben worden ist. Violinspiel und Generalbaß (Harmonielehre) lehrte ihn etwa von 1784 bis 1789 der Königsberger Kantor

## Einleitung

Otto Christian Gladau (1770–1853), der auch selbst komponiert hat. Danach übernahm der Nachfolger Richters, jener Domorganist Christian Wilhelm Podbielski (1740–1792), welchem Hoffmann mit dem Meister Abraham im *Kater Murr* ein Denkmal gesetzt hat, den Unterricht in Generalbaß und Kontrapunkt bis Ende 1791.<sup>20</sup> In Glogau hatte Hoffmann vermutlich von 1796 bis 1798 Gesangsunterricht bei seiner Tante Johanna Sophie Henriette Doerffer, die nach jüngstem Forschungsstand höchstwahrscheinlich das Vorbild für Kreislers „Tante Füßchen“ im *Kater Murr* geliefert hat.<sup>21</sup> Zuletzt war Hoffmann von 1798 bis 1800 in Berlin der Schüler von Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), welchen er explizit sowohl in seiner autobiographischen Skizze für das Brockhaus-Konversationslexikon<sup>22</sup> von 1818 als auch nochmals in den *Nachträglichen Bemerkungen über Spontini's Oper Olympia* (14.5.1821) seinen Lehrer nennt.<sup>23</sup>

Die verdienstvollsten „Sammelarbeiten“ zu Hoffmanns Person und Werk (Briefe, Tagebücher, Zeitdokumente, u. a. m.) leistete bereits in den 60er Jahren der (1983 verstorbene) Musik- und Literaturwissenschaftler Friedrich Schnapp einmal dadurch, daß er den Nachlaß jenes anderen großen Hoffmann-Forschers Hans von Müller verwaltet und publiziert hat und zum anderen, indem er erstmals die *Schriften zur Musik* (samt Neuentdeckungen und einer Klärung der apokryphen Rezensionen) in einer kommentierten Fassung herausgegeben hat und auch an der Aufbereitung mancher der Kompositionen beteiligt war. Das erste umfassende Verzeichnis der überlieferten, aber auch der verschollenen und geplanten Kompositionen Hoffmanns (1970) stammt von Gerhard Allroggen, welcher in einem umfangreichen einleitenden Teil besonders die Singspiele, Opern und Bühnenmusiken behandelt (*Die Maske, Die Lustigen Musikanten, Das Kreuz an der Ostsee, Liebe & Eifersucht, Der Trank der Unsterblichkeit*) und unter anderem für die Edition der *Lustigen Musikanten* und des Harfenquintetts innerhalb der in den 70er Jahren begonnenen Reihe ausgewählter musikalischer Werke verantwortlich zeichnet. Faßt Allroggen vornehmlich die ältere allgemeine Literatur über Hoffmann als Musiker und Musikschriststeller bis zur Mitte der 50er Jahre zusammen [Allroggen: Verzeichnis, S. (19)–(24)], ergänzt Werner Keil in seiner Habilitationsschrift von 1986 die nachfolgende neuere Literatur, referiert und bewertet maßgebliche Arbeiten, die sich mit speziellen Gebieten, wie insbesondere dem Verhältnis von Musik und Dichtung, befassen.<sup>24</sup> Von den Kompositionen untersucht er ausführlich *Das Kreuz an der Ostsee, Liebe & Eifersucht*, das Miserere sowie die Sonatenform in den auch von mir hauptsächlich herangezogenen Instrumentalwerken.<sup>25</sup>

20 Nach dessen Tod soll Gladau auch Hoffmanns Unterricht in Grundbaß und Kontrapunkt übernommen haben. [Allroggen: Grove, S. 619 und Allroggen: Verzeichnis, S. (25)]

21 Kleißmann [E. T. A. Hoffmann, S. 21] stellt sich hier gegen die bisherige Meinung, Hoffmann habe diesen Spitznamen auf seine früh verstorbene Tante Charlotte Wilhelmine bezogen.

22 *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände (Conversations-Lexicon)*. Vierter Band. Fünfte Original-Ausgabe. Leipzig, F. A. Brockhaus 1819 [erschieden am 1. November 1818]. Artikel *Hoffmann* [E. T. A.]. [Schriften zur Musik, S. 879 f.; Schnapp: Dokumentenband, S. 505]

23 Zusammenstellung in der Einleitung von Schnapp: Dokumentenband, S. 7–14; vgl. auch Allroggen: Verzeichnis, S. (25)–(35).

24 Hier hebt Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 31 f.] die Studie von Justus Mahr hervor, welche das 6. Stück von Hoffmanns *Duettini italiani* mit seinem Zitat im *Kater Murr* parallelsetzt und die eigenartige Struktur der f-moll-Sonate AV 27 als Analogon zu Hoffmanns Erzähltechniken begreift. Keil hält den Ansatz für überzeugend und regt daraufhin stilistische Untersuchungen der Kompositionen an, die allerdings innerhalb der rein musikwissenschaftlichen Ausrichtung seiner Arbeit den Vergleich mit literarischen Werken unberücksichtigt lassen mußte. Ergebnisse Mahrs werden u. a. in Kap. D.III.3. einbezogen (siehe auch Anm. 891, S. 329 d. Arb.).

25 Weiterführende Literatur zu allen Themen in Andreas Olbrich: Bibliographie der Sekundärliteratur über E. T. A. Hoffmann 1981–1993, Teil 1 und 2. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 4 (1996), S. 91–141 und 5 (1997),

Seit dieser letzten größeren Beschäftigung mit der ausschließlich musiksöpferischen Seite Hoffmanns haben vereinzelte Studien neue Ansätze für eine disziplinübergreifende Betrachtung des literarischen und musikalischen Oeuvre unterbreitet, welche den Blick für eine universalere Perspektive in Hoffmanns Gesamtwerk öffnen. Wenn innerhalb dieser Arbeit dennoch vor jeder der Analysen von Hoffmanns Kompositionen zunächst eine kurze Wiedergabe des älteren Forschungsstandes stattfindet, so nur deshalb, um den Ursachen gewisser Irrtümer nachzugehen, die sich oft bis weit über die Mitte des 20. Jahrhunderts weitertradiert haben, und eventuelle Gründe dafür aus den Werken selbst herauszulesen. Anhand der neueren Forschungsergebnisse werden sodann die Anregungen für adäquatere methodische Vorgehensweisen überprüft, die häufig den Zusammenhang mit Hoffmanns literarischem Werk herstellen und somit auch den Ausgangspunkt für die vorliegende nähere Untersuchung seiner künstlerischen Schaffensweise innerhalb beider Disziplinen bilden. Demgemäß soll der Titel dieser Arbeit den Anstoß dazu geben, sich mit veränderter Bereitschaft Hoffmanns „Universalkunstwerk“ auf Umwegen zu nähern.

---

S. 67–119; ders./Anja Pohnsner: Bibliographie der Sekundärliteratur über E. T. A. Hoffmann 1994–1996 (mit Nachträgen). In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 6 (1998), S. 72–112; dies.: Bibliographie der Sekundärliteratur über E. T. A. Hoffmann 1997–1998 (mit Nachträgen). In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 7 (1999), S. 110–131.

*Einleitung*

**Teil A**  
**Sinfonien**



# I. Sinfonia Es-dur AV 23 von E. T. A. Hoffmann

Den Pionieren der Hoffmann-Forschung ist es anzulasten, das Bild des Musikers E. T. A. Hoffmann erheblich verfälscht zu haben durch die damals zwar durchaus gängige, jedoch auch bis heute leider unausrottbare Methode, einen Komponisten an seinen erfolgreichen Vorgängern bzw. Zeitgenossen zu messen, auch wenn sich deren Ruhm erst im Urteil der Nachwelt herausgebildet hat. So legitim dieser Ansatz in den Anfängen eines noch jungen Wissenschaftszweiges gewesen sein mag, führt im Falle Hoffmanns, welcher fatalerweise direkt im Anschluß an die epochal schwerlastige Wiener Klassik aufgewachsen ist, der Vergleich mit den maßstabsetzenden Großmeistern seiner unmittelbaren Tradition zwangsläufig zu unbefriedigenden Ergebnissen. Tatsache ist aber, daß die Rezeption besagter Kapazitäten zu jener Zeit noch nicht in dem heute gewohnten Umfang ausgeprägt war und Hoffmann selbst mit seinen Rezensionen einen nicht zu unterschätzenden Beitrag zu deren Förderung geleistet hat.

Wenn Hoffmann bei seiner eigenen Es-dur-Sinfonie von der Forschung der „Nachahmung“ Mozarts und Haydns verdächtigt worden ist und das Werk zu seiner Entstehungszeit den Ansprüchen einer Beethoven-Sinfonie bei weitem nicht genügen konnte, so bleibt zunächst zu hinterfragen, welches Hoffmanns tatsächlicher Orientierungsbereich war und welche mögliche Zielsetzung er – insbesondere vor dem Hintergrund gleichzeitig entstandener Werke anderer Komponisten aus diversen Schulen – bei der Konzeption der Sinfonie verfolgt haben könnte. Hierbei ergeben sich vielfältige Ansatzpunkte, die aus der gattungsgeschichtlichen Tradition der Sinfonie selbst herrühren und in einem Exkurs, welcher auf das Gebiet der Bühnenmusik ausweicht, gesonderte Beachtung finden sollen.

## 1. Entstehung und Rezeption

Bereits bei der Fixierung eines Datums für die Entstehung der Hoffmannschen Sinfonie scheiden sich die Geister: Während Greeff [S. 158 f.] die Komposition der Sinfonie schon auf die Zeit der Ploczker Verbannung (1802–1804) legt, vermutet Ehinger [Musiker, S. 206] lediglich den Entwurf dazu in dieser Spanne und datiert dessen Ausarbeitung auf 1806, also bereits in den Warschauer Aufenthalt, Leyendecker [S. 139] gar auf 1807. Kroll [Anschauungen, S. 80] setzt die Entstehung zwischen 1804 und 1807 an, Schulze [S. 101] stützt sich auf Hoffmanns Brief an Itzig in Potsdam vom 14. Mai 1807, worin fertige Kompositionen erwähnt werden:

„Meine Oper rückt vor, und es wäre herrlich, wenn ich sie vollendet nach W[ien] mitnehmen könnte; indessen sind meine Ouverturen, meine Simphonie und meine Messe hinlänglich, mich bey der compet[enten] Behörde als Componist auszuweisen. – [. . .]“<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Briefwechsel I, S. 209 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 61.

## I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann

Als am überzeugendsten erweist sich jedoch die Angabe des renommierten Hoffmann-Experten Friedrich Schnapp [Vortrag, S. 9 f.], der unter Berufung auf diverse Quellen, und zwar die Berichte von Hitzig,<sup>27</sup> Elsner<sup>28</sup> und Truhn<sup>29</sup> sowie Hoffmanns Brief an den Verleger Ambrosius Kühnel, Inhaber des Bureau de Musique in Leipzig, vom 27. Oktober 1807, die Entstehung der Sinfonie vor ihrer Erstaufführung anlässlich des Geburtstags des preußischen Königs und der Wiedereinweihung des großen Saals im wiederaufgebauten Mniszekschen Palais am 3. August 1806 festsetzt bzw. genauer auf die erste Jahreshälfte datiert [Vorwort zur Sinfonia]. Demnach trat Hoffmann dort als Gesangssolist in einer Kantate Józef Elsners, als Klavierspieler und Dirigent eigener und anderer Kompositionen auf und brachte seine Sinfonie auch noch des öfteren in den Orchesterkonzerten der Musikalischen Gesellschaft unter eigener Leitung zu Gehör. Besagter Brief an Kühnel vermittelt zudem einen Eindruck von Hoffmanns Neuerungsbestrebungen gegenüber der „hohlen“ Klavierliteratur, wie sie im Zuge des schaustellerischen Virtuositums jener Zeit Verbreitung fand und welcher er in Rückbesinnung auf vergangene Traditionen Einhalt gebieten möchte, ein Anliegen, das noch bei der Betrachtung seiner eigenen Kammermusik im Auge zu behalten sein wird:

„Nach Hrn. Itzigs Anweisung lege ich ein Verzeichniß solcher von mir komponirter Stücke bey, die sich zum Verlage schicken würden. Auf größere und vorzüglich auf KirchenSachen werden Sie Sich indessen wohl nicht einlassen wollen; dagegen ist jezt offenbar ein Mangel an neuen Sinfonien und eben so giebt es viele Clavier-spieler, die indignirt von den leeren Tiraden der neuern Klavierkomponisten, sich nach etwas das im ältern Styl verbunden mit dem freundlicheren melodischen

27 „Am dritten August 1806, dem Geburtstage des Königs von Preußen, wurde das neue Gebäude eingeweiht, und in dem prachtvollen Concertsaal, der durch zwei Etagen ging, das erste Concert gegeben. Hier sah das Publicum Hoffmann zuerst dirigiren, und bewunderte, wie ruhig und gemessen er sich ungeachtet seiner quecksilbernen Beweglichkeit dabei zu benehmen verstand. Seine Tempo's waren feurig und rasch; aber ohne alle Uebertreibung, und in der Folgezeit urtheilte man von ihm, daß wohl nicht leicht ein Dirigent, in Mozartschen Compositionen, ihn übertroffen haben würde, wenn er sich mit einem guten Orchester hätte zeigen können. Mozart hatte er damals schon bis in die kleinsten Nüancen studirt, und wußte seine Schönheiten auf die angenehmste Art zu entwickeln, und in Worten anschaulich zu machen. Nächst Mozart waren Gluck und Cherubini, in Kirchensachen aber die alten Italiener, so wie Haydn, seine Meister, mit denen er sich unablässig beschäftigte, und über die er sich gern unterhielt. Auch von Beethoven ließ er damals schon eine Symphonie aufführen, von welcher er sehr erfüllt war.“ [Julius Eduard Hitzig: Aus Hoffmanns Leben und Nachlaß. Hrsg. von dem Verfasser des Lebens-Abrißes Friedrich Ludwig Zacharias Werners. 2 Tle. Berlin 1822/23, zit. bei Schnapp: Aufzeichnungen, S. 107 und 110 sowie bei Schnapp: Dokumentenband, S. 569]

28 „Der Rat Hoffmann, den ich schon früher in Posen kennengelernt hatte [gelegentlich eines Gastspiels der Boguslawskischen polnischen Operngesellschaft, deren Musikdirektor Elsner war], und der in der Folge auf Anordnung der Regierung nach Warschau versetzt worden war – er bekleidete hier gleichzeitig das Amt eines Zweiten Vorsitzenden der musikalischen Gesellschaft – sang im zweiten Teil der Kantate ein Duett mit Fräulein Stamm, der späteren Generalin Kurnatowska. Die Sonate A dur [im polnischen Text irrig: E dur] im 7. Heft [Juli 1805] des von mir herausgegebenen Musikalischen Journals (Breslau) ist von ihm komponiert.“ [Joseph Elsner: Verzeichnis meiner musikalischen Werke und Bericht über meine Tätigkeit als Tonkünstler. Warschau 1839/41, zit. bei Schnapp: Aufzeichnungen, S. 108 sowie mit etwas verändertem Wortlaut wegen Rückübersetzung aus der polnischen Ausgabe bei Schnapp: Dokumentenband, S. 613 f.]

29 „An diesem Tage [einem Sonntage im März 1841] wurde ich noch an E. T. A. Hoffmann und seinen Aufenthalt in Warschau erinnert. Ich war mit den Herren Elsner, [dessen Schüler, dem Kapellmeister Tomasz] Nidecki und Serwacinski [Stanislaw Serwaczynski] – letzterer ein ausgezeichnete Geiger – zu einem Diner in der sogenannten *großen* Ressource, und Hr. Elsner sagte mir: dies ist das Haus, wo Hoffmann vor einigen dreißig Jahren eine musikalische Akademie begründete, nachdem er die Räume zum Theil selbst ausgemalt. Bei dem Einweihconcert sang er Tenor-Solo, spielte Clavier und dirigierte eigene und andere Compositionen.“ [Hieronymus Truhn: Musikalische Reiseblätter. Warschau März 1841, zit. bei Schnapp: Aufzeichnungen, S. 110 sowie bei Schnapp: Dokumentenband, S. 613]

Schwunge der Neuern gesezt ist sehnen. – Ohne Vorliebe für meine Sachen, der reinen Wahrheit gemäß kann ich behaupten, daß die Sinfonie *ad 1.*, welche oftmals in dem Conservatorio in Warschau aufgeführt wurde, eine große Wirkung gemacht und die Kenner befriedigt hat, und daß eben so die ClavierSonaten 7, 8 in dem eben erwähnten Styl gesezt und von guten Künstlern mit WohlGefallen gespielt worden sind, beyde Sachen empfehle ich daher Ew. WohlGebahren ganz vorzüglich zum Verlage indem ich mich anzuweisen bitte, ob ich so frey seyn darf sie Ihnen zu übermachen. Die Sinfonie ist nichts weniger als lang, der Aufwand des Stichs würde daher nicht zu groß seyn. – [...]“<sup>30</sup>

Die erfolglosen Bitten an den Leipziger Verleger<sup>31</sup> besagen jedoch nichts über die Anerkennung des Werkes an sich, das ebenso wie die Leistungen seines Komponisten keineswegs auf Mißachtung oder gar Ablehnung gestoßen ist, sondern von den oben genannten Zeitzeugen hoch gelobt wurde. Es gilt nicht zu unterschätzen, daß in Königsberg der bekannte Organist Christian Wilhelm Podbielski und in Berlin sogar Johann Friedrich Reichardt seine Lehrer gewesen waren [Allroggen: Verzeichnis, S. 25];<sup>32</sup> außerdem umfaßte Hoffmanns musikalisches Schaffen, das Allroggen mit 85 Werken belegt, bis 1805/6 bereits einige Klaviermusik, Lieder, Motetten und Chöre, Kantaten, eine Kirchenouvertüre, mehrere Messen (darunter jene in d-moll von 1805), Vespern, vier Singspiele (*Die Maske; Scherz, List und Rache; Die Lustigen Musikanten; Die ungebetenen Gäste oder Der Canonicus von Mailand*) und eine Schauspielmusik (*Das Kreuz an der Ostsee*) sowie Pläne zu einem Trio,<sup>33</sup> einer Sonate, einem Oratorium, zwei bis drei Singspielen und einer Operette, bevor er seine Es-dur-Sinfonie (AV 23) schrieb [Allroggen: Verzeichnis, S. 3–35 und 131 f.].

## 2. Zur Forschungslage

Bei der Betrachtung der Sinfonia Es-dur (1805/6) konzentrieren sich sowohl Georg Ellinger [S. 29 f.] als auch Erwin Kroll [Musiker, S. 102 f.] vornehmlich auf den „epigonalen Zug“ des Werkes im Hinblick auf Hoffmanns allgemein bekannte Mozart-Euphorie, namentlich die direkte Anlehnung an dessen sogenannte „Schwanengesang“-Sinfonie Es-dur KV 543.<sup>34</sup> Außer

30 Briefwechsel I, S. 222–224 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 65; Anlage dazu mit Werkverzeichnis, unter „Instrumentalmusik“: 1. Sinfonie in *Es dur* für das große Orchester mit Pauken und Trompeten. [Ebd., S. 66]

31 Hoffmann an Kühnel in Leipzig, 14. November 1807: „[...] Sie schweigen ganz davon, ob Sie es nicht mit einem Werke von mir als Verlagsstück versuchen wollen – wenigstens bitte ich Sie mir zu schreiben, ob ich Ihnen nicht wenigstens eine Sinfonie oder ein Par Sonaten schicken darf – urtheilen Sie dann selbst, ob es wohl verlohnen würde die Compos[itionen] in Verlag zu nehmen oder nicht. [...]“ [Briefwechsel I, S. 227 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 67]

32 Keil führt die erstaunliche Verwurzelung von Hoffmanns Kompositionen in Erscheinungen des frühen 18. Jahrhunderts auf seine ausgesprochen konservative musikalische Ausbildung bei Podbielski, Reichardt und Carl Gottlieb Richter, also die „Bachsche Schule“ nach Carl Philipp Emanuel Bach und der Berliner Hofkapelle, zurück. [Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 303–305] – Zu letzterer siehe auch Kap. A.II.5. d. Arb.

33 Es handelt sich dabei nicht um das bekannte Grand-Trio in E-dur (AV 52) von 1809, sondern um ein Vorhaben, das Hoffmann in seinem Tagebuch am 8.10.1803 vermerkt hat. [Siehe Zitat S. 30 d. Arb.] – Im übrigen sind die meisten Angaben Hoffmanns mit Vorsicht zu genießen, da er „bisweilen als abgeschlossen vorgab, was kaum erst in Angriff genommen war“ [Ehinger: MGG, Sp. 530]. Allerdings hängt dies damit zusammen, daß Hoffmann (wie u. a. Mozart) zunächst das meiste im Kopf komponierte, die Niederschrift desselben jedoch oftmals auf der Strecke blieb.

34 Auch Abraham [S. 234] spricht von „a Mozartean, or would-be Mozartean, Symphony in E flat“. Tatsächlich erwähnt E. T. A. Hoffmann in seiner berühmten Rezension zu Beethovens fünfter Sinfonie eben dieses Werk Mozarts als Beispiel für dessen Umsetzung der „Ahnung des Unendlichen“. [Schriften zur Musik, S. 35 f.]

## I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann

der recht trivialen Feststellung, daß den beiden Sinfonien dieselbe Ton- und Taktart eigen sei sowie sich auch die (allerdings nicht im Detail erörterte) Themenbildung an Mozart anlehne [Ellinger, S. 30], fehlen gänzlich Bemerkungen zur eigentümlichen Struktur der Sinfonie. Trotz eines großen Lobes für die Orchestration, besonders im gelungenen kanonischen Menuett, bemängelt Kroll [Musiker, S. 102] an den Ecksätzen die „Unlogik mancher Modulationen“ sowie die „Aufdringlichkeit der Kontrapunktierung“, also Merkmale, die an sich einer speziellen Untersuchung bedürften.

Ausführlicher widmet sich Paul Greff [S. 158] diesem Instrumentalwerk, das er weit hinter dem Harfenquintett, dem Klaviertrio und den vier Sonaten ansiedelt und welchem er sozusagen als „künstlerischer Auswertung von Hoffmanns Mozartstudien“ gleichfalls eine „Abhängigkeit von dem großen Vorbild“ in der „Gesamtstruktur, der Instrumentation, der Wahl der Themen und Tonarten etc. bis in Einzelheiten hinein“ bescheinigt.<sup>35</sup> Die reinen „Achtungserfolge“ der Aufführungen durch Hoffmann in den Warschauer Orchesterkonzerten von 1806 lägen „in der stark eklektischen Haltung des Werkes“ begründet, welches zwar die „technische Beherrschung der Ausdrucksmittel“ unter Beweis stelle, aber die „Urwüchsigkeit“ eines Mozart oder Beethoven vermissen ließe [ebd., S. 159]. Ob das zeitgenössische Publikum allerdings aus seiner historischen Nähe heraus in der Lage war, die neuartigen Schöpfungen der großen Wiener Meister im Vergleich zu den Kompositionen der zahlreichen „Kleinmeister“ besser einzuschätzen und deshalb bereits quasi gefühlsmäßig zu bevorzugen, bleibt stark zu bezweifeln; eher das Gegenteil dürfte der Fall gewesen sein.

Immerhin will Greff in den „formalen Unregelmäßigkeiten“ ein Aufbrechen der – dazumal allerdings theoretisch noch gar nicht postulierten – klassischen Symmetrie und Themenbildung erkennen, was unter anderem Hoffmann zum „Vorreiter der Romantik“ avancieren läßt, wobei die Bedeutung dieser Neuansätze sofort wieder in einem unangebrachten Ausblick auf Schumann und Schubert relativiert wird. Die Schlußfolgerung, daß Hoffmann eine völlig andere Zielausrichtung verfolgt hätte und dies deshalb seine einzige Sinfonie geblieben sei [Greff, S. 160f.], unterstellt einen Mangel an kompositorischer Originalität, auch wenn Hoffmann dafür als Vorläufer in romantischer Gefühlsästhetik ausgerechnet auf jenem Gebiet der Komposition, anerkanntermaßen nämlich der Sinfonik seit Beethoven, gefeiert wird, von welchem der Bruch zwischen Form und Inhalt (im Hegelschen Sinne) seinen Ausgang genommen hat. Die Umsetzung der theoretischen Ideale durch das Aufbrechen der Form der klassischen Symmetrie – was doch immerhin eine nicht zu unterschätzende Neuerung bedeutet – sei bei Hoffmann gescheitert, allerdings nicht aus handwerklichem Unvermögen, sondern wegen der Unübertragbarkeit des Ideals an sich. So schwindet „der scheinbare Widerspruch zwischen der Praxis und den theoretischen und ästhetischen Forderungen Hoffmanns“ in seiner „Grundsätzlichkeit [...] und es bleibt nur ein Gradunterschied zwischen der klar formulierten Erkenntnis in den schriftstellerischen Werken und den Ansätzen und tastenden Versuchen des praktischen Musikers“ [ebd., S. 165].<sup>36</sup> Greeffs Ansatz ist insofern akzeptabel, als bei Hoffmann tatsächlich eine graduelle anstelle einer grundsätzlichen Unterscheidung zwischen Theorie und Praxis besteht, was noch zu belegen sein wird.<sup>37</sup> So ergibt sich das abschließende Urteil dennoch überraschend positiv, indem Greff mit Lob für Hoffmanns hohe ideelle Absichten nicht spart und die Vorrangstellung unter den zeitgenössischen „Kleinmeistern“ durch seine solide handwerkliche Arbeit ohne populistische Zugeständnisse

<sup>35</sup> Vgl. dazu entsprechende Passagen bei Kroll

<sup>36</sup> Siehe dazu Kap. D.I. d. Arb.

<sup>37</sup> Siehe dazu u. a. Kap. C.VI.3. d. Arb.

rechtfertigt [ebd., S. 166].<sup>38</sup> Trotz all dem bleibt die eigentliche Einschätzung des Komponisten wie so oft in der älteren Forschung von einer Verabsolutierung der literarischen Genialität Hoffmanns bestimmt [Greeff, S. 165].

Noch in den 50er Jahren beschränkt sich Ehinger [Musiker, S. 206 f.] zunächst lediglich auf die Wiederholung der Thesen seiner Vorgänger in bezug auf die Mozartnachfolge in der Komposition und die darauf zurückzuführende geringschätzige zeitgenössische Rezeption der Sinfonie,<sup>39</sup> räumt dem Werk jedoch allein schon aufgrund des Fortschritts in der Beherrschung des technischen Rüstzeugs im Vergleich zur Overtura d-moll (ca. 1801) eine Sonderstellung in Hoffmanns gesamtem Schaffen ein [ebd., S. 206].<sup>40</sup>

Ab den 80er Jahren beginnt sich mit neuen Studien zu Hoffmanns Kompositionen auch eine differenziertere Bewertung seiner künstlerischen Leistung abzuzeichnen, doch fällt bei Schulze [S. 101] die Gegenüberstellung mit Mozarts Es-dur-Sinfonie wiederum wenig überzeugend aus, da sie mit dem altbekannten Hinweis auf gemeinsame Tonart und Satzfolge bzw. -bezeichnungen voreiligen Spekulationen über Hoffmanns Scheitern hinsichtlich seiner Neuerungsbestrebungen [ebd., S. 102], wie z. B. durch ungerade Formenbildungen, Raum gibt. Schulzes Beschreibung der Introdution sowie sein Mozart-Vergleich überhaupt beweisen an sich gerade das Gegenteil; ansonsten bringt diese Studie kaum Neues und ist somit auch aufgrund der sehr engen Orientierung an der älteren Literatur Krolls und Greeffs (bis hin zu wortgleichen Übernahmen) vernachlässigbar.

Eine der jüngeren Studien, Leyendeckers in der Darstellung wenig repräsentativer Artikel zum Komponisten Hoffmann (noch dazu innerhalb eines literarischen Sammelbandes), unterstellt der nur kurz angesprochenen Sinfonie, daß sie Hoffmanns Scheitern in der Verwirklichung der eigenen Musiktheorie verdeutliche, exemplifiziert anhand der Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie [Leyendecker, S. 139]. Leyendecker liefert eine ziemlich zweifelhafte Ausdeutung des „Romantischen“:<sup>41</sup> Hoffmann habe im Prinzip das ästhetische „Kompositionsprogramm“ der Klassiker formuliert („das Ideal des Objektiven, die dialektische Verarbeitung, formale Klarheit“), doch selbst nur im übertragenen Sinne „romantisch“ im Dichterischen „komponiert“ (ausgerechnet in den „formalen Kühnheiten“ des *Kater Murr!*), wobei Leyendecker [S. 140] sehr unvermittelt Vergleiche zu Schumanns „Grenzüberschreitungen zum Literarischen“, Schuberts Textausdeutung in den Liedern und Wagners „Ideen vom Gesamtkunstwerk und unendlicher Melodie [sic!]“ danebenhält, Hoffmann dann wiederum als „Klassiker“ zwischen Mozart und Beethoven einordnet und im selben Atemzug „frühromantische Einflüsse“ feststellt.

Eine angemessenere Interpretation der Bedeutung des „Romantischen“ referiert Marlene Schmidt [Charakter, S. 123] in Anlehnung an Walter Wiora [S. 15 und 19] zusammenfassend in ihrem Kapitel über Wackenroder, Tieck und E. T. A. Hoffmann:

38 Später wird dieser Gedanke von Greeff [S. 198] bei der Besprechung anderer Werke Hoffmanns folgendermaßen zusammengefaßt: „Klassische Haltung in dem Streben nach geistiger Einheit, romantisches Weitegefühl in der *Überwindung der klassischen Periode* bezeichnen die beiden Pole, um die sich das kammermusikalische Schaffen Hoffmanns dreht.“

39 Das Urteil klingt fast wörtlich an das Greeffs [S. 159] an.

40 Sölle/Seifert [S. 252] werden fast 10 Jahre später den Rang der Sinfonie ganz konträr bewerten: „Viel charakteristischer für die Entwicklung des Komponisten Hoffmann sind seine Klavier- und Kammermusikwerke einerseits (insgesamt 12 Kompositionen) und die Singspiele und Opern andererseits (8 Werke); ihnen gegenüber sind die zahlreichen Bühnenmusiken und die wenigen Orchesterstücke, selbst die Es-Dur-Sinfonie, unerheblich.“

41 „[...] ‚Romantischen Geist‘ identifiziert Hoffmann offenbar mit der Beethovenschen Vorstellung von absoluter Musik, Musik als einer Lebensäußerung *sui generis*: der ästhetischen. Der Begriff ‚Romantik‘ ist hier also irreführend; [...]“ [Leyendecker, S. 139 f.]

## I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann

„Walter Wiora verfolgt den Romantik-Begriff zurück bis zu seiner Entstehung in der Literaturgeschichte, wo er vom Inhalt volkssprachlicher Erzählungen her seinen Sinn erhielt (z. B. ‚Roman‘ und ‚Romanze‘) und soviel wie ‚abenteuerlich‘ und ‚phantastisch‘ bedeutete, zunächst jedoch – wie Wiora vergißt – in abschätziger Bedeutung. Später wurde ‚romantisch‘ zum Modewort und konnte praktisch alles bedeuten, was sich einer rationalen Einordnung entzog: märchenhaft, wunderbar, bezaubernd, wild-pittoresk, poetisch. Friedrich Schlegel schließlich erklärt das Wort zum höchsten Kunstbegriff, wenn er sagt: ‚*Eigentlich ist alle Poesie romantisch.*‘ Im 19. Jahrhundert – und mit Wackenroder und Tieck schon ausgangs des 18. – umfaßt der Begriff des Romantischen nicht nur alle Bereiche von Kunst und Kultur, sondern er wird auch auf alle Epochen der menschlichen Kunst angewandt. Tieck etwa bezeichnet so den Minnesang des 12. und 13. Jahrhunderts, und Friedrich Schlegel findet das ‚*liebevoll Romantische*‘ bis hin zu Äschylos und Sophokles ausgebildet. Nicht romantisch zu sein, war ein Vorwurf, der dem der Geistlosigkeit, Nüchternheit und des verknöcherten Philistertums gleich kam. Die Welt zu ‚romantisieren‘ (Novalis), d. h. ‚*Niederem einen hohen Sinn geben, Gewöhnlichem Geheimnisvolles abzugewinnen, in Endlichem Unendliches erscheinen lassen*‘, ist das hohe Ideal der Romantik. In der Musik als stoffloser, ätherischer Kunst erblickte man die Verkörperung dieser Sphäre des Dunklen, Geheimnisvollen, Unbestimmten schlechthin. Zur Erfüllung ihrer neuen Aufgabe, der Verzauberung der Welt und der Entrückung des Menschen, mußte sie aber von den Pflichten der Darstellung, der Nachahmung, auch des Ausdrucks und besonders der Unterhaltung entbunden werden.“<sup>42</sup>

Die Unentschiedenheit von Leyendecker [S. 140] in dem verzweifelten Versuch, Hoffmanns Sinfonie zu kategorisieren, gipfelt nach der pauschalen Einordnung des Komponisten als klassischen epigonalen Kleinmeister in der anschließenden Analyse des Grand Trio, die letztendlich beispielhaft die Meisterschaft und Eigenständigkeit dieses Komponisten beweisen soll. Der Hinweis auf die F-dur-Sonate, deren Niveau zwar niedriger als das der Sinfonie veranschlagt wird, wertet immerhin die „formale Originalität“ derselben als einen Vorgriff auf „die zyklisch-einsätzliche Form des Lisztschen Sonatentypus“ [ebd., S. 139]. Mit Liszt als Stichwort wird allerdings eine ganz andere Komponente ins Spiel gebracht, die sich für Hoffmanns Instrumentalschaffen als grundlegend erweisen wird, nämlich im Ansatz die Technik der „entwickelnden Variation“ aus einem Motivkeim heraus, welche nun zunächst anhand von Hoffmanns Sinfonie überprüft werden soll. Wissenschaftlich wertvolle Ansätze liefern von allen jüngeren Arbeiten lediglich die Interpretationen von Keil und Brzoska, die im folgenden in die analytischen Betrachtungen einbezogen werden.

---

<sup>42</sup> Das vollständige Zitat aus den *Poëticismen* (Nr. 105) von Novalis [S. 389 f.] lautet: „Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualit[ative] Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualit[ative] Potenzenreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarythmisirt – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. romantische Philosophie. *Lingua romana*. Wechselerhöhung und Erniedrigung.“ – Zum Bedeutungswandel der Begriffe „Romantik“ und „romantisch“ bei Robert Schumann, der sich eng an Jean Paul und E. T. A. Hoffmann orientiert, vgl. Tadday [Das schöne Unendliche], Kap. 4 sowie insbes. Anhang I ebd. ab S. 219.

### 3. Interpretationsansätze

In den vier bisher einzigen ausführlichen Analysen zur Sinfonie bemühen sich zwei Forscher um eine gerechtere Beurteilung des Komponisten Hoffmann,<sup>43</sup> einmal vor dem Hintergrund einer aus philosophischen und literarischen Traditionen abgeleiteten Musikästhetik<sup>44</sup> und zum anderen aus dem Blickwinkel der Kompositionspraxis und des stilistischen Erbes heraus.<sup>45</sup> Trotz teilweise gleicher Ergebnisse in der Zergliederung des Notentextes kommen Brzoska und Keil zu völlig anderen Schlußfolgerungen für Hoffmanns Konzeption und Ausgangsbasis.

In seinem Beitrag zum internationalen Hoffmann-Kolloquium 1985 in Clermont-Ferrand geht Brzoska von ästhetischen Prämissen aus, insbesondere der Kategorie der „Besonnenheit“, die er ausschließlich aus Hoffmanns Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie und dessen Skizze *Über Sonaten* (1808)<sup>46</sup> ableitet und dann versucht, auf Hoffmanns Sinfonie zu übertragen. Beide Texte sind allerdings erst nach der Komposition entstanden und deshalb meines Erachtens nicht unbedingt mit der Werkabsicht der Entstehungszeit der Sinfonie gleichzusetzen. Es ist aber auffällig, daß Hoffmann bei der Besprechung der Beethoven-Sinfonie völlig andere Schwerpunkte setzt als spätere Rezensenten und – nach immer noch vereinzelt lebendiger Forschungsmeinung – vermeintlich „falsche“ Interpretationsansätze vertritt, d. h. Kriterien heutiger Sichtweisen über Beethovens Sinfonien nicht in Betracht zieht. Das Mißverständnis um dieses musikliterarische Dokument wurzelt nach Brzoska in Hoffmanns Konzentration auf bestimmte Grundsätze, die er in seiner Sinfonie verwirklicht und somit die Interpretation von Beethovens fünfter Sinfonie benutzt, um eigene Kompositionsprinzipien, die er in Analogie zu Beethoven bei gleichzeitig unterschiedlichen Intentionen einsetzt, zu rechtfertigen.<sup>47</sup>

Eines der offensichtlichsten Merkmale der Sinfonie ist Hoffmanns Tendenz zur Auflösung der geradtaktigen Periode, indem er aus der metrischen Unregelmäßigkeit des Hauptmotivs eine Verwandtschaft zwischen den Themen entwickelt, unterstützt durch eine differenzierte Instrumentation im Wechsel zwischen Bläsern und Streichern, und somit eine bis dahin unbekannte innere Kohäsion schafft. Die Überleitung zum zweiten Thema des Kopfsatzes mittels motivischer Verkettung sowie einer erweiterten Kadenzfigur von transitivem Charakter offenbart eine syntaktische Ambiguität, die noch durch eine Modulation („gegen alle Regeln“) bis ins zweite Thema hinein und einen Trugschluß-Effekt verstärkt wird und dadurch den gesamten Satzbau erschüttert [Brzoska: *Besonnenheit*, S. 154].

43 Brzoska begründet die häufige Beurteilung Hoffmanns als Epigonen der Wiener Klassik mit der von Dahlhaus formulierten paradoxen Konzeption der Musikgeschichte zu Beginn des 19. Jahrhunderts, welche eine klassische Musik ohne korrespondierende Theorie mit einer romantischen Ästhetik ohne vergleichbare Musik zu vereinbaren hatte. [Brzoska: *Besonnenheit*, S. 157, Anm. 1 nach Dahlhaus: *Musikästhetik*, S. 181]

44 Brzoska: *Willkür*, S. 141 in Anlehnung an Dahlhaus: *Musikästhetik*, S. 171.

45 Der Ansatz von Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 197 ff.] geht unter Übertragung des sprachwissenschaftlichen Begriffs „Grundgebärde“ anstelle des musikwissenschaftlichen Begriffs „Personalstil“ auf Hoffmanns Instrumentalkompositionen von einer unterschiedlichen Behandlung der Sonatenhauptsatzform aus, die für Hoffmanns vermeintliche Vorbilder Haydn, Mozart, Beethoven eine große Rolle spielte, dies jedoch aus einer anderen kompositorischen Grundhaltung heraus.

46 *Über Sonaten*. Grundzüge zu einem Aufsatz: „Vollkommenheit des Fortepianos. – Nur Schönheit der Harmonie, nicht des Tons. – Es muß anscheinende Willkür herrschen, und je mehr sich die höchste Künstlichkeit dahinter versteckt, desto vollkommener. – Größe des Theoretikers, Haydn. – Freude des gebildeten Menschen am Künstlichen u. s. w.“ [Schriften zur Musik, S. 16]

47 «Une première conclusion nous amène à constater que la parenté structurelle des thèmes qui fascinait Hoffmann dans la musique de Beethoven et qu'il comprenait comme corrélatif de sa «Besonnenheit» est également caractéristique de la facture de sa propre musique.» [Brzoska: *Besonnenheit*, S. 156]

## I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann

Das Postulat der „anscheinenden Willkür“ und der „höchsten Künstlichkeit“ – einer ästhetischen Kategorie des 18. Jahrhunderts, die laut Dahlhaus [Beethoven-Kritik, S. 80 ff.] aus der Psychologie und der Odentheorie stammt<sup>48</sup> – kann für Hoffmanns musikalische Absicht in der Sinfonie gemäß seiner oben angesprochenen Skizze *Über Sonaten* von 1808 als ebenso gültig erachtet werden, wie die an Jean Paul orientierte Formulierung der Kategorie der „Besonnenheit“, die die innere Distanz des Komponisten zu seinem Werk voraussetzt<sup>49</sup> und die Autonomie des Künstlers dadurch gewährleistet, daß sie zwischen der Inspiration und dem Können vermittelt [Brzoska: Besonnenheit, S. 154 f. und Brzoska: Willkür, S. 146].

Die Definition der Beethovenschen „Besonnenheit“ durch Einheit aufgrund thematischer Verwandtschaft<sup>50</sup> – also quasi eine Wiederkehr des Identischen unter der Maske des Verschiedenen – sowie die syntaktische Ambiguität zwischen den formellen Elementen und die Auflösung der metrischen Regelmäßigkeit zeigen in Hoffmanns kompositorischer Realisierung sogar eine Tendenz zur „offenen Formkonzeption“ [Brzoska: Besonnenheit, S. 157], obwohl immer noch vom Muster einer Sonatenhauptsatzform ausgegangen wird – eine Erkenntnis, die Brzoska allerdings drei Jahre später in einer erweiterten Studie revidieren muß.

Seine Untersuchung über Hoffmanns Beethoven-Deutung führt zu anderen Ergebnissen, indem nämlich Hoffmann den in der Beethoven-Rezension eingeführten Struktur-Begriff<sup>51</sup> auf die eigene Sinfonie übertragen haben soll:<sup>52</sup> Die satz-, ja zyklusübergreifende strukturelle Beziehung zwischen den Themen – Brzoska spricht Hoffmann dabei allerdings immer noch ein Bewußtsein zur finalen Formgestaltung zugunsten eines solchen zur zyklischen Abrundung der Sinfonie ab –, der Zusammenhang durch die Wiederholung eines rhythmischen Modells, die Reduktion der Themen auf ein substantielles Element<sup>53</sup> sowie eine grundlegende musikalische Schulung in Kontrapunkt, Instrumentation, etc. als Voraussetzung der „Besonnenheit“ nobilitieren die Gattung der Sinfonie nach den Kategorien der Literaturkritik des 18. Jahrhunderts und gewährleisten jene ästhetische Einheit des Werkes, welche die romantische „Metaphysik der Instrumentalmusik“ bedingt [Brzoska: Willkür, S. 149–151]. Daß Hoffmann in seinen Beethoven-Rezensionen demnach keine weithergeholten ästhetischen Theorien verbreitet, die womöglich vom Schöpfer jener Werke gar mißbilligt worden wären, beweist Beethovens sehr herzlicher Dankesbrief vom 23. März 1820 an den bereits schwer erkrankten Hoffmann.<sup>54</sup>

---

48 Moses Mendelssohn hält im Zusammenhang mit der Dichtungstheorie (bezogen auf die Ode) eine Selbstkontrolle des Dichters im zur Kreativität notwendigen Zustand der Ekstase für notwendig, d. h. eine rationale Distanz des Dichters gegenüber der eigenen begeisterten Empfindung. [Brzoska: Besonnenheit, S. 154 und Brzoska: Willkür, S. 141 und 147]

49 Vgl. Hoffmanns von Jean Paul übernommene Definition der „Trennung des Ich von der Musik“ in der Beethoven-Rezension; siehe dazu auch Kap. D.I.1.3 d. Arb.

50 „Kompositionstechnisches Korrelat dieser einheitlichen Stimmung aber ist die Verwandtschaft der Themen. [...] Hoffmann sieht in ihr das kompositorische Prinzip, das es Beethoven gestattet, ‚inneren Zusammenhang‘ in einem Werk zu stiften, dessen willkürliche Züge unbestritten sind.“ [Brzoska: Willkür, S. 148]

51 Kropfinger: Strukturbegriff, S. 480 ff.; siehe auch Kap. D.I.3.2 d. Arb.

52 „Es ist signifikant, daß der Merkmalkomplex, durch den Hoffmann den inneren Zusammenhang in Beethovens Werk gewährleistet sieht, Parallelen in seiner eigenen Symphonie findet. [...] Daß aber seine Kompositionspraxis eine tragende Prämisse seiner Beethoven-Deutung darstellt, zeigt sich daran, daß er in dessen analogen Verfahrensweisen eine ähnliche Intention verwirklicht sieht.“ [Brzoska: Willkür, S. 151]

53 „Ein Formverlauf, der sich dadurch konstituiert, daß die Themen auf einen substantiellen Kontrast reduziert werden, der hinter der Homogenität des Materials zunächst verborgen lag, ist dem dualistischen Sonatenprinzip diametral entgegengesetzt.“ [Brzoska: Willkür, S. 150]

54 „Euer Wohlgeborn! Ich ergreife die Gelegenheit durch Hr. Neberich, mich einem so geistreichen Manne, wie Sie sind, zu nähern – Auch über meine Wenigkeit haben Sie geschrieben; auch unser *Schwache, Hr. Starke*, zeigte mir in seinem Stammbuche einige Zeilen von Ihnen über mich. Sie nehmen also, wie ich glauben

Brzoska [Willkür, S. 144 f.] greift (unter erneuter Berufung auf Dahlhaus) die Thesen zur Übertragung der Odentheorie des 18. Jahrhunderts<sup>55</sup> auf die Gattungstheorie von Heinrich Christoph Koch<sup>56</sup> und Johann Abraham Peter Schulz<sup>57</sup> wieder auf und zwar als Basis für Hoffmanns „Ästhetik des Erhabenen“. Hierbei gelange Hoffmann zu einer Kompromißlösung für ein gattungstheoretisches Paradoxon, welches sich aus historisch unterschiedlichen Hörfahrungen erkläre und Hoffmanns Generation vor die Schwierigkeit der kompositorischen Realisierung stelle: Einerseits kommen die sogenannte „Ableitungstechnik“ und das Prinzip der „Kontinuität durch homogenes motivisches Material“ bereits innerhalb der Satzgruppen Kochs Forderung einer fließenden Verbindung der Themen ohne spürbare Zäsuren nach,<sup>58</sup> andererseits erfülle die „syntaktische Zwitterstellung“ des Seitenthemenkopfes<sup>59</sup> das Theorem von Schulz über frappante Übergänge und starke harmonische Kontraste ohne Verbindung, d. h. ohne Vorbereitung der Themen.<sup>60</sup>

Hierbei übersieht Brzoska [S. 145] jedoch, daß die Grundlage für seine These über den gattungstheoretischen Widerspruch zwischen Koch und Schulz, welche auf einer von Koch in seiner Kompositionslehre von 1793 ausgelassenen Passage aus Schulz' Sinfonie-Artikel in Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* beruht und die ästhetische Kategorie der „anscheinenden Unordnung in der Melodie und Harmonie“ nicht zitiert, da sie nicht zu Kochs Ausführungen paßt, insofern entzogen ist, als Koch dieselbe Passage – wenn auch neun Jahre später – in der Sinfonie-Definition seines *Musikalischen Lexikons* vollständig übernimmt und gerade dieses Werk als Lektüre Hoffmanns belegbar ist.<sup>61</sup> Da aber Koch in seiner *Anleitung* noch eine Ausnahmезäsur zwischen dem Hauptsatz und dem Seitensatz „genehmigt“ und sich die Relativierung dieser Verknüpfungsregel damit auch ausgerechnet noch auf eine der wichtigsten Stellen der Sonatenhauptsatzform bezieht, die Hoffmann demonstrativ übergeht, stellt dieser Sachverhalt kaum einen zwingenden Beweis für die innovative Verbindung zweier konträrer Gattungstheorien dar, womit Brzoskas Paradoxon-These widerlegt scheint.

Ein gänzlich anders geartetes Zentrum von Hoffmanns Kunstanschauung findet Keil [Mozart, S. 351] in Christian Gottfried Körners Aufsatz *Über Charakterdarstellung in der Musik* (1795) in Schillers *Horen*, in welchem der „Charakter“ und die Wahl von „keimhaften Themen“

---

muß, einigen Anteil an mir; erlauben Sie mir zu sagen, daß dieses, von einem mit so ausgezeichneten Eigenschaften begabten Manne Ihresgleichen, mir sehr wohl tut. Ich wünsche Ihnen alles Schöne und Gute und bin Euer Wohlgeborn mit Hochachtung ergebenster Beethoven“ [Günzel, S. 415] – Vgl. auch den Hinweis bei Dahlhaus: *Musikästhetik*, S. 86.

55 Moses Mendelssohns Odendefinition in den *Gedanken vom Ausdrücke der Leidenschaften*. In: Moses Mendelssohn. *Ästhetische Schriften in Auswahl*. Hg. von Otto F. Best. Darmstadt 1974. (Texte zur Forschung; 14)

56 Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 3. Theil, Leipzig und Rudolstadt 1793, S. 305 f.

57 Vgl. die Artikel „Ode“ und „Symphonie“ von Johann Abraham Peter Schulz in der *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771–74) von Sulzer; Koch zitiert dieselben unter Sulzers Namen zunächst in seiner *Anleitung* (1793) nur unvollständig, ergänzt dann jedoch die ausgelassenen Passagen in seinem *Musikalischen Lexikon* (1802), siehe Zitat S. 31 d. Arb.

58 „Die aus der Ableitung des Seitenthemas resultierende Verschleierung der formalen Zäsur zwischen Haupt- und Seitensatz läßt sich auf eine Forderung der zeitgenössischen Gattungstheorie zurückführen, die Heinrich Christoph Koch im 1793 publizierten dritten Band seiner Kompositionslehre formuliert hat.“ [Brzoska: *Willkür*, S. 144]

59 „Die syntaktische Ambivalenz des Seitenthemas resultiert aus der kompositorischen Umsetzung einer paradoxen Intention.“ [ebd., S. 146]

60 Siehe dazu die fettgedruckten Hervorhebungen d. Verfasserin in Zitat S. 32 d. Arb.

61 Gemäß Kropfinger kannte Hoffmann Kochs Lexikon, da er dieses im *Kater Murr* zitiert. [Kropfinger: *Strukturbegriff*, S. 480 und S. 482, Anm. 10]

## I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann

zum einheitsbildenden Prinzip erklärt werden.<sup>62</sup> Da das motivische Material bereits in der Exposition erheblich verarbeitet und auch untereinander gekoppelt wird, fällt die Durchführung im Vergleich zu Werken der Wiener Klassik sehr viel knapper aus und mündet folglich in eine nahezu identische Reprise.<sup>63</sup> Dies deckt sich gleichfalls mit Keils Ansatz über Hoffmanns in einer Baum-Metapher ausgedrücktes künstlerisches Ideal<sup>64</sup> sowie seine „Samenkorntheorie“ als ästhetische Maxime nach der „Einheit in der Mannigfaltigkeit“, die Hoffmann auch auf Beethovens Fünfte anwendet [Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 199 f.]:

„Wie ästhetische Meßkünstler im Shakespeare oft über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben, und nur dem tiefen Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst: so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die innere Struktur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird.“ [Schriften zur Musik, S. 37]<sup>65</sup>

Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 197 f.] verwirft ohnehin die unausrottbare Argumentation, Hoffmann habe die geltenden kompositorischen Normen gekannt und sei ihrer bereits überdrüssig gewesen, da in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überhaupt kein eindeutiges begriffliches Bewußtsein von einer Sonatenhauptsatzform im heutigen Sinne bestanden habe<sup>66</sup> und Hoffmann in der Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie auch kein Wort über einen Thematikismus innerhalb einer geprägten formal maßgeblichen Norm verliert.<sup>67</sup> Er verwendet

62 Daß Hoffmann jedoch der ästhetischen Kategorie des „Charakters“ im Sinne des 18. Jahrhunderts, also auch jener Sulzers und Körners, gerade in seiner Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie eine Absage erteilt hat, legt Marlene Schmidt [Charakter, S. 133] in ihrem Schlußkapitel dar: „Damit hat Hoffmann die auf Deutlichkeit und Bestimmtheit gegründeten musikalischen Kategorien des 18. Jahrhunderts endgültig verabschiedet. Für ihn beruht das Wesen der musikalischen Kunst in ihrem unbestimmten, rein poetischen, das heißt romantischen Charakter.“ – Vgl. zum Charakterbegriff auch bei de Ruiter und Schmalzriedt sowie Kap. A.II.3.1 d. Arb.

63 Schon aus diesem Grunde ist die Behauptung von Greeff [S. 162], daß die Reprise in Hoffmanns Sinfonie als wirkliches „Ergebnis“ aus der Durchführung hervorgehe, hierbei gänzlich unverständlich. – Vgl. hierzu auch Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 201–206 sowie Keil: Mozart, S. 351: „Hier kündigt sich eine in vielen Werken hervorstechende stilistische Eigentümlichkeit Hoffmanns an: seine oft beobachtete Vorliebe für die Kombination unterschiedlicher Themen, die häufig auf nur diesen Zweck hin entworfen zu sein scheinen. Dies wird sich am Schlußsatz noch deutlicher zeigen lassen.“

64 Schriften zur Musik, S. 342 ff. (*Zufällige Gedanken beim Erscheinen dieser Blätter*), siehe Anm. 703, S. 272.

65 Siehe zur Bildlichkeit des Keimes auch das Zitat auf S. 35 d. Arb.

66 Ein „Schulschema“, das nachträglich allen zuvor komponierten Sinfonien in Analysen aufgepreßt wurde, ist erst um 1830 von Czerny und Adolph Bernhard Marx entwickelt worden. [Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 199] – Viertel [S. 134] unterstreicht auch im Hinblick auf Webers Sinfonien die Problematik des historischen Wandels der Sonatenform und deren „Verlagerung des Akzentes vom harmonischen Gefüge zur thematischen Anlage“. – Vgl. dazu Carl Dahlhaus: Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs. In: Archiv für Musikwissenschaft 35 (1978), S. 155–177; J. P. Larsen: Sonatenform-Probleme. In: Festschrift Friedrich Blume. Kassel 1963, S. 221–231; F. Ritzel: Die Entwicklung der Sonatenform im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1969.

67 Viertel [S. 134 f.] verweist innerhalb der Untersuchung der Weberschen Instrumentalmusik in Abgrenzung zu A. B. Marx auf die Sonatenformtheorie Heinrich Birnbachs [*Über die verschiedene Form größerer Instrumentalstücke*. In: Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung 4 (1827)], die in der Konzentration auf die harmonische Anlage den „modulatorischen Ablauf als Träger der Sonatenform“ bestimmt und Elemente hervorhebt, die sowohl bei Weber als auch bei Hoffmann einen größeren Stellenwert einnehmen, wie noch zu sehen sein wird: „Von einem Kontrast der beiden Themen als wesensbestimmendem Merkmal der Sonatenform ist bei Birnbach nicht die Rede, im Gegenteil wird das Gemeinsame im Ausdruck von Haupt- und Seitenthe-

vielmehr andere Begriffe ohne direkte inhaltliche Entsprechung zur uns geläufigen Terminologie, z. B. Exposition = 1. Teil, Durchführung = 2. Teil, Reprise = Wiederholung des 1. Teils, und hatte wie die meisten Theoretiker des 18. und frühen 19. Jahrhunderts ein Bild von einer zweiteiligen Sonatenform.

## 4. Analyse

Auf dieser verbreiterten Forschungsbasis zu Hoffmanns Kompositionen, welche die später zu betrachtende Bedeutung literarischer und philosophischer bzw. kunstästhetischer Prinzipien für den Komponisten Hoffmann vorwegnimmt und deren resümierende Darstellung noch vor der eigentlichen Analyse zur Hintergrundinformation vonnöten gewesen ist, läßt sich ein noch viel weitergehendes Gliederungsverfahren auf die Es-dur-Sinfonie anwenden. Unschwer herrscht bei Hoffmann statt der zu seiner Zeit gerade erst im Werden begriffenen kompositorischen Norm ein anderes Konzept vor, welches ansatzweise auf Liszts „Themen- und Motiv-Transformation“<sup>68</sup>, wie er sie in seinen Symphonischen Dichtungen entwickelt hat, hinausläuft; überhaupt läßt sich auch in ästhetischer Hinsicht eine geistige Brücke zu diesem Vertreter der musikalischen Romantik schlagen.<sup>69</sup>

### 4.1 *Adagio e maestoso* (C, Es) – *Allegro* (3/4, Es)

Im Grunde spricht zum Beispiel nichts dagegen, die „bedenkliche Nähe zu Mozarts Einleitung“ sowie die Reminiszenz wegen sogenannter „metrischer Unregelmäßigkeiten“,<sup>70</sup> wie sie Keil für KV 543 konstatiert,<sup>71</sup> als eine Art Widmung bzw. „Variation“ oder „Paraphrase über ein Thema von Mozart“ im Lisztschen Sinne zu verstehen. Auch Seedorf [S. 87] bestätigt das

---

ma stärker betont als ihr Gegensatz. Und auch für den Durchführungsteil gibt Birnbach keineswegs eine thematisch-motivische Arbeit, sondern den Modulationsablauf als das eigentlich Bestimmende an.“

68 Vgl. Dahlhaus: Liszt, S. 37 f.: „Ein musikalischer Gedanke wird abgewandelt, indem das melodische oder diastematische Substrat in verschiedenen Rhythmisierungen und in wechselnden Tempi Gestalt annimmt. Technisch ist die Transformation, wie sie Liszt handhabt, von thematischer Arbeit im Sinne Haydns und Beethovens schroff unterschieden, am sinnfälligsten dadurch, daß die Transformation, formelhaft gesprochen, in rhythmischer Variabilität bei diastematischer Identität, die thematische Arbeit dagegen umgekehrt in diastematischer Variabilität bei rhythmischer Identität besteht. Die ästhetisch-formalen Funktionen aber, die durch die Techniken erfüllt werden, sind durchaus analog: Durch thematische Zusammenhänge, die als Ausprägung von Logik in der Musik erscheinen, konstituiert sich große Form als musikalischer Diskurs.“

69 „Liszts Konzeption der Programmmusik steht der Ästhetik E. T. A. Hoffmanns nicht so fern, wie man unwillkürlich vermutet, solange man in der starren, ungeschichtlichen Antithese von absoluter und Programmmusik befangen ist. Die Tonmalerei, die Hoffmann verpönte, ist in den symphonischen Dichtungen ein durchaus sekundäres Moment; die Überzeugung, daß die Instrumentalmusik ein Organon der Metaphysik sei, teilte Liszt mit Hoffmann; und die Programmatik der symphonischen Dichtungen unterscheidet sich von der Phantastik, für die Hoffmann plädierte, lediglich durch die Tendenz, die unbestimmten, ahnungsvollen Assoziationen zu präzisieren und an fest umrissene Begriffe oder Gestalten anzuknüpfen.“ [Dahlhaus: Programmmusik, S. 370]

70 „Man erkennt schon hieran, daß die klassische Einleitung viel weniger den üblichen harmonischen und formalen Normen unterworfen ist, als der eigentliche Kopfsatz selbst.“ [Keil: Mozart, S. 352]

71 „Mozarts Einleitung mit ihrem Phrasenaufbau aus 6+2+5+6+2+4 Takten ist also auch kein Muster ‚klassischer Symmetrie‘. Man kann daher Hoffmanns Einleitung kaum als Beispiel eines ‚romantischen‘ Aufbegehrens wider die ‚klassischen‘ Fesseln ansprechen. [...] Wenn geradtaktig gegliederte Phrasenbildung und dichte, auch kontrapunktisch vertiefte motivische Arbeit, die Einhaltung formaler Normen und ein durchsichtig-klarer, durchbrochener Orchestersatz charakteristische Kennzeichen hochklassischen Stils sind, dann ergibt sich als beinahe paradox anmutendes Resultat, daß Hoffmanns Sinfoniesatz *klassischer* als der Mozarts ist.“ [ebd., S. 352 f.]

I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann

besondere Verhältnis von Vorbild und Verehrer innerhalb seiner vergleichenden Studie über Mozarts *Requiem* und Hoffmanns *Miserere* in b-moll:

„Der Name Mozarts und die in ihm enthaltene Verpflichtung sind demnach für Hoffmanns Laufbahn als Komponist von prägender Bedeutung gewesen, prägend aber in einem Sinn, der sich nicht mit den Kategorien Nachahmung oder Epigontum fassen läßt. Die zahlreichen Reminiszenzen an Werke Mozarts, etwa die Anklänge an dessen große Es-Dur-Symphonie (KV 543) in Hoffmanns 1806 entstandener Symphonie in der gleichen Tonart, haben immer wieder den Blick verstellt für den Abstand zur Musik des verehrten Idols – eine Distanz, die Hoffmann offenkundig, als Ausdruck der von Kunz angeführten »Pönitenz«,<sup>72</sup> bewußt anstrebte.

Außerdem zeigen bereits die ersten Takte jenseits ihrer vermeintlichen Zitatfunktion die Grundcharakteristika der im Verlauf des Kopfsatzes sowie der ganzen Sinfonie transformierten Themenbausteine, auch wenn die Merkmale der Introduction zunächst nicht aus dem Rahmen gängiger langsamer Einleitungen zu fallen scheinen [siehe Schema S. 403 im Anhang d. Arb.]:<sup>73</sup>

a) Tonrepetitionen und „Primfortschreitungen“ [(B)] bestimmen die anfängliche „horizontale“ Ausrichtung der Hauptthematik, d. h. des späteren zweiten Hauptthemas [Notenbeispiel 16],

Fl-Hr 1 f Tr-B 1 f/ff Hr-Va 7 (f)

**Notenbeispiele 1 bis 3**

welche ganz unspektakulär von auf- und absteigenden Melodielinien und/oder Dreiklangsbrechungen [(E)] umrahmt werden, die auch Teilmotive des ersten Hauptthemas verbinden [Notenbeispiel 11, T. 20 f.].

VI 1+2 2 Fl/Ob 13 (p) B 8 (p)

**Notenbeispiele 4 und 5**

<sup>72</sup> Gemeint ist ein Ausspruch Hoffmanns gegenüber Carl Friedrich Kunz, wiedergegeben in C. F. Kunz: *Supplemente zu Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann's Leben. Noch unbekanntene Scenen aus seinem fünfjährigen Aufenthalte in Bamberg*, in: Phönix. Frühlingszeitung für Deutschland. 1. Jahrgang, Frankfurt a. M. 1835. [Zit. bei Schnapp: Dokumentenband, S. 595]

<sup>73</sup> Alle in dieser Arbeit eingeführten Themen-/Motivbuchstaben und -kürzel erscheinen im Fließtext in eckigen Klammern, die zur besseren Orientierung auch in den aus der Sekundärliteratur übernommenen Passagen beibehalten werden. Abweichende Bezeichnungen aus den Originalbeiträgen werden bei Bedarf angemerkt.

b) Auf anfänglich gedehnte Notenwerte folgen zwei bis drei kürzere, welche darauf wieder durch längere „ausgebremst“ werden, wovon mannigfache rhythmische Varianten ableitbar sind; außerdem wird ein Motiv (T. 3 in der Oboe und T. 6 im Fagott) eingeführt [D], welches das Hauptthema im Finale stellen wird [Notenbeispiele 24 und 25]

#### Notenbeispiele 6 und 7

und in der Einleitung bereits dreimal in reduzierter Form [D\*] (T. 8–10) und in seiner Umkehrung (T. 3 und 6) auftritt [(D)].

#### Notenbeispiele 8 bis 10

Der ungewöhnlich stockende Übergang zum *Allegro* (3/4, Es) ab Takt 16 verschleiert die Motive und deren Metrik, läßt somit zunächst den Charakter des „Hauptthemas“ offen [siehe Schema ab S. 404 im Anhang d. Arb.]. Eine gewisse Verwandtschaft des viertaktigen Anfangsmotivs mit dem Dreiklangsbeginn des Mozart-Themas, besonders durch die thematische Mitwirkung des Horns, in einer zweistimmigen Imitation (Blechbläser und Streicher gegen Holzbläser) ab den Takten 38 ff. sowie 100 ff. findet sich im übrigen auch in Beethovens *Eroica* fast tongetreu.<sup>74</sup> Die Phrasenverschränkung, welche laut Keil [Mozart, S. 349] sogar mit einem „planvollen Prozeß zunehmender Phrasenverkürzung“ einhergeht, deutet jedoch über eine klangliche Anlehnung an Mozart hinaus.

Die einzelnen Abschnitte des ersten Hauptthemas tragen im Rahmen der hier versuchten Detailanalyse folgende Motivbezeichnungen: Die Violinen mit ihren sozusagen „vertikal“ ausgerichteten Dreiklangssprüngen (T. 16–19) stellen Motiv [A] vor, die Lauffigur der Solo-Flöte (T. 20 f.) kennzeichnet Überleitungselemente [E], und der Dreinoten-Einwurf im Unisono sämtlicher Streicher (T. 22 f.) verweist auf die Thematik [D] späterer Sätze.

<sup>74</sup> „Mit dem Aufgreifen eines von Mozart ‚entdeckten‘, musikalisch ausdrucksstarken Klangeffekts befindet sich also Hoffmann in bester Gesellschaft.“ [Keil: Mozart, S. 347]

I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann

Notenbeispiel 11

Keil wie Brzoska, deren Analysen an dieser Stelle aufgegriffen und weiterausgebaut werden sollen, verweisen auf den Zusammenhang der Themen und ihre gegenseitige Ableitung: Der nach der Wiederholung des Hauptthemas eingeschobene Takt 30 [B\*] – von Greeff und anderen als bloßes „Anhängsel“ betrachtet – stellt ein Kontrastmotiv vor, das Züge der Introduction trägt.

Notenbeispiele 12 bis 14

Aus diesem entsteht in der Fagottstimme (T. 36) eine erweiterte Variante<sup>75</sup> als Kadenzfigur mit transitivem Charakter [B], die nun wiederum den Anfang des zweiten Themas (T. 56) vorwegnimmt.<sup>76</sup>

Notenbeispiel 15

Das zweite Hauptthema, das unvorbereitet von der Soloklarinette eingeführt wird, gliedert sich in einen „horizontal“ ausgerichteten Viertakter [B] (T. 56–59), dessen lineare Stimmführung auf das erste Hauptthema des zweiten Satzes einwirken wird, und einen verschachtelten Nachsatz [C] (ab T. 60), welcher im Menuett besondere Relevanz erhält: Es bestehen demnach motivische Querverbindungen zwischen den Sätzen, auf deren Offenlegung das anschließende Kapitel A.I.5. in Erweiterung der Ansätze von Keil und Brzoska abzielt.

<sup>75</sup> „Aus der zweimaligen Abfolge dieses rhythmischen Modells ist wohl das Motiv der Takte 36/37 entstanden, die am Ende der Überleitungsphrase zwischen erstem und zweitem Einsatz des Hauptthemas stehen.“ [Keil: Mozart, S. 350]

<sup>76</sup> «C'est ainsi que l'ambiguïté syntactique du début du second thème est fondée: ce qui formellement a la fonction de la première partie du second thème est entendu syntactiquement comme la seconde partie d'une variante du thème principal.» [Brzoska: Besonnenheit, S. 153; vgl. Brzoska: Willkür, S. 144] – Vgl. auch Keil [Mozart, S. 350 f.], der das erste Thema in die Motive a, b und c unterteilt, wobei Takt 36 als Ableitung von c (T. 22) das Motiv c' stellt, dessen Unterstimme das Seitenthema d antizipiert: „Das bedeutet aber gerade, daß aus Motiv c über seine Variante c' das Seitenthema erwächst. Das vermeintliche Anhängsel hat sich als der Keim zum zweiten Thema entpuppt und damit wäre die gesamte motivische Substanz des Satzes aus dem ersten Thema abgeleitet: Die Mannigfaltigkeit der musikalischen Gedanken entsteht aus der Einheit des Themas.“

Kl (Solo)

### Notenbeispiel 16

Die Wiederholung des verkürzten ersten Themas in kanonischer Imitation auf der Tonika (ab T. 24) vor dem eigentlichen Auftreten des zweiten Themas läßt einen Nachsatz erwarten, stattdessen erscheint das „Kontrastmotiv“ [B\*] in Takt 30 als vorzeitige Ableitung des zweiten Themas. Im Gegensatz dazu suggeriert der Vordersatz des zweiten Themas einen Schlußpunkt,<sup>77</sup> obwohl das zweite Thema gleich dreimal im kanonischen Anlauf auf der Dominante eingeführt wird (T. 64) und daraufhin wieder durch einen eingeschobenen Trugschluß in g-moll unterbrochen wird (T. 71), ohne zuvor durch eine Kadenz fixiert zu werden [Brzoska: Willkür, S. 143 f.].

Die zweite Hälfte des zweiten Themas (T. 60) erscheint überraschend [C], da erst durch sie klar wird, daß das vorherige Motiv schon der Beginn des „Seitenthemas“ ist.<sup>78</sup> Außerdem erinnern die zwei Folgetakte des zweiten Themas (T. 60 f.) in ihrer Intervallstruktur an den Anfang des Hauptthemas [Notenbeispiel 11].<sup>79</sup>

Obwohl sich Brzoska zunächst scheut, von „kontrastierender Ableitung“ zu sprechen, da erst die Untersuchung der Harmonik, um welche er Keils Analyse ergänzt, über die Funktion der motivischen Verwandtschaft entscheide [Brzoska: Willkür, S. 143], kommt er dennoch zu dem Ergebnis, daß Hoffmanns Gattungsästhetik eine „planvolle Ableitung aller Teile aus einer einheitlichen motivischen Substanz“ heraus einschließe.<sup>80</sup>

Bei genauerer Prüfung kann über diese Ansätze beider Forschungspositionen sogar noch hinausgegangen werden: Das eigentliche „Hauptthema“ – nicht nur des ersten Satzes, sondern der gesamten Sinfonie – stellt das zweite Thema (der Begriff „Seitenthema“ wäre hiermit ohnehin unglücklich gewählt) des Kopfsatzes ab Takt 56 dar [B], und wenn Brzoska bemerkt, daß der Nachsatz [C] hier nur ein einziges Mal (außer natürlich in der Reprise) erscheint [Brzoska: Willkür, S. 144], mag es daran liegen, daß Hoffmann aus Elementen der Passage ab Takt 60 [C] das Hauptmaterial für den dritten und vierten Satz entwickelt, während der Vordersatz des zweiten Themas [B] die motivische Substanz für die ersten beiden Sätze liefert! Dabei tauchen alle im Kopfsatz vorgestellten Motive (es ist verfehlt, von „Themen“ zu sprechen) in unterschiedlicher Gewichtung über die ganze Sinfonie verteilt wieder auf, wie die tabellarische Übersicht am Ende von Kapitel A.I.5. zeigt [Tabelle 1 und Tabelle 2, S. 26].

Der Vorgriff der Bläser auf das zweite Thema in Takt 36 f. verbindet gleichzeitig Elemente des Vorder- und des Nachsatzes, indem nur das Fagott Motiv [B] tongetreu anspielt [Notenbeispiel 15], während die Oberstimmen dessen Spiegelung [B+C] präsentieren, wie sie sodann in Takt 61 und 62 erscheint [Notenbeispiel 16]:

77 „Der Vordersatz des Seitenthemas wird als Nachsatz einer Hauptthemenvariante empfunden.“ [Brzoska: Willkür, S. 144]

78 «La qualité la plus universelle de cette exposition de sonate est l'arrangement systématique d'un moment de surprise lors de l'attaque du second thème.» [Brzoska: Besonnenheit, S. 154; vgl. Brzoska: Willkür, S. 144]

79 Brzoska: Besonnenheit, S. 151 und 153.

80 Brzoska: Willkür, S. 147; vgl. auch Keil: Mozart, S. 349: „Es geht ihm sichtbar darum, im Verlauf des Stückes den wahren musikalischen Charakter der Themenbestandteile, der am Anfang noch kaum zu erahnen ist, überhaupt erst zu entwickeln.“

## I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann



### Notenbeispiel 17

Bemerkenswerterweise befindet sich die maximale Verkürzung des Hauptmotivs [\*], also des Vordersatzes des zweiten Themas [B], genau in der Hälfte des Kopfsatzes bei Takt 150, wo es nach dem ersten Viertel der nur 40 Takte langen Durchführung die Form von einer Viertelpause, zwei Vierteln auf gleicher Tonstufe mit nachfolgender kleiner Terz abwärts erreicht:



### Notenbeispiel 18

Die formalen und harmonischen Kniffe zur Einführung eines sozusagen „verdeckten zweiten Themas“, die Brzoska aus Hoffmanns Beethoven-Rezension abgeleitet wissen will,<sup>81</sup> leuchten nun um so mehr ein, wenn man davon ausgeht, daß das vermeintliche „Seitenthema“ als Motivkeim bereits von Anfang an, das heißt also auch seit der ersten Note der langsamen Einleitung [(B)], präsent war. Demnach entpuppt sich das im *Allegro* chronologisch später eingeführte Thema als eigentlich zentrales, für die gesamte Sinfonie konstituierendes Motiv, während das erste Thema [A] schon aus seiner Struktur der Dreiklangsbrechung heraus eigentlich mehr figurative Elemente liefert, die auch in der Durchführung lediglich überleiten. Der Nachsatz des zweiten Themas [C] kann natürlich z. T. als kontrastierende Umkehrung der Intervallstruktur des Vordersatzes [B] interpretiert werden, wie es eine ordentlich in sich geschlossene Periode in der Regel verlangt; er übernimmt aber gleichzeitig die größere Diastematik des ersten Themas [A] anstelle des repetitiven Charakters des zweiten [B] und stellt somit eine doppelte Verbindung her.

## 4.2 *Andante con moto* (6/8, As)

Keil und Brzoska erkennen Hoffmanns für die gesamte Sinfonie gültiges Prinzip des Zyklischen unter anderem darin, daß im zweiten Satz Elemente der beiden Themen aus dem ersten Satz kombiniert auftreten [siehe Schema ab S. 407 im Anhang d. Arb.]: [A] in Takt 24 f. und [B] in Takt 26 f.,<sup>82</sup> was in seiner grotesken Deformation des Motivcharakters laut Brzoska [Besonnenheit, S. 156] an Berlioz' *Symphonie fantastique* erinnere, da die im Walzerrhythmus zitierte *idée fixe* des zweiten Satzes mit Hoffmanns Technik vergleichbar scheine.

81 «Cette ‹Besonnenheit› – c'est-à-dire structurelle – se manifeste en ce que le second thème de sa symphonie est une dérivation de la conclusion du premier. La spécificité du moment de surprise de l'exposition résulte du fait que le début du second thème se dévoile – pour citer une autre expression caractéristique de Hoffmann – comme ‹Doppelgänger› (double) de la conclusion du thème principal.» [Brzoska: Besonnenheit, S. 155 f.]

82 „Diese kurze Beschreibung enthält bereits das Wesentliche und für Hoffmann Typische: die motivische Vielfalt der reihend aneinander gefügten Phrasen wird einerseits von einer klar gegliederten dreiteiligen Großform getragen; den musikalischen Zusammenhalt garantiert die Präsenz von Motiv a1 in sämtlichen 11 Abschnitten des Satzes. Das Problem der Einheitsgestaltung ist auf diese Weise erneut musikalisch überzeugend gelöst worden.“ [Keil: Mozart, S. 354] – Zu Keils Motivbezeichnungen siehe Anm. 76, S. 16 d. Arb.



### Notenbeispiel 19

Erweitert man diesen Gedanken auf alle Sätze von Hoffmanns Sinfonie, insbesondere auch auf das gewissermaßen „ironisch“ verzerrte Menuett,<sup>83</sup> reduziert sich das thematische Material beinahe zwangsläufig auf ein paar variierte, die ganze Sinfonie durchlaufende Motivkeime.

Die Strukturverwandtschaft der Satzthemen durch ihre wechselseitige Kombination werde laut Brzoska [Willkür, S. 149f.] über die sukzessive und simultane Verknüpfung der Motive von der „Latenz zur Evidenz“ geführt. Ein weiterer Zusammenhang entstehe durch die Wiederholung eines rhythmischen Modells, wobei die Tonrepetition des Seitenthemas zudem mit dem Anfangsmotiv von Beethovens fünfter Sinfonie eine gewisse Verwandtschaft und dieselbe formbestimmende Funktion habe und ebenso in Engführung, Imitation, Abspaltung, Kontraktion und schließlich Reduktion auf ein Kernmotiv durchgeführt werde. Ein ebensolches Verfahren ist durch Liszt ausgearbeitet und verfeinert worden.<sup>84</sup>

Das ursprünglich erste Motiv des Kopfsatzes [A] (T. 16) taucht im zweiten Satz allerdings lediglich einmal auf in Takt 24, außer natürlich in der „Reprise“ (A–B–A-Struktur) in Takt 88. Ebenso isoliert erscheint der Nachsatz des zweiten Themas [C] aus dem Kopfsatz (dort T. 60 und 225) in Form von [(C)], wie gleich weiter ausgeführt, quasi als rein erinnerndes Zitat, was schlüssigerweise damit zusammenhängt, daß im zweiten Satz ein anderes Thema, nämlich das tonrepetierende [B], im Vordergrund steht und auch hier erst seine angemessene Verarbeitung erfährt:



### Notenbeispiel 20

Im zweiten Satz treten nun des weiteren zahlreiche Motivkombinationen auf, die eine genaue Zuordnung zum ursprünglich ersten (T. 1 ff.) und zweiten (T. 24 ff.) Thema nahezu unmöglich machen und für die Variabilität der gewählten Motive sprechen. Ein exponiertes Oboensolo [(C)], das nur im Zusammenhang mit dem Hauptthemenkomplex des zweiten Satzes auftritt (T. 7, 76 und 11; in Takt 48 von Flöte und Klarinette übernommen), will sich nicht so recht in die monothematische Melodielinie fügen und kann deshalb bereits wiederum als Ausblick auf das ähnliche, von viel größeren Intervallsprüngen geprägte Menuett-Thema gelten, welches das ursprünglich dritte Motiv des Kopfsatzes ausgiebig verarbeitet, nämlich Thema [C], das hier im langsamen Satz nur eine Art Floskel-Einschub darstellt.

83 „Mit einem Menuett in c-Moll in Gestalt eines Kanons wird der Charakter gerade des Tanzes, der dem 18. Jahrhundert als Inbegriff des Natürlichen galt, ins beinahe Bizarr-Groteske deformiert.“ [Keil: Mozart, S. 346] – Siehe dazu auch Anm. 86, S. 20 d. Arb.

84 So auch eine ähnliche gedankliche Verbindung bei Miller [Stilreinheit, S. 458]: „Liszt hatte E. T. A. Hoffmanns Vorstellung von der Musik als Sprache so systematisiert, daß er sich des Zusammenwirkens von Melodie, Rhythmus und Harmonie wie eines erlernbaren Idioms in seinen Tondichtungen bedienen konnte.“

## I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann



### Notenbeispiel 21

#### 4.3 Menuetto (3/4, c)

Die Einheit mit dem Trio (*Majore*), welches lediglich eine Durvariante des Menuett-Themas (*Minore*) darstellt, so daß laut Keil [Mozart, S. 355] zwei selbständige Menuette sozusagen die „Moll- und Durgestalt einer einzigen Menuett-Idee“ verkörpern,<sup>85</sup> erklärt die ungewöhnliche tonartliche Disposition sowie die bizarre Gestalt des dritten Satzes [siehe Schema ab S. 408 im Anhang d. Arb.].<sup>86</sup>

VI 1+2 *f*

alle Str *f* *tr*

### Notenbeispiele 22 und 23

Das Menuett-Thema [Notenbeispiel 22] stellt ein Paradebeispiel für das „Baukasten-Prinzip“ dar, indem einzelne Takte beliebig hinter- und ineinandergeschachtelt werden. Der hüpfende Gestus, der mit seinen gestreckten Intervallsprüngen einen krassen Gegensatz zur bisherigen „horizontalen“ Melodiebewegung darstellt, stammt, wie bereits öfters erwähnt, aus dem Nachsatz [C] des zweiten Themas im Kopfsatz [Notenbeispiel 16] und klang in den Bläusersoli [(C)] des langsamen Satzes an [Notenbeispiel 21]. Die mannigfachen Spiegelungen und Umkehrungen [B+C] im zweiten Wiederholungsteil (T. 17 ff.) [Notenbeispiel 31] sowie im Trio (T. 49 und 51) [Notenbeispiel 23] verweisen jedoch wiederum auf das zentrale Thema der Sinfonie [B], in diesem Fall nämlich auf Takt 57 des Kopfsatzes [Notenbeispiel 16].

Erklärt auch Schnapp im Vorwort zur Sinfonia Haydn zum Vorbild, namentlich dessen kanonisches Menuett im Streichquartett d-moll op. 76 Nr. 2 („Quintenquartett“), so erinnert

<sup>85</sup> Keil [Mozart, S. 355] erinnert gleichzeitig an das doppelte Menuett in Hoffmanns A-dur-Sonate.

<sup>86</sup> „Dies steht im Zusammenhang mit seiner den Tanzcharakter erheblich verzerrenden Gestalt als strenger zweistimmiger Kanon in der Oktave.“ [Keil: Mozart, S. 354] – Mit dem Begriff des „Bizarren“, den Hoffmann auch auf Beethovens Kompositionen (allerdings im positiven Sinne) angewendet hat, wurde um 1800 eine schwer faßliche, verfremdete Schreibweise bezeichnet, die durch ihre scheinbare Regellosigkeit provozierte: „In die heutige analytische Sprache übertragen: es waren sicherlich die Besonderheiten der Beethovenschen Prozessualität, beruhend auf einer der weitgespannten Form dienenden Entfaltung des musikalischen Gedankens. Und dieses Moment war deswegen besonders ungewöhnlich, weil Beethovens hierfür verwendetes thematisches Material sich vom herkömmlichen Thementyp entschieden entfernte. Hoffmann hatte mit dem Hinweis auf Beethovens ebenso kurze wie einfache ‚Gedanken‘ oder ‚Figuren‘ auf einen Kernpunkt verwiesen. Und er hatte dieses Moment mit dem unwiderstehlichen Entwicklungszug Beethovenscher Satzstruktur verbunden.“ [Kropfinger: Komponieren nach Beethoven, S. 82]

der ganze Gestus von Hoffmanns Menuett jedoch diesmal viel eher an Mozart, und zwar an den dritten Satz der „kleinen“ g-moll-Sinfonie KV 550. Im übrigen verwendet Hoffmann hier anstelle der Trompete in Es ein Clarino in C.

#### 4.4 *Allegro molto* (♩, Es)

Im Finale erlaubt sich Hoffmann schließlich ein Spiel mit verworrenen kontrapunktischen Verschränkungen,<sup>87</sup> wobei wie im ersten Satz der sehr knappen Durchführung eine fast notengetreue Reprise folgt und ein Vier-Ton-Motiv als „Keimzelle des ganzen Satzes“ dient [siehe Schema ab S. 409 im Anhang d. Arb.]. Dieses steht zusammen mit einem ähnlich strukturierten Kontrasubjekt in vielfältigen variierenden Ableitungen (Umkehrung, Diminution, etc.) als „komplexes Puzzle ineinander verschränkter Motive und Phrasen“ zur Verfügung [Keil: Mozart, S. 355 f.].

#### Notenbeispiele 24 und 25

Dennoch herrscht in der Binnenproportionierung eine strenge Spiegelsymmetrie der einzelnen Teile,<sup>88</sup> die gemeinsam mit der Motivverwandtschaft der Ecksätze die Sinfonie zyklisch überformt.<sup>89</sup>

Der Finalsatz beschränkt sich letztlich auf die Ausgestaltung des vierten im Kopfsatz vorgestellten Themas [D], das schon in der langsamen Einleitung [(D)] eine zentrale Rolle [Notenbeispiele 6 bis 10] innehatte und sich aus dem Trillereinwurf der Streicher in *f* aus Takt 22 entwickelt hat [Notenbeispiel 11]. Kombiniert wird es allerdings mit den Hauptthemen aus dem zweiten und dritten Satz [B und C], während das Dreiklangsthema des Kopfsatz-*Allegros* [A] gänzlich an Bedeutung verloren hat, nicht einmal mehr zur Begleitung oder Überleitung eingesetzt wird und nur noch sporadisch auf eine Trillerfigur verkürzt [A\*] erscheint (T. 31 und 42, entsprechend in der Reprise). Der tonrepetierenden [B] wie der sprunghaften Melodik [C] folgt eine fließende Kontrapunktik, die nochmals alle Merkmale vorheriger Motivmanifestationen in sich vereint, ohne sich zu wiederholen.

87 Bezeichnenderweise fällt das Urteil von Greff [S. 31] über Hoffmanns vierten Satz ähnlich wie in dessen Rezension des Finales von Beethovens Fünfter aus [Schriften zur Musik, S. 50: „wie eine geniale Rhapsodie“], da Hoffmann das eigene geschilderte Phänomen in die Tat umgesetzt hat: „Der ganze Satz wirkt wie eine kühn entworfene, lebhaft bewegte und unaufhaltsam einherrauschende Rhapsodie.“

88 „Auf die strukturellen Besonderheiten aller vier Sätze zurückblickend zeigt sich, daß Hoffmann stets spiegelsymmetrische Formungen anwendet, sowohl hinsichtlich der Gesamtform (zweiter und dritter Satz) wie auch bei der Anordnung der Themen (Ecksätze). So überrascht es kaum noch, wenn sich auch die Sinfonie im Ganzen als ‚zyklisch‘ abgerundet erweist: [...]“ [Keil: Mozart, S. 357]

89 „Eine Besonderheit Hoffmannscher Kompositionstechnik, die bislang unbeachtet blieb, wurde vor allem an den Ecksätzen herausgestellt: sie betrifft das Bestreben, die jeweiligen Teile sowohl in ihrer Binnenstruktur als auch in der Gesamtarchitektur durch symmetrische beziehungsweise zyklische Formung auszubalancieren. Dies bildet eine charakteristische Konstante seines Stils, der neben den meisten Instrumentalwerken zum Beispiel auch die Zauberoper *Undine* und das *Miserere* verpflichtet sind.“ [ebd., S. 361]

## 5. Form und Motivtransformation

Wurden bis hierhin in der Kurzcharakteristik der einzelnen Sätze hauptsächlich analytische Vorgaben der Interpretationen von Keil und Brzoska berücksichtigt, lassen sich deren Erkenntnisse im folgenden – wie vereinzelt bereits angedeutet – durchaus auf die ganze Sinfonie ausdehnen und in den späteren Kapiteln dieser Arbeit sogar auf Hoffmanns kammermusikalische Werke weitgehend übertragen.

Hoffmanns Sinfonie basiert dementsprechend auf vier Hauptthemen bzw. besser gesagt „Motivkeimen“, welche jeweils einem der vier Sätze quasi „zugeordnet“ sind. Das bedeutet, daß in jedem einzelnen Satz eines dieser Motive zentral verarbeitet wird, während die anderen begleitende Funktion haben oder irgendeine andere sekundäre Rolle spielen. Diese kompositorischen Bausteine sind folgendermaßen charakterisiert:

a) Dem ersten Motiv des Kopfsatzes [A] liegen gebrochene Dreiklänge zugrunde, außerdem ist es durch größere Intervallsprünge aufwärts, später auch abwärts, gekennzeichnet, repräsentiert demnach die „vertikale“ Komponente der Sinfonie [Notenbeispiel 11]. Eigentlich kommt ihm nur im ersten Satz eine überragende thematische Funktion zu, im zweiten Satz erscheint es lediglich als rhythmisierte Reminiszenz und „Anhängsel“ des Seitenthemas [Notenbeispiel 19]. Im Finalsatz ist allenfalls noch eine entfernte Erinnerung durch den Triller und Überleitungscharakter erkennbar [A\*]:

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'alle Str' and contains a melodic line with five trills marked 'tr' at measures 16, 17, 18, 19, and 20. The bottom staff is labeled 'VI 1/Va/B' and contains a chordal accompaniment with three trills marked 'tr' at measures 31, 32, and 33. The key signature is one flat (B-flat).

### Notenbeispiele 26 und 27

b) Das bisher in der Forschung als „Seitenthema“ des Kopfsatzes bezeichnete motivische Element [B] hebt sich von [A] vor allem durch seine „horizontale“ Ausrichtung, d. h. Tonrepetition und „Primfortschrittung“, ab [Notenbeispiel 16] – zumeist in akkordischen Blöcken. Bereits in den fanfarenartigen Eingangsakkorden und Übergängen der langsamen Einleitung und deren weiterer Rhythmisierung [(B)] zeichnet sich die Vielfalt der kommenden Varianten dieses eigentlichen Hauptmotivs der Sinfonie ab [Notenbeispiele 1 bis 3].

Dazu zählt gleichfalls das punktierte Motivpartikel aus Takt 12 der Einleitung des Kopfsatzes, welches dann auch im Harfenquintett sowie im Grand Trio an Bedeutung gewinnt, uns zwar als Verbindungsglied und motorische Floskel, die an verschiedenen Schlüsselstellen eingesetzt wird [siehe auch die Notenbeispiele 62 des Quintetts und 97 des Trios].

The image shows a single staff of musical notation labeled 'Fl-Fg, VI 1-B'. It features a dotted rhythmic motif at measure 12, consisting of a dotted quarter note followed by an eighth note. The key signature is one flat (B-flat).

### Notenbeispiel 28

## 5. Form und Motivtransformation

Das Hauptmotiv [B] tritt bereits im Kopfsatz nach zwei Vorstufen (T. 30 und 36) [Notenbeispiele 12 bis 15] im Vordersatz des zweiten Themas (T. 56) auf [Notenbeispiel 16], gestaltet sodann in zahlreichen Kombinationen mit den anderen Motivteilen begleitende und überleitende Passagen und erfährt, wie bereits oben erwähnt, in der Durchführung seine kürzeste Reduktion [\*] ab Takt 150 ff. [Notenbeispiel 18]; Vorstufen befinden sich im Kopfsatz auch zu Beginn der Durchführung bei Takt 140 [B\*]:



### Notenbeispiele 29 und 30

Eine zentrale Funktion bekleidet Motiv [B] jedoch im zweiten Satz als wiegendes Thema mit Unter- bzw. Obersekundwendung und als Nachsatz des zweiten Themas (T. 26) [Notenbeispiele 19 und 20]. Es erscheint noch in unzähligen Varianten, welche mit anderen Motiven kombiniert auftreten, während es im dritten und vierten Satz kaum noch eine Rolle spielt, bis auf den Nachsatz im Trio des Menuetts (T. 44 f.) und zuweilen in der Orgelpunkt-Begleitung und den Anklängen des Finales an die langsame Einleitung [(B)].

c) Die Motivreihe im Nachsatz des zweiten Themas aus dem ersten Satz [C] ab Takt 60 [Notenbeispiel 16] erscheint im Menuettthema wieder und zwar zum einen in ähnlicher Intervallanordnung<sup>90</sup> und andererseits zugleich in der Variation und Umkehrung im Nachsatz [(C)] ab Takt 5, wobei beide Passagen nochmals gespiegelt ab Takt 17 auftreten und zwar als Umkehrung des [B]-Themas aus dem ersten Satz (T. 61 ist dort die Spiegelung von T. 57!) [B+C]:



### Notenbeispiel 31

Interessanterweise klingt im Oboensolo [(C)] des zweiten Satzes (T. 7), das ohnehin dort beinahe wie ein „Fremdkörper“ wirkt [Notenbeispiel 21], diese Umkehrung des Themas an (T. 5 f., *Minore*) [Notenbeispiel 22]. In Form eines schreitenden Motivs bewegt sich [C] mit im Vergleich zu [A] und [B] verhältnismäßig großen Intervallausbrüchen zwischen Sekundgängen fort und gestaltet die Bizarrerie des Menuetts mit rhythmischen Verschiebungen durch Auftakte und unvermittelt eingeschobenen Achtel- und Sechzehntel-Schnörkeln. Noch in Takt 82 ff. des Finales läßt sich die Verwandtschaft des Motivs zur Floskel des besagten Oboensolos im *Andante* festmachen [(C)]:

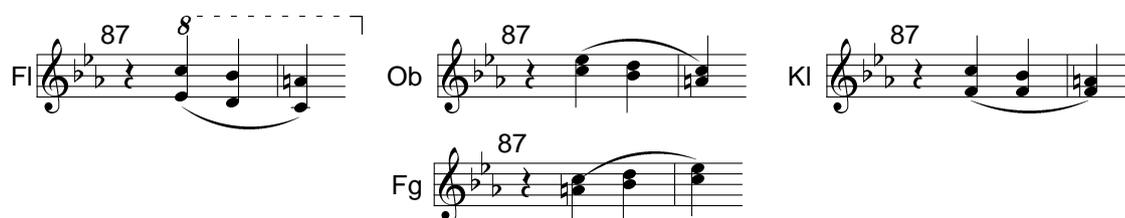
<sup>90</sup> Vgl. dazu die differenzierende Definition von Dahlhaus zur motivisch-thematischen Arbeit und Motivtransformation bei Liszt (Transformation: gleiche Diastematik bei wechselnder Rhythmik) in Anm. 68, S. 13 d. Arb.

I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann



**Notenbeispiel 32**

d) Das vierte Motiv [D] kommt erst im Finale zu seiner größten Entfaltung, nachdem es als Übergangselement in der langsamen Einleitung [(D)] des Kopfsatzes eingeführt wurde [Notenbeispiele 6 bis 10] sowie ebenda auch als merkwürdiger Einschub von zwei Sekundgängen abwärts (mit Triller) die Vorstellung des ersten Themas abrupt abschließt (T. 22) [Notenbeispiel 11]. Quasi als Antwort auf thematische Streichereinwürfe von [D] tritt es zusammen mit seiner Umkehrung [(D)] in den Bläsern in Takt 87 und 89 des Kopfsatzes auf:



**Notenbeispiele 33 bis 36**

Es konstituiert zusammen mit eben dieser Umkehrung sowie durch seine Verbindung mit der [C]-Motivik den gesamten Motivaufbau des Finalsatzes, welcher wie ein aus Bauteilen fast aller Motivgruppen kombiniertes Puzzle den abschließenden rasanten Höhepunkt bildet.

e) Das letzte „Motiv“ ist im Grunde gar kein solches, da es zumeist aus überleitenden Skalen auf- und abwärts, teils in Dreiklangsbrechung, teils als Tonleiter, eingesetzt wird. Wichtiger ist seine Rolle als Kombinationselement der vier übergeordneten Motive.

Nach dieser näheren Charakterisierung werden auch die „Motivkombinationen“ innerhalb der Sätze durchsichtiger: Zur Kurzbeschreibung läßt sich das „vertikale“ Motiv [A] durch seine Intervallsprünge in gebrochenen Dreiklängen, das „horizontale“ [B] aufgrund seiner linearen Stimmführung, [C] dagegen durch seine verschachtelte Intervallik, das Vier-Ton-Motiv [D] durch die (zumeist) abwärts gerichteten Sekundgänge und Element [E] in seiner Überleitungs- bzw. Verzierungs- und Begleitungsfunktion definieren.

a) Die Kombination von [B+C], wie sie erstmals im Kopfsatz in Oboe und Klarinette (T. 36) als Spiegelung des [B]-Motivs im Fagott auftritt [Notenbeispiel 17], verwandelt sich im 6/8-Rhythmus des zweiten Satzes in markante Kontrasubjekte der Streicher (T. 15, 35 und 37),

## 5. Form und Motivtransformation

VI 2/Va <sup>15</sup> Va <sup>35</sup> Va/B <sup>37</sup>

### Notenbeispiele 37 bis 39

die im Menuett das Hauptthema variieren und somit dieses Mal als Spiegelung des [C]-Motivs fungieren [Notenbeispiele 31 und 32].

b) Die Kombination von [B+E] erscheint zum einen als „Raketen“-Figur im Kopfsatz, wobei die Kreuzchen den B-Anteil nochmals verdeutlichen (T. 42 und 74),

VI 1 <sup>42</sup> VI 1 <sup>74</sup>

### Notenbeispiele 40 und 41

während im zweiten Satz das Hauptthema [(B)] der ersten Violine durch Pendelfiguren in den unteren Streichern fortgeführt wird und dadurch ebenfalls Elemente aus [E] einbringt (T. 11):

VI 1 <sup>11</sup> VI 2 <sup>11</sup> Va <sup>11</sup>

### Notenbeispiele 42 bis 44

c) Die Kombination von [C+E] steht für verschachtelte Achtel- und Sechzehntelläufe mit erkennbarem motivischen Anteil, wie z. B. im zweiten Satz die thematischen Gegenfiguren ab Takt 35 und 99 durch die verschiedenen Streicherstimmen hindurch sowie die pendelnden Übergänge der Oboen im Menuett in Takt 55 f. [im folgenden Notenbeispiel] und der Violinen im Finale ab Takt 35.

I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann



Notenbeispiel 45

d) Im langsamen Satz findet sich schließlich sogar eine interessante Dreierkombination von [B+C+E] in der rhythmisierten Variante des [B+C]-Übergangs ab den Takten 17 [Notenbeispiel 46 und 47] und 81, welcher die Wiederholungen der Hauptmotivik des Satzes mit thematischem Material verknüpft:



Notenbeispiele 46 und 47

Tabellarisch gestaltet sich die Verteilung der einzelnen Motivkombinationen über die gesamte Sinfonie folgendermaßen:

**Tabelle 1: E. T. A. Hoffmann, Sinfonia Es-dur AV 23 (1805/6), Motivkombinationen**

1. Satz	B + C	B + E		
2. Satz	B + C	B + E	C + E	B + C + E
3. Satz	B + C		C + E	
4. Satz			C + E	

Insgesamt läßt sich die Gewichtung der Motive durch ihr Vorkommen und ihren mengenmäßigen Anteil in den einzelnen Sätzen fast symmetrisch bestimmen:

**Tabelle 2: E. T. A. Hoffmann, Sinfonia Es-dur AV 23 (1805/6), Aufteilung und Häufigkeit der Motive innerhalb der Sätze**

1. Satz	<u>AAAA</u>	BBB	C	DD	EEEE
2. Satz	AA	<u>BBB</u>	C		EEE
3. Satz		BB	<u>CCCC</u>	D	E
4. Satz	A	B	CCC	<u>DDDD</u>	EE

Eine solch detaillierte Analyse der motivischen Zusammenhänge innerhalb der Sinfonia in Es, welche sicherlich nicht von Hoffmann bis in alle Einzelheiten derart durchdacht, wenngleich viel wahrscheinlicher so empfunden wurden, soll jedoch verdeutlichen, wie stark ent-

## 5. Form und Motivtransformation

wickelt Hoffmanns Gespür für motivische Verknüpfungen und Kombinationen war. Es lesen sich auch seine Rezensionen zuweilen wie Interpretationen und „Anleitungen“ zu seinen eigenen Kompositionen, insbesondere, was seine praxisorientierten Hinweise zur Aufführung oder zum Arrangieren betrifft.<sup>91</sup> Nach dieser ersten Detailanalyse der Es-dur-Sinfonie sollen das kompositorische Umfeld sowie die musikhistorischen Gegebenheiten betrachtet werden, die Hoffmanns Position innerhalb seiner Zeit eingehender vor Augen führen und seine Werke auf eventuelle Einflußnahmen hin überprüfen lassen.

---

91 Vgl. z. B. Hoffmanns Bemerkungen zur Einrichtung von Beethovens fünfter Sinfonie für Pianoforte zu vier Händen: „Rez. ist sonst nicht sonderlich fürs Arrangieren: indes ist nicht zu leugnen, daß der Genuß eines Meisterwerks, das man mit vollem Orchester gehört, im einsamen Zimmer die Phantasie oft wie damals aufregt und das Gemüt in dieselbe Stimmung versetzt. Das Pianoforte gibt das große Werk, wie ein Umriß das große Gemälde, den die Phantasie mit den Farben des Originals belebt.“ [Schriften zur Musik, S. 51] – Vgl. dazu den gegenteiligen Effekt, den eine für Klavier eingerichtete Stamitz-Sinfonie aufgrund der Dominanz der Instrumentation und Orchestertechnik erwirken würde. [Veit: Mannheimer Hofkapelle, S. 188]

*I. Sinfonia Es-dur AV23 von E. T. A. Hoffmann*

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

Im allgemeinen wird davon ausgegangen, daß sich Hoffmann und seine zeitgenössischen Kollegen an den sogenannten Wiener Klassikern orientiert hätten bzw. bemüht waren, denselben in irgendeiner Form nachzueifern oder sich zumindest mit ihnen auseinanderzusetzen. Dabei geraten leicht andere durchaus nicht weniger einflußreiche „Schulen“ gleichzeitiger oder vorheriger Epochen außer Blickweite, die jedoch weitaus nachhaltiger die zeitgenössische Produktion geprägt haben. Für Hoffmanns Sinfonie sollen zunächst Aussagen der Forschung beleuchtet werden, die ihn in die Mozart- und Haydn-Nachfolge stellen oder unter Bezug auf seine Rezensionen an Beethoven messen. Danach wird zu zeigen sein, daß er im sinfonischen Bereich und, wie wir sehen werden, auch bei anderen Gattungen überzeugender bestimmten „Stilen“ angereicht werden kann, wie dem der Mannheimer oder der Berliner Schule und damit auch den hier zum Vergleich herangezogenen Komponisten näher steht, welche sich an diversen Strömungen in ihrem Umfeld und Wahrnehmungsbereich ausgerichtet haben.

### 1. Mozart-Nachahmung

Keil unterstreicht bei Hoffmanns Sinfonie immer wieder die einheitsbildende Funktion der motivischen Verwandtschaft, welche auf einer bewußt beschränkten Anzahl kurzer Motive basiert, deren Substanz außerordentlich intensiv ausgewertet wird. Die dichte Kontrapunktik innerhalb der motivisch-thematischen Arbeit erstreckt sich auf Rhythmus, Harmonik und Klangfarbe, wodurch sich der Charakter ganzer Themen innerhalb eines Stückes verändern kann. Diese Einheitsgestaltung eines Satzes in Auseinandersetzung mit Mozarts Spätwerk und Haydns Oeuvre – in diesem Fall nach den Idealen Körners – verleiht in Keils Augen Hoffmanns Sinfonie jene vielbehauptete klassische Haltung und Gestaltung [Keil: Mozart, S. 361]. Inwiefern dieses Konzept aus Hoffmanns Rezensionen und musiktheoretischen Äußerungen herauszulesen und für die Entwicklung seines literarischen Stils von Bedeutung ist, wird noch an anderer Stelle zu prüfen sein.

Wie bereits unter Abschnitt A.I.4.1 angedeutet, ist die Anlehnung an Mozarts Es-dur-Sinfonie durch die Wahl derselben Tonart, die Anklänge in der langsamen Einleitung trotz unterschiedlicher Periodisierung der Phrasen und durch den Einsatz ähnlicher Themenformulierungen durchaus beabsichtigt, ja kann geradezu als Hommage an den Wiener Meister betrachtet werden (wie es auch der Hinweis auf die „Schwanengesang-Sinfonie“ in Hoffmanns Rezensionen von Beethovens Fünfter Sinfonie [Schriften zur Musik, S. 36] und den Klaviertrios op. 70 [ebd., S. 132] nahelegt) [Brzoska: Willkür, S. 146].<sup>92</sup> Dies betrifft aber vordringlich

<sup>92</sup> Siehe dazu auch Anm. 34, S. 5 d. Arb.; einen der „Ahnung des Unendlichen“ vergleichbaren Höhenflug dürfte der „reisende Enthusiast“ in Hoffmanns Erzählung *Die Abenteuer der Silvesternacht* [Fantasiestücke II, S. 321 (Abschnitt I: Die Geliebte)] erfahren haben beim Anblick seiner geliebten Julia (wie sollte sie sonst heißen?), was die verräterische Wortwahl in dieser Schlüsselszene beweist: „Berger war aufs neue am Flügel, er spielte

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

Zitate oder Anspielungen auf Mozartsche Melodiebildungen. Brzoska [Besonnenheit, S. 158, Anm. 4] wertet die Nachahmung von Mozarts KV 543 zu Beginn der Introduction geradezu als ein stilistisches Pendant zum Eklektizismus in der Beethoven-Kritik, in welcher die Wirkung von Haydns Musik mit fast demselben Wortlaut wie in Wackenroders *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* beschrieben wird. Die Passagen werden von Brzoska [Willkür, S. 147 und S. 155, Anm. 23 und 24] sogar direkt gegenübergestellt, allerdings als recht zweifelhafter Beweis für den Topos der „anscheinenden Unordnung“, umgesetzt in stereotypen poetischen Bildern.

Symmetrische Binnenkomplexe, Themenzentrierungen und Proportionierungen formaler Abschnitte oder quantitativer Anteile im „Goldenen Schnitt“, das bedeutet beispielsweise eine über die Fibonacci-Folge errechnete Platzierung wichtiger Einsätze von bestimmten Themen oder markanter Zäsuren etc., könnten ihre Vorlage in Mozarts Requiem haben, wenn nicht die Vollendung durch Süßmayr Hoffmann noch unbekannt gewesen wäre [Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 288–301]. Also sprechen neben dem von Keil [Mozart, S. 345] erwähnten Eintrag in Hoffmanns Tagebuch vom 8.10.1803 (im Zusammenhang mit den Plänen zu einem nicht ausgeführten D-dur-Klaviertrio) diverse andere Faktoren eher für eine Schulung an Haydn.<sup>93</sup>

„Hätte ich doch nur erst Nachrichten aus der Schweiz – Ist Naegeli bereit die Fantasie stechen zu lassen, so ist viel für meine musikalische Laufbahn geschehen. – Ich quäle mich mit einer Idee zum Trio für Fortepiano Violine und Cello – Meines Bedünkens nach werd' ich in diesem Genre etwas leisten – Haydn soll mein Meister seyn – so wie in der VokalMusick Händel und Mozart – [. . .].“ [Tagebücher, S. 58 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 35; siehe auch Anm. 33, S. 5 d. Arb.]

Das frühzeitige und häufige Auftauchen von Hoffmanns erklärtem „Lieblingsakkord“, dem verkürzten Doppeldominantseptnonakkord mit tiefallerter Quinte im Baß, dessen „frappante“ Wirkung er bei Mozart schätzen lernte, ist ebenso in der Einleitung von Haydns Es-dur-Sinfonie Nr. 99 anzutreffen [Keil: Mozart, S. 352].

## 2. Haydn-Einflüsse

Keil betont, daß zum einen die Satzfolge von Hoffmanns Sinfonie nicht bei Mozarts späten Sinfonien, wohl aber bei Haydns Londoner Sinfonien in Es-dur (Hob. I: 99 und 103) zu finden ist und in den normierten späteren Sinfonien sogar als viersätzig Form mit langsamer Einleitung. Zum anderen deckt sich die Besetzung mit Haydns Es-dur-Sinfonien, da Mozart

---

das Andante aus Mozarts sublimer Es-Dur-Sinfonie, und auf den Schwanenfittichen des Gesanges regte und erhob sich alle Liebe und Lust meines höchsten Sonnenlebens. – Ja, es war Julie – [. . .]“

93 „Auf jeden Fall dürfte auch hinsichtlich der Instrumentation die These der Mozartnachahmung nicht mehr zu halten sein.“ [Keil: Mozart, S. 360] – Anders dagegen die identische Übernahme der Besetzung aus Mozarts *Requiem* in Hoffmanns *Miserere* in b-moll, in welcher Seedorf die bewußte Angleichung an einen neuen, durch das Vorläuferwerk ausgebildeten Kirchenstil sieht, den Hoffmann eigens in seinem Aufsatz über *Alte und neue Kirchenmusik* [Schriften zur Musik, S. 227 und 233] würdigt: „Hoffmanns individuelle Anverwandlung des Mozartschen Vorbilds ist Teil eines eklektizistischen, aus verschiedenen Quellen sich speisenden Verfahrens einer »Stilermischung«, bei der die Musik Mozarts gleichsam eine Art von Vermittlerrolle spielt. Die oberste Schicht der Hoffmannschen Mozart-Adaption ist die Dimension des Klangs, die ihrerseits zwei Teilaspekte umfaßt: Orchesterbesetzung und Instrumentierung ist der eine, das Verhältnis zwischen Vokal- und Instrumentalsatz der andere.“ [Seedorf, S. 93f.]

keine Oboen verwendet. Insgesamt dient jedoch Keils Verweis auf Haydn lediglich dem Beweis einer „Satzfolge und Besetzung ganz im Rahmen selbstverständlicher Gepflogenheiten dieser Gattung um 1800“. Desweiteren hält schon die von Ellinger, Kroll, Greeff und Schulze aufgestellte Behauptung von den identischen Takt- und Tonarten mit Mozarts KV 543 einer flüchtigen Überprüfung nicht stand [Keil: Mozart, S. 345].

In der Orchesterbehandlung wie im Umgang mit der sinfonischen Gattung beschreibt Hoffmann dagegen andere Wege: Er orientiert sich an einem typischen Quartettsatz<sup>94</sup> und rückt damit in die Nähe Haydns, insbesondere die seiner beiden späten Londoner Sinfonien in Es-dur.<sup>95</sup> Keil [Mozart, S. 359 f.] zieht einen besonders interessanten Vergleich mit Carl Philipp Emanuel Bach, dessen „Enkelschüler“ Hoffmann schließlich über seinen Lehrer Reichardt war, da eine ähnliche Selbständigkeit der Streicherstimmen sowie strukturelle Parallelen nachweisbar sind. Auffällig ist jedoch die Herstellung einer künstlerischen Einheit „vorzugsweise mit Hilfe ingenieüser monomotivischer Arbeit“.<sup>96</sup> Als besonders aufschlußreich erweist sich der Artikel aus Kochs *Musikalischem Lexikon*, das Hoffmann nachgewiesenermaßen konsultiert hat.<sup>97</sup>

SINFONIE ODER SYMPHONIE. Ein vollstimmiges und ausgeführtes Instrumentalstück für ein ganzes Orchester, welches ursprünglich dazu bestimmt ist, einem großen Singstücke, oder einer Kammer- oder Concertmusik zur Einleitung zu dienen\*)<sup>98</sup>, anjetzt aber auch bey andern Gelegenheiten, z. B. bey dem Schlusse eines Concerts oder zwischen den Akten einer Komödie u. s. w. gebraucht wird.

Weil die Instrumentalmusik überhaupt nichts anders ist, als Nachahmung des Gesanges, so vertritt die Sinfonie insbesondere die Stelle des Chors, und hat demnach, so wie das Chor, den Ausdruck der Empfindung einer ganzen Menge zum Zwecke; daher ist man auch bey der Ausführung derselben gewohnt, jede der vier Hauptstimmen, nemlich die erste und zweyte Violine, die Violen und den Baß, vielfach zu besetzen.

Die ältern Sinfonien wurden entweder bloß von diesen vier Hauptstimmen ausgeführt, oder man bediente sich dabey nur weniger Blasinstrumente; anjetzt aber ist man gewohnt, zu dieser Gattung der Tonstücke alle zu einem vollständigen Orchester gehörigen Blasinstrumente in der Form der Füllstimmen zu setzen, um das Ganze desto kräftiger und volltönender zu machen.

94 „[...] Gesamtbild: der Streichersatz Hoffmanns besteht aus vier zumeist selbständig, gelegentlich sogar streng polyphon verlaufenden Stimmen bei führender erster Violine. Er zeigt die typische Faktur eines lediglich chorisch besetzten Streichquartettsatzes, der rund ein Drittel des Finale allein trägt.“ [Keil: Mozart, S. 359] – Siehe zu Hoffmanns Vorliebe für Quartettsätze auch Zitat S. 36 d. Arb.

95 Keil: Mozart, S. 359 und Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 255.

96 Keil [Mozart, S. 359 f.] beruft sich dabei auf Ernst Suchalla: Die Orchestersinfonien Carl Philipp Emanuel Bachs nebst einem thematischen Verzeichnis seiner Orchesterwerke. Diss. Augsburg 1968, S. 94–104.

97 Kropfinger: Strukturbegriff, S. 480 ff., siehe auch Anm. 61, S. 11 d. Arb.

98 \*) Diese Gattung der Tonstücke entwickelte sich in dem ersten Viertel des verwichenen Jahrhunderts, und zwar nach SULZERS Meinung auf folgende Art. "Die Schwierigkeit eine Ouvertüre gut vorzutragen, und die noch größere Schwierigkeit, eine gute Ouvertüre zu machen, hat zu der leichteren Form der Symphonie, die Anfangs aus ein oder etlichen fugierten Stücken, die mit Tanzstücken von verschiedener Art abwechselten, bestand, und insgemein PARTIE genannt wurde, Anlaß gegeben. Die Ouvertüre erhielt sich zwar noch vor großen Kirchenstücken und Opern; und man bediente sich der Partien bloß in der Kammermusik: allein man wurde der Tanzstücke, die ohne Tanz waren, auch bald müde, und ließ es endlich bey ein oder zwey fugierten oder unfugierten Allegros, die mit einem langsamern Andante oder Largo abwechselten, bewenden. Diese Gattung wurde Symphonie genannt, und sowohl in der Kammermusik, als vor Opern und Kirchenmusiken eingeführt, wo sie noch jetzt im Gebrauche ist."

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

Man unterscheidet die Sinfonie nach der besondern Art der Musik, der sie zur Einleitung dienet, in die Oper- Kirchen- und Kammersinfonie. SULZER beschreibt sie in seiner allg. Theorie der schönen Künste auf eine treffende Art in folgenden Worten: "Die Symphonie ist zu dem Ausdrucke des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt. Ihr Endzweck ist, den Zuhörer zu einer wichtigen Musik vorzubereiten oder in einem Kammerkonzert alle Pracht der Instrumentalmusik aufzubieten. Soll sie diesem Endzwecke vollkommen Genüge leisten, und ein mit der Oper oder Kirchenmusik, der sie vorhergeht, verbundener Theil seyn, so muß sie neben dem Ausdruck des Großen und Feyerlichen noch einen Charakter haben, der den Zuhörer in die Gemüthsverfassung setzt, die das folgende Stück im Ganzen verlangt, und sich durch die Schreibart, die sich für die Kirche, oder das Theater schickt, unterscheiden.

Die Kammersymphonie, die ein für sich bestehendes Ganzes, das auf keine folgende Musik abzielet, ausmacht, erreicht ihren Zweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammersymphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, **anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie**, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Baßmelodien und Unisoni, concertirende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, **plötzliche Uebergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist**, starke Schattirungen des Forte und Piano, und vornemlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der größten Wirkung ist. – **Ein solches Allegro in der Symphonie ist, was eine pindarische Ode in der Poesie ist:** es erhebt und erschüttert, wie diese, die Seele des Zuhörers, und erfordert denselben Geist, dieselbe erhabene Einbildungskraft, und dieselbe Kunstwissenschaft, um darin glücklich zu seyn."

Das erste Allegro der Sinfonie, auf welches die so eben eingerückte Beschreibung vorzüglich angewendet werden muß, hat zwey Theile, die der Tonsetzer bald mit, bald ohne Wiederholung vortragen läßt. Das Andante oder Adagio, als der zweyte Satz einer Sinfonie hat keinen so nahe bestimmten Charakter, sondern ist oft von angenehmem, zärtlichem, oder traurigem Inhalte, und wird entweder in die dem ersten Allegro gleiche Form, doch ohne so weit ausgedehnt zu seyn, eingekleidet, oder es erscheint in der Form eines Rondo, oder es enthält auch Variationen über einen kurzen Andante- oder Adagiosatz, der gewöhnlich aus zwey Theilen bestehet, deren jeder acht Takte enthält. Beyspiele dieser letzten Form findet man vorzüglich in sehr vielen Sinfonien von HAYDN, der sich nicht allein im Adagiosatze der Sinfonie dieser Form zuerst bedienet, sondern auch vorzügliche Meisterwerke in derselben geliefert, und überhaupt diese Gattung der Tonstücke zu dem Grade der Vollkommenheit erhoben hat, in welchem sie anjetzt ausgeübt wird.

Das letzte Allegro hat mehrentheils einen fröhlichen oder scherzenden Charakter, und erscheint am gewöhnlichsten in der Form des Rondo.

Die Opern- und Kirchensinfonien bestehen gemeintglichs nur aus einem einzigen Satze von geschwinder oder mäßig geschwinder Bewegung, welcher, wie vorhin schon erinnert worden ist, den Charakter desjenigen Stückes annehmen muß, dem es zur Einleitung dienet.

Von der Einrichtung der Sinfonie in Rücksicht auf Form und Periodenbau wird in dem 4ten Abschnitte des dritten Theils meiner Anleitung zur Komposition gehandelt [Koch, Sp. 1385–1388; fettgedruckte Hervorhebungen von d. Verfasserin].

Geht man von Kochs Definition der Sinfonie aus, welche (unter Johann Georg Sulzers Namen) Johann Abraham Peter Schulz' Beschreibung von der Funktion der Sinfonie und ihre Entwicklung aus der Ouvertüre und den sogenannten „Partien“ aufgreift und die Emanzipation der Kammersinfonie aus der ursprünglichen Abhängigkeit von den eingeleiteten Werken unterstreicht, spielt auch noch der Imitationsgedanke, die „Nachahmung des Gesanges“, aufgrund der Stimmervielfältigungen insbesondere der Ersatz des „Chores“ wie in der griechischen Tragödie, eine Rolle. Grob gesagt muß die erweiterte Streichquartettbesetzung mit gelegentlicher Bläserergänzung auch einen bestimmten Charakter, einen „Kollektiv-Affekt“ vermitteln, welcher der Wirkung einer Ode vergleichbar sein soll.

Dies wird durch gewisse tradierte Kunstgriffe erreicht: Z. B. sollen bewußte Auslassungen eine bestimmte Erwartungshaltung beim Rezipienten hervorrufen, ihn überraschen bzw. sogar täuschen oder eine eigene Gedankenleistung erzwingen [Brzoska: Willkür, S. 145]. Genau dieser Ansatz aus dem Bereich der Rezeptionsästhetik soll in den folgenden Kapiteln als Ausgangspunkt dienen, um Hoffmanns gezielten Einsatz „frappierender Übergänge“ und die „scheinbare Unordnung“ innerhalb seiner Kompositionen bis hin zu seiner erzähltechnischen Eigenart vorzuführen. Die beschriebenen Kriterien werden von J. A. P. Schulz nicht zuletzt anerkennend ihrem Erneuerer und Schöpfer, nämlich Haydn, zugewiesen. Selbst in der Definition der in Sinfonien und Sonaten aufgenommenen Menuette, die bezeichnenderweise im obigen Sulzer/Schulz-Zitat des Sinfonie-Artikels ausgelassen wurde, da Koch von der dreisätzigen Opernsinfonia-Form (schnell – langsam – schnell), also der italienischen Ouvertüre, ausgeht, obwohl das Menuett schon um 1740 innerhalb der Wiener und Mannheimer Schule einen festen Bestandteil der Sinfonie ausmachte, wird Haydns musterbildende Vorgabe erwähnt:

MENUET. Ein Tanz, der sich durch reizenden und edeln Anstand auszeichnet, und womit ehemals alle gesellschaftliche Tänze ohne Unterschied eröffnet wurden. Die Melodie, welche in einen sehr mäßig geschwinden Dreyvierteltakt eingekleidet wird, und dem Charakter des Tanzes angemessen seyn muß, bestehet aus zwey Reprisen, von denen jede acht Takte enthält, und in dem vierten Takte einen fühlbaren Absatz macht. Die erste Reprise kann sowohl mit einer Cadenz in der Haupttonart, oder in ihrer nächstverwandten Tonart, als auch mit der Halbcadenz der Haupttonart schließen. Um bey diesem Tanze der Musik mehr Mannigfaltigkeit zu geben, hat man mit der Hauptmelodie noch eine zweyte Melodie von der nehmlichen rhythmischen Einrichtung verbunden, die mit jener wechselweis vortragen wird, und zu welcher man gewöhnlich eine der nächstverwandten Tonarten wählt. Weil man ehemals gemeinlich die Hauptmelodie nur zweystimmig setzte, und sie der ersten und zweyten Violine im Einklange vortragen ließ, so bediente man sich alsdenn, um mehr Mannigfaltigkeit zu erhalten, bey der zweyten des dreystimmigen Satzes, und daher hat diese zweyte Menuet den Namen TRIO erhalten.

Schon längst bediente man sich der Melodie der Menuet, so wie der Melodien anderer Tänze, in den so genannten Suiten und Parthien. In der Mitte des verwichenen Jahrhunderts fing man in den südlichen Gegenden von Deutschland an, sie auch in die Sinfonie und in die drey- und mehrstimmigen Sonaten

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

überzutragen, welche Gewohnheit sich erhalten und fast allgemein verbreitet hat. Man ist aber, weil Menuetten dieser Art nicht zum Tanze bestimmt sind, sowohl in Ansehung des Rhythmus, als auch in Ansehung des Zeitmaaßes von der ursprünglichen Einrichtung der Menuet abgewichen, und bindet sich dabey an keine bestimmte Taktzahl und an keinen gleichartigen Rhythmus, und trägt sie auch in einem viel geschwindern Zeitmaaße vor, als sie getanzt werden kann.

Zu den mannigfaltigen Formen, in welchen die Menuet anjetzt in den Sinfonien und Sonatenarten erscheint, hat vorzüglich HAYDN Gelegenheit gegeben und dazu die Muster geliefert [Koch, Sp. 950 f.].

### 3. „Willkür“ und „Besonnenheit“ bei Beethoven

Hoffmanns Rezensionen, die am ehesten seinen Standpunkt zur zeitgenössischen Musiktheorie belegen, sprechen mehr aus, als die bisher in der Forschung stets zitierten Musikerzählungen, deren bereits erwähnte „polyphone Kritik“ [Anm. 9 auf S. xix d. Arb.] in Fiktion verarbeitete Musikästhetik darstellt und Hoffmanns Einstellung zur Musiktheorie nur verschleiert ausdrücken. So verdeutlichen insbesondere Hoffmanns Besprechungen zeitgenössischer Sinfonien, worauf es ihm im Hinblick auf seine eigene Sinfonie in Es-dur wirklich ankommt. Dabei ist bezeichnend, daß es sein einziges vollendetes Werk in dieser Gattung geblieben ist, wenn er sich auch in seinen Briefen zuweilen darüber im Plural äußert.<sup>99</sup> Ein möglicher Grund dafür kann in Hoffmanns „Permutationstechnik“ liegen, weil er sich in kleineren Formen und Gattungen damit „wohler“ gefühlt haben mag und auch die einzelnen Instrumente besser zur Geltung bringen konnte, wie die Exkurse zu seinen Ouvertüren [Kap. A.III.] und zur für sein Werk bedeutsamen Instrumentalcharakteristik [Kap. B.IV.] erweisen werden.

#### 3.1 Theoretische Präliminarien

DURCHFÜHRUNG. Unter diesem Ausdrucke, der am gewöhnlichsten bey der Fuge gebräuchlich ist, verstehet man die jedesmalige Nachahmung des Hauptsatzes der Fuge in allen vorhandenen Stimmen. S. FUGE. Bey Tonstücken, die nicht in der strengern Form der Fuge gesetzt sind, verstehet man darunter die Beybehaltung und stete Bearbeitung des Hauptgedankens in verschiedenen Wendungen oder Modifikationen [Koch, Sp. 506].

Überprüft man schrittweise die Artikel „Sinfonie oder Symphonie“<sup>100</sup>, „Menuet“ sowie jene zur „Durchführung“ aus Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon*, so lassen sich

<sup>99</sup> Hoffmann an Härtel in Leipzig, 26. Februar 1809: „Ew. Wohlgebohren wird bekannt seyn daß ich selbst komponire, und zwar sind es Canzonetten, drey- zweystimmig und einstimmig, mit italiänischem und deutschen Text nach Art der von mir bey Werkmeister erschienenen, ClavierSachen und OrchesterSimphonien die ich im Vorrath habe [bezieht sich auch auf eine vor 1809 entstandene, verschollene Sinfonie]; [. . .]“ [Briefwechsel I, S. 270; Schnapp: Dokumentenband, S. 101, siehe dazu auch den Brief an Hitzig vom 28.4.1812, ebd., S. 173] – Möglicherweise bestanden Pläne zu weiteren Sinfonien, oder Hoffmann bezeichnete seine Ouvertüren als solche, wie es die Definition in Kochs *Musikalischem Lexikon* nahelegt, vgl. die Zitate S. 31 sowie auch Hoffmanns eigene Beschreibung S. 35 d. Arb.

<sup>100</sup> Ab der Rezension von Beethovens Fünfter Sinfonie ist bei Hoffmann die Schreibweise „Symphonie“ gebräuchlich. – Zur Besprechung als „hermeneutisches Modell“ vgl. Dahlhaus: *Idee der absoluten Musik*, S. 47–61.

### 3. „Willkür“ und „Besonnenheit“ bei Beethoven

zum Teil beinahe wortgleiche Beschreibungen in Hoffmanns Rezensionen zu diversen Sinfonien wiederfinden.

Zu Beginn des Koch-Artikels zur Sinfonie [Zitat S. 31 d. Arb.] umreißt Johann Abraham Peter Schulz unter Bezugnahme auf Sulzer die frühere Einleitungsfunktion der Sinfonie, deren Charakter jedoch mittlerweile einer eigenständigen Sprache des musikalischen Ausdrucks in Anlehnung an die Vokalmusik gewichen ist; auch E. T. A. Hoffmann unterstreicht dies in seiner Besprechung von Carl Anton Philipp Brauns 4. Sinfonie D-dur (Mai 1813):

„In älterer Zeit betrachtete man die Symphonien nur als Einleitungssätze zu irgendeiner größern Produktion; selbst die Ouvertüren der Opern bestanden meistens aus mehrern Sätzen, und wurden *Symphonia* überschrieben. Unsere großen Meister der Instrumentalmusik, Haydn, Mozart, Beethoven, gaben indessen der Symphonie eine Tendenz, daß sie nun ein für sich bestehendes Ganzes, und zugleich das Höchste der Instrumentalmusik, gleichsam, wie Rez. sich einmal schon früher ausgedrückt hat, die Oper der Instrumente [!] geworden ist. Der Komponist hat nun freien Spielraum, alle nur möglichen Mittel, die ihm die Kunst der Harmonik und die unendliche Mannigfaltigkeit der Instrumente in ihren verschiedensten Mischungen darbieten, in Anspruch zu nehmen, und so den wundervollen, geheimen Zauber der Musik mächtig auf den Zuhörer wirken zu lassen. Der Zuhörer erwartet dies auch; und schon daraus ergeben sich von selbst die Forderungen, die man mit Recht an Werke solcher Art macht. Es ist auf nichts Geringeres abgesehen, als daß der Komponist, ohne die Grazie, die Leichtigkeit, vermöge welcher sich die Sätze zwanglos anreihen und verbinden, zu verleugnen, in die Tiefen der Harmonik eingehe, und zugleich die Instrumente einzeln, und im auf mannigfache Weise gestalteten Chor glanzvoll hervortreten lasse.“ [Schriften zur Musik, S. 145]

Bedeutsam sticht wiederum die Rolle des Rezipienten hervor, welche Hoffmann explizit erwähnt. Entscheidend ist jedoch die Bezugnahme auf den „Charakter“-Begriff, der die Übertragung der dramatischen Mittel zur Vorbereitung auf bestimmte Affekte ganz im Sinne von Körner und der alten Ethoslehre von der „Rührung“ in der Musik meint, näher ausgeführt in der Rezension über Friedrich Witts 6. („türkische“) Sinfonie a-moll (April 1809):

„Der Charakter, welcher in der Sinfonie als einem musikalischen Drama herrschen, und in dem Aussprechen aller seiner Nuancen von allen Seiten den Zuhörer ergreifen und festhalten soll, wird bei dem Auffassen irgendeiner individuellen Manier sehr leicht zur gleichgültigen Einseitigkeit.“ [Schriften zur Musik, S. 24]

Hierbei wird auch der für Hoffmann so bedeutende „innere Zusammenhang“ der Sätze, d. h. ihre Einheit im motivischen Ausdruck, unter Verwendung des Organismus-Modells (Baum-Metapher) angesprochen, so in seiner Kritik zur Sinfonie Op. 23 c-moll von Jan Willem Wilms (Mai 1813):

„Gut ausgeführt, wird indessen die Symphonie ihre Wirkung nicht verfehlen, doch aber schwerlich einen recht tiefen Eindruck zurücklassen, welches, nach des Rez. Überzeugung, daher rühren mag, daß es dem Ganzen an einem bestimmten, festgehaltenen Charakter fehlt, der die verschiedenen Teile in ihrer innersten Verwandtschaft untereinander verbindet, so daß, wie in den Beethovenischen Symphonien, deren oft ganz heterogen scheinende einzelne Sätze bei näherer Betrachtung doch nur aus einem Element erzeugt sind – alles nur auf *einen*

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

vorgesetzten Zweck hinarbeitet, und sich zum Ausdruck *einer* innern Anregung des Gemüts verschmilzt. Diese Sätze sind gleich den wundervollen Blüten, die aus den grünen Zweigen wie die Blätter entsprossen, und die in ihren bunten Farben seltsam abstechend doch ein und derselbe Keim gebar.“ [Schriften zur Musik, S. 153]

Hoffmann nimmt wie Schulz in bezug auf die Trennung von „Oper-, Kirchen- und Kammer-sinfonie“ [Zitat S. 31 d. Arb.] gleichfalls eine strenge Scheidung der Gattungen aufgrund der Besetzungsstärke (sog. „Riesenorchester“ bei Spohr) vor, hier im Rahmen des Vergleichs von Sinfonie und Quartett in der Rezension von Louis Spohrs 1. Sinfonie Es-dur op. 20 (Oktober 1811):

„Vorzüglich sind es die entgegengesetzten Bewegungen mehrerer Instrumente, die, so schön, so künstlich das Ineinandergreifen berechnet sein mag, im großen Orchester ein Werk leicht undeutlich machen. Die Verbindung mehrerer Hauptgedanken von verschiedener Bewegung hört Rez. am liebsten im Quartett, schon deshalb, weil doch nur hier die höchste Reinheit und Deutlichkeit zu erlangen ist.“ [Schriften zur Musik, S. 90]

Wie bei Schulz wird Haydn (bei Hoffmann natürlich auch Mozart) zum Vorbild erhoben, was die „Normierung“ der Gattung „Symphonie“ im allgemeinen wie den Satzbau im speziellen angeht. In der Besprechung von Friedrich Witts 5. Sinfonie D-dur (April 1809) führt Hoffmann aus:

„Daß die Instrumentalmusik jetzt zu einer Höhe gestiegen ist, von der man vor nicht gar zu langer Zeit wohl noch keinen Begriff hatte; daß ferner die Sinfonie insonderheit durch den Schwung, den Haydn und Mozart ihr gaben, das Höchste in der Instrumentalmusik – gleichsam *die Oper* der Instrumente geworden ist: alles dieses weiß jeder Freund der Tonkunst. Alle im Orchester üblichen Instrumente, ihre charakteristischen Eigenheiten aussprechend, in der Aufführung solch eines Drama zu vereinigen, und so, die steife, langweilige Form des ehemaligen *Concerto grosso* verachtend, das Einzelne nur zum Ganzen wirken zu lassen: das war die schwierige Aufgabe, welche jene Heroen der Tonkunst in der Sinfonie mit Glück lösten, und ihre genialen Produkte dieser Art sind mit Recht die Norm geworden, wornach spätere Komponisten ihre Sinfonien ausarbeiteten.“ [Schriften zur Musik, S. 19 f.]

Nicht nur Hoffmanns musikästhetische Ansichten lassen sich in seinen Rezensionen zeitgenössischer Sinfonien ausmachen, es sind insbesondere auch die Umsetzungen dieser Thesen in seinen eigenen musikalischen Werken zu finden.

### 3.2 Musikalische Belege

Ausgerechnet die vielgerühmte und am meisten mißinterpretierte Rezension von Beethovens 5. Sinfonie c-moll (April/Mai 1810) [Schriften zur Musik, S. 34–51] liefert den Schlüssel zu Hoffmanns in seiner Eigenständigkeit ebenso häufig verkanntem Kompositionsstil. Betrachtet man Hoffmanns Beschreibungen des Beethovenschen Kopfsatzes, lassen sich zentrale

### 3. „Willkür“ und „Besonnenheit“ bei Beethoven

Elemente seines eigenen Vorgehens isolieren, wenn auch nicht formal deckungsgleich mit Beethovens Techniken, so doch in ihrer prinzipiellen Anwendung.<sup>101</sup>

„Das erste Allegro, 2/4 Takt C moll, fängt mit dem nur aus zwei Takten bestehenden Hauptgedanken, der in der Folge, mannigfach gestaltet, immer wieder durchblickt, an. [...] Noch ist nicht einmal die Tonart entschieden; der Zuhörer vermutet Es dur. [...] im zweiten Takt entscheidet nun der Grundton C [...] die Tonart C moll, [...] bis diese endlich dem Hauptgedanken zwei Takte anreihet, die dreimal wiederholt (zum letztenmal mit einfallendem ganzen Orchester) und in eine Fermate auf der Dominante ausgehend, des Zuhörers Gemüte das Unbekannte, Geheimnisvolle ahnen lassen. Der Anfang des Allegros bis zu diesem Ruhepunkt entscheidet den Charakter des ganzen Stücks [...].“ [Schriften zur Musik, S. 37]

Auch Hoffmann entwickelt seine Sinfonie aus einem „Motivkern“ heraus, nämlich dem Beginn von Thema B. Er bedient sich anfangs einer vage definierten Tonart (B<sup>3</sup> in Takt 56 vor dem eigentlichen Einsatz des zweiten Themas in Takt 64 auf der Dominante), welche erst über eine Halbschlußwirkung das zweite Thema richtig einführt. Bei Hoffmann wie bei Beethoven spielt die rhythmische Ableitung der anderen Themen und Motive eine gewichtige Rolle,<sup>102</sup> zuweilen bloß auf eine punktierte oder synkopierte Floskel beschränkt.

Außerdem bedient auch er sich kurzer Instrumentalblöcke (von Hoffmann „Sätze“ genannt), d. h. stark reduzierter Motive statt Themen, welche trotz ständiger Wiederholungen und kontrapunktischer Verarbeitung nie den Hauptgedanken außer acht lassen und ebenso oft auf denselben anspielen.

„Alle Sätze sind kurz, nur aus zwei, drei Takten bestehend, und noch dazu verteilt im beständigen Wechsel der Saiteninstrumente und der Blasinstrumente. Man sollte glauben, daß aus solchen Elementen nur etwas Zerstückeltes, schwer zu Fassendes entstehen könnte: aber statt dessen ist es eben jene Einrichtung des Ganzen, so wie auch die beständig aufeinander folgende Wiederholung der kurzen Sätze und einzelner Akkorde, welche das Gemüt festhält in einer unnennbaren Sehnsucht. – Ganz davon abgesehen, daß die kontrapunktische Behandlung von tiefem Studium der Kunst zeugt, so sind es auch die Zwischensätze und die beständigen Anspielungen auf das Hauptthema, welche dartun, wie der Meister das Ganze mit allen den charaktervollen Zügen nicht allein im Geist auffaßte, sondern auch durchdachte.“ [Schriften zur Musik, S. 43]

Dabei schafft Hoffmann in seiner Sinfonia Es-dur ebenso einen inneren Zusammenhang über Motivverwandtschaft innerhalb eines Satzes, wie er ihn anhand von Beethovens Kopfsatz beschreibt, einmal durch Imitation und rhythmische Nachahmung [(B), B+C, B+E],

„Nach dieser Fermate imitieren, in der Tonika verweilend, den Hauptgedanken Violinen und Bratsche, während der Baß dann und wann eine Figur, die jenen

101 Siehe zu den nachfolgenden Beschreibungen die Analysetabellen im Anhang ab S. 403 d. Arb.

102 Darauf verweist auch Adorno [Musikalische Schriften IV, Bd. 17: *Moments musicaux: Spätstil Beethovens*, S. 14]: „So hat gerade der mittlere Beethoven die herkömmlichen Begleitfiguren durch Bildung latenter Mittelstimmen, durch ihren Rhythmus, ihre Spannung und welches Mittel auch immer in die subjektive Dynamik hineingezogen und nach seiner Intention verwandelt, wo er sie nicht gar – wie im ersten Satz der Fünften Symphonie – aus der thematischen Substanz selber entwickelt und kraft deren Einmaligkeit der Konvention entreißt.“

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

Gedanken nachahmt, anschlägt, bis ein immer steigender Zwischensatz, der aufs neue jene Ahnung stärker und dringender aufregt, zu einem Tutti leitet, dessen Thema wieder den rhythmischen Verhalt des Hauptgedankens hat und ihm innig verwandt ist.“ [Schriften zur Musik, S. 39]

andererseits durch Motivengführung und -verdichtung (ab Takt 64) sowie „Motivtransformation“,

„Der Satz bleibt jetzt in C moll und mit geringen Veränderungen wird das Thema, welches im ersten Teil Takt 71 anfang, von den Violinen erst allein, dann mit den Blasinstrumenten wechselnd wiederholt. Immer näher und näher rücken sie zusammen, erst einen Takt, dann einen halben Takt; es ist ein Drängen und Treiben – ein schwellender Strom, dessen Wellen höher und höher schlagen – bis sie endlich 24 Takte vor dem Schlusse den Anfang des Allegros nochmals wiederholen.“ [Schriften zur Musik, S. 42]

„Es gibt keinen einfacheren Gedanken, als den, welchen der Meister dem ganzen Allegro zum Grunde legte und mit Bewunderung wird man gewahr, wie er alle Nebengedanken, alle Zwischensätze durch rhythmischen Verhalt jenem einfachen Thema so anzureihen wußte, daß sie nur dazu dienten, den Charakter des Ganzen, den jenes Thema nur andeuten konnte, immer mehr und mehr zu entfalten.“ [Schriften zur Musik, S. 43]

und gleichfalls satzübergreifend in der rhythmisch variierten Wiederaufnahme der beiden Motive [A] und [B] des ersten Satzes im zweiten

„[...] das stete Aneinanderrücken der harten Tonarten As und C, die chromatischen Modulationen – sprechen wieder den Charakter des Ganzen aus, und eben deshalb ist dies Andante ein Teil desselben. – Es ist, als träte der furchtbare Geist, der im Allegro das Gemüt ergriff und ängstete, jeden Augenblick drohend aus der Wetterwolke, in die er verschwand, hervor, und entflöhen dann vor seinem Anblick schnell die freundlichen Gestalten, welche tröstend uns umgaben.“ [Schriften zur Musik, S. 44]

und im Bezug des Menuettthemas zu den einmal auftretenden Floskeln im ersten (Takt 60 ff.) und zweiten Satz (Takt 7).

„Die [sic!] dem Andante folgende *Menuett* ist wieder so originell, so des Zuhörers Gemüt ergreifend, als man es von dem Meister bei der Komposition des Teils der Symphonie, der nach der Haydnschen Form, welche er befolgte, der pikanteste, geistreichste des Ganzen sein soll, erwarten konnte. Es sind hauptsächlich die eignen Modulationen, Schlüsse in dem Dominanten-Akkord Dur, dessen Grundton der Baß als Tonika des folgenden Thema in Moll aufgreift – dies sich immer nur einige Takte erweiternde Thema selbst, die den Charakter Beethovenscher Musik, wie ihn Rez. oben angab, lebhaft aussprechen, und jene Unruhe, jene Ahnungen des wunderbaren Geisterreichs, womit die Sätze des Allegro des Zuhörers Gemüt bestürmten, von neuem aufregen.“ [Schriften zur Musik, S. 44 f.]

### 3. „Willkür“ und „Besonnenheit“ bei Beethoven

Hoffmann sieht also demnach seine zentrale These von der „innigen, tieferen Verwandtschaft“ einzelner Motive, welche er zur Beweisführung der besonnenen Vorgehensweise des originär „romantischen“ Komponisten Beethoven heranzieht,<sup>103</sup> bis zu einem gewissen Grade in seiner eigenen Sinfonie bestätigt und mit Einschränkungen verwirklicht.

„Außer der innern Einrichtung der Instrumentierung etc. ist es vorzüglich die innige Verwandtschaft der einzelnen Themas untereinander, welche jene Einheit erzeugt, die des Zuhörers Gemüt in *einer* Stimmung festhält. [. . .] aber eine tiefere Verwandtschaft, die sich auf jene Art nicht dartun kann, spricht oft nur aus dem Geiste zum Geiste, und diese Verwandtschaft ist es, welche unter den Sätzen der beiden Allegros und der [sic!] Menuett herrscht und die besonnene Genialität des Meisters herrlich verkündet. Rez. glaubt sein Urteil über das herrliche Kunstwerk des Meisters in wenig Worte zusammenfassen zu können, wenn er sagt: daß es genial erfunden und mit tiefer Besonnenheit ausgeführt, in sehr hohem Grade die Romantik der Musik ausspreche.“ [Schriften zur Musik, S. 50]<sup>104</sup>

Schnaus [S. 45] hat festgestellt, daß der besondere Rang, welcher den Beethoven-Rezensionen Hoffmanns<sup>105</sup> gegenüber denen anderer Komponisten und Werke, dem „Nebenzweig seiner schriftstellerischen Produktion“, zukommt, hauptsächlich darin begründet liegt, daß neben der allmählich spürbaren Ausbildung des „hoffmannesken“ Sprachstils seiner späteren Dichtung gerade bei diesem Komponisten die sonstige „kritische Grundhaltung [. . .] eines distanzierenden, aber wohlwollenden, interessierten, aber kühlen, teils humorvollen und witzigen, immer aber sachlich genauen Beobachters“ aufgegeben wird. Dieselbe weicht „zugunsten einer poetisch begeisterten Apologetik, wie sie als konstitutiver Zug romantischer Kunstkritik auch aus anderen Bereichen als dem der Musikkritik bekannt ist“ und nimmt den Rezensenten Hoffmann so ein, „daß er in Bildern und Begriffen sich darüber äußert, die er sonst nur in seinen Novellen und Romanen verwendet und die den Kern seiner Kunst- und Musikan-schauung offenlegen.“ [Ebd.] Bevor wir uns aber der besonderen „Manier“ zuwenden, die sowohl Hoffmanns Musik- als auch Wortsprache ausmacht, indem sie sich nach philosophisch-

103 Schnaus [S. 89–97] faßt das „Romantische“, das Hoffmann an Beethovens Sinfonie hervorhebt, mit folgenden Schlagworten zusammen: dissonante Akkordik, Modulationen und Rückungen, Dominantenspannung, Einheit der motivischen Verwandtschaft, rhythmische Energie, „steigende“ Melodik und Chromatik. Dynamik und Instrumentation werden trotz ihrer auffallenden Behandlung in der Fünften nicht für die romantische Interpretation gewichtet, womit ein Beweis für Hoffmanns Konzentration auf die motivische Arbeit als das „Beethoven-typische“ und dadurch Maßgebliche für den „Charakter des Ganzen“ erbracht wird.

104 Kropfinger [Komponieren nach Beethoven, S. 79] betont ebenfalls die Rolle der Instrumentation bei Beethoven, die Hoffmann in den Rezensionen hervorhebt: „Deutlich wird, daß ein ‚inneres‘ Gesetz des musikalischen Zusammenhangs die Komposition bestimmen muß: es ist die Idee einer musikalischen Konsequenzlogik, des sich sinngemäß fortzeugenden, organisch sich konfigurierenden musikalischen Entwicklungsganges. Dem aber ist das Orchester integriert. [. . .] Hier wird nicht anderes herausgestellt, als Beethovens obligater Orchestersatz, die den Gang musikalischer Entfaltung tragende durchbrochene Arbeit im orchestralen Gefüge. Es ist die Stringenz der musikalischen Entwicklung, die den Klaviersatz wie die orchestrale Struktur durchwirkt.“

105 Die Einleitung der emphatischen Beethoven-Rezeption durch Hoffmanns Besprechung der fünften Sinfonie versucht Schnaus [S. 97] folgendermaßen zu deuten: „Es war zunächst und wohl vor allem das Außergewöhnliche, Unerwartete, nicht Normale und nicht ‚Faßbare‘, das bis zum äußersten Gespannte, scheinbar Zerrissene und ‚Zerstückelte‘, wie Hoffmann es vornehmlich im ersten Satz beobachtete, ferner das andeutend Verklingende und in äußerster Reduktion Verhaltene, das ihm gerade deshalb um so mehr ‚Tiefes‘ geheimnisvoll auszusprechen schien, und dies alles in seiner wundersamen Verbindung mit einer vollkommen organischen, konstruktiv notwendigen, ‚besonnenen‘ Strukturgestaltung, ja mit einer geradezu exzessiven, also auch hier alles Normale übersteigenden Einheitlichkeit, die er ihrerseits als Repräsentation einer einzigen, unwiderstehlich fortreisenden Ausdrucks-idee deutete.“

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

ästhetischen Maßstäben richtet und den Rezipienten dabei ins Auge faßt, bleibt zu prüfen, welchen Schulen die zeitgenössischen Kollegen jenseits der Wiener Klassik den Vorzug gaben.

### 4. Stand der Sinfonie bei Zeitgenossen

„Das Große macht sich auch in der Vernichtung geltend. Zerschneidet eine Symphonie von Gyrowetz, und eine von Beethoven – und seht, was bleibt. Kompilatorische Werke des Talents sind wie einander umwerfende Kartenhäuser, während von denen des Genies noch nach Jahrhunderten Kapitälern und Säulen vom zerbrochenen Tempel übrig bleiben, so hoch übrigens auch die Zusammenstellung (Komposition) in der Musik anzuschlagen ist. – (E.[usebius])“<sup>106</sup>

Noch Schumanns auf reine Grundelemente reduzierender Vergleich zwischen Sinfonien von Komponisten unterschiedlicher Rangordnung steht exemplarisch für eine analytische Betrachtung, welche die Kombination musikalischer „Bausteine“ als maßgeblich für die Qualität der „Komposition“ wertet. Auszugsweise sollen hier im folgenden einige Sinfonien von Hoffmanns Zeitgenossen untersucht werden, welche zu jener Zeit mehr oder weniger ihre schöpferische Blüte erlebt haben, von Schumann aber als „Dutzendtalente“ oder „Tagescelebritäten“ betitelt worden sind. [Schumann: Simon I, S. 51]

#### 4.1 Andreas Romberg

Die gleichaltrigen Vettern Romberg stammten aus einer angesehenen norddeutschen Musikerfamilie und tourten jahrelang gemeinsam als Virtuosen auf der Violine bzw. dem Violoncello durch ganz Deutschland und Italien, bis sich ihre Wege 1799 trennten: Andreas Jacob blieb im Raum Hamburg und fristete zumeist ein ziemlich armseliges Dasein bis zu seinem frühen Tode, während es seinen Cousin durch aller Herren Länder trieb, wo er ein abwechslungsreiches Leben führte und den Verwandten um ganze 20 Jahre überlebte. Berühmt war sein schwieriges Wesen, das durch einige Konflikte mit Beethoven anekdotisch überliefert ist, doch wurden seine gemeinsamen Auftritte mit ihm stets überschwenglich gefeiert [Berrett: Romberg, S. Ixiii-Ixvi]. Die Sinfonien und Ouvertüren beider Rombergs waren sehr geschätzt und zählten z. T. zum Besten, was das Zeitalter zu bieten hatte gemäß Friedrich Hofmeisters thematischem Katalog.

Der symphonische Stil von Andreas Jacob Romberg (1767–1821) besteht laut Berrett in einer Synthese aus spätem Haydn und Mozart, den ersten beiden Sinfonien von Beethoven und den ersten vier von Schubert. Eine gelegentliche lineare Chromatik zeigt Verbindungen

---

106 Robert Schumann: Simon I, S. 39 („Aus Meister Raros, Florestans und Eusebius' Denk- und Dicht-Büchlein“) – Simon vermerkt in einer Fußnote, daß sich Schumann in bezug auf die Kompositionen Keßlers gerade gegenteilig äußert: „Es ist unstatthaft, ein ganzes Leben nach einer einzelnen That messen zu wollen, da der Augenblick, der ein System umzustößen droht, oft im Ganzen erklärt und entschuldigt liegen kann. Zerschneidet eine Beethovensche Symphonie, die ihr nicht kennt, und seht zu, ob ein schönster herausgerissener Gedanke an sich etwas wirkt. Mehr als in den Werken der bildenden Künste, wo der einzelne Torso einen Meister beweisen kann, ist in der Musik alles der Zusammenhang, das Ganze – im Kleinen wie im Großen, im einzelnen Kunstwerk wie in einem ganzen Künstlerleben.“ [Schumann: Simon I, S. 67 („Kompositionen von J. C. Keßler“)]

#### 4. Stand der Sinfonie bei Zeitgenossen

zum *Recitativo accompagnato* in Mozarts *Don Giovanni*, die Instrumentation ist – im übrigen die gleiche wie bei Hoffmann – nach der allgemein akzeptierten „Norm“ gestaltet, bis auf die 4. Sinfonie in C-dur „alla Turca“ op. 51, bei welcher es sich jedoch gleichfalls um einen verbreiteten Topos und anerkannten Stil im 19. Jahrhundert handelt. Die Sinfonie D-dur op. 22 von 1806 (publiziert 1808) galt laut AMZ noch 1813 als Lieblingsstück vieler Orchester und Konzertgesellschaften, das von mozartischem Geist geprägt ist.<sup>107</sup> Die gespannte Atmosphäre der 23taktigen langsamen Einleitung (*Adagio*,  $\text{C}$ , d-moll!) baut sich über einen chromatisch absteigenden Tetrachord auf (Bässe, dann erste Violine um einen Takt versetzt) und wird durch den zwischen Grund- und Leitton oszillierenden Orgelpunkt der mittleren Streicherstimmen noch verstärkt. Typisch mozartische Elemente sind synkopische Begleitrythmen mit Dominantseptakkorden (T. 8, 10 und 16 f.), „pathetische“ 1/16-Floskeln (T. 16 f.), „dramatische“ jambische Doubletten in den tiefen Steichern, dem Blech und den Pauken, die zunehmende lineare Chromatik hin zur Fermate auf der Dominante, welche alle in der Tradition der Einleitung zur „Prager“ Sinfonie (KV 504), der c-moll-Fantasie (KV 475) und des d-moll-Klavierkonzerts (KV 466) stehen.

Das *Allegro assai* ( $\text{C}$ , D-dur) ist eine an motivisch-thematischen Elementen reiche und tonal vielfältige Sonatenform. Besonders auffallend sind a) gleich zu Beginn die *anacrusis*-Figur dreier 1/8-Noten, die im Verlauf des Satzes in umgebauter Gestalt als „vitales beethoventypisches Motiv“ eine eigenständige Bedeutung erlangt (T. 155 und 170), b) der absteigende chromatische Tetrachord der langsamen Einleitung, welcher imitativ verarbeitet wird (T. 46–52), und c) das zweite Thema, das nur kurzer fugato-Behandlung unterzogen wird (T. 66–75, ausführlicher in der Durchführung und Coda). Trotz eindeutiger Tonika-Dominant-Achse basiert der Kopfsatz auf einer bimodalen Ausrichtung nach D-dur einerseits und Molltonarten (h/e/fis) andererseits [Berrett: Romberg, S. lxix].

Den zweiten Satz bildet diesmal ein Menuett (*Allegretto*, 3/4, D-dur), dessen Anfang als Gegenstück zu Mozarts Menuett in der Es-dur-Sinfonie (KV 543) begriffen werden kann. Individuell ist dagegen die kurze Verarbeitung des Kopfmotivs im zweiten Teil in a-moll. Im Trio, einem Ländler, kommen hauptsächlich Oboe, Fagott und Flöte in ihren Soli zur Geltung. Im dritten Satz (*Andante affettuoso*, 2/4, G-dur) findet sich bei der Verarbeitung des Themas in drei Variationen wieder eine Parallele zu Mozarts Es-dur-Sinfonie, und zwar zu deren zweitem Satz, mit welchem es außer tonartlichen Bezügen das Metrum, den Rhythmus und gewisse melodische Konturen teilt. Bezeichnend ist auf jeden Fall, daß in beiden Fällen ausschließlich die Streicher den ersten Teil (mit fast gleicher Taktanzahl) bis zum Doppelstrich bestreiten, wenn auch Romberg im anschließenden Teil markante *fp*-Akzente in der repetierenden Streicherbegleitung (T. 57–72) setzt, gefolgt von Flöten-, Oboen- und Fagottsoli (T. 87–100). Im zweiteiligen Finale (*Allegro*,  $\text{C}$ , D-dur) verwendet Romberg ein Thema im Stile Haydns und des frühen Schubert und überrascht durch eine augmentierte Ableitung, die er fugiert (T. 54 ff.) und in der Durchführung sogar zu einer Doppelfuge zwischen den beiden Varianten (ab T. 143) umformt. Daraus ergibt sich eine formale Hommage an das *Jupiter*-Finale, welche Romberg jedoch mit ganz eigenen Mitteln auszugestalten versteht [Berrett: Romberg, S. lxix/lxx].

Faßt man die von Berrett dargelegten zentralen Charakteristika von Andreas Rombergs D-dur-Sinfonie im Hinblick auf die zur selben Zeit entstandene Sinfonie Hoffmanns in gleicher Besetzung zusammen, ergeben sich ungewöhnlich enge Parallelen in der vielbeschworenen

107 Kurt Stephenson: Andreas Romberg. Veröffentlichungen des Vereins für Hamburgische Geschichte XI(–XII). Hamburg 1938, S. 125.

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

„Mozart-Nachahmung“: Die gemeinsame Bezugnahme (bei Romberg in anderer Tonart) auf die „Schwanengesang“-Sinfonie KV 543, deren Menuett beide Komponisten aufgrund seiner metrischen Verschiebungen fasziniert hat und die Romberg sogar auf den folgenden langsamen Satz in Anlehnung an Mozarts *Andante* ausdehnt, bildet die eine Seite ihrer Hommage an den Wiener Meister; die Aufnahme formaler Prinzipien aus der *Jupiter*-Sinfonie für die Finalkonstruktion mit einer Doppelfuge findet dagegen auf anderer Ebene statt. Während Andreas Romberg aus einem fremden, eher an Haydn angelehnten Thema augmentierte Varianten ableitet und in der Durchführung fugiert, verlagert Hoffmann drei Jahre später dieses Prinzip in sein E-dur-Klaviertrio, dessen zweites Thema im Finale zwar Mozarts Thema unmittelbar übernimmt, jedoch zuvor aus Hoffmanns ureigenem Thema – einem Zitat aus dem gleichzeitig entstandenen *Miserere* – abgeleitet wird, indem ihm ein verkürzter langsamer Satz mit *attacca*-Anschluß vorangeht. Diese Methode der Verquickung von Eigenem mit versteckter Vorwegnahme des Jupiter-Motivs schnürt Hoffmanns Verbundenheit mit dem Träger seines selbstgewählten dritten Vornamens sogar noch enger, als es Mahr für die verschlungenen Themen des Klaviertrio-Finale feststellt [vgl. Anm. 572, S. 217 d. Arb.].

*Don Giovanni*-Anklänge sind bei Hoffmann gleichfalls des öfteren festzustellen, aber hauptsächlich in bezug auf Vokalmusik wie im *Miserere* oder in seinen Overtüren, also im Sinne von operngebundener Instrumentalmusik. Die Bezugnahme in der langsamen Moll-Einleitung bei Andreas Romberg schlägt jedoch mit der gespannten Chromatik des absteigenden Tetrachords und den pathetisch-dramatischen Effekten eher bühnenwirksame Töne an und eröffnet mit der Übernahme in das „beethovensche“ *Allegro* quasi den Rahmen. Romberg wie Hoffmann liefern somit ihr „Bekenntnis“ zu bestimmten allgemein tradierten Techniken der Wiener Schule, die ihnen aber nur als eine Art „Sprungbrett“ dienen und beide in andere Richtungen weiterführen.

### 4.2 Bernhard Romberg

Für Bernhard Heinrich Romberg (1767–1841)<sup>108</sup> stand wie bei seinem Cousin nicht eigentlich die Sinfonie im Mittelpunkt seines Schaffens, das zwar weniger umfangreich, aber genauso breit gefächert ist. Dennoch soll er fünf Werke in dieser Gattung geschrieben haben, von denen drei mit Opusnummern vorliegen. Die erste davon ist die sehr individuelle und relativ frühe *Trauer*-Sinfonie in C-dur op. 23 von 1810 zum Gedenken an die preußische Königin Louise, welche einzigartig in ihrer instrumentalen Klangfarbe und im formalen Entwurf ist.<sup>109</sup> Sie orientiert sich in der Instrumentierung an den „transzendentalen Klängen“ von Mozarts „dunkler“ g-moll-Sinfonie KV 550 (1788) durch die gleiche Besetzung plus Pauken. Mit ihren beiden großangelegten Sätzen verdankt sie der Oper ebensoviel wie dem Messenszenario. In der langsamen Einleitung (*Andante lento maestoso*, C, c-moll/C-dur) zum Beispiel gemahnen nach den Paukenwirbeln die dramatischen punktierten Trauermarsch-Rhythmen, die Läufe und jambischen Dubletten an den Geist der Opera seria, der auch noch im *Allegro* spürbar ist. Im zweiten Satz (*Adagio non troppo*, C, E-dur) sind sogar konkrete Einflüsse aus Mozarts

<sup>108</sup> Der Cellovirtuose erhielt im März 1816 jene Musikdirektorenstelle am Königlichen Schauspielhaus in Berlin, um die sich gleichzeitig auch Hoffmann beworben hatte. Bernhard Romberg war demzufolge auch der Dirigent der *Undinen*-Premiere vom 3.8.1816, die trotz ihrer unzureichenden Aufführung einen beachtlichen Erfolg erzielte. [Allroggen: Grove, S. 621]

<sup>109</sup> Berrett [Romberg, S. lxx] betont die völlig andere Gestaltung gegenüber Haydns Sinfonie gleichen Titels Nr. 44 (ca. 1771) sowie auch Schuberts *Tragischer Sinfonie*, wobei es sich allerdings um die Vierte in c-moll von 1816 handelt und nicht um die Dritte in D-dur von 1815, auf die sich Berrett irrtümlich bezieht.

*Don Giovanni* und der *Zauberflöte*,<sup>110</sup> Glucks *Alceste* und *Orfeo* sowie Beethovens *Fidelio* feststellbar, so daß das Ganze eine komplette dramatische Szene darstellt [vgl. das Formschema des zweiten Satzes bei Berrett: Romberg, S. lxxi].

Aus diesem Grunde ist auch wie im Falle von Webers langsamem Satz der 1. Sinfonie, auf den gleich im Anschluß an den gattungsgeschichtlichen Exkurs zur Sinfonie und Ouvertüre zu sprechen zu kommen sein wird [Kap. A.IV.2.], keine reguläre Formgebung zu erwarten. Trotz Ansätzen zu einer Sonatenhauptsatzform, indem in einer durchführungsartigen Passage alles bis dahin bedeutende Material ausgebreitet wird, beweist Romberg seinen Sinn fürs Dramatische im Einsatz des aus dem Eröffnungsthema abgeleiteten Kopfmotivs als Begleitung in den Innenstimmen und in den changierenden harmonischen Klangfarben. Statt einer Reprise kehrt der c-moll-Trauermarsch des ersten Satzes im *Andante lento* wieder, der bis zum *Andante grazioso* die Sinfonie ihrer eigentlich vorgezeichneten C-dur-Tonart zuführt. In verkürzter Form klart hierbei die ursprünglich tragische Stimmung unwiderruflich in ungewöhnlicher Transfiguration auf [ebd., S. lxxi/lxvii].

Die letzten beiden Sinfonien in Es-dur op. 28 (1818) und C-dur op. 53 (ca. 1825) von Bernhard Romberg kehren zu traditionelleren Formen zurück und sind ausgefeilter hinsichtlich der motivischen Verarbeitung und kontrapunktischen Technik. Insgesamt bemerkt Berrett bei allen Werken einen Hang zu romantischen Stereotypen: Begeisterung für formale Experimente, Faszination von harmonischer Färbung und Textur, dafür geringes Interesse an traditionellen kontrapunktischen Verfahren [ebd., S. lxviii]. Die Tendenz zur Auflösung der Form teilt Romberg zwar mit Hoffmanns weiterer stilistischer Entwicklung, ansonsten neigt er aber mehr zu Webers Umformung sinfonischer Musik in ein bühnenähnliches Gebilde, das hier im Falle der „Trauermusik“ naheliegenderweise aus dem liturgischen Bereich und dem der Opera seria hervorgegangen ist.

### 4.3 Ferdinand Ries

Der als Beethovens „Famulus“ und Biograph<sup>111</sup> zu bescheidenem Ruhm gelangte Ferdinand Ries (1784–1838) wurde zunächst von seinem Vater Franz Anton Ries (1755–1846), welcher zeitweilig Beethovens Lehrer in Bonn und eng mit dessen Familie (besonders beim Tod von Beethovens Mutter) vertraut war, in Violine und Klavier und mit fünf Jahren von Bernhard Heinrich Romberg in Cello<sup>112</sup> unterrichtet, möglicherweise war er auch 1801 Schüler bei Peter von Winter in München. Sein Weg führte ihn im Frühjahr 1802 mit einem Empfehlungsschreiben nach Wien zu Beethoven selbst, als dessen begabtester Schüler Ries im Nachhinein oft bezeichnet worden ist, obwohl er in Kompositionslehre von diesem zu Albrechtsberger geschickt wurde. Dennoch hing Ries mehr als anderen das Image des Beethoven-Nachahmers an, – nicht umsonst wird seine 5. Sinfonie in d-moll op. 112 aufgrund ihres repetierenden 3/8-Auftaktmotivs (allerdings ohne Achtelpause) gern als „Kopie“ von Beethovens Fünfter be-

110 Die 1/32-Vorschlagsfiguren im zweiten Satz ab Takt 20 ähneln dem Trio von „Seid uns zum zweiten Mal willkommen“. In den chromatischen Kadenzten will Berrett sogar romantische Klänge bis hin zu Liszt und Wagner entdecken. [Berrett: Romberg, S. lxxi]

111 Als Beethovens Sekretär, Kopist und Schüler (bis zum Herbst 1809) hervorragend qualifiziert, gab er zusammen mit Franz Gerhard Wegeler 1838 in Koblenz die *Biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven* heraus.

112 Vom Sommer 1811 bis Anfang 1813 ging Ries nochmals gemeinsam mit seinem alten Lehrer auf Tournee in Rußland. [Hill: Ries, S. xii]

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

trachtet [vgl. Notenbeispiel 48]<sup>113</sup> – was Czernys Bericht über Beethovens angeblichen Anspruch in bezug auf Ries, dieser imitiere ihn zu sehr, nicht gerade milderte. Ansonsten eher als Klaviervirtuose anerkannt, fanden bereits seine ersten Kompositionen in für diese Zeit typisch weit gefächerten Gattungen äußerst positive Aufnahme.

The image shows a musical score for piano in 3/4 time. It consists of two staves, treble and bass. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a first ending bracket over the first three measures. The first measure has a fortissimo (ff) dynamic. The second measure has a piano (p) dynamic. The third measure has a piano (p) dynamic. The fourth measure has a piano (p) dynamic. The fifth measure has a piano (p) dynamic. The sixth measure has a piano (p) dynamic. The seventh measure has a piano (p) dynamic. The eighth measure has a piano (p) dynamic. The ninth measure has a piano (p) dynamic. The tenth measure has a piano (p) dynamic. The eleventh measure has a piano (p) dynamic. The twelfth measure has a piano (p) dynamic. The thirteenth measure has a piano (p) dynamic. The fourteenth measure has a piano (p) dynamic. The fifteenth measure has a piano (p) dynamic. The sixteenth measure has a piano (p) dynamic. The seventeenth measure has a piano (p) dynamic. The eighteenth measure has a piano (p) dynamic. The nineteenth measure has a piano (p) dynamic. The twentieth measure has a piano (p) dynamic. The twenty-first measure has a piano (p) dynamic. The twenty-second measure has a piano (p) dynamic. The twenty-third measure has a piano (p) dynamic. The twenty-fourth measure has a piano (p) dynamic. The twenty-fifth measure has a piano (p) dynamic. The twenty-sixth measure has a piano (p) dynamic. The twenty-seventh measure has a piano (p) dynamic. The twenty-eighth measure has a piano (p) dynamic. The twenty-ninth measure has a piano (p) dynamic. The thirtieth measure has a piano (p) dynamic. The thirty-first measure has a piano (p) dynamic. The thirty-second measure has a piano (p) dynamic. The thirty-third measure has a piano (p) dynamic. The thirty-fourth measure has a piano (p) dynamic. The thirty-fifth measure has a piano (p) dynamic. The thirty-sixth measure has a piano (p) dynamic. The thirty-seventh measure has a piano (p) dynamic. The thirty-eighth measure has a piano (p) dynamic. The thirty-ninth measure has a piano (p) dynamic. The fortieth measure has a piano (p) dynamic. The forty-first measure has a piano (p) dynamic. The forty-second measure has a piano (p) dynamic. The forty-third measure has a piano (p) dynamic. The forty-fourth measure has a piano (p) dynamic. The forty-fifth measure has a piano (p) dynamic. The forty-sixth measure has a piano (p) dynamic. The forty-seventh measure has a piano (p) dynamic. The forty-eighth measure has a piano (p) dynamic. The forty-ninth measure has a piano (p) dynamic. The fiftieth measure has a piano (p) dynamic. The fifty-first measure has a piano (p) dynamic. The fifty-second measure has a piano (p) dynamic. The fifty-third measure has a piano (p) dynamic. The fifty-fourth measure has a piano (p) dynamic. The fifty-fifth measure has a piano (p) dynamic. The fifty-sixth measure has a piano (p) dynamic. The fifty-seventh measure has a piano (p) dynamic. The fifty-eighth measure has a piano (p) dynamic. The fifty-ninth measure has a piano (p) dynamic. The sixtieth measure has a piano (p) dynamic. The sixty-first measure has a piano (p) dynamic. The sixty-second measure has a piano (p) dynamic. The sixty-third measure has a piano (p) dynamic. The sixty-fourth measure has a piano (p) dynamic. The sixty-fifth measure has a piano (p) dynamic. The sixty-sixth measure has a piano (p) dynamic. The sixty-seventh measure has a piano (p) dynamic. The sixty-eighth measure has a piano (p) dynamic. The sixty-ninth measure has a piano (p) dynamic. The seventieth measure has a piano (p) dynamic. The seventy-first measure has a piano (p) dynamic. The seventy-second measure has a piano (p) dynamic. The seventy-third measure has a piano (p) dynamic. The seventy-fourth measure has a piano (p) dynamic. The seventy-fifth measure has a piano (p) dynamic. The seventy-sixth measure has a piano (p) dynamic. The seventy-seventh measure has a piano (p) dynamic. The seventy-eighth measure has a piano (p) dynamic. The seventy-ninth measure has a piano (p) dynamic. The eightieth measure has a piano (p) dynamic. The eighty-first measure has a piano (p) dynamic. The eighty-second measure has a piano (p) dynamic. The eighty-third measure has a piano (p) dynamic. The eighty-fourth measure has a piano (p) dynamic. The eighty-fifth measure has a piano (p) dynamic. The eighty-sixth measure has a piano (p) dynamic. The eighty-seventh measure has a piano (p) dynamic. The eighty-eighth measure has a piano (p) dynamic. The eighty-ninth measure has a piano (p) dynamic. The ninetieth measure has a piano (p) dynamic. The ninety-first measure has a piano (p) dynamic. The ninety-second measure has a piano (p) dynamic. The ninety-third measure has a piano (p) dynamic. The ninety-fourth measure has a piano (p) dynamic. The ninety-fifth measure has a piano (p) dynamic. The ninety-sixth measure has a piano (p) dynamic. The ninety-seventh measure has a piano (p) dynamic. The ninety-eighth measure has a piano (p) dynamic. The ninety-ninth measure has a piano (p) dynamic. The hundredth measure has a piano (p) dynamic.

### Notenbeispiel 48

Wie Beethoven hatte auch Ries bereits vor seiner ersten Sinfonie (von insgesamt acht mehr als 20 Werke komponiert, so daß er schon Erfahrungen sammeln konnte, doch noch nicht die volle Reife erlangt hatte. Bei Ries' erster Sinfonie in D-dur op. 23 (Index Nr. 1) von 1809 lagen von Beethoven sechs vollendete und publizierte Sinfonien vor, von welchen Ries die Endversion der Zweiten und die Komposition der Dritten sozusagen „hautnah“ miterleben konnte. Aber er beschäftigte sich auch mit den Folgewerken, wie sogar recht harsche Kritiken an der sechsten und achten Sinfonie beweisen [Hill: Ries, S. xvii]. Die D-dur-Sinfonie entstand in Bonn im Spätjahr 1809 und wurde in Orchesterstimmen im Herbst 1811 bei Simrock veröffentlicht, das Datum der Erstaufführung läßt sich nicht definitiv feststellen, gesichert ist eine Wiedergabe des zweiten und vierten Satzes durch die Philharmonische Gesellschaft am 14. März 1813 in Stockholm. Stilistisch bewegt sich das viersätziges Werk des fast 25jährigen auf dem Stand vor der *Eroica* (1803, UA Wien 7.4.1805, Stimmen 1806) dabei eher in haydnscher statt mozartscher Richtung. Besonders der zweite Satz (*Marche funèbre*) kann laut Hill als Huldigung an den gerade verstorbenen Haydn interpretiert werden, der dritte ist demgemäß ein Menuett.

Ries eröffnet die Sinfonie mit einer langsamen Einleitung (*Adagio*,  $\text{♩}$ ) – das vorherige *Larghetto* ist gestrichen worden – in extremer tonartlicher Entwicklung: Auf den funktional undefinierbaren Akkord g-b-d-e ( $C^v$ ) folgen über dem rhythmisierten Orgelpunkt der Hörner auf d zwei weitere Schläge in  $E^v$  und  $D^7$ , die sogleich in einen g-moll-Akkord münden und über einen  $B^7$  und Es-dur sich allmählich in fünf Takten nach C-dur vorarbeiten. Nach diesem

113 Diese d-moll-Sinfonie op. 112 (Index Nr. 2) soll laut Ries' eigenem Handschriften-Katalog 1813 in London entstanden sein und wurde viel später für Septett, Solo-Klavier und Klavierduo bearbeitet und zusammen mit den Orchesterstimmen 1823 bei Breitkopf & Härtel veröffentlicht. Bis auf einige Hauptthemen hat Ries im Kopfsatz (*Allegro*) Haydns Tonsprache trotz technischer Fortschritte noch nicht ganz hinter sich gelassen. Erneut beginnt er mit Akkordreihungen ohne festes tonales Zentrum ( $g/d/E^v$ ), bedient sich jedoch eher motivischer statt kumulativ-thematischer Konstruktionen wie in der Ersten, wobei das Eröffnungsmotiv grundlegend für die erste Themengruppe, die Überleitung und die Durchführung ist. Eine Orientierung am bürgerlichen Geschmack reflektiert das lyrische Seitenthema. Als dritten Satz wählt Ries ein bei ihm seltenes Scherzo (*Allegro assai*), in welchem wiederum ein repetierendes  $3/8$ -Motiv als erstes und letztes Motiv dient, das auch das Trio ( $2/4$ ) mit dem Scherzo verbindet. Der Einsatz dynamischer Effekte ist viel differenzierter. Der zweite (*Larghetto con moto quasi andante*) und vierte Satz (*Allegro*) sind in Sonatenform nach haydnscher Art, das Hauptmotiv des Finale (3. Takt) beruht auf einer dem Themenkopf des ersten Satzes leicht verwandter Tonrepetition, so daß man eventuell sogar eine einheitliche satzübergreifende Funktion dieses beethovenschen Gedankens vermuten kann. [Hill: Ries, S. xix]

für einen D-dur-Satz äußerst ungewöhnlichen Aufbruch wird das harmonische Empfinden erneut durch Ausflüge nach As-dur und h-moll irritiert, bevor das *Allegro molto vivace* (C) über die eindeutige Einlenkung auf die Dominante endgültig die Tonika zu festigen vermag.<sup>114</sup> Der schnelle Teil besteht anfangs aus einer sechstaktigen aufsteigenden Tonleiter auf der Dominantsept und verknüpft kurze Einheiten aus jeweils zwei bis drei Takten zu einem thematischen Block.<sup>115</sup> Das Seitenthema steht in a-moll, wendet sich jedoch kurz darauf in der Wiederholung zweimal nach B-dur. Obwohl sich auch die Wiener Klassiker der „triumphalen Rückkehr“ des Nebenthemas in Dur bedient haben, verweist diese Methode eigentlich auf ein älteres symphonisches Modell, und zwar ebenfalls aus der Periode vor der *Eroica*, das auch den restlichen Kopfsatz (Reprise des Seitenthemas in d-moll) bestimmt: Eine vorübergehende „tonale Verunsicherung“ bedeutet gemäß Hill [Ries, S. xviii] noch keine bewußte Herausforderung von einem identifizierbaren tonalen Zentrum her.

Der Trauermarsch in a-moll steht ungewöhnlicherweise in Sonatenhauptsatzform [verdeckte Reprise im Baß ab Takt 75], der Seitensatz in A-dur, wobei das schnellere Tempo und die Schlichtheit jedoch nur bedingt den Vergleich mit dem entsprechenden Satz der *Eroica* aufkommen läßt. Das *Menuetto moderato* (3/4, d-moll) hellt im B-Teil nach Dur auf vor dem Trio, das in A-dur (3/4) steht und im zweiten Teil in höhere Kreuztonarten und schnell wieder zurück wandert zum *Menuetto da capo mà un poco più Allegro e senza replica*. Mit seinen punktierten Rhythmen, Keilakzenten und Trompetensignalen erinnert es ebenso an haydnsche Manier wie das Sonatenrondo des Finale (*Allegro*, 2/4, D-dur) mit den Tonrepetitionen im raschen Tempo.

Generell sprechen Ries' thematische Erfindung und sein sicherer Griff in der dramatisch wirksamen Tonartenwahl und Orchestration – die Sinfonie weist im übrigen ebenfalls wieder die gleiche Besetzung auf wie die Hoffmanns – für die Qualifikation als formvollendeter und erlesener Komponist, andererseits fehlt es ihm an Individualität, die allein ihm laut Hill erst die Lösung aus dem beethovenschen Dunstkreis bescheren könnte [Hill: Ries, S. xviii/xix]. Jedoch zeugen die experimentellen Reihungen entlegener Tonarten gleich zu Beginn der charaktergebenden langsamen Einleitung bereits von mehr als nur der „üblichen Spielerei“ junger Komponisten, wie sie der Rezensent in der AMZ [9 (1806–1807), S. 362] auch für Ries' op. 1 und 2 gerügt hatte, da sie sich noch weit in den *Allegro*-Teil hinein erstrecken und sich dort auch erst allmählich in Klangschichtungen von unten nach oben aufbauen. Geht die Irritation zu Beginn der langsamen Einleitung auch nicht auf motivische, sondern harmonische Besonderheiten zurück, die für Zeitgenossen gleiches Befremden wie Hoffmanns undurchsichtige Themenentwicklungen hervorgerufen haben dürften, so verbindet beide Komponisten der teilweise Rekurs auf ältere Modelle sowie auf neuere formale Lösungen bereits vor Einsetzen der Wirkung von Beethovens *Eroica*. Das Ries angelastete „Zitat“ von Beethovens Fünfter verfolgte einen französischen Kollegen bereits viel früher, wovon bei der Analyse der Méhul'schen Sinfonien noch ausführlicher die Rede sein wird [Kap. A.V.2.2].

Die zweite Sinfonie c-moll op. 80 (Index Nr. 3) von 1814 vollführt ab der Eröffnung eine große heroische Geste im Stil von Beethovens mittlerer Periode, der später eine strukturelle und thematische Reminiszenz an die *Eroica* nachgesagt wurde, die sich jedoch, wenn überhaupt, auf den ersten Satz (*Allegro ma non troppo*) beschränkt. Die Widmung für den Lehrer geht auf dessen Anforderung eines „würdigen Werkes“ zurück, um sich mit einem Gegenwerk

114 Ein ähnlich verschlungener Satzbeginn war auch in der „Beethoven-Kopie“ der Fünften zu beobachten [siehe Anm. 113, S. 44 d. Arb.].

115 Hill [Ries, S. xviii] sieht darin etwas Haydnsches, im Seitenthema will er dagegen eine Annäherung an Beethovens 1. Sinfonie erkennen.

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

revanchieren zu können [Brief von Beethoven an Ries vom 8. Mai 1816]. Es folgen der übliche langsame Satz (*Andantino*) und ein Menuett (*Allegretto*). Der letzte Satz ist ein Sonatenrondo (*Allegro ma non troppo*) und stellt den beiden „gravitätischen“ Hauptthemen in c-moll und As-dur eine marzialische Mittelepisode in C-dur und ein Fugato in c-moll über ein Fragment aus dieser mittleren Passage gegenüber [Hill: Ries, S. xx].

Ries' dritte, relativ kurze Sinfonie in Es-dur op. 90 (Index Nr. 4), welche erst 1816 datiert ist, obwohl ihre Erstaufführung bereits am 15. Mai 1815 stattfand, ist noch interessant für die stilistische Entwicklung, da der Komponist hier erstmals die langsame Einleitung (*Grave*) und das *Allegro* thematisch verknüpft, indem das Kopfmotiv in es-moll aus dem ersten Takt des *Allegro* abgeleitet ist. Die weitere Abfolge fällt wiederum nicht aus dem üblichen Rahmen: ein langsamer Satz (*Larghetto quasi andante*), ein Menuett mit zwei Trios (*Moderato*) und ein Sonatenrondo im Finale (*Allegro vivace*) [ebd., S. xx/xxi].

Diesen recht späten Beispielen von motivischer Ableitung und thematischer Verknüpfung ist also Hoffmann um 10 Jahre voraus, obwohl er sich nicht im unmittelbaren Umkreis des verehrten Beethoven bewegte und insbesondere seine experimentellen Versuche in Form und Motivarbeit auf noch viel fruchtbareren Gebieten zu nutzen wußte, wie der Exkurs zu seiner *Undine* erweisen wird [Kap. A.III.2.1]. Der Weg dorthin konnte allerdings nicht in einer linearen Fortführung der Wiener Techniken bestehen, wie aus den zuletzt vorgestellten Beispielen der im großen Maße Haydn, Mozart und dem frühen Beethoven verhafteten Zeitgenossen hervorgeht. Bei Hoffmann spielt die Aneignung anderer stilistischer Praktiken, deren Vertreter seinem Wirkungsraume auch einiges näher standen, eine besondere Rolle für seine Arbeit und seine individuelle Entwicklung als Künstler schlechthin.

## 5. Berliner und Mannheimer Merkmale

Sieht man von den tiefgreifenden Entwicklungen der Symphonie in der Wiener Klassik von Mozart über Haydns Normbildung bis hin zu Beethovens Umgestaltung derselben einmal ab und verfolgt die Hoffmanns Kompositionsstand um 1806 viel näher liegenden vorklassischen Strömungen zurück, beruft sich eine analytische Betrachtung seiner Sinfonie besser auf Charakteristika der Berliner und Mannheimer Schule.

Interessant für Hoffmanns Personalstil ist zunächst einmal, ob bei ihm als Enkelschüler C. P. E. Bachs über seinen kurzzeitigen Lehrer Johann Friedrich Reichardt irgendwelche Einflüsse der sogenannten Berliner Schule feststellbar sind. Hat Keil bereits auf solche hingewiesen, unter anderem als Nachweis für die Verhaftung in zu Hoffmanns Zeit schon etwas altertümlich anmutenden Charakteristika wie in der Vorliebe für Kontrapunkt und den strengen gebundenen Stil, bilden diese nur die eine Seite von Hoffmanns „eigner Manier“. Das von der ersten „Berliner Liederschule“ vertretene Ideal der Volkstümlichkeit und Liedhaftigkeit, das sich ausdrücklich gegen den künstlichen Stil der Opernarie richtete,<sup>116</sup> fand nun gerade bei Hoffmann keinerlei Anhängerschaft, wie seine vokale Kammermusik oder die Chorwerke unter Beweis stellen (besonders nicht die Konzertarie „Prendi l'acciar ti rendo“), obwohl gerade Reichardt, als zur „Zweiten Berliner Liederschule“ gehörig, mit seinem Liedschaffen die schulmeisterlichen Vorgaben gelockert und verfeinert hat.

Aus der „galanten und empfindsamen Periode“, von welcher bei Hoffmann allenfalls noch die symmetrischen Kleinstformen und Motiv-Wiederholungen sowie die kontrastierenden Fi-

<sup>116</sup> Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 1, S. 133 (Artikel „Berliner Schule, Norddeutsche Schule“)

guren (am Rande noch eine auflockernde Ornamentik) spürbar sind, entwickelte sich über die jüngere Komponistengeneration (Schobert, J. Chr. Bach), zu welcher sowohl die Wiener Schule zwischen 1730 und 1780 (Monn, Reutter, Wagenseil, Muffat, u. a.) als auch die mit ihr konkurrierende „Mannheimer Schule“ zählte, ein Instrumentalstil, welcher unter maßgeblicher Einwirkung Carl Philipp Emanuel Bachs „über den musikalischen Sturm & Drang bis an die Schwelle der Wiener Klassik“ führte und somit zum Wegbereiter für neue sinfonische Gattungen wurde.<sup>117</sup> Daß bei Weber dieser Weg über seinen Lehrer, den Abbé Georg Joseph Vogler (1749–1814), zweigt, wird die Betrachtung seiner Sinfonien ergeben; auch Hoffmann hielt große Stücke auf Vogler, wiewohl er insbesondere seinen „ernste[n] hohe[n] Kirchenstil“ in der Schauspielmusik zum *Herrmann von Unna* (von A. F. Skjöldebrand) schätzte.<sup>118</sup>

Am Mannheimer Hof des Kurfürsten Karl Theodor (1742–1799) bestand die einzigartige Situation, daß das hervorragende Orchester ausschließlich aus Virtuosen und zugleich Komponisten, größtenteils deutsch-böhmischer Herkunft, zusammengesetzt war.<sup>119</sup> Besonders die ältere Gruppierung (ca. 1745–1760) mit Franz Xaver Richter, Anton Filtz, Ignaz Holzbauer und C. G. Toeschi unter der Führung von Johann Stamitz war maßgeblich an der Entwicklung der vorklassischen Instrumentalmusik beteiligt und genoß höchste Wertschätzung in ganz Europa. Ihre „Errungenschaften“ bestanden grob skizziert in folgendem: a) Der harmonische Verlauf wird nicht mehr vom Generalbaß bestimmt, sondern durch die Melodieführung (so bereits Stamitz in op. 1); b) der Satz wird in geradtaktige Perioden untergliedert; c) starke harmonische und dynamische Kontraste stehen sich gegenüber; d) das Seitenthema sowie die Durchführung gewinnen an Bedeutung; e) bestimmte Figuren, die sogenannten „Mannheimer Manieren“, werden ausgeprägt (Crescendi bei statischer Harmonik, Tremoli, „Raketen“-„Funken“-„Walzen“-Motivik, Seufzer und Vorhalte, abrupte Generalpausen u. a.); f) die Emanzipation der Bläser, insbesondere der Hörner und Holzbläser (Klarinetten), und g) das Menuett an dritter Stelle der Sätze, um einige der wichtigsten Neuerungen aufzuführen. Unter der folgenden Generation (besonders nach 1775), die der Stamitz-Schüler Christian Cannabich in der Nachfolge leitete, verlagerte sich das Gewicht hin zur Wiener Schule, und der Stil geriet schon vor und während des Umzuges nach München in den Bereich des Manieristischen.<sup>120</sup> Bezeichnend ist jedoch Hoffmanns offensichtliche Orientierung an typischen Merkmalen der zweiten Generation:

„Das dichte und komplizierte Netz von thematischer Entwicklung, Kontrastbildung und Arbeit, das bei Haydn die Form von innen heraus konstituiert, fehlt fast ganz; stattdessen werden, im Prinzip nicht anders als bei Stamitz, Abschnitte aneinander gereiht, und die Durchführung – bei Haydn der Schauplatz intensivster thematischer Arbeit – ist kaum mehr als eine neue Reihung schon bekannter oder neuer Abschnitte (wenngleich oft auch mit Zügen thematischer Arbeit), die Reprise

117 Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2, S. 95 (Artikel „galanter Stil“)

118 Schriften zur Musik, S. 19 (L. C. Caigniez, Le Jugement de Salomon/Salomons Urteil, Melodram. Musik von Adrien Quaisin.)

119 Finscher [Mannheimer Hofkapelle, S. 144] vergleicht den musikalischen Nährboden mit Haydns Bedingungen am Hof der Esterházy: „In dieser [Mannheimer] Werkstatt entstanden zu einem wesentlichen Teil die klassisch-romantische Orchestertechnik und die große Konzertsymphonie als zentrale Gattung der Orchestermusik. Während Haydn in der Abgeschiedenheit von Eszterháza eben durch diese Abgeschiedenheit ‚original‘ werden, seine Individualität ungehindert entfalten und sein Orchester als Instrument benutzen konnte, entwickelte sich der Mannheimer Stil gleichsam aus dem Orchester heraus und aus der ständigen Interaktion von Komponisten [. . .], Virtuosen und Orchestermusikern auf der Basis des höfischen Musikbedarfs.“

120 Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 3, S. 84 (Artikel „Mannheimer Schule“)

## II. Zeitgenössische sinfonische Modelle

eine Wiederholung, in der die Abschnitte der Exposition getreu oder in veränderter Reihenfolge (also prinzipiell noch immer Sammartinis Arbeiten mit Bausteinen) wiederkehren.“ [Finscher: Mannheimer Hofkapelle, S. 159]

Neben diesem einen Aspekt der Reihung, bei welchem die „Form aus kleinen Versatzstücken zusammengesetzt wird, denen zwar bestimmte Funktionen (z. B. Anfang, Übergang, Schluß) zuzuordnen sind, die innerhalb solcher Differenzierungen aber beliebig vertauscht werden können, so daß leicht der Eindruck einer ‚zusammengewürfelten‘ oder mit kaleidoskopischen Verfahren entwickelten Form entstehen könnte“ [Veit: Mannheimer Hofkapelle, S. 185 f.],<sup>121</sup> finden sich noch zahlreiche andere Merkmale des Mannheimer Stils in Hoffmanns Sinfonie wieder.<sup>122</sup> Außer der bei Stamitz durchgängigen Einführung des Menuetts an dritter Stelle und der Vorwegnahme wesentlicher Elemente der späteren Sonatenhauptsatzform mit zwei gegensätzlichen Themen und einer Reprise auf der Tonika wird der Stil besonders geprägt durch den Unisono-Beginn mit „Vorhang“-Charakter (Riemann) in der Abfolge Tonika-Dominante-Tonika, durch kontrastierende Versatzstücke, deren Überraschungseffekte bis in die Münchner Zeit beibehalten werden, durch die „unvollständige“ bzw. umgekehrte Reprise, die strukturbildende Crescendo-Technik sowie die Instrumentenidiomatik und Orchestervirtuosität, welche eine flexible Anpassung an jede Schwankung in der Stimmung oder im Kolorit garantiert [Veit: Mannheimer Hofkapelle, S. 178–188].

Für Hoffmann muß speziell das kombinatorische Element der motivischen Kleinstbausteine neben der durch Haydn gängigen Praxis überraschender formaler Wendungen von prägender Wirkung gewesen sein, denn so umfassend, wie es in seiner Sinfonie umgesetzt wird, was sich hin zu kleineren Formen und Gattungen, besonders in der Kammermusik, noch steigert, legt dies derlei Schlußfolgerungen nahe.<sup>123</sup> Hierin wäre somit auch ein Grund zu finden, weshalb seine stilistische Entwicklung zunächst stagnierte und erst durch die Zunahme traditioneller Mittel der Wiener Klassiker sowie durch den Rückgriff auf ältere Modelle neue Impulse bekam, die zur motivischen Durchformung der späteren Instrumentalwerke führen konnte. Demzufolge trifft in gewisser Weise auch das abschließende Urteil Veits über die Mannheimer Schule auf Hoffmanns musikalische Wirkungsgeschichte zu:

---

121 „Die melodischen Bausteine erweisen sich in diesem Verfahren überraschender Kombination oder auch neuer harmonischer Einkleidung als in sich stabile, jedoch ‚offene‘ Glieder, ein ‚Sezieren‘ im Sinne der späteren klassischen motivisch-thematischen Arbeit findet nicht statt. Die immer neuen Verbindungen, die diese festen Bausteine eingehen, beschränken sich nicht auf die Horizontale, sondern auch in der Vertikalen können durch neue kontrapunktische Gegenstimmen oder auch direkte Kombination zweier bekannter melodischer Bausteine unerwartete Wendungen erreicht werden – ein Verfahren, das sich schon beim älteren Stamitz vereinzelt findet, das dann aber in der mittleren Generation der Mannheimer größere Bedeutung erlangt und ebenfalls zur Individualisierung des Klangbildes beiträgt.“ [Veit: Mannheimer Hofkapelle, S. 187]

122 Brigitte Höft [Komponisten, Komponistinnen und Virtuosen. In: Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors. Hg. von Ludwig Finscher. Mannheim 1992, S. 59–70] faßt diese typischen Kennzeichen der „Mannheimer“ in ihrer Besprechung des Oboisten Ludwig August Lebrun prägnant zusammen: „[...] die Entwicklung der Sonatensatzform, Seufzermelodik, dynamische und klangliche Kontraste auf engstem Raum, Crescendofiguren, Orchestertremoli und Trommelbässe, abrupte Generalpausen etc.“ [Ebd. S. 65]

123 Auch Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 242] resümiert nach der Untersuchung von Hoffmanns Auseinandersetzung mit der Sonatenhauptsatzform (Kopf- und Finalsatz der Sinfonie, Kopfsatz des Harfenquintetts, erster und dritter Satz des Klaviertrios und *Undinen*-Ouvertüre), daß Hoffmann problemlos mit derselben umgehen konnte, die motivisch-thematische Arbeit aber „vor allem in den früheren Werken weniger in ‚entwickelnder Variation‘ beziehungsweise in melodischer Veränderung rhythmischer Motive als viel häufiger im Kombinieren, Koppeln und Versetzen von knappen, unveränderten Partikeln“ bestehe.

„Man könnte überspitzt sagen, daß die Mannheimer durch ihr Festhalten an dem ‚Baustein‘- und Kontrastprinzip zwar wenig für die Entwicklung der motivisch-thematischen Arbeit geleistet haben, die man gemeinhin mit der Klassik verbindet, dafür aber durch ihre im weitesten Sinne koloristischen Verfahren und durch die Entwicklung unterschwelliger motivischer Verknüpfungen der Bausteine im Sinne von ‚Anspielungen‘ auf das Satz- ‚Thema‘ sehr viel stärkere Bedeutung für die musikalische Romantik hatten.“ [Veit: Mannheimer Hofkapelle, S. 194]

Eine Brücke zu dieser überregional einflußreichen Schule mag sich für Hoffmann u. a. über einen Angehörigen der dritten Generation schlagen lassen: Peter von Winter, einen Schüler Abbé Voglers, der mit dem Hof nach München übergesiedelt war und dort auch Hofkapellmeister wurde. Hoffmann verehrte ihn sehr und schätzte seine Werke hoch ein, wie die Rezension zum *Unterbrochenen Opferfest* (9.9.1815)<sup>124</sup> und allerlei beiläufig angeführte positive Erwähnungen in den Schriften,<sup>125</sup> Briefen<sup>126</sup> und Tagebüchern beweisen. Insofern muß man auch Keils stilistische Einordnung dahingehend relativieren, daß man Hoffmann wohl nicht ausschließlich als „einen späten Vertreter der Musik des 18. Jahrhunderts“ bezeichnen kann, der „aufgewachsen in norddeutscher Tradition, geschult an den führenden Meistern der Wiener Klassik, geprägt von einer starken lyrischen Veranlagung, mit einem feinen Sensorium für Klangfarben, einem sicheren Stilempfinden für das der jeweiligen Situation Angemessene und einem präziös-intellektualistischen Hang zum harmonisch-kunstvollen Arrangement aller an einer Komposition beteiligten Elemente“ [Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 309] somit gewissermaßen schon zwingend zum Beschreiten eines „Nebengleises der Musikgeschichte“ verurteilt gewesen war.

---

124 Schriften zur Musik, S. 290–293; laut Schnapps Angaben stand diese populärste Oper Winters (UA Wien 14.6.1796) in Berlin seit dem 1.3.1797 auf dem Programm, zu Hoffmanns Bamberger Zeiten wurde sie achtmal gegeben, so daß er bei seinem dreimaligen Besuch der Vorstellung schon frühzeitig mit Winters Werk in Berührung gekommen war, das ihn offenbar faszinierte und über welches er die Berliner Rezension verfertigte. [Schriften zur Musik, S. 443]

125 Der „Siegeschor der Peruaner“ aus dem *Opferfest* wird nicht nur in der Rezension zu Paërs *Sofonisbe* [AMZ, 8, Nr. 11 (13.3.1811), Sp. 185–193] zum Vergleich herangezogen, sondern kreierte sogar in Hoffmanns *Nußknacker und Mausekönig* eine „märchenhafte“ Atmosphäre. [Schriften zur Musik, S. 72 und die Anmerkungen, S. 443] – Zu Hoffmanns umfangreicher Beschäftigung mit Winters Werken vgl. insbesondere die zusammengestellten Äußerungen aus den Privatdokumenten bei Schnapp: Dokumentenband, S. 736 und Anm. 742, S. 285 d. Arb.

126 Hoffmann kümmerte sich u. a. um den Verlag von Winters und Holbeins Oper *Die Blinden* bei Härtel in Leipzig und äußerte sich auch bei der Vermittlung einer Anzeige derselben über den „melodiösen Reichtum“ des Komponisten gegenüber der Redaktion der AMZ [Briefe vom 28.3. und 6.5.1810, Briefwechsel I, S. 309–311]. Laut Schnapp bedeutet jedoch der Vergleich mit Weigls *Waisenhaus* eine Herabminderung für das Werk [ebd. S. 311, Anm. 5], die aber nur dem „Effekt“ des Manuskripts gilt.

## *II. Zeitgenössische sinfonische Modelle*

### III. Sinfonia und Overtüre

Um Hoffmanns Auffassung der Sinfonie und seine Umsetzung im Werk näher verstehen zu können, ist ein Blick auf die gattungsgeschichtliche Entwicklung aus der Tradition von „Sinfonia – Overtüre“ hilfreich. Daß dieser Zusammenhang auch für die Ausbildung des Mannheimer Stils nicht unbedeutend gewesen ist, zeigt allein schon die anerkennende Beschreibung der Hofkapelle von Charles Burney in seiner *General History of Music from the Earliest Ages to the Present Period* von 1789, in welcher die Ausreifung einer spezifischen sinfonischen Gattung aus Konzert und Opernouvertüre beschrieben wird, unabhängig von ihren einzelnen Ausprägungen:

“At the court of MANHEIM, about the year 1759, the band of the Elector Palatine was regarded as the most complete and best disciplined in Europe; and the symphonies that were produced by the maestro di capella, Holtzbaur, the elder Stamitz, Filtz, Cannabich, Toeski, and Fräntzel, became the favourite full-pieces of every concert, and supplanted concertos and opera overtures, being more spirited than the one, and more solid than the other. Though these symphonies seemed at first to be little more than an improvement of the opera overtures of Jomelli, yet, by the fire and genius of Stamitz (1717–57), they were exalted into a new species of composition.“ [Burney, Bd. 3, S. 945, zit. bei Finscher: Mannheimer Hofkapelle, S. 143]

#### 1. Entwicklung der Gattung

Der Wandel der Begriffsbezeichnung reicht von den instrumentalen Vorspielen bzw. Ritornellen (z. B. der *Toccata* zu Monteverdis *Orfeo*) nach 1600 über die zumeist zweiteilige venezianische Opernsinfonia um 1650 (z. B. Fr. Cavalli und A. Cesti) durch den Ausbau des fugierten *Allegro*-Teils zur französischen Overtüre. Bei der Vermischung der Traditionen in der italienischen Kirchen- und Konzert-Sinfonie nach 1650 wird durch einen vierstimmigen Steichersatz und eine „concertierende Faktur der Boden für das Concerto als instrumentale Gattung bereitet (Torelli)“. Der Typus der dreisätzigen neapolitanischen Opernsinfonia (schnell–langsam–schnell nach A. Scarlatti) auf der Basis des Triosonatesatzes, der erst um 1700 zur Norm wird, zeichnet sich aus durch „harmonische Großflächigkeit, bes. des ersten *Allégros*, Aneinanderreihung gleichartiger Kadenzes, Kantabilität auch im schnellen Tempo, Kurzgliedrigkeit und ein tonales Grundgerüst im Sinne von Exposition–Überleitung (Durchführung)–Reprise: ABA (||:T–D:||:D–T–T:||)“. War der Mittelsatz gewöhnlich ein Siciliano (6/8 oder 3/8), hatte das Finale ursprünglich Tanzcharakter (Menuett, Gigue 3/8); die Tonarten der Ecksätze waren identisch, der Mittelsatz stand in der Mollparallele bzw. nach 1730 zunehmend in der Mollvariante der Haupttonart.

### III. Sinfonia und Ouvertüre

Als die Sinfonie um 1740 die „Generalbaßgattungen“ der Suite, des Concerto grosso und der Triosonate, die im übrigen bis um 1700 häufig auch „Sinfonia“ genannt wurde, in ihrer zentralen Stellung ablöste, kam im süddeutschen Raum das Menuett als fester Bestandteil (jetzt meist als dritter Satz denn als Finale) hinzu; außerdem füllten in der vorklassischen Sinfonie zunehmend die Bläser harmonisch den Streichersatz aus, welcher anfangs noch entweder solistisch oder chorisch aufgeführt wurde.<sup>127</sup> Um 1750 befinden sich die Kompositionszentren in Oberitalien (Sammartini), am Mannheimer Hof (J. Stamitz, F.X. Richter, Cannabich, Toeschi, Filtz) und in Wien (Monn, Wagenseil, d'Ordoñez) sowie vereinzelt in Norddeutschland (C. P. E. und J. C. F. Bach, Fasch, J. G. Graun), Paris (Papavoine, Gossec, Méhul), England (J. C. Bach, Boyce) und Schweden (J. M. Kraus, Roman). Auf dem Vormarsch zur Hauptgattung im öffentlichen Konzertsaal wächst die Anzahl der Instrumente, zunächst zur Klangverstärkung, dann mit zunehmend eigenständiger Stimmführung. Entscheidend ist jedoch die neue „soziale“ Rolle der Sinfonie, welche sich von den „funktionsgebundenen Orchesterwerken vom Typ der Serenade oder des Divertimento (Ständchen mit Freiluftcharakter)“ abgrenzt und dafür an abbildender Bedeutung wie der einer emanzipierten „debattierenden Volksversammlung“ gewinnt [Dietel, S. 271].

Die Herkunft von der Opernsinfonia, für welche bei Johann Georg Sulzer bzw. Johann Abraham Peter Schulz und Heinrich Christoph Koch, aber auch bei E. T. A. Hoffmann eine definitorische Trennung vorgenommen wird [siehe Zitate S. 31 und S. 35 d. Arb.], lenkt den Blick auf die parallele Entwicklung der Openuvertüre (im Italienischen gleicher Terminus „Sinfonia“<sup>128</sup>), die trotz der allmählichen Verselbständigung der Kammersinfonie noch bei J. Chr. Bach und W. A. Mozart mit dieser identisch sein kann [Dietel, S. 271]. Ursprünglich u. a. Eröffnungssatz der „französischen“ Suite gilt die Ouvertüre seit dem Ende des 16. Jahrhunderts insbesondere als instrumentales Einleitungsstück (auch „Intermedium“) zu Bühnen- und größeren Vokalwerken. Unter häufig wechselnder Bezeichnung und Form schält sich um 1650 in Frankreich über das Ballettvorspiel („Entrée“) ein Typus heraus, der „in enger Wechselbeziehung mit der venezianischen Opernsinfonia“ entstanden ist und aus einem langsamen Teil in punktiertem Rhythmus mit Schluß auf der Dominante, einem schnelleren, oft imitatorischen Mittelteil, der im 18. Jahrhundert als Fuge angelegt wird, und einem abschließenden Teil, zuweilen mit Reminiszenzen an den Eingangsteil, im gemäßigteren Tempo besteht. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts gern mit einzelnen Instrumental- bzw. Tanzsätzen aus Opern und Balletten zu Suiten zusammengestellt und hernach als neue Gattung für Klavier übertragen, wurde die Ouvertüresuite vor allem in Deutschland u. a. bei Telemann, Bach und Händel „zur beherrschenden Gattung der Orchestermusik in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts“. Gleichzeitig bestand daneben bis um 1760 die italienische Opernsinfonia (bis ins 19. Jahrhundert noch austauschbar), die sich erst Ende des 17. Jahrhunderts in der neapolitanischen Oper verfestigt hat (A. Scarlatti) und in der Satzfolge schnell–langsam–schnell häufig konzertante, kantable und tanzcharakteristische Züge vereint.<sup>129</sup>

Sind Überleitungen zur ersten Szene oder inhaltliche Bezüge zum Folgewerk im 17. Jahrhundert noch selten, fordern die Theoretiker und Praktiker des 18. Jahrhunderts (Matthe-

127 Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, S. 217 (Artikel „Symphonie“) sowie ausführlicher bei Bärbel Pelker: Artikel „Ouvertüre“, in: MGG: Sachteil, Bd. 7 (1997), Sp. 1242–1256

128 Bärbel Pelker führt aus, daß in der allgemeinen Kompositionspraxis des 18. Jahrhunderts entgegen der schematisierenden Trennung von Ouverture und Sinfonia bei den (vornehmlich deutschen) Musiktheoretikern hauptsächlich im Bereich der Oper sowohl der italienische Ouvertürentypus mit „Ouverture“ als auch der französische mit „Sinfonia“ betitelt worden sind. [MGG: Sachteil, Bd. 7 (1997), Sp. 1248]

129 Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 3, S. 258 (Artikel „Ouvertüre“)

son, Scheibe, Quantz, Rousseau, Gluck, selbst Lessing) zunehmend, daß die Overtüre vorbereitenden Charakter erhalten und engere Wechselbeziehungen zur Oper eingehen soll, wie es dann Rameau und Gluck («ouverture descriptive») selbst einlösen sollten. In der italienischen und Gluckschen Tradition stehen auch Mozarts große einsätzliche Overtüren in Sonatenhauptsatzform (z. B. *Idomeneo*), während Beethoven nach seinen „programmatischen“ Schauspiel-Overtüren (*Egmont*, *Coriolan*) erst über die drei Anläufe der *Leonoren*-Overtüre und „in der Abkehr von inhaltlichen Vorwegnahmen die endgültige Konzeption der Ou[vertüre] zu seiner Oper *Fidelio*“ finden konnte. [Ebd.]

## 2. Hoffmanns Overtüren

Betrachten wir dazu Hoffmanns Schauspiel- und Opernouvertüren, läßt sich insbesondere an der Overtüre zu seiner *Undine* (1813/14) exemplarisch festhalten, wie er noch acht Jahre nach seiner Es-dur-Sinfonie über das Stadium der *Aurora* (ab 1811) hinweg<sup>130</sup> das Grundprinzip einer „Sinfonia in nuce“ bewahrt hat,<sup>131</sup> ja dadurch das Prinzip seiner „Bausteintechnik“ in kleinerem Rahmen sogar verbessern konnte. Markant erwirken auch hier kurze, meist ein- bis zweitaktige Themenantizipationen den großmotivischen Zusammenhang, der in einem anderen Maße auf die Oper erstreckt werden wird,<sup>132</sup> welches hier jedoch nicht der Ort für eine eingehende Untersuchung sein kann.

### 2.1 Overtüre zur *Undine*

Das vierteilige Vorspiel in Sonatenform mit einer langsamen Einleitung (*Andante sostenuto*, 3/4, C), einem schnellen Teil (*Allegro con spirito*, C, a), einer lyrischen Zwischenpassage (*Andantino e con molto espressione*, 3/8, C) und in der letzten Fassung mit einem 26taktigen Anhang, der das *Allegro* nochmals aufgreift (*Allegro assai*, C, C),<sup>133</sup> enthält wie die Sinfonie zwei Themen, von denen das in seiner Hauptform zuletzt vorgestellte die (etwas) größere Bedeutung besitzt [siehe Schemata ab S. 411 im Anhang d. Arb.].<sup>134</sup> Dies nicht nur im (ent-

130 Dechant [S. 38 und 48] will in der Overtüre neben dem in der *Aurora* häufigen Phänomen der um einen Takt vorgezogenen harmonischen Basis einen Niederschlag aus der kurz zuvor erschienenen Rezension von Beethovens Fünfter, und zwar aus Hoffmanns Faszination über die „motivische Arbeit“ in deren Kopfsatz, entdecken. Außerdem stellt Dechant unter Berufung auf Werner Bergengruen [E. T. A. Hoffmann. In: Die Dichter der Deutschen. Stuttgart 1940] die Übertragung des „Knotenschürzens“ als literarische Technik in den *Elixieren des Teufels* fest.

131 Deshalb auch im Urteil von Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 235]: „Die Overtüre zu der Oper, die als Hoffmanns bedeutendstes Werk gilt, gibt sich hinsichtlich der formalen Anlage und der motivisch-thematischen Struktur auf den ersten Blick eher konventionell, nach Art der älteren Hoffmannschen Werke.“

132 Hierzu auch Allroggen [Verzeichnis, S. (42)] bereits über die Overtüre der *Maske* (1799), eines Singspiels, das zur Zeit des Unterrichts bei Reichardt entstanden ist: „Die gleichsam nicht ausgearbeiteten, nur skizzierten Themen wirken wie improvisiert, nach allen Seiten offen, und drängen zur Verflechtung und Verkettung mit fortspinnenden kleingliedrigen Motiven. Auch dies ist ein charakteristischer Zug Hoffmanns; seine späteren Overtüren, in denen kurze, ein- bis zweitaktige Motive die Rolle der Themen übernehmen, wirken wie permanente Durchführungen eines noch nicht exponierten Themas.“

133 Zur Frage des Konzertschlusses der *Undinen*-Overtüre (ca. 1814) bzw. zum Auftrag einer neuen Introduction von 1816, die nicht mehr direkt in die Oper übergehen sollte, vgl. die Entwürfe und den Briefwechsel zwischen Hoffmann, dem Grafen Brühl und Fouqué, zitiert bei Allroggen: Verzeichnis, S. 114 und 120 sowie Schriften zur Musik, S. 818 ff. und 1001 ff.

134 Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 235] stellt drei zentrale Motive fest, von denen das erste, also unser b-Motiv, noch nicht das Hauptthema sein kann, da es zum einen nicht in der Grundtonart C-dur, sondern a-moll steht und zum anderen bei der Reprise nicht mehr auftaucht.

### III. Sinfonia und Ouvertüre

fernten) Anklang an Undines große Arie aus dem zweiten Akt Nr. 10: „Wer traut des laun'gen Glückes Flügeln“ (klagende Zwischenspiele der Bläser), sondern in der größern Zahl der motivischen Ableitungen [b, b\*, b', b1, b2], die in der langsamen Einleitung bereits in Bläuersoli [b'] Form annehmen und lange vor der eigentlichen Präsentation in der Solo-Oboe [B] die motorische Grundierung des *Allegros* bestimmen.<sup>135</sup> Demgegenüber besteht das A-Thema wiederum in keiner echt periodischen Form, sondern fügt sich stattdessen wie in der Sinfonie aus diversen motivischen Elementen wie Tonleiterläufen [a2] und punktierten Dreiklangsbrechungen [a] zusammen, denen im übrigen auch der Schlußchor der Oper nachempfunden ist.

Wieder der Es-dur-Sinfonie vergleichbar, eröffnen gemächliche Tuttiakkorde [a'] ohne tiefe Bläser oder Pauke das *Andante sostenuto* (3/4, C) [siehe Schema S. 411 im Anhang d. Arb.] zweimalig mit den üblichen gegenüberstehenden Instrumentalblöcken [Notenbeispiel 49], deren punktiertes Antwortmotiv Ausgangspunkt für eine auf die Hauptthemen vorgeifende Motivkombination in den Bläsern [a b und a b'] bildet, welche die Streicher im weiteren wechselweise mitübernehmen (T. 3 und 6 bis 8) [Notenbeispiele 49 und 50].

The image contains two musical staves. The top staff is labeled '1' and 'Fl-Fg/VI-Kb'. It shows a sequence of chords and melodic fragments in 3/4 time, starting with a fortissimo (ff) dynamic and ending with a piano (p) dynamic. The bottom staff is labeled '6' and 'Ob-Fg'. It shows a sequence of chords and melodic fragments in 3/4 time, starting with a piano (p) dynamic, followed by a section for strings (Str.) with a forte (f) dynamic, and another section for Oboe and Clarinet (Ob-Fg) with a piano (p) dynamic.

Notenbeispiele 49 und 50

Im Wechsel mit dem fünfmaligen Ansatz von vier Hornstößen, die zum Signal des „Wasserreichs“ im Verlauf der Opernhandlung werden, stellt sich in Molleintrübung – wieder einmal werden *Don Giovanni*-Akkorde in Erinnerung gerufen – die erste Hälfte des späteren A-Themas vor (T. 11–18), das mit einem Oktav-, dann Dezimfall in eine verschärfte Punktierung abspringt [a1]. Ein Flötensolo [b'] verweist in der Erweiterung des Kombinationsmotivs [a b] mit der Doppelschlagverzierung, der aufwärts gerichteten Skala und dem punktierten Absprung in Takt 19 f. bereits stark auf Grundelemente des B-Themas [Notenbeispiel 51] und geht zur zweimaligen Wiederholung der Anfangsblöcke (diesmal in Es-dur) über (T. 21 ff.), welche zugleich eine Variante [a'] der aus dem A-Thema abgeleiteten zentralen Floskel des *Allegros* [a] in Takt 48 darstellen [Notenbeispiel 54]. Das motivische Wechselspiel von Elementen beider Themenvorformen [a1 und b'] bereitet zusammen mit vier erneuten Hornrufen den Übergang zum schnellen Teil vor ab Takt 25.

<sup>135</sup> Wie im Fall der Sinfonie will Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 240f.] wieder keine Beziehung der Einleitung und der Coda zum Hauptteil erkennen, obwohl eindeutige Anlehnungen im rhythmischen und melodischen Duktus vorliegen. Dafür stellt er aber Bezüge zur Oper selbst fest. Das motorische Motiv (b), das Keil als „M1“ bezeichnet, vergleicht er aufgrund der Allgegenwärtigkeit in der Ouvertüre mit „einem leitmotivisch gehandhabten ‚Wasser-Motiv‘, dessen Melodieverlauf nicht allein dafür spricht, sondern gleichfalls seine Funktion als „einheitsstiftende[s] Element“ beweist.

**Notenbeispiel 51**

Anders als in der Sinfonia in Es, in welcher der plötzliche Umschlag des Metrums etwas befremdlich wirkt und das *Allegro con spirito* erst allmählich mit zunächst scheinbar unzusammenhängenden Bausteinreihungen in Gang zu bringen vermag, fängt hier der Horn-Orgelpunkt den Wechsel vom 3/4- zum 4/4-Takt auf [*Allegro con spirito* (C, a), siehe Schema ab S. 412 im Anhang d. Arb.] und nimmt zudem noch programmatisch Bezug auf das kommende Operngeschehen. Bezeichnenderweise führt auch in diesem Fall, wie öfter bei Weber, die Bühnendramatische Legitimierung der Motive gleichzeitig zu einer besseren formalen Lösung der Übergänge und Themenverknüpfungen.

**Notenbeispiele 52 und 53**

Der Motivkopf b, mit dem der schnelle Teil auf der Tonikaparallele a-moll in der ersten Violine ab Takt 30 anhebt [Notenbeispiel 52], ist wie das Flötensolo [b'] der langsamen Einleitung in Takt 19 [Notenbeispiel 51] eine Vorform des B-Themas, die ab Takt 32 und 39 in repetierende Sechzehntelläufe [b\*] zerlegt wird [Notenbeispiel 53], nur ist die Variante hier in der Reduktion auf die Kerntöne von B [Kreuzmarkierungen in Notenbeispiel 55], d. h. Quartsprungauftakt zu aufsteigenden Dreiklängen mit jeweils nachhängender Sekunde, und deren Verdopplung in Sechzehntelfiguren zu suchen. Ab Takt 45 setzt nun erstmals in der Haupttonart eine motivische Häufung im Tutti ein, das als mehrteiliges A-Thema auszumachen ist [Notenbeispiel 54], welches in mehreren verschiedenen Konstellationen seiner Einzelelemente auftreten wird [Varianten zusammengestellt in Tabelle 3, S. 57]. Zunächst erscheint es noch nicht komplett [A\*], indem anstelle einer Wiederholung der kompletten Periode [a1 a2] Vorder- und Nachsatz unvollständig angeschlossen werden, jeweils überbrückt mit der punktierten a-Floskel aus Takt 48:

**Notenbeispiel 54**

Im vierten Takt des A-Themas (T. 48) erscheint dieses punktierte Motiv in Dreiklangsbrechung [Notenbeispiel 54], das kurz zuvor bei Takt 44 in den Bläsern, tiefen Streichern und

### III. Sinfonia und Ouvertüre

Pauken angeklungen ist [(a)], dann wie der Motivkopf b aus Takt 30 [Notenbeispiel 52] (intervallisches Muster) zur Floskel a (rhythmisches Muster) gerinnt und hernach mit diesem gemeinsam die ganze Ouvertüre durchzieht. Thementräger sind wieder die Violinen [a1], welche punktierte Absprünge (erst Oktave, dann Dezime) mit intermittierenden Skalenläufen [a2] gegen die Rhythmen der Bläser setzen. Dem „Nachsatz“ sozusagen untergeschaltet wird die zweite Floskel b im Streicherbaß (T. 49 ff.). Nach der Wiederholung des Vordersatzes ab Takt 53 übernimmt zuerst dessen abgeleitetes Hauptmotiv a den Übergang zum Seitensatz (T. 56 ff.), dann wechseln immer kürzere thematische Einheiten [a, b und b\*] in taktweiser Verschränkung zwischen den Instrumentalgruppen hin und her, so daß die typische Zergliederung in motivische Bausteine erfolgen kann (ab T. 62), hier in der Konzentration auf die elementaren Hauptmerkmale Punktierung, Dreiklangsbrechung, Sechzehntellauf, also die eigentlichen Überleitungskomponenten wie beim ersten Thema von Hoffmanns Sinfonie.

#### Notenbeispiel 55

Synkopierte Legatophrasen der hohen Bläser (T. 72 f.) gehen ab Takt 75 über in die Solo-Oboe (*dolce*) mit dem 12taktigen B-Thema [Notenbeispiel 55] zu reiner Streicherorgelpunkt-Begleitung auf der Dominantsepte, das trotz lyrischer Faktur wieder die bekannten Merkmale in sich vereint: Sekund- und Quartfortschreitungen, Punktierungen und im Anschluß Skallengänge.<sup>136</sup> In Gänze tritt das B-Thema als Oboensolo zweimal auf, zum zweiten Mal ab Takt 188 in der Reprise auf der Tonika mit Septe; es besteht in sich aus einer Reihung einzelner, leicht variiertes Takte.<sup>137</sup>

Den diesmal in die Trompete und Pauke verlegten vier Signaltönen in Takt 87 folgen zunächst Flöte und Fagott, dann nacheinander Oboe und Klarinette mit dem „Vordersatz“, d. h. den ersten vier Takten des B-Themas [b1 und b2], immer kanonisch im Schlußtakt überschneidend bis hin zur Imitation in zweitaktigen Einheiten [b1] ab Takt 97 (dazu Floskel b in der ersten Violine), die unvermittelt in die Tutti-Wiederaufnahme des A-Themas in Es-dur (T. 101) münden, angekündigt durch vier Signalarufe in der Klarinette in Takt 100. Diesmal

136 Als „denkbar größten Kontrast“ zum bis dahin „hektischen“ Verlauf der Exposition hebt Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 238 f.] die „Seitentema-Episode“ hervor: „Sie enthält ein Thema, wie Hoffmann noch keines geschrieben hat: [Notenbeispiel]. Die 13 Takte lange Kantilene der Oboe, begleitet von schlichtesten Streicherakkorden, muß fraglos zu Hoffmanns inspiriertesten melodischen Erfindungen gerechnet werden. Man könnte sogar die These wagen, genau mit diesem Thema beginne in der Musikgeschichte die ‚Romantik‘.“ – Zur Einordnung in das neuzeitliche „romantische“ Musikhören vgl. ebd., S. 239 f.

137 Zwei Ansätze für eine detailliertere Aufschlüsselung des B-Themas aus seinen Hauptbestandteilen [b1 und b2] heraus mit den Varianten [b1' und b2'] und Abspaltungen [b1'<sup>a</sup> und b2'<sup>b</sup>]:

b1	b2	b1'		b1'	b2'	
2 T.	2 T.	3 T.		2 T.	3 T.	
b1	b2	b1'	b1' <sup>a</sup>	b1'	b2'	b2' <sup>b</sup>
2 T.	2 T.	2 T.	1 T.	2 T.	2 T.	1 T.

handelt es sich um die dreimalige Vorführung der kompletten Periode von A [Tabelle 3] mit derselben Überleitung durch die Partikel a, b und b\*, die zuvor das B-Thema eingeführt hat und an dieser Stelle erstmals wieder die aus der langsamen Einleitung bekannte punktierte, rhythmisch-verschärfte a-b-Floskel im Tutti (ohne Trompeten, Posaunen und Pauken) in den Takten 122 f. einschaltet.

Im folgenden Abschnitt – der Ouvertürenmitte –, den man in seiner Motivhäufung in blockweiser Imitation eine Art „Durchführung“ von 30 Takten ohne Kontrapunkt nennen könnte und der zu Beginn wieder zweimal Doppelrufe des Horns (*sf*) auf g (T. 130 f. und 134 f.) enthält, kleiden die beiden Hauptfloskeln ab Takt 131 fünfmal den Vordersatz von B [b1] zwischen den hohen Bläsern und dem Streicherbaß wechselnd ein. Zum letzten Einsatz in der Solo-Flöte (*dolce*, T. 147 ff.) bringt das Cello um einen Takt verschoben die maximale Verkürzung des Themenkopfes [(b1)] mit der Obersekunde und abfallender Oktave in der Tonikaparallele a-moll.

Es folgen ab Takt 152 eine (fast identische) „verdeckte Reprise“ der Vorversion des A-Themas in A-dur [A+], dann erst in C-dur (T. 166), erweitert um den in der Mitte eingeschalteten zweifachen Vordersatz in a-moll (T. 160 ff.) und ohne die einleitende b-Floskel [Tabelle 3] sowie der Originalabschnitt mit dem B-Thema als Oboensolo auf der Tonika mit Septe ab Takt 188.<sup>138</sup> Der direkte Anschluß des ursprünglichen A-Themas in As-dur [A'] ab Takt 214 wird durch eine Engführung von Vorder- und Nachsatz in der Überleitung zum langsamen „Intermezzo“ leicht variiert [Tabelle 3]. Den Übergang ab Takt 235 bilden der variierte Vordersatz [(a1)] in den Blechbläsern mit Pauke auf Hoffmanns „Lieblingsakkord“ in punktierter Kadenzierung bis zur Generalpause (T. 240).

**Tabelle 3: E. T. A. Hoffmann,  
Overtura zur *Undine* (1813/14),  
Varianten des A-Themas**

T. 45	A*:	(a)	a1	a2	a	a1				a	a1	a2	a	a2	a	C/G/C
T. 101	A :		a1	a2	a	a1	a2			a	a1	a2	a			Es/ <sup>♯</sup> /G
T. 152	A+:		a1	a2	a	a1		a	a1	a1	a	a1	a2	a	a2	A/E/a/C
T. 214	A' :		a1	a2	a	a1	a2				a	a1	a2/a1	(a1)		As/ <sup>♯</sup> /C

Das *Andantino* (*p e dolce*) in C-dur [siehe Schema S. 414 im Anhang d. Arb.] besteht hauptsächlich in der Vorstellung eines um einen Takt später als die Streicherbegleitung (Orgelpunkt wie beim B-Thema) einsetzenden Themas der Soloklarinette (T. 241 f.), welches – im Gegensatz zu den vorherigen bloßen Anklängen an Themen der Oper – Undines zentraler Erzählung vom Findelkind am Wendepunkt der Handlung im 2. Akt (Nr. 11) entspricht.

241

Kl in C solo 

*p e dolce*

### Notenbeispiel 56

Das Thema hat eine entfernte Ähnlichkeit mit der Kombinationsfloskel a b aus der langsamen Einleitung bzw. kehrt es die Obersekunde des Themenkopfs von B (wie dieses Thema

<sup>138</sup> Abfolge der Instrumente bei der Themenübernahme nach den Signalarufen in Trompete und Pauke ab Takt 200: Klarinette, Flöte, Oboe/Fagott.

### III. Sinfonia und Ouvertüre

12 Takte lang!) in punktierte Untersekundpendel um und soll der Einfachheit halber als [A B] bezeichnet werden; es wird nach erneuter Generalpause leicht verändert von der Klarinette, diesmal verstärkt durch die Soloflöte, wiederaufgenommen (T. 253 f.). Die nächste Generalpause bereitet die mit allen bisherigen Motiven ausgestattete Coda vor (*Allegro assai*, T. 264–289) [siehe Schema S. 414 im Anhang d. Arb.], die zusätzlich wirksame Triolenschleifer in den Streichern gegen rhythmisch synkopierte Bläser mit dem A-Vordersatz [a1] einsetzt, welche die Ouvertüre schwungvoll im Tutti auf der Tonika abrunden. Grob gerastert hat das Vorspiel zur *Undine* demnach folgende Form:

**Tabelle 4: E. T. A. Hoffmann,  
Overtura zur *Undine* (1813/14),  
Aufbau der Themen**

<i>And. sost.</i>	<i>All. con spir.</i>			<i>And. ino. ...</i>	<i>All. assai</i>
L. E.	Exp	Df	Repr	Interm.	Coda
a' b'	b* A* a/b B A b*	a B*	A+ a/b B A' b*	(A B)	b*/a a1

## 2.2 Ouvertüren zu *Die Lustigen Musikanten*

Die „Overtura“ zum 1. Akt der *Lustigen Musikanten* AV 19, die bereits 1804/5 in Warschau entstanden sind, steht gleichfalls in C-dur und besitzt ebenso eine langsame Einleitung (*Andante*, 3/4), die insgesamt noch sehr „mozartisch“ gehalten ist und nach dreimaligen Tuttiakkorden mit Generalpause, chromatisch schleichenden Themen und Fanfarenansätzen in ein *Allegro assai [alla breve]* mündet.<sup>139</sup> Hier kommen die für Hoffmann typischen Bläsersoli wieder zum Einsatz, nur werden sie stets – anders als beispielsweise bei Weber – mit dem Streichersatz verknüpft. Eine Legato-Überleitung vermittelt wiederum deutliche, in diesem Falle biographisch nachvollziehbare *Don Giovanni*-Assoziationen (Repetitionsmotivik, synkopierte „alla zoppa“-Rhythmen, Drehmotive, Reihung von Floskeln) sowie auch Bläsersoli in Zwischenteilen mit chromatisch düsteren Streichergängen und dynamisch kontrastierenden Instrumentalblockreihungen, die dem Lustspielton an sich zuwiderlaufen, sich jedoch aus der tragikomischen Bühnenhandlung des nachfolgenden Singspiels mit dem Personal der *Commedia dell' Arte* erklären lassen. Zweimal erscheint in der „Durchführung“ ein Terzseufzer, der für die Oper bedeutsam ist und auch in der zweiten Ouvertüre aufgenommen werden wird [Allroggen: Verzeichnis, S. (43)–(61)]. Nach mehrfacher Wiederkehr des „*Don Giovanni*-Mollteils“ mit Kehrmotiven in Drehbewegung und wechselnder Rollenverteilung trübt der Satz kurz vor der Schlußkadenz nochmals durch verminderte Harmonien ein.

Anders gestaltet sich dagegen die „Overtura“ zum 2. Akt, deren „barock“ anmutende, punktiert voranschreitende siebentaktige *Grave*-Einleitung in e-moll unvermutet ins E-dur des schnellen Teils (*Allegro*, 6/8) übertritt, der ein Crescendo-Thema zu Hornstößen präsentiert. Hier verbinden sich schon in der langsamen Einleitung die Vorschlagsmotivik der späteren Zwischenaktmusik in den Bläsern mit den düsteren Streichergängen der ersten Ouvertüre.<sup>140</sup>

<sup>139</sup> Der Beginn erinnert in der Themenbildung an das *Allegro di molto e con brio* von Beethovens „Pathétique“ op. 13. Allroggen [Verzeichnis, S. (45)] bezeichnet den Hauptsatz als „ein außerordentlich virtuosos Orchesterstück, eine Buffo-Ouverture mit italienischem Brio“, welches mit drei Motiven arbeitet. [Ebd. kurze analytische Besprechung]

<sup>140</sup> Deutlich wird der Charakterunterschied der beiden Akte durch die ihnen zugeordneten Ouvertüren: die heitere Volksszene auf dem Markt von Famagusta steht der weihevollen Beschwörungsszene im Schloßgewölbe, die

Interessant muten die zweimaligen *rallentando*-Stellen mit Fermaten an, die jeweils nach häufigen harmonischen und klanglichen Wechseln das *dolce*-Thema in den Bläsersoli überraschend zum Stillstand bringen, insbesondere aber auch die viertaktige Wiederkehr der Überleitung aus dem anfänglichen *Grave*, welche die Umfunktionierung des Vorschlagsthemas zum Seufzerruf und somit den zwiespältigen melancholischen Charakter der Bettelmusikanten nochmals verdeutlicht. Die abschließenden 11 Takte im *Allegro* verwenden den Vorschlag gleichfalls noch einmal als eine Art „Lockruf“.

Heiterer klingt die Zwischenaktmusik, die Verwandlung zum Finale des 2. Aktes, durch ihren Vorschlagsruf mit abspringender Terz, der Hornstöße vorangehen, was auf die *Undine* vorausweist. Außerdem finden wir ein allmähliches Crescendo, das jenen des von Hoffmann gescholtenen Rossinis gar nicht so unähnlich ist, dessen Achtellauf in den Streichern, begleitet von einer „schwirrenden“ Sechzehntelbegleitung, aber sofort von aufsteigenden Dreiklängen des Tutti in Vierteln abgefangen wird; insgesamt herrscht also doch noch eine versöhnliche „Kehraus“-Stimmung. Hoffmann probiert schon in diesem frühen Werk Effekte seiner späteren instrumentalen Musik aus, welche aus der Opernsinfonie herrühren und z. T. als Vorbild für die Mannheimer Konzertsinfonie dienten,<sup>141</sup> deren Merkmale in Hoffmanns Sinfonia anzutreffen sind. Den anderen Einflußbereich bildet die frühe italienische Konzertsinfonia:

„In ihr vollzogen sich zuerst die Trennung von Opern- und Konzertsymphonie und die Trennung von orchestralen und kammermusikalischen Tonfällen, [...] und in ihr wurde die Technik des Arbeitens mit kleinen, nahezu beliebig versetzbaren Bausteinen wenn nicht erfunden, so doch entwickelt und zu einem konstitutiven Formelement des Symphoniesatzes; [...]“ [Finscher: Mannheimer Hofkapelle, S. 146]

Scharfsinnig tadelt aber niemand anderer als C. M. v. Weber noch in seiner Rezension der *Undine* von 1817 – und offenbar nicht von ungefähr in direktem Anschluß an die Besprechung von deren Ouvertüre – ausgerechnet den Mangel an jenen Techniken Hoffmanns, die dieser an Beethovens Sinfonie als vorbildlich vorgeführt hat.<sup>142</sup> Weber ist nämlich der Überzeugung, man könne „einem Komponisten doch wohl ungefähr auch in *einem* Werke ablauschen, was seine Lieblingswendungen sind, vor denen ehrliche Freunde immer warnen sollen, als am Ende **Manier** erzeugend“ [Weber: Laux, S. 139] und beschreibt im weiteren ziemlich treffsicher Hoffmanns Personalstil:

„So ist Ref. aufgefallen, und er wünscht vermieden die **Vorliebe für kleine, kurze Figuren**, denen es sowohl leicht an **Mannigfaltigkeit** fehlt, als sie leicht die **Cantilena** verdrängen oder verdunkeln, die dann heraustreten zu machen große Kenntnis und Sorgfalt von seiten des Dirigenten voraussetzt. Dann die **Vorliebe für Violoncelle und Bratschen**, für **verminderte Septimenakkorde** und oft zu schnell **abgebrochene Schlüsse**, die, wenigstens beim ersten Anhören, etwas

---

fast an das maurerische Zeremoniell der *Zauberflöte* gemahnt, gegenüber. [Allroggen: Verzeichnis, S. (43), (44) und (61)]

141 „Für einen Teil der ‚Manieren‘ und für die besonders auffällige Crescendo-Technik erscheint der Verweis auf die Opernsinfonia als plausibel, aber schon für die äußerst differenzierte und manchmal überdifferenzierte (‘vermanierierte’) Dynamik jenseits des Crescendo reicht er keinesfalls aus [...]“ [Finscher: Mannheimer Hofkapelle, S. 145 f.]

142 Schon daraus könnte man Webers Ablehnung des beethovenschen Stils ablesen, welche er von Anfang an unverhohlen kundgetan hat. – Siehe auch Zitat S. 64 d. Arb.

### III. Sinfonia und Ouvertüre

Störendes mit sich bringen und, wenn auch keineswegs unrichtig, doch ungenügend sind; und endlich gewisse **Mittelstimmen**, die, wegen ihrer öfteren Benutzung von Cherubini, den Haufen sehr geneigt machen, Ähnlichkeiten erspähen zu wollen.“ [Ebd., fettgedruckte Hervorhebungen v. d. Verfasserin]

## 3. Zwischen Oper und Sinfonik

Zu einem anderen beliebten Typus im 19. Jahrhundert, welcher von der italienischen und französischen komischen Oper (Bellini, Donizetti, Auber) und auch Lortzing herreicht, nämlich der Potpourri-Ouvertüre,<sup>143</sup> kommen wir über den eben angesprochenen Freund Hoffmanns, Carl Maria von Weber. Er stellt gemeinsam mit seinem französischen Kollegen Méhul,<sup>144</sup> den Hoffmann gleichermaßen in einer Rezension sehr hoch einschätzt, den für einen Vergleich geeigneten Komponisten dar, welcher ebenfalls hauptsächlich über sein Opernschaffen Bedeutung für die Musikgeschichte erlangt hat und bei welchem gerade deshalb in seinem meist sehr abschätzig behandelten sinfonischen Werk ein von der Wiener Tradition grundlegend verschiedener Ansatz festzuhalten ist. Im Falle Webers werden sich die Sinfonien als maßgeblicher Zwischenschritt in der Entwicklung eines eigenständigen Instrumentalstils herausstellen, welcher sich während der Umarbeitung der Opernouvertüren in eine neue Gattung, die der Konzertouvertüre, ausgebildet hat [Viertel, S. 170]. Diese leitet sich eher aus der Lösung der ursprünglichen Einleitung zur Oper her<sup>145</sup> und basiert demnach auf einer anderen Tradition als der die Instrumentalmusik allumfassenden Sinfonie Beethovens.<sup>146</sup>

„Die Ouvertüre ist für Weber schließlich weder isoliertes instrumentales Vorspiel noch programmatisches Inhaltsverzeichnis der folgenden Oper, sondern das Beispiel einer poetisch ausgerichteten Sinfonik. Die poetische Idee ist darin nicht mehr bloß aufgesetztes Motto, das den Grundcharakter des Werkes umschreibt, sondern sie wirkt selbst strukturbildend und ist somit Garant für die selbständige Formung der Ouvertüre.“ [Viertel, S. 179]

143 „In ihr sind nach dem Prinzip von Kontrast und Steigerung die zugkräftigsten Nummern der Oper aneinandergereiht.“ [Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 3, S. 258 (Artikel "Ouvertüre")] – Ausführlicher dagegen in der Differenzierung der Entwicklung der verschiedenen Ouvertürenvarianten bei Bärbel Pelker: Artikel „Ouvertüre“, in: MGG: Sachteil, Bd. 7 (1997), Sp. 1242–1256 (zur Potpourri-Ouvertüre insbes. Sp. 1252).

144 Dechant [S. XV (Einleitung)] nennt Méhul als Übergangsstadium Hoffmanns für die *Aurora* auf dem Weg zur *Undine*: „Als verbindendes Glied und Vorstufe seines Meisterwerks ist die ‚Aurora‘ zu sehen, in welcher anhand des Studiums der Werke Glucks, Cherubinis und Méhuls erworbene Erkenntnisse erstmalig voll ausgewertet sind und zu einem Personalstil entwickelt werden.“

145 „Die Bezeichnung der Opern als ‚Sinfonien mit Gesang‘ zeugt nicht nur bereits für die Jahre der Jahrhundertwende für eine Lösung sinfonischer Elemente von der Norm der Sinfonie. Gleichzeitig läßt sie auch die Wurzeln einer sinfonischen Tradition erkennen, die außerhalb der Vollendung der klassischen Sinfonie durch Beethoven und sogar außerhalb der reinen Instrumentalmusik liegt.“ [Viertel, S. 172] – Siehe dazu die umgekehrte Betrachtung Hoffmanns von der Sinfonie als „Oper der Instrumente“ in den Zitaten S. 35 und S. 36.

146 „Webers Auseinandersetzung mit der Sinfonie setzt eine solche ‚zirkumpolare‘ Stellung nicht unbedingt voraus, und auch die Auswirkungen Weberscher Werke auf das sinfonische Schaffen im 19. Jahrhundert, speziell auf die sinfonischen Dichtungen, läßt sich durch solche absolute Zentrierung der Sinfonie auf die Bedeutung Beethovens nicht hinreichend erklären. [...] Daß in den Ouvertüren eine Fortführung sinfonischer Arbeit außerhalb der formalen Norm der Sinfonie vorliegt, die sich nicht aus der originären Abgrenzung von einer ‚zirkumpolaren Gattung‘, sondern allein als die Konsequenz eines differierenden ästhetischen Konzepts sinfonischer Musik verstehen läßt, betrifft nicht nur die Einschätzung der Ouvertüren Webers, sondern auch die weitere Entwicklung sinfonischer Gattungen im 19. Jahrhundert.“ [Viertel, S. 172 f.]

### 3. *Zwischen Oper und Sinfonik*

Die im Vorkapitel angesprochenen Einflüsse der Mannheimer Schule treten bei Weber über seinen Lehrer Abbé Vogler äußerst stark zutage, insbesondere die Anwendung opernhafter Elemente, was nicht zuletzt aus der gleichzeitigen Funktion der Mannheimer Hofkapelle als Opernorchester herrührt.<sup>147</sup> Nach diesem gattungsgeschichtlichen Exkurs soll die Verfolgung solcher genetischen Kohärenz der instrumentalen Einzelformen weiteren Aufschluß darüber liefern, vor welchem Hintergrund des musikästhetischen Umbruchs Hoffmann und seine Zeitgenossen den geistigen Nährboden für ihre experimentellen Genreverquickungen vorgefunden haben.

---

<sup>147</sup> „Das Orchester war hier sozusagen ‚ohne Handlung‘ auf die Bühne verpflanzt und sollte nun aus eigenem Vermögen vergleichbare Wirkungen hervorbringen. Deshalb mußten auch die musikalischen Mittel ‚opernhaf‘ überzeichnet sein, da eine ‚verdeutlichende‘ Verwendung der Sprache (Oper) oder der Geste (Ballett) fehlte.“ [Veit: Mannheimer Hofkapelle, S. 182]

### *III. Sinfonia und Ouvertüre*

## IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

Mit E. T. A. Hoffmann teilt Weber nicht nur das Los, zunächst fast ausschließlich als Opernkomponist anerkannt worden zu sein, ja gemeinsam mit ihm und Spohr als einer der „Urväter“ der deutschen romantischen Oper zu gelten, so daß das restliche instrumentale Schaffen, insbesondere das sinfonische, ins Hintertreffen geraten ist. Beide haben auch unter demselben Fehlschluß der Folgekritik zu leiden, daß ihre Sinfonien an dem „Riesen“ Beethoven gemessen wurden, obwohl die musikgeschichtliche Entwicklung innerhalb der ersten Dekade des 19. Jahrhunderts erweist, daß zu jener Zeit erst die großen maßgeblichen Sinfonien entstanden sind, deren anfangs heikler Status sich ab der *Eroica* (1803; UA 7.4.1805; Stimm-Druck Wien 1806) allmählich wandeln und zum allgemein anerkannten Vorbild herauschälen mußte: Steinbeck [S. 87] wendet sich gegen die ahistorische Beurteilung nach einem teleologischen Werkverständnis beethovenscher Prägung, denn „der Zeitpunkt der Werkentstehung läßt erstens den Rekurs auf einen Symphoniebegriff nicht zu, der sich erst ab der III. Symphonie Beethovens nach und nach durchzusetzen begann. Die *Eroica* war in den ersten Jahren ja keineswegs unumstritten, und als bahnbrechend für das symphonische Vermächtnis Beethovens kann erst die 1810 veröffentlichte Rezension der V. [recte!] Symphonie durch E. T. A. Hoffmann gelten.“ Ironie des Schicksals, daß Hoffmann somit durch seine Rezension von Beethovens Fünfter den Weg für die mangelhafte Rezeption seiner eigenen Sinfonie selbst geebnet hat.

Bei Weber stießen Beethovens Werke zunächst sogar auf vehemente Ablehnung!<sup>148</sup> Wenn er sich dann in späterer Zeit selbst abwertend über seine Jugendwerke äußert und quasi entschuldigend ob ihrer sorglos irregulären Gestaltung um Verständnis für die Entstehungsbedingungen heischt,<sup>149</sup> bedeutet das lediglich seine zwischenzeitliche Angleichung an die mittlerweile etablierten Konventionen einer tonbestimmenden Gattung. Veit [Weber, S. 185] führt aus, daß Webers eigene Kritik an seiner 1. Sinfonie sich in Übereinstimmung mit der Rezension seines gleichnamigen Freundes in der AMZ nicht auf einen formalen Unterschied der Stile, sondern stattdessen auf eine frühere, inzwischen veraltete und ausgediente Satz-

148 „Zweitens zeigt Webers eigene Einstellung, und zwar im Blick auf die frühe Entstehungszeit der eigenen Sinfonien, daß er sich gegenüber keinem weniger verantwortlich fühlte als gegenüber Beethoven. Ob Weber die *Eroica* vor 1807 überhaupt kennengelernt hat, wissen wir nicht. [...] Die *Eroica* aber ist 1809 neben der Vierten bekanntlich Gegenstand der bissigen Satire *Fragment einer musikalischen Reise*, in der eine durchaus ernst zu nehmende Aussage gegen gewisse Gestaltungsprinzipien bei Beethoven liegt.“ [Steinbeck, S. 87] – Näheres zu diesem vierten Kapitel des Roman-Fragments *Tonkünstlers Leben* und anderen schriftstellerischen Zeugnissen Webers in Kap. C.VI.2. d. Arb.

149 So Carl Maria von Weber im Brief vom 9.3.1813 an seinen Freund Gottfried Weber in Mannheim, den Rezensenten der ersten Sinfonie in der AMZ: „[...] ich lege Dir hier ein Verzeichnis meiner gestochenen Werke bei; die noch nicht rezensirt sind, bezeichne ich [...] und übergebe sie demüthigst Deinen höllischen Klauen zur Zerfleischung [...] Die [...] Simph: zu schicken, wäre sehr überflüssig, Dein in manchem Briefe an mich darüber ausgesprochenes Urtheil, unterschreibe ich von Herzen. Bey der Simph: bemerke allenfalls [in jedem Fall] daß ich sie schon 1807 geschrieben habe, und das erste Allo: mehr Overt. als ächter Simphonie Styl ist“. [Zit. bei Steinbeck, S. 85 nach Fr. W. Jähns: Carl Maria von Weber in seinen Werken [...]. Berlin 1871, S. 64 f. und bei Veit: Weber, S. 185]

#### IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

weise, nämlich die der frühen Mannheimer Sinfonie, beziehe. Als authentischeres Zeugnis für Webers Position zur Entwicklung innerhalb der fraglichen Periode können eher seine brieflichen Äußerungen vom 21.5.1810 an Hans Georg Nägeli herangezogen werden, die deutlich die „Verständnislosigkeit und Ablehnung gegenüber Beethoven“ [Steinbeck, S. 85] zum Ausdruck bringen und in geradezu paradox anmutendem Gegensatz, wie er krasser nicht sein könnte, zu Hoffmanns Würdigung von Beethovens Fünfter stehen, in welcher sich Hoffmann gegen jene Kritik an der angeblich „mangelnden Besonnenheit“ dieses Komponisten auflehnt:

„Sie scheinen [...] in mir einen Nachahmer Beethovens zu erblicken, und so schmeichelhaft dies auch manchem sein könnte, ist es mir gar nicht angenehm. Erstens hasse ich alles, was den Stempel der Nachahmung trägt und zweitens bin ich zu sehr in meinen Ansichten von Beethoven verschieden, als daß ich je mit ihm zusammen zu treffen glauben könnte. Die feurige, ja beinahe unglaubliche Erfindungsgabe, die ihn beseelt, ist von einer solchen Verwirrung in Anordnung seiner Ideen begleitet, daß nur seine früheren Compositionen mich ansprechen, die letzteren hingegen mir nur ein verworrenes Chaos, ein unverständliches Ringen nach Neuheit sind, aus denen einzelne himmlische Genieblitze hervorleuchten, die zeigen, wie groß er sein könnte, wenn er seine üppige Phantasie zügeln wollte. Etwas Komisches hierüber steht im Morgenblatt Nr. 309 vom 27. December 1809 abgedruckt [in der genannten Satire nämlich], welches Ihnen noch zu einem weiteren Beleg meiner Ansicht dienen kann.“<sup>150</sup>

Gern wird Webers Brief an Friedrich Rochlitz vom 14.3.1815 anlässlich einer Aufführung der ersten Sinfonie in Leipzig zitiert, um den „Gesinnungswandel“ des späteren Meisters zu belegen:

„Dass ich an meiner Sinfonie manches jetzt anders schreiben würde, das weiss Gott; ich bin eigentlich mit nichts darin ganz zufrieden als mit der Minuett [sic! eigentlich Scherzo] u. allenfalls dem Adagio [sic! eigentlich Andante]. Das 1ste Allegro ist ein toller Phantasiesatz, im Ouvertüren-Style allenfalls, in abgerissenen Sätzen, und das letzte [Allegro] könnte noch ausgeführter sein. – Item ich schrieb sie in meinem 16ten [sic!] Jahre.“<sup>151</sup>

150 Zit. bei Veit: Weber, S. 186 nach L. Nohl: Musiker-Briefe. Leipzig 1866, S. 178 f. und bei Steinbeck, S. 87 f. nach Carl Maria von Weber: Briefe. Hg. von H. Chr. Worbs. Frankfurt/Main 1982, S. 27; Steinbeck [S. 88] bemerkt hierzu: „Natürlich dürfte Webers spätere kritische Distanz zu seinen frühen Sinfonien mitbestimmt sein durch die neuere Entwicklung gerade im Bereich der Sinfonik sowie durch die allgemeine Wandlung des Sinfoniebegriffs in den ersten beiden Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Die Werke selbst aber sind weder zeitlich noch konzeptionell in der Tradition Beethovens verfaßt, die erst ab der *Eroica* ihre spezifischen Konturen gewinnt. Sie stehen tatsächlich außerhalb einer Entwicklung, die weniger kompositionsgeschichtlich als vielmehr historiographisch an Beethoven orientiert ist.“

151 Zit. bei Veit: Weber, S. 185, Anm. 23 nach Max Maria von Weber: Carl Maria von Weber. Ein Lebensbild, Bd. 1. Leipzig 1864, S. 478 und bei Steinbeck, S. 85 nach Fr. W. Jähns: Carl Maria von Weber in seinen Werken [...]. Berlin 1871, S. 64 f.; Steinbeck [S. 85] widerlegt die aufgrund der für die Erste fälschlichen Satzangaben häufige Zuordnung dieser Textstelle zu Webers zweiter Sinfonie zum einen mit der wörtlichen Übereinstimmung zum vorher zitierten, zwei Jahre älteren Brief an G. Weber und zum anderen damit, daß die Zweite nicht vor 1839 gedruckt und wahrscheinlich auch nicht früher öffentlich gespielt worden ist [siehe Anm. 196, S. 76 f. d. Arb.]. Der Irrtum über das Alter (Weber war bereits 20) mag wohl „auf die subjektive Distanz zurückzuführen sein“ und als Entschuldigung für „das Unbefriedigende an diesem Werk mit einem (allzu) jugendlichen Alter“ gelten. [Ebd.]

## 1. Einheit trotz „Unordnung“ (1. Sinfonie, 1. Satz)

War die Pioniergeneration der Weber-Forschung im 19. Jahrhundert nicht zuletzt aufgrund dieser Originaläußerungen noch einmütig von der Minderwertigkeit der beiden C-dur Sinfonien überzeugt, bildeten sich bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts allmählich Positionen heraus, Webers einzige Auseinandersetzung mit dieser Gattung an anderen Kriterien zu messen wie z. B. in der Orientierung an haydnischen Maßstäben, so daß diese Jugendwerke gewissermaßen allem Schimpf zum Trotz u. a. als Grundsteinlegung romantischer Klangbauten zu betrachten seien, von denen allerdings noch keine Umformung im schubertschen Sinne erwartet werden könne.<sup>152</sup> Sind für Hoffmanns Sinfonie, wie wir gesehen haben, neben der Ausbildung wesentlicher personalstilistischer Elemente deutliche und beabsichtigte Anlehnungen an Haydn und Mozart zu verzeichnen,<sup>153</sup> werden für Webers „Erstlinge“ in der neueren Forschung einerseits völlig unabhängige Tendenzen festgestellt,<sup>154</sup> andererseits Einflüsse der Mannheimer Schule über seinen Lehrer Abbé Vogler (Wien 1803/04, später in Darmstadt) aufgezeigt<sup>155</sup> sowie repertoirebedingte Erfahrungen gemäß der Vorlieben des Mäzens und den selbstgewählten „Kunsthroen“ für die stilistische Entwicklung Webers verantwortlich gemacht.<sup>156</sup> Inwieweit Weber mit seiner Orientierung an Vogler ebenfalls Hoffmanns sinfonischen Techniken nahekommt, soll die Analyse der beiden „Jugendsünden“ ergeben.

## 1. Einheit trotz „Unordnung“ (1. Sinfonie, 1. Satz)

Webers Sinfonien (beide viersätzig) entstanden in einer Lebensphase größter kreativer Freiheit und finanzieller Unabhängigkeit, als der gerade einmal 20jährige das Spätjahr 1806 und Frühjahr 1807 (Komposition zwischen dem 14. Dezember 1806 und dem 2. Januar 1807) zusammen mit Vater und Tante beim Herzog Friedrich Eugen Heinrich von Württemberg-Öls auf Schloß Karlsruhe (bei Brieg in Oberschlesien) in der Funktion als dessen Orchesterleiter und Komponist verbracht hat. Die dortige Hofkapelle war zwar klein, aber dafür offenbar äußerst

152 Vgl. Oeser: Weber, Vorwort zur 1. Sinfonie, S. III/IV; Tenschert [S. 484] betont in diesem Zusammenhang die „schubertschen“ Mediantenverhältnisse.

153 Schönzeler [Weber, Vorwort zur Partitur der 2. Sinfonie] vermerkt ihren Einfluß „selbstverständlich“ auch für die Form von Webers Zweiter, da dieser „die ‚Eroica‘ gewiß noch nicht gehört hatte“.

154 „Was sie [Webers 1.] jedoch historisch ebenso wie gattungsspezifisch bedeutsam macht, ist ihre frappierende Eigenständigkeit, ihre tatsächlich extreme Beethoven-Ferne, in der ein eigenes kompositorisches Konzept sich nicht nur ankündigt, sondern – überschaut man die weitere Entwicklung Webers auf dem Gebiet der Orchestermusik – bereits voll entfaltet ist.“ [Steinbeck, S. 88]; Steinbeck [ebd.] belegt die „opernszenischen“ Tendenzen im *Andante* der ersten Sinfonie, insbesondere das „Problem des Dramatischen und des Programatischen“ sowie das Verhältnis von „äußerer Wirkung und innerer musikalischer Struktur“, das „als ironische Brechung beschrieben werden kann“. – Siehe auch Kap. A.IV.2. d. Arb.

155 Veit: Weber, S. 186 ff. [weiterführende Literatur dazu ebd. S. 186 f., Anm. 30]; Veit [ebd., S. 197 ff.] konzentriert sich auf die Kopfsätze der beiden Sinfonien.

156 „Neben der Orchesterbesetzung dürfte auch der Geschmack des Herzogs Eugen Friedrich und dementsprechend das Repertoire seines Orchesters, von dem man weiß, daß es mit besonderer Liebe die Musik Joseph Haydns pflegte, auf die Arbeit an den beiden Sinfonien seinen Einfluß ausgeübt haben. [...] Webers Äußerungen über Sinfonien, die im Verhältnis zu seinem gesamten literarischen Schaffen allerdings relativ selten sind, zeugen zumindest davon, daß ihm neben den Werken Haydns auch und besonders die Sinfonien Mozarts und die frühen Werke Beethovens bekannt waren.“ [Viertel, S. 119 f.] – „Daß gerade diese [von Weber] an Cherubini gerühmte ‚Melodie des ganzen Stückes‘ nicht ohne Einfluß auf Webers Kompositionsstil geblieben ist, kann an den Werken unschwer aufgezeigt werden. Ähnlich verhält es sich mit Webers Instrumentationspraxis, da ja gerade die spezifische Verwendung jener in der Satire erwähnten Instrumente, wie Violoncello, Viola, Klarinette, Hörner und Flöten, das Eigentümliche der Musik Carl Maria von Webers ausmacht.“ [Viertel, S. 131]; Viertel [ebd., S. 134 ff.] gibt im Anschluß eine detaillierte Analyse der zweiten Sinfonie.

#### IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

leistungsfähig mit einer hervorragenden Bläsergruppe.<sup>157</sup> Dafür sprechen auch die für damalige Verhältnisse ungewöhnliche tiefe Auslotung der chromatischen Zwischentöne in den Hornpartien und die für sie wie gleichfalls für die Oboen umfangreichen Soli.<sup>158</sup> Die Partitur der ersten Sinfonie wurde 1810 an den Offenbacher Verleger André gesendet und erschien 1812 als op. 19 im Stimmdruck.<sup>159</sup>

**Tabelle 5: Carl Maria von Weber,  
1. Sinfonie J 50 C-dur (1806),  
1. Satz: *Allegro con fuoco* (C, C)**

[GP = Generalpause; > = Modulation nach]

1	^	5	12	16	25	29	33	37 >	42	^	60	^	66	^	70	80	98 102
a	GP	A	A	A'	a	a	a	(A')	Ü	GP	b		b		B	(A) Ü	(Coda1+2)
C				D <sup>r</sup>	C	G	C <sup>r</sup>	e >	D		h/H		A <sup>r</sup> /D		G	mod.	> G

115	^	119	^	123	^	129	^	135	138	147	154	158	164	171	175	179	183	187	195	^
a	GP	a	GP	a	GP	b		b	Ü	A	A	A'	Ü	a	a	a	a	a	a	GP
G		f		B <sup>r</sup>		es		Cis <sup>v</sup>	mod.	E		Fis <sup>r</sup>	C	d	h/H	g	E <sup>r</sup>	C7	c	

202	212	230 234	239	253	257	264	269
B	(A) Ü	(Coda1)	a* (7x)	a	(Coda2)	A/a	a
C	mod.	D <sup>v</sup> > C	D <sup>r</sup> mod.	G	C	mod.	C

Das *Allegro con fuoco* (C, C-dur) der ersten Sinfonie eröffnet mit einem viertaktigen Unisono,<sup>160</sup> welches das eigentliche Hauptmotiv [a] darstellt: eine ganze Note auf c, zwei Halbe im Tredezimfall (e-g), eine Halbe auf c, diesmal eine Oktave tiefer gelagert, welche synkopisch in einen 1/16-Lauf aufwärts wieder im Ambitus einer Tredezime (Sextole ähnlich einer Mannheimer „Rakete“) übergeht, der in einen Tonika-Akkord im *fff* mit nachfolgender Generalpause abspringt.<sup>161</sup> Dieser abrupt aufgezugene „Vorhang“, der zunächst die Funktion üblicher Eingangsakkordschläge innezuhaben scheint, wird durch eine synkopische Legatofigur aus Dreiklangsbrechungen (*poco rallentando*) erst in den tiefen Streichern (ab T. 5), dann in der ersten Violine im *pp* (T. 12) – also sozusagen dem (allerdings nur noch einmal auftauchenden) „ersten Thema“ [A] – fortgeführt.<sup>162</sup> Die langsam beschleunigte Ausrhythmisierung ([A'] in T. 16; *poco a poco accelerando*) mündet in die dreimalige Wiederholung des Kopfmo-

157 Das Fehlen von Webers Lieblingsinstrument, der Klarinette, in den beiden Sinfonien erklärt Steinbeck [S. 98, Anm. 38] gerade auch mit dem Umstand, daß dem Orchester kein Klarinettist zur Verfügung stand.

158 Oeser: Weber, S. V; der Herzog selbst galt als guter Oboist. [Ebd., S. IV]

159 Oeser: Weber, S. V [Oesers Ausgabe ist seitdem der erste Partiturdruk.]; vgl. auch Steinbeck, S. 84.

160 „Weber hält im Prinzip an der klassischen Norm des Periodenbaus fest. Aber er modifiziert dessen inneres Gefüge derart, daß es wie eine Reflexion auf jene Norm erscheint und aus der Selbstverständlichkeit, mit der noch Haydn und Mozart damit umgingen, herausgelöst ist. [...] Obgleich sich aber die Taktpaare, Taktgruppen und Halbsätze einander jeweils metrisch normgerecht zuordnen, also potenzierten Zusammenhalt bilden, zeigen die Einheiten die Tendenz zur Isolation.“ [Steinbeck, S. 95]

161 Auch Steinbeck [S. 100 f., insbes. Notenbeispiel 7] betont, daß „dieses Eröffnungsmotiv dem inneren Satz-zusammenhang dient“ und „das eigentümlich schwankende Unisonothema [...] zu einer Art ‚sinfonischer Triebfeder‘“ wird, welche alle vier Sätze der ersten Sinfonie zu einem „engen motivischen Netz“ verknüpft und ihre Hauptthemen auseinander ableitet.

162 „Deutlich wird die Gliederung in erster Linie durch die unterschiedliche Instrumentierung der beiden Zweitaktgruppen des Vordersatzes (T. 1–4). Die Besetzung ist aber kein akzidentelles Mittel, sondern ist Teil der Satzstruktur, die sie hervorhebt, und damit schon Teil des Sinfonischen. Entsprechend verhält sich die dem ganzen innewohnende Melodielinie. Betrachtet man sie ohne Harmonisierung und Instrumentierung und reduziert sie auf den Raum einer Oktave, so fällt vor allem ihre Monotonie auf, mit der permanenten Wiederholung und Umspielung des Tones g und dem gleichbleibenden Rhythmus insbesondere der geradzähligen, schließenden Takte.“ [Steinbeck, S. 95]

## 1. Einheit trotz „Unordnung“ (1. Sinfonie, 1. Satz)

tivs (T. 25, *Tempo I*),<sup>163</sup> das direkt im Anschluß an das „reitende“ A-Thema gekoppelt wird (T. 37 ff.) und nach markant akzentuierten Sekundgängen abwärts in den Streichern (Anklänge an die *Euryanthe*-Ouvertüre) und einer Überleitung mit der punktierten A'-Thematik erneut in einer Generalpause (T. 59) zum Stehen kommt. Diese Art der motivischen Ableitung,<sup>164</sup> die sich schon in den ersten Takten des Themenkopfes ausdrückt und welche sich, wie gesehen, bei Hoffmann stark ins Detail verliert, ist Kennzeichen der Mannheimer Schule, wie sie Weber bei Vogler vorfand.

Die B-Thematik wird ebenfalls in drei Anläufen über durch Fermaten abgebremste Vorformen [b] vorbereitet: Ein zweitaktiger Pizzicato-Orgelpunkt in den Streichern leitet ein viertaktiges Staccato-Motiv und zwar den Themenbeginn mit Vorschlägen in der ersten Violine ein (T. 60 ff.), welches durch ein Oboen-Solo (T. 66) quasi fortgesetzt wird, das aber ebenfalls nach vier Takten abbricht.<sup>165</sup> Dann erst hebt in einem rossiniverdächtigen „Tuttritt“ das zweite, nun achttaktige Thema in G-dur erst in der ersten Violine, dann zusammen mit Bratsche und Flöte an (ab T. 70). Diese zögerliche Einführung der Seitenthematik hat in der Tat etwas Overtürenhaftes, als würde beispielsweise der Handlungsablauf einer Opera buffa vorgestellt. Obwohl sich natürlich keine konkreten programmatischen Inhalte festlegen lassen, ist dennoch eine Deutung aus dem szenischen Opernfundus möglich, wie es Steinbeck [S. 91 ff.] insbesondere für den zweiten Satz im Rückblick auf den ersten überzeugend vorführt.<sup>166</sup>

Der restliche Verlauf des Satzes folgt weiterhin keinen gängigen Mustern oder traditionellen Vorgaben: Nach längeren Überleitungspassagen mit Motivik aus A (ab T. 80) und einer Art zweiteiliger Schlußgruppe (T. 98 und 102), die den Anfangsschleifer mitverarbeitet und zur Dominante wendet, erscheint wieder dreimal das Kopfmotiv [a] (T. 115/119/123), jeweils unterteilt durch Generalpausen, an welche sich unmittelbar die Vorbereitung [b] (T. 129 ff.: tiefe

163 Veit [Weber, S. 193, Anm. 87] begründet den frühen langen Modulationsabschnitt ohne stärkere Festigung der Tonika wie in der zweiten Sinfonie mit der anderen Gewichtung der Exposition in den Stimmdrucken: „Die eigentliche ‚Exposition‘ beginnt erst in T. 25: in der Druckfassung, die F. Oeser bei seiner Herausgabe nicht zur Verfügung stand (ein Exemplar des Stimmendrucks hat sich in der Lippischen Landesbibliothek Detmold erhalten), steht vor T. 25 (und nach T. 118) der Doppelstrich mit Wiederholungszeichen. Der Stimmendruck weicht noch in einer Reihe weiterer Einzelheiten von der nach dem Autograph angefertigten Partitur ab.“

164 Veit [Weber, S. 199] zeigt zwischen Voglers und Webers Sinfonien vergleichend konkrete Verfahren auf, die man ebenfalls bei Hoffmanns motivischer Methodik feststellen kann: „Vor allem aber erinnert die Rolle, die Vogler der Umspielungsfigur [x] in seinem Satz [C-dur-Sinfonie] zumißt, an Webers motivische Ableitungen (von T. 5 seiner ersten bzw. T. 3/4 seiner zweiten Sinfonie). Auch bei Vogler prägt ferner das Versetzen fester Bausteine und deren unterschiedlichste horizontale (und vertikale) Kombination sowie die stete Bezugnahme auf das ‚Thema‘ den Satzverlauf. Dagegen scheinen die vielfältigen ‚Stürzungen‘ [Weiterreichen an verschiedene Instrumente] des Hauptgedankens in der ersten Sinfonie Webers und der Rückbezug sämtlicher Nebengedanken auf Bestandteile des Hauptsatzes in der zweiten Sinfonie eher dem Kopfsatz der 1782 entstandenen d-moll-Sinfonie Voglers verwandt.“ – Siehe dazu auch Kap. A.IV.5. d. Arb.

165 „Daß aber selbst dieser so gänzlich andersartige Seitensatz motivisch wie zufällig mit dem Unisonothema verwandt ist, macht einmal mehr Webers kompositorische Integrationskunst deutlich. [Notenbeispiel 8] Spätestens an dieser Stelle wird deutlich, wie eigenwillig Weber mit der Sonatensatzform und insbesondere mit Charakter und Funktion ihrer Themen umgeht. Vor allem der Seitensatz wirkt wie eine Parodie, indem die Simplität seiner mittlerweile zur Norm gewordenen Sanglichkeit zum Gegenstand der kompositorischen Auseinandersetzung gemacht wird. Aber auch andere kompositorische Besonderheiten zeigen, wie selbstbewußt und zugleich zukunftsweisend Webers Formkonzept ist. Dazu gehört die Handhabung eines quasi doppelthematischen Hauptsatzes, ein Prinzip, das Weber nicht nur in der zweiten Sinfonie wiederholt, sondern auch später immer wieder verwendet.“ [Steinbeck, S. 102 f.]

166 Im Gegensatz dazu beurteilt Oeser [Weber, Vorwort, S. IV] im Hinblick auf Webers eigene Aussagen den „Ouvertüren-Style“ auf das „fremdartig in h-moll eingeführte Seitenthema“ beschränkt und erhebt den „Kontrast zwischen dem pomphaften KopftHEMA und dem unvermittelt angeschlossenen kantablen Hauptmotiv“ zum Beweis für Webers Formbewußtsein, das „zu einer wirkungsvollen Schlußsteigerung“ führe.

#### IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

Streicher in es-moll [!], dann T. 135: Flöte) zum zweiten Thema in zwei Schritten samt der stockenden Fermate anschließt. Diesmal folgt jedoch kurioserweise erst halbtaktig verschoben die ursprüngliche Überleitung zur Schlußgruppe ohne die 1/32-Läufe (T. 138 ff.) und sodann unerwartet Thema A in der Medianttonart E-dur (ab T. 147 und 154 sowie T. 158: A').<sup>167</sup>

Nach einer irreführenderweise auf der Tonika gehaltenen weiteren Überleitung (T. 164 ff., motivischer Wechsel von Oboe und Flöte) modulieren nicht weniger als sechs Anläufe mit dem Kopfmotiv von d-moll nach c-moll (T. 171/175/179/183/187/195),<sup>168</sup> bevor nach einer Generalpause endgültig eine Art „Reprise“ (ab T. 202), allerdings ab dem „Seitenthema“ (erst Oboe, dann 1. Violine und Flöte) bis zum ersten Teil der Schlußgruppe, in C-dur (T. 234) aufstrahlt.<sup>169</sup> Das maximal reduzierte Kopfmotiv (T. 239 ff.: a\*), bestehend aus der aufsteigenden Terz und einem nachfolgenden Intervall beliebiger Größe, wird spielerisch zwischen den verschiedenen Instrumentalgruppierungen hin und her geworfen, bis sich an den nachgeholten zweiten Teil der Schlußgruppe (ab T. 257) nochmals in umgekehrter Reihenfolge der Anfang des Satzes (T. 264: A/a) unisono anhängt und somit einen symmetrischen Abschluß bildet.<sup>170</sup> Soweit sich eine einigermaßen geregelte Anlage in Webers souveräner Handhabung des verwendeten Materials feststellen läßt,<sup>171</sup> kann man die thematische Abfolge des Kopfsatzes der ersten Sinfonie – ungeachtet der unterschiedlichen Längen und Wiederholungen der Motive – grob untergliedern in: a A | a b B a b A a B a\* | A a.

Nichts ist vorhersehbar in dieser anfangs unübersichtlichen Satzstruktur, und dennoch fügt sich alles trotz ständig wechselnder Orchestrierung nahtlos ineinander durch untergründig aufgebaute „geheime Beziehungen“, wie wohl Hoffmann sagen würde, indem die einzelnen Elemente selbst in scheinbar wahlloser Reihung den großformalen Bogen spüren lassen. Gerade auch im Hinblick auf Hoffmanns gegenteilige Auslegung liefert Webers Sinfonie in der

167 Tenschert [S. 484] setzt ab Takt 138 bzw. 147 die (umgestellte) „Reprise“ an und bemängelt „die rhythmische Verschiebung, die eine harmonische Störung zur Folge hat, da Leicht und Schwer verwechselt werden. Der Komponist, der hier gewissermaßen den Anschluß verfehlte, sieht sich gezwungen, die Harmonik infolge der Umstellung zu vereinfachen (I. Sinfonie, I. Satz, Takte 138 usw. gegenüber Takte 80 usw.).“

168 „Bei der I. Sinfonie ist der Durchführungsteil von der Reprise nicht strengere zu sondern. Es verhält sich hier so, daß am Schluß der Durchführung das erste Thema sehr ausgiebig verarbeitet wird, was den Komponisten veranlaßt, die Reprise des Hauptthemas zu unterdrücken, um nicht durch zu häufige Verwendung des gleichen Materials zu ermüden. Auch das Seitenthema findet in der Durchführung, und zwar in der ersten Hälfte, reichliche Erwähnung, doch besteht seine Veränderung gegenüber der Exposition mehr in der neuen Instrumentierung als in der ‚Durchführung‘ im engeren Sinne, d. h. in der Verarbeitung des motivischen Materials.“ [Tenschert, S. 482]

169 Veit [Weber, S. 197] erklärt die „falschen Anschlüsse“ in der „Ausführung“ gemäß der Voglerschen Theorie mit der sekundären Bedeutung der Satzgliederreihenfolge für den „dritten Teil“, welcher sich im Gegensatz zum „zweiten Teil“ auf die Festigung der Tonart konzentriert. – Siehe dazu auch Kap. A.IV.5. d. Arb.; demnach könnte man von einer „unterbrochenen Coda“ sprechen.

170 Veit [Weber, S. 198] vergleicht zum Beweis der Einflußnahme Voglers auf seinen Schüler deren C-dur-Sinfonien: „Vogler kombiniert am Ende des ersten Satzes [große C-dur-Sinfonie von 1799] im Sinne der ‚harmonia simultanea‘ das Kopfmotiv seines Hauptsatzes mit dem wichtigsten ‚Nebensatz‘ [...] und entspricht damit seiner Forderung nach ‚Zusammenfassung der wesentlichsten Aussagen‘. In ähnlicher Weise kombiniert Weber in seiner ersten Sinfonie in T. 264 ff. das auf den ersten ‚Hauptsatz‘ verweisende Skalenmotiv der Streicher mit dem zweiten ‚Hauptsatz‘-Motiv in den Holzbläsern, bevor er nochmals das Motto abschließend zitiert.“

171 „Zu Webers Konzept gehört ferner die Art des verschleierte Repriseneintritts durch die Sequenzierung des Eröffnungstutts sowie die unmittelbar folgende, zitathafte Wiederholung des Seitensatzes, nunmehr ohne die Vorführung seiner Genese. Und schließlich ist Webers Kunst der Integration zu nennen, mit der er die höchst heterogenen Einheiten durch ein dichtes Netz wie zufällig erscheinender Motivverknüpfungen gleichwohl zusammenhält.“ [Steinbeck, S. 103] – Tenschert [S. 481] beurteilte dagegen das Hauptthema noch folgendermaßen: „Es reiht ziemlich heterogene Elemente aneinander, ohne sie organisch zu verknüpfen.“

## 2. Distanz durch Ironie (1. Sinfonie, 2. Satz)

Abgrenzung von Beethoven, bei dem eigentlich all jenes anzutreffen ist, was Weber selbst anstrebt, ein „Musterbeispiel“ für die Auffassung von einer Charakteristik seiner eigenen Instrumentalmusik, die er in einem Brief an Nägeli vom 21.5.1810 zum Ausdruck bringt:

„Da ich mich nun natürlich nicht des großen Genies Beethovens erfreuen kann, so glaube ich wenigstens in logischer und rednerischer Hinsicht meine Musik vertheidigen zu können und mit jedem einzelnen Stücke einen bestimmten Eindruck zu bewirken. Denn nur das scheint mir der Zweck einer Kunstausführung zu sein, aus einzelnen Gedanken das Ganze zu stimmen, daß in der größten Mannichfaltigkeit immer die Einheit, durch das erste Princip oder Thema erzeugt, hervorleuchte.“<sup>172</sup>

Eine solche Selbstverwirklichung in der Vereinigung von „Originalität und Individuation“ muß zwangsläufig mit dem herkömmlichen Regelsystem, welches ja auch zuvorderst gleichfalls nur durch die „Verletzung von Normen“ entstehen konnte, kollidieren.<sup>173</sup>

## 2. Distanz durch Ironie (1. Sinfonie, 2. Satz)

**Tabelle 6: Carl Maria von Weber,  
1. Sinfonie J 50 C-dur (1806),  
2. Satz: *Andante* (6/8, c)**

[> = Modulation nach]

1	5	9	13	23	(41)	42	56	57	70	75	82 – 95
Hr/ Tr	(2x)	Vc/ Kb	Fl/ Fg	Ob-Solo	(Fl)	Skalen- Blöcke	^	Fg/ Hr-Solo	Ob/Fg/Fl-Solo		Hr/ Tr (2x)
c				As		C	g	Es	Ces (mod.) > e/es		c

Auch der langsame Satz erscheint auf den ersten Blick „formlos“.<sup>174</sup> Das *Andante* (6/8, c-moll) beschwört mit seinen düsteren Hörner- und Trompetenklängen, auf welche zweimal das restliche Orchester samt Paukentremolo antwortet (T. 3 und 7), und durch interessante dynamische Kontraste eine wahrhaftige „Ombra-Szene“.<sup>175</sup> Wie im Kopfsatz scheinen die ersten

172 Zit. bei Veit: Weber, S. 186 nach L. Nohl: Musiker-Briefe. Leipzig 1866, S. 179 und teilweise bei Steinbeck, S. 101 nach Carl Maria von Weber: Briefe. Hg. von H. Chr. Worbs. Frankfurt/Main 1982, S. 27.

173 „Der Originalitätsanspruch mißt sich an der dialektischen Verknüpfung mit dem Regelsystem der an den herausragenden Werken der klassischen Komponisten aufgezeigten Gesetzmäßigkeiten. Zu diesem Gegenüber von Originalität und traditioneller Verpflichtung tritt in der Struktur der Symphonie die Forderung nach einer ‚Einheit in der Mannigfaltigkeit‘ hinzu. [...] Es geht dabei in der Tat um die Kritik an ‚Rezepten‘, wenn Weber meint, die Dialektik von Norm und Individuation von der bloßen Originalität abgrenzen zu müssen.“ [Viertel, S. 123 und 133]

174 „Der Satz entzieht sich der Festlegung auf eine der herkömmlichen Formen, und es scheint, als nutze Weber die insbesondere für langsame Instrumentalsätze durchaus typische Gestaltungsfreiheit zu einem lose verknüpften Reigen charakteristischer Stimmungsbilder. Nur die Wiederholung des Eröffnungsabschnitts am Satzende rundet das ganze im Sinne einer traditionellen Wiederholungsform ab. Die interne Folge der Abschnitte aber ist unvorhersehbar. Dies betrifft vor allem die ungewöhnliche harmonische Anlage des Satzes, für die es wohl kein traditionelles Muster gibt.“ [Steinbeck, S. 89]

175 „Das *Andante* der ersten Sinfonie ist geradezu ein Musterbeispiel dessen, was man später als das Romantische an Weber rühmte. Dies ist um so bemerkenswerter, wenn man die frühe Entstehungszeit bedenkt (Weber vollendete den Satz am 24.12.1806). [...] Daß auch dieser Satz später mit dem üblichen Hinweis auf den Dramatiker Weber und dem Vorausblick auf sein Operschaffen, insbesondere auf den *Freischütz* charakterisiert wurde, ist kaum verwunderlich. [...] Vielmehr ist dieses *Andante* offensichtlich auf die Erzeu-

#### IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

Takte lediglich das eigentliche Thema einzuleiten, bilden aber tatsächlich bereits die Kernmotivik, die in diesem Falle auch als einzige des ganzen Satzes überhaupt am Ende wiederkehrt. Dazwischen reihen sich in ihrer melodischen Vielfalt beeindruckende Themenblöcke, die – wie Steinbeck umfassend darlegt – trotz scheinbarer Unabhängigkeit voneinander dennoch zutiefst verwoben sind, was nicht zuletzt gerade durch die außergewöhnliche Instrumentierung erfolgreich verschleiert wird und späterhin als persönliches Kennzeichen den echten Weber-Stil ausmachen wird.<sup>176</sup> Interessant ist der an Hoffmann angelehnte Wortschatz des Rezensenten in der AMZ von 1813, der das „ganze Arsenal einschlägiger Vokabeln“ bemüht:

„Das Andante [. . .], von höchster Einfachheit, aber mit einem hinreissenden Anstrich romantischer Schwermuth ausgestattet, und mehr Phantasie, als geregeltes Tonstück, spricht eindringlich zum Herzen. Schon der schwellende Anfang [folgt das Notenbeispiel der erste fünf Takte] stimmt das Gemüth zur Empfänglichkeit für die stille Melancholie, welche durch das ganze Andante athmet [. . .]. Das Ganze ist ein rührendes und doch zugleich erhebendes Bild eines, nach einem unbekanntem höhern Etwas sich sehnenenden Gemüths, ‚so gross und so erhaben/und doch so sanft und mild‘.“ [Zit. bei Steinbeck, S. 89]

Nach den eingängigen Wechselblöcken wird eine in den tiefen Streichern vorgestellte viertaktige Melodie (T. 9 ff.) von Flöte und Fagott übernommen und zu einer Periode von acht Takten ergänzt (T. 13 ff.), so daß hier gewissermaßen erst das Thema beginnt.<sup>177</sup> Die Solo-Oboe bringt innerhalb ihrer Kantilene<sup>178</sup> über den Streicher-Orgelpunkten (ab T. 23) wieder die aus dem Kopfsatz hinlänglich bekannte Tredezime abwärts (T. 31 f.:  $as^2-c^1$ ) und wird durch ein überraschend eingeführtes Staccatothema in wechselnden Instrumentalblöcken unterbrochen (ab T. 42), welches Flöte und Oboe als Melodieträger über den bedrohlichen Pauken-

---

gung außermusikalischer Assoziationen grundsätzlich angelegt, und zwar offenbar auf die Vorstellung einer Opernszene [. . .] Wenn nach der Form des Andante sowie nach Charakter und Funktion der Teile gefragt wird, so liegt es in der Tat nahe, den ganzen Satz als ‚dramatisirte Erzählung‘ (Kretzschmar) oder als instrumentale Opernszene zu beschreiben: [. . .] Ob man sich einer solchen Interpretation anschließen mag oder nicht, der Satz evoziert die Vorstellung einer Szene oder einer Folge von Charakterbildern, die durch eine latente Handlung aufeinander bezogen sind. Und es scheint, als hätte Weber, der zumindest im Blick auf Kantabilität und Charakter mit diesem Andante durchaus an Traditionen des langsamen Instrumentalsatzes anknüpft, gerade durch die Unmittelbarkeit des Verweischarakters ein Stück Neuland betreten.“ [Steinbeck, S. 88 f. und 92 f.]

176 Neben dem „neuen Tonfall“ Webers, der vornehmlich von der differenzierten Orchestrierung herrührt, erwähnt Steinbeck [S. 97 f.] auch die durchaus herkömmlichen Mittel der Verschränkung der Phrasen und der Verklammerung metrischer Einheiten zur Übergangsbildung sowie liedhafte Melodik und typische Verzierungen, die Weber in besonderer Weise zu nutzen versteht: „Kunstvolle Handhabung der Periodenstruktur als Grundlage für Liedhaftigkeit und Eingängigkeit, subtile kompositorische Vermittlung der scheinbar locker gereihten Einheiten durch alle Schichten des Satzbaus hindurch, auch der der Instrumentation, der im engeren Sinne nicht dramatische, sondern episch zu nennende Charakter dieser Anlage, der gleichwohl szenische Vorstellungen evoziert, sowie die Unmittelbarkeit des Ausdrucks mit seiner hintergründigen, ironische Brechung – dies sind die wesentlichen Mittel eines Satzes, den man ohne Übertreibung als prototypisch für Webers kompositorisches Schaffen bezeichnen kann. Freilich ist die Einschränkung zu machen, daß es sich hier um einen langsamen Sinfoniesatz handelt, dessen traditionelle Formfreiheit und dessen spezifischer ‚Adagio-Ton‘ die angesprochenen Mittel um so wirkungsvoller in Szene setzen kann.“ [Ebd., S. 100]; Steinbeck verallgemeinert diese „kompositorischen Grundsätze auch für die übrigen Sätze beider Sinfonien!“ [Ebd.]

177 „Nach der ‚Orchester-Einleitung‘, die ihre Funktion aus ihrer Struktur ableitet, ist dank der besonderen Übergangsbewältigung der Prozeß und damit der Satz erst eigentlich in Gang gebracht. Daher auch der Eindruck, daß mit Takt 9 erst das eigentlich erste Thema einsetzt.“ [Steinbeck, S. 96]

178 Steinbeck [S. 91] entdeckt „auffällige Anzeichen einer Sehnsuchtsarie“.

## 2. Distanz durch Ironie (1. Sinfonie, 2. Satz)

und Streichertremoli abschließen (ab T. 47). Die folgende Es-dur-Passage der Fagott- und Hornsoli hellt die Stimmung ganze sieben Takte lang (T. 57–63) auf, bevor die getragene Melodie über den Pizzicati der Streicher in die anderen Bläser wandert<sup>179</sup> und auf diesen „arienmäßigen“ Einschub<sup>180</sup> die zunächst identische (T. 82 ff.), dann rhythmisch verschärfte Satzeröffnung tremulierend ausklingt (ab T. 90). Dies dient zugleich der Vorbereitung des Scherzos.<sup>181</sup>

Unter anderem anhand des in Takt 30 eingeschobenen Auftaktmotivs als „Pausenfüller“, der „nicht so recht ins Bild“ der „Sehnsuchtsarie“ paßt, erläutert Steinbeck das „Mittel einer ironisch zu nennenden Brechung“, welche versucht, „den schönen Schein absichtsvoll zu durchbrechen, so als sollte der Hörer vor einer gänzlichen Hingabe mit musikalischen Mitteln bewahrt werden.“ Ähnlich Hoffmanns Verfahren im Scherzo seines Klaviertrios, dessen „Capriccio“-Charakter aufgrund ironisch gebrochener Traditionsvorstellungen später eingehend untersucht werden wird, sollen diese Kunstkniffe „ein Stück Distanz gegenüber der Eindringlichkeit und der suggestiven Unmittelbarkeit des Satzes“ schaffen und „zugleich auf den hintergründigen Kunstcharakter der Komposition“ verweisen [Steinbeck, S. 98 f.].<sup>182</sup>

Allein die bisherigen Betrachtungen legen zwei bedeutsame Schlußfolgerungen nahe: Steinbeck führt aus, daß Webers kompositorischer Entwicklungsweg jenseits der beethovenischen Linie verläuft, weil er sich am „Dramatischen“ orientiert und dafür „episch-schildernde“ Mittel einsetzt, die Beethovens Gestaltungsprinzipien zuwiderlaufen.<sup>183</sup> Das rückt den jungen Weber in die Nähe der experimentellen Versuche Hoffmanns, sowohl legitimierte Traditionen im Gefolge der Wiener Klassik zu überwinden als auch neue unkonventionelle Bahnen zu betreten. Die größere Vielfalt und Abwechslung dieser Gestaltungsprinzipien ist bei Hoffmann allerdings nur im Ansatz vorhanden und sozusagen „Mittel zum höheren Zweck“, nämlich die

179 Oeser [Weber, S. IV] sieht in der Passage ab Takt 75 einen Vorklang auf spätere Hornquartette, die Streichertremoli am Satzende als Vorboten des *Freischütz* und das Oboensolo ab Takt 23 als Verweis auf „künftigen Klarinettenzauber“.

180 „Preghiera, zur Ombra-Szene passend“ – außerdem ein vergleichender Hinweis auf die Kavatine der Gräfin „Porgi amor“ aus Mozarts *Figaro* bei Steinbeck [S. 91]

181 „Und der grelle Effekt des Scherzobeginns (Triller, Fortissimo, schroffer Oktavsturz im Unisono des vollen Orchesters) ist nicht nur Eröffnungsgeste, sondern zugleich als Konsequenz dieses Satzschlusses und damit als enge Verknüpfung der beiden Sinfoniesätze aufzufassen.“ [Steinbeck, S. 92]

182 „Analog dazu entsteht Distanz zwischen dem Hörer und einer Musik, deren Eingängigkeit den alten klassischen Abstand gerade zu überwinden sucht. [...] Hingabe ans Gefühl sowie die mitunter aufdringliche Eindringlichkeit der musikalischen Stimmungen und Bilder bei Weber (und insbesondere dieses Satzes) werden, dem vordergründig Hörenden freilich unmerklich, immer wieder ironisch gebrochen und können um so intensiver und suggestiver angelegt sein, je differenzierter und kunstvoller die Wirkung ihrer hintergründigen Durchbrechung ist.“ [Steinbeck, S. 98 f.] – Siehe auch Kap. C.V. d. Arb.

183 „Wenn oben festgestellt wurde, daß die einzelnen Abschnitte des Satzes wie voneinander unabhängige (wenngleich motivisch keineswegs unverbundene) Ereignisse gereiht aufeinander folgen, so dürfte gerade dieser Satz [Andante der ersten Sinfonie] exemplarisch für Webers Kompositionsweise allgemein sein. Denn der innere Fortgang bei Weber ist im allgemeinen nicht von Entwicklung auseinander hervorgehender Elemente und aufeinander hierarchisch aufbauender Glieder bestimmt wie bei Beethoven. Bei Weber herrscht vielmehr eine Ordnung des Nebeneinander, das sich zu einem Ganzen fügt, wenn alle Teile beisammen sind. In dieser Ordnung sucht man vergeblich nach motivischer ‚Arbeit‘ im Sinne Beethovens. Das Verknüpfungssystem und das Verfahren der inneren Prozessualität bei Weber ist ein anderes. Es ist eben nicht dramatisch in dem Sinne, daß die einzelnen Elemente gewissermaßen selbständig und aus sich heraus das musikalische Geschehen vorwärtstreiben und die derart erzeugten Konflikte gleichsam immanent lösen, wie dies ebenfalls für Beethoven gilt. [...] das Aneinanderfügen von Gegensätzen in Webers Opern ebenso wie in seiner Instrumentalmusik ist ein Phänomen der epischen Grundkonzeption bei Weber. Es ist eine Konsequenz des Prinzips der Reihung charakteristischer Einheiten und – im Vergleich zu Beethoven – großflächiger Tableaus.“ [Steinbeck, S. 94]

#### IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

Schaffung einer Einheit im Sinne von Beethovens Instrumentalstil, bei Weber dagegen der unterschwellige „Zweck der Mittel“ für eine übergeordnete Einheit im Sinne der gattungsintegrierenden Oper. Somit ist Weber nicht nur auf harmonischer und orchestraler Ebene innovativ, sondern prägt ausgerechnet innerhalb einer ausschließlich instrumentalen Gattung ganz anderer musikgeschichtlicher Entwicklung über formale Besonderheiten seinen später so berühmten persönlichen Opernstil aus [vgl. auch Oeser: Weber, S. III].

### 3. Esprit und Originalität (1. Sinfonie, 3. und 4. Satz)

**Tabelle 7: Carl Maria von Weber,  
1. Sinfonie J 50 C-dur (1806),  
3. Satz: Scherzo: Presto (3/4, C)**

Scherzo												Trio						
:1	3	10	15	24	26:	:28	30	33	44	48	55	60	69	71:	:73:	:89	96	97:
*	A	(*)	a	a'	*	*	A'	a	*	A	(*)	a	a'	*	B	b	∩	B'
C			D <sup>v</sup>		G	e	H		C			D <sup>v</sup>		G	C	g	E	C

Scherzo D.C.

Das Scherzo (*Presto*, 3/4, C-dur) bietet ein weiteres Beispiel für Webers ungeheuer Originalität in der Nachfolge haydnscher Überraschungseffekte, gesteigert in der besonderen Ausschöpfung der orchestralen Möglichkeiten.<sup>184</sup> Für weitere interessante Entwicklungen sorgt schon der Unisono-Triller samt Pauke im *ff*, der nach dem Oktavabsprung von einer kurzen Generalpause aufgefangen wird und wieder eine Art „Motivabspaltung“ [\*] gleich zum Satzbeginn vorstellt. Zusammen mit den durch einen „Auftakt“ getarnten rhythmischen Verschiebungen in den Violinen und der Bratsche vollziehen die nachhängenden Akkordschläge des restlichen Orchesters durch ihre Staccato-Akzentuierungen (T. 6 ff.) den allmählichen Übergang zu einer Zweier-Metrik (Tonleiter mit Repetitionen abwärts) nach vier Takten [A]. Über einem verminderten Septakkord auf d als Orgelpunkt (ab T. 10) durchwandert ein dem Satzkopf verwandtes Trillermotiv [(\*)] nacheinander Flöte, Oboe, Fagott und Cello und mündet sodann in ein Oboensolo [a], das eigentlich eher den Charakter eines „Nachsatzes“ hat (Auftakt T. 15 ff.), was der Anschluß in reinen Läufen (T. 19 ff.) samt der nachfolgenden Bestätigung durch Flöte, Oboen und erstes Fagott [a'] noch verstärkt (ab T. 24). Das trillernde Kopfmotiv leitet hiernach von der Dominante zurück zur Tonika der Wiederholung dieses ersten Abschnitts. Der zweite gleichfalls wiederholte Teil variiert das Kopfmotiv in e-moll (T. 28 ff.) und setzt die anfängliche Staccato-Passage in H-dur (ab T. 30), bevor der erste Abschnitt über einen regulären Ganzschluß erneut aufgenommen wird (ab T. 44 bzw. 46).

Spielen bereits in den ersten beiden Sätzen zunehmend die für Weber typischen Bläser-soli (darunter besonders die Oboe) eine gesteigerte Rolle, findet im Trio (ab T. 73, gleichfalls in C-dur) eine Reduktion der Besetzung – fast im ursprünglichen Sinne – auf Flöte, Oboe, Fagott und Horn mit typischer ganztaktiger Trio-Thematik (*dolce*, *pp*) statt. Nach der Wiederholung folgt ein sechstaktiger Pizzicato-Teil der Streicher in g-moll (ab T. 89, gleichfalls im *pp*), dessen Fortissimo-Abschlußakkord im Unisono (ohne Flöte und Pauke) nach E-dur (T. 95 f.) führt und zum in der Schlußwendung abgewandelten ersten Trioteil auf der Tonika überleitet.

<sup>184</sup> Dagegen will Oeser [Weber, S. IV] lediglich traditionelle Formen im Scherzo und Trio erkennen trotz „charakteristische[r] Einzelzüge“.

### 3. Esprit und Originalität (1. Sinfonie, 3. und 4. Satz)

Es fällt auf, daß die übliche Eintrübung der Grundtonarten in Moll hier nur die jeweiligen Mittelteile des Trios innerhalb der variierten Wiederholungen betrifft. Zusammen mit dem Dacapo des Scherzos ergibt sich ansonsten eine relativ traditionelle Gesamtform des Satzes:

||: A :||: A' A :||: B :||: B' :||.

**Tabelle 8: Carl Maria von Weber,  
1. Sinfonie J 50 C-dur (1806),  
4. Satz: *Finale: Presto* (2/4, C)**

Exposition														Durchführung										
: 1	3	5	8	24	32	49	57	72	88	95	104	115	120	123:	134	148	156	164	179	191	195	^	198	^
a1	a2	a1	A1	A2	Ü	a1	a1	A3	A'	A1	(a1)	a2	(A3)	(A1)	(a1)	A3	A3	Ü	A1	a2	a1		a2	
C								G	D <sup>7</sup>	G					g	A			d	G <sup>v</sup>				

Reprise																								
201			208			232		248	264	271	280	291	296	299	-327									
a1	a2	a1	A1	A2		a1	a1	A3	A'	A1	(a1)	a2	(A3)	(A1)										
C								C	G <sup>7</sup>	C														

Das *Presto* (2/4, C-dur) ist dagegen wie so oft in Sinfonien dieser Zeit ein typischer Kehraus à la Haydn mit geistreichen Überraschungen und „Perpetuum mobile-Stimmung“ [Oeser: Weber, S. IV], und das ausgelassen „entfesselte Orchester“ beweist bereits den echten Schwung der späteren Ouvertüren Webers sowie seine souverän virtuose Instrumentierungsgabe.<sup>185</sup> Bereits die Einleitung wiederholt die Effekte der vorhergehenden Sätze: Bläsersoli, ataktische Akzentverschiebungen, Synkopen, unvermittelte Generalpausen, motivisch-thematisch eingesetzte Triller und Vorschläge, Großintervallik (hier besonders die Tredezime), Staccato-Motivik (teilweise Pizzicato der Streicher), meist abwärtsgerichtete Skalenläufe, starke dynamische Kontraste und außergewöhnliche harmonische Rückungen, die dennoch organisch eingebunden und rückgeführt werden.

Eine Sonderrolle kommt im Finale den Hörnern zu: Sie eröffnen den Satz zweistimmig mit einem synkopischen Motiv [a1], das den Akzent im Auftakt trägt und von den tiefen Streichern beantwortet wird [a2], und interludieren ebenso wie die anderen Instrumentalgruppen, aber klanglich markanter, mit Oktavpendeln (u. a. T. 110). Das Hauptthema A besteht aus wider-taktig im Auftakt betonten Sekund-Vorhaltsketten und einer chromatischen 1/16-Drehfigur mit Vorschlag (T. 8 ff.), welche die oberen Stimmen (Flöte, Oboe und Violinen) jeweils zweigeteilt vortragen [A1]. Die variierte dritte Wiederholung läßt sich wohl als eine Art „Nachsatz“ (A2, ab T. 24) deuten, in welchem die Solo-Flöte mit der ersten Violine ein Motiv vorbereitet (T. 27 f.), das nach längeren Vorhaltsketten (ab T. 32, T. 49: a1 in Flöte und erster Violine, T. 57: beide Violinen) und der synkopischen Überleitung (Soloflöte ab T. 66) in umgewandelter Form den Seitengedanken A3 bzw. quasi Thema „B“ (*dolce* ab T. 72, Oboensolo, ab T. 80 mit Fagottsolo) auf der Dominante vorstellen wird, aber nur episodisch aufscheint. Es schließt sich sogleich das leicht veränderte A-Thema durch ein Flöten-Solo auf der Dominante (T. 88) an, das kombiniert mit den Eingangsvorhalten in der zweigeteilten Oboe zweimal wiederholt wird (T. 95 ff.). Nach dem Wechsel des Oktavpendels durch nahezu alle Stimmen (ab T. 104) bezeugen ein unmittelbarer Übergang von Motiv a2 (T. 115 ff.) in eine Variante des Seitengedankens ((A3) in

<sup>185</sup> Hierbei verweist Oeser [Weber, S. IV] auf die einzigartige Orchesterbehandlung, welche sich später eigentlich nur noch im *Abu Hassan* und den unvollendeten *Drei Pintos* auf gleichem Niveau bewege.

#### IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

der Soloflöte, ab T. 120) sowie die folgenden Abwandlungen des Hauptthemas (tiefe Streicher ab T. 123) erneut die enge Anlehnung und Ableitung der Motive auseinander.

Im durchführungsartigen Teil nach der Wiederholung der „Exposition“ (ab T. 134) findet anstelle einer Verarbeitung des Oktavpendels eine motivische Reihung desselben statt, und zwar bauen die Bläser in zweimaliger Abfolge (Flöte, Horn, Fagott, Oboe und Trompeten) eine Kadenz auf (T. 147), sodann wechseln nach einem Streicher-Intermezzo motivische Versatzstücke des Seitengedankens zwischen den Instrumentalblöcken, wobei wieder Oktav- und Tredezimsprünge die Hauptrolle spielen (ab T. 148). Eine Scheinreprise in d-moll kombiniert nochmals alle Themeneinheiten (ab T. 179), bis die abgesehen von den Überleitungen fast identische Reprise des gesamten Anfangsteils (ab T. 201) in Verlängerung eintritt, so daß folgende Form stark abstrahiert zum Vorschein kommt:

||: a A Ü (a) „B“ A' (a') :|| (a) „B“ A a | a A (a) „B“ A”.

Das Finale ist demnach aufgrund der Ableitungen verhältnismäßig monothematisch gehalten, in einer Hoffmanns Kammerstätten (erster und zweiter Satz Harfenquintett, Scherzo im Klaviertrio) teilweise vergleichbaren Art, gerät jedoch insgesamt melodioser orientiert, die Motive sind organischer auseinander abgeleitet, weil nicht strukturelle, sondern klangliche Züge das Satzbild bestimmen. Die Vielfalt in der Takt- und Tonartenwahl sowie die gelegentlich kühne harmonische und dynamische Entwicklung läßt schon die Sinfonien des jungen Weber viel szenisch-dramatischer, den Ouvertüren vergleichbar, erscheinen,<sup>186</sup> obwohl Hoffmanns *Undine* den komischen Opern seines Zeitgenossen in nichts nachsteht. Nur verlangt die Sinfonie als Gattung von spezieller Stilrichtung mit besonderen Bedingungen und Traditionen eine eigene Behandlung, zumindest in Tonfall und Form. Diese Gratwanderung in der sinfonischen Entwicklung bringt Tenschert [S. 485] durch die Zuordnung der Kopfsätze von Webers Sinfonien zu einer speziellen Grenzgattung auf den Punkt:

„So machen die I. Sätze der Weberschen Sinfonien eher den Eindruck einer Potpourriouvertüre, die nach außen noch deutlich die Umriss der Sonatenform erkennen läßt, als den eines gefestigten, einheitlichen Sinfoniesatzes. Die Zeit, da diese Sinfonien entstehen, bildet ja den Wendepunkt der endgültigen Trennung in der Entwicklung von Sinfonie und Ouvertüre.“

186 Dazu auch Oeser [Weber, S. III]: „Die starke Wirkung, die seine Ouvertüren im Konzertsaal ausüben, ist nicht allein darauf zurückzuführen, daß sie Reminiszenzen an das Bühnengeschehen erwecken, sondern beruht weitgehend auf seinem Vermögen, auch heterogene melodische und thematische Elemente zu einem symphonischen Ganzen einzuschmelzen.“ – Steinbeck [S. 103] bemerkt im Hinblick auf das Zukunftsweisende: „Überdies läßt gerade diese Sinfonie einen Weg erkennen, den Weber in anderen großbesetzten Instrumentalgattungen, insbesondere in seinen Ouvertüren, fortgesetzt hat: die Öffnung für poetische oder programmatische Gehalte bei gleichwohl eigenständiger, rein musikalisch sinnvoller, instrumentaler Faktur. Aber sie markiert zugleich auch einen sinfonischen Weg jenseits von Beethoven, einen Weg, den es weiterzuverfolgen lohnte, denn er verweist, wengleich erst in weiter Ferne, auf Mendelssohn.“

#### 4. Potpourriouvertüre<sup>187</sup> od. doch „ächter Sinfonie Styl“<sup>188</sup> (2. Sinfonie)

Der Gestus der zweiten Sinfonie<sup>189</sup> entspricht noch stärker dem einer „Lustspielouvertüre“ als jener der ersten, besonders durch die zahlreichen sich ständig abwechselnden Bläser-soli,<sup>190</sup> welche allerdings zugleich das aus der ersten Sinfonie bekannte Problem des angeblich „Unsinfonischen“ wieder aufwerfen.<sup>191</sup> Anders als die symmetrische Anlage in der Ersten zeigt sich im Kopfsatz der Zweiten deutlicher der Versuch einer Sonatenhauptsatzform im heutigen Sinne.<sup>192</sup> Allerdings treten hier auch deutlicher als vorher die Übereinstimmungen mit der Mannheimer Tradition hervor, die Webers Ausspruch, „daß in der größten Mannich-faltigkeit immer die Einheit, durch das erste Princip oder Thema erzeugt, hervorleuchte“, erst ihren eigentlichen Sinn geben.<sup>193</sup>

---

187 Auch Steinbeck [S. 94] verteidigt Webers „Besonnenheit“ gegenüber einer unterstellten Willkür: „Das Nebeneinander der Teile, das Webers Musik so leicht in die Nähe des Potpourri hat rücken lassen, beruht jedoch auf einer Ordnung, die gewissermaßen im Hintergrund wirkt, ja sogar im Doppelsinn des Wortes als ‚hintergründig‘ erscheint. [...] so wird erst deutlich, auf welch erstaunlich vielfältige Verknüpfungsprinzipien und auf welch dichtes motivisches Netz man stößt, das den Satz gleichsam vor dem Absturz in die Beliebigkeit und willkürliche Formgebung bewahrt.“

188 Briefzitat siehe Anm. 149, S. 63.

189 Titel der handschriftlichen Partitur Webers: Sinfonia in C (No II)/Composta da Carlo Maria B. di Weber/Op. 2<sup>do</sup> delle Sinfonie/Flauto/Due Oboi/Due Corni in C et F/Due Fagotti/Due Trombe in C et D/Timpani in C/Due Violini/Due Violen/Violoncelli/e/Contrabaßo/Cominciata il 22 gennaio 1807 Carlsruhe/Finita il 28 – – – [Vorwort zu Schönzeler: Weber]

190 „Was Satzbau und Satzrhythmik anbelangt, muß gesagt werden, daß die *solistische* Entfaltung des öfteren zur Sprengung des rhythmischen Normschemas führt, indem solistische Melodiekadenzen und dergleichen oft ‚ausgeschrieben‘ werden. [...] Die *Instrumentation* endlich bietet in diesen Werken Webers ein bedeutsames Moment zu *Beeinträchtigung* sinfonischer Wirkung. Die Sinfonie verträgt nicht eine zu starke Emanzipierung einzelner Instrumente, sie verträgt nicht ein Zerflattern in solistische Einzeleffekte. Sie braucht eine charakteristische klangliche Grundierung, die im ganzen Verlaufe tonangebend bleibt und über der instrumentale Einzelwirkungen nur als aufgesetzte Lichter wirken. Treten Instrumentalsoli auf, so dürfen sie des Hintergrundes nicht entbehren, der den notwendigen Zusammenhalt bietet.“ [Es folgt ein Vergleich mit Beethovens *Leonoren*-Ouvertüre Nr. 2.; Tenschert, S. 484]

191 So auch Steinbeck [S. 93] zum zweiten Satz der ersten Sinfonie: „Eine Opern-Szene, die der Satz offensichtlich sein will, ist und bleibt er doch der Satz einer Sinfonie, der erst durch seine spezifisch musikalische Anlage sowie im Verbund der Sätze erweisen muß, ob er auch ein sinfonischer Satz ist.“ – Bei der Erörterung zur Gültigkeit der Sonatenform für Webers Sinfonien und deren reihenden „Ouvertürenstil“ bemerkt Viertel [S. 136]: „In diesem Zusammenhang wird deutlich, daß die Kopfsätze der Weberschen Sinfonien eine andere Wertung erfahren, wenn man sie unter der erweiterten Perspektive einer Entwicklung von dem klassischen Zyklus bis zur romantischen Konzertouvertüre bzw. bis zur romantischen Programmsinfonie betrachtet.“

192 Unverständlich deshalb das Urteil von Tenschert [S. 481] über die ersten beiden Sätze, sie zeigten „Sonatenform ohne weitgehende Komplikation“. Insgesamt sind Tenscherts schematische und beschreibende Darstellungen, auch für die harmonische Entwicklung der Teile, schwer nachvollziehbar und erscheinen teilweise recht konstruiert, „klassische“ Analogien sind etwas gesucht, um sogleich „widerlegt“ zu werden.

193 Siehe Briefzitat an Nägeli S. 69; „Es sind also nicht die (sicherlich auch zu findenden) Spuren noch unreifen Komponierens oder der alles überschattende Hang zur Dramatik, die Webers Werke von der ‚Beethoven-schen Konzeption‘ unterscheiden, sondern die Zugehörigkeit zu einer von der Wiener Klassik abweichenden sinfonischen Tradition.“ [Veit: Weber, S. 199]

IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

**Tabelle 9: Carl Maria von Weber,  
2. Sinfonie J 51 C-dur (1806),  
1. Satz: *Allegro* (C, C)**

[Bl. = Bläser; Str. = Streicher; GP = Generalpause; OP = Orgelpunkt]

Exposition																	Coda					
:1	5	8	12	16	21	27	33	35	37	39	43	50	51	59	62	69	74	78	79	82	85	91:
A	A						A	A	A	A	Ü	GP	„B“						GP		A	
		Ob	Fg	Ob/Hr	Bl.	tutti							Hr	Ob	Fg	Fl/Fg	Ob/VI1	tutti		tutti		
C			D	C							mod.	D <sup>7</sup>	G						D	<sup>7/9</sup>		G

Durchführung

103	104	105	106	107	122	142	148	152	153
a	GP	a	GP			Ü	OP	a	GP
Hr		Tr		Fl	Bl./Str.				
				e	G <sup>7</sup>			G	

Reprise

154	158	161	165	169	171	176						183	184	192	195		205	207	211	212	215	218	-237
A	A											GP	„B“							OP		A	
		Ob	Fg	VI	Str.	tutti							Ob	Fl	Fg/VI1	Ob/Fg/VI1	Str.	tutti		tutti			
C			D	C								G	C							G <sup>7</sup>		C	

Wie oftmals in Sinfonien jenes Zeitraums anzutreffen, wird das *Allegro* (C, C-dur) zweimalig mit einem Unisono von Dreiklangsbrechungen aufwärts eröffnet bzw. einem punktierten Orgelpunkt auf c,<sup>194</sup> wobei sich im Tutti Blöcke von Streichern gegen Bläser ausbilden (quasi als „1. Thema“).<sup>195</sup> Ein Solo der ersten Oboe (T. 8) erscheint mit einem Synkopen- und Staccatothema (im *p*), das wieder gleich zu Beginn den Sinfonia concertante-Charakter der webertypischen Bläsersoli innerhalb der Sinfonien repräsentiert und vom ersten Fagott in D-dur übernommen wird (T. 12); dabei werden die Sexte abwärts in eine kleine Dezime und die Quarte aufwärts sogar in eine Quatrodezime geweitet. Die Oboe führt gemeinsam mit dem Horn ohne Streicher weiter in einen reinen Bläsersatz wieder auf der Tonika (T. 16 ff.), der sich zu einem zweimal kräftig (mit *ffz*) akzentuierten Tutti im Fortissimo „entfesselt“ und durch den unmittelbaren Wechsel von Tutti und Bläsersoli obendrein thematische und spieltechnische Ähnlichkeiten zu Hoffmanns *Undinen*-Ouvertüre aufweist.<sup>196</sup> Nach weiteren extre-

194 Für Tenschert [S. 481] ist es „ein kurzer, pathetischer Eröffnungsabschnitt [...], wie wir es häufig bei den Themen der Klassiker angewandt finden.“ Außerdem findet er am Hauptthema eine „formale Abrundung, ohne aber durch Originalität der Gedanken aufzufallen“.

195 „Erst im weiteren Verlauf des Satzes wird die besondere motivische Bedeutung der punktierten Rhythmik durch Wiederaufnahme erkennbar, so daß das zunächst als bloße Eröffnung erscheinende Orchestertutti zu einer zentralen Angelegenheit des Satzverlaufs wird.“ [Viertel, S. 137]

196 Daß Hoffmann Webers erste Sinfonie nicht nur kannte, sondern, daß seine überarbeitete *Undine*-Ouvertüre mit den 27 neuen Schlußtakt, die nicht mehr unmittelbar in die Introduction überleiten, sogar gemeinsam mit derselben im gleichen Konzert in Leipzig aufgeführt wurde, ist belegt. [Allroggen: Verzeichnis, S. 120; Schnapp: Dokumentenband, S. 390 ff.: Abdruck des Leipziger Konzertprogramms mit der ersten Aufführung der Ouvertüre zur *Undine* (mit Konzertschluß) im Gewandhaus zu Leipzig:

Fünftes Concert  
im Saale des Gewandhauses  
Donnerstags, am 5<sup>ten</sup> November 1814.  
*Erster Theil.*  
*Sinfonie*, von Carl Maria v. Weber. (Neu.) [...]  
*Zweiter Theil.*  
*Ouverture*, von Hoffmann. (Neu.)

#### 4. Potpourriouvertüre od. doch „ächter Sinfonie Styl“? (2. Sinfonie)

men Intervallsprüngen (sogar bis zu zwei Oktaven in den Streichern!) erscheint viermalig das Kopfmotiv [A] des „ersten Themas“ (T. 33 ff.), das in der Reprise dann samt Überleitung ausgelassen wird, und kommt nach akzentuierten Vorhaltspendeln und chromatischen Läufen in einer Generalpause vorerst zum Stillstand (T. 50).<sup>197</sup>

Das folgende Hornsolo mit einem markigen Auftaktschleifer, das trotz des *dolce*-Vortrags wie die Verbeugung des auftretenden Hanswurst wirkt, bildet sozusagen das zweite Thema [„B“] auf der Dominante (ab T. 51) und wird von der ersten Oboe (im *p*) übernommen, wozu die zweite Oboe begleitend auftritt (T. 59).<sup>198</sup> Es folgt wieder ein Fagottsolo, ergänzt durch die Flöte, zwischenzeitlich ist das volle Orchester verhalten hinzugekommen. Die Solo-Oboe ist nun wieder (diesmal gemeinsam mit der ersten Violine) an der Reihe (T. 74), es schließt sich die „Verarbeitung“ eines chromatischen Viertonmotivs durch mehrere Stimmpaarungen mit abschließenden Akkordschlägen an, dazwischen unterbrochen von einer erneuten Generalpause (T. 79). Der Umschlag aus dem Piano führt zur bekannten Fortissimo-„Entfesselung“ (wie ab T. 27) sowie zur nachfolgenden punktierten Fanfarenmotivik des Satzanfangs auf der verminderten Doppeldominantsepte (ab T. 85).<sup>199</sup>

Die Schlußgruppe (T. 91 ff.) entwickelt sich mit den gewohnten Punktierungen und Sechzehntelläufen hin zur Wiederholung der „Exposition“ und zu einer Art „Durchführung“ (ab T. 103),<sup>200</sup> in welcher die punktierte Fanfare des Kopfmotivs [a] mit Pausenzäsuren durch verschiedene Bläser gereicht wird und ein Flötensolo in instrumentale Blockbildungen (Bläser im Legato, Streicher punktiert) übergeht (T. 122 ff.). Dieselbe Überleitung aus der Exposition (T. 43–47), die in der Reprise wegfällt,<sup>201</sup> und ein Orgelpunkt auf *as* in den Streichern

---

Während Webers Erste jedoch bereits 1813 in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung [AMZ 15 (1813), Sp. 553 ff.] besprochen wurde, ist die Zweite posthum veröffentlicht worden. Es erschien auch erst 1839 eine Rezension [AMZ 41 (1839), Sp. 976], eine vorherige öffentliche Aufführung ist nicht belegt, zumindest nicht in Leipzig. [Steinbeck, S. 84 f.] Eine unmittelbare Bezugnahme Hoffmanns ist somit zwar nicht auszuschließen, doch aufgrund der späten Rezeption von Webers zweiter Sinfonie trotz gleichzeitiger Entstehungszeit mit der ersten (und auch mit Hoffmanns eigener Sinfonie) eher unwahrscheinlich.

197 „Häufig treten Generalpausen auf, die sozusagen nur als Atempausen zu werten sind, denen aber keine rhythmische Geltung im Aufbau zukommt. [...] Hier handelt es sich natürlich mehr um eine Laune des Komponisten, oder besser des Dirigenten Weber als um eine für das Kunstwerk irgendwie charakteristische Nuance. Es sind dies Stellen, wo der Dirigent dem Komponisten die Feder aus der Hand nimmt, was auch bei Gustav Mahler manchmal vorkam.“ [Tenschert, S. 484]

198 „Der Rückbezug auf den Hauptsatz zeigt sich besonders prägnant in der Wiederholung der Seitensatzpassage (T. 62 ff.). Dort wird (T. 69) der Seitensatz in einen solistischen Abschnitt übergeführt (Fagott und Flöte simultan), der das Grundmotiv des Hauptsatzes verarbeitet und wiederum mit dem B-Teil der Einleitung verbindet. Das wäre ein Indiz dafür, daß die einleitenden Takte weit mehr bindenden Charakter erhalten als die Themen selbst. [Notenbeispiele. . .] Die thematische Verknüpfung stellt die Themen als verschiedene Seiten eines einzigen Hauptgedankens dar, der bereits mit der Einleitung gegeben wird. Die Einleitung bekommt dadurch die Funktion einer thematischen Antizipation, die von der bloßen Eröffnungsfanfare abbrückt.“ [Viertel, S. 139 und 141]

199 Tenschert [S. 483] betont Webers „reiche Anwendung des verminderten Septimenakkords“, welcher aber erst in der „Wolfschlucht“ seine bahnbrechende Bestimmung findet, während er hier in den Sinfonien lediglich auftauche als „Resultat einer Freude am Experimentieren mit diesem seltsamen Gesellen, der chamäleonartig seine Farbe wechselt, überall und nirgends zu Hause ist“.

200 „Die Durchführungen bilden in beiden Sinfonien den Teil, der den Sinfoniker in Weber am meisten vermissen läßt. Dies ist nur zu begreiflich, denn gerade in der Durchführung liegt das eigenste Feld sinfonischer Arbeit. Hier hat die Kontrapunktik ihren willkommensten Tummelplatz und, ohne der Bedeutung Webers irgendwie Abbruch zu tun, muß man eben die kontrapunktische Gewandtheit als seine schwächste Seite bezeichnen.“ [Tenschert, S. 481 f.]

201 Veit [Weber, S. 197] betont für die zweite Sinfonie, daß hier im Gegensatz zu den „falschen“ Anschlüssen in der ersten die veränderten Übergänge hauptsächlich durch Auslassungen und durch verzögerte Kadenzwendungen zustande kommen.

#### IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

(ab T. 142 und 148) laufen *ritardando* aus ins punktierte Kopfmotiv (T. 152) mit Generalpause und leiten damit die kaum veränderte Reprise ein (ab T. 154), deren Instrumentierung etwas abgewandelt ist.<sup>202</sup>

Für den „Durchführungsteil“ ist demnach keine Verarbeitung von thematischem Material zu verzeichnen, sondern lediglich die mehrmalige Weitergabe des Kopfmotivs durch verschiedene Stimmen.<sup>203</sup> Sofern überhaupt eine Art „Verarbeitung“ auszumachen ist, findet sie in der Reprise bzw. bereits in der „Exposition“ statt, und zwar während des gesamten Bereichs von „B“ (ab T. 51 bzw. 184), in dem diverse motivisch abgewandelte Varianten durch die einzelnen Bläsersoli auch im Stimmtausch mit den Violinen abwechseln und somit der „Ausführung“ im Sinne Voglers (Versetzen von kaum verändertem Material in verschiedene Tonstufen) am nächsten kommen.<sup>204</sup> Durch dieses „Jonglieren“ mit Bausteinen durch den Satz, sogar durch die gesamte Sinfonie hindurch, in unterschiedlichen Kombinationen der Stimmen sowie im Wechsel der melodischen Reihungsglieder nähert sich der junge Weber graduell und zeitgleich Hoffmanns Verfahren.<sup>205</sup> Die starke Anlehnung Webers an den Stil seines Lehrers Vogler, die auf eine Verbindung von Mannheimer Technik und „Baukastenprinzip“ hinausläuft, verschmilzt bei Hoffmann zum Experimentieren mit motivischen Komponenten aus den vorgefundenen Schemata der Wiener Klassik, das aber ebenso Merkmale der Mannheimer Schule durchscheinen läßt.

**Tabelle 10: Carl Maria von Weber,  
2. Sinfonie J 51 C-dur (1806),  
2. Satz: Adagio, ma non troppo (C, F)**

3	11	21	31	32	35	39	43	52	56	-59
Va	Ob	Ü	GP	Hr	VI1	Fg/VI1	Ü	FI/2Ob	Fg	
F		C	F	Des		As	mod.	F		

202 Zum dynamischen Verhältnis der Instrumentalblöcke (Soli – Ritornelle), die der Sinfonie geradezu den Charakter eines mehrfach besetzten Solokonzerts verleihen, vgl. das Gliederungsschema bei Viertel, S. 137.

203 „Während die Priorität der harmonischen Disposition vor der thematischen Progression sich in der Durchführung eher als Mangel auswirken muß, der trotz farbenreicher Modulation und reizvoller harmonischer Bezüge die thematische Substanzlosigkeit kaum ausgleichen kann, wirkt sich dieselbe Tendenz in der Exposition als Hinwendung zur solistischen Arbeit eher positiv, da formbildend, aus. Haupt- und Seitensatz treten als Bläsersoli mit Streicherbegleitung oder gar in einer Verarbeitung als Bläserquartett (T. 16–20) starken Tutti-Teilen gegenüber, die durch diesen Gegensatz eine deutliche Ritornell-Wirkung erzielen. [...] An die Stelle des Themenkontrastes tritt zwangsläufig der Klangkontrast verschiedener Instrumentalgruppen im konzertierenden Stil; an die Stelle der thematischen Entwicklung in der Durchführung rückt die Klangentwicklung in der harmonischen Variation bei rudimentären thematischen Bezügen, so daß hier nicht das Kontrastprinzip als solches vermißt wird.“ [Viertel, S. 142 f.]

204 „Wie wenig der Mittelteil als ‚Durchführung‘ konzipiert ist, zeigen gerade diese ‚retardierenden‘ Partien der ‚Exposition‘ und der (Tonart-) ‚Reprise‘. Neben der Verwendung der thematischen Rhythmen begegnen hier Motivtransformationen (als solche könnten die verschiedenen Ausprägungen der Nebensätze betrachtet werden) und Motiv- bzw. ‚Baustein‘-Kombinationen. Dieses Verfahren entspricht viel eher einer ‚Verarbeitung‘ als das bloße ‚Versetzen‘ der zweiten und dritten Achttakt-Periode nach e-moll (T. 107 ff.) oder das ebenfalls statische ‚Versetzen‘ der Hauptsatzvariante im Zweitaktabstand (T. 122 ff.), mit dem sich der Mittelteil erschöpft.“ [Veit: Weber, S. 198] – Siehe dazu auch Kap. A.IV.5. d. Arb.

205 Für ihren ersten persönlichen Kontakt vermerkt Hoffmann im Tagebuch (Bamberg, 3.3.1811): „[...] in der ‚Rose‘ Bekantschaft des Componisten Maria von Weber gemacht. . .“ [Tagebücher, S. 123; Schnapp: Dokumentenband, S. 152]

#### 4. Potpourriouvertüre od. doch „ächter Simphonie Styl“? (2. Sinfonie)

Das *Adagio, ma non troppo* (C, F-dur)<sup>206</sup> ist durch fast alle Stimmen hindurch monothematisch ausgerichtet. Die Hörner heben mit einem Orgelpunkt auf f an, über dem die Solo-Bratsche nur unter Begleitung der tiefen Bläser das Thema mit Vorschlag und Punktierung präsentiert. Die Oboe übernimmt (zu Sextolen in der ersten Violine) ab Takt 11 bis die Überleitung mit Vorhaltsfiguren (T. 21) zur genügsam bekannten Pausenzäsur führt, das Horn ab Takt 32 variiert hernach das Thema (im *pp*), bevor sich die erste Violine wieder desselben annimmt (T. 35). Ein Mittelteil bringt nochmals Varianten ab Takt 39,<sup>207</sup> und schließlich erklingt das Thema zuletzt in der Flöte und den beiden Oboen (T. 52).

**Tabelle 11: Carl Maria von Weber,  
2. Sinfonie J 51 C-dur (1806),  
3. Satz: Menuetto: Allegro (3/4, c)**

Menuett			Trio						
:2Fg/2VI	GP	tutti:	:tutti (hoch/tief)	tutti (akz.):	:1Ob	2xGP:	:Str.	1Ob/1VI/2Hr	2xGP:
c	>	G	B <sup>7</sup>	>	c	C		B <sup>7</sup> >	c

Menuetto da capo

Das *Menuetto* (3/4, c-moll) erzeugt durch seine massive Gegenrhythmik einen merkwürdigen Eindruck. Die Effekte sind bekannter haydnscher Natur: Ein ruhiger Beginn in der dunklen Klangfärbung der Fagotte (im *pp*) steht akzentuierten Akkordschlägen (im *ff*) im Tutti (hohe gegen tiefe Instrumentallage) gegenüber.<sup>208</sup> Nach einer ähnlichen Fortführung entsteht im Oboensolo (*dolce, pp*) des Trios (3/4, C-dur)<sup>209</sup> nach Dur gewendet eine Art „Walzer“, weitere „Haydn“-Effekte sind die Akzentverschiebungen (zur 2. Taktzeit), Synkopen und unvermittelt eingeschaltete zweitaktige Pausen.<sup>210</sup> Die Fortführung des Trios nach der Wiederholung des ersten Teils liegt in den Streichern, gefolgt von Gegenläufen in der Oboe und ersten Violine einerseits und den beiden Hörnern andererseits; nach zwei weiteren Pausentakten folgt das *da capo* des Menuetts.

206 Laut Tenschert [S. 482] hat Weber diesen Satz später „in etwas gekürzter Form und revidierter Instrumentation im Festspiel 1822 verwendet“. – Für Schönzeler [Weber, Vorwort] gehört das *Adagio* „mit seinem düsteren Bratschenklang schon der Welt des ‚Freischütz‘“ an.

207 Viertel [S. 145] unterstreicht die Eignung dieses „Variationstyp[s]“, welcher „in seiner zyklischen Funktion als Antipode zum Sonatenprinzip des Kopfsatzes“ besonders das lyrische Element herausstellt: „Die Kantabilität als Wesensmerkmal sowie die thematische Entfaltung als Konstruktionsprinzip eines Satzes kommt dabei nicht nur dem gegen formale Zwänge opponierenden Komponisten, sondern auch dem ‚Romantiker‘ Weber gerufen, dessen ausgesprochene Stärke im Melos und in der charakteristischen Instrumentation begründet liegt.“ [Ebd.]

208 „Solche Thematisierung der Instrumentation und des harmonischen Kontrastes kann als ein wesentliches Kennzeichen auch der Weberschen Menuette angesehen werden, in dem sie sich von den Tanzsätzen Haydns unterscheiden. Die für Haydn typische Differenzierung des Tanzsatzes durch sublimen rhythmischen Verschiebungen und das Spiel mit der periodischen Norm findet zwar auch in die Menuette Webers Eingang, dient jedoch nur als Ausgangspunkt. Das Menuett wird bei Weber in der Tradition seiner formalen Anlage übernommen, aber in seiner Funktion als elementarer Ausdruck der tänzerischen Bewegung – sei es auch in der stilisierten Form Haydns – umgedeutet zum tonalen Problem, zur harmonischen Bewegung.“ [Ebd., S. 155]

209 „Laufende Akzentverschiebungen und Synkopen dienen so einer ständig wechselnden Metrik in der Solostimme, die der starren Walzer-Begleitung des Streichquartetts ebenso fremd gegenübersteht, wie das Trio selbst sich dem harmonisch ausgerichteten, über die traditionelle Auseinandersetzung von Periode und Metrum hinausweisenden Menuett gleichsam als retrospektives Element kontrastartig einschleibt.“ [Ebd., S. 157 f.]

210 „Wie in dem als Scherzo bezeichneten Tanzsatz aus Haydns op. 33 Nr. 5 erzielt auch Weber eine Durchbrechung des Metrums durch die latente Geradtaktigkeit in der Solostimme, die durch Akzentverschiebungen hervorgehoben wird. Auch Haydn läßt das einmal gestörte Metrum durch die Verlängerung der Periode mittels Generalpausen im unklaren, so wie Weber jede Periode des Trios durch zweitaktige Generalpausen aus dem gewohnten Achttakt-Schema hebt und dadurch die Irritation erhöht.“ [Ebd., S. 159]

IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

**Tabelle 12: Carl Maria von Weber,  
2. Sinfonie J 51 C-dur (1806),  
4. Satz: Finale: Scherzo Presto (3/4, C)**

[\* = Skalenmotiv im Quintraum; GP = Generalpause]

Trio																		
1	^	3	12	^	24	28	32/33	34	^	38	42		50	58	66	84	98	124
*	GP	hoch/	Ob/	GP	Ob/	tutti	GP	tutti	GP	Ob/	tutti	GP	2Ob/	2Ob/	Ob1/	tutti	Hr/	*
2Ob/		tief	Hr/		Fg					Fg			2VI	2Hr/	Fl/		(Va/	(Fg1/
2Fg/			Str											Fg1/	Fg/		Vc)	Ob1/
Str.														VI1	Str			Fl)
C					F			g		C					D <sup>7</sup>	E	a	E <sup>7/9</sup>

Coda												
130	134	140	142	150	^	162	166	170	174	182–199	200/1	202
GP	*	*	hoch/	Fl/	GP	Fg1/	tutti	tutti	Fl/	tutti	GP	*
	Hr		tief	Ob1/		2Hr		var.	Ob/Fg			
				VI1					Str.			
G			C				F	G		mod.	C	

Bemerkenswerterweise kommt zum Menuett noch ein Scherzo (*Finale: Scherzo Presto*, 3/4, C-dur) hinzu,<sup>211</sup> das eine gewisse Einheit mit den anderen Sätzen<sup>212</sup> durch ähnliche Elemente schafft und dem besonders die übermütige Exposition und die zahlreichen Frappierungseffekte „Furiant-Charakter“ (Zweier-Rhythmik im Dreivierteltakt) verleihen. Der wichtigste Bestandteil des Themas ist ein quintraumumfassender Skalenlauf in Achteln [\*], auf den sich zunächst Streicher, Oboe und Fagott beschränken und den Viertel [S. 165 und 167] als „eigentliches Subjekt des Satzes“ betrachtet, welches das Hauptthema (ab T. 4) aus seiner Rolle verdrängt.<sup>213</sup> Nach einer Generalpause tritt das Thema rhythmischer mit einem Akzent auf der ersten Taktzeit und einem gegengewichtigen auf der dritten in den Unterstimmen (ab T. 3, Gegenüberstellung von hohen und tiefen Instrumentalgruppen) auf, dazwischen wechseln Laufmotive ab.<sup>214</sup> Die Wiederholung ohne Flöte, Fagott und Trompeten (T. 12) mündet in

211 „Interessant bleibt das Menuett allein in dem zyklischen Kontext, denn Weber stellt dem Tanzsatz in traditioneller Prägung ein Scherzo an die Seite, das nicht nur in seiner Stellung als Finalsatz [...] als ungewöhnlich betrachtet werden kann. Schon die Reihung zweier Satztypen, die beide in der Tradition des Tanzsatzes stehen und eigentlich mehr zyklische Alternativen als Kontraste darstellen, erregt Aufmerksamkeit. [...] Zwar folgt das Scherzo in dem gleichen Metrum und in der Tonart des Trios (C-Dur) und könnte zunächst auch als zweites Trio aufgefaßt werden; aber gerade diese Möglichkeit der unmittelbaren Verbindung wird strukturell durch ein kurzes Motiv verhindert, das sich – von Generalpausen umrahmt – wie ein Keil zwischen die beiden Sätze schiebt.“ [Viertel, S. 161]

212 „Noch enger ist der Zusammenhang des dritten und vierten Satzes der zweiten Sinfonie. Das mit ‚Scherzo‘ überschriebene Finale, ein terminologisches ebenso wie formales Unikum, ist mit dem vorangehenden ‚Menuett‘ derart eng verknüpft, daß der Kritiker der AmZ nach der Aufführung der Sinfonie 1839 im Leipziger Gewandhaus glaubte, ein dreisätziges Werk vor sich zu haben, was ein Jahr später, als der vierhändige Klavierauszug erschien, eigens korrigiert wurde. Vgl. AmZ XLI (1839), Sp. 976, bzw. XLII (1840), Sp. 315. Vgl. auch Viertel, Op. cit., S. 161 ff.“ [Steinbeck, S. 92, Anm. 33]

213 „In seiner unscheinbaren Gestalt als nebensächliche Floskel steht das Eingangsmotiv geradezu paradigmatisch für einen Satz, dem die Formstruktur als etwas Sekundäres gilt [...]“ [Viertel, S. 167]

214 „Die betonte Regelmäßigkeit [exklusive des Mittelteils, Einschub d. Verfasserin] läßt die plötzlichen Brüche um so effektvoller hervortreten und nährt den Eindruck, als handele es sich bei dem vorgezogenen Motiv (T. 1–3) weder um eine bloße Überleitungsfloskel noch um einen thematischen Auftakt, sondern in der Tat um das eigentliche Subjekt des Satzes, vor dem das Thema (T. 4 ff.) als unbedeutend in den Hintergrund tritt. Das Thema selbst erinnert an ein Rondo oder, was im Finalsatz zumindest auch möglich wäre, an ein Sonatenrondo.“ [Ebd., S. 165]

#### 4. Potpourriouvertüre od. doch „ächter Sinfonie Styl“? (2. Sinfonie)

die altbekannte Generalpause, das Thema wird von Oboe gegen Fagott ausgeführt (T. 24), der Nachsatz im Tutti mit zwei Takten Pause. Nach der Wiederholung des Nachsatzes und der Generalpause (T. 34) erklingt nochmals das Thema in gleicher Besetzung (T. 38).

Nach einem kurzen Pausenübergang wird das „Trio“ mit reduzierter Bläserbesetzung eingeleitet, in dem Streicher eine untergeordnete Rolle spielen.<sup>215</sup> Über einem Orgelpunkt auf c erscheint das „zweite Thema“ in Violinen und Oboen mit einem Akzent auf der dritten Taktzeit samt Synkopen (ab T. 50). Nach der kleinen Besetzung mit den Oboen, Hörnern, der ersten Violine und dem ersten Fagott (T. 58) bestreitet die Solo-Oboe eine längere Passage über den Streichern, danach treten Flöte und Fagott hinzu (ab T. 66). Der Tuttianschluß ist noch ohne Trompeten und Pauken (T. 84), zuvor kommt ein Hornsolo klanglich zur Geltung über den tiefen Streichern in a-moll (T. 98). Die Rückleitung zur Wiederholung des ersten Teils des Scherzos erfolgt bezeichnenderweise über den anfänglichen Quintlauf aufwärts [\*] in den Bläsern (Fagott/Oboe/Flöte) (T. 124); allmählich crescendierende Hörner-Quintpendel „kurbeln“ nach einer erneuten Generalpause ab Takt 134 den Rhythmus im Staccato wieder an, unterstützt von den Quintgängen des Kopfmotivs in Oboe und Flöte und ihren auf zwei Oktaven gestreckten Varianten in den Bläsern und Violinen. Die Reprise arbeitet mit vertauschten Stimmen und Lagenwechseln ohne weitere Pausenunterbrechungen. Einmal mehr beweist das Finale wie die beiden Vorgängersätze, daß sich hier besser eine Schematik der Instrumentalwechsel denn der Themenkontraste erstellen läßt, weil es nicht fundamental auf Ableitungen oder motivische Entwicklungen, sondern eher auf klangcharakteristische Effekte der Instrumentalgruppierungen in unvorhersehbarer formaler Anlage ankommt.<sup>216</sup>

Durch die ausgefallene Struktur des Finalsatzes setzt Weber das „Scherzo“ gewissermaßen buchstäblich scherzhaft um,<sup>217</sup> indem er unvorhersehbare Spiele mit der traditionellen Form wie dem neuen Satzcharakter innerhalb der sinfonischen Gattung treibt. Auf diese Art des „programmatischen Umgangs“ wird im Zusammenhang mit Hoffmanns Scherzo in seinem Grand Trio noch die Sprache kommen. Bildet also Webers früher und einziger Doppelversuch auf dem Gebiet der Gattung „Sinfonie“ einen sehr individuell ausgeprägten zwitterhaften Übergangsschritt zur Konzeption seiner „durchdramatisierten“ wie instrumentalsprachlich „beredten“ Ouvertüren, ist der Weg von der ehemaligen Sinfonia über die Konzertouvertüre zur Sinfonischen Dichtung beschritten.<sup>218</sup>

215 „Im Grunde besteht das ‚Trio‘ allein in dem Gegenüber einer rhythmisch orientierten Solostimme und der rhythmisch-metrisch indifferenten Begleitung in der Paralleltonart des Satzes, die schließlich im Dominantseptakkord stehenbleibt. Der Wiederholung des Horn-Themas (ab T. 116) wird durch die Modulation in die offene Dominante, in der die ganze Episode hängenbleibt, die korrespondierende Periode genommen; die Partie erlischt, ehe sie recht begonnen hat. Durch den Tritonus des Horns, der im *perdendosi* wiederholt wird und schließlich ‚a piacere‘ ausklingt, wird dieser Schwebezustand untermauert.“ [Ebd., S. 166]

216 „Versucht man ein Resümee der Großstruktur des Finalscherzos, so erkennt man, daß die Zuordnung zum klassischen Scherzo sich ebensowenig durchführen läßt wie eine eindeutige Kennzeichnung als Sonate oder Rondosonate. Wo im Scherzo das Trio erwartet wird, trifft das Webersche Scherzo auf einen Pseudoseitensatz; wo jedoch innerhalb der Sonate ein Durchführungsteil einsetzen soll, drängt sich unerwartet das Trio zum Scherzo auf. [...] Insgesamt verdeutlicht allerdings die Vermengung von Elementen differierender Satztypen eher die Verweigerung einer Festlegung des Scherzos als Formtypus im Sinne des Tanzsatzes. [...] Dabei ist das Umdisponieren von Formelementen auch nicht allein eine kompositorische Intention im Sinne eines Aufbegehrens gegen Traditionen, sondern sie ergibt sich als Konsequenz aus dem Umgang mit dem musikalischen Material.“ [Ebd., S. 167 f.]

217 „Metrum, Form und Tempo legen zunächst nahe, daß es sich bei dem Finalsatz tatsächlich um ein Scherzo als Satztyp handelt und nicht lediglich um eine Spielanweisung im Sinne eines Scherzando.“ [Ebd., S. 162]

218 Vgl. hierzu auch Viertel, S. 116: „Webers Beschäftigung mit der Gattung der Symphonie spiegelt diesen Perspektivenwechsel im Verhältnis von Vokal- und Instrumentalmusik. Die frühromantische Auffassung, daß auch der Instrumentalmusik ein poetisches Konzept, wenn nicht sogar ein verschwiegener Text zugrundeliegt,

## 5. Wiener versus Mannheimer Schule

Veit [Weber, S. 187–190] überzeugt in seinen Ausführungen über Webers Lehrer Abbé Vogler<sup>219</sup> von den starken Einflüssen der Mannheimer Schule auf die beiden C-dur-Sinfonien, besonders auf die Sonatenform der beiden Kopfsätze. Ging Vogler, wie bereits Mattheson und andere Theoretiker des 18. Jahrhunderts, von einer Anlehnung der musikalischen Formenlehre an die Rhetorik aus, wobei die Instrumentalmusik als eine Art „Klang-Rede [. . .] in ihrem Aufbau sprachähnlichen Gesetzmäßigkeiten folgt“, so gilt es, für die Anlage eines Satzes ebenfalls mehrere Stadien zu durchlaufen: 1) Der „Plan“ oder „Riß“ der Harmonik bestimmt die Hierarchie in der Tonarten-Disposition (fünf „Ausweichungen“, d. h. nur Modulationen mit vollständigen Kadenzten, im zwei- oder dreiteiligen Schema), dessen offenes Auswahlprinzip die Basis der Formerfindung bereitet; 2) Die „Ausführung“ [gewissermaßen Durchführung und Reprise] bezieht sich einerseits auf den „Vortrag“ des Themas, das für eine Wiedererkennung am deutlichsten im Unisono formuliert wird und andererseits auf verschiedene „Wendungen“, d. h. modifizierte Wiederholungen (speziell definierte Termini: „Umkehrung“, „Umwendung“, „Stürzung“), und eine Zusammenfassung im „Schluß“; 3) Endlich erfüllt die „Ausarbeitung“ zum einen die Forderung nach „Vielfalt“ durch diverse „Gegensätze“, „Nebensätze“ und „Fortführungen“, zum anderen die nach „Einheit“ durch den Bezug aller neuen Motive auf das vorgegebene Thema ohne eigenständigen Anspruch, so daß sich folglich als Ideal eine monothematische Ausrichtung ergibt.

Insofern ergeben sich grundlegende Unterschiede zur Sonatenform, wie sie sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts entwickelte, wobei Voglers Begriff des „Ausführens“ nicht mit dem der „Durchführung“ vermengt werden darf, weil diese Methode „als jegliche Art variiertes Wiederholung thematischen Materials“ nicht örtlich innerhalb der Komposition fixiert ist und zudem statt der Reprise auf der Tonika der harmonische Entwicklungsprozeß zurück zur Haupttonart das entscheidende Ereignis darstellt. Des weiteren verzichtet die formale Anlage auf eine Gegenüberstellung zweier (oder mehrerer) Themen zugunsten eines Dualismus der beiden Perioden („Hauptsätze“) innerhalb des einen Themas,<sup>220</sup> der als „ein für die Mannheimer Sinfonien typischer, in sich kontrastierender Satzbeginn“ eigenständige Bedeutung besitzt [Veit: Weber, S. 190 f.].<sup>221</sup> Unter diesen Gesichtspunkten lassen sich Webers Sinfonien als Beispiele für die Gebundenheit ganzer Sätze an das (mehrgliedrige) Hauptthema (im Fall

---

führt ihn über die Beschäftigung mit dem klassisch-sinfonischen Zyklus hin zu einer poetisch konzipierten Ouvertüre, in der vokale und instrumentale Aspekte verschmelzen und die sich als Vorläufer der symphonischen Dichtung ausweist. Vokales und instrumentales Verständnis überlagern sich hier in dem Maße, in dem Weber seine sinfonische Musik nach kurzer Beschäftigung mit der Gattung der Symphonie schließlich wieder auf die vorherrschende Gattung des 18. Jahrhunderts – die Oper – zurückführt, gleichzeitig aber durch die strukturelle Lösung der Ouvertüre von der Oper ihr Verständnis als autonome Instrumentalmusik unterstreicht. Die in der Tradition der Symphonie stehenden Ouvertüren Webers vereinen das der Vokalmusik entlehnte 'redende' Prinzip mit der strukturellen Selbständigkeit der 'reinen' Instrumentalmusik.“

219 Veit referiert hierbei zusammenfassend seine Magisterarbeit über: *Die Sinfonien Franz Danzigs und die Theorie des Abbé Vogler. Beiträge zu einer stilkritischen Untersuchung der Spätmannheimer Sinfonik*. Detmold/Paderborn 1983.

220 „Ebenso typisch für den Mannheimer Stil ist der auf dem Kontrast-Prinzip beruhende Anfang beider Sinfonien: in Voglers Terminologie werden hier zwei ‚Hauptsätze‘ ‚vorgetragen‘ (I. Sinfonie T. 1–4 und T. 5–8; II. Sinfonie T. 1–2 und T. 3–4), die dem Satz im weiteren Verlauf den ‚Stoff zur Ausführung‘ geben.“ [Veit: Weber, S. 194]

221 Bemerkenswert ist hierbei die in Voglers Analysen vielfach mißinterpretierte kategorische Unterscheidung von „zwei Hauptsätzen“ in der Sinfonie [d-moll-Sinfonie seines Schülers Peter von Winter], ausgelegt als „recht früher Beleg“ für den Themenkontrast der Sonatenhauptsatzform, und nur „einem Hauptsatz“ bei der Ouvertüre [Voglers Ouvertüre zum *Kaufmann von Smyrna*], welcher das kontrastierende Element am Satz-anfang fehlt. [Ebd., S. 191]

der Zweiten bemerkt Veit sogar „die Gefahr allzu großer Monotonität“) deuten, „wie sie für die Mannheimer Komponisten des Vogler-Umkreises typisch ist“, was sich gleichfalls auf die Kombination fast unveränderter Komponenten in der Satztechnik erstreckt [ebd., S. 196].<sup>222</sup> Hinzu kommt wie bei Hoffmann die Entfaltung eines motivischen Keims bzw. eines „rhythmischen Muster[s] der Einleitung“, die sich über den Satz erstreckt und laut Viertel [S. 143] bei Weber gezielt zwischen verschiedenen Instrumentalgruppen vermittelt, so daß eine Vermischung der Sonatenhauptsatzform mit den Merkmalen des Solokonzerts entsteht.<sup>223</sup>

Hier läßt sich unerwartet ein Zugang zu Hoffmanns sinfonischer Zwittergattung finden: Übernimmt er einerseits durchaus formale Vorgaben der Wiener Klassik, bis hin zu Ansätzen motivisch-thematischer Arbeit in der „Durchführung“, konzentriert er seine „Verarbeitung“ wie Weber hauptsächlich auf die Konstruktion kleinstelementarer Einheiten, die beliebig frei kombinierbar bleiben und erst zuletzt ein überstrukturelles Gefüge ohne tradierfähige Großform erkennen lassen.<sup>224</sup> Hieraus ließe sich auch eventuell Hoffmanns geglücktere Umsetzung auf dem Gebiet der Ouvertüre statt der Sinfonie erklären. Ist Hoffmann durch eine solche „Synthese“ Webers sinfonischem Anspruch gewissermaßen einen Schritt voraus, scheitert er durch den Irrtum, herkömmliche (vermeintlich „überstrapazierte“) Formen mit neuen verknüpfen zu wollen und vergewaltigt somit gleichzeitig beide Prinzipien. Auf der Linie zur Entwicklung der Sinfonischen Dichtung ist wohl Hoffmanns Versuch in der *Es-dur-Sinfonia* zunächst als „mißglückter Zwischenschritt“ zu betrachten.

Weber dagegen erkannte die Zeichen der sinfonischen (End-)Zeit in der „Konfrontation zweier Möglichkeiten symphonischer Musik“, jene der Sinfonie wie der Ouvertüre, und verband bereits in den frühzeitigen Versuchen „unterschiedliche ästhetische Maximen“ [Viertel, S. 174]: Dabei standen diese beiden Formen gleichberechtigt nebeneinander und nicht in wie so oft nachträglich konstruierter „Gegenüberstellung von programmatischer und absoluter Musik“, bei welcher allerdings die Ouvertüre den Vorzug genießt, daß ihre „poetische Idee als strukturbildendes Element“<sup>225</sup> nicht „von dem disparaten Charakter der zyklischen Disposition zerrissen zu werden“ droht [ebd., S. 177 und 179].

222 „Dieser Widerspruch zur Konzeption der Sonatenformtheorie des 19. Jahrhunderts, der hier in der thematischen Struktur der Sätze erkennbar wird, zeigt sich in ähnlicher Weise in der inhaltlichen Ausfüllung der Form. Es wäre verfehlt, in diesen Sinfonien eine ‚Durchführung‘ mit motivisch-thematischer Arbeit zu suchen; vielmehr bleiben die thematischen Bausteine im wesentlichen intakt, und darauf bezogene ‚Ausführungs-‘ Techniken im Sinne Voglers (die vor allem dem Moment der ‚Überraschung‘ dienen) finden sich in allen Teilen des Satzes. An Stelle motivisch-thematischer Arbeit steht hier ein Verfahren, das mit mehr oder minder festen Bausteinen und deren Funktion ‚räumlich‘ operiert. Dies ist ein Kennzeichen der Mannheimer Sinfonien von der frühesten, durch J. Stamitz geprägten Phase bis zu den Werken Voglers, Ritters, Winters und Danzis.“ [Veit: Weber, S. 196 und ebd., Anm. 96]

223 „Die Kontraste sind nicht in einem dialektischen Verhältnis der Diastematik vorgegeben, sondern zeigen sich als differierende Seiten eines in der Einleitung vorweggenommenen Kerngedankens, der als Ritornell zwischen den solistisch vorgetragenen Zwischenteilen wiederkehrt und dadurch das Gefüge des Satzes trägt. Gleichzeitig bildet die tonale Struktur des Satzes unzweifelhaft eine Sonatenform heraus, die zur Vermittlung beider Satztypen, des Ritornell-Konzertes und des Sonatensatzes, zwingt.“ [Viertel, S. 143]

224 So beurteilt auch Finscher [Mannheimer Hofkapelle, S. 145] die „Mannheimer Manieren“: „[...] das Arbeiten mit kleinen musikalischen ‚Bausteinen‘, die fast beliebig kombiniert werden können – was die Entwicklung größerer Formen sehr erleichtert, die Ausbildung eines einzigen, in sich stimmigen Formmodells aber, an der wenig später Haydn zu arbeiten beginnt, praktisch unmöglich macht.“

225 „Die poetische Idee entspricht der ‚Wahrheit des Ganzen‘, die nach außen auch durch parallele Begriffe und programmatische Titel umrissen werden kann, musikalisch aber das ‚Innere‘, die subjektive Tiefe wiederzugeben hat und dabei als Region substantiellen Gehaltes gilt.“ [Viertel, S. 179]

#### IV. Weber und die „sinfonische Ouvertüre“

„Das ‚Sinfonische‘ als Ausdruck einer ‚Produktivität der Dimension‘ bezieht sich je nach der Gewichtung des Verhältnisses von poetischer Bestimmung und klassischer Norm der Formgebung sowohl auf die dramatische Ouvertüre im Sinne Webers wie auf die Symphonie. Dabei bilden die Bestimmung der thematisch-motivischen Arbeit durch die Möglichkeiten der sinfonischen Ausdrucksmittel und die Frage der zyklischen Einheit in der Kontraste schaffenden Mannigfaltigkeit das gemeinsam Konstitutive.“ [Viertel, S. 174]

Anders als bei Hoffmann liegt also Weber beim Übergang von der Sonatensatz-Problematik seiner Sinfonien zur von der Oper losgelösten Ouvertüre bis hin zum *Freischütz* mit dramatischem Konzept die Bahn offen für ein autonomes Kunstwerk,<sup>226</sup> wie es Hoffmann wohl vorgeschwebt haben mag. Seine Ouvertüre zur *Undine* enthält zwar in weitestem Sinne thematische Bezüge zur nachfolgenden Opernhandlung (Hornrufe Kühleborns, Klangfärbungen des späteren Wasserreichs, Teilreminiszenzen an spätere Arien oder Ensembles), nur konnte er sich als Verehrer der Wiener Klassiker weniger von formalen Banden im allgemeinen<sup>227</sup> zugunsten einer „poetischen Idee“ lösen, wie sie dann bei Schumann umfassende Gestalt erlangen soll. Die *Undinen*-Ouvertüre selbst kann aber dennoch aufgrund ihrer geschlossenen Form im Rahmen einer kopfsatzähnlichen Sonatenform für sich stehen ohne Notwendigkeit einer anderweitigen „Legitimation“ ihres Wesens. Wie Weber geht Hoffmann im instrumentalen Bereich (vor dem Hintergrund der Oper) von Groß- zu Kleinformen über, allerdings aus unterschiedlicher Motivation: Während für Hoffmann aufgrund seiner extremen „Baustein“-Technik der kleinere Raum der Ouvertüre geeigneter ist als die einer zyklischen Überformung mehrerer Sätze bedürftige Sinfonie, kommt Webers bevorzugte „Potpourri“-Reihung innerhalb der Tradition der Ouvertüre besser zur Geltung als in der Arbeit mit einer beschränkten Anzahl kontrastierender und zugleich voneinander abhängiger Themen. Einen anderen Umgang mit dem Einbau operndramatischer Effekte können wir bei dem Zeitgenossen Méhul finden, dem aufgrund seiner angeblich übermäßigen Orientierung an Haydn und Mozart allzu großer „Akademismus“ vorgeworfen worden ist [siehe Anm. 267, S. 94 d. Arb.]. Kurioserweise rekurriert aber auch dieser französische Kollege auf eine Arbeitsweise mit motivischen Versatzstücken, die zunächst näher zu beleuchten ist.

---

226 „Der Weg Webers zu einer solchen dramatischen Ouvertüre erforderte zunächst die konsequente Lösung der Ouvertüre von der Oper, die er in den oben erwähnten Überarbeitungen jugendlicher Opernouvertüren zu freien Konzertouvertüren vornahm und wobei er sich vornehmlich mit dem Problem des Sonatensatzes befaßte. Erst in einem zweiten Schritt wagte Weber die erneute poetische Bindung von Ouvertüre und Oper. Die Ouvertüre zum ‚Freischütz‘ repräsentiert erstmals Webers Konzept einer dramatischen Ouvertüre, die im Sinne thematisch-motivischer Arbeit und formaler Geschlossenheit als selbständiges Instrumentalwerk angesehen werden kann. Die konsequente Übernahme des thematischen Materials aus der nachfolgenden Oper erlaubt zwar eine tiefere Beziehung zu deren poetischem Gehalt, beeinträchtigt jedoch nicht den internen Zusammenhang der Ouvertüre.“ [Viertel, S. 180]

227 Es finden sich laut den Ausführungen von Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 276 und 306] sogar barocke „Überbleibsel“ der *ars inveniendi*, *ars combinatoria*, u. a.

## V. Méhul – ein „französischer Beethoven“?

Etienne-Nicolas Méhul (1763–1817), gemeinsam mit Luigi Cherubini der bedeutendste Vertreter der französischen Revolutionszeit und des Empire, versuchte sich nach seinen Erfolgen als Bühnenkomponist (durch opéras-comiques wie *Euphrosine*, *Stratonice*, *Mélidore et Phrosine*, *Ariodant* zwischen 1790 und 1799 sowie insbesondere *Joseph* von 1807) über diverse Ansätze mit Opernouvertüren in sechs sinfonischen Werken. Aufgrund der Vorherrschaft der Wiener Klassiker in dieser Gattung, vor allem natürlich Haydns<sup>228</sup>, wurde Méhul auf den Konzertprogrammen bis 1800 bereits mit seiner „0.“ Sinfonie von 1797<sup>229</sup> als Neubegründer einer „französischen Schule“ gefeiert, welche eine Zeitlang vom Flusse der nationalen Begeisterung getragen und vornehmlich in den neuen Pariser Conservatoire-Kreisen lebhaft begrüßt worden ist. Allerdings entsprang der Impetus für Méhuls Beitrag wiederum unleugbar seiner Begeisterung für Mozart und noch stärker für Beethoven, dessen erste Sinfonie in den Conservatoire-Konzerten (den sogenannten *Exercices*) von 1807 und 1808 großen Anklang gefunden hat [Charlton: Vorwort, S. viii].<sup>230</sup>

Wie Ringer betont, ist der Status des unnummerierten Vorläufers von 1797 als „Sinfonie“ bzw. „Ouvertüre“ angesichts der unpräzisen Terminologie im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts ungeklärt.<sup>231</sup> Vier von Méhuls sechs Sinfonien sind im Zeitraum eines Jahres (März 1809 bis März 1810) in den öffentlichen Konzerten des Pariser Conservatoire, zu dessen Mitbegründern von 1795 Méhul selbst zählte, zur Aufführung gekommen [Ringer: Méhul, S. 544 und 547].<sup>232</sup> Die Präsentation einer solchen Anzahl ausgereifter Sinfonien innerhalb einer so kurzen Zeitspanne setzt eine gewisse Übung voraus, die er durch seine Bläsersinfonie

228 Charlton [Vorwort, S. vii] nennt im Vorwort zur Partitur von Méhuls 1. Sinfonie für das letzte Viertel des 18. Jahrhunderts François-Joseph Gossec als „anerkannten Leiter der französischen symphonischen Schule“, dessen Werke jedoch ebenso drastisch dem Wiener Repertoire im Pariser Konzertleben weichen mußten.

229 Laut Charlton [Méhul CD] habe Méhul diese C-dur-Sinfonie, welche noch den starken Einfluß Haydns trage, angeblich aus reiner Selbstkritik nicht veröffentlicht. Auch die anderen Sinfonien sind gründlichen Revisionen unterzogen worden, die dritte wurde vom Komponisten nach der Aufführung der ersten beiden zunächst zurückgehalten, und die vierte erhielt einen anderen dritten und vierten Satz.

230 „This Conservatoire provided the musical base from which Méhul began his regeneration of the French symphony.“ [Charlton: Méhul CD]

231 Ringer [Méhul, S. 546] gibt gemäß Pierre Constant [Le Magasin de Musique à l'usage des Fêtes Nationales et du Conservatoire. Paris 1895, S. 16–24.] als einziges Unterscheidungsmerkmal für einsätzig (,,Freiluft“-) Ouvertüren der Revolutionszeit eine langsame Einleitung bei Sinfonien an. – Charlton [Vorwort, S. ix] ordnet der „0.“ Sinfonie ein Autograph (*Andante* in F und *Presto* in C) in der Bibliothèque Nationale zu und betont Haydns Einfluß sowohl im formalen Charakter als auch in der thematischen Substanz.

232 Für die dritte und vierte (sowie demnach auch für die fragmentarische fünfte) Sinfonie konnte Ringer lediglich auf zeitgenössische Berichte zurückgreifen, da zum Zeitpunkt seiner Abhandlung noch keine Manuskripte oder Veröffentlichungen vorlagen. Die letzten drei Sinfonien sind erst von David Charlton 1979 entdeckt und erstmals bei Garland Publishing New York, London 1982 [Etienne-Nicolas Méhul (1763–1817): Three Symphonies, Bd. 8 der Serie D, in: The Symphony 1720–1840. Hg. von Barry S. Brook.] veröffentlicht worden. [Charlton: Vorwort, S. viii sowie Charlton: Méhul CD]

## V. Méhul – ein „französischer Beethoven“?

(4. Dezember 1798, Conservatoire) und die früheren durchorchestrierten Ouvertüren (u. a. der *Ouverture à Grand Orchestre* von 1794) erworben hat [Ringer: Méhul, S. 547].<sup>233</sup>

### 1. Hoffmanns Begeisterung („Jagd“-Ouvertüre)

Von Méhuls Oper *Le Jeune Henri*, deren Uraufführung am 28. Mai 1797 stattfand, hat sich nur die Ouvertüre erhalten,<sup>234</sup> welche allerdings aufgrund ihrer „Tonmalerei“ eine lange „phänomenale Karriere“ im französischen Orchesterrepertoire erleben durfte und unter dem Titel „Jagd-Sinfonie“<sup>235</sup> auch im deutschsprachigen Raum große Triumphe feiern konnte [Ringer: Méhul, S. 546].<sup>236</sup> Aus Hoffmanns Rezension über jene Ouvertüre zu *La Chasse du jeune Henri* von 1812 geht hervor, wie sehr er Méhuls Gespür beim Einsatz musikalischer Mittel zur Veranschaulichung bestimmter Inhalte schätzte, und definiert in diesem Zusammenhang zugleich Hoffmanns eigenes Verständnis einer angemessenen Umsetzung:

„In der Kenntnis dieser geheimnisvollen Zauber mittel und ihrer richtigen Anwendung möchte wohl die *eigentliche* musikalische Malerei bestehen. Melodie, Wahl der Instrumente, harmonische Struktur, alles muß da zusammenwirken, und es wäre ein törichter Wahn, wenn man durch die Nachahmung einzelner Naturlaute ohne Beachtung des Ganzen jenen Zweck, *bestimmt* auf die Phantasie zu wirken, erreichen wollte; [. . .]“ [Schriften zur Musik, S. 115: *Ouverture à grand Orchestre, du jeune Henri Chasse par E. Méhul* (zuvor AMZ 14, Nr. 46 vom 11.11.1812, Sp. 743–747)]

Ansonsten bekanntlich gar kein Freund tonmalerischer Effekte, wie in der Besprechung von Beethovens fünfter Sinfonie angeklungen und hier ebenso wieder mit einem Seitenhieb auf Dittersdorfs Werke angeprangert, erklärt Hoffmann den bewunderten französischen Kollegen sogar zum Vorbild dieser Musikrichtung, wenn sie denn doch einmal in Anwendung kommen soll.

„Übrigens hat nach der innigen Überzeugung des Rez. der wackre, in mancher tiefen, ernsten Musik schon so bewährte Meister (man denke z. B. an seinen *Joseph*), durch das lebenskräftige, helle Jagdstück ein wahres Muster geliefert, wie

233 Charlton liefert als Beweis für die „compactness of instrumentation“ der ersten Sinfonie, die er als musikalische Antithese zu den aufgrund ihrer geballten Orchesterkraft vielgescholtenen Opern interpretiert, im Anhang autographe Passagen mit ursprünglich größerer (Bläser-)Besetzung. Neben dieser quantitativen Ökonomie falle zudem die moderne Spannungserzeugung durch „rhythmic unity and drive“ des ersten und letzten Satzes auf [Charlton: Vorwort, S. xi/xii], ansonsten folge die Orchestration der gängigen Forderung nach Brillanz und Virtuosität der napoleonischen Zeit mit entschieden schnelleren Tempi als im übrigen Europa üblich [Charlton: Méhul CD].

234 „Méhul's prototype of the dramatic concert overture“ [Ringer: *Chasse*, S. 158]; laut Ringer [ebd., S. 155] entsprang die sinfonische Verarbeitung des Jagdmotivs aus der engen kausalen Verbindung von Oper und Sinfonie im 18. Jahrhundert, weshalb neben Méhuls Beispiel ausgerechnet Haydns Sinfonie Nr. 73, die ursprünglich als Vorspiel zum 3. Akt der Oper *La fedeltà premiata* (1780) konzipiert war und somit wie die Ouvertüre zu *Le Jeune Henri* (1797) als Teil eines dramatischen Werkes diente, im Finale dasselbe Jagdmotiv verwendet.

235 Ringer [*Chasse*, S. 152 f.] beschreibt die gattungsunabhängige Einbindung des Jagdmotivs im 18. Jahrhundert in instrumentalen Werken ausgehend vom intimen Kammerstil zum Finale ausgearbeiteter Sinfonien bis hin zur Kombination von Vokal- und Instrumentalkompositionen.

236 Dieses Image haftete Méhul noch lange an: „Méhul mit seinen Treibvorschlägen kömmt noch in allen Jagdstücken zum Vorschein, auch hier.“ [Robert Schumann über Jacques Schmitts „Die Fuchsjagd; Phantasie. Werk 280.“, in: Schumann: Boetticher, S. 316 sowie Robert Schumann: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1871, Bd. 2, S. 84.]

## 2. Schumanns Beethoven-Vergleich (Sinfonie Nr. 1 g-moll)

man, handelt es sich einmal darum, nach ganz bestimmten Bildern der Phantasie zu streben, musikalisch malen soll; [. . .]“ [Ebd., S. 118].<sup>237</sup>

Ausschlaggebend ist jedoch für Hoffmann auch in diesem Rahmen seine allzeit als Maßstab angesetzte Forderung nach Einheit der „Figuren“ und „Zusammenhalt“ durch eine schlüssige übergreifende Struktur.

„Alles dieses tritt in den lebendigsten Farben heraus – ein Beweis, wie richtig der Komponist zu dem einmal vorgesetzten Zweck die Mittel wählte, und wie er das Ganze in allen seinen Teilen zusammenzuhalten verstand. [. . .] Die Struktur der ganzen Ouvertüre ist nach der Art dieses Anfangs, indem fortwährend immer stärker und stärker daherbrausende Crescendos des ganzen Orchesters, die aber ohne Einmischung fremdartiger Figuren sich, in Rücksicht der Bewegung und des rhythmischen Verhältnisses, den Hörnerfanfaren anschließen, und wieder in einzelnen Noten *pianissimo* ersterben, mit lustigen Hörnersätzen wechseln, bis das Ganze jauchzend, ausjubelnd endet.“ [Ebd., S. 116 ff.]

Ringer [Chasse, S. 159] beschreibt in seiner Studie konkret Méhuls *Allegro* als erfolgreichen Kompromiß aus Sonatenform und Ausdruck der zugrundeliegenden „Jagd“-Thematik, wie er bis dahin vergeblich von anderen „Tonmalern“ angestrebt worden war.<sup>238</sup> So läßt sich konstatieren, daß über Méhuls „programmatische“ Jagd-Ouvertüre und Hoffmanns Rezension noch fast 10 Jahre vor Webers *Freischütz* in der symbolischen Darstellung von Einsamkeit und ländlicher Atmosphäre (weit über die üblichen Assoziationen von „Hörnerklang“ hinaus) der „Keim“ gelegt wird zum „romantischen Individualismus“ in der Musik schlechthin, dem der Sinfonischen Dichtung [Ebd.].<sup>239</sup>

## 2. Schumanns Beethoven-Vergleich (Sinfonie Nr. 1 g-moll)

Betrachtet man Méhuls erste Sinfonie in g-moll von 1808 (1809 aufgeführt und gemeinsam mit der zweiten bei Cherubini/Méhul/Kreutzer/Rode & Boieldieu erschienen)<sup>240</sup>, so fällt eine gewisse Ähnlichkeit zur Themenbildung bei Hoffmann auf, und zwar a) im ersten Satz (*Allegro*) zum *Allegro*-Teil der *Undinen*-Ouvertüre (die Paukenabschnitte erinnern in ihrer dunklen Klangfärbung ebenso an die *Don Giovanni*-Anklänge in Hoffmanns Miserere), b) im zweiten Satz (*Andante*) zur langsamen Einleitung von Hoffmanns Finale des Klaviertrios und c) im Menuett zur ataktigen Anlage der Streichergänge desselben Satzes in Hoffmanns Sinfonia.

237 Hoffmann hat Méhuls *Joseph* 1813 in Dresden selbst dirigiert; vgl. auch Hoffmanns Beurteilung des *Ariodant* in Berlin 1816: „*Ariodant* ist eine der im Stil gehaltensten Opern Méhuls, ernst, würdig, harmonisch reich und tiefsinnig gearbeitet, eben deshalb sollte die Oper, die jedem wahren Kenner echten Genuß verschaffen könnte und an deren Darstellung nun einmal viel Mühe und Geld gewandt ist, nicht von der Bühne verschwinden.“ [Schriften zur Musik, S. 314]

238 Ringer [Chasse, S. 158 f.] charakterisiert den Ablauf der Jagd-Ouvertüre mit „pastoraler Einsamkeit“ in der langsamen unbegleiteten Einleitung der Klarinette und des Fagotts („Berlioz“), einer „hymnenartigen Interpolation“ („Mendelssohn“), einem „reitenden“ *Allegro*, „*sonnerie*-Symbolik“ als zweitem Thema und einer Reprise mit dem berühmten „siegreichen Halali“ und einem „*morendo*-Schluß“.

239 Die Rolle der „Jagd“-Thematik faßt Ringer [Chasse, S. 159] zusammen: „And so one might say that the *chasse* furnished an important link between 18th-century musical esthetics and the programmatic symbolism of the Romantic era, as the favorite musical topic of a restricted and decadent social group turned into an artful interpretation of nature which belongs to all of mankind.“

240 Ringer: Méhul, S. 553; Charlton: Vorwort, S. x und xiii/xiv (The Sources).

## V. Méhul – ein „französischer Beethoven“?

Für Méhuls Menuett sowie für den Finalsatz wurden bereits illustre Vergleiche von keinem Geringeren als Robert Schumann<sup>241</sup> herangezogen, welchem die unmittelbare Verwandtschaft zum Scherzo resp. zum Kopfsatz von Beethovens fünfter Sinfonie (1804–1808) aufgefallen ist, wobei er sich allerdings nicht zu Spekulationen über eine wechselseitige Beeinflussung hinreißen läßt, da ihm das Entstehungsdatum von Méhuls Erster (und wohl auch ihre erste Aufführung im kleinen halbprivaten Rahmen des *Cercle Musical de la Rue Mandar* am 3. November 1808)<sup>242</sup> unbekannt war [Schumann: Simon II, S. 169]:

„[...] als das Interessanteste eine Symphonie von Mehul auszeichnen, so unterschieden von deutscher Symphonieenweise erscheint sie uns, dabei gründlich und geistreich, wenn auch nicht ohne Manier, daß wir sie auswärtigen Orchestern nicht genug empfehlen können. Merkwürdig dabei war auch die Ähnlichkeit des letzten Satzes mit dem ersten der C moll-Symphonie von Beethoven, und der Scherzos derselben beiden Symphonieen, und zwar so auffallend, daß hier eine Reminiscenz von der einen oder der andern Seite im Spiel gewesen sein muß; auf welcher vermag ich nicht zu entscheiden, da mir das Geburtsjahr der Mehulschen nicht bekannt geworden.“ [„Rückblick auf das Leipziger Musikleben im Winter 1837–1838“]

Bezeichnenderweise nennt Schumann das Menuett bereits „Scherzo“ in Analogie zu Beethovens Fünfter.<sup>243</sup> Tatsächlich kann aber von keiner Bezugnahme die Rede sein, da die beiden Werke unabhängig voneinander gleichzeitig entstanden sind und sich die Komponisten aufgrund der Erstaufführungsgegebenheiten auch nicht gegenseitig „inspiriert“ haben konnten.<sup>244</sup> Die französische Kritik ist sich jedenfalls über die Anlehnung an Haydn einig<sup>245</sup> und seit der vortrefflichen Aufführung unter Habeneck vom 12. März 1809 (Conservatoire) über die Setzung eines neuen nationalen Maßstabs jenseits des „deutschen“ Vorbilds<sup>246</sup>, insbe-

241 Schumanns Wertschätzung Méhuls in einem Brief an Clara (Leipzig, den 9. April 1842): „[...] In der feinen, lustigen Oper lieb ich die alten französischen Komponisten viel mehr, namentlich Méhul, der aber auch als Musiker überhaupt weit über Grétry zu stehen scheint. [...]“ [Schumann: Boetticher, S. 367 f.]

242 Ringer: Méhul, S. 548; Charlton: Vorwort, S. ix.

243 Vgl. auch Ringer: Méhul, S. 557 und Charlton: Vorwort, S. xi.

244 Ringer [Méhul, S. 551–553] führt überzeugend aus, daß lediglich Beethovens 1. Sinfonie vor Méhuls Erster in Paris öffentlich vom Conservatoire Orchester gegeben worden sei (22.2.1807 und 10.4.1808; Letztere mit «Symphony en ut» angekündigt und von der vorherigen Forschung fälschlich als c-moll-Sinfonie interpretiert), die Fünfte von Beethoven aber erst am 22. Dezember 1808 in Wien ihre Weltpremiere erlebt hat, nicht vor April 1809 im Druck erschienen ist und Méhul folglich noch nicht 1808 bekannt gewesen sein konnte. Umgekehrt ist vielmehr eine Einflußnahme von Méhul auf Beethoven zu verzeichnen, welche sich im permanenten Interesse des letzteren am Werk seines französischen Kollegen ausdrückte [vgl. auch Charlton: Vorwort, S. xi] und nicht zuletzt in direkten Bezugnahmen (u. a. in den Trompetenstößen mit nachfolgenden langsamen Streichern in den *Leonore*-Ouvertüren aus Méhuls Ouvertüre zur Oper *Hélène* von 1803, welche als typische „Schreckens- und Rettungsoper“ erstmals im selben Jahr veröffentlicht und in Wien aufgeführt wurde) Niederschlag gefunden hat [vgl. dazu u. a. Kerman/Tyson, S. 105 f.]. Allerdings regten Beethovens frühe Sinfonien durchaus Méhuls Entwicklung zu ähnlichen Ausdrucksformen an, welche von einer abschließlichen Haydn-Nachfolge wegführen; zu offensichtlichen Parallelen zwischen den Eröffnungsallegros der jeweils zweiten Sinfonie in D-dur bei Beethoven und Méhul vgl. auch Charlton: Vorwort, S. viii.

245 Charlton [Grove, S. 65] betont dagegen den „mozartschen Pathos“ der Sinfonie, insbesondere des Finales, im Anklang an Mozarts g-moll-Sinfonie.

246 Vgl. Frémot, Sp. 1903: „Auch die Symphonie hat Méhul wieder zur Geltung gebracht. Seine Werke auf diesem Gebiet lassen sich mit Beethoven nicht vergleichen; sie erinnern an Haydn, sind jedoch dramatischer. Seine Ouvertüren sind wie symphonische Werke zu betrachten. Beethoven kannte sie und schöpfte gelegentlich daraus. Die Ballettmusiken sind von sekundärer Bedeutung. Die Kl.-Sonaten sind Jugendwerke, zeigen jedoch schon Méhuls Begabung für theatralische Deklamation und orchestrale Sprache.“

## 2. Schumanns Beethoven-Vergleich (Sinfonie Nr. 1 g-moll)

sondere, was die Orchestersprache (unter Betonung der Violoncelli!) betrifft.<sup>247</sup> Die nächsten Aufführungen fanden bereits im Ausland statt, und zwar am 22. November 1810 in Leipzig unter J. P. C. Schulz, noch bevor sich Méhuls Ruf im eigenen Lande etabliert hatte, und bereits Ostern 1811 veröffentlichte Breitkopf & Härtel die Partitur auf der Leipziger Handelsmesse [Charlton: Vorwort, S. xi].<sup>248</sup>

### 2.1 Mischformen durch Kompositentechniken

**Tabelle 13: Etienne-Nicolas Méhul,  
1. Sinfonie g-moll (1808),  
1. Satz: Allegro (♩, g)**

In Anlehnung an Ringer [Méhul, S. 554f.], der von zwei Themengruppen spricht, deren angemessenes Material im dramatisch-lyrischen Kontrast und deren geschlossene Struktur überraschen, sind die Themen A und B durch römische Ziffern gekennzeichnet.

I (Exp) = A			II (Exp) = B			I (Df) = A'			II (Repr) = B			I (Repr) = A''			Coda
a	b	a	c	d	c	a	b	a'	c	d	c	a	b	a''	b/a''
15 T.	20 T.	23 T.	32 T.	12 T.	8 T.	15 T.	9 T.	32 T.	32 T.	8 T.	8 T.	19 T.	12 T.	8 T.	12/21 T.
g	mod.	g	B	b	B	b	b	b	H	g	H	g	mod.	g	g

Der erste Satz (*Allegro*, ♩, g-moll) besteht aus einer Art „Sonatenrondo“, welches nach der Durchführung mit einer Variante des A-Themas eine umgekehrte Reprise anschließt, wie sie bei Hoffmanns Klaviertrio zu finden sein wird. Das Thema des *Allegro*<sup>249</sup> hebt in den Violinen nach einem Oktavsprung abwärts mit energischen Dreiklangsbrechungen und nachfolgenden Punktierungen an, nach deren Wiederholung die Tonart sofort nach Dur wechselt, einen Zwischenteil in g-moll anschließt und das A-Thema wiederholt. Dabei modulieren kontrapunktische Motivverschränkungen nach b-moll, um das B-Thema auf der Tonikaparallele einzuführen. Auch dieses Thema wird durch einen Zwischenteil, diesmal jedoch mit motivischem Material desselben in b-moll, von seiner Wiederaufnahme getrennt, welche unmittelbar das A-Thema nach sich zieht, das bereits die „Durchführung“ (wieder in b-moll) darstellt.<sup>250</sup>

247 *Journal de l'Empire* (7.11.1808) und *Journal de Paris* (14.3.1809), zit. bei Ringer: Méhul, S. 548 und Charlton: Vorwort, S. ix. – Eine besondere Vorliebe für die Celli teilte aber auch Hoffmann, besonders spürbar in der *Undinen-Ouvertüre*, wie schon Weber in seiner Besprechung vermerkt hat [siehe Zitat S. 59].

248 Bei Ringer [Méhul, S. 550 und 562] wird erst eine Aufführung im Dezember 1810 erwähnt, wahrscheinlich aufgrund der Rezension in der AMZ vom 19. Dezember desselben Jahres.

249 Ringer [Méhul, S. 562] führt die rhythmischen und melodischen Ähnlichkeiten der Eröffnungssätze der jeweils ersten Sinfonien von Méhul und Mendelssohn auf das Idiom französischer Revolutionsmusik im allgemeinen zurück, wie sie Cherubinis (Méhul gewidmete) *Médée-Ouvertüre* (1797) für eine ganze Reihe von Nachfolgern initiiert hat. – Charlton [Vorwort, S. xi und S. xvii, Anm. 48] schließt sich der Meinung über den Einfluß auf Mendelssohns c-moll-Sinfonie op. 11 und sein g-moll-Klavierkonzert an und verweist zusätzlich auf die gemeinsamen „Tarantella-Rhythmen“ in den Finali von Méhuls Zweiter und Mendelssohns Vierter; zur Wirkungsgeschichte von Méhuls 1. Sinfonie auf die deutsche Romantik und die Orchestersprache in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts überhaupt vgl. ebd., S. 563 und zur Rezeption, S. 564 f. – Vgl. auch zu den Einflüssen u. a. auf Méhuls Schüler Ferdinand Héroid (1791–1833) Charlton: Vorwort, S. xi und zur Wirkung auf Carl Maria von Webers Opernreminiszenzen Charlton: Grove, S. 65.

250 Ringer [Méhul, S. 555 f.], sieht in der ausgelassenen Wiederholung der Exposition bereits einen Bruch mit der sinfonischen Tradition zugunsten des dramatischen Flusses in der formalen Struktur der zeitgenössischen französischen Opernouvertüre, bemängelt dafür aber den „Kompromiß“ im Durchführungsteil, welcher als Scheinreprise das meiste Material aus der ersten Gruppe ausgiebigst in b-moll bestätigt und deshalb die zweite Gruppe in der Medianten H-dur anschließt. [Ebd., Anm. 43 zu Kochs einschränkender Definition

V. *Méhul* – ein „französischer Beethoven“?

Es handelt sich in deren kanonisch fugiertem Verlauf um die Verarbeitung einer Variante [A'] im zwei- bis dreifachen Kontrapunkt [vgl. dazu Ringer: *Méhul*, S. 556] hin zur besagten umgekehrten Reprise – kurioserweise in H-dur! Die Wiederaufnahme des A-Themas auf der Tonika [A''] endet unvollständig mit einer erweiterten variierten Coda.

Bemerkenswert ist, daß *Méhul* ebenfalls mit motivischen Versatzstücken arbeitet,<sup>251</sup> und zwar mit der Punktierung des Themennachsatzes von A, einer doppelschlagsähnlichen Spielfigur im Legato und einem akzentuierten Gegenmotiv im Staccato (Achtelpause, Achtel mit Keilakzent, aufspringende Viertel) in Abschnitt Ib, dem Zweiunddreißigstelschleifer aus dem Baß des Themenkopfes als motivische Überleitung zum B-Thema im zweiten Abschnitt Ia und in der Durchführung Ia', dem Themenkopf von B in IIc und einer Trillerfigur in Terzen in II d<sup>252</sup>. Allerdings werden diese Elemente nicht variiert oder im Sinne einer Transformation verarbeitet. Die einzelnen „Motive“ bzw. ihre Abspaltungen werden zwar durch alle Stimmen hindurch (meist in Überleitungen) wie Bausteine verwendet, bleiben jedoch stets über die „Kopplung“ an jeweils eines der Hauptthemen ihrem bestimmten Abschnitt zugeordnet.

**Tabelle 14: Etienne-Nicolas Méhul,  
1. Sinfonie g-moll (1808),  
2. Satz: *Andante* (2/4, B)**

[\* = verziert, + = erweitert, & = Kadenz(en); soweit nicht in Klammern darüber vermerkt, beziehen sich die Themenbezeichnungen auf viertaktige Einheiten.]

Mineur

T.													(8)				(8)			
a1	a2	b	b	c	d	a2	b	b	e	a2	a3	a4	b'	a3	a3	a4*	b'	a4	a3	a4*
		(c)	d	c			(c)				(a4)	(a3)		(a4)	(a4)	(a3*)		a3	a4	a3*
B		F				B					f									

Majeur

(2)	(2)	(2)	(2)	(2)	(2)		(6)	(2)	(2)				(2)	(2)			(8)	(6)	(2)	(2)				
a1	a1	a1	a1	a3	a3	a2	a3'	a1	a1	a1	a1	a2	c*	d	c*	e	a1*	a2	b*	a3'+*	a3'+*	a3'+*	a1	a2
												d	(c)			(c)*		(c)*						
B							F <sup>7</sup>																	

„Coda“

T.						(10)		(2)	(2)			(17)
b	b	a1	a2	d	e	e	a1	a3	a3	a2	b	< &
							+e	(e)	(e)			
B												

Das *Andante* (2/4, B-dur) ist eine merkwürdige Mischung aus Rondo und Variationensatz mit mehreren Themen, dessen achttaktige Periode wie eine „Streicherserenade“<sup>253</sup> mit späterer Verstärkung durch die Bläser anhebt, wobei jedoch der barock-galante Gestus trotz

bezüglich Wiederholungen im ersten *Allegro* einer Sinfonie aus dem *Musikalischen Lexikon* (1802), zit. S. 31 d. Arb.] – Charlton [Vorwort, S. xii] zieht aus diesen markanten Unterschieden zu Haydns (Nr. 83) und Mozarts (Nr. 40) Sinfonien gleicher Tonart (sowie aus der umgekehrten Reprise) Schlußfolgerungen über ein mögliches Vorläufermodell der „fluid transition“ im Finale von Beethovens 1. Sinfonie (T. 95f.).

251 Zu motivischen Ableitungsversuchen vgl. Charlton: Vorwort, S. xi

252 Abschnitt II d hält Ringer [*Méhul*, S. 555 und 557] für „typical of Méhul's far-sighted inventiveness“, was ihn an Mendelssohns *Sommernachtstraum* erinnert, wie später auch das Menuett-„Scherzo“.

253 Charlton [Vorwort, S. xii] identifiziert die Melodie als das französische Weihnachtslied «Venez, divin Messie», das im 16. Jahrhundert auch unter den Worten «Laissez paître vos bêtes» bekannt war, und verweist auf seine Tradition; des weiteren nennt er Haydns Verwendung des französischen Volkliedes «La gentille et jeune Lisette» in der Romanze seiner „Pariser“ Sinfonie op. 85 als Anregung.

## 2. Schumanns Beethoven-Vergleich (Sinfonie Nr. 1 g-moll)

des Zweiermetrums eher zum folgenden Menuettsatz passen würde;<sup>254</sup> dieses sogenannte „Menuet“ verkörpert nämlich in Form und Orchestrierung vielmehr jenen Scherzotypus, wie er zeitgleich im dritten Satz von Beethovens 5. Sinfonie anklingt und sich dann bei Mendelssohn zu dessen „Spezialität“ entfalten wird. Das „Variationsthema“ a des zweiten Satzes erscheint des öfteren nur mit seinem viertaktigen Vorder- oder Nachsatz [a1 und a2] und erst in der stark verlängerten Coda wieder vollständig. Die Folgethemen b, c und d (nicht e) werden bereits bei ihrem ersten Erscheinen in instrumentalen Blöcken gegeneinandergestellt. Das *Mineur* steht in f-moll und übernimmt die anfängliche a-Thematik in ihrer Umkehrung (a3: sich vergrößernde Intervallsprünge nach oben, dann Synkope mit anschließender 1/16-Wendung; a4: in vertauschter Reihenfolge)<sup>255</sup> oder Verzierung [\*], das b-Thema in variiert Form (einer Art „Umkehrung“ als b') auf. Das *Majeur* (wieder in B-dur) kombiniert in scheinbar wahlloser Abfolge alle Themen in Verzierungsvariationen und spaltet kurz vor Schluß zunächst a1 und e kanonisch, dann alle Themen in allgemeinen Vorhalten und Kadenzten auf.<sup>256</sup> Interessant ist dabei die variable Instrumentation der einzelnen Abschnitte, welche durch Doppelstriche strikt unterteilt sind.

Sehr aufschlußreich auch für den Bezug zu Hoffmanns sinfonischem Bemühen ist Ringers Vergleich mit Mozarts Sinfonie gleicher Tonart, indem die metrische Beziehung zwischen dem Themenkopf des *Andante* und dem „upbeat“-Motiv I b aus dem ersten Satz sowie der permanente Einsatz der kleinen Sekunde an strategisch bedeutenden Stellen eine Art „Kernmotiv“ („sort of nucleus“) bilden, aus dem sich ein Großteil des Basismaterials aller Sätze ableitet! Für einen direkten Einfluß spricht laut Ringer auch die Pariser Aufführung der Mozartschen g-moll-Sinfonie durch Conservatoire-Schüler im April 1807 und 1808 [Ringer: Méhul, S. 557].

**Tabelle 15: Etienne-Nicolas Méhul,  
1. Sinfonie g-moll (1808),  
3. Satz: Menuet: Allegro moderato (3/4, g/G)**

[^ = verkürzt; j = Jambus; &= Kadenz; soweit nicht in Klammern darüber vermerkt, beziehen sich die Themenbezeichnungen auf viertaktige Einheiten.]

Trio												Mineur																		
I				II								I																		
				(8)	(8)			:				:	:		(12)			:					(8)	(8)			(8)			
a1	a1	a2	a2	b	b	a2	a2	c1	c2	c1	c2	d	d	c1^	c2^	c2'	c1	c2	a1	a1	a2	a2	b	b			&	&	&	&
																									jj	jj	jj	jj	jj	j
g								G							g	>	B	g							Es/c	g				

Der dritte Satz (*Menuet: Allegro moderato, 3/4, g-moll/G-dur*) gleicht, wie erwähnt, mit seinen Pizzicati vom Cello ausgehend und kanonisch durch alle Streicherstimmen „huschend“,

254 Deshalb bescheinigt Ringer [Méhul, S. 554] auch gerade diesem Satz die größte Schwäche in seinem „constant wavering between ‚classical restraint‘ and ‚romantic freedom‘“, während er dem Menuett eine inzwischen verbreitete „idea of scherzo“ zuspricht, die jedoch bis dahin keine formale Fixierung erfahren hat.

255 Charlton [Vorwort, S. xii] bezeichnet die Variante als „Kontrasubjekt“ und unterstreicht die asymmetrische Struktur des Variationenteils. Das Ende der Coda führt über progressive rhythmische Diminution mit dem ersten Auftritt der Hörner zur Klimax, nach welcher das Thema des Menuetts antizipiert wird.

256 Ringer [Méhul, S. 556] bemängelt die uninteressante Harmonik und die statischen Figurationen des Themas mit Variationen, welche allerdings dadurch eine willkommene Transparenz des Satzes ermöglichen und die Aufmerksamkeit auf die individuelle Behandlung der Instrumente lenken, nicht zuletzt durch eine gesteigerte Bewegung in den Verzierungspassagen.

V. Méhul – ein „französischer Beethoven“?

eher einem Scherzo vom Charakter eines romantischen Nottornos oder dergleichen<sup>257</sup>; außerdem ist er durch eine besondere „Coda“ erweitert. Das Trio in Dur wird seiner ursprünglichen Funktion durch die anfängliche Reduktion auf die Bläser, zunächst Klarinette und Fagott, welche mit dem Streicherblock abwechseln, gerecht.<sup>258</sup> Die Wiederaufnahme des *Mineur* (wie auch in Beethovens Fünfter) [Ringer: Méhul, S. 558] wird durch die Bläser verstärkt und schließt sozusagen mit einem „zweiten Trio“ ab, welches diese Bezeichnung aufgrund seiner Themenbildung eher verdient und durch die jambische Akzentuierung nicht nur wieder auf das Gegenmotiv des Kopfsatzes in Ib zurückverweist, sondern dadurch auch interessanterweise einiges mit dem zweiten Thema des Hoffmannschen Scherzos im E-dur-Trio (*Allegro molto*, 3/4, G-dur im e-moll-Satz) gemein hat; dieser „Anhang“ moduliert über Es-dur bzw. c-moll erst beim dritten Anlauf zurück zur Tonika.

2.2 Einheit durch Themenvariation

Tabelle 16: Etienne-Nicolas Méhul, 1. Sinfonie g-moll (1808), 4. Satz: *Final: Allegro agitato* (♩, g)

[<sup>tr</sup> = Trillermotiv, ~ = synkopiert; unterstrichene Motive zeigen Vorzeichenwechsel an.]

	„Exp.“										„Df.“																	
	A				A'					A''					„B“										Ü			
Bl.	a		a			<u>a<sup>tr</sup></u>	<u>a<sup>tr</sup></u>	a		a	a1		~	a	b	a'	(a)	a'	(a)	a'	a'	a'	a'		(a)			
Str.	<u>a1</u>	<u>a2</u>	a2	a	<u>a1</u>	<u>a2</u>	<u>a<sup>tr</sup></u>	<u>a<sup>tr</sup></u>	a	<u>a1</u>	<u>a2</u>		a'	<sup>tr</sup>	a	<u>b</u>	<u>b</u>	a'	a'	(a)	a'	a'	(a)	a'	a'	a'	a'	
	g			D	g	D	c	g	A	d	A	d	mod.	A	d		Es		d		d		b	mod.	G			
T.	4	4	4	8	4	4	10	17	4	4	4	4	4	10	7	7	7	4	4	4	4	4	4	4	4	4	31	3

	„Repr.“										„Coda“															
	A'									A''					„B“											
Bl.		a	a2	<u>a<sup>tr</sup></u>	<u>a<sup>tr</sup></u>				a1		~	a	b	a'	(a)	a'	(a)	a'	a							
Str.	<u>a1</u>	<u>a2</u>	a2	<u>a<sup>tr</sup></u>	<u>a<sup>tr</sup></u>	<u>a1</u>	<u>a2</u>		a'	<sup>tr</sup>	a	<u>b</u>	<u>b</u>	a	a'	(a)	a'	a'	(a)	a'	a					
	c	D		f	c	g			mod.	D	g													D/g		
T.	4	4	4	10	17	4	4	4	4	10	7	7	7	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	24	

Der letzte Satz (*Final: Allegro agitato*, ♩, g-moll) besteht wiederum aus einer „Art Rondo“ mit nur einem Thema bzw. einem „Variationsrondo“:<sup>259</sup> das 3/8-Motiv aus dem Auftakt entpuppt sich als substantielles form- und gestaltgebendes Element, wie im bereits angesprochenen Vergleich mit dem Kopfsatz von Beethovens fünfter Sinfonie.<sup>260</sup>

257 Siehe Anm. 252, S. 90 d. Arb.; Charlton [Vorwort, S. xi] präzisiert Schumanns Vergleich der dritten Sätze von Méhuls erster und Beethovens fünfter Sinfonie und erweitert ihn auf die Triosektion mit den Achteltonleitern im Unisono sowie auf die angefügte Coda, in welcher erstmals die Hörner erscheinen. – Ringer [Méhul, S. 557] nennt das Menuett „*pièce de résistance* of the entire composition“ aufgrund seines „almost prophetic musical insight“.

258 Ringer [Méhul, S. 558] vergleicht die harmonischen Fortschreitungen mit dem späten Beethoven und Schubert.

259 Ringer [Méhul, S. 559] dagegen sieht in diesem „perpetuum mobile“, das nach Haydn eine Lieblingsform frühromantischer Komponisten von Schubert bis Mendelssohn wurde, die freie, aber systematische Anwendung einer Sonatenform. – Auch Charlton [Vorwort, S. xii] erkennt eine „unorthodoxe Sonatenform“, die bei Méhul in einer individualisierten „klassischen“ Version erscheint; für die beiden Themen gibt er jedoch wenig überzeugende Ableitungsverknüpfungen an.

260 Ringer [Méhul, S. 561 f.] bemerkt abschließend dazu: „It is, however, obvious that, aside from the motivic coincidence and a related dynamic vigor, there is little to warrant an actual comparison between Méhul’s last and Beethoven’s first movement.“

## 2. Schumanns Beethoven-Vergleich (Sinfonie Nr. 1 g-moll)

### Notenbeispiel 57

Ebenso ließen sich aber die langen Modulationspassagen mit dem blockweisen Wechsel von Einzelmotiven in einem stetig anschwellenden Crescendo als Vorgriff auf die Technik von Rossinis Overtüren deuten, wobei aufgrund der Obersekunde innerhalb der Tonrepetitionen spontane Assoziationen an die *Barbier-Ouvertüre* (1816) aufkommen.<sup>261</sup>

Für Méhuls „einheitsschaffenden“ Stil, wie ihn Hoffmann in der Rezension der *Chasse du jeune Henri* gepriesen hatte, sprechen nun eben markante Merkmale des Finales, indem durch besagte Primfortschreitungen mit sich vergrößernden Intervallbewegungen an das *Minneur* des zweiten Satzes erinnert wird, während die besondere Rolle der 1/32-Vorschläge<sup>262</sup> aus dem ersten Satz ebenso zum Tragen kommt, wie die Skalengänge in gegenläufigen Streicher-/Bläserblöcken des Menuetts. Die kontrapunktische Arbeit wird ohne große Transformationen des Ausgangsmaterials verfolgt, die Motive reihen sich mit oder ohne Modulation durch alle Stimmen. Es dominieren die kleinen Intervalle, meist Obersekunden, aus dem auftaktigen Kernmotiv des Anfangs [a]. Dieses wird gleich zu Beginn durch einen Quart- und Sextsprung aufwärts [a1] oder Quart-, Quint- und Sextgänge abwärts [a2] ergänzt, dessen Tonrepetition durch sekundweise Legatogänge fortgeführt [(a)], auf den Initialtakt mit kleiner Oberterz beschränkt [a'] oder durch Schleiferfiguren [a<sup>tr</sup>] variiert wird. Selbst jene kurze Passage, die Ringer als „2. Thema“ bezeichnet, verbindet Elemente aus den gegenläufigen Legatogängen und der Achtelpausensynkopierung des Anfangsmotivs [b].

Insgesamt betrachtet, entsteht die Einheitlichkeit bei Méhul in der Wiederholung von Themenvarianten, wobei bestimmte Vortragelemente kombiniert werden, nicht aber ganztaktige Motive als Versatzstücke fungieren wie in Hoffmanns „Manier“. Selbst das Finale von Méhuls Erster, welchem ausnahmsweise ein eintaktiger Motivkeim zugrunde liegt, beweist im Ge-

261 Ringer [Méhul, S. 559] verweist wiederum auf die leichten Reminiszenzen zum Anfang von Mozarts g-moll-Sinfonie, zitiert aber auch ähnliche Themenköpfe von Franz Anton Roesslers/Rosettis g-moll-Sinfonie von 1787 (*Vivace*) und seines Jugendlehrers Edelman (op. 4 Nr. 3 und op. 8 Nr. 1), so daß eine der „Mannheimer“ oder „Wiener Schule“ vergleichbare historische Linie Gluck-Méhul-Weber-Mendelssohn entsteht. Im besonderen bildet für Ringer das „erste“ Thema des Finales den „clue to the roots of Méhul's instrumental style“.

262 Laut Ringer [Méhul, S. 559] „Berliozian effects“; Ringer [Chasse, S. 158] stellt bereits für die langsame Einleitung der Ouvertüre zu *Le Jeune Henri* klangliche Vorgriffe auf Berlioz fest, insbesondere auch aufgrund einer Art von „*cellule génératrice*“. – Vgl. zur Kategorisierung auch Frémiot (MGG), Sp. 1902: „Méhul ist ein oft übersehenes Glied der Kette, die von den ersten orchestralen Versuchen und dramatischen Ansätzen Rameaus bis zu den Ausdehnungen des Tonraums durch Berlioz und die Romantik reicht. Berlioz verehrte ihn, Goethe ließ seine Werke in Weimar aufführen, Weber dirigierte sie in Dresden, Schubert bewunderte sie.“

## V. Méhul – ein „französischer Beethoven“?

gensatz zu Hoffmann das Gespür für melodische Einheiten, die ohne strenge analytische, kombinatorische und derivatorische Bearbeitung zu einem organisch wirkenden Ganzen gefügt werden können, ohne es an „Besonnenheit“ fehlen zu lassen. Allerdings reicht der geniale Kunstgriff sichtlich nicht an Beethovens „scheinbare Willkür“ heran, dessen souveräne Handhabung der „Ordnung im Chaos“ in der Instrumentalmusik mit der seines französischen Kollegen nicht vergleichbar ist: Méhul besitzt dafür einen geradezu „überentwickelten“ dramatischen Orientierungssinn aus der Bühnenpraxis heraus, den Beethoven selbst in der Vokalmusik – bedenkt man die Kritiken hinsichtlich seiner Opern- und Oratorienanfänge [vgl. dazu u. a. Kerman/Tyson, S. 110 f.] – vermissen läßt, was bereits Hoffmann angemerkt hat:

„Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Komponist, und daher mag es kommen, daß ihm Vokalmusik, die unbestimmtes Sehnen nicht zuläßt, sondern nur die durch Worte bezeichneten Affekte, als in dem Reich des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt und seine Instrumentalmusik selten die Menge anspricht“. [Schriften zur Musik, S. 36 (Beethoven, 5. Sinfonie, April/Mai 1810)]

Wie bei Hoffmann läßt sich auf den ersten Blick auch von Méhuls erster Sinfonie sagen, daß sie die mozartsche/haydnsche Themenbildung mit beethovenschen Formansätzen verbindet. Die einzelnen Themen sind jedoch bei Méhul viel deutlicher getrennt, selbst wenn sie – wie im Finale – aufgrund monothematischer Anlage auseinander abgeleitet sind. So allgemeingültig formuliert, wie Strobel Méhuls unausgewogenen Stil auf dem bühnendramatischen Sektor<sup>263</sup> als Merkmal der Umbruchszeit wertet,<sup>264</sup> dessen transitorischen Charakter Ringer [Méhul, S. 565] auf das sinfonische Werk bzw. auf Instrumentalwerke im allgemeinen übertragen wissen will,<sup>265</sup> läßt sich Gleiches auch für Hoffmann sowie die Gesamtheit ihrer Generation feststellen. In der Ambivalenz von Stil und Neuerung findet sich beinahe bei allen Zeitgenossen Mittelmäßiges wie Innovatives, so daß erst eine frische Strömung aus dem kunstästhetischen und philosophischen Bereich Alternativen aufzeigen und den Anstoß zu einer musikgeschichtlichen Fortentwicklung bereiten konnte.

### 3. Unterwegs zu Liszts „Motivgenese“ (Sinfonie Nr. 2 D-dur)

Méhuls zweite Sinfonie, erstmals aufgeführt am 26. März 1809 vom Orchester des Conservatoire [Charlton: Vorwort, S. x], verstärkt noch den Eindruck einer einheitsbildenden „Übergangslösung“,<sup>266</sup> welche sich u. a. gerade im französisch beeinflussten Raum konsequent zur Idee der Sinfonischen Dichtung „aus dem Geist der Oper“<sup>267</sup> entwickelt. So erinnert der zögerliche Beginn des ersten Satzes, welcher die Motivik durch allmählich hinzutretende Töne

263 „Vielleicht stießen sich auch Méhuls Zeitgenossen, die die meisten Opern kühl aufnahmen, an der Zwitterhaftigkeit des Stils.“ [Strobel, S. 369, Anm. 1]

264 „Es war das Unglück seines Künstlerdaseins, daß er in einer Übergangszeit lebte und Übergangswerte schuf. Unausgegoren wie die Ideen seiner Zeit ist auch seine Kunst. Neben höchst Eigenpersönlichem steht konventionell Durchschnittliches.“ [Ebd., S. 368 f.]

265 Méhuls Rückzug auf rein instrumentale Musik – nicht zuletzt als Ergebnis seiner politischen Enttäuschung über die gleichen versklavenden Mißstände im kulturellen Sektor des Empire wie zu vorrevolutionären Zeiten – findet laut Ringer [Méhul, S. 551] bereits längst vor den Sinfonien in den bühnendramatischen Werken eindeutige Anzeichen.

266 Ringer [Méhul, S. 549] findet sie „less offensive than the G minor to musical minds nursed chiefly on Haydn“.

267 Ringer [Méhul, S. 550] beschreibt die Entwicklung von Méhuls Stil als Suche nach der höchsten Ausdrucksstärke, indem an die Stelle der beliebten theatralen Effekte die Beschränkung auf eine wahrhaft „teutonische“

### 3. Unterwegs zu Liszts „Motivgenese“ (Sinfonie Nr. 2 D-dur)

und eine kanonisch fugierte Anlage aufbaut, beispielsweise an Liszts *Les Préludes*, dessen Anfang nach der Vorstellung des „Motivkeims“ sich in stückweiser Verlängerung zum Hauptgedanken hinarbeitet. Die in ihrer Symmetrie durch die gegentaktige Imitation sozusagen „verschobene“ langsame Einleitung verläuft selbst im schnellen Teil ohne zunächst erkennbare Entwicklung eines Themas, so daß die Stagnation erst im Verlauf des *Allegros* u. a. bemerkenswerterweise wieder durch den Einsatz einer Art „Jagdthematik“ im Hörnerklang (ab T. 35) gelöst wird.

Überhaupt fällt eine ähnliche Orchestrierung in den beiden ersten Sinfonien auf, die zum vorherigen Stil gegenläufig ist: Zu dem gewöhnlichen Streicherapparat tritt eine paarweise Besetzung der Bläser (Flöten, Oboen, Klarinetten, Fagotte und Hörner) und Pauken, ohne Trompeten (dafür aber in der Dritten) in der üblichen Kopplung an Kesselpauken. Als logische Konsequenz daraus erscheint die unkonventionelle Konzeption der Rolle der Pauken (insbesondere im Finale der Zweiten), welche wie in Beethovens späteren Sinfonien die entscheidenden rhythmischen Muster liefern und die „perkussiv-thematischen“ Potentiale dieses Instruments ausnutzen [vgl. Ringer: Méhul, S. 553 f.].

#### 3.1 Verzögerungstaktiken und Kontrapunkt

**Tabelle 17: Etienne-Nicolas Méhul,  
2. Sinfonie D-dur (1809?),  
1. Satz: *Adagio* (3/4, D) – *Allegro* (C, D)**

25 T.	24 T.	12	13	7	24	33/17	34	45	20	38	42
langs. Einl.	Thema 1	Ü1	Ü2	Ü3	Thema 2	Ü	Df	Scheinrepr. (Thema 1)	Repr.	Thema 2	Coda
D	D	mod.	d	D	A	mod.	F	A	D	D	D

Das 25taktige *Adagio* (3/4, D-dur) hebt nach einer Achtel- und einer Sechzehntelpause mit einem 1/32-Lauf der Streicherbässe an, welcher durch zwei akzentuierte Tuttischläge in aufspringender Terz abrupt abgebremst und von zwei gedämpften Akkorden in reduzierter Besetzung (Pizzicato) gefolgt wird. Die Wiederholung teilt die jeweils ersten Akkorde der Tuttischläge in Achtel auf, als ob nachdrücklich der Eröffnungscharakter bestätigt werden soll, denn als nächstes splittet sich der Baßlauf zweimal in den Violinen auf, wobei die Abfolge durch den „synkopischen“ Pausenauftakt eine gewisse Unordnung in die kanonisch-fugierte Ausrichtung bringt (ab T. 5). Pendelfiguren leiten zu einer Passage über, welche mit repetierenden Ostinato-Bässen und auf- wie absteigenden Dreiklangsbrechungen einen Hauch von barocken „Sonnenaufgangsmusiken“ verbreitet (T. 10 ff.). Die 1/32-Skalen werden im Wechsel zwischen den Violinen, Flöte (*dolce*), Oboe und Streicherbaß wiederaufgegriffen (ab T. 16) und scheinen zusammen mit der espressiven Violamelodie, den seufzenden Vorhalten in diversen Stimmen und dem durchgängig pochenden Orgelpunkt in eine „Sackgasse“ zu führen.

Art trat, welche von seinen Zeitgenossen – allen voran auch von seinem Freund Cherubini – als bedauerliche „Verirrung“ eines großen Talentes beklagt wurde. Angeblich habe Méhul laut Cherubini aus Überempfindlichkeit gegenüber den kritischen Vorwürfen eines Dilettantismus überreagiert und als Beweis seines handwerklichen Könnens allzu „akademische“ und für den Theaterstil zu gehobene Formen eingesetzt. Ringer beurteilt die stilistische Revolution in Méhuls Werk seit den Bühnenwerken wie *Uthal* (1806, nach dem ossianischen Stoff) und *Joseph* (1807) dagegen als Wandel innerhalb der künstlerischen Betrachtung des Komponisten, welche sich bereits im Vorwort des *Irato* (1801) durch den Glauben an einen höheren Zweck der Musik ausdrückt.

## V. Méhul – ein „französischer Beethoven“?

Tatsächlich werden aber damit „Vorboten“ des *Allegros* (♩, D-dur) aneinandergereiht, indem *attacca* das erste Thema eintritt (ab T. 26): Violen und Baß beschreiben im Piano einen „schleichenden“ Legatobogen, während die Tonrepetitionen der ersten Violinen mit der bedeutsamen Schlußwendung<sup>268</sup> melodisch ebenso unhörbar von den zweiten Violinen abgelöst werden wie bei der Wiederholung der Baß durch die Violen. Diese besagte Wendung birgt wieder eine Reminiszenz an jenes Anfangsmotiv des Finales der ersten Sinfonie, das mit Beethovens „Schicksalsmotiv“ verglichen worden ist. Sie erscheint hier als nächstes in den „plappernden“ Bläsern<sup>269</sup> (T. 34) und wird insbesondere in der Durchführung als „Motivkeim“ eine entscheidende Rolle spielen, indem das Repetitionsmotiv in verschiedenen Fortführungen wechselweise durch alle Stimmen „jongliert“ wird. Seine maximal verkürzte Form als Achtelpause mit drei Achteln gleicher Tonhöhe und aufspringender Terz, wie sie gleich im Anschluß in alternierenden Stimmblocken auftaucht (ab T. 50), läßt sich auf die Tuttischläge der langsamen Einleitung zurückführen.

Unter regelrechtem „Theaterdonner“ mit Sekundeinwürfen und einem chromatischen Motiv, was innerhalb der düsteren d-moll-Färbung an die Komtur-Szenen im *Don Giovanni* erinnert, leiten die kanonischen Skalen der Einleitung zum zweiten Gedanken in A-dur über: einer Synkope mit Pendelbewegung, die in Quart- und Quintsprünge abwärts im Wechsel zwischen den oberen Violinen (*espressivo/dolce*) mündet. Insgesamt arbeitet der Kopfsatz demnach wieder mit bestimmten motivischen Elementen (Synkopen, zu denen auch die initiale Auftaktpause zu rechnen ist, Akzenten, Skalen, Sekundpendeln, Vorhalten, Stimmablösungen, dem aus der ersten Sinfonie bekannten „Schicksalsmotiv“, „schleichenden“ Legatobögen und ihren Kontrasubjekten, etc.), die in ihrem permanenten Auftreten in zumeist kontrapunktischer Anlage beinahe schon penetrant auftauchen (wie übrigens oftmals auch bei Hoffmann bemängelt), jedoch dabei interessante Klangwirkungen hervorbringen.

### 3.2 Steigerung der Techniken

Das *Andante* (2/4, h-moll) schwankt wie die Sätze der ersten Sinfonie zwischen verschiedenen Typen und Mischformen: Einerseits ist es eine Art „Rondo“, welches das Thema zuweilen in H-dur vorstellt, andererseits ein Variationensatz.<sup>270</sup> Der tänzerische Gestus gereicht wie im Vorgängerwerk eher zu einem „Menuett“ und mündet wie bei einem „Trio“ vom gezielten Schreitrhythmus in einen Mittelteil kleinerer Besetzung, umrahmt von energischen Tuttischlägen in Quartsprüngen. Der Beginn ist wiederum wie im ersten Satz verzögert, diesmal durch einen Orgelpunkt auf fis in den Fagotten und Hörnern, der vierstimmige Streichersatz präsentiert eine achttaktige Periode mit akzentuiertem Auftakt, halbtaktig kanonisch imitiert in den Bratschen. Die Wiederholung erfolgt zusammen mit den hohen Bläsern und geht in einen fugierten Zwischenabschnitt mit manierierten Vorschlagsfloskeln über. Die Variationen des Themas umfassen Synkopen und Vorhalte, Rhythmisierungen, chromatisierte Seufzer, gegenläufige Sechzehntelbegleitungen in Flöte und Baß, ataktische „Bordun“-Unterlegungen und lyrische Versionen in d-moll, die nach dreimaligem Anlauf zu einer synkopischen Variante in den Bläsern (Pizzicati-Begleitung) überleiten. Nach dreimaliger Fermatenzäsur (*calme*), erscheint die Wiederaufnahme des Anfangs u. a. mit einer diminuierenden Variante ebenfalls fast ein wenig aufdringlich häufig und crescendiert allmählich zum Schluß (*dolce*) hin.

268 Entfernt lassen sich Anklänge an den *Allegro*-Teil der *Zauberflöten*-Ouvertüre feststellen.

269 Dies ist vielleicht als eines der Merkmale, welches Charlton [Méhul CD] zu seinem Hinweis auf Weber antizipierende Passagen in diesem *Allegro* angeregt haben mag.

270 Charlton [Méhul CD] definiert es als Doppelvariation nach Haydns Muster, bei welchem die Episoden zwischen den Einsätzen des Hauptthemas wechseln.

### 3. Unterwegs zu Liszts „Motivgenese“ (Sinfonie Nr. 2 D-dur)

Das „Menuet“ (*Allegro*, 3/4, D-dur) hält auch hier wieder nicht, was der Titel verspricht, d. h. einzig das Metrum trägt der Satzbezeichnung Rechnung, allerdings relativieren die repetierenden Orgelpunkte wie im zweiten Satz gleich zu Beginn (diesmal in den ersten Violinen) zusammen mit dem ataktisch einsetzenden „Perpetuum mobile“-Thema diesen Charakter sofort wieder, welcher eher einem „Kehraus“-Finale à la Haydn gleichkommt. Nach Unisonoläufen der Violinen (sowie dann von Flöte und Klarinette) schafft erneut eine abrupte Fermatenzäsur (T. 16) Freiraum für eine Umkehr der rhythmisch eingeführten Skalen, flankiert von markanten 1/32-Auftakt-Schleifern abwärts und anschließenden Oktavsprüngen aufwärts im Baß (späterhin in Umkehrung) mit einer Akzentuierung der zweiten Taktzeit, was eine „Drehorgelwirkung“, gepaart mit einer Art „Eselsruf“ (i-a'), hervorruft. Nach dem wiederholten ersten Abschnitt finden sich in fast identischer Weiterführung in A-dur wieder die Tonrepetitionen sowie der Schleiferteil („Bordun-Walzer“) nach der Fermate. Das Trio (3/4, G-dur) bringt ähnlich dem dritten Satz der ersten Sinfonie Streicherläufe mit späterer Verstärkung der Bläser und einen motivumkehrenden Mittelteil und gleicht in seinem „sylphidischen“ Charakter wiederum eher einem mendelssohnschen Scherzo. Gemäß der ABA-Anlage kündigt der Rückwechsel der Vorzeichen die fast identische Reprise des ersten Teils ohne Wiederholungen an.

**Tabelle 18: Etienne-Nicolas Méhul,  
2. Sinfonie D-dur (1809?),  
4. Satz: Final: Allegro vivace (2/4, D)**

[<</>> = auf-/absteigende chromatische Klangblöcke; ~ = Pendelfloskel; KP = Kontrapunkt; # = chromatische Skalen; ~: = punktierte Überleitung; ≡ = Haltetöne]  
„Exp.“

<<	A	A	~	>>	a'	^	a'	^	~	>>	A'	A'	KP	a	#	~	~:	b	B	b	B	a''	≡	a''
Pk	—	—		Pk	—							Pk			Pk			Pk		Pk		Pk		Pk
OP														OP										
D				d	D		e	E	a	A			mod.	D		E		A						

„Df.“

„Repr.“

<<	A''			<<	A''	KP	~	>>	<<	[Ä	Scherzando	~	~:	b	B	b	B	a''	≡]	a''	uni	~	
Pk	—	—		Pk					Pk					Pk		Pk		Pk		Pk			
OP				OP		OP			OP														
a	F <sup>7</sup> / D <sup>7</sup>	g	Es <sup>7</sup> / C <sup>7</sup>	mod.	(F)	d / D							A		D								

Das „Final: *Allegro vivace*“ (2/4, D-dur) baut über raunenden Paukenrhythmen<sup>271</sup> und einem Baß-Orgelpunkt (wie im zweiten Satz) auf d allmählich mittels der Bläser kanonisch einen Klangblock [<<] auf. Der Einsatz der Violinen nutzt wiederum ein akzentuiertes SynkopentHEMA [A], das zudem die aufspringende Terz und ein kombiniertes Vorhaltsmotiv mit Vorschlag als feste Bestandteile [a] einbaut, welches dann, auf eine Pendelfloskel [-] reduziert, im dynamischen Wechsel mehrere Stimmblocke durchläuft. Chromatisch absteigende Klangblöcke

271 Charlton [Grove, S. 65] verweist auf das vereinheitlichende thematische Material im Solo-Paukenteil, das bereits in Beethovens Violinkonzert von 1806 (veröffentlicht Wien 1808, London 1810) entsprechend verwendet wurde. Auch Ringer [Méhul, S. 554] betont die thematische Bedeutung des Paukenparts an dieser Stelle, welche nur eines von vielen Beispielen bei Méhul für die Übertragung aus seinen dramatischen Partituren darstellt. Mit der oftmals unorthodoxen Verwendung bestimmter Orchesterinstrumente nimmt Méhul bereits in der ersten Sinfonie ungewöhnliche „romantische“ Effekte vorweg, wie besondere Bläserkombinationen, das tiefe Fagott am Ende des zweiten Satzes, die Pizzicati der Streicher und die Staccati der Bläser im dritten Satz und das Gleiten der Streicher in Gegenbewegung zu den Synkopen der Bläser im Finale. – Zum Verweis auf Weber und die Überführung bühnendramatischer Effekte in die Sinfonik siehe auch Kap. A.IV.3. und Anm. 269, S. 96 d. Arb.

## V. Méhul – ein „französischer Beethoven“?

in d-moll [≫] – gewissermaßen als Pendant zum Satzeingang – leiten zu einem zweimaligen Neuansatz in D-dur und e-moll mit dem Eingangsmotiv [a'] über, das jeweils mit synkopischen Akkordschlägen fortgesetzt und durch Generalpausen unterbrochen wird. Dieser Anfangsteil wird samt der Überleitung mit den Vorschlagssekundpendeln und Klangblöcken nach E-dur führend wiederholt und durch eine Variante des Kopfthemas [A'] in A-dur erweitert, die in einen quasi-kontrapunktischen Teil mündet [KP], in welchem das synkopische Springmotiv in der ersten Violine als Untermauerung einer tonverdoppelnden Unisono-Skala auf- und abwärts in den Bläsern und tiefen Streichern dient. Nach einem Kurzeinwurf des Kopfmotivs [a] führen chromatische Skalen [#], verstärkt durch einen markanten Hörner- und Pauken-Orgelpunkt auf d, zurück zum Wechselspiel der Sekundpendel in E-dur, welche letztendlich mit einer punktierten Überleitung [-:] gekoppelt werden.

Das zweite Thema in A-dur bringt im Gefolge der sich melodisch ergänzenden Legatobögen der Streicher und Bläser [b] ein mit 1/32-Vorschlägen verziertes Sprungmotiv in den Streichern, das mit seinen Terzen und Quartan abwärts (umgekehrt zum ersten Thema) u. a. auch das Seitenthema des Kopfsatzes imitiert [B]. Bei der Wiederholung dieses Teils verlängert sich die Überleitung mit den Trillerfiguren, bis unvermittelt das Kopfmotiv [a"] mit Akkordschlägen eintritt und durch eine Passage harmonisch reizvoller Haltetöne aus Septimreihungen (den Eingangsklangblöcken ähnlich) abgebremst wird [≡], bevor es noch einmal ansetzt. Zusammen mit den Paukenwirbeln leiten diese dann auch wie im ersten Satz die „Durchführung“ auf der Molldominante ein, welche den Paukenwirbel gleichsam motivisch ebenfalls von den Streichersoli nacheinander einwerfen läßt. Es folgt eine kontrapunktische Passage über wechselnden Orgelpunkten (Hörner, Flöte), die lediglich die Motiv-Versatzstücke wechselweise durch alle Stimmen würfelt, ohne elementar etwas zu verändern. Die Vorschlagspendel der Exposition leiten nach einer weiteren Klangblockepisode mit den Paukenwirbeln den Satzkopf nunmehr in D-dur ein. Um so mehr überrascht an dieser Stelle der großzügig angelegte „pour la coupure“-Hinweis [gekennzeichnet durch eckige Klammern in Tabelle 18, S. 97], durch welchen die Reprise auf der Tonika letztendlich radikal abgekürzt werden kann, so daß nur noch das Kopfmotiv [a"] und ein Unisono-Haltetonabschnitt mit Sekunddrehern sowie das dem Paukenwirbel nachempfundene 1/16-Motiv in den Hörnern, Pauken und Streichern den Abschluß bildet.

Innerhalb der Auslassungspassage erhält die Variante des ersten Themas in D-dur [Ä] jedoch noch einen interessanten „Scherzando“-Anhang, welcher als eine Art „Sturmmusik“ die chromatischen Skalen aus der Überleitung zum Thema B ankoppelt, und präsentiert nach drehenden Sekundfiguren und der bekannten punktierten Passage in A-dur das zweite Thema nun gleichfalls zweimal auf der Tonika. Der Einwurf des Kopfmotivs [a"] leitet wieder den Anfang samt der Klangblöcke aus Septimen im *ff* ein, und der Satz endet wie oben angegeben, so daß sich als Großform ergibt: A a' A' b B a" | A" [ Ä b B ] a". Somit sind erneut alle aus den vorherigen Sätzen bekannten motivischen Elemente verarbeitet und ergeben wiederum jene übergeordnete Einheit, die Hoffmann bereits an Méhuls „programmatischer“ Ouvertüre gepriesen hat. Allerdings gerät auch hier im Finale trotz der interessanten klanglichen Gruppierungen die ständige Wiederholung der Orgelpunkte und Ostenati,<sup>272</sup> der Seufzervorhalte und stagnierenden synkopierten Reihungen die Ausbreitung an den Rand des Erträglichen und vermittelt das Gefühl einer „hängenden Platte“, falls das Werk nicht mit genügend „Verve“ vorgetragen wird.

272 Charlton [Vorwort, S. xi] nennt als charakteristisches Stilelement Méhuls gleichfalls den Einsatz von Orgelpunkten zur Begleitung hauptthematischer Gedanken (Andante der Ersten, Finale der Zweiten und Kopfsatz der Vierten), der sich sogar noch markant im Werk seiner Schüler wie beispielsweise in den beiden ersten Sinfonien von Ferdinand Héroid (1813/14) niederschlägt.

## 4. Die späteren Sinfonien

Konnte die zweiten Sinfonie noch an den Erfolg der ersten anknüpfen, flaute dieser bei der nur einen Monat später (21. Mai 1809) präsentierten dritten bereits merklich ab, so daß die vierte bei ihrer ersten Aufführung am 18. März 1810 kaum noch die ursprünglichen Erwartungen zu erfüllen vermochte [Ringer: Méhul, S. 549]. War diese letzte vollendete Sinfonie noch eine deutliche Hommage an Haydns Stil, gab nunmehr gerade dieses Merkmal sowie die uneinigen Kritiken über das Verdienst der einzelnen Sätze Méhul Anlaß, den dritten und vierten Satz neu zu schreiben und eine originelle sinfonische Entwicklung unter Beweis zu stellen. Die autographe Partitur der Fünften, gemäß der Wasserzeichnung wohl Ende 1810 oder 1811 entstanden, besteht lediglich in einem Satz aus langsamer Einleitung und einem *Allegro* in A-dur. Seine Vorstellung durch das Conservatoire war wohl geplant, da das *Dictionnaire historique des Musiciens* von Choron und Fayolle (Paris 1810/11) sechs Sinfonien von Méhul nennt, jedoch fehlt jeglicher Beleg für die tatsächliche Ausführung [Charlton: Vorwort, S. x], außerdem spricht auch der fragmentarische Zustand eher dagegen.

Von diesen letzten drei Werken ist die vierte Sinfonie aufgrund ihrer Themenverarbeitung am ehesten hervorzuheben. Wie in der zweiten Sinfonie wird bereits in der langsamen Einleitung später eingesetztes Material vorgestellt. Besonders signifikant ist jedoch Méhuls prinzipielle Übertragung des „Reminiszenzmotivs“, einer Variante und Vorform des „Leitmotivs“, aus seinen Opern auf die „absolute Musik“ der Sinfonie, wodurch er zu einem bedeutenden Vorläufer Webers wird. Die Rückkehr des Motivs aus dem *Adagio* im Verlaufe des Finalsatzes geht in seiner einheitsbildenden Funktion weit über die Wiener Sinfonik hinaus [Charlton: Méhul CD].<sup>273</sup> Im übrigen werden in der Vierten oftmals die meisterhaften Soli der Celli im *Andante* als für Méhul typisch hervorgehoben, die ungefähr zeitgleich aber auch im zweiten Satz von Spohrs erster Sinfonie (1811) eine wichtige Rolle spielen [ebd.] und von welchem Hoffmann im Vergleich mit Haydns Melodik schreibt:

„Eben wie mehrere Symphonien-Andante dieses unsterblichen Komponisten [Haydn] ist das *Larghetto*, As dur, eingerichtet; es ist eine liebliche Canzonetta, die bis zum Schlusse auf mannigfache Weise variiert wird. Zuerst trägt das obligate Violoncell, nur von dem Kontrabaß pizzicato begleitet, die einfache Melodie vor: [. . .]“ [Schriften zur Musik, S. 82]

Zur Entwicklung des Menuetts bei Méhul läßt sich feststellen, daß die dritte Sinfonie zwar keinen eigenen Satz dafür vorsieht (*Allegro. Ferme et modéré – Andante – Allegro*), jedoch wie schon in den ersten beiden Werken den „barocken“ Gestus trotz anderer Metrik auf den langsamen Satz überträgt und auch hier mit seinen schleifenden Schnörkeln an die „Kratzfüße“ dieses Tanzes erinnert.<sup>274</sup> Die explizite Auslassung des Menuetts mag vielleicht als Konsequenz aus den vorherigen Zwitterbeispielen zu deuten sein, in der vierten Sinfonie taucht allerdings wieder ein Menuett (*Allegro*) auf, das jedoch ebenfalls eher einem Scherzo im romantischen Sinne gleichkommt. Hoffmanns Umgang mit Menuett und Scherzo ist dagegen stark gattungsgebunden und findet im letzteren Falle innerhalb des Klaviertrios einen Ansatz zum Experimentellen, das sich überraschend an literarischen Formen – interpretiert als phantastisches „Capriccio“ – orientieren wird, wie wir in Kap. C.V. sehen werden.

<sup>273</sup> Charlton [ebd.] bezeichnet die Vierte auch als „Méhul's most visionary symphony“.

<sup>274</sup> Merkwürdigerweise ordnet Charlton [Méhul CD] diesen Satz sogar explizit Beethovens statt Mozarts Zeit (bzw. in diesem Falle früher) zu.

V. Méhul – ein „französischer Beethoven“?

## VI. Erste rezeptionsästhetische Ansätze

Als vorläufige Zwischenstation einer werkübergreifenden Betrachtung des Komponisten E. T. A. Hoffmann bietet es sich bereits angesichts der innerhalb seiner Sinfonia festgestellten Techniken sowie der Ausdehnung auf das kompositionsgeschichtliche Umfeld der sinfonischen Modelle und Lösungen bei Zeitgenossen an, einen Ansatz in die weitere Untersuchung zur Wirkungsgeschichte miteinzubeziehen, der über die Rezeptionsästhetik im Hinblick auf Hoffmanns vielseitige Künstlerpersönlichkeit insbesondere kunstgattungsübergreifende Aspekte berücksichtigt. Hoffmann scheint sich mit Vorliebe „frappierender Effekte“ und befremdlicher Kompositionstechniken zu bedienen, um einen bestimmten Hörerkreis, nämlich ein historisch noch unvorbereitetes Publikum, anzusprechen. Dabei richtet er seine stilistischen Mittel nach Kriterien aus, die wir z. T. aus den Besprechungen von ihm geschätzter und verehrter Kollegen herauslesen konnten [siehe Kap. A.II.3.]: eine Entwicklung aus Motiven heraus, kurze Themen bzw. bis auf einzelne Akkorde reduzierte Motive, motivische Verwandtschaft und kontrapunktische Verarbeitung (Engführung, Verdichtung, Motivtransformation) mit Bezug auf das Hauptthema, instrumentale Wechsel und Stimmverlagerungen, Imitation und rhythmische Nachahmung.

Wenn auch Leyendeckers Vergleich von Hoffmanns literarischen Formtechniken mit Kompositionen späterer Romantiker aus Hoffmanns Begriff des „romantischen Geistes“ heraus unangebracht war [siehe Anm. 41, S. 7 d. Arb.], liefert doch Brzoskas Anregung, die Annäherung von Hoffmanns musikalischen Techniken an die strukturellen Prinzipien seines literarischen Werkes, wie beispielsweise in der fragmentarischen Biographie Kreislers im *Kater Murr*, zu untersuchen, einen vielversprechenden Ausgangspunkt für zukünftige Forschungen: Die Analyse des musikalischen Werkes mit Hoffmanns ästhetischen Kategorien im Hinterkopf vermag demnach vergleichende Studien zur Struktur seines literarischen Werkes zu erleichtern [Brzoska: *Besonnenheit*, S. 157]. Meines Erachtens könnte dieser Ansatz der Übertragung in literarische Formen sogar eine vermischende Betrachtung von Hoffmanns fachlicher und fiktiver Literatur erlauben, sofern die betreffenden Texte nicht ohnehin durch ihre Veröffentlichung in anerkannten Fachzeitschriften von musiktheoretischer wie -praktischer Qualität ihr legitimes Forum gefunden haben.<sup>275</sup> Die Linie kann noch weiter gefaßt werden: Hoffmanns aus den rezensierten Werken gewonnene Erkenntnisse dienen mittels der Formulierung in den Musikkritiken einer Aneignung von Kompositionstechniken, welche ebenso die Grundlagen für sein literarisches Schaffen bilden [siehe Kap. D.II.3.].<sup>276</sup> Ein solcher Ausgangspunkt fordert

275 Siehe Tabelle der in Fachzeitschriften veröffentlichten Erzählungen im Anhang, S. 398 ff. d. Arb.

276 So, wie Brzoska in Kap. A.I.3. via Moses Mendelssohns Odendefinition literarische Techniken zu kompositorischen Stilmitteln Hoffmanns erklärt, ließen sich umgekehrt noch viele weitere Elemente aus der musikalischen Werkschöpfung in den Bereich der Literatur übertragen bzw. wechselseitig ableiten. Vordergründig betrachtet finden sich genügend Äquivalente, einerseits für formale Verschachtelungen, Hoffmanns Vorliebe für das „Werk im Werk“, für symmetrische Konstrukte (gegebenenfalls sogar nach dem Goldenen Schnitt konzipiert) und andererseits für motivische Entwicklungen aus einer einzigen Idee heraus, die Umdeutung eines als Nebengedanken eingeführten Hauptthemas, verschleierte Übergänge, überraschende Wendungen und

## VI. Erste rezeptionsästhetische Ansätze

jedoch eine neue Aufspaltung der Sicht Hoffmanns als Musiker und Dichter gleichermaßen sowie eine differenziertere Beurteilung seiner (indirekten) Wirkungsgeschichte als Komponist über rezeptionsästhetische Parallelen zwischen beiden Künsten.<sup>277</sup>

### 1. Zur Entwicklung musikwissenschaftlicher Rezeptionsforschung

Jene Forschung, die sich mit rezeptionsgeschichtlichen und -ästhetischen Fragen im musikwissenschaftlichen Bereich beschäftigt, steckt noch in den Kinderschuhen und bezieht ihre Paradigmen aus den vorausgegangenen Disziplinen der Rechtswissenschaft, Theologie und Philosophie, aus welchen bereits die Literaturwissenschaft seit den 1960er Jahren eine eigenständige Rezeptionsforschung entwickelt hat:<sup>278</sup> Von den Theoremen des „Prager Strukturalismus“ übernahm die Musikwissenschaft vor allem die Idee der „Konkretisation“, der „Aktualisierung“ als „bewußt vollzogene (und thematisierbare!) Vermittlung zwischen vergangener und gegenwärtiger Bedeutung“,<sup>279</sup> von jenen der sogenannten „Konstanzer Schule“ (insbesondere Hans Robert Jauß, Wolfgang Iser, Rainer Warning) die Einbeziehung des Rezipienten als urteilendes Subjekt, was über die Grenzen der üblichen Kanonbildung (Nachruhm der Werke und ihrer Autoren) sowie die Werk- und Darstellungsästhetik in ihrer bisherigen Wirkung auf den Empfänger (u. a. Rhetorik, Affektenlehre) hinauszielte.<sup>280</sup>

---

in ihrer ursprünglichen Funktion umgekehrte Sachverhalte. Selbst das „Liztsche“ Faible für Hommagen und Paraphrasen hat ein „intertextuelles“ Pendant in den zahlreichen Fremdzitaten, versteckten Bezügen oder verschlüsselten Anspielungen in Hoffmanns musikalischem wie literarischem Werk.

277 Mit einem Ausflug in die philosophische Verknüpfung von Musik und Literatur seit der Romantik im letzten Großkapitel D. d. Arb. werden die vorliegenden Betrachtungen um für die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte maßgebliche Faktoren ergänzt; diesen Zusammenhang betont auch Feder, S. 124 f.: „Die philosophische Rezeptionsästhetik überzeugt daher nur insoweit, als sie auf den allem Verstehen und Werten zugrundeliegenden hermeneutischen Zirkel von Tradition, Bildung und Verständnis hinweist.“

278 Jauß [Wörterbuch, Sp. 997 ff.] beschreibt die jeweils aus den verschiedenen Richtungen übernommenen Elemente: Aus der theologischen Bibelexegese stammt die „neuplatonische These einer unvollkommenen Ähnlichkeit der Wirkungen mit ihrer Ursache“, welche seit Thomas von Aquin zu einer historisch-kritischen Hermeneutik entwickelt worden ist, indem selbst die Irrtümer der Glossierung in einem allmählichen Rezeptionsprozeß dem Leser sukzessiv noch eine vollendetere Wahrheit der göttlichen Weisheit zu vermitteln vermögen; die Jurisprudenz bezeichnet nach 1950 unter dem Begriff der „Konkretisation“ – „in einer bemerkenswerten Analogie zum Verhältnis von Einzelwerk und ästhetischer Norm in der literarischen Hermeneutik“ – die Umbildung bzw. Wandlung der traditionellen Gesetzesauslegung und des Regelkanons durch innovative Urteilsprechungen; demgemäß wurde die „Konkretisation“ schon „im Anschluß an R[oman] Ingarden [Das literarische Kunstwerk, 1931] von der Prager wie von der Konstanzer Literaturtheorie zu einem Schlüsselbegriff der Literatursemiotik und der R[ezeptions]ä[sthetik]“ und umriß einerseits „das Abbild des Werkes im Bewußtsein derer, für die das Artefakt zum ästhetischen Objekt wird“, so daß die „fortschreitenden Interpretationen“ der Werkstruktur der „offenen Reihe seiner Konkretisationen (oder: R[ezeptions]-Gestalten)“ erst einen geschichtlichen Hintergrund verleihen, und andererseits „seit 1967 die Konstitution, Um- und Neubildung von Sinn bei der Aufnahme des ästhetischen Objekts wie in der Geschichte seiner R[ezeption]“ unter Berücksichtigung der ästhetischen Leistung des „impliziten Lesers“ (W. Iser) wie des „historischen Lesers“ (H. R. Jauß); aus der Philosophie- und Wissenschaftsgeschichte kam schließlich der Begriff der erst von der Nachwelt wahrnehmbaren „Epochenschwelle“ (H. Blumenberg, 1958), gestützt durch Analysen geschichtlicher Übergangszonen bzw. durch die Theorie des Paradigmenwechsels, sowie Hans-Georg Gadammers Prinzip des „wirkungsgeschichtlichen Bewußtseins“ hinzu [Wahrheit und Methode, 1960], wonach dazu korrelierend auch in der literarischen Hermeneutik vom Rezipienten, dem „verstehenden Bewußtsein als Subjekt der ästhetischen Erfahrung“, ausgegangen wird.

279 Jauß: Hermeneutik, S. 745 f., zit. auch bei Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 200

280 Jauß: Wörterbuch, Sp. 999; Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 201 f.

## 1. Zur Entwicklung musikwissenschaftlicher Rezeptionsforschung

„Sie [die Rezeptions- und Wirkungsästhetik] forderte, die Geschichte der Literatur und der Künste nunmehr als einen Prozeß ästhetischer Kommunikation zu begreifen, an dem die drei Instanzen von Autor, Werk und Rezipient (Leser, Zuhörer und Betrachter, Kritiker und Publikum) gleichermaßen beteiligt sind. Das schloß ein, den Rezipienten als Empfänger und Vermittler, mithin als Träger aller ästhetischen Kultur endlich in sein historisches Recht einzusetzen, das ihm in der Geschichte der Künste vorenthalten blieb, solange sie im Banne der traditionellen Werk- und Darstellungsästhetik stand.“<sup>281</sup>

Dabei spielen sowohl die Unterscheidung zwischen „Rezeption“ und „Wirkung“<sup>282</sup> als auch der „Horizontwandel“ in der Auslegungskompetenz des „historischen Lesers“ (H. R. Jauß) – bzw. für unser Interesse: des „historischen Hörers“ – wie jener im Verständnis des sogenannten „impliziten Lesers“ (W. Iser) resp. „impliziten Hörers“ eine Rolle [Jauß: Wörterbuch, Sp. 998]:

„Die Interaktion von Wirkung und R[ezeption] wird heute zumeist so bestimmt, daß Wirkung das vom Text bedingte, R[ezeption] das vom Adressaten bedingte Element der Konkretisation benennt. So bleiben die Implikation des Textes und die Explikation des Adressaten, der implizite und der historische Leser aufeinander angewiesen und kann der Text auch über den aktuellen R[ezeptions]-Vorgang hinaus als Kontrollinstanz der Interpretationen die Kontinuität seiner Erfahrung gewährleisten.“<sup>283</sup>

Die Schwierigkeit einer Übertragung des literaturwissenschaftlichen Begriffs auf den „impliziten Hörer“ besteht insbesondere in dem materialspezifischen Unterschied zwischen den Kunstgattungen, nicht allerdings in den wissenschaftlichen Verfahrensweisen,<sup>284</sup> wie wir noch sehen werden. Indem nämlich Musik auf einer selbstreferentiellen Struktur basiert und ihr, anders als in der Literatur und bildenden Kunst, in allen Kulturen von jeher ein „mythischer Ursprung“ zugeschrieben wurde [Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 203],<sup>285</sup> lassen sich

281 Jauß: Wörterbuch, Sp. 996, zit. auch bei Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 200 f.

282 „Die zentrale Herausforderung des Jaußschen Ansatzes bestand und besteht darin, daß das Kunstwerk – ganz gleich welchen Genres und welchen Materials – kein unveränderlich in sich ruhendes Objekt sei, sondern sich im geschichtlichen Prozeß in einer Interaktion von Wirkungs- und Rezeptionserscheinung gemäß der Vielfalt von Auffassungs- (Aufnahme-) und Verstehens- und Kontextmodalitäten entfaltet.“ [Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 201]

283 Jauß: Wörterbuch, Sp. 999, tlw. zit. bei Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 201

284 „Nicht mit Bezug auf den Begriff der Musik, wohl aber auf den Gegenstand der Musikwissenschaft als ganzer ergibt sich für das Musikwerk [. . .], daß es nur den Ausgangspunkt für die unterschiedlichen Interessenlagen der verschiedenen Disziplinen einer systematisch und historisch verfahrenen Musikwissenschaft bildet, die im Prinzip allen seinen theoretischen, praktischen und ästhetischen Funktions- und Bestimmungszusammenhängen zu gelten hat. Gerade die Einbeziehung der Rezeption der Musikwerke [. . .] kann hierbei einen gewissen Vorrang beanspruchen, stellt sie selbst doch die Realisation der im Begriff des Werks als objektiviertem Geist notwendig mitzudenkenden konstitutiven Funktion des Hörers dar.“ [Cadenbach, S. 151] – Siehe zur Objektivierung des Geistes auch Kap. D.I.3.1 d. Arb.

285 Die Rolle des „Mythos Musik“, welcher in der Romantik und insbes. im Werk E. T. A. Hoffmanns seine höchste Stufe in der Verabsolutierung der Instrumentalmusik gefeiert hat, legt Christine Lubkoll [S. 290 f.] in einer ausführlichen Studie dar: „Betrachtet man die zunehmend strukturell ausgerichtete Reflexion der Musik als Zeichensystem und ihre poetologische Umsetzung in Musiktexten insgesamt als eine der wesentlichsten Tendenzen des ›Mythos Musik‹, so kann und muß zugleich vom Prozeß eines ›Zu-Ende-Bringens‹ des Mythos im Sinne Blumenbergs [Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos Frankfurt/Main 1979, S. 295 ff.] gesprochen wer-

## VI. Erste rezeptionsästhetische Ansätze

nicht ohne weiteres syntaktische und/oder semantische Strukturen aus der Rezeptionstheorie (vornehmlich des Romans) des Leseaktes übernehmen. Dies versucht Lubkoll allerdings, indem sie bereits die Zeichenreflexion und Sprachkritik in der Literatur um 1800 aus dem musikästhetischen und poetischen Diskurs der Zeit (Sprachcharakter der Musik u. a. bei Schiller) ableitet und in der thematischen und strukturellen Übernahme des „Mythos des Musikalischen in der Literatur“ (als eines Organisationsmodells von Aporien in der „buchstäblichen Um-Schreibung von Leerstellen“) den Ausgangspunkt für zentrale poetologische Probleme der Moderne (Toposforschung „Mythos und Musik“) sieht.<sup>286</sup>

Allerdings ist der rezeptionsästhetische Aspekt, also der „Anteil der Publikumserwartungen an der literarischen Produktion“ [Zenck, S. 261], dessen Abwesenheit Jauß [Rezeptionsästhetik, S. 127] in den Produktions- und Darstellungsästhetiken der Poetiken der Literaturgeschichte beklagt, in den vergleichbaren Kompositions- und Vortragslehren des 18. Jahrhunderts für die musikgeschichtliche Entwicklung durchaus relevant:<sup>287</sup> einmal in der „Reflexion auf die Zweckbestimmung und Wirkung der Musik (Erregung schöner und guter Empfindungen) und in Ausführungen darüber, wie diese Intentionen musiksprachlich zu realisieren seien“, womit letztere in vom Publikum mitgeprägten Regeln und ästhetischen Normen ihren Ausdruck finden; zum anderen als „Darstellungsästhetiken eigenen Charakters [...] der für die Musikpraxis notwendigen Reproduktionslehre, die eine wirksame Vermittlungsinstanz zwischen ästhetischer Produktion und Rezeption darstellt“ [Zenck, S. 261 f.].

Zu den Komponenten der rezeptionsästhetischen Vorgeschichte, Aisthesis (Schönheit) und Katharsis (Läuterung), kommt nunmehr als drittes Element das „Produktive“ – die Poiesis (Herstellung) – hinzu,<sup>288</sup> welches ab 1750 nunmehr „das Publikum“ in einem kommunikativen

---

den. Tatsächlich geht es ja um eine Entdämonisierung, Rationalisierung und poetologische Instrumentalisierung der musikalischen Ton-Sprache, um die Überführung des Rätsels der ›Klangrede‹ in eine beherrschbare Struktur-Spekulation, die ihrerseits gleichsam als der perfekte, unübertreffliche ›Super-Mythos‹ erscheint. Die Auflösung des Phantasmas der Ausdrucks-Authentizität im Zeichenspiel der musikalischen Ordnung führt allerdings nicht zu einer Beendigung der literarischen Musik-Phantasie, sondern sie läutet lediglich – wie auch in den *Kreiseriana* – eine ›neue Runde‹ ein. Die »Systemstelle«, an der sich der Mythos entzündete – die Hypothek einer aporetischen Analogisierung von Musik und Sprache – wird durch die romantische ›Idee der absoluten Musik‹ lediglich umbesetzt. Nicht mehr die mimetische Funktion, sondern das strukturelle Krafftfeld des losgelösten Zeichenspiels bilden nun den geheimen Drehpunkt, an dem sich die Fortschreibungen des Mythos bis in die Gegenwart abarbeiten.“ – Vgl. auch die Gegenüberstellung des pythagoräischen (Logos) und des musischen Prinzips Apolls (Mythos) bei Hans Heinrich Eggebrecht: Musik als Tonsprache. In: Archiv für Musikwissenschaft 18 (1961), S. 73–100, insbes. S. 78 f.; zusammengefaßt und ausgedeutet im „Sprachwert des Tones“ als „Wesensbestimmung der Musik überhaupt, der zugleich ihre Bestimmung eingeschrieben ist, autonome Sprache zu werden, die sich in der von der Vokalmusik emanzipierten Instrumentalmusik verwirklicht“, durch Gruhn: Musiksprache, S. 48 ff. (Schema S. 51)

286 Hierzu zählt Lubkoll [S. 12] zunächst die Idealisierung und Verklärung des einfachen Gesanges in der Lyrik, in verstärktem Maße dann allerdings das Gattungsmedium Prosa: „Zum anderen betreibt aber insbesondere die Frühromantik (und daran anschließend auch E. T. A. Hoffmann) eine musiktheoretisch und philosophisch geschulte Reflexion der Musik als Zeichensystem. Der Ort, an dem die Wunschformen und Aporien des musikalischen Sprachkonzepts in aller Radikalität und Widersprüchlichkeit reflektiert und problematisiert werden, ist der Prosatext. Während ästhetisch-philosophische Spekulationen im Idealischem und Fragmentarischen verbleiben [Novalis, Schlegel], geht es in Musik- und Musikererzählungen um eine kritische Ausleuchtung des musikalischen Kreativitäts- und Artikulationsmodells mitsamt seinen Dunkelstellen.“

287 „Die Vortragslehren (Klavierschulen und Gesangsschulen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts) sind ein entscheidendes Vermittlungsglied zwischen dem Darstellungsbereich der Kompositionslehre und dem Publikumsgeschmack, wodurch im Unterschied zur Literaturpraxis, in der die Deklamationslehren einen geringeren Öffentlichkeitswert für sich beanspruchen können, eine enge Verbindung zwischen Produktion und Rezeption gegeben ist.“ [Zenck, S. 262]

288 „Gibt sie [die Geschichte der Aisthesis] doch zu erkennen, daß die menschliche Sinneswahrnehmung keine anthropologische Konstante, sondern geschichtlich wandelbar ist und daß es seit jeher eine Funktion

Austausch zwischen Komponist („Schöpfer“) und Zuhörer („Rezipient“) entstehen läßt und um 1800 in der Romantik mit dem „Eintritt des modernen Werkbegriffs [. . .] ins ästhetische Bewußtsein“ gipfelt [Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 204 f.]. Somit wird von Blumenberg und Jauß der Paradigmenwechsel von der begriffs- und objektlosen Instrumentalmusik zur Idee der ästhetischen Autonomie seit der Frühromantik schlüssig als Rezeptionsphänomen mit „Übergangs- (und nicht Ereignis-)charakter“ erklärt [ebd., Sp. 205].<sup>289</sup> Zusätzlich entstand durch die „Deklaration der Autonomieästhetik“ Ende des 18. Jahrhunderts von der Vokal- zur wortunabhängigen Instrumentalmusik eine „doppelte Rezeptionsproblematik“ (Ausdehnung der Poiesis wie der Aisthesis), welche zudem auch die der Musik gegenüber den anderen Künsten spezifische „vermittelnde Rolle des Interpretieren“ miteinschloß [ebd., Sp. 206].<sup>290</sup>

## 2. Der Rezipient als „impliziter Hörer“

„Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn.“<sup>291</sup>

Erste Ansätze der Berücksichtigung eines „impliziten Hörers“ finden sich bereits in Matthesons *Vollkommenem Capellmeister* von 1739, indem er in Anlehnung an Pythagoras, Plato und Aristoteles die kathartische Wirkung der Musik bespricht und im Zusammenhang mit den „Eigenschaften eines Music-Vorstehers und Componisten, die er ausser seiner eigentlichen Kunst besitzen muß“ (2. Haupt-Stück) über bewußt „einkomponierte Hörerlenkung und -stimulierung bzw. -gewinnung“ reflektiert:<sup>292</sup>

### § 64

Was noch neunten und zuletzt erfordert werden mögte, ist hergegen eines der nothwendigsten Stücke, daß nemlich ein Componist und Director, nebst seinen andern Studien, auch hauptsächlich die gereinigte Lehre von den Temperamenten wol inne habe. Denn niemand wird geschickt seyn, eine Leidenschaft in andrer Leute Gemüthern zu erregen, der nicht eben dieselbe Leidenschaft so kenne, als ob er sie selbst empfunden hätte, oder noch empfindet.

### § 65

Zwar ist das keine Nothwendigkeit, daß ein musicalischer Setzer, wenn er z. E. ein Klage- lied, ein Trauer-Stück, oder dergleichen zu Papier bringen will, auch dabey zu heulen und

---

der Künste war, in einer sich wandelnden Wirklichkeit neue Erfahrungsweisen zu entdecken oder ihr entgegenzusetzen. Darum dürfte in der Erweiterung der kontemplativen Aisthesis auf die poetische Tätigkeit des Rezipienten [. . .] gewiß auch schon eine neue Erfahrungsweise zu sehen sein, mit der die Künste im 20. Jahrhundert auf eine Herausforderung der technisierten Welt antworten.“ [Jauß: Hermeneutik, S. 127 f., tlw. zit. auch bei Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 205]

289 Kropfinger [Rezeptionsforschung, Sp. 205 f.] stellt mit dem Begriff „Rezeptionsphänomen“ der Theorie des «l'art pour l'art» von Karl Philipp Moritz als „prononcierten ästhetischen Kontrapunkt“ die rezeptionsverhaftete kompositorische Praxis von Haydns Symphonien und Streichquartetten in der „Verschränkung von kritischer Selbstrezeption und weitertreibendem schöpferischem Impuls“ gegenüber.

290 Zur Rolle der Autonomieästhetik siehe Kap. D.II.3. und D.II.7. d. Arb.

291 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. von Hans Joachim Mähl. München, Wien 1978, S. 282 – Zur Intertextualitätsforschung im „komparatistischen Grenzgebiet“ von Musik und Literatur vgl. auch das Eingangskapitel bei Lubkoll.

292 Letzteres [unter falscher Referenz] bei Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 204; korrekt: Mattheson §§ 64–69, S. 108 f. – Siehe auch Exkurs D.III. zum „Serapiontischen Prinzip“.

## VI. Erste rezeptionsästhetische Ansätze

zu weinen anfangen: doch ist unumgänglich nöthig, daß er sein Gemüth und Hertz gewisser maassen dem vorhabenden Affect einräume; sonst wird es ihm nur schlecht von statten gehen.

### § 66

Andern Theils muß er auch die Gemüths-Beschaffenheit seiner Zuhörer, so viel immer möglich ist, erforschen. Denn ob es gleich wahr bleibt: So viel Köpffe, so viel Sinne; regieret dennoch bey den vernünftigsten und aufmercksamsten Zuhörern gemeinlich eine gewisse Neigung, ein gewisser Geschmack vor allen andern. Z. E. in Kirchen, wo die Haupt-Absicht auf Andacht gerichtet ist, wird man selten das Ziel treffen, dafern diese Andacht nicht durch solche Mittel gereizet wird, die zu ihrer Zeit und in ihrem Maasse allerhand Temperamente rege machen können. Ein andächtiges Stück zu setzen (wie es gemeinlich verstanden wird) ist was mittelmäßiges, und damit ist der Zuhörer noch lange nicht gerühret, daß man ihm eine ehrbare, ernsthaftige Harmonie vorträgt; sondern es hat die Andacht sehr viele Stücke, muß auch immer erneuret, ermuntert und gleichsam angefachet werden, sonst folget der Schlaf darauf.

### § 67

Bey grossen Herren und an Höfen ist es viel leichter, etwas gefälliges hören zu lassen, als bey grossen Gemeinen: denn man darff nur das Temperament der Herrschafft untersuchen, und die weiche Seite derselben angreifen, so richtet sich alles übrige nach dem Geschmack der vornehmsten.

### § 68

Diese Anmerckungen könnten sich über gantze Völckerschafften erstrecken, denen man gar wol überhaupt und in gewissem Verstande ein allgemeines Temperament beilegen, und daraus abnehmen kan, daß z. E. in Franckreich nicht so, wie in England, in Welschland anders, als in Polen und Teutschland zu Werck gegangen werden müsse; wenn man die Gemüther, nach ihrer Lands-Art, bewegen will.

### § 69

Worin nun eigentlich die verschiedene Mittel und Arten bestehen, das kan allein aus der Erfahrung abgenommen, und durch fleißige Untersuchung geprüfet werden. Deswegen wir uns auch mit dieser Materie nicht länger aufhalten, sondern in GOttes [sic!] Namen weiter gehen wollen; wenn wir unsern Anwerber zum Beschluß des Haupt-Stückes noch diese kleine, doch was grosses in sich schliessende Regel gegeben haben: **daß er viel hören, aber wenig nachahmen müsse.**

Iser [Der implizite Leser, S. 8 f.] bezeichnet den „impliziten Leser“ als „den im Text vorgezeichneten Aktcharakter des Lesens und nicht [als] eine Typologie möglicher Leser“.<sup>293</sup>

<sup>293</sup> Insofern aktualisieren wir den Text erst durch die jeweilige Lektüre, wobei jede Interpretation auch lediglich einer der möglichen Aktualisierungen des Textes entspricht: „Bedeutungen literarischer Texte werden überhaupt erst im Lesevorgang generiert; sie sind das Produkt einer Interaktion von Text und Leser und keine im Text versteckten Größen, die aufzuspüren allein der Interpretation vorbehalten bleibt. Generiert der Leser die Bedeutung eines Textes, so ist es nur zwangsläufig, wenn diese in einer je individuellen Gestalt erscheint.“ [Iser: Appellstruktur, S. 229]

An ihn ergeht die „implizite Aufforderung der Negation“ aller sozialen und historischen Normen, die das vertraute Repertoire des Romans bilden, und „die vom bekannten Horizont sich abkehrende Zielrichtung des Romans als dessen Sinn [zu] konstituieren“. Wichtigster Punkt neben der Definition des „impliziten Lesers“ als Element des Leseaktes ist die Prämisse, daß dieser die Grundstruktur des Romans erst bildet und somit „historisch immer unterschiedlich besetzt sein“ kann und wird.<sup>294</sup> Ein rezeptionsästhetischer „Methodentransfer“ aus der Literaturwissenschaft in die Musikwissenschaft ließe sich demnach am sinnvollsten nur in der Gegenüberstellung von Musik und rein fiktionalen Texten nachvollziehen, da auf empirisch-experimenteller Ebene in beiden Medien kein gegenständliches Korrektiv zur Messung der durch die jeweilige Sprache zum Ausdruck gebrachten Fiktionen existiert<sup>295</sup> und es im apriorisch-spekulativen Bereich weder in der fiktionalen Literatur noch in der Musik eines Nachweises der „Sinnkonstitution“ oder inneren Konsistenz bedarf sowie „auch keiner Legitimation durch gattungsspezifische Systematisierungen des Materials oder der Techniken seiner Anwendung bzw. Bearbeitung“ [Cadenbach, S. 139]. Dennoch gemahnt Cadenbach [S. 142] an die Schwierigkeit, Isers Begriff der „Normenbezogenheit des Romans (aller Zeiten)“ auf musikalische Gattungen zu übertragen, gerade weil Musikwerken die spezifische Sinnstruktur der Wortsprache sowie die explizite Begrifflichkeit fehle, um „je verschiedene ‚Selektionsentscheidungen‘ normativer zeitgenössischer Wertungen als je subjektive Stellungnahmen des Komponisten zu den ‚sozialen und historischen Normen seiner Umwelt‘ aus[zu]prägen“.

Übertragen in den musikalischen Bereich hieße das im Sinne Isers, auch der „implizite Hörer“ solle bisher bekannte Hörerfahrungen, geprägt durch traditionell ausgebildete normative Strukturen und geschult durch bewährte und allgemein verbreitete Kompositionstechniken seiner Zeit, die auch in der Musik soziale und historische Gegebenheiten der jeweiligen Epoche widerspiegeln (Aufführungsrituale, tektonische Hierarchien in den Kompositionen, Regelkanon in Theorie und Praxis), ablegen und tradierte Funktionszuweisungen als Rezipient verlassen. Damit trifft für ihn dasselbe zu, was Iser in bezug auf die neue Rolle des Lesers durch die gewandelten Romanstrategien (allerdings erst) des 20. Jahrhunderts konstatiert – ersetzt man die Begriffe „Leser“ durch „Hörer“, „Roman/Text“ durch „absolute“ bzw. Instrumentalmusik“ und „Erzähltechniken“ durch „Kompositionstechniken“:

„Der Leser soll sich der Art seines Wahrnehmens, der Form seiner passiven Synthesen zum Herstellen von Konsistenz, ja des Funktionierens seiner Reflexion bewußt werden. Dies setzt voraus, daß der Roman das Erzählen von Geschichten<sup>296</sup>

294 „Wurde dem Leser im Roman des 18. Jahrhunderts durch das Gespräch, das der Autor mit ihm führte, eine explizite Rolle zugewiesen, [...] so schwindet im Roman des 19. Jahrhunderts vielfach eine solche, dem Text eingezeichnete Rollenzuweisung. [...] Folglich komplizieren sich die Textstrategien, da sie nun den Leser ungleich indirekter und verhölener auf die ihm zuge dachte Entdeckung lenken müssen, [...] noch einmal im Roman des 20. Jahrhunderts, wo sich die Entdeckung auf das Funktionieren unserer Fähigkeiten bezieht.“ [Iser: Der implizite Leser, S. 10]

295 Hubig unterstreicht die unterschiedlichen „Ansprüche an die Strukturgleichheit, gleiche parallele Ebenen der zu vermittelnden Systeme [Musik und Sprache]: Transformation basiert auf Syntaktik- und Semantikparallelen, Dechiffrierung auf Parallelem im Bereich der Pragmatik“ und verweist auf die „Unzerlegbarkeit der musikalischen Zeichenstruktur“ [in Anlehnung an Adornos *Fragment über Musik und Sprache*]: „Da im musikalischen Bereich – der absoluten Musik – Semantik/Syntaktik nicht trennbar sind, hat die Musik nicht die Möglichkeit, durch begriffsähnliche Gebilde konkrete Aussagen zu machen, da nicht zwischen ‚Begriff‘ und ‚Begriffsverknüpfung‘ unterschieden werden kann.“ [Christoph Hubig: Zum Problem der Vermittlung Sprache – Musik. Versuch eines systematischen Problemaufrisses mit den sich daraus ergebenden Ansätzen zur Lösung. In: Die Musikforschung 26 (1973), S. 191–204, hier S. 193 f.]

296 Dies läßt sich nicht ohne Weiteres auf die Kategorie der sogenannten „Programm Musik“ umdeuten, da in Gattungen dieses Genres die Qualität der Verbindung zwischen Literatur/Sprache und Musik anders gelagert ist [vgl. auch Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 209].

## VI. Erste rezeptionsästhetische Ansätze

und das Erstellen von Zusammenhängen aufgibt, um in der Präsentation von Elementarbeständen der Erzähltechniken, ja in der Trennung von Darstellungsraster und dargestelltem Material einen solchen Grad der Irritation zu erzeugen, daß nun der Leser selbst Wahrnehmungs- und Reflexionszusammenhänge erstellt. Diese werden vom Text vielfach dementiert, um dem Leser zu bedeuten, daß die von ihm erstellten Konsistenzen zu kurz greifen und daher viel von dem, was der Text an Konstitutionsmöglichkeiten enthält, durch diesen groben Erfassungsraster fallen lassen.“ [Iser: Der implizite Leser, S. 10f.]

Der Komponist vermag nun diesen „Grad der Irritation“, der den Hörer so sehr verunsichern soll, daß er seine eigene Wahrnehmung und Interpretation kritisch überprüft, u. a. über gezielte „Sinngabungs- und Konfigurationsbrüche, [...] also nicht differenziert systematisierbare Konfigurationen“ zu erreichen [Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 208 f.]. Diese werden bei Ingardens Ausführungen zur Ontologie des Musikwerks als „Unbestimmtheitsstellen“ eingeführt<sup>297</sup> und von Iser korrespondierend im literaturwissenschaftlichen Bereich als sogenannte „Leerstellen“ bezeichnet,<sup>298</sup> durch die der „implizite Leser [...] die im Text vorstrukturierte potentielle Bedeutung des Textes durch den Leseakt“ konkretisiert [Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 208]. Hierin verbinden sich auch die an sich voneinander unabhängigen Formen ästhetischer, praktischer und wissenschaftlicher Rezeption von Musik, indem dem Hörer als Bindeglied sowohl analytische (erkennende) als auch bewertende (bestimmende) Aufgaben zukommen.<sup>299</sup> Ähnlich dem literarischen Kunstwerk „appelliert“ Musik quasi mittels gezielter struktureller Besonderheiten an den Rezipienten, den Rezeptionsakt selbst in die Hand zu nehmen und bewußt zu gestalten, worauf im nächsten Kapitel A.VI.3. unter dem Schlagwort „Appellstruktur“ näher eingegangen wird.

297 „Das Musikwerk – als künstlerisches Gebilde – ist in erster Linie jenes durch die Partitur bestimmte schematische Gebilde, es erschöpft sich aber [...] nicht darin. Die in diesem Gebilde enthaltenen Unbestimmtheitsstellen bestimmen von sich aus die möglichen Ausfüllungen derselben. [...] So darf diese Konkretisierung des Werkes nicht aufs Geratewohl [sic!] oder willkürlich vollzogen werden, sondern auf eine solche Weise, daß jeweils eine bestimmte Auslese von den Bestimmtheiten, die zu den einzelnen Unbestimmtheitsstellen potentiell gehören, gewählt wird, und zwar nach dem Prinzip, daß die gewählten Bestimmtheiten nicht bloß mit den durch die Partitur eindeutig festgelegten konstanten Zügen des Werkes zusammenstimmen, sondern auch miteinander auf eine bestimmte Weise ‚harmonisieren‘ und zur Konstitution entsprechender ästhetisch wertvoller Qualitäten führen müssen. Dabei ist es möglich, daß sich verschiedene Typen dieser Harmonien und der sich daraus ergebenden ästhetischen Wertqualitäten unterscheiden lassen, so daß bei jeder Wahl der das Werk konkretisierenden Bestimmtheiten eine andere konkrete Gestalt des Werkes entspringt. Auf diese Weise bestimmt das Werk als das schematische Gebilde eine Mannigfaltigkeit von möglichen, ästhetisch zugelassenen Konkretisationen, wohingegen noch eine andere Mannigfaltigkeit von möglichen, aber ästhetisch negativwertigen Konkretisationen ebenfalls zu dem schematisch gefaßten Werk gehört, aber schon nicht in den Bereich des ‚Empfehlenswerten‘ fällt (was gar nicht ausschließt, daß in manchen Epochen gerade das ‚Nichtempfohlene‘ in den Ausführungen des Werkes konkretisiert wird). Jede von diesen ästhetisch empfehlenswerten Typen der Konkretisation des Werkes kann dann praktisch mehrmals zur Ausführung gelangen.“ [Ingarden: Ontologie, S. 126 f.]

298 Ein kurze kritische Bewertung bzw. Abgrenzung von Ingardens Begriff der „Unbestimmtheitsstellen“ findet sich angedeutet bei Iser: Appellstruktur, S. 250 f., Anm. 6.

299 „Ein im Begriffe des musikwissenschaftlichen Gegenstands implizierter Hörer, der mithin das Werk mit dem Erkenntnisziel von dessen Bestimmung rezipierte, müßte seine Methoden in allen Hinsichten unter die Korrektivfunktion des Werkes stellen, und er wäre so schon nicht mehr als ‚impliziter Rezipient‘ im eigentlichen Sinn anzusehen, da ja gerade die theoretische Relation eine methodische Trennung von Untersuchendem und Untersuchtem voraussetzt. Jedoch auch hinsichtlich der ästhetischen Rezeption gilt, unter der Prämisse, daß sich für Konkretisationsleistungen Relevanzgrade unterscheiden lassen, dieselbe Unerläßlichkeit eines Rekurses auf die Werkstruktur.“ [Cadenbach, S. 153 f.]

### 3. Die „Appellstruktur“ eines Kunstwerks

Ingarden trennt die Notierung eines Musikwerkes als „ausgesprochen schematisches Gebilde“ von seiner praktischen Aufführung, durch welche es erst seine reelle Existenz erhält. Mit der Feststellung, daß das musikalische Werk „in seinem eindeutig bestimmten und gewissermaßen aktuellen Gehalt [...] mit Unbestimmtheitsstellen behaftet [sei], die erst in den einzelnen Ausführungen beseitigt werden können“, begründet er die Aussage, dasselbe „nicht für einen realen, sondern für einen rein intentionalen Gegenstand zu halten, der seine Seinsquelle in den schöpferischen Akten des Musikers und sein Seinsfundament in der Partitur hat“.<sup>300</sup> Erst durch die klangliche Realisierung erhält das Musikwerk demnach seine endgültige Gestalt, die zugleich die Brücke zwischen Komponist, Interpret und Publikum schlägt und hierbei wiederum dem Zuhörer eine nicht geringe Rolle zuspricht, durch welche das Werk seine Daseinsbasis erhält.<sup>301</sup> Nur über das rein Akustische sowie die Konkretisierung des aufgeführten Werkes durch den einzelnen Zuhörer hinaus läßt sich das musikalische Werk in seiner wahren Form als irrealer, nicht-individueller Gegenstand erfassen:

„Zwar läßt sich nicht leugnen, daß dieses qualitative Gebilde eine eigene kategoriale Form und eine spezifische künstlerische Struktur hat, die nicht zu beseitigen sind und im Gegenteil zum Wesen des Musikwerkes als eines ganz eigentümlich gebauten Gegenstandes gehören, aber das Qualitative in seiner überindividuellen Gestalt bildet sozusagen das konstitutive Moment des Werkes und geht über alles konkret Individuelle, das gegebenenfalls für real gehalten werden könnte, wesensmäßig hinaus. Und eben diese Tatsache bildet, bei Berücksichtigung der aufgewiesenen Heterogenität der in das Musikwerk eingehenden Qualitäten, den zweiten Umstand, der uns zwingt, das Musikwerk für einen rein intentionalen Gegenstand zu halten, der übrigens verschiedene seinsautonome Seinsfundamente hat und haben muß: individuelle psycho-physische Akte des Autors, reale Vorgänge in der Welt, die eine jede einzelne Ausführung des Werkes realiter begründen, und endlich die mannigfachen Bewußtseinsakte und realen physiologischen Vorgänge der Zuhörer.“ [Ingarden: *Ontologie*, S. 104]

### 3. Die „Appellstruktur“ eines Kunstwerks

Ähnlich definiert Iser [Appellstruktur, S. 231] den Status eines literarischen Textes, den er zunächst „von allen jenen Textarten unterscheidet, die einen Gegenstand vorstellen oder mitteilbar machen, der eine vom Text unabhängige Existenz besitzt“ (expositorischer Text) und

300 Ingarden: *Ontologie*, S. 101 (§ 6. Das Problem der Seinsweise des musikalischen Werkes); „Im ersten Falle [der Notation] wird das Werk, infolge der Unvollkommenheiten der Notenschrift, als einer unvollständigen Ausführungsvorschrift, nur auf eine schematische Weise bestimmt, indem nur einige Bestimmtheiten seiner rein klanglichen (akustischen) Unterlage festgelegt werden, während andere in gewissen Grenzen offengelassen und variierbar sind, obwohl sie mittelbar auch mitbestimmt werden.“ [Ebd.] – Im übrigen bescheinigt Ingarden [S. 101 f., Anm. 54] ebenso für „ein schematisches, Unbestimmtheitsstellen aufweisendes Gebilde“ wie das literarische Kunstwerk den Charakter eines intentionalen Gegenstandes!

301 „Um das Musikwerk in einer Ausführung wiedererstehen zu lassen und es sozusagen auf Grund einer Ausführung in voller Gestalt erfassen zu können, bedarf man entweder der ursprünglichen Mannigfaltigkeit von schöpferischen Tätigkeiten des Autors bzw. des Virtuosen und einer analogen Tätigkeit, d.h. der Erfassungsakte, des Zuhörers. In beiden Fällen bildet das Werk ein intentionales Korrelat entsprechender Bewußtseinsakte als die ideale Grenze, welcher sich sowohl der Autor als die Zuhörer mehr oder weniger annähern, indem sie es selbst aus der Konkretisierung der jeweiligen Ausführung [...] herauszuhören suchen.“ [Ingarden: *Ontologie*, S. 103]

## VI. Erste rezeptionsästhetische Ansätze

der somit „Form ohne Realität“ (fiktionaler Text) ist. Des weiteren zeichnet sich der literarische Text demzufolge dadurch aus, daß dem Leser die Basis für eine Überprüfung anhand eigener Erfahrungen entzogen wird, so daß Projektionsversuche auf potentielle Erfahrungen zu graduell unterschiedlichen Reaktionsextremen beim Leser führen können: zu völligem Widerspruch (phantastischer Text) oder totaler Identifikation (Trivilliteratur) [ebd., S. 232 f.].<sup>302</sup> In diesem Zusammenhang spricht Iser noch in Anlehnung an Ingarden von einer „Normalisierung‘ von Unbestimmtheit“, sobald der Leser statt der kompletten Distanzierung vom Text „Bereitschaft [zu] einer reflexiven Korrektur der eigenen Einstellung“ zeigt und die Funktion der Unbestimmtheit, „die Adaptierbarkeit des Textes an höchst individuellen Leserpositionen zu ermöglichen“, somit erfüllt ist [ebd., S. 233 f.]. Das literarische und das musikalische Kunstwerk besitzen demnach durch ihre unvollständigen „Text“-Strukturen eine sogenannte „Appellstruktur“, die der geistigen Rekonstruktion bzw. Ausfüllung durch den Rezipienten bedarf.

Allerdings grenzt sich Iser [Appellstruktur, S. 250 f., Anm. 6] von Ingardens Idee der unbedingten Auffüllung jener „Unbestimmtheitsstellen“ durch richtige und falsche „Konkretisierungen“ ab<sup>303</sup> und ersetzt den Begriff durch den der „Leerstellen“, wie bereits erwähnt. Jene entstehen aus dem schrittweisen Entrollen von „schematisierten Ansichten“ (von Ingarden übernommener Begriff), welche den Gegenstand des Textes „für den Leser konkret machen“ sollen und bei deren unvermitteltem Aneinanderstoßen ein „Schnitt“ entsteht, der sich erzähltechnisch als ausgesprochen nützlich, ja geradezu notwendig erweist [ebd., S. 234 f.]:

„Die häufigste Verwendung dieser Schnittechnik findet sich dort, wo mehrere Handlungsstränge gleichzeitig ablaufen, aber nacheinander erzählt werden müssen. Die Beziehungen, die zwischen solchen übereinander gelagerten Ansichten bestehen, werden in der Regel vom Text nicht ausformuliert, obgleich die Art, in der sie sich zueinander verhalten, für die Intention des Textes wichtig ist. [...] Solche Leerstellen eröffnen dann einen Auslegungsspielraum für die Art, in der man die in den Ansichten vorgestellten Aspekte aufeinander beziehen kann. Sie sind durch den Text selbst überhaupt nicht zu beseitigen. [...] Die Leerstellen eines literarischen Textes sind nun keineswegs, wie man vielleicht vermuten könnte, ein Manko, sondern bilden einen elementaren Ansatzpunkt für seine Wirkung.“ [Iser: Appellstruktur, S. 235]

Diese Überlegungen werden eine nicht unbedeutende Rolle bei der Betrachtung von Hoffmanns Erzähltechniken spielen, wie insbesondere anhand eines Beispiels aus den *Serapions-Brüdern* aufgezeigt wird [*Fragment aus dem Leben dreier Freunde*, siehe Kap. D.III.2.4 d. Arb.]. Der Einfluß der Leerstellen auf den Lesevorgang manifestiert sich dadurch, daß der Leser dieselben beseitigt, indem er die Unbestimmtheiten auffüllt und somit den Auslegungsspielraum ausnutzt, um „die nicht formulierten Beziehungen zwischen den einzelnen Ansichten“ selbst herzustellen. Belegbar wird dieser Prozeß aus der einfachen Erfahrung der wiederholten Rezeption ein und desselben Werkes, bei welcher die bereits erlangten Informationen nunmehr in einen neuen, um dieses Wissen erweiterten Rezeptionsvorgang einfließen und somit auch die Ausgangsposition, d. h. den Auslegungsspielraum verändern [Iser: Ap-

302 „So läßt sich der literarische Text weder mit den realen Gegenständen der ‚Lebenswelt‘ noch mit den Erfahrungen des Lesers vollkommen verrechnen. Die mangelnde Deckung erzeugt ein gewisses Maß an Unbestimmtheit. Diese allerdings wird der Leser im Akt der Lektüre ‚normalisieren‘.“ [Iser: Appellstruktur, S. 233]

303 „Unbestimmtheit aber ist eine Rezeptionsbedingung des Textes und daher ein wichtiger Faktor für den Wirkungsaspekt des Kunstwerks.“ [Ebd.]

### 3. Die „Appellstruktur“ eines Kunstwerks

pellstruktur, S. 235].<sup>304</sup> Diese Erfahrung läßt sich gleichfalls beim mehrfachen Anhören einer Komposition beobachten,<sup>305</sup> weshalb auch die beliebige Replizierbarkeit eines literarischen Textes wie einer Musikdarbietung zu den grundlegendsten Gemeinsamkeiten von Musik und Literatur auf rezeptionstheoretischer Ebene zählt, da erst die wiederholte Konfrontation mit dem Kunstwerk den eingehenden Mit- und Nachvollzug des Rezipienten gewährleistet.

Eine „Publikationsform literarischer Prosa“, welche laut Iser [Appellstruktur, S. 236] „Unbestimmtheit auf eine besondere Weise nutzt“, bildet der Fortsetzungsroman.<sup>306</sup> Im Falle des Schriftstellers Hoffmann zählt dazu auch das Wiederaufgreifen bekannter Charaktere und Sachverhalte in ansonsten voneinander unabhängigen Erzählungen oder Kurzgeschichten innerhalb von Sammelbänden wie beispielsweise den *Fantasiestücken* (so die *Kreisleriana* um die Figur des wahnsinnigen Kapellmeisters) oder den *Serapions-Brüdern* (z. B. die Freunde Ludwig und Ferdinand), und zwar in Texten, die sich zumeist musikliterarischen Themen widmen. Hierbei spielt der Rekurs auf bekannte bzw. bis zu einem gewissen Grad beim Leser voraussetzbare Erzählsituationen und darin dargelegte Grundideen eine gesteigerte Rolle. Die Arbeit mit einer „Schnittechnik“, welche das Drängen nach Lösung einer komplexen Struktur unterbricht und somit die Spannung verlängert („Suspens-Effekt“), enthält dem Leser bewußt weiterführende Informationen vor und zwingt ihn zur eigenen gedanklichen Fortführung. Eine derartige „Beteiligung am Vollzug des Geschehens“ läßt den Rezipienten quasi zum „Mitautoren“ avancieren. Andere Schnittechniken wie das Einführen neuer Charaktere oder anderer Handlungsstränge, deren Qualität zumeist darin besteht, bestimmte geweckte Erwartungen und Lösungsimpulse nie ganz einzulösen oder gar völlig offenzulassen [Iser: Appellstruktur, S. 237], gehören zum Grundrepertoire der Hoffmannschen Erzähltechniken, aber auch zu jenem seiner Kompositionsweise! Indem er nämlich kalkulierte Unterbrechungen nutzt, um eine Strategie des „Unbestimmtheitsbetrages“ auszubauen, stellt er gleichfalls dem Rezipienten im Kommunikationsprozeß den nötigen Freiraum zur Verfügung, um ihn in den aktiven Vollzug des Kunstwerks einzubinden und damit gleichzeitig seine wie auch immer geartete Intention auf diesem direkten und unmittelbaren Wege wirken zu lassen [ebd., S. 237 f.].

Kropfnger interpretiert nun die Übertragung des „Leerstellen“-Konzepts auf die Musik dergestalt, daß es „in erster Linie um musikalische Struktur- und Formbrüche, um die *voids* im musikalischen Gefüge gehen [müsse], für die jeweils ein neuer Ansatz zu finden ist“ und fordert:

304 „Das Wissen, das nun den Text überschattet, gewärtigt Kombinierbarkeiten, die in der Erstlektüre oftmals dem Blick noch verschlossen waren. Bekannte Vorgänge rücken nun in neue, ja sogar wechselnde Horizonte und erscheinen daher als bereichert, verändert und korrigiert. Von alledem ist im Text selbst nichts formuliert; vielmehr produziert der Leser selbst diese Innovationen. Das aber wäre unmöglich, enthielte der Text nicht einen gewissen Leerstellenbetrag, der den Auslegungsspielraum und die verschiedenartige Adaptierbarkeit des Textes überhaupt erst ermöglichte. In dieser Struktur hält der Text ein Beteiligungsangebot an seine Leser bereit. [...] Erst die Leerstellen gewähren einen Anteil am Mitvollzug und an der Sinnkonstitution des Geschehens.“ [Ebd., S. 236] – Siehe dazu Thomas Manns „anmaßende Forderung“ nach zwei- oder mehrmaliger Lektüre seiner Romane, zit. in Anm. 774, S. 298 d. Arb.

305 Vgl. zum „zweiten vergleichenden Hören“ Kropfnger: Rezeptionsforschung, Sp. 213 sowie zum „Horizont mehrfacher Textlektüre“ Siegfried Mauser: Text und Rezeption. In: Musik als Text, Bd. 1, Kongreßbericht der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993. Hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch. Kassel u. a. 1998, S. 67 f.

306 Iser [Appellstruktur, S. 251 f., Anm. 9] führt die gesteigerte Wirkung der in Abschnitten dosierten Präsentation eines Romans am Beispiel von Charles Dickens vor, bei welchem die Verkürzung der Herausgabe von monatlichem auf wöchentliches Erscheinen größere Publikumserfolge erzielte: „Darüber hinaus zeigten die von Woche zu Woche komponierten Abschnitte, selbst dann, wenn sie sorgfältiger durchdacht waren, als dies anfänglich der Fall war, wie sehr sie auf Wirkung hin organisiert waren. In der Buchform kam diese Kompositionsweise dann entsprechend zum Vorschein und führte zu kritischen Urteilen der Leser; [...]“

## VI. Erste rezeptionsästhetische Ansätze

„Die Rolle des impliziten Lesers bzw. Hörers wäre als eigenständige Rezeptionsgröße von der bloßen Projektion werkimmanenter Strukturqualitäten zu entbinden, zu aktivieren und aktualisieren.“ [Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 209]

Der gesteigerte Anspruch an den Hörer, welcher ihm quasi – wie Schönberg es formuliert hat – die Aufgabe eines „Höhlenforschers“ abverlangt, sich im Werkverständnis quasi auf eine Ebene mit dem Komponisten zu begeben [ebd., Sp. 208], erfordert jedoch zugleich die bereits beschriebene Relativierung des Höraktes bzw. eine Neuaufschlüsselung seiner Rezipientenfunktion: Die „Stufung oder die Zweistelligkeit des musikalischen Rezeptionsvorganges“ setzt den Interpreten mit dem Hörer in enge Verbindung, wobei bereits das „doppelte – auf Interpretation und Werk gerichtete – Feedback durch den Hörer“ zweigeteilt auftritt und sogar wie bei Wagners Musikdramen über das Musikwerk hinaus „auch als zum Kontext hin offen gesehen werden“ sollte [ebd., Sp. 209],<sup>307</sup> was bedeutet, daß sowohl der werkimmanente Hintergrund als auch der externe, also historische Kontext des Werkes den Nachvollzug des Hörers verlangt und ihn über die Rezeption unmittelbar an der Aktualisierung (oder „Konkretisierung“) des Werkes mitwirken läßt. Ebenso verfährt Hoffmann gewissermaßen in seinen Kompositionen, wie es sich im Verlauf dieser Studie ergeben wird.

### 4. Hörerlenkung und Rezeption über Umwege

Anhand der einfachsten und häufigsten Steuerung von Leserreaktionen über „Unbestimmtheitsbeträge“, nämlich jener durch den Autorenkommentar, führt Iser überzeugend vor, wie der Rezipient durch vermeintliche Aufklärungen oder Lösungsangebote des Autors irreführt werden kann, indem die erläuternden Aussagen dem Tenor des Textes eher zu widersprechen scheinen, anstatt zu seiner Ausdeutung beizutragen [Iser: Appellstruktur, S. 238 f.].<sup>308</sup> Man könnte sagen, daß der Autor zwar Leerstellen beseitigt, aber gerade dadurch neue erzeugt: Durch seine kommentierende Haltung mutiert er zum „unzuverlässigen Autor“ [ebd., S. 239 und 252, Anm. 11].<sup>309</sup> Ähnliches geschieht in der Musik, wenn der Komponist durch Fremdzitate aus als bekannt vorausgesetzten Werken einen Referenzhorizont aufbaut oder durch die Anwendung bestimmter kompositorischer Techniken Erwartungen an eine „regelgerechte“ Weiterführung durch den Rekurs auf anerkannte Muster und ungeschriebene „Gesetze von Großmeistern“ weckt und diese sodann durch anderweitige Fortsetzung enttäuscht. Der „Autorenkommentar“ bestünde in derartiger Form darin, daß zwar auf einen voraussetzbaren Hintergrund Bezug genommen wird, dessen Existenz damit auch anerkannt bzw. bestätigt

307 „[...] so differenzierend dieses Dramengeflecht auch ausgelegt und in der Aufführung umzusetzen ist, so sind die Rolle und Funktion der Ausführenden wie des auditiv und optisch Mitvollziehenden ins Gesellschaftlich-Sozial-Zeitgeschichtliche hinein zu verlängern. So gesehen ist der »implizite Hörer« eine mehrstufige und mehrwertige ›Synapse‹ des Rezeptionsgefüges.“ [Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 209]

308 „Bei diesen Texten gewinnt man den Eindruck, als ob der Autor mit seinen kommentierenden Hinweisen sich eher von den erzählten Vorgängen distanzieren als ihren Sinn verdolmetschen wollte. Die Kommentare wirken wie bloße Hypothesen und scheinen Bewertungsmöglichkeiten zu implizieren, die sich von den aus den erzählten Vorgängen unmittelbar ableitbaren unterscheiden. Dieser Eindruck wird durch die Tatsache unterstützt, daß die Kommentare zu verschiedenen Situationen wechselnde Standpunkte des Autors erkennen lassen. Soll man dann dem Autor noch trauen, wenn er kommentiert?“ [Iser: Appellstruktur, S. 239] – Vgl. dazu auch Hoffmanns „polyphone Erzählweise“ und siehe Anm. 9, S. xix.

309 „Statt mit einer einheitlichen Optik versehen sie den Leser mit gewissen Einstellungen, die er nachvollziehen muß, um sich das Geschehen entsprechend zu erschließen; sie überziehen die Geschichte mit Beobachterperspektiven, deren Orientierung allerdings wechselt.“ [Iser: Appellstruktur, S. 239]

#### 4. Hörerlenkung und Rezeption über Umwege

würde, dessen Umsetzung im eigenen Werk jedoch eine Wandlung erfährt, die je nach Grad und Charakter ihrer Variation zum Bezugshintergrund Stellung nimmt: anerkennend, ergänzend, kritisch, karikierend, demontierend und anderes mehr. Insofern lässt sich auch in der Musik eine Art von kommentierender Referenztechnik denken, mit welcher der Komponist sich und sein Werk in einen historischen Kontext setzt, der übergeschichtliche Züge trägt und sich somit bis zu einem gewissen Grad noch heute rekonstruieren lässt.

Diese Art der Leser- bzw. Hörerlenkung schließt die Beschäftigung mit dem Urheber des rezipierten Werkes zwangsläufig mit ein: Erst genauere Kenntnisse über den Autor und eine eingehende Überprüfung seiner „Arbeitshaltung“, gegebenenfalls im Gesamtwerk, können einen verlässlichen Zugang zum Einzelwerk ermöglichen. Im Rahmen seiner Untersuchung zur „Appellstruktur der Texte“ resümiert Iser:

„Für die Provokation des Urteilsvermögens sorgt der Kommentar auf zweierlei Weise: Indem er die eindeutige Bewertung des Geschehens ausspart, schafft er Leerstellen, die eine Reihe von Erfüllungsvariablen zulassen; da er aber zugleich Möglichkeiten der Bewertung anbietet, sorgt er dafür, daß diese Leerstellen nicht beliebig aufgefüllt werden. So bewirkt diese Struktur zum einen die Beteiligung des Lesers an der Bewertung, zum anderen aber die Kontrolle derjenigen Reaktionen, denen die Bewertung entspringt.“ [Iser: Appellstruktur, S. 239 f.]

Somit gewinnen jene Konstitutionsweisen fiktionaler Texte an Bedeutung, welche bestimmte Verfahren wie die Schnittechnik, aber auch die der Montage<sup>310</sup> oder Segmentiertechnik einbinden, die Hoffmann häufig in seinen literarischen Werken einsetzt, aber nachweislich aus der besonderen Art seiner musikalischen Kompositionstechnik ableitet und daraus überträgt. Zur weiteren „Appellstruktur“ musikalischer Werke zählen nämlich ebenfalls Kompositionsverfahren, welche eine „verhältnismäßig hohe Freigabe hinsichtlich der Anschließbarkeit ihrer Textmuster“ bzw. der Kombinierbarkeit ihres musikalischen Materials und demzufolge gleichfalls einen relativ hohen „Grad von Performanz bei geringer Präskription für die dem Leser abgeforderte Aktivität“ aufweisen [ebd., S. 241]. Damit ergeht an den Rezipienten – den „impliziten“ Leser wie Hörer – die grundlegende Aufforderung „zu entdecken“, und zwar historisch wie strukturell [ebd., S. 243 bzw. Kap. III und IV].

Besondere Beachtung verdienen hinsichtlich der wechselseitigen Beeinflussung von Komponist und Publikum gleichfalls jene Studien innerhalb der „Epigonenforschung“, welche die Orientierung zeitgenössischer Kleinmeister an den jeweils „Großen“ ihrer Epoche als eine „Art Lackmuestest genuiner schöpferischer Rezeption“ werten und somit eine „selbstidentifikatorisch gefilterte Einflußumlenkung und -brechung“ voraussetzen, welche ihre „Wegspur“ durch die gesamte Rezeptionsgeschichte zieht. Die stärkere Berücksichtigung „nachstufiger (nachgestellter) Komponisten“ rehabilitiert demnach „nicht nur Folienfiguren“ am Rande der Musikgeschichte, sondern zeigt, wie deren Rezeptionshaltung Kontexte bildet und öffnet

310 „Dagegen sind das Verfahren der *Montage* und die künstlerische Struktur der *Collage*, beide ohnehin nicht musikalischen Ursprungs, sondern aus der Film- bzw. Fototechnik und aus der Bildenden Kunst entlehnt, ebenso gut mit sprachlichen wie mit musikalischen Mitteln zu realisieren. Collagetechniken eröffnen der Literatur dabei die Dimension der Vertikale, d. h. der Gleichzeitigkeit und Mehrschichtigkeit formaler und inhaltlicher Elemente, und erlauben es, ‚in den linearen Textablauf multiple Stimmführungen einzubauen‘“ [Helmut Heißenbüttel: Anmerkungen zur konkreten Poesie. In: Text und Kritik, H. 25, Stuttgart 1970, S. 20, zit. bei Gruhn: Musiksprache, S. 102f.]

## VI. Erste rezeptionsästhetische Ansätze

[Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 207].<sup>311</sup> Gewissermaßen entscheidet also das „Feedback“ zeitgleicher Komponisten und die umgelenkte Rückkopplung des durch ihre Werke mitgeprägten Publikums den „Erfolg“ der ursprünglichen Komponistenintention, so daß die sogenannten „Epigonen“ quasi den Verständnishorizont für den zeitgenössischen Hörer bestimmen und somit erst die Grundlage für die maßgebliche Rezeption der Werke „höchstrangiger Komponisten“ bereiten! In diesem Zusammenhang finden die Einzelanalysen vergleichbarer WerkGattungen von Hoffmann zur Seite zu stellenden Zeitgenossen ihre Berechtigung für den Rahmen der vorliegenden Arbeit. Die Weiterentwicklung der beschriebenen Techniken und Verfahren bis hin zum Roman des 20. Jahrhunderts hat erwiesen, wie sehr musikalische Strukturen und Ideenumsetzungen in die Darstellung abstrakter Inhalte eingeflossen sind; als einer der Ausgangspunkte für diesen Prozeß gilt und galt von jeher auch in der Forschung das literarische Werk E. T. A. Hoffmanns und seiner Zeitgenossen. Die hier vorgenommene Studie erweitert diese Betrachtungsweise um die Analyse Hoffmannscher Kompositionsverfahren, welche ausschlaggebend auf seine Erzähltechniken eingewirkt und somit bereits einen „umgelenkten“ Einfluß auf die Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts ausgeübt haben.

---

311 „Obgleich es keine Maßskala rezeptiver Einflußbrechung gibt, läßt die kompositorische (innermusikalische) Kompositionsgeschichte des 19. Jh. keinen Zweifel daran, daß Beethovens ›Werkgewicht‹, dessen katalysatorisches Wirkungspotential das aller anderen Komponisten – Bach ausgenommen – übertraf, im Einzugs-horizont der Rezipienten zugleich die Prismen rezeptiver Brechung forcieren half.“ [Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 207] – Vgl. dazu auch den Aufsatz von Kropfinger: Komponieren nach Beethoven und die Ausführungen in Kap. D.II.6. d. Arb.

**Teil B**

**Quintette**



# I. Harfenquintett c-moll AV 24 von E. T. A. Hoffmann

Im Vergleich zur Sinfonie verlegt sich Hoffmann auf kammermusikalischem Gebiet und hier insbesondere mit dem Harfenquintett c-moll auf einen Instrumentalbereich, der einerseits durch seine (nur für heutige Begriffe) ungewöhnliche Besetzung und andererseits durch die damit verbundene aparte Klangwirkung besticht. Obwohl sich einige strukturelle Parallelen aus der Auseinandersetzung mit der Sinfonie wiederfinden lassen, bedingt die kleinere Besetzung und vor allem die Kombination der verschiedenen Instrumentalklänge andere Schwerpunkte, die sich am markantesten in der experimentellen Monothematik fast aller drei Sätze des Quintetts ausprägen.

## 1. Entstehung und Rezeption

Da weder die Autographe der Partitur noch jene der teilweise erhaltenen Stimmen datiert sind, lassen sich die Angaben dazu nur aus Hoffmanns Angeboten der fertigen Komposition schließen. Erstmals nennt er das Harfenquintett im Zusammenhang mit der Empfehlung seines Freundes Julius Eduard Itzig an den Leipziger Verleger Ambrosius Kühnel in einem Brief vom 27. Oktober 1807:

„Ew. Wohlgebohren bin ich durch Herrn Itzig, der so eben von Leipzig komt und der die Güte hatte Ihnen in meinem Nahmen ein HarfenQuintett zum Verlage anzubieten, bekannt geworden, und ich eile eine Verbindung anzuknüpfen, die mir in jeder Hinsicht äußerst angenehm seyn würde. Sie haben gegen das erwähnte Quintett in *C moll*, das gegründete Bedenken aufgestellt, daß es seiner Schwürigkeit wegen wenig gesucht werden würde, indessen ist die HarfenParthie nicht allein auf dem Piano sehr ausführbar, sondern dieses leztere Instrument macht auch, wie ich mich selbst überzeugt habe, in dem Quintett eine sehr angenehme Wirkung. Man könnte daher sagen: Quintett für die Harfe oder das Pianoforte pp und vielleicht würden Sie unter dieser Modalität den Verlag des Quintetts, welches, wie ich glaube, wohl sein Glück machen würde, um so mehr übernehmen, als ich übrigens die Bestimmung des Honorars ganz Ihnen überlasse. [. . .]“<sup>312</sup>

<sup>312</sup> Briefwechsel I, S. 222 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 65; unverständlicherweise erinnerte sich der (sich inzwischen in Hitzig umbenannte) Herausgeber von *Aus Hoffmann's Leben und Nachlaß* (1823) nicht mehr an sein damaliges Bemühen und datierte das Harfenquintett auf 1812. [Schnapp: Dokumentenband, S. 573, Anm. 1]

## I. Harfenquintett c-moll AV24 von E. T. A. Hoffmann

An dieser Stelle schlägt Hoffmann nachdrücklich die alternative Besetzung mit einem Pianoforte anstelle der Harfe vor,<sup>313</sup> was für ihn, indem er die gleichwertige Klangwirkung hervorhebt, offenbar keine Schmälerung des Werkes oder bloße Konzession an den Verleger darstellt. Diese Wahlbesetzung wird zum einen durch Hoffmanns eigenen Fertigungsgrad im Harfenspiel, der nur in einem gelegentlichen Fantasieren bestand,<sup>314</sup> begründet und zum anderen durch die spieltechnischen Voraussetzungen der zeitgenössischen Hammerflügel unterstützt, die beim Anschlag durch Verschiebung der Hämmer einen harfenähnlichen Ton erzeugen konnten.<sup>315</sup>

Weder die Bitte an Kühnel noch der Versuch bei Nägeli in Zürich vom 15.03.1808, das Harfenquintett zu drucken,<sup>316</sup> waren von Erfolg gekrönt, so daß die Autographen nach Hoffmanns Tod zunächst zusammen mit dem restlichen Nachlaß in die Königliche Bibliothek in Berlin überführt wurden, danach erst von Gustav Becking 1922 publiziert und nach dem zweiten Weltkrieg von Kistner & Siegel nachgedruckt worden sind. Autographe Partitur und Stimmen liegen heute in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin unter der Akzessionsnummer M 1185, ursprünglich als Teil eines Konvoluts mit Vokalwerken Hoffmanns, ab 1937 separat gebunden. Hoffmanns selbst ausgeschriebene Stimmen lassen auf aufführungspraktische Zwecke schließen, welche wahrscheinlich mit jenen Aufführungen in der „Musikalischen Ressource“ zu Warschau zusammenhängen, bei welchen gleichfalls die Sinfonie erstmals gespielt worden ist.<sup>317</sup>

---

313 Interessant ist in diesem Zusammenhang Hoffmanns Vergleich von Klängen in einem Brief an Hippel vom 15.3.1797: „[. . .] eigentlich wollte ich bemerken, daß die Liebe zur Freundschaft sich verhält, wie der Akkord der AeolsHarfe, der alle Fibern erschüttert, zu den angeschlagenen Saiten des FortePiano, die sanft und lange in der Seele nachklingen. – [. . .]“ [Briefwechsel I, S. 117 f., Hinweis bei Minssen: Äolsharfen, S. 23] – Zur Äolsharfe siehe Kap. B.VI. d. Arb.

314 Schnapp [Dokumentenband, S. 10 (Einleitung)] erwähnt dazu zwei Briefstellen Hoffmanns: a) Brief an Hippel vom 25.11.1795: „In der Nacht ist mein Geist am thätigsten, und wenn ich ungenirter wäre, würden die Produkte mancher glücklich durchträumten Nacht Musterstücke ihrer Art seyn. Die Ouverture zum neuesten Motett, dem noch die Vollendung fehlt, habe ich in der Nacht gesetzt, indem ich bloß den Baß auf des J. Harfe die eben in meiner Stube stand probirte, und ich versichere Dich, daß diese Ouverture das einzige von meiner Arbeit ist, was mich das Inwohnen eines musikalischen Genies vermuthen läßt [. . .]“ [Briefwechsel I, S. 69 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 17]; b) Brief an Hippel vom 25.01.1796: „Weißt Du, daß ich auf der Harfe spiele? – Schade ist's nur, daß ich mich nicht zwingen kann auf der Harfe nach Noten zu spielen, sondern nur immer fantasire, wodurch ich aber viel Fertigkeit gewinne. Sollt ich künftig nach M[arienwerder], so bringe ich 3 Instrumente mit: 1) ein kleines Klavier, 2) eine Wienerharfe, 3) eine Violine – [. . .]“ [Briefwechsel I, S. 82 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 19]

315 Vgl. Allroggen im Vorwort zur Kammermusik sowie Zingel in Kap. B.IV.1. d. Arb.; zu dem laut Allroggen nicht näher definierbaren Begriff der „Wiener Harfe“ mag ein Hinweis Zingels zur historischen Entwicklung hilfreich sein: „Im Wiener Prater werden Harfenspieler noch zu *Grillparzers* Zeiten gehört. Nachdem man der Harpanetta oder Spitzharfe, einer Art später ‚Harfenzither‘, wie sie *Ph. Eisel* im ‚Musicus autodidactos‘ von 1738 genau beschreibt, ‚samt allen dazu gehörenden Nägeln (Fingernägeln!)‘ den Abschied gegeben hatte (*J. Mattheson* in ‚Das neueröffnete Orchestre‘ von 1713), war die kurzerhand als ‚Davidsharfe‘ bezeichnete Form – ob diatonisch oder chromatisch bezogen oder mit Haken versehen – die gebräuchliche. Hieß die eben genannte kleine Form auch ‚Tischharfe‘, ‚weil man sie auf so etwas stellt, wenn man sie spielt‘ (so *J. A. Hiller* in seiner Geigenschule), so wurden die jetzt üblichen Harfen gemeinhin auf den Boden gestellt, der Spieler hat das Instrument zwischen den Knien. Gegenüber der kostbaren Pedalharfe hielten sich wohlfeilere Sorten lange, sie wurden auch im Gegensatz zu ‚französischen‘ oft ‚die deutschen‘ genannt.“ [Zingel: Entwicklung, S. 39 f.]

316 „Den 15<sup>t</sup> Maerz zwey Sonaten und ein HarfenQuintett nach Zürich an Naegeli geschickt in Folge seines freundlichen Schreibens vom 4 Febr: 1808. [. . .]“ [Briefbuch vom 15.03.1808 in: Schnapp: Dokumentenband, S. 70]

317 Schnapp: Vortrag, S. 9 und Allroggen im Vorwort zur Kammermusik.

Leider ist nicht bekannt, was Hoffmann zur Komposition eines Harfenquintetts veranlaßt haben bzw. wodurch er gerade auf eine derartige Besetzung verfallen sein könnte. Die zeitgenössische Harfenliteratur eines Spohr, Dussek, Wölfl oder auch Ries und Steibelt befriedigte seine Ansprüche an Form und Gehalt gewiß nicht, wenn man die Rezensionen als Maßstab ansetzt. In bezug auf Spohr fiel die Besprechung von dessen erster Sinfonie, wie in Kapitel A.II.3.1 [Zitat S. 36] aufgezeigt, allerdings sehr lobend und empfehlend aus und erläutert im vorletzten Abschnitt eine „Gattung“, welche nach Hoffmanns Geschmack die durchsichtigsten Stimmfugungen liefert, ohne sich dabei auf eine bestimmte Besetzung festzulegen: das Quartett.<sup>318</sup>

Für die Wahl der Harfe als eingegliedertes Ensemblemitglied, wie es im c-moll-Quintett der Fall ist, statt als ausschließlich solistisches Instrument können einige literarische Ansätze über die Instrumentalcharakteristik aus Hoffmanns belletristischen Werken näheren Aufschluß erteilen [siehe Kap. B.IV. d. Arb.]. Möglicherweise haben aber auch einfach instrumentengeschichtliche Entwicklungen den Ausschlag gegeben.

## 2. Zur Forschungslage

Bei Hans Joachim Zingel [19. Jahrhundert, S. 22 und 24]<sup>319</sup> werden die meisten Urteile der älteren Forschung über Hoffmanns Harfenquintett zusammengefaßt, welche einerseits auf die ungewöhnliche Besetzung abzielen und die Harfe als für die Frühromantik typisches Stimmungsschaffendes Instrument<sup>320</sup>, als ein „Klavier höherer Ordnung“<sup>321</sup>, charakterisieren und sich andererseits mit der Datierungsproblematik beschäftigen, wobei ein allgemeiner Konsens über die Entstehung in der Warschauer Zeit bis „spätestens 1807“ herrscht<sup>322</sup>, wie auch aus den im obigen Kapitel B.I.1. angeführten Briefstellen hervorgeht. Zingel [19. Jahrhundert, S. 24] selbst betont, daß „die Harfe sehr wohl die in sie gesetzten Erwartungen zu erfüllen imstande ist“ und die Komposition über ihre einzigartige Besetzung hinaus „integrierende Elemente der deutschen Frühromantik herausstellt“.<sup>323</sup>

318 Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 217] bemerkt allgemein, ohne Bezug auf Hoffmannsche Äußerungen: „Kammermusik läßt ein viel subtileres und filigraneres Stimmengewebe zu als Orchestermusik. Hinzu kommen im vorliegenden Fall die Möglichkeiten der Harfe, die zum Beispiel solistisch-konzertant gegen das Streichquartett geführt werden kann. [...] Die anspruchsvolle Harfenstimme, wenn auch eher klavieristisch behandelt, bietet dem Spieler reichlich Gelegenheit, sein Können unter Beweis zu stellen.“

319 Nach Meinung von Zingel [Entwicklung, S. 43] sind innerhalb der romantischen Epoche „nur zwei Meister von Rang als Komponisten“ zu nennen: Hoffmann und Spohr; vgl. auch Zingel: Geschichte, S. 458.

320 „Ebenfalls der deutschen Frühromantik verhaftet sind die Harfenwerke von E. Th. A. Hoffmann und Louis Spohr. Bei beiden zeigt sich unübersehbar die oft ‚kommentierte Vorliebe der Romantik für gewisse Instrumente‘ und so auch für die Harfe, kurzum für Instrumente, die ‚durch ihren Klangcharakter wie durch die Fülle der durch ihren Klang geweckten Assoziationen romantische Stimmungen auszulösen vermögen‘. [W. Hilbert: Die Musikästhetik der Frühromantik. Remscheid 1911, zit. bei Zingel [19. Jahrhundert, S. 22]; vgl. auch Istel, Mersmann und Kroll [Musiker]; letzterer hebt ebenso wie Greeff [S. 193] als geistige Basis die Affinität zur ‚c-Moll-Stimmung Beethovenscher Frühwerke‘ im Kopfsatz hervor, während das Adagio ganz ‚mozartisch‘ sei und erst im Finale ‚zum erstenmal so etwas wie Hoffmannscher Geist‘ auftauche. [Kroll: Musiker, S. 103]

321 Vielzitiertes Schlagwort von Gustav Becking aus dem Vorwort zur Neuausgabe bei Kistner & Siegel von 1922, so auch bei Zingel: Entwicklung, S. 44: „Für den Dichtermusiker *Hoffmann* sollte die Harfe ‚ein vollkommeneres, seinen Absichten besser entsprechendes Klavier höherer Ordnung‘ [Becking-Zitat] bedeuten, und mit dieser Einstellung ist er an das Quintett, das unter seinen musikalischen Werken zweifellos zu den vollkommensten gehört, herangegangen. Seine wie *Spohrs* Kompositionen rechnen noch nicht mit der Doppelpedalharfe.“

322 Vgl. auch bei Kroll [Musiker], Greeff, Ehinger [Musiker] und Allroggen [Verzeichnis].

323 „In ihrer Bedeutung für die Harfe steht Hoffmanns Schöpfung überdies auf gleicher Höhe wie die Kompositionen, die die Harfenisten Louis Spohr verdanken.“ [Zingel: 19. Jahrhundert, S. 24] – Einen dahingehenden Vergleich präsentieren die Abschnitte B.V.2. und C.II.2. d. Arb.

## I. Harfenquintett c-moll AV24 von E. T. A. Hoffmann

Zusammen mit dem Scherzo des noch zu untersuchenden E-dur-Trios erfahren insbesondere die Rahmensätze des Quintetts hinsichtlich ihrer technischen Perfektion höchste Wertschätzung.<sup>324</sup> Wie bereits Gerhard Allroggen im Vorwort zur Partitur [Kammermusik] und mit dem Verweis auf sein chronologisch-thematisches Verzeichnis der Hoffmannschen Kompositionen [Allroggen: Verzeichnis, S. (17) der Vorbemerkungen] andeutet, handelt es sich bei diesem Werk zusammen mit dem als nächstes zu besprechenden Klaviertrio um die beiden einzigen erhaltenen Kammermusikwerke, da ein im selben Zeitraum entstandenes Klavierquintett D-dur (1805/07) nebst einigen anderen Klavierwerken verschollen ist.<sup>325</sup>

### 3. Analyse

Auch das Harfenquintett weist Züge einer bewußten Konstruktion hinsichtlich einer übergeordneten Werkeinheit auf, und zwar sowohl in den Einzelsätzen als auch in den Sätzen untereinander sowie werkübergreifend im Vergleich der „Motivik“ mit der Sinfonie und dem Klaviertrio. Im Quintett kristallisiert sich bereits Hoffmanns Tendenz zu einer gesteigerten Kontrapunktik hin zur Kopplung einzelner Takte als Versatzstücke heraus, wie sie dann im Trio perfektioniert werden wird. Allerdings gestalten sich die Übergänge hier noch weit weniger organisch, der Hang zur „Permutationstechnik“ der motivischen Bausteine erreicht jedoch im Allegro-Finale seinen ersten Höhepunkt. Personalstilistisch läßt sich das Harfenquintett als ein Zwischenschritt von der Thementransformation und Motivvariation der Sinfonie zur ausgeklügelten Satztechnik durch das Jonglieren mit mehreren Themen im Klaviertrio begreifen. Hoffmanns kompositorische Entwicklung weist demnach deutlich fixierbare Stationen auf, die sich anhand der Rezensionen zu Werken der entsprechenden Gattungen in ihren experimentellen Stadien nachvollziehen lassen werden.

#### 3.1 *Allegro moderato* (C, c)

Der Kopfsatz versucht eine Einheit herzustellen, indem im Gegensatz zur Sinfonie statt vieler Themen hier nur ein einziges in eine Art „Sonatenform“ eingebettet wird [siehe Schema S. 415 im Anhang d. Arb.]. Daß eine zu enge Orientierung „an einem von Beethoven abstrahierten ‚Idealtypus‘ einer Sonatenhauptsatzform“ fehlschlagen muß, hat Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 217] bereits zu Werbecks Studie von 1978, welche gleichfalls den ersten Satz betrachtet und Carl Maria von Webers B-dur-Klavierquartett zum Vergleich heranzieht, angemerkt.<sup>326</sup>

324 Vgl. u. a. Sölle/Seifert, S. 254: „Technisch-formal gehören das Harfenquintett [...] und das E-dur-Trio [...] überdies zu den vollkommensten musikalischen Schöpfungen Hoffmanns.“

325 Vgl. dazu die Nachschrift zu Hoffmanns Brief an Kühnel vom 27.10.1807 unter Punkt 6: „Quintett für das Piano, 2 Violinen Bratsche und Baß in D dur.“ [Briefwechsel I, S. 224 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 66] – Siehe Zitate S. 117 und S. 30 d. Arb.

326 Werbeck [S. 19] konstatiert nämlich angesichts der Entfunktionalisierung durch die Monothematik und der Variationstechnik durch Reihung: „Wenn aber alle Formteile (Hauptsatz, Seitensatz, Überleitung, aber auch Exposition, Durchführung und Reprise) aus dem gleichen, nahezu völlig einheitlichen Material bestehen, kann es keine spezifische Funktionalität dieser Teile mehr geben [...]. Die einzelnen Abschnitte erscheinen lediglich als mehr oder weniger deutliche Variationen eines relativ simplen Grundmodells; ursprünglich einmal hypotaktisch, d. h. in ihren Beziehungen zueinander eindeutig festgelegt, werden sie zu parataktischen Reihungen. So können sie zwar eine äußerliche motivisch-thematische Einheitlichkeit garantieren, gefährden aber den inneren Zusammenhalt durch eine zwangsläufige Aufweichung der Form.“ Schon Werbecks Prämisse muß an Hoffmanns völlig anderem Werkanspruch scheitern: „Damit wird in aller Schärfe das Dilemma deutlich zwischen dem Postulat motivisch-thematisch einheitlicher Kompositionsweise, die ohne Öffnung der

Die erste Violine führt ein viertaktiges Thema vor, welches sofort im Anschluß durch alle Stimmen hindurch einzeltaktig aufgespalten und im folgenden permutiert wird.<sup>327</sup>



### Notenbeispiel 58

Gleich ab dem fünften Takt wird aus der Vorschlagsfloskel des Vortaktes ein bedeutsames Anschlußmotiv, ein „1-taktiger Kontrapunkt“ [Wagner, S. 70 f.], gewonnen, welches nacheinander von der Viola, der zweiten und dann von der ersten Violine aufgegriffen und mit den ersten drei Takten kombiniert wird. Um die Ableitung von Takt 5 aus dem Vortakt besser zu verdeutlichen, sei hier nochmals die gesamte Wiederholung der Passage in der Harfe (T. 9 ff.) abgebildet:



### Notenbeispiel 59

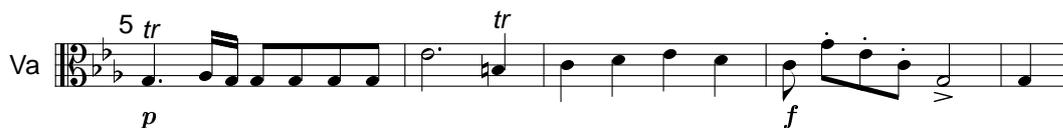
Der vierte Takt erlangt somit für den gesamten Satz elementare Bedeutung, indem er nicht nur die Übergänge zwischen den einzelnen Motivblöcken und Satzteilen bildet, sondern auch als sozusagen „zweites Thema“ zwischen Vorder- und Nachsatz vermittelt, welche wie beim A- und B-Thema der Sinfonie durch 20 Takte getrennt auftreten (T. 25) [Notenbeispiel 61]. Vergleichbar sind sogar die motivischen Charaktere, indem Motiv a1 des Quintetts, d. h. bereits der erste Takt, wie Thema A der Sinfonie mit einem Quartsprung abwärts anhebt und Triller in die Thematik fest einbaut, während Motiv a4, d. h. Takt 4, wie Thema B hauptsächlich Tonrepetitionen und kleine Intervallschritte vereinigt. Die konkrete Form des aufgrund der monothematischen Anlage einzigen Themas des Kopfsatzes ergibt sich zu Beginn als a1a2a3a4a4(a1)[. . .] mit variablem „Anhang“.<sup>328</sup>

Binnenabschnitte und Vermeidung von Gegensätzen nicht denkbar scheint, und der Garantie zyklischer Geschlossenheit, die ohne Kontraste kaum vorstellbar ist.“ [Werbeck, S. 20] – Auch die Anwendung der konventionellen analytischen Begriffe ist im Falle Hoffmanns gänzlich hinfällig; siehe dazu am Ende des Kap. A.I.3. u. a. Anm. 66, S. 12 sowie Voglers alternative Terminologie in Kap. A.IV.5..

327 Mersmann [S. 12] verweist (wie Becking) auf die beiden grundlegenden Vorbilder im Falle des Harfenquintetts, Beethoven und Bach: „Das Thema des Hauptsatzes trägt alle Elemente der Entwicklung in sich. Der viertaktige Vordersatz ist klanglich gespannt und atmet das Pathos Beethovens. Das klopfende Motiv des Nachsatzes (wie es wörtlich in Beethovens F-dur-Violinsonate vorgezeichnet war) ist als polyphon steigender Kontrapunkt zum Wiedereinsatz des Themas zu verstehen. [...] Die Dimensionen des Satzes sind gering, seine absolute Konzentration auf das Thema, das völlige Fehlen wesentlicher neuer Gedanken ganz unromantisch. Das Formbild wächst aus einer klaren, fast schematisch gliedernden Anreihung der Teile heraus und ist ebenso primitiv wie die Gestaltung selbst, welche sich von den festen Konturen des Themas nirgend zu lösen vermag und ein Entwicklung lediglich durch angedeutete Polyphonie bezeichnet.“ – Im Gegensatz zu dieser Sicht als eher „klassizistisches“ Werk hält Heuß gerade das „Fehlen von Gegensätzen“ für ausgesprochen romantisch. [Alfred Heuß: Kammermusikabende. Leipzig 1919, S. 74]

328 Darauf bezieht sich auch Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 220]: „Die formale Geschlossenheit korrespondiert, wie zu sehen war, mit einer äußerst strikten Einheitsgestaltung. Eine derart konsequente Monothematik steht auch unter Hoffmanns Werken einzig da.“ – Bereits Greeff [S. 193] meinte dazu: „In diesem Werke gelingt es

I. Harfenquintett c-moll AV24 von E. T. A. Hoffmann



Notenbeispiel 60

Ebenso analog zum B-Thema der Sinfonie verläuft demnach die verdeckte Einführung des eigentlichen „Nachsatzes“<sup>329</sup> im Harfenquintett ab Takt 25 im Anschluß an die Unterstimme der Harfe [a1 bis a4] auf der Tonikaparallele Es-dur:



Notenbeispiel 61

Im Cello scheint in Takt 25 ein Motiv auf (*dolce*), das sich aus dem zunächst durch seinen emphatischen Oktavsprung in der ersten Violine exponierten, „rätselhaften“ Takt 19 ableitet und als (b) bezeichnet wird, weil dieses Motiv Bestandteil des Nachsatzes und somit des „zweiten Themas“ ist [Notenbeispiel 62]. In ähnlicher Form wird es ebenfalls vom Cello als B-Thema [b1] in Takt 31 des zweiten Satzes eingeführt werden [Notenbeispiel 69]. Es handelt sich dabei jedoch um keine echte „Antizipation“ wie später im Finale; auch in der Sinfonie werden, wie im ersten Großkapitel A. d. Arb. aufgezeigt, des öfteren Themen und Motive vorweggenommen. Der simplen Skala abwärts in Takt 20 folgt die Floskel von a4:



Notenbeispiel 62

Hierbei wird den bekannten Motivbausteinen noch eine kadenzierende Wendung a5 hinzugefügt (T. 29) [Notenbeispiel 61], welche in ähnlicher Form auch in der Sinfonie und im Trio unter der C-Thematik als Schlußfloskel zu finden ist [Notenbeispiele 21 (Sinfonie) und 87 (Trio)]. Dem nachgeholten fünftaktigen Nachsatz folgt ab Takt 30 in der Harfe unmittelbar die maximale Reduktion des ersten Thementaktes zu Motiv a\*, das die anfänglichen Trillerfiguren durch eine Punktierung ersetzt, bereits marginal in der Sinfonia eine Rolle gespielt hat, besonders aber im Scherzo des E-dur-Trios an Bedeutung gewinnen wird [Notenbeispiele 28 (Sinfonie) und 98 ff. (Trio)].

Hoffmann, die *innere* Einheit der Gedanken durch eine äußerst geschickte Abwandlung der Themen auch äußerlich in die Erscheinung treten zu lassen. [...] Haupt- und Seitenthema des ersten Satzes sind aus demselben Material entwickelt: Das Seitenthema erscheint als *Dur*-Abwandlung des Hauptthemas. Trotzdem ist aber der düstere, etwas dämonische Charakter durchgehend gewahrt.“

329 Bei Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 221] wird das Verhältnis der Takte 1–4 und 5–8, A und B genannt, als zwei Hälften eines Themas beschrieben, die ohne irgendeine wechselseitige Ableitung nebeneinanderstehen: „Die Melodie von A kehrt in B unvollständig wieder, und zwar als Kanon zwischen Cello und Bratsche. Darüber liegen drei einander imitierende Einsätze eines neuen Motivs. B ist also eine Art variierte Wiederholung mit Kontrastmotiv, einem herkömmlichen Nachsatz nur bedingt ähnlich.“

**Notenbeispiel 63**

In alternierenden Motivblöcken zwischen Harfe und Streichern moduliert der Satz ab Takt 36 über die beiden Kernmotive a1 und a4 sowie deren themenbildende Abwandlungen zur Wiederholung des Satzanfangs ab Takt 46, allerdings unter Streckung des Vordersatzes auf fünf Takte durch den Einschub eines weiteren a3-Taktes, so daß Thema A' die Form a1a2a3a3[...] erhält.<sup>330</sup>

**Notenbeispiel 64**

Das Motivfragment a\* mündet nach der Wiederholung des gesamten ersten Satzteiles in eine Art „Durchführung“ in es-moll (ab T. 63), in welcher ausschließlich besagte Hauptmotive a1 und a4 mit ihren Varianten zwischen den einzelnen Stimmblöcken (hohe gegen tiefe Streicher und Streicher gegen Harfe) hin und her wechseln. Als Neuheit treten in den Takten 73 und 74 in der ersten Violine kombinierte Elemente aus den Motiven a4, (b) und a5 auf, bevor es ab Takt 75 zur Wiederaufnahme der Passage ab Takt 21 in As-dur mit eingeschalteter A'-Motivik (ab T. 80) überleitet.

**Notenbeispiel 65**

Die Reprise des gesamten Satzes (bis Takt 62) erfolgt danach ab Takt 93 mit geringfügigen Änderungen auf der Tonika und schließt nach einer Generalpause (T. 156) mit dem ersten Teil der A'-Motivik.

Im Grobraster läßt sich der Kopfsatz auch folgendermaßen darstellen, wenn man die ersten 20 Takte als Vorstufen (I\* + II\*) des Vorder- (I) und Nachsatzes (II) statt als „echtes“ A- und B-Thema betrachtet, wobei die monothematische Anlage noch deutlicher hervortritt:<sup>331</sup>

330 Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 219 f.] betont, daß die jeweiligen Schlußakte der Exposition wie der Reprise motivfremdes kadenzierendes Figurenwerk bringen, so daß man „erstmal von einer wenn auch nur embryonalen Schlußgruppe sprechen“ könnte.

331 Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 217–219] bemerkt zur Struktur des Kopfsatzes: „Die motivische Arbeit dieses Satzes übertrifft denn auch an Dichte und Konsequenz alle bisher untersuchten Orchestersätze. [...] Der formale Aufbau ist – auch für Hoffmann – ungewöhnlich konstruktivistisch: [...]“ – Es folgt an dieser Stelle ein Formschema, welches sich von diesem hier dadurch unterscheidet, daß Keil von einem Haupt- und Nebensatz mit verhältnismäßig regulären Phrasen ausgeht anstatt von einem einzigen „Thema“, dessen einzelne Takte permutiert und in die Großform A/A' übertragen werden.

**Tabelle 19: E. T. A. Hoffmann,  
Harfenquintett c-moll AV 24 (vor 1807),  
Struktur des Kopfsatzes**

[III = Überleitung mit thematischem Material, V1 = 1. Violine; Ho = Harfe, Oberstimme; Hu = Harfe, Unterstimme; Str = Streicher; \* = Vorstufe]

A					A'			A	A'			A					A'			
I*	II*	I	II	III	I	II	: III	I	II	III	I*	II*	I	II	III	I*	II	III	I	
V1	Ho	Hu	Str	alle	V1	Hu	alle	Hu	V1	alle	V1	Ho	Hu	Str	alle	V1	Hu	Str	Str	
8	8+4	4	5	16	5	5+5	14	5	5	8	8	8+4	4	5	16	5	5	9	6	

Die Struktur des Kopfsatzes unterstreicht einmal mehr Hoffmanns „Hang zum Sezieren“, einem Experimentieren mit musikalischen Mitteln, das ausgefallene formale Lösungen erzielt und sich einer Einzwängung in herkömmliche Muster entzieht.<sup>332</sup>

### 3.2 Adagio (2/4, As)

Der langsame Satz ist noch vielschichtiger aufgebaut, d. h. seine Taktbausteine sind zahlreicher und stärker auseinander abgeleitet [siehe Schema S. 416 im Anhang d. Arb.].<sup>333</sup> Er weist eine ähnliche Struktur wie der erste Satz auf, nur ist eine Konzeption gemäß der Sonatenhauptsatzform durch die deutlicher getrennten Themen besser erkennbar. Wieder stellt die erste Violine das viertaktige Kopffthema vor, dessen Bauelemente jedoch nicht auseinandergerissen werden, sondern jeweils zweitaktige Einheiten bilden, wie auch die Nachsatz-Motive a5 und a6 (T. 5 und 7) meist zweitaktig auftreten.

**Notenbeispiel 66**

332 Einen interessanten Interpretationsansatz zur Struktur des Kopfsatzes bietet Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 222]: „Überblickt man den Satz nochmals im Ganzen, erkennt man seine Ähnlichkeit mit dem Grundriß einer Fuge. Die Themeneinsätze I–V [vgl. die ersten vier Großabschnitte A bis zum zweiten A' im obigen Schema] entsprechen den Durchführungen, die Verarbeitungsblöcke den Zwischenspielen. Der von Werbeck vermißte Themendualismus ist in diesem Satz quasi in das Thema selbst verlegt worden. Ob man hieraus schon ein gebrochenes Verhältnis zur Sonatenform ableiten darf, ist fraglich. Angemessener scheint es zu sein, auch dem Komponisten Hoffmann ein Erprobenwollen dessen, was innerhalb der ‚Normgrenzen‘ möglich sei, zuzugestehen.“ – Renate Wagner [S. 70] relativiert allerdings sofort den Vergleich des Kopfsatzbeginns mit einer Fuge durch die Unvollständigkeit des „Nachsatzes“ und die Themenwiederholung direkt im Anschluß durch die Harfe: „Zu Beginn des Harfenquintetts (c-Moll) von E. Th. Hoffmann sind Streicher- und Harfenklang in einer Fuge miteinander verbunden. [...] T. 9 gibt der Harfendiskant das Thema wieder, während die anderen Instrumente pausieren und der Stimmenfluß nicht – wie bei einer Fuge üblich – vom einstimmigen Beginn bis zur Vollstimmigkeit fortgeführt wird. Es folgt vielmehr eine Auflösung des Klanggewebes zugunsten einer solistischen Themavorstellung, die alternierend Harfendiskant und -baß durchläuft.“

333 Von Greff [S. 195 f.] wird dies als Gefahr empfunden: „Fast alle langsamen Sätze Hoffmanns neigen dazu, sich an die innere und äußere Struktur Mozartscher Andante- und Adagiosätze anzulehnen. [...] In diesem Quintettsatz wird die Einheitlichkeit der Thematik dem ganzen Satz allerdings beinahe zum Verhängnis; denn, wo bei Mozart eine unerhörte Geistigkeit auch in den Wiederholungen immer wieder neue Rätsel schafft und löst, wird bei Hoffmann die Wiederholung zum stereotypen System, zu dessen organischer Rechtfertigung die innere Substanz nicht immer auszureichen scheint.“

Interessant gestaltet sich die Ableitung des punktierten Hauptmotivs a5' in Takt 27 und 29, welches das rhythmische Grundgerüst von Motiv a5 (T. 5) und den Sekundvorschlag von a4 (T. 4) in sich vereinigt, insbesondere bei der Themenvorstellung durch die Harfe [a4'] in Takt 12, und mit seinem markanten repetierenden Charakter zu einem der beiden zentralen Motivkerne des ganzen Satzes avanciert.



### Notenbeispiele 67 und 68

Thema B wird in der Stimmablösung von Cello und erster Violine auf der Dominante vorgeführt (T. 31 ff., *dolce*) und ist durch seinen abwärts gerichteten Sextambitus im Grunde bereits in der Anfangsmotivik enthalten, mit welcher es auch sogleich in einer „Pseudoreprise“ in Des-dur verbunden wird (ab T. 45).



### Notenbeispiel 69

Zuvor wird jedoch ab Takt 35 im direkten Wechsel mit Motiv a5' [vgl. Notenbeispiel 67] in der Harfe in den Violinen das zweite Kernmotiv des Satzes b1' aus dem ersten Takt des B-Themas (T. 31) abgeleitet. Mit seiner Tonrepetition schlägt es zudem wiederum den Bogen zum vermeintlichen „B-Thema“ des ersten Satzes und der dort besprochenen Motivableitung von a4 (Kopfsatz, T. 13) [Notenbeispiel 59].



### Notenbeispiel 70

Ab Takt 59 folgt eine identische Reprise des Anfangs auf der Tonika bis Takt 22, die Überleitung (ab T. 81) moduliert über b-moll zur regulären Reprise des B-Themas in As-dur (ab T. 89, entspricht bis T. 43), und abschließend reiht sich nach einem kurzen Es-dur-Übergang mit a-Motivik (T. 103–106) nochmals eine ungewöhnlich ausgedehnte Variation des Satzanfangs an (ab T. 107). Schematisch läßt sich die Basisstruktur folgendermaßen ausdrücken:

**Tabelle 20: E. T. A. Hoffmann,  
Harfenquintett c-moll AV 24 (vor 1807),  
Struktur des Mittelsatzes**

[Die römischen Ziffern I–III beziehen sich wie im Schema des Kopfsatzes auf die Vorder- und Nachsätze bzw. die thematischen Überleitungen, siehe vorherige Tabelle 19 d. Arb.]

A		Ü	B	(Ü)/Ü	A		Ü	B	(Ü)	A'		A/2
I	II	III	I+II	III	I	II	III	I+II	III	I	II	II
V1/H	V1+Ho/alle	Str	Vc+V1	Str+H/Str	V1/H	V1+Ho/alle	Str	Vc+V1	Str	V1/H	Str	V1
8	13	9	7+7	4/10	8	13	9	7+7	4	10	10	4

Die Stimmführung ist hier nicht mehr so verschachtelt wie im ersten Satz, den selbst die identische Reprise nicht hörbar transparenter werden läßt. Analog zum Kopfsatz (ebd., T. 156) endet nach einer Generalpause (T. 126) auch der Mittelsatz mit der Anfangsmotivik, obwohl die Entwicklung davor bereits zu einem Abschluß gekommen war, was den Eindruck einer „offenen Frage“ aufkommen läßt, wie es das Finale in noch gesteigerter Weise nahelegen wird. Für die beiden ersten Sätze lassen sich an Gemeinsamkeiten festhalten:

- Die Themen werden in der Regel nicht von Einzelstimmen vorgetragen, sondern entweder im Zusammenspiel aller Stimmen oder in taktweiser, zuweilen sogar halbtaktiger Ablösung.
- Die ersten „Themen“ bzw. „Vordersätze“ (meist lediglich 4 Takte) basieren auf einer Triller-Motivik, welche über den reinen Verzierungscharakter hinausgeht, und auf dynamischen Kontrasten.
- Die zweiten „Motivgruppen“ oder „Nachsätze“ bestehen aus Tonrepetitionen und Sekundschritten, welche neben den aus den Initialtakten gewonnenen Kernmotiven als form- und charaktergebende Satzelemente gegenübergestellt werden. Bedeutsam ist dabei der in beiden Fällen vom Violoncello eingeführte lyrische Gedanke von vergleichbarem Gestus und Intervallumfang (1. Satz, T. 25 und 2. Satz, T. 31) [Notenbeispiele 61 und 69], aus welchem sich die für das gesamte Harfenquintett charakteristischen „hämmernden“ Rhythmen herauschälen (1. Satz, T. 5 und 2. Satz, T. 36) [Notenbeispiele 60 und 70], die allerdings durch die „weiche“ Klanggebung, selbst im Falle der Besetzung mit einem Hammerflügel, aufgefangen werden.

### 3.3 Allegro (6/8, c)

Das Finale stellt eine Art „beschwingtes B-A-C-H-Thema“ an den Anfang, das aber als Motto längst noch nicht so konsequent kontrapunktisch eingesetzt wird, wie es beim „mozartschen“ Vierton-Motiv im letzten Satz des E-dur-Trios der Fall ist [siehe Schema S. 417 im Anhang d. Arb.].<sup>334</sup> Am augenfälligsten gerät hier die Versatztechnik, die nicht mehr mit Themen, sondern nur noch mit motivischen Grundbausteinen arbeitet, was eine analytische Klassifizierung

<sup>334</sup> Dazu Greeff, S. 196: „Der persönlichste Satz ist unstreitig in diesem Werk das Finale. Es ist gewissermaßen ein anders geartetes Seitenstück zu dem Scherzo des Trios, ein Stück von echt hoffmannscher Prägung. Mit Recht hat Hoffmann auf die Einschaltung eines Scherzosatzes hier verzichtet, denn das koboldhafte Treiben des Finales macht einen solchen Aufschwung vollkommen entbehrlich.“ – Ähnlich Kroll [Musiker], S. 103, Anm. 21: „Der Mangel eines Scherzos oder Menuetts ist wohl nicht, wie Heuß [siehe Anm. 327, S. 121 d. Arb.] will, in Hoffmanns Unfähigkeit, sondern in dem unruhigen, scherzartigen Humor des Schlußsatzes begründet. Daß Hoffmann sehr wohl Menuette und Scherzi schreiben konnte, beweisen das Menuett seiner

der einzelnen Elemente erschwert. Angemessener wäre, von einer ständigen „Permutation“ der Einzeltakte auszugehen, welche ein gefälliges Verfolgen melodischer Verläufe kaum zuläßt und somit zugleich die Erklärung für einen der Hoffmann am häufigsten vorgeworfenen „Mängel“ liefert. Hier wie in der Sinfonie und auch in den beiden vorherigen Sätzen des Harfenquintetts kulminiert die satztechnische Verschränkung in der verdeckten Antizipation und variierten Wiederaufnahme von Taktfragmenten, welche durch die Rondoform besonders begünstigt wird.



### Notenbeispiel 71

Nach besagtem B-A-C-H-„Motto“ [a1+a2] in Takt 1 und 2 leiten Triolenfiguren [a3] zu einem „Motiv“ [a4] über, das zwar anfangs wie ein typisches „ländlerhaftes“ Begleitelement bei Dreiermetren (insbesondere im 3/4-Takt, zum Überdruß bei Walzern ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts) fungiert (T. 4), sich aber kurz darauf beim Wechsel in die Oberstimmen als zentraler thematischer Transformationsgedanke herauskristallisiert.<sup>335</sup> Bereits ab Takt 8 gewinnt a4 in der ersten Violine durch die Parallelsetzung mit a1 im Cello und einen angehängten Triller an Prägnanz [Notenbeispiel 74], erst ab Takt 12 [Notenbeispiel 75] entsteht in der Kopplung mit der Triole aus a3, das ebenfalls durch verschiedenartige Fortführungen variiert wird [Notenbeispiele 72 und 73], das Kernmotiv des Satzes.



### Notenbeispiele 72 bis 75

Ein fünftes Motiv [a5] weist Überleitungscharakter auf (T. 6f.) [Notenbeispiel 71], das jedoch nur für die Zwischenteile zwischen den Hauptmotiven und innerhalb dieses unkonventionellen „Sonatenrondos“ gewissermaßen für die „Durchführung“ (ab T. 62) interessant ist.<sup>336</sup>

Sinfonie, das Scherzo der cis-Moll-Sonate und vor allem der dritte Satz des E-Dur-Trios, der den Haydn'schen Charakter zum erstenmal ins Romantische abwandelt.“

335 Vgl. hierzu Mersmann, S. 13: „Das klare Streicherthema des Finale wird von der Harfe durch eine Rubatobewegung beantwortet. Der Satz kommt leichter und unmittelbarer ins Schwingen als die beiden vorangegangenen. Die Grundgestalt des Themas bleibt nicht starr, sondern wächst mit der Entwicklung. Dem melodisch und polyphon gestaltenden Streichersatz tritt eine bis zu konzertierender Bewegung gelöste Harfenstimme gegenüber.“ – Demgegenüber urteilt Wagner, S. 71: „Hatte es bei dieser Komposition zunächst den Anschein, als wollte der Komponist die Harfe in einem kontrapunktischen Geflecht mit den Streichern verbinden, mußte man leider feststellen, daß die Expositionseröffnung von der gebräuchlichen solistischen Harfendarstellung in Triolen und Arpeggien abgelöst wurde.“

336 Werbeck [S. 21] zur Formbestimmung: „Aus einer rhythmisch-motivischen ‚Urzelle‘ wird durch Differenzierungen ein wesentlicher Teil des Materials des ganzen Satzes gewonnen: [...] Diesem originellen Verfahren

## I. Harfenquintett c-moll AV24 von E. T. A. Hoffmann

Bemerkenswert erscheint wieder ein Takt, der aus dem Rahmen der Themenvorstellung herausfällt, indem innerhalb der Modulation nach dem Trugschluß über Des-dur (T. 14) bzw. b-moll nach B-dur in Takt 19 der Anfangstakt der folgenden B-Motivik (ab T. 27) in den Streichern unvermittelt vorweggenommen wird [b1 bzw. (b1)]. Der Vergleich mit dem motivischen Partikel (b) im Kopfsatz (dort T. 19) [Notenbeispiel 62] zeigt, daß hier im Finale eine tatsächliche Antizipation anhand eines „echten“ Motivs vorliegt [siehe S. 122 d. Arb.].

VI 1

Hf

*dolce*

VI 1 *p*

### Notenspiele 76 und 77

Erst nach einer Generalpause (T. 26) setzt mit den Motiven b1 und b2 in der Harfe eine Durvariante der Takte a1 und a2 [Notenbeispiel 71, siehe Kreuzmarkierungen in Notenbeispiel 77] auf der Tonikaparallele Es-dur ein, so daß hier wie im Kopfsatz ein monothematischer Ansatz zugrunde liegt. Die Folgemotive b3 und b4 (T. 29 f.) werden gleich im Anschluß in der auf alle Stimmen verteilten Wiederholung der B-Motivik umgeformt, wobei insbesondere b3 durch seine auftaktige Tonrepetition ab Takt 31 f. in die Nähe von a4 gerät und deshalb auch sogleich mit demselben gepaart auftritt (T. 35 ff.).

VI 1

*dolce*

VI 1

### Notenspiele 78 und 79

Die A-Nachsatzmotivik ab Takt 39 leitet zur Wiederaufnahme des Satzbeginns in Es-dur (T. 43) über, führt jedoch durch eine weitere Generalpause überbrückt nach codaartigen Floskeln [im Schema S. 417 gekennzeichnet durch Auf- und Abstriche / \] mit Achtelpausen-Unterbrechungen (ab T. 55) in besagten „Durchführungsteil“, diesmal in g-moll (T. 62).

Hier scheint zunächst lediglich die A-Motivik ohne den zwischengliedernden a3-Takt vorgeführt zu werden, doch leitet eine Art „Krebsumkehrung“ von b3 (gefolgt von der Vorschlagsfloskel b4) aus Takt 29 f. [Notenbeispiel 77] als zweitaktiges Motiv d3 (T. 68 ff.) in kanonisch-imitatorischer Abfolge durch alle Streicherstimmen weitere Motivverknüpfungen ein, beispielsweise von a5 und a3 in der Bratsche in Takt 73 f. [a5+3].

---

vermag die Großform nicht ganz zu folgen. Sie ist z. T. Rondo, z. T. Sonatenhauptsatzform, aber sicher kein klassisches Sonatenrondo, dagegen spricht der erste Teil der ‚Durchführung‘ [...].“

### Notenbeispiele 80 und 81

Wenn es sich auch um keine notengetreue Umkehrung handelt, gewinnt dieser formale Zug im Hinblick auf die kontrapunktische Verschachtelungstechnik des E-dur-Klaviertrios durchaus an Bedeutung; dort wird die Themenverkehrung und Neukombination auf die Spitze getrieben werden. Erst in Takt 84 setzt mit einer bis Takt 47 identischen Wiedergabe die Reprise aller Anfangsteile auf der Tonika ein, welche ab Takt 126 leicht variiert und eine Passage auf der Molldominanten ab Takt 139 einschiebt. Der Satz klingt mit Motiven aus, welche sich an Bausteine aus den ersten beiden Sätzen anlehnen, und bringt wie dort auch die obligatorische Generalpause vor den „offiziellen“ Schlußkadenzen (hier T. 152).

Schematisch gliedert sich der letzte Satz folgendermaßen:

**Tabelle 21: E. T. A. Hoffmann,  
Harfenquintett c-moll AV 24 (vor 1807),  
Struktur des Finalsatzes**

[Die römischen Ziffern beziehen sich wie im Schema des Kopfsatzes (Tabelle 19, S. 124) auf die Vorder- und Nachsätze.]

A			A*	B				A'	Df	A'	B'	(B)		
I	Ü1	II	Ü2	I	II	Ü2	I	Ü2	Ü	II	II	Ü3		
alle	V1/Vc	V2	V1	Hf	Va/Hu	Str	V1/Va			V2/Vc	Str	Str	V2	
7	4	4	5	6	4	8	4	8	5	6	6	7	5	4

A			A*	B			A		...		
I	Ü1	II	Ü2	I	II	Ü2	I (Ü) I	II	Ü2		
alle	V1/Vc	V2	V1	Hf	Va/Hu	Str	V1/Vc	V1/Vc			
7	4	4	5	6	4	8	4	13	5	3	9

Der Finalsatz besitzt von Anfang bis Ende einen „offenen Fragecharakter“, der erst ganz am Schluß befriedigend beantwortet wird und zuvor durch den „Perpetuum mobile“-Charakter keine ernsthaften Ruhepunkte bzw. Zäsuren bietet. Dieser Wesenszug wird im Scherzo des Klaviertrios zu einem konstitutiven Hauptmerkmal in bezug auf einen Vergleich mit literarischen Techniken herausgebildet werden, wie das nächste Großkapitel der Analyse C.1.3. erweisen wird. Insgesamt gesprochen läßt sich bereits an dieser Stelle sehen, daß Hoffmann merklich um die bewußte Konstruktion eines einheitlichen Werkes bemüht ist, welche sich innerhalb von einzelnen Sätzen, zwischen denselben und im Werkganzen manifestiert und sich sogar darüber hinaus in einer werkübergreifenden Technik und Motivik fortsetzt. Es läßt sich eine gestaffelte Tendenz zu einer gesteigerten Kontrapunktik und zur Koppelung einzelner Takte feststellen, die in der als nächstes zu besprechenden Komposition perfektioniert werden; die Übergänge des Harfenquintetts geraten allerdings trotz beinahe häufiger Generalpausen wie im Klaviertrio wegen der abrupten motivischen oder harmonischen Wechsel in diesem kompositorischen Entwicklungsstadium Hoffmanns noch sehr viel weniger organisch.

*I. Harfenquintett c-moll AV24 von E. T. A. Hoffmann*

Um die von Hoffmann gewählte Besetzung besser beleuchten zu können, sei zunächst wieder ein gattungsgeschichtlicher Ausblick angeschlossen, und zwar dieses Mal auf das Quintett mit Abstechern zum Quartett, quasi als dessen „Ursprungsgattung“. So lässt sich einerseits die Bedeutung der Besetzung in der Kammermusik für Streichquartett mit Soloinstrument (Klavier, Harfe, Gitarre, u. ä.) unterstreichen und zum anderen die Vielfalt der Ausprägungen bei Hoffmanns Zeitgenossen aufzeigen.

## II. Quartette und Quintette

### 1. Entwicklung aus dem Streichquartett

Bereits seit dem 16. Jahrhundert ist die „Vorstellung von der besonderen Vollkommenheit, Vollständigkeit, Künstlichkeit und Würde des vierst.[immigen] Satzes“ überliefert, welche auch die klassischen Streichquartette nach der „Kanonisierung der reifen Str[eich]Qu.[artette] Haydns und Mozarts zu vollkommenen Mustern der Gattung“ avancieren ließ, deren „vierst.[immiger] Satz durch besondere Intimität, Introvertiertheit, geistvolle Plastizität und stimmige Individualisierung von Erfindung und kunstreicher Ausführung einem ‚vertraulichen‘, ‚be-seelten‘ und ‚vernünftigen‘ Gespräch unter vier Personen gleiche“ [Finscher: Streichquartett, Sp. 1560].<sup>337</sup> Für Hoffmanns Ausrichtung der Es-dur-Sinfonie auf einen Quartettsatz [siehe Anm. 94, S. 31 sowie Zitat S. 36 d. Arb.] ist gleichfalls Hegels Gesprächsmetapher in bezug auf Mozarts Sinfonien symptomatisch:

„So ist mir z. B. in den Symphonien Mozarts, welcher auch in der Instrumentierung und deren sinnvollen, ebenso lebendigen als klaren Mannigfaltigkeit ein großer Meister war, der Wechsel der besonderen Instrumente oft wie ein dramatisches Konzertieren, wie eine Art von Dialog vorgekommen, in welchem teils der Charakter der einen Art von Instrumenten sich bis zu dem Punkte fortführt, wo der Charakter der anderen indiziert und vorbereitet ist, teils eins dem anderen eine Erwiderung gibt oder das hinzubringt, was gemäß auszusprechen dem Klange des Vorhergehenden nicht vergönnt ist, so daß hierdurch in der anmutigsten Weise ein Zwiegespräch des Klingens und Wiederklingens, des Beginnens, Fortführens und Ergänzens entsteht.“<sup>338</sup>

Anders gerät dagegen im „unvollkommeneren“ Quintett die harmonische und klangliche Durchsichtigkeit in die Nähe sinfonisch nachempfunderer Instrumentalfülle.<sup>339</sup>

---

337 Finscher [Streichquartett, Sp. 1560 f.] beschreibt weiterhin „eine Tradition, die für die konzertierende und polyphone spätbarocke ‚Sonata a quattro‘ durch Mattheson, Scheibe und J. A. P. Schulz erneuert wurde, in der Schubarts Wendung des Bildes auf die Ka[mmer]M.[usik] allgemein und Goethes berühmtes Wort (‚man hört vier vernünftige Leute sich miteinander unterhalten‘) stehen [...]“

338 Hegel: Ästhetik, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 2. Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel, b. Die Harmonie. Bd. 2, S. 292 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 170 f.)

339 „Gegenüber dem ‚vollkommenen‘ Str[eich]Qu.[artett] erscheint das Quintett als ‚unreine‘ Gattung, da es den reinen vierst.[immigen] Satz notwendig verdicken oder in Klanggruppen auflösen muß, Stimmführung und thematische Arbeit zugunsten von Harmonik und Klang zurückdrängt und so zwischen die Gattungs-Ideale von Str[eich]Qu.[artett] und Symphonie gerät; bezeichnend ist Schumanns Ansicht, statt der ‚vier einzelnen Menschen‘ im Str[eich]Qu.[artett] glaube man im Quintett ‚eine Versammlung vor sich zu haben‘.“ [Finscher: Streichquartett, Sp. 1594; Zitat in Schumann: Simon II, S. 136]

## II. Quartette und Quintette

Noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts existierten keine reinen Streichquartette,<sup>340</sup> für Cello und Cembalo waren die Stimmen beziffert, so daß eine Emanzipation erst mit dem aufkommenden Klavierquintett erreicht wurde. Zunächst gewann diese Besetzung in den sechs Werken von Boccherini op. 46 an Bedeutung, Mozart (1784) ersetzte die Streicher durch vier Bläser (Oboe, Klarinette, Horn und Fagott). Danach war ein genereller Austausch von Streichern und Bläsern übliche Praxis, u. a. wurde die zweite Violine auch durch einen Kontrabaß ersetzt, bis sich der Standardtypus mit Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello durchsetzte. Allgemein strebte man orchestralere Wirkungen der Instrumente an, beispielsweise auch, damit sich die Streicher klanglich neben den nunmehr verbesserten und ausgebauten Klavieren behaupten konnten [Altmann: Klavierquintett, S. 7 f.].<sup>341</sup>

Stilistisch entstanden aus dem Klavierkonzert und der solistischen Klaviersonate, kamen anfangs den Bläsern allgemein in der „auf Schobert zurückgehenden Kammermusik für ‚Klavier mit begleitenden Instrumenten‘“ naturgemäß ausschließlich Nebenrollen zu.<sup>342</sup> Erst allmählich bildete sich eine eigene Tradition der Quintettbesetzung von Klavier mit Streichern heraus.<sup>343</sup>

## 2. Besetzungsvielfalt im Quintett

Gerade in Hinsicht auf den Sonderstatus eines Harfenquintetts, das in der Kammermusikliteratur bis heute ohne Nachfolge geblieben ist, mag der Blick auf Werke ähnlich „exotischer“ Konstellationen und einzigartiger Besetzungsvarianten, die sich im Zuge der instrumentalen Experimentierfreude allerdings zunehmender Popularität erfreuten, gerechtfertigt sein.<sup>344</sup> Mozarts Quintett für Harmonika,<sup>345</sup> Flöte, Oboe, Viola und Violoncello, das er 1791 für die blinde

340 „In der Vorgeschichte der Gattung und noch bis zum Ende des 18. Jh. werden neben Quartetto und Quatuor (seltener, in Drucken erst im 19. Jh., Quartett) die Bezeichnungen ‚Sonata a quattro‘ und ‚Sonate en quatuor‘ (als Analogiebildungen zu den älteren ‚Sonata a tre‘ bzw. ‚Sonate en Trio‘), ‚Concerto‘, ‚Concertino‘, ‚Sinfonia‘, ‚Divertimento usw. a quattro‘, ‚Quadro‘ und ‚à Quadro‘ von Komp.[onisten] und Verlegern oft so unterschiedslos gebraucht, daß sie keinen Rückschluß auf Stil und Traditionszusammenhänge der so bezeichneten Werke erlauben [. . .]. Die Verselbständigung des ursprünglich nur die St.[immen]-Zahl in verschiedenen Gattungen anzeigenden Zahlwortes zur Gattungsbezeichnung selbst (dazu schon Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, 19. Hauptstück, § 5, S. 357) bildet die sinnfällige terminologiegeschichtliche Analogie zur Ausbildung der Gattung und des Gattungsbegriffs Streichquartett.“ [Finscher: Streichquartett, Sp. 1559] – Vgl. auch Ludwig Finscher: Artikel „Streichquartett“. In: MGG: Sachteil, Bd. 8. Hg. von dems. Kassel, Stuttgart 1998, Sp. 1924–1977.

341 Zur klanglichen Steigerung durch Vermehrung der Streichinstrumente vgl. auch das Vorwort zu Altmann: Klaviertrio, S. 5: „Im allgemeinen darf gesagt werden, daß die Anforderungen, die an den Klavierspieler gestellt werden, i. d. R. höher sind als an die Streicher; er muß sich auch stets hüten, diese nicht zu übertönen. Obwohl es nicht leicht ist, den Kampf gegen dieses gewaltigere Instrument aufzunehmen, hat es doch so mancher Komponist verstanden, eine recht günstige Klangwirkung zustande zu bringen. Überhaupt wirkt sich die Zusammenstellung Klavier, Violine und Violoncell im allgemeinen gut aus. Allerdings besteht rein klanglich eine doch wohl reichlich große Grenze zwischen Violine und Violoncell, die durch die Bratsche im Klavierquartett gewissermaßen ausgefüllt ist. Manche freilich sind auch von dieser Kunstgattung nicht völlig in akustischer Hinsicht befriedigt und der Ansicht, daß nur das Streichquartett in Verbindung mit Klavier sich völlig gegen dieses behaupten könne, [. . .].“

342 Joseph Saam: *Zur Geschichte des Klavierquartetts bis in die Romantik*. Straßburg 1933, Neuaufl. Baden-Baden 1977, S. 14 ff. (Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen; 9), zit. bei Altmann: Klavierquartett, S. 4 und 8 ff.

343 Vgl. u. a. Ludwig Finscher: Artikel „Streichquintett“. In: MGG: Sachteil, Bd. 8. Hg. von dems. Kassel, Stuttgart 1998, Sp. 1989–2005.

344 Vgl. dazu Hoffmanns Ausführungen in *Die Automate*, zit. in Kap. B.VI.2., Anm. 497, S. 185 d. Arb.

345 Diese Glasharmonika ohne Baßtöne wird heute meist mit einem Harmonium besetzt.

## 2. Besetzungsvielfalt im Quintett

Harmonikavirtuosin Marianne Kirchgäßner geschrieben hat, besteht allerdings nur aus einem *Adagio* (6/8, c-moll), das *attacca* in ein Rondo (*Allegretto*, 2/2, C-dur) übergeht, enthält aber interessante harmonische Neuerungen [Altman: Klavierquintett, S. 10 f.].

Von den jeweils zu sechs Werken zusammengefaßten Klavierquintetten Luigi Boccherinis (1743–1805) sind op. 56<sup>346</sup> und 57 (um 1800, Druck posthum 1820) auch für Streichquartett und Gitarre oder für Streichquintett bearbeitet, wobei die Gitarre durch eine zweite Bratsche ersetzt wird.<sup>347</sup> Sie bilden „Prototypen der Gattung ohne unmittelbare Nachfolge“ und „bieten erstmals eine gelungene Balance zwischen Klavier und Streichersatz“. Neben dem „Bemühen um [eine] 3- oder 4sätzliche zyklische Gesamtform“, die hierin zuweilen eine Verklammerung durch die Reprise von ganzen Sätzen bzw. Satzteilen nicht ausschließt, steht die Schaffung eines „Genre-Charakters“ in einzelnen Sätzen („Minuetto amoroso“, „Provencal“, „Pollacca“ und „Polonese“) [Dietel, S. 523].

Ein Quintett in D-dur von Boccherini scheint gemäß den Abschriften nur in der Besetzung mit Gitarre vorzuliegen, während ansonsten für die anderen Quintette Alternativbesetzungen vorgesehen sind. Die Gitarre übernimmt hier aber nicht die führende Rolle, sondern erfährt eine gleichberechtigte Eingliederung. Eindeutig kommt bereits eingangs im *Allegro maestoso* (C, D-dur) Boccherinis Cellovirtuosentum in dem lebhaften Baß und den gelegentlichen Soli des Cellos zum Tragen, während die Gitarre sich meist in arpeggierender Begleitung ergeht. Gleiches gilt für den zweiten Satz (*Pastorale*, 6/8, D-dur) trotz der Streicher *con sordino*, wobei die Violinen die beiden Themen vorstellen, von denen nur das erste von der Gitarre wiederholt wird. Am beeindruckendsten ist jedoch das Finale, in welchem die Gitarre nach einem neuntaktigen *Grave assai* (C, D-dur) mit Generalpause nun zu den ungedämpften Streichern im *Fandango* (*attacca*, 3/4, d-moll!) ihre volle Virtuosität – allerdings nur gemeinsam mit dem Cello – entfalten darf. Das Springthema arbeitet sich teilweise im Pizzicato durch alle Stimmen, die Gitarre präsentiert sich abwechselnd mit *rasgado* [*rasgueado*] oder *punteado* [*picchettato*]-Anschlag oder spielerischen Techniken (*con scherzi di mano a lo majo*). Markant ist hierbei auch der für Boccherini nicht unübliche Tribut an das „Nationalkolorit“ seiner Wahlheimat,<sup>348</sup> indem während des längeren Solos der ersten Violine, welches jedoch einer großzügigen *vide*-Kürzung zum Opfer fallen darf, dem Cellisten offenbar die Kastagnettenbegleitung (eventuell auch die des Sistrums) zufällt, da diese Stimme als einzige pausiert und den Eintrag „*castaneteo*“ enthält. Im Quintett sind demnach nicht von ungefähr alle Instrumente dank ihrer vielfältigen Spieltechniken und einfallsreichen Klangnuancen gleichberechtigt. Mag wohl die Ersetzung der Gitarre durch eine Harfe klang- und instrumententechnisch zunächst nicht abwegig scheinen, ist angesichts des Wirkungsraumes Boccherinis am spanischen Hofe und seiner dadurch bedingten Einbindung instrumentencharakteristischer und

346 Dieses Opus brachte durch seine Widmung an Friedrich Wilhelm II. von Preußen dem Komponisten trotz Dauerwohnsitz in Madrid 1787 (seit 1785 Hofkapellmeister) den Titel eines Hofkompositeurs ein.

347 „Stilistisch unterscheiden sich Boccherinis [Streich-]Quintette von seinen Quartetten kaum; Satzfolge, Satzformen und Satzcharaktere sind bis zu den letzten Werken vorklass.[isch] und nicht normiert. Die Bevorzugung der Besetzung mit 2 V[iolon]c.[elli] und die häufige konzertante Behandlung dieser St.[immen] erklären sich aus Boccherinis eigener Tätigkeit als Cellist und später wohl auch aus der Beziehung zu Friedrich Wilhelm II. von Preußen und J. P. Duport.“ [Finscher: Streichquartett, Sp. 1594] – Zur Rolle der Gitarre siehe auch Kap. B.IV.3. d. Arb.

348 „[...] neu gegenüber den Quartetten ist nur die ausgeprägte Neigung zur Kantilene in Terzen und Sexten, die ein Spezifikum des Quintettsatzes bis mindestens zu Onslow und Schubert bleiben sollte. Eine deutliche Tendenz zur ‚Gefälligkeit‘ durch Folklorismen und programmatische Züge, die den [Streich-]Quartetten fast ganz fehlt, zeigt sich in Hispanizismen vieler Werke ebenso wie in Progr.[amm]-Quintetten (*L'uccelliera* op. 13/6, *La musica notturna di Madrid*).“ [Finscher: Streichquartett, Sp. 1594 f.]

## II. Quartette und Quintette

gattungsspezifischer Elemente eine solche Alternativbesetzung demnach wenig wahrscheinlich, wenn auch nicht unmöglich.

Von dem Klaviervirtuosen Johann Ladislaus Dussek (1760–1812) existiert ein dreisätziges Quintett für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß op. 41 (oder auch op. 47, siehe Craw 172) von 1799 (um 1800 veröff.) bzw. 1803 (Neuaufgabe 1849), das einen reich geschmückten Klavierpart einschließt, wie man ihn insbesondere von seinen Sonaten gewöhnt ist. Die zwei Themen des *Allegro moderato ma con moto* [im Notenbeispiel des Anhangs: *con fuoco*] (C, f-moll) bestehen aus einem „energischen Hauptthema mit einem zarten Nebensatz“; ihnen folgen ein *Adagio espressivo* (2/4, As-dur) mit einem synkopischen Mittelsatz – Menuett oder Scherzo fehlen – und ein Rondo (*Allegretto, ma espressivo e moderato*, C, f-moll) [Altmann: Klavierquintett, S. 11].

Der Ire John Field (1782–1837) gilt aufgrund seiner zahlreichen Nocturnes und der durch seine Zweitheimat Rußland geprägten osteuropäischen Einflüsse gemeinhin als Vorläufer Chopins. Sein ungefähr 1810 veröffentlichtes Klavierquintett kommt nicht nur wegen seiner Einsätzigkeit (*Andante con espressione*, 3/4, As-dur) für einen Vergleich kaum in Betracht, sondern weist auch keinerlei Wechselwirkung zwischen den beteiligten Instrumenten auf: Die Streicher agieren entweder allein oder begleiten die Soli des Klaviers, dessen „veralteter Part“ Altmann [Klavierquintett, S. 15] Anlaß gibt, das Werk trotz der „vornehme[n] Melodik“ der beiden Themen lediglich für den Hausgebrauch statt für den Konzertsaal zu empfehlen.

Sein Generationsgenosse André-George-Louis Onslow (1784–1853) verleugnet in seinem amateurhaften Frühwerk nicht die autodidaktischen Anfänge, welche durch den späteren Klavier-Musikunterricht bei Nikolaus Joseph Hüllmandel (1751–1823), Johann Ladislaus Dussek, dem Clementi-Schüler Johann Baptist Cramer (1771–1858) und durch Kompositions- sowie Harmonielehreunterricht bei Anton Reicha (1770–1836) wettgemacht wurden. Seine dem „ersten Lehrer“ Graf Hippolyte Murat gewidmeten Streichquintette op. 1 (1806) [rezensiert in AMZ 32 Nr. 30 (1830), S. 487 ff.] zeugen vom Eindruck der Wiener Klassik, anfänglich stärker durch Mozart denn Beethoven beeinflusst; als Vorbilder dienten daneben jedoch die Streichquintette des Haydn-Konkurrenten Luigi Boccherini, so auch (wie oben angesprochen) in der Verwendung zweier Celli.<sup>349</sup> Für die stärkere Verhaftung in der südeuropäischen Musiktradition während der Frühphase zeugen der Einsatz folkloristischer Melodien (Fandango, Seguidilla) sowie die vielen dynamischen Bezeichnungen und rhythmischen Details. Charakteristisch ist auch der „konzertant-kantabile Stil“, besonders in der ersten Violine und dem ersten Cello, die Kontrastthemen sind galanter Provenienz und werden monothematisch verwandelt. In den Durchführungen findet keine thematische Arbeit statt, sondern eine Reihung harmonischer und sequenzierender Varianten. Die Harmonik der Expositionen verrät oftmals die Anlehnung an die zeitgenössische französische „Revolutionsoper“ von Grétry, Cherubini, R. Kreutzer und Méhul [Nobach, S. 131–133]; des letzteren Ouvertüre zur Oper *Stratonice* soll auch den Ausschlag für Onslows komponistische Tätigkeit überhaupt gegeben haben [ebd., S. 11].

349 Onslows eigener Cello-Unterricht soll nicht vor 1798 in der Auvergne stattgefunden haben. [Nobach, S. 9] – „Wie bei dem Cellisten Boccherini ist auch bei dem Cellisten Onslow die V[iolon]c.[ello]-Region bevorzugt; den Übergang von vorklass.[isch]-konzertanter zu klass.[isch]-symphonischer Technik bezeichnet jedoch die Tatsache, daß bei Onslow die beiden V[iolon]c.[ello]-St.[immen] hierarchisch geordnet, nicht mehr konzertierend gleichwertig sind, indem nur das 1. V[iolon]c.[ello] noch solistisch hervortritt.“ [Finscher: Streichquartett, Sp. 1595 f.]

### 3. Allmähliche Gleichberechtigung der Partner

Onslovs erste Streichquintette für 2 Violinen, Viola und 2 Violoncelli oder Violoncello und Kontrabaß<sup>350</sup> (Druck vor 1815) sind nur insofern für eine vergleichende Betrachtung von Belang, als sich in diesen anfänglichen Kompositionsversuchen entscheidende strukturelle und thematische Tendenzen ausdrücken, die sich trotz „eklatanter Niveauunterschiede“ zu den Klaviertrios op. 3 auf die Klavierquintette des Spätwerks (opp. 70 und 76) ausgewirkt haben. Kennzeichnend ist bereits im ersten Quintett e-moll die monothematische Struktur, bei welcher dem einzigen Thema zumeist in einer wenig ausgearbeiteten Durchführung ein zweites „flexibles Ersatzmotiv“ gegenübergestellt wird. Im zweiten Quintett es-moll wird die Durchführung durch das Hinzutreten neuer thematischer Gedanken aus der Überleitung fast verdrängt, während im dritten Quintett d-moll ein Bedeutungszuwachs des zweiten Themas im Kopfsatz und dessen Verarbeitung in der Durchführung aber längst nicht an die Klaviertrios op. 3 heranreicht. Weniger aufregend sind die häufigen Unisono-Anfänge, lange Codagruppen ohne besonderen Inhalt oder „Resümee-Charakter“ und die endlosen Haltetonpassagen in den Unterstimmen mit bloßer harmoniefüllender Funktion. Außer mehreren Experimenten mit der Stellung der Mittelsätze wie in Haydns Streichquartetten,<sup>351</sup> stehen die Menuette ungeachtet ihrer Position im Quintett ausnahmslos in dreiteiliger Liedform und holen in ihren weitausholenden kontrapunktischen Trioteilen sozusagen die Durchführung nach: Im zweiten Quintett kompliziert sich dabei die Binnenstruktur (279 Takte!), und im dritten erstreckt sich die Monothematik im relativ kurzen und konzentrierten *Menuetto energico* auch auf das Scherzando-Trio [Nobach, Kap. II: Quintette und Quartette der frühen Schaffensperiode (1807–1821), S. 83–106].

### 3. Allmähliche Gleichberechtigung der Partner

Frühe Beispiele einer überaus freizügigen Besetzungspraxis für die Wahlfreiheit zwischen Tasteninstrument und Harfe, die sowohl in der Vokalmusik (Liedbegleitung insbesondere) als auch in der Instrumentalmusik (Sonaten) eine beständig wachsende Literatur fand<sup>352</sup> und eine Angleichung im Klang vollzog, bilden die sechs Sonaten op. 2 «pour la harpe ou le cla-

350 Nobach merkt im Werkverzeichnis an [S. 333, Anm. 2]: „Die ad-libitum-Besetzung für 2 Violinen und Violoncello wurde grundsätzlich nicht berücksichtigt; Schlüssel und Oktavlagen bleiben unverändert, auch wenn die Violoncello-Partien im Violinschlüssel z. T. – wie im 19. Jh. üblich – eine Oktave tiefer zu spielen sind.“

351 „Trotz wechselseitiger Übertragungen von Kompositionserfahrungen in den Streichquintetten und -quartetten läßt sich bei Onslow eine Selbstbefreiung aus der Streichquartett-Ästhetik der Wiener Klassik feststellen.“ [Ludwig Finscher: Studien zur Geschichte des Streichquartetts I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn. Kassel, Basel etc. 1974, S. 279 ff. (Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft; 3), zit. bei Nobach.]

352 „Wir hören in Konzertberichten, daß Sängerinnen Arien zur Harfe singen, sich auch wohl selbst ‚akkompagnieren‘, wir lesen in Lebensbeschreibungen und poetischen Werken der Zeit von Mädchen und Frauen, die das Harfenspiel neben der Singekunst ausüben. Schließlich bezeugen es die vielen Musikalientitel selbst; denn Komponisten und Verleger aller Nationen geben der Mode nach und bringen Lieder- und Ariettenbücher ‚mit Begleitung des Klaviers und (oder) der Harfe‘ heraus, um gleichzeitig allen Wünschen gerecht zu werden und für jede Möglichkeit Material bereitzustellen. Wir besitzen Kompositionen dieser Art von J. Fr. Reichardt, dessen Tochter Louise Harfe spielte, von J. G. Naumann, Ad. Gyrowetz, Christian Mich. Wolff, dem Stettiner Musikdirektor (1709–1789), Konradin Kreutzer, Bon. Asioli, L. Cherubini u. a. Neben dem Klavier ist die Harfe eben Hausinstrument, und nicht nur zur Begleitung des Gesanges wird sie an seiner Stelle geschätzt, sondern auch in Spielstücken findet man nichts dabei, die Harfe für das Klavier eintreten zu lassen. Uns sind handschriftliche und gedruckte Kompositionen von J. Amon, dem Öttingen-Wallersteinschen Kapellmeister, J. André, Beethoven, Friedr. Benda, Boieldieu, Cramer, Dussek, Rod. Kreutzer, Em. Gottfr. Päsler, Pleyel, Bernh. Romberg, Spohr, Steibelt, Wanhal, Woelfl überkommen, die die Benutzung eines der beiden Instrumente freistellen.“ [Zingel: Geschichte, S. 460]

## II. Quartette und Quintette

vecin ou piano-forte avec accompagnement de violon» (ca. 1785) von Anton Rösler(/Rosetti). Die sparsame, aber klanglich effektvolle Textur dieser Duos läßt entweder die Violine als Begleitinstrument die Baß-, Mittel- oder Oberstimme verdoppeln, oder sie geht in Terzen/Sexten mit der Diskantmelodie [Dietel, S. 501].

Die für Klavierquintett (Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncello) arrangierten Duos für Violine und Klavier op. 8 (6 Werke) und 48 (3 Werke) B 574–579 von Ignaz Joseph Pleyel (1757–1831) sind zwei- bis dreisätzig und in der Stimmführung noch sehr am Klaviersatz orientiert.

Das zweisätzig Quintett für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß und Pianoforte op. 74 (1815) von Ferdinand Ries (1784–1838) ist sehr virtuos gehalten, gleicht durch die benachteiligten Streicher aber eher einem Klavierkonzert. Eine „sehr gediegene Einleitung“ (*Grave*, C, h-moll) führt in das „sehr energische, scharf geprägte“ Thema des *Allegro con brio* (C, h-moll), während das *Larghetto* (3/4, E-dur) mit einem „sehr ausdrucksvollen Gesang“ des Violoncellos anhebt, dessen Ausschmückung durch das Klavier bereits die Einleitung zum Schlußrondo (*Allegro*, 2/4) bildet. Interessant ist hierbei der Wechsel des „anmutigen, tanzartigen und leicht hingeworfenen“ Hauptthemas von H-dur zurück nach h-moll, dem neben einem „melodischen Gedanken“ in der Bratsche ein drittes Hauptthema (*Andantino*, 6/8) in a-moll zwischengeschaltet ist, das „zunächst von den darin stets pizzicato spielenden Streichern allein gebracht wird“ und somit an Pedrillos Ständchen im dritten Akt der *Entführung aus dem Serail* an klingt und damit wiederum eine Art Lauten- oder Harfenbegleitung andeutet [Altmann: Klavierquintett, S. 17].

Des weiteren sind von Ries ein Sextett für Pianoforte, Harfe bzw. ein zweites Pianoforte, Klarinette, Horn, Fagott und Kontrabaß op. 142 sowie ein viersätziges Septett für Klarinette, 2 Hörner, Violine, Violoncello und Kontrabaß op. 25 (1808) als Quintett für Pianoforte, Harfe oder zweites Pianoforte, Violine, Viola und Violoncello arrangiert worden,<sup>353</sup> wobei allerdings beispielsweise die fanfarenartigen Hornstellen durch zwei Streicher nur unzulänglich wiedergegeben werden können. Hier herrscht ein virtuoser Klavierpart im Stile der beiden ersten Schaffensperioden von Ries' Lehrer Beethoven vor, so im an dessen Septett<sup>354</sup> angelehnten Kopfsatz (*Allegro con brio*, 2/2, Es-dur) von op. 25, dem eine langsame Einleitung (*Adagio molto*, 6/8, Es-dur) vorangeht. Die folgende *Marcia funebre* (2/4, c-moll) ist spürbar am Trauermarsch der *Eroica* orientiert, aber auch das Scherzo (*Allegro vivace*, 3/4, Es-dur – Trio, 3/4, As-dur) und das *Final: Rondo* (*Allegro*, 6/8, Es-dur) lassen den Einfluß Beethovens u. a. in der optimalen Ausnutzung der Instrumente deutlich werden [Altmann: Klavierquintett, S. 16 f.]. So begünstigt nicht von ungefähr die Vielfalt der Besetzungen vereinzelte Tendenzen zur Emanzipation der „Begleitinstrumente“ von der Dominanz des Klaviers.

## 4. Beethoven zwischen den Gattungen

Beethovens Quintett Es-dur für Pianoforte, Oboe, Klarinette, Horn und Fagott op. 16 [1796, Uraufführung in Wien am 6.4.1797, veröffentlicht ebd. 1801] ist ebenfalls als Quartett für Pia-

353 Interessant für den Vergleich von Kammermusik mit Harfe sind unter Umständen auch die Variationen und der Marsch für Harfe, 2 Hörner, Kontrabaß und Pianoforte WoO 77. Ansonsten findet sich recht häufig bei Ries die alternative Besetzung für Harfe und Pianoforte bzw. zwei Klaviere, so z. B. beim Rondo op. 57 und auch beim Rondo und Mazurka op. 79.

354 Altmann [Klavierquintett] meint wahrscheinlich das Kaiserin Maria Theresia gewidmete Septett Es-dur op. 20 für Violine, Viola, Violoncello, Kontrabaß, Klarinette, Horn und Fagott von 1799/1800 (Leipzig 1802).

noforte und Streichertrio (Violine, Bratsche und Cello) nach Mozarts Vorbild eingerichtet worden,<sup>355</sup> das eine merkwürdige Verteilung der Bläserstimmen auf die Streicher vorsieht, indem mitunter eine höhere oder tiefere Klanglage von ein bis zwei Oktaven gewählt wurde. Außerdem ist der Klaviersatz durch ein Streichertrio an Stellen verstärkt, an denen die Bläser an sich pausieren, das Cello wird selbständig geführt [Altmann: Klavierquartett, S. 19].<sup>356</sup> Die Originalfassung ist dagegen allein schon durch ihren „jägerrufartigen“ Anfang in punktierten Dreiklangsbrechungen (*Grave*, *C*, Es-dur) stärker auf einen Bläserklang ausgerichtet. Typische Themenbildungen für Holzbläser (Staccati, Triolen, Tonrepetitionen) stehen zumeist in Soli-Blöcken einem virtuosen Klavierpart (Triller, Arpeggien) gegenüber, welcher vornehmlich die solistischen Themenvorstellungen und Überleitungen übernimmt, z. B. den *attacca*-Übergang zum *Allegro (ma non troppo)*, *3/4*, Es-dur). Der Kopfsatz stellt nach der extrem langsamen Einleitung drei Themen mit einer Schlußgruppe vor, die in der „Durchführung“ keine Verarbeitung erfahren, sondern dort in die reine Effektreihung eingebunden werden. Nach der Scheinreprise mit dem variierten ersten Thema erscheint dieses nach einer Überleitung vollständig, wird jedoch sogleich vom dritten gefolgt unter Auslassung des zweiten Themas, welches nach einer anders gestalteten Schlußgruppe noch vor der Coda nachgeholt wird: langsame Einleitung/ A B C Schlußgr./ „Df“/ A' (Scheinrepr.) Ü A C Schlußgr. (var) B/ Coda.

Der langsame Satz (*Andante cantabile*, *2/4*, B-dur) hebt wie der einer Sonate oder eines Mozartschen Klavierkonzerts mit einem Klaviersolo an (*dolce*) und wird von den Bläsern durch einen Nachsatz ergänzt. Ein weiteres Indiz für die besetzungsorientierte Komposition bilden die nun folgenden längeren Solopassagen (Oboe, Fagott, nach der verzierten Wiederholung des Hauptthemas nur Horn-Solo) mit unterschiedlichen Melodien, die stärker als gewöhnlich die einzelnen Stimmen (insbesondere den Baß) hervorheben, als dies in einem Klavierquartett/-quintett mit Streicherbesetzung üblich wäre. Die dritte Wiederaufnahme des Hauptthemas schließt mit einer Coda, in welcher das Klavier die Bläser mit Passagenwerk unterlegt.

Auch im Finalrondo (*Allegro, ma non troppo*, *6/8*, Es-dur/c-moll/Es-dur) eröffnet das Klavier solistisch, und die einzelnen Bläserstimmen treten markant mit Staccati und individueller als üblicherweise ein Streicherensemble hervor. Ein Unisonoabschnitt geht zu einer Art „Themenverarbeitung“ über, die jedoch hauptsächlich aus pianistischen Läufen, rhythmisch-synkopierten Stimmblocken und dem kanonisch-imitierten Hauptthema besteht, zuletzt nochmals den Satzanfang zerlegt und zwischen Bläsern und Klavier aufteilt. Der Finaltriller entspricht dem Übergang zwischen der langsamen Einleitung und dem *Allegro* im Kopfsatz. Insgesamt läßt sich demnach eine satzübergreifende Abrundung feststellen, wobei die drei Sätze zudem gemeinsame Merkmale wie Synkopierungen, Staccati-Effekte und Oktavpendel in *1/16*-Figuren sowie auf- und abwärts gerichtete Skalenmotive verbinden. Ein Ansatz zur motivischen Werküberformung ist also durchaus gegeben.

---

355 Kerman unterstellt Ähnlichkeiten zu Mozarts Klavierquintett Es-dur KV 452 von 1784 mit derselben Bläserbesetzung. [Kerman/Tyson, S. 91 und 97]

356 Außerdem wurde Beethovens Quintett von Ernst Naumann für Streichquartett übertragen und von L. Eschment 1929 für Klavier, drei Violinen und Cello bearbeitet worden (erschienen 1935). [Altmann: Klavierquintett, S. 12f.]

## 5. Quartette bei Zeitgenossen

Im Rahmen mehrstimmiger Kammerwerke mit Harfe/Pianoforte soll noch ein Seitenblick auf das Klavierquartett, das dabei weder als „erweitertes Klaviertrio“ noch als „reduziertes Klavierquintett“<sup>357</sup> betrachtet werden darf, die Abgrenzung zu den beiden anderen „Gattungen“ rechtfertigen. Die Besetzung besteht i. d. R. aus Klavier, Violine, Viola und Violoncello, welche jedoch auch andere Streicher vereinen oder durch Bläser ersetzt werden kann. Ursprünglich höchstwahrscheinlich entstanden aus der *Sonate a tre*, d. h. für zwei Violinen und bezifferten Baß (Cembalo), der meist durch ein Cello verstärkt wurde, kam es erst durch die Verselbständigung von Cello und Cembalo aus ihrer Begleitfunktion in führende Stimmen zur Entwicklung des eigentlichen Klavierquartetts [Altmann: Klavierquartett, S. 9 (Vorwort)]. Bereits in Telemanns *Neuen Quartetten in sechs Suiten* für (ersetzbare) Flöte, Violine, Violoncello und bezifferten Baß (Paris 1733) finden sich ausgearbeitete Klavierstimmen, dennoch handelt es sich eher um Streichertrios.<sup>358</sup>

### 5.1 Franz Xaver Mozart

Einen Sonderfall (und nicht nur im Hinblick auf den berühmten Vater)<sup>359</sup> stellt sicherlich das g-moll-Quartett op. 1 für Klavier, Violine, Viola und Violoncello (bei Steiner, Wien 1802) von Franz Xaver Mozart („Wolfgang Amadeus dem Jüngeren“) dar.

**Tabelle 22: Franz Xaver Mozart, Klavierquartett g-moll op. 1 (1802), 1. Satz: Allegro vivace (C, g)**

[tr = Trillermotiv; A = Motiv A abwärts; ^ = Akzentverschiebungen; ° = Abspaltungen; / \ = Unisonoläufe auf- und abwärts]

	1	5	9	13	15	19	24	30	36	40	44	48	51	55	59	63	67	71	74	80	89	90	94	96:	100	102	113	125	
VI	A	A	tr	A		A	^	Ü	B				^	°	C		C	C	°		^		/			E	Ü	\	
Va	A	A	tr	A		A	^	Ü		B	B	^	°	(C)	(C)	C		°		^			/			E	Ü	\	
Vc			tr			A	^	Ü		B			^	°	(C)	(C)	C		°		^		/			E	Ü	\	
Pf	A	A			A	A	^	Ü			B	B	^	°			C	C	°	Ü	^	D	/			E		Ü	\
Pf	A	A				A	^	Ü			B	B	^	°			C	C	°	Ü	^		/			E		Ü	\
	g	D <sup>tr</sup>			g	c	F/B			B							F <sup>tr</sup>	B		F <sup>tr</sup>	B				Ges		mod.	>G	

	129	133	135	152	156	160	172	176	179	183	185	187	189	193	195	197	199	202
VI	A	A	°^	B		A	B		Ü	A	A	A	OP		D		/	
Va	A	A	°^			A			Ü	A	A	A	OP				/	
Vc			°^		B	A		B	Ü				tr				/	
Pf	A	A	°^		B				Ü				OP	D	D	/		
Pf	A	A	°^		B	A			Ü	A	A	A	tr			/		
	c	G <sup>tr</sup>		Es	G <sup>tr</sup>	c>D	g			D	g	D <sup>tr</sup>		g				

357 Altmann [Klavierquartett, S. 7] gibt im Vorwort hierbei dem Klavierquartett im allgemeinen den Vorzug: „Rein klanglich ist die Zusammenstellung von Klavier und Streichtrio doch wohl glücklicher als die von Klavier und Streichquartett; sie verführt auch nicht so leicht dazu, orchestrale Wirkungen anzustreben, was leider häufig in den Klavierquintetten geschieht.“

358 Vgl. Saam in Anm. 342, S. 132 d. Arb., zit. bei Altmann: Klavierquartett, S. 9.

359 Hörri verweist auf die Nähe dieses Erstlingswerks des 11jährigen (!) zum g-moll-Klavierquartett KV 478 seines Vaters von 1785. [Vorwort von Manfred Hörri im CD-Begleitheft zur Einspielung des WDR (Juni 1994) mit dem Ravinia Trio und Hartmut Rohde (DIVOX CDX-29309)]

## 5. Quartette bei Zeitgenossen

Das *Allegro vivace* (C, g-moll) eröffnet mit einem hämmernden Baß-Orgelpunkt in oktavierten Achteln [A], gefolgt von einem ausrhythmisierten Triller (kleine Sekunde) mit abschließender kleiner Terz von oben [*tr* s. Tab.] in Takt 9. An die metrische Beschleunigung in Sechzehnteln schließt sich ab Takt 19 das abwärts gerichtete A-Motiv [A] an. Die Überleitung mit markant synkopisch akzentuierter Tonrepetition, die auch häufig bei Franz Xaver Mozarts Vater anzutreffen ist, führt zum B-Thema, das mit aufspringender Quarte und Quinte (*dolce*) im Pianissimo durch alle Stimmen geschickt wird (ab T. 36). Als nächstes folgt ein motivischer Abschnitt [C] ab Takt 59, der als eine Art „Nachsatz“ von B (Halbe im *p*) gedeutet werden könnte, ein Unisono mit Schlußwirkung (ab T. 67) wird von der aus Takt 24 bekannten sequenzierenden Überleitung unterbrochen, danach enthalten die Sequenzen (ab T. 74) thematisches Material aus A wie in Takt 55. Derart lassen sich sogar die restlichen Sequenzabschnitte „zuteilen“: Akzentverschiebungen [^] umrahmen den Vordersatz des zweiten Themas B, Abspaltungen [°] des Themenkopfs A den Nachsatz C. Die „Schlußgruppe“ vereint nach einem neuen „Thema“ D ab Takt 90 in der Klavieroberstimme (*dolce*) die Dreiklangsbrechungen in Sechzehnteln mit gedehnten Synkopen aus der vorangegangenen Klavierüberleitung (4 Takte) und die Unisono-Läufe aufwärts der Streicher.

Nach der Wiederholung der Exposition werden Umkehrungen und Ableitungen aus dem zweiten Thema [B/C] vom Klavier vorgestellt und dann in den Streichern sequenziert, danach erscheint ab Takt 100 ff. neues Material [E], so daß von einer „richtigen“ Durchführung keine Rede sein kann. Ein synkopischer Übergang in den Streichern (*ralentando*) kehrt zurück zur umgestellten „Reprise“ (unter Ausschluß von C) mit verkürztem ersten Thema, die Überleitung (ab T. 135 und 139) schaltet Elemente der Sequenzierungsteile aus der Exposition (erst ab T. 55, dann T. 24) hintereinander [°^]. Akzentverschiebungen, Haltetöne und ein Abgang in die dreimalige Engführung von A (ab T. 160) kommen jeweils in einer Fermate zum Halten, die das erste Mal Raum für eine nicht ausgeschriebene Solokadenz beliebiger Besetzung läßt<sup>360</sup> und beim zweiten Mal eine notierte Kadenz für Klavier anschließt (vor T. 172). Die thematische Substanz wird demnach nicht ausschließlich durch Ableitung gewonnen, es werden aber auch keineswegs bloß Themen gereiht. Franz Xavers Vorliebe für technische Brillanz im Pianoforte ist nicht zuletzt ein Verdienst seines Klavierlehrers Hummel. Noch sein Vetter Carl Maria von Weber wird auf die unübersehbaren Einflüsse der Kompositionslehrer Albrechtsberger, Vogler und Salieri (von diesem auch in Gesang unterrichtet) hinweisen, die Mozart junior selbst nie geleugnet hat.<sup>361</sup>

**Tabelle 23: Franz Xaver Mozart, Klavierquartett g-moll op. 1 (1802), 2. Satz: Adagio, ma non troppo (C, B)**

	1	9	10	16	24	26	30	38	46	48	50	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	63
VI	A1		A2	Ü		B1		A1	B1				a		a			a	a			a'
Va	A1			Ü				A1		B1			a		a			a	(a)	a'		
Vc		A2		Ü	B1				B1	B1	B2		a		a	a	a	(a)	(a)	a'		
Pf	A1	A2		Ü	B1		B2	A1			B2	a		a		a	a					a'
Pf				Ü								a		a								
	B	F <sup>7</sup>		C	F	g		b	B	c	F <sup>7</sup>	B										

<sup>360</sup> Cellosolo in der Einspielung des WDR, siehe Anm. 359, S. 138 d. Arb.

<sup>361</sup> Vgl. Hörn [Vorwort zur CD] ebd. in Anm. 359.

## II. Quartette und Quintette

Im *Adagio, ma non troppo* (C, B-dur) ist die Aufteilung der Themenvorstellung auf bestimmte Stimmgruppen noch differenzierter und enger verwoben als im Kopfsatz: Violine, Bratsche und Klavieroberstimme präsentieren den achttaktigen Vordersatz mit aufsteigenden Sekunden, Halteton und absteigenden Sekunden in B-dur [A1], Klavierbaß und Cello übernehmen den Nachsatz (*dolce*) mit absteigenden Sekunden [A2], im Wechsel mit der um einen Takt verschoben einsetzenden verzierten Variante in der Violine (T. 10), womit zugleich ein Pendant zum Auftakt des Vordersatzes geschaffen ist. Ähnliches widerfährt auch dem zweiten Thema des Satzes in F-dur ab Takt 24, indem die Klavieroberstimme mit dem Cello den sechstaktigen Vordersatz aus verschiedenen verzierten Intervallschritten und Haltetönen im Wechsel mit der Violine nach zwei Takten in g-moll vorstellt [B1], die Klavieroberstimme ein achttaktiges neues Abschlußmotiv als Nachsatz [B2] dagegenhält. Die Reprise bringt nur den Vordersatz des ersten Themas in b-moll (T. 38), das zweite Thema auf der Tonika in Violine und Cello ohne Klavier (T. 46). Diesmal übernimmt die Bratsche dessen Vordersatz, das Cello die zweitaktige Verspätung, Cello und Klavieroberstimme folgen sodann mit dem Nachsatz. Den Abschluß bildet ein erneuter kanonisch-imitierender Ansatz des Kopftemas [a, (a) und a'] ab Takt 52 in allen Stimmen auf der Tonika.

Da das Finale aus einem *Thema con Variazioni: Allegretto* (C, G-dur; g-moll im *Minore*) besteht, entfällt eine weitere Betrachtung. Hervorzuheben wären allerdings noch das *Menuetto* als achte von neun Variationen, sowie nach einer (nicht notierten) Solokadenz (*ralentando*) die besonders interessante 30taktige Coda (*Allegro*, 6/8), in welcher kurz vor Schluß nochmals das erste Thema des zweiten Satzes zitiert wird. Wenn Franz Xaver Mozart demnach gleichfalls motivische Abspaltungen aus den Hauptthemen innerhalb der jeweiligen Sätze verarbeitet, organisch in Überleitungen und Zwischenabschnitte integriert und sogar wie im Finale satzübergreifend zitiert, so läßt sich das Verfahren dennoch in keinsten Weise mit Hoffmanns ausgeklügelten Bausteintechniken vergleichen, was man jedoch kaum einem wenn auch noch so genialen Sproß von 11 Jahren anlasten kann.

### 5.2 Zwischen Klassik und Romantik

Webers Klavierquartett in B-dur op. 8 (vollendet am 25.9.1809, erschienen 1810), dessen *Adagio* wie die Sinfonien bereits am 15.10.1806 auf Schloß Karlsruhe entstanden ist, war im Vergleich mit Hoffmanns Kammermusik (Harfenquintett und Klaviertrio) bereits Gegenstand der Studie von Werbeck [S. 14–25, zu Weber insbesondere S. 14–18]. Zuallererst stellt sich aufgrund der unterschiedlichen Bewertung in der Forschung, die von „Reihung“ bis hin zur Sonatenhauptsatzform reicht, wiederum die Frage nach der Definition der Form gemäß einer dramatischen Anlage,<sup>362</sup> welcher – wie schon bei Webers Sinfonien festgestellt – die Harmonik übergeordnet wird,<sup>363</sup> während Werbeck für Hoffmanns Quintett die Vorrangstellung

362 „Die szenisch-programmatische Deutung, der Detailreichtum, die Reihung von klanglichen Effekten und der ständige Wechsel des Tones in den Instrumentalwerken Webers müssen als Ausdruck des ‚Charakteristischen‘ aufgefaßt werden, das einerseits dem klassischen Anspruch auf formale Schönheit, auf Ausgewogenheit im Duktus entsprechen soll, andererseits als direktes musikalisches Äquivalent der romantischen Gefühlssphäre zu gelten hat.“ [Viertel, S. 345]

363 „Die Abfolge ausgedehnter nicht-thematischer Partien und die Einführung von völlig neuen, weite Teile der Durchführung beherrschenden Themen bzw. Einschüben, die zudem [...] auch harmonisch weitgehend aus dem Kontext herausfallen, verträgt sich wenig mit der Vorstellung von einer Form, die (im Sinne der gleichzeitigen Beethovenschen Werke) von [sic!] Dualismus unterschiedlicher Themen lebt, und deren Abschnitte ihren unverwechselbaren Stellenwert, dem Parameter wie Harmonik, Rhythmik und Motivik eindeutig zugeordnet sind, einnehmen.“ [Werbeck, S. 15] – Laut Viertel [S. 356 f.] verzichtet Weber dagegen „gerade in dem Klavierquartett opus 8 mehr als in allen anderen kammermusikalischen Werken auf die Dimension der Klangfarbe“.

der musikalischen Themen vor der Form festgestellt hat [siehe Kap. B.I.3.1, Anm. 326, S. 120 d. Arb.]. Werden zwar „das Bemühen Webers um Verknüpfungen“ [Werbeck, S. 16] und seine „Materialökonomie“ im Finale, einer Sonatenhauptsatzform mit Coda als zweiter Durchführung, durchaus positiv bewertet [ebd., S. 17], erhält die Originalität seiner formalen Lösungen, die den Forderungen einer klassischen Funktionalität, Schlüssigkeit und Finalität nicht Genüge zu leisten vermag,<sup>364</sup> im Hinblick auf die angebliche „Gefahr für die Geschlossenheit des Satzes“ eine kritische Abfuhr, wodurch Weber zum eindeutig „romantischen“ Komponisten erklärt wird<sup>365</sup> und seine Kammermusik durch das Aufgreifen musikdramatischer Elemente in die Nähe von Solokonzerten gerät.<sup>366</sup>

Für den Kopfsatz (*Allegro*, C, B-dur) untersucht Viertel gleichfalls unter dem Aspekt des „Romantisierens“ die Verarbeitung des zitierten Mozartschen Kopftemas aus dem Flöten trio Es-dur für Klarinette, Viola und Klavier KV 498, dem „Kegelstatt-Trio“ (1786),<sup>367</sup> dessen *Andante* (6/8, Es-dur) von einem eintaktigen Grundmotiv durchdrungen ist und deshalb weder in ein Sonatensatz- noch ein Rondoschema paßt [Viertel, S. 359]. Weber übernimmt die motivische Verdichtung des Satzes „durch imitatorische Verflechtung des rhythmisch-ornamentalen Kopfmotivs“ und erweitert dies durch die Gegenüberstellung eines zweiten Themas „zum Kontrast imitatorischer Reihung und fantasieartiger Entwicklung“ [ebd., S. 371].<sup>368</sup> Für den zweiten Satz (*Adagio ma non troppo*, C, Es-dur) stellt Viertel dagegen eine Affinität im ästhetischen Konzept zu Schumanns Klavierquartett op. 47 fest, die sich als ein „Prinzip unmittelbarer Konfrontation charakteristischer Elemente“ ausdrückt [ebd.].<sup>369</sup>

364 „Exposition, Durchführung und Reprise rücken die Sonatenhauptsatzform durch die nicht zuletzt aufgrund harmonischer Modifikationen gestärkte Tendenz zur Reihung und Austauschbarkeit ähnlicher Abschnitte bedrohlich in die Nähe der bloßen Schablone, die – vorgegeben – kompositorisch ausgefüllt werden muß.“ [Werbeck, S. 16]

365 „Die musikalischen Parameter unterstützen nicht mehr gemeinsam den eindeutigen Stellenwert bestimmter Abschnitte. Die nur vor einem solchen stabilen ‚Unterbau‘ mögliche kompositorische Freiheit wird aber, wenn die Parameter sich verselbständigen, zur Gefahr für den Zusammenhang eines Stückes. Insofern, als es entscheidende Voraussetzungen klassischen Komponierens außer acht läßt, ist Webers Klavierquartett durchaus romantisch zu nennen.“ [Ebd., S. 18]

366 „Ohne Zweifel deutet der Stil der kammermusikalischen Werke und der Konzerte stärker noch auf eine gemeinsame Basis hin als auf die gattungsspezifischen Differenzen. Wie oben bereits aufgezeigt werden konnte, nähert sich Weber besonders häufig in den langsamen Sätzen seiner Solokonzerte einem deutlich an der Kammermusik orientierten Duktus, während andererseits in der Kammermusik fast stets die konzertanten Elemente dominieren. Diese deutliche Überschneidung zweier Stilbereiche wird im Falle Webers durch den Einfluß des dritten Bereichs – der Theatermusik – getragen. Durch die Affinität zur dramatischen Gestaltung erfahren die Konzerte wie auch die Kammermusikwerke eine charakteristische Prägung, die sie zur eigenen Gattungstradition in Distanz setzt und in einem solchen dramatisch konzipierten Personalstil als verschwistert erscheinen läßt. Gleichzeitig muß die Überlagerung klassischer Instrumentalgattungen durch Elemente dramatischer Gestaltung zu Problemen hinsichtlich des traditionellen Formempfindens führen. Und im Gegensatz zu der allseits hervorgehobenen rhythmisch-melodischen Ausdrucksstärke der Weberschen Themen ist es immer wieder die dissoziative Formgebung, die als befremdend empfunden wird.“ [Viertel, S. 343]

367 „Die Weiterbildung des klassischen Themas durch die Kontrastierung zweier charakteristischer Motivgruppen kennzeichnet die Beziehung von Webers Klavierquartett zum Klarinetten trio Mozarts als eine romantisierende Adaptation und grenzt die bloße Motivanleihe damit von der strukturellen Verwandtschaft ab. Ein Vergleich der kompositorischen Verarbeitung des Themas in den beiden Sätzen von Mozart und Weber erweist sich dabei als instruktiv, weil die stilistischen Besonderheiten im Werk Webers im Vergleich um so deutlicher zutage treten.“ [Ebd., S. 358]

368 „Wie Mozart kommt auch Weber durch bloße Umordnung der thematischen Takteinheiten zu neuen Kombinationen, die wiederum thematisches Gewicht erhalten.“ [Ebd., S. 371]

369 „Die Übernahme einer poetischen Konzeption in die Musik, die sich als Betonung des Charakteristischen geltend macht, führt dabei zur Ersetzung der Vermittlung durch den Kontrast, zur Verdrängung der Ökonomie

## II. Quartette und Quintette

Somit ist auch dieses Quartett aufgrund der variierenden Reihung von Themen bei Weber insgesamt nur bedingt vergleichbar mit Hoffmanns motivischer Ableitung und Verarbeitung im Harfenquintett, ebensowenig mit dem Grand Trio AV 52<sup>370</sup> trotz der Verwendung eines Mozart-Zitats, was nicht zuletzt auf die gattungsgeschichtliche Hierarchie der Folgeepochen zurückzuführen ist.<sup>371</sup> Dennoch sind in diesem Zusammenhang Webers Ansichten über den Vergleich von Sinfonie und Quartett, wie er sie in seiner Rezension *Die Tondichtweise des Herrn Konzertmeisters Fesca in Karlsruhe, nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt* (1818) ausspricht, von Belang, die nicht von ungefähr an Hoffmanns Äußerungen über den Stellenwert des Quartetts in seiner Spohr-Rezension erinnern [siehe Zitat, S. 36 d. Arb.]:<sup>372</sup>

„[...] aber im Quartett, diesem musikalischen Consommé, ist das Aussprechen jeder musikalischen Idee auf ihre wesentlich notwendigsten Bestandteile, die vier Stimmen, beschränkt, wo sie nur durch ihren innern Gehalt für sich Interesse gewinnen kann, da hingegen der Sinfonie usw. durch den Reiz der Mannigfaltigkeit einer wohlberechneten Instrumentierung usw. Mittel zu Gebote stehen, einer an sich oft ziemlich bedeutungsleeren Melodie Schmuck und Wirkung zu verleihen. Im Quartett kann aber *Lärm* nicht für *Kraft* gelten, und die Unbeholfenheit eines Komponisten in Verzweigung der Mittelstimmen, melodiöser Führung derselben und Verbindung selbständiger Melodien im Fortweben des Ganzen liegt hier sogleich klar und hell am Tage. Das *rein Vierstimmige ist das Nackende in der Tonkunst.*“ [Weber: Laux, S. 123 f.]<sup>373</sup>

Indem bei Weber die Einheit „in der größten Mannichfaltigkeit [...] durch das erste Princip oder Thema“ hervorgebracht wird, wie wir in seiner Abgrenzung zu Beethoven [Brief an Nägeli vom 21.5.1810, siehe Zitat S. 69 d. Arb.] gesehen haben, nutzt er „die differenten Klang- und Spieleigenarten“ der Instrumente, „um musikalische Charaktere zu zeichnen, durch die

---

durch die Vielfalt, zur Bevorzugung der Themenverwandlung vor der Themenverarbeitung und zur Verdrängung des ableitenden Zusammenhangs durch den Wechsel umgrenzter Abschnitte.“ [Viertel, S. 373]

370 „An die Stelle des Streichquartetts tritt bei Weber das Klavierquartett, das Klaviertrio wird durch ein Flötentrio ersetzt und die Sonate findet sich wieder im ‚Duo concertant‘.“ [Ebd., S. 348]

371 „In der Konkurrenz mit dem klassischen Streichquartett vermochte sich das Klavierquartett nur schwer einen Platz in der ästhetischen Rangfolge der Gattungen zu erkämpfen. Angesichts der dominierenden Klavierstimme gerät das Klavierquartett nur zu leicht in die bedrohliche Nähe des ‚Quatuor brillant‘ und kann demzufolge mehr als ‚Verfallsnorm‘ des eigentlichen Quartettstils denn als eigenständige Gattung charakterisiert werden.“ [Ebd., S. 379]

372 Unter Bezug auf die Rezension von Fescas Quartetten bemerkt Viertel [S. 352]: „Die individuelle Veränderung klassischer Gattungsnormen in der Kammermusik Webers und sein Anspruch der Universalität in der Gattungswahl zeugen von dem Gewicht, das Weber entgegen allen Vermutungen der Kammermusik beimißt. Unmißverständlich weist er auf den hohen Status hin, der für den Komponisten als Verpflichtung empfunden werden muß [...].“

373 „Weber spricht von der ‚Musikart‘ des Streichquartetts, aber noch nicht von der Gattung. Der hohe Anspruch der ‚großen‘ Kammermusik, der sich für ihn in der Tradition des Quartetts präsentiert, entspricht dabei auch weniger einer konkreten Gattungsvorstellung als vielmehr einem kompositorischen Ideal, das sich auch auf andere Werkgruppen übertragen läßt.“ [Viertel, S. 352] – Die Umsetzung des hohen Anspruchs der Gattung in Verbindung mit personalstilistischen Charakteristika aus der Theatersprache rechtfertigen also letztendlich Webers formale „Abwege“: „In der Vermittlung zwischen dem Ideal des kammermusikalischen Quartettstils und der poetisch-dramatischen Konzeption liegt für den Romantiker Weber gleichermaßen die Problematik wie auch das hohe Ansehen der Kammermusik begründet. Die Darstellung der dramatischen Wahrheit aber entzieht sich dem Zwang der Norm und verlangt nach individuellen Lösungen, in denen der charakteristische Ausdruck über dem Formal-Schönen rangiert.“ [Ebd., S. 354]

einzelne Passagen als kontrastierende Elemente gegenübergestellt werden“, wobei ihm als Bezugspunkt „die strukturelle Ableitung thematischer Gestalten aus einem Kerngedanken“ dient [Viertel, S. 380]. Besonders deutlich wird die „übergreifende strukturelle Verflechtung der einzelnen Sätze im zyklischen Kontext“ durch die Integrationsrolle des Finales, welches „eine blockhafte Aufspaltung der Instrumente zu verhindern“<sup>374</sup> hat mittels einer ganz im Sinne seines Lehrers Vogler „groß angelegten Fugen-Coda“ [ebd., S. 382].<sup>375</sup>

Von Prinz Louis Ferdinand von Preußen gibt es insgesamt drei Klavierquartette, wobei er in op. 4 B-dur (1806) sieben Variationen (als erster in dieser Besetzung eingeführt) über ein Andante komponiert hat, von op. 5 Es-dur (1806) und op. 6 f-moll (1807) ist das letztere das Anspruchsvollere von beiden. In dem für Louis Ferdinand üblichen reichen Passagenwerk des Klaviers treten die Streicher etwas zurück, gelegentlich dürfen sie aber sogar solistisch hervorstechen [Altmann: Klavierquartett, S. 19–21]. Insgesamt sind diese Merkmale in mehr oder weniger starkem Maße bereits in des Prinzen Erstlingswerk, dem Klavierquintett op. 1, ausgeprägt, dem sich die vergleichende Untersuchung zu Hoffmanns Harfenquintett nun zuwenden wird.

---

374 „Als Mittel der emanzipatorischen Stimmfaltung, durch die das Quartett sich vom virtuoson ‚Quatuor brillant‘ distanziert, benutzt Weber die kontrapunktische Verflechtung der einzelnen Instrumente.“ [Viertel, S. 382]

375 „Noch wesentlich radikaler versucht Abt Georg Joseph Vogler die ‚steifen, prekären Kontrapunktregeln‘ durch ein harmonisch-melodisch ausgerichtetes Fugensystem zu ersetzen und dadurch die Form der Fuge vor dem Verfall zur papiernen Augenmusik zu retten. Vor diesem Hintergrund darf die Bewertung der Fuge und des kontrapunktischen Stils bei Weber nicht einseitig im Zuge der romantischen Gefühlsästhetik interpretiert werden. Theoriefeindlichkeit ist Weber ebensowenig vorzuhalten wie eine generelle Ablehnung strenger Satzregeln.“ [Ebd., S. 386]

## *II. Quartette und Quintette*

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

#### 1. „garnicht königlich oder prinzlich,..“

„... sondern das eines tüchtigen Klavierspielers“ [Langner: MGG, Sp. 1235] nannte Ludwig van Beethoven schon frühzeitig das Spiel des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen (1772–1806) und bekundete damit das allgemeine Urteil<sup>376</sup> über den musikalisch begabtesten aller Hohenzollern. Als jüngster Sohn von Prinz August Ferdinand von Preußen gehörte Louis Ferdinand (Taufname: Friedrich Ludwig Christian) jener hochmusikalischen Königsfamilie an, zu deren Vertretern zahlreiche Komponisten und Virtuosen zählten, darunter Prinzessin Amalie und Prinz Heinrich sowie natürlich sein als Flötist berühmter Onkel Friedrich der Große. Somit erhielt sein pianistisches Talent von Anbeginn tatkräftige Unterstützung, außerdem war das Orchester des Königs ein optimaler „Übungsplatz“ zur Erprobung der ersten Kompositionen. Allerdings wurde er aus der stimulierenden und besonders durch französische Emigranten kosmopolitisch intellektuellen Atmosphäre am Hof jäh herausgerissen, als ihn mehrere Feldzüge u. a. gegen Frankreich abberiefen, in denen er ebenso große Verdienste durch tollkühne Einsätze und selbstlose Heldentaten, aber auch durch sehr menschliches Verhalten gegenüber den Feinden verzeichnen konnte. Dennoch nahm er entgegen dem Widerstand seiner Familie, die eine militärische Laufbahn für ihn vorsah, an der Entwicklung der frühen deutschen Romantik im Berliner Salonleben teil und pflegte Kontakte zu den Gebrüdern Schlegel, Schleiermacher, Wackenroder, Dorothea Veit, Fichte, Tieck und anderen Philosophen und Künstlern.<sup>377</sup>

Louis Ferdinands Einordnung als „Dilettant“ in die Reihe neben Zelter, Spazier, Dalberg und auch Hoffmann bezog sich zu jener Zeit ohne die heutige Abwertung lediglich auf den Status als „Nicht-Professioneller“, nicht auf die Qualität als Musiker [Hahn, S. 33; Zusammenfassung von Hahns Ergebnissen vgl. Kleßmann: Louis Ferdinand, S. 268 f.]. Er genoß die hohe Wertschätzung zahlreicher Komponisten wie z. B. Spohr, Himmel und Reichardt [Hahn, S. 18], und sein Klavierspiel, besonders seine hervorragenden Improvisationen und Variationen, galten als Ausdruck einer extravaganen Individualität [durchweg positive Kritiken in der AMZ über opp. 1 (noch zu Lebzeiten), 5, 6, 8, 10 und 13]. Die Suche nach einem Kompositionslehrer – Anton Reicha hatte 1801 seine Anfrage sowie die Kapellmeisterstelle in Berlin

---

<sup>376</sup> Die wechselseitige Wertschätzung beider Komponisten kommt auch in einer von Hahn [S. 56 f. und S. 64 f.] überlieferten Episode zum Ausdruck, wonach sich Louis Ferdinand 1804 – entgegen den sonstigen Hörgewohnheiten seines (Berliner) Umfeldes – Beethovens dritte Sinfonie insgesamt dreimal hintereinander vorspielen ließ. Dagegen stellte dann Adolph Bernhard Marx 20 Jahre später immer wieder hartnäckig in seiner Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung zwischen 1824 und 1830 die Forderung nach einer mehrfachen Rezeption von „modernen“ Schlüsselwerken zu deren besseren Verständnis bzw. zur eindringlichen Beschäftigung mit zeitgenössischen Komponisten. [Kropfinger: Klassik-Rezeption, S. 337] – Siehe zur Rezeptionsbedingung der mehrfachen Wiedergabe musikalischer Werke auch Anm. 305, S. 111 d. Arb.

<sup>377</sup> Vgl. die Artikel über „Louis Ferdinand“ von Langner: MGG und McMurtry: Grove sowie u. a. Stahmer: Louis Ferdinand LP.

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

abgelehnt – führte ab 1802 zu einer lebenslangen freundschaftlichen Beziehung zu Jan Ladislav Dussek, dessen Bekanntschaft er schon zuvor in Hamburg gemacht hatte [Nadolny, S. 207 ff. und 239 f.], bis zum frühen Tod des Prinzen in der Schlacht bei Saalfeld während der napoleonischen Invasion von 1806.<sup>378</sup> Über Dussek kam Louis Ferdinand auch mit den Ideen E. T. A. Hoffmanns über die neue Rolle des Kunstwerks in Berührung laut Nadolny [S. 199].

Die Kompositionsstudien bei Heinrich G. Lenz sind zwar nicht gesichert, doch sprechen Louis Ferdinands Klavierkompositionen mit einer „elegant-virtuosen, äußerlich-klavieristischen Effekten häufig zu viel Raum gebenden Spielmanier“ in gewisser Weise dafür; diese wie auch Dusseks Schule lassen sich auf dessen Lehrer Clementi zurückführen [Hahn, S. 37; vgl. auch Tschirch, S. 145]. Die Publikation von Louis Ferdinands op. 1 bei Erard in Paris ist wahrscheinlich auch durch eine Vermittlung von Lenz zustande gekommen, welcher im übrigen ein Freund E. T. A. Hoffmanns war [Hahn, S. 37 f.].<sup>379</sup> Da neben den großen Kulturzentren Paris, Wien, Prag, Petersburg und Berlin auch Mannheim, Bremen, Dresden, Leipzig und Magdeburg zu den Verbreitungsorten der Werke des Prinzen zählten [ebd., S. 49], in seinen späteren Berliner Jahren, aber auch zuvor in Leipzig und Dresden auf diese Kompositionen gestoßen sein mag, die das Klangbild einer neuen Generation mitgeprägt haben.

## 2. Klavierquintett c-moll op. 1

Louis Ferdinands Quintett c-moll für zwei Violinen, Viola, Violoncello und Pianoforte op. 1<sup>380</sup> erschien 1803 bei Erard in Paris (bis 1812 nachweisbar) und bei Breitkopf & Härtel von 1806 bis 1860, zuletzt als »Nouvelle Edition«.<sup>381</sup> Als auf Anhieb populäre Komposition des Prinzen erfuhr es noch lange nach seinem Tode mehrere Bearbeitungen: für Soloklavier von F. Mockwitz (Breitkopf & Härtel 1823–1844) [rezensiert in AMZ 26 (1824), S. 84 ff.], für zwei Klaviere von A. Streicher (Haslinger 1828–1844) und für Klavier zu vier Händen von G. R. Bierey (Breitkopf & Härtel 1834–1844) [rezensiert in AMZ 35 (1833), S. 577 ff.]. Louis Ferdinand selbst spielte den Solistenpart in der Hamburger Uraufführung und wurde in der späteren Rezension der Neuen Berliner Musikzeitung (1804) höher eingestuft als der Widmungsträger Himmel und von anderen Hamburger Blättern sogar Beethoven an die Seite gestellt [Nadolny, S. 216]. Das c-moll-Quintett ist insgesamt einfacher strukturiert als die folgenden Klaviertrios, die im nächsten Großabschnitt C.III. betrachtet werden, und als die Klavierquartette (allesamt von 1806/7).<sup>382</sup>

378 Vgl. Langner: MGG und McMurtry: Grove sowie auch den Nachruf in der AMZ 9 (1806), S. 77 und die Rezension von Dusseks *Elegie auf den Tod des Prinzen* in der AMZ 9 (1807), S. 741 ff.

379 Hahn [ebd.] meint damit wohl den Berliner Waldhornisten Heinrich Lenß, mit welchem Hoffmann in Berlin in den 1820er Jahren zu tun hatte. – Vgl. auch Briefwechsel II, S. 327, Anm. 1.

380 Herrn Himmel, Kapellmeister Sr. Maj. des Königs von Preussen, gewidmet. Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig 1855; Neudruck um 1937 (Breitkopf & Härtel's Bibliotheken für den Konzertgebrauch. Kammermusik. Klavier-Quintette.) [K. M. 869/870] – Ein weiteres Klavierquintett in etwas anderer Besetzung ist bei Louis Ferdinands *Larghetto* mit Variationen G-dur op. 11 für Klavier, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß (1806) anzutreffen.

381 Außerdem bei Riedl 1815 in Wien, übernommen von Haslinger 1828; rezensiert in AMZ 6 (1804), S. 457 ff. [Hahn, Anhang II, S. 112].

382 Obwohl die Vorgängerwerke allesamt verschollen sind, kann davon ausgegangen werden, daß es sich beim Klavierquintett aufgrund des Kompositionsstands nicht um das „Erstlingswerk“ Louis Ferdinands handelt. [Hahn, S. 70; Tschirch, S. 144]

## 2. Klavierquintett c-moll op. 1

Die Präsentation der Themen bleibt üblicherweise auf das Klavier und die erste Violine beschränkt, jedoch kommt auch dem Cello zuweilen eine besondere Aufgabe zu.<sup>383</sup> Der Kopfsatz besteht noch aus einer gut erkennbaren Sonatensatzform, die restlichen drei Sätze mischen trotz klarer Kategorisierung durch Tempobezeichnung und Themencharakteristik die von Louis Ferdinand bevorzugten Satzformen des Rondos sowie der Variation.<sup>384</sup> Von Hahn stammt eine recht zutreffende Auflistung allgemeiner, für Louis Ferdinands Themenbildung symptomatischer Charakteristika, die er aus der Anlehnung an Beethoven ableitet, wobei sich der Einfluß jedoch nicht auf die Kopft Themen der Sonatensätze erstreckt: Kleingliedrigkeit der thematischen Elemente, Unstetigkeit im Rhythmischen, häufiger Lagenwechsel (bevorzugt dünn klingende Diskantlage in der Klavieroberstimme), Häufung von Sept- und auch Nonakkorden sowie konventionelle Kadenzierungen [Hahn, S. 59; zum Vergleich mit Beethoven siehe auch Tschirch, S. 146 f.].

Noch größeren Einfluß verraten aber die zahlreichen Gemeinsamkeiten mit dem Lehrer Dussek [Hahn, S. 61–65],<sup>385</sup> der somit, ohne direkt zitiert zu werden, als eigentliche Quelle zu betrachten ist; dafür zeugen: a) „banale Rondopartien“ mit langen „stereotyp dahinsequenzierenden Klavierfiguren“ (z. B. Dusseks Klaviersonate op. 70, Finale); b) die „oft unbegründet anmutende“ Einschaltung von Skalengängen und anderen Figuralmotiven in den Melodiepartien, ohne Spannung, „unklassisch“ im Thema oder Satzablauf; c) die Übereinstimmung in der modischen Bevorzugung eher assoziativer Harmonik denn logisch begründeter Chromatik; d) die Neigung zu Terzverwandtschaft, Leitton- und Septakkordhäufungen, Trugschlußlösungen, Halbtonrückungen, enharmonischen Umdeutungen sowie die enge Nähe von Dur und Moll überhaupt; e) die zahlreichen eingestreuten Vortragsbezeichnungen zwecks „größter Spieldelikatesse“ und somit erstaunlich anmutende Vorklänge auf Schubert, Schumann und Chopin [ebd., S. 61 f.].

---

383 Louis Ferdinands Hang „zu brillanter Gestaltung durch überreiche Verwendung von Passagen, gebrochenen Dreiklangs- und anderen Klavierfiguren ad notam“ erhielt seinerzeit keinen Vorwurf, der Vorrang des Klaviers vor den anderen Instrumenten im Ensemble war noch unbestritten. [Hahn, S. 43]

384 Allgemein konstatiert Hahn [S. 57] für Louis Ferdinands Werk vornehmlich eine Beethoven-Gefolgschaft mit den Schaffensprinzipien vor allem des jüngeren Stils: a) klassischer Sonatensatz und Rondosatz mit Durchführung bzw. kontrastierendem Mittelteil; b) Kontrastierung einzelner Satzteile (Kopf- und Seitenthemengruppe) wie der einzelnen Sätze; c) thematisch-motivische Arbeit; d) Verknüpfung der einzelnen Sätze und Themengruppen in überlieferter tonaler Anordnung; e) Zielstrebigkeit der modulierenden Überleitungen, insbesondere der Rückleitungssätze, so daß hauptsächlich der Stil des jüngeren Beethoven „kopiert“ werde und außerdem in einer mehr oder weniger wörtlichen Übernahme von Melodiefragmenten bestehe. Daß dem nicht ganz so kraß entsprochen wird, sollen die folgenden Analysen belegen; zu „klassischen Einflüssen“ siehe auch Anm. 396, S. 151 d. Arb.

385 Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 7] erklärt die Widmung an den von den Zeitgenossen als „genialischer Musikant und brillanter Pianist“ charakterisierten Friedrich Heinrich Himmel (1765–1814) als ein „Zeichen der persönlichen Verbundenheit“ des Prinzen.

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

## 2.1 Konzertierendes Ensemble

**Tabelle 24: Louis Ferdinand von Preußen,  
Klavierquintett c-moll op. 1 (1803),  
1. Satz: *Allegro con fuoco* (C, c)**

[Vorzeichenwechsel werden durch unterstrichene Tonarten angezeigt]

Exposition																	Schlußgr.					1.		
:1	2/4	7	13	23	27	31	56	64	72	80	88	101	102	116	133	137	141	144	148	153	158	160	161:	
a	A1	A2	Ü	a	A1'	Ü	B1	B1	B2	B2'	Ü	GP	Ü	Kad.	C1	C2	C3	C4	C4	Ü	a	a		
c		B <sup>7</sup>		c	Des	c>B	<u>Es</u>		Des <sup>7</sup>	Es	As <sup>7</sup>	^	Es	B <sup>7</sup>	<u>Es</u>		c	Es			Es>B <sup>7/9</sup>	c>G <sup>7/9</sup>	Es <sup>7</sup>	

2. „Durchführung“						„Scheinrepr.“				
162	166	170	176	178	180	182	184	188	195	196
a	A1'	Ü	A1'	A1'	A1'	A1'	A1'	a	a'	Ü
as	b	B <sup>7/9</sup> > Des	As		as	Fis <sup>7</sup>	E	f	Fis	E

Reprise

*Maggiore*

206	210/1	212	217	218	243	251	259	267	271	283	284	300	318	322	326	329	333	338	–350
a	A1	A2	x	Ü	B1	B1	B2	B2'	Ü	GP	Ü	Kad.	C1	C2	C3	C4	C4	Ü	Kad.
c	> f <sup>6</sup>		G <sup>7</sup>	c	<u>C</u>		G <sup>7</sup>			^	C								

Das *Allegro con fuoco* (C, c-moll) beginnt mit einem kräftigen punktierten Unisonomotiv a (*f* >),<sup>386</sup> das für Louis Ferdinand ganz typisch sogleich in einen dreitaktigen Klavierlauf aus Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln mündet.<sup>387</sup> Überhaupt werden Vorder- und Nachsatz von Figurationen des Pianofortes umrahmt, ohne welche sie eine achttaktige Periode ergeben. Ab Takt 5 und 6 folgt der Rest des Vordersatzes [A1], welcher als punktierte Schleifer abwärts<sup>388</sup> (Klavier in voller Stimmverdopplung der Streicher) im Nachsatz [A2] wiederholt wird und mit einer Kadenzfloskel der ersten Violine (T. 11 f.) schließt. Die folgenden Klavierläufe (ab T. 13) sind mit punktierten Rhythmen der Streicher unterlegt und münden nochmals in das Kopfmotiv (T. 23), das diesmal in der ersten Violine vier Takte lang (*mf, con espress.*) in Vorschlagsschnörkeln und einem Repetitionsmotiv ab Takt 27 [A1'] weitergeführt wird (Klavieroberstimme mit zweiter Violine, -unterstimme mit Bratsche und Violoncello). Erneuten Klavierläufen wird eine aus dem Kopfmotiv abgeleitete punktierte Begleitung der Streicher mit kleinen Sextsprüngen aufwärts und Oktaven abwärts gegenübergestellt, Sequenzierungen und Sforzati „alla zoppa“ im Crescendo gehen zusammen mit einer recht langen Klaviersolo-Überleitung zum zweiten Thema (ab T. 56) auf der Tonikaparallele über.<sup>389</sup>

386 Das Kopfmotiv bzw. sein Rhythmus wird durchführungsartig im Modulationsteil behandelt, zuvor wird es in den Rückführungstakten der Exposition wiedereingeführt. [Hahn, S. 70]

387 „Das Klavierquintett in c-moll op. 1 läßt die Problematik der Sonatenkomposition in der nachklassischen Zeit erkennen. Die Technik der Motivverarbeitung – von Haydn, Mozart und Beethoven zum zentralen Geschehen der Sonatenform erhoben – wird zurückgedrängt zugunsten rhapsodischer Passagen. Die Umriss der klassischen Sonate werden von Louis Ferdinand mit einer an Orthodoxie grenzenden Klarheit zwar eingehalten, die daran geknüpften funktionalen Implikationen jedoch nicht berücksichtigt.“ [Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 6]

388 Von Hahn [S. 60] werden die Pianostelle des Kopftemas sowie die „Seufzer“ als wörtliches Zitat der vierten Variation aus Mozarts Klaviersonate A-dur gehandelt.

389 In der reichlichen Anwendung von Verzierungen, besonders von Doppelschlägen, einer „mehr als gewohnheitsmäßig aufgesetzte[n]“ Ornamentik sowie den Terz-, Sext- und Oktavaufschwüngen gleich zu Beginn sieht Hahn [S. 72] mehr als zärtlich-empfindsame Reminiszenzen, sondern Charakteristika für Louis Ferdinands Melodiebildung, die als „Kraftreservoirs“ für schwärmerische Entladung auf kleinstem Raume romantische Ausdrucksmittel ganz eigener Prägung darstellen.

Auch das achttaktige Seitenthema (*p con espress.*) leitet sich aus dem Themenkopf ab und wird vom Pianoforte, unterlegt vom Streichtrio (ohne Violoncello), vorgestellt [B1], dann von der ersten Violine unter Aufteilung der Klavierakkorde auf die restlichen Streicher wiederholt, begleitet von pianistischen Dreiklangsbrechungen. Die folgende Themenbildung, die als eine Art „Nachsatz“ [B2] gedeutet werden könnte, bringt scharf punktierte Intervallsprünge (Quinte, Sekunde) des Klaviers und der beiden Violinen im Wechsel (T. 72 ff.), in der Wiederholung variiert von erster Violine und Viola [B2'] (T. 80 ff.). Eine längere melodische Entwicklung der ersten Violine endet in Synkopierung gegen die Klavierstimme bis zur einer Fermate (T. 101), danach bestreitet das Klavier die weitere Überleitung (T. 102 ff.) mit an- und abschwellenden Bewegungen zu akzentuierten Streicher-Legati bis zu seiner sechzehntaktigen Solokadenz (T. 116 ff.). Dem Abschlußtriller folgt die Schlußgruppe ab Takt 133 mit einem synkopischen Streichersatz (auftaktisch vorgezogene Melodie in erster Violine, punktierte Septimen abwärts, Synkopen und figurative Schnörkel), der teilweise kanonisch versetzt zur triolischen Begleitung des Klaviers das Kopfmotiv mehrfach einsetzt [C1, C2, C3, C4], unterbrochen von zwei Läufen in der ersten Violine.<sup>390</sup>

Ein Orgelpunkt des Violoncello auf es leitet in der zweiten Klammer die Durchführung in as-moll insgesamt dreimal mit dem Kopfmotiv im Tutti ein, dem sich wieder ein Klavierlauf anschließt.<sup>391</sup> In dieser Passage wird ausschließlich die ursprüngliche Variante des A-Themas von Takt 27 [A1'] herangezogen, die sich somit als zentrale thematische Komponente äußert, um von der ersten Violine über Albertbässen in Klavier und Bratsche (Orgelpunkt in zweiter Violine und Violoncello) in verschiedene mehr oder weniger entfernte Tonarten gesetzt zu werden (T. 176 ff.). Aufgrund der Ableitung des zweiten Themas aus dem ersten erübrigt sich zugleich dessen „Verarbeitung“, so daß mehrere Ansätze mit dem Kopfmotiv im Tutti ab Takt 188 bereits zu Scheinreprise in f-moll (Streicherbegleitung mit figurativen Elementen und Melodiefloskeln des Themas in allen Stimmen bis auf erste Violine), nochmals variiert in Fis-dur über eine Klavierüberleitung trugschlüssig in E-dur zurück zur eigentlichen Reprise auf der Tonika (ab T. 206) führen. Dieselbe verläuft identisch wie die Entwicklung bis Takt 11 (T. 215) unter Auslassung der Passage mit der Vordersatzvariante [A1'], die hinreichend in der Durchführung behandelt wurde, und fährt unter Einschub eines Fülltaktes x (T. 217) zur Modulation fort wie ab T. 31. Es handelt sich um die verkürzte Überleitung des Soloklaviers (ab T. 218) zum B-Thema (*p >, con espress.*), das jetzt als *Maggiore* ab Takt 243 auftritt und die Wendung nach C-dur bis zum Satzende vollzieht. Bei der Wiederholung in der ersten Violine variiert die Begleitung im Pianoforte und erhält einen etwas veränderten Verlauf bis zur Fermate (T. 283), nach der die Solokadenz der ersten Violine über Klavierakkorden und Streicherorgelpunkten folgt (ab T. 300). Der gesamte Schlußgruppenabschnitt wird in C-dur wiederaufgenommen und endet nach einer noch etwas virtuoserer Überleitung des Soloklaviers im abschließenden Wechsel von Läufen und punktierten Akkorden zwischen Klavier und erster Violine.

390 Hahn [S. 70] stellt diverse Merkmale des Kopfsatzes und seiner beiden Themen zusammen, welche auf eventuelle Einflüsse schließen lassen könnten: a) das Seitenthema, der Epilog beider Codathemen sowie die zwei kraftvollen Triller verweisen auf Beethoven, b) die Pianostellen im Kopfstück und die Seufzeranklänge gegen Ende der ersten Themengruppe erinnern an Mozart, c) die schroffen dynamischen Gegensätze, welche taktweise in einen fast schematischen Wechsel von *p*, *pp* und *f* am Schluß der Themengruppe ausgehen, lassen „Mannheimer Sturm & Drang Reminiszenzen“ ahnen.

391 Trotz der Orientierung an Beethoven erschöpft sich die Gestaltungskraft im durchführungsartigen Modulationssatz recht schnell, indem lediglich eine Umlagerung der Durchführungsteile die traditionelle thematische Arbeit übernimmt und figurative Elemente des Zeitgeschmacks (gebrochene Dreiklänge, Läuferpassagen, spielerische stereotype Klavierfiguren über weite Strecken u. ä.) – ein Relikt der Clementi-Schule und noch weit verbreitetes Allgemeingut – als eine Art „Polyphonie-Ersatz“ verwendet werden. [Hahn, S. 72]

## 2.2 Rondo und Variation

**Tabelle 25: Louis Ferdinand von Preußen,  
Klavierquintett c-moll op. 1 (1803),  
2. Satz: *Menuetto* (3/4, Es) – Trio (3/4, As)**

[Vorzeichenwechsel werden durch unterstrichene Tonarten angezeigt]

Menuetto									Trio			senza repl.				
: A1	A2 :	: B	Ü	B	Ü	A1	A2	A2'	A1:	:(B'=) C	C:	: A1'	A1'	Ü	C	C :
Pf	V1	Pf	Str	V1	Pf	Pf	Pf	V1	V1	V1/Pf		V1/Pf	uni	V1	V1	Pf
Es/as	(>C)	Es								<u>As</u>		Es	Es <sup>7/9</sup>	B <sup>7</sup>	As	(as)

Den zweiten Satz bildet ein längeres *Menuetto* (3/4, Es-dur), das eher einem Rondo oder entfernter einem Variationensatz gleicht und in der Klavieroberstimme im Wechsel mit der ersten Violine ein ständig wiederkehrendes Ländler-Thema<sup>392</sup> mit Vorschlag und rhythmischer Akzentuierung [A] vorstellt.<sup>393</sup> Die harmonische Basis variiert des öfteren, wobei der Tonikaparallelenbereich den Klang verfremdet.<sup>394</sup> Den restlichen Streichern ist bis auf einige selbständige Stellen im zweiten Teil nur die Begleitrolle oder Stimmverstärkung zugeteilt, die im Trio-Teil (3/4, As-dur) noch stärker zurückgenommen werden. Gemeinsam gestalten dort Klavier und erste Violine das Thema [C], welches eine Variante des zweiten Teils ist [B'], durch abwechselndes oder stimmweises Zusammenspiel, die Begleitung verläuft teilweise rhythmisch widertaktig zur jeweiligen Melodiestimme. Der zweite Teil des Trios übernimmt das Ländlerthema [A1'] und ebenso die Ableitung des zweiten Themas [B' = C] in halbtaktiger kanonisch fugierter Verschiebung und trübt diese nach as-moll wie im ersten Teil des Menuetts ein.

Ein richtiges Variationsthema stellt jedoch erst das *Andante con Variationi* [sic!] dar (*Sostenuto*, C, As-dur), dessen achttaktiger Vordersatz vom Soloklavier wie ein originäres Chopin-Prélude eingeführt und im reinen Streichersatz mit der Melodie in der ersten Violine wiederholt wird; der zehntaktige Nachsatz erfährt dieselbe instrumentale Vorführung. Nach den ersten beiden Variationen mit einem Cello-Solo zu synkopierten Triolen einerseits und einer virtuosen Sechzehntellaufversion des Klaviers zu synkopierten Rhythmen des Cellos verdient insbesondere die dritte Variation besondere Beachtung: Ihr geht ein viertaktiges *Poco Adagio* der Solo-Violine voran, welches das Thema im Legato nur leicht verziert, dafür aber durch das Pizzicato des Cellos bereits auf die harfenartige Begleitung der Streicher im folgenden *Minore* in as-moll vorgreift, welche das zwischen den Händen abwechselnde Thema im Pia-

392 „Die v[olks][ie].hafte Schlichtheit seiner Themen, die leidenschaftlichen melodischen Aufschwünge, die Vorliebe für chromatische Häufungen, der Klangzauber seiner kühnen Modulationen und der rhapsodisch schweifende Charakter seiner Tonsprache führen zu einem ausgesprochen frühromant.[ischen] Ausdruck, der von seinen Nachf.[olgern], z. B. Schubert, Weber, Liszt u. a., mit Interesse aufgegriffen wurde.“ [Langner: MGG, Sp. 1236] – Altmann [Klavierquintett, S. 13 f.] erklärt das Menuett „freilich dem Ländler angenähert“ und das Trio in As auch „ländlerartig“; außerdem handele es sich um ein „echt rokokomäßiges Menuett“, jenen Mozarts vergleichbar.

393 „Das Menuett ähnelt eher dem Walzer des frühen 19. Jahrhunderts und hat mehr gemeinsam mit Weber und Lortzing, als daß sich noch Anklänge an die höfischen Tänze gleichen Titels aus dem Barock einstellen.“ [Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 6]

394 Hahn [S. 95] findet nur ganz zage Ansätze zu einer eigenen Fakturgestalt: verminderte Septakkorde statt Kadenzten, eine „Abdämpfung melodischer Gipfelpunkte“ durch Nonakkorde, ansonsten Beschränkung des tonalen Raums auf Tonika, Subdominante und Dominante. Die eigentlichen „Meistermenuette“ befinden sich jedoch in den Klavierquartetten op. 5 und 6.

## 2. Klavierquintett c-moll op. 1

noforte mit gehobenen Dämpfern begleitet. Ob dieser spezielle Klangeffekt die Anregung für Beethovens sechs Jahre jüngeres „Harfenquartett“ op. 74 geliefert haben mag,<sup>395</sup> läßt sich nicht mit Sicherheit behaupten.<sup>396</sup> Jedenfalls hatte Beethoven dem von ihm verehrten Louis Ferdinand von Preußen bereits sein drittes Klavierkonzert c-moll op. 37 gewidmet (ca. 1800, Erstaufführung 5.4.1803, Solopartitur 1803 datiert, Stimmen Wien 1804).

Während innerhalb dieser Variation wieder Modulationen in entrücktere Tonarten vorgenommen werden, wechselt die zeitweilige Auflösung der Vorzeichnung beim nachfolgenden *Andante con moto* des *Maggiore* (in der Klavierstimme als „Majeur“ vermerkt) der vierten Variation wieder zurück nach As-dur. Über einem Streicherorgelpunkt entwickelt das Klavier eine lyrische Variante im vollen Satz, der bei der Wiederholung im Mittelteil trugschlüssig über einen Septnonakkord auf f nach Es-dur wechselt und ab der zweiten Klammer in die Coda übergeht. Dort changiert der Streicherorgelpunkt in eine Punktierung, und das Klavier ergeht sich in Figurationen bis zu einer Generalpause mit Fermatenhalt (*Tempo I*). Hier wird die dritte Variation nochmals aufgegriffen (allerdings nicht *Poco Adagio*), indem die erste Violine über dem Pizzicato der restlichen Streicher diesmal die gesamten acht Takte des Vordersatzes zitiert und das Klavier in Umkehrung desselben nach Ces-dur modulierend vorwegnimmt. Das Cello tritt wieder einmal lyrisch hervor, im vollen Satz wird das Thema in immer stärker diminuierten Notenwerten variiert, so daß der dritte Satz in abwechselnden Streichersoli bzw. allgemeiner Stimmablösung (Pf/Va+Vc/V1+V2+Va/Vc/V2/V1/Va+V1/Pf) ausklingt.

---

395 Beethovens 10. Streichquartett Es-dur op. 74 erhielt seinen irreführenden charakterisierenden Beinamen „Harfenquartett“ (1809, erschienen Oktober 1810 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig) nicht etwa wegen einer gängigen Besetzungsalternative, sondern aufgrund eines technischen und zugleich klanglichen Effekts: der häufigen Ablösung der einzelnen Stimmen mit arpeggierenden Pizzicati im Kopfsatz (*Poco adagio – Allegro*, markant nochmals in der ersten Violine in der Coda), welche in ausgearbeiteter funktioneller Form auch in den anderen Sätzen, besonders bei den Staccati im zweiten (*Adagio ma non troppo*), wiederkehren. Scherzo (*Presto – Trio: Più presto quasi prestissimo*) und Finale (*Allegretto con variazioni*) sind erst später entstanden als die ersten beiden Sätze. Kerman bezeichnet das c-moll-Scherzo als „eine zwar beschleunigte, so doch besänftigte Version des dritten Satzes aus der Fünften Sinfonie“. [Kerman/Tyson, S. 113]

396 In den meisten Fällen wird selbstredend von einer Einflußnahme in umgekehrter Richtung ausgegangen: „Die Einflüsse Haydns und Mozarts sind gering, das entscheidende Vorbild ist Beethoven. Obgleich die thematischen Übernahmen (Ergebnis der Studien Beethovenscher Kompos.[itionen]) auffällig sind, zeigt sich in der Art der Verwandlung der Themen die eigene schöpferische Vorstellung des Prinzen, die aus einer spielerisch-klangsinnlichen Tendenz erwächst.“ [Langner: MGG, Sp. 1235 f.] – Altmann [Klavierquintett, S. 13 f.] empfindet im gesamten Quintett dagegen den „Geist Mozarts“ ohne direkte Anlehnung an bestimmte Werke, für den Variationensatz nennt er ebenfalls Beethoven als Vorbild, allerdings ohne Bezugnahme auf die harfenmäßige Begleitung. – Hahn [S. 60 und 88] findet im neuen KopftHEMA der dritten Variation sogar Spuren des Seitenthemas des Kopfsatzes von Beethovens *Pathétique* op. 13 – eine Hommage der ersten vier Töne –, stellt dieselben aber gleichfalls im Streicherepilog der kleinen und großen Coda des ersten Satzes von Louis Ferdinands Klavierquintett fest.

III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

**Tabelle 26: Louis Ferdinand von Preußen,  
Klavierquintett c-moll op. 1 (1803),  
4. Satz: Rondo-Finale: Allegro giojoso (6/8, C)**

Exposition										Schlußgr.					„Durchführung“							
1	16	29	37	45	53	59	64	72	86	89	113	127	134	150	175	182	185	210	218	226	240	247
A1/A2	Ü	A1	b	Ü	A1	a	B	B	B'	Ü	C	Ü	A3	A1	A1	a	a	B	B	b	tr	Ü
C	G	C		G	D	g	G				Es/B		D	C	a			F	F	g	mod.	G <sup>7</sup>

Reprise										Coda					
252	268	280	288	296	304	310	315	323	340	363	365	385	393	400	-412
A1/A2	Ü	A1	b	Ü	A1	a	B	B	Ü	tr	C	A1	A3	Kad.	
C									mod.		As	C	c/C		

Die beiden Hauptthemen des Rondo-Finales (*Allegro giojoso* [sic!], 6/8, C-dur), die wechselweise von erster Violine und Klavier vorgetragen werden, greifen Elemente der Vorsätze wie Vorschläge, Drehfiguren, repetierende Floskeln etc. auf und übernehmen sogar die Pizzicato-Begleitung des Variationensatzes in Zusammenhang mit der Ländlerthematik des Menuetts.<sup>397</sup> Hier gewinnen die Streicher insgesamt mehr Gelegenheiten zur klanglichen, melodischen und thematischen Entfaltung. Das erste Thema ist sechzehntaktig [A1+2] und liegt erstmals in der Klavieroberstimme (späterhin in oktavierter Lage), wobei der Vordersatz von Pizzicati begleitet und der Nachsatz mit einem Streicherorgelpunkt versehen wird. Kurz vor einer Skalenüberleitung (ab T. 16) zur Wiederholung des A-Vordersatzes in der ersten Violine (T. 29) trübt sich dasselbe kurzzeitig nach c-moll ein.

Das zweite Thema [B] innerhalb dieses Sonatenrondos steht auf der Dominante, ist acht-taktig (T. 64) und schleust bemerkenswerterweise in einer Hoffmann vergleichbaren Art und Weise 28 Takte vor seinem eigentlichen Einsatz einen Vorläufer [b] ein (T. 37), während die Überleitung zum B-Thema einen „Ableger“ des ersten Themas [a] beinhaltet (T. 59). Ein drittes Thema [C] mit einem trochäischen Rhythmus in der ersten Violine zu einem triolischen Unisono führt ab Takt 113 bereits eine Art Schlußgruppe ein, bewegt sich in den Mediantbereich zur Tonika und wird gefolgt von wechselweisen Läufen in Violine und Klavier (T. 127). Hernach erscheint erstmals eine Variante des A-Themas (T. 134), die auch als dritter Teil desselben [A3] interpretiert werden kann, besonders durch das Aufgreifen der abgelegenen Tonart D-dur wie bereits zuvor durch das oktavierende Klavier mit dem ersten A-Teil in Takt 53, erlangt aber erst in der Coda nochmals an Bedeutung. Nach sequenzierenden Modulationen wiederholt das Klavier wie zuvor die erste Violine auf der Tonika (T. 150) das A-Thema auf der Tonikaparallele (T. 175), danach findet ansatzweise quasi die „Durchführung“ statt durch kontrapunktische Verzweigungen von Motiven aus A und B (ab T. 182), zu welcher das Klavier erst dazustößt (T. 185), um im Anschluß das B-Thema nochmals solistisch (T. 210) – danach die Streicher (T. 218) – in F-dur vorzutragen. Ebenso motivisch aus B gestaltet sich die Überleitung [b] in den Streichern zu Arpeggien des Klaviers (T. 226), dessen siebentaktiger Triller [tr] nach Modulationen durch verschiedene b-Tonarten in ein C-dur/c-moll kontrastierendes Klaviersolo (T. 247) mündet. Die letzte Wiederaufnahme aller Themen verlängert ab Takt 252 nach der identischen Reprise von A die der beiden anderen Themen etwas und präsentiert

<sup>397</sup> Allerdings ist es in diesem Zusammenhang verfehlt, wie Stahmer von einer regelrechten Themenableitung aus den anderen Sätzen auszugehen, wobei auch die aufgelisteten Notenbeispiele nicht überzeugen können. Legitiemer ist dagegen, daß er den „großformalen Zusammenhang, auf den Louis Ferdinand viel Sorgfalt“ verwende, in der satzübergreifenden Kontrastierung von c-moll/C-dur bzw. c-moll/Es-dur und As-dur sieht. [Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 6]

kurz vor der Schlußkadenz (T. 400) in einem „Nachhang“ des Klaviers im Wechsel von c-moll und C-dur (T. 393) nochmals die dritte Ausprägung des ersten Themas [A3], so daß daran erinnert wird, inwieweit diese mit dem Satzkopf zusammenhängt.<sup>398</sup>

Für die Bevorzugung der Rondoform in Finalsätzen,<sup>399</sup> ein an sich nicht selten anzutreffendes Phänomen, nennt Hahn [S. 68 f.] im Vergleich die Klaviermusik von Carl Maria von Weber (in Anlehnung an die Dissertation von Georgii: Weber aus dem Jahr 1914), mit welchem Louis Ferdinand auch die Vorliebe für b-Tonarten teile, die unglücklich eingesetzte Virtuosität innerhalb der Kammermusik sowie den Impetus in den Klavierfigurationen. Allerdings bergen die „Manieren“ bei Louis Ferdinand keine große Originalität, als konsequenter Bewegungsimpuls dienen häufig Sekundvorhalte. Weber hat die Werke Louis Ferdinands gekannt und ihm auch manches Nachfolgewerk gewidmet, so z. B. das Konzertstück f-moll op. 79 und die Sonate op. 24 Nr. 4, welche mit Louis Ferdinands As-dur-Trio op. 2 (Kopfsatz und fünfte Variation), welches im nächsten Großkapitel C.III.1. besprochen werden wird, verwandt sind [ebd., S. 69]. Des weiteren zitiert Weber in seiner Vertonung des Gedichts *Bei der Musik des Prinzen Louis Ferdinand* von Karl Theodor Körner – den *Elegien über Themen von Louis Ferdinand* – aus dem f-moll-Quartett op. 6 des Prinzen [Tschirch, S. 147 f.]. Dieses zweite Klavierquartett von 1807 wählt Becking bezeichnenderweise für einen Abgrenzungsversuch zwischen „Klassik und Romantik“ im Vergleich von Beethoven (und Mozart) einerseits und von Johann Friedrich Reichardt (und E. T. A. Hoffmann) andererseits.<sup>400</sup>

Louis Ferdinands Klavierquintett ist oft als „Frühwerk“ (Rondo sicher vor 1803 entstanden) dem restlichen Werk (ab op. 2!) gegenübergestellt worden, obwohl Numerierung und Datierung der unterschiedlichen Drucke (op. 1 als erstveröffentlichtes, nicht erstkomponiertes Werk) ungesichert sind und aufgrund der Uneinheitlichkeit der Werke in sich die Bestimmung einer künstlerischen „Entwicklung“ erschweren.<sup>401</sup> Tatsächlich findet sich ein so lebhaftes Thema wie im ausladenden Kopfsatz des Klavierquintetts kaum im *mezza voce*-Ton der späteren Werke wieder, auch sind die folgenden drei klar geordneten Sätze von op. 1 viel stärker von einer kompositorischen „ratio“ bestimmt, als die tendenziell schwärmerischen, „romantischen“ Versuche: Die Entstehung von op. 2, 4, 6 wird allgemein um 1805/6 angesetzt, jene von op. 3 und 5 liegt dagegen wahrscheinlich früher, da diese personalstilistisch noch nicht so ausgeprägt sind, so daß von einer jugendlichen „Sturm & Drang“-Zeit nur bedingt ge-

398 Die hier gewählten motivischen Bezeichnungen A1/b/B/C/A3, welche die satzinterne Ableitung verdeutlichen sollen, entsprechen der neutralen Themenbenennung A bis E bei Stahmer: Louis Ferdinand LP. Altmann [Klavierquintett, S. 13] bemerkt zum Schlußrondo „im heiteren Ton“ und dem Quintett insgesamt: „[. . .] formaler Aufbau sehr gewandt, dem Gebrauch der Entstehungszeit entsprechend besonders in den Ecksätzen gar zu ausgedehnt.“

399 Für Rondosätze stellt Hahn [S. 86] die gleichen Behauptungen wie zur Sonatenhauptsatzform auf: In den „banalen“ Rückführungs- und Überleitungspassagen sei eine gewisse Sorglosigkeit festzustellen, die auf die rasche zeitgenössische Tagesproduktion zurückzuführen ist, welche nur wenig Raum für Innovationen ließ und eher wie schnell erledigte „Pflichtarbeit“ wirke.

400 „Erst E. T. A. Hoffmann und der Prinz Louis Ferdinand [. . .] schreiben in diesem strengsten Sinn romantisch [. . .]. Reichardt [. . .] war nicht Romantiker, wiewohl er Hoffmann und Louis Ferdinand ebenso wie Tieck und Wackenroder richtunggebend beeinflusste, und seine Werke gehören trotz mancher romantischer Züge nicht zur eigentlichen ‚Romantik‘.“ [Becking: *Klassik und Romantik*, S. 295 f.] – Interessant wäre hierzu auch ein Vergleich des von Becking gewählten Werks, Reichardts Melodram *Cephalus und Procris* (Beginn des Streichquartetts in Des-dur), mit der Vertonung desselben Stoffs bei seinem kurzzeitigen Schüler, in Hoffmanns großer heroischer Oper *Aurora*.

401 „Der Grundcharakter der Kompositionen Louis Ferdinands schwankt zwischen einem zart-lyrischen *dolce* einerseits und einem schwungvoll-beseelten *espressivo* andererseits. Auffallend ist dabei das plötzliche Abschwefeln in fernliegende Tonarten und jene *espressive* Chromatik, die das Rondo B-dur op. 9 prägt. Die bevorzugte Form in den dreizehn gesicherten Werken ist das Rondo.“ [Kleßmann: *Louis Ferdinand*, S. 269]

### *III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen*

sprochen werden kann. In jedem Fall ist die stilistische Diskrepanz innerhalb eines so kurzen Entstehungszeitraums bemerkenswert genug und läßt das frühe Ableben des Komponisten in Ausblick auf einen so vielfältigen Ideenreichtum nur bedauern [Schlußbetrachtungen bei Hahn, S. 99–103].

Wenn Louis Ferdinands Formbildungen also der „Klassik“, vornehmlich dem Einflusse Beethovens, zugeschrieben werden, rückt ihn die Auflösung derselben durch die zahlreich angebrachten Improvisationen, die übermäßige Chromatik, das Abschweifen in entlegene Tonarten sowie der funktionale Einsatz der Figurationen bereits in die Nähe Schuberts und Chopins und markiert somit seine historische Mittelstellung. In dieser Hinsicht ist ein Austausch des Klaviers durch ein Instrument verwandten Klanges, jedoch anderer Spielweise kaum zu rechtfertigen, wie es Hoffmanns Vorstellung bei der Komposition seines Harfenquintetts vorzuschweben schien. Dies verlockt dazu, ihn auch als Komponisten der Romantik zuzuordnen, mit deren Sicht der „Klangwirklichkeit“ eine solche musikpraktische Anpassung konform geht, was der folgende Exkurs zum Vorschein bringen soll.

## IV. Exkurs: Instrumentalcharakteristik

„Die Harfe gilt nach Ansicht der meisten Beurteiler als ein typisch romantisches Klangmittel.“  
[Zingel: Entwicklung, S. 43]

Dieses vermeintlich „selbstverständliche Faktum“ haftet der Harfe sowohl aus spieltechnischen Gründen<sup>402</sup> wie klangcharakterlichen Eigenschaften<sup>403</sup> als auch aufgrund ihrer mystisch-legendären Vergangenheit<sup>404</sup> unverbrüchlich an, und auch E. T. A. Hoffmann soll mit ganz bestimmten Erwartungen an das Instrument herangegangen sein, als er sein „Harfenquintett“ schrieb.<sup>405</sup> Tatsächlich legt Hoffmann einer angemessenen Wahl der Instrumente sowie einer vernünftigen, d. h. durchsichtigen Orchestrierung mittlerer Tonlage durchaus besondere Bedeutung bei, wie Krickeberg allgemein aus den musiktheoretischen Äußerungen herausliest.<sup>406</sup> Aufschluß über eine der Malerei angelehnten Sichtweise erteilen Hoffmanns Reflexionen in den *Höchst zerstreuten Gedanken* (1814) der ersten *Kreisleriana*:

„In keiner Kunst ist die Theorie schwächer und unzureichender als in der Musik, die Regeln des Kontrapunkts beziehen sich natürlicherweise nur auf die harmonische Struktur, und ein danach richtig ausgearbeiteter Satz ist die nach den bestimmten Regeln des Verhältnisses richtig entworfene Zeichnung des Malers.

402 „Unsere Harfe aber ist und bleibt nun einmal ein ausgesprochen romantisches Klangmittel, dessen vornehmlich akkordische Spielart im Verein mit dem verschwommenen Nachhall gezupfter Saiten besser harmonisch fundierter als linearer Diktion entspricht. Das bestätigt auch die historische Rückschau in jedem Falle: Akkordische Funktion in der Generalbaßepoche, Modeinstrument des galanten Stils, Entdeckung als Orchestermitglied durch die frühe Romantik und endlich Idealinstrument des Impressionismus sowie glitzernder Schmuck der Spätromantik.“ [Zingel: Einführung, S. 194]

403 „Es ist kein Zufall, daß das Harfenspiel im Zeitalter des ‚galanten Stils‘ Mode wird. Alle homophonen Sätze mit einfachem harmonischen Schmuck, als da sind Akkordbrechungen und Albertifiguren, flüssige Skalen und elegante Zierate, spielen sich auf den alten Harfen genau so gut und perlen auf ihnen dahin wie auf den leicht ansprechenden Flügeln jener Zeit. In diesem Rahmen konnte man immerhin ganz klangvoll schreiben und sehr effektiv musizieren. Später beginnen diese glatten Figurationen unter romantischem Einfluß mehr und mehr ineinanderzuffießen und einen eigentümlich verschleierten Charakter anzunehmen. Aber auch darin kann die Harfe gut bestehen, ja vielleicht erst recht, da ihre tiefe Lage mangels einer klärenden Pedaldämpfung wie beim Klavier von selbst echt ‚romantisch‘ klingt; alle hallenden Akkordbrechungen sind ja so recht ihr eigen. [Fußnote: Vgl. Beckings Hinweis in der Einführung zum Neudruck des Harfenquintetts von E. Th. A. Hoffmann.]“ [Zingel: Geschichte, S. 462 f.]

404 „Von altersher hat die Harfe als Symbol und allegorisches Attribut eine so große Rolle gespielt, daß ihre Bedeutung zuweilen eher auf außermusikalischen Beziehungen beruht hat als auf ihrer jeweiligen klanglichen und spieltechnischen Ergiebigkeit, und noch heute gilt ‚die goldene Harfe‘ mehr aus solch poetischer Schau.“ [Zingel: Symbol, S. 39]

405 Vgl. Gustav Beckings Vorwort zur Neuausgabe, zit. in Anm. 321, S. 119 d. Arb.

406 Krickeberg [Orchesterinstrumente, S. 106] unter der Rubrik „Viola, Violoncello, Kontrabaß“: „Hoffmann hatte im Bereich der Instrumentalmusik eine Vorliebe für die charakteristische Wirkung der tiefen bis mittleren Tonlage, ohne deswegen dem normalen Diskant reserviert gegenüberzustehen. Er betont mehrfach die Wichtigkeit tiefer Baßtöne, dagegen ist er zurückhaltend gegenüber dem hohen Diskant.“

#### IV. Exkurs: Instrumentalcharakteristik

Aber bei dem Kolorit ist der Musiker ganz verlassen; denn das ist die Instrumentierung. – Schon der unermeßlichen Varietät musikalischer Sätze wegen ist es unmöglich, hier nur *eine Regel* zu wagen, aber auf eine lebendige, durch Erfahrung geläuterte Phantasie gestützt, kann man wohl Andeutungen geben, und diese, zyklisch gefaßt, würde ich **Mystik der Instrumente**<sup>407</sup> nennen. Die Kunst, gehörigen Orts bald mit dem vollen Orchester, bald mit einzelnen Instrumenten zu wirken, ist die *musikalische Perspektive*; so wie die Musik den von der Malerei ihr entlehnten Ausdruck *Ton* wieder zurücknehmen und ihn von *Tonart* unterscheiden kann. Im zweiten, höheren Sinn wäre dann *Ton eines Stücks* der tiefere Charakter, der durch die besondere Behandlung des Gesanges, der Begleitung der sich anschmiegenden Figuren und Melismen, ausgesprochen wird.“ [Gesammelte Werke I (Fantasiestücke), S. 69 (fettgedruckte Hervorhebung von d. Verfasserin)]

Allerdings ist bei seiner Verwendung des Instruments weniger eine mystische Verklärung im eigentlichen Sinne angestrebt als eine klangliche Anpassung der Harfe an die mitwirkenden Streicher, so daß die thematische Gestaltung auf alle Beteiligten gleichermaßen verteilt wird und selbst solistische Alleingänge nur der formalen Ausarbeitung dienen. Dennoch läßt sich nicht leugnen, daß gewisse Assoziationen, die insbesondere der Kombination von Geige und Harfe aus ihren einzelnen Bedeutungsfeldern erwachsen, sich auch in der instrumentalcharakteristischen Vorstellung fast unumgänglich aufdrängen, welcher wir nach den folgenden musikpraktischen Ausführungen nachgehen werden.

### 1. Klavier und Harfe im 19. Jahrhundert

Während Hoffmann die klanglichen Vorzüge der (Solo-)Harfe zur speziellen Charakterisierung in der Oper verlangte [siehe Anm. 443, S. 165 d. Arb.], bevorzugte er die harmonische Stärke des Hammerflügels beim Zusammenspiel mit anderen Instrumenten in der Kammermusik, so u. a. im einleitenden Exkurs zur Rezension von Beethovens Klaviertrios op. 70:

„Dagegen gibt es (die doch immer weit beschränktere Harfe abgerechnet) wohl kein Instrument, das, so wie der Flügel, in vollgriffigen Akkorden das Reich der Harmonie umfaßt und seine Schätze in den wunderbarsten Formen und Gestalten dem Kenner entfaltet.“ [Schriften zur Musik, S. 120]

Hierin findet sich eine weitere Begründung für Hoffmanns Vorschlag einer Alternativbesetzung seines Harfenquintetts in dem bereits zitierten Brief an Kühnel [siehe Kap. B.I.1., Zitat S. 117 d. Arb.], obwohl laut Krickeberg [Harfe, S. 3] der „Mangel der [...] diatonische[n] Anlage“ der einfachen Pedalharfe in der Komposition von Hoffmann durchaus berücksichtigt worden ist. Gemäß Zingel [Entwicklung, S. 36] ist ohnehin die Vortragsanweisung „Musik

---

407 Krickeberg verweist darauf, daß Hoffmann als einer der ersten die Begriffe „Instrumentierung“ und „Instrumentation“ verwendet. Zum Nachweis einer „Mystik der Instrumente“ schlägt er vor, Hoffmanns eigene Kompositionen heranzuziehen, wie es Dechant für die *Aurora* bereits versucht habe. [Krickeberg: Orchesterinstrumente, S. 101 und S. 102, Anm. 2] Allerdings gehen die Ergebnisse beider in keinem Fall über die Feststellung „charakteristischer Instrumente“ (meist für die Oper) hinaus, widersprechen, zumindest in bezug auf Hoffmanns Instrumentalmusik, gerade der „handfesten“ Orchestrierung und unterstellen eben damit jene „mystische“ Verklärung des Instrumentenklangs, welche sich reell jedoch kaum aus dem kombinatorisch-synthetischen „Kompositverfahren“ herauslesen läßt.

für Harfe oder Klavier' [...] zuletzt ein Begriff geworden, der die historische Entwicklung im Kern zusammenfaßt<sup>408</sup>, wie der beliebige Austausch von Tasten- (Klavier, Cembalo, etc.)<sup>409</sup> und Saiteninstrumenten (Harfe, Gitarre, etc.) als gängige Praxis noch bis ins 19. Jahrhundert hinein beweist.<sup>410</sup> Dies verkennt Krickeberg [Harfe, S. 4], wenn er Hoffmanns Zugeständnis lediglich als „Kompromiß“ an den Verleger betrachtet. Kühnel hatte wohl vielmehr Bedenken geäußert gegen die „Schwürigkeit“ der „HarfenParthie“ [Zitat S. 117 d. Arb.] aus Mangel an Virtuosen unter seinen Abnehmern denn aus Voreingenommenheit gegen eine damals durchaus nicht ungewöhnliche Kombination der Besetzung. Erst mit dem Ausbau des Pianoforte zur Entwicklung größerer Klangfülle und anderer Spieltechniken vermochte ein Zupfinstrument nicht mehr mitzuhalten, so daß bereits Beethovens differenzierende Klangvorstellung zwangsläufig einen getrennten Anwendungsbereich der Instrumente erforderlich machte, wie auch aus seinem (um 1791 zu datierenden) Brief an den Klavierbauer Joh. Andreas Streicher hervorgeht:

„Es ist gewiß, die Art das Klavier zu spielen, ist noch die unkultivierteste von allen Instrumenten bisher, man glaubt oft *nur eine Harfe* zu hören, und ich freue mich, mein Lieber, daß Sie von den wenigen sind, die einsehen und fühlen, daß man auf dem Klavier auch *singen* könne, sobald man nur fühlen kann, ich hoffe, die Zeit wird kommen, wo *die Harfe und das Klavier zwei ganz verschiedene Instrumente* sein werden.“<sup>411</sup>

Bis zu diesem Zeitpunkt aber profitierten Verleger und Nutzer noch von der vielseitigen Verwendbarkeit bzw. Übertragbarkeit der kammermusikalischen Literatur. Zum Teil analoge bautechnische Neuerungen in nahezu allen Instrumentenfamilien sowie der Übergang in den großen Konzertsaal<sup>412</sup> brachte wiederum andere Phänomene an den Tag, indem die sich

408 „Wie sehr die Parallelität von Cembalo- und Harfenmusik im allgemeinen Bewußtsein verankert war, hatte schon *Mersenne* in seiner ‚Harmonie universelle‘ von 1637 bestätigt; er stellte bedenkenlos Harfen-, Lauten- und Klavierstil gleich.“ [Zingel: Entwicklung, S. 36]

409 „Ausgewählte Klavier- (Cembalo-) Musik des 17. und 18. Jahrhunderts läßt sich mit Fug und Recht für Harfe übertragen. Man wechselte damals ja sowieso viel leichter in der Instrumentation, auch die verschiedenen Klaviersorten (Cembalo, Klavichord, Spinett und Flügel) traten oft beliebig füreinander ein, und die Harfe gehörte wie selbstverständlich in diesen Kreis. [...] Im Zuge dieser eben geschilderten Stilistik ergab sich für die Verleger darüber hinaus ein geschäftlicher Vorteil, indem durch die wahlweise Ausführung der Abnehmerkreis vergrößert worden ist. So sind die späten (und letzten) Veröffentlichungen ‚für Klavier oder Harfe‘ im 19. Jahrhundert (z. B. bei *Händel, Ph. E. Bach, Beethoven* und *Spoehr*) zu erklären.“ [Zingel: Entwicklung, S. 37]

410 „Spezialuntersuchungen zur Geschichte des Harfenspiels haben den Nachweis erbracht, daß, soweit wir zurückverfolgen können, Harfen-, Lauten- und Klaviermusik einander weitgehend durchdrungen haben. Musikwerke, wahlweise ‚für Harfe, Laute und Tasteninstrument‘ bestimmt, waren nichts besonderes in einer Zeit, in der sich die Spieler der akkordfähigen Instrumente, und zu diesen gehört die Harfe bekanntlich auch, Spielstücke selbst ‚intavoliert‘, d. h. aus mehrstimmigen Kompositionen zusammengeschrieben und für ihr Instrument eingerichtet haben. Später war auch die Ausführung des Generalbasses nicht allein den Organisten und Cembalisten, sondern ebenso den Spielern von Zupfinstrumenten zugewiesen. Die Fundamentinstrumente konnten beliebig ausgewechselt werden, und somit ist zu beklagen, daß wir in dieser Hinsicht heute noch viel zu ängstlich und – eintönig sind. Schließlich werden im 18. Jahrhundert mehrfach Harfenkonzerte als Klavierkonzerte gedruckt, oder es wird auf dem Titel die Ausführbarkeit auf diesem oder jenem Instrument ausdrücklich freigestellt, und diese Übung halten Verleger bis ins 19. Jahrhundert bei.“ [Zingel: Konzertinstrument, S. 314] – Vgl. auch Zingel: Wandlungen, S. 150

411 O. G. T. Sonneck: *Beethoven letters in Amerika*, New York 1927, S. 183; vgl. auch zum „Umbruch im Stilistischen“ Zingel: Geschichte, S. 464; Zingel: Entwicklung, S. 44 und Zingel: 19. Jahrhundert, S. 31 f.

412 „Die Geschichte des Harfenbaues und Harfenspieles im letzten Jahrhundert entspricht in ihrer Art der Entwicklung vom Wiener Pianoforte zum großen Konzertflügel; von einem Musizieren im und für den Salon geht es zum Konzertieren im großen Raum und mit vielköpfiger Besetzung.“ [Zingel: Wandlungen, S. 152]

#### IV. Exkurs: Instrumentalcharakteristik

ehemals substituierenden Instrumente nun konkurrierend mit- oder gegeneinander konzertierten,<sup>413</sup> eine Erscheinung des Virtuosenkults im 19. Jahrhundert, die reichlich Anlaß für originelle Kompositionen bot, welche sich die Interpreten zu dieser Zeit oftmals selbst „auf den Leib schrieben“.<sup>414</sup> Außerdem läßt sich daraus eine soziale Umschichtung auch für den musikpraktischen Bereich ableiten: Die bisher am Hofe gepflegte Musik fand ihren Weg über das „Statussymbol“ der Zunft, das klassische Ursprungsinstrument von Orpheus', Davids, Hermes' etc. Gnaden, in der gutbürgerlichen Stube des Biedermeier wieder, um dort als neues Symbol geselliger Gemeinschaft zu fungieren.<sup>415</sup>

Doch bevor spieltechnische Erwägungen im Hinblick auf die von Hoffmann anvisierten Instrumente Aufschluß über seine Klangvorstellungen liefern sollen, ein kurzer Überblick über die Entwicklung der Harfe bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts: Im 17. Jahrhundert erfinden Tiroler Musikanten die sogenannte „Hakenharfe“ (*harpe à crochets*), welche Hochbrucker um 1720 in Donauwörth durch Pedale zur „Tretharpe“ erweitert.<sup>416</sup> Um 1770 erscheinen in Paris die ersten Musikdrucke für Harfe, 1792 sichert sich Erard in London ein Patent für einfache Pedalharfen, auf welche Backofens 1801 erstmals erschienene Harfenschule ihre Anweisungen ausrichtet, obwohl die Pedalharfe in Deutschland erst sehr spät auf dem Vormarsch ist, um der beliebteren „Hakenharfe“ endgültig den Rang abzulaufen.<sup>417</sup> Selbst Spohrs Gattin, eine große Harfenistin ihrer Zeit, hatte sich nur schwerlich an Neuerungen ihres Instruments gewöhnt und blieb der letzten Wandlung zur „Doppelpedalharfe“ gänzlich verschlossen [Zingel: Entwicklung, S. 44]. Erst 1815 wird Erards *Harpe à double mouvement* durch die Pariser Akademie anerkannt.

Hoffmanns Harfenquintett steht nun an der Schwelle dieser rapiden Erweiterung der Harfe um mechanische und spiel- wie klangtechnische Verbesserungen. Wie bereits ausgeführt, muß es sich bei dem ihm vorschwebenden Instrument anstelle der Haken- um eine Pedalharfe, wenn auch nur eine „einfache“, nicht eine „doppelte“ gehandelt haben [siehe Anm. 321,

413 „Und ebendso, wie man Klavier und Harfe füreinander eintreten läßt, so spielt man sie auch nebeneinander. Der Klang der damaligen Instrumente mischte sich besser als der moderner Typen.“ [Zingel: Geschichte, S. 460]

414 „So war die Geltung der Harfe zu Beginn des 19. Jahrhunderts nicht gering, im Zeitalter der reisenden Virtuosen war sie weitaus häufiger als heutzutage auf dem Konzertpodium zu hören. Neben ihren Soli liebten es die Harfenisten, sich auch mit großer Orchesterbegleitung bewundern zu lassen. Sogar im Wettstreit mit dem Pianoforte maßen sie sich, manch reizvolle Musik ist damals für diese beiden Rivalen geschrieben worden. Um diese Tatsache historisch recht zu beurteilen, muß man sich freilich vergegenwärtigen, daß es sich um den sogenannten ‚Mozartflügel‘ als Partner der Harfe handelt, um ein Hammerklavier alten Stils also.“ [Zingel: Entwicklung, S. 42]

415 „Bürgerliche Liebhaber und Liebhaberinnen pflegen im 19. Jahrhundert weiter, was zuvor Unterhaltungsmittel aristokratischer Dilettanten gewesen ist. Die Namen vieler und berühmter Virtuosen künden von der berufsmäßigen Ausübung dieser Kunst. Musiker von Rang haben der Mode ihren Tribut gezollt, ihre Kompositionen ergeben zusammen mit den zahllosen Werken aus der Feder von Berufsharfenisten vielfältiges Material an zeitgenössischer Musik für das Instrument.“ [Zingel: Geschichte, S. 461]

416 „Seine [Hochbruckers] mit zunächst 5, später 7 Pedalen ausgestattete ‚Tretharpe‘ wurde in Es-Dur gestimmt und heißt in der Fachsprache jetzt ‚einfache Pedalharfe‘, weil jeder der sieben Tritte nur eine einmalige Erhöhung um einen halben Ton bewerkstelligt – im Gegensatz zur ‚Doppelpedalharfe‘, der *harpe à double mouvement* Erards [. . .].“ [Zingel: Entwicklung, Kapitel V: Pariser Harfenmode im 18. Jahrhundert, S. 34]; vgl. auch Zingel: 19. Jahrhundert, S. 9.

417 „Die neuen französischen Pedalharfen kommen erst um 1800 nach Deutschland und sind in den ersten Jahren so kostspielig, daß man sich weiterhin meist mit dem beschränkten System begnügen muß. [. . .] Die Vorherrschaft der Hakenharfe in deutschen Landen geht so weit, daß noch in den Jahren 1804–1815 mehrere Verbesserungen des Instruments angepriesen werden. Nur ganz allmählich wird sich die Ausbreitung der Pedalharfe vollzogen haben; [. . .]“ [Zingel: Geschichte, S. 457]

S. 119 d. Arb.]. Die Wahl einer Tonart mit 3 ♭ spricht ebenso dafür,<sup>418</sup> wie die Voraussetzung eines gleichfalls „klavierfähigen“ Klangs, von welchem im Gegensatz zum „modernen“ Pianoforte bei einem Hammerklavier und seiner Nähe zum Harfenklang ausgegangen werden kann.<sup>419</sup> Hinzu kommt die bessere Eignung zur Virtuosität und reichen Ornamentik,<sup>420</sup> wobei dennoch die spieltechnischen Gegebenheiten trotz der freien Übertragbarkeit in den Kompositionen mitberücksichtigt werden.<sup>421</sup> Dies spricht wiederum für die für Hoffmann bedeutsame „Wiener Harfe“, welche das Spiel- und Klangideal seiner Zeit stark geprägt hat, wie Zingel [Wandlungen, S. 149] ausführt [siehe dazu auch die Anm. 314 und 315, S. 118 d. Arb.]:

„[...] Unter dem Gesichtswinkel der Geschichte des Pianofortes in der Epoche der leichten und hell tönenden ‚Wiener Mechanik‘ erhält dieses Ideal der Harfenmusik besondere Bedeutung. ‚Musik für Harfe oder Klavier‘ ist damals eine Selbstverständlichkeit, Modekomponisten wie Pleyel, Wanhal, Steibelt, Wölfl, selbst Cramer schreiben gelegentlich auch für Harfe.“

Wie bei Hoffmann zu sehen ist, weicht die reine Schaustellerei von technischer Perfektion, die noch z. B. in Spohrs Harfenmusik zu bemerken ist,<sup>422</sup> der Kombinierbarkeit eines in sich zweistimmigen (will heißen zweihändigen) Instruments, mit einem Streichquartett und somit

418 „Chromatische und Hakenharfen des 18. Jahrhunderts spielen sich am besten in den vorzeichenlosen oder -armen Tonarten, helles Dur herrscht in der Gesellschaftsmusik vor. Dagegen verlegt die in Es-dur gestimmte ‚einfache Pedalharfe‘ aus klanglichen Gründen den Schwerpunkt auf die B-Tonarten, und hierin schließt sich auch die ‚doppelte Pedalharfe‘ mit der Ces-dur-Grundstimmung an. Mit dem überwiegenden Gebrauch von Pedalharfen werden also die B-Tonarten auf der Harfe ‚typisch‘, mechanische und klangliche Notwendigkeit verbindet sich mit stilistischen Momenten aus der Romantik. Demgegenüber ist die moderne ‚chromatische Harfe ohne Pedale‘ annähernd wie das Klavier beweglich und tonlich gleichwertig. [...]“ [Zingel: Wandlungen, S. 153]

419 „Dieses Instrumente [einfache Pedalharfen] spielen sich leicht und haben noch nicht den oft störenden Nachhall wie die modernen. Ihr Ton ist hell und klar, auf ihnen klingt eine Musik, die im gleichen Satz auch auf dem Klavier vorgetragen werden kann, reich an Figurationen und Trillern, bei weitgehender Aussparung der Chromatik und unter Meidung des strengen Satzes bleibt sie stets durchsichtig. Die Durtonarten von der Grundstimmung in Es-(seltener As-)dur aus im Quintenzirkel bis E-(bzw. A-)dur samt den parallelen Molltonarten können auf dieser ‚harpe à simple mouvement‘, wie die Franzosen sagen, gespielt werden.“ [Zingel: 19. Jahrhundert, S. 9]

420 „Auf der anderen Seite drängt die Kurtönigkeit gezupfter Klangwerkzeuge von jeher auf figurative Ausgestaltung der Parte. So spielen sich auch auf der Harfe Figurationen leicht, klingen gut und wirken – besonders im Diskant – sehr brillant. [...] Die Ausbildung einer virtuoson Behandlung der Harfe ist dadurch gegeben – das ist sehr wichtig. Demgegenüber bleibt der Ton zunächst verhältnismäßig schwach. Diese klanglichen und spielartigen Eigentümlichkeiten, deren Voraussetzungen wir im Bau des Instruments finden, müssen in ihrer zeitlichen Übereinstimmung mit dem Cembalospiel und dessen stilistischer Haltung gebührend gewertet werden; die Harfenmusik lebt ja in früherer Zeit in engster Anlehnung an die des Klaviers. Die Virtuosität entwickelt sich im 18. Jahrhundert besonders in der französischen Hauptstadt, steigert sich um die Wende zum neuen Jahrhundert und erreicht in der ersten Hälfte des 19. eine einzigartige Blüte in ganz Mitteleuropa und England.“ [Zingel: Wandlungen, S. 148]

421 „Und aus den zahllosen Harfenmusikalien, die um 1800 den Markt überschwemmen, geht ohne weiteres hervor, wie sehr die ganze Produktion für solche leicht ansprechenden und brillant klingenden Harfen berechnet ist. Verschiedene Spielfiguren, die die übliche Setzweise kennzeichnen und die wir heute als ‚Modewendungen‘ werten, haben eben im Instrument, in der zeitgenössischen Spiel- und Klangtechnik ihren Ursprung. (Das ist in der Klaviermusik ähnlich.) Vor allem fallen uns da die ‚leichten Bässe‘ auf; diese sattem bekannten Figurationen und Tonrepetitionen in tiefer Lage sind nur bei leichtem Ansprechen möglich, die Fülle schaffen sie bei zurückhaltender Tongebung erst durch die Bewegung. Auch eng liegende Griffe erklären sich nur so. Der Diskant wird gern mit perlenden Läufen (diatonischen Skalen, Akkordbrechungen, Terzengängen usw.) erfüllt, die Mittellage dient der Melodie in getragenen Sätzen oder schlichter Begleitung.“ [Ebd., S. 149]

422 „Steigerungen im Ausdruck und Klang werden erst unter romantischem Einfluß in einzelnen Harfenstücken aus den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts spürbar, so in Louis Spohrs Werken für Harfe und E. T. A. Hoffmanns Harfenquintett; allerdings nehmen gerade bei Spohr reine Bravourstellen noch einen großen Raum ein.“ [Ebd., S. 149]

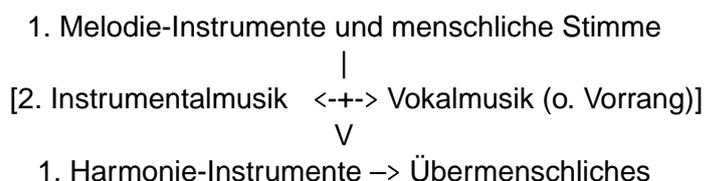
#### IV. Exkurs: Instrumentalcharakteristik

zugleich klangexperimentellen Interessen, denen das Spiel auf dem „weichen“ Cembalo näher steht als jenes auf dem kräftigeren Hammerflügel.<sup>423</sup> So scheint der Vorwurf des allzu „klavieristischen“ Satzes für Harfenmusik, den sich seinerzeit schon Mozart bei seinem während des Pariser Aufenthalts 1778 im Auftrag des Herzogs von Guines entstandenen Konzert für Flöte und Harfe in C (KV 299) gefallen lassen mußte [Zingel: Entwicklung, S. 36], ebenso paradox und anachronistisch wie die Verurteilung „harfenmäßiger“ Behandlung von Tasteninstrumenten.

## 2. Doppelsexistenz als „lebendigtote Dinger“<sup>424</sup>

Da fast alles bei Hoffmann ein ambivalentes Wesen hat – man denke an die überragende Bedeutung der „Doppelgänger“-Motivik in seinem Werk sowie die zahllosen phantastischen Doppelwesen aus verschiedenen Realitätsebenen –, lassen sich gemäß Lichtenhahn [S. 78 f.] auch im Zusammenhang mit der Rangfolge der Instrumente zwei Vorstellungen ausmachen, die auf der Dichotomie zweier Theorien über den „Ursprung“ der Musik beruhen: a) die „Abhängigkeit der Instrumente vom vokalen Vorbild und des Primats der Vokalmusik überhaupt“ und b) die Herkunft aus „der außermenschlichen Natur“ und eine damit verbundene Eigenständigkeit der Instrumentalmusik. Daneben herrschen zwei Denkmodelle vor: Im ersten sind vornehmlich die Streicher und Bläser als „melodische“ Instrumente gewissermaßen an die menschliche Stimme gekoppelt, während die „harmonischen“ Saiten- und Tasteninstrumente eher einer übermenschlichen Ordnung angehören; im zweiten Modell stehen sich die instrumental gebundene und die rein vokale Musik als Ausdrucksmittel gegenüber, „jede in ihrer Eigenart“ und ohne eine Vorrangstellung vor der anderen einzunehmen.<sup>425</sup>

Eine schematische Darstellung des sich aus der Verknüpfung beider Modelle ergebenden Fazits könnte so aussehen:



423 „Das Ergebnis solcher Gedankengänge schützt zugleich vor allzu raschen Werturteilen, die allein vom modernen Standpunkt aus gewisse Spielmanieren älterer Zeit als ‚nicht harfenmäßig‘ abtun wollen. Für die Praxis aber weist unsere Feststellung den Weg, wie man alte Musik auf einer modernen Harfe spielen soll. Der Harfenist kann ja im Gegensatz zum Pianisten, der Cembalomusik auf ein verändertes Instrument (das Hammerklavier) übertragen muß, im gleichen Rahmen bleiben und wird, wenn er Besinnung auf die klang- und spieltechnischen Merkmale älterer Harfen mit stilbewußter Anpassung an die Erfordernisse seines heutigen Instruments zu vereinen weiß, leicht eine geschmackvolle und befriedigende Lösung finden.“ [Zingel: Wandlungen, S. 153]

424 Zitat aus dem *Kater Murr* und Gegenstand der im folgenden kurz referierten Studie von Lichtenhahn [S. 72]: „Das Hoffmann-Zitat der ‚lebendigtoten Dinger‘ scheint, auf Musikinstrumente bezogen, unmittelbar einzu-leuchten, bringt es doch den doppelten Aspekt des Erklingsens und der Objektivität auf eine knappe Formel.“

425 Vgl. auch Ernst Lichtenhahn: Zur Idee des goldenen Zeitalters in der Musikanschauung E. T. A. Hoffmanns. In: Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium. Hg. von Richard Brinkmann. Stuttgart 1978, S. 502–512. (Sonderband der Deutschen Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte; 52) – Zum Verhältnis von Instrumental- und Vokalmusik siehe Kap. D.I.1.1 und D.I.1.3 d. Arb.

## 2. Doppelexistenz als „lebendig tote Dinger“

Lichtenhahn erschließt diese Thesen aus der Untersuchung der „Klangwirklichkeit“ in der romantischen Musikanschauung, innerhalb welcher gerade Hoffmann gern relativ drastisch den Eindruck des „beseelten“ Instruments mit der sachlich-technischen Beschreibung von Automaten und mechanischen Apparaturen kontrastiert.<sup>426</sup> Aus Hoffmanns Rezensionen liest Lichtenhahn jedoch eine gleichzeitige Befürwortung des technischen Fortschritts im Instrumentenbau heraus, solange derselbe einen neuen Instrumentalstil durch völlig andere Spieltechniken und Klangwirkungen ermögliche.<sup>427</sup> Wenn in jenen Kritiken ein Balance-Ideal in der instrumentenpraktischen Ausübung gefordert wird, um den reellen Maßstäben zu genügen, kann Hoffmann dagegen in seinem dichterischen Werk das Phantasieren über klangliche Extreme ausleben, was einen unbestreitbaren Vorzug gegenüber den tatsächlichen Verhältnissen des Musikbetriebs seiner Zeit in sich birgt<sup>428</sup> – demnach ein weiterer Legitimationsgrund für Hoffmann, sich dem poetischen Bereich zuzuwenden, wo er seine Anprangerung konkreter Mißstände in ein ironisches Gewand packen kann, was dem Kritiker bis zu einem gewissen Grade versagt bleiben muß.

Ist dem „toten Instrument“ eine Beseelung durch seinen „lebendigen Klang“ zugeschrieben worden, steigt es folgerichtig selbst zum „Protagonisten“ mancher Erzählungen Hoffmanns auf, in welchen es nicht selten in engem (teilweise „magnetischem“) Rapport mit einem – vornehmlich weiblichen – menschlichen Wesen steht und dabei auch als stellvertretendes Objekt funktionsfremde Sachverhalte wie den „verstummten Gesang“, z. B. die Violine im *Rat Krespel* (Gleichsetzung mit Antonias Gesang)<sup>429</sup> oder eine mangelnde musikpraktische Begabung substituiert, wie im *Baron von B.* Mit bemerkenswert ähnlichem Vokabular beschreibt Hegel euphorisch seinen Eindruck von der „Beseelung der Instrumente“ anekdotisch, oben drein noch unter Bezugnahme auf die Gitarre, auf die im folgenden Kapitel näher eingegangen wird:

„(γ.) Wunderbarer noch wird *drittens* solche Lebendigkeit, wenn das Organ nicht die menschliche Stimme, sondern irgendeines der *anderen Instrumente* ist. Diese nämlich liegen mit ihrem Klang dem Ausdruck der Seele ferner und bleiben

426 „[...] zudem finden sich aber Auffassungen, nach denen einerseits eine Klangrealität, wenn sie Ergebnis blosser Mechanik ist, als leer und tot, andererseits aber das Instrument selber, sofern es auch im stummen Zustand eine harmonische Tonordnung in sich hält, als lebendiger Organismus erscheint. Diese Vorstellung einer Art von Eigenleben kann dazu führen, dass sich das Instrument bei Hoffmann oft auch unter den Händen des Spielers gewissermassen verselbständigt, [...]. Da aber das Instrument auch in diesem Falle immer zugleich artifizielles Objekt und ein Werk blosser Mechanik bleibt, erscheint es immer wieder in dem Zwielicht, in dem auch die Automaten stehen, die jene Zeit und zumal Hoffmann so faszinierten.“ [Lichtenhahn, S. 72]

427 „Romantischer Tendenz entspricht nicht nur die Kritik an verabsolutierter Geistigkeit, sondern auch die Kritik an deren Gegenteil, an fragloser fortschrittsgläubiger Technologie und einer Beschränkung auf die Mannigfaltigkeit der Erscheinungen als solcher.“ [Ebd., S. 75 f.]

428 „Wenn Hoffmann zumal in seinen musikalischen Schriften ein Gleichgewicht der Kräfte anstrebt, wo technisches Interesse, Klangeindruck, Formverständnis und tiefere geistige Einsicht zusammenwirken, so ist doch nicht zu übersehen, dass in seinem dichterischen Werk die Darstellung von Grenzsituationen in einseitig ausgerichteten und zwiespältigen Gestalten im Vordergrund steht. In Zusammenhang mit der Instrumentenästhetik sei an den Kapellmeister Kreisler [„Gitarrenmißhandlung“, siehe folgendes Kapitel B.IV.3.], aber auch an eine Gestalt wie den *Rat Krespel* [Zerschneiden der Geigen] erinnert.“ [Lichtenhahn, S. 76] – Vgl. dazu auch Rüdigers musikhistorische Erörterungen.

429 Interessante Überlegungen zum Thema der somnambulen Beziehung zwischen Instrument und Künstler mit Ausflügen zur Glasharmonika und zum *Ritter Gluck* präsentiert Gabriele Brandstetter: Die Stimme und das Instrument. Mesmerismus als Poetik in E. T. A. Hoffmanns „Rat Krespel“. In: Jacques Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen“. Hg. von Gabriele Brandstetter. Laaber 1988, S. 15–38.

#### IV. Exkurs: Instrumentalcharakteristik

überhaupt eine äußerliche Sache, ein totes Ding, während die Musik innerliche Bewegung und Tätigkeit ist. Verschwindet nun die Äußerlichkeit des Instrumentes durchaus, dringt die innere Musik ganz durch die äußere Realität hindurch, so erscheint in dieser Virtuosität das fremde Instrument als ein vollendet durchgebildetes eigenstes Organ der künstlerischen Seele. Noch aus meiner Jugend her entsinne ich mich z. B. eines Virtuosen auf der Gitarre, der sich für dieses geringe Instrument geschmackloserweise große Schlachtmusiken komponiert hatte. Er war, glaub ich, seines Handwerks ein Leineweber und, wenn man mit ihm sprach, ein stiller, bewußtloser Mensch. Geriet er aber ins Spielen, so vergaß man das Geschmacklose der Komposition, wie er sich selbst vergaß und wundersame Wirkungen hervorbrachte, weil er in sein Instrument seine ganze Seele hineinlegte, die gleichsam keine höhere Exekution kannte als die, in diesen Tönen sich erklingen zu lassen.“<sup>430</sup>

### 3. Die Gitarre – Harfe des kleinen Mannes

Als „gesellschaftsfähiges“ Instrument vornehmlich im intimen Kreise (und nicht nur zur Gesangsbegleitung) gewinnt die Gitarre innerhalb der Alternativbesetzungen zu Harfe und Klavier an Bedeutung, wie schon im Falle Boccherinis – dort allerdings u. a. aus nationalkoloristischen Gründen – festzustellen war.<sup>431</sup> Sie kommt zwar nicht wie die Violine der menschlichen Stimme nahe, doch wird sie bei Hoffmann gleichfalls personifiziert. Sie ist es auch, die den ersten Kontakt Johannes Kreislers mit Julia im *Kater Murr* herbeiführt [Gesammelte Werke VI, S. 55–62], indem in einer der merkwürdigsten Szenen aus dem Leben des an sich schon hinlänglich skurrilen Kapellmeisters sogleich die ganze Bandbreite seines extravaganten Charakters im „Zwiegespräch“ bzw. in der zornigen Auseinandersetzung mit dem „widerspenstigen“ Zupfinstrument vorgeführt wird. Die Gitarre wird dabei direkt anredet wie ein lebendiges und obendrein recht „störrisches“ Wesen:

„Sage mir, du kleines eigensinniges Ding, wo ruht eigentlich dein Wohllaut, in welchem Winkel deines Innersten hat sich die reine Skala verkrochen?“ [Ebd., S. 56]

Erst Julias zarte Hände vermögen die Saiten zu harmonischen Klängen zu verführen, die den vergrämten Meister zurücklocken und somit die enge Beziehung der beiden Protagonisten einleiten. Eine typische musikpraktische Situation wird über charakteristische Metaphern, die aus der Empfindsamkeit herrühren, heraufbeschworen: einmal Julias ganz selbstverständliches, fast unbewußtes Anstimmen des Gesanges zur eigenen Gitarrenbegleitung,

430 Hegel: Ästhetik, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt, c. Die künstlerische Exekution. Bd. 2, S. 325 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 216 f.)

431 Zingel [Geschichte, S. 460 f.] zählt einige der modischen „Exoten“ auf: „Das dritte Modeinstrument im beginnenden 19. Jahrhundert, die Gitarre, tritt ebenfalls gelegentlich als Begleitpartner an die Stelle der Harfe oder des Klaviers, und zahlreich sind um 1800 die instrumentenbaulichen Versuche mit Zwitterformen von Harfe und Gitarre: der Harp-Lute, Harpinella, Harp Ditale, Harfengitarre, Schoßharfe und wie sie alle heißen. Unsere Musikinstrumentensammlungen zeigen viele derartige Typen aus den Jahren von etwa 1798 bis 1830, die alle dem gleichen Zwecke dienen sollen, leicht und bequem handhabbar zu sein, auf der einen Seite das Harfenspiel zu popularisieren, andererseits der modischen Gitarre einen weiteren Umfang und größere, harfenähnliche Klangfülle zu verschaffen, zusammengenommen also dem häuslichen Musizieren auf einem Zupfinstrument Vorschub zu leisten.“

also gewissermaßen die automatische Anziehung des „ihr zugehörigen Mediums“, welches zudem noch mit „Geisterbannung“ (man fühlt sich an den Topos der magischen „Läuterungskraft“ durch eine „reine Magd“ erinnert) gleichgesetzt wird,<sup>432</sup> zum anderen ihre „Entschuldigung“ über das Auflesen des fortgeworfenen Instrumentes, zu welchem sie die „standesgemäße“ mädchenhafte Neugierde sowie weibliches Mitgefühl bewegt habe.<sup>433</sup>

Des weiteren vermittelt aber Kreislers Schimpftirade einen Geschmack davon, welchen Stellenwert die Gitarre als notdürftiger Ersatz für „edlere“ Instrumente einnimmt bzw. welches Ansehen sie im Hinblick auf ihre gezielte Anwendung als stimmungsvolles Untermalungsgerät zur Liebeswerbung genießt.

„Die Gitarre [. . .] ist doch das miserabelste, unvollkommenste Instrument von allen Instrumenten, nur wert, von girrenden liebeskrankenden Schäfern in die Hand genommen zu werden, die das Enbouchoir zur Schalmei verloren haben, da sie sonst es vorziehen würden, erklecklich zu blasen, das Echo zu wecken mit den Kuhreigen der süßesten Sehnsucht und klägliche Melodien entgegenzusenden den Emmelinen in den weiten Bergen, die das liebe Vieh zusammentreiben mit dem lustigen Geknalte empfindsamer Hetzpeitschen! – O Gott! [. . .] – lehrt ihnen, daß der Dreiklang aus nichts anderm bestehe als aus drei Klängen und niedergestoßen werde durch den Dolchstich der Septime, und gebt ihnen die Gitarre in die Hände!“ [Ebd., S. 57]

Wie sehr das geringe Ansehen dieses Instruments auf die zweitrangige Behandlung in der zeitgenössischen Musikkritik zurückzuführen ist, geht schon sehr früh aus einem Brief Hoffmanns an Härtel hervor, in welchem er seine (verschollenen) sechs durchkomponierten Lieder „mit Klavier- und Gitarrenbegleitung“ anbietet, deren Ansprüche er höher veranschlagt als das „Geleyer der gewöhnlichen ZweyZeilenLieder“.<sup>434</sup> Zeugnis für die gemeinsame „Unvollkommenheit als für sich bestehende Instrumente“ von Harfe, Cembalo und „Gitarre“, die

432 „Julia konnte es nicht unterlassen, sie schlug einen Akkord auf dem zierlichen Instrument an und erschrak beinahe über den mächtigen vollen Klang, der aus dem kleinen Dinge herauströnte. ‚O herrlich – herrlich‘, rief sie aus und spielte weiter. Da sie aber gewohnt, nur ihren Gesang mit der Gitarre zu begleiten, so konnte es nicht fehlen, daß sie bald unwillkürlich zu singen begann, indem sie weiter fortwandelte. Die Prinzessin folgte ihr schweigend. Julia hielt inne; da sprach Hedwiga: ‚Singe, spiele auf dem zauberischen Instrumente, vielleicht gelingt es dir, die bösen, feindlichen Geister, die Macht haben wollten über mich, hinabzubeschwören in den Orkus.‘“ [Gesammelte Werke VI (Kater Murr), S. 60]

433 „[. . .] Ja, mein Herr, ich habe genascht, hier die trefflichsten Töne weggenascht von Ihrer Gitarre – die Gitarre ist an allem schuld und unsere Neugier! – Wir haben Sie belauscht, wie Sie mit dem kleinen Dinge so hübsch zu sprechen wußten und wie Sie dann im Zorn die Arme wegschleuderten in das Gebüsch, daß sie im lauten Klage-ton ausseufzte, auch das haben wir gesehen. Und das ging mir so recht tief ins Herz, ich mußte hinein in das Dickicht und das schöne liebliche Instrument aufheben. – Nun, Sie wissen wohl, wie Mädchen sind, ich klimpere etwas auf der Gitarre, und da fuhr es mir in die Finger – ich konnt es nicht lassen. – Verzeihen Sie mir, mein Herr, und empfangen Sie Ihr Instrument zurück.“ [Ebd., S. 62]

434 Brief vom 14.9.1799 an Gottfried Härtel in Leipzig: „In allen Musickhandlungen ist Nachfrage nach Musikalien für die spanische *Chitarra* – das Instrument, welches jezt, sey's auch nur der Mode wegen, in den Händen jeder Dame jedes Elegants von gutem Ton seyn muß. Der geringe Umfang und vorzüglich das eigenthümliche der auf diesem Instrumente ausführbaren Begleitung sezt, um etwas brauchbares komponiren zu können eine genaue Kenntniß desselben voraus, und daher mag wohl der Mangel mehrerer Musikalien, besonders *deutscher Lieder* für die *Chitarra* herrühren.“ [Briefwechsel I, S. 147f. sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 25] – Hoffmann hatte über Franz von Holbein, der unter dem Namen Francesco Fontano als wandernder Sänger und Gitarrenspieler nach Berlin gekommen war, die Bekanntschaft der „guitarra/chitarra“ gemacht. Für ihn schrieb Hoffmann diese sechs Lieder und schlug ihn zur selben Zeit für die Rolle des Treuenfels in seinem selbstgedichteten Singspiel *Die Maske* vor. [Briefwechsel I, S. 147f., Anm. 3 und Allroggen: Verzeichnis, S. 14]

#### IV. Exkurs: Instrumentalcharakteristik

nur zur Gesangsbegleitung tauglich seien, liefert der Aufsatz *Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakter, Werth und Gebrauch verschiedener musikalischer Instrumente* in der AMZ [Jg. 9, Sp. 241–250 und 257–263] aus dem Entstehungsjahr von Hoffmanns Harfenquintett (1807) [erwähnt u. a. bei Krickeberg: Harfe, S. 3]. Auf die Funktion der Gitarre als gelegentlicher Harfen- oder auch Lauten-Ersatz für „profanere“ Situationen wird noch im Zusammenhang mit einer Satire Webers auf die allegorische Rolle dieses Instruments im Kleide einer „Inspirations-Anekdote“ zurückzukommen sein [siehe Kap. C.VI.2. d. Arb.]. Jene auf die Gitarre übertragbaren Merkmale der Stimmungsmalerei in Liebesliedern (Idylle) und der Eigenschaft als „Fraueninstrument“ (Harfenmädchen, Salondamen) gehen bei der Harfe jedoch auf einen viel umfassenderen Hintergrund zurück.<sup>435</sup>

#### 4. „... tönendes Sinnbild künstlerischer Inspiration und Huldigung an die Musik“<sup>436</sup>

Die Harfe umspannt ein ganzes Arsenal an sagenhaften und mythischen Requisiten, mit denen sie seit Jahrhunderten in Verbindung gebracht wird<sup>437</sup> und welche teilweise aus spiel- und aufführungspraktischen Ritualen herrühren: Als Instrument der „Götter und Dämonen, Dichter und Helden“, das wie die (goldene) Leier des Orpheus<sup>438</sup> oder Phoebus-Apollo (sowie Anakreons Lyra, Prometheus etc.) in der Hand des „biblischen Sängerkönigs David, des Beschützers der musica sacra“ und wie die Heilige Cäcilie „Allegorie der Kirchenmusik“ schlechthin,<sup>439</sup> zum „Symbol der Tonkunst überhaupt“ avanciert,<sup>440</sup> erhält es seine religiös-mythologische

435 Interessant im Zusammenhang mit der Harfensymbolik, bei welcher Schwan und Kranich als Vögel Apollos die „Reinheit“ verkörpern [Zingel: Symbol, S. 40], und dem Komplex „Gesang und Klavier/Gitarre/Harfe“ ist auch eine andere Musikszene aus dem *Kater Murr*, in der Kreisler mit Julia im Duett eine Art „Schwanengesang“ erlebt; dabei handelt es sich um eine eigene Komposition Hoffmanns, nämlich das sechste Stück aus den *Sechs Duettinen für Sopran und Tenor* „Ah, che mi manca l'anima in si fatal momento“ von 1812: „Bald erhoben sich aber beide Stimmen auf den Wellen des Gesanges wie schimmernde Schwäne und wollten bald mit rauschendem Flügelschlag emporsteigen zu dem goldnen strahlenden Gewölk, bald in süßer Liebesumarmung sterbend untergehen in dem brausenden Strom der Akkorde, bis tief aufatmende Seufzer den nahen Tod verkündeten und das letzte Addio in dem Schrei des wilden Schmerzes wie ein blutiger Springquell herausstürzte aus der zerrissenen Brust.“ [Gesammelte Werke VI (Kater Murr), S. 149]

436 Zingel: Symbol, S. 48; zur Mystik der Instrumente und der Vergeistigung von Musik vgl. auch Watts, S. 45 f.

437 Dasselbe gilt für ihre literarische Einbindung: „Die Harfe erscheint in der deutschen Dichtung vom 18. bis zum 20. Jahrhundert vorwiegend als Kürzel, Chiffre, Symbol, Medium, durch welche Arten der Musikanschauung, des Verstehens von Musik, aber auch Gedanken über Leben und Tod, über Mensch und Natur, bis hin zum Komödiantischen und Banalen ausgedrückt und dargestellt werden. Mit einem Wort, vielfältige Spannweiten menschlichen Denkens und Handelns werden durch die Harfe symbolisiert.“ [Weiß, S. 12] – Vgl. Weiß [ebd., S. 13–15] zur Rolle des Harfenspielers als „Künder der Kraft und der heilenden Wirkung von Musik“ bei Goethe und zur Harfe als „Medium des Transzendentalen, als Mittlerin vom Jenseits zum Diesseits, als Chiffre für Leben und Tod“ bei Körner, Tieck und Hölty.

438 Hoffmann unterstreicht ebenfalls in der Rezension von Beethovens Fünfter seinen berühmten Ausspruch über die Musik als „romantischste aller Künste“ mit: „Orpheus' Lyra öffnete die Tore des Orkus.“ [Schriften zur Musik, S. 34, übernommen in den Aufsatz *Beethovens Instrumentalmusik* in den *Kreisleriana*]

439 Zingel: Einführung, S. 193 und Zingel: Symbol, S. 44; „Am Ende darf das Instrument, das Orpheus, König David und der hl. Caecilia zugewiesen und von den Sängern der Heldenlieder gespielt worden war, eine der neun Musen auf dem Parnaß und die Musica selbst zieren.“ [Zingel: Symbol, S. 47 f.]

440 Zingel [Einführung, S. 193] betont hierzu: „[...] es bleibt in diesem Falle unwesentlich, was die wissenschaftliche Instrumentenkunde im einzelnen unter diesen alten sogenannten ‚Harfen‘ versteht.“ – Und zur unhistorischen Assoziation: „So stark ist die Allegorie im Bewußtsein der abendländischen Menschheit verankert, daß die Harfen der Barockzeit – unabhängig vom Typ – ‚Davidsharfe‘ genannt und mit einem gekrönten Haupt, dem des königlichen Harfenspielers aus dem Alten Testament, geziert werden.“ [Zingel: Symbol, S. 46]

#### 4. „... tönendes Sinnbild künstlerischer Inspiration und Huldigung an die Musik“

Weihe u. a. durch die Funktionalisierung in dekorativ-bombastischen Kultritualen der Antike – man vergleiche dazu noch den populären Einsatz der Harfe in Priester- und Tempelszenen sowie bei Gebeten und Anrufungen in der Oper – bis hin zur übersinnlich-zauberhaften Aura der (oftmals blinden) „wandernden Musikanten und Rhapsoden der Romantik“. Hinzu kommt die Rolle im Mittelalter als untrennbares Attribut der Troubadours und fahrenden Minnesänger sowie minnender Ritter (z. B. Tristans ‚*Lais de harpe*‘), deren Balladen, Romanzen, Arietten und Couplets die Vorlage für unzählige Lieder lieferten und einen ganzen Gattungszweig begründeten. Von hier läuft auch ein Verbindungsstrang zum nordischen Legendengut der fahrenden Sänger und Druiden und dessen Nachahmung in den Gesängen des vermeintlichen keltischen Barden Ossian,<sup>441</sup> des „größten Schwindels der Literaturgeschichte“ des schottischen Dichters James Macpherson (1736–1796).<sup>442</sup> In dieser letzten Hinsicht verlangt auch E. T. A. Hoffmann – ganz im Gegensatz zu sonstigen Alternativbesetzungen – für die Begleitung der Romanze des Barden in Méhuls *Ariodant* ausschließlich eine Harfe, die in dieser Szene auf keinen Fall durch ein Hammerklavier substituiert werden dürfe.<sup>443</sup>

Für Hoffmanns Ästhetik, die fast all jene mit der Harfe eng verknüpften Assoziationsfelder umfaßt, läßt sich die Bedeutung dieses Instrumentes zuvorderst aus seinen Rezensionen ablesen. Neben der Bevorzugung der vollgriffigen Harmonik des Hammerflügels in der Rezension von Beethovens op. 70 [Zitat S. 156 d. Arb.] steht die unersetzliche Funktion der Harfe als „Bardenattribut“, wie in der eben zitierten Besprechung von Méhuls heroischer Oper *Ariodant* [Anm. 443], sowie als typische Untermalung einer Schlummerszene innerhalb der Schauspielmusik zu Kotzebues *Octavia* von 1800 [Krickeberg: Harfe, S. 5], wie sie Hoffmann in dem später veröffentlichten Brief an Julius von Soden über Caigniez' Melodram *Le Jugement de Salomon* mit Musik von Quaisin erwähnt [Schriften zur Musik, S. 17]. Als traditionelle Zupfbegleitung zum Sologesang kommt die Harfe bei der Romanze der Nurmahal in der Rezension über Spontinis Festspiel *Lalla Rûkh* (1821) zur Sprache [ebd., S. 353] und schlägt in diesem Werk auch den Bogen zum asiatischen Bereich, über dessen Anwendung der Harfe Hoffmann bestens informiert war, wenn er schreibt, ihm halle bei der Einleitungsmusik „eine etwas seltsame Indische Musik in die Ohren, viel Flöten, Oboen, kleine Pauken, Glocken, dazwischen Posaunen-, Harfentöne usw.“ [Krickeberg: Harfe, S. 7 f.].<sup>444</sup>

Aber auch aus der differenzierten Anwendung in Hoffmanns Kompositionen verschiedener Gattungen lassen sich (zumeist symbolisch-stimmungsvolle) Bedeutungshintergründe der Harfe und die Haltung ihres Komponisten dazu erschließen. Nicht nur der Einsatz im Harfenquintett (vor 1807) als „Instrument der ‚absoluten‘, kleinbesetzten Musik“ beweist eine „tra-

441 Zingel: Einführung, S. 193 f. und Zingel: Symbol, S. 47 f.; vgl. dazu die zahlreichen Ossian-Opern, sogar die um 1810 erschienene Kantate von J. Clarke *The minstrel's harp* und eine Ballade Carl Maria von Webers mit dem stereotypen Bardenattribut. [Zingel: Entwicklung, Kapitel VI: Europäisches Harfenkonzert um 1800, S. 38]

442 Die freie Bearbeitung gälischer Bardendichtung, die Macpherson als Übersetzung der Lieder des irischen Sängers Ossian [*Fragments of Ancient Poetry* (1760), 6 Bücher *Fingal* (1765) und 8 Bücher *Temora* (1765)] ausgegeben hat, sowie der immense Einfluß auf die englische und europäische Romantik insgesamt ist ausführlich von Howard Gaskill untersucht worden. [James Macpherson: The poems of Ossian and related works. Ed. by Howard Gaskill. Edinburgh 1996]

443 „Die Romanze wird von einer obligaten Harfe begleitet, die der Flügel, ganz verschieden an Ton und Wirkung, auch nicht im mindesten ersetzen kann.“ [Schriften zur Musik, S. 311] – Krickeberg [Orchesterinstrumente, S. 110] sieht darin einen Beweis für die „Wichtigkeit der charakteristischen Instrumente“ bei Hoffmann; vgl. auch Krickeberg: Harfe, S. 4.

444 Exotische Einwirkungen will Krickeberg [Harfe, S. 7] auch in Hoffmanns Vignette zu den *Fantasiestücken in Callots Manier* erkennen, welche einen Harfenspieler mit Federschmuck und eine Sphinx im Hintergrund zeigt [Abbildung derselben ebd., S. 2].

#### IV. Exkurs: Instrumentalcharakteristik

ditionelle“ Einbindung in sogenannte „Umgangsmusiken“ (Haus und Kammer) [Krickeberg: Harfe, S. 5],<sup>445</sup> auch die markante „Säulenmusik“ (Nr. 2 im zweiten Akt) und die Harfe im Finale des zweiten Aktes der *Aurora* (1811/2), welche bezeichnenderweise beide der Göttin der Morgenröte, dem Enkel des Windgottes Äolus (Cephalus) [siehe dazu auch das übernächste Kap. B.VI. d. Arb.] sowie den begleitenden Nymphen, Sirenen und Tritonen geweiht sind, kennzeichnen das Numinose und die Verbindung zu den „Mächten der Natur“ [ebd., S. 5 f.].<sup>446</sup> Desweiteren steht die Verwendung der Harfe (Soloquartett Nr. 6) in Hoffmanns Schauspielmusik zum Melodram *Saul, König in Israel* von Joseph Seyfried (1811) nach Caigniez' *Triomphe de David* ganz in der oben angesprochenen Tradition des biblischen Königs [ebd., S. 6].<sup>447</sup>

Ausgehend von dem 1813 in der AMZ veröffentlichten Aufsatz *Der Dichter und der Komponist* (1813), welcher dann in die Serapions-Brüder einging, vertreten die „goldenen Harfen der Cherubim und Seraphim“ jenen „heiligen Stil“, der sich aus der „innige[n] Verwandtschaft der Kirchenmusik mit der tragischen Oper“ gebildet hat [Gesammelte Werke IV (Serapions-Brüder I), S. 107] und in den *Nachträglichen Bemerkungen über Spontinis Oper „Olympia“* (1821) mit der Harfenbegleitung des Priesterchors in den „edelsten, reinsten Stil der ersten Oper“ übergeht [Schriften zur Musik, S. 375]. In diesem allmählichen Übertrag von umgearbeiteten Rezensionen für dichterische Sammelbände spiegelt sich auch der stilistische Übergang des Schriftstellers E. T. A. Hoffmann von der realen Harfendarstellung zur symbolisch-mystischen Einbettung ihrer abgeleiteten „Sonderformen“ [Krickeberg: Harfe, S. 4]<sup>448</sup> wie „Harfenuhr“, Glasharmonika, Glasharfe und Äolsharfe [siehe wie erwähnt Kap. B.VI. d. Arb.] in die phantastische Aura der Romane und Erzählungen (*Klein Zaches genannt Zinnober*, *Rat Krespel*, *Die Automate*, *Kater Murr*, u. a.).<sup>449</sup>

Hatte sich durch die praktische Anwendung der Harfe „ein scharf umgrenzter Bezirk“ herausgeschält, so daß bereits Anfang des 19. Jahrhunderts dieselbe „als bewußt eingesetzte und darum sehr bestimmt charakterisierende Farbe“ [Zingel: Einführung, S. 194] in die musikalische Komposition einfloß, wurde sie als pragmatisches Instrument („ähnlich der Leier als Sinnbild der Poesie“) durch ihre reelle Benutzbarkeit schnell zum „Konzentrat der Romantik“ an sich [Zingel: Symbol, S. 48]. Angesichts der „soziologische[n] Sonderstellung des Instruments“ [ebd.], d. h. seiner sozialisierenden Funktion im gemeinsamen haus- und kammer-

445 Krickeberg [Harfe, S. 5] führt zwei Texte an, welche einmal die Harfe als Soloinstrument in der Hausmusik neben Pianoforte, Laute und Gambe reihen [Maffei: Nuova invenzione di un Gravecembalo col piano, e forte. Neudruck bei L. Puliti, Cenni storici, Florenz 1874, S. 88] und zum anderen ihren Einsatz neben Violino piccolo und Querflöte in „musikalischen Nachtstücken“ beschreiben [Leopold Mozart: Versuch einer gründlichen Violinschule. Augsburg 1756, <sup>3</sup>1787, S. 2].

446 Die „Säulenmusik“ entspricht als Herzstück mit exklusiver Besetzung der Vorstellung von einem mythischen Ursprung, wobei Hoffmann auf den üblichen Einsatz der Harmonika verzichtet, da er dieselbe, wie die Polemik in einem fingierten Kreisler-Brief [Schriften zur Musik, S. 330 ff.] verrät, stark ablehnt. [Dechant, S. 247]

447 Laut Dechant [S. 247] ist die hoffmanntypische Aufteilung in tiefe Streicher und Harfe mit Flöte in dieser Kombination ohne unmittelbares Vorbild aus seiner Werkkenntnis der Zeit.

448 Die Harfe selbst taucht noch zu Beginn der jungen schriftstellerischen Karriere lediglich in einer verballhornten „Freiluftmusik“-Szene zusammen mit Violinen, Flöte und Fagott auf (*Ritter Gluck*). [Krickeberg: Harfe, S. 5]

449 Krickeberg [Harfe, S. 8] faßt die Funktion der Harfe in E. T. A. Hoffmanns Instrumental-Ästhetik folgendermaßen zusammen: „Durch technische und klangliche Beschränkungen kann sie nicht im Zentrum stehen. Immerhin verfügt sie schon durch ihren großen Tonumfang auch über jene Fülle und jenen Nuancenreichtum des Klanges, die der Musik eine Tiefendimension geben. Sie ist weicher und klarer Wiedergabe der Akkorde und Modulationen fähig, die für Hoffmann wesentlich die Musik als begriffslose Sprache der jenseitigen Welt ausmachen. Doch kann die Harfe auch deswegen von jener Welt reden, weil sie eine Besonderheit im Orchester darstellt: Ihr Klang und ihre Gestalt fallen auf, machen auf das Außergewöhnliche gefaßt, und ihre religiöse Symbolik kommt umso eindeutiger zum Ausdruck, je seltener sie in anderen Zusammenhängen gebraucht wird.“

#### 4. „... tönendes Sinnbild künstlerischer Inspiration und Huldigung an die Musik“

musikalischen Musikbetrieb sowohl in fürstlichen als auch in bürgerlichen Kreisen, erfuhr in diesem Rahmen die Rolle der Frau zunehmende Aufwertung, welche als Hauptinterpretin der Harfe auftrat. Ihren Wünschen gemäß wurden die instrumentalen Bedingungen angepaßt, welche zuweilen seltsame und kuriose Erfindungen hervorgebracht haben,<sup>450</sup> wie sie auch Hoffmann in der *Automate* erwähnt [Gesammelte Werke IV (Serapions-Brüder I), S. 419 ff.; siehe auch Anm. 497, S. 185 in Kap. B.VI.2. sowie Anm. 431, S. 162 d. Arb.]. Aufgrund der Zuordnung ihres Klanges von vermeintlich „überirdischer Herkunft“ mit zugeschriebenen „übersinnliche[n] Kräften“ ist die Verbindung zur selbstspielenden Äolsharfe und ihrer Natursymbolik nicht weit,<sup>451</sup> welche als dichterische Inspiration und in musikalischer Nachbildung der „Assoziation rauschender Harfenarpeggien zu bewegtem Wind- und Wasserspiel“ über die romantische und impressionistische Programmmusik bis in die Neuzeit präsent bleibt [Zingel: *Symbol*, S. 43].<sup>452</sup> Das steht auch im Einklang mit der geschilderten Vorstellung vom durch den Ton „belebten“ Instrumentalkörper, welchem daraufhin, wie dieser Exkurs beleuchtet hat, bestimmte Charakteristika zugeschrieben werden und was für den letztgenannten speziellen Fall der Äolsharfe noch am Ende dieses Großkapitels untersucht werden soll.

Zunächst erlaubt ein Blick auf die zeitgenössische Klavier-/Harfenmusik von Hummel und Spohr, deren Kammermusik allmählich „wiederentdeckt“ zu werden scheint und sich zunehmender Popularität erfreuen darf, besser einzuschätzen, welche Klangideale im allgemeinen und welche Klangrealisierungen im besonderen zeitgleich mit Hoffmanns Harfenquintett den musikliterarischen Markt beherrschten.

---

450 „Man konstruiert vornehmlich für die Ansprüche der Frauen und Mädchen ‚Gitarrenharfen, Harpolyren‘ und wie die um diese Zeit *à la mode* angepriesenen, aus Harfen- und Gitarren- bzw. Lautenelementen zusammengesetzten Zwitter alle heißen.“ [Zingel: *Entwicklung*, S. 43]

451 Dazu auch Lichtenhahns Zusammenfassung von Dalbergs „allegorischem Traum“, welcher Gegenstand von Kap. B.VI.3. d. Arb. ist: „Hervorstechendes Merkmal der Aeolsharfe ist in der romantischen Auffassung jedoch, dass in ihr die Natur gleichsam selber musiziert. So wird sie einerseits zu einem Abbild des von Menschen unbeeinflussten Tönens ‚wie aus dem Jenseits‘, als ob die Geister Abgeschiedener, die sich vom Erdendasein noch nicht völlig gelöst hätten, verwandte Seelen anzusprechen suchten. Andererseits weckt die Aeolsharfe immer wieder das Bewusstsein eines Tönens auch der nicht-menschlichen Natur.“ [Lichtenhahn, S. 78]

452 „An die Äolsharfe müssen wir hier denken, an die Harfe des hl. Dunstan (925–988), die einmal (an der Wand hängend) eine Antiphon gespielt haben soll, und an alle jene natürlichen und künstlichen ‚Windharfen‘, die von jeher Konstrukteure und Phantasten beschäftigt haben und bis in unsere Tage den Poeten als zauberisches Requisit gelten.“ [Zingel: *Symbol*, S. 48]

#### *IV. Exkurs: Instrumentalcharakteristik*

# V. Hummel und Spohr

## 1. Johann Nepomuk Hummel

Wie sein Lehrer Mozart (Unterricht von 1786 bis 1788) galt Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) als Wunderkind, das mit vier Jahren bereits Noten lesen konnte, mit fünf Geige und mit sechs Klavier spielte. Nach einer vierjährigen Konzertreise mit dem Vater, die in Schottland und England besonders erfolgreich war und wegen der Revolution nicht mehr bis nach Frankreich und Spanien fortgesetzt werden konnte, nahm Hummel 1793 wieder in Wien Unterricht, und zwar bei Salieri und Albrechtsberger.<sup>453</sup> Weitere ruhmvolle Tourneen als Klaviervirtuose sogar bis Rußland folgten (zuletzt in starker Konkurrenz zu Paganini), umrahmt von Anstellungen als Kapellmeister in Eisenstadt in der Nachfolge Haydns beim Fürsten Esterházy (April 1804 bis Mai 1811) und schließlich in Stuttgart (1816–1819), nachdem dort die frühere Bewerbung trotz einer Empfehlung von Haydn gescheitert war. Sein letzter Posten war jedoch ab November 1818 der des Großherzoglichen Kapellmeisters in Weimar, wobei er hauptsächlich mit der Leitung des Hoftheaters betraut war und neben Goethe, der ihn in die intellektuellen Kreise einführte [Allroggen: Hummel CD], quasi zur „Hauptattraktion“ gehörte.

Obwohl vornehmlich Hummels Klavierkonzerte und -sonaten heute zu seinen Hauptwerken gerechnet werden, erfreuen sich neben den noch zu besprechenden Klaviertrios besonders sein Grand Quintetto es-moll/Es-dur op. 87 für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß (Oktober 1802, Wien ca. 1821/22)<sup>454</sup> sowie das Grand Septuor d-moll op. 74 für Pianoforte, Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violoncello und Kontrabaß (Wien ca. 1816), das auch als Klavierquintett bearbeitet für obige Besetzung (von op. 87) vorliegt,<sup>455</sup> großer Beliebtheit. Den Brennpunkt in den Kompositionen bilden erwartungsgemäß pianistische Belange, insbesondere die figurativen Elemente,<sup>456</sup> welche oftmals als Vorstufe zu Chopin und Liszt<sup>457</sup>

453 „Beethovens kometenhafter Aufstieg in Wien brachte ihn fast um das Selbstvertrauen.“ [Allroggen: Hummel CD, Begleitheft zur Gesamtaufnahme der Klaviertrios]

454 Das Quintett erschien 1821 bei Haslinger in Wien und ebd. als Bearbeitung für zwei Klaviere sowie in vierhändiger Ausgabe.

455 Das Gleiche gilt für Hummels Septett op. 114 für Klavier, Flöte, Violine, Klarinette, Violoncello, Trompete und Kontrabaß. [Altmann: Klavierquintett, S. 15]

456 So konzentriert sich Hummels Klavierschule, die *Ausführliche Anweisung zum Pianofortespiel* (Wien 1828), u. a. auf die Ausarbeitung einer rationellen Methode für den Fingersatz; vgl. Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2, S. 222 (Artikel „J. N. Hummel“).

457 Indiz für deren eigene Orientierung an virtuosen Vorgängern mag beispielsweise Liszts Bearbeitung von Hummels Septuor op. 74 für Klavier solo und alternativ als Klavierquintett mit Accompagnato eines Streichquartetts sein, wobei ein kleinerer Notenstich die Klavierstimme ohne Streicherbegleitung angibt, die für Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß bzw. ein zweites Violoncello vorgesehen ist. – Vgl. dazu auch die Euphorie des Klaviervirtuosen Weber über op. 74: „Großes Septett für Pianoforte, Flöte, Oboe, Horn und Streichinstrumente von Hummel. Unstreitig eines der gelungensten Werke, auf das der Komponist viel Liebe und Fleiß verwendet zu haben scheint. Es enthält fünf Stücke, unter denen mir die Variationen und das Menuett am liebsten geworden sind, teils wegen der schönen Bearbeitung und Ausführung der Idee, teils wegen der verwebten und trefflich ineinander greifenden Instrumente. Das Trio des Menuettes ist ungemein herzlich

## V. Hummel und Spohr

gewertet werden. Während jedoch der Klavierpart nicht einem „veralteten Stil“ anhängt und auch nicht ganz so brillant dominierend ist wie teilweise in den Klaviertrios, erhalten die Streicher (freilich bis auf den Kontrabaß) schon außergewöhnlich dankbare Aufgaben [Altmann: Klavierquintett, S. 15], die nicht ausschließlich auf Soli beschränkt bleiben.

### 1.1 Arbeit mit Mottos und tonalen Genera

Das Quintett op. 87 steht trotz der Es-dur-Vorzeichnung in es-moll und geht nicht mehr in der Hauptsache von Mediantverhältnissen wie in den vorherigen Werken aus, die u. a. im Rahmen der Klaviertrios beschrieben werden [Kap. C.II.1.].

**Tabelle 27: Johann Nepomuk Hummel, Klavierquintett es-moll op. 87 (1802), 1. Satz: *Allegro e risoluto assai* (♩, es)**

[# = chromat. Läufe und Schleifer; OP = Orgelpunkt; (11) = Undezime aufwärts; ← = Umkehrung; Vorzeichenwechsel werden durch unterstrichene Tonarten angezeigt]

„Durchführung“																							
a	A1	A2	A'	a (4x)	a	a	a	a	Ü	B	B	B'	(11)	Ü	a	a:	OP	a (4x)	A'	Ü	a	OP	↷
uni	Pf		VI	Pf	Pf	Kb	Va	Va	Pf	Va	VI	Pf		Str			Str	Pf	VI		uni		Pf
Des	> as	es		Des > <u>D</u>					#	A	E							D	d		>	<u>Es</u> <sup>7</sup>	

#### Coda

a	A1	A2	A'	a (4x)	Ü	←	B	B	(A2)	a	a	a	a	(11)	a...
uni	Pf		VI	Pf	Pf	VI	Va	VI	Pf	Pf	Kb	Va	Va	Pf	Va/Pf
				A	#				Es					e	

Das *Allegro e risoluto assai* (♩, es-moll) schreitet kurioserweise von Des-dur (der Dominanttonart zur Tonikaparallele Ges-dur!) ausgehend in merkwürdiger harmonischer Abfolge über D-dur nach des-moll, das Seitenthema steht gar in A- bzw. E-dur. Die Eröffnung des Kopfsatzes verläuft in erstaunlicher Analogie zu Hoffmanns Grand Trio: „Mottoartig“ (im Unisono) verläuft der Themenkopf gezackt in verminderter Quarte abwärts, kleiner Sekunde aufwärts und Quarte abwärts (selbst die Akzentkeile fehlen nicht);<sup>458</sup> Violine, Klavier und Kontrabaß stehen Viola und Cello in starken dynamischen Kontrasten gegenüber. Das Klavier präsentiert viermal das „Motto“ zum Orgelpunkt von Bratsche und Cello, wobei letzteres als Gegenstimme die Pausen füllt, und führt mit akzentuierten Synkopen (*p*) zum Abschluß mit einem Arpeggio-Akkord in as-moll [A1]. Eine solche „harfenmäßige“ Stimmführung mit Dreiklangsbrechungen, Triolen und Vorschlagsfiguren, die durch häufige Pedaleinsätze (besonders dann auch im langsamen Satz) verstärkt werden, bestimmt die Klavierpräsenz insgesamt.

Eine Art zweimaliger „Nachsatz“ im Klavier [A2] auf der Tonika setzt gegen die Läufe in den oberen Streichern wieder Synkopen (*p*), die diesmal abwärts gerichtet sind. Nach der Wiederholung dieser Passage und den drei akzentuierten Mottotönen übernimmt die Violine das Synkopenthema [A'] zur Triolenbegleitung des Klaviers und über dem Orgelpunkt in den restlichen Streichern, um jedoch gleich darauf von Des-dur aus einen rasanten Wechsel

und ansprechend in seiner einfachen Hornmelodie.“ [Ausgewählte Schriften von Carl Maria von Weber. Hg. von Rudolf Kleinecke. Leipzig 1892, S. 177]

458 Altmann [Klavierquintett, S. 14] nennt es ein „kurzes energisches Motiv“ an der Spitze des Satzes, „das zur Verarbeitung wie geschaffen ist“ und im Seitensatz dann auch „Gelegenheit zu neuen melodischen Keimen“ bietet.

nach (vorgezeichnetem) D-dur im Fortissimo (*con fuoco*) vorzunehmen. Nach der viermaligen Bekräftigung des Mottos [a] im Klavierbaß wandert dasselbe durch verschiedene Stimmen (Kontrabaß, zweimal Bratsche), danach bereiten chromatische Läufe im Klavier mit Quintolen und bis zu 19notigen Schleiferfiguren [#] sowie Pizzicati im Cello zu in Pausen abgerissenen Keilakzenten im Klavier den Übergang zum zweiten Thema (*p* bis *pp*) vor.

Das Seitenthema wird in A-dur von der Bratsche (*cantabile*, 6 Takte) vorgetragen – der Vorschlag ist auf die dritte Taktzeit verlegt, sodann übernimmt die Violine in E-dur (*dolce*, 8 Takte) sowie die Klavieroberstimme (*cantabile*), allerdings mit einem anderen Vorschlagsthema [B'], das die Streicher mit den Keilakzenten untermalen, gefolgt von akzentuierten großen Intervallsprüngen wie Undezime [(11)] aufwärts (*espressivo*). Ein Klaviersolo vereinigt nochmals Triolen in der rechten und Keilakzente in Oktaven in der linken Hand (*ff*, *risoluto e ben marcato*), dann geleitet in einer Art „Schlußgruppe“ die Violine (*dolce*) im Wechsel mit Bratsche und Cello zur zweimaligen Wiederkehr des Mottos in den Streichern vor der Wiederholung der Exposition.

Die „Durchführung“ beginnt über einem Orgelpunkt mit dem fugierten Einsatz der Streicher, bis wieder viermal das Motto im Klavier mit vereinzelt Synkopen in D-dur auftritt und mit der bekannten Passage der Exposition (drei akzentuierte Mottotöne, Synkopenthema in der Violine zur Triolenbegleitung des Klaviers) hier in d-moll anschließt [A']. Klavierläufe leiten das Motto im Unisono ein, Synkopen führen in kanonischer Verteilung auf die Streicher zum Vorzeichenrückwechsel (3  $\flat$ s mit einem Dominantseptakkord auf Es-dur) und münden in eine lange Passage von Klavierfigurationen mit Triolen über einem Orgelpunkt in den Streichern. Den Abschluß der Durchführung bildet eine Fermate, welche einer pedalgestützten Solokadenz des Pianofortes Raum schafft.

Die Reprise setzt das Anfangsmotto wieder in den Blöcken von Violine/Klavier/Kontrabaß und Viola/Cello gegenüber und verläuft identisch bis zum viermaligen Motto des Klavierbasses, diesmal in der Seitensatztonart A-dur. Hernach leiten jedoch die 19notigen Schleiferfiguren [#] statt des Seitenthemas eine Art „Umkehrung“ des Mottos [←] mit einer verminderten Quinte aufwärts, einer großen Sekunde abwärts und einer kleinen wieder aufwärts in der Violine ein. Es folgt eine andersgeartete Passage mit akzentuierten kontrapunktischen Klaviergängen über einem Orgelpunkt, die den Abschnitt bis zum zweiten Thema in der Bratsche (*cantabile*) gestalten, aber nach der Wiederholung in der Violine durch das Klavier ein völlig anderes Thema, das am ehesten dem „Nachsatz“ [(A2)] ähnelt, in Es-dur einführen. Die Überleitung nach dem ersten Thema aus der „Exposition“ wird im Klavierbaß nachgeholt und verlängert mit dem Motto in den Streichern (*ff*). Der Undezimsprung [(11)] (*espressivo*) im Klavier steht in e-moll und zieht die Coda nach sich, welche mit dem mehrmaligen Motto ausklingt, zunächst in der Bratsche im Wechsel mit der Klavieroberstimme in 1/8-Gängen, dann umgekehrt. Wie übrigens auch im Septuor op. 74 spielt der Dur-Moll-Dualismus sowie die Kontrastierung ziemlich weit entlegener Tonarten eine nicht unwesentliche Rolle für den reihenden Aufbau der Sätze.

## 1.2 Verschiedene Klangspektren

**Tabelle 28: Johann Nepomuk Hummel,  
Klavierquintett es-moll op. 87 (1802),  
2. Satz: Menuetto: Allegro con fuoco (3/4, es)**

Menuett				Trio												
: A1+2			A1	B	A' (VI)	:	A1	B'	A1+2	A'	:	C (Va)	:	C	C'	C :
es/ces >	Cis <sup>7</sup> /Des <sup>7</sup>	Fis/Ges	Es <sup>7</sup> >	es								Es	B	>	Es	

Menuetto da capo

Das *Menuetto* (*Allegro con fuoco*, 3/4, es-moll) ist sehr merkwürdig mit seiner düster-bedrohlichen Tonfarbe und dem raschen, seltsam schwankenden Tempo, das trotz des 3/4-Metrums keinerlei „Tanzgestus“ mehr aufweist.<sup>459</sup> Hier treten die aus dem Kopfsatz bekannten Keilakzente wieder auf, ebenso die starken harmonischen Wechsel wie der Übergang zum zweiten „besonders charakteristischen“ Thema [Altmann: Klavierquintett, S. 14] von es- (Vorzeichnung: 2 #!) nach ces-moll hin zum Dominantseptakkord auf cis bzw. des, welcher zur enharmonischen Verwechslung zwischen dem als Fis-dur notierten Ges-dur führt, die – wie Hoffmann es auch bei Beethoven empfunden hat [Schriften zur Musik, S. 134] – „nur das Auge stört“. Der Abschluß des ersten Abschnitts ist mit aus dem ersten Takt abgeleiteten Sekundtrillern in der Violine gestaltet [A'] und erinnert im Gegensatz zum „majestätischen“ Schreitrythmus in Hoffmanns Menuett mit einer Art von „Kratzfüßen“ eher an ein „höfisches Schleichen“, das den Satzcharakter rechtfertigen könnte. Der Rückwechsel zur 3<sub>b</sub>-Vorzeichnung erfolgt mit dem Eröffnungsakkord auf der Dominantsepte in Es-dur; das relativ chromatische Trio (3/4, Es-dur), in dem die „freudige Stimmung des Hauptteils etwas gedämpft“ ist [Altmann: Klavierquintett, S. 14 f.], besteht aus einem Bratschensolo in Es-dur, hernach folgt die identische Wiederholung des Menuett-Teils.

Das kurze *Largo* (C, es-moll/Es-dur) stellt wiederum ein „Motto“ (es-f-d) an den Anfang, das in einer Fermate ausgebremst und vom Klavier beantwortet wird. Nach zweimaliger Präsentation des ersten Themas übernimmt es gleichfalls mit stark verschnörkelter Verzierung<sup>460</sup> (wie es auch in den Klaviertrios als Normfall zu sehen sein wird) das Pianoforte (*con espressione*) in Es-dur – man beachte das erneute Schwanken zwischen Dur und Moll – und geht für jeweils acht Takte ein Wechselspiel mit dem rhythmisch akzentuierten Motiv in der ersten Violine und der Bratsche ein. Es folgen jeweils sechs Takte lang synkopische Streicherbegleitungen mit Staccato-Akzenten, Legato-Triolen und anderen Veränderungen zu lebhaften Klavierfigurationen, bei welchen die häufigen Kadenzierungen unter Pedaleinsatz wiederum harfenverdächtige Anklänge produzieren. Bei einer 30taktigen Ausdehnung des *Largos* ist eine formale Analogie mit dem auf 23 Takte verkürzten langsamen Satz als Einleitung zum *Allegro*-Finale in Hoffmanns Klaviertrio feststellbar, auffallend ist auch der vergleichbare Einsatz der Mottos.<sup>461</sup>

<sup>459</sup> Altmann [Klavierquintett, S. 14] bezeichnet es denn auch als „sehr lebendiges Scherzo“.

<sup>460</sup> Hier werden sogar bis zu 20/32-Vorschläge eingesetzt!

<sup>461</sup> Wohl aufgrund des *attacca*-Anschlusses spricht auch Altmann [Klavierquintett, S. 15] von einer „langsamen Einleitung“ zum Finale.

**Tabelle 29: Johann Nepomuk Hummel, Klavierquintett es-moll op. 87 (1802), 4. Satz: Finale: Allegro agitato (2/4, es)**

		1.		2.		1.		2.	
:A1 A2:	: A2' A1 A2 A2:	B C D E	A1 A2	A2' A1 A2	:F G :	:G' G':	A1 A2	B C D E	
es	Des <sup>7</sup>			es	Es > B				

Über einen Fermatenakkord in B-dur wird (wie in Hoffmanns Klaviertrio) *attacca subito* das Finale (*Allegro agitato*, 2/4, es-moll) eingeleitet. Den viertaktigen Vordersatz [A1] des Rondothemas bestreitet das Klavier solistisch, gemeinsam mit erster Violine und Cello den viertaktigen Nachsatz [A2], welcher im nächsten Abschnitt variiert im Klavierbaß mit der kanonisch verschobenen Cellostimme fortgeführt wird [A2']. Zuletzt leiten acht Takte im Dominantseptakkord auf Des zusammen mit der Violine die durch die unvariierte Wiederholung des Nachsatzes auf zwölf Takte gestreckte Wiederholung des gesamten Themas ein.

Der folgende Abschnitt mit einem melodischen Klavierbaß (*con fuoco*) läßt eine eintaktige Motiveinheit zwischen Bratsche und erster Violine hin und her springen, so daß sich auch ohne erkennbare Beziehung zum Thema der Eindruck einer Art „Variation“ einstellt. Der zweite Teil des Finale besteht somit aus einer losen Reihung von drei bis vier Themen, die durch ihre meist fugierten Einsätze und mit dem abrupten Wechsel verschiedener Instrumentalblöcke Überleitungscharakter besitzt. Nach einem längeren Klaviersolo wird der erste Teil etwas verzierter und ohne Wiederholungen aufgenommen, nur schließt sich statt eines doppelten Nachsatzes ein neues Thema [F] in der Bratsche zur Klavierbegleitung an (*cantabile e dolce*), das von einem anderen Thema [G], dem *cantabile* des Seitenthemas im Kopfsatz vergleichbar, in der ersten Violine abgelöst wird. Das Cello übernimmt ein ähnliches Thema (*dolce*), sodann die erste Violine und Bratsche [G']. Eine letzte wieder etwas verzierte Aufnahme des ersten Themas mündet diesmal unmittelbar in den identischen (ehemals mit *con fuoco* bezeichneten) Teil des Klaviers [B–E], dessen früheres Thema leicht variiert mit akzentuierten Oktavsprüngen aufwärts im Klavierbaß aufgegriffen wird. Pizzicato-Akkorde der Streicher führen zu fugierten Einsätzen durch alle Stimmen, und schließlich sequenziert das Klavier mit motivischen Elementen verschiedenen Charakters über den Streicherorgelpunkten, ohne daß das Rondothema nochmals erscheint.

Es handelt sich demnach um keine einheitliche Themenverarbeitung innerhalb der Sätze, die eventuell wie bei Hoffmann gar satzübergreifend wirksam wäre. Dafür beherrscht eine vielfältige Themenfindung in origineller Reihung das Klavierquintett, welches jedoch durch seine interessante klangliche Gestaltung mit sehr schönen Mollpassagen, insbesondere im Klavier, beeindruckt.

## 2. Klavier und Harfe bei Louis Spohr

Die enge Verbindung von Klavier und Harfe erklärt sich bei Spohr schon aus biographischen Gründen. Kurioserweise als „Romantiker“ gefeiert aufgrund der Vorliebe für Chromatik und Enharmonik sowie der Experimentierfreude mit Gattungen und Besetzungen, erweist sich die Rezeption Spohrs heute zumeist auf seine epochemachende Erscheinung als reisender Geigenvirtuose, verbunden mit der Popularität seines unsäglichen „programmatischen“ Violinkonzerts „in Form einer Gesangsszene“, beschränkt und läßt die subtile Note seiner Kammermusik fast völlig in den Hintergrund treten [Möllers, S. 454 f.]. Seit 1805 Konzertmei-

ster der Hofkapelle in Gotha heiratete Louis Spohr die Harfenvirtuosin Dorette Scheidler und komponierte fortan für ihre gemeinsamen (fast legendären) Auftritte in einer Europatournee, besonders die Duette für Harfe und Violine, über die er in seiner Selbstbiographie schreibt.

## 2.1 Klavierquintett c-moll op. 52

Interessant ist sicherlich in diesem Zusammenhang Louis Spohrs (allerdings viel später als Hoffmanns Harfenquintett entstandenes) Klavierquintett c-moll op. 52 (London, Sommer 1820/21), das er gleichfalls für seine Frau komponiert hat, damit sie nach ihrem Abschied als Harfenvirtuosin aus gesundheitlichen Gründen nunmehr ihre pianistischen Fähigkeiten unter Beweis stellen konnte. Das bedeutet jedoch keine Minderung der virtuoson Ansprüche, wenn auch die Umstellung in der durchaus „harfenistischen“ Anlage des Klavierparts,<sup>462</sup> wie z. B. „in Form von pianistisch unbequemer Weitgriffigkeit“, noch unverkennbar ist.<sup>463</sup> Bewertete Spohr selbst, der sich „nun auch einmal in Klavierkompositionen zu versuchen“ anschickte [Selbstbiographie, Bd. 2, S. 103], das Werk als nicht allzu schwierig, erfährt es in zeitgenössischen Rezensionen eine durchaus gegensätzliche Beurteilung,<sup>464</sup> wofür auch die Tatsache sprechen mag, daß sich Pianisten von Rang wie Ignaz Moscheles und 1841 auch noch Liszt des Quintetts annahmen; für eine erfolgreiche Verbreitung in Paris sorgten insbesondere die Solisten des Bläserquintetts von Anton Reicha. Für die Klavierpartie orientierte sich Spohr offenbar an der führenden Pianistengeneration und der „frühromantischen Schule“: Clementi („Vorliebe für Läufe in Terzenparallelen“, „akkordische Vollgriffigkeit“), Field, Dussek (Chromatik, „gebrochene Oktaven und Oktavverdopplung in der linken Hand“, lange Abschlußtriller, hervorgehobene Pedalisierung), Louis Ferdinand von Preußen, Hummel (Chromatik), Ries (alle genannten Stilmerkmale „auf noch etwas fortgeschrittener Stufe“), deren Vertreter er von seinen zahlreichen Reisen kannte [Schmitz: Spohr, S. 4].<sup>465</sup>

Ursprünglich für Pianoforte mit Bläsern, aber aufgrund nicht verfügbarer Instrumentalisten im Hause von Spohrs Eltern noch 1820 in eine Fassung für Klavier und Streichquartett (op. 53) umgeschrieben [Selbstbiographie, Bd. 2, S. 100],<sup>466</sup> erfuhr das Werk seine Erstaufführung zunächst in der letzteren Version, öffentlich dann im Herbst 1820 in Frankfurt/Main in besagter Urfassung für Flöte, Klarinette, Horn und Fagott.<sup>467</sup> In der Bearbeitung wurden aber durch die Umverteilung der Führungsrollen in den ohnehin meist bloßen Begleitstimmen obendrein die instrumentencharakteristischen „Klangfarbenvorstellungen“ geschwächt, welches die ursprünglich austarierte Ausrichtung des Gesamtsatzes verdeutlicht.<sup>468</sup>

462 Altmann [Klavierquintett, S. 18] hält den Klaviersatz für etwas veraltet.

463 Egert will noch in Spohrs einziger Klaviersonate op. 125 von 1843 einen „harfenartigen“ Tonsatz bemerken. [Paul Egert: Die Klaviersonate der Frühromantiker. Berlin 1934, S. 101, zit. bei Schmitz: Spohr, S. 4]

464 Vgl. AMZ Nr. 3 (1836), S. 43. – Der Rezensent der Uraufführung der Bläserversion hält das Werk gar für „inhaltsschwer“. [Musikbrief aus Frankfurt/Main in der AMZ vom Dezember 1820, zit. im Vorwort bei Schmitz: Spohr, S. 3]

465 Zahlreiche Belege finden sich in Spohrs Selbstbiographie.

466 Von Altmann [Klavierquintett, S. 18] wird insbesondere die zweite Fassung (für Streicher) warm empfohlen, „da es Spohrs Schaffen im wesentlichen von vorteilhafter Seite“ zeige.

467 Grand Quintuor/pour le Pianoforte,/Flûte, Clarinette, Cor et Basson/composé et dédié/A Son Altesse Serinissime/Madame La/Duchesse regnante/de Saxe-Gotha Altenbourg pp./par/Louis Spohr./Oeuv. 52 – Propriété de l'Editeur. – Pr. 3 Rhtlr./Leipzig, au Bureau de Musique de C. F. Peters; laut Hofmeister-Verzeichnis gleichzeitig mit op. 53 „zwischen Ostern 1821 und 1822“ im gebräuchlichen Stimmdruck Nr. 1635 und 1636 (Streicher) erschienen. Zu erwähnen bleibt noch die ebenfalls bei Peters erschienene Übertragung für Klavier zu vier Händen von Friedrich Mockwitz.

468 Im kritischen Bericht werden von Schmitz [Spohr, S. 7] ausführlich die Differenzen der beiden Versionen beschrieben: „Künstlerisch betrachtet wirkt die Bearbeitung nur als Notbehelf zur Erleichterung hausmusikalischer Wiedergabe. Die Übertragung der Bläserstimmen ist natürlich gleichzeitig eine Anpassung an die

Hoffmann vergleichbar sind die äußerst knappen Durchführungen ohne bedeutende Ansätze von „Verarbeitung“ im Kopfsatz (*Allegro moderato*, C, c-moll) wie im Finale [Schmitz: Spohr, S. 5 f.], da die Reprisen relativ identisch ausfallen in einem für Spohr typischen „sehr belebten und reich abgetönten Vortragsstil“, welcher die Uminstrumentierung von Parallelstellen selbstverständlich einschließt, so daß gewisse Abweichungen auf die „subjektive[n] Vortragsfreiheiten“ des „Zeitstil[s]“ rückführbar bleiben [ebd., S. 9]. Eine besondere Nuance erhält das *Larghetto con moto* (3/8, As-dur) in dreiteiliger Liedform mit dem Mittelteil in f-moll (9/16) durch die bei Spohr häufigen kühnen Rückungen und enharmonischen Übergänge mit Septonakkordik, deren ambivalente Dur/Moll-Färbungen durch die wechselnde Instrumentation zusätzlich gestützt werden [ebd., S. 5]. Bemerkenswert ist insbesondere das scherzoartige Menuett (*Allegretto*, 3/4, c-moll – Trio, 3/4, C-dur), das in Hoffmanns Quintett kein vergleichbares Pendant findet, wohl aber in seiner Entwicklungstechnik aus Einzelmotiven heraus, indem das den ersten Teil des Hauptthemas präsentierende Hornsolo „die Keimzelle aller chromatischen Arbeit des Satzes“ bildet. Die Wiederaufnahme des Menuetts bringt dessen beide Teile „in perspektivischer Verkürzung“ und wiederholt gleichfalls verkürzt das „Terzen-Trio“ („im Clementistil“), wobei das solistische Klavier diesmal vom Fagott statt Horn untermalt wird, bevor in der kurzen Coda in c-moll nochmals das Hauptthema aus dem Menuett anklingt. Das ausgesprochen ausgedehnte Finale (*Allegro molto*, C, c-moll/C-dur!) überläßt die thematische Entwicklung wieder gänzlich dem virtuosen Pianoforte und überrascht nach starker Chromatik und mehreren Molleintrübungen mit der Auflösung des Satzes nach C-dur.<sup>469</sup>

## 2.2 Harfensonaten

Der Einsatz der Harfe im Zusammenspiel mit anderen Instrumenten für einen Vergleich mit Hoffmanns Handhabung erschließt sich dagegen insbesondere aus Spohrs Sonaten für Harfe und Violine, die auch wahlweise mit Flöte oder Cello besetzt werden können.<sup>470</sup> In der

Natur der Streicher. So werden Spielfiguren streichermäßig umgelegt, typische weite Bläsersprünge vereinfacht. Stakkati werden zu Pizzikati verschärft, Pausen durch Überleitungsfiguren ausgefüllt, der Umfang der Flöte nach der Tiefe zu wird überschritten, klangliche Bereicherung durch Doppelgriffe, auch durch Austausch der Oktavlagen erstrebt. Die verhältnismäßig wenigsten Veränderungen solcher Art weist das *Larghetto* auf. Überall aber ist die erste Violine den drei andern Streichern gegenüber bevorzugt. Im allgemeinen übernimmt sie zwar den Flötenpart, aber es ist ihr auch manche solistische Stelle anderer Instrumente zugewiesen, so die Melodieführung im Gesangsthema des *Larghetto*s und die das Menuett einleitende thematische Phrase des Horns, desgleichen hervortretende Spielfiguren der Klarinette. Die zweite Violine ist dem gegenüber sehr viel mehr ‚ripienistisch‘ als die Klarinette, nicht minder erscheint das Cello dem Fagott gegenüber wesentlich vereinfacht. Die Bratsche ergeht sich zwar etwas figurenreicher als das Horn, kann aber dessen klangliche Wirkungen – so etwa die schönen romantischen Haltetöne nur sehr unvollkommen ersetzen.“

469 Schmitz [Spohr, S. 6] setzt von vornherein – wohl auch im Zuge seines bereits für den Menuettsatz gewählten Vergleiches mit brahmsschen Merkmalen – die Aufhellung des Finales in einer Dur-Reprise voraus, da er alle vorherigen b-Tonarten nur als Ausweichungen und Trugschlüsse interpretiert: „Das Gesangsthema erscheint nun ganz ungewöhnlich in der Unterdominante As-Dur (– statt, wie zu erwarten war, in C-Dur –), d. h. also sehr abgedunkelt. Nach der Trillerkette [...] gewinnt die Reprise ein überhaupt eigenes Gesicht: jetzt erst erhält das Gesangsthema die ihm zukommende C-Dur-Fassung und leitet zu einer figurativen Auflösung des Hauptthemas über. Diese führt aber noch einmal in das nun von allen moll-Trübungen befreite Gesangsthema zurück und gewinnt mit ihm den Ausklang des Satzes.“ – Altmann [Klavierquintett, S. 19] erwähnt keine „durch Nacht zum Licht“-Assoziationen, spricht aber von „beinahe dramatischer Energie“.

470 Zingel [19. Jahrhundert, S. 27] listet Spohrs Werke für Harfe detailliert auf: „Es sind fünf Sonaten mit Violine, nämlich die in c-moll ohne Opuszahl [WoO 23], dazu op. 16, op. 113, 114 und 115, sowie eine Fantasie für die gleichen Instrumente über Themen von Händel und Abbé Vogler als op. 118. Es schließen sich zwei Solostücke für Harfe an, nämlich die Fantasie op. 35 in c-moll und die Variationen über ein französisches Lied als op. 36, alle im Druck erschienen. Bei den Sonaten op. 113–115 ist im Verlagstitel (J. Schubert, Leipzig) die wahlweise Ausführung mit Pianoforte und mit Flöte oder Violoncello gestattet. Manuskripte blieben ein Trio mit Geige und Cello [WoO 28] sowie zwei Concertante für Geige und Harfe mit Orchester.“

## V. Hummel und Spohr

c-moll-Sonate WoO 23 (ca. 1805, Leipzig bei Zimmermann 1917) heben die langsame Einleitung (*Adagio*, C, c-moll) und der schnelle Teil (*Allegro vivace*, C, c-moll) in ähnlicher Weise mit einem dreimaligen Anlauf (16 Takte) in melodischer Ergänzung von Violine und Harfe an,<sup>471</sup> ähnlich der wechselweisen Themenvorstellung zwischen Klavier und Streichquartett zu Beginn von Hoffmanns Harfenquintett.

Harmonisch und strukturell erinnert dieser Satzbeginn an Beethovens Sonate *Pathétique* op. 13 von 1798/9 (der f-moll-Akkord bei Spohr klingt geradezu „tristanesk!“), nur wird die Dreiklangsbrechung aufwärts des Satzkopfs im *Allegro*-Anfang, welcher sich dagegen thematisch eher an Beethovens Klaviersonate f-moll op. 2 Nr. 1 von 1795 anlehnt, aus der Harfe in die Violine überführt.<sup>472</sup> Das zweite Thema bildet mit den Sekundgängen abwärts und den Synkopen eine Gegenlinie in Es-dur,<sup>473</sup> der gleiche G-dur-Akkord mit Vorschlag aus dem Übergang der langsamen Einleitung bereitet die Reprise vor (5 Takte weniger als in der Exposition), nach dem ersten Thema folgt eine C-dur-Passage, bevor das zweite Thema in c-moll und punktierte Variationen den Abschluß bilden.

Auch der zweite Satz beginnt mit einer langsamen Einleitung (*Andante*, 6/8, c-moll), deren fast renaissancemäßige Thematik die Punktierung des ersten Satzes aufnimmt, und geht *attacca* in den schnellen Teil in Dur (*Allegro*, 6/8, C-dur) über. Dort leitet sich nach einer Generalpause eine c-moll-Passage aus dem „Nachsatz“ des ersten Themas ab und wird von Material aus dem Vordersatz fortgesetzt. Auch das zweite Thema wird durch eine Generalpause unterbrochen, ebenso zweimal die Reprise in C-dur, wo das zweite Thema nach der zweiten Zäsur in a-moll auftritt. Das wichtigste Merkmal dieses Frühwerks ist aber neben dem bereits erwähnten Anklang an Beethoven *Pathétique* auch die keineswegs selbstverständliche Wiederholung der langsamen Einleitung (*Andante*, c-moll) samt verkürztem *Allegro* in C-dur, das in einem dreimaligen Unisono-c im Pianissimo ausläuft. Wie in Hoffmanns Harfenquintett bilden demnach u. a. Verzierungsfiguren jenseits ihrer Überleitungsfunktion kleingliedrige Scharniere zwischen den Themen und Satzteilen, unterteilt durch markante Generalpausen-Zäsuren. Ebenso werden die Vorder- und Nachsätze durch ihre unterschiedliche Verarbeitung zu Versatzstücken der Themenbildung.

Die Sonate in B-dur op. 16 (1806, Bonn bei Simrock 1809) gestaltet sich demgegenüber weniger spektakulär: Im *Allegro* (6/8, B-dur) dominiert die Harfe, indem sie nach dem gewohnten akkordischen Auftakt die Melodie der Violine virtuos mit Arpeggien umrahmt, nach der altbekannten Generalpause folgt eine Elegie der Violine. Eine Sonatenhauptsatzform ist nicht erkennbar, die Themen kontrastieren auch nur sehr wenig. Das *Adagio* (2/4, Es-dur) enthält ebenfalls eine schlichte Melodie der Violine, beginnt jedoch wie das Rondo (*Allegret-*

471 „Verlaufen in vielen Harfenkompositionen beide Instrumente parallel, d. h. die Violine gibt die Melodieführung der Harfe, versteht es Spohr hingegen, jedem der beiden Instrumente in seinem Charakter gerecht zu werden und sie in melodisch abwechslungsreicher Weise miteinander zu verbinden.“ [Wagner, S. 58]

472 Die Beschreibung von Wagner [S. 60] trifft in gleicher Weise auf den Kopfsatz von Hoffmanns Harfenquintett zu: „Die Harfenbegleitung spielt eine zentrale Rolle bei der motivischen und harmonischen Verarbeitung des Violinthemas. [...] Der gesamte erste Satz basiert auf der Dehnung einzelner Motive, (welche sich zunächst aus dem thematischen Gedanken ableiten und sich dann zu eigenständigen musikalischen Melodiephrasen entwickeln können), wiederum durch Erweiterung neue Themen bilden (s. Thema II) oder als melodische Fortspinnungselemente Verwendung finden wie folgende Überleitung zu Thema II [...]“

473 „Wesentliches Element des zweiten Themas ist die weit angelegte Melodie, welche durch übergebundene Noten einen sehr liedhaften, weichen Klangcharakter erhält [Notenbeispiel]. Die melodische Verarbeitung entspricht der des ersten Themas. Es werden wiederum einzelne Motive aufgegriffen, erweitert und zu einem neuen Klanggebilde geformt, während die Harfenbegleitung dem Akkompagnement des ersten Themas gleicht und somit die enge Beziehung zwischen den beiden Themen betont.“ [Wagner, S. 61]

to, 2/4, B-dur) in der Harfe mit starker Ornamentik<sup>474</sup> und wechselt zu einem Mittelteil in Es-dur über, welcher über C-dur und c-moll erst für die letzten 16 Takte wieder zurück nach B-dur moduliert; die Form AABA wird mit unterschiedlichen Themen ausgefüllt.

Die Sonaten op. 113 bis 115 (alle Hamburg bei Schuberth 1841) bilden insofern eine Einheit, als sie in mehreren Ausgaben verschiedener Tonarten vorliegen, die auf ihre jeweilige Besetzung zurückzuführen ist. So steht op. 113 für die Harfe in Es-dur, für die Violine oder Flöte bzw. auch das Cello in D-dur, op. 114 für Harfe mit Violine, Flöte oder Cello in Es-dur, für Pianoforte und Violine in As-dur und op. 115 für Violine/Cello mit Klavier in As-dur, für Violine, Flöte oder Cello mit Harfe in G-dur. Auffallend ist hierbei Spohrs professionelle Anpassung der tonartlichen Notation an die klanglichen Eigenheiten der kombinierten Instrumente verschiedener Familien, indem er sie meist im Sekundabstand notierte und die Harfe einen Halbton tiefer stimmte.<sup>475</sup>

Die Sonate op. 113 (1806) beginnt das *Allegro brillante* (C, Es-dur) wieder mit einer langsamen Einleitung, bei der die Reprise mitwiederholt wird, und besteht in der Hauptsache aus arpeggierten Akkordschlägen bzw. punktierten Dreiklangsbrechungen und Trillermotiven, mit denen sich Harfe und Violine/Flöte bzw. Cello abwechseln,<sup>476</sup> ähnlich wie beim „zweiten“ Thema. Auch im *Adagio* (C, c-moll > Es-dur) stehen Arpeggien der Harfe am Anfang, das Thema in der Flöte/Violine bzw. im Cello wird von Triolen begleitet und enthält große Intervallsprünge, die im Nachsatz in Tonrepetitionen und Punktierungen münden. Die Harfe antwortet im Echo und baut einen Sechzehntelteppich auf, über welchem die Oberstimme mit der Flöte/Violine/dem Cello im Wechsel die Melodie bringt; das Ganze wird wiederholt. Im Rondo (*Allegretto*, C, Es-dur) stellt die Flöte/Violine/das Cello zur rhythmischen Begleitung der Harfe ein punktiertes Vorschlagsthema mit Triolen vor, gefolgt von Akkordschlägen der Harfe und einer Triolenüberleitung des Begleitinstruments. Mit gegenseitigen Einwüfen und kanonischer Themenführung treten die Partner gleichberechtigt in konzertierender Weise auf, bis ein langer Triller der Flöte/Violine/des Cellos zwei verschiedene Reprisen einleitet.<sup>477</sup>

Die zweisätzigte Es-dur-Sonate op. 114 (1811) präsentiert im *Allegro vivace* (C, Es-dur) nach Akkordschlägen im Unisono und synkopierten Themeneinwürfen in der Flöte/Violine zu virtuosen Läufen der Harfe ein so zu nennendes Thema als zweites Element in der Oberstimme der Harfe, das vom Begleitinstrument beantwortet wird. Über den Rhythmuswechsel der Harfe mit thematischen Einwüfen des Kopfmotivs reihen sich in Sequenzen und Trillerketten

474 „Spohr stellt in seinen Harfensonaten ausgedehnte, liedhafte Violinthemen den sehr bewegten und lebhaften Begleitpassagen der Harfe gegenüber. Diese kleiden die weiten Melodiebögen mit entsprechenden Verzierungen (Dreiklangsbrechungen) aus. Den langen Themen folgen in der Violine kurze Melodieabschnitte, welche sich erst nach mehrmaliger Wiederholung zu einem größeren Melodiebogen arrangieren und somit der Harfe die Gelegenheit bieten, akustisch in den Vordergrund zu dringen. Spohr hat für die Harfe, durch Klangfarbenwechsel sowie Veränderungen im Ablauf der Violinmelodie, einen sensiblen Begleitapparat geschaffen, welcher wiederum den Harfenklang entsprechend zur Geltung bringt.“ [Wagner, S. 61]

475 „Eine Besonderheit der Ausgabe ist, daß der Violinpart einen halben Ton tiefer gesetzt ist als der Harfenpart. Das hängt damit zusammen, daß Spohr, der nach eigenem Zeugnis das Instrument seiner Frau stets selbst stimmte, das ‚A‘ der Harfe jedesmal einen halben Ton tiefer zog. So erreichte er für seine Geige eine günstige Kreuztonart, für die Harfe eine passende B-Tonart (D=Es, G=As).“ [Zingel: Entwicklung, S. 44]

476 „Aus der Gegenüberstellung zweier verschiedener Klangkörper entwickelt sich allmählich ein zusammenhängendes Spiel, in dem einzelne Melodiephrasen der Violinstimme sich zu einem Thema formieren, vollgriffige Akkorde sowie Arpeggien der Harfe ein kontinuierliches Begleitschema entwickeln.“ [Wagner, S. 62]

477 „In der Es-Dur-Sonate op. 113 von Spohr beruht die klangliche Kombination von Harfe und Violine wie in der c-Moll-Sonate auf Erweiterung kurzer Melodiephrasen (durch übergebundene Noten und Sechzehntelfiguren), welche die Harfe mit klanglich wechselnder Begleitung unterlegt. Allerdings erhält diese Komposition eine zusätzliche Nuancierung, da Spohr die melodisch-rhythmische Gegenüberstellung von Harfe und Klavier noch stärker betont.“ [Wagner, S. 62]

## V. Hummel und Spohr

verschiedene motivische Elemente, die gleichfalls quasi die „Umkehrung“ des Hauptmotivs beinhalten. Erst nach dem Reprisenanfang findet eine Art „Durchführung“ mit sequenzierenden Unisono-Läufen statt und wird dann gefolgt von der Reprise des zweiten Themas und seiner Antwort in der Flöte/Violine. Über die bereits im Vorwerk eingeführte Methode des Triller-Abschlusses endet der erste Satz nochmals mit dem Kopfmotiv. Wie bei Hoffmann erhalten Trillerfiguren und andere Verzierungen thematische Funktionen.

Das *Andante* (6/8, g-moll)<sup>478</sup> ist der bekannte Variationensatz über Themen aus Mozarts *Zauberflöte*: zunächst Paminas verzierte Arie „Ach, ich fühl's“ in der Flöte/Violine, dann das Knaben-Terzett „Seid uns zum zweiten Mal willkommen“ in abwechselnder Improvisation, dabei die Harfe zeitweilig im dreistimmigen Satz, nach ausladender Überleitung Papagenos Strophenlied „Ein Mädchen oder Weibchen“ bis zur Unkenntlichkeit durch starke Ornamentik variiert, hernach das Vorspiel zum Gesang der Geharnischten als dreistimmiger Satz und zuletzt die Arie des Monostatos „Alles fühlt der Liebe Freuden“ mit der Melodie in der Flöte/Violine, die zu einem virtuosen Abschluß beider konzertierender Instrumente gebracht wird.

Auch die fünfte Sonate in As-dur op. 115 (1809) wird beiden Partnern im *Allegro* (C, As-dur) durch dramatische Akkordschläge und wechselweise Figurationen mit Dreiklangsbrechungen gerecht, läßt im ebenso vollakkordigen *Larghetto* (3/4, F-dur) die Violine/das Cello allerdings nur die Harfen-/Klavioberstimme verstärken und entwickelt im Rondo (2/4, As-dur) im Wechsel zwischen f-moll und F-dur recht lebhaft ein punktiertes Thema mit Vorschlag.<sup>479</sup>

Zuletzt bleibt nach diesen konzertierenden Duos, die auf das Ehepaar Spohr zugeschnitten waren, noch die Instrumentalbehandlung in Spohrs wohl populärstem Stück, der sechsteiligen Fantasie c-moll für Soloharfe op. 35, zu betrachten. Neben den im Vergleich zu Hoffmann weniger aufregenden harmonischen Fortschreitungen im *Adagio molto* (C, c-moll) werden des öfteren Praller als *sons harmoniques* eingeführt, und das erste Thema wird – für ein Solostück allerdings nicht ungewöhnlich – auch schon einmal vom Harfenbaß vorgestellt. Während das *Allegretto* (2/4, *dolce*) endlos scheinende Sechzehntelketten ohne erkennbare Periode reiht, die im „zweiten“ Thema Triolen gegenübergestellt werden, eine Kadenz sodann im *Allegro* über Es-dur/es-moll zu einem erneuten *Allegretto* überleitet, welches das erste Thema augmentiert im Baß wiederholt und das zweite nach C-dur führt, kommt es nach einer ähnlichen *Allegro*-Kadenz in c-moll zur fast identischen Wiederaufnahme des Anfangs (*Adagio molto*), jedoch ohne den Abschnitt mit dem ersten Thema. Den Anschluß bildet das gleiche *Allegretto* verkürzt mit dem zweiten Thema und schließt nach einer neuen fünftaktigen Einleitung mit dem nochmals augmentierten variierten ersten Thema im Baß.<sup>480</sup> Als Hoffmanns Komposition vergleichbar erweist sich hier die Themenbehandlung (Augmentation, Variation etc.), die aber in Spohrs c-moll-Fantasie lediglich noch stärker den Solocharakter des Werkes her-

478 „Ein paar Worte zu Spohrs Tempoangaben: Sie sind durchweg von einem äußerst gemächlichen Andante, einem wirklich ‚biedermeierlichen‘ Schreiten aus zu werten und sollten nie überhastet werden.“ [Zingel: Spohr, S. 300]

479 „Mit den Duos ernteten die Spohrs auf weiten Reisen durch den Kontinent größte Erfolge. Die Rezensenten halten nicht mit Lob für das Künstlerpaar und sein feines Zusammenspiel in Spohrs Kompositionen zurück. [...] In den Sonaten verstand es Spohr vollends, die Harfe nicht allein als Begleitinstrument, sondern auch duettierend und konzertierend mit der Violine einzusetzen und dabei verschiedene Klangschattierungen auszunutzen.“ [Zingel: 19. Jahrhundert, S. 29]

480 „Über die Solo-Fantasie in c-moll op. 35 ist im Jahre 1807 in der Allgem.[einen] musikal.[ischen] Zeitung [27.10.1807], Leipzig zu lesen: *Die Fantasie für Harfe allein ist das gediegenste, sinn- und kunstvollste von allem, was uns seit Jahren von Kompositionen dieser Art für das Instrument bekannt geworden ist. Das Mozartsche Vorbild ist in dieser Komposition unverkennbar.*“ [Zingel: 19. Jahrhundert, S. 29]

ausstellt und einem Wechselgespräch mit anderen Instrumenten naturgemäß keinen Raum ließe.

Stilistisch steht Spohr demnach wie Hoffmann sowohl in der Instrumentalbehandlung als auch in der gattungsorientierten Setzweise in bezug auf die Harfenkompositionen genau auf der Übergangsschwelle zur „Romantik“.<sup>481</sup> Leider bleibt Zingel bei seinen mehrfachen euphorischen Nennungen der beiden Komponisten in einem Atemzuge nur sehr allgemein und geht auch nicht auf spieltechnische oder klangverwandte Eigenschaften ein, von thematischen oder kompositionstechnischen Vergleichen ganz zu schweigen.<sup>482</sup>

Die bisherige Untersuchung zu Hoffmanns Klangideal der Harfe, die sich sowohl auf die zeitgenössische Musikpraxis als auch auf sein geistesgeschichtliches Umfeld gestützt hat, soll nun in einem letzten Schritt erweitert werden auf jenes „ätherische“ Instrument, das sooft die klangliche Atmosphäre seiner phantastischen Erzählwelten ausfüllen darf: die Äolsharfe.

---

481 „Spohrs und Hoffmanns Harfenmusik ist durchaus romantisch, wenn auch alle Möglichkeiten des Instruments noch keineswegs ausgeschöpft sind und viele Anklänge an den alten Stil vorkommen.“ [Zingel: Entwicklung, S. 44]

482 „Spohrs Harfenmusik steht deutlich zwischen den Zeiten. Die eigenwillige Durchdringung klassischer Form mit romantischen Elementen sichert ihnen aber im Klang der Harfe einen einmaligen Reiz, und gut, d. h. mit allen Farbschattierungen eines fein differenzierten Anschlags vorgetragen, sind sie noch jetzt erfolgssichere Stücke.“ [Zingel: Spohr, S. 300]

V. *Hummel und Spohr*

## VI. Exkurs: Der Topos der Äolsharfe

Die Untersuchung von E. T. A. Hoffmanns Harfenquintett sowie anderer Harfenliteratur hat ergeben, daß allein aufgrund der original gewählten Besetzung ein ganzer instrumenten-symbolischer Hintergrund mitgedacht werden muß, welcher auch in die Klangvorstellung der Komposition einfließt. Im Fall der letztgenannten Äolsharfe steht Hoffmann indes in einer weit entwickelten Traditionslinie (Lichtenberg, Dalberg etc.), die musiktheoretische Darlegungen mit poetischen Betrachtungen, zuweilen ineinander überfließend, dann wieder strikt getrennt, sinnreich verknüpft, so daß es nicht verwundert, daß auch in Hoffmanns Rezensionen beides gleichberechtigt nebeneinander steht. Auf diese Weise läßt sich eine Schiene der Wechselwirkung von Komposition und Dichtung über die musikästhetischen Texte bei Hoffmann ausmachen, welche die Weiche zum Übergang ins schriftstellerische Oeuvre stellt. Literatur und Musik sind seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts nur zwei Seiten einer Medaille, die durch den „Geist der Zeit“ (nicht zu verwechseln mit dem vielbemühten Begriff des modischen „Zeitgeistes“) geprägt und miteinander verbunden sind.<sup>483</sup>

### 1. Die Wiederentdeckung eines „himmlischen“ Instruments

Lichtenbergs einleitende Worte zu seinem kleinen Aufsatz *Von der Äolusharfe* von 1792 stehen symptomatisch für die künstliche Aura, welche das „mythische“ Instrument – jenseits seiner tatsächlichen Existenz – umgibt: Einerseits berichtet er von durch Literatur angeregten Ausflügen der Phantasie,<sup>484</sup> andererseits gibt er Erfahrungen zweiter Hand weiter,<sup>485</sup> da

---

483 Vgl. dazu die Ausführungen von Dahlhaus [Musikästhetik, S. 167 f.]: „Die romantische Musikästhetik, repräsentiert durch Wackenroder, Tieck und E. T. A. Hoffmann – wenn nicht bereits durch die *Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister* (1787) des Reichsfreiherrn von Dalberg –, und die Wiener Klassik, als deren Ursprungsurkunde Haydns ‚Russische Quartette‘ (1781) gelten, gehören derselben Zeit an und können als deren Geist, in Worte oder in Töne gefaßt, begriffen werden. Verwirrender aber als die Gleichzeitigkeit heterogener Tendenzen und Traditionen ist das Paradox, daß um 1800 weder der klassischen Musik Haydns und Mozarts eine klassische Musikästhetik noch der romantischen Musikästhetik Wackenroders und Tiecks eine romantische Musik entsprach. Reflexion und kompositorische Praxis klappten auseinander.“

484 „Die Vorstellung von einer Folge harmonischer Töne, die ohne bestimmte Melodie sanft anschwellend, nach und nach wieder in der Ferne hinstirben, gleich den Bewegungen einer erquickenden Frühlingsluft, hat, ob ich gleich nie etwas von der Art gehört habe, doch immer viel Reizendes für meine Phantasie gehabt. Ich glaube, ich habe die erste Idee hiervon in den Jahren der Kindheit von dem singenden Baum in den tausend und einer Nacht aufgefangen. [. . .] Eine Stelle in des phantasiereichen Zauberers, Spenser's *Ruins of time*, werde ich daher nicht müde zu lesen.“ [Lichtenberg, S. 3 f.]

485 „Nach Allem, was ich von der Äolusharfe gehört und gelesen habe, ist durch sie meine Vorstellung größtentheils realisiert, und was würde ein solches Instrument in Deutschland unter den Händen der Hrn. Chladni und Quandt nicht werden können? Ich theile deßwegen eine kurze Nachricht davon aus einem beträchtlichen Quartanten mit, der unter einer Menge gewagter und eccentricer Ideen auf allen Seiten zeigt, daß es seinem würdigen Verfasser zwar hier und da gar sehr an erworbenen gründlichen Kenntnissen, aber nicht an Kraft fehle. Es sind dieses die *Physiological disquisitions or discourses on the natural philosophy of the elements*, des Hrn. *William Jones F. R. S.*, die zu London 1781 erschienen sind.“ [Ebd., S. 4 f.]

## VI. Exkurs: Der Topos der Äolsharfe

sich selbst in der „Blütezeit“ der Äolsharfe, d. h. etwa von 1750 bis 1850, nur die wenigsten Menschen rühmen konnten, jemals „Ohrenzeuge“ ihres Klanges geworden zu sein. Gleichermaßen mystifiziert der neun Jahre später erschienene „allegorische Traum“ des Freiherrn von Dalberg *Die Aeolsharfe* (1801), den das übernächste Kapitel B.VI.3. behandeln wird, das „himmlische“ Instrument. Relativ einvernehmlich mit anderen Darstellungen wird darin erst ein dunkeltönendes Unisono der acht bis zehn im Einklang gestimmten Saiten geschildert, sodann, „mit anwachsendem Winde, entwickelt sich eine Mannigfaltigkeit [recte!] entzückender *Melodien*, die alle Beschreibung übertrifft; man hört nach und nach alle Töne der natürlichen Tonleiter nach ihrer arithmetischen Fortschreitung 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8 u. f. f. auf und absteigen, oft auch mehrere zugleich die harmonischsten Akkorde bilden.“ [Dalberg, S. VI/VII]<sup>486</sup> Besondere Betonung erhält u. a. die wahrgenommene kleine Septime, welche für das Instrument zu einem so typischen Merkmal wird, daß noch Brahms in der Vertonung von Mörikes *An eine Äolsharfe* dieselbe zum zentralen Kennzeichen erhebt.<sup>487</sup>

Allgemein wird der markante Effekt bei schwacher Windstärke zumeist mit „Geisterchören“, durchaus im Sinne mehrstimmiger Gesänge, beschrieben, bei starkem Wind dagegen oft mit Orgelklängen gleichgesetzt, wobei diese Beobachtung mit der „untemperierten“ Stimmung der Äolsharfe erläutert werden könnte.<sup>488</sup> Eine amüsante Bemerkung zum Vergleich mit „natürlichen“ Windorgeln, will heißen mit „Sturmgeheul“, beendet Lichtenbergs Aufsatz:

„Zum Beschluß merke ich noch an, daß diese natürliche Äolusharfe also angenehmer klingen muß, als die Musik der noch natürlicheren Äolusorgeln, womit uns zuweilen bei einem Regenwindchen unsere schlecht verwahrten Fenster und Thü-

486 Dalberg erwähnt zwar u. a. Jones und Kircher, aber nicht Lichtenberg, obwohl er ihn hier teilweise fast wörtlich zitiert: „Die tiefsten Töne sind die des obigen Einklangs, aber so wie sich der Wind mehr erhebt, so entwickelt sich eine Mannigfaltigkeit entzückender Töne, die alle Beschreibung übertrifft. Sie gleichen dem sanft anschwellenden und nach und nach wieder dahin sterbenden Gesang entfernter Chöre, und überhaupt mehr einem harmonischen Gaukelspiel ätherischer Wesen, als einem Werke menschlicher Kunst.“ [Lichtenberg, S. 8]

487 Georg Krieger [S. 74] stellt dar, wie Brahms über die Reihung unaufgelöster Dominantseptakkorde den Klang der Äolsharfe nachzuempfinden versucht: „Die Windharfe jedenfalls moduliert nicht. Sie bleibt entschieden im Teiltonbereich eines einzigen Grundtones. Allenfalls kann man den 7. Teilton so hören, als machte er aus dem Klang einen Dominantseptimenakkord, der indes niemals aufgelöst wird. Johannes Brahms scheint das in seinem Lied ‚An eine Äolsharfe‘ nach einem Gedicht von Eduard Mörike andeuten zu wollen: [...] Brahms hat offenbar eine Windharfe gehört und den 7. Teilton, die kleine Septime, bemerkt. Für die Harmonielehre seiner Zeit stellte sie ein unlösbares Problem dar: Der Klang enthält die Septime, also ist er dominantisch zu hören. Gibt man der Strebung dieser Septime nach, gerät man in die Tonart der Subdominante. Dann hat man die ursprüngliche Tonika zur Dominante umfunktioniert. Brahms entschied sich offenbar, dieses Dilemma musikalisch darzustellen und den Schlußklang unklar zwischen Dominante und Tonika changieren zu lassen, so wie er den Klang der Windharfe hörte.“ – Minssen [Vorversion, S. 277] versucht mit der Definition des Klanges über die sogenannte „Natur-Septime“ eine Deutung der einzigartigen Klangwirkung: „Die Äolsharfe ist demgegenüber ein Paradoxon. Einerseits umfaßt ihr Klangraum ein Mehrfaches der uns gewohnten 12 Halbtöne. Andererseits beziehen sich die vielen möglichen Töne auf einen einzigen Grundton. Ein Übergang in eine andere Tonart ist ganz und gar unmöglich, auch wenn er scheinbar angestrebt wird mit dem charakteristischen Intervall, das ‚Natur-Septime‘ genannt wird (sieben zu vier, ein Sprung vom vierten zum siebten Teilton). Die ‚Natur-Septime‘ ähnelt dem Intervall der von Melhop [Hamburger Äolsharfenbauer um 1840], Brahms und vielen anderen aus dem Klangbild der Äolsharfe herausgehörten Moll-Septime oder kleinen Septime, mit der in auf der temperierten Tonleiter basierenden Kompositionen gern ein Tonartwechsel eingeleitet wird. Eben diesen Wechsel erlaubt die Naturtonleiter nicht, und auch insofern ruft die ‚Natur-Septime‘ ein Gefühl sehnsüchtigen Schwebens oder des von Melhop beschriebenen sanften Schmerzes hervor.“

488 „Bei stärkeren Windgeschwindigkeiten werden die Diskrepanzen zwischen den Intervallen der Naturtonleiter und denen der temperierten Tonleiter immer größer. [...] Das mag erklären, warum die Äolsharfe bei schwachem Wind so heimelig klingt und bei starkem so bedrohlich.“ [Minssen: Vorversion, S. 276]

## 1. Die Wiederentdeckung eines „himmlischen“ Instruments

ren unterhalten. Jedoch erinnere ich mich, in einem Gartenhause, wo die Ritzen in Fenstern und Thüren, durch die Stäbe verschlossener Sommerläden gar manichfaltig angeblasen wurden, auch angenehme Töne gehört zu haben. Es waren gewöhnlich Octaven, Quinten, und zuweilen Septimen. Was aber das Vergnügen hierbei gar sehr verminderte, war die beständige Arbeit der Vernunft, von diesen Empfindungen die stark associirten Ideen von schlechter Beschaffenheit des Hauses, Zahnweh, Schnupfen und rauher Witterung zu trennen, welches, aller Mühe unerachtet, nicht immer gelingen wollte.“ [Lichtenberg, S. 9 f.]

Das Phänomen der im Unisono gestimmten Saiten, von denen doch jede einzelne mehrere Töne hervorzubringen vermag, was des öfteren den Vergleich mit der Strahlenbrechung in einem Prisma auf den Plan gerufen hat,<sup>489</sup> ist darauf zurückzuführen, daß schon winzige Unterschiede in der Beschaffenheit der Saite, der Lage im Wind sowie der Windstärke an der einzelnen Position „ein changierendes Spiel aus Obertönen, bzw. aus den Partialtönen (Teiltönen) eines Klanges“ ergeben, bei welchem der Grundton – anders als im Obertonspektrum – mitzählt [Krieger, S. 70].<sup>490</sup>

Nachdem die Äolsharfe anfangs größtenteils in Räumen mit halbgeschlossenen Fenstern (eventuell im Durchzug mit gegenüberliegenden Öffnungen) verwendet wurde, empfiehlt Dalberg nach eigenen Erfahrungen den Einsatz unter freiem Himmel wie in Gärten, Lauben, Gebüsch und Hainen sowie auf Hügeln und Anhöhen, wo sie ihren Klang schneller, voller und stärker entfalten könne, noch intensiviert durch an ihr angebrachte Zug- und Windröhren,

---

489 Die Wiedergabe eines Vergleichs der Äolsharfe und ihrer Wirkungen mit einem Prisma, den Dalberg [S. XIV/XV] in Anmerkung B zitiert aus Apels *Abhandlung über Ton und Farbe* im 45. Stück der *Musikalischen Zeitung* von 1801, erinnert an synästhetische Eindrücke, auf welche in einem späteren Abschnitt [Kap. B.VI.3.1 d. Arb.] Bezug genommen wird: „Um die Töne in ihrer Verschiedenheit und ihren natürlichen Verhältnissen rein aufzufassen, muß man sich eines Werkzeugs bedienen, welches sie als Klänge darstellt. Ein solches ist das Windmonochord, welches in seiner Zusammensetzung unter dem Namen der Aeolsharfe bekannt ist, und gewissermassen als das für die Töne angesehen werden kann, was das Prisma für die Farben ist. Die Saiten der Aeolsharfe werden bekanntlich, alle in den Einklang gestimmt, gleichwohl erhalten wir durch sie fast dieselbe Verschiedenheit der Töne, wie durch das Prisma in Ansehung der Farben. Nur zeigt sich hierbey wieder ein merkwürdiger, in der verschiedenen Natur des Lichtes und des Schalles gegründeter Unterschied. Statt daß wir im Prisma die Farben in einer solchen Ordnung erhalten, daß eine in die andere sanft und allmählich verläuft, so erscheinen uns die Töne der Aeolsharfe in weiten Intervallen aus einander liegend. Denn die in der Natur gegründete Folge der Töne, ist ganz verschieden von der in unserer musicalischen Scala angenommenen. Sie gründet sich auf reine mathematische Verhältnisse und muß sich der erwiesenen Natur des Schalles nach darauf gründen u. s. f.“ – Vgl. dazu auch Kirchers Prismen-Vergleich aus der *Musurgia universalis* (1650 bzw. 1652), den Dalberg ausläßt, obwohl er diese Schrift des öfteren zitiert, sowie die nachfolgende Polemik von Bartoli: *Del suono de' tremori e dell'udito* (Rom 1679). [Bonner, S. 115 f.] – Bereits zuvor (1792) sprach sich Lichtenberg vehement gegen diese Theorie von Jones [Anm. 485, S. 181 d. Arb.] aus, die Dalberg erwähnt: „Es ist hier der Ort nicht, sich in eine Erzählung von Hrn. Jones Theorie hierüber einzulassen. Sie ist sehr gewagt, und läuft kurz darauf hinaus, daß die Äolusharfe das für die Töne sei, was das Prisma für die Farben ist. Außer diesem ersten Anschein von etwas Wahrem hat der Gedanke aber auch Nichts. Eine scharfe Prüfung hält er nicht aus, es ergeben sich zwar einige Ähnlichkeiten, die etwas Gefälliges haben, aber viel zu entfernt sind, um etwas Wahres und weiter Führendes daraus herzuleiten.“ [Lichtenberg, S. 8]

490 „Der Klang der Windharfe ist ein Destillat. Die reinen Intervalle sind gleichsam aus der klingenden Realität als chemisch reine Substanzen extrahiert. Der Klang der Windharfe repräsentiert den einen Pol der musikalischen Geschichte. [ . . . ] In der Windharfe nun, mit ihrem harmonischen, einfachen Klang, Symbol des guten alten ‚Tones‘, verdichten sich fast dreitausend Jahre Musikgeschichte. Das Prinzip Harmonie tritt in ihr wie ein cantus firmus rein zutage. Hier gibt es eine dialektische Beziehung.“ [Krieger, S. 84]

## VI. Exkurs: Der Topos der Äolsharfe

um dem „Luftstromh [ . . . ] die beliebige Direktion zu geben“ [Dalberg, S. VI und VIII-X].<sup>491</sup> Gemäß der literarischen Beschreibungen Hoffmanns, denen sich das folgende Kapitel zuwendet, kam dieser wirkungssteigernde Gebrauch offenbar tatsächlich vereinzelt in Mode und stützte zudem die Vorstellung des Herniederschwebens „ätherischer Naturtöne“ quasi „aus dem Nichts“. <sup>492</sup> Demzufolge begünstigte auch die „Aufführungspraxis“ den Aufbau des „Mythos“ der Äolsharfe und förderte somit durchaus beabsichtigt die „Materialisierung“ aller mit ihr verbundenen Assoziationssphären, indem sie bevorzugt in heimeligen Lauben und entlegenen Gartenhäuschen installiert wurde, um gleichzeitig angenehm unheimliche „Schauereffekte“ hervorzurufen und unvorbereitete Hörer in Staunen zu versetzen.<sup>493</sup>

## 2. Äolsharfe und Harmonika

Eine solche Form des Musikempfindens, wie u. a. durch den Rezensenten Dalbergs beschrieben [Anm. 493], mußte einen zum Extraordinären hingezogenen Menschen wie Hoffmann als Dichter inspirieren. So findet auch eine Besprechung dieser eigenartigen Klangwirkungen in der zunächst für die AMZ (sowie die Zeitung für die elegante Welt 1814) konzipierten Erzählung *Die Automate* statt. Instrumente wie Glasharmonika, Harmonichord oder gar Musikautomaten werden rasch uninteressant, „verlieren ihren Zauber“, sobald man ihre Funktionsweise durchschaut, während die Äolsharfe „mehr als ein Gerät zur Demonstration eines physikalischen Phänomens“ ist [Minssen: Äolsharfen, S. 35]. Die durch den Wind hervorgebrachte Musik verliert keineswegs ihre Faszination, da laut Ludwig und Ferdinand (bekannt aus *Der Dichter und der Komponist*) dem eigentlichen „Musikanten“ zwar ebenfalls die „Anregung aus

491 Zudem regt Dalberg [S. IX/X] bereits auch eine Art von „Orchestrierung“ an, indem an freiliegenden Gartenhäusern bevorzugt größere Äolsharfen mit Baßsaiten oder solche in verschiedenen Größen, die im Einklang und in Oktaven gestimmt sind, angebracht werden sollen.

492 Vgl. auch Minssen: Vorversion, S. 272 sowie Lichtenberg, S. 9: „Freilich mag wohl Vieles von dem Reiz dieses luftigen Harfenspiels, und was die Hörer mit so vieler Begeisterung davon reden macht, hauptsächlich mit in dem Umstand liegen, daß die Töne so ganz ohne alles Zuthun der Kunst von selbst gleichsam entstehen, und dadurch unvermerkt die Seele auf höheres Zauberwerk leiten, unter dessen Einfluß sich gefühlvolle Menschen zur Erhöhung unschuldigen Vergnügens oft vorsätzlich und gern schmiegen, so sehr sich auch sonst ihre wachende Vernunft dagegen empören mag.“ – Dem gehen nonchalante Erwägungen des eingestanden Laien über die Entwicklung einer „Blastechnik“ im Sinne der Orgel voran: „Ich bin zu wenig mit der Geschichte der Musik und der musikalischen Instrumente bekannt, um zu wissen, ob man nicht schon versucht habe, Saiteninstrumente zu blasen. So sonderbar der Gedanke von Anfang scheint, so sieht man doch bei der Äolusharfe die Möglichkeit eines solchen Instrumentes ein, denn wenn der natürliche Wind Töne auf Saiten hervorbringt, und zwar solche anmuthige und sanfte, warum sollte der aus einem Blasebalg, wie bei der Orgel, es nicht auch können?“ [Ebd.] – Dieser Anregung ging Minssen [Äolsharfen, S. 21] sogar nach und versuchte es anstelle eines Blasebalgs mit menschlichem Atem, was zu unterschiedlichen Klangerlebnissen führte: „Im Gegensatz zur Anregung durch den Wind sind hier aber die Teiltöne nicht klar voneinander getrennt zu hören. Es hört sich aber schon ganz anders an als beim Zupfen.“

493 Der Rezensent von Dalbergs „allegorischem Traum“ *Die Aeolsharfe* [AMZ 28 (8.4.1801), Sp. 472–477] wundert sich über die seltene Nutzung dieses Instruments und schlägt sogar – offenbar zu wohligem Schaudern geneigt – noch viel „grusligere“ Standorte vor: „In der That – die Liebhaberey an dem, was *wir* englische Gärten nennen, hat so oft zu den kostspieligsten Grotesken und Bizarrerien ihre Zuflucht genommen, um Ueberraschung hervorzubringen: ist es nicht zu verwundern, daß man dieses wahrhaftig *schöne* Mittel zu jenem Entzweck, (und zu diesem nicht einmal allein) das überdies weit wohlfeiler ist, als man sich nur immer eins aussinnen kann – so viel Rec. bekannt, noch nirgends benutzt hat? In der schauerlichen Parthie in Wörlitz z. B., wo Lavaters und Gellerts Büsten stehen, oder im sogenannten Tempel der Nacht, in dem zur Schwer-muth einladenden Hain Petrarka's zu Seyfersdorf; an dem düstern Wasserfall im Garten des Prinzen Anton zu Dresden, u. s. w. –: was müßte da eine wohl angebrachte und unvermuthet in's Spiel gesetzte Aeolsharfe auf jeden Besucher von Gefühl für einen tiefen Eindruck machen!“ [Ebd., Sp. 476 f.]

dem Innern“ fehlt, die die beiden Freunde beim Besuch der Automatenammlung an der „Maschinenmusik“ vermissen [Gesammelte Werke IV (Serapions-Brüder I), S. 420], dafür jedoch – wie Meister Abraham den über die sturmentfachte Wetterharfe zu Tode erschrockenen und über die ernüchternde logische Aufklärung unmutigen Kreisler beschwichtigt – „nichts in der Welt natürlich zugeht, gar nichts!“ [Gesammelte Werke VI (Kater Murr), S. 181] Auch das vermeintlich Erklärbare bleibt letztendlich unerklärlich, um so mehr eine „echte Naturkraft“ wie der „Wind als Musiker“.<sup>494</sup>

Es fällt auf, daß Hoffmann die Klänge einer Harmonika oder Äolsharfe mehrmals als „Hintergrundmusik“ einbindet, wie z. B. im *Klein Zaches genannt Zinnober*.<sup>495</sup> Besonders im Falle der Windharfe beschreibt er dabei die Ähnlichkeit mit einer Orgel bzw. mit einer menschlichen (vornehmlich weiblichen) Stimme wie im *Rat Krespel*.<sup>496</sup> Verbreiten diese Töne hier bereits einen mystischen Charakter, indem sie die Aura des Wunderbaren oder das Eintauchen in eine irrationale Sphäre ankündigen, gibt Hoffmann im Rahmen seiner *Automate* einer rein technischen Beschreibung diverser in der Entwicklung begriffener Instrumente,<sup>497</sup> welche diese Naturlaute einzufangen bestimmt sind, über weite Passagen hinweg Raum, wovon die wichtigste hier wiedergegeben werden soll, da sie alle erörterten Charakteristika dieses „Instrumentes“ vereinigt.

„In jener Urzeit des menschlichen Geschlechts, als es, um mich ganz der Worte eines geistreichen Schriftstellers zu bedienen (Schubert in den Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft) in der ersten heiligen Harmonie mit der Natur lebte, erfüllt von dem göttlichen Instinkt der Weissagung und Dichtkunst, als der Geist des Menschen nicht die Natur, sondern diese den Geist des Menschen erfaßte, und die Mutter das wunderbare Wesen, das sie geboren, noch aus der Tiefe

494 „In der Windharfe aber macht sich ‚das ferne Geisterreich‘ direkt hörbar und braucht keinen Interpreten und dessen Anregung aus dem Innern. Insofern zählt die Windharfe bei E. T. A. Hoffmann, obwohl sie ohne den menschlichen Musiker auskommt, nicht zu den Automaten. Der unberechenbare, von weit her kommende Wind ist der Musiker, [. . .]. Auf jeden Fall darf nach Hoffmann die Windharfe als Vermittlerin des ‚Naturtons‘ nicht ein durch bloße Zugluft oder gar durch einen Blasebalg angeregtes Spielzeug sein, sondern sie muß als Wetterharfe draußen stehen im ‚Hörsaal der Natur‘, [. . .].“ [Minssen: Äolsharfen, S. 34]

495 „Pulcher hatte recht. Wirklich glichen die vollen, immer stärker und stärker anschwellenden Akkorde, die immer näher hallten, den Tönen einer Harmonika, deren Größe und Stärke aber unerhört sein mußte.“ [Gesammelte Werke VII, S. 57]

496 „Ich selbst mischte mich unter die zahlreiche Menge, die das wundervolle Konzert vor dem Hause des Rates versammelt hatte, und ich muß Ihnen gestehen, daß gegen die Stimme, gegen den ganz eigenen tief in das Innerste dringenden Vortrag der Unbekannten mir der Gesang der berühmtesten Sängerrinnen, die ich gehört, matt und ausdruckslos schien. Nie hatte ich eine Ahnung von diesen lang ausgehaltenen Tönen, von diesen Nachtigallwirbeln, von diesem Auf- und Abwogen, von diesem Steigen bis zur Stärke des Orgellautes, von diesem Sinken bis zum leisesten Hauch. Nicht einer war, den der süßeste Zauber nicht umfing, und nur leise Seufzer gingen in der tiefen Stille auf, wenn die Sängerrin schwieg. [. . .] Der Klang von Antoniens Stimme war ganz eigentümlich und seltsam oft dem Hauch der Äolsharfe, oft dem Schmetter der Nachtigall gleichend. Die Töne schienen nicht Raum haben zu können in der menschlichen Brust.“ [Gesammelte Werke IV (Serapions-Brüder I), S. 42 f. und 57]

497 „Sollte es aber nicht die höhere musikalische Mechanik sein, welche die eigentümlichsten Laute der Natur belauscht, welche die in den heterogensten Körpern wohnende [sic!] Töne erforscht und welche dann diese geheimnisvolle Musik in irgendein Organon festzubannen strebt, das sich dem Willen des Menschen fügt und in seiner Berührung erklingt. [. . .] Hierin liegt es, daß in kurzer Zeit so viele neue Instrumente zum Teil unter seltsamen oder prunkenden Namen entstanden und ebenso schnell wieder verschwunden und in Vergessenheit geraten sind. [. . .] Dies ist kein anderes [. . .] als die Auffindung des vollkommensten Tons; ich halte aber den musikalischen Ton für desto vollkommener, je näher er den geheimnisvollen Lauten der Natur verwandt ist, die noch nicht ganz von der Erde gewichen.“ [Gesammelte Werke V (Serapions-Brüder II), S. 421 f.]

## VI. Exkurs: Der Topos der Äolsharfe

ihrer Daseins nährte, da umging sie den Menschen wie im Wehen einer ewigen Begeisterung mit heiliger Musik, und wundervolle Laute verkündeten die Geheimnisse ihres ewigen Treibens. Ein Nachhall aus der geheimnisvollen Tiefe dieser Urzeit ist die herrliche Sage von der Sphärenmusik, welche mich schon als Knabe, als ich in Scipios Traum zum erstenmal davon las, mit inbrünstiger Andacht erfüllte, so daß ich oft in stillen mondhellen Nächten lauschte, ob nicht im Säuseln des Windes jene wunderbaren Töne erklingen würden. Aber noch sind jene vernehmlichen Laute der Natur, wie ich schon vorhin sagte, nicht von der Erde gewichen, denn nichts anders ist jene Luftmusik oder Teufelsstimme auf Ceylon, deren eben jener Schriftsteller erwähnt, und die eine so tiefe Wirkung auf das menschliche Gemüt äußert, daß selbst die ruhigsten Beobachter sich eines tiefen Entsetzens, eines zerschneidenden Mitleids mit jenen den menschlichen Jammer so entsetzlich nachahmenden Naturtönen nicht erwehren können. Ja ich habe selbst in früherer Zeit eine ganz ähnliche Naturerscheinung, und zwar in der Nähe des Kurischen Haffs in Ostpreußen erlebt. Es war im tiefen Herbst, als ich mich einige Zeit auf einem dort gelegenen Landgute aufhielt, und in stillen Nächten bei mäßigem Winde deutlich lang gehaltene Töne hörte, die bald gleich einer tiefen gedämpften Orgelpfeife, bald gleich einer vibrierenden dumpfen Glocke erklangen. Oft konnte ich genau das tiefe *F* mit der anschlagenden Quinte *C* unterscheiden, oft erklang sogar die kleine Terz *Es*, so daß der schneidende Septimenakkord in den Tönen der tiefsten Klage meine Brust mit einer das Innerste durchdringenden Wehmut, ja mit Entsetzen erfüllte.

In dem unvermerkten Entstehen, Anschwellen und Verschweben jener Naturlaute liegt etwas, das unser Gemüt unwiderstehlich ergreift, und das Instrument, dem dies zu Gebote steht, wird in eben dem Grade auf uns wirken müssen; mir scheint daher, daß die Harmonika rücksichtlich des Tons sich gewiß jener Vollkommenheit, die ihren Maßstab in der Wirkung auf unser Gemüt findet, am meisten nähert, und es ist eben schön, daß gerade dieses Instrument, welches jene Naturlaute so glücklich nachahmt und auf unser Inneres in den tiefsten Beziehungen so wunderbar wirkt, sich dem Leichtsinn und der schalen Ostentation durchaus nicht hingibt, sondern nur in der heiligen Einfachheit ihr eigentümliches Wesen behauptet. Recht viel in dieser Hinsicht wird auch gewiß das neuerfundene sogenannte Harmonichord leisten, welches statt der Glocken, mittelst einer geheimen Mechanik, die durch den Druck der Tasten und den Umschwung einer Walze in Bewegung gesetzt wird, Saiten vibrieren und ertönen läßt. Der Spieler hat das Entstehen, Anschwellen, Verschweben des Tons beinahe noch mehr in der Gewalt, als bei der Harmonika, und nur den wie aus einer andern Welt herabgekommenen Ton dieses Instruments hat das Harmonichord noch nicht im mindesten erreicht.“ [Gesammelte Werke V (Serapions-Brüder II), S. 422 f.]

Die Äolsharfe wird hierbei zugleich mit „Traummusik“<sup>498</sup> in Zusammenhang gebracht, womit zwei zentrale Motive der Romantik verknüpft werden, welche den Weg zur letztendlichen

498 „Kann denn [. . .] die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere sein als die, welche in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinn erforschliches Geheimnis verborgen, und die durch das Organ der Instrumente nur wie im Zwange eines mächtigen Zaubers, dessen wir Herr worden, ertönt? Aber im reinpsychischen Wirken des Geistes, im Traume ist der Bann gelöst, und wir hören selbst im Konzert bekannter Instrumente jene Naturlaute, wie sie wunderbar, in der Luft erzeugt, auf uns niederschweben, anschwellen und verhallen.“ ‚Ich denke an die Äolsharfe‘, unterbrach Ferdinand den Freund; ‚was hältst du von dieser sinnigen Erfindung?‘ ‚Die Versuche‘, erwiderte Ludwig, ‚der Natur Töne zu entlocken, sind allerdings herrlich und höchst beach-

Mystifikation der größeren Variante dieses Instruments, der Wetterharfe, insbesondere innerhalb der Kreisler-Handlung des *Kater Murr* bereiten.<sup>499</sup> Dort steigert sich der klangliche Effekt der „Riesenorgel“ ins Monumentale ganzer „Geisterchöre“ und gerät von einem rein stimmungsbildenden Begleitrequisit zu einem echten Bestandteil der Handlung,<sup>500</sup> welchen Hoffmann zudem einer erläuternden Fußnote im *Kater Murr* für würdig erachtet.<sup>501</sup> Dieses Schwanken zwischen mechanisch-technischer Faszination und metaphysisch-mystifizierender Allegorisierung findet sich – gerade auch im Zuge der noch stark wirksamen „Ossian“-Rezeption<sup>502</sup> – u. a. gleichfalls bei Johann Friedrich Hugo Freiherr von Dalberg (1760–1812), einem weiteren Musiker, Dichter und Theoretiker in Personalunion, vereinigt.

### 3. Dalbergs „Allegorischer Traum“

Dalbergs Schrift über *Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum*<sup>503</sup> von 1801 (Erfurt), welche bisher selten genau betrachtet worden ist und deshalb in diesem Kapitel anhand von ausführlichen Zitaten vorgeführt wird, besteht aus einem einleitenden theoretischen Teil über

---

tenswert, nur scheint es mir, daß man ihr bis jetzt nur ein kleinliches Spielzeug darbot, das sie mehrenteils wie in gerechtem Unmüte zerbrach. Viel größer in der Idee, als alle die Äolsharfen, die nur als musikalische Ableiter der Zugluft zum kindischen Spielwerk geworden, ist die Wetterharfe, von der ich einmal gelesen. Dicke in beträchtlicher Weite im Freien ausgespannte Drähte wurden von der Luft in Vibration gesetzt, und ertönten in mächtigem Klange. Überhaupt bleibt hier dem sinnigen, von höherem Geiste beseelten Physiker und Mechaniker noch ein weites Feld offen, und ich glaube, daß bei dem Schwunge, den die Naturwissenschaft erhalten, auch tieferes Forschen in das heilige Geheimnis der Natur eindringen, und manches, was nur noch geahnet, in das rege Leben sichtlich und vernehmbar bringen wird.‘ Plötzlich wehte ein seltsamer Klang durch die Luft, der im stärkern Anschwellen dem Ton einer Harmonika ähnlich wurde. Die Freunde blieben von innerem Schauer ergriffen, wie an den Boden festgebannt, stehen; da wurde der Ton zur tiefklagenden Melodie einer weiblichen Stimme.“ [Gesammelte Werke V (Serapions-Brüder II), S. 424 f.]

499 „ ‚Oh‘, sprach Meister Abraham, ‚ich weiß es ja, das Wilde, Schauerlichste, ist dir eben recht, und doch habe ich das vergessen, was dich ganz und gar den unheimlichen Mächten der Geisterwelt preisgegeben hätte. Ich hatte die Wetterharfe, die, wie du weißt, sich über das große Bassin hinzieht, anspannen lassen, auf der der Sturm als ein tüchtiger Harmoniker gar wacker spielte. In dem Geheul, in dem Gebraus des Orkans, in dem Krachen des Donners, erklangen furchtbar die Akkorde der Riesenorgel. Schneller und schneller schlugen die gewaltigen Töne los, und man mochte wohl ein Furienballett vernehmen, dessen Stil ungemein groß zu nennen, wie man es beinahe zwischen den leinewandnen Wänden des Theaters nicht zu hören bekommt! [...]“ [Gesammelte Werke VI, S. 28 f.]

500 „ [...] Die Geister rühren sich in den Lüften, und ihr Choral zerreißt die menschliche Brust! [...]‘ Aber kaum hatte Kreisler geendet, als Meister Abraham laut lachend rief: ‚Da sieht man den eingefleischten Fantasten, den vollendeten Geisterseher! – Was den Organisten betrifft, der Euch draußen in dem Park schauerliche Chorale vorgespielt hat, so ist das niemand anders gewesen, als der Nachtwind, der durch die Lüfte brausend daherfuhr, und vor dem die Saiten der Wetterharfe erklangen. Ja ja, Kreisler, die Wetterharfe habt Ihr vergessen, die zwischen den beiden Pavillons am Ende des Parks aufgespannt ist. [...]‘ [Gesammelte Werke VI, S. 180]

501 „Der Abt Gattoni zu Mailand ließ, von einem Turme zum andern, funfzehn eiserne Saiten ausspannen und dergestalt stimmen, daß sie die diatonische Tonleiter angaben. Bei jeder Veränderung in der Atmosphäre, erklangen diese Saiten stärker oder schwächer, nach dem Maß jener Veränderung. Man nannte diese Äolsharfe im großen, Riesen- oder Wetterharfe.“ [Gesammelte Werke VI, Anm. zu S. 180] – Zur *Armonica meteorologica* des Abbate G. Gattoni (Como 1783/5) vgl. auch Zingel: MGG und Bonner, S. 116.

502 Vgl. auch in Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*: „Wie die Geister Ossians aus dem dicken Nebel, trat ich aus dem mit Tabaksdampf erfüllten Zimmer hinaus in das Freie. [...]“ [Gesammelte Werke I (Fantasiestücke), S. 96]

503 Bonner [S. 117] bezeichnet den Text sogar als ‚fairy tale‘. Bei Marianne Bröcker [Artikel „Äolsharfe“. In: MGG: Sachtteil, Bd. 1. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart 1994, Sp. 671–675] wird Dalbergs Werk nur am Ende unter der Literatur angeführt.

## VI. Exkurs: Der Topos der Äolsharfe

Herkunft, Aufbau, Spiel- und Klangwirkung, Stimmung und Anwendung der Windharfe, welcher auch in ausführlichen nachgestellten Fußnoten Quellen sowie literarische Beschreibungen (z. B. Oden von Thomson und Klopstock) vom Beginn der „Blütezeit“ des Instruments zitiert.<sup>504</sup> Der darauf folgende poetische Teil der Schrift, gleichfalls durch einen umfassenden separaten Anmerkungsapparat ergänzt, ergeht sich in gängiger mystifizierender Motivik über den Ursprung der Musik, ihre Vermittlerrolle zwischen den Göttern und der Menschheit sowie die Gründung eines „Pantheons“ für die Großen der Musikgeschichte, in welchen ein aufstrebender Musiker unter Wahrung bestimmter Riten und Maßnahmen während seines irdischen kompositorischen Wirkens einziehen darf.

### 3.1 Traum und Allegorie

Den Ausgangspunkt des allegorischen Traumes bildet der Blick der Seele in die „paradiesische“ Vorzeit (Topos „Italien“). Unter synästhetischen Eindrücken gerät das erzählerische Ich in einen „Dämmerzustand“ im wahrsten Sinne des Wortes: „zauberisches Helldunkel trat an die Stelle des blendenden Sonnenlichts“ [Dalberg, S. 4]. Der langsame Übergang ins Träumische bringt die Klänge einer Harfe ins Spiel, welche zunächst mit mythologischen, biblischen oder pseudomythischen Vorläufern wie David oder Ossian in Verbindung gebracht werden,<sup>505</sup> dann jedoch in tiefen Schlaf versenken.<sup>506</sup> Der Träumende sieht sich durch die Erscheinung einer Nymphe in eine Zeit entrückt, über welche seine „Reiseleiterin“ einige „höhere Sagen aus der Geisterwelt“ zu berichten weiß: Auf einer „Wolken-Insel aus reinem Morgenthau und Blumenduft gewebt, von ätherischen Geistern bewohnt“, auf welcher „ewige [Wind-]Stille“ herrscht, schliefen einst die „Seelen der Menschen, die dem Leben zu früh entrückt, deren Wünsche auf Erden nicht erfüllt worden [...]“ [ebd., S. 11 f.]. Diese Verbannung durch das „Schicksal“ wurde durch die Göttin der Harmonie, *Polyhymnia*, gelöst, die in Zeus' Auftrag kam, „ähnlich geschaffene Wesen durch *Liebe* und *Sympathie* zu verknüpfen – Zwietracht zu stillen; Gesetze und Elemente in immer gleicher Stimmung zu erhalten.“ Als Geleit erhielt sie die „*Tonkunst* zur Gefährtin, um durch ihren Zauberberuf die Leiden und Trauer der belebten Gestirne zu stillen“ [ebd., S. 14 f.].

Derart präpariert schien einer Erweckung der ruhelosen Seelen nichts im Wege zu stehen, ihre „Gesänge süßer Wehmut“ gemahnen bereits an äolische Klänge: „die Gesänge irdischer Sehnsucht mischten sich ins hohe Geister Gelispel – leise und feyerlich erklangen sie wie das Wiederhallen ferner Glocken, und des Abendwinds Rauschen durch die Wipfel des Waldes“ und stimmten „mit den *Chören* der Gestirne erhabne Gesänge in harmonischem Einklang“ an [Dalberg, S. 16 f.]. Allerdings geriet die Umwandlung der Insel zu einer Art „himmlischer

504 James Thomson: *The Castle of Indolence*, u. a. *On Aeolus's Harp* (1746 bzw. 1748), vgl. auch Zingel: MGG, Sp. 1357 und Bonner, S. 116 f.

505 „[...] als plötzlich von stärkerem Winde erregt, ein zauberisches Tonlispeln begann; zuerst leise, dann anwachsend, itzt schwächer gleich sterbenden Echo's, zuletzt mächtig ergreifend, wie die tiefen Akorde einer Orgel. Ich wuste nicht ob Sylphen oder Syrenen-Stimmen aus dem Schoos der Wellen zu mir sängen, bis ich endlich am offenen Fenster der nächstgelegenen *Villa* – eine *Aeolsharfe* bemerkte; es war die erste, die ich hörte. Entzückt lauscht' ich dem leisen Schall; wer sagt mir – frug ich – welchen Sternen Gefielden diese Geistergesänge entströmen? Sinds die Stimmen entschlafener Freunde – oder Nachklänge früherer Zeiten?“ [Dalberg, S. 5 f.]

506 „Itzt mischten sich in die äolischen Töne rauschende Wellen, und das leise Verhalten des Abendgeläutes; der Mond erhob sich schimmernd – immer feyerlicher ward die Nacht, immer leiser das Gelispel der Harfe – Es befiel mich der Schläfrigkeit Betäubung; da berührte der Gott des Schlummers meine Augenlieder und führte mir leicht befiederte Träume zu; [...]“ [Ebd., S. 7 f.]

Harfe“ und die der Seelen darauf zu „harmonischen Lauten“ bald als nutzloses Unterfangen ohne „Kraft die Sayten zu erregen“ in eine Sackgasse, so daß *Aeolus*, der Gott der Lüfte, mit seinen Zephyren und Zephyretten den „ätherischen Bewohnern der Harfe“ zu Hilfe eilen mußte [ebd., S. 18 f.]. Die „Er-Lösung“ durch den Wind bescherte nunmehr einen Gesang für Götter und Menschen zugleich, „ihre lieblichen Umarmungen wurden zu Tönen und es begann ein entzückender Chor nie gehörter Zaubergesänge bald laut und heftig wie der Wind, über offene Hayden, bald leise, gleich dem sanften Gelispel im Schilfe“ [ebd., S. 20].

Die Äolsharfe wird hier zum Medium für den Einblick aus der Ferne ins Elysium, der letzten Ruhestätte großer Tonkünstler-Seelen, der, wie mehrfach betont, nur dem „sympathetischen“ irdischen Hörer gewährt wird.<sup>507</sup> Mit der Funktion als Führerin zum „Tempel der Tonkunst“, ja als Schlüssel für dieselbe schlechthin, beginnt über die Äolsharfe erst die eigentliche Allegorie: Im „Thal“ des Elysiums herrscht auf einer Insel die Göttin der Zeit – „frey ohne Fesseln und Hülle wirkt ihr reger *Geist*, stets neues Leben, neue Umwandlungen gebiehernd“ [Dalberg, S. 24 f.] – in ihrem unsichtbaren und körperlosen Tempel aus „Christal-Säulen“, zusammen mit ihren Töchtern: Harmonie und Gesang,<sup>508</sup> sozusagen dem „vertikalen“ und dem „horizontalen“ Faktor der Musik. Hinzu treten im Chor um den Thron neben den „Stunden“ die „Genien der *Dichtung, Gebährden und Rythmen* –“,<sup>509</sup> welche die traditionsgemäße Verbindung zur

507 „Auch zur Erde senkt sich *Aeolus* oft mit der himmlischen Harfe, und wiegt durch ihre Zauberklänge liebende Menschen in süße Träume ein: aber nicht jedem spricht ihr Gesang – sympathetisch erklingt Er nur zartfühlenden Herzen. In mannigfachen Tonarten und Modulationen lispeln die Sayten der Harfe elegische Töne, zarte Lieder der Klage, die die Seelen der Menschen der Erde entrücken, und zu den Sternen empor heben.“ [Dalberg, S. 21 f.]

508 „Harmonie ist Grundfeste, Regel, gleichsam *Baukunst* der Musik – sie gründet sich auf bestimmte [rec-te!] Gesetze – *unwandelbar* wie jene der *Physik* und Grössenlehre. Aus der Natur des *Schalls* und jedes elastisch-schwingenden Körpers entwickelt sich ihr natürliches Tonverhältniß nach arithmetischen Fortschritten von Selbsten – welches nicht sowohl in *der relativen Höhe* und *Tiefe*, oder *Succession* der Töne, als in ihrer *Symetrie*, und *ihrem inneren Verhältniß in und zu einander* zu suchen ist. *Melodie* hingegen oder: das Verhältniß der Töne nach ihrer *Höhe* und *Tiefe in der Skala* – wird durch kein natürliches *Phänomen* wie jenes der *Harmonie* erzeugt. Sie ist mehr ein Werk der *Freyheit*; aber gleichwohl den Regeln des *Schönen* und *Schicklichen* wie die *Harmonie* unterworfen. – Diese holden *Zwillings-Schwestern* sind also die unzertrennlichen Gefährten des Gesangs – Musik ist weder das eine noch das andere *Allein*, sondern *beydes in Einem*; daher selbst *Melodie* nur unter harmonischen Bedingungen aufgefaßt werden, und ein ganzes in der *Zeit* bilden kann – während also der harmonische Gebrauch der Töne durch unabänderliche Regeln (die sich auf Natur-Gesetze gründen) bestimmt wird – ist der *melodische* Gebrauch derselben mehr ein Erzeugniß der *Freyheit*, weswegen auch der Charakter, die Form (Umriß) ich mögte sagen *Physionomie* eines Tonstücks *mehr im Gesang* als in der *Harmonie* zu suchen ist.“ [Ebd., S. 62–64] – Was Dalberg hier im Anmerkungssteil ausführlich unterbreitet, basiert auf der allgemeinen „Verräumlichung“ von Musik durch den Vergleich mit der Architektur und später auch mit den anderen „Schwester-Künsten“ [siehe Anm. 509 d. Arb.]. Deren Rolle wird noch bei der Erörterung gemeinsamer Charakteristika und gattungsübergreifender Grundmerkmale der Künste an Bedeutung gewinnen [siehe Kap. D.I. d. Arb.] und ist bei Dalberg [S. 24] im „regen Geist“ der Göttin der Zeit bereits angeklungen.

509 „*Plastik* und *Malerey* wirken im Raum. – Musik hingegen und ihre Schwester-Künste, *Dichtkunst, Mimik, und Tanz in der Zeit*, – »wie das Licht sich selbst als den großen Erweker der Thätigkeit *sichtbar* zeigt, so *Schall* der große Verkündiger und Erreger der Leidenschaften in der Natur *unsichtbar*. – Dieser erweist sich *erschütternd, regend*; jenes, das Licht, *sanft reizend*, – wie das Licht *Fläche*, d. i. eine unzerstörliche Haltung im *Raum*, ein *Nebeneinander* bereitet und *Figuren* darauf zeichnet, so der *Schall Dauer*, eine unzerstörliche Haltung in *Zeitmomenten* nach einander, in denen wiederkommende *Stöße der Bewegung* sich offenbaren [s. Kalligone I Th. Seite 106.]. «*Rhythmus* – ist das Lebensmerkmal der Musik – der natürliche Ausdruck ihrer inneren Energie – wie unser Leben sich durch den *Pulsschlag* äußert, so wirkt die Musik durch *zeitmäßige (schnelle – oder langsamere) Schwingungen*. *Gesang* (das heißt Lied, lyrische Poesie) *Gebährdung* und *Tanz* sind die natürlichsten kräftigsten Verkünder dieser Energie – und so schwesterlich verknüpft, – daß man sie (wie die Geschichte lehrt) bey allen Völkern in der frühesten Zeit immer verbunden findet. Sie sind gleich alt mit den Menschen, und entstehen aus seiner inneren Natur.“ [Dalberg, S. 65–67]

## VI. Exkurs: Der Topos der Äolsharfe

Rhetorik und Poetik schaffen.<sup>510</sup> Um den allegorischen *locus amoenus* abzurunden, wird die gesamte Szenerie vom „Ozean der Töne“ umrauscht, aus dessen „Wogen leise Chöre süßer Flöten und *Harmonika* Töne; [...]“ klingen; sein „Silber-Strom des Gesangs [...] entspringt aus der dunklen [...] *Grotte des Schalls*“:<sup>511</sup> „Hier werden *alle Tonfähige Körper zum Leben erweckt*.“ [Dalberg, S. 23 und 26]

Fazit aus der „Genesis“-Erzählung der Nymphe und ihrer allegorischen Ergänzung scheint eine notwendige Wechselwirkung zwischen Mittel und Zweck zu sein: Das reine Instrument der Äolsharfe ist ohne Zutun des Windes funktionslos, doch ein Blick ins Elysium ist nur über ihre Vermittlung möglich. Es bedarf demnach mehrerer architektonischer Bausteine zur Einsicht in die höhere Tonkunst: Nur eine Aneignung der musikalischen Mittel und Grundlagen, gepaart mit sympathetischem Verständnis für dieselben, vermag sodann unter Umständen die „Mitgliedschaft“ im Pantheon der Großen in Aussicht zu stellen.<sup>512</sup>

Die Einbettung sachlich-historischer und technischer Details in Form einer Allegorie verweist allerdings noch auf einen ganz anderen Traditionshintergrund, nämlich den der im Mittelalter lyrisch-poetisch kultivierten Bibelexegese.

### 3.2 Die literarische Tradition der Allegorese

In Rahmen der Wiederbelebung des Mittelalters in der Romantik, die schon vor der Wende zum 19. Jahrhundert aufkeimte,<sup>513</sup> setzt Dalberg u. a. die literarische Linie der Bibelexegese fort, wie sie am prominentesten im Grottengleichnis des *Tristan* von Gottfried von Straßburg vertreten erscheint. Dalbergs „Allegorischer Traum“ beschreibt wie die Minnegrotten-Allegorese einen *locus amoenus* anhand der zu seiner Zeit aktuellsten musikologischen Terminologie<sup>514</sup>, welche nicht nur auf den von jeher engen Bezug der Musik zur rhetorisch-poetischen Tradition verweist, sondern auch die umfassende Vertrautheit beider Autoren mit

510 Für den Bezug der Schwester-Künste untereinander bei Hoffmann, insbesondere in seiner *Prinzessin Brambilla*, siehe Kap. C.V.3. d. Arb.

511 „Ihr kühler Schoos verschließt des Gesanges heilige Quelle die in mannigfachen Tonarten und Modulationen bald wie schäumende Berg-Ströhme *Dythyrambisch* in gewaltsamen Rythmen fortrauschet; – bald in *sanfteren Zeitmaaß*, langsam und leise mit den melodischen Wellen des Strohmes hinabgleitet. Seine Blumen-Ufer bewohnen die *Elementargeister* der Töne, zarte Silphydische Wesen; die im reinen Aether nur leben.“ [Dalberg, S. 26 f.]

512 „Die Seelen großer Tonkünstler kehren nach vollbrachten Erdenleben an diese Gestade zurück, – baden Sich in den Wellen des Strohms, und werden in den Christallhellen Gewässern seiner Quelle zu den Geheimnissen höherer Tonkunst geläutert.‘ – ‚Auch dir, o Sohn des Gesangs ist ihr Eintritt nicht versagt – wenn der Genius der Tonkunst, dich der Einweihung werth hält; [...] nähere dich dem geheimnißvollen Orte – weihe diese Harfe der Göttin des *Schalls*, die jene Felsen bewohnt, – und die Geister die diese Harfe beleben, werden dich weiter geleiten.‘ [Ebd., S. 27–29]

513 Die Positionen der ersten Forschergeneration zum *Tristan*, dem „Vorhof der deutschen Philologie“ (F. Neumann) um 1800, präsentiert Rüdiger Krohn in seinem Nachwort zur dreibändigen Reclam-Ausgabe von 1980 (Neubearbeitung der 3. Auflage von 1991) mit neuhochdeutscher Übersetzung und Stellenkommentar: z. B. Ludwig Tieck (Brief an A. W. Schlegel von 1802), J. B. Docen („Museum für Altdeutsche Literatur und Kunst“, hg. von F. H. von der Hagen, J. B. Docen und J. G. Büsching, Bd. 1, Berlin 1809), A. W. Schlegel (Umdichtung des *Tristan*-Romans als „Erster [und einziger] Gesang“ von 1811; vgl. dazu auch F. H. von der Hagen und J. G. Büsching: „Literarischer Grundriß zur Geschichte der Deutschen Poesie von der ältesten Zeit bis in das sechzehnte Jahrhundert, Berlin 1812), Jacob Grimm (Rezension über Büschings und von der Hagens „Buch der Liebe“ von 1812), Heinrich Heine („Die romantische Schule“) u. a. [Krohn, Bd. 3, S. 352 ff.]

514 Gottfried beschreibt ausführlich den „süezen vogelsange“ sowie Tristans und Isoldes gemeinsames Musizieren – „ir harphen unde ir singen“ – als Vorstufe zur wahren Liebe. [*Tristan*, Verse 17156 und 17206] – Vgl. dazu die Beschreibung von Antonias Stimme als Äolsharfe und Nachtigallensang in Anm. 496, S. 185 d. Arb.

dem zeitgenössischen musikalischen Forschungsstand verrät. Bezeichnende Parallelen finden sich auch in den pseudo-autobiographischen Exkursen, welche ein früheres Lebensalter beschwören und diesen „Rückblick“ letztendlich als „geistige Anwesenheit“ in einer idyllischen Traum- oder Phantasielandschaft entlarven.<sup>515</sup>

Für die „Gattung“ spezifisch erweist sich die allegorische Auslegung der Phänomene und Bilder (bei Dalberg allerdings größtenteils in den Anmerkungen des Anhangs ergänzt und aufgeschlüsselt), deren *significatio* die tiefere Ebene des Dargestellten freilegt: die Bedeutung der „Architektur“ der jeweiligen Felsengrotte wird über gezielt gewähltes metaphorisches Vokabular in Analogie zu einem Kirchengebäude gesetzt; die Beschreibung der umgebenden Landschaft deutet den *paradisus*-Topos der geistlichen Dichtung an; die *figura ecclesiae* des alttestamentarischen Tempel Salomons im *Tristan*, welchem mit seinen Kristallsäulen und der Farbensymbolik bis zu einem gewissen Grad auch Dalbergs elysischer „Musiktempel“ entspricht, unterstreicht eine tropologisch-mystische Deutung, die gleichfalls religiöse Komponenten birgt. Wird einerseits bei Gottfried die seelenverbindende Kunst als Vorstufe zur Minne gefeiert, vermittelt sie andererseits über die aufgewertete Rolle des Künstlers einen wichtigen Beitrag zur allgemeinen Förderung zwischenmenschlicher Beziehungen. Dieses neue Künstlerverständnis bildet eine Alternative zur geschlossenen höfischen Gesellschaftsform, deren überkommene Normen zu durchbrechen eines der Hauptanliegen des *Tristan*-Epos darstellt.<sup>516</sup>

Ähnliches ist ungefähr 600 Jahre später in der Rolle des Künstlers als „Überwinder“ des Philistertums zu beobachten, die Einfluß auf die (inzwischen anders strukturierten, aber genauso festgefahrenen) gesellschaftlichen Verhältnisse zu nehmen sucht als alternative „Lebensphilosophie“. Im Zuge der romantischen Strömung bildet der Musikbegriff die Basis einer kunstvollen philosophischen Studie, welche sich auf die Gebiete der Ästhetik, Religion, Ethik, Geschichte, der Naturwissenschaften und andere mehr erstreckt und bei welcher die musikalische Terminologie als optimale Verbindungssprache zur Erklärung künstlerischer, menschlicher, intellektueller und emotionaler Phänomene herangezogen wird. Dies wurde nicht von ungefähr prägnant von Hoffmann in seiner berühmten, fast „axiomgleichen“ Formulierung über den Charakter von „Musik“ in *Beethovens Instrumentalmusik* auf den Punkt gebracht:

515 Gottfried: „Diz weiz ich wol, wan ich was dâ. [. . .] ich hân die fossiure erkant/ sît mînen eilif jâren ie/ und enkam ze Curnewâle nie.“ [Verse 17100 und 17136–17138; Das weiß ich genau, denn ich war dort. [. . .] Ich kenne diese Grotte/ schon seit meinem elften Lebensjahr/ und war trotzdem nie in Cornwall. (Krohn [siehe Anm. 513, S. 190 d. Arb.], Bd. 2, S. 430–435)] – Dalberg, S. 3f.: „Gern weilet die Seele an den dämmernden Bildern der Vorzeit, und wekt sie wie liebliche Träume aus der Vergangenheit Schoos./ Euch lieb' ich vor allen ihr Stunden der Weihe – ihr seligen Tage der Jugend, die ich in *Parthenope's* reizenden Fluhren durchlebte./ Einst saß ich bei der Felsen-Grotte *Possilippo's* am Ufer des Meeres [. . .]“ sowie S. 29: „Die Nymphe verschwand, mit ihr der süße Traum; ich erwachte, und mir blieb nur die Erinnerung: – *Daß auch ich einst in Elysium gewesen!*“ – Die abschließende Floskel erinnert wohl bewußt an das seit dem 17. Jahrhundert weit verbreitete geflügelte Wort „Et in Arcadia ego“ (hier vom griechischen in den italienischen Raum übertragen) und ist sogar in der Überschrift des zweiten Abschnitts von Hoffmanns *Kater Murr* anzutreffen („Lebenserfahrungen des Jünglings – Auch ich war in Arkadien. . .“); vgl. dazu die Erläuterungen von Hans-Joachim Kruse, in: *Gesammelte Werke* VI, S. 503 f.

516 Vgl. Krohn im Nachwort, Bd. 3, S. 306–317 („Anti-höfischer Bürgerstolz?“), insbes. S. 315 f.; Hannes Kästner: *Harfe und Schwert. Der höfische Spielmann bei Gottfried von Straßburg*. Tübingen 1981, insbes. S. 101–106 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, 30); Otto Langer: Der „Künstlerroman“ Gottfrieds – Protest bürgerlicher „Empfindsamkeit“ gegen höfisches „Tugendsystem“? In: *Euphorion* 68 (1974), S. 1–41; Johannes Mittenzwei: *Das Musikalische in der Literatur. Ein Überblick von Gottfried von Straßburg bis Brecht*. Halle 1962, insbes. S. 10.

## VI. Exkurs: Der Topos der Äolsharfe

„Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt und in der er alle *bestimmten* Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben.“ [Gesammelte Werke I („Beethovens Instrumentalmusik“ in den *Kreisleriana* I der Fantasiestücke), S. 49 bzw. Schriften zur Musik, S. 34 mit der geänderten Schlußpassage: „[. . .] und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.“]

Diese neue „Weltanschauung“ findet ihren umfassenden, quasi „programmatischen“ Ausdruck in Friedrich Schlegels *Athenäums*-Fragment Nr. 116, dessen Schlagwort von der „Universalpoesie“ ebenso auf Gattungen wie den Roman und das Drama zutrifft, in welchen Musikformen und -strukturen angewendet werden.<sup>517</sup>

„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, [. . .]. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. [. . .] Die romantische Poesie ist unter den Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist.“ [Schlegel, S. 90 f.]

Unter dem Einfluß von Friedrich Wilhelm Joseph (von) Schellings Natur- und Religionsphilosophie avanciert der Musiker im romantischen Musikroman zu einer Art „säkularem Priester“ und zum Vermittler zwischen dem Menschen und der tiefsten, versteckten Essenz der Natur. Der Philosophie obliegt hauptsächlich die Aufgabe der Wiederherstellung der ursprünglichen Harmonie von Natur und Freiheit, Bewußtsein und Unbewußtheit, Subjekt und Objekt [McCort, S. 33].

Der Musik, welche als System akustischer und mathematischer Beziehungen einen Bestandteil der kosmologischen Ordnung darstellt, kommt ebenfalls eine vermittelnde Rolle zu, indem sie mit dem Mikrokosmos der menschlichen Seele korrespondiert. Novalis nimmt mit dieser These aus seinen *Fragmenten* (1802), die zwischen dem die Natur nachahmenden Künstler und dem aus seinen inneren Anlagen schöpfenden Komponisten unterscheidet,<sup>518</sup> Schopenhauers Differenzierung vorweg [McCort, S. 34; siehe dazu Kap. D.I.1.2 d. Arb.]. So, wie bei Joseph Berglinger in den *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) von Wilhelm Heinrich Wackenroder [Wackenroder/Tieck, letztes Kapitel] als auch beim Titelhelden von Ludwig Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), weist sich die Figur des Musikers respektive Malers (bzw. des Künstlers aller Bereiche) im allgemeinen einerseits

517 Vgl. McCort, S. 32 f. – Zur wechselseitigen Beziehung auch Schlegel, S. 127 (*Athenäums*-Fragment Nr. 282): „Viele musikalische Kompositionen sind nur Übersetzungen des Gedichts in die Sprache der Musik.“

518 Novalis, S. 419, Fragment Nr. 226: „Der Musiker nimmt das Wesen seiner Kunst aus sich – auch nicht der leiseste Verdacht von Nachahmung kann ihn treffen. Dem Mahler scheint die sichtbare Natur überall vorzuarbeiten – durchaus sein unerreichbares Muster zu seyn –“

durch religiöse Kunstfrömmigkeit aus,<sup>519</sup> tritt sie andererseits als radikaler Verfechter ihrer Künstlerindividualität gegenüber bürgerlichen Sittlichkeitsnormen auf, wie es u. a. in Friedrich Schlegels fragmentarischem Roman *Lucinde* (1799) und bei den zahlreichen Künstlergestalten Jean Pauls und E. T. A. Hoffmanns zum Ausdruck kommt.

Betrachtet man die Renaissance der mittelalterlichen Gedankenwelt im Rahmen der romantischen Interpretation, findet sich in der „religiösen“ Erhebung der Künste derselbe Ansatz zu ihrer reformatorischen völkerübergreifenden Funktion, die sich in bewußter Opposition zur prosaischen Alltagswelt entwickelt und vom philiströsen Dasein in sich verkapselter soziologischer Schichten abgrenzen will. Nicht zuletzt Tiecks und Wackenroders „Kunstreligion“, insbesondere Wackenroders *Das merkwürdige musikalische Leben des Tonkünstlers Joseph Berglinger* (1797), dessen innerlich zerrissener Kapellmeister maßgeblichen Einfluß auf Hoffmanns Kreisler-Figur ausgeübt hat,<sup>520</sup> und Tiecks *Franz Sternbald*, ebneten den Weg zu einer übergreifenden „Reformbewegung“, welche zu einem gewandelten Weltverständnis mittels ästhetisch-moralischer „Läuterungen“ überleiten sollte.

Indem sich bei Dalberg durch die allegorische Einkleidung und mit dem Einblick ins Elysium als letzter Ruhestätte der „Seelen großer Tonkünstler“ zwar lediglich die Mahnung verknüpft, es ihnen gleichzutun, um „zu den Geheimnissen höherer Tonkunst geläutert“ zu werden, schlägt sein „allegorischer Traum“ von der Äolsharfe über die Einbindung traditioneller Schematismen und symbolischer Bilder den Bogen von Gottfrieds literarischen Ansätzen der Künstlerproblematik zu Hoffmanns stereotyper Wortwahl und Fachsprache, sobald diese Topoi berührt werden. Überdies hat Hoffmann selbst (wie im übrigen auch Carl Maria von Weber) einen entscheidenden Beitrag in Form eines „allegorischen Traumes“ geliefert, welcher in umgearbeiteter Fassung Eingang in die *Kreisleriana* gefunden hat und in Kap. C.VI.3. (im Zusammenhang mit Webers Text, zuvor abgehandelt in Kap. C.VI.2. d. Arb.) betrachtet werden wird.

---

519 Vgl. dazu Franz Sternbalds Argumentation gegenüber Rudolf Florestan [man beachte Robert Schumanns „alter ego“!], einem Musiker: „[...] so hast du mir schon oft gesagt, daß die Musik die erste, die unmittelbarste, die kühnste von allen Künsten sei, daß sie einzig das Herz habe, das auszusprechen, was man ihr anvertraut, da die übrigen ihren Auftrag immer nur halb ausrichten und das beste verschweigen: ich habe dir so oft recht geben müssen, aber, mein Freund, ich glaube darum doch, daß sich Musik, Poesie und Malerei oft die Hand bieten, ja daß sie oft ein und dasselbe auf ihren Wegen ausrichten können. [...] liegt nicht in einigen [Heiligengemälden] unendlich viele Musik, wie du es nennen willst. Ist in ihnen die Religion, das Heil der Welt, die Anbetung des Höchsten nicht wie in einem Kindergespräche offenbart und ausgedrückt?“ [Tieck, S. 281]

520 Für Wackenroder nennt Vietta [S. 359–367] im Kommentar zur historisch-kritischen Ausgabe als Vorläufer und mögliche literarische Vorlagen die Musikerromane: *Leben des berühmten Tonkünstlers Heinrich Wilhelm Gulden nachher genannt Guglielmo Enrico Fiorino* (Berlin 1779) von Johann Friedrich Reichardt, der im übrigen ein Freund und Förderer von Wackenroder war, und *Hildegard von Hohenthal* (Berlin 1795/6) von Wilhelm Heinse. Aus der Forschung zitiert Vietta Hinweise auf einen anderen möglich Einfluß: den autobiographischen Künstler-(nicht Musiker)Roman *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman* (Berlin 1785–90) von Karl Philipp Moritz. Außerdem gibt Vietta Literatur zu Wackenroders Wirkungsgeschichte in nachfolgenden Künstlerfiguren an, wie z. B. zu Hoffmanns Kreisler, Brentanos Uhrmacher Bogs, Grillparzers *Armen Spielmann* sowie Thomas Manns *Tonio Kröger* und *Doktor Faustus*; vgl. ebd. auch den sehr empfehlenswerten Abriss über „die Umwälzung in der Musikästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“.

VI. *Exkurs: Der Topos der Äolsharfe*

**Teil C**

**Trios**



# I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann

Als letztes soll Hoffmanns Klaviertrio in E-dur betrachtet werden, das im August 1809 in Bamberg entstanden ist. Beim ersten oberflächlichen Blick auf die formale Anlage weist es Analogien zur drei Jahre früher entstandenen Sinfonia in Es auf, ist jedoch bei näherer Hinsicht ungleich komplizierter konzipiert. Im übrigen zeichnet sich bei Hoffmann trotz der regen Tätigkeit als Musiker während der Bamberger Zeit (noch vor der „Glanzzeit“ des dortigen Theaters unter Holbein) bereits eine Tendenz zur Schriftstellerei ab, was darin begründet lag, daß dieselbe innerhalb der entspannten künstlerischen Aura ohne lästige juristische Verpflichtungen zunächst die finanziell vielversprechendere Zukunft darstellte.<sup>521</sup> Außerdem hatten die heftigen Zwistigkeiten mit dem Orchester ohnehin eine kreative Pause des Kapellmeisters erfordert, die er schöpferisch zu nutzen wußte.

## 1. Entstehung und Rezeption

Ein Eintrag im „Tagebuch für Oktober und November 1803“ vom 8. Oktober, der bereits im Zusammenhang mit der Sinfonie zitiert wurde [in Kap. A.II.1., S. 30; vgl. auch Anm. 33, S. 5 d. Arb.], läßt auf erste Beschäftigungen mit dem Plan eines Klaviertrios sowie auf die zunächst gewählten Vorbilder (Haydn für das Trio, Händel und Mozart in der Vokalmusik) schließen. Die Idee stammt demnach bereits aus der Ploczker Verbannungszeit, konnte jedoch erst sechs Jahre später in Bamberg, einer der für Hoffmanns Musik fruchtbarsten Schaffensperioden, in Angriff genommen werden, wie ein Eintrag im Schreibkalender vom 1. August 1809<sup>522</sup> – allerdings unter Angabe einer anderen Tonart, nämlich C-dur<sup>523</sup> – verrät.

521 Brief an Hitzig aus Bamberg vom 25.05.1809: „Ueberhaupt bin ich mit dem Orte meines Aufenthaltes sehr zufrieden, da er sich ganz dazu eignet ein ruhiges Künstlerleben zu führen, welches mir meine gänzliche Entfernung von dem Theater jezt verstatet und wozu mir die Eröffnung einer gewissen litterarisch künstlerischen Laufbahn eine nicht unangenehme Aussicht darbietet.“ [Briefwechsel I, S. 284]

522 Erster Beleg bereits im Tagebuch vom 25.05.1809: „Gute Vorsätze/Clavier Trios-/Neue Periode“. – Als stärkste äußere Anregung wirkte wohl die Aufstellung eines Flügels am 31.07.1809 (Tagebuch): „Das Pianoforte von Breitkopf und Haertel durch Goebhardt [Bamberger Buchhändler und Verleger] erhalten.“ [Vorwort zur Kammermusik von Friedrich Schnapp sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 117 und 123; Auflistung der Tagebuch-Aufzeichnungen vom August 1809 ebd., S. 123 f.] – Zur Verwendung des Terminus „Flügel“ bemerkt Lichtenhahn [S. 75] im Zusammenhang mit Hoffmanns Rezensionen, daß derselbe „noch um 1813/14 schwankt; der Begriff kann mitunter ohne die Spezifizierung ‚bekielter‘ Flügel noch auf das Cembalo bezogen sein; häufiger [...] steht er allerdings für den Hammerflügel.“

523 Schnapp: Dokumentenband, S. 35; vgl. dazu Jensch, S. 24 f.; zur fehlerhaften Überlieferung in Hans von Müllers Ausgabe der Tagebücher vgl. Allroggen: Verzeichnis, S. 78 – Auch Harich übernimmt den Druckfehler und bezeichnet die „nähere Berührung mit Dittmeyers [Bamberger Konzertmeister] Violinspiel, so wenig Hoffmann im allgemeinen von ihm begeistert war,“ als Anlaß zur Komposition. [Harich I, S. 135]

## I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann

Die mutmaßliche, doch unbestätigte Ablehnung der Drucklegung durch Hans Georg Nägeli in Zürich, welcher zu diesem Zeitpunkt bereits nur noch als Lektor in seinem ehemaligen Geschäft tätig war,<sup>524</sup> ließ das Werk erst im musikalischen Nachlaß von Hoffmanns Freund Julius Eduard Hitzig und sodann zwischen 1839 und 1846 in der Versenkung verschwinden. Hieronymus Truhn bemühte sich seit Herbst 1838 vergeblich sowohl um einen Verleger als auch um die Aufführung des Trios im Rahmen eines Leipziger Konzertes (März 1839), welche sogar Felix Mendelssohn-Bartholdy zu vermitteln suchte.<sup>525</sup> Es erfuhr auch nicht die in der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 08.03.1839 angekündigte Aufführung am 04.04.1839 in Berlin, weil es einer anderen Komposition Hoffmanns<sup>526</sup> weichen mußte. Im Verzeichnis der königlichen Bibliothek Berlin wird es unter dem Nachlaß gar nicht mehr angeführt.<sup>527</sup>

## 2. Zur Forschungslage

Die ältere Forschung spart erneut nicht mit extrem kritischen Worten über Hoffmanns „extravaganten“ Personalstil im Grand Trio E-dur, indem zumeist die Abweichungen vom klassischen Muster als Inkompetenz des Komponisten ausgelegt werden. Die Beurteilung erfolgt jedoch angesichts der Reife des Trios etwas vorsichtiger, indem die Leistung mit der Massenproduktion zeitgleicher Kollegen verglichen wird und Hoffmanns letztes erhaltenes kammermusikalisches Werk demgegenüber ausgesprochen vorteilhaft abschneidet, wie die spätere Analyse ausgewählter Beispiele noch erweisen wird.

Ellinger [S. 66] rügt „ungelenke Wendungen im Satze und Härten in der Stimmführung“, wenn er auch keineswegs den Eindruck vermitteln möchte, es handle sich hierbei lediglich um „Übungen eines Dilettanten“, und nicht so weit geht wie Berlioz, der die Werke Hoffmanns als „Musik eines Schriftstellers“ abtat, da er sich durch die übertriebene Stellungnahme des Hoffmann-Übersetzers Champfleury herausgefordert sah, welcher behauptet hatte, daß „das erste von Hoffmanns sechs italienischen Duetten in wenigen Takten mehr Melodie enthalte als die sämtlichen Werke des Herrn Berlioz“ (1856). Ansonsten rühmt Ellinger gleichfalls den „Geist Hoffmanns“ im Gehalt der Kompositionen aufgrund überraschender „Feinheiten der Auffassung“, welche ihn beispielsweise über die Ergüsse eines B. A. Weber oder Friedrich Schneider erheben. Für einen Vergleich schlägt Ellinger „Geister dritten und vierten Ranges“ vor, wie Johann Baptist Cramer in bezug auf die Sonaten und Johann Nepomuk Hummel sowie Georg Onslow im Hinblick auf das Harfenquintett [siehe Kap. B.II.2. und B.V.1. d. Arb.].

524 Vgl. Rainer Lewandowskis Text im Begleitheft zur Einspielung des E-dur-Trios am Bamberger E. T. A. Hoffmann-Theater [Aufzeichnungen aus Festveranstaltungen und für Theaterproduktionen im Rahmen des E. T. A. Hoffmann-Jahres 1996].

525 Brief von Hitzig an Truhn vom 20.01.1839: „[...] es wird nun doch dabei bleiben, wie Sie gleich anfangs anriethen, in Leipzig mit dem Concerte aus Hoffmannischen Compositionen zu beginnen. Vieuxtemps und Servais verließen bei Thalbergs Ankunft Berlin, mit diesem ist schwerlich etwas anzufangen; er ist Klaviervirtuose im engsten Sinne des Wortes, und wird sich nicht zu Gunsten einer Composition wie das Hoffmannsche *E-dur-Trio* seiner modernen, brillanten Fertigkeit begeben mögen. Dieß ist auch Mendelssohn's Meinung von dem ich eben einen Brief habe. Er will alles für das Concert in Leipzig thun was in seinen Kräften, und das ist nicht wenig. Später ließe sich's denn auch wohl in Berlin machen.“ [Vorwort zur Kammermusik von Schnapp, zitiert nach Hoffmanns Briefwechsel, hg. von Hans von Müller, 3. Heft, Berlin 1912]

526 Nämlich dem Schlachtgesang aus dem *Kreuz an der Ostsee* nach Zacharias Werner [Jensch, S. 25]; Schnapp beruft sich im Vorwort zur Kammermusik auf die anonyme Besprechung in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung Nr. 15 vom 10.04.1838 sowie auf die Rezension von Oswald Lorenz in der Neuen Zeitschrift für Musik Nr. 32 vom 19.04.1838.

527 Jensch, S. 25 f.; zum genaueren Verbleib des Autographen vgl. Schnapps Vorwort zur Kammermusik.

Jensch [S. 34] lehnt für eine historische Einordnung der Hoffmannschen Kammermusik die klassischen Vorbilder, insbesondere Beethoven, als ungebührlichen Maßstab ab und erinnert stattdessen an die „zahlreichen Mitläufer, Zeitgenossen und Gefolgsleute der Wiener Klassiker, [. . .] Namen wie Gyrowetz, Hummel, Clementi, Dussek, Koželuch, Pleyel, Steibelt, Reicha, Wölfl u. a. m.“. Deren Produktion beherrschte damals, wie die zahlreichen Besprechungen der AMZ belegen, nur deshalb den Markt, weil es sich um leicht spielbare Unterhaltungsmusik für Amateure handelte, also zweckgebundene Funktionsmusik nach dem Geschmack der Adressaten. Hoffmanns Werke sind davon allerdings durchaus wegen ihres höheren Anspruchs und theoretisch fundierten Unterbaus abzugrenzen.<sup>528</sup> Jensch vermeintliche „Wiederentdeckung“ (1919/20)<sup>529</sup> des aus dem Nachlaß verschwundenen E-dur-Trios in einer Abschrift der Breslauer Stadtbibliothek ermöglichte eine Neubeurteilung von Hoffmanns kompositorischem Entwicklungsstand. Nach längeren Erörterungen zum Schicksal des Werkes und Spekulationen über den zwischenzeitlichen Verbleib bemüht sich Jensch [S. 23] um eine objektive Analyse des Trios, welches „alle Tugenden und Fehler der musikalischen Schreibweise Hoffmanns enthält“. Dennoch fällt seine Betrachtung vereinzelt unmotiviert geringschätzig aus und verurteilt vermeintliche Schwächen wie die übermäßige „Vorliebe für kontrapunktische Betätigung“ und „Neigung zu fugierter Behandlung“ (sogar in den Opern) allzustark [ebd., S. 35], was ihn unsensibel werden läßt für die gerade dadurch entstandenen formalen Besonderheiten in Hoffmanns Personalstil. Die historische Eingliederung am Schluß des Aufsatzes will aber im Blick auf die Entstehungszeit des Grand Trios versöhnen und hebt die Überwindung der bei den „unbedeutenderen Zeitgenossen zum Überdruß beliebte[n] Themenbildung aus zerlegten Dreiklängen“ hervor. Außerdem bescheinigt Jensch dem formalen Aufbau des Scherzos (stellvertretend für das Haydn-Mozartsche Menuett) „romantische Tendenzen“ sowie eine fortschrittliche „Emanzipierung der Streicher“ von der „Diktatur des Klaviers“, wie sie noch bei Haydn praktiziert wurde [Jensch, S. 34 f.]. Auch Mersmann [S. 13] bewertet die freie klangliche „Gegenüberstellung von Streichern und Klavier“ als „wirkungsvollen Höhepunkt“.<sup>530</sup>

Kroll [Musiker, S. 104] lobt die kurzen und eindeutigen Themen und deren gefälligere Verarbeitung als in den Klaviersonaten, wobei auch der dort noch recht unbeholfene Klaviersatz einer beachtlichen Virtuosität weiche. Außerdem sei Hoffmanns deutliches Bestreben erkennbar, „alle Teile seines Werkes *einer* musikalischen Idee unterzuordnen“, demzufolge wie in der Sinfonie „Besonnenheit“ durch die „Einheit“ der Themen sowie der Sätze an sich walten zu lassen, was noch belegt werden wird.<sup>531</sup>

Für Greeff [S. 186 f.] erweist sich das Trio als „virtuos, spielerisch und durchaus musikan-tisch“, das den hohen Rang innerhalb von Hoffmanns Gesamtwerk durch seine sorgfältige satztechnische Arbeit und die vielfältige Ausnutzung des thematischen Materials belege und merklich „nach Vertiefung des geistigen Gehaltes“ strebe, womit es weit über die Tagesproduktion der damaligen Zeit hinausreiche. Hoffmanns „Vorliebe für eine gewisse Mystifikation und versteckte thematische Beziehungen“ sowie sein „sehr stark verfeinerter Klangsinn“ rückten ihn sogar in die Nähe Robert Schumanns, wie er auch den virtuoseren Weberschen Klavierstil vorwegnehme [ebd.].

528 Auch Greeff [S. 187] spricht Hoffmanns Trio „stärkere Substanz“, „ernsteres Wollen“ und „größere satztechnische Meisterschaft“ im Vergleich mit Komponisten wie Gyrowetz, Dussek und Hummel zu.

529 Kroll [Musiker, S. 103] bemerkt dazu, daß Hans von Müller schon Ende 1913 das Werk bei C. G. Böhrner in Leipzig nachgewiesen habe.

530 Zur Gleichberechtigung und zum Funktionstausch der Stimmen vgl. auch Leyendecker, S. 144.

531 Vgl. Leyendecker, S. 142.

## I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann

In seinem Festvortrag über den Musiker Hoffmann erklärt Schnapp [Vortrag, S. 13] das Grand Trio, das „trotz allen Bemühungen keinen Verleger fand“, zum „Höhepunkt im kammermusikalischen Schaffen Hoffmanns“, leider ohne dies weiter auszuführen. Schulze [S. 101] zitiert in der Hauptsache aus der älteren Literatur ohne eigene Wertung und erschöpft sich in zweifelhaften Interpretationen der Sonatenformen in den Ecksätzen, die ihn zu dem Schluß kommen lassen, den „Höhepunkt und Abschluß“ von Hoffmanns Kammermusikschaffen vor sich zu haben.

Leyendecker [S. 143] untersucht ausschließlich den ersten Satz des Trios entgegen seiner Ankündigung einer „eingehenden Modellstudie“ [ebd., S. 138] mit einer akribischen Analyse der motivischen Sachverhalte und Modulationsvorgänge. Er sieht einen entscheidenden Fortschritt in der Entwicklung einer individuellen Formauffassung (insbesondere der harmonischen Verschärfung und der Raumentfaltung der Instrumentalstimmen), einer „Hoffmannsprache“, welche das „Epigonale seiner früheren Werke“ überwinde [ebd., S. 143].

Die Frage nach einem unmittelbaren Einfluß der gleichzeitig entstandenen Beethovenschen Trios op. 70 wird allgemein verneint, da Hoffmann die Werke nicht vor 1810<sup>532</sup> zur Begutachtung vorlagen und er seine Rezension erst 1813 verfaßt habe. Die eigenen Trios wurden zwischen 1803 und 1809 komponiert, so daß Jensch für eine vergleichende Betrachtung eher Beethovens drei Klaviertrios op. 1, die weiter unten betrachtet werden [Kap. C.IV.2.], oder auch das Klarinetten trio op. 11 heranzuziehen vorschlägt. Hoffmanns eigene Angabe, daß Haydn sein Vorbild sein solle, wird größtenteils in der Forschung widerlegt, wenn nicht gleich von vornherein völlig ausgeschlossen.<sup>533</sup>

## 3. Analyse

Zur Bezeichnung „Grand Trio“<sup>534</sup> äußert sich Hoffmann selbst in einem Schreiben an Nägeli vom 23.08.1809:

„[...] So wie ich schon im letzten Briefe erwähnte [Brief nicht erhalten] habe ich mich an die Ausarbeitung von ClavierTrios gemacht und übersende Ew. Wohlgebohren in der Anlage das erst fertig gewordene mit der gehorsamsten Bitte

532 Schnapp führt im Vorwort zur Kammermusik aus, daß Beethovens Trios erst im 1. Intelligenz-Blatt zur AMZ (Oktober 1809) von Breitkopf & Härtel unter den neu erschienenen Musikalien angezeigt worden sind, während Hoffmanns Trio bereits am 25.08.1809 vollendet war.

533 Jensch, S. 33 f.; Greeff, S. 186; Leyendecker, S. 140 – Dieser Haltung widerspricht zumindest im Hinblick auf das Scherzo die jüngste Studie von Markx [S. 48]: „Daß Haydn, wie Hoffmann in Zusammenhang mit dem Trio bemerkte, sein ‚Meister‘ war, zeigen nicht nur einige kompositorische Raffinessen (wie z. B. die Umdeutung eines Eröffnungs- zu einem Schlußmotiv), sondern wird auch aus der Übernahme der Idee, die Gestaltungsweise selbst in scherzhaft-spielerischer Weise zum Gegenstand der Komposition zu machen, ersichtlich.“

534 Jensch [S. 35] zitiert einen Auszug aus der Besprechung eines Trios von Gyrowetz in der AMZ von 1806 (S. 751), in welchem sich der Autor über die modischen Unarten der Gattungsbezeichnungen ausläßt: „Es fängt jetzt an herrschender Gebrauch zu werden, diejenigen Klavierstücke, welche mit einigen andern Instrumenten nur einigermaßen obligat begleitet sind, Trio, Quartett u. s. w. zu betiteln, auch weil, wenn sie von langer Ausdehnung sind, noch das Wörtchen ‚grand‘ hinzuzufügen. Man weiß, daß ersteres geschieht, um anzuzeigen, das Werk sey nicht eine gewöhnliche Sonate mit Begleitung, sondern es sey den übrigen Stimmen gewissermaßen gleiches Recht mit dem Klavier eingeräumt und ihnen unter sich eine genauere Verbindung gegeben. Aber wie viele Stücke haben jene Titel, und gleichwohl führt das Pianoforte allein die Hauptstimme und die übrigen sind mehr begleitend! Es möchte daher doch wohl besser seyn, in solchen Fällen den allgemein beliebten, die Gattung selbst mehr charakterisierenden, und überdies das Trio, Quatuor etc. ja auch in sich begreifenden Namen SONATE beizubehalten!“

es wenn es zu Ihrer Zufriedenheit ausgefallen ist in Verlag zu nehmen. Es ist **von ziemlichen Umfange und sehr ausgearbeitet [recte!]** weshalb es wohl den Nahmen *Grand Trio*, den ich auf den Titel zu setzen wagte verdienen möchte; ohne übertriebene Schwierigkeiten hat es doch **Passagen in denen sich der Clavierspieler zeigen kann**, und in dieser Hinsicht, sollt' ich meinen, würde es den Erfordernissen die Sie mir bey der Composition solcher Stücke aufgestellt haben entsprechen – [...]“ [Schnapp: Dokumentenband, S. 124 – fettgedruckte Hervorhebungen von d. Verfasserin]

Mit der Ausdehnung und dem klaviertechnischen Niveau des Werkes sowie der eingängigen Melodik<sup>535</sup> glaubte er den Anforderungen des Verlages an diese Gattung Genüge geleistet zu haben, doch wußte er wohl um die gelegentliche Befremdung gegenüber den Besonderheiten seines kompositorischen Stils, wenn er gleichzeitig von einer ihm „eigne[n] Manier“ spricht, die andere Ansprüche an eine Komposition stelle:

„[...] Ich sende der Handlung ein Klavier-Trio mit dem dringenden Wunsche, es verlegt zu sehen, weil es mir **gut und effectvoll** scheint, jedoch bin ich in Wahrheit ängstlich doch wieder den aufgestellten Erfordernissen nicht vollkommen genügt zu haben, unerachtet ich es mir angelegen seyn ließ, **gesangvoll und fließend** zu schreiben, welches mir nach meiner indi[vi]duellen Ueberzeugung geglückt zu seyn scheint, wiewohl **eine mir nun einmal eigne Manier** – die Ew. Wohlgebohren auch gewiß nicht entfernen wollen, indem doch ein Jeder sich selbst aussprechen muß – wieder nicht verleugnet ist. Verfahren Ew. Wohlgebohren nicht zu strenge mit mir, und finden Sie das Trio verlagswürdig, so werde ich jezt zum ersten Mal nicht in einer Hoffnung, die auf die Verbesserung meiner drückenden Lage einen so mächtigen Einfluß hat, nicht getäuscht werden. [...]“ [Einlage zum Brief vom 23.08.1809 in Schnapp: Dokumentenband, S. 125 – fettgedruckte Hervorhebungen von d. Verfasserin]

Daß dieses personalstilistische Element vordringlich in der Kombination der motivischen Grundelemente, ja des gesamten verfügbaren „musikalischen Materials“ (einschließlich Ornamentik, Artikulation, Rhythmik, Dynamik und dergleichen mehr) begründet liegt, wird im Verlauf dieser disziplinübergreifenden Studie nunmehr auch das zentrale Indiz für die Behandlung des „literarischen Materials“ bei Hoffmann liefern.<sup>536</sup>

### 3.1 *Allegro moderato* (C, E)

#### Exposition

Das auf Anhieb auffälligste Merkmal der Hoffmannschen Themenbildung ist einmal mehr die problematische Bestimmung des Periodenbaus. Greeff [S. 187] erkennt in dem viertaktigen

<sup>535</sup> Gesangliche, fließende Melodien sind dagegen nun gerade in Hoffmanns Klavierwerken, insbesondere bei den Sonaten, weniger anzutreffen. Jensch [S. 34] überträgt ausgerechnet Pfitzners Begeisterung über die Schönheit der Melodik in Hoffmanns *Undine* auf das Klaviertrio, dort aber bezieht er sich nicht einmal auf die Cellokantilene der langsamen Einleitung zum Finale, sondern auf das unruhige zweite Thema des ersten Satzes.

<sup>536</sup> Dies hebt Allroggen [Grove, S. 623] gleichfalls bei der Betrachtung von Hoffmanns Melodik hervor: “Although Hoffmann could write melodies of seductive beauty (e.g. ‘Abendlüftchen schweben’, no. 7 of *Undine*), his strength lay more in the ability to vary and develop material than in the initial inspiration. As Jean Giraud remarked: ‘Is the predominance of combinatory art not a common trait of his musical and literary creations?’.”

## I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann

Cellosolo und dessen „einhämmernder“ zweimaliger Wiederholung, zuletzt im Unisono, eine Andeutung auf „polyphone Arbeit“. Jensch [S. 29] dagegen will zunächst „das bekannte Sonatenschema [. . .] treulich gewahrt“ wissen, doch bemerkt er sogleich das fugenhafte Gepräge des ersten Themas, dessen „polyphon-harmonisch schillernde[r] Charakter“ von Violine und Klavier aufgenommen wird.<sup>537</sup> Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 223] baut diesen Gedanken aus und überträgt das Dux-Comes-Verhältnis der Fuge direkt auf die formale Einheit des Hauptsatzes (6+6+6 Takte) und die Beziehung der Stimmensätze untereinander.

Braun [S. 470] verweist auf die kontrapunktische Quart-Quint-Intervallik des ersten Themas wie des Seitensatzes als „elementarste Form eines kanonischen Soggettos“ laut Marpurgs *Abhandlung von der Fuge* und die kammermusikalische „traditionelle Klangsteigerung mittels sukzessiver Stimmenvermehrung“, die den Charakter einer „Fugenexposition“ ausmacht. In der für Hoffmann typischen Manier, ein Thema gleich nach seiner Präsentation zu verwandeln, zu rhythmisieren oder zu verkürzen, also einer „Verarbeitung schon im Soggetto“, sieht Braun einen „neuartigen Ansatz zum Fugieren“, der Hoffmann „fast zwangsläufig zum Vertreter der *entwickelnden Variation*“ werden läßt.<sup>538</sup>

Leyendecker [S. 141 f.] unterstreicht dabei, daß das erste Thema „alle Merkmale eines prägnant konstruierten, in [der] Dominante modulierenden Fugenthemas“ aufweise,<sup>539</sup> wie auch die instrumentalen Einsätze dem Expositionsschema der Fuge entsprächen.<sup>540</sup> Die ungewöhnliche Periodenbildung (3+3+4) der „Fugenexposition“, die bei der dritten Wiederholung des ersten Themas den dritten Takt auf zwei Takte mit auffüllendem Passagenwerk im Klavier dehnt und auf diese Weise mit der Virtuosität der klassischen Homophonie verbindet,<sup>541</sup> legt Leyendecker ebenso wie das „unruhige“ Verharren auf dem Leitton „ais“ aus Takt 3 als von Hoffmann bewußt inszenierte „Zwiespältigkeit“ beziehungsweise „Unentschiedenheit“ zwischen „Fugen- oder Sonatenhauptsatzthema“ aus [ebd., S. 141].

Allerdings liegt meines Erachtens gerade hierin das häufige Mißverständnis der kompositorischen „Konstrukte“ Hoffmanns: Es handelt sich bei ihm nur bedingt um ein formales Denken in Perioden oder Phrasen, stattdessen treibt er sein „Baukastenprinzip“ auf die Spitze. Wer versucht, konkret umrissene „Themen“ auszumachen, sieht sich vor das Problem gestellt, daß lediglich frei kombinierbare Motivfragmente vorliegen, oftmals sogar rein transitorischen oder ornamentalen Charakters, deren Unterschied darin besteht, daß bei Hoffmann selbst Tonskalen und Begleitelemente auf gewisse Art „thematisch“ besetzt sind.

537 Die Klavierbegleitung in gebrochenen Akkorden nennt Jensch [S. 29] dabei bereits „eine echt romantische Ausgeburt“, obwohl das Zurücktreten der Streicher in der folgenden glanzvollen Pianistenpassage eher daran erinnere, daß man sich seinerzeit „erst an der Schwelle zu jener Entwicklung der Klaviertriokomposition [befinde], wo sich das Klavier entschließt, von seiner dominierenden Stellung langsam herabzusteigen“. Diese Ansicht steht im Gegensatz zu Jenschs abschließenden Bemerkungen über die Fortschrittlichkeit des Trios in der Behandlung der Instrumente als selbständige Stimmen; siehe dazu Kap. C.I.2., S. 199.

538 Vgl. dazu die Äußerungen der Forschung zu Hoffmanns Sinfonie, insbes. in Keils Beiträgen.

539 „[. . .] die klare Bewegungstendenz großer fallender Intervalle zum unteren Ton des Oktavraums als Tiefpunkt, klar als ‚Themenkopf‘ erkennbar, die stufenweise Auffüllung, rhythmisch sich verdichtend, mit dem Anstieg zur Mitte, dem Quintton, und dem stilgerecht vorausgehenden Triller auf der ‚lydischen‘ Quarte als Leitton zum Dominantgrundton bekräftigen diese Deutung.“ [Leyendecker, S. 141]

540 „[. . .] 1. Einsatz im Violoncello Solo in der Tonika, 2. Einsatz: Violine in der Dominante, 3. Einsatz: Tonika, Klavier Unisono mit Violine und Violoncello.“ [Ebd., S. 141]

541 „Klassischen Meistern ebenbürtig wird der feinsinnige Übergang von Takt 10 nach 11 gestaltet: Die gezackte Tendenz von Motiv B wird im Bewegungsablauf der Klavierkaskaden in Takt 9 und 10 vorweggenommen. Im Vergleich der Motive A und B wird das ‚klassische Denken‘ in der Idee der Einheit des Gegensatzes und der des Kräfteausgleichs hörbar.“ [Ebd., S. 142] – Über die „klassische Einheit“ konträrer Themen wird im Rückgriff auf die Erkenntnisse der Sinfonie-Analyse noch zu sprechen sein.

Deshalb äußert sich Jensch [S. 29] abfällig über eine „höchst fatale Phrase“ aus Takt 13 ff. (mehroktavische Tonleiterläufe), während Greeff [S. 188] immerhin die Überleitungsmotivik als für Hoffmann „thematisch charakteristisch“ anerkennt, ihr jedoch eine „substanziell geringe Bedeutung“ beimißt. Tatsächlich wird aber die thematische Bedeutung gerade solcher Phrasen und Wendungen in der Regel verkannt: Sie wirken durchaus substanzbildend als Abspaltungen und zentrale Träger der Motivvariation!

Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 226–228] führt Hoffmanns Prinzip der „entwickelnden Variation“ näher aus und beschreibt die Verwandlung des ersten Themas in der Überleitung zum Seitensatz (ab T. 33), wo es mit Elementen verbunden erscheint, welche die synkopische Einführung des zweiten Themas vorbereiten.<sup>542</sup> Die etwas verwirrend dargelegte motivische Entwicklung umschreibt in Wirklichkeit einen Sachverhalt, der eher als Umkehrung des ersten Themas in das zweite Thema zu beschreiben wäre. Bisher wurde nämlich lediglich bei Greeff verhalten angedeutet,<sup>543</sup> daß ebenso wie in der Sinfonie die Hauptthemen sowohl der einzelnen Sätze als auch der Sätze unter sich voneinander abgeleitet sind, sei es durch Abspaltung, Umkehrung oder – besonders hier im Trio – durch Krebsfiguren und Spiegelungen. Verdeckte Reprisen, verschleierte Übergänge und verschachtelte Themenkombinationen tragen ihr übriges dazu bei, ein vertikales wie horizontales Netz aus Motivbausteinen zu weben, was die folgende eingehende Analyse veranschaulichen soll [siehe Schemata ab S. 418 im Anhang d. Arb.].

Das erste Thema A des *Allegro moderato* (C, E) tritt, wie es von Keil exemplarisch für die „entwickelnde Variation“ herangezogen, aber nicht in seiner funktionalen Konsequenz für die weitere motivische Entwicklung spezifiziert wird, in zahlreichen Varianten auf. Nach seinem ersten Erscheinen erfährt eigentlich nur der erste Takt [a1], teilweise noch die erste Hälfte des zweiten Taktes [a2], eine richtige motivische Verarbeitung [siehe Schema ab S. 418 im Anhang d. Arb.].



### Notenbeispiel 82

Bereits in Takt 11 wird der erste Takt rhythmisch gestrafft und durch eine Art „Rakete“ ergänzt [A\*], in Takt 19 wird diese Themenvariante auf den rhythmisch verkürzten ersten Takt beschränkt [a\*], später in der Durchführung (T. 107 f.) sogar nur auf dessen rhythmische Floskel der zweiten Takthälfte [\*], in welcher Gestalt sie im übrigen auch im Finalsatz signifikant wieder auftauchen wird.



### Notenbeispiele 83 und 84

542 Leyendecker [S. 144] spricht von einem „variativen Prinzip“, das „mit zunehmender Zielstrebigkeit in den Seitensatz führt“.

543 „Die rhythmische Prägnanz dieses Themas wird noch gesteigert in der Struktur des zweiten Themas. Dasselbe synkopierte Motiv wird dort zur eigentlich treibenden Kraft, [...]“ [Greeff, S. 188]

## I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann

Die Takte 49 ff. [A'] und 53 ff. [a1 + a2'] bringen wieder eine längere Variante des ersten Themas, einmal in abgewandelter Intervallik, zum anderen in rhythmisierter Form, die weiter sequenziert wird:

49 bzw. 50

Vc bzw. VI

53

f

p

### Notenspiele 85 und 86

Die interessanteste Ausprägung wird in Takt 74 ff. präsentiert [Notenspiel 87], wenn Thema A auf seine minimalste Komponente [a1'] reduziert, nämlich den Sextsprung abwärts, auftritt und eine banal wirkende Schlußformel als Anhängsel erhält, das [AC] genannt werden soll, da es für den Nachsatz des ersten Themas im Finale (T. 30 ff., siehe Kreuzmarkierungen im folgenden Notenspiel) an Bedeutung gewinnen wird [Notenspiel 116]. Da diese Passage im Kopfsatz nur einmal scheinbar zusammenhangslos auftaucht und stattdessen zum festen Bestandteil des „Jonglierens“ mit drei Themen im dritten Satz avanciert, wird ein bereits in der Es-dur-Sinfonie erfolgreich eingesetztes Strukturprinzip ausgebaut und – wie noch zu zeigen sein wird – durch kontrapunktische Verschachtelungen und Stimmentausch im Finale perfektioniert werden.

74

Pfte

dolce

x x x x

### Notenspiel 87

Das zweite Thema B wird nach den von Jensch despektierlich gerügten „fatalen Phrasen“ (T. 13 ff.), die jedoch über eben demselben Triller-Orgelpunkt [ $OP$ ]<sup>544</sup> den As-dur-Teil der Durchführung einleiten werden (ab T. 92),<sup>544</sup> unmittelbar im Anschluß an eine bedeutsam wirkende Generalpause vorgestellt. Die Dominante H-dur „schleicht“ sich über ihre Quinte fis „pseudoauftaktisch“ im Klavier ein (Halbe und drei Viertel in Oktaven) [ü], nimmt gewissermaßen auf drei Achteln in den Streichern „Anlauf“ [3], um dann erst mit jenen Achteln auftaktisch in das zweite Thema „einzuspringen“ (T. 33 ff.) [Notenspiel 88]. Eine ähnliche Methode der synkopischen oder orgelpunktartigen Überleitung wird auch im zweiten und dritten Satz bei der Einleitung des zweiten Themas und zwischen den Durchführungsteilen zu beobachten sein.

544 Dort bezeichnet Jensch [S. 30 f.] sie als „Verlegenheitsmotiv“, das im Anschluß an die mysteriöse Chromatik „wie ein Strahl kalten Wassers wirkt“, „in seiner behaglichen Ausdehnung doppelt peinlich berührt und die Stimmung für die folgende Arbeit der eigentlichen Durchführung ernstlich gefährdet“.

**Notenbeispiel 88**

Jensch leitet die „Farblosigkeit“ der Themengestalt aus Hoffmanns theoretischen Beschäftigungen her,<sup>545</sup> ohne zu berücksichtigen, daß das zweite Thema sozusagen das „tänzerische“ Gegenstück zum ersten darstellt und dessen Melodieverlauf (allerdings nicht in durchweg identischer Intervallstruktur) umkehrt! Hieraus jedoch wie Allroggen eine Art „Monothematik“ abzuleiten, die der Wiederkehr des ersten Themas in Dur aus dem Kopfsatz des Harfenquintetts entspreche und die das zweite Thema aus der Motivfragmentierung und Neu- deutung des anfänglichen motivischen Materials kaum hervortreten lasse, ist stark überinterpretiert [Allroggen: Grove, S. 623]. Die Themen sind zwar eng verwandt, aber ihr Einsatz ist deutlich getrennt, allein schon durch die Generalpausenzäsur und die überleitenden Dreiton- Motive [ü und 3]. Leyendecker [S. 144] erkennt dagegen im klassischen Periodenbau „eine übergeordnete Einheit zum ersten Thema“, welche sich in den „konstitutiven Quartsprüngen“ zeige.<sup>546</sup>

**Notenbeispiel 89**

Thema B unterteilt sich gleichfalls während der folgenden kontrapunktischen Verarbeitungen in einen hauptsächlich variierten ersten Takt (T. 35) [b1] und einen unabhängig davon modifizierten zweiten (T. 36) [b2], welcher sogleich bei der ab Takt 44 f. einsetzenden Wiederholung des B-Themas rhythmisiert (T. 46) [b2'] und nach h-moll führend nochmals nachge- setzt wird (T. 47). Unerwartet zieht der kanonische Einsatz des B-Themas sofort im Anschluß denjenigen des A-Themas ab Takt 48 nach sich, und zwar in G-dur. Das von Jensch [S. 30] und Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 225] als „polkaartiges“ Gebilde<sup>547</sup> bezeichnete Motiv setzt lediglich den Rhythmus des B-Themas fort und führt zurück zum A-Thema (T. 70 ff.) mit dem bereits besprochenen AC-Anhängsel (T. 75/77) [Notenbeispiel 87].

545 „Auch dieses Thema muß sich, obwohl es sich seinem Wesen nach nicht dazu eignet, eine primitive kon- trapunktische Bearbeitung gefallen lassen, die dem Theoretiker in Hoffmann vielleicht ein selbstzufriedenes Lächeln entlockt haben mag, in der aufgezeichneten Form aber auf den Hörer reichlich steif und zopfig wirkt.“ [Jensch, S. 30]

546 „Auch hier findet sich Eigenwilligkeit, die verdeutlicht, daß Hoffmann die Sonatenform nicht als Schema, sondern als Medium dialektischer Bewältigung begreift, die erst durch individuelle Prägung gerechtfertigt erscheint; [...]“ [Leyendecker, S. 144]

547 Jensch [ebd.] relativiert sein abwertendes Urteil im Hinblick auf „ähnliche Bildungen in C. M. v. Webers Kam- mermusik“.

## Durchführung

Hoffmann kombiniert in der für seine Verhältnisse ungewöhnlich langen dreiteiligen Durchführung die Themen in immer raffinierterer Weise, welche in den folgenden Sätzen sogar noch gesteigert wird. Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 229] weist darauf hin, daß sich die Durchführung harmonisch vom Anfang in As-dur (Vorzeichnung in T. 92) über die Parallele cis-moll in der Mitte (T. 115 ff.) nach C-dur am Ende (T. 145 ff.) bewegt und demnach die obere und untere Großterz-Mediante von E-dur berührt. Die Überleitung zur Durchführung verläuft ausgesprochen zögerlich, Jensch [S. 30] spricht von einem „furchtsam-tastenden Frage- und Antwortspiel zwischen Streichern und Klavier“ und unterstellt der Passage – gewiß nicht ohne einen Seitenblick auf Hoffmanns literarisches „Schauergeschichten“-Image – einen „unheimlich-gespensische[n] Charakter“.

Die chromatisch in Sekundschritten pendelnde Einleitung der Takte 82–91 [ $\flat/\sharp/\times/2$ ] arbeitet sich über einen modulierenden Bereich mit starkem Vorzeichenwechsel und enharmonischen Umdeutungen zu einem in As-dur notierten Es-Dur-Teil (ab T. 92) vor. Hier kommen, wie bereits erwähnt, die modulierenden Überleitungsskalen aus Takt 13 ff. erneut zum Einsatz und tasten sich über Sekundakkorde [2] zum „Durchführungskern“ (ab T. 102) vor, welcher das aus Takt 19 ff. bekannte, rhythmisch stark verkürzte A-Thema [a\*] [Notenbeispiel 84] ab Takt 107 imitatorisch noch weiter in eine abschließende punktierte Floskel [\*] zerlegt.



### Notenbeispiel 90

Nach dieser maximalen Reduktion der A-Thematik wendet sich die Durchführung der Kombination beider Hauptthemen über enharmonische Verwechslung von as-moll(/gis-moll)/H-dur nach E-dur zu.<sup>548</sup>

Wie eng die Verknüpfung der beiden Themen gewoben ist, ergibt die versuchsweise erstellte Umkehrung des A-Themas, welche zwar keine durchgängig notengetreue Abbildung des B-Themas liefert, dessen zweiter Takt [a2] (T. 2) [Notenbeispiel 82] sich jedoch zumindest in seiner Umkehrung mit der zweiten Hälfte des ersten Taktes [b1] und der ersten Hälfte des zweiten [b2] (T. 35 f.) deckt [Notenbeispiel 88]. Die Verwandtschaft der beiden Themen knüpft sich noch enger durch jeweils eingeschobene, nur scheinbar unbedeutende Fülltakte, die zueinander im Krebsverhältnis stehen und sonst an keiner Stelle (außer natürlich in der Reprise) wiederauftauchen: Thema A erfährt bereits bei seiner ersten Wiederaufnahme in der Exposition (T. 4 ff., Violine) eine Erweiterung [x] (T. 6), welche, in den Krebs versetzt, den um einen Einschub [y] ergänzten B-Teil (T. 113, 2. Hälfte und T. 114, Klavier-Oberstimme, zuvor in T. 109 ff. bereits in der ersten Violine), gekoppelt mit dem A-Motiv [a1] in den Streichern, ergibt.

548 Vgl. Leyendecker, S. 146: „Die motivische Verarbeitung ist auf Abrundung der Großform konzentriert: Das unscheinbar auftaktige Klein-Sekundmotiv, welches die Exposition beschloß, wird als Brücke genutzt, um in die unbekannte ‚Landschaft‘ der Durchführung zu leiten. [...] Auch hier weist Hoffmann über die Wiener Klassik hinaus. Die durch die Harmonik bewirkte Statik führt in emotionale Bereiche ‚romantischen Geistes‘, die vorübergehend die formale Struktur vergessen lassen, ohne die formale Konzentration zu zerstören.“ - Siehe dazu auch Anm. 41, S. 7 d. Arb.

VI

Pfte

4

112

*p*

*p*

### Notenbeispiele 91 und 92

Daß es sich dabei wirklich um Bestandteile der Hauptthemen handelt, beweist ihre Hintereinanderschaltung [xy] nach dem A- und vor dem B-Thema in den Streichern in Takt 147.<sup>549</sup> So löst die Durchführung auf, was gleich zu Beginn der Exposition durch die x-Erweiterung „kryptisch“ erscheint. Die eigentlich nicht zwingend erforderliche Zwischenfüllung der Motive [x] und [y] erweist sich erst als logisch, indem besonders das letztere an den Beginn des C-Themas im Finalsatz [Notenbeispiel 117, T. 90], das dort eine umfassende Bedeutung erlangen wird, anklingt. Eine ähnliche spätere Entschlüsselung zunächst befremdend wirkender Fülltakte und motivisch unbekannter Einschübe wurde, wie bereits ausgeführt, von Hoffmann in seiner Sinfonie hinlänglich erprobt.

147

VI/Vc

### Notenbeispiel 93

Zu erwähnen bleiben noch die unvermittelt zwischengeschalteten akkordischen „Fanfaren“ [∞] des Klaviers in der Durchführung,<sup>550</sup> welche mit dem maximal verkürzten A-Motiv [a\*] [Notenbeispiel 84] in den Streichern alternieren<sup>551</sup> und zunächst in cis-moll (T. 115–121), dann in fis-moll (T. 132–140) auftreten. Einen Nachklang derselben findet man in den fanfarenartigen, rhythmisch repetierenden Einschüben der Streicher, welche diesmal mit aufsteigenden Dreiklangsskalen im Klavier abwechseln und allmählich nach E-dur modulierend zur Reprise überleiten (T. 151–158).

549 Dazu vgl. Leyendecker, S. 146 f.: „In den Takten 145–150 kombiniert Hoffmann erstes und zweites Thema, horizontal zur melodischen Einheit verschmolzen, vertikal kontrapunktiert über den Orgelpunkt c. Die Scheinreprise drückt sich auch harmonisch in der mediantischen Trugschlußtonart (C-Dur) aus.“

550 Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 228] schreibt der Kombination dieses neuen Motives „von frappierender und energisch zupackender Wirkung“ mit dem Hauptthema „hier durchaus beethovensche Züge“ zu.

551 Jensch [S. 31] bemerkt zu dieser Passage: „Freier wird Hoffmann, wo er, ohne schulmeisterlichen Zwang, Streicher und Klavier in dramatischer Belegung einander gegenüberstellen kann, unter Benutzung bereits bekannter Motive [...]“

## I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann

The image shows two musical staves. The left staff is for the Piano (Pfte) in bass clef, starting at measure 115. It features a series of chords with a forte (ff) dynamic marking. The right staff is for Violin and Viola (VI/Vc) in treble clef, starting at measure 152. It shows a melodic line with a forte (ff) dynamic marking.

### Notenbeispiele 94 und 95

#### Reprise

Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 224] erklärt den Umbau der Reprise ab Takt 166 aus dem Prinzip der „entwickelnden Variation“: Erst wird der Überleitungsteil aus Takt 19 ff. zusammen mit dem zweiten Thema und der kompletten Entwicklung bis Takt 78 (vier Takte vor dem Doppelstrich) wiederholt, bevor der Anfang des eigentlichen ersten Themas (bis T. 18) zum Ende des Satzes in unveränderter Gestalt wieder erscheint. Braun [S. 470] relativiert die von Keil zum „Novum“ deklarierte Umstellung der Teile als „schon in der Vorklassik bekannte umgekehrte Reprise“ unter Berufung auf Ludwig Finscher.<sup>552</sup> Aber auch Jensch [S. 31] weist bereits darauf hin, daß es sich um „eine auch bei Mozart beliebte Umstellung der Themen“ handelt.

Die vorgezogene Reprise der Passage mit dem A-Thema in e-moll ab Takt 19, welche in der Exposition das Durthema eintrübte, samt der Übernahme des zweiten Themas in E-dur ermöglicht eine sehr späte „verdeckte Reprise“ des ersten Themas (ab T. 227), die auf das ominöse AC-Thema [Notenbeispiel 87] zurückzuführen ist, in dessen unmittelbares Fahrwasser das A-Thema gerät.

#### 3.2 Scherzo: Allegro molto (3/4, e)

Innerhalb von Hoffmanns Kammermusik erhält dieser Satz [*Scherzo: Allegro molto* (3/4, e), siehe Schema ab S. 419 im Anhang d. Arb.] das größte Lob in der Forschungsliteratur,<sup>553</sup> merkwürdigerweise wird ihm jedoch – mit Ausnahme der Studie von Markx<sup>554</sup> – die jeweils kürzeste Besprechung eingeräumt. Einmütig hebt man die sonderbare Rhythmik hervor, so zuerst Jensch, der den Satz sogar eines Gesamtabdrucks im Anhang seines Aufsatzes würdig erachtet.<sup>555</sup> Mersmann [S. 13] findet das Scherzo „rhythmisch, straff, lebendig, aber ohne rechte Kraft der Entfaltung“. Für Kroll [Musiker, S. 104] steht es dagegen in starkem Kontrast zu „der rhythmischen Gleichförmigkeit der Ecksätze“. Jensch [S. 31] bemerkt die für Hoffmann ungewöhnlich zahlreichen dynamischen Vorzeichen, will aber keine formalen Besonderheiten entdecken. Symptomatisch für die fehlerhafte harmonische Auslegung bei Leyendecker [S. 139] (abgesehen von den zahlreichen Ungenauigkeiten in der Angabe von Taktzahlen)

552 Ludwig Finscher: Mozart und Mannheim. In: Die Mannheimer Hofkapelle im Zeitalter Carl Theodors. Hg. von Ludwig Finscher. Mannheim 1992, S. 78.

553 Greeff [S. 190] erklärt ihn sogar zum „Gipfelpunkt von Hoffmanns instrumentalem Schaffen überhaupt“ und „vollkommen ebenbürtig neben Webers reifsten Kammermusikwerken“. – Vgl. dazu auch Kroll in Anm. 334, S. 126 d. Arb.

554 Vgl. die Besprechung des Aufsatzes durch die Verfasserin in: Jahrbuch der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 6 (1998), S. 143–145. [Die Autorin möge nachsehen, daß sie von mir dort irrtümlich als männliche Verfasserin gehandelt wurde!]

555 „Das Scherzo [. . .], offenbar der originellste und wertvollste Satz des Trios[,] sei vollständig wiedergegeben (S. 36 ff.), um eine klare Vorstellung von der Wesensart Hoffmanns als Kammermusikkomponist zu vermitteln.“ [Jensch, S. 31]

ist sein falsche Schlußfolgerungen erweckender Einschub bei der Betrachtung der Sinfonie: Hoffmann habe für das Menuett die parallele Molltonart gewählt wie beim Scherzo des Klaviertrios. Nun steht zwar das Menuett der Es-dur-Sinfonie in c-moll, das Scherzo des E-dur-Trios jedoch in e-moll!

Dabei wird ausgerechnet an diesem Beispiel einmal mehr Hoffmanns Arbeit mit Kleinstbausteinen unter Beweis gestellt: Die rhythmische Auftaktsformel bildet die Basis für die gesamte A-Thematik, eingebettet in motivisch fungierende Akkordbrechungen auf- und abwärts, zäsursetzende Sekundenschlüsse, Drehfiguren und Orgelpunkte. Das hinlänglich beschriebene „Baukastenprinzip“ wird auf das Äußerste ausgereizt, die scheinbare Motorik des Themas, das seinen Impetus aus besagtem Auftakt bezieht, stellt sich als Statik der Figuren heraus. Die plötzlichen Abbrüche geben dem drängenden Fluß der Motivreihungen etwas Energisches, zuweilen sogar Gezwungenes. Außerdem lassen die zahlreichen Stimmkreuzungen durch die Bewegung im gleichen Tonraum die gegenläufigen Motivbewegungen unhörbar erscheinen. Ohnehin ist eine polyphone Anlage kennzeichnend für den gesamten Satz, da keine Stimme alleiniger Melodieträger ist, sondern erst aus dem gemeinsamen Zusammenwirken eine Struktur erkennbar wird.<sup>556</sup>

### „Minore“

Zu Beginn werfen sich Klavier und Streicher die punktierte Grundformel des Auftaktes [a] wechselseitig zu [in Notenbeispiel 97 auch in Takt 6 f.], bevor sich die Stimmen imitatorisch versetzt in gegenläufiger A-Thematik aufeinander zu bewegen und in markanten Vorhaltsakkordschlägen [2] auf der Dominante (T. 5 f.) ausgebremst werden:

Notenspiele 96 und 97

Wie schon oft beobachtet, tritt das Thema dabei zunächst (T. 2 f. und T. 8 f.) in einer verkürzten Variante auf [A\*], so daß erst ab Takt 13 die vollständige Themengestalt mit einer pendelnden Schlußformel eingeführt wird.<sup>557</sup>

556 In Verkennung dieser Tatsache wird der Vorwurf von Mersmann [S. 13] verständlich, daß der „Übergang in die Polyphonie [...] vom Ausgangspunkt seines Themas aus gewaltsam“ erscheint.

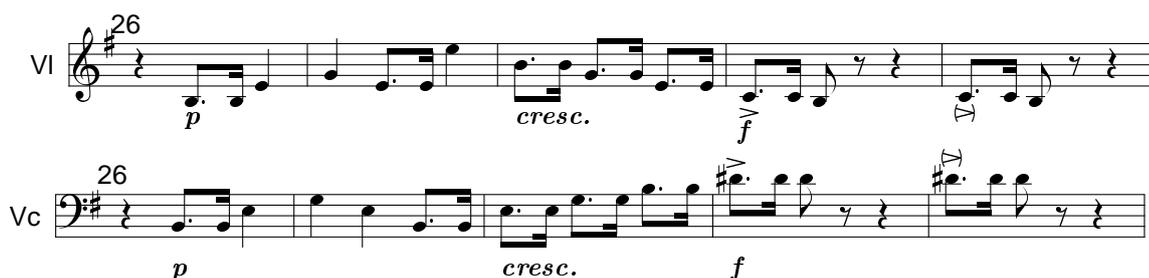
557 Die von Marx [S. 37] angebotene Interpretation des ersten Themas als Vordersatz (T. 3–6), Nachsatz (T. 9–12) und zweiter Nachsatz (T. 13–16) kann darum nicht ganz befriedigen: „Ein dem Vordersatz gleich gebildeter Nachsatz führt zurück in die Tonika, ohne jedoch eine Antwort darzustellen und einen befriedigenden Abschluß herbeizuführen. Es folgt daher sofort ein kurzer, zweiter Nachsatz, der die abschließende Funktion zu übernehmen scheint. Jedoch wird gar nicht der Tonika zugesteuert [sic!] sondern h-Moll, also der Molldominante, in der kaum überzeugend geschlossen [recte!] werden kann.“

I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann



Notenbeispiel 98

Diese leitet nun als Drehfigur (T. 19 ff.) zusammen mit dem zentralen Motiv [a] die Wiederholung der A-Thematik ein, welche in der Variante [A'] kanonisch enggeführt wird (ab T. 26 ff.), bis zum Trugschluß auf C-dur in Takt 34.<sup>558</sup>



Notenbeispiele 99 und 100

Der erneute Anlauf mit einer durch Punktierungen aufgelockerten Wiederholung des ersten Themas [(A)] leitet nach der Generalpause in Takt 45 mit akkordischen Synkopen [Ü] zum zweiten Thema über. Die ältere Niederschrift von Takt 46 und 47 in drei Halben ohne Unterteilung, die Hoffmann im Autograph vorgezogen hat,<sup>559</sup> vermochte dabei besser die retardierende Wirkung des Übergangs zu veranschaulichen.



Notenbeispiel 101

Analog zum Übergang im Kopfsatz setzt das zweite Thema nämlich auch erst nach diesem synkopischen Auftakt und zwei zur Tonikaparallele G-dur (T. 50) modulierenden Takten als dritte Komponente [ü] ein.<sup>560</sup> Sein „jambisch“ verschobener Beginn kommt einer „Mottoeröffnung“ gleich, welche im Finalsatz eine große Rolle spielen wird.

558 Die Drehfigur aus Takt 19 wird von Markx zum „zweiten unscheinbaren Motiv“ [S. 37] erklärt, trotz seiner Kopplung an das Anfangsmotiv [a], welches auch „keinen Ausweg“ aus der „Kreisbewegung“ [S. 41] dieses „perpetuum mobile“ [S. 40] vermitteln kann. Dabei setzt sie die „harmonische Rückung“ nach C-dur erst ab Takt 44 an [S. 41].

559 Vgl. den kritischen Bericht von Schnapp zum zweiten Satz des Trios in der Kammermusik.

560 „Dieser Ausbruch aus dem Zirkel der unendlichen Wiederholung geht einher mit einem Ausbruch aus dem Takt. Damit ist gleichzeitig das ‚Thema‘ des Abschnitts [recte!], der nun einsetzt, gegeben, denn dieser ist fast ganz gegen den Taktstrich geschrieben. Bereits die Einwürfe des Klaviers in den Takten 42–44 verlagerten den Akzent von der ersten auf die zweite Zählzeit. Diese Idee der abtaktigen Wirkung der zweiten Zählzeit wird vom Cello ab Takt 50 aufgegriffen und in der sodann einsetzenden Melodie weitergeführt (T. 53 ff.).“ [Markx, S. 41]



Notenbeispiel 102

Das vom Cello vorgestellte B-Thema (T. 53 ff.) wird nur von der Violine auf der Dominante zitiert (T. 58 ff.) und dabei beständig von motivischem Passagenwerk aus Thema A umrankt [B'] (ab T. 61), welches nach einer erneuten Generalpause (T. 63 auf 64) unmittelbar in die Kombination der zwei Themen im Cello [AB] in d-moll [!] (Auftakt zu T. 65 ff.) übergeht.<sup>561</sup>



Notenbeispiel 103



Notenbeispiel 104

Eine Variante davon [AB'] moduliert über D-dur wieder zurück zur Tonikaparallele G-dur (Violine, Auftakt zu T. 69 ff.).



Notenbeispiel 105

Das zweite Thema [B'] scheint nochmals gekoppelt an die synkopische Überleitung [ü] in der Violine auf (T. 71 ff.) und sodann im Klavierbaß (T. 76 ff.) parallel zu deren jambischer Rhythmik.

<sup>561</sup> Marx [S. 41 ff.] setzt die Beschreibung des Trios für Takt 53–146[!] an, in ihrem zweiten Schema [S. 46, Anm. 8] bezeichnet sie nur noch Takt 114–146 als „eigentliches Trio“. Sie unterstreicht insgesamt die Mischform dieses melodisch zunächst „traditionell“ anmutenden „Trios“, das durch die Durparallele (G-dur) sowie die Beimischung des Anfangsmotives [d. h. Motiv a] die Funktion eines Seitensatzes nicht ausschliesse, jedoch im Gang der Modulation und dem Spiel mit dem Taktschwerpunkt den wahren Scherzo-Charakter ausmache.

## I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann



### Notenbeispiele 106 und 107

Zuvor hat jedoch die zweite Hälfte des zweiten Themas [b2] ebenfalls eine rhythmische Straffung ab Takt 61 (Violine) erfahren [Notenbeispiel 103], welche nunmehr in der Kombination der auf das Minimum der motivischen Merkmale reduzierten Floskeln beider Hauptthemen ab Takt 79/80 [ab] einen ersten Höhepunkt erlebt. Jene Versatzstücke werden gegeneinander in Auf- und Abwärtsbewegung ausgespielt und münden über die bekannte Drehfigur (T. 86 ff.) letztendlich in die verdeckt eingeführte, notengetreue Wiederaufnahme (T. 91 ff.) des Anfangsteils (T. 3–24) auf der Tonika e-moll.<sup>562</sup>



### Notenbeispiele 108 und 109

## „Majore“

Der „Trioteil“ kündigt sich unmittelbar durch die E-dur-Vorzeichnung (T. 114) an.<sup>563</sup> Jetzt läuft die satztechnische Verarbeitung „auf Hochtouren“, denn während das Cello eine verkürzte Variante des zweiten Themas [B\*] vorstellt und dabei im Klavier die Überleitungs jamben [ü] zu vernehmen sind, präsentiert die Violinstimme das B-Thema in Krebsumkehrung [B<V]. Die folgende Wiederholung verlagert dasselbe in die Klavieroberstimme und die B-Variante in den Klavierbaß zur rhythmisch gegeneinander verschobenen jambischen Begleitung [ü und ü<] der Streicher (T. 118 ff.). Damit nicht genug, erklingt nach einem absequenzierenden Modulationsteil mit gebrochenen Dreiklängen im Klavier zu Orgelpunkten (punktierter Halbe) in den Streichern (T. 122–133) das B-Thema in der Umkehrung (T. 138 ff.) [BV], eingeleitet durch die unüberhörbaren Eingangsjamben [ü] und umrahmt von Spielfiguren des Klaviers (T. 134 ff.). Diese Passage ab Takt 141 ff. klingt mit punktierten Bausteinen aus, hier verbunden mit dem rhythmischen Wechsel der Begleitung in einen „Trochäus“ (T. 142) [ü<], die man als Kulmination der motivischen Verschränkung und gleichzeitigen stufenweisen Reduktion der thematischen Kombination im maximal verkürzten Motiv der beiden Hauptthemen [ab\*]

562 Die Taktangaben bei Markx [insbes. S. 41] sind leider recht unzuverlässig zum Nachvollziehen ihrer Einteilung.

563 Urteile aus der Forschungsliteratur: „ländlerhafter Mittelteil“ [Greeff, S. 190]; „tänzerisch verhalten angelegt“ [Schulze, S. 100]; „Die Kontrastfunktion gegenüber dem Scherzo wird im Verhältnis zum ersten Eintreten dieses Abschnitts noch verstärkt durch den ‚dolce‘ Vortrag, vor allem aber durch das völlige Fehlen des prägnanten punktierten Rhythmus. Wenn nach acht Takten auch die quere Taktordnung aufgehoben wird und über einer rhythmisch diffusen Klavierbegleitung [1/8 in gebrochenen Dreiklängen!] eine rhythmisch total undifferenzierte Melodie [sequenzierende Orgelpunkte in punktierten Halben ohne thematische Elemente!] erklingt, ist der Kontrast zum Scherzo komplett (T. 122–128).“ [Markx, S. 44] – Markx verweist an keiner Stelle auf die Verarbeitung des zweiten Themas in dieser Passage in Umkehrung und Krebsumkehrung!

bezeichnen kann [Notenbeispiel 108, T. 80]: Die Intervallik des zweiten Themas [b1] wird mit der Rhythmik des ersten [a] verbunden.

Nach einer Generalpause „entrollt“ sich ab Takt 147 endgültig die beinahe identische Wiederholung des gesamten Eingangsteils (bis T. 49 bzw. harmonisch bis T. 47) mit vertauschten Stimmen auf der Molltonika, welche sogar die abschließende Pausenzäsur (T. 190) [GP] und den synkopischen Übergang [Ü] zum zweiten Thema auf dem Trugschluß in C-dur antäuscht (T. 191 ff.). Bisher wurde in der Forschung lediglich beiläufig erwähnt, daß komplizierte kontrapunktische Vorgänge diesen Satz charakterisieren, doch gehen diese Hinweise nicht über allgemeine Bemerkungen hinaus und scheuen die Mühe einer detaillierten Aufgliederung.<sup>564</sup>

### 3.3 *Finale: Adagio (C, G)*

Eine genauere Betrachtung, als sie bisher in der Forschung erfolgt ist, verdient das *Adagio* des Finales [siehe Schema S. 420 im Anhang d. Arb.], das einerseits die Rolle eines langsamen Satz einnimmt, andererseits aber keineswegs so abgelöst innerhalb des Trios dasteht, insbesondere in bezug auf das folgende *Allegro vivace*, wie die Sekundärliteratur glauben machen möchte. Das Fehlen eines eigenständigen langsamen Satzes im E-dur-Trio beziehungsweise seine Reduktion auf eine langsame Einleitung zum Finalsatz wird in der Forschung unterschiedlich bewertet:<sup>565</sup> Jensch [S. 29] sieht darin wegen der unvermittelten Überleitung in das *Allegro* über einen Quintsextakkord auf dis keinen adäquaten Ersatz für einen langsamen Satz, doch greift er zu weit, wenn er der immerhin 23taktigen Passage einen „selbständigen, abgeschlossenen Charakter“ abspricht. Greeff [S. 191] bemerkt statt dessen die auffallend symmetrische periodische Gliederung der kurzen Einleitung, welcher in der Tat für die Struktur des Finalsatzes eine besondere Bedeutung zukommt.

Die im Cello vorgestellte Melodie nennt Jensch [S. 32] eine „gefühlvolle, wenn auch etwas aphoristische Kantilene“, deren „klagende Weise“ eine „schmerzlich-düstere Abwandlung“ in der Mollpassage des Klaviers erleidet und letztendlich „wie in dumpfer Resignation erklingt“. Greeff [S. 191] meint, daß innerhalb der „großangelegten Kantilene“ der „etwas ins Mystische gehende Gehalt des Themas“ durch allzu „reiche harmonische Abwandlungen“ erschöpft zu werden drohe,<sup>566</sup> während Kroll [Musiker, S. 104] den „Lyriker Hoffmann“ aus dem „kurzen, sehr innigen [irrtümlich bezeichneten] Andante“ herauszuhören vermutet.

564 Vgl. bei Jensch, S. 31: „[...] dem eigentlichen, durch den punktierten Rhythmus gekennzeichneten Scherzotil steht der vom Cello gebrachte, in Rhythmus und Ausdruck zu dem Vorangegangenen scharf kontrastierende Seitensatz in der Paralleltonart G dur gegenüber, nach der Wiederholung des ersten Scherzotiles in E dur, bzw. A dur [?] erscheinend, der wieder zu unfruchtbaren kontrapunktischen Spielereien herhalten, in der Umkehrung, Engführung u. a. m. erscheinen muß, ohne indessen einen befriedigenden Eindruck zu hinterlassen.“ – Auch Braun [S. 472] beschränkt sich in bezug auf das Scherzo auf einen Hinweis ohne nähere Stellungnahme: „So baut der als Trio 2 zu bezeichnende Scherzo-Teil drei im ‚Trio 1‘ sukzessiv angeordnete Gedanken – jambische Tonwiederholungen, Pendelmotivik, Achtelnoten-Spielfigur – übereinander, letztere im gespiegelten Krebs (T. 113 f.).“

565 Bei Beethoven findet sich erst sieben Jahre später in der A-dur-Sonate op. 101 von 1816 (publ. Wien 1817) der langsame Satz durch „ein fragmentarisches Adagio“ [Ringer: Formbewußtsein, S. 321] von 20 Takten mit ausführlicher Solokadenz auf der Fermate, die *attacca* und nach zwei weiteren Tempowechseln (*Tempo del primo pezzo = Allegretto, ma non troppo; Presto*) zum *Allegro*-Finale überleitet, ersetzt.

566 Greeff [S. 191] verweist auf die Labilität solcher Themen, wie sie aber auch Schumann beispielsweise im dritten Satz der C-Dur-Phantasie einsetze.

I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann

Notensbeispiel 110

Bisher ist die offensichtliche thematische Anlehnung dieses Adagios an eine Passage des gleichzeitig entstandenen Miserere (AV 42)<sup>567</sup> offenbar von niemandem festgestellt worden (Nr. 4, T. 8–11), in welcher zwei obligate Cellostimmen mit eben jener Melodie (in einer der Klavierstimme verwandten Begleitung) zwischen den a cappella-Teilen der Solisten überleiten und die Textzeilen des „Asperges me hysopo, et mundabor“ verbinden [Notensbeispiel 111].

Notensbeispiel 111

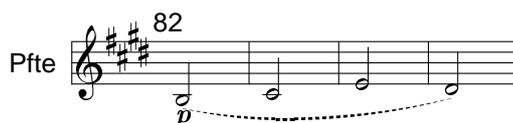
Die Bitte um Entsündigung und Reinigung aus der Vertonung des 50. Psalms (nach der Zählung der Vulgata) entwickelt sich quasi aus einer beiläufigen Begleitmelodie des Chorwerkes heraus und gerinnt hier zum schmachtenden „Intermezzo“, das eine Art „Ruhepunkt“ innerhalb der vertrackten kontrapunktischen Arbeit des Trios bildet und in Tonart (As-dur > G-dur) und Metrum (3/4 > 4/4) angepaßt wird.<sup>568</sup>

567 Januar bis März 1809 in Bamberg, wie aus den Tagebüchern und Briefen hervorgeht [Schnapp: Dokumentenband, S. 88–110]; außerdem findet sich eine ähnliche Melodik in der wogenden Cellobegleitung von Nr. 14 der *Undine*, dem Finale des zweiten Aktes, bei Undines kantilenenartiger Ansprache an die Fluten, Berthaldas Schmuck wiederherzugeben („Traute, sonnenblaue Welle“).

568 10 Jahre nach Hoffmanns Klaviertrio findet sich in Webers g-moll-Klaviertrio für Flöte oder Violine, Violoncello und Pianoforte op. 63 (1819) eine ähnliche Satzabfolge mit einem *Allegro moderato* als Kopfsatz und einem

### 3. Analyse

Indem Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 230] eine Betrachtung der langsamen Einleitung von vornherein ausklammert, da „keine motivischen Bezüge zum Folgenden vorliegen“, wird zugleich ausgeschlossen, daß bei Hoffmann so gut wie nichts thematisch unmotiviert geschieht. Nun stellen die Kerntöne der Drehfigur der Eingangskantilene (T. 1 f.: h-c-e-d) [Notenbeispiel 110, Kreuzmarkierungen] augmentiert nichts anderes dar als das vermeintliche „Mozart-Motto“ des zweiten Themas in anderer Vorzeichnung (T. 82–85: h-cis-e-dis), also sozusagen eine variierte Vorwegnahme des B-Themas [B'].



**Notenspiel 112**

Deshalb ist die motivische Reduktion auf eine Drehfigur [b'], die bereits in e-moll (Tonikaparallele des *Adagios* beziehungsweise Molltonika des *Allegros*) eingeführt wird (T. 14 f.), auch ein deutlicher Vorgriff auf die später signifikant eingesetzte Pendelfigur [b] im schnellen Satzteil (T. 55 ff. und 76 ff.), welche Thema B vorbereitet [Notenspiel 112], noch bevor dieses überhaupt zum ersten Mal erklingt (T. 82).



**Notenspiel 113**



**Notenspiel 114**

In der Klavierbegleitung erscheint die pendelnde Motivik schon um einiges früher und überträgt sich ab Takt 59 [b\*] auf die Streicherstimmen [Notenspiel 114], ab Takt 65 diminiert von Achteln auf Sechzehntel [b\*\*],

---

*Allegro* im Finale. Es enthält als dritten Satz nach dem *Scherzo* ein geradezu „schubertsches“ *Andante espressivo*, dessen programmatischer Titel *Schäfers Klage* bei Hoffmann noch völlig undenkbar gewesen wäre – ein weiteres Indiz für Webers starke bühndramatische Ausrichtung in der Instrumentalmusik. Pastoralidyllen bleiben bei Hoffmann ausschließlich auf Opernszenen beschränkt (z. B. in der *Aurora*), obwohl auch dieser kurzen *Adagio*-Einleitung trotz der Geradtaktigkeit gewisse Züge einer unschuldigen „Hirtenmusik“ innewohnen, denen aber erst durch die Einbindung in den Text des Miserere Rechnung getragen wird.

## I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann



### Notenbeispiel 115

die zur Wiederholung des A-Themas in der Violine auf der Dominante (T. 67) mit einer Variation in der Cellostimme [A'] hinführen. Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 233, Anm. 34] leitet die von mir als b, b\* und b\*\* bezeichneten Motive aus dem Sekundschrittmotiv h-ais-h des Taktes 34 [resp. T. 38] ab, die vielen Skalenläufe dagegen aus Takt 33. Takt 34 enthält bezeichnenderweise gerade jene Motive, die im ersten Satz als Verkürzung des Motivs [a] von mir mit einem bloßen Stern [\*] gekennzeichnet worden sind und in der Durchführung als punktierte Floskel eine Rolle spielen [Notenbeispiel 90].

Thema B' ist schwierig zu fassen, weil es keine achttaktige Periode im herkömmlichen Sinne darstellt, sondern gleich zu Beginn motivische Bausteine präsentiert, welche im Verlaufe des Satzes bei der Verarbeitung der anderen Themenkomponenten eingebunden werden [Notenbeispiel 110]. Allerdings bemerkt Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 231] hierzu, daß anders als im Kopfsatz wieder häufiger eine klassische Vier- bzw. Achttaktigkeit (zumindest in der Themenbildung) anzutreffen ist, wie z. B. bei der achttaktigen Periode des Hauptthemas im *Allegro* [Notenbeispiel 116].

### 3.4 Finale: Allegro vivace (2/4, E)

Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 232] verweist darauf, daß – ähnlich wie im Finale der Sinfonie – dem A-Thema (T. 26) des schnellen Finalteiles zwei einleitende Takte über einem akkordischen Orgelpunkt vorausgehen [siehe Schema ab S. 420 im Anhang d. Arb.].



### Notenbeispiel 116

Dieser setzt sich in der Klavierbegleitung fort, bis sich nach einer Generalpause (T. 39) die Wiederholung des A-Themas im Klavier (T. 42) anschließt. Diese aus dem ersten Satz hinlänglich bekannte Zäsur folgt gleich noch einmal, und zwar genau wie im Kopfsatz vor dem Einsatz des zweiten Themas (T. 81) auf der Dominante, so daß man – vertraut mit Hoffmanns Techniken – zunächst eine bewußte Irreführung im ersten Fall vermuten könnte, da die sogar mit einer Fermate versehene Generalpause in Takt 39 doch gar zu abrupt vor einer bloßen Wiederkehr des eben erst vorgestellten Hauptthemas eintritt. Wir haben es wohl wieder einmal mit Hoffmanns beliebtem Spiel mit der enttäuschten Erwartungshaltung des Hörers zu tun, jenem bei Haydn so oft und vielfältig praktizierten Kunstkniff, der den „Schalk“ in Hoffmann beeindruckt hat [z. B. Tagebücher, S. 56, am 6. Oktober 1803].

Ohne der Sonatenhauptsatzform dieses Satzteiles, den er obendrein für ziemlich leichtgewichtig hält, Rechnung zu tragen, spricht Jensch [S. 32] von „der üblichen Rondoform“ und

mokiert sich über die Themen<sup>569</sup> und deren Verarbeitung in „Anläufe[n] zu schulmeisterlicher, polyphoner Stimmführung“.<sup>570</sup> Greeff [S. 191] hält wohl nicht ganz zu Unrecht die ausladenden Verknüpfungen und Kombinationen der Themen eher für lesbar denn hörbar amüsant. Allerdings rügt er [ebd.] dieselben wie Jensch [siehe Anm. 569, S. 217 d. Arb.] ungerechtfertigt als „Allerweltthematik, die auch dadurch nicht wesentlich geadelt wird, daß als cantus firmus die vier ersten Noten des Finales von Mozarts C-Dur-Sinfonie KV 551 sich durch das Ganze hindurchwinden“.<sup>571</sup> Bei Hoffmann wird jenes c-d-f-e der *Jupiter*-Sinfonie zu h-cis-e-dis (T. 82) [Notenbeispiel 112], später zu e-fis-a-gis (ab T. 248) im Seitenthema. Gerade dieses Zitat erweist sich wiederum als hoffmanntypisches Merkmal der immerhin echten „Hommage“ an Mozart und seine Vorliebe für „Spielereien“ und Anspielungen auf Vorbilder.

### Exposition

Das erste Thema [A], das mit seiner springenden Intervallik als Pendant zum Hauptthema des Kopfsatzes betrachtet werden kann, führt im Nachsatz (ab T. 30, variiert ab T. 46 bei der Wiederholung im Klavier) [Notenbeispiel 116] eine ähnliche Abschlußphrase zu Thema C [AC] wie Takt 75 f. des ersten Satzes [Notenbeispiel 87, Kreuzmarkierungen]. Daß diese Takte lediglich, wie schon des öfteren bei Hoffmann beobachtet, als Reminiszenz gedeutet werden sollen, ergibt sich aus ihrem einmaligen Auftreten, indem sie auch hier nur noch in der Reprise (T. 332 ff. und gleichfalls variiert ab T. 348 ff.) und zur Bekräftigung der Anbindung an den Kopfsatz zum letzten Mal vor der b-Passage der Coda (T. 416 ff.) als „krönender Abschluß“ in der Violine erscheinen.

Thema B (T. 82) sind die besagten vier Noten aus Mozarts *Jupiter*-Sinfonie unterlegt, welche sich wie ein B-A-C-H-Motto durch den Rest des Finales flechten [Notenbeispiel 112].<sup>572</sup> Thema C, das „Kontrasubjekt“ [Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 232], dem im Cello das orgelpunktartig fortgeführte Viertonmotiv entgegengesetzt wird, schließt sich unmittelbar in der Violine an (T. 90) [Notenbeispiel 117] und wird in der Überleitung auf der „Molldominanten“ ab Takt 98 f. sofort auf seine ersten beiden Takte [c1] reduziert (T. 90 f.).<sup>573</sup> Es erinnert somit stark an das im Kopfsatz besprochene Motiv [y], das eine „kryptische“ Aura umgab als unvermittelt auftau-

569 „[...] schon das erste Thema verrät das Niveau des ganzen: [Notenbeispiel]“ [Jensch, S. 32]; zum Seitenthema: „Nach Halbschluß auf fis und erwartungsvoller Generalpause erscheint ein nicht eben übermäßig origineller Gedanke, [Notenbeispiel] der sich zur Freude des Komponisten als Allerweltskontrapunkt zu folgendem harmlosen Sätzchen entpuppt: [...]“ [Ebd.]

570 „Daraus entwickelt sich eine staunenswerte Redseligkeit, an der sich das Klavier in uneingeschränkter Spielfreudigkeit beteiligt. [...] Eine mit starkem Redeschwall vorgetragene nochmalige Wiederholung des ersten Themas, bei der es nicht ohne eine Verkoppelung der Themen Nr. 12 und 14 abgeht, führt den Satz zu Ende.“ [Jensch, S. 33]; ähnlich dazu Greeff, S. 191: „Das Finale gibt sich trotz des äußeren Festhaltens an der Sonatenform ein wenig redselig.“ – Vgl. auch Keil [E. T. A. Hoffmann], S. 233, Anm. 36.

571 Vgl. auch Schulze, S. 101 und Keil [E. T. A. Hoffmann], S. 232.

572 Mahr [S. 345] sieht in dieser Anspielung mehr als eine bloße Hommage an den verehrten Meister: „Hoffmann verwendet als zweites Thema die ersten vier Noten aus dem Finale der Jupitersinfonie, das mehrere Male in enger Verschlingung mit dem eigenen ersten Thema auftritt. Eine beziehungsreiche Geste der Identifikation mit dem Vorbild, ähnlich der Annahme des Vornamens Amadeus.“ – Eine weiterführende Bedeutung solcher Motto-Zitate setzt auch Appel [Schumanns Humoreske, S. 269] für Schumanns Humoreske op. 20 voraus: „Durch gründliche Betrachtung zeigt sich, daß Schumann in Form des soggetto cavato B-A-C-H dem verehrten Altmeister seine Reverenz erweist. Daß dies ausgerechnet in einer Humoreske stattfindet, erstaunt nicht, vertritt Schumann doch die [...] Auffassung, es habe ‚das Tiefcombinatorische, Poetische und Humorige der neueren Musik [...] ihren Ursprung zumeist in Bach‘.“

573 Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 232] beschreibt die weiten Modulationen über 30 Takte allein mit diesem Motiv als „Binnen-Verarbeitungsblock [...], der vom Seitenthema umklammert wird.“

## I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann

chende Verlängerung von Thema B [b1] in der Durchführung [Notenbeispiel 92], was noch verstärkt wurde durch die spätere Koppelung an das x-Motiv [Notenbeispiel 93]. Die letzten beiden Takte (T. 92 f.) von Thema C [c2] weisen dagegen eine Ähnlichkeit mit der Schlußwendung der zweiten Hälfte von Thema B des Kopfsatzes [b2] in Takt 36 auf [Notenbeispiel 88], einmal durch die Identität der Noten, zum anderen durch den Quartsprung aufwärts in einen punktierten Abschluß.



Notenbeispiel 117

Die ähnliche Struktur der Themenkomponenten von [A] und [C] des Finalsatzes und deren Kombination wertet Greeff [S. 192] lediglich als „mehr eine formale Spielerei“ denn „als ein logisches Bedürfnis“, da das zweite Thema [gemeint ist C] „nur einen *äußerlichen* Kontrast zum ersten Hauptgedanken“ [also A] bilde. Nun bezeichnet die Verwandtschaft der Themen untereinander nicht ausschließlich ihre Verbundenheit innerhalb des letzten Satzes, sondern weist ebenso ihre Verknüpfung mit den Themen der anderen Sätze aus, wenn auch nicht ganz so ausgeprägt, wie es in der Sinfonie aufgefallen ist.

Eine Variante des C-Themas, das durch seine Rhythmik die Affinität zum B-Thema und dem y-Motiv des ersten Satzes (T. 112 ff.) [Notenbeispiel 92] noch deutlicher herausstellt, führt die Violine im plötzlichen Pianissimo (*dolce*) auf einem Trugschluß in G-dur (T. 121) ein. Das Violoncello begleitet hierbei [Notenbeispiel 118] mit einer seiner Melodieführung in Takt 7 der *Adagio*-Einleitung [Notenbeispiel 119] nicht unverwandten Variante [C2'].

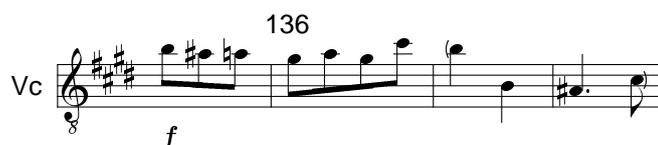


Notenbeispiel 118



Notenbeispiel 119

Bevor eine erneute Generalpause nach Hoffmanns „Lieblingsakkord“ in Takt 126 (hier Doppeldominantseptnonakkord mit verminderter Quinte auf cis zur Dominante H-dur im zweiten Thema) die Gegenüberstellung des B- und C-Themas mit vertauschten Stimmen fortsetzt, dreht die Klavieroberstimme Thema B um (T. 128) [BV]. Eine ähnliche Umkehrung erfährt Motiv [b] in der Überleitung ab Takt 135 [q] im Cello [Notenbeispiel 120], während sich eine längere Passage anschließt, welche die pendelnde Motivilik [b\*] aus der Überleitung (T. 59 ff.) [Notenbeispiel 114] zwischen dem A-Thema und seiner Wiederholung imitatorisch vorführt und auf verdecktem Wege zur eigentlichen Durchführung übergeht.



## Notenbeispiel 120

## Durchführung

Über der in diesem Werk so häufig anzutreffenden akkordischen Einleitung (auf dem Dominantseptakkord, T. 166 ff.) setzt die Violine einer „Reprise“ gleich mit Thema A, das die ganze Durchführung bestimmt, auf der Tonika ein, diesmal fugiert gefolgt vom Cello und ohne die Zäsur einer Generalpause. Seine Wiederholungen auf der Subdominante (ab T. 181) und der Tonikaparallele (ab T. 198) sowie seine abgespaltenen zweitaktigen Themenhälften [a1 und a2] werden permanent von dem „nervösen“ Pendelmotiv [b\*\*] in der Begleitung (Orgelpunkte auf gis) flankiert oder verbunden.<sup>574</sup>

Braun [S. 472] macht auf ein weiteres „verwegenes Spiel“ Hoffmanns mit den vier Noten aus Mozarts *Jupiter*-Sinfonie aufmerksam: Im Klavierbaß der Takte 185 [bei Braun irrtümlich 187] bis 191 macht er einen Spiegelkrebs der Tonfolge e-dis-f-e-g-fis aus, „wobei sich das magische Tonsigel BACH transponiert ineinander verhakt“, und in der Cellostimme der Takte 181 bis 184 soll „die doppelt punktierte Folge der ‚Jupiter‘-Noten (a a h h d d cis cis [...]) rückwärts“ mit *Unterbrechung*<sup>575</sup> verarbeitet worden sein, was „eine freizügige Auslegung von Marpurgs [*Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753] ohnehin schon liberalen Ansichten“ bedeutete.

Rein thematisch ist im Rahmen von Hoffmanns Verarbeitung eigener Motive in dieser Überleitungspassage nach dem erwähnten Thema A in der Violine (T. 181) nur eine Abspaltung von dessen zweiter Hälfte [a2] ab Takt 185 zu verzeichnen [Notenbeispiel 116, T. 28 f.], das durch die geteilten Rollen der Streicher fast wie ein dreimaliges „Nachäffen“ des Cellos wirkt. Den Höhepunkt bildet jedoch die über einen Trugschluß synkopisch eingeführte Zwischenschaltung des ersten Themas im Krebsgang (ab T. 219 auf 220) auf der Tonika!<sup>576</sup> Die Wiederholung erfolgt kurioserweise in C-dur (T. 230 f.) und leitet, über Orgelpunkte modulierend, mit demselben Material der b-Motivik aus Takt 76 ff. in Spiegelung [p] (T. 242 f.) und

574 Zur symmetrischen Anlage der Durchführung vgl. Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 234.

575 Braun verwendet die Definition dieser Technik, die nach Albrechtsbergers *Anweisung zur Composition* (1790) „interruptio“ (sospiro) heißt, gemäß Warren Kirkendale: *Fuge und Fugato in der Kammermusik des Rokoko und der Klassik*. Tutzing 1966, S. 298 f.

576 Es scheint verwunderlich, daß dies nicht schon von Jensch [S. 33] bemerkt worden ist: „Bevor das Thema [...] mit seinem unvermeidlichen Kontrapunkt (diesmal in Edur) wieder auftritt, schiebt sich ein selbständiger Gedanke ein.“ Doch bereits Kroll [Musiker, S. 104] trägt nach, daß Jensch die „etwas verschobene Umkehrung“ des Hauptthemas entgangen sei, und Greeff [S. 192] lobt die „kecke“ Einführung als „neuen Gedanken“. Für Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 234] ist „dieser skurrile satztechnische Scherz“ ein erneuter Beweis für „Hoffmanns auffällige Vorliebe für barocke kontrapunktische Kunststücke“. Braun [S. 472] genügt diese Aussage nicht, sondern er beschreibt zur Stützung seiner obigen These des in Spiegelkrebs und Unterbrechung vorgeführten „Jupiter“-Motivs die Behandlung des A-Themas: „Er [Hoffmann] tut das gleiche dann auch mit dem Hauptthema dieses Satzes, wo zwar nur die einfache Punktierung auftritt, wo aber durch die Prägnanz des Gebildes und durch die nachdrückliche Darstellung des Rückwärtsgangs – unbegleitetes Unisono der beiden Streichinstrumente, dann Wiederholung in der rechten Klavierhand zu Tonwiederholungen der anderen ‚Stimmen‘, das Ganze transponiert nochmal (T. 219–238) – das Kunststück offen zutage tritt.“

## I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann

Umkehrung [d] (T. 244 f.) [Notenbeispiel 121] und einer Generalpause zurück zur Reprise des zweiten Themas [B] auf der Tonika (T. 248), unter Auslassung des in der Durchführung zur Genüge verarbeiteten ersten Themas [A].



Notenbeispiel 121

### Reprise

Die Reprise des zweiten Teils der Exposition mit den Themen B und C (T. 248–326) verläuft zunächst identisch mit den Takten 82 bis 159, erst dann werden die Takte 25 bis 64 von Thema A nachgeholt (T. 327–366). Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 230, Anm. 33 und S. 233, Anm. 35] hat dabei bereits auf den Ausgleich des modulierenden Fülltaktes (T. 291) durch die Auslassung des ersten Taktes der Exposition (T. 24) verwiesen, so daß die Gesamtzahl der Takte in der Reprise gewahrt bleibt [ebd., S. 230].

Keil [ebd.] erklärt die erneute Umkehrung der Reprise im Finale mit Hoffmanns kompositorischer Absicht, die monothematische Verarbeitung des Hauptthemas in der Durchführung vorzunehmen,<sup>577</sup> um die Wirkung der viermaligen Simultankoppelung aller drei Themen im dreifachen Kontrapunkt,<sup>578</sup> die ansonsten bei Hoffmann der Durchführung vorbehalten war, in der großangelegten Coda (ab T. 367) zu potenzieren. Außerdem steigere die Umstellung der Teile die „architektonische Balance“ des Finales, indem der Hauptsatz zu Beginn der Exposition und am Ende der Reprise eine Klammer bilde und die lange Coda als Äquivalent zur Einleitung diene [ebd., S. 231]. Spätestens diese letzte Feststellung hätte nunmehr danach verlangt, eine vergleichende Betrachtung des *Adagios* hinzuzuziehen und somit auch zu rechtfertigen [siehe Kap. C.I.3.3, S. 215]. Indem sich nämlich ein kompletter, allein aus der b-Motivik abgeleiteter Teil auf der Tonika vor (T. 387 ff.) [B\*] und nach dem dreifachen Kontrapunkt der Coda (T. 423 ff.) [(B)] ausgedehnt, welcher mit den markanten pendelnden Drehfiguren [b\*] endet und zudem 24 Takte wie die Einleitung umfaßt, schließt sich erst die symmetrische Großstruktur des Satzes mit „Motto“ B als Rahmen.

Dieser aus der Durchführung in die Coda verlagerte Höhepunkt besteht aus einem völlig neuen Abschnitt, welcher nach den mit b\*\*-Motivik überleitenden Figuren ab Takt 367 alle drei Hauptthemen auf der Subdominante übereinanderschichtet (T. 376 und 380) und stets neu kombiniert (T. 408 und 412).<sup>579</sup> Die Modulation über a-moll und e-moll vollzieht sich über abwärts sequenzierende Unisono-Läufe, die wiederum b-Passagen [samt b\* und b\*\*] verbinden. Das reiche Figurenwerk im Klavierpart ist hierbei merklich darauf zurückzuführen, daß

577 Ohne Angabe von Taktbegrenzungen will Schulze [S. 101] eine Verselbständigung der beiden Teilthemen des Seitensatzes [d. h. B und C] in der Durchführung feststellen, da er wohl deren Beginn bereits ab Takt 128 ansetzt. Dem ist aber Keils Zurechnung der Passage bis Takt 165 zur Exposition vorzuziehen, weil dadurch sowohl die Vorstellung des Hauptthemas wie die der Nebenthemen durch jeweils 31 Überleitungstakte symmetrischer abgetrennt wird.

578 Dies beweist laut Greeff [S. 192] erneut „Hoffmanns Vorliebe und Meisterschaft bei der Behandlung solcher kontrapunktischen Spielereien“. – Vgl. auch Braun, S. 472.

579 Vgl. zur symmetrischen Anlage der Coda die Tabelle bei Keil [E. T. A. Hoffmann], S. 234.

Hoffmann seit Ende Juli 1809 ein Instrument zur Verfügung stand, das er gekonnt zu spielen wußte.<sup>580</sup>

Es läßt sich demnach abschließend feststellen, daß die Ähnlichkeit der A-, B- und C-Themen satzübergreifend – wenngleich beim ersten Hören nicht unbedingt erfaßbar – ist und selbst im Einsatz der Spielfiguren sowie im analog gestalteten Charakter der Überleitungen deutlich wird: Die A-Themen sind gekennzeichnet durch größere Intervallsprünge, während die B-Themen oftmals aus Drehfiguren (gepaart mit Tonrepetition) bestehen und die C-Themen zumeist lediglich eine Schlußfloskel beinhalten. Dabei wechseln in der A- und B-Thematik untereinander Dreiklangsbrechungen ab, welche entweder harmonisch im kanonisch-imitatorischen Zusammenspiel der Stimmen konzipiert auftreten oder aber melodisch schwelgend über einem Orgelpunkt vorgestellt werden, unterschiedliche Begleitfiguren sind innerhalb der Reprise ein und desselben Satzes zuweilen nicht ausgeschlossen. Dies ist wiederum ein schlagender Beweis für Hoffmanns raffinierte Methode, anhand von motivischen Entwicklungen aus kleinsten Bausteinen eine übergeordnete Werkeinheit im Sinne seiner durch die Beethoven-Analyse geprägten „romantischen“ Musikauffassung zu schaffen.

Während die Virtuosität bei Hoffmann sowohl instrumentaler als auch konstruktionstechnischer Natur ist, orientieren sich die beiden im Anschluß herangezogenen Komponisten, nämlich wiederum Hummel und Spohr, hauptsächlich an der ersten Kategorie; Hoffmann gewährt nur z. T. Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack seiner Zeit, ansonsten konzentriert er sich auf eine Ausarbeitung im Sinne seiner aus den musikästhetischen Schriften gewonnenen Erkenntnisse.

---

580 Greeff, S. 192; Schulze, S. 101; zur Tagebuchstelle siehe Anm. 522, S. 197 d. Arb.

*I. Grand Trio E-dur AV 52 von E. T. A. Hoffmann*

## II. Klaviertrios von Hummel und Spohr

### 1. Johann Nepomuk Hummel

Johann Nepomuk Hummels sieben Klaviertrios<sup>581</sup> sind in einem Zeitraum von ungefähr zwanzig Jahren entstanden, soweit sich dies über die Daten der Erstdrucke und Rezensionen feststellen lässt, da bis auf eine Ausnahme<sup>582</sup> die Entstehungsdaten der Komposition unbekannt sind, und „repräsentieren fast alle Phasen der kompositorischen Entwicklung“ [Allroggen: Hummel CD].<sup>583</sup> Der Schüler von Mozart, Salieri und Albrechtsberger, der kompositorisch völlig abseits von Beethovens Weg blieb und bezeichnenderweise auch keine Sinfonie hervorbrachte, gilt gewissermaßen als „Lordsiegelbewahrer der klassischen Werte“. Dennoch trägt sein Klavierspiel aufgrund der „Vorliebe für Mediantwirkungen, Doppelfunktionen und chromatische Durchgangsnoten“ in mancher Hinsicht „protoromantische“ Züge. Die rechte Hand ist der oftmals solistische Melodieträger „trotz des harmonisch konzipierten Satzes“, während die linke meist nur begleitet. Kontrapunktik hat bei Hummel eine ausschmückende und auflockernde Funktion einerseits und eine strukturelle (z. B. in den Fugati der Durchführungen) andererseits [ebd.].

Waren beim Klavierquartett Hummels eher formale Analogien, insbesondere zu Hoffmanns Grand Trio durch die langsame Einleitung zum Finale, zu verzeichnen [Kap. B.V.1., insbes. Kap. B.V.1.2], rücken in den Trios parallele Themenbildungen und deren Verarbeitung in den Mittelpunkt.

#### 1.1 Variierende Ableitung und Monothematik

Das erste Klaviertrio Es-dur op. 12 (Wien 1804) beeindruckt durch die monothematische Anlage des Kopfsatzes,<sup>584</sup> stark individuell charakterisiert durch seine zahlreichen Vortragsbezeichnungen.

---

581 Die Sonate für Klavier, Violine und Violoncello in B-dur op. 2 Nr. 1 (ca. 1793) wird von Hummel offenbar selbst noch nicht als „Klaviertrio“ im Sinne seiner späteren Werke betrachtet; sein Trio für Klavier, Flöte und Violoncello op. 78 lässt Allroggen [Hummel CD] – wohl wegen einer ausgelassenen Angabe der gängigen Alternativbesetzung Flöte/Violine, da für die Aufnahme nur solche Werke ausgewählt wurden, die der Komponist selbst als „Klaviertrio“ bezeichnet hat – außer acht. Letzteres ist jedoch auch für einen Vergleich mit Hoffmanns Klaviertrio wenig ergiebig.

582 Das Autograph des zweiten Trios in F-dur op. 22 trägt das Datum: 3. März 1799, es wurde jedoch erst 1807 gedruckt. [Allroggen: Hummel CD]

583 Hummels Klaviertrios: Es-dur op. 12 (Wien 1804), F-dur op. 22 (Wien 3.3.1799, 1807), G-dur op. 35 (Wien 1811), G-dur op. 65 (Wien ca. 1814), Grand Trio concertant E-dur op. 83 (London 1819, Leipzig 1820), Grand Trio Es-dur op. 93 (Juni 1821, Berlin ca. 1822 [widersprüchliche Angaben dazu bei Allroggen: 1819 oder „Anfang der Zwanziger Jahre im Druck“?]; geht auf ein Werk kurz vor 1800 zurück), Grand Trio Es-dur op. 96 (Leipzig ca. 1822).

584 Altmann [Klaviertrio, S. 41] ist der Meinung, daß sich die ersten beiden Sätze von op. 12 durchaus neben Beethovens op. 1 Nr. 1 behaupten können.

II. Klaviertrios von Hummel und Spohr

**Tabelle 30: Johann Nepomuk Hummel,  
Klaviertrio Es-dur op. 12 (1804),  
1. Satz: *Allegro agitato* (♩, Es)**

Exposition													Durchführung																	
1	(3)	5	(7)	9	15	25	33	53	(57)	65	(69)	73	81	89	93:	101	103	105	107	111	113	115	119	121	123	125	135	142	148	
a'		a''		a'''	A'	A*	KP	a'	a'''	a''	a'''	A''	A'''	KP	Ü	a	a	a	KP	a	a	KP	a	a	a	Ü	KP	Ü	OP	
A																														
Es / c	f / B <sup>7</sup>			Es			as	g	B <sup>v</sup>	g	B	F	B			B	Es	F	mod.	B	G	C	c	Des	Es <sup>7</sup>	mod.			D > B <sup>7</sup>	
Reprise													Coda																	
162	166	170	173	184	197	205	(209)	217	(221)	225	229	233	241	244	269	-271														
a'		a''		a'''	A'	A*	KP	a'	a'''	a''	a'''	Ü	<i>sf/p</i>	A'''	KP	<i>sf</i>	Kad.													
A																														
Es					B/es	Es	g	Es	g	B <sup>7</sup>	G <sup>v</sup>	Es			mod.	B <sup>v</sup>														

Nach dem arpeggierenden Vorspiel des Klaviers wird im *Allegro agitato* (♩, Es-dur) nach zwei Takten der erste Viertakter des dreiteiligen Legato-Themas (*sotto voce*) in der Violine [a'+a''] vorgestellt. Es besteht aus einem zerlegten Dreiklang mit Oktavvorschlag, der in einen über Leitöne angesteuerten Dreiklang abwärts führt, wie überhaupt die ersten drei Viertakter [A] eine Sekundvorhaltsmotivik verbindet. Erst ab T. 9 stößt das Cello mit einem Orgelpunkt auf b zu den Spielfiguren hinzu [a'''], das Klavier übernimmt nach einer Fermate ab T. 15 das Thema mit Verzierungen<sup>585</sup> (*espressivo/dolce*) und die Streicher bilden Gegenfiguren oder unterlegen eine Ostinatofigur aus Sexten abwärts [A''] in der Kombination mit dem dritten Teil des zentralen Themas [A\*]. Das Vorgehen in diesem Satz besteht demnach in der Ableitung mehrerer Varianten aus einem zentralen Thema.

Der folgende kontrapunktische Abschnitt [KP] ab Takt 33 hat fast Seitenthemencharakter (auf der Subdominante) und ähnelt in der Verarbeitung sowie auch motivisch auffallend Hoffmanns erstem Thema im Grand Trio.<sup>586</sup> Gelegentliche Sforzati, die ebenso wie eine Staccato-Tonleiter mit Sextaufsprüngen in Achteln später noch an Bedeutung gewinnen werden, wirken variierend auf die thematische Fortführung. Meist erscheinen jedoch die Dreiklangsbrechungen mit Fragmenten aus dem Themenkopf und dessen Varianten, welche mit Vorschlagsvorhalten zum Hauptthema in der Violine auf g-moll [a'] ohne die beiden vorangehenden Arpeggio-Takte überleiten. Diesmal ergänzen alle Instrumente zusammen die drei thematischen Einheiten (ab T. 53): Erst präsentieren Violine und Cello den „Vordersatz“ [a'] mit einer Vorschlagsskala abwärts [a'''], die nach dem „Nachsatz“ [a''] nochmals stark ausgeschmückt mit Triolenläufen abwärts im Klavier wiederholt wird [a'''], wobei das Thema auf der zweiten Takthälfte einsetzt, d. h. um die erste Note verkürzt wird. Hiernach erscheint das Thema augmentiert in der Violine mit Vorschlägen [A''], ergänzt vom Cello, woraus infolge eine Art Umkehrung des Hauptthemas [A'''], begleitet von Triolenbrechungen im Klavier, entsteht. Nach einem nochmaligen kurzen Aufgreifen des Kontrapunkts [KP] im Klavier folgt eine Schlußgruppe [Ü] im Unisono [Tabelle 30].

585 Allroggen [Hummel CD] bemerkt allgemein, daß nach der Vorstellung durch die Violine das Thema „im Anschluß daran in einer pianistisch modifizierten Form vom Klavier übernommen“ wird und somit „zwei jeweils idiomatisch geprägte Gesichter“ besitzt. Dies sei „ein Charakteristikum der Klaviertrios von Hummel, das in vielen anderen Sätzen dieser Werkreihe wieder zu beobachten ist“.

586 Eine Ähnlichkeit, wie sie allen punktierten Dreiklangsbrechungen zur Satzeröffnung eigen ist, läßt sich im übrigen ebenso für das Hauptthema des Kopfsatzes von Hummels beliebtestem fünften Trio in E-dur (wie Hoffmanns Grand Trio) op. 83 (1819) feststellen, das ein „schubertsches“ Seitenthema besitzt. [Altmann: Klaviertrio, S. 41] – Im Seitenthema des ersten Satzes von op. 83 will Allroggen [Hummel CD] einen Anklang an Beethovens 8. Sinfonie, und zwar an dessen Hauptthema des ersten Satzes erkennen. Schubertsche Vorgriffe seien dagegen erst dem Kopfsatz von Hummels letztem Klaviertrio op. 96 vorbehalten.

Allroggen [Hummel CD] erklärt diesen Abschnitt zum Seitensatz, der lediglich „ähnlich wie der Hauptsatz vorbereitet [. . .] motivisch an diesen angelehnt“ sei. Tatsächlich handelt es sich jedoch um das auf alle Stimmen aufgeteilte verzierte Hauptthema, dessen Abfolge wie oben beschrieben umgestellt ist. Den kontrapunktischen Teil (ab T. 33) als Nebengedanken zu betrachten – Allroggen [ebd.] bescheinigt der „Überleitungsgruppe“ ebenso „Durchführungs-Charakter“ – deckt sich mit dem Verfahren in Hummels späteren Sätzen (siehe auch im folgenden), in welchen das zweite Thema zumeist Überleitungscharakter hat und in Mollvarianten (hier in jener der Subdominante) steht. In diesem Fall kehrt die kontrapunktische Passage nach den beiden Ableitungen des Hauptthemas noch ansatzweise in der Exposition vor der Schlußgruppe wieder (T. 89) und gestaltet gemeinsam mit dem Kopfmotiv die Durchführung. Die Neusortierung des Hauptthemas in einer Medianttonart (g-moll) anstelle des Seitensatzes in der Exposition spricht meines Erachtens eindeutig für eine monothematische Ausrichtung in diesem Werk.

Nach der Wiederholung der Exposition verarbeitet die Durchführung (T. 101 ff.) hauptsächlich die „Schlußgruppe“,<sup>587</sup> das Kopfmotiv [a] in den Streichern und den Kontrapunkt [KP] des Klaviers (*cantabile*) im Wechsel. Zusammen mit einem überleitenden Kontrapunkt (T. 125 ff.) und dem der Schlußgruppe (T. 135 ff.) wird neues Material im Unisono über einem Orgelpunkt eingesetzt (T. 148 ff., *legato assai, pp, calando*), um zurück zur Reprise zu führen, welche bis auf die zwei Takte der einleitenden Arpeggi, die durch einen chromatischen Lauf ersetzt werden, beinahe identisch ist (T. 162–224 sowie T. 233 ff.). Die kontrapunktische Passage mit dem hoffmannverwandten Motiv ist (trotz reduzierter Taktzahl) in sich länger, danach wechselt das Hauptthema wieder zwischen den Streichern, diesmal mit vertauschten Rollen, und dem Klavier (ab T. 205). Die Überleitung bringt neues Material (T. 225 ff.) und enthält insbesondere Sforzati/*p*-Wechsel (T. 229), die im Coda-Teil (ab T. 244) noch stärker ausgeprägt sind; in akkordischen Blöcken stehen Arpeggien des Klaviers den Vorhalten der Violine gegenüber. Den Abschluß bildet eine zweitaktige Solokadenz des Klaviers (*a piacere, calando*), die aus dem Fortissimo ins Piano (*tenuto*) abfällt.

**Tabelle 31: Johann Nepomuk Hummel,  
Klaviertrio Es-dur op. 12 (1804),  
2. Satz: *Andante* (6/8, As)**

1	9	17	25	(33)	38	47	51	(57)	61/2	70	79	88	92–97
a1	a2	a3	a4	Ü = „B“	A'	„B“ = Ü			A''	(a3/a4)	A/B	Ü	B
A													
As		Es/es			> c	f	C <sup>v</sup>	F	mod.		As	Es <sup>7</sup>	As

Auch das *Andante* (6/8, As-dur) ist mit seinen Variationen geradezu monothematisch angelegt, zumal der Ansatz eines möglichen Seitenthemas wie im Kopfsatz eigentlich nur aus Überleitungsfiguren besteht. Das Hauptthema ist im Grunde vierteilig, wobei die ersten beiden Achtakter [a1+a2] sozusagen den Vorder-, die nächsten beiden [a3+a4] den Nachsatz bilden. Die Streicher stellen in Terzen gemeinsam das romanzenhafte Thema (*cantabile*) vor (T. 1–8), das Klavier wiederholt leicht variierend mit vollgriffigen Arpeggien (T. 9–16), dazu begleiten die Streicher ab dem Nachsatz mit Pizzicati und führen das Thema in umgekehr-

<sup>587</sup> Allroggen [Hummel CD] hält die eigentliche Durchführung für „blaß, weil in der Überleitungsgruppe schon allzu viel vorweggenommen war“. Deshalb scheint es naheliegender, diesen kontrapunktischen Teil bereits in der Exposition als den „kontrastierenden“ Gedanken zum Hauptthema aufzufassen, welcher dann mit diesem gemeinsam „durchgeführt“ wird.

## II. Klaviertrios von Hummel und Spohr

ter Weise fort; bei ihnen sind naturgemäß in den Staccato-Arpeggien stärkere Anklänge an einen „Harfenton“ spürbar als in der Klavierbegleitung. Besonders in den „Nachsätzen“ treten des öfteren merkwürdige harmonische Verfremdungen ein, die dem lyrischen Grund einen bedrohlichen Unterton beimischen.

Auf das erwähnte Pseudo-Seitenthema aus 1/16-Aufgängen im Staccato (T. 38 ff. und T. 51 ff.), deren crescendierende Skalen auf der Tonikaparallele (und ihrer Durvariante) durch eine zweimal viertaktige Ableitung des Hauptthemas in einer Cello-Kantilene [A'] unterbrochen werden (T. 47 ff.),<sup>588</sup> folgt als dritter Teil das wieder gewandelte Hauptthema (ab T. 61 bzw. 62) in den Streichern auf der Tonika [A'']. Der variierte Nachsatz [a3+a4] lässt sich mit der Klavierpassage aus dem Mittelteil [„B“] wegen deren Überleitungscharakter geschickt als Begleitelement verbinden (ab T. 79). Die ehemalige Überleitung zwischen den beiden Themengruppen A und B (aus T. 33 ff.) mündet in die Coda mit crescendierenden Figuren des Klaviers aus dem zweiten Thema (T. 92 bis Schluß). Die Formanlage ergibt sich demnach als: A ü | B A' B | A'' A/B | ü B ||.

**Tabelle 32: Johann Nepomuk Hummel, Klaviertrio Es-dur op. 12 (1804), 3. Satz: *Finale: Presto* (2/4, Es)**

Exposition							Df.	Reprise							Coda		
: 1 :	9	25	42	62	90	120	139	213	221	237	250	278	303	315	351		
a	A1	A2	Ü	B	B	Ü		a	A1'	Ü	B'	B'	Ü	A2'	b		
Es			mod.	B			mod.	Es									

Das Finale (*Presto*, 2/4, Es-dur) ist ein rein virtuosos Schaustück in weniger ausgefeilter Verarbeitung; dennoch ist innerhalb des Perpetuum mobile-Charakters das Bemühen um eine Form mit Ableitungen und Variationen wie in den Vorsätzen auszumachen: Aus dem Kopfsatz stammen die Sforzati und Staccatofiguren, aus dem langsamen Satz die Tonrepetitionen und Sekundbewegungen,<sup>589</sup> aus beiden die Arpeggien in der Begleitung, die sich mit Akkordschlägen abwechseln. Wider Erwarten ist das Finale eine relativ eindeutige Sonatenhauptsatzform mit 16taktigen Perioden, die in der Reprise leicht variiert und umgestellt sind. Beiden Hauptthemen sind Triolenfiguren und Läufe gemeinsam, beim A-Thema herrschen Staccati vor, während Thema B die Quarte abwärts aus dem Kopfsatz wieder aufnimmt.

Der Unisono-Beginn mit einer wiederholten achttaktigen Periode [a], den das Klavier fortführt, nimmt motivisch das Hauptthema vorweg, welches dann die Violine ab Takt 9 vorstellt (*sotto voce*). Der Vordersatz ist triolisch, der vom Klavier ausgeführte Nachsatz punktiert. Eine kontrapunktische Überleitung des Klaviers führt zum von der Violine vorgestellten B-Thema in Takt 62 auf der Dominante (*dolce*), welches bei seiner Wiederholung nach acht Takten von einem Orgelpunkt im Cello getragen und wiederum vom Klavier aufgenommen wird (T. 90). Der schlußgruppenartige nächste Übergang (*legato assai*) leitet zur Durchführung im Unisono (ab T. 139) über, an welches eine bis T. 229 (Ende Vordersatz von A [A1']) identische Reprise an-

588 Über die besondere Behandlung des Cellos findet auch der Rezensent der AMZ nur lobende Worte, es werde in op. 12 „so eigen und effektiv nicht selten für die Mittelstimme benutzt, so dass es, gut gespielt, die Wirkung eines schönen obligaten Tenors in einem Gesangsstück bekommt“. Und im fünften Trio bereits zur Selbstverständlichkeit geworden, betont der Rezensent von op. 83, „[...] dass besonders auch das Violoncell zu gar herrlichem Gesang in seinen schönsten Tönen oftmals benutzt ist: das brauchen wir bey diesem Meister wohl kaum zu erwähnen“. [Zit. bei Allroggen: Hummel CD]

589 Allroggen [Hummel CD] beschreibt es dort als „ein schlichtes, in engen Intervallschritten um die Quinte kreisendes Thema“.

schließt, nach der das B-Thema ab Takt 250 etwas verändert [B'] auf der Tonika erscheint. Erst nach einer erneuten Überleitung (T. 303), welcher diesmal der Cello-Orgelpunkt unterlegt ist, wird der verlängerte Nachsatz von A [A2'] nachgeholt (T. 315); die Coda verwendet Motive aus dem B-Thema [b] (T. 351).

Insgesamt wurde also von Hummel durchaus versucht, den Sätzen im einzelnen und untereinander eine einheitliche Gestaltung zu geben, welche kompliziertere Ableitungs- und Variationsverfahren einbindet und somit Hoffmannschen Techniken vergleichbar ist. Während Hoffmann jedoch an strukturellen Experimenten mit Einzelkomponenten interessiert ist, die teilweise seine Sätze zuweilen mehr als notwendig längen, ist die Ausdehnung bei Hummel einerseits durch seine Reihungstechnik in sich abgerundeter Themen und andererseits durch das aufführungspraktische Bedürfnis gegeben, den Musikern ausreichend Gelegenheit für ihre solistischen Fähigkeiten einzuräumen. Die Ablösung von solchen Rahmenbedingungen erklärt einmal mehr die völlig andere Richtung, die dann Beethovens Neuerungen bei gleichen Ausgangsvoraussetzungen einschlagen werden: Die Offenheit und variative Kombierbarkeit seines musikalischen Materials erlaubt die Ausdehnung auf viel größere Formen mit kleinstmöglichen Bausteinen.<sup>590</sup>

## 1.2 Von Mozart ins Virtuosenzeitalter

Obwohl das zweite Klaviertrio F-dur op. 22 (1799, ersch. 1807) bereits größere Reife aufweist, scheidet es aufgrund des Variationensatzes (*Andante*, 2/4, B-dur) und des beliebten *Rondo alla Turca* (*Vivace*, 2/4, F-dur) – mit angeblichen Anklängen an Mozarts KV 331 – für einen weitergehenden Vergleich aus. Im Kopfsatz wird jedoch gleichfalls (wie in op. 12) der „Seitensatz“ aus dem Hauptthema abgeleitet, die Schlußgruppe enthält kontrastierendes Material, das „Gegenstand der anschließenden Durchführung“ wird [Allroggen: Hummel CD].

Das dritte Werk Hummels in dieser Gattung, das Trio G-dur op. 35 (1811), fällt formal und thematisch dagegen wieder etwas ab.<sup>591</sup>

---

590 Vgl. dazu Allroggen [Hummel CD]: „Der Hauptreiz der Hummelschen Kompositionen liegt oft in der freien Entfaltung seiner melodischen Qualitäten. Beethoven kann aus seinen musikalischen Gedanken ganz organisch Einheiten von monumentalen Proportionen aufbauen, weil er das in ihnen liegende Potential erst allmählich freigibt. Hummel dagegen bleibt kaum die Möglichkeit zum Aufbau ähnlicher großformaler Entwicklungen, weil seine thematischen Gebilde schon in sich geschlossene Einheiten sind. Daher tendiert er zur Reihung solcher ausgedehnten Abschnitte und kommt so zu oftmals überlangen Einzelsätzen. Seine Kammermusik zeigt dies besonders deutlich, wo er jeden der beteiligten Spieler mit langen melodischen Phrasen solistisch zu Wort kommen lassen will, und dadurch die formale Durchgestaltung vernachlässigen muß. Er kompensiert dies teilweise dadurch, daß er melodische und virtuose Abschnitte zueinander in Gegensatz bringt.“

591 Dennoch fand es in der zeitgenössischen Kritik positivste Aufnahme, wie die Rezension in der Leipziger AMZ vom 01.01.1812 beweist: „Es wäre sehr zu wünschen, dass Hr. H.[ummel] uns öfter mit Compositionen dieser Art erfreuete: eben in dieser Gattung dürfte er jetzt schwerlich von anderen Klavier-Componisten übertroffen werden. Und Freunde in Menge würden diese Werke gewiss jetzt wieder finden, da man endlich des Schwülstigen, Schwerfälligen und Gesuchten eben so überdrüssig zu werden anfängt, als man des Oberflächlichen, Mattherzigen und Klimpernden schon seit einiger Zeit ist.“ [Zit. bei Allroggen: Hummel CD]

II. Klaviertrios von Hummel und Spohr

**Tabelle 33: Johann Nepomuk Hummel,  
Klaviertrio G-dur op. 35 (1811),  
1. Satz: *Allegro con brio* (C, G)**

Exposition					Durchführung				Reprise				
:A1	A2	A2'	Ü	B	B:	a	b/a	Ü	A1	A2	Ü	B	B
Pf	VI	uni		VI	Pf		VI/Pf		VI/Pf	uni		VI	Pf
G			D	A			B	G				G	

Das *Allegro con brio* (C, G-dur) ist eine wenig spektakuläre Sonatenhauptsatzform und enthält die üblichen Verzierungen bei der Wiederholung des Themas, das sich erneut durch Punktierungen, Synkopen, Vorschläge, Triller und Triolen auszeichnet, im Klavier. Der achttaktige Nachsatz des ersten Themas wird gleich variiert unisono wiederholt [A2'], die Durchführung benutzt wechselweise in den Stimmen das KopftHEMA [a] und kombiniert es dann als Begleitelement im Klavier mit der Motivilk des zweiten Themas in der Violine [b]. Der Kopfsatz lehnt sich unmittelbar an Mozarts Klaviertrio-Satz an,<sup>592</sup> und auch „hier wird die Coda bedeutsam für die anschließende Durchführung“ [Allroggen: Hummel CD].

**Tabelle 34: Johann Nepomuk Hummel,  
Klaviertrio G-dur op. 35 (1811),  
2. Satz: *Tempo di Menuetto* (3/4, C)**

[Vorzeichenwechsel werden durch unterstrichene Tonarten angezeigt]

Menuett					a Tempo				
: A	: A'	: B	: B'	B:	b	A	b	A	
(Pf)		Vc/VI						VI	
C	G	<u>F</u>	C <sup>v</sup>	F	A	<u>C</u>			

Der zweite dreiteilige Satz ist im *Tempo di Menuetto* (3/4, C-dur) gehalten und eröffnet mit einer merkwürdigen Rhythmik [A],



die erst im zweiten, dem „Trio“ entsprechenden Teil [B] auf der Subdominante, den erst ein Cello-, dann ein Violinsolo bestreitet, in ein „korrektes Menuett“ übergeht. Die Wiederkehr des A-Themas umschließt einen Mittelteil mit b-Motivilk und rundet den Satz (*a Tempo*), dessen Melodie zumeist vom Klavier getragen wurde, mit dem A-Thema ohne Synkopen in der Violine ab.

592 Parallelen zieht wiederum der Rezensent der AMZ [siehe Anm. 591, S. 227 d. Arb.], indem er mozartsche Einflüsse sieht „in Ansehung der Erfindung, der Anordnung, der Ausarbeitung, der herrschenden Empfindung sowol, als der Fasslichkeit, des guten Zusammenhangs, der Leichtigkeit in der Ausführung, und der wirksamen Behandlung aller drey Instrumente“.

**Tabelle 35: Johann Nepomuk Hummel,  
Klaviertrio G-dur op. 35 (1811),  
3. Satz: Finale: Rondo (Vivace e scherzando, 2/4, G)**

[Vorzeichenwechsel werden durch unterstrichene Tonarten angezeigt]

A	A'	^	A	B	B	Ü	A	A	^	C	B	B	Ü	A	A	B
Pf solo	VI		kanon.	VI	Pf		Pf	VI		Pf	VI	Pf		Pf	VI	VI
G										<u>C</u>			<u>G</u>			

Im Finale, einer Art Sonatenrondo, (*Vivace e scherzando*, 2/4, G-dur) herrschen auch wieder Achttakter vor, die gelegentlich überraschend von Generalpausen unterbrochen werden [^]. Eine Gemeinsamkeit mit den beiden anderen Sätzen besteht in den unvermittelt tonrepetierenden Einwüfen im Thema.

Die folgenden Klaviertrios sind durch eine gesteigerte motivisch-thematische Arbeit und die allmähliche satztechnische Ablösung von den Vorbildern Haydns und Mozarts gekennzeichnet, welche den „Durchbruch zu einer modernen brillanten Spieltechnik“ zur Folge hat.<sup>593</sup> Hummels Zugeständnisse an den Zeitgeschmack sowohl des Publikums als auch der Virtuosen lassen wenig Raum für eine Konsequenz aus seinen Ansätzen einer Arbeit mit Motivbausteinen, die Hoffmanns Trio so komplizieren.

## 2. Louis Spohrs Harfentrio

Hatte Spohr bereits in seiner ersten Sonate für Harfe und Violine c-moll WoO 23 ein enges Zusammenspiel der beiden Musizierpartner angestrebt [siehe Kap. B.V.2.2], führt er im Trio für Harfe, Violine und Violoncello f-moll WoO 28 (1807, Manuskript Kassel, Musikakademie) ein weiteres Beispiel seiner geschickten Austarierung der einzelnen Klangkörper vor, indem Violine und Cello nicht nur in Terzen und Sexten verlaufen, sondern neben gelegentlicher solistischer Stimmführung auch eine Art „motivische Arbeit“ durch kanonische Einführung der Motivfragmente vollbringen. Wie bei Hoffmanns Harfenquintett fehlt ein Scherzo oder Menuett, das *Andante* ist ein Variationensatz in F-dur ohne Molleintrübung, dafür lehnt sich das abschließende Rondo mit zwei verwandten Themen motivisch an die beiden vorherigen Sätze an, so daß eine ähnliche Abrundung durch Floskelzitate entsteht, wie es in Hoffmanns Vorgehensweise zu beobachten ist.

Gleich im *Allegro* (C, f-moll) gestalten alle drei Stimmen das Kopfmotiv, das aus einem gebrochenen Dreiklang aufwärts besteht, wechselweise aus, indem eine Spielfigur der Harfe zur Fortsetzung in den Streichern überleitet, was nachsatzartig eine Tonstufe höher wiederholt wird. Im folgenden umspielt die Harfe begleitend die Melodie der Streicher in Terzen und Sexten, verziert mit den üblichen Dreiklangsbrechungen die Überleitungen zu wechselweisen Blockbildungen und gestaltet längere Zwischenspiele, welche von Violine und Cello mit Pizzicato-Akkorden und Orgelpunkten begleitet werden. Ein gegenseitiges Zuwerfen der Einsätze führt über einen tiefen Baßorgelpunkt des Cello zum zweiten Thema, das zuerst von der Harfe, dann in fugierter Form von Cello und Violine im Wechsel vorgestellt wird. Die Schlußgruppe mit abwärts schleichenden Sekundseufzern und gegenläufiger Bewegung im Cello leitet nach einem Takt mit trügerischem Durchführungscharakter die Wiederholung der Exposition

<sup>593</sup> Als weiterführende Literatur sei hier speziell auf die Dissertation von D. Zimmerschied (Mainz 1967) und dessen „Thematisches Verzeichnis“ Hummelscher Kompositionen von 1971 verwiesen.

## II. Klaviertrios von Hummel und Spohr

ein. In der eigentlichen Durchführung wechseln sich die Streicher mit Motivblöcken aus beiden Themen ab, umspielt von ebenso thematischen Harfenfiguren. Die Reprise erfolgt auf der Tonika mit verlängerten Harfenpassagen und läßt das erste Thema modulierend im tiefen Celloton ins zweite Thema auf der Tonika übergehen, das diesmal stärker von der Harfe und den sich ergänzenden Streichereinwürfen vorgetragen wird. Die Schlußgruppe gibt sich diesmal etwas dissonanter und läßt den Satz in offenerer Haltung ausklingen.

Im *Andante con moto* (C, F-dur) dominiert zunächst die Harfe in der Vorstellung einer mehrstimmigen arpeggierten Melodie über dem Streicherorgelpunkt und schwankt merkwürdig zwischen einem Dreier- und Vierer-Metrum durch die Vorschlagsfiguren. Die erste Variation (4/4) verschnörkelt lediglich das Thema in der Harfe über demselben Orgelpunkt, in der zweiten tragen Harfe und Violine gleichermaßen die Melodie, die Wiederholung bringt den „Vordersatz“ im Unisono mit dem Cello, den „Nachsatz“ in Terzen. Die dritte Variation wandelt das Thema in virtuosen Harfenfigurationen mit thematischen akkordischen Streichereinwürfen und kurzen Gegenmelodien über einem abschließenden Orgelpunkt, in der vierten trägt die Violine das Thema zunächst allein, dann verläuft es bei der Wiederholung des Vordersatzes mit dem Cello im Unisono, während letzteres den B-Abschnitt allein übernimmt und die Harfe sich bloß in Dreiklangsbrechungen ergeht. Die Wiederholung des A-Abschnitts durch die Streicher gemeinsam leitet über zur Coda, welche die Violine zusammen mit einem Kontrasubjekt im Cello aus einer Abwandlung des B-Abschnitts bestreitet.

Das Rondo (C, f-moll) hebt mit einem tiefen Bordunton des Cello an, ähnlich der Orgelpunkt-Überleitung des Kopfsatzes, dem das Thema in der Harfe und ein fugierter Einsatz der Streicher folgen. Die Harfe schlägt ein „Ländler“-Thema an, gegengehalten von den Streichern, das die Violine in Punktierung quasi „alla ungherese“ fortführt und dann zusammen mit der Harfenoberstimme als Nachspiel mit Vorschlägen gestaltet. Ein Unisono-Übergang in Triolen sowie eine erneute punktierte Variante des Hauptthemas in den Streichern samt Harfenzwischenspiel mit Einwüfen der Streicher geht zum zweiten Thema in Durauflösung über, das die Streicher unisono vorstellen. Synkopiert und mit Vorschlagsmotivik an die „ungherese“-Version des ersten Themas angepaßt, hat die Harfe wieder nur punktierten Zwischenspielcharakter, welchen die Streicher mit dem zweiten Thema und anschließenden thematischen Einwüfen fortsetzen. Eine fugierte Überleitung nimmt das erste Thema nach einem *Rallentando* wie am Anfang wieder auf und wiederholt in leichter Variation die Abfolge des kompletten ersten Teils, dessen erneute Reprise mit dem Unisono-Übergang des ersten Themas zuletzt eine Schlußwirkung aufbaut, die mit Harfenakkorden, einem punktierten Violinthema zu Triolen im Cello (dann im Stimmtausch) über Haltetöne zur Coda führt. Ein Unisono der Streicher bildet einen triolischen Anschluß, u. a. mit einem Kontrasubjekt im Cello, welcher nach dreimaligem Themenansatz mit unthematischem Material zum Schluß führt.

Spohrs Harfentrio f-moll WoO 28, dessen Betrachtung wir hier kurz als Pendant zu Hoffmanns Klaviertrio eingeschaltet haben, zählt zu dem für diese Zeit üblichen Genre der Harfenliteratur, übertrifft jedoch die thematische oder auch formale Erfindung eines Wölfl oder Steibelt um Längen. Allerdings wäre die Alternativbesetzung mit Klavier (wie in Hoffmanns Harfenquintett) bei diesen auf das Instrument zugeschnittenen Werken nicht unbedingt ratsam und ließe einiges von dem ihnen innewohnenden Charme vermissen. Zwar finden hier wie bei Hoffmanns Trio die einzelnen Stimmen Berücksichtigung, doch würde ein stärkerer Instrumentalpartner die Streicher klanglich zu sehr überdecken, während in Spohrs Satz die Harfe gemeinsam mit den Partnern zu ihrem Recht kommt.

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

Um auch in bezug auf das Klaviertrio einen unmittelbaren Eindruck von Hoffmanns kompositorischem Stand zu erhalten, bietet sich wie im Falle des Harfen- bzw. Klavierquintetts wiederum sein Zeitgenosse Prinz Louis Ferdinand von Preußen an, welcher in dieser Gattung gleich drei Werke geschaffen hat. Die beiden ersten Trios op. 2 As-dur und op. 3 Es-dur<sup>594</sup> erschienen 1806 bei Breitkopf & Härtel in Leipzig, das Rondo des letzteren dort sogar noch in einer Einrichtung für Klavier zu vier Händen von F. Mockwitz (1823). Das Große Trio Es-dur für Klavier, Violine und Violoncello op. 10 ist ab 1806/07 bei Werkmeister in Berlin als „Grand Trio“ ohne Angabe der Opusnummer (als op. 10 erst ab 1810) nachgewiesen, dessen Rondo 1821 ebenso für Klavier zu vier Händen bearbeitet worden ist (vermutlich gleichfalls von F. Mockwitz) [vgl. Werkverzeichnis bei Hahn, Anhang II, S. 112–117].

#### 1. Trio As-dur op. 2

Schon Louis Ferdinands erstes Klaviertrio weist die für ihn typischen, an einem grandiosen Stil orientierten Merkmale im Pianistenpart auf, welche später beispielsweise bei Chopin oder Schubert zum „romantischen Usus“ gerinnen. Es finden sich virtuose Läufe und Dreiklangsbrechungen bis zum Überdruß, aber auch Relikte barocker Figuren und Schnörkel<sup>595</sup>, insbesondere bei der jeweiligen Erstpräsentation der Hauptthemen. Unvermittelte Modulationen in vorzeichenreiche Tonarten neben zahlreichen Dynamikwechseln (oftmals bereits auf den Takthälften und innerhalb von Phrasen) und ausführlichen Vortragsbezeichnungen (wie *dolce*, *dolcissimo*, *con espressione*, *con anima e piano*, *sotto voce*, *tenuto*, *arco*, *appoggiando*, *mezza voce con spirito*, *espressivo con grazia*, *con fuoco* etc.) sowie ausführliche Akzentuierungs- und Phrasierungsangaben kennzeichnen gemeinsam mit häufigem Pedaleinsatz stark „vorromantische“ Züge. Hahn [S. 64] vermeint des weiteren eine „unterbewußte Ausdrucksweise des empfindsamen Stils“ im „fluktuierenden Ablauf“ des Kopfsatzes, den Halbtonschritten, akzentuierten Vorhalten und Seufzerketten zu entdecken.

---

594 Aufgrund der Widmung an die Herzogin von Kurland versucht Stahmer eine frühere Datierung der Entstehung auf die „fruchtbare Hamburger Zeit des Prinzen“ im Herbst 1799, da Louis Ferdinand Anfang Mai 1800 eine Reise nach Leipzig zwecks der (dann durch den preußischen König untersagten) Heirat mit Wilhelmine von Kurland unternommen hat und das Es-dur-Trio seiner angehenden Schwiegermutter zueignete. [Stahmer: Louis Ferdinand CD und Louis Ferdinand LP, S. 8]

595 „Louis Ferdinand knüpft an die Manieren der Ornamentisten an und führt sie selbständig weiter, wobei er gelegentlich, besonders in den Schlußrondos, allzu leichtfertig dem Zeitgeschmack huldigt.“ [Langner: MGG, Sp. 1236] – Altmann [Klaviertrio, S. 38] nennt den „Reichtum an Läufen ein Erfordernis ihrer Entstehungszeit“ und sieht im Klaviersatz eine Anlehnung an Field und J. B. Cramer.

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

#### 1.1 Allegro moderato (C, As)

Der Kopfsatz des As-dur-Trios folgt im großen und ganzen der Sonatenhauptsatzform mit zwei Themen [A+B] und einer Art „Schlußgruppe“ aus kleineren Motiveinheiten [c], wobei vor allem die letzteren in der Durchführung ausgiebig zum Einsatz kommen, so daß man von drei Themen<sup>596</sup> ausgehen kann, von denen sich die Reprise lediglich auf die ersten beiden beschränkt.

**Tabelle 36: Louis Ferdinand von Preußen,  
Klaviertrio As-dur op. 2 (1806),  
1. Satz: Allegro moderato (C, As)**

Exposition											1.	2.	Durchführung					
1	9	29	38	49	59	64	77	85	92	95	106:	110	(118)	122	(132)	141	160	
A	à	Ü	A	a1	á	B	b1	Ü	c1	c2	à	à	3#	c2	4b	b1	Ü	
As	Es <sup>7</sup>	B	Es	es	as	Es				mod			enh	mod	f	Es <sup>7</sup>		

Reprise										
171	182	(184)	(186)	192	197	210	218	231	247	
A	a1	3#	4b	á	B	b1	Ü	à		
As	f	A	as		As			(mod)	As	

#### Exposition

Der trotz des mäßig-schnellen Tempos langsam erscheinende Satzanfang<sup>597</sup> wird durch die oben erwähnten Vorschlagsfiguren sowie die inehaltende, scharfe 1/16-Punktierung erzeugt. Das im Klavier vorgestellte Kopffthema in As-dur beginnt mit einem markanten Sextsprung aufwärts, im folgenden zum Oktavsprung geweitet, und wird pizzicato begleitet. Es besteht aus einer exakt achttaktigen Periode<sup>598</sup>, deren variiertes Nachsatz [à] auf der Dominante in den Streichern – gestreckt auf acht Takte – nachgesetzt wird (T. 9 ff.), während die Begleitung im Klavier in Triolen übergeht, welche im anschließenden Sequenzierungsteil (T. 16 ff.) Sechzehntelbewegungen weichen.<sup>599</sup> An dieser Stelle erscheint auch schon recht früh eine jener für Louis Ferdinand so charakteristischen Klavier-Solopassagen [Ü], die nur gelegentlich von Streichereinwürfen flankiert werden (T. 29 ff.).

Die erneute Aufnahme des A-Themas im Klavier mit komplettem Vorder- und Nachsatz auf der Dominante (T. 38 ff.), welche allerdings diesmal harmonisch anders verläuft (über as-moll nach B-dur anstelle von Subdominante und Dominante), zieht nach drei überleitenden Takten eine interessante Eintrübung nach es-moll<sup>600</sup> (T. 49 ff.) mit zwischen den Streichern

596 Vgl. auch Stahmer, Vorworte zur Louis Ferdinand CD und zur Louis Ferdinand LP, S. 7

597 Hahn [S. 77] zitiert zum ersten Satz von op. 2 einen Ausdruck von Költzsch: „im Allegro einschlafen und träumen“.

598 Hahn [S. 64] beklagt hier den Verzicht auf eine wirkungsvolle Steigerung in der zweiten Themenhälfte, die durch eine Flucht in die folgenden weichen Sept- und Nonklänge ersetzt wird, anstelle eines erwarteten „poetisch-versonnenen Ausklingens“. Der überraschende Einsatz von banal wirkenden empfindsamen Floskeln als Themenschluß führe zur „Vernichtung der Einheitlichkeit des unter Ausschluß aller rationalen Erwägungen in rein stimmungshaften Versenken begonnenen Satzes“.

599 Hahn [S. 73, Anm. 38] verweist bei dieser Passage auf die schroffen dynamischen Kontraste (Louis Ferdinand verwendet sonst selten *ff*-Einfälle), welche eher „Unruhe statt Entwicklung“ bringen, wie auch an vergleichbaren Stellen in den beiden anderen Trios.

600 Stahmer [Louis Ferdinand CD, und Louis Ferdinand LP, S. 7] sieht in der zweimaligen Wiederholung des Hauptthemas auf der Dominante und der Mollvariante vor dem Seitenthema in der Exposition einen Verweis auf den frühen Beethoven, überhaupt auf dessen „Durchführungstechnik der Themenkombination und -synthese“.

alternierendem Vordersatz [a1] (T. 53–55) nach sich. Erst über das nach oben gerichtete Motiv des Nachsatzes [á] in as-moll (T. 59 ff.) wird in der Violine das B-Thema auf der Dominante eingeleitet (T. 64 ff.), das ebenfalls aus einer vollständigen Achterperiode besteht und das aufspringende Auftaktsintervall des A-Themas zum Dezimsprung auf der zweiten Zählzeit des zweiten Taktes steigert.<sup>601</sup> Nach der Wiederholung des Vordersatzes des B-Themas [b1] in der Violine (T. 77 ff.), eingerahmt von Klavierüberleitungen [Ü], endet die Exposition mit einer mehrgestaltigen Schlußgruppe. Über das besagte, aus einzelnen Motivteilen gereichte „dritte Thema“, das einerseits mit Tonrepetition [c1] (T. 92 ff.) arbeitet und zum anderen auf- und abwärts gleitende Chromatikläufe [c2] (T. 95 ff.) dagegensetzt, wird anhand der A-Motivik des Nachsatzes [a2 bzw. à] (T. 106 f.) die Wiederholung der Exposition eingeleitet.

### Durchführung

Über selbige Motivik aus dem Nachsatz des A-Themas [à] führt die Modulation der Durchführung durch enharmonische Umdeutung zu einer 14taktigen fis-moll-Episode (T. 118–131). Diese verwendet, wie oben bereits angedeutet, hauptsächlich C-Thematik mit eingestreuten A-Motiven<sup>602</sup>, d. h. über einem Sekundorgelpunkt in Sextolen werden ab Takt 122 chromatisch-aufsteigende Gänge [c2] punktierten Dreiklangsbrechungen abwärts [a2] durch alle Stimmen hindurch in enger kanonischer Führung gegenübergestellt. Der Rückwechsel nach As-dur (T. 132) erfolgt wiederum über enharmonische Verwechslung und verdichtet das Alternieren der motivischen Versatzstücke immer stärker bis zum überraschenden Eintritt des verkürzten B-Themas [b1] in der Violine auf der Tonikaparallele f-moll (T. 141 ff.), bevor Sequenzierungen nach As-dur zurückmodulieren (ab T. 145). Es handelt sich demnach um keine „echte Durchführung“ (mit Innovations- und Verarbeitungscharakter im beethovenschen Sinne)<sup>603</sup>, sondern eher um eine kontrastierende Reihung von nahezu unveränderten Thementeilchen, welche bis zum Überdruß fortgesponnen wird, um dann von den beliebten pianistischen Überleitungsskalen abgelöst zu werden (ab T. 160).<sup>604</sup>

### Reprise

Die Wiederaufnahme des A-Themas<sup>605</sup> auf der Tonika (T. 171) entspricht in der Themenfolge der Exposition ab Takt 38, so daß man rückwirkend die Anfangspassage (bis T. 37) als eine Art „langsame Einleitung“ vor dem endgültigen Themeneinsatz deuten könnte, nur übernimmt die Violine die A-Thematik diesmal nach einem Trugschluß auf der Tonikaparallele

601 Hahn [S. 65] spricht in bezug auf Louis Ferdinands „exzessiv ausladende Haltung in den Seitenthemen“, insbesondere im ersten und dritten Satz von op. 2 und im ersten von op. 10, von seiner ausgesprochenen „Florestannatur“.

602 Hahn will darin die Keimzelle von Beethovens „Appassionata“ erkennen, die dort allerdings als Baustein eingesetzt wird, während sie bei Louis Ferdinand als Stimmungselement fungiert. [Hahn, S. 74]

603 Wie es von Stahmer [Louis Ferdinand LP, Schema auf S. 7] für alle drei Themen behauptet wird, trotzdem das B-Thema nur einmal erscheint und selbst dann lediglich sein Vordersatz.

604 Schon deshalb befremdet, daß Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 7] Louis Ferdinand enthusiastisch als unmittelbaren Beethoven-Nachahmer gerade anhand dieser Komposition kategorisiert, welche eine Motivarbeit aufweise, die die meisten seiner anderen Werke vermissen lassen. Allenfalls die Aussage zur engen Verflechtung der Themenelemente („zu unauflöslicher Einheit“) in der Durchführung kann unterstützt werden.

605 Von einer „durchführungsartigen Zerlegung“ des Hauptthemas in der Reprise, wie sie Stahmer erwähnt, kann keine Rede sein, da lediglich die Modulation bei der Wiederholung des Vordersatzes von A zwar in einer abgelegeneren Tonart, aber mit identischem Material verläuft. Stahmer übersieht, daß die Reprise erst die Passage ab Takt 38 umfaßt und sein bezeichneter „triolescher Einschub aus der Coda“ (T. 179 ff.) dort bereits vorhanden ist. Auch die „Variante des Seitenthemas“, die aus der Wiederaufnahme des Vordersatzes des B-Themas besteht, ist schon in der Exposition vorgezeichnet. [Stahmer: Louis Ferdinand CD und Louis Ferdinand LP, in letzterem mit Schemata]

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

f-moll (T. 182), um direkt im Anschluß gleich für zwei Takte einen vorgezeichneten Wechsel nach A-dur einzuschieben (T. 184 f.) und danach mit dem wiederholten Vordersatz in as-moll, was der analogen es-moll-Eintrübung von Takt 49 ff. entspricht, fortzufahren. Die Reprise des Seitenthemas auf der Tonika (ab T. 197) verläuft bis Takt 222 identisch mit dem Expositionsabschnitt bis Takt 89, danach modulieren die Sechzehntelskalen des Klaviers unter thematischen Streichereinwürfen [a2 bzw. à] (ab T. 231, *sotto voce*) zu den von kontrastierender Dynamik geprägten Schlußsequenzen.<sup>606</sup>

#### 1.2 *Andante sostenuto con Variazioni* (6/8, Es)

Das Klavier stellt das Thema (*dolce, espressivo*) in Es-dur<sup>607</sup> mit zahlreichen Verzierungsschnörkeln (Trillern, 1/16- und 1/32-Vorschlagsfiguren) vor, die den „wiegenden“ Rhythmus beinahe überdecken: Es handelt sich wieder um eine achttaktige Periode, welche von der Violine ebenfalls auf der Tonika übernommen wird (ab T. 9) und zur Dominante schließt. Im B-Teil (T. 17 ff.) schiebt das Klavier in den folgenden vier Takten thematische Motive (Spiegelung und Umkehrung der Takthälften des Kopfmotives) in b-moll ein und nimmt ab Takt 21 die fast identische Wiederaufnahme des A-Themas [A'] mit einer Dehnung im sechsten Takt (zweimalige Fermate) auf. Bei der Wiederholung dieser letzten beiden Abschnitte übernimmt nochmals die Violine die Melodie, so daß sich für die Themenvorstellung dieses Variationensatzes das folgende Schema ergibt:

**Tabelle 37: Louis Ferdinand von Preußen,  
Klaviertrio As-dur op. 2 (1806),  
2. Satz: *Andante sostenuto con Variazioni* (6/8, Es)**

<i>Klavier</i>	<i>Violine</i>	<i>Klavier</i>	<i>Klavier</i>	<i>Violine</i>	<i>Violine</i>
A	A	B	A'	B	A'
Es	Es	B>b	Es	Es>b	Es
8 Takte	8 Takte	4 Takte	8 Takte	4 Takte	8 Takte

Die fünf Variationen folgen diesem Aufbau ||: A :||: B A' :|| größtenteils, variieren jedoch im Umfang der einzelnen Teile. Bei den Variationen 1, 2 und 5 wird nur der erste A-Teil wiederholt, den zweiten Teil mit B und A' leitet eine Wiederholungsklammer ein; der Mittelteil B steht immer in b-moll (außer beim „Minore“).

Die erste Variation (6/8; ab T. 41) besteht aus virtuoson 1/8- bis 1/32-Läufen in allen Stimmen, insbesondere aber im Klavierpart, in welchem die Kerntöne des Themas permanent umspielt und die ehemals akkordische Begleitung aufgesplittet werden, während die Streicher synkopierte Dreiklangsbrechungen dagegensetzen.

Der zweiten Variation (6/8; ab T. 62) liegen melodiegebundene 1/16-Triolen im Klavier zugrunde, die von Pizzicati oder punktierten Figuren in den Streichern begleitet werden, was stark an Schubert erinnert.

Das „Minore“ der dritten Variation (3/8; ab T. 83) in es-moll<sup>608</sup> verlegt das Solo zunächst in die Violoncello-Stimme, begleitet von den Zweiunddreißigsteln des Klaviers (*con fuoco*), und wechselt sich mit der Violine ab, besonders beim Mittelteil in Ces/ces; die Stimmung

<sup>606</sup> Wie bereits oben stehen *pp*-Stellen *ff*-Schlägen in den Schlußakkorden gegenüber.

<sup>607</sup> Stahmers Behauptung einer Vereinigung der wesentlichen Merkmale der beiden Hauptthemen des ersten Satzes, d. h. der Kerntöne und Intervallsprünge der Themenköpfe, kann nur bedingt nachvollzogen werden. [Stahmer: Louis Ferdinand LP, Erläuterungen der Notenbeispiele im Vorwort]

<sup>608</sup> Die „harmonische Anbindung“ der (von Stahmer irrtümlich als zweite bezeichneten) dritten Variation an das Werkganze entbehrt einer näheren Darlegung. [Stahmer: Louis Ferdinand CD und Louis Ferdinand LP, S. 7]

wird von krassen dynamischen Gegensätzen und einer ausgeprägten Agogik beherrscht. In dieser Variation wie auch in der nächsten findet der Übergang des zweiten Abschnitts über eine zweite Klammer statt.

Im *Larghetto sostenuto (con molta espressione)* des „Majore“ der vierten Variation (3/8; ab T. 107) dagegen übernimmt die Violine die elegische Melodie über dem Cello-Pizzicato und den 1/32-Sextolen des Klaviers. Äußerst expressive Wirkungen, u. a. auch durch den Pedaleinsatz, werden über die in hoher Lage angesiedelten „alla campanella“-Vorschläge der übergreifenden linken Hand im Klavier erzielt sowie durch die aparten Echo-Effekte zwischen den Streichern und dem Pianoforte im Mollzischenteil.

Das „kernige“ *Allegro assai* der letzten Variation (12/8; T. 149)<sup>609</sup> ist erneut sehr virtuos gehalten und baut mit seinem „hinkenden“ Gegeneinander von 1/16-Läufen und Triolen den Eindruck eines „Perpetuum mobile“ auf, was in seiner Scherzhaftigkeit an Hoffmanns zweiten Satz denken läßt. Hier finden sich auch die längeren Überleitungspassagen des Klaviers wieder bis hin zur Solo-Kadenz (T. 195)<sup>610</sup> mit eingestreuten Vorhaltsmotiven in der überkreuzenden Linken auf der Dominante (Taktwechsel nach C, danach wieder zurück nach 6/8).

Das abschließende *Tempo I* (ab T. 196) entwickelt in den letzten 17 Takten des Variationsatzes nochmals eine leichte Abwandlung des Ausgangsthemas. Insgesamt betrachtet, bringen die einzelnen Variationen Louis Ferdinands reine Freude am Improvisieren<sup>611</sup> zum Ausdruck, ohne sich ständig streng an die aufgestellten Vorgaben – insbesondere in der fünften und letzten Variation – zu binden.<sup>612</sup> Daß er für langsame Variationssätze sehr begabt war, zeigen auch sein *Andante mit Variationen* B-dur für Pianoforte, Violine, Viola und Violoncell op. 4 sowie das *Larghetto varié pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon, Alto, Violoncelle et Basse obligés* G-dur op. 11 (beide 1806 erschienen), in denen das Prinzip der Mittelsätze zum Ausbau eigenständiger Werke Anlaß gab.<sup>613</sup>

609 „Die Variationsbreite, die neben einer freizügigen Kadenz einen schnellen, im 12/8-Takt stehenden Teil umfaßt, macht einen weiteren, scherzoähnlichen Satz entbehrlich [...]“ [Stahmer: Louis Ferdinand CD und Louis Ferdinand LP, S. 7]

610 Hier gab Louis Ferdinand erstmals dem freien Phantasieren des Pianisten Raum, wozu Nadolny [S. 227] die Anekdote beisteuert, daß der Prinz später in seinen eigenen Konzerten an dieser Stelle die Zuhörer darauf aufmerksam gemacht habe, „daß er sich nun für eine unbestimmte Zeit seinen Phantasien hingeben würde und daß sie, wenn es sie langweilen sollte, die Erlaubnis hätten, sich an den Champagner zu halten.“

611 „Der improvisatorische Grundzug seines Schaffens tritt auch noch in den wenigen überlieferten Werken, die zum größten Teil späteren Datums sind, deutlich hervor. Hieraus erklärt sich die Ausschließlichkeit der Kompositionen mit Klavier und dessen dominierende, konzertierende Rolle, der einheitliche Charakter der Werke, wie auch die Bevorzugung der Variationsform. Das stimmungsbetonte Ausbreiten der Gedanken ist wesentlicher als ihre formal gebändigte Gestaltung.“ [Langner: MGG, Sp. 1235]

612 „Hinsichtlich der Vielfalt neuer, aus dem thematischen Modell abgeleiteter Strukturen zählt dieser 2. Satz zu den Meisterleistungen des Prinzen und stellt viele der zahllosen modischen Variationszyklen in den Schatten, mit denen seine Zeitgenossen die Klavierspieler in den Salons versorgten.“ [Stahmer: Louis Ferdinand CD und Louis Ferdinand LP, S. 7]

613 Vgl. dazu auch Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 8: „Das immer weiter ausholende Variieren eines kantablen Modells innerhalb eines relativ konventionellen Formplans [...] gehört zu seinen stärksten Fähigkeiten. In dieser und ähnlicher Weise dürfte er täglich am Klavier aus dem Stegreif gespielt haben. Beeinflußt von den besten der Modeautoren der Jahrhundertwende läßt er hier seiner Phantasie freien Lauf.“

### 1.3 Finale: Allegro con brio (2/4, As)

Der letzte Satz ist ein verhältnismäßig einfach „gestricktes“ Rondo<sup>614</sup> in As-dur mit zwei Themen, dessen hervorstechendste Besonderheit allenfalls in einer motivischen Kombination der beiden Hauptthemen [ab] besteht,<sup>615</sup> ohne ihre Substanz weitgehend zu variieren oder gar zu verarbeiten. Markant tauchen wieder mehrfache Vorzeichenwechsel in tonikafremde Bereiche sowie lange pianistische Überleitungspassagen auf, welche die Streicher zu harmonisch-stützenden oder stimmungsbildenden Begleitfaktoren degradieren.

**Tabelle 38: Louis Ferdinand von Preußen,  
Klaviertrio As-dur op. 2 (1806),  
3. Satz: Finale: Allegro con brio (2/4, As)**

1	9	17	(28)	45	53	62	78	(119)	135	143	151	(162)	179	187
A						B			A					
A	A1+2	A3	Ü	A	a2'	B	b2'+ab	Ü	A	A1+2	A3	Ü	A	a2'
As	es	As				Des	Ges	Des	As	es	As			

Coda

(228)	236	244	256	268	(280)	300	308	316	(327)	344	352	(377)	401	429
A'						A								
Ü	A'	A1	A1	A1	Ü	A	A1+2	A3	Ü	A	a2'	Ü	a1	
H	E	e	B	f	C		As	es	As					

Der erste Teil des dreigliedrigen A-Themas wird vom Pianoforte vorgestellt – ein typisches Rondothema für ein „Kehraus-Finale“ à la Haydn als achttaktige Periode – und ist definiert durch einen synkopischen Auftakt, die üblichen Vorschläge und Verzierungen sowie eine Kontrastierung von triolischem und punktiertem Rhythmus im Nachsatz, welcher eine Eintrübung in Molltonarten<sup>616</sup> mit sich führt. Den zweiten Teil des A-Themas spinnen die Streicher [A1 und A2] (ab T. 9) auf der Molldominante fort, den dritten schließt die Violine [A3] (ab T. 17) wieder auf der Tonika an und führt zur Tonikaparallele (ab T. 23). Nach der ersten Klavierüberleitung [Ü] (T. 28–44) wiederholt das Klavier den ersten Teil des A-Themas und setzt noch eine dreitaktige leichte Variante des Nachsatzes [a2'] hinterher (T. 53 ff.), gefolgt von Sequenzen in allen Stimmen.

Der Einsatz des B-Themas im Klavier wird durch einen Vorzeichenwechsel nach Des-dur<sup>617</sup> auch im Notenbild verdeutlicht (T. 62 ff.) und ist dem A-Thema durch seine Vorschläge, Triolen und den punktierten Rhythmus ähnlich konzipiert. Dies erleichtert nach der Wiederholung durch das Cello (T. 70 ff.) die erwähnte Verquickung der Anfangsmotive beider Hauptthemen [ab bzw. eigentlich ba] (ab T. 82), welche im folgenden durch alle Stimmen hinweg im

614 Hahn [S. 79] verwundert die Orientierung an der klassischen Rondoform nach Beethoven, da das französische Rondeau mit seinem Grundprinzip des unbeschwertem Themen-Aneinanderreihens Louis Ferdinand doch viel wesensnäher sei. Dazu auch Stahmer: Louis Ferdinand CD und Louis Ferdinand LP, S. 7: „Die formale Anlage des rondohaften Satzes ist – ähnlich wie in Opus 1 – mit Sonatenelementen durchsetzt.“

615 Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 7] verweist auf die Verwandtschaft des Kopftemas mit den Hauptthemen des ersten Satzes, welche hier noch eher nachvollziehbar ist, als es dann gleichfalls für das nächste Opus behauptet wird.

616 Der Dur-/Molldualismus nimmt Bezug auf den Kopfsatz. [Stahmer: Louis Ferdinand CD und Louis Ferdinand LP, S. 7]

617 Der Einsatz der Unterdominante durchbricht laut Hahn [S. 79] die ursprüngliche Rondokonzeption im Seitensatz.

Wechsel mit einer dem ersten Thema vergleichbaren viertaktigen Variation des Nachsatzes [b2'] (bereits im Klavier, T. 78 ff.) ausgiebig ausgekostet werden wird. Während der längeren Klaviersequenzen (ab T. 109 ff.) ändern sich die Vorzeichen zurück nach As-dur (T. 126), und die Wiederaufnahme aller drei Teile des ersten Themas verläuft diesmal in die Streicher verlegt identisch mit dem Satzanfang bis Takt 59 (T. 135–227).

Bevor dieselbe Passage zum dritten Male (T. 300–354) in der ursprünglichen Stimmverteilung (bis T. 55) auftritt,<sup>618</sup> fügen sich lange Überleitungen mit thematischem Material in E-dur [A'] (Klavier; T. 236–243) sowie zahllose Sequenzierungen mit dem Vordersatz des A-Themas [a1]) quer durch alle Stimmen (T. 244–279) ein, welche erneut in unvermittelte Tonartenwechsel von H-dur (T. 228 ff.) über e-moll (T. 244 ff.) nach B-dur (ab T. 256) eingebettet liegen und innerhalb der Klavierüberleitung (T. 280–299) von C-dur ausgehend zur Tonika zurückführen. Letzte Sequenzen und Klavierübergänge [Ü] (T. 355–400) leiten nach der Zäsurfermate über wiederaufgenommene a1-Motive (T. 401 ff.) in der Violine und dem Pianoforte den Ausklang in Trillerketten (ab T. 417) ein.

Wie auch seine aus dem größeren Werkzusammenhang „ausgekoppelten“ Rondosätze für Pianoforte und Orchester op. 9 und 13 beweisen,<sup>619</sup> ist es Louis Ferdinand in dieser formalen Gattung hauptsächlich an der Präsentation technischer Brillanz gelegen, welche wie bei den Variationssätzen vom Klavier ausgeht.

## 2. Trio Es-dur op. 3

In seinem zweiten Trio verwendet Louis Ferdinand wiederum zahlreiche Läufe in Dreiklangsbrechungen, Sekundtriller, Alberti-Bässe oder Spielfiguren mit Verzierungen. Es finden sich die bekannten ausgiebigen dynamischen Angaben, Akzentuierungs- wie Phrasierungsanweisungen und noch mehr Vortragsbezeichnungen, neben den im As-dur-Trio üblichen hier auch detailliertere wie *con delicatezza ed anima*, *raddolcendo*, *delicatamente*, *innocente*, *affettuosamente*, *con affetto (ma dolce)* und *con grazia*; das Pedal wird zumeist bei den Soloübergängen des Pianoforte eingesetzt.

Wie im As-dur-Trio besteht der erste Satz aus einer Sonatenhauptsatzform<sup>620</sup> mit zwei bis drei Themen, der zweite Satz aus einem Variationszyklus und der dritte aus einem (so titulierten) Rondo in einer ansatzweisen Sonatenform mit zwei Hauptthemen und zahlreichen Nebenthemen.

### 2.1 Allegro espressivo (C, Es)

Merkwürdig erscheint – trotz einer offensichtlich angestrebten Sonatenhauptsatzform im Kopfsatz – diesmal die Einführung mehrerer Themen, deren genaue Zahl und Zuordnung zu den beiden „Hauptthemen“ aufgrund der durch Auftakte und Verzierungen verschleierte Phrasen schwer zu bestimmen ist, wenn sich auch zwei zentrale Gestalten herauslesen lassen.

618 Hahn [S. 79] versucht unter Anwendung der Sonatenhauptsatzform eine Deutung der Schlußpassage des Rondos als „verkürzte Reprise der Hauptthemengruppe“ unter Auslassung der Teile B und A, welche sofort in die „Coda“ leiten.

619 Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 11] beschreibt insbesondere das Rondo op. 13 als „frei von formalen Verwicklungen“, das „aus der lockeren Aneinanderreihung mehrerer verschiedenartiger Einfälle“ lebt.

620 Diese ist allerdings keineswegs so „unproblematisch“ mit „kurzen Themen“ und einer „klaren Exposition“ wie Hahn [S. 74] gern glauben machen möchte.

III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

**Tabelle 39: Louis Ferdinand von Preußen,  
Klaviertrio Es-dur op. 3 (1806),  
1. Satz: Allegro espressivo (C, Es)**

Exposition											1.	2.	Durchführung									
1	20	31	35	39	44	59	64	80	88	97	99	103	106	114	120	122	127	(142)	144	(155)	158	
A	(c)	(b2)	a1	(b)	B	(c)	(b)	Ü	c	(B)	Ü		B	B	(A)	c	A1		A		c	
Es		Ges		B		F <sup>7</sup>	B	(g)	B <sup>7</sup>			G <sup>7</sup>	c	<u>C</u>			G	<u>E</u>			B	

Reprise											
164	183	194	198	202	207	222	227	243	252	261	271
A	(c)	(b2)	a1	(b)	B	(c)	(b)	Ü	c	a1	
Es		Ces			Es	B <sup>7</sup>		(as)	Es		

**Exposition**

Wie in op. 2 stellt die Klavieroberstimme das auftaktige A-Thema in Es-dur<sup>621</sup> vor, das aus einer achttaktigen Periode besteht und durch größere Intervallsprünge, Punktierungen und Überleitungsläufe charakterisiert ist; die bekannten „Barockschnörkel“ treten hier erst im Nachsatz (ab T. 6) auf. Die Streicher begleiten wie im As-dur-Trio lediglich die thematischen Zwischenpassagen als harmonische Verstärkung, und nach einer Überleitung und Trillerpassage wiederholt die Violine das erste Thema auf der Tonika (T. 13 ff.).

Die Punktierungen der Streicher, die gewissermaßen bereits dem Material der Schlußgruppe entstammen [(c)], sequenzieren im Anschluß gegenläufig zu den Klavierskalen (T. 20–30) zur zweimal vorweggenommenen Variante des B-Themas (dort [b2] im Nachsatz, T. 50) im Violoncello in Ges-dur<sup>622</sup> (T. 31 ff.) und modulieren über die Molltonika zur eigentlichen Vorstellung des zweiten Themas in der Klavieroberstimme auf der Dominante (T. 44 ff.), jedoch nicht bevor in der Violine thematisches Material aus beiden Hauptthemen aneinandergereiht [a1 und (b)] erscheint (T. 35–41). Dieselbe wiederholt danach auch die achttaktige Periode des B-Themas auf der Dominante (T. 52 ff.), allerdings mit weniger Sextolen-, Septolen- und sonstigen Vorschlägen, und beherrscht die melodische Führung der restlichen Exposition über den Klaviersequenzen ab Takt 59.

Zunächst wird dabei die C-Thematik der Schlußgruppe [(c)] antizipiert (insbesondere T. 96 in T. 63), dann klingen vereinzelt Elemente aus Thema B [(b)] an (T. 64 ff. und 75 ff.), bevor nach einer achttaktigen Klavierüberleitung [Ü] die Schlußgruppe [c] eintritt (T. 88 ff.). Für Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 7 und Louis Ferdinand CD] beginnt die Schlußgruppe erst ab Takt 64, wogegen meines Erachtens hier thematisches Material aus B eingefügt wird, während der sekundweise Abstieg in Sequenzen ab Takt 59 bereits die Motivik der Coda ab Takt 88 vorwegnimmt. Wie im As-dur-Trio hat die Schlußgruppe einen sequenzierenden Charakter und ist durch Tonrepetitionen, Sekundschriffe und triolische Bewegungen gekennzeichnet. Kurz aufscheinende B-Motive [(b)] in den Streichern (T. 97 f.) leiten die Wiederholung der Exposition ein.

621 Kleßmann [Louis Ferdinand, S. 268] verweist mit Hahn [S. 61 ], und über ihn mit Kretzschmar auf die Ähnlichkeit des Kopfthemas mit der Romanze in Haydns „Militärsymphonie“ Nr. 100.

622 Für Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 7 und Louis Ferdinand CD] ist dieses „erste Seitenthema“ als „Derivat des Hauptthemas“ sozusagen ein „typisch romantischer“ Kunstgriff der Kontrastierung von Tonika und Dominante durch ein zusätzliches „viertes Thema“ in der Medianttonart Ges-dur. – Hahn [S. 74] sieht in diesem vorgeschalteten Vermittlungssatz in Ges-dur vor dem Seitensatz zusammen mit der langen Coda einen „Ausgleich“ zum Modell der Sonatenhauptsatzform.

### Durchführung und Reprise

Die Durchführung entspricht im Vergleich zum ersten Trio schon eher einem motivverarbeitenden Abschnitt<sup>623</sup> und beginnt mit dem B-Thema in der Klavieroberstimme auf der Tonika-parallele (T. 106 ff.), das nach einem Vorzeichenwechsel nach C-dur in der Violine wiederholt wird (T. 114 ff.). Ein eher assoziatives Zitat an das A-Thema [(a)] (T. 120 f.), gefolgt von dem aus den Takten 63 und 96 bekannten c-Motiv (T. 122), das geradezu wie ein „roter Faden“ eingesetzt wird, führt nach Sequenzen mit motivischem Material aus Takt 20 ff. [(c)] in allen Stimmen zu einer Passage, die wohl eine Art von „Verarbeitung“ des Kopfmotivs aus dem A-Thema darstellen soll (T. 127–140), tatsächlich aber zunächst im Cello, dann im Wechsel mit der Violine lediglich den Motivbaustein [a1] von G-dur aus durch mehrere abgelegene Tonarten „jongliert“ und nach einem Trugschluß auf fis-moll die Vorzeichnung nach E-dur zu weiteren Sequenzierungen öffnet (ab T. 142).

Thema A wird wiederaufgenommen<sup>624</sup> (ab T. 144, aufgeteilt in Vordersatz in der Klavieroberstimme und Nachsatz in der Violine), aber erst nach erneuten Sequenzen (T. 151 ff.) über eine Rückführung in die Ausgangsvorzeichnung (T. 155) und nach zwei eingeschobenen Takten mit C-Motivik [c] in der Violine (T. 158 f.) in die Reprise überführt. Diese verläuft auf der Tonika bis Takt 260 fast identisch mit der Exposition bis Takt 96, wobei die vorangestellte Vorform des B-Themas [(b2)] hier in Ces-dur (T. 194) steht, und beschließt den Satz ab Takt 261 mit variiertem Motivik aus dem Vordersatz des A-Themas [a1 und a1'].

### 2.2 *Andante con Variazioni* (3/8, B)

Im Gegensatz zum As-dur-Trio fällt auf Anhieb die offenbar weitläufigere Themenverwandtschaft unter den Variationen<sup>625</sup> auf, welche aber trotz Augmentationen, Tilgung der Punktierungen, geänderter Diastematik etc. stets die Kerntöne des vorgegebenen Themas durchscheinen lassen oder teilweise die ursprünglichen Begleitstimmen beibehalten. Das Variationsthema in B-dur ist auftaktig und wird in bekannter Weise vom Klavier vorgestellt [*con affetto (ma dolce)*], die Überleitungsläufe enthalten wieder die üblichen Schnörkel und Verzierungen.<sup>626</sup> Der achttaktige B-Teil (ab T. 15) steht auf der Dominante (auch bei allen Variationen) und wird ebenfalls vom Klavier vorgetragen, wobei die linke und rechte Hand die rhythmischen Elemente des Themas wechselweise imitieren.

623 Hierzu bemerkt Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 7] zwar sehr treffend, daß der Durchführungsabschnitt „mehr dem rhapsodisch angelegten Typus von Opus 1 als dem von Haydn und Beethoven bevorzugten, dialektisch angelegten Typus zuneigt“, doch habe die Verarbeitung des aus dem Hauptthema stammenden Motivs „nicht die gleiche Dichte wie in Opus 2“, wofür allerdings – wie oben angemerkt – keinerlei Anhaltspunkte zu finden sind.

624 Hahn [S. 75] nennt es eine „Scheinreprise“ in E-dur „more romantico“.

625 Hahn [S. 90] definiert den Variationensatz von op. 3 in Abgrenzung zu Martin Friedland [Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik. Leipzig 1930] durch Umschreibungstechniken oder rhythmische Veränderungen der Themenmelodie unter Wahrung der ursprünglichen Harmonik. Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 7 und Louis Ferdinand CD] will eine nicht nachvollziehbare Ableitung des Variationsthemas aus dem Themenkopf des ersten Satzes erkennen, sieht man von den allgemeinen und für nahezu alle in Frage stehenden Themen gemeinsamen Kennzeichen einer ähnlichen Diastematik und Rhythmik ab.

626 Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 11] betont im Vergleich mit dem werkunabhängigen *Larghetto varié* op. 11, daß Louis Ferdinand in seinen zyklisch gebundenen Variationssätzen „die um das Thema sich rankende pianistische Figuration so tiefgründig wie möglich zu gestalten“ bemüht war, insbesondere im Mittelsatz von op. 3.

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

Die Form ||: A :|| B A' | gleicht jener des ersten Trios ohne Wiederholung des zweiten Abschnitts [B und A'] (mit Ausnahme in der ersten Variation). Hierbei weisen die einzelnen Perioden von Thema A und seiner Variante jedes für sich genommen eine ausgefallenerere Struktur als im As-dur-Trio auf:

**Tabelle 40: Louis Ferdinand von Preußen,  
Klaviertrio Es-dur op. 3 (1806),  
2. Satz: *Andante con Variazioni* (3/8, B)**

Thema A				Thema B	Thema A'		
<b>a</b>	<b>b(1+2)</b>	<b>a'</b>	<b>c</b>		<b>a</b>	<b>b1</b>	<b>c</b>
4 Takte	4 Takte	4 Takte	2 Takte	8 Takte	4 Takte	2 Takte	2 Takte
VS	NS	VS			VS	$\frac{1}{2}$ NS	

Louis Ferdinand bildet diesmal nur vier Variationen, deren Periodenstruktur zuweilen gleichfalls etwas merkwürdig anmutet.

In der ersten Variation (3/8; ab T. 31) überdecken die 1/32-Läufe des Klaviers beinahe das Thema, lediglich die Streicherbegleitung erinnert an die Vorgabe, insbesondere während des mittleren Teils [B]; die Form ist nicht weiter ungewöhnlich, wiederholt nur, wie erwähnt, den zweiten Abschnitt [B und A'].

Die zweite Variation ist ein *Allegretto ma agitato* (6/8; ab T. 62), bei welchem die Violine Thementräger (*scherzo e mezza voce*) in gegenläufiger Bewegung zum Cello über den 1/16-Dreiklangsbrechungen des Pianos ist. Der 3/8-Auftakt versetzt die Akzente der Themengestalt und verschiebt somit gleichzeitig die Periodik: 15 Takte für A [6+2+6+1 (= Auftakt und Überleitung)], 8 Takte für B und 9 Takte für A' [1 (= Auftakt) +6+2].

Das *Adagio*-„Minore“ (3/4; ab T. 96) in b-moll<sup>627</sup> – ein „Majore“ fehlt im Es-dur-Trio – verlagert das Thema<sup>628</sup> wieder ins Pianoforte, darüber schmachtet die Violine in ihrer Kantilene und wechselt bei der Themenreprise nach dem Mittelteil zurück nach B-dur.

Darauf folgt „attacca“<sup>629</sup> das *Allegro brillante* (6/8; ab T. 126) der letzten Variation, welches wieder in B-dur steht und den Satz mit rasanten triolischen 1/16-Figuren des Klaviers unter der anfänglichen Pizzicato-Begleitung der Streicher zu einem virtuoson Abschluß bringt. Die Kadenz (T. 158) enthält die gewöhnlichen Spielfiguren mit Vorschlägen und Quintolen-/Sextolenverzierungen, ist jedoch im Vergleich zum ersten Trio kürzer und zitiert keine thematischen Elemente.

Die figurativen Passagen der Kadenz wie auch die Einzelphrasen des im *Tempo I* (3/8; ab T. 159) wiederaufgenommenen Themas, das hier nur noch aus dem A'-Teil besteht, sind diesmal nicht durch Fermaten separiert, dafür wartet die Reprise mit neuen motivischen Zusammenstellungen (4+2+3+3+5+4) auf, insbesondere aus dem Nachsatz des Themas und dem Mittelteil B.

Hahn [S. 87 f.] resümiert die Variationssätze Louis Ferdinands treffend in ihren „klassizistischen“ Tendenzen, d. h. die Themenkontur der Variationsmelodie sowie deren harmonische

627 Der von Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 8 und Louis Ferdinand CD] proklamierte Bezug dieser b-moll-Variation zum Ges-dur des ersten Satzes scheint in einem Es-dur-Werk etwas überflüssig.

628 Hahn [S. 90] spricht von einem „selbständigen Motiv“ als Kopfsthema der dritten Variation und betont die gleichfalls neue Harmonik mit einem Ausbruch nach Ges-dur [recte! Ces-dur] im neunten Takt.

629 Hier unterstreicht Hahn [S. 91 f.] den „Ansatz“ zu einem *attacca*-Übergang am Ende der Mollvariation im „romantischen Sinne“, d. h. in der Freude am Ineinanderfließen und Grenzverwischen statt des Kontrastierens durch Schlußfloskeln, die die „Überführung des Melodieflusses“ in die nächste Variation verhindern.

Basis bleiben durchweg in toto erkennbar im Gegensatz zur klassischen kontrastierenden Gegenüberstellung des Sonatenbaus; es herrschen vorrangig „logisch-kausale statt assoziativ-occasionelle Beziehungen“ zwischen den Themen.<sup>630</sup>

### 2.3 Rondo: *Grazioso e brillante* (6/8, Es)

Dagegen wird das ausdrücklich als „Rondo“ bezeichnete Finale dieses Werkes im Vergleich mit op. 2 seinem Namen auf den ersten Blick formal sehr viel weniger gerecht, zumindest, was die Rückkehr des Ausgangsthemas anbelangt: Man kann vielmehr bei dieser eher „rhapsodisch“ anmutenden Abfolge verschiedener, aber im Gestus irgendwie dennoch verwandter Themen (mindestens sechs), die zumeist bloß im Sequenzierungsmodus „verarbeitet“ werden, von einer Reihung ausgehen, deren vereinzelte Wiederholung eher auf assoziativer Basis denn auf eindeutiger, regelgerechter „Reprise“ beruht.<sup>631</sup>

**Tabelle 41: Louis Ferdinand von Preußen,  
Klaviertrio Es-dur op. 3 (1806),  
3. Satz: *Rondo: Grazioso e brillante* (6/8, Es)**

1	9	13	17	(21)	30	38	46	63	64	72	75	98	107	110	126	131	144	160	164	(166)		
A	A1	A2	A3	Ü	A	(a)+(b)	*	B	Bv	b2'	C	D	D'	E	(e)	*	F	f1	(f)	Ü		
Es	B <sup>7</sup>	f		B	Es			F <sup>7</sup>	B	- <sup>7</sup>	B											
180	188	192	196	(200)	205	213	237	(260)	279	302	311	316	329	337	341	345	(349)	358	366	376	386	394
A	A1	A2	A3	Ü	A	AC	*	Ü	C	D	(e)	*	A	A1	A2	A3	Ü	A	*	VI-Solo	a2	
Es		As	F <sup>7</sup>		Es	c		B <sup>7</sup>	Es		B <sup>7</sup>		Es	B <sup>7</sup>	f			Es		f	B <sup>7</sup>	Es

### Die Themen

Das zwanzigtaktige A-Thema in Es-dur ist diesmal sogar vierteilig und wird ausschließlich von der Klavieroberstimme vorgestellt, wobei die Harmonik innerhalb der einzelnen Thementeile über f-moll/F-dur zur Dominante führt. Müßig ist inzwischen die Beschreibung der springenden Themengestalt, welche wiederum nach einem Auftakt hauptsächlich mit Dreiklangsbrechungen, Vorschlags- und Verzierungsfiguren arbeitet und deren 1/16-Läufe die Phrasen verbinden. Die Violine wiederholt lediglich den Vorder- und Nachsatz auf der Tonika (ab T. 30),

630 Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 8 und Louis Ferdinand CD] spricht von einem zu Opus 2 analogen „Scherzotyp“.

631 Für die von Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 8 und Louis Ferdinand CD] festgestellte Beziehung der Rondo-themen zu denen der anderen Sätze, insbesondere zum „Ges-dur-Gedanken“, welcher auch durch seine Quinttransposition nach Ces-Dur gegen Schluß des Satzes „substanzverwandt mit dem Thema des 2. Satzes“ sein soll, gilt die zuvor bemerkte allgemeine Konzeption von Louis Ferdinands Themen, die ohne direkte Zitate arbeitet [siehe Anm. 625, S. 239 d. Arb.]. Auch die angebliche Übernahme des Harmonieschemas aus dem Kopfsatz scheint weit hergeholt. Die identische Übertragung des Formschemas mit fünf Themen und einem „durchführungsartige[n] Mittelteil als 2. Couplet“ aus dem Finalsatz von Opus 1 läßt sich nur bedingt durchführen, da sich durchaus nicht anstandslos die Themenanordnungen und -anzahlen dieser beiden Sätze decken. Selbst, wenn man im Fall von Opus 3 Thema C und dessen Ableitung D sowie die Kombination von A und C auf insgesamt fünf Hauptthemen reduziert, gestaltet sich die formale und harmonische Reihenfolge völlig anders.

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

bevor sich ein Sequenzabschnitt in allen Stimmen anschließt, in welchem thematisches Material (auch bereits aus dem folgenden B-Thema) variiert wird [(a) und (b)] (T. 38–59).<sup>632</sup>

Nach einer kurzen Klavierüberleitung erscheinen auf der Dominante zum einzigen Mal die acht Takte des B-Themas mit Auftakt in der rechten Hand (ab T. 63 ff.), dessen Vordersatz gleichzeitig einer Art Umkehrung [BV] in der Violine gegenübersteht und dessen Nachsatz im Anschluß variiert fortgeführt wird [b2'] (T. 72 ff.) und sofort in das für den Satz bedeutendere, ebenfalls achttaktige Thema C mündet. Nach zweimaliger Vorstellung vom Klavier auf der Dominante und mit leicht verändertem Nachsatz auf der Tonika (T. 75 ff. und T. 83 ff.), übernimmt das dritte Mal die Violine (ab T. 91), welche gleich Thema D (ab T. 98) anschließt, da es sich aus dem zweiten Takt des C-Themas ableitet. Nach dessen dreitaktiger Variante [D'] im Klavier (T. 107 ff.) wird wieder auf der Dominante ein neues Thema E (ab T. 110) im Klavier eingeführt und in Verstärkung durch die Violine (T. 118 ff.) wiederholt. Über Sequenzen mit motivischem Material aus E [(e)] (ab T. 126) wird das vorerst letzte neue Motiv F in den Streichern (T. 144 ff.), dann im Klavier (T. 148 ff.), erneut in B-dur vorgeführt. Die Violine zitiert es noch zweimal hintereinander in Ges-dur (T. 152 ff. und T. 156 ff.), dann dient es in auf zwei Takte verkürzter Form [f1] im Klavier dem Übergang zur „Reprise“ des A-Themas, welchem die exakte Überleitung aus den Takten 20 bis 29 (T. 166–175) vorangeht.

#### Reprisen und Kombinationen

Thema A erscheint im Klavier auf der Tonika (T. 180 ff.) und mit allen drei weiteren Ausprägungen [A1 bis A3] (ab T. 188) in der Violine ([A2] in As-dur statt f-moll). Nach dem nochmaligen Aufgreifen in der Violine (T. 205 ff.) taucht erstmals eine merkwürdige elftaktige Verquickung von Thema C mit Elementen aus dem Nachsatz des A-Themas [AC] auf der Tonikaparallele c-moll auf (ab T. 213), dessen Nachsatz bei der zweimaligen Wiederholung (T. 226 ff., verstärkt durch Violine und T. 248 ff.) variieren [AC']. Dies erinnert an die Koppelung von Thema A an eine Schlußwendung mit C-Charakter in Hoffmanns Grand Trio E-dur, und zwar einmal im Kopfsatz ab Takt 74 [Notenbeispiel 87] sowie im Finale ab Takt 30 [Notenbeispiel 116]. Unvermutet setzt an dieser Stelle bei Louis Ferdinand eine identische „Reprise“ (T. 279–309) jenes Teiles auf der Tonika ein, der ausführlich das C-Thema (mit dem direkten Anschluß von Thema D) vorgeführt hatte (T. 75–105) und dieses somit als zweites „Rondothema“ neben [A] präsentiert.

Es folgt die unveränderte Sequenzpassage mit Material aus E [(e)] von Takt 125–136 auf der Dominante (T. 310–321) sowie die letzte Wiederholung des eigentlichen „Hauptthemas“ A (ab T. 329) in der identischen Reprise der Takte 1–37. Abschließende Sequenzen (T. 366 ff.) mit einem Violinsolo in f-moll (ab T. 376) und Überleitungswendungen (T. 380 ff.) bis hin zum erneuten Zitat des schon früher eingestreuten „Kernmotivs“ [(a2)] aus dem Nachsatz des A-Themas (T. 8, zitiert in der AC-Passage) in den Streichern (T. 386 und T. 388) beenden das keiner regulären Form Genüge leistende Rondo mit den üblichen Schlußfloskeln.

---

<sup>632</sup> Hahn [S. 79, Anm. 24] spricht wiederum in seiner Ausrichtung auf eine am Sonatensatz orientierte Form von einer „verkürzten Exposition“. Tatsächlich aber läßt sich bei op. 3 allenfalls von einer Annäherung an das klassische Sonatenrondo sprechen, nicht aber von einer echten Sonatenhauptsatzform; vielmehr kommt das von Hahn zuvor angesprochene französische Rondeau zum Tragen.

### 3. Grand Trio Es-dur op. 10

Louis Ferdinands dritte Komposition in der Gattung „Klaviertrio“, welche er seiner Schwester „Prinzessin Luise von Preußen, Gemahlin des Fürsten Radziwill,“ gewidmet hat, soll nur rudimentär behandelt werden. Sie ist zwar wie ihre beiden Vorgänger dreisätzig, doch bildet hier ein langsamer Satz den gattungsgemäßen Kontrast der Tempifolge anstelle von Louis Ferdinands sonstigen Variationssätzen, welche „Scherzofunktion“ [Stahmer: Louis Ferdinand CD] innehaben bzw. anstelle des tatsächlichen „Scherzos“ bei Hoffmann, das eine „Mischform von Menuett, Sonate und Rondo“ [Markx, S. 46] darstellt.

#### 3.1 Adagio cantabile (3/4, Es) – Molto allegro e con brio (3/4, Es)

Das Klaviertrio beginnt dieses Mal mit einer langsamen Einleitung von 24 Takten relativ regelmäßiger Struktur unter dynamischen Kontrasten (*con amore* im Klavier, *dolce* in den Streichern), die sich aus motivischen Dreierschritten aufbaut und im Pianoforte wieder ausgiebig Verzierungen bis hin zu 20/64-Vorschlägen einbaut, bis eine Fermate über *ces* modulierend den schnellen Satzteil ankündigt (*perdendosi*).<sup>633</sup> Hahn [S. 63] unterstellt gerade diesem Eingangsteil größte Beethoven-Nähe durch die „occasionelle Haltung“, d. h. das Abschweifen und fantasiemäßige Ausweiten (allerdings mit recht unorganischen Überleitungen), die Wendung nach entfernteren, vorzugsweise terzverwandten Tonarten sowie die „schwärmerischen Terzaufschläge“, wie sie auch für das Andante in op. 2 festgestellt werden konnten, und die Vorliebe für enthusiastische Sext-, Oktav- und Dezimaufschwünge.

**Tabelle 42: Louis Ferdinand von Preußen,  
Grand Trio Es-dur op. 10 (1806/07),  
1. Satz: Adagio cantabile (3/4, Es) – Molto allegro e con brio (3/4, Es)**

langs. Einleit.										Schlußgr.					1.	2.	
1	9	16	18	20	25	33	61	113	127		135	143	150	195	201	:	210
A	A'				a1	a2	B	C	a1		a2'	a1'	a2		A		
Es		ces			Es	B	B	B >	F <sup>7/9</sup> >b	es	B>es	B>G/c	D <sup>7</sup> >B		b>B>Es <sup>7</sup> >B>D <sup>7/9</sup>		C
Durchführung				Reprise				Coda									
225				239	260		286		302	321		387–418					
C	A	A	A	B	B		a1		a1	a2		B					
E	B	b	es	h > G	Es > B		Es (es/As/f)		Es > G <sup>7/9</sup>	Es							

#### Exposition

Das Klavier präsentiert den achttaktigen Vordersatz [a1] des Hauptthemas (T. 25) in Es-dur (*dolce e legato*), das im Kern bereits in der langsamen Einleitung enthalten ist [A/A'], im Wechsel mit dem Nachsatz [a2] in der Violine (*espressivo*, T. 33) und erhält seine Prägnanz zur Abwechslung durch synkopische Figuren und Verschiebungen, welche auch in den folgenden

<sup>633</sup> Es handelt sich um die einzige langsame Einleitung innerhalb der Sonatenhauptsatzform bei Louis Ferdinand, die statt einer „klassischen“ Vorbereitung des Hauptthemas über die Dominante die Gelegenheit zu „schwärmerischer Lyrik“ in Form eines 16taktigen Liedes von klarer Gliederung ergreift und erst auf trugschlüssigen Umwegen (*ces*) überleitet. [Hahn, S. 76]

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

Sätzen festzustellen sind. Das folgende Zwischenthema (*vivace*, T. 61 ff.) besteht hauptsächlich aus virtuosen Triolenläufen und läßt sich schlecht herausfiltern, da in noch verstärkterem Maße als in den beiden vorangegangenen Trios ständig neue Themen (ohne auf Antrieb erkennbaren Bezug zu den Hauptthemen) „episodisch“ eingeführt, aber nicht verarbeitet, sondern lediglich fortgesponnen werden.<sup>634</sup>

Eine übermäßig lange Schlußgruppe erstreckt sich beinahe über die Hälfte der Exposition und übernimmt somit eine Art „Seitenthemenfunktion“, in welcher das A-Thema auf der Dominante (T. 127 ff.), nach b-moll modulierend, im Klavier (*espressivo*) und mit einem anderen Nachsatz [a2'] in der Violine in es-moll (*dolce*, T. 135 ff.) einsetzt.<sup>635</sup> Die erste Wiederholungsklammer vor der Durchführung (T. 195) erstreckt sich mit dem Thema (*sotto voce*) in den Streichern über mehrere Takte (T. 201 ff.) zu Triolen in Dreiklangsbrechungen des Klaviers in Ges-dur<sup>636</sup> und wird über trugschlüssige Entwicklungen eingeleitet, die nach der Wiederholung des schnellen Teils überraschend in C-dur (T. 210 ff.) münden.

Ansonsten treten wieder die üblichen Molleintrübungen und harschen harmonischen Wechsel auf, die Vorzeichenumschriften finden innerhalb von Takthälften (z. B. T. 173 und 176) während der Klavierskalen statt. Noch unharmonischere Übergänge sollen wohl überraschend wirken, entbehren aber immerhin teilweise nicht einer gewissen Originalität. Die Kontraste in der Metrik zwischen Klavier und Streichern kostet der Komponist noch stärker aus, die Themen sind trotz ihrer beinahe unübersichtlichen Vielfalt markanter als zuvor und werden heftiger „dramatisiert“. Die Variante des A-Themas [a1'] erscheint nochmals (T. 143 ff.) auf der Dominante schon vor dem variierten Vordersatz, der Nachsatz steht auf dem Septakkord von D-dur (T. 150). Die erneut auf Begleitung und diesmal häufiger thematische Einwürfe beschränkte Rolle der Streicher gestaltet sich jedoch im Grand Trio durchaus phantasievoller und auch klanglich anspruchsvoller, was wohl zu der häufigeren lobenden Herausstellung gerade dieses Werkes in der Sekundärliteratur beigetragen haben mag.

#### Durchführung und Reprise

Als eigentliches „Seitenthema“ von Belang stellt sich in der Durchführung das ehemalige *con anima*-Thema (T. 113 ff., B-dur, im *pp*) der Exposition<sup>637</sup> heraus [C], welches nun in E-dur steht (T. 225 ff., *dolce espressivo* in der Violine, *mezza voce*, *pp*, im Cello, Vorzeichenwechsel T. 224); ihm folgt dreimal das Hauptthema auf der Dur- und Molldominante sowie auf der Mollvariante der Tonika es-moll. Die folgende, kaum als „kontrapunktisch-thematisch“ zu bezeichnende Arbeit führt die Codathematik über h-moll und G-dur (T. 239, Vorzeichenwechsel

634 Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 10] unterstreicht dagegen in diesem Trio „die typischen Merkmale der romantisch geprägten Sonatenkonzeption Louis Ferdinands“, welche hier insbesondere „das einheitsbildende, zyklische Moment“ vertreten, bereits deutlich durch die variierte Ableitung des Hauptthemas aus dem Thema der langsamen Einleitung, dem „Urmodell“ aller Folgegedanken: „Der Sonatenhauptsatz lebt, ähnlich dem F-moll-Quartett op. 6, aus der Themenüberfülle, die sich nur schwer unter das normierte Sonatenmuster subsumieren läßt.“ [Ebd.] – Hahn [S. 76] sieht in dem rundermäßigen Nebeneinander der Themen einen Ersatz für die Sonatenhauptsatzform. Daraus ergibt sich, daß der Kopfsatz strukturell für einen Vergleich mit Hoffmanns Grand Trio hinfällig wird.

635 Hahn [S. 77] hält in dieser Themenreihung ohne erkennbare Entwicklung das Seitenthema lediglich für eine „episodische“ Erscheinung und findet dies in der Umgruppierung der zentralen Themen (1. Themengruppe/Codalthe men der Exposition mit Durchführungsteilen durchsetzt) in der „Reprise“ bestätigt.

636 Es enthält ein Thema, das Hoffmanns *Adagio* verwandt ist.

637 Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 10] ordnet es seltsamerweise bereits der Schlußgruppe zu, obwohl danach noch fast die Hälfte der Exposition folgt. Hahn [S. 77] charakterisiert dagegen die Durchführung als eine abwechselnde Reihung von Codal- und Seitenthemen in terzentfernteren Tonarten.

nach Es-dur T. 260) zur Dominante B-dur zurück, flankiert von Motivversatzstücken aus der ersten Wiederholungsklammer, z. B. der Triolenrepetition. Im Vergleich zum As-dur- und Es-dur-Trio entwickeln sich die meisten Charakteristika von Louis Ferdinands Kompositionsstil im Grand Trio ins Extreme, so beispielsweise die bereits erwähnten Häufungen der Dynamik- und Vortragsbezeichnungen, die exponierteren Ausbrüche aus der Melodielinie (*con molto fuoco*, *crescendo molto*, etc.)<sup>638</sup> sowie die Verlagerung der Synkophenthematik bis in die Triolen-Einwürfe der Streicher. Es nimmt also kaum wunder, wenn die bisherige Beurteilung Louis Ferdinands seinem Ruf als exaltiertem „Vor-Romantiker“ Rechnung trägt.

Die Reprise wiederholt zunächst zweimal den Vordersatz (T. 286 und 302), sodann den Nachsatz mit Synkopen im Klavier (T. 321), klingt jedoch nach der Schlußgruppe in Es-dur in diversen Molltonarten aus und endet schließlich, für Louis Ferdinand ungewohnt, mit einem tiefen Pizzicato-Es im Violoncello im Anschluß an den Tuttiakkord (T. 418, *sfz*). Neben „frühen klassischen und vorhaydnischen Elementen“, also dem Ersatz des eigentlichen Seitenthemas durch die Wiedereinführung des Hauptthemas auf der Dominante sowie der Wiederholung von Themen und Motiven ohne thematische Arbeit in der Durchführung, stehen „zukunftsweisende“ gegenüber wie die Liedform in der Einleitung, die Hahn mit der Architektur der Sonatenhauptsatzform bei Schubert, Schumann, u. a. vergleicht, sowie auch die Neigung zu „miniaturenhafte“, oft rein stimmungsmäßigen Themen ohne tiefgreifende Funktion. Deren betonte Nebeneinanderstellung ohne „psychologisch vertiefte Themenverknüpfung“ bestimmt auch die „occasionell hingestreuten Durchführungspartien“, welche statt motivisch-thematischer Arbeit rasche Modulationstechniken über enharmonische Rückungen etc. oder Ausweitungen des Quintraums über Terzverwandtschaften ausnutzen, wie es eingehend bei Hahn [S. 77 f.] beschrieben wird.

### 3.2 *Larghetto sostenuto (con affetto, 2/4, E)*

Der mittlere Satz steht wie das dritte Expositionsthema [C] des Kopfsatzes in E-dur und ist diesmal – zumindest formal – kein Variationensatz, obwohl das Hauptthema A dennoch in mehrfacher Erscheinung auftritt.<sup>639</sup> Es besteht wiederum aus einer achttaktigen Periode im Klavier, deren Nachsatz über eine Ausweichung nach Fis-dur eingeleitet und die von der Violine übernommen wird. Der Mittelteil auf der Dominante H-dur (*dolce*) bringt ein viertaktiges Zwischenspiel, bevor Teile von Thema A, das sind vornehmlich die ersten beiden Takte des Vordersatzes sowie Takt 6 und 7 des Nachsatzes, wiederaufgenommen werden. Nach der Wiederholung des Mittelteiles wird ein mit dem ersten Thema verwandtes B-Thema in e-moll (*Minore agitato ma con dolcezza*) zweimalig von den Streichern eingeschoben, dessen Notenwerte nach 7 Takten beschleunigt werden und bei welchem wie im ersten Satz Synkopen eine zentrale Rolle spielen. Sequenzen leiten zur Reprise des A-Themas in E-dur (*Maggiore*) über, dessen Melodie stark verziert im Pianoforte erscheint und ebenso von den Streichern (samt unwiederholtem Mittelteil) aufgegriffen wird. Die vierzehntaktige Coda verdüstert den

638 Hahn [S. 67 und 77] beschreibt die für Louis Ferdinand typische Einschaltung lyrisch-retardierender Partien als ein „Zerfließen statt Fließen“, wie er sich zuvor bereits in bezug auf die Modulationspraktiken auf den Ausspruch von Becking [Romantik, S. 605] über das „Ausschweifen ohne Sorge für die Heimkehr“ berufen hat.

639 Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 11] spricht von einer „dreiteilige[n] Liedform mit variierte Reprise“, Hahn dagegen von dem „Prinzip der variierenden Themenabwandlung“ mit „schwärmerischer Stimmung“ [S. 93] und vergleicht den Satz dennoch mit Beethovens Adagio aus der Klaviersonate op. 2 Nr. 3 [S. 58], obwohl es sich bei Louis Ferdinand mehr oder weniger wieder um ein Variationsthema handelt.

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

Satzausklang spürbar (*perdendosi, diminuendo morendo*) und stellt damit einen stimmungsmäßigen Zusammenhang zu den Mollvariationen der ersten beiden Trios her.

Die Struktur des langsamen Satzes ergibt sich somit folgendermaßen:

**Tabelle 43: Louis Ferdinand von Preußen,  
Grand Trio Es-dur op. 10 (1806/07),  
2. Satz: *Larghetto sostenuto (con affetto, 2/4, E)***

		1.		2.		Minore ...		Maggiore			
A	A	: A'	A :	A	B	B	A	A	A'	A	<i>Coda</i>
8 T.	8 T.	4 T.	6 T.	6 T.	16 T.	10 T.	8 T.	8 T.	4 T.	6 T.	14 T.
Pfte	VI	Pfte	Pfte	Pfte	VI/Vc	Pfte	Pfte	VI	Pfte	Pfte	
E(Fis <sup>7/9</sup> )	E(Fis <sup>7/9</sup> )	H <sup>7/9</sup>	E	E	e	e	E				E

### 3.3 Rondo brillante (2/4, Es)

Der letzte Satz bietet wiederum mannigfache Gelegenheit, die pianistische Brillanz herauszustellen.<sup>640</sup> Das erste Thema in Es-dur arbeitet mit Tonrepetitionen<sup>641</sup> und wie in den beiden vorherigen Sätzen mit Synkopen, ansonsten finden sich die bekannten Vorzeichenwechsel innerhalb von Takten, so z. B. während der Sequenzen, und Molleintrübungen (*Minore* in es-moll).<sup>642</sup> Die Darstellung gerät jedoch merklich „dramatischer“, auch in der Einbindung der Verzierungen, das „Klangbett“ der Streicher ist deutlich ausgeprägter und beteiligt Violine und Cello stärker, teilweise fast bis zur Gleichberechtigung! Überraschende Pausen erzeugen besonders in der variierten Reprise eine außergewöhnliche Wirkung, die Synkopenthematik tritt noch verstärkter auf und schafft hier erkennbare satzübergreifende Zusammenhänge.

Louis Ferdinand arbeitet demnach auch hier eher mit Assoziationsmustern denn mit klassischer Funktionalität [Hahn, S. 67].<sup>643</sup> Dies erinnert gerade im Rondo von op. 10 mit seinen Triolenrhythmen, den Mollskalen und dem Auskosten von Klängen mit Nonakkordik an Chopin und legt Einflüsse auf Schubert, Spohr und Weber nahe.<sup>644</sup> Insgesamt lassen sich somit im Grand Trio die bisher kühnsten Klangexperimente sowohl harmonischer als auch rhythmischer Natur ausmachen, in welchen gleichfalls die instrumentalen Eigenheiten (wie *pizzic-*

640 Hahn [S. 58] vergleicht diesen Satz recht ungünstig mit Beethovens *Adagio* aus der Sonate „Pathétique“ op. 13, und zwar im Zusammenhang mit Louis Ferdinands Neigung zum Spielerisch-Tändelnden, die mehr dem Zeitgeschmack als einem individuell geprägten Stil huldige.

641 Dieses Thema leitet Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 11] diesmal zurecht aus der „Keimzelle“ der langsamen Einleitung ab, wie sich gleichfalls die restlichen Rondothesen als „Derivate des Skalenmodells aus der Introduktion“ erweisen. Unter dieser Betrachtungsweise finden sich Parallelen zu Hoffmanns Verfahren, doch in der Auffassung weniger komponentenartig als bei dessen ausgearbeitetem „Baukasten-Prinzip“. Hahn [S. 60] vergleicht hier die „zweitaktige Denkweise“ mit Beethovens Kopfsatz der d-moll-Sonate op. 31 Nr. 2 und Carl Maria von Webers Konzertstück.

642 „Die Tonartendisposition des gesamten Werks läßt ein ausgeprägtes Gefühl für zyklische Geschlossenheit bei Louis Ferdinand erkennen.“ [Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 11] – Hahn [S. 67] betont Louis Ferdinands Modulationsverfahren über Septakkorde, Abschweifungen, enharmonische Verwechslungen und Rückungen, bei welchem Innovatives neben Abgedroschenem steht, besonders für das Rondo in op. 10, in welchem das A-dur-Klaviermotiv einer Ges-dur-Einleitung folgt, die über As-dur zu einer Molleindunkelung nach ges-moll führt.

643 Eine bewußte Setzung assoziativer Momente wird bei Louis Ferdinand durch Vorzeichenwechsel und dynamische Vortragsbezeichnungen kenntlich gemacht [Hahn, S. 67, Anm. 25], die hier rasch ineinander übergehen, wie z. B. *fp* > *dolce e p*.

644 Hahn, S. 68 und 82; Altmann: Klaviertrio, S. 38

*cato*-Spielarten) ausgenutzt werden, so daß in dieser Hinsicht Louis Ferdinands Trio neben Hoffmanns Werk plaziert werden kann. Die formale Struktur ist in jedem Fall Hoffmanns komplizierter kontrapunktischer Verschränkung weit unterlegen [vgl. Satzschemas bei Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 11]; während dieser mit einem Thema auskommt, entstehen bei Louis Ferdinand trotz mindestens fünf bis sechs verschiedenen Themen langatmige Wiederholungen, weil das Material nur in der Gegenüberstellung abwechslungsreich ist, aber nicht mehr seine Reprise.

#### 4. Der „Romantiker der klassischen Periode“<sup>645</sup>

Zunächst verbleibt Louis Ferdinands eingängige Melodik im Ohr, wenn auch nach gewisser Zeit die langen Sequenzpassagen, welche recht abrupte harmonische und thematische Übergänge und Tempi rubati durch den holprigen Anschluß ungenau eingeworfener Unisono-Passagen schaffen, als störend empfunden werden. Ebenso unorganisch wirken sich auf die Satzstruktur die zahllosen Skalen aus, welche lediglich dazu dienen, die Virtuosität des Pianisten glanzvoll herauszustellen. Das Klavier bestreitet nahezu alle Überleitungen, bei den Sequenzen finden sich bloß gelegentlich Einwürfe der Streicher, und selbst in der Begleitung der Variationssätze dominiert das Pianoforte durch seine ständige Präsenz in herausstechenden schnellen Läufen und Plänkelfiguren (meist Zweiunddreißigstel) [Langner: MGG, Sp. 1235]. In den Variationen erwirkt Louis Ferdinand allerdings auch interessante Klangeffekte unter Ausnutzung der instrumentalen Eigenheiten, wie sie bei Hoffmann bereits in der Auswahl der Besetzung seiner Werke (siehe Harfenquintett) berücksichtigt wird.<sup>646</sup>

Das Klavier steht demzufolge stark im Vordergrund, während die Streicher letztlich nur die klangliche Folie bilden und derart überdeckt werden, daß man eigentlich von (in jener Epoche längst überalterten) „Triosonaten für Klavier *accompagnato*“<sup>647</sup> sprechen müßte. Unzeitgemäß sind gleichfalls die eingebauten Schnörkel und Verzierungen, die besonders häufig bei der Vorstellung der Hauptthemen anzutreffen sind. Orientiert sich die Melodik eher an der mozartschen Themenbildung, lehnt sich der formale Aufbau näherungsweise an Beethoven an, strukturell jedoch bei weitem nicht so tief durchdacht wie in vergleichbaren Sätzen Hoffmanns.

Noch fragwürdiger als die Beschreibung von Louis Ferdinands Durchführungstechnik erscheint Stahmers Propagierung, daß in allen „sonatenhaften Werken des Prinzen außer den überaus melodischen Themen hochgradig ausgearbeitete Konzepte und das Bemühen um Finalität und Zyklik zu erkennen sind“ [Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 11], also die Feststellung eines satzübergreifenden Zusammenhangs durch motivische Parallelen, welcher durch

645 Schumanns bzw. „Eusebius“ vielzitatierter Ausspruch über Louis Ferdinand von Preußen [[Schumann: Simon] II, S. 41] – Hoffmann wäre somit gewissermaßen der „Klassiker der romantischen Periode“, wenn auch Schumann Adolph Henselt als einen solchen bezeichnet [ebd.]; Schumanns Verehrung für den Komponisten Louis Ferdinand zeigt sich auch in den Variationen über ein Thema des Prinzen von 1828. Weitere „Gedächtnismusiken“ existieren von Weber [siehe S. 153 d. Arb.] und Liszt (*Élégie sur des motifs du Prince Louis de Prusse*), die von Louis Ferdinand ebenso inspiriert wurden wie Schubert. [Kleßmann: Louis Ferdinand, S. 268; Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 12; Tschirch, S. 143]

646 Viel gerühmt werden auch die außergewöhnlich aparten Besetzungen von Louis Ferdinands Notturmo F-dur op. 8 (Klavier, Flöte, Violine, Viola, Violoncello und zwei Hörner ad. lib.) und seinem Oktett F-dur op. 12 (Klavier, Klarinette, zwei Hörner, zwei Violoncelli). [Tschirch, S. 150]

647 Stahmer [Louis Ferdinand LP, S. 11] reiht nur die Opera 8, 9 und 11 zu den „begleiteten Klaviersoli“ ein, deren „Faktur eher orchestral und konzertant als kammermusikalisch“ sei, doch gilt dies mehr oder weniger für alle 13 Werke Louis Ferdinands, in deren Besetzung das Klavier kein einziges Mal fehlt.

### III. Prinz Louis Ferdinand von Preußen

die harmonische Struktur sogar noch gefördert werde.<sup>648</sup> Nun lassen sich aber nur recht gesucht exakte Motiventsprechungen in den besprochenen Werken entdecken, wenn man von allgemeinen Ähnlichkeiten in der Themenfindung bei Louis Ferdinand generell absieht [siehe Anmerkungen 625, S. 239 und 631, S. 241 d. Arb.]. Wirkliche Tonartenpläne zur „final-orientierten Abrundung“ und Motivsynthesen im satzübergreifenden Sinne<sup>649</sup> gelten allenfalls für Louis Ferdinands Klavierquartett Es-dur op. 5 (1806), regelrechte „romantische“ Themenvariationen und -metamorphosen treten dagegen eigentlich nur im Notturmo op. 8 sowie im B-dur-Rondo op. 9 (beide 1808) auf [vgl. Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 9 f.].<sup>650</sup>

Einen allgemeinen Vergleich von Louis Ferdinands und Hoffmanns Schaffen – wenn auch bei letzterem nicht spezifiziert für den musikalischen Bereich – versucht Nadolny [S. 283], indem er insbesondere die reifere kompositorische Tätigkeit des Prinzen als „Flucht ins Ästhetische“ charakterisiert:

„Das ist nicht im Sinn eines Entweichens in die gefühlsbedingte Schwärmerei zu verstehen, sondern als Suche nach der absoluten Poesie. Seine zwiespältige Haltung, nämlich im Leben praktisch tätig und realistisch zu sein und in der Kunst romantisch, ist die charakteristische Haltung des Frühromantikers, wie sie auch E. T. A. Hoffmann zeigt.“<sup>651</sup>

Die bisherigen Untersuchungen zum Klaviertrio haben jene Komponisten zum Gegenstand gehabt, die gern als sogenannte „Vor- und Nebenromantiker“ gehandelt werden. Dabei orientierte sich die eine Richtung an bestimmten instrumentalspezifischen Klangbildern, die bei stärkerer Orientierung an der Besetzung gerade im Zusammenhang mit der Harfe auch Auswirkungen auf die Themenbildung zeigten. Die an virtuosen Schaustücken interessierte Richtung begnügte sich zumeist mit motivischen Reihungen, die jedoch auch gattungsbedingt sind, also aus der Herkunft des Klaviertrios aus der Triosonate herrühren, was bei der folgenden Betrachtung im Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik beleuchtet werden soll.

---

648 „Wenn so die rationale Strenge geringer erscheinen mag, so gleicht Louis Ferdinand dies mit dem gleichen Kunstgriff aus, der in vielen seiner Werke den zyklischen Zusammenhang und die formale Geschlossenheit herbeiführt: er schafft motivische Entsprechungen von Satz zu Satz und entwirft einen Harmonieplan von großformalen Dimensionen.“ [Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 7]

649 Vgl. die Analyse im Vorwort von Stahmer: Louis Ferdinand LP, S. 8 f.

650 „Das Prinzip der Themenmetamorphose – für die gesamte Romantik die entscheidende Neuerung! – bewirkt auch in diesem Werk [op. 9] größeren Abwechslungsreichtum und zugleich stärkere Kohärenz.“ [Ebd., S. 10]

651 Datierungsversuche zu Louis Ferdinands Kompositionen ebd., S. 282 f.

# IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

## 1. Trio und Sonate

Die Triosonate, welche die meistgepflegte instrumentale Ensemblengattung der Barockzeit darstellt, die von zwei gleichberechtigten Sopran-Oberstimmen (Violinen, Flöten, Zinken, etc.) mit Generalbaß in einen dreistimmigen mit Akkorden ausgefüllten Satz überging, entstand Anfang des 17. Jahrhunderts aus der Verschmelzung verschiedener vokaler Formen in Italien (Venedig). Um die Jahrhundertmitte entwickelten sich außerhalb Italiens über Triokanzonen auch instrumentale Gattungen wie die Triosuite und die *Sonata a tre*. Während sich letztere in Italien gleichzeitig um 1655 einerseits aus der Kanzone in die *Sonata da chiesa* abspaltete und sich andererseits in der *Sonata da camera* der (Tanz-) Suite annäherte, fand dagegen im deutschen Raum zunächst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Abtrennung in die Kirchensonate und in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts dann tendenziell die zur Kamersonate statt, die in Frankreich stärkeren Einfluß auf Bühnenmusiken und Ballette ausübte. Im Laufe des 18. Jahrhunderts ging die Triosonate, welche nun als Terminus nicht mehr den Charakter oder ausschließlich die Besetzung eines Werkes anzeigte, sondern die Form (Satzzahl, Tänze, u. ä.) bezeichnete, allmählich in andere Gattungen über. Insbesondere Johann Sebastian Bach ist hierbei ohne Vorbild die Übertragung des Prinzips der Triosonate auf ein Melodieinstrument als erste Oberstimme und obligates Cembalo als zweite (BWV 1037–39 und BWV 1079 *Musikalisches Opfer*) anzurechnen, welche das Fundament für weiterführende Entwicklungen, wie z. B. hin zum Klaviertrio, legte. Im Übergang zum Streichtrio und -quartett erlebte die Triosonate um 1740/50 ihre „Nachblüte“ im galanten Stil, welcher in Einzelheiten bereits auf die Klassik hinwies, und fand mit der Ablösung des Generalbasses ihren Niedergang. Um die Jahrhundertmitte legte das Opus 1 (1751) von Johann Stamitz mit seiner ambivalenten solistischen oder orchestralen Besetzung zum einen den Grundstein für das Streichtrio („Orchestertrio“) ohne Generalbaß und lieferte zum anderen den Ansatz sowohl für die Symphonie als auch das Streichquartett (wie ehemals die Triosonate die „Prüfsteine“ für angehende Komponisten und demzufolge häufig als Erstlingswerke anzutreffen [siehe dazu auch S. 259 d. Arb. und Anm. 672, ebd.]).<sup>652</sup>

<sup>652</sup> Zum Opus 1 von Stamitz vgl. auch Finscher: Mannheimer Hofkapelle, S. 150 und 155 ff.; „Auch Stamitz arbeitet [wie Sammartini] mit Bausteinen, die zugleich als thematische Kontraste geformt sind und die aneinander gefügt oder vertauscht werden können [. . .]. Die melodisch-motivische Sprache dieser Musik hat kaum noch eine Erinnerung an die Triosonaten der Vivaldi- und Sammartini-Generation (obwohl die Werke ja dadurch, daß sie auch *à trois* gespielt werden können, an der Tradition der Gattung teilhaben): [. . .] Eine so unverblümt theatralisch redende und gestikulierende Instrumentalmusik wäre Sammartini vermutlich als gef[s]chmacklos erschienen – auf die Zeitgenossen muß sie als etwas durchaus Neues gewirkt haben. Auf der anderen Seite konserviert Stamitz hier (nicht in den Symphonien) ein Moment der Triosonaten-Tradition, das Sammartini fast aufgegeben hatte: die Idee des drei-stimmigen Satzes.“ [Ebd., S. 155]

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

Komplizierter gestaltet sich noch die Anwendung des Begriffs „Trio“, das außer der verkürzten Bezeichnung für seine Vorstufe der Triosonate im 18. Jahrhundert auch einfach ein Stück mit drei Singstimmen und Generalbaß (Terzett) sowie jedes Instrumentalstück mit drei Mitwirkenden (Streicher-, Bläser-, Klaviertrio) bzw. das Ensemble selbst meint, so daß es sich also sowohl auf die Besetzung als auch auf das Stück an sich aufgrund der Besetzungszahl bezieht. Seine Entwicklung seit dem 17. Jahrhundert, wo das Trio als solistischer dreistimmiger Satz (meist Bläser) aus der französischen (und italienischen) Opern- und Tanzmusik (Ritornelle in Arien/Chören, *Divertissements/Divertimenti*) noch auf die Besetzungsfrage (Einfluß auf das *Concertino* mit zwei Violinen und Cello im *Concerto grosso*) abzielte und sich auch ab ca. 1680 als Teil der eingeschobenen Sätze in der französischen Tanzsuite (*Menuet, Passe-pied, Gavotte, Bourrée*) untergliedert, verlagerte sich im folgenden Jahrhundert in deutsche Konzertsäle. Dort fungiert das quantitativ reduzierte Trio (oft Bläser) als Satzteil des Menuetts oder Scherzos auf der Subdominant- oder Dominantstufe innerhalb der Sinfonien der Vor-klassiker und Wiener Klassiker eher zur Bezeichnung eines „beschaulichen Zwischenspielcharakters“. Aus der Besetzung des solistischen Quartettsatzes der *Divertimenti* und *Quadri* (Süddeutschland), die nach Wegfall des Basso continuo und der Ausfüllung der Mittelstimme durch die Bratsche auf drei Spieler reduziert war, sowie aus dem seit etwa 1720 neuen, vorwiegend dreistimmigen Orchestersatz der italienischen Oper und der Triosonate mit zwei Violinen und Baß ging in der Kammermusik die Gattung „Streichtrio“ hervor, welche sich vom *Divertimento* weg bewegte. Daneben entstand in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts aus den Besetzungen der *Sonata a trè* für obligates Klavier (Baß und Oberstimme) mit Violine und aus der neuen Gattung der Klaviersonate (besonders auch in der Mannheimer Schule) das Trio für Klavier, Violine und Violoncello, jene eigentliche Gattung „Klaviertrio“, welche bereits Johann Sebastian Bach durch Übertragung des Triosonaten-Prinzips auf die Orgel (2 Manuale und Pedal in BWV 583 und 584) eingeleitet hatte. Ähnlich wie die Klavier-Violin-Sonate glich das Klaviertrio eher Arrangements, die auch für Dilettanten spielbar waren und in denen das Cello aufgrund seiner alten Basso continuo-Funktion noch lange unselbständig blieb, bis die Gattung bei Mozart, Beethoven und Schubert ihren Höhepunkt erlebte und in der Romantik formale Neuerungen erfuhr.<sup>653</sup>

Die Definition des Terminus „Trio“ erstreckt sich demnach von der Zahl der Spieler, ursprünglich aus der Besetzung bestimmter Satzteile und deren Charakter innerhalb einzelner Sätze, hin zu ganzen Werken einer selbständigen Gattung von diverser Besetzung, womit auch ein Funktions- und Bedeutungswandel der Soloinstrumente, so die Emanzipation der tiefen Streicher, verbunden ist. Der Wandel verläuft von der französischen Bühnenmusik des 17. Jahrhunderts bis zur deutschen Kammermusik des 18. Jahrhunderts und erklärt über den entwicklungshistorischen Aspekt erneut die parallele wie wechselseitige Ableitung von und Verbindung zur Oper und Sinfonie, Konzert und Kammermusik.<sup>654</sup>

### 1.1 Der Übergang aus der Triosonate

Wie Dorf Müller [Musikmarkt, S. 27] teilweise statistisch nachgewiesen hat, gehörte Beethoven trotz „marktkonformer“ Orientierung an den zeitgenössischen instrumentalen Besetzungsgattungen keineswegs zu den „Marktführern“ auf dem Sektor des Klaviertrios; dort herrschten

653 Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, S. 263–265 („Trio“ und „Triosonate“)

654 Zur sehr vielschichtigeren Rolle der Mannheimer Kammermusik im Gegensatz zur Sinfonik vgl. Finscher: Mannheimer Hofkapelle, S. 162–170 („Orchestermusik, Kammermusik und das Problem der Gattungen“).

vornehmlich Joseph Haydn und Ignaz Pleyel, mit großem Abstand gefolgt von Gyrowetz, Mozart und Koželuch, danach noch weit vor Beethoven Clementi, Cramer, Steibelt, Sterkel und Vanhal.<sup>655</sup> Die Betitelung des Repertoires um 1815, das Aussagekraft über bis auf 1790 zurückgehende nicht-ephemere Werke besitzt, schwankt oftmals bei älteren Meistern zwischen „Sonate“ und „Trio“, wobei letzteres „wohl durch die Triosonate mit oder ohne Continuo bzw. durch das Streichtrio besetzt“ war [ebd., S. 29].<sup>656</sup>

Von Johann Rosenmüller (1620–1684) wurden 1682 zwölf Sonaten für Violine und Gambe mit beziffertem Baß, über zehn Jahre später (1693) zwölf in derselben Besetzung von Johann Philipp Krieger (1649–1725) als op. 2 veröffentlicht. Altmann [Klaviertrio, S. 7] nennt zum einen diese Werke als Basis, von welcher aus durch Gleichstellung des Tasteninstrumentes bzw. sogar durch Entwicklung einer Führungsrolle desselben das Klaviertrio entstanden sei. Zum anderen zählen die Sonaten für Violine mit Begleitung von Cembalo, das allmählich nicht mehr eine bloße Accompagnato-Funktion einnimmt, und mit Violoncello als Baßverstärkung, welches ebenso nach und nach aus seiner Nebenrolle heraustritt, zu den Vorformen. Als weitere Vorläufer gelten (unter den wenigen noch zu Lebzeiten gedruckten Werken) die jeweils sieben Triosonaten op. 1 und 2 für Violine, Viola da gamba und Basso continuo (Heidelberg 1696) von Dietrich Buxtehude (1637–1707).

Altmann [ebd., S. 8, insbes. Anm.] läßt erst Georg Philipp Telemanns (1681–1767) Sonate für Violine, Viola di Gamba und Cembalo in E als erstes „echtes“ Klaviertrio gelten. Zunächst 1928 als „Konzert“ veröffentlicht, weil der erste Satz mit „Concerto“ überschrieben ist und die Streicher konzertanten Charakter haben, wobei anstelle der Gambe das Cello den schwereren Part innehat, enthält die Sonate alle später definierten Merkmale des Klaviertrios. Zu diesen zählen bis heute u. a. drei bis vier Sätze, nachdem Haydn gelegentlich sogar nur zwei Sätze geschrieben hat, Mozart nie über drei hinausging und erst Beethoven gleich in seinem op. 1 vier Sätze einführte (op. 11 und op. 70 Nr. 1 umfassen allerdings wieder nur drei).

## 1.2 Vorform bei Carl Philipp Emanuel Bach

Carl Philipp Emanuel Bachs Triosonaten für zwei Violinen und Pianoforte, Violoncello ad libitum (1747–56), die noch dem alten Typus des Duos mit Basso continuo entsprechen und somit dem späteren „echten“ Klaviertrio mit gleichberechtigten Partnern oder gar dem virtuos hervortretenden Pianoforte nicht vergleichbar sind. Die Streicher (beispielsweise der F-dur und der d-moll-Sonate) gehen in Terzen, die bezifferte Klavierstimme begleitet oder verläuft in Gegenbewegung, das Cello ad libitum ist identisch mit dem Klavierbaß. Bachs begleitete Klaviersonaten gehören dagegen noch zu jener weit verbreiteten eigentümlichen Mischgattung der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wie Haydns Klaviertrios, nur, daß die Violine sich stärker von ihrer Begleitrolle emanzipiert. Zwar sind die Streicher ergänzend zum Klavierpart gedacht, doch haben sie oftmals eine abwechslungsreiche und charakteristische klangliche Note. Das Klavier, zunächst noch das Cembalo (in Deutschland besonders das Clavichord), erforderte als zunehmend beliebtes Hausinstrument einen gesteigerten Litera-

655 Die Auswertung wurde von Dorf Müller aufgrund der Angaben im *Handbuch der musikalischen Literatur* (1817) von Karl Friedrich Whistling (für Hofmeister in Leipzig) vorgenommen.

656 „Die Werke Haydns und auch die von Beethovens älteren Zeitgenossen Pleyel, Gyrowetz, Koželuch usw. erschienen fast ausschließlich als Sonaten für Klavier (bzw. fortepiano, clavecin, harpsichord) mit Begleitung von Violine und Violoncello. [. . .] Erst Beethoven, einige seiner Zeitgenossen wie Krommer und dann jüngere Leute wie Hummel, Onslow oder Ries publizierten ausschließlich oder fast ausschließlich ‚Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello‘.“ [Dorf Müller: Musikmarkt, S. 29]

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

turbedarf, dem aufgrund der erst im Entstehen begriffenen Klaviermusik-Sammlungen der Rückgriff auf Odensammlungen und Literatur für Violine und Flöte zuvorkam. Dem entsprach die Ausführung von Triosonaten, indem die rechte Hand anstelle der Generalbaß-Funktion die Violin-/Flötenstimme übernahm. So entstanden zunächst Sonaten für Pianoforte solo, zu deren Stimmverstärkung ein oder zwei Instrumente hinzutraten.<sup>657</sup>

Eine Sammlung von sechs Sonaten mit Geige und Cello Wq 89 erschien 1776 bei Bremner in London und wurde 1778 von Hummel nachgedruckt. Darin sind die dritte und fünfte Klaviersonate in A-dur und e-moll [Wq 89 Nr. 3 und 5] noch übliche Triosonaten im Sinne des ad libitum begleiteten Klavierstücks. Die Violine und das Cello gehen *colla parte* mit den beiden Stimmen und lösen sich erst allmählich aus ihrer begleitenden Rolle. Weitere zwei Sammlungen dieser Art veröffentlichte Carl Philipp Emanuel Bach – obwohl eigentlich kein Liebhaber der begleitenden Klaviersonate – 1776/77 im Selbstverlag,<sup>658</sup> wozu auch die C-dur-Sonaten für Klavier mit Violine und Violoncello ad libitum Wq 90 Nr. 3 (zusammen mit Nr. 4) von 1776 sowie Wq 91 Nr. 4 von 1777 zählen. Letztere hat noch keine Sonatenhauptsatzform, sondern besteht aus einem zweiteiligen Arioso mit neun achttaktigen Variationen, deren jeweilige Wiederholung verändert wird. Von einem Soloklavier ausgehend sind die Sonaten einerseits ohne Begleitung konzipiert, so daß die Streicher keine selbständige Rolle spielen und bloß zur Klangbereicherung dienen, wobei es sich auch oftmals um Übungen zum Zusammenspiel (z. B. werden Trillerformen dem Pianoforte angepaßt) handelt. Andererseits sieht für den Fall der Begleitung die Ausführung zunächst eine Präsentation des Themas durch die Streicher (1a, 2a, 3a, etc.) vor, welche vom Soloklavier variiert aufgenommen (1b, 2b, 3b, etc.) wird, wonach die Wiederholung aus einer „veränderten Reprise“ (b-Themen) mit eigenständigen Bezeichnungen in den Original-Stimmen besteht.

### 1.3 Die „echten“ Klaviertrios

Paul Wranitzky (1756–1808) verlegt als Klaviervirtuose das Gewicht in seinen Sonaten für Klavier mit Violine und Cello op. 21 verständlicherweise auf sein Instrument, doch erhalten die Streicher dennoch nicht undankbare Aufgaben und werden nicht ausschließlich auf die Begleitung eingeeengt. Die zu erwartenden zahlreichen ausschmückenden Passagen sind gepaart mit einer „liebenswürdig[e] Melodik“ ohne tiefere Eindrücke. Das erste Trio in Es-dur beginnt mit einem „rein spielerischen“ *Allegro con spirito* (C, Es-dur), gefolgt von einem *Adagio* (3/4, B-dur) und einem Finale: *Allegro assai* (2/4, Es-dur) mit einem Teil in c-moll. Das zweite Trio ist nur zweisätzig, beides in G-dur: *Allegro non troppo* (C) und *Allegretto* (2/4) mit einem volkstümlichen Mollteil. Das letzte Trio von op. 21 steht in C-dur und hebt mit einer Art „Jagdstück“ (*Allegro*, 6/8) an, dem ein kurzes *Adagio* (C, F-dur) und ein Variationensatz (*Allegretto*, 2/4, C-dur) mit einem volksliedartigen Thema angeschlossen sind [Altmann: Klaviertrio, S. 25].

657 Vgl. die einführenden Bemerkungen von Fritz Oberdörffer zu Wq 90 Nr. 3.

658 „Carl Philipp Emanuel Bachs Clavier-Sonaten mit einer Violine und einem Violoncello zur Begleitung“, 1. Sammlung mit drei Sonaten Wq 90 (1776) und 2. Sammlung mit vier Sonaten Wq 91 (1777); weitere sechs Sammlungen von Klaviermusik für „Kenner und Liebhaber“ (1779–1787) von Carl Philipp Emanuel Bach „enthalten 37 Sonaten, Fantasien und Rondos. Ab der zweiten ausdrücklich für Hammerklavier, nicht mehr Cembalo oder Clavichord bestimmt“, sind die Sonaten meist dreisätzig ohne Menuett und unterscheiden sich von den vorhergehenden durch ihren dreiteiligen klassischen Stil, der Durchführung und Reprise deutlich abgrenzt. Gelegentlich erscheint ein sangliches zweites Thema, die *attacca*-Übergänge zwischen den Sätzen verweisen bereits auf Beethoven. [Dietel, S. 492]

Die drei Trios op. 8 in Es-dur, B-dur und c-moll (ca. 1790 erschienen) von Anton Eberl (1765–1807) haben jeweils nur drei stark ausgedehnte Sätze (ohne Menuett oder Scherzo) und enthalten ebenfalls eine reichlich mit Passagen überladene Klavierstimme, wobei die Streicher aber wenigstens melodisch berücksichtigt sind [ebd., S. 25 f.].

Eberls Grand Trio Es-dur op. 36 für Pianoforte, Klarinette und Violoncello läßt die Melodie zwischen Bläser und Klavier wechseln, während das Cello meist nur begleitet und sonst entweder in Terzen mit der Klarinette verläuft oder in Unisono-Partien mitwirkt. Die Themen sind relativ „harmlos“, die Figurationen und Übergänge geradezu banal. Das *Andante maestoso* (C, Es-dur) eröffnet mit einem punktierten Auftakt die typische Dreiklangsthematik und mündet in die Fanfarenakkorde des Klaviers auf dem simplen Tonika-Dominante-Tonika-Gerüst. Ab Takt 10 beginnt das *Allegro con spirito* (C, Es-dur) mit der zweimaligen Vorstellung des Synkopen-themas in der Klarinette über den Albertibässen des Klaviers, zusammen mit dem Cello-Orgelpunkt auf es. Das Nebenthema (T. 48, B-dur) im Klavier besteht aus Trillern und Vorschlägen, abgerissen durch Pausen, über einer Pizzicato-Begleitung des Cellos. Die Wiederholung in der Klarinette führt zu einem chromatischen Abgang im Klavier (*rallent.*) und nimmt nach einer Fermate das Tempo wieder auf. Die Stimmführung im Unisono leitet nach einer Generalpause die Wiederkehr des ersten Themas in B-dur (T. 82, Klavier) ein, so daß dasselbe nicht gerade zwingend, da zuvor noch mehrere Zwischenthemen eingeführt wurden, bereits vor der Wiederholung der „Exposition“ und der eigentlichen „Durchführung“ erneut auftaucht. Letztere stellt das Hauptthema in es-moll (ab T. 101, Klarinette) vor und führt es durch recht entlegene Tonarten (es/B/H/D/A/C<sup>7</sup>) zu seiner Reprise auf der Tonika (T. 151). Hernach erscheint erst wieder das Nebenthema, gleichfalls in Es-dur (T. 180), und bestreitet dafür den Großteil der Coda.

Das Thema des *Adagio non troppo ma con espressione* (2/4, As-dur) wird wiederum zuerst vom Klavier vorgeführt, ebenso das des Scherzos (*Molto vivace*, 3/4, Es-dur), welches aus wenig originellen Tonleitern abwärts mit Sext-Vorschlägen besteht und darum im Trio-Teil (3/4, c-moll) in gegenläufiger Bewegung mit Sekund-Vorschlägen dagegenhält, die lediglich durch eine rhythmische Verschiebung zwischen der linken und rechten Hand etwas aufgelockert wird. Die Coda übernimmt den Trio-Anfang des Scherzos nach Es-dur rückverlegt. Im *Allegretto* des Finale (2/4, Es-dur) hat wiederum das Tasteninstrument das erste Wort, meistens umrahmt von Unisono-Stellen, doch folgt diesmal immerhin eine Übernahme des Themas ins Cello zur triolischen Begleitung im Klavier (T. 53), sodann variiert in der Klarinette und schließlich in der Oberstimme des Klaviers (T. 103). Es läßt sich also eine Art „Variationsatz“ feststellen, der einen Abschluß in vollen Akkorden findet.

### 1.4 Späte Triosonaten

Die drei Triosonaten op. 15 (Offenbach 1793 oder 1796) von Adalbert Mathias Gyrowetz (1763–1850) basieren auf einfachsten tonartlichen Verhältnissen und Themenbildungen, auch formal sind sie relativ unspektakulär bis auf das Rondo der dritten Sonate. Das Cello dient praktisch nur zur Begleitung bzw. Verstärkung, die Themen werden zwischen Klavier und Violine ausgetragen, wobei letztere auch schon einmal die Solokadenz übernimmt wie im Rondo der zweiten Sonate, obwohl wie sonst meist das Gewicht auf dem Tasteninstrument liegt.

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

Die erste Sonate in C-dur beginnt mit einem typischen Unisono-Dreiklang im Pianoforte (*Allegro con spirito*, C, C-dur), das zweite Thema in G-dur wird von der Violine vorgestellt, wenn auch die Streicher ansonsten meist nur Begleitfunktion haben.<sup>659</sup>

Das *Andantino* (6/8, F-dur) wird gefolgt von einem Rondo (2/4, C-dur), dessen *Minore* ein drittes Thema auf der Tonika in der Violine einführt und dessen *Magiore* in C-dur der Coda vorangeht:

**Tabelle 44: Adalbert Mathias Gyrowetz, Triosonate C-dur op. 15 Nr. 1 (1793/96?), 3. Satz: Rondo (2/4, C)**

[Vorzeichenwechsel werden durch unterstrichene Tonarten angezeigt]

				Minore		Magiore		
A	A'	B	Ü	A	A	C	A	Coda
Pf	Pf	VI/Pf		Pf	Pf	VI	VI	> Pf
C	mod.	G <sup>7</sup>		C	<u>c</u>	C	<u>C</u>	

Die zweite Sonate in F-dur nimmt das erste Thema (*Allegro moderato*, 6/8, F-dur) vor der Wiederholung des ersten Teils in As-dur wieder auf und beendet den Kopfsatz in f-moll.<sup>660</sup>

Im *Andante con moto* (2/4, C-dur) bestreitet nach der gemeinsamen Themenvorstellung von Klavier und Violine letztere die thematische Fortführung auch im *Minore* in c-moll und beendet nach dem *Magiore* den Satz mit einer Solokadenz. Das Finale bildet wieder ein Rondo (2/4, F-dur), diesmal mit vier Themen, deren Vorstellung auf alle Instrumente verteilt wird:

**Tabelle 45: Adalbert Mathias Gyrowetz, Triosonate F-dur op. 15 Nr. 2 (1793/96?), 3. Satz: Finale: Rondo (2/4, F)**

[Vorzeichenwechsel werden durch unterstrichene Tonarten angezeigt]

A	A	B	B	Ü	A	C	C	Ü	C	A	D	Coda
Pf	VI	Pf	VI		Pf	Pf	VI		Pf	Pf	Pf/VI/Vc	Pf
F	F	G			F	<u>B</u>	B		B	<u>F</u>	G	F

Die letzte Sonate in D-dur eröffnet wieder mit den üblichen Dreiklangsbrechungen des Klaviers (*Allegro con spirito*, C, D-dur), das Seitenthema in A-dur ist ein Violin-Solo, das vom Klavier in E-dur aufgenommen wird. Die Überleitung zum zweiten Teil wird mit Material aus dem ersten Thema geformt, der restliche Satz dafür ausschließlich aus dem zweiten.

**Tabelle 46: Adalbert Mathias Gyrowetz, Triosonate D-dur op. 15 Nr. 3 (1793/96?), 1. Satz: Allegro con spirito (C, D)**

: A	B	B :	Ü	B	B'	B'
Pf	VI	Pf		VI	Pf/VI	Pf
D	A	E	mod.	D	D	A

659 Struktur des Kopfsatzes der C-dur-Triosonate samt Tonartendisposition:

||: A [C] B [G] :||: A [g] B [Es] A [C] B [C] :||

660 Struktur des Kopfsatzes der F-dur-Triosonate samt Tonartendisposition:

||: A [F] B [C] A [As] :|| B' [C] B [F] A [f] |

## 1. Trio und Sonate

Der Aufbau des zweiten Satzes (*Larghetto*, 2/4, D-dur) entspricht dem der F-dur-Sonate, nur wird das *Minore* vom Klavier bestritten.

**Tabelle 47: Adalbert Mathias Gyrowetz, Triosonate D-dur op. 15 Nr. 3 (1793/96?), 2. Satz: *Larghetto* (2/4, D)**

[Vorzeichenwechsel werden durch unterstrichene Tonarten angezeigt]

		Minore	Magiore
A	B	C	A
Pf/VI	VI	Pf	Pf/VI
D	A	<u>d</u>	<u>D</u>

Die größte Beachtung verdient jedoch das Finalrondo (*Allegro*, 6/8, D-dur), das nach einem Metrumwechsel (C) im H-dur-Mittelteil (*Recitativo ad libitum*) das Tempo wieder anzieht (*Andante ad libitum*) und den A-Teil des *Larghetto* aus dem zweiten Satz (2/4, D-dur) kurzerhand einbindet, bevor nach einer kompletten Reprise des Rondoanfangs der Satz mit einer Coda schließt. Die ungewöhnliche Verquickung der beiden Sätze wird durch die Ähnlichkeit ihrer Hauptthemen begünstigt und steht, falls die Entstehung der Triosonaten im Jahr 1793 als gesichert gelten kann, als einzigartiges Beispiel da. Die in Beethovens c-moll-Sonate op. 13 („*Pathétique*“) von 1797/8 (Wien 1799) als Neuerung gefeierte Wiederkehr der langsamen Einleitung innerhalb des Kopfsatzes ist hier nämlich bereits sogar gesteigert zur Wiederaufnahme des langsamen Satzes innerhalb des Finales!

**Tabelle 48: Adalbert Mathias Gyrowetz, Triosonate D-dur op. 15 Nr. 3 (1793/96?), 3. Satz: *Allegro* (6/8, D) – *Recit. ad lib.* – *Andante ad lib.* – *Larghetto* (2/4, D)**

[Vorzeichenwechsel werden durch unterstrichene Tonarten angezeigt]

Allegro 6/8				Rec. And. C			Largh. 2/4	Allegro 6/8				
A	A	A'	A	: B :	Ü	C	D	A	A	A'	A	Coda
Pf	VI	Pf	Pf/VI	VI		VI	Pf	Pf/VI	Pf	VI	Pf	Pf/VI
D		A	D	<u>G</u>	mod.	G	H	D	D		A	D

Johann Baptist Cramer (1771–1858) veröffentlichte noch 1799 in London drei Sonaten für Pianoforte, wovon die ersten beiden mit Violin- und Cellobegleitung waren. Die zwei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello op. 26, die 1802 bei Gerber in Wien erschienen sind,<sup>661</sup> gehören dagegen schon in die Rubrik eines kammermusikalischen Klaviertrios mit emanzipierten Stimmen.

Die Sonate F-dur für Flöte, Violoncello und Pianoforte op. 65 (1807) von Johann Ladislaus Dussek (1760–1812) steht, wie der Name schon besagt,<sup>662</sup> trotz der späten Entstehung noch in der Tradition der Triosonate. Bereits im Kopfsatz (*Allegro espressivo*, C, F-dur) wird die eingängige Melodik hauptsächlich vom Klavier (Flöte *colla parte* in Terzen oder Sexten) präsentiert; sobald sie die Flötenstimme übernimmt, ergeht sich das Klavier in den üblichen

<sup>661</sup> Johann Baptist Cramer: 2 Trios pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle, verzeichnet in: Denkmäler Deutscher Tonkunst 2, 16. Leipzig 1915, S. XII.

<sup>662</sup> Sonate/Pour le Piano-Forte/avec accompagnement/de Flûte et Violoncelle/composée et dédiée/À Madame Müller/ par/J. L. Dussek/Oeuv. 65/à Leipsic/chez Breitkopf & Härtel.

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

Akkordbrechungen, 1/8-Skalen, Triolen und Alberti-Bässen. Als interessant erweist sich ein kurzer Einschub vor der Reprise, der unter Auflösung aller Vorzeichen über die Septe auf gis enharmonisch verwechselt in eine Cis/Des-Passage ausweicht. Nach einem *Larghetto con un poco di moto* (C, B-dur), das ein *Minore* in b-moll und ein *Maggiore* in B-dur enthält, erfährt das Rondofinale (*Moderato assai*, 2/4, F-dur) gleich zu Beginn eine bemerkenswerte harmonische und melodische Eintrübung, indem nach einem Dominantseptakkord auf D-dur als Auftakt die Tonika über C-dur und c-moll erst im 5. Takt erscheint [„Vordersatz“: (D<sup>7</sup>)/C<sup>7</sup>/C<sup>7/9</sup>/c/C<sup>7/9</sup>; „Nachsatz“: F/B/G<sup>7/9</sup>/C<sup>7</sup> > F] und sich die Wiederholung des 12taktigen Themas (4+4+4) in der Violine bereits anders gestaltet. Die erste Wiederkehr des Themas erfolgt in As-dur, die zweite auf der Tonika. Aus ihm und den gewöhnlichen Figurationen sind auch die Nebenthemen abgeleitet, dessen drittes [D] als „Minore“ den Nachsatz in f-moll verwendet und das „Maggiore“ mit dem variierten Hauptthema [A'] die Coda auf der Tonika beschließt. Weder in der Stimmbehandlung und Themenbildung noch in formaler Hinsicht läßt sich demnach Dusseks Werk trotz zeitlicher Nähe in irgendeiner Weise mit Hoffmanns anspruchsvollerem Entwicklungsstand auf eine Linie bringen.

**Tabelle 49: Johann Ladislaus Dussek,  
Sonate F-dur op. 65 (1807),  
3. Satz: Rondo: Moderato assai (2/4, F)**

		Minore		Maggiore	
A	B	A	C	A	D
F		As		F	f
					A'
					F

### 1.5 Übergangsstadien

François Adrien Boieldieu's Beitrag (1775–1834) zum Klaviertrio besteht in einem *Trio pour le forte-piano avec accompagnement de violon et violoncelle* op. 5 (zwischen 1800 und 1803 komponiert, Saint Foix 1923 bzw. erschienen bei Le Duc, Paris) einer französischen Klavier-sonate mit Violinen- und Violoncello-Begleitung aus seiner frühen Schaffensperiode vor den Opern<sup>663</sup>, in welcher die Streicher bereits emanzipierter sind, so daß selbst dem Cello gelegentlich die Themenvorstellung überlassen wird [Dietel, S. 518]. Ein breit ausgeführtes *Allegro* (C) in D-dur mit „anmutigem“ zweitem Thema wird gefolgt von einem kurzen *Lamantabile con espressione* (C) in d-moll, das „wie eine etwas schwermütige Romanze“ wirkt und *attacca* in ein „unterhaltsames Finale“, ein ziemlich breit gehaltenes *Allegretto con spiritoso* (C, D-dur) übergeht [Altmann: Klaviertrio, S. 39 f.].<sup>664</sup>

Das Trio für Flöte, Violoncello und Pianoforte Es-dur op. 63 von Ferdinand Ries (1784–1835) ist ein sehr außergewöhnlicher Vertreter seiner Gattung.<sup>665</sup> Es eröffnet im *Allegro* mit

663 Dazu zählen auch 15 zweisätzige Klaviersonaten ohne langsamen Satz, deren Kopfsätze eher von brillanter Virtuosität denn Durchführungsarbeit geprägt sind und deren Finali meist in Rondoform stehen. [Dietel, S. 518]

664 Altmann [Klaviertrio, S. 39] ist Boieldieu's Klaviertrio für den Konzertsaal „zu einfach und anspruchslos“, für das Passagenspiel im Klavier nennt er Mozart als Vorbild.

665 Erschienen in Bonn bei Simrock, Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien; außerdem gibt es von Ferdinand Ries die Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello op. 2, op. 143 sowie WoO 86, wobei ein Trio alternativ für Klarinette oder Violine, Violoncello und Pianoforte (op. 28) ist; interessant ist in besetzungsmäßiger Hinsicht auch das Trio für Harfe und zwei Pianoforte op. 95.

perlenden Läufen und Spielfiguren im Klavier, Flöte und Cello setzen melodische Phrasen dagegen und nähern sich mit Staccato-Akkorden der Wiederholung des Hauptthemas nach Moll gewendet, wieder zuerst im Klavier solo mit hinzutretender Begleitung. Diesmal ist es weniger umspielt, doch dafür rhythmisch verändert. Im Wechsel von Flöte und Klavier leitet eine Sequenzpassage über einem Orgelpunkt im Cello zur Wiederholung der Exposition, sodann zur Durchführung über, die das Kopfmotiv „verarbeitet“ und die Akkordschläge mit den Verbindungsläufen des Klaviers kombiniert. Die Reprise verläuft identisch, erst bei der Übertragung des „Seitenthemas“ in die Durtonika wird die differenzierte Fortführung des Hauptthemas bewußt. Die Coda verwendet wieder das Hauptthema, und nach einer Generalpause folgt ein figurativer Ausklang, der das Anfangsmotiv nochmals unverändert zitiert. Eine prägnante Abschlußakkordik beschließt den kurzen, in sich abgerundeten Satz.

Das *Andantino* von op. 63 beginnt mit dem Soloklavier in As-dur, welches das fast „schubertsche“ Thema eines Sekundpendels in Terzgängen vorstellt, das in der Wiederholung in den beiden Stimmen durch seine Begleitinstrumente verdoppelt wird. Der Nachsatz wird im gleichen Verfahren präsentiert und erfährt auch wieder die Eintrübung nach Moll. Eine Solokadenz des Klaviers leitet zur verschnörkelten Reprise des Themas über und landet über das pendelnde Kopfmotiv in Vorhaltsseufzern *rallentando* unmittelbar im Finale (*attacca: Rondo Allegro*) in Es-dur. Hier brilliert wieder das Klavier in Geläufigkeit zu motivischen Staccati der Oberstimmen, welche in das Springthema auch die Vorhalte des langsamen Satzes einbauen, und in einen von Cello-Pizzicati begleiteten Teil münden. Die Phrasierung des lebhaften Rondotheemas erfolgt durch den akzentverschobenen Wechsel von Legato und Staccato, andere Varianten und Verzierungen werden von überleitenden Läufen des Klaviers umrahmt. Einen markanten Kontrast setzt ein kontrapunktischer Zwischenteil, der Klavierbaß, Cello, Klavieroberstimme und Flöte kanonisch fugiert auftreten läßt und erneut zu einer diesmal „galoppierenden“ Soloüberleitung des Pianofortes führt. Die Wiederaufnahme des Themas samt pizzicatobegleitetem Abschnitt löst sich in einen immer kürzeren Wechsel von Motivelementen desselben auf und bringt in der Coda nochmal kontrapunktische Ansätze, die jedoch stärker thematisch durchgesetzt sind. Motivische Floskeln beschließen kadenzierend, die Kürze des gesamten Trios (Spieldauer etwa 8 min!) begünstigt die monothematische Verarbeitung und versammelt dennoch größtmögliche Vielfalt auf engstem Raum in bemerkenswert unterhaltsamer Weise.

Von Johann Gaensbacher (1778–1844) ist um 1810 ein Trio in F unter der Bezeichnung *Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement de violon et violoncelle* erschienen,<sup>666</sup> in welchem die Streicher allerdings nicht nur Begleitfunktion haben. Das *Allegro moderato* (C, F-dur) enthält ein „energisches und rhythmisch scharf geprägtes Hauptthema“ sowie ein „liebliches Gesangsthema“, danach verströmt das *Adagio* (3/4, As-dur) „edlen Wohlklang und warme Melodie“, und ohne Scherzo oder Menuett folgt abschließend ein Rondo (*Allegretto*, 2/4, F-dur), dessen zweites Thema bedeutsamer als das erste ist, „am fesselndsten“ ist jedoch das Minore in d-moll [Altmann: Klaviertrio, S. 40].<sup>667</sup>

Von Johann Franz Xaver Sterkels (1750–1817) etwa 80 Sonaten für Klavier mit Begleitung der Violine oder von Violine und Cello (ab 1774) sind außer der Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncello in A-dur op. 45 (Berlin 1805) eventuell die Grand Trios für dieselbe Besetzung (in C-, A- und B-dur) op. 46 bis 48 (Leipzig/Berlin zwischen 1808 und 1810) sowie die

666 Veröffentlicht in: Ältere deutsche Hausmusik, Verlag für musikalische Kultur und Wissenschaft, Wolfenbüttel [nach 1936].

667 Insgesamt ist ein größerer Einfluß von Mozart denn von Beethoven zu verzeichnen. [Altmann: Klaviertrio, S. 40]

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

posthum veröffentlichten Grand Trios Nr. 1 und 2 in F- und D-dur (Bonn ca. 1818) von Interesse. Die zwei- oder dreisätzigen Sonaten unterschiedlicher Tempofolgen entwickelten sich von anfänglichen Liebhaberwerken von bescheidenem technischen Anspruch zu Klaviertrios mit allmählich selbständigeren Streichern, deren galante Grundhaltung auch mit auf die Klaviermusik übertragenen Stilelementen der Mannheimer Sinfonik durchsetzt ist und die in ihrer Melodiebildung, Thematik und motivischer Arbeit auf Beethoven vorausweisen oder sogar auf ihn eingewirkt haben [Dietel, S. 485].

Joseph Wölfls (1773–1812) Beiträge erstrecken sich auf diverse Ausprägungen dieser Gattung: *Trois Trios pour le Pianoforte, Violon et Violoncelle* op. 5 (1798, Augsburg nicht datiert), *Trois Sonates pour le Pianoforte et le Violon avec l'accompagnement d'un Violoncelle ad lib.* op. 16 (Offenbach), *Trois Grands Trios pour le Fortepiano, Violon et Basse* op. 23 (vor Juni 1803, München nicht datiert), *Trois Sonates pour le Pianoforte avec accompagnement de Violon et Violoncelle* op. 25 (vor August 1803, Wien nicht datiert) sowie ein nicht datiertes *Trio pour le Pianoforte, Flûte et Violoncelle* op. 66 (Offenbach).

Onslovs Hinwendung zu Klavierkompositionen fand erst nach 1815 ab den Opera 8 bis 10 statt und verrät durch die harmonischen Rückungen, die ausgeprägte Chromatik, die dynamischen Kontraste und die Liedthemen den stilistischen Einfluß Dusseks [Nobach, S. 12–14; Biographie und Rezeption, S. 7–52]. Die drei Klaviertrios in a-moll, C-dur und g-moll op. 3 (Druck vor 1815) sind wie die besprochenen Streichquintette op. 1 (1806) [Kap. B.II.2. d. Arb.] ebenfalls vor dem Kompositionsunterricht bei Reicha (ab 1808 in Paris) entstanden und weisen zu diesen einen „eklatanten Niveauunterschied“ auf, insbesondere das stark abfallende erste Trio von op. 3 in a-moll, dessen Satzzahl auf drei reduziert ist. In den Kopfsätzen kontrastieren zwei Themen oder -gruppen, im zweiten Trio in C-dur gewinnt die Symmetrie des ersten Themenkomplexes mit drei Motivgruppen sogar dialektischen Charakter; die Durchführungen sind in allen drei Werken besonders virtuos im Klavier. Während das Menuett des ersten Trios von „einfacher Machart“ und nicht weiter als op. 1 entwickelt ist, konzentriert sich der drastisch reduzierte Satzumfang im dritten Trio in g-moll auf die Form. Schon der Kopfsatz stellt hier einen neuen Typus in der Instrumentalbehandlung dar, bei welcher nach einem dynamisch interessanten Unisono von Violine und Cello der Klaviereinsatz geradezu einen Einbruch in die Intimität bedeutet. Ein Fanfarenmotiv gewinnt an Bedeutung, das unverarbeitet in dynamischer Steigerung eingesetzt wird, wie überhaupt eine Motivzergliederung in der Exposition stattfindet [Nobach, Kap. I, Trios: Einführung in das frühe und das späte Werk, S. 53–82], die entfernt an jene Hoffmanns erinnert.

---

Die Problematik einer klaren Abgrenzung für die „Gattung Klaviertrio“ ergibt sich also nicht von ungefähr aus der historischen Entwicklung ihrer Besetzung, die erst allmählich eine deutliche Abtrennung von der Soloklaviermusik einerseits und der Kammermusik für Streicher, insbesondere vom Streichquartett, andererseits erkennen läßt. Zunächst noch rein stimmverstärkende Begleitung des Soloklaviers bei Haydn und Mozart, die deshalb zumeist die Bezeichnung „Sonate“ vorziehen, emanzipieren sich die Streicher ab Beethoven zu vollständig gleichberechtigten Musizierpartnern des allerdings immer noch bevorzugt virtuos behandelten Klaviers, so daß eine unmittelbare Ableitung aus der „barocken“ Triosonate ausgeschlossen werden kann. Daß aber dennoch eher Violine und/oder Cello zum Klavier hinzutreten als daß umgekehrt dasselbe als Generalbaß für Streicher fungiert, ist selbst noch in Beethovens frühen Werken durch Zusätze wie „con“ oder „avec (l'accompagnement de) violon et

violoncelle“ spürbar, wie Bockholdt für die Opera 5, 11, 12, 23, 24 und sogar noch für op. 30 von 1803 anführt [Bockholdt, S. 12].

Im Gegensatz aber zu den fest umrissenen kompositorischen Gattungen wie Sinfonie, Solokonzert oder Sonate, die durch bestimmte Merkmale (Satzzahl, Satzreihenfolge, Charakter, Tempo und Form der einzelnen Sätze) definiert sind und deren Besetzung erst an zweiter Stelle interessiert,<sup>668</sup> bezeichnet das Klaviertrio eine „Musizierweise für den häuslichen Gebrauch“, welche oftmals ähnlich wie die Klaviermusik für vier Hände als Medium „für Bearbeitungen von stärker besetzten Kompositionen aller Art“ erhalten mußte. Dieses quasi erweiterte Gattungsspektrum schlägt sich in vielfältigen Ausprägungen des „Klaviertrios“ bei Beethoven nieder,<sup>669</sup> von denen uns im folgenden jene Werke näher interessieren, die u. a. durch ihre Viersätzigkeit und die langsamen Einleitungen gewissermaßen „sinfonischen“ Modellcharakter für die weitere personalstilistische Entwicklung im Gesamtwerk innehaben (das sind die drei Trios op. 1 und die beiden Trios von op. 70 [Bockholdt, S. 13])<sup>670</sup> und damit für Hoffmanns Grand Trio E-dur entweder als Orientierung zur Komposition oder als Gegenstand ästhetischer Reflexion von Bedeutung sind.

## 2. Beethoven als Vorbild

Anders als Hoffmanns Rezension der Beethovenschen Klaviertrios op. 70, die erwiesenermaßen kaum Einfluß auf sein eigenes Grand Trio gehabt haben konnten, vermuten ließe, hat AV 52 eine viel größere Affinität zu Beethovens Erstlingswerken, den drei Trios op. 1 (1794/95, Wien 1795).<sup>671</sup> Bemerkenswerterweise trat der junge Beethoven statt mit einer Sinfonie oder einem Streichquartett<sup>672</sup> – den sonstigen „Prüfsteinen“ eines jeden angehenden Komponisten, der etwas auf sich hält und sich gleich zu Beginn in die Tradition großer Meister einklinken will – offiziell mit einer Gattung an die Öffentlichkeit, die eigentlich bis Ende des 18. Jahrhunderts eine eher untergeordnete Rolle gespielt hat. Mitte des Jahrhunderts nur indirekt aus der Triosonate entwickelt, hatte sie noch bei Haydn den Charakter einer begleiteten Klavier-sonate, so daß eine der Neuerungen Beethovens (neben der fast immer durchgehaltenen Viersätzigkeit) in der stärkeren Verselbständigung der Streicherstimmen besteht,<sup>673</sup> insbe-

668 Selbst für das Streichquartett ist neben seinen spezifischen Gattungsmerkmalen in der Frühphase auch noch bei Haydn und Mozart eine solistische Besetzung keineswegs Voraussetzung. [Bockholdt, S. 13]

669 Laut Bockholdt [S. 14] erhalten Beethovens Klaviertrios gerade durch ihre Gattungsvielfalt „gleichsam den Schein von Bearbeitungen: Bearbeitungen imaginärer, inexisterter Werke. Der dem Klaviertrio [...] anhaftende Bearbeitungscharakter scheint versteckt in ihnen, obwohl sie Originalkompositionen sind, weiterzuleben.“ – Für eine Auflistung aller Werke in Triobesetzung vgl. Kurt Dorf Müller in: Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990. Hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt. München 1992, S. 15–22.

670 Zur allgemeinen Tendenz um 1800 auch Osthoff, S. 119: „Man hat den Eindruck, daß das Klaviertrio noch entschiedener als das Streichquartett jener gewissen Tendenz zu symphonischen Dimensionen folgt, welche die Kammermusik seit der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert erfaßt.“

671 Alle drei Trios sind dem Fürsten Carl von Lichnowsky zugeeignet. [Rezension in der AMZ von 1810, anonyme Rezension im Wiener Journal 1806]

672 „Die hist.[orisch] orientierte Kompos.[itions]-Lehre und Musikanschauung des 19. und frühen 20. Jh. hat das Str[eich]Qu[artett] zur anspruchsvollsten Gattung nicht nur der Ka[mmer]-M[usik] [...], sondern der Instr[umental]-Musik, gelegentlich der Kompos.[ition] überhaupt erhoben, und sie hat für das Str[eich]Qu[artett] als einzige instr[umentale] Gattung neben der Symphonie eine ausgebildete und für die Geschichte relevante Gattungstheorie entwickelt.“ [Finscher: Streichquartett, Sp. 1560]

673 Vgl. auch Dietel, S. 514: Beethovens Klaviertrios op. 1 „erheben erstmals (im Gegensatz zu den gleichzeitigen Kompositionen Haydns) die Gattung Klaviertrio auf das Niveau eines kammermusikalischen Musizierens gleichberechtigter Partner.“

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

sondere des Cellos<sup>674</sup>, das sich endgültig von seiner Basso continuo-Rolle lösen konnte [Altmann: Klaviertrio, S. 30].

Zwar ist Beethovens Betätigung als Klaviervirtuose und Improvisator in der frühen Wiener Zeit in den ersten Werken spürbar<sup>675</sup>, doch sind die Ansprüche in den Streicherstimmen (besonders im Vergleich zu den üblichen Streichquartettpartien) zurückgenommen, da die Klaviertrios vornehmlich an musizierende Laien und begabte Amateure adressiert waren. Die Auseinandersetzung mit der Gattung fand bereits in der Bonner Zeit statt, mit op. 1 Nr. 1 wahrscheinlich sogar schon vor 1792.<sup>676</sup> Die Anregung dazu gab erst der Unterricht bei Haydn in Wien 1793/94, und obwohl sein Lehrer trotz Achtung und Lob von einer Veröffentlichung abriet, insbesondere des dritten Trios, das Beethoven selbst für sein bestes hielt und 1817 zum Streichquintett (op. 104) umgearbeitet hat, war der junge Komponist glücklicherweise selbstbewußt genug, dem nicht Folge zu leisten.

### 2.1 Trio op. 1 Nr. 1 Es-dur

Der Beginn des ersten Trios in Es-dur (*Allegro*, C) besteht eher in einer Abfolge von Schlußwendungen (Es>Es<sup>7</sup>>As>B<sup>7</sup>>As<sup>7</sup>>Es)<sup>677</sup> denn Eingangsfloskeln, obwohl die Akkordschläge und Übergänge in Dreiklangsbrechungen einen „sinfonischen Auftakt“ suggerieren; der erste Satz ist allerdings der einzige ohne auftaktischen Beginn in diesem Trio. Ansonsten ist der Kopfsatz durch energische dynamische Kontraste, Schnörkel und virtuose Läufe in allen Stimmen geprägt. Die Durchführung (ab T. 105) verarbeitet lediglich das A-Thema und die in der Schlußgruppe vorgestellte Thematik [C], ebenso wie die Coda (ab T. 249) nach der etwas verkürzten Reprise (ohne [A2]), die jedoch noch Elemente aus Thema B mitaufgreift.

**Tabelle 50: Ludwig van Beethoven, Klaviertrio Es-dur op. 1 Nr. 1 (1794/95), 1. Satz: *Allegro* (C, Es)**

Exposition						Durchf.				Reprise						Coda				
1	9	13	33	41	51	59	65	80	105	128	160	168	183	191	201	209	230	249	262	-293
A1	A2	Ü	B1	B1	B2	B2	Ü	C	A	C	A1	Ü	B1	B1	B2	B2	C	(B)	A+C	
Es			B		Es		mod.	B	mod.	Des	Es				As	> B <sup>7</sup>	Es			

Das *Adagio cantabile* (3/4, As-dur), eine Art „Liedrondo“ mit Coda, bestreitet das Klavier anfangs allein, dann wechselt die Melodie [A], besonders sein „Vordersatz“ [a] auch in Varianten [A' und a'], beständig zwischen den Stimmen mit einer extrem lyrischen Kantilene. Ein zweites Thema [B] scheint in Takt 21 nur einmal kurz auf der Dominante auf.<sup>678</sup>

674 Der Wegfall der Klavierbaßverstärkung durch das Cello macht Beethovens Bemühungen um die Entwicklung und den Ausbau des Hammerklaviers bei diversen Firmen plausibel: seine Vorschläge zielen auf eine Erweiterung des Umfangs und eine Vergrößerung der Klangfülle [vgl. hierzu Bettina Fellingner im CD-Begleitheft zur Aufnahme mit dem Trio Fontenay].

675 Kerman betont, daß „die Virtuosität des Klaviers stets in den Dienst der musikalischen Idee gestellt“ wird und „nie einer gewissen intellektuellen und erfinderischen Qualität“ entbehrt. [Kerman/Tyson, S. 95]

676 Altmann [Klaviertrio, S. 28 f.] erwähnt einen teilweisen Vortrag des am 21.10.1795 erschienenen Werkes und zwar bereits 1793 beim Fürsten Lichnowsky.

677 Altmann [Klaviertrio, S. 30] unterstreicht die Bedeutung der Modulation, insbesondere in der Durchführung des Kopfsatzes ab Takt 105: c/As/b/Ges/Des/f/B.

678 Zum Schema-Vergleich Diether de la Motte: Beethovens op. 1 und 2 – Komponieren aus der Besetzung heraus. In: Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990. Hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt. München 1992, S. 42.

**Tabelle 51: Ludwig van Beethoven,  
Klaviertrio Es-dur op. 1 Nr. 1 (1794/95),  
2. Satz: Adagio cantabile (3/4, As)**

Liedrondo														Coda	
1	9	13	21	32	43	51	55	59	62	70	78	86	90	97	-123
A	a	A	B	A	A'	a'	a'	a'	(a')	Ü	A	a	A	(A)	
As	Es <sup>7</sup>	As	Es	As	As <sup>7</sup>	as	es	f	Des	C	As	Es <sup>7</sup>	As	mod.	

Als einziger der drei Sätze gibt sich das Scherzo (*Allegro assai*, 3/4, Es-dur/c-moll), das zwischen Es-dur und seiner Tonikaparallele schwankt, rein monothematisch [A]. Die Besonderheit bildet hier das durchweg im Pianissimo gehaltene Trio in As-dur, in welchem über den liegenden Akkorden der Streicher beide Stimmen des Klaviers figurieren, weshalb die Bezeichnung als B-Teil weniger ein zweites kontrastierendes Thema, sondern die übliche Abgrenzung des Trios im Scherzo mit seiner variierten Wiederholung [B'] meint; die kurze Coda verwendet nur noch einmal das Kopfmotiv [a].

**Tabelle 52: Ludwig van Beethoven,  
Klaviertrio Es-dur op. 1 Nr. 1 (1794/95),  
3. Satz: Scherzo: Allegro assai (3/4, Es/c)**

Scherzo					Trio					Scherzo (D. C.)					Coda			
1	9	17	33:	41	101	109	115	123	133:	161:	177–200:	1	17	41	101	115	201	-215
A	A	a	a	A'	A	A	a'	a'	(a)	B	B'	A	a	A'	A	a'	a	
c	c	Es	B	mod.	c	Es			As	Es	c	Es	mod.	c	Es		c >	Es

Nach der Eröffnung mit einer Vorschlagsfigur in der Violine<sup>679</sup>, die im *Presto* von op. 70 Nr. 1 eine Rolle spielen wird, folgt ein Motiv mit drei halben Noten, das dem „Motto“ im Finale von Hoffmanns Trio gleichkommt. Der Auftakt mit der Tonikaparallele, so daß die Tonika erst mit der Motivabspaltung [a] des Hauptthemas in Takt 17 erreicht wird, erinnert an die Ansteuerung des Tonzentrums auf Umwegen zu Beginn des Kopfsatzes; das Trio setzt den Bordunton fort (*Scherzo D. C. senza ripetizione, e poi la Coda*).

**Tabelle 53: Ludwig van Beethoven,  
Klaviertrio Es-dur op. 1 Nr. 1 (1794/95),  
4. Satz: Finale: Presto (2/4, Es)**

Sonatenrondo														Coda	
1	60	92:	122	142	173	215	281	317	341	359	394	409	429	443	-477
A	B	C	A'	C1	abc	A'	B	A	B	B'	abc	C2	C1	A	
Es	B		g		mod.	Es		As	E	Es	As	Es			

Das Staccato-Thema des Finales (*Presto*, 2/4, Es-dur) eröffnet ein dreimaliger Dezimsprung aufwärts. Die ständige Beschleunigung der Motive durch alle Stimmen hindurch, die Stockungen durch Generalpausen sowie der „witzige“ Einsatz dynamischer Kontraste vermitteln den Eindruck haydnischer Schlußsätze, hier in Form eines Sonatenrondos mit drei Themen. Die Überleitungsteile zur Wiederaufnahme des variierten A-Themas [A'] (T. 173) und des zweiten Teils von Thema C [C2] (T. 409) verwendet Elemente aus allen drei Themen in

679 Dieses Vorschlagsthema mag wohl auch als Vorlage für das Seitenthema von Prinz Louis Ferdinands op. 2 (3. Satz) gedient haben [siehe S. 236 d. Arb.].

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

augmentierter Form [abc]; die Coda verwendet nur Thema A. Sonstige Merkmale des Satzes sind Synkopen, Triller, Orgelpunkte, Chromatik, Rückungen, extreme Lagen und Akkordschläge gegen Läufe. Im Vergleich mit Hoffmanns Trio ist die Form einfacher, die Entwicklung und Abfolge der Themen erscheint insgesamt logischer und organischer in souveränem Wechsel ohne grobe Brüche.

### 2.2 Trio op. 1 Nr. 2 G-dur

Beethovens zweites Trio in G-dur verarbeitet in den ersten beiden Sätzen zwei, in den letzten beiden drei Themen. Der Kopfsatz wird von einem 27taktigen *Adagio* (3/4, G-dur) eingeleitet<sup>680</sup>, das über Unisono-Akkorde (*f*), punktierte Dreiklangsbrechungen zu 1/32-Läufen (*p*) und einer Vorschlagsthematik in der improvisatorisch anmutenden Klavierstimme übergeht, über welche die Streicher motivische Stimmungsbögen setzen.<sup>681</sup> In abrupten Trillerabgängen und synkopisch akzentuierten Punktierungen und Läufen des Anfangs (*sf*), die jetzt in verschiedenen Spielarten (u. a. Triolen und Triller) kombiniert wiederkehren [*A<sup>var</sup>*], wird in dynamischer und diminuierender Steigerung gegen Ende der langsamen Einleitung der unmittelbare Übergang in den schnellen Teil vorbereitet (*attacca subito l'Allegro*). Die spielerisch verzierten Motivelemente des Klaviers münden in das Hauptthema des *Allegro vivace* (2/4, G-dur), welches überraschend zuerst auf der Subdominantparallele in der Klavieroberstimme<sup>682</sup> auftritt (T. 28), bevor es die Violine regulär auf der Tonika präsentiert (T. 51). Es handelt sich um eine Ableitung aus Takt 2 und 3 der langsamen Einleitung, aus welcher die leicht modifizierte Sonatenhauptsatzform in großen Teilen entwickelt wird. Insofern könnte dieser Kopfsatz bis hin zur Wahl der Tempi modellhaft auf Hoffmanns Konstruktion des Finales seines Grand Trio gewirkt haben, dessen vorangestelltes 23taktiges *Adagio* ebenfalls thematisches Material des nachfolgenden *Allegro vivace* vorwegnimmt.<sup>683</sup> In der Durchführung wird u. a. ein aus dem A-Thema abgeleitetes Motiv in seiner Umkehrung [*a'*] verarbeitet (T. 167).

**Tabelle 54: Ludwig van Beethoven, Klaviertrio G-dur op. 1 Nr. 2 (1794/95), 1. Satz: *Adagio* (3/4, G) – *Allegro vivace* (2/4, G)**

Einl.		Exp.				Df.				Repr.				Coda				
1	17	28	51	66	100	114	144	167	194	234	252	267	282	321	335	365	396	-460
A	<i>A<sup>var</sup></i>	A	A'	(a)	B	B'	a	a'	A'	Ü	A	A'	(a)	B	B'	a	(a)	
G	D	a	G	mod.	D		mod.	D	B	mod.	a	G	mod.	G		mod.	G	

Das für einen langsamen Satz wiederum recht ausgedehnte *Largo con espressione* (6/8, E-dur) besteht hauptsächlich in einem Wechselspiel des Themas zwischen Klavier und Streichern (Kontrasubjekt in der Violine), bei welchem die gelegentlichen Sforzati aus der lang-

680 Zu dieser Introdution vgl. auch Osthoff [S. 119 ff.], der sie als eine „ausgedehnte Meditation von 27 Takten“ bezeichnet. [Ebd., S. 120]

681 Gülke [S. 349] charakterisiert die Einleitung dieses Trios neben einigen anderen Beispielen als typisch für die Problematik der Introdution seit der Wiener Klassik, welche dieselbe als ständig neu aufgeworfene Frage anstelle einer musterhaften Vorgabe auffaßte: „Dennoch ist etwas von der offiziellen Gebärde, dem Portalhaften der französischen Ouvertüre über Haydns und Mozarts Sinfonieeinleitungen durchaus auch auf Beethoven gekommen, treu angeeignet im Trio op. 1/II, [...]“

682 Eine der selten anzutreffenden Spielanweisungen (*dolce*) bezieht sich sozusagen auf den „Nachsatz“ (D<sup>v</sup>).

683 Hieraus dürfte sich eventuell auch erklären, weshalb Hoffmann als Reminiszenz seine langsame Einleitung zum E-dur-Finalsatz auf der Großterzmediante G-dur einsetzen läßt, die jedoch auch als Tonikaparallele zum vorherigen Scherzo legitim interpretiert werden kann.

samen Einleitung des Kopfsatzes an Bedeutung gewinnen; die Wiederholung erfolgt eine Oktave höher. Interessant ist eine motivische Vorwegnahme des zweiten Themas (T. 18), wie sie bei Hoffmann häufig anzutreffen ist, die gleichfalls in der Wiederaufnahme des gesamten *Largos* als Modulationsteil erscheint (T. 59) und in der Coda sogar zusammen mit Motiv [a] des ersten Themas auftritt [a/b] (ab T. 86).

**Tabelle 55: Ludwig van Beethoven,  
Klaviertrio G-dur op. 1 Nr. 2 (1794/95),  
2. Satz: *Largo con espressione* (6/8, E)**

(Repr.)									Coda				
1	9	(18)	26	32	40	47	55	59	67	73	82	86	-124
A	A	(b)	B	B	a	A	A	(b)	B	B	a	a/b	
E			H		G/H <sup>7</sup>	E	$\bar{7}$	mod.	E		a/H <sup>7</sup>	mod.	E

Der kanonisch imitierende Anfang des Scherzos (*Allegro*, 3/4, G-dur – Trio, 3/4, h-moll) eröffnet den kontrapunktischen Satz, in dem erst beim dritten Anlauf im 5. Takt das Thema in seiner eigentlichen Gestalt, die noch den Hauptgegenstand der Coda bildet, einsetzt. Zu diesem „Charakterstück“ hegt Hoffmanns Grand Trio die größte geistige Affinität. Deutlicher treten die widertaktigen Akzentverschiebungen und die in den vorherigen Sätzen vorgestellten Sforzati hervor, die bei Hoffmann das B-Thema des Scherzo [ü] einleiten [Notenbeispiele 102 und 103] und Bestandteil des Trioteils sind [ü und ü<], während sie bei Beethoven als Schlußkadenzen mit „Binnenvarianz“ zum Thema gehören. Der Trio-Teil hat mit seinen Albertbässen einen geradezu ausgelassen heiteren Ton, den das h-moll auf Anhieb nicht vermuten ließe. Ansonsten ist eine allmähliche Zunahme an Vortragsbezeichnungen, die u. a. jeweils die einzelnen Themenvarianten charakteristischer hervortreten lassen, im gesamten Opus 1 festzustellen.

**Tabelle 56: Ludwig van Beethoven,  
Klaviertrio G-dur op. 1 Nr. 2 (1794/95),  
3. Satz: *Scherzo: Allegro* (3/4, G) – *Trio* (3/4, h)**

Scherzo				Trio				Scherzo				Coda												
1	3	5	12:	17	27	37	62:	71	77	84:	93	97	105:	1	3	5	12:	17	27	37	62	113	117	-130
A	A	A	B	A	B	A	B	C	A'	A''	C'	A'	A''	A	A	A	B	A	B	A	B	a	a	
G			D	mod.		G		h	Fis	D	D		> h	G		D	mod.		G					

Das Finale (*Presto*, 2/4, G-dur), eine Mischung aus Sonatenform und Variationsrondo, arbeitet mit drei einander nicht unähnlichen Themen und reiht nach dem ersten repetierenden Motiv mit anschließendem Dreiklang in der Violine [A] sogleich vier Varianten desselben aneinander, denen jedoch eine leicht veränderte Wiederholung des gesamten Themas [A'] zwischengeschaltet ist (T. 17), die bereits Teilvarianten als Kontrasubjekte kombiniert: einmal mit einem Sekundtriller im Klavier [A1], dann mit einem Oktavpendel im Klavier und einem abwärts führenden Anschluß [A2], als Begleitung erst zu einer Dreiklangsbrechung mit 1/8-Vorschlägen [A3] und einiges später in der Durchführung (T. 401) zu Trillern und Vorschlägen [A4], deren Bedeutung aus dem *Allegro vivace* des Kopfsatzes herüberzureichen scheint;<sup>684</sup> in der Reprise werden die Varianten [A2] (Violine) und [A3] (Klavieroberstimme) gekoppelt [A2+3] (T. 494). Thema C beginnt auf der Doppeldominante, Thema B (*dolce*) zuvor bereits

684 Die Rolle derselben in op. 3 bei Louis Ferdinand legt eventuell auch eine thematische Anlehnung des Prinzen nahe.

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

sogar auf derselben mit Septime (aus Variation [A3] als Septnonakkord), so daß der ganze Bereich bis zur Durchführung im Grunde zur Dominante hinneigt, welche jedoch erst in der „Scheinreprise“ (ab T. 432) eingelöst wird, nachdem sich die Durchführung selbst in den Medianttonarten ausbreitet (T. 341). Ein interessanter neuer Gedanke (*dolce*), den man aus B und C abgeleitet sehen kann, scheint noch in der Coda auf [b+c] (T. 625), die ansonsten hauptsächlich mit Material aus dem ersten Thema verfährt. Auch die Sforzati, die innerhalb der einzelnen Figuren (besonders innerhalb von Thema B) wie im Scherzo-Satz variieren, sind wieder vertreten. Im Vergleich mit Hoffmann sind hier die Themenentwicklungen und -ableitungen durchsichtiger, dadurch aber bei weitem nicht weniger kompliziert, sondern raffiniert in ihrer Verwandtschaft ohne monothematische Tendenz. Die Durchführung ist noch nicht so themenzergliedernd wie in späteren Werken Beethovens, dafür sind vielmehr andere Arten der „Verarbeitung“ wie eine immer ausgefeiltere dynamische Abstufung erkennbar.

**Tabelle 57: Ludwig van Beethoven, Klaviertrio G-dur op. 1 Nr. 2 (1794/95), 4. Satz: Finale: Presto (2/4, G)**

Exposition												Durchführung				Scheinrepr.			
1	9	17	29	50	72	86	105	109	113	117...	332:	341	349	361	375	401	432		
A	A1	A'	A2	A3	B	Ü	C	C	C	c	A	A	Ü	B	A4	B	A'		
G	D	G	D	A <sup>7/9</sup>	A <sup>7</sup>	mod.	A				D <sup>7</sup>	H <sup>7/9</sup>	H	H <sup>7</sup>	E	G <sup>7</sup>	D		
Reprise												Coda							
463	471	479	494	517	547	568	572	576	580	602	606	610	617	625	644	656	658	662	-664
A	A1	A'	A2+3	B	Ü	C	C	C	c	A	A1	a1	a	b+c	a1	a	a1	a	
G	D	G	D <sup>7/9</sup>	D <sup>7</sup>	mod.	G			mod.	G	C	G		mod.	G				

### 2.3 Trio op. 1 Nr. 3 c-moll

Der Kopfsatz des dritten Trios (*Allegro con brio*, 3/4, c-moll) präsentiert mehrere Themen, die auseinander abgeleitet sind. Der „vorhangziehende“ Unisono-Beginn (*p* und *pp*) wirkt zusammen mit den punktierten Dreiklangsbrechungen, wobei die anfängliche Trillerfigur auf dem Grundton in Takt 7 zum verminderten Septnonakkord auf der Doppeldominante geweitet wird, den Generalpausen (Takte 4 und 6) und Fermatenzäsuren (Takte 9 und 10) wie eine 10taktige langsame Einleitung.<sup>685</sup> Mit einem Staccatomotiv aus drei Achteln in der Klavieroberstimme wird das Hauptthema auftaktig eingeführt, welches Mitte Takt 16 anhebt und Elemente aus den ersten Takten einbindet; wie im Finale des vorangehenden Klaviertrios ist das A-Thema dreiteilig aufgebaut und wird mit dem gesamten ersten Satzabschnitt wiederholt (bis T. 137). Die Durchführung findet im Grunde bereits in der Exposition statt, welche dafür keine Schlußgruppe besitzt (bis auf einen vergleichbaren Abschnitt ab Takt 98), und mündet kurz vor der „Reprise“ in eine Gegenüberstellung der Kernmotive beider Hauptthemen [ab] in der von der

<sup>685</sup> Ringer [Formbewußtsein, S. 318] erklärt die strukturelle Funktion der Anfangstakte nicht nur als die einer „langsamen Einleitung“, deren längere Notenwerte die relative Geschwindigkeit des *Allegro* wenigstens auf das Tempo eines *Andante* verringern, sondern betont, daß dieselbe „intervallisch fast alles und harmonisch vieles enthält, was in diesem bereits so charakteristischen Werk durchgehend verarbeitet wird [...]. Wo sich ein konventionsbedingterer Geist mit ein paar Varianten geläufiger Tonikabestätigungen oder ähnlicher Eröffnungsformeln des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts begnügt hätte, nutzte Beethoven den Raum und die Zeit, die solchen Präliminarien vorbehalten waren, um der Kompositionsgestalt eine einprägsame, themenschwangere ‚Motivbank‘ mitzugeben.“

Tonika entferntesten Tonart Des-dur (T. 230). Ohnehin modifiziert Beethoven durch Veränderung der Varianten des A-Themas die Sonatenhauptsatzform weiter dahingehend, daß man sogar bereits von einer Art „Permutationstechnik“ sprechen könnte, deren Prinzip Hoffmann ansatzweise in der für ihn eigentümlichen Manier übernommen und ausgebaut hat. Den Abschluß des Kopfsatzes bilden nach der unvollständigen Reprise (T. 242–327), die nur den Abschnitt ab dem variierten Nachsatz des A-Themas [A2'] bis zum Wiederholungszeichen in unveränderter Tonartfolge aufgreift (T. 39–124), ein eintaktiges *Adagio* (T. 329) und eine Coda im *Tempo I* (T. 330–360), beide durch Fermaten abgetrennt.

**Tabelle 58: Ludwig van Beethoven, Klaviertrio c-moll op. 1 Nr. 3 (1794/95), 1. Satz: *Allegro con brio* (3/4, c)**

1	11	19	31	39	47	59	67	76	91	98	114	118	124:	138	144	172	176	183	187	191	214	224	230
A1	A2	A3	A1	A2'	Ü	B	B	(a)	Ü	A1'	B'	OP	A2	A1	a1	OP	A2	A2	A2'	OP	A1'	a1	ab
c		G <sup>7</sup>	As	B	mod.	Es	As		mod.	Es		ces	Es	es	H	C <sup>7/9</sup>	f	As	Es <sup>7</sup>	As	c	C	Des
„Reprise“													Adagio Tempo I										
242	250	262	274	279	294	301	317	321	327	↯	329	↯	330	–360									
A2'	Ü	B	B	(a)	Ü	A1'	B'	OP	A2		A2		a2										
B	mod.	Es	As		mod.	Es		ces	Es		c												

Das *Andante cantabile con Variazioni* (2/4, Es-dur) verwandelt das vom Klavier solistisch vorgetragene achttaktige Thema (*sempre p e dolce*), das von der Violine mit einem Kontrasubjekt im Cello wiederholt wird, in fünf Variationen (Nr. 4 in es-moll) und einer Coda (in *Tempo I* nach der fünften Variation als *Un poco più andante*). Der ebensolange Nachsatz wird in derselben Form vorgetragen und leitet sich aus dem dritten Takt ab.<sup>686</sup>

Das *Menuetto* (*Quasi allegro*, 3/4, c-moll), ein „stilisierte[r] Tanzsatz“ [Dietel, S. 514], hat einen viel stärkeren Scherzocharakter als in den Vorgängerwerken durch die Stockungen mit Generalpausen und die Akzentverschiebungen mit harten dynamischen Kontrasten (*sf*).<sup>687</sup> Ein kanonisch imitierender kontrapunktischer Teil leitet zum Trio in C-dur über, das in der Hauptsache aus 1/16-Läufen abwärts (im Menuetto aufwärts) und gegenläufigen 1/8-Dreiklängen im Staccato konzipiert ist und ansonsten mit Spielfiguren operiert; die Form ist regulär: ||: A A' :||: a' a' a :||: b b :||: b' b b :|| A A' | a' a' a.

Der Themenkopf [A1] des Finales (*Prestissimo*, C, c-moll) weist nicht nur zufällig eine gewisse Ähnlichkeit zu dem des ersten Satzes auf, indem er die Abfolge des Dreiklangs (*ff*) und

686 Vgl. hierzu die Studie von Helga Lühning: Der Variationensatz aus dem c-moll-Trio op. 1 Nr. 3. In: Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990. Hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt. München 1992, S. 45–64.

687 Vgl. dazu auch Kerman/Tyson, S. 94: „Opp. 1 und 2 sind Beispiele für die eher schwerfälligen langsamen Sätze, die die erste Wiener Periode charakterisierten, wie auch für die berühmte Erneuerung des Scherzo. Das Tempo der frühen Scherzi Beethovens ist nicht schneller als dasjenige der meisten Haydnmenuette und klingt auch nicht humorvoller, dafür dauern die Scherzi beträchtlich länger und tendieren zu einem Aufbau aus eher symmetrischen Teilen.“ – Zum Begriff des „musikalischen Humors“, dessen „Konventionalisierung [...] im Scherzo [...] auf Beethoven zurückgeht“ und zum „Bestandteil des romantischen Beethovenbildes“ wird, vgl. Appel: Schumanns Humoreske, S. 197 und S. 205 ff.: „Der um 1800 in das Vokabular der Musikanschauung aufgenommene Humorbegriff fungierte zunächst als ein aus literatur-ästhetischen Erfahrungen erwachsenes Interpretationsmodell, welches die ‚bizarre‘ Tonsprache Beethovens schaffenspsychologisch als Ausdruck der subjektiven Willkür eines Genies verstehbar machen sollte. Bezeichnete ‚Humor‘ also zunächst ein musikgeschichtlich bislang singuläres Phänomen, so erfährt der Begriff allmählich eine Verallgemeinerung seines Inhalts, indem man sich um eine Benennung seiner kompositionstechnischen Merkmale bemüht.“ [Ebd., S. 205] – Dazu auch Taday: Das schöne Unendliche, S. 110 ff.

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

des kleinen Terzsprungs c-es-c in Unisono umkehrt, wie in der „langsamen Einleitung“ zweimal mit Pausenzäsuren wiederholt und nach acht Takten in einer Generalpause mit Fermate vorerst zum Stillstand kommt: der „Vorhang“ wird hier sozusagen zum Abschluß noch einmal heftig „aufgerissen“. Zwar läßt sich damit eine satzübergreifende motivische Ähnlichkeit, besonders zwischen Kopfsatz und Finale, weitläufig erkennen, doch reichen diese oftmals sehr wenig überschaubaren Gedankenformen noch längst nicht an die von Hoffmann gepriesene Themenverwandtschaft in den Opera 70 heran.<sup>688</sup> Der eigentliche Themenbeginn [A2] in Takt 9 erinnert dagegen eher an die Terzpendel des Variationsthemas im zweiten Satz und wird kurz vor dem Einsatz des Seitenthemas (T. 69, *dolce*), welches hauptsächlich die Durchführung ab Takt 150 bestreitet [B/b], mit einem geweiteten Kontrathema im Klavier [A2/3] konfrontiert (T. 43), das zusammen mit den großintervallischen Vorschlägen und emphatischen Spitzentönen sozusagen als Höhepunkt und Abschluß das vorherige Pendelmotiv intensiviert und vor der Schlußgruppe mit dem verkürzten Themenkopf [A2\*] (T. 142) nochmals stark variiert fast wie ein neues Thema auftritt [A3'] (T. 111). Am bemerkenswertesten ist in op. 1 Nr. 3 die Wendung des Finales (nach unvollständiger Reprise wie im Kopfsatz)<sup>689</sup> in der Coda nach C-dur festzuhalten, die damit der späteren Tendenz in Beethovens „bedeutungsschwangeren“ c-moll-Werken vorgeift.<sup>690</sup>

---

688 Dazu auch Osthoff, S. 123: „In op. 1 Nr. 2 kam es sozusagen mehr auf die Menge der Verbindungen an als auf ihre Funktion in einem als Vorgang zu begreifenden Satzverlauf. Eine langsame Einleitung, die mit ihrer primären Substanz auf den Vorgang des ganzen ersten Satzes einwirkt, finden wir in dem Klaviertrio Es-Dur op. 70 Nr. 2 von 1808.“ – [Ringer: Formbewußtsein, S. 331 f.] vergleicht in seiner Untersuchung Beethovenscher Stilentwicklungen den Strukturwandel vom dritten Klaviertrio aus op. 1 bis hin zur *Eroica* folgendermaßen: „Denn hier [op. 1 Nr. 3] herrschen Terz und Untersekunde noch ausschließlicher, jene kraftvolle Intervallkombination, die sich in ihrer anhemitonischen Form auf die Gregorianik zurückverfolgen läßt, und deren Entwicklungsmöglichkeiten wohl für die Wahl des Es-Dur-Kontratanzes als Bezugsthema der Dritten Sinfonie entscheidend waren. Während aber die *Eroica* von Anfang bis Ende von Varianten und weitgehenden Verwandlungen dieses Beethovenschen Allerweltsmotivs durchdrungen ist, begnügt sich das c-Moll-Trio mit ihm als einleitend exponierter Motivwurzel für thematische Ableger verschiedenster Prägung, die dann in vier herkömmlichen Sätzen mehr oder weniger konventionell behandelt werden. Sobald die mannigfaltigen Möglichkeiten dieses thematischen Generalnenners erschöpft sind, findet das Trio seinen folgerichtigen Abschluß. [...] Erzeugung und Antrieb von Kompositionen, die sich auf Bezugsthemen stützen, sind demnach völlig unabhängig von der funktionellen Schwerkraft thematischer Anfangserklärungen wie der, die dem eigentlichen Hauptthema des ersten Satzes im c-Moll-Trio op. 1, Nr. 3 voransteht. Strukturell verlaufen Werke dieser Art in umgekehrter Richtung: Die Tonikabekräftigungen zu Beginn der *Eroica* haben mit der Theaterkonvention der drei Anfangsschläge nur noch wenig zu tun. Im Vergleich mit Mozarts letzter Sinfonie, zum Beispiel, machen sie eher den Eindruck von Schlußakkorden.“ – Siehe dazu auch den Kopfsatz des ersten Trios von op. 1 in Kap. C.IV.2.1 d. Arb.

689 Die Reprise läßt den Themenkopf [A1] aus, der dafür die Durchführung (T. 150) eingeleitet hatte.

690 „Während Es-Dur- und G-Dur-Trio verspielte, graziöse und humoristische Züge entfalten, bildet Nr. 3 mit seinem düsteren und wilden Charakter den Prototyp des Beethovenschen c-moll-Werks.“ [Dietel, S. 514] – Laut Altmann [Klaviertrio, S. 31] ist c-moll bei Beethoven immer mit einem besonders ernsten, wehmütigen oder melancholischen Charakter verbunden.

**Tabelle 59: Ludwig van Beethoven,  
Klaviertrio c-moll op. 1 Nr. 3 (1794/95),  
4. Satz: *Finale: Prestissimo* (♩, c)**

Exposition										1.	2. Durchführung						
1	9	21	35	43	57	69	89	111	119	142:	146	150	158	166	183	221	
A1	A2	A2	A1	A2/3	Ü	B	A1/2	A3'	A2	A2*	A2*	A1	B	B	b	Ü	
c				Es	B	Es		B	Es	B <sup>v</sup>	C <sup>7</sup>	mod.	F		mod.		
Reprise										Coda							
241	253		267	281	293	317	341	353	365	393	-423						
A2	A2		A2/3	Ü	B	A1/2	A3'	A2	a2	A2'/3							
c				G	C	c		As	mod.	C							

Beethovens Ausarbeitung der drei Trios op. 1 (1794/95) kommt demnach aufgrund der angeführten Merkmale tatsächlich sehr viel näher an E. T. A. Hoffmanns Grand Trio E-dur (August 1809) heran, als die 1812/13 von ihm rezensierten Klaviertrios op. 70 (1808), so daß – wenn schon die Frage nach einer Einflußnahme erwogen werden soll – allenfalls die ersteren dafür in Betracht kommen, auch rein chronologisch gesehen, da die gestochenen Stimmen der letzteren im Oktober 1809 von der AMZ angezeigt wurden, Hoffmann erst 1810 die Noten bestellt hat und ab 1811/12 mit der AMZ-Redaktion über eine Besprechung der Werke in Verhandlung stand [Schriften zur Musik, S. 451].

Zusammenfassend kann nochmals festgehalten werden: Abgesehen von der Ansteuerung der Tonika auf Umwegen (op. 1 Nr. 1, Kopfsatz und Scherzo) oder der motivischen Vorwegnahme von Themen (langsamer Satz von op. 1 Nr. 2), finden sich im Kopfsatz von op. 1 Nr. 3 Ansätze einer Permutationstechnik (durch Variantenbildung aus dem ersten Thema), die Hoffmann sich auf seine spezielle Weise aneignen und ausbauen wird. Nehmen die 27 Takte *Adagio* des Kopfsatzes von op. 1 Nr. 2 das Thema des folgenden *Allegro vivace* auch ähnlich vorweg wie im Finalsatz von Hoffmanns Grand Trio – das Scherzo von op. 1 Nr. 1 präsentiert ein ebenso plakatives „Motto“ in halben Noten wie bei Hoffmann das B-Thema im schnellen Teil des Finales –, so bietet das Scherzo von op. 1 Nr. 2 die größte Angriffsfläche für einen Vergleich mit dem entsprechenden Satz in AV 52: Der kanonisch imitatorische Beginn, der das Thema erst im 5. Takt vollends einführt, sowie die kontrapunktische Arbeit generell lassen den Satz quasi zum „Charakterstück“ werden [siehe dazu auch den Exkurs in Kap. C.V. d. Arb.], pointiert durch Akzentverschiebungen und (allerdings bei beiden unterschiedlich eingesetzt) Sforzati. Schon dem frühen Beethoven gelingt hierbei die raffiniertere Ableitung und Entwicklung der Themen, so daß er unter Ausnutzung von Themenverwandtschaften nicht in die bei Hoffmann zuweilen bis zum Überdruß anzutreffende Monothematik verfällt.

Ein allgemeiner Vergleich mit Hoffmann ergibt folgendes: Beide Komponisten setzen gern gezielt Unisono-Stellen als Zäsuren sowie imitative und teilweise enggeführte Partien bei der Themenvorstellung statt (wie viele ihrer Zeitgenossen) in Überleitungen ein; die Virtuosität der Klavierstimme und das zahlreiche Passagenwerk zeugen bei beiden noch für die Huldigung an den Zeit-Geschmack, an dem sie ihre vom Klavier ausgehenden Kompositionen orientieren. Besonders erhellend war eine Betrachtung der Scherzi, der das experimentelle Moment ans Licht förderte und darum ein weiteres Indiz dafür liefert, daß Beethovens Erstlingswerk (in der Numerierung) durchaus als anregende Vorlage für seinen glühenden Verehrer bei der Auswahl von dessen stilistischen Mitteln gedient haben kann.

### 3. Übergangsformen in den Streichertrios

Galt der junge Beethoven in den Klavierquartetten sowie in dem sechssätzigen Streichtrio Es-dur op. 3 (vor 1794, Wien 1796)<sup>691</sup> – einem Mischling mit Sonaten- und Divertimento-Zügen<sup>692</sup> nach dem Vorbild von Mozarts Divertimento KV 563 – und dem Bläserquintett Es-dur op. 16 (1796, Wien 1801), wie wir bereits gesehen haben [Kap. B.II.4. d. Arb.], zunächst neben Neefe und Sterkel als hauptsächlich von Mozart beeinflusst [Kerman/Tyson, S. 91], setzt er in den drei Streichtrios op. 9 (1797/98, Wien Juli 1798),<sup>693</sup> seinen „bis dato beeindruckendsten Kammermusikwerke[n]“ [Kerman/Tyson, S. 30], „in Form und geistigem Anspruch“ bereits jenen viersätzigen Sonatentypus ein, wie er in der klassischen Sinfonie und im Streichquartett vorgebildet war.<sup>694</sup>

Der *Adagio*-Beginn (C, G-dur) des ersten Streichtrios von op. 9 vermittelt mit seiner Kontrapunktik und dem gedämpften Streicherklang einen eigentümlich archaischen Eindruck. Das anschließende *Allegro con brio* (C, G-dur) präsentiert zunächst kein richtiges Thema, sondern baut dasselbe erst im Zusammenwirken der einzelnen Stimmen aus Floskeln auf, bei denen der Baß zunächst führt, und gerät somit eher zu einem Rondothema. Als Kontrast gesellt sich im kanonischen Wechsel der Stimmen ein zweites Thema in d-moll hinzu. Die Schlußgruppe arbeitet mit rhythmischen Verschiebungen und setzt nach einem Zwischenteil im „lauernden“ Pianissimo eine kontrapunktische Melodie darüber, die sich bis zur Durchführung mit einer Variante des Kopfmotivs abwechselt.

Das zweite Trio in D-dur erinnert im Kopfsatz, einem *Allegretto* (2/4, D-dur) in Sonatenhauptsatzform, mit den wechselweisen Stops und den die Ostinato-Läufe unterbrechenden Fermaten ein wenig an die Themenbildung in Hoffmanns Harfenquintett. Das zweite Thema (*dolce*) steht in Gegenbewegung zum ersten über einem Orgelpunkt auf E. Die Durchführung beginnt schon in der Exposition und bringt einen Vorschlagsschleifer, der dann im nächsten Abschnitt in Moll fortgeführt wird. Die abgerissenen Anfänge setzen sich im Staccato-Themenkopf des zweiten Satzes (*Andante quasi Allegretto*, 6/8, d-moll) fort, das zweite Thema (*cantabile*) übernimmt die gezupfte harfenartige Begleitung, wechselt zwischen den Stimmen ab und schließt mit Unisono-Oktavsprüngen abwärts vorerst ab. Die Wiederholung der beiden Themen kombiniert schließlich die Elemente mit den Zupfeffekten und Pausen und variiert sie nochmals in einer merkwürdig zögerlichen Coda (*pp*, *dimin.*, Synkopen, etc.), so daß formal die Abfolge | A B A B A' B' | entsteht.

Besonders im dritten Trio – wieder ein Werk in c-moll! – zeigen sich die anderen Dimensionen und spannungserzeugenden Ausdrucksmöglichkeiten dieser Tonart. Ausgangspunkt bildet im *Allegro con spirito* (6/8, c-moll) ein wiegendes Motto im Legato aus vier Tönen

691 Es liegt auch eine fragmentarische Bearbeitung für Klaviertrio von Beethoven [Supplement zur GA von Hess, Bd. IX] vor [Kerman/Tyson, Werkverzeichnis S. 157], und zwar eine Partitur-Abschrift von op. 3 mit Eintragungen für eine Umarbeitung mit Klavier, bei der Altmann und Hess ein Aufgehen der Violastimme im neuen Klavierpart vermuteten [Dorf Müller: Übersicht, S. 20]. Andere Mutmaßungen zu einem Klavierquartett befinden sich im Katalog der Beethoven-Handschriften in Bonn (SBH Nr. 713). [Beethoven-Jahrbuch (1969/70), S. 317]

692 Vorwort von [H. B.] zur Einspielung von op. 9 des Trio Bell'Arte [ZYX Classic Beethoven Edition CLS 4066].

693 Hiervon gibt es eine Bearbeitung für Klaviertrio von fremder Hand, nämlich eine Übertragung als op. 61 (Bonn 1806, Nachdr. London um 1810), arrangiert von Ferdinand Ries unter dem Titel: *Trois grands Trios*. . . [Dorf Müller: Übersicht, S. 21]

694 Vorwort von [H. B.] zur Einspielung von op. 9 des Trio Bell'Arte [ZYX Classic Beethoven Edition CLS 4066]; vgl. auch Laurenz Lütteken: Artikel „Streichtrio“. In: MGG: Sachteil, Bd. 8. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart 1998, Sp. 2009–2017.

#### 4. Genialität, Besonnenheit und Gemütlichkeit

(c-h-as-g, später f-e-des-c in der Durchführung, des-c-heses-as in der Coda), ähnlich dem zweiten Thema des Finales in Hoffmanns Grand Trio. Außerdem herrschen abrupte Zäsuren und merkwürdige Klangballungen vor; die Tonrepetitionen mit Obersekunde rufen wieder eher den Kopfsatz von Hoffmanns Harfenquintett in Erinnerung. In der Coda stehen nach der wiederholten Durchführung Staccati gegen Legatobögen.<sup>695</sup> Das *Adagio con espressione* (C, C-dur/c-moll) beginnt ebenfalls mit pausenweise abgesetzter Motivik und arbeitet mit zahlreichen Verzierungen, das Scherzo (*Allegro molto e vivace*, 6/8, c-moll) mit seinem C-dur-Trio bringt ein fast „russisches“ zackiges Thema mit Synkopen und Sforzati, während das Finale trotz seiner *Presto*-Vorzeichnung beinahe „gemächlich“ kontrapunktisch einherkommt.

#### 4. Genialität, Besonnenheit und Gemütlichkeit<sup>696</sup>

Um die zentralen Kompositionstechniken innerhalb von Hoffmanns Grand Trio E-dur besser herausheben zu können, ziehen wir wiederum seine Rezension eines Beethovenschen Werkes heran, in diesem Fall dessen Klaviertrios op. 70 (1808, publ. 1809),<sup>697</sup> und verweisen, wie schon beim Vergleich der Es-dur-Sinfonie mit Kategorien aus der Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie, welche Hoffmann eingangs selbst, insbesondere unter erneuter Betonung der „Besonnenheit“ des Beethovenschen Geistes, zusammenfaßt,<sup>698</sup> auf parallele Gedankengänge zur eigenen Komposition. Zwar entstand der Aufsatz gleichfalls erst einige Jahre nach dem Werk der entsprechenden Gattung,<sup>699</sup> doch enthält sie analytische Feststellungen, die aus der heutigen Sicht nicht unbedingt primär mit dem Beethovenschen Werk verbunden werden würden und sich daher erst im Hinblick auf Hoffmanns musiktheoretische Ausrichtung erklären lassen.

695 Zur Reprise vgl. Kerman/Tyson, S. 96: „Die ersten Sätze des c-moll-Trios [op. 9/3] und der F-dur-Sonate [op. 10/2] sind in Sonatenform gehalten und haben ruhige Hauptthemen, die in der Reprise *fortissimo* wiederkehren. Diese Anlage ist für Beethoven charakteristisch. In den frühen Werken wird dadurch oft eine eher tosende Wirkung erzielt. Und doch verweist dies auf eine neue Sicht der Form, wobei die Reprise weniger als symmetrische Rückkehr oder Höhepunkt konzipiert ist, sondern eher als Transformation oder Überwindung.“

696 Schlagworte aus Hoffmanns Rezension von Beethovens op. 70 [Schriften zur Musik, S. 119, 122 und 130], siehe Zitate S. 271 und Anm. 698, S. 269 d. Arb.

697 *Deux Trios pour Piano-forte, Violon et Violoncelle, comp. et déd. à Mad. la Comtesse Marie d'Erdödy – par Louis van Beethoven*. Oeuvr. 70. à Leipsic, chez Breitkopf et Härtel. No. 1. (Pr. 1 Thlr. 12 Gr.) No. 2. (2 Thlr.) [Schriften zur Musik, S. 118–144. (1813 in AMZ; 1814 im 1. Bd. der *Fantasiestücke in Callots Manier* unter *Kreisleriana* bzw. ebd., *Beethovens Instrumental-Musik*)] – Zu Hoffmanns Rezension der Beethoven-Trios vgl. auch Joseph Kerman: Tändelnde Iazzi. On Beethoven's trio in D major, opus 70 no. 1. In: Slavonic and Western music. Essays for Gerald Abraham (Festschrift). Hg. von Malcolm Hamrick Brown und Roland John Wiley. Oxford 1985, S. 109–122 (Russian music series; 12) sowie Alexander L. Ringer: Ein „Trio caracteristico“? Randglossen zu Beethovens op. 70 Nr. 2. In: Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Ludwig Finscher. Hg. von Annegrit Laubenthal. Kassel 1995, S. 457–465.

698 „Auch diese beiden herrlichen Trios beweisen aufs neue, wie B. den romantischen Geist der Musik tief im Gemüte trägt und mit welcher hohen Genialität, mit welcher Besonnenheit, er damit seine Werke belebt.“ [Schriften zur Musik, S. 119] – Dazu Kunze: Geistertrio, S. 163 f.: „„Besonnenheit“ bezieht sich zweifellos auf das Vermögen, die Musik allein aus den musikalischen Elementen und aus den musikalischen Fügungen sprechen zu lassen. Die reale Subjektivität der Personen Haydns, Mozarts oder Beethovens habe keinen Anteil an den musikalischen Gehalten bzw. an der ‚poetischen Idee‘. Diese Einsicht ist bemerkenswert. Sinngemäß hätte Hoffmann noch hinzufügen können, es sei ebenso unannehmbar, irgendeiner fiktiven oder gar faktischen Realität, die in irgendeinem Sinne abbildlich erfaßt wäre, sinnstiftende Funktion einzuräumen.“

699 Hoffmanns Sinfonie entstand ca. 1806, seine Rezension über Beethovens Fünfte erschien erst 1810 in der AMZ; das Grand Trio komponierte er 1809, während die Besprechung von Beethovens Klaviertrios op. 70 in der AMZ 1813 zu lesen war; beide Rezensionen gingen in bearbeiteter Fassung in den ersten Band der *Fantasiestücke* von 1814 ein. – Zur Chronologie der Trios siehe S. 267 d. Arb.

#### 4.1 Einheit durch Themenverwandtschaft

Schon bei der Beschreibung des Hauptthemas von op. 70 Nr. 1 wird deutlich, worauf es ihm erneut in erster Linie ankommt: auf die „innige Verwandtschaft“ der Themen zueinander sowie der Sätze untereinander, welche jene „höhere Einheit“ schafft, die Hoffmann stets für Beethovens Werke als grundlegend charakteristisch herausstellt.

„Ein einfaches, aber fruchtbares, zu den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, Abkürzungen etc. taugliches, singbares Thema liegt jedem Satze zum Grunde, alle übrigen Nebenthemata und Figuren sind dem Hauptgedanken innig verwandt, so daß sich alles zur höchsten Einheit durch alle Instrumente verschlingt und ordnet.“ [Schriften zur Musik, S. 121 (Beethoven, Klaviertrios op. 70, März 1813)]

„Der Schlußsatz, *Presto*, D dur, hat wieder ein kurzes, originelles Thema, das in manchen Wendungen und sinnreichen Anspielungen durch das ganze Stück, im Wechsel verschiedener Figuren, immer wieder durchblickt.“ [Ebd., S. 127 f.]

Gleiches läßt sich von Hoffmanns eigenen Themen sagen, wenn auch ihre Prägnanz weniger als bei Beethoven aus einer „mottoartigen“ Einführung in allen Stimmen herrührt, wie er die Unisono-Stelle beschreibt:

„Um so zweckmäßiger war es, den im ganzen Stück vorherrschenden Gedanken in vier Oktaven unisono vortragen zu lassen; er prägt sich dem Zuhörer fest und bestimmt ein, und dieser verliert ihn in den wunderlichsten Krümmungen und Wendungen, wie einen silberhellen Strom, nicht mehr aus dem Auge.“ [Ebd., S. 122]

Hoffmann bevorzugt eine kanonisch imitierende Themenvorstellung zwischen den Streichern und verwendet das Unisono erst beim dritten Ansatz. Der Satzbeginn des Grand Trio ohne Auftakt entspricht demnach eher dem Anfang von op. 70 Nr. 2,<sup>700</sup> (dessen 7. Takt im übrigen das Motiv für das nachfolgende *Allegro* stellt,) obwohl es aufgrund seiner Viersätzigkeit mit Variationen und „Menuett“ für einen Vergleich insgesamt weniger geeignet ist.

#### 4.2 Ein gar nicht so „geisterhaftes“ Trio...

Das zentrale Augenmerk von Hoffmanns Analyse richtet sich im Anschluß auf all jene Elemente, die ihm in seiner kompositorischen Umsetzung selbst am Herzen liegen: Kontrapunkt („kanonische Imitation“, „keine weiteren kontrapunktischen Ausführungen“, „kanonische Engführung“), Themenvariation („in veränderter Gestalt“, „in seiner ursprünglichen Gestalt“), Krebs („in rückgängiger Bewegung“), Orgelpunkte [Schriften zur Musik, S. 122–124 (Beethoven, Klaviertrios op. 70, März 1813)].

700 „No. 2. Das fließende, in einem ruhigen Charakter gehaltene Thema des Einleitungssatzes: *Poco sostenuto*, Es dur, ganzer Takt, wird von den drei Instrumenten in einer kanonischen Imitation vorgetragen.“ [Schriften zur Musik, S. 131] – Osthoff [S. 123] betont die Ausgefallenheit dieser Introduction, die jedoch Parallelen zu Hoffmanns Finalsatz des Grand Trio aufweist: „Und dennoch handelt es sich in op. 70 Nr. 2 nicht um eine langsame Einleitung herkömmlicher Art. Denn zum einen beginnt sie geradezu unsymphonisch nicht mit einem Tutti im forte, sondern einstimmig im piano. Zum anderen – und auch das ist neu in unserem Zusammenhang – bezieht sich diese langsame Einleitung mit der angedeuteten primären Substanz nicht auf das Hauptthema des folgenden Allegro, sondern auf die Gruppe des Seitensatzes.“

#### 4. Genialität, Besonnenheit und Gemütlichkeit

Um einiges nachhaltiger ist Hoffmanns Faszination von der freien Kombination und der imposant souveränen Verschränkung einzelner Takte der Hauptthemen („dieser einen einzigen Takt lange Gedanke“ [ebd., S. 124]), welche ganz nachdrücklich den „Geist des Stücks, der sich eben in den verschiedenen kontrapunktischen Wendungen eines kurzen, faßlichen Themas ausspricht“ [ebd., S. 126], wie es Hoffmann gleich nach der Beschreibung des Kopfsatzes des ersten Trios zusammenfaßt.

„Nun entsteht ein Ringen und Kämpfen sämtlicher Stimmen. Zwei Takte – ein Takt – drei Noten des Hauptthemas, [Notenbeispiel] in gerader und rückgängiger Bewegung, sind in kanonischen Imitationen durcheinander verschlungen. Dies ist der originellste, kunstreichste Teil des ganzen Allegros, [. . .].“ [Ebd., S. 124]

Als genauso beethoventypisch werden die Kleinstbausteine im nächsten Satz hervorgehoben. Hier wie oftmals auch bei Hoffmann selbst – wie z. B. im Grand Trio, Finale: (Adagio) T. 1–8 [B'/C'], (Exposition) T. 90 [B/C], T. 128 [B/C/BV] sowie T. 135 [q/b] und (Durchführung) T. 242 [p/d] – tritt eine „Figur des Violoncells [. . .] mit dem Kontrathema im Flügel“ [ebd., S. 127] auf und ergeht sich in mannigfachen Imitationen.

„Der zweite Satz, ein *Largo assai ed espressivo*, trägt den Charakter einer sanften, dem Gemüt wohlthuenden Wehmut. Das Thema ist wieder in echt Beethovenscher Manier, aus zwei ganz einfachen, nur 1 Takt langen Figuren, in die sich der Flügel und die übrigen Instrumente teilen, zusammengesetzt. [. . .] Es enthalten diese wenigen harmonisch-reichen Takte wieder den Stoff, woraus das Ganze gewebt ist.“ [Ebd., S. 126 f.]

Es verwundert, daß der vielzitierte „Gespenster-Hoffmann“ ausgerechnet in jenem Klaviertrio Beethovens, das den Beinamen „Geistertrio“ erhalten hat, nichts Unheimliches entdecken will,<sup>701</sup> ihm sogar jegliche dunkle Färbung abspricht und es gänzlich gegensätzlich beurteilt:<sup>702</sup>

„Übrigens offenbart sich in diesem Thema auch schon ganz der Charakter des Trios, das weniger düster, als manche andere Instrumental-Komposition B.s gehalten, eine heitere Gemütlichkeit, ein frohes, stolzes Bewußtsein eigener Kraft und Fülle, ausspricht.“ [Ebd., S. 122]

„Unerachtet der Gemütlichkeit, die in dem ganzen Trio, selbst das wehmutsvolle *Largo* nicht ausgenommen, herrscht bleibt doch der Beethovensche Genius ernst und feierlich.“ [Ebd., S. 130]

701 Vgl. dazu auch Kunze: Geistertrio, S. 145 und besonders S. 163: „Man würde erwarten, daß einem musik kundigen Zeitgenossen Beethovens, der als Autor und Person romantische Phantastik verkörperte, eben jene Beziehung nicht verborgen geblieben wäre. Doch E. T. A. Hoffmann, der ‚Gespenster-Hoffmann‘, dem freilich der vermutete Bezug zum *Macbeth* unbekannt war, deutet in seiner Rezension [. . .] mit keinem Wort an, es sei im *Largo assai* spezifisch Romantisches herauszuhören.“ – Bezeichnenderweise beschreibt Altmann [Klaviertrio, S. 35 f.], der den Begriff „Geistertrio“ für op. 70/1 kategorisch ablehnt, dann ausgerechnet im dritten Satz von op. 70/2 die Zweiteilung der Streicher als „in geradezu geisterhafter Weise harmonisch gestützt und von gespenstisch wirkenden Triolen der rechten Hand des Klaviers begleitet“ und die Coda daraufhin „aus der geisterhaften Stelle des Zwischenteils [und aus dem ersten Thema des Hauptteils] gebildet“.

702 Kunze [Geistertrio, S. 163] bestätigt diese Interpretation wegen Beethovens eindeutiger Romantikferne – damit im übrigen ein weiteres Indiz für die andersgeartete Begrifflichkeit von „romantisch“ bei Hoffmann: „Von der romantischen Musik, die ihre Poesie (ihre poetische Idee), ihre Gehalte aus einem präformierten Weltverhältnis zog und in den verschiedensten Formen immer wieder eben romantische Welterfahrung aus der Subjektivität produzierte, ist Beethovens *Largo assai* durch einen Abgrund getrennt.“

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

Wir erinnern uns dagegen, daß die 5. Sinfonie gemäß Hoffmanns Interpretation „die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes“ [Schriften zur Musik, S. 36 (Beethoven, 5. Sinfonie c-moll, April/Mai 1810)] in Bewegung versetzt und dies sogar als bedrohlichen Grundcharakter bis zum Ende beibehält.

„Warum der Meister das zum Akkord dissonierende C der Pauke bis zum Schluß gelassen, erklärt sich aus dem Charakter, den er dem Ganzen zu geben strebte. Diese dumpfen Schläge ihres Dissonierens, wie eine fremde, furchtbare Stimme wirkend, erregen die Schauer des Außerordentlichen – der Geisterfurcht.“ [Ebd., S. 47]

Im zweiten Trio veranlaßt Hoffmann die Bewunderung für Beethovens Themenvielfalt wieder einmal, die später aus den *Zufälligen Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter* (Oktober 1820) bekannte Baummetapher<sup>703</sup> auf die Variationstechnik anzuwenden:

„Nur ein geübteres Ohr wird augenblicklich den Einleitungssatz wiedererkennen, so ganz anders, so neu erscheint er, und es beweiset den überschwenglichen Reichtum des genialen Meisters, der die Tiefen der Harmonie ergründet, daß einem einzigen Gedanken von ein paar Takten so viele Motive entsproßen, die sich ihm, wie herrliche Blüten und Früchte eines fruchtbaren Baums, darbieten.“ [Schriften zur Musik, S. 133 (Beethoven, Klaviertrios op. 70, März 1813)]<sup>704</sup>

In diesem Trio erhält Hoffmann zudem die Chance, auf sein erklärtes Steckenpferd, nämlich den heiklen Gebrauch der Enharmonik<sup>705</sup>, zu sprechen zu kommen, vor deren Einsatz ohne völlige Vertrautheit mit komplizierten Wendungen er nachdrücklich warnt.<sup>706</sup> Damit verknüpft werden Erörterungen zu spielverlaufsstechnischen Hilfen, die Beethoven unter der Berücksichtigung instrumentaler Eigenheiten wie der gleichschwebenden Temperatur des Flügels bei enharmonischen Verwechslungen einbaut.

703 „Zudem stelle dir, mein Komponist, dein Werk vor als einen schönen herrlichen Baum, der aus einem kleinen Kern entsprossen, nun die blütenreichen Äste hoch emporstreckt in den blauen Himmel. Nun stehen wißbegierige Leute umher und können das Wunder nicht begreifen, wie der Baum so gedeihen konnte. Da kommt aber jener verwandte Geist gegangen und vemag mittelst eines geheimnisvollen Zaubers es zu bewirken, daß die Leute in die Tiefe der Erde wie durch Kristall schauen, den Kern entdecken und sich überzeugen können, daß eben aus diesem Kern der ganze schöne Baum entsproß. Ja sie werden einsehen, daß Baum, Blatt, Blüte und Frucht so und nicht anders gestaltet und gefärbt sein konnte.“ [Schriften zur Musik, S. 344 (*Zufällige Gedanken bei dem Erscheinen dieser Blätter*)]

704 Kropfinger [Komponieren nach Beethoven, S. 77] führt Hoffmanns Anwendung des Organismus-Begriffs auf Beethovens fünfte Sinfonie auf Friedrich Schlegels Schrift *Ueber die Sprache und Weisheit der Inder* zurück, die „in gedanklichem Konnex zu Goethes *Metamorphose der Pflanzen*“ steht.

705 „Rez. erwähnt noch des enharmonischen Überganges aus Des moll in H dur, in dem 18., 19. und 20sten Takte, der, ohne im mindesten so grell zu sein, wie manche Modulationen der Art in neuen Kompositionen, doch von der frappantesten Wirkung ist.“ [Schriften zur Musik, S. 134 (Beethoven, Klaviertrios op. 70, März 1813)]

706 „Man sieht, welchen Reichtum pikanter Effekte das enharmonische System darbietet: aber Rez. dürfte auch wohl die Meinung jedes echten, geschmackvollen Musikers für sich haben, wenn er den Gebrauch dieser Mittel nur dem tief erfahrenen Meister vertraut, und jeden, der noch nicht in den innersten Zauberkreis der Kunst getreten, recht sehr davor warnt.“ [Ebd., S. 137]

#### 4. Genialität, Besonnenheit und Gemütlichkeit

„Der Meister hat in dem Flügel und dem Violoncell im 20sten Takte Ces dur vorgezeichnet; die Violine aber schon H dur nehmen lassen. [. . .] Offenbar geschah es, weil die Intonation nach den vorhergegangenen Pausen dem Spieler sehr erleichtert wurde, und bei dem Flügel ohnedies nur von der gleichschwebenden Temperatur, die keinen Unterschied zwischen H dur und Ces dur gestattet, die Rede sein kann.“ [Ebd., S. 134]

Durch einen besonderen Hinweis auf die Einheit des Kopfsatzes trotz der scheinbaren Kontraste der Themen, die durch die variierte Wiederaufnahme der langsamen Einleitung als „drittes Thema“ gewahrt wird, fühlt man sich an Hoffmanns Rondofinale des Grand Trio erinnert, welches das vorangehende Adagio-Thema der kurzen Einleitung als zweites Hauptthema im schnellen Teil verarbeitet.

„Unerachtet die Elemente, aus denen dieser Satz geschaffen, verschiedenartiger sind, als man es sonst bei Beethovenscher Musik gewohnt ist, da der zweite Satz des Allegros mit dem ersten wenig verwandt ist, und das dritte, der Einleitung entnommene Thema vollends fremdartig erscheint: so steht doch alles in einem Gusse kräftig da, und der wahrhaft musikalische Zuhörer wird leicht den freilich komplizierten Gang des Allegros auffassen, wenn auch vielleicht dem ungeübten Ohr manches im Anfange nicht deutlich werden könnte.“ [Ebd., S. 135]

Im Finale von op. 70 Nr. 2 wird unter Betonung der „Miniaturtechnik“ Beethovens wegen der wenigen Takte eine verkappte langsame Einleitung angenommen (ähnliches sahen wir bereits in Beethovens op. 1), die auf das unmittelbar folgende Hauptthema Bezug nimmt, also Hoffmanns eigener Finalsatzidee sehr nahekommt.

„Die ersten sechs Takte scheinen nur die Einleitung zu dem eigentlichen einfachen Thema, das erst im siebenten Takte eintritt, zu sein: allein gerade dieser zur Einleitung dienende Gedanke, mit den anschlagenden Akkorden der Violine, des Violoncells und des Flügelbasses, wird weiterhin in den mannigfaltigsten Wendungen und Anspielungen durchgeführt. [. . .]“ [Ebd., S. 138 f.]

Ansonsten finden sich die üblichen Beispiele zu einer noch nicht gefestigten Terminologie, bei welcher der „erste Teil“ erst noch als „Exposition“ definiert werden muß und die „Durchführung“ nicht zwingend eine kontrapunktische Zerlegung der Themen bedeutet.<sup>707</sup> Es werden aber dennoch gewisse Konventionen in bestimmten Formen und Gattungen vorausgesetzt, die erst Überraschungseffekte ermöglichen – ein für Hoffmanns Ansatz als Komponist ausgesprochen bedeutender Gesichtspunkt:

„Jetzt kehrt das Hauptthema in der ursprünglichen Tonart wieder, und man erwartet, nach der gewöhnlichen Einrichtung der Instrumentalstücke dieser Art, die Rückkehr des ersten Teils, der nun auch bei dem Eintritt des zweiten Themas in der Tonika bleibt. Es ist dem aber nicht so; [. . .]“ [Ebd., S. 125]

707 „Der erste Teil gibt überhaupt nur die Exposition des Stücks. Im zweiten Teile fängt nun ein kunstreiches, kontrapunktisches Gewebe an, das bis zum Eintritt des Hauptthemas, D dur, in seiner ursprünglichen Gestalt, fort dauert.“ [Ebd., S. 123]

#### IV. Verhältnis zur Wiener Klassik und Romantik

Insgesamt macht sich Hoffmanns fortgeschrittene stilistische Entwicklung in dieser Rezension bemerkbar, die mit wachsendem Erfahrungsschatz nicht mehr wie zu Beginn in der Kritik der Fünften durch umfassende „poetische Ausflüge“, sondern durch eine ausgearbeitete Form und Anlage der Diskussionspunkte eine Verlagerung auf das literarische Metier verrät.<sup>708</sup> Die größere Routine wird gleichfalls in dem schnelleren Arbeitstempo deutlich, denn hatte sich Hoffmann für die gründliche Sinfonie-Rezension, die obendrein einer seiner ersten Texte (der vierte) für die AMZ war, noch mehr als ein Dreivierteljahr Zeit gelassen (Erhalt der Partiturabschrift, der gestochenen Stimmen sowie eines vierhändigen Klavierarrangements von F. Schneider vermutlich im Juli 1809, Fertigstellung der Rezension am 6. Mai 1810),<sup>709</sup> dauerte die Niederschrift der umfangreichen Kritik über die beiden Trios jeweils nur ein paar Tage (laut Tagebuch 10.–16. September 1812 für das erste Trio, 31. Januar bis 2. Februar 1813 für das zweite) und wurde nach weniger als einem halben Jahr abgesendet [Anmerkungen von Schnapp in Schriften zur Musik, S. 437 und 451].

Für Schnaus ist „das Zentrum der Interpretation“ im Gegensatz zur Sinfonie-Rezension ein anderes, „an den Trios abgelesenes, Charakteristikum für den Beethovenschen Stil“ bei Hoffmann: „Es ist ein fortdauerndes, immer steigendes Treiben und Drängen [. . .].“ [Schriften zur Musik, S. 137, auch S. 129]<sup>710</sup> Mag diese Deutung nur bedingt für Beethovens Werk gültig sein, so erinnert sie doch stark an den Eindruck, den Hoffmanns eigenes Scherzo aus dem Grand Trio hinterläßt und sich somit für einen unmittelbaren Vergleich mit einem darin übereinstimmenden literarischen Erzeugnis Hoffmanns anbietet: dem „Capriccio“ *Prinzessin Brambilla*, das u. a. Gegenstand des folgenden Exkurses zum Scherzo ist [vgl. auch Markx ab S. 48 ff.].

---

708 „Die Rezension macht in formaler Hinsicht einen besonders geschlossenen, durchdisponierten Eindruck, mit wohlberechneten Bezügen und Verweisen zwischen den einzelnen Teilen, und ist insgesamt mit einer stilistischen Souveränität durchgeführt, die den inzwischen viel erfahreneren Schriftsteller ausweist.“ [Schnaus, S. 126]

709 Hoffmanns Gewissenhaftigkeit zeigt sich hierbei auch darin, daß er sich von Anfang an genügend Zeit für seine Besprechungen bei Rochlitz (29.1.1809) ausbittet: „Warum [sic!] ich übrigens noch gehorsamst bitten muß wäre, daß mir zur Ausarbeitung etwaniger Rez[ensionen] eine nicht zu kurze Frist vergönnt würde, indem ich sonst nicht so gründlich arbeiten könnte als ich es wünschte; [. . .].“ [Briefwechsel I, S. 264]

710 „Andauernde Steigerung, fortwährendes Weiterdrängen war dort nur Teil der Gesamtaussage, Hinweis auf Anderes, Übergeordnetes, hier erscheint es als das Wesentliche. Dort war der steigenden Gestik ein Ziel gegeben, wengleich ein unendlich fernes. Hier herrscht Steigerung ohne Ziel, [. . .] Bildgestik und Gefühlsmetaphorik wirken schweifend, in sich kreisend, sich selbst genügend und nicht bezogen auf eine übergeordnete zentrale Idee.“ [Schnaus, S. 128 f.]

## V. Exkurs: Scherzo oder Menuett – Capriccio?

Die Wahl eines Scherzos für das E-dur-Trio impliziert gleich mehrere Traditions- und Bedeutungsebenen: Einmal bezeichnet es den *Scherzando*-Charakter eines Satzes mit gleichzeitiger Interpretationsanweisung und wird schließlich auf die Gattung für eigenständige, aus dem Menuett hervorgegangene Sätze mit Trio übertragen; zum anderen galt der Terminus schon um 1600 als „beliebter Titel für Sammlungen dreistimmiger Kanzonetten“, daneben auch noch als „Bezeichnung für Sologesänge über kanzonettenartige Texte und für Instrumentalstücke unterschiedlicher Art“ wie das „Capriccio“.<sup>711</sup>

### 1. Historische Entwicklungen

Die partielle Herkunft des Scherzos aus dem Menuett, das aufgrund seiner metrischen Struktur „in der vorklassischen und klassischen Zeit als Paradigma für den Unterricht in Komposition“ diente und nach 1750 zum kompositorischen „Spielfeld“ wurde, verraten hauptsächlich noch die Zweiteiligkeit und der 3/4-(zuweilen 3/8-)Takt. Nach der paarweisen Aufnahme als stilisierter Tanz in die Suite bewirkte die Wiederholung des ersten Menuetts nach dem zweiten die Ausbildung des Trio-Mittelteils. Über die Entwicklung der Sinfonie aus der dreiteiligen neapolitanischen Opersinfonia Scarlattis, in welcher das Menuett (im 3/8-Takt) am Schluß stand, fand dasselbe – wie bereits früher in den Kap. A.II.5. und A.III.1. angedeutet – Eingang in die viersätzig-sinfonische Gattung der Mannheimer (J. Stamitz) und Wiener (Monn, Wagenseil) Vorklassiker, während die Berliner (C. P. E. Bach) Tanzsätze in der Sinfonie ablehnten. Auch in der französischen zwei- bis viersätzigen Sinfonie des 18. Jahrhunderts findet sich das Menuett als Mittel- oder Schlußsatz, das bei Haydn auch in den Quartetten „zum spezifisch symphonischen Satz“ an zweiter oder dritter Stelle avancierte, wo es „schneller und mit scherzhaften Elementen durchsetzt“ war.<sup>712</sup>

Während man bei Haydn vor seinen Streichquartetten op. 33 (1781) die Angabe „Scherzo“ oder „Scherzando“ lediglich bei einigen Finalsätzen (im 2/4-Takt) als Charakter- und Vortragsbezeichnung antrifft, verlagert sie sich als Überschrift ab op. 33 (Nr. 2–6 Hob. III: 38–42) erstmals auf menuettartige Sätze und spielt auf deren „eigenwillige kompositorische Struktur [. . .], bes.[onders] das geistreiche Spiel mit der Taktgruppenmetrik“, an. Seit Beethoven trat das „durch Aufnahme burlesker und symphonischer Züge weitgehend vom Menuett entfernte“ Scherzo bevorzugt als „rascher, launiger, meist rhythmisch eigenwilliger [. . .] Mittelsatz des

711 Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, S. 105 („Scherzo“); vgl. auch Susanne Schaal: Artikel „Capriccio“. In: MGG: Sachteil, Bd. 2. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart 1995, Sp. 441–452.

712 Ebd., Bd. 3, S. 117 f. („Menuett“); „Eine geradlinige Entwicklung vom M.[enuett] zum Scherzo und eine klare begriffliche Unterscheidung beider sind nicht festzustellen.“ [Ebd.] – Vgl. dazu auch die vermischende Charakterisierung des Menuetts in Méhuls erster Sinfonie durch Robert Schumann in Kap. A.V.2. d. Arb.

## V. Exkurs: Scherzo oder Menuett – Capriccio?

Sonaten-Satzzyklus“ an die Stelle desselben. Obwohl bereits, wie in Kap. C.IV.2. betrachtet, in Beethovens Klaviertrios op. 1 Nr. 1 und 2 (1794/5) der „Typ des Scherzos voll ausgebildet“ war, der in den späteren Werken z. T. wieder Menuettsätzen (wie im „Rasumowsky“-Quartett op. 59 Nr. 3 von 1805/6) wich, ist auch der scherzoartige dritte Satz seiner ersten Sinfonie C-dur op. 21 (1800) noch als „Menuett“ bezeichnet.<sup>713</sup> Insgesamt läßt sich demnach um 1800 für das Scherzo ein terminologisches Schwanken zwischen einer Gattungsbezeichnung in der Nachfolge des Menuetts und einer Vorschrift des Charaktersausdrucks eines Satzes konstatieren, welches schließlich beides zu einem eigenständigen Satztypus verschmolz, auf den auch außermusikalische Einflüsse einwirkten, wie eine andere Entwicklungslinie des Scherzos, nämlich die des „Capriccios“ beweist. Der Artikel in Kochs *Musikalischem Lexikon* (1802) bezieht sich noch ausschließlich auf die Vortragsart und Interpretationsanweisung:

SCHERZO, SCHERZANDO, scherzhaft. Dieser Charakter eines Tonstückes verlangt bey dem Vortrage mehr Rundung in der Ausführung der Notenfiguren, als Nachdruck, mehr eine gemilderte, als sehr hervorstechende Stärke des Tones, und mehr abgestoßene, als an einander geschleifte Noten. [Koch, Sp. 1296]

Bevor sich beide Begriffsbedeutungen im 19. Jahrhundert teilweise berührten, galt das Capriccio im 16. Jahrhundert als Vokalstück im Madrigalstil, später dann bis ins 17. Jahrhundert als Synonym für „Fantasie“, „Ricercar“, „Kanzone“, „Praeludium“ und „Toccata“ für verschiedene Instrumente oder für Klavier in imitierender oder freier Schreibweise.<sup>714</sup> Besonders im 18. und 19. Jahrhundert entwickelten sich die „auffallende[n] Themen und Tonmalereien“ (u. a. Tierlaute) zu den Kennzeichen des Nachahmenden, Bizarren und Virtuosen (darunter auch Kadenzbezeichnungen in Solokonzerten und Variationen) für das Capriccio, was direkt zum „Charakterstück“ (hauptsächlich in der Klaviermusik) führt. Außer der Bezeichnung für national gefärbte Stücke (wie *Capriccio italien* u. ä.) gewinnt es jedoch seine eigentliche Nähe zum Scherzo über die „Etüden“ der solistischen Streichinstrumente innerhalb der Virtuosenzeit.<sup>715</sup>

## 2. „... die lose, lockre Ausführung einer scherzhaften Idee“<sup>716</sup>

So bezeichnet Hoffmann die Absicht, die er mit seinem Märchen *Klein Zaches genannt Zinnober* verfolgt hatte und die offenbar von seinem Rezensenten<sup>717</sup> gänzlich mißverstanden worden war, worauf sich Hoffmann im Vorwort zur *Prinzessin Brambilla. Ein Capriccio nach Illustrationen von Jacques Callot* (1820) bezieht, indem er augenzwinkernd angeblich eigens in Reaktion auf diese Kritik diesmal vor allzu großer Bedeutungsbeimessung warnt. Die erneute Berufung auf den lothringischen Graphiker, dessen Werk bereits gut fünf Jahre zuvor im Vorwort zu den *Fantasiestücken in Callots Manier* (1814/15) den Anlaß für die Aufstellung eines aus dem Kunstbereich übertragenen „phantastischen“ Prinzips gegeben hatte, rührte von

713 Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 3, S. 117 f. („Menuett“) und Bd. 4, S. 105 („Scherzo“)

714 Vgl. dazu auch bei Appel: Schumanns Humoreske, S. 197: „Capriccio und Fantasie, als Werkbezeichnungen seit der Mitte des 16. Jahrhunderts belegt, gelten als kompositorische Freiräume, die parallel zu kodifizierten, normierten Gattungen existieren. Sie dienen einerseits als Experimentierfelder der Komponisten und andererseits als Ort subjektiver Schöpferlaune, weshalb sie keine gattungsspezifischen Merkmale ausbilden.“

715 Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 1, S. 214 f. („Capriccio“)

716 Gesammelte Werke VII (Vorwort zur Prinzessin Brambilla), S. 127.

717 Heinrich Voß in den Heidelberger Jahrbüchern der Literatur Nr. 57 (1819), S. 908; vgl. Anm. von Kruse in: Gesammelte Werke VII zu *Klein Zaches genannt Zinnober*, S. 469 und 476, zu *Prinzessin Brambilla*, S. 504.

## 2. „... die lose, lockre Ausführung einer scherzhaften Idee“

Hoffmanns durch Koreff zum Geburtstag erhaltenem Geschenk her, einer Mappe mit 24 Kupferstichen von Callots *Balli di Sfessania*. Obwohl es sich um die jeweils paarweise Darstellung eines neapolitanischen Tanzes durch kostümierte Komödianten der älteren italienischen Stegreifkomödie handelt, sah sich Hoffmann aufgrund irrtümlicher Zuordnung animiert, Elemente der jüngeren Commedia dell'Arte in die *Brambilla* einzubauen und die Handlung in den römischen Karneval zu verlegen.<sup>718</sup> Callots Radierungen bilden aber nur einen der einflußreichen Aspekte für jenes „Ding, das sich zwar Capriccio nennt, das aber einem Märchen so auf ein Haar gleicht, als sei es selbst eins“, wie sich Hoffmann zu Beginn des vierten Kapitels ausdrückt [Gesammelte Werke VII, S. 195]. Weitere bedeutende Verbindungen sind in Hoffmanns Vorliebe für Carlo Gozzis (1722–1806) Märchenwelt sowie in Gotthilf Heinrich von Schuberts oft herangezogenen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) zu suchen, insbesondere im „Goldenen Zeitalter“ der romantischen Naturphilosophie, welche die Basis für den zentralen „Urdar-Mythos“ der Erzählung darstellt und somit Hoffmanns philosophisch-poetologische Forderung im Vorwort nach einer höchst originellen „Hauptidee“ einlöst,<sup>719</sup> die zum „programmatischen“ Kennzeichen für das „Romantische“ in der Kunst schlechthin wird.

Bedeutsam ist jedoch Hoffmanns Aufforderung, „auch daran zu denken, was der Musiker etwa von einem Capriccio verlangen mag“ [Gesammelte Werke VII (Vorwort zur Prinzessin Brambilla), S. 127], womit dem diesmal an sich recht „unmusikalischen“ Sujet der grundlegende Bezugspunkt vermittelt wird, und zwar über den Tanz, der in der *Prinzessin Brambilla* eine zentrale Rolle spielt, hin zur Musik und von dort zu einer Art „Gesamtkunstwerk“ überhaupt.<sup>720</sup> Als für Hoffmanns Kenntnis gesichertes Lexikon [Anm. 61, S. 11 d. Arb.] vermag Kochs Artikel über das „Capriccio“ durchaus Aufschluß über die Sinnggebung liefern, die Hoffmann sowohl dem musikalischen als auch literarischen „Gattungsbegriff“ beigemessen hat:

CAPRICCIO, CAPRICE. Ein Tonstück, bey welchem sich der Componist nicht an die bey den gewöhnlichen Tonstücken eingeführten Formen und Tonausweichungen bindet, sondern sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt. Das Capriccio hat daher nicht immer den Ausdruck einer einzigen schon bestimmten Empfindung zum Gegenstande. Hieraus muß man aber nicht folgern wollen, daß ein solches Tonstück aus allent-

718 In der Forschung wird der Name der Prinzessin auf den italienischen Komponisten Paolo Brambilla (1786–1838) zurückgeführt, welcher auch eine komische Oper mit dem Titel *Il carnevale di Venezia* geschrieben habe. [Anmerkungen von Kruse zur *Prinzessin Brambilla*, in: Gesammelte Werke VII, S. 504 und zur Insel-Ausgabe (it 418), Frankfurt/Main 1979]

719 „Wagt es der Herausgeber an jenen Ausspruch Carlo Gozzis (in der Vorrede zum ‚Ré de' geni‘) zu erinnern, nach welchem ein ganzes Arsenal von Ungereimtheiten und Spukereien nicht hinreicht, dem Märchen Seele zu schaffen, die es erst durch den tiefen Grund, durch die aus irgendeiner philosophischen Ansicht des Lebens geschöpfte Hauptidee erhält, so möge das nur darauf hindeuten, was er gewollt, nicht, was ihm gelungen.“ [Gesammelte Werke VII (Vorwort zur Prinzessin Brambilla), S. 127 f.] – Auch Zimmermann findet in diesem Capriccio Hoffmanns „Theorie der Kunst“ verborgen und untersucht diese unter Berücksichtigung von Baudelaires Urteil über die *Prinzessin Brambilla* als „Katechismus der hohen Ästhetik“. [Hans Dieter Zimmermann: »Der junge Mann leidet an chronischem Dualismus«. Zu E. T. A. Hoffmanns Capriccio »Prinzessin Brambilla«. In: E. T. A. Hoffmann. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 97–111. (Text & Kritik, Sonderband)]

720 Als solches bezeichnet Marx [S. 54] Hoffmanns *Prinzessin Brambilla*: „Im Gegenteil findet eine Hierarchisierung der Künste statt, wobei die wortlose Kunst, allen voran die Musik [...] den ersten Platz einnimmt. Mit anderen Worten: in der Erzählung, also in einem Wortkunstwerk, wird die Wortkunst als zweitrangig präsentiert. Diese ‚immanente Poetik‘ wird von der ironisch gebrochenen, die Möglichkeiten der Sprache relativierenden Erzählweise unterstützt. Und nicht zuletzt ist es der Geist Capriccio, der das Ganze durchwaltet.“ – Siehe zum „Universalkunstwerk“ auch die Schlußergebnisse von Kap. D.IV. d. Arb.

## V. Exkurs: Scherzo oder Menuett – Capriccio?

halben zusammengerafften Gliedern bestehen könne, und weder an Zusammenhang noch Ordnung gebunden sey. Es unterscheidet sich nur von den gewöhnlichen Tonstücken durch seine freyere Form, durch weniger durchgehaltenen Charakter, und durch ein lockereres Aneinanderreihen der Gedanken.

Man giebt den Namen CAPRICCIO auch solchen Tonstücken, die bloß die Privatübung gewisser Notenfiguren oder Passagen auf diesem oder jenem Instrumente zur Absicht haben. Weil in einem solchen Tonstücke die dazu gewählte Notenfigur oder Passage nothwendig in sehr viele Arten von Wendungen gebracht werden muß, wenn das Ganze zusammenhängend seyn soll, so verschafft die Uebung desselben besonders dem angehenden Tonkünstler den Vortheil, daß er die gewählte Notenfigur mit den mehresten ihrer Modifikationen auf einmal mit Fertigkeit und Rundheit vortragen lernt.

Ehedem bezeichnete CAPRICCIO auch eine für die Claviaturinstrumente bestimmte fugenartige Composition über einen lebhaften Hauptsatz, der nicht streng nach den Regeln der Fuge und des Widerschlages ausgeführt wurde. [Koch, Sp. 305 f.]<sup>721</sup>

Für den zweiten Satz von Hoffmanns Grand Trio trifft die formale Freiheit unter Wahrung einer in sich geschlossenen und auch logischen Ordnung zu, teilweise sogar mit dem Ausblick auf eine fugenartige Behandlung, die Koch Stücken für solistische Tasteninstrumente vorbehält. Dasselbe gilt aber auch für das erwähnte literarische Werk, dem Hoffmann selbst diesen Beinamen gibt und das in seiner kapriziösen Struktur wie auch der komplexen Verschachtelung der dahinterstehenden Idee gewissermaßen das Gegenstück zur Komposition bildet.

### 3. *Prinzessin Brambilla* und der „chronische Dualismus“<sup>722</sup>

Für das Scherzo des Grand Trio hatte Marx bereits festgestellt, daß Hoffmann trotz gegenteiliger Forschungsmeinungen doch in Haydn seinen „Meister“ gefunden habe [siehe Zitat S. 30 und Anm. 533, S. 200 d. Arb.], eher jedenfalls als in Beethoven, dessen Umgestaltung der Scherzotradition, d. h. deren Formerweiterung, übertragen aus den Streichquartetten auf die dadurch aufgewertete Gattung des Klaviertrios, bei Hoffmann eine Behandlung in ganz „eigene[r] Manier“ erfährt. Insbesondere die stetig vorantreibende Zirkelbewegung mit „perpetuum mobile“-Charakter „ohne Ruhepunkte“ (Spiel mit dem Takt, unendlich scheinende Floskelreihungen etc.) öffnet die aus der Menuetttradition herrührende Periodik – auch die sonstige

---

721 Zur ästhetischen Definition des „Capriccio“ vgl. Oesterle, S. 181: „Das Capriccio verschafft sich Kontur und Profil durch die spannungsreiche Kombination von Laune, Sprung und Einfall. Während die jüngste Kategorie, die *Laune*, ein außerästhetisch denunzierter Begriff der Psychologie, im 18. Jahrhundert innerästhetisch aufgewertet wird, erfährt umgekehrt der Begriff *Sprung*, eine innerästhetische, der Einbildungskraft zugesprochene Kategorie, im Prozeß der Verwissenschaftlichung eine eminente Bedrohung, aus der ihn nur der *Einfall*, blitzhaft und momentan, schockhaft und ludistisch zu befreien vermag. Der *Einfall* ist es, der die aufgewertete *Laune* und den abgewerteten *Sprung* doppelgesichtig-ludistisch und gewaltsam zu vermitteln versucht.“

722 Schlagwort aus dem 7. Kapitel der *Prinzessin Brambilla* [Gesammelte Werke VII, S. 257 (Untertitel) und S. 264 (Erzähltext)], hier übertragbar auf die „Zwitterformen“ sowohl des „Capriccios“ als auch des Scherzos aus dem Grand Trio E-dur sowie auf alle Erscheinungsformen von Hoffmanns künstlerischen Gattungen überhaupt.

### 3. Prinzessin Brambilla und der „chronische Dualismus“

Wiederholung der Formteile fällt weg – und verbindet Menuett-, Rondo- und Sonatenprinzipien, welche die „Gattung ‚Scherzo‘“ in Frage stellen, worin sich allerdings die unterschiedlichen Schemata bei Marx widersprechen [Marx, S. 37, Anm. 7 und S. 46, Anm. 8]. Kann die Analyse der Komposition nicht überall völlig überzeugen,<sup>723</sup> scheinen die aus kompositorischen Techniken abgeleiteten literarischen Stilmittel, welche Marx für Hoffmanns elf Jahre später entstandenes „Capriccio“ (ohne eigene spezifische Musikthematik) extrahiert, einleuchtender. „Geist“ und Struktur der *Prinzessin Brambilla* sind musikalischer Herkunft, indem sich die Form aus dem Inhalt bildet:

- a) Die zahlreichen eingefügten Leseranreden Hoffmanns, denen „um musikalisch zu reden“, wie er selbst betont, „der Übergang von einer Tonart zur andern“ fehle, „so daß der neue Akkord ohne alle gehörige Vorbereitung losschlägt“ [Leseranrede im 6. Kapitel, in: Gesammelte Werke VII, S. 246], haben demnach die gleiche desillusionierende Wirkung für den Leser, indem sie das Vorangegangene relativieren, wie die häufigen und scheinbar unmotivierten Modulationen in der Komposition, welche die harmonische Fixierung des Musikstücks für den Hörer verschleiern [Marx, S. 51 ff.].<sup>724</sup>
- b) Die labyrinthische Erzählstruktur der *Prinzessin Brambilla* läßt die Gewichtung der einzelnen Handlungsstränge ebenso austauschbar werden, wie Hoffmann besonders in seinen „Durchführungspartien“ trotz kontrapunktischer Behandlung an sich gleichberechtigter Stimmen die „frühklassische Hierarchie von Melodie und Begleitung“ bis hin zu kleinsten Motiveinheiten auswechselt.<sup>725</sup>
- c) Kommt nun noch eine enge Verwandtschaft jener Themen und Motive hinzu, die erst nach und nach bloßgelegt wird, führt die gegenseitige Durchdringung und Bezugnahme der Einzelelemente aufeinander sowohl innerhalb des musikalischen als auch des literarischen Werkes zur Verschmelzung in einer „Einheit“, ganz im Sinne der in den Rezensionen aufgestellten Konditionen für „das Romantische“.<sup>726</sup>

Der Übertragungsbogen schließt sich, wenn man in Betracht zieht, daß Hoffmann fast wörtlich jene Passage aus der Rezension von Beethovens Klaviertrios op. 70 in das „Capriccio“ übernimmt, welche mit Tanzmetaphern die Wirkung der Werke über „innere Bilder“ (Kreisel von einer Art „Lichtgestalten“) vor das „geistige Auge“ zu projizieren sucht und innerhalb der Tanzszene zu Anfang des 6. Kapitels der *Prinzessin Brambilla* sozusagen „Callot‘ als poetisches Prinzip“ vorführt, d. h. die Verbindung der Handlungen in „Sprache und ‚Musik‘, Tanz, Rhythmus und bildende Kunst (der Callot-Stich) zu einer funktionierenden, vielschichtigen Einheit“

723 Vgl. dazu auch die Rezension d. Verfasserin im E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 6 (1998), S. 143–145, Erratum siehe Anm. 554, S. 208 d. Arb. innerhalb der Analyse von Hoffmanns Grand Trio.

724 „Da die Leseranreden jeweils eine neue Modalität vorbereiten und legitimieren, könnte ihre Rolle also mit musikalischen Modulationen verglichen werden.“ [Ebd., S. 55]

725 Hier verweist Marx [S. 55, Anm. 11] auf die Entwicklung des zweiten Themas im Kopfsatz der Es-dur-Sinfonie aus der Fagottbegleitstimme, das dann umgekehrt die Dreiklangsbrechungen des ersten Themas akkompagnieren.

726 „Ruft man Hoffmanns Gedanken über das Romantische ins Gedächtnis zurück, daß nämlich nur Werke mit ausführlichen Durchführungspartien mit ‚romantisch‘ angedeutet wurden, so könnte auch die *Prinzessin Brambilla* als Versuch einer Angleichung an dieses Ideal betrachtet werden. Wie in Hoffmanns eigener Musik einfache, regelmäßige periodische Gliederungen oft vermieden werden, so fehlt hier ein ‚gewöhnliches‘ geradliniges Erzählen. Viel eher erscheint die *Prinzessin Brambilla* als eine große Durchkomposition, wie im Kopfsatz des Trios bereits angestrebt [hier allerdings von Marx analytisch nicht weiter belegt!] und im Scherzo voll realisiert worden war.“ [Marx, S. 56]

## V. Exkurs: Scherzo oder Menuett – Capriccio?

zusammenschließt.<sup>727</sup> Außerdem dient diese „absolute Poesie“ dazu, ein „Äquilibrium“ durch die *ratio* zu schaffen, welche „das Problem des Verhältnisses zwischen Leidenschaft und Besonnenheit, Enthusiasmus und Reflexion, Phantasie und Kalkül“ unter einen Hut zu bringen vermag, ganz wie das in den Beethoven-Kritiken geschilderte Ideal. So erklärt sich auch die Zweiteiligkeit der Rezensionen Hoffmanns, welche sich „in einen dithyrambischen und einen analytischen Teil“ untergliedern und den „Weg zur hohen Kunst“ beschreiben [Markx, S. 57–59].

Die Ableitung solcher Strukturprinzipien aus dem Scherzo des E-dur-Trios<sup>728</sup> (und nicht nur aus diesem) beschränkt sich jedoch nicht lediglich auf die relativ späte *Prinzessin Brambilla*, sondern erstreckt sich schon viel früher auf nahezu alle literarischen Gattungen in Hoffmanns Dichtung, so daß das „Capriccio“ nur ein recht auffälliges Beispiel für die Übertragung allgemeiner künstlerischer Techniken darbietet. Haben wir feststellen können, daß sich Hoffmann in seinen früheren Instrumentalwerken noch an kombinatorischen Bausteintechniken wie jener der Mannheimer Schule orientiert hat, entwickelt sich sein Stil innerhalb kürzester Spanne weg von älteren Modellen, wie auch der „altväterlichen“ Erziehung durch die Bach-Schüler Richter und Podbielski, über eigene Experimente mit der „entwickelnden Variation“ hin zu einer durch „außermusikalische“ Faktoren bedingten Öffnung der Form [siehe auch Anm. 123, S. 48 d. Arb.]. Im letzten Großkapitel D. dieser Arbeit werden Ansätze der unterschiedlichsten Art überprüft, welche nochmals Hoffmanns Vielseitigkeit, formale Strukturen auf mehrere künstlerische Gebiete zu übertragen, unter Beweis stellen werden.

---

727 Zur Verbindung der Schwester-Künste auch bei Dalberg siehe Anm. 509, S. 189 d. Arb.

728 „Ohne Worte führt Hoffmann im Scherzo seine Vorstellung des Romantischen, der Öffnung zum Unendlichen vor. In einem Spiel verliert das Traditionelle (also Alltägliche, Weltgebundene) seinen Halt, indem es in immer schnelleren Kreisen herumgedreht wird, findet sich aber in einem neuen Gleichgewicht zurecht. Man könnte sagen, daß man im Scherzo auf den Kern der Kunstauffassung Hoffmanns stoße.“ [Markx, S. 59]

## VI. Dichtermusiker im Vergleich

Bevor Hoffmanns Methode der literarischen Verwertung kompositorischer Mittel in den abschließenden Kapiteln dieser Arbeit herausgestellt wird, soll ein Blick auf andere „Dichtermusiker“ hilfreich sein, wenn auch mit Weber und Schumann zwei illustre Vertreter mit einer anderen Gewichtung der Kunstdisziplinen aufgerufen sind, die jedoch beide ihrem Vorgänger in unterschiedlicher Weise für ihre Arbeit als Komponist, Musikkritiker und Schriftsteller verpflichtet sind.<sup>729</sup>

### 1. Robert Schumann

Aus der Fülle der Forschungsliteratur zur Beziehung zwischen E. T. A. Hoffmann und Robert Schumann, die jene zur Beziehung von Weber und Hoffmann sowie über das Verhältnis aller drei zueinander noch übertrifft, ragt der Beitrag von Lippman über Schumanns Ästhetik in den Kritiken heraus, welcher zudem die „Schriftstellerei“ der Traktate und des literarischen Werkes (einschließlich der Äußerungen in den Briefen und Tagebüchern) sozusagen als „zweite Praxis“ neben der Komponistentätigkeit untersucht. Kann man die Anwendung programmatischer Titel, Überschriften und vorangestellter Motti, die Lippman für den jungen Schumann typisch erklärt,<sup>730</sup> für Hoffmanns Kompositionen ebenso ausschließen wie außermusikalische Bezüge (private Rätsel und Anspielungen,<sup>731</sup> *soggetti cavati* aus der Renaissance, Eigenzitate oder musikalischen Symbolismus etc.), läßt sich Schumanns Musikkonzeption ohnehin eher aus den Kritiken und ästhetischen Reflexionen in einem Hoffmann vergleichbaren Sin-

729 In bezug auf die Gewichtung des Schaffensbereiches bei verschiedenen „Dichtermusikern“ bzw. Musikschriftstellern, insbesondere aber auf ihren Wirkungsgrad bis zur Gegenwart hin, läßt sich rudimentär eine Ausrichtung auf beide Kunstgebiete an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert verfolgen:

J. Fr. Reichardt > E. T. A. Hoffmann > Carl Maria von Weber > Robert Schumann

-		+		-		+		Literatur
-		-		+		+		Musik

Schon Greeff verweist in seiner Dissertation von 1921 über „E. T. A. Hoffmann, Carl Maria von Weber in ihrer Methodik als Musikschriftsteller und ihr Verhältnis zu Rob. Schumann“ darauf, daß innerhalb der musikkritischen Schriften das überwiegend Poetische bei Hoffmann und das überwiegend Musikalische bei Weber in Schumanns Schriften zusammenfließt durch die Erschließung des „Geistes“ eines Musikstücks (Inhaltsästhetik und Bildmetaphorik) aus seiner formalen Analyse (samt Instrumentation und Tonartencharakteristik). [Abriß im Jahrbuch der Philosophischen Fakultät der Universität Köln für das Dekanatsjahr 1920–24, S. 69–74] – Zum Thema „Tondichter“ und „spezifische Musiker“ vgl. auch Floros, S. 90 ff.

730 Über die Problematik des Verhältnisses von Theorie und Praxis war sich Schumann selbst hinreichend bewußt, wie ein Brief vom 15.3.1839 verrät: „Die Ueberschriften zu allen meinen Compositionen kommen mir immer erst, nachdem ich schon mit der Composition fertig bin.“ [Robert Schumanns Briefe. N. F. Hg. von Friedrich Gustav Jansen. Leipzig 1904, S. 148, zit. bei Lippman, S. 318, Anm. 13]

731 Hoffmanns illustrierende Zeichensymbole in den Tagebüchern lassen sich bei weitem nicht mit der poetischen Funktion beispielsweise von Schumanns „Papillon“ vergleichen, welcher für die Romantik schlechthin steht und die suggestive, komplexe Bedeutung von Metamorphose, Maskerade, Unabhängigkeit, Seele (Psyche) und mehr besitzt, wie u. a. Schumanns Jugendbrief vom 8.5.1832 beweist. [Lippman, S. 319]

## VI. Dichtermusiker im Vergleich

ne ablesen. Interessant ist hierbei die komplizierte Verstrickung von Musik und Literatur, die einen separaten Forschungszweig über Schumanns Personalunion als Komponist und Dichter hat entstehen lassen, welcher die wechselseitige Umsetzung stilübergreifender Techniken untersucht. So bezieht sich Appel [Schumann als Leser, S. 13] neben den Kompositionen mit eindeutig programmatischen Titeln und poetischen Gattungsbezeichnungen (Humoresken, Novelletten, Albumblätter etc.) auch auf Werke der Sinfonik und Kammermusik, die sich ebenso als „vom literarischen Geist strukturell geprägt[e]“ Musik erweisen und „als kategoriale Formung kompositorischen Denkens“ Bedeutung erlangen:

„Schumanns bekanntes Diktum, von Jean Paul mehr Kontrapunkt gelernt zu haben als aus musikalischen Handwerkslehren, kehrt, über die [...] inhaltlichen Aspekte hinausgehend, strukturelle Momente der literarisch-poetischen Durchdringung seines kompositorischen Denkens heraus. Und wenn der Komponist sich selbst als *Tondichter* versteht, ist dies keine bloße Metapher. [...] Narrative Verläufe, rhetorische Emphase, Digressionen, Rückblenden, rezitatorische Gesten, epigrammatische Zuspitzungen und Aphoristik sind über die Literaturrezeption gewonnene Strukturformen, die Schumann ins Kompositorische konvertierte.“ [Ebd.]<sup>732</sup>

Die Suche nach einer „Methode“ in den frühen Rezensionen bringt eine ebenso bildhafte Musikbeschreibung wie poetische Szenendarstellung zutage – gewissermaßen als „imaginatives Programm“ und „optische Projektion“ der Wirkung der Musik [Lippman, S. 320 f.] –, worüber ein Vergleich der Beethoven-Kritiken (Hoffmann zur Fünften, Schumann zur Siebten) Aufschluß geben kann. Desweiteren bedient sich Schumann bei den Gesprächen zwischen Florestan, Eusebius und Meister Raro des öfteren gleichfalls der „Geschichte in der Geschichte“, also der Einbettung von Fachdisputen in eine Rahmenhandlung, wie wir sie aus den *Serapions-Brüdern* kennen. Vertraut scheinen auch die Unterbrechungen des Erzählflusses durch eine Art „polyphone Kritik“, die somit eine „mehrdimensionale Objektivität“ schafft [Ebd., S. 321].<sup>733</sup> Die beiden Zitate zu Beginn des Kapitels A.II.4. [Zitat S. 40 sowie Anm. 106 d. Arb.] zeigen, daß sich demnach grundlegende Auffassungen Schumanns in unterschiedlichen Rezensionen durchaus widersprechen können, ohne jedoch dadurch ihre Aussagekraft einzubüßen. Wie im Falle des Zerschneidens Beethovenscher Sinfonien mag ein einzelnes Segment zwar im ersten Moment entzücken und für sich allein wirksam scheinen, seine komplette Aussage erhält das Teilstück jedoch erst im „Zusammenhang der Dinge“ (um ein Schlagwort aus dem Titel einer Hoffmannschen Erzählung [Gesammelte Werke V (Serapions-Brüder II)] zu verwenden).

Bedenkt man, daß bei Schumann jeweils Eusebius die kontemplativ-introvertierte, Florestan die emotional-ungestüme und Meister Raro die rational-abwägende Position vertritt, liegt die wahre Beurteilung dieser Rezensionen zitate wohl eher in Schumanns skeptischer Haltung gegenüber solch einer „sezierenden“ Betrachtungsweise, deren Werke wie Beethovens Sinfonien kaum bedürfen, um die ihnen innewohnende Genialität unter Beweis zu stellen. Als entscheidend für Qualität wird eine großformale Struktur, die ausgeklügelte Konstruktion generell angesehen, mit welcher sozusagen aus fast jedem Material, und sei es auch noch so simpel oder banal, etwas zuwege gebracht werden kann. So sind auch Schumanns Rezensionen oftmals viel weniger zergliedernd, sondern sogar zuweilen „poetischer“ als die des

732 Teilweise zitiert bei Leander Hotaki: Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung. Freiburg i. Br. 1998, S. 21. (Rombach Wissenschaften: Reihe Litterae; 59)

733 Siehe dazu auch den Hinweis in der Einleitung, Anm. 9, S. xix d. Arb.

„Dichters“ Hoffmann, da Letzterer seine Besprechungen strikt formal in analytische und reflektorische Abschnitte unterteilt, worauf noch Kapitel D.II.2. eingehen wird.

„Poetische Kritik“ hat bei Schumann genau wie ihr Gegenstück, die technische Analyse, einen praktischen und einen pädagogischen Wert, womit er die Traditionslinie von Heinse, Wackenroder, Tieck und Hoffmann fortsetzt.<sup>734</sup> Seine ästhetische Forderung an eine „gute Kritik“ besteht (u. a. auch zu ihrer Legitimierung) darin, daß die poetische Darstellung als Äquivalent zur beschriebenen Musik gesehen werden kann, indem sie den „Inhalt“ der Komposition „sprachlich reproduziert“ oder einen dazu analogen Eindruck hervorzurufen versucht, demnach selbst zum „Kunstwerk“ wird, in welchem der „Geist“ und die spezifische poetische Bedeutung noch über der Form angesiedelt sind [Lippman, S. 323].<sup>735</sup> Indes finden sich diese Aussagen verstreut in seinen zahlreichen Rezensionen, Briefen und Notizbüchern, so daß zwar laut Lippman [S. 324] eine überzeugende theoretische Basis für Schumanns Praxis als Komponist und Kritiker existiert, jedoch ohne explizite Zusammenstellung oder separate Veröffentlichung eine umfassende und gezielte Betrachtung erschwert ist und sich deshalb immer nur auf Teilaspekte stützen kann. Dieser Mißstand, der inzwischen durch Schumanns Motto-sammlung von Leander Hotaki [siehe Anm. 732, S. 282 d. Arb.] beigeräumt ist und somit einer Neuinterpretation von Schumanns musikalischem Schaffen den Weg bereitet, hat auch lange Zeit die Funktion von Hoffmanns Ästhetik für eine angemessene Bewertung seiner Kompositionen verstellt, obwohl u. a. Friedrich Schnapps Dokumentenband über den Musiker E. T. A. Hoffmann, der schon seit 1981 vorliegt [Schnapp: Dokumentenband], einen großen Beitrag in dieser Hinsicht geleistet hat.

Fließen bei Schumann – als zentrales Merkmal der sogenannten „Hochromantik“ – auch von Anfang an autobiographische Erfahrungen aus seinem Umfeld in die Kompositionen ein, deren Stärke gerade im Praxisbezug liegt, da sich der musikalische Inhalt aus der Literatur im allgemeinen und der Lebensnähe im speziellen erschließt [Lippman, S. 324],<sup>736</sup> kann dies für Hoffmanns musikalisches Oeuvre kaum in diesem Ausmaße festgestellt werden, umso intensiver dann allerdings für sein literarisches. Gemeinsam haben die beiden Komponisten die hohe Sensibilität für sie umgebende Phänomene, die neben ihrer Funktion als Stimulanzien auch eine Art „Ventil“ innerhalb der Kunstausübung öffnen.<sup>737</sup> Sind die Hauptfaktoren für die Interpretation der Kompositionen sozusagen allgemeine Ursachen in ihrer Umgebung, die spezielle Reaktionen im Schöpfungsprozeß hervorrufen [ebd., S. 325],<sup>738</sup> erstreckt sich der Einflußbereich der Rezensionen beider Musiker auf mehrfache gleichzeitige Ursachen spezifischer Art mit vielfältigen Wirkungen auf die Hörer. Als Gegenstück zur „polyphonen Kritik“ entsteht eine Theorie der „multiplen Kausalität“, die auf fast totaler Kongruenz von Ursache und Wirkung beruht [ebd., S. 330]. Dies erweitert den Untersuchungsspielraum über Hoff-

734 Zu deren Einfluß vgl. auch Lippman, S. 342. – Den Vorvater der „charakteristischen“ und der „poetischen“ Kritik, der diese allein professionellen Künstlern vorbehalten, sieht Floros [S. 93 f.] in Friedrich Schlegel.

735 Zum „Geist in der Musik“ siehe Kap. D.I.2. d. Arb.

736 „But experience and environment affect the soul primarily and music only mediately. It is consistent then to focus attention on the soul itself, disregarding external forces, and to consider music as an autobiographical medium expressing the internal state and the mental and physical health of the composer. To some extent composition had the value of keeping a diary: [ . . . ].“ [Lippman, S. 326 f.]

737 Für Hoffmann sind schon die Jugendbriefe an Hippel bezeichnend, bei Schumann spricht u. a. der „Bekennnisbrief“ an Clara vom 13.4.1838 derlei Erkenntniszusammenhänge aus, gefolgt von Klagen über das eigene „handwerkliche Unvermögen“, den richtigen Ausdruck für die „innere Musik“ zu finden, wie sich dazu unzählige Passagen bei Hoffmann finden lassen.

738 Zur Unterscheidung von allgemeiner Ursache und spezieller, sogar willkürlicher Wirkung vgl. auch Schumanns Brief an Wilhelm Taubert vom 10.1.1843.

## VI. Dichtermusiker im Vergleich

manns Kompositionen und ihre Wirkung um grundlegende Erkenntnisse aus der Produktions- und Rezeptionsästhetik, welche in den nachfolgenden Kapiteln D.II. und D.III. in den Blick rücken werden.

Auch bei Schumann findet demnach der Rezipient volle Berücksichtigung, auf ihn wird die Wirkung sowohl in der Komposition als auch in Besprechungen derselben komplett ausgerichtet. Wie aber wird dies umgesetzt? Hier trifft sich Schumann wieder mit Hoffmann: Die Struktur und die Technik steht für den Komponisten an erster Stelle (im Gegensatz zur Gewichtung der „inneren Poetik“ für den Musikkritiker!), sie bestimmen die „innere Logik“ des Musikstücks und dessen Gesetze, so daß erst in sich selbst genügsame Musik, gekoppelt an besondere äußere Einflüsse, jene „lebendige Kunst“ darstellt, die beide Künstler anstreben [Lippman, S. 331].<sup>739</sup> Hinzu kommt, daß die poetischen Bilder, welche sich für Schumann beim Komponieren einstellen, als „Ausdruck von Geist“ verstanden werden können. Für ihn verbindet sich „charakteristische“ Musik, welche „Seelenzustände“ darstellt, mit „pittoresker“ Musik, die bestimmte „Lebensumstände“ wiedergibt [ebd., S. 332 f.],<sup>740</sup> wobei ein Übergewicht des Letzteren zur Schumann verhaßten „Programm Musik“ führt, wiederum eine Parallele zu seinem Vorgänger Hoffmann [ebd., S. 333].<sup>741</sup>

Sind die Zusammenhänge von biographischen, poetischen und musikpraktischen Einflüssen sowohl in Schumanns Kompositionen als auch in seinen literarischen Zeugnissen ungewein komplexer und vielschichtiger allein in ihren Vorgeschichten und Entwicklungsstadien, wie Lippman mit zahlreichen Belegen ausführt, lassen sich doch fundamentale Ansichten extrahieren, die Schumann zweifelsohne aus dem hoffmannschen Gedankenfeld für sich nutzbar gemacht hat und in seine Haltung gegenüber der Kunst und seinem Publikum zumindest in den Rezensionen übernimmt.

## 2. Carl Maria von Weber

Obwohl Weber Hoffmann bereits am 3.3.1811 in Bamberg kennengelernt hatte, schien jener weniger Eindruck auf ihn gemacht zu haben als im umgekehrten Falle, denn während Hoff-

---

739 Lippman [S. 331] stellt folgende Erkenntnisse ausschließlich für Schumann auf, ohne die eminente Wirkung näher miteinzubeziehen, die Hoffmanns ästhetische Ansichten auf denselben ausgeübt haben und welche die hier zitierte Darlegung fast deckungsgleich wiedergibt: „Yet we cannot say that music is unaffected by outer experience, or that it is not representative of inner life and personality. In Schumann's view, music thus isolated would possess no more than routine correctness; it would be mechanical and empty, completely devoid of value; formal symmetry and well-conceived genre are in themselves insufficient.“ – Zu Hoffmanns Einfluß auf Schumann vgl. insbesondere auch Mayeda, S. 250 (Opernlibretto zu *Doge und Dogaressa*) und S. 347 (Hoffmanns *Kreislers musikalisch-poetischer Klub* und Schumanns *Charakteristik der Tonarten*).

740 Vgl. dazu Schumanns Artikel über „musikalischen Charakter“ im *Damen-Conversationslexikon*. Hg. von K. B. S. Herloßsohn, Leipzig 1834, Bd. 2, S. 330; mit diesem sieht Lippman [S. 332, Anm. 48] auch Schumanns Technik der „multiplen Interpretation“ eng verbunden. – Vgl. dazu auch bei Oesterle, S. 180: „Im Prozeß der Ausdifferenzierung ästhetischer Wahrnehmungen, Strategien und Kategorien in der Moderne unter dem Motto der Entdeckung des Besonderen, Eigentümlichen und Individuellen schiebt sich das Pittoreske im Laufe des 18. Jahrhunderts zwischen das Erhabene und das Schöne und löst damit deren Einseitigkeiten ab.“

741 „Indeed it is Schumann's own personality, divided into Florestan and Eusebius, that informs much of the substance of his music; enthusiasm and reverie remain as essential emotional contents even after the personifications have disappeared. Thus the detailed poetic excursions of Schumann's criticism could hardly be literal renditions of specific meaning. And his ambivalent attitude towards program music is due precisely to its literal tendencies; he insists that the detailed program is not the criterion by which musical success is to be measured; music must satisfy us in its own terms.“ [Lippman, S. 340]

mann noch die angenehme Unterhaltung des folgenden Abends im Tagebuch verzeichnet,<sup>742</sup> notiert sich Weber erst fünf Jahre später in dem seinem (12.6.1816) die Bekanntschaft.<sup>743</sup> Die folgende engere Freundschaft während der Berliner Zeit ist geprägt durch die gegenseitige Wertschätzung des Operschaffens (Webers Rezension über Hoffmanns *Undine* in der AMZ von 1817)<sup>744</sup> sowie Hoffmanns Einflußnahme auf die Fortsetzung von Webers literarischen Versuchen, in deren Anfängen bereits die starke Verehrung für den Dichter, zu diesem Zeitpunkt insbesondere für die *Fantasiestücke in Callots Manier*, spürbar war.<sup>745</sup>

Ein Vergleich von zwei rein belletristischen Texten, die sich in der im letzten Großkapitel B.VI.3. angedeuteten Tradition der „allegorischen Traumdeutung“ befinden, stellt einer humoristischen Parodie Webers einen zwischen lyrischem und teilbiographisch-ironischem Tonfall schwankenden Aufsatz Hoffmanns gegenüber, beides frühe Vorfassungen von später in größere Werke eingebauten Beiträgen: Webers *Fragment aus einer musikalischen Reise, die vielleicht erscheinen wird* wurde zuerst im Stuttgarter *Morgenblatt für gebildete Stände* Nr. 309 (27.12.1809) abgedruckt und bildete dann das vierte Kapitel des Romanfragments *Tonkünstlers Leben* [Weber: Altmann, S. 354–359 sowie Weber: Laux, S. 44–47]; Hoffmann sendete sein „musikalisches Selbstgespräch“ *Ahnungen aus dem Reiche der Töne* bereits 1814 an dieselbe Zeitung ein,<sup>746</sup> es erschien aber erst am 21. und 22. Februar 1816 (Nr. 45 und 46) und kam somit in der Umarbeitung unter dem Titel *Johannes Kreislers Lehrbrief* innerhalb den zweiten *Kreisleriana* des vierten Bandes der *Fantasiestücke in Callots Manier* (1815) sogar noch vorher zur Veröffentlichung.

742 Der erste Eintrag lautet noch recht wertneutral: „[. . .] Abends Theater (das unterbrochne Opferfest) mit Ktch [„Kätchen (von Heilbronn)“ = Julia Mark] – *enthusiasmo* [bezieht sich in diesem Zusammenhang nicht auf Winters Oper, sondern auf die wachsende Leidenschaft für die Schülerin, Anm. d. Verfasserin] – in der ‚Rose‘ Bekantschaft des Componisten Maria von Weber gemacht“, während unter dem 4. März Webers Name immerhin schriftlich hervorgehoben und mit einem Exklamationszeichen versehen wird. [Tagebücher, S. 123 sowie Schnapp: Dokumentenband, S. 152f.]

743 Vgl. die zusammengetragenen Materialien in Schnapp [Dokumentenband], insbesondere den Nachtrag von Webers Briefen und Tagebuchaufzeichnungen ab S. 643.

744 AMZ 19 (1817), S. 201 ff., Wiederabdruck in Weber: Altmann, S. 113–121 und Weber: Laux, S. 133–140; vgl. auch Vorwort und Anmerkungen von Laux: „Im Gegensatz zu den übrigen damals erschienenen Kritiken ist die von Weber mit viel Verständnis für die Schönheiten und positiven Seiten des Werkes geschrieben.“ [Ebd., S. 293f., Anm. 35] – Zu den irrtümlich Hoffmann zugeschriebenen abfälligen *Freischütz*-Kritiken in der Vossischen Zeitung vom 21.6.1821 vgl. die überzeugenden Ausführungen von Wolfgang Kron: Die angeblichen *Freischütz*-Kritiken E. T. A. Hoffmanns. Eine Untersuchung. Diss. Berlin 1955. – Wiederabdr. München 1957.

745 C. M. von Weber: *Tonkünstlers Leben* (1809–1820), in dessen fünftes Kapitel 1819 die *Undine*-Rezension eingeflossen ist. [Weber: Altmann, S. 330–402 und Weber: Laux, S. 26–86 mit Randbemerkungen zum Planentwurf (1816 und 1818)] – „So ermunterte ihn auch E. T. A. Hoffmann bei der Begegnung 1816 in Berlin; er ließ ihn, auch das sicherlich als Anregung gedacht, Einsicht nehmen in den letzten Teil seines Romans ‚*Die Elixiere des Teufels*‘. Manche Anregung verdankte Weber Clemens Brentano und Ludwig Tieck.“ [Weber: Laux, S. 288, Anm. 11]

746 Gesammelte Werke VIII (Letzte Erzählungen, kleine Prosa, Nachlese), Anmerkungen S. 794; Hoffmanns Begleitschreiben zum Manuskript (an Cotta in Stuttgart aus Leipzig vom 11.6.1814) gibt den allgemeinen Tenor über die Befähigung von Komponisten zur Schreibe wieder, die zugleich deutlich sein Bewußtsein für die Ausnahme-Erscheinung und seine Vorreiterrolle in diesem aktuellen Trend herausstreicht: „Die Musik ist in der That die einzige Kunst, über welche so selten in höherer Rücksicht gesprochen wird, welches wohl daher rührt, daß die Musiker in der Regel nicht schreiben können, Aufsätze dieser Art tragen daher das Interesse der Neuheit [recte!] in sich, und ich glaube, daß in dieser Hinsicht der kleine Aufsatz, den ich für das Morgenblatt beylege Ew. WohlGeb. nicht unwillkommen sein wird.“ [Ebd. und Briefwechsel I, S. 470f.]

## VI. Dichtermusiker im Vergleich

Der Schluß von Webers „Traum-Satire“<sup>747</sup> enthält eine witzige Anspielung auf den Topos des biblischen Königs David, dessen über dem Bett aufgehängte Harfe im Abendwind zu tönen beginnt, wie es auch Dalberg beschrieben hat,<sup>748</sup> und beendet den Konkurrenzstreit der tratschenden Orchesterinstrumente, indem der Erzähler aus der sarkastischen Beschreibung der „neuesten Sinfonie“ – eine Anspielung auf den von Weber zu dieser Zeit wenig geschätzten, mißinterpretierten Beethoven<sup>749</sup> – durch den als „Orchesterwart“ fungierenden Blasebalgtreter aufschreckt, weil der über ihm plazierte Gitarre eine Saite reißt, und er gleich zu der gerade fertiggestellten Sinfonienpartitur eilt, um sie auf die soeben gezeigten stilistischen „Sakrilege“ hin zu überprüfen und dieselbe mit einem lobpreisenden Wort sozusagen an die „Ersatz-Äolsharfe“ für das „niedere Volk“ [siehe Kap. B.IV.3. und B.VI.2. d. Arb.] der Kritik entzogen findet:

„[...] ALLE INSTRUMENTE (*zugleich schreiend*). Ich allein bin die Seele, ohne mich nichts!

Auf einmal trat der Kalkant in den Saal, und erschrocken fuhren die Instrumente auseinander, denn sie kannten seine gewaltige Hand, die sie zusammenpackte und den Proben entgegnetrug. »Wartet«, rief er, »rebelliert ihr schon wieder? Wartet! gleich wird die Sinfonia Eroica von *Beethoven* aufgelegt werden, und wer dann noch ein Glied oder eine Klappe rühren kann, der melde sich.«

»Ach, nur das nicht!« baten alle. »Lieber eine italienische Oper, da kann man doch noch zuweilen dabei nicken«, meinte die Bratsche.

»Larifari!« rief der Kalkant, »man wird euch schon lehren. Glaubt ihr, daß in unsern aufgeklärten Zeiten, wo man über alle Verhältnisse wegvoltigiert, euret wegen ein Komponist seinem göttlichen riesenhaften Ideenschwunge entsagen

747 Viertel [S. 129] widerlegt die oftmals als Bösartigkeit gegenüber Beethoven gedeutete Textstelle: „Es ist eine Satire über die traditionelle Verwendung der Instrumente und die unangemessene Reaktion des Publikums und der Orchestermusiker auf ungewohnte Neuerungen, nicht aber eine Kritik an Beethoven. Interessant erscheint dabei am Rande die Tatsache, daß Weber in seiner 2. Sinfonie besonders stark heraustretende Passagen gerade für die Trompeten und Pauken einfügte. Die Vorliebe Webers für zwei Instrumente, die in der Allegorie zur Sprache kommen, nämlich die Viola und die Klarinette, wie auch die häufige solistische Verwendung einzelner Bläserstimmen entlarven diesen Abschnitt des Textes schnell als Ironie.“

748 Dalberg, S. 47, Anm. 2: „[...] so hatte *David* den *Kinnor* oder die *Harfe* gewöhnlich vor seinem Bette hangen, um sie von dem durchstreichenden Wind, wie unsere *Aeolsharfen* spielen zu lassen.“ – Bonner [S. 116] ergänzt noch die Hermes-Legende von der Erfindung der Leier aus einem Schildkrötenpanzer von Homer (800 v. Chr.), welche das Ertönen des Instruments durch von Gott gesandten Wind beschreibt.

749 Vgl. Steinbeck, S. 87 sowie Veit [Weber], S. 186, Anm. 26. – Viertel [S. 128 f.] schließt für dieses Fragment trotz seiner Publikation im Jahre 1809 nicht aus, daß es bereits viel früher entstanden sein könnte, da Weber schon um 1802/03 erstmals schriftstellerisch am *Lexicon der Tonkünstler* von Gerber mitgearbeitet und sich ab 1807/08 verstärkt literarischen und philosophischen Studien gewidmet hat. Außerdem führt Viertel überzeugend den Beweis, daß trotz der explizit „negativen“ Äußerung über die ‚Eroica‘ und der abschätzigen Beschreibung der „neuesten Sinfonie“, wobei es sich nicht unumstritten um Beethovens Vierte handeln mag [aufgelistete Forschungspositionen ebd. S. 132, Anm. 14], diese Allegorie keine dezidiert vernichtende Attacke auf den zwar nicht immer verstandenen, aber dennoch von Weber geschätzten Kollegen sein soll: „Geht es Weber in seinen Äußerungen um eine Apologie des Individuellen in polemischer Absetzung von dem Normativen, dann kann ihm schlechterdings nicht eine grundsätzlich ablehnende Haltung gegenüber der Symphonik Beethovens unterstellt werden. Auch der Komponist und Dirigent Weber zeigt sich der ‚Eroica‘ eher zugeneigt: Im Juli 1824 dirigierte er diese Symphonie Beethovens anlässlich der Säkularfeier für Klopstock in Quedlinburg, zu welcher Weber sich die Festlegung des Programms ausdrücklich als Bedingung seiner Beteiligung auserbaten hatte; und auch in der Klaviermusik Webers läßt sich zumindest in einem Falle der Einfluß der Beethovenschen Symphonien aufzeigen [Anm. d. Autors: Ähnlichkeit des Themas im *Momento capriccioso* von 1808 mit dem Scherzo der *Eroica*].“ [Ebd., S. 131] – Siehe auch Kap. C.V. d. Arb.

wird? Gott bewahre! es ist nicht mehr von Klarheit und Deutlichkeit, Haltung der Leidenschaft, wie die alten Künstler, *Gluck*, *Händel* und *Mozart* wähten, die Rede. *Nein*, hört das Rezept der neuesten Symphonie, das ich soeben von Wien erhalte, und urteilt darnach: *Erstens*, ein langsames Tempo, voll kurzer abgerissener Ideen, wo ja keine mit der andern Zusammenhang haben darf; alle Viertelstunden drei oder vier Noten! – das spannt! dann ein dumpfer Paukenwirbel und mysteriöse Bratschensätze, alles mit der gehörigen Portion Generalpausen und Halte geschmückt; endlich, nachdem der Zuhörer vor lauter Spannung auf das Allegro Verzicht getan, ein wütendes Tempo, in welchem aber hauptsächlich dafür gesorgt sein muß, daß kein Hauptgedanke hervortritt und dem Zuhörer desto mehr selbst zu suchen übrig bleibt; Übergänge von einem Tone in den andern dürfen nicht fehlen; man braucht sich aber deswegen nicht zu genieren, man braucht z. B. wie *Pär* in der *Leonore* nur einen Lauf durch die halben Töne zu machen, und auf dem Tone, in den man gern will, stehen zu bleiben, so ist die Modulation fertig. Überhaupt vermeide man alles Geregelt, denn die Regel fesselt nur das Genie.

–«

Da riß plötzlich eine Saite an der über mir hängenden Gitarre, und ich erwachte voll Schrecken, indem ich durch meinen Traum auf dem Wege war, ein großer Komponist im neuesten Genre oder – ein Narr zu werden.

Dank Dir, freundliche Begleiterin des Gesanges, für Deine Aufmerksamkeit; ich eilte schnell zu meiner eben vollendeten Arbeit, fand sie nicht nach dem Recepte des gelehrten Kalkanten, und ging, beruhigt und den Himmel im Busen vor Erwartung, in die Aufführung des *Don Juan*.<sup>750</sup>

Die Seitenhiebe auf die zeitgenössische Musikpraxis, deren Modekompositionen, Personenkult, Instrumententradition etc. geben im Gewand eines „allegorischen Traumes“ gerechtfertigte Vergleichsmöglichkeiten zu Hoffmanns Musiksatiren, in welchen ähnliche Anklagen der Mißstände<sup>751</sup> auf diese Art im Munde geführt werden. Außer seiner humoristischen Wirkung enthält der Text jedoch wertvolle Aufschlüsse über die gängige Orchesterpraxis sowie die Haltung gegenüber den „neueren Komponisten“.<sup>752</sup> In seiner Rezension *Die Tondichtweise des Herrn Konzertmeisters Fesca in Karlsruhe, nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt* (1818) fordert Weber denn auch, daß eine Kritik „die innigste Vertrautheit mit dem Objekte so bestimmt und vollendet voraussetzt, daß dann auch durch die Beurteilung ein möglichst ebenso lebendiges Bild des Werkes sich in der Seele des Lesers forme,

750 Eine ähnliche Entfesselung des musikalischen Effekts, wie ihn die Rede des Orchesterwarts beschreibt, wird später in nicht weniger drastischer Wortwahl der Heidelberger Jurist und Musikschriftsteller Anton Friedrich Justus Thibaut in seiner *Reinheit der Tonkunst* (1824/25) anprangern, Analogien zu Hoffmanns Rossini-Kritik [siehe Zitat, S. 300 d. Arb.] drängen sich dabei ebenso auf: „Eure beliebten Symphonien, Phantasien, musikalischen Potpourris usw. sind daher oft das Lächerlichste auf der Welt. Erst ein geheimnisvoller Anfang, dann ein Schreckschuß, plötzliche Stille; unerwartet etwas Walzerhaftes; aber, wie dadurch ein gewisses Feuer entstehen will, mit gleicher Genialität ein rascher Übergang in das Tiefsinnige und Weinerliche; von da unmittelbar in einen wilden Sturm; aus der Mitte des Sturmes, nach einer kleinen spannenden Pause, zu etwas Tändelndem und am Ende so eine Art von Juchhe, wobei mit schreiender Liebe sich alle kräftig umfassen. Dergleichen gefällt nun zwar; aber wie?“ [„Über den Effekt“ (1. Auflage Kapitel 4, 2. Auflage Kapitel 5), S. 62 [Ausgabe von 1824, S. 107 f. (1. Auflage)] – Zum Effekt siehe auch Kap. D.I.1.1 d. Arb.

751 Siehe hier speziell auch die Anspielung auf die Rolle der Gitarre bei Kreisler u. a. Zitat, S. 163 d. Arb.

752 „Originalitätssucht und individuelles Gepräge werden deutlich voneinander getrennt im Sinne einer am Publikumsgeschmack orientierten und einer in sich selbst ästhetisch legitimierten Kompositionsweise.“ [Viertel, S. 130] – Vgl. zu Webers kritischer Haltung gegenüber Beethoven ebenso bei Steinbeck, S. 87.

## VI. Dichtermusiker im Vergleich

daß sie ein treuer Geistesspiegel desselben sei“.<sup>753</sup> Außerdem wendet er sich bewußt an sein Publikum, auf dessen Urteilsfähigkeit er rechnet und dessen freie Meinungsbildung über die besprochenen Werke er auf keinen Fall durch überflüssige oder parteiische Bewertungen beeinträchtigen will, wie beispielsweise aus dem Dresdner Vorwort zu den *Dramatisch-musikalischen Notizen* (1817) hervorgeht [Weber: Laux, S. 17 und S. 185 ff. sowie S. 297 f., Anm. 61].

Hoffmann ist jedoch in dieser Hinsicht merklich eher Schriftsteller als Weber: Seine fiktiven Musikererzählungen, sogar die Kreisler-Figur trotz ihrer häufig stark biographischen Bezüge, darf nicht von vornherein mit der Autor-Meinung gleichgesetzt werden. Beim Literaten Hoffmann ist insofern größere Vorsicht geboten, als sich viel zu oft die ironische Brechung und „polyphone“ Stimmführung der Fiktion auch auf seine musikpraktische Kritik übertragen; bei Weber findet sich zwar gleichfalls dieser ironische Ton, aber durch die betont autobiographische Anlehnung in der Figur des Felix kann eine authentische, wörtlich zu nehmende Meinungsbekundung stärker vorausgesetzt werden als in Hoffmanns Werk, so daß man in *Tonkünstlers Leben* zeitweilig von einer Art „Memoirenersatz“ sprechen kann.

Gerade im Zusammenhang mit Webers *Tonkünstlers Leben* findet sich ein interessantes Beispiel, wie sich bei Weber (vor allem im Vergleich zu Schumann) spielerische Experimente mit Tönen und Chiffren ausdrücken können: Weber plante, den Kapiteln musikalische Töne voranzustellen (teilweise verwirklicht), die dann vor- und rückwärts gelesen eine Art „Choral des Lebens“ darstellen sollten.<sup>754</sup> Dieser Hang zum Spiel mit Noten innerhalb einer Dichtung hat ein Gegenstück in Schumanns Tonbuchstabenspiel des *Carnaval* op. 9, insbesondere der „Sphinxes“, als Element einer musikalischen Komposition.

## 3. Tradition und Innovation bei Hoffmann

Wendet sich der Rezensent Hoffmann bereits mehr als gewöhnlich in den zeitgenössischen Werkbesprechungen an seine Zuhörer oder zieht deren Wahrnehmung zumindest in seinen Beurteilungen mit in Betracht, ist dies ein Indiz für die sich entwickelnde Technik der Leser-/Hörerbindung durch Beteiligung am Werkschöpfungs- und Reproduktionsprozeß,<sup>755</sup> wie sie später im literarischen Werk perfektioniert werden wird. Schnaus [S. 54, Anm. 10] betont, daß das Wort „Zuhörer“ allein in der Rezension von Beethovens Fünfter siebenmal vorkommt, außerdem bezeugt die Rede in der ersten Person Plural den direkten Versuch, eine Rezeptionsebene auf gleicher Betrachtungsbasis aufzubauen, so daß hierin ein nicht unbedeutender Ansatz zu einer Neuinterpretation von Hoffmanns eigenen Kompositionen zu suchen wäre.

753 AMZ 20 (1818), S. 585 ff., zit. bei Weber: Laux, S. 119 und S. 292, Anm. 30.

754 „Die Voranstellung der Note C erklärt Weber in einer Anmerkung auf dem Entwurf des Romans folgendermaßen: ‚Kapitel mit Notenbezeichnungen, die am Ende, wenn er sein Leben überblickt, in einen Choralschluß endigen und vorher einen Zirkelkanon bilden, der vor- und rückwärts dasselbe gibt. Bild des menschlichen Lebens überhaupt.‘“ [Weber: Laux, S. 288, Anm. 12]

755 „Entsprechend den früheren Beobachtungen ist nun wiederum anzufügen, daß die geschilderte, mehr objektiv auf die Erfassung des musikalischen Kunstwerks gerichtete Begriffsstruktur ihr subjektives Korrelat in dem Appell an den mitvollziehenden ‚Zuhörer‘ findet. Dessen Reaktion wird in die Werkdarstellung einbezogen, etwas durch die schon mehrfach zitierten Begriffe ‚Steigerung‘ und ‚Spannung‘ oder auch ganz direkt durch die Aussage, des Zuhörers ‚Gemüt‘ werde von einem ‚Gefühl‘ ergriffen. Und die Gefühle dieses präsumtiven Zuhörers möglichst adäquat in Worte zu fassen, ist bei Hoffmann, weit mehr noch als bei seinen Vorgängern, ein wesentliches Agens des Rezensieren.“ [Schnaus, S. 54 f.] – Zur Zielgruppe des Lesers siehe Kap. D.I.6. d. Arb.

### 3. Tradition und Innovation bei Hoffmann

Erst nach der Ausprägung eines „Personalstils“ in den Kompositionen, dessen Eigenheiten zwar aufhorchen ließen, aber aufgrund eines gewissen Befremdens (zumindest unter den Zeitgenossen) nicht den erwünschten Effekt zeigten, sowie eines eben solchen „Personalstils“ in den Musikkritiken, der bereits sehr weitreichende Wirkungen erzielte, war für Hoffmann – im Gegensatz zu Schumann und Weber<sup>756</sup> – der Weg für einen daraus abgeleiteten charakteristischen dichterischen Stil geebnet, der im folgenden sein dichterisches Werk so markant prägen sollte. Man kann demnach ohne weiteres behaupten, daß es Hoffmann z. T. weniger auf das Vermittelte, als auf das gemeinsame Erleben über die Art und Weise der Vermittlung ankommt, ein Anspruch, welcher mit dem musikästhetischen Entwicklungsstand und den kompositionstechnischen Mitteln um 1800 noch nicht erreichbar sein konnte, im literarischen Bereich aber bereits Vorstufen innerhalb der Frühromantik (bei Tieck und Wackenroder) durchlaufen hatte, so daß auf eine gewisse „Tradition“ zurückgegriffen werden konnte.

Die bereits erwähnten *Ahnungen aus dem Reiche der Töne* von 1814 verbinden – nach einer hoffmanntypischen Schauermär „aus Kindheitstagen“ zu Beginn – ebenfalls einen quasi-kreativen Traum (mit synästhetischen Eindrücken wie bei Dalberg)<sup>757</sup> direkt mit theoretischen Betrachtungen über die Verwandtschaft der Künste und den „Geist der Musik“, welche in ihrer Wortwahl geradezu schopenhauersche Züge (Musik als Ausdruck des reinen Lebenswillens) annehmen:

„Unser Reich ist nicht von dieser Welt, sagen die Musiker, denn wo finden wir in der Natur, so wie der Maler und der Plastiker, den Prototypus unsrer Kunst? Der Ton wohnt überall, aber die Töne, das heißt, die Melodien, welche die höhere Sprache des Geisterreichs reden, nur in der Brust des Menschen. – Aber geht denn nicht mit dem Geist des Tons auch der Geist der Musik durch die ganze Natur! Der mechanisch affizierte tönende Körper spricht, ins Leben geweckt, sein Dasein aus, oder vielmehr sein innerer Organismus tritt im Bewußtsein hervor. Wie, wenn ebenso der Geist der Musik, angeregt von dem Geweihten, in geheimen, nur diesem vernehmbaren Anklängen sich melodisch und harmonisch ausspräche? Der Musiker, das heißt, *der*, in dessen Innern die Musik sich zum klaren deutlichen Bewußtsein entwickelte, ist überall von Melodie und Harmonie umflossen. – [...] so würden die plötzlichen Anregungen des Musikers, das Entstehen der Melodien im Innern, oft das bewußtlose oder vielmehr das in Worten nicht darzulegende Erkennen und Auffassen der geheimen Musik der Natur als Prinzip des Lebens oder alles Wirkens in demselben sein. [...] Mit der Erkenntnis steigt der innere Wille, und mag der Musiker sich endlich nicht zu der ihn umgebenden Natur verhalten

756 „In seinem Stil zeigt sich Weber, namentlich in dem Romanfragment *Tonkünstlers Leben*, beeinflusst von E. T. A. Hoffmann, mit dem er mehrfach zusammengetroffen ist und dessen *Phantasiestücke in Callots Manier* 1816 in ihm die Lust erweckten, das ‚Künstlerleben wieder vorzunehmen‘. Auch hat die Schreibweise Jean Pauls auf die seine abgefärbt. Eine direkte Abhängigkeit läßt sich allerdings nicht nachweisen, was sich auch damit erklären läßt, daß ihm eine planmäßig aufgebaute Erziehung fehlte. [...] So entfernt sich Weber von E. T. A. Hoffmann und nähert sich mehr Robert Schumann, mit dem ihn auch verbindet, daß beide ausübende Musiker von Rang waren.“ [Weber: Laux, S. 12 (Vorwort)]

757 „Wie schal, wie abgeschmackt kam mir bald alles vor, was ich spielte und was ich gesetzt hatte; es dünkte mir gar keine Musik zu sein; mein ganzes Streben erschien mir wie das ungereimte Wollen eines nichtigen Nichts. – Der Traum erschloß mir sein herrliches schimmerndes Reich, und ich wurde getröstet. Ich sah den Stein, seine roten Adern gingen auf wie dunkle Nelken, deren Düfte sichtbarlich in hellen tönenden Strahlen emporkuhren; in den langen anschwellenden Tönen der Nachtigall verdichteten sich die Strahlen zur Gestalt eines wundervollen Weibes – es war das Burgfräulein, aber bald auch nur wieder himmlische herrliche Musik!“ [Gesammelte Werke VIII, S. 555]

## VI. Dichtermusiker im Vergleich

wie der Magnetiseur zur Somnambule, indem sein lebhaftes Wollen die Frage ist, welche die Natur nie unbeantwortet läßt?“ [Gesammelte Werke VIII, S. 555 f.]<sup>758</sup>

Bei Schopenhauer [1. Teilband, drittes Buch, § 52, S. 327] heißt es dann fünf Jahre später in *Die Welt als Wille und Vorstellung* mit ähnlicher Wortwahl:

„Die Erfindung der Melodie, die Aufdeckung aller tiefsten Geheimnisse des menschlichen Wollens und Empfindens in ihr, ist das Werk des Genius, dessen Wirken hier augenscheinlicher, als irgendwo, fern von aller Reflexion und bewußter Absichtlichkeit liegt und eine Inspiration heißen könnte. Der Begriff ist hier, wie überall in der Kunst, unfruchtbar: der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat. Daher ist in einem Komponisten, mehr als in irgend einem andern Künstler, der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden.“

Diese letzte Bemerkung erinnert zudem stark an Hoffmanns berühmten Ausspruch in der Rezension von Beethovens Fünfter [siehe auch Anm. 808, S. 306]: „Er trennt sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr.“ [Schriften zur Musik, S. 37]

Hoffmanns „allegorischer Traum“ wird gern (wie in der älteren Forschung populär) rein biographisch genommen aufgrund einiger solcher Einflechtungen, welche dann hinsichtlich der vermeintlich gescheiterten musikalischen Produktion als Hinweis auf sein „Wollen und nicht Können“ ausgelegt werden. Dabei stellt dieser Text lediglich theoretische Erwägungen in einer teilbiographischen Einkleidung dar und bietet die Ansatzpunkte für eine Deutung, aus Hoffmanns vorsichtigem Herangehen an den schöpferischen Akt „auf Umwegen“ seine große Ehrfurcht vor der Kompositionsleistung herauszulesen, die sich allerdings zunächst nur notdürftig über synästhetische Eindrücke beschreiben läßt. Über die Erweiterung bekannter Topoi, deren Präsentation durch die unmittelbare Nachbarschaft zu ästhetischen Reflexionen eine andere Nuance erhalten, um metaphysische Komponenten dehnt sich das Phänomen der reinen Musikwahrnehmung demgemäß auch auf jenes der „Musikschöpfung“ aus, sei es auch im passiven Nachvollzug des kreativen Aktes. Nicht nur das Musikerleben des Komponisten intensiviert sich durch solcherlei Erkenntnisse, auch seine Arbeit gewinnt an „Verständlichkeit“, so daß die anfängliche Abhängigkeit von den musikalischen „Hieroglyphen“ nicht so sklavisch gerät wie „bei der individualisierten [Wort-]Sprache“.<sup>759</sup>

758 Gegen Ende resümiert das erzählerische Ich: „Mein Traum erscheint als die Deutung des wunderbaren Ahnens, das mich ergreift an der heiligen Stätte.“ [Ebd., S. 558]

759 „Je lebhafter, je durchdringender jene Erkenntnis wird, desto höher steigt der Musiker als Komponist; die Fähigkeit, jene Anregungen wie mit einer besondern geistigen Kraft festzuhalten und festzubannen in Zeichen und Schrift, ist die Kunst des Komponierens. So wird die Partitur das Zauberbuch, welches die geheimste Sprache der Natur, geformt und gestaltet, im Leben festhält, daß sie willkürlich und vernehmbar ertönt. Diese Macht des Festhaltens und Aufschreibens der innen ertönenden Musik ist das Erzeugnis der künstlichen musikalischen Ausbildung, die auf das ungezwungene geläufige Vorstellen der musikalischen Zeichen (Noten) hinarbeitet, so daß wir dem musikalischen Gedanken seine Hieroglyphe beigesellen, wie wir es bei der individualisierten Sprache, in der die innigste Verbindung zwischen Ton und Wort vorwaltet, tun müssen. Aber bei der Musik, dieser allgemeinen Sprache der Natur, wo jene Verbindung des Gedankens mit seiner Hieroglyphe nicht notwendig ist, rauschen wohl oft wunderbare geheimnisvolle Klänge im Innern vorüber, und wir mühen uns vergeblich dafür Zeichen zu finden, was nur Sprache bleiben und niemals Schrift werden kann.“ [Gesammelte Werke VIII, S. 556 f.]

### 3. Tradition und Innovation bei Hoffmann

Mit diesem Hinweis auf das Problem der „Verschriftlichung“ von Musik, das auch den umgekehrten Fall des „innerlichen Hörens“ beim Anblick einer Partitur erfaßt, geht Hoffmann gedanklich nahtlos von der Wechselwirkung zwischen Wort und Ton über zur Verschmelzung von Dichter und Musiker.<sup>760</sup> Schien Hoffmann bekanntermaßen noch ein Jahr zuvor<sup>761</sup> bei der Niederschrift von *Der Dichter und der Komponist* (1813) wenig überzeugt von einer produktiven Verbindung beider Talente in einer Person, wird hier dieselbe um ein „drittes geistiges Prinzip in der Natur“<sup>762</sup> ergänzt, jener Themenbereich, dem sich das folgende Großkapitel nähern wird. Gehaltliche Anklänge an Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung* vermittelt somit auch die abschließende selbstzweifelnde Reflexion des Textes:

„Sollte denn das wahre Leben des Musikers in der Musik nur intensiv sein und alles, was er der Welt gibt, nur der schwache Reflex seiner innern Erscheinungen bleiben?“ [Gesammelte Werke VIII, S. 559]

---

760 „Sollte dann nicht ein besonderer physischer Rapport zwischen Dichter und Musiker obwalten? – Wie, wenn des Dichters Geist in der Ekstase des Empfangens den Musiker anregte und dieser die Melodie dachte, so daß gleichsam in seinem Innern die gleichgestimmte Saite mitklang? Wie, wenn vollendete hohe Meisterwerke des Gesanges, in denen Musik und Worte in eins verschmolzen untrennbar bleiben, nur aus jener höheren physischen Verbindung des Dichters und Musikers entstehen könnten, so daß das Werk zugleich gedichtet und komponiert wurde? – Wie, wenn oft ein drittes geistiges Prinzip in der Natur ein Band um beide schlänge und Wort und Ton wie ein Liebesbote herüberbrächte von einem zum andern, wie die Schmetterlinge den befruchtenden Staub von Blume zu Blume tragen?“ [Gesammelte Werke VIII, S. 557 f.] – Hoffmanns eigene (erste und einzige) Erfahrung aus jungen Jahren auf diesem Gebiet mit dem selbstgedichteten Singspiel *Die Maske* (1799) lag zu diesem Zeitpunkt bereits 14 Jahre zurück und kam nie zur Aufführung; hernach hat er – absehen von den Gelegenheitsarbeiten des Prologs *Wiederseh'n!* (1809) und dem einaktigen „ländlichen Schauspiel“ *Die Pilgerin* (1808) – laut Werkverzeichnis nur noch Bearbeitungen fremder Vorlagen vorgenommen. [Allroggen: Verzeichnis, S. (38), Anm. 2]

761 Es handelt sich hierbei ausgerechnet um das Geburtsjahr jenes Komponisten, der wie kein anderer zuvor diese „Personalunion“ eingegangen ist und obendrein ein großer Bewunderer und auch „Verbreiter“ Hoffmanns war, indem er aus dessen Werk zahlreiche Anregungen für die eigenen Schöpfungen erhalten hat: Richard Wagner.

762 Gesammelte Werke VIII, S. 558; siehe Zitat in Anm. 760, S. 291 d. Arb.

VI. *Dichtermusiker im Vergleich*

**Teil D**

**„Universalkunstwerk“**



„Die Ästhetik der einen Kunst ist die der andern; nur das Material ist verschieden. (Fl.[orestan])“ [Schumann: Simon I, S. 40]<sup>763</sup>

Wurden bisher Ansätze einer Übertragung der stilistischen Mittel aus dem Bereich der Musik auf Hoffmanns literarische Anfänge in den Rezensionen und den daraus abgeleiteten ersten (veröffentlichten) dichterischen Schöpfungen vorgestellt, bleibt noch zu beleuchten, in welchem philosophisch-ästhetischen Umfeld sich diese Entwicklung vollziehen konnte. Schopenhauers berühmtes Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* (Leipzig 1819) war gerade ein Jahr vor seiner Habilitation an der Universität Berlin erschienen, „wo er im Schatten Hegels lehrte“<sup>764</sup>, während letzterer in seinen *Vorlesungen über Ästhetik* (Berlin 1820) trotz eingestandenem Laientum die Musik als eine „Kunst der Innerlichkeit“ einstufte, wobei er der „reinen Instrumentalmusik“ ablehnend gegenüberstand, da sie angeblich keinen Inhalt habe und „leer und bedeutungslos“ sei.<sup>765</sup>

Eine Vorwegnahme des Kerns von Schopenhauers Metaphysik der Musik in Hoffmanns Rezension über Beethovens fünfte Sinfonie wird bisher nur beiläufig von Floros festgestellt.<sup>766</sup> Weyers erwähnt lediglich die aus Schopenhauers Bibliothek nachweisbare direkte Rezeption der zeitgenössischen Dichter Tieck, Wackenroder, J. P. Hebel, Jean Paul und Heine, von denen besonders die beiden Erstgenannten nachhaltigen Einfluß auf Schopenhauers Musikauffassung ausgeübt haben sollen.<sup>767</sup> Hoffmann wird hier im Zusammenhang mit einem Definitionsversuch „romantischer“ Musikästhetik genannt, liefert aber über diesen gemeinsamen bedeutenden Hintergrund aus der literarischen Tradition einen von Weyers nicht weiter verfolgten möglichen Ansatz zur Betrachtung von geistigen (bis hin zu wortgleichen) Analogien bei Hoffmann und Schopenhauer. Obwohl eine direkte Kenntnisnahme oder gar ein

763 Diesen „unheilstiftenden“ Aphorismus Robert Schumanns kritisiert Hanslick [Anm. auf S. 3] auf das Schärfste [vgl. dazu auch Floros, S. 91] und stellt ihm ein seiner Meinung nach viel treffenderes Zitat zum Vergleich der Künste bzw. von Musik und Dichtung im besonderen gegenüber, nämlich jenes von Franz Grillparzer: „<IX, 142 der sämtl. Werke> Der übelste Dienst, den man in Deutschland den Künsten erweisen konnte, war wohl der, sie sämtlich unter den Namen der Kunst zusammenzufassen. So viel Berührungspunkte sie unter sich allerdings wohl haben, so unendlich verschieden sind sie in den Mitteln, ja in den Grundbedingungen ihrer Ausübung. Wenn man den Grundunterschied der Musik und der Dichtkunst schlagend charakterisieren wollte, so müßte man darauf aufmerksam machen, wie die Wirkung der Musik vom Sinnenreiz, vom Nervenspiel beginnt und, nachdem das Gefühl angeregt worden, höchstens in letzter Instanz an das Geistige gelangt, indes die Dichtkunst zuerst den Begriff erweckt, nur durch ihn auf das Gefühl wirkt und als äußerste Stufe der Vollendung oder der Erniedrigung erst das Sinnliche teilnehmen läßt, der Weg beider ist daher gerade der umgekehrte. Die eine [ist] Vergeistigung des Körperlichen, die andere Verkörperung des Geistigen.“ – Zur Vergeistigung der Künste siehe im folgenden auch Kap. D.I.2. d. Arb.

764 Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 4, S. 121 f. („Schopenhauer“)

765 Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2, S. 188 („Hegel“) – In diese Betrachtungen werden noch grundlegende Äußerungen Adornos, insbesondere aus seiner Hegel-Kritik, ergänzend eingereiht.

766 Constantin Floros: Gustav Mahler, Bd. I: Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung. Wiesbaden 1977, S. 150–160 sowie ders.: Schumanns musikalische Poetik. In: Musik-Konzepte, Sonderband: Robert Schumann I. Hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn. München 1981, S. 90–104, insbes. S. 95 und ebd., Anm. 24; vgl. auch Floros, S. 105.

767 Raymund Weyers: Arthur Schopenhauers Philosophie der Musik. Regensburg 1976 (Kölner Beiträge zur Musikforschung; 88) – Zugl. Diss. Köln 1976, insbes. S. 20 ff. (Kap. 2: Der zeitgeschichtliche und biographische Hintergrund) – Vgl. auch den Hinweis bei Huber, S. 21 f.

Austausch der musiktheoretischen Positionen aus den Primärquellen nicht nachweisbar ist, erscheint es in diesem Zusammenhang nicht unwesentlich, Schopenhauers *Welt als Wille und Vorstellung* (1819) mit Hoffmanns gleichzeitiger Arbeit an den *Serapions-Brüdern* (1819–21) zu verfolgen, in welche zahlreiche Stellungnahmen zur „Emanzipation“ der Instrumentalmusik, aber auch zu ihrem Verhältnis mit der Vokalmusik eingeflossen sind.<sup>768</sup>

---

<sup>768</sup> Umgekehrt fällt eine Anlehnung an Hoffmanns Gedanken auf, wenn man z. B. eine Textstelle aus den bereits fünf Jahre früher entstandenen *Ahnungen aus dem Reiche der Töne* (1814) neben Schopenhauers ähnlich lautende Reflexionen über den unerklärlichen Schöpfungsakt des Komponierens hält [siehe Zitate S. 290 d. Arb.].

# I. Zur Verbindung der Künste

Bevor wir uns den einzelnen Kategorien kunstästhetischer und -philosophischer Betrachtung zuwenden, seien ein paar einleitende Reflexionen zum Wesen der Musik an sich vorangestellt. Als hervorstechendste Eigenschaft gegenüber den Schwesterkünsten fällt zunächst ins Auge, oder besser: erschließt sich über das Ohr „die Art, wie Musik percipiert wird, nämlich einzig und allein in und durch die Zeit, mit gänzlicher Ausschließung des Raumes, auch ohne Einfluß der Erkenntniß der Kausalität, also des Verstandes: denn die Töne machen schon als Wirkung und ohne daß wir auf ihre Ursache, wie bei der Anschauung, zurückgingen, den ästhetischen Eindruck“ [Schopenhauer, 1. Teilband, drittes Buch, § 52, S. 334]. Die Wirkung der Musik in der Zeit setzt ein Erinnerungsvermögen voraus, das zur Rekonstruktion oder Ergänzung von Gehörtem, Erklingendem und direkt Nachfolgendem fähig ist. Diese „vergängliche“ Komponente der Musik fordert eine geistige Leistung („intellektive Vermittlung“), die Zusammenhänge zwischen nicht gleichzeitig Wahrgenommenem herzustellen, sukzessive Prozesse „synchron“ über das Gedächtnis zu vergleichen und zu einer Gesamtheit zu verknüpfen vermag.<sup>769</sup> Obschon die Dichtung ähnlicher Prämissen bedarf, so ist eine Überprüfung oder eine Wiederholung der Perzeption dennoch nicht an eine Aufführung gebunden. Eine Rezeption im Kopf, ein „inneres Hören“ der Partitur oder ähnliches, ist zwar möglich, stellt aber nur einen unzulänglichen Ersatz für die erklingende Musik dar, deren Grundeigenschaft eben das Ephemere ist.

Zur historischen Einordnung musikästhetischer Begriffe, die einen gattungsübergreifenden Anspruch erheben können, bedarf es eines Rückblicks auf die Entwicklung der Dichtung und Poetik im 18. Jahrhundert, insbesondere auf den Übergang von den formalen Regeln der Renaissance und deren objektivistischem Prinzip der Naturnachahmung über die psychologische Subjektivierung der Dichtung und zugleich der Ästhetik insgesamt. Die Verlagerung findet von der gegenständlichen Welt zur menschlichen Innerlichkeit und schaffenden Aktivität des Subjekts statt.<sup>770</sup> Entscheidend ist dabei in erster Linie die wechselseitige Durchdringung von Geist und Materie, „weil auch die geistreichste Musik *durch ihre Materie* noch immer in einer größern Affinität zu den Sinnen steht, als die wahre ästhetische Freiheit duldet“<sup>771</sup>, wie sie beispielsweise Schiller in seiner Abhandlung *Über Anmut und Würde* von 1793 vertritt.<sup>772</sup> Indem sich gewissermaßen Subjekt und Objekt (z. B. der musikalische Ton) in demselben

---

769 Adorno, Bd. 7: *Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit* (Immanenz der Werke und das Heterogene), S. 138 f.

770 Köhn, S. 13 f. nach Rudolf Unger: *Hamann und die Aufklärung*. Bd. 1. Halle 1925, S. 100.

771 Schiller: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 22. Brief (1794/5), S. 639.

772 „Ein reger Geist verschafft sich auf *alle* körperlichen Bewegungen Einfluß und kommt zuletzt mittelbar dahin, auch selbst die festen Formen der Natur, die dem Willen unerreichbar sind, durch die Macht des sympathetischen Spiels zu verändern. An einem solchen Menschen wird endlich alles Charakterzug, wie wir an manchen Köpfen finden, die ein langes Leben, außerordentliche Schicksale und ein tätiger Geist völlig *durchgearbeitet* haben. Der plastischen Natur gehört an solchen Formen nur das *Generische*, die ganze *Individualität* der Ausführung aber der Person an; daher sagt man sehr richtig, daß an einer solchen Gestalt alles Seele sei.“ [Schiller, S. 455 f.]

## I. Zur Verbindung der Künste

Medium der „Vergänglichkeit“ bewegen, ermöglicht dies laut Hegel die unmittelbare Einwirkung der Musik auf den menschlichen Geist,<sup>773</sup> gestützt durch die mehrmalige Wiederholung in der Praxis.<sup>774</sup> In Erweiterung dieser Beziehung läuft die Wechselwirkung zwischen Kunstwerk und Rezipient im Rahmen des „Sender-Empfänger-Prinzips“ in vielfältiger Verschachtelung auf die vermittelnde Funktion der Kunst zwischen „Produzent“ und „Konsument“ hinaus, worauf in den folgenden Kapiteln noch näher eingegangen wird.

Auch in Hoffmanns Schaffens- und Wirkungsästhetik gehört zur „irrational-,romantischen“ Seite der Musik“ die Kommunikation des Geistes zwischen Komponist und Hörer („aus dem Geiste zum Geiste“ [Schriften zur Musik, S. 50]). Nach seiner subjektivistischen Musikauffassung wirkt der erstere durch die Kenntnisse der „Geheimnisse der Musik“ und somit durch die Struktur auf die Phantasie des letzteren, welcher dafür allerdings als Voraussetzung eine gewisse Bereitschaft bzw. Erfassungsgabe besitzen muß.<sup>775</sup> Mit dem Begriff des „Geistes“ ist ein kunstgattungsübergreifender Terminus gefunden,<sup>776</sup> mit welchem Hoffmann ganz in der Strömung seiner Zeit liegt und der schon in Schillers berühmter Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* von 1795 im Vergleich der Antike mit der „modernen“ Literatur geprägt worden ist:

„In poetischen Werken ist es anders [als in der bildenden Kunst], und siegen gleich die alten Dichter auch hier in der Einfachheit der Formen und in dem, was sinnlich darstellbar und *körperlich* ist, so kann der neuere sie wieder im Reichtum des Stoffes, in dem was undarstellbar und unaussprechlich ist, kurz, in dem, was man in Kunstwerken *Geist* nennt, hinter sich lassen.“ [Schiller, S. 720]<sup>777</sup>

773 „Da nun die Zeit und nicht die Räumlichkeit als solche das wesentliche Element abgibt, in welchem der Ton in Rücksicht auf seine musikalische Geltung Existenz gewinnt und die Zeit des Tons zugleich die des Subjekts ist, so dringt der Ton schon dieser Grundlage nach in das Selbst ein, faßt dasselbe seinem einfachsten Dasein nach und setzt das Ich durch die zeitliche Bewegung und deren Rhythmus in Bewegung, während die anderweitige Figuration der Töne als Ausdruck von Empfindungen noch außerdem eine bestimmtere Erfüllung für das Subjekt, von welcher es gleichfalls berührt und fortgezogen wird, hinzubringt. [. . .] Indem nämlich die Töne nicht wie Bauwerke, Statuen, Gemälde für sich einen dauernden objektiven Bestand haben, sondern mit ihrem flüchtigen Vorübergehen schon wieder verschwinden, so bedarf das musikalische Kunstwerk einerseits schon dieser bloß momentanen Existenz wegen einer stets wiederholten *Reproduktion*.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 1. Allgemeiner Charakter der Musik, c. Wirkung der Musik. Bd. 2, S. 277 und 279 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 150 und 152)]

774 Dazu auch schon bei Schopenhauer, 1. Teilband, drittes Buch, § 52, S. 331 f.: „Wie inhaltsreich und bedeutungsvoll ihre [der Musik] Sprache sei, bezeugen sogar die Repetitionszeichen, nebst dem *Da capo*, als welche bei Werken in der Wortsprache unerträglich wären, bei jener hingegen sehr zweckmäßig und wohlthuend sind: denn um es ganz zu fassen, muß man es zwei Mal hören.“ – Für das „Musikalische“ in der Sprache gewinnt die Wiederholung dann insbesondere mit der Rolle des „Leitmotivs“ an Bedeutung, so daß Thomas Mann für seinen umfangreichen Roman *Der Zauberberg* sogar die „anmaßende“ Forderung der zweifachen Lektüre aufstellen darf, um „den musikalisch-ideellen Beziehungskomplex [. . .] erst richtig durchschauen“ zu können, „wie man ja auch Musik schon kennen muß, um sie richtig zu genießen“. [Thomas Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Frankfurt/Main 1990: *Einführung in den Zauberberg* (Princeton-Rede von 1939), Bd. XI, S. 611 und *On Myself*. Thomas Manns „Doppellektüre“ vor den Studenten der Universität Princeton (2./3. Mai 1940), Bd. XIII, S. 156 f.] – Siehe auch Anm. 305, S. 111 d. Arb.

775 Köhn, S. 25 f. (Kapitel I, 2. „Geist“ – „Effekt“ und „Ausdruck“) – Zum Strukturbegriff siehe Kap. D.I.3.2 d. Arb.

776 „Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist. Die Bestimmung von Kunstwerken durch den Geist ist verschwistert der, sie seien Phänomen, ein Erscheinendes, nicht blinde Erscheinung. Was in den Kunstwerken erscheint, nicht abzuheben von der Erscheinung, aber auch nicht mit ihr identisch, das Nichtfaktische an ihrer Faktizität, ist ihr Geist.“ [Adorno, Bd. 7: *Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit* (Kunst als Geistiges), S. 134]

777 Auch Dahlhaus [Musikästhetik, S. 169 und 171 f.] hebt die Herkunft der „Musikästhetik“ aus der Philosophie und den anderen Künsten hervor: „Die Systeme, die zwischen 1750 und 1830 entworfen wurden, sind je-

„Geist“ im Sinne der philosophischen Systeme Schellings und Hegels bezeichnet „das Transzendent-Immanente, das Subjekt und Objekt übergreift“ in verschiedenen Emanationen. Die Übertragung des Begriffs auf die Kunst in der Frühromantik umfaßt eine „Art innerer Form“<sup>778</sup>, die ebenfalls Verbindungen zu transzendenten Bereichen eröffnet“, wobei diese Ausformung mit der Genie-Auffassung des Sturm und Drang verwandt ist.<sup>779</sup> Für Hoffmanns Schaffenspoetik ist gerade diese letzte Ausrichtung hinsichtlich der „Genialität“ von Bedeutung, bei welcher zugleich „die tiefste Beteiligung des Künstlers und [ . . . ] ‚Echtheit‘ des Schaffens und des engagierten Aufnehmens“ auf der Seite des Zuhörers oder Lesers gefordert und um die ebenso frühromantische Antithese von „Effekt“ und „Ausdruck“ erweitert wird [Köhn, S. 26].<sup>780</sup>

Hoffmann, der sich in *Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik* (1814) ausführlich in den *Kreisleriana* [Fantasiestücke, Teil 2] zu diesem Thema äußert und gegen die oberflächlichen unkünstlerischen, aber weit verbreiteten Techniken angeht, ist nicht generell gegen „Effekte“,<sup>781</sup> nur setzt er die „Wahrheit des Ausdrucks“ [Fantasiestücke, S. 387], die poetologische Tradition der „Besonnenheit“ aus Herders Sprachphilosophie (*Abhandlung über den Ursprung der Sprache*), darüber [Köhn, S. 26 f.].<sup>782</sup> Wie

---

doch – außer Schopenhauers Kunstphilosophie, die aus der Tradition der ‚klassischen‘ Ästhetik herausfällt – primär Theorien der Dichtung und der bildenden Kunst, nicht der Musik. Die Musikästhetik blieb am Rande oder bedeutete sogar eine Verlegenheit für Philosophen. [ . . . ] Die Tatsache, daß Musik und Musikästhetik um 1800 auseinanderklaffen, verliert allerdings den Schein des Paradoxen, wenn man berücksichtigt, daß eine Musikästhetik im allgemeinen weniger durch die Entwicklung der Musik, die ihren Gegenstand bildet, als vielmehr durch die philosophische und literarische Tradition, aus der ihre Kategorien stammen, geprägt ist. Nicht abweichende musikalische Erfahrungen, sondern divergierende philosophische Motive begründeten den Gegensatz zwischen den – gleichzeitig entstandenen – musikästhetischen Konzeptionen Hegels und Schopenhauers.“ – Zu Schiller ebd., S. 170 f.

778 Unterscheidung zwischen „Geist“ und „Buchstabe“ als innerer und äußerer Form nach Hamann, zit. bei Köhn, S. 26 [siehe Anm. 770, S. 297 d. Arb.]. – Zur Dialektik von Subjekt/Objekt siehe Kap. D.I.3.1 d. Arb.

779 Seit dem deutschen Idealismus ist der Begriff des „Genies“ untrennbar mit dem des „Geistes“ verbunden, was wohl auf die Übersetzung des französischen «génie» zurückzuführen ist. Vor 1795 ist „Geist“ noch kein Schlüsselbegriff, da er «génie» und «esprit» verbindet, als Übersetzungsbegriff für „mens“, „anima“, „genius malignus“, „genius loci“ sowie „spiritus sanctus“ und „spiritus familiaris“ fungiert und außerdem in vielen deutschen Bedeutungsvarianten (z. B. Erdgeist, Zeit der Zeiten, Geist einer Nation) auftritt, wobei er im Plural stehen kann und noch kein Absolutes bezeichnet. [Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, hg. von Joachim Ritter. Basel, Stuttgart 1974, Sp. 184 f.] – Zum Geniebegriff und seiner Umdeutung siehe Kap. D.I.1.3 und D.I.3.1 d. Arb.

780 Eine dezidierte Abgrenzung von Effekt und Ausdruck findet sich u. a. auch in einem der *Athenäums*-Fragmente (1798) von Friedrich Schlegel [S. 109]: „Alle Poesie, die auf einen Effekt geht, und alle Musik, die der ekzentrischen Poesie in ihren komischen oder tragischen Ausschweifungen und Übertreibungen folgen will, um zu wirken und sich zu zeigen, ist rhetorisch.“

781 Das gleiche gilt für Anton Friedrich Justus Thibaut [S. 63 f. (Ausgabe von 1824, 1. Auflage, S. 111–113)], der sich vehement gegen die tumultuöse Entwicklung in den Konzertsälen wendet, die er als geradezu „krankhafte“ Verirrung der Neuzeit ansieht: „Das Ärgste ist aber, daß unter dem belobten Namen des Effektes das verderblichste Gift empfohlen wird, nämlich dieses krampfhaft, verzerrte, übertriebene [recte!], betäubende, rasende Unwesen, welches in dem Menschen alles Schlechte hervorwühlt und am Ende den wahren musikalischen Sinn ganz zu töten droht. [ . . . ] Man mißverstehe dies auch ja nicht dahin, als ob mir nur die sanfte, wehmütige Musik am Herzen liege. Die Musik soll alle Zustände der Empfindung, des Gefühls und der Leidenschaften darstellen, aber poetisch, also nicht, wie sie sich in der Entartung, sondern in der Kraft und Reinheit verhalten.“

782 Zur „Besonnenheit“ siehe Kap. D.I.1.3 d. Arb.

## I. Zur Verbindung der Künste

sie von Novalis für den Dichter grundlegend gefordert wird,<sup>783</sup> überträgt Hoffmann jene „Besonnenheit“ bekanntermaßen in den musikalischen Bereich und schlägt damit eine Bresche für Beethovens anfangs allgemein abgelehnten Werke.<sup>784</sup>

# 1. Der Weg vom Objekt zum Subjekt: der Aspekt des Inhalts

## 1.1 Der Effekt in der Musik

Es ist bezeichnend, daß die Kontroverse um Effekt und Ausdruck durch einen Komponisten wie Rossini entflammt wurde, dessen Instrumentalmusik mit ihrer zündenden Melodik sowie in der Verwendung stereotyper, aber wirkungsvoller Elemente einerseits in ein umfassendes Opernschaffen eingebunden ist, andererseits aber auch als eigenständige Schöpfung zeitlosen Bestand hat. So verurteilt Hoffmann neben der grellen Virtuosität und Schaustellerei in vokalen wie instrumentalen Soli, deren Melodielinie allzuoft zugunsten koloristischer Ornamentik abbricht, insbesondere die mangelnde Orientierung am Libretto, dessen Vertonung die Inhalte, d. h. auch den dramatischen Ausdruck, gänzlich vernachlässigt:

„Der wenigstens leichtsinnige, deshalb aber schon der wahren Kunst unwürdige, Rossini hat eigentlich das herrliche Prinzip auf die Spitze gestellt, nach welchem es in der Oper, die ein Drama sein soll, durchaus weder auf Charakter, noch auf Situation, noch auf eine sonstige Bedingung des Dramas ankommen kann, und nach dem auch die Worte, ohne Rücksicht auf Rhythmus und Deklamation, nur als zufälliges Vehikel dienen, Noten zu schreiben, die aneinander gereimte Floskeln bilden, welche das Ohr kitzeln, oder die gerade durch den Modegeschmack oder durch die besondere Eigentümlichkeit irgendeiner hochgefeierten Sängerin eingebürgert sind.“ [Schriften zur Musik, S. 364 f. (*Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia*, 1821)]

Kritik an einer zu starken Orientierung an den Vorlieben des Publikums klingt in bezug auf die Musik tendenziell bereits bei Schiller in der Schrift *Über das Pathetische* von 1793 an.<sup>785</sup> Demgegenüber verteidigen sowohl Schopenhauer als auch Hegel den italienischen „Starkkomponisten“ ihrer Zeit gegen die Vorwürfe der reinen Effekthascherei und der Vernachlässigung des Textes des Opernstoffes.<sup>786</sup> Kurioserweise wehren beide die Angriffe gerade

783 *Heinrich von Ofterdingen*, Teil I, 7. Kapitel: „Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln jeden Zweck zu erreichen, und Gegenwart des Geistes, nach Zeit und Umständen, die schicklichsten zu wählen. Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder tun können, wenn er selbst über Wunder erstaunt. [. . .] Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein. Zur wahren, melodischen Gesprächigkeit gehört ein weiter, aufmerksamer und ruhiger Sinn.“ [Novalis, S. 94]

784 Köhn [S. 27 f.] betont gleichfalls Hoffmanns Rückübertragung auf den Dichter in den Serapions-Brüdern.

785 „Auch die Musik der Neuern scheint es vorzüglich nur auf die Sinnlichkeit anzulegen und schmeichelt dadurch dem herrschenden Geschmack, der nur angenehm gekitzelt, nicht ergriffen, nicht kräftig gerührt, nicht erhoben sein will. Alles *Schmelzende* wird daher vorgezogen, und wenn noch so großer Lärm in einem Konzertsaal ist, so wird plötzlich alles Ohr, wenn eine schmelzende Passage vorgetragen wird.“ [Schiller, S. 512]

786 „[. . .] jetzt endlich streitet man in der ähnlichen Weise für oder wider Rossini und die neuere italienische Schule. Die Gegner verschreien namentlich Rossinis Musik als einen leeren Ohrenkitzel; lebt man sich aber näher in ihre Melodien hinein, so ist diese Musik im Gegenteil höchst gefühlvoll, geistreich und eindringend für Gemüt und Herz, wenn sie sich auch nicht auf die Art der Charakteristik einläßt, wie sie besonders

## 1. Der Weg vom Objekt zum Subjekt: der Aspekt des Inhalts

mit einer Begründung ab, die auch Hoffmann so sehr am Herzen liegt, nämlich jener des Primats der Instrumentalmusik und ihres Vorranges vor der wortgebundenen Musik.<sup>787</sup> Anders als bei Beethoven ist Hoffmann eben nicht überzeugt, daß sich Rossinis Musik einzig durch eine „besonnene“ Konzeption trägt, sein „Leichtsinn“ bestehe im alleinigen Vertrauen auf die Macht der Melodie, so daß der Ausdruck der musikalischen Sprache als einer eigenen Sprache des Allgemeinen (und nicht des Konkreten) rein über die formale und nicht die „innere Struktur“ zu existieren vermag [siehe dazu Kap. D.I.3.2]. Die Publikumswirksamkeit ist allerdings im Vergleich mit Beethoven eindeutig auf seiten des italienischen Kollegen, denn nicht umsonst erreicht Gioacchino Rossini die ganze Entfaltung seiner Orchestersprache in zugkräftigen Zwischenmusiken und in von den Opern meist unabhängigen Overtüren zugleich. So kritisiert Hoffmann auch vornehmlich nicht diese, sondern die sehr viel angreifbareren virtuosen Koloraturarien mit allzu reicher Ornamentik sowie die bruchstückhafte Reihung melodischer „Floskeln“ als „entartete[n] Geschmack“ [Schriften zur Musik, S. 365 (*Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia*); vgl. zur „Entartung“ auch bei Thibaut Anm. 781, S. 299 d. Arb.].

Schopenhauer [1. Teilband, drittes Buch, § 52, S. 328 f.] betont das Vermögen der Musik, allgemeine Gefühle ohne Motivation oder Anlaß darstellen zu können und dabei dennoch verständlich zu bleiben, weil die Phantasie des Hörers das Ihre dazu beiträgt, das Gehörte auszugestalten. In dieser Beziehung verurteilt Schopenhauer selbst in der Oper eine zu große Dominanz des Librettos, da die Musik auch dort über dem Text stehe, weil sie „den Willen selbst ausspricht“. Hegel ordnet ebenfalls – bezeichnenderweise gerade auch in der Vokalmusik – die Worte der Begleitung unter,<sup>788</sup> woraus die größere Affinität der beiden Philosophen zu Rossinis Musik verständlich wird, weshalb Hoffmanns Bevorzugung von Glucks und Mozarts Opern aufgrund von deren angestrebter Einbindung des Librettos in das dramatische und musikalische Geschehen einleuchten muß.

---

dem strengen deutschen musikalischen Verstande beliebt. Denn nur allzuhäufig freilich wird Rossini dem Text ungetreu und geht mit seinen freien Melodien über alle Berge, so daß man dann nur die Wahl hat, ob man bei dem Gegenstande bleiben und über die nicht mehr damit zusammenstimmende Musik unzufrieden sein oder den Inhalt aufgeben und sich ungehindert an den freien Eingebungen des Komponisten ergötzen und die Seele, die sie enthalten, seelenvoll genießen will.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt, a. Die begleitende Musik. Bd. 2, S. 317 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 206)]

787 „Denn überall drückt die Musik nur die Quintessenz des Lebens und seiner Vorgänge aus, nie diese selbst, deren Unterschiede daher auf jene nicht allemal einfließen. Gerade diese ihr ausschließlich eigene Allgemeinheit, bei genauester Bestimmtheit, giebt ihr den hohen Werth, welchen sie als Panakeion [Allheilmittel] aller unserer Leiden hat. Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist. Von diesem Fehler hat Keiner sich so rein gehalten, wie *Rossini*: daher spricht seine Musik so deutlich und rein ihre *eigene* Sprache, daß sie der Worte gar nicht bedarf und daher auch mit bloßen Instrumenten ausgeführt ihre volle Wirkung thut.“ [Schopenhauer, 1. Teilband, drittes Buch, § 52, S. 329] – Über Schopenhauers Ablehnung von Schuberts *Erkönig*-Vertonung sowie auch des Weberschen *Freischütz* siehe seine Gespräche mit dem Wagner-Schüler Robert von Hornstein [Arthur Schopenhauer: Gespräche. Hg. von Arthur Hübscher. Stuttgart 1971, S. 221], zu seiner Rezeption der Zeitgenossen vgl. Günther Baum: Schopenhauer und die Musik der Goethezeit. In: Schopenhauer-Jahrbuch 65 (1984), S. 170–174, bes. Anm. 2.

788 „[...] der Text steht im Dienste der Musik und hat keine weitere Gültigkeit, als dem Bewußtsein eine nähere Vorstellung von dem zu verschaffen, was sich der Künstler zum bestimmten Gegenstande seines Werks auserwählt hat.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt. Bd. 2, S. 303 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 186)]

## I. Zur Verbindung der Künste

### 1.2 Zur Wahrheit des Ausdrucks

Zur Entfaltung der „volle[n] Wirkung“ eines Musikstücks innerhalb einer „zeitlichen Bewegung“ gehört nach Hegel zugleich die Darstellung eines bestimmten Inhalts (definiert als „eine geistvolle Empfindung für das Gemüt“), was Rossini laut Hoffmann bekanntlich sträflich unterlassen habe. Außerdem hält Hegel den Ausdruck des Inhalts für unerlässlich, also die „Seele dieses Inhalts in den Tönen“,<sup>789</sup> wobei sich verschiedene Positionen zur Rolle der Melodie herausgebildet haben, wie schon im Rossini-Disput spürbar war. Musik wird bei Schiller noch als „Form der Empfindungen“ auf ihre abbildende Funktion beschränkt,<sup>790</sup> die auf die anderen Künste, insbesondere die der Dichtung (Effekte „ohne bestimmten Gegenstand“ hervorzubringen),<sup>791</sup> übertragbar ist. Bei Schopenhauer kommt zum Prinzip der Nachahmung – der Melodie als „Abdruck in der Wirklichkeit“ und als „Sprache des Gefühls und der Leidenschaft“, welche „die Geschichte des von der Besonnenheit beleuchteten Willens“ erzählt [Schopenhauer, 1. Teilband, drittes Buch, § 52, S. 326], – die Welt als „Erscheinung der Ideen in der Vielheit“ hinzu, welche wie die Musik „unmittelbare Objektivation und Abbild des ganzen Willens“ selbst sind, Musik an sich jedoch keinen darstellenden Charakter besitzt:

„Die Musik ist also keineswegs, gleich den andern Künsten, das Abbild der Ideen, sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektivität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.“  
[Ebd., S. 323 f.]<sup>792</sup>

Dieses „metaphysische“ Element erklärt auch ihre „Kompatibilität“ mit den anderen Künsten [ebd., S. 330] und Schopenhauers Ablehnung aller „imitativen Musik“, welche er z. B. in

789 Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 1. Allgemeiner Charakter der Musik, c. Wirkung der Musik. Bd. 2, S. 278 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 150) – Zum Begriff der „Seele“ vgl. Schiller Anm. 772, S. 297 und Hegel Anm. 786, S. 300 d. Arb.

790 „Wir unterscheiden in jeder Dichtung die Gedankeneinheit von der Empfindungseinheit, die musikalische Haltung von der logischen, kurz wir verlangen, daß jede poetische Komposition neben dem, was ihr Inhalt ausdrückt, zugleich durch ihre Form Nachahmung und Ausdruck von Empfindungen sei und als Musik auf uns wirke.“ [Schiller, Rezensionen: *Über Matthissons Gedichte* (1794), S. 998 f.]

791 Die Analogie der Nachahmung in den Künsten erläutert Schiller [*Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795), S. 734 f., Anm. 1] am Beispiel von Klopstock als „musikalischem Dichter“, „[...] um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern.“ – Dahlhaus [Musikästhetik, S. 172] erkennt in dieser Haltung die Verbindung zu den „Vorrömantikern“: „Einer der Gründe, warum in der Epoche der Wiener Klassik eine romantische Musikästhetik ohne romantische Musik entstehen konnte, ist also der Primat der philosophisch-literarischen Überlieferung in der Entwicklung der Musikästhetik. Wackenroder und Tieck sind vor allem aus der Geschichte der Literatur, nicht der Musik zu begreifen. Nicht Haydn, sondern Klopstock bildet die entscheidende Voraussetzung. [...] Und die Ästhetik Wackenroders und Tiecks, die Palestrina, Pergolesi und Haydn gleichmäßig umfassen sollte, wurzelte, wie der Briefwechsel verrät, in der Erfahrung der Musik Friedrich Reichardts.“ – Dies bildet auch die Basis von Hoffmanns späterer Musikästhetik!

792 Um mit Adorno [Bd. 7: *Schein und Ausdruck* (Subjekt–Objekt und Ausdruck), S. 170] zu reden, hieße „ästhetischer Ausdruck“ demnach die Objektivation von Ideen, die im Nachahmungswunsch des kreativen Subjektes selbst (und somit im doppelten Maße) zum Kunstwerk objektiviert wird: „Ästhetischer Ausdruck ist Vergegenständlichung des Ungegenständlichen, und zwar derart, daß es durch seine Vergegenständlichung zum zweiten Ungegenständlichen wird, zu dem, was aus dem Artefakt spricht, nicht als Imitation des Subjekts. Andererseits bedarf gerade die Objektivation des Ausdrucks, die mit Kunst koinzidiert, des Subjekts, das sie herstellt und seine eigenen mimetischen Regungen, bürgerlich gesprochen, verwertet. Ausdrucksvoll ist Kunst, wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht: Trauer, Energie, Sehnsucht. Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke.“

## 1. Der Weg vom Objekt zum Subjekt: der Aspekt des Inhalts

Haydns Oratorien, aber – wie Hoffmann in seiner Dittersdorf-Kritik über „Schlachtmusiken“ – gleichfalls „in allen Bataillenstücken“ verkörpert sieht [ebd., S. 331]. Auch Hegel findet den „Ausdruck“ erst vollkommen in der Verbindung von Empfindung und Inhalt; er kritisiert hierin die „romantische“ Poesie wie zugleich die „romantische“ Musik und hält den Deutschen wieder das Ideal des romanischen Raumes, die „mittlere Art von Poesie“ der Italiener und Franzosen vor.<sup>793</sup> Da für Hegel ein bestimmter Inhalt in der Regel mit einer bestimmten Empfindung verbunden ist, fordert er eine besondere Ausdrucksform für beide.<sup>794</sup> Während er aber in der Melodie den konkreten Ausdruck eines gefühlsmäßigen Inhaltes durch die Form wähnt,<sup>795</sup> bleibt innerhalb des musikalischen Ausdrucks der geistige Inhalt unbestimmt, obwohl Geist und Empfindung in einem Wechselverhältnis stehen.<sup>796</sup> Die theoretischen Standpunkte lassen sich somit grob auf folgende „Formeln“ bringen:

1. Schiller: Musik als Abbildung/„Nachahmung menschlicher Natur“ = Ausdruck von Empfindung „ohne bestimmten Gegenstand“ durch Form [siehe Anm. 790, S. 302 d. Arb.]
2. Schopenhauer: Musik als „Abbild des menschlichen Willens selbst“ [Zitat, S. 302 d. Arb.] ohne Nachahmung = „Ausdruck des Wesens der Welt“ durch Objektivierung von Ideen und „Gefühlen“ (insbes. Rolle der Melodie)<sup>797</sup>
3. Hegel: Musik quasi als „Selbstzweck mit Methode“ [siehe Anm. 796, S. 303 d. Arb.] ohne direkten Abbildungscharakter = Ausdruck von „geistigem Inhalt“ unbestimmt und von Empfindung konkret durch Form (Rhythmus, Harmonik, Melodie) [siehe Anm. 795, S. 303 d. Arb.]<sup>798</sup>

793 „Die ursprüngliche, einfache, gründliche, durchdringende Empfindung fehlt hier ganz, und nichts bringt der Musik, wenn sie in ihrem Gebiete dasselbe tut, größeren Schaden. Weder die Gedankentiefe also noch die Selbstgefälligkeit oder Nichtswürdigkeit der Empfindung gibt einen echten Inhalt ab.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt, a. Die begleitende Musik. Bd. 2, S. 314 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 201)] – Viertel [S. 344] sieht als Ziel dieses Angriffes u. a. Webers *Freischütz*.

794 Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt, a. Die begleitende Musik. Bd. 2, S. 310 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 195)

795 „Indem wir nun aber mit der Melodie in das [sic!] Bereich der freien künstlerischen Erfindung und des wirklichen musikalischen Schaffens hereingetreten sind, handelt es sich sogleich um einen *Inhalt*, der in Rhythmus, Harmonie und Melodie einen kunstgemäßen Ausdruck erhalten soll.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt. Bd. 2, S. 302 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 185)]

796 „Denn wie sehr die Musik auch einen geistigen Inhalt in sich aufnimmt und das Innere dieses Gegenstandes oder die inneren Bewegungen der Empfindung zum Gegenstande ihres Ausdruckes macht, so bleibt dieser Inhalt, eben weil er seiner Innerlichkeit nach gefaßt wird oder als subjektive Empfindung widerklingt, unbestimmt und vager – und die musikalischen Veränderungen sind nicht jedesmal zugleich auch die Veränderung einer Empfindung oder Vorstellung, eines Gedankens oder einer individuellen Gestalt, sondern eine bloß musikalische Fortbewegung, die mit sich selber spielt und dahinein Methode bringt.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 2. Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel, c. Die Melodie. Bd. 2, S. 299 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 180)]

797 Schopenhauer, 1. Teilband, drittes Buch, § 52, S. 326, erörtert S. 302 d. Arb.

798 Zur Definition des Geistes bei Hegel: „Paradigmatisches Phänomen des G[eistes], wenn man ein solches anführen will, ist für Hegel darum auch nicht Ich oder Selbstbewußtsein. Sondern es ist die Beziehung von selbstbewußten Individuen, die einander ‚alles‘ sind, indem sie sich rückhaltlos entäußern und zugleich wissen, daß sie im Anderen nicht von einem Fremden abhängen. Wie Fichte das Ich, so hat Hegel diesen Prozeß des Sich-Hingebens und Sich-Findens absolut gesetzt. Und wie Schelling das Ich, hat er ihn substantialisiert. Auf diese Weise wurde der G.[eist] ‚die absolute Substanz, welche in der vollkommenen Freiheit und Selbst-

## I. Zur Verbindung der Künste

4. Hoffmann: Musik als transzendentes Medium ohne Nachahmungscharakter = „wahrer Ausdruck“ von konkreten Inhalten (Kommunikation von „Geist zu Geist“) durch „besonnene“ Form („Struktur“)

Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die Emanzipation der Instrumentalmusik um 1800 wesentlich geprägt war von der zunehmenden „Vergeistigung des Inhalts durch die Form“, wie wir am Beispiel des „wahren Ausdrucks“ anstelle eines „Effekts in der Musik“ anhand der Rolle der Melodie verfolgen konnten.<sup>799</sup> Ein Begriff, der die bisher besprochenen Größen (Effekt, Ausdruck und Geist) auf einen gemeinsamen Nenner bringen kann, ist der der „Besonnenheit“ in Abgrenzung zur (künstlerischen) „Willkür“ des kreativen Subjekts. Der „Effekt“ ist schon bei Schiller [Rezensionen: *Über Matthissons Gedichte*, S. 999] die Umsetzung der „innern Bewegungen des Gemüts“ in eine analoge äußere Form („Versinnlichung“), wobei die bestimmten „strengen Gesetze der Notwendigkeit“ der inneren Bewegung in den Ausdruck äußerer Bewegung übertragen werden, so daß der Künstler durch das Studium dieser Analogien eine adäquate Abbildung erreicht und als Mittler der inneren Gesetze „zum wahrhaften Seelenmaler“ wird; seine ursprüngliche „Willkür“ wandelt sich zur „Notwendigkeit“, will heißen: zur Besonnenheit in der Wahl der Mittel, womit der „Tonsetzer“ neben den Dichter rückt:

„Er tritt aus dem Reich der Willkür in das Reich der Notwendigkeit ein und darf sich, wo nicht dem plastischen Künstler, der den *äußern* Menschen, doch dem Dichter, der den *innern* zu seinem Objekte macht, getrost an die Seite stellen.“  
[Ebd.]

Indem sich die Musik weg von den bildenden Künsten hin zur Poesie bewegt und eine Verbindung mit der Philosophie eingeht, spiegeln die verschiedenen Stationen eine kunstübergreifende Entwicklung: Während sich Nachahmung und Naturabbildung noch hauptsächlich der Form widmen, verlagert sich der Schwerpunkt über das „Metaphysische“ in der Kunst auf den Inhalt. Beides verbindet sich als „äußere und innere Form“ im Begriff des „Geistigen“, das in einer „besonnenen“ Struktur seinen Ausdruck findet, worauf noch im weiteren die Sprache kommen wird.

---

ständigkeit [...] verschiedener für sich seiender Selbstbewußtsein die Einheit derselben ist: *Ich*, das *Wir*, und *Wir*, das *Ich* ist'. (Hegel: Phänomenol., in: Die Vernunft in der Geschichte. Werke, hg. von J. Hoffmeister (1955), Bd. 5, S. 140) Er hörte auf, bloß Wissen seiner selbst zu sein, und wurde stattdessen ‚das Wissen seiner selbst in seiner Entäußerung; das Wesen, das die Bewegung ist, in seinem Anderssein die Gleichheit mit sich selbst zu behalten‘. (Ebd., S. 528) Erst diese Bedeutungsmodifikation machte ‚G.[eist]‘ zum regierenden Fundamentalbegriff bei Hegel.“ [Historisches Wörterbuch der Philosophie, Bd. 3, hg. von Joachim Ritter. Basel, Stuttgart 1974, Sp. 192]

799 Ähnlich kommentiert Huber [S. 24 f.] Hanslicks Ausführungen zum Verhältnis von Form und Inhalt in der Musik: „Hanslick postuliert, daß Form nicht nur eine Äußerungsform von Geist, sondern daß *sie selbst* Geist sei. Unter dieser Prämisse wird der zunächst paradox erscheinende Satz von der Form als Inhalt der Musik verständlich. Form, die selbst Geist und Wesen der Musik darstellt, erscheint und verwirklicht sich im Tonmaterial als Inhalt. Komponieren ist ‚ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material‘. Eine weitere weitreichende Konsequenz ergibt sich aus dieser Tatsache, daß ‚tönend bewegte Formen‘ Inhalt genannt werden. Wenn die Form die Rolle der Affekte übernimmt, muß sie eine Funktion erfüllen, die die Gefühlsästhetik ihrem von Affekten bestimmten ‚Inhalt‘ der Musik zuschrieb: Die Form muß die Funktion des Themas übernehmen.“ – Siehe auch das Zitat auf S. 308 d. Arb.

### 1.3 „Besonnenheit“ und Genie

Dieses Ideal der „Besonnenheit“ bedeutet in der Hauptsache eine Mäßigung der Extreme, als deren Gewährsmänner Hegel in der Musik dieselben alten italienischen Meister, nicht von ungefähr vornehmlich aus dem kirchlichen Bereich, und eben nicht Rossini nennt,<sup>800</sup> die auch Hoffmann als seine großen Vorbilder angibt [vgl. Schriften zur Musik, S. 217 und 225 (*Alte und neue Kirchenmusik*)]. Als abschreckende Beispiele für größtmöglichen Mißbrauch dieses Ideals im Literarischen führt Hegel ausgerechnet Hoffmann (und Kleist) an. Sein harsches Urteil über den Schriftsteller Hoffmann bezieht sich auf die Unmäßigkeit des Ausdrucks wie in der formalen Gestaltung, bei welchem „die innere haltlose Zerrissenheit“ und der „Humor der Abscheulichkeit“ nur Synonyme sind für mangelnde Besinnung und Maß,<sup>801</sup> die an den Rand des „Krankhaften“ grenzen.<sup>802</sup>

Dies gilt aber auch als ein typisches Argument für die vielberufene Nähe von „Genie und Wahnsinn“, so daß kurioserweise jene Termini, welche Hegel in seiner verkennenden Pauschalisierung von Hoffmanns Werk wählt, aus dem ureigensten, z. T. musikbegrifflichen Wortschatz des Gescholtenen selbst stammen, welche in der Regel zum Aufbau einer idealischen Gegenwelt innerhalb der Musikerzählungen und Romane dienen: „alle widrigsten Dissonanzen“, „Fratzenhaftigkeit der Ironie“, „die dunklen Mächte“, „der wahrhaft ideale Charakter“.<sup>803</sup>

Hier drängt sich Hoffmanns alter ego, der zugleich geniale und wahnsinnige Kapellmeister Johannes Kreisler, geradezu auf, da dessen unkonventionelle Anschauungen ebenso wie sein unberechenbares Extremverhalten nur Ausdruck des künstlerischen Genies „am Rande des Wahnsinns“ sind. Nach Schopenhauerscher Definition fehlt dem Genie wie dem Wahnsinnigen der Blick für die Relationen, sie verlieren „die Erkenntniß des Zusammenhangs der Dinge aus den Augen“<sup>804</sup>, so daß „die übrigen Glieder der Kette [...] dadurch in Dunkel zurücktreten“; dafür fallen Einzelbetrachtungen um so intensiver aus und entbehren jeglichen

800 „Musik ist Geist, Seele, die unmittelbar für sich selbst erklingt und sich in ihrem Sichvernehmen befriedigt fühlt. Als schöne Kunst nun aber erhält sie von seiten des Geistes her sogleich die Aufforderung, wie die Affekte selbst so auch deren Ausdruck zu zügeln, [...] Von dieser Art ist die wahrhaft idealische Musik, der melodische Ausdruck in Palestrina, Durante, Lotti, Pergolese, Gluck, Haydn, Mozart. Die Ruhe der Seele bleibt in den Kompositionen dieser Meister unverloren; der Schmerz drückt sich zwar gleichfalls aus, doch er wird immer gelöst, das klare Ebenmaß verläuft sich zu keinem Extrem, alles bleibt in gebändigter Form fest zusammen, [...]“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt, a. Die begleitende Musik. Bd. 2, S. 308 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 192)] – Laut Viertel [S. 344] soll hierin Hegels Kritik an der romantischen Musik hauptsächlich auf Weber abzielen.

801 Hegel, Teil 1: *Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal*, Kapitel 3: Das Kunstschöne oder das Ideal, B. Die Bestimmtheit des Ideals, II. 3. Die Handlung, a. Die allgemeinen Mächte des Handelns. Bd. 1, S. 220 (Ausgabe von 1835, Bd. XII, S. 301)

802 „Aus dem Bereiche der Kunst aber sind die dunklen Mächte grade zu verbannen, denn in ihr ist nichts dunkel, sondern alles klar und durchsichtig, und mit jenen Übersichtigkeiten ist nichts als der Krankheit des Geistes das Wort geredet und die Poesie in das Nebulose, Eitle und Leere hinübergespielt, wovon Hoffmann und Heinrich von Kleist in seinem ‚Prinzen von Homburg‘ Beispiele liefern. Der wahrhaft ideale Charakter hat nicht Jenseitiges und Gespensterhaftes, sondern wirkliche Interessen, in welchen er bei sich selbst ist, zu seinem Gehalte und Pathos.“ [Hegel, Teil 1: *Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal*, Kapitel 3: Das Kunstschöne oder das Ideal, B. Die Bestimmtheit des Ideals, II. 3. Die Handlung, c. Der Charakter. Bd. 1, S. 239 (Ausgabe von 1835, Bd. XII, S. 327)]

803 Hegel, Teil 1: *Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal*, Kapitel 3: Das Kunstschöne oder das Ideal, B. Die Bestimmtheit des Ideals, II. 3. Die Handlung, a. Die allgemeinen Mächte des Handelns. Bd. 1, S. 220 (Ausgabe von 1835, Bd. XII, S. 301) und c. Der Charakter. Bd. 1, S. 239 (Ausgabe von 1835, Bd. XII, S. 327)

804 So lautet auch der Titel einer Erzählung Hoffmanns aus den Serapions-Brüdern: *Der Zusammenhang der Dinge* von 1820 [siehe auch S. 282 d. Arb.].

## I. Zur Verbindung der Künste

rechten Maßes: „Er erkennt die Ideen vollkommen, aber nicht die Individuen.“ [Schopenhauer, 1. Teilband, drittes Buch, § 36, S. 249 f.] Was Kreisler und die Künstlerproblematik angeht, „[...] das innerlich Erschaute im Kunstwerk zu objektivieren“, betont Schmidt [Genie-Gedanke, S. 6]:

„Da E. T. A. Hoffmann den Namen seiner prototypischen Künstlergestalt sehr bewußt gewählt haben dürfte, kann dies als Grundzug seiner Konzeption vom genialen Künstler gelten.“ [Ebd., S. 9]<sup>805</sup>

„Genie und Wahnsinn“ wird von Schmidt [S. 9] sogar zur „Grundlage genialisch-romantischer Poetologie“ erklärt und findet insbesondere Eingang in Hoffmanns berüchtigtes „Serapiontisches Prinzip“, indem bereits in der Ausgangserzählung vom Einsiedler Serapion Wahnsinn als „poetisches Vermögen“ gewertet wird<sup>806</sup> und zugleich als Basistechnik der meisten Werke Hoffmanns dient, wie noch in Kap. D.III. zu sehen sein wird.

So entsteht die Diskrepanz zwischen Bewußtsein und Inspiration bereits im Kompositionsakt, durch welchen die Musik laut Schopenhauer gewissermaßen zu einer „unbewußte[n] Übung in der Metaphysik [wird], bei der der Geist nicht weiß, daß er philosophirt“.<sup>807</sup> Wie der Komponist zum Verständnis dieser universellen „Gefühlssprache“ die Vernunft geradezu ausschalten und fast schlafwandlerisch funktionieren muß, „wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse giebt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat“ [Schopenhauer, 1. Teilband, drittes Buch, § 52, S. 327, siehe Gesamtzitat S. 290 d. Arb.],<sup>808</sup> trennt er „sein Ich von dem innern Reich der Töne und gebietet darüber als unumschränkter Herr“ [Schriften zur Musik, S. 37],<sup>809</sup> im Sinne von E. T. A. Hoffmanns Beschreibung des Beethovenschen Genies.<sup>810</sup>

Dieses vielinterpretierte Diktum erweist sich als entscheidendes Differenzierungsmerkmal zwischen dem bewußten kreativen Individuum und dem unbewußt wirkenden Genie,<sup>811</sup> das

805 „Die Wahnsinnsbedrohung liegt aber auch in der ideologischen Konsequenz des Genie-Denkens. [...] Geniale Autonomie ist umgeschlagen in mechanische Automatie. Sie ist zur Manie, zum „Wahnsinn“ geworden. [...] Der Wahnsinn ist demnach fest assoziiert mit dem Motiv des Kreisens und Sich-Drehens sowie dem des entseelten Automatismus. Dieser Wahnsinn [...] bricht immer dann zerstörerisch durch, wenn sich die subjektivistische Selbstverfallenheit des Poeten krisenhaft radikalisiert. Wahnsinn ist wesentlich Autismus.“ [Schmidt: Genie-Gedanke, S. 8 f.]

806 Vgl. auch zu Serapions asketischer Erscheinung: „Innerlichkeit und Autonomie sind die Wesenszüge des Genies, die es zur Einsamkeit bestimmen.“ [Ebd., S. 10, Anm. 27]

807 So lautet Leibnitz' Ausspruch über das Wesen der Musik als „*exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*“ in Schopenhauers Umformung: „*Musica est exercitium metaphysices occultum nescientis se philosophari animi*“. [Schopenhauer, 1. Teilband, drittes Buch, § 52, S. 322 und 332]

808 „Daher ist in einem Komponisten, mehr als in irgend einem andern Künstler, der Mensch vom Künstler ganz getrennt und unterschieden.“ [Ebd., S. 327]

809 Ähnliches zur Funktion der Kunst (insbesondere der Melodie) in der Überführung des Sinnlichen ins Geistige sowie zur Separation von Innerem und Äußerem findet sich auch bei Hegel [Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt, a. Die begleitende Musik. Bd. 2, S. 308 f. (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 193 f.)]

810 Köhn [S. 22] paraphrasiert Hoffmanns Ausspruch damit, daß jeder große Komponist „seine Innenwelt formen und als Struktur objektivieren“ könne. Erst auf dieser Ebene mag sich auch das zunächst hintergründig scheinende *Athenäums*-Fragment von Schlegel [S. 82] über das Verhältnis von Struktur und Geist erschließen: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.“

811 Miller [Stilreinheit, S. 459] verteidigt auf diese Art u. a. sowohl Hoffmanns Rezensionen als auch Kompositionen: „Alle Musik ist nach E. T. A. Hoffmann Ausdruck der Individualität, gesteigerte Dichtung des schöpferischen Genius. Aber sie ist immer Widerschein göttlicher Ordnung, an der das Leiden des Subjekts und

## 1. Der Weg vom Objekt zum Subjekt: der Aspekt des Inhalts

ein festes Regelsystem der „Besonnenheit“ als bindende Größe durchlaufen muß, um das „rechte Maß“ des Schöpfungsaktes zu legitimieren. Auf diesem Wege wird nun doch die Vernunft als wachendes Korrektiv über das Walten der Phantasie und ihren Ausdruck installiert und verwandelt sich laut Schiller [Rezensionen: *Über Matthissons Gedichte* (1794), S. 1000] in der Belebung des „tote[n] Buchstabe[ns] der Natur [. . .] zu einer lebendigen Geistersprache“, was neben dem beinahe identischen Wortlaut in mehreren musikliterarischen Werken Hoffmanns auch in den „Hieroglyphen der Töne (den Noten)“ [Gesammelte Werke I: Fantasiestücke, S. 390 (*Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik*)] sowie dem Vergleich mit den „Sanskrita der Natur“ [ebd., S. 47 (*Gedanken über den hohen Wert der Musik*)] wiederzufinden ist. Gleiches gilt für die Umsetzung der musikalischen Schöpfung in die praktische Ausführung, d. h. der Virtuose muß die Eigenschaften des „Genies“ teilen und mit der technischen Wiedergabe die geistige Vorgabe der Komposition ebenfalls „beseelen“,<sup>812</sup> wobei er nicht nur „tote“ Noten, sondern auch „tote Instrumente“ belebt und mit der Reproduktion des Schöpfungsaktes verbindet.<sup>813</sup>

Thibaut [S. 65 (Ausgabe von 1824, 2. Auflage, S. 114)] sieht allerdings aufgrund seiner Ausrichtung auf das Ideal der Kirchenmusik in solcherlei philosophischer und poetischer Aufbereitung von virtuoser Genialität wiederum nur einen Freibrief für die reine „Effekthascherei“ der Ausübenden, die wahren Ausdruck in der Musikpraxis abträglich seien, womit wir diesen Abschnitt über den „Inhalt“ von Musik im Übergang vom Objekt zum Subjekt eingeleitet haben:

„Die Freunde der gesunden, veredelten Musik werden indes mit Rücksicht auf Oratorien und Opern durch alles Klagen über Unnatur und Verzerrung an vielen Orten schwerlich etwas ausrichten, da die sogenannte gebildete Welt in voller Gärung ist, da selbst Poesie und Philosophie mit der krampfhaften und rasenden Tonkunst vielfach zusammentreffen und da man auch, der Genialität wegen, bei einer gewissen Freiheit und Ungebundenheit aller sehr interessiert ist. Allein im Fache der eigentlichen Kirchenmusik kann doch die Effektmacherei leicht abgewandt werden, weil, wie gesagt, die Kirche nichts von Leidenschaften und deren Anhänge wissen will.“ [Ebd.]

Auch für Hoffmann rangiert die Kirchenmusik der „Alten“ an oberster Stelle,<sup>814</sup> da die Schlichtheit ihres Stils, die „sinnliche Schönheit und zugleich artistische Künstlichkeit dieser

---

die Zerrissenheit der Erfahrungswirklichkeit keinen Teil haben.“ – Zur Unterscheidung von Genie und Talent siehe auch Ende des Kap. D.I.3.1 d. Arb.

812 „Soll im Gegenteil noch von Kunst die Rede sein, so hat der Künstler die Pflicht, statt den Eindruck eines musikalischen Automaten zu geben, der eine bloße Lektion hersagt und Vorgeschriebenes mechanisch wiederholt, das Werk im Sinne und Geist des Komponisten seelenvoll zu beleben. Die *Virtuosität* solcher Beseelung beschränkt sich jedoch darauf, die schweren Aufgaben der Komposition nach der technischen Seite hin richtig zu lösen und dabei nicht nur jeden Anschein des Ringens mit einer mühsam überwundenen Schwierigkeit zu vermeiden, sondern sich in diesem Elemente mit vollständiger Freiheit zu bewegen – so, wie in geistiger Rücksicht die *Genialität* nur darin bestehen kann, die geistige Höhe des Komponisten wirklich in der Reproduktion zu erreichen und ins Leben treten zu lassen.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt, c. Die künstlerische Exekution. Bd. 2, S. 324 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 215)]

813 „In dieser Art der Ausübung genießen wir die höchste Spitze musikalischer Lebendigkeit, das wundervolle Geheimnis, daß ein äußeres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Konzipieren wie die Ausführung der genialen Phantasie in augenblicklichster Durchdringung und verschwindendstem Leben blitzähnlich vor uns.“ [Ebd., S. 326 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 217 f.)] – Zur „Belebung“ der Instrumente siehe den Exkurs in Kap. B.IV.2. d. Arb.

814 Hierzu läßt sich der Bogen zu Hoffmanns eigener Kirchenmusik sowie zu seiner ersten literarischen Veröffent-

## I. Zur Verbindung der Künste

ganz auf die menschlichen Stimmen zugeschnittenen Kompositionen von Leo, Durante, Hasse, Jomelli u. a. m.“ [Mahr, S. 344], sowie auch die italienische Vokalmusik des 18. Jahrhunderts ihm viel stärker zusagen als die „abgegurgelten“ Koloraturen der Oper seiner Zeit.<sup>815</sup> Dennoch sieht Hoffmann nicht in der Vokalmusik, sondern in der „emanzipierten“ Instrumentalmusik, namentlich im Werk des „Genies“ Beethoven, sein Ideal der „Besonnenheit“ realisiert.

## 2. Der „Geist“ in der Musik – eine höhere Wahrheit

### 2.1 „Der Kunst ist ihr Sinnliches nur vergeistigt, gebrochen.“<sup>816</sup>

„Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vakuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist.“ [Hanslick, S. 63]<sup>817</sup>

Indem die Hauptaufgabe der Kunst zunächst als die der sinnlichen Darstellung (Form) geistiger Ideen (Inhalt) angesehen wird anstelle einer rationalen Präsentation von „reiner Geistigkeit“ wie beispielsweise in der von Thibaut abgelehnten Verquickung der philosophischen Betrachtung der Künste, ergeben sich anhand des Vereinigungsgrades von Form und Inhalt bestimmte Qualitätsmerkmale, die zu Kategorisierungskriterien für die Kunstwissenschaft werden.<sup>818</sup> Diese graduelle „Vergeistigung“ des Inhalts seit Hegel, bei welcher der

---

lichung schlagen, dem bereits vollausgereiften *Ritter Gluck*: „Im Falle Palestrina kommt jedoch noch etwas hinzu: Hoffmanns Blick fällt auf eine technische Besonderheit dieses Stiles, auf die sich in der Vertikalen ergebende Häufung von reinen Dreiklängen. Hier fügt sich nun seine Musikanschauung bruchlos ein in die literarische Mythologie des ‚Ritter Gluck‘. Er fand das Symbol seines literarischen Paradieses, den Dreiklang, in der spätmittelalterlichen Musik wieder. Was ihm hier die Welt eines noch ungebrochenen Glaubens zu bezeichnen schien, steht ihm dort für die Sphäre der reinen Anschauung. Paradiesesvorstellung und verklärtes Mittelalter fallen im Dreiklangsymbol zusammen. In seinen geistlichen A-cappella-Chören versucht er, an Palestrina orientiert, den Abglanz dieser Epoche nachzuzeichnen. Doch die reinen Dreiklänge mißraten ihm allzuoft zu weichen Septimenakkorden.“ [Mahr, S. 343]

815 So erklärt auch Seedorf [S. 89] Hoffmanns Rekurs auf ältere Modelle in seiner Kirchenmusik, wie dem *Miserere* in b-moll, aus der Tradition seiner musikalischen Ausbildung heraus: „Bei der Interpretation von Hoffmanns Lobpreis auf die italienischen Meister des frühen 18. Jahrhunderts darf das musikalische Umfeld, das seinen Werdegang als Musiker prägt, nicht außer acht gelassen werden, da der Unterricht bei Johann Friedrich Reichardt in Berlin und die Musik von Carl Heinrich Graun und Johann Adolf Hasse, die ihrerseits in der italienischen Musik der ersten Jahrhunderthälfte verwurzelt und im Berliner Musikleben des späten 18. Jahrhunderts noch sehr präsent war, deutliche Spuren in der kompositorischen Physiognomie Hoffmanns hinterlassen haben.“

816 Adorno, Bd. 7: *Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit* (Kunst als Geistiges), S. 135 f.

817 Huber [S. 153] überträgt Hanslicks Begriff der „inneren Form“, welche nicht nur Ausdrucksform des Geistes, sondern „Geist“ selbst ist, auf die ästhetische Theorie moderner artistischer Texte, was noch in Kap. D.II.8. abgehandelt werden wird.

818 „Indem nun aber die Kunst die Aufgabe hat, die Idee für die unmittelbare Anschauung in sinnlicher Gestalt und nicht in Form des Denkens und der reinen Geistigkeit überhaupt darzustellen und dieses Darstellen seinen Wert und Würdigkeit in dem Entsprechen und der Einheit beider Seiten der Idee und ihrer Gestalt hat, so wird die Höhe und Vortrefflichkeit der Kunst in der ihrem Begriff gemäßen Realität von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit abhängen, zu welcher Idee und Gestalt ineinandergearbeitet erscheinen.

In diesem Punkte der höheren Wahrheit als der Geistigkeit, welche sich die dem Begriff des Geistes gemäße Gestaltung errungen hat, liegt der Einteilungsgrund für die Wissenschaft der Kunst. Denn der Geist, ehe er zum wahren Begriffe seines absoluten Wesens gelangt, hat einen in diesem Begriffe selbst begründeten Verlauf von Stufen durchzugehen, und diesem Verlaufe des Inhalts, den er sich gibt, entspricht ein unmittelbar damit zusammenhängender Verlauf von Gestaltungen der Kunst, in deren Form der Geist als künstlerischer sich das Bewußtsein von sich selber gibt.“ [Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik: *Einleitung in die Ästhetik*, IV. Einteilung. Bd. 1, S. 79 (Ausgabe von 1835, Bd. XII, S. 109 f.)]

## 2. Der „Geist“ in der Musik – eine höhere Wahrheit

künstlerische Geist sich in der formalen Gestaltung seiner selbst bewußt wird, bedeutet laut Adorno einerseits einen Fortschritt, unabhängig vom Verhältnis zwischen Wahrheit und Wirklichkeit,<sup>819</sup> und andererseits zugleich einen Rückschritt hinsichtlich der elementaren Bindung des Geistes an die Natur, den Gegenstand seiner eigentlichen Darstellung.<sup>820</sup>

Der Geist in der Kunst darf allerdings nicht mit dem ästhetischen Geist-Begriff Kants oder Schellings gleichgesetzt werden, da dem ersteren nach wie vor der abbildende Charakter, die Nachahmung der menschlichen Natur, anhängt.<sup>821</sup> So läuft auch Adornos Kritik an der Aufgabe des Mimesis-Prinzips bei Kant und auch Hegel, die den mimetischen Charakter von Musik von vornherein negieren, auf ein nach seiner Auffassung mißverstandenes Ursache-Wirkung-Prinzip hinaus, indem sich nicht die Kunst, sozusagen „Heimat der Nachahmung“ schlechthin, am Geist ausrichtet und damit zum „Abbild“ wird, sondern umgekehrt der Geist den Kunstwerken folgt und ihre Eigensprache zum Tragen bringt.<sup>822</sup>

Tadday [Das schöne Unendliche, S. 62] resümiert „Hegels These vom Ende der Kunst, seine Kritik der Romantik im allgemeinen und seine Anschauung der Musik im besonderen [...] im Zusammenhang seiner idealistischen Systemphilosophie“: „Folglich steht die Musik als romantische Kunst im systematischen Zusammenhang der Hegelschen Ästhetik am Ende des Anfangs der Geschichte des absoluten Geistes.“ [Ebd.]<sup>823</sup>

---

819 „Geist, Element des Lebens von Kunst, ist verbunden ihrem Wahrheitsgehalt, ohne damit zu koinzidieren. [...] Rücksichtsloser stets determiniert er die Kunstwerke und reißt alles bloß Sinnliche, Tatsächliche daran in seinen Bereich. Dadurch werden sie säkularer, feindlicher der Mythologie, der Illusion einer Wirklichkeit von Geist, auch der ihres eigenen. Damit zehren die radikal geistig vermittelten Kunstwerke an sich selber.“ [Adorno, Bd. 7: *Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit* (Kunst als Geistiges), S. 136]

820 „Das Moment des Geistes ist in keinem Kunstwerk ein Seiendes, in jedem ein Werdenendes, sich Bildendes. Damit fügt, wie Hegel erstmals gewährte, der Geist der Kunstwerke einem übergreifenden Prozeß von Vergeistigung sich ein, dem des Fortschritts von Bewußtsein. Kunst möchte gerade durch ihre fortschreitende Vergeistigung, durch Trennung von Natur, diese Trennung, an der sie leidet und die sie inspiriert, revozieren. Vergeistigung hat der Kunst abermals zugeführt, was seit der griechischen Antike als sinnlich nicht wohlgefallig oder abstoßend von der Kunstübung ausgeschlossen war; [...]“ [Ebd. (Dialektik von Vergeistigung), S. 141 f.]

821 „Jener Fortschritt jedoch wird teuer bezahlt; denn das geistige Moment der Kunst ist nicht, was der idealistischen Ästhetik Geist heißt; eher der festgebannte mimetische Impuls als Totalität. [...] Mit der Eliminierung des Abbildprinzips in Malerei und Plastik, des Floskelwesens in der Musik wurde fast unvermeidlich, daß die freigesetzten Elemente: Farben, Klänge, absolute Wortkonfigurationen auftraten, als ob sie bereits an sich etwas ausdrückten. Das aber ist illusionär: beredt werden sie einzig durch den Kontext, in dem sie vorkommen.“ [Ebd. (Zu Hegels Geist-Ästhetik), S. 139 f.]

822 „Seitdem ist alles sinnlich Wohlgefällige, darüber hinaus jeglicher stoffliche Reiz ins Vorkünstlerische hinabgestürzt. Vergeistigung, als ständige Ausbreitung des mimetischen Tabus über Kunst, das einheimische Reich von Mimesis, arbeitet an ihrer Selbstauflösung, aber auch als mimetische Kraft, wirksam in der Richtung der Gleichheit des Gebildes mit sich selbst, die das ihm Heterogene ausscheidet und dadurch seinen Bildcharakter verstärkt. Kunst wird nicht mit dem Geist infiltriert, er folgt ihren Gebilden dorthin, wohin sie wollen, entbindet ihre immanente Sprache.“ [Ebd. (Dialektik von Vergeistigung), S. 142]

823 Nach Abschluß der Materialaufnahme zu dieser Arbeit erschien 1999 die Studie von Tadday: Das schöne Unendliche zur Ästhetik, Kritik und Geschichte der romantischen Musikanschauung [eindeutiger formuliert im vorherigen Titel der Habilitationsschrift (mschr. 1998): *Die ästhetischen Grundlagen der „romantischen“ Musikanschauung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dargestellt am Beispiel Robert Schumanns*], welche die jüngsten Erkenntnisse zur Thematik „Musik und Romantik“, die im Rahmen dieser Arbeit lediglich am Rande gestreift werden kann, in neue Zusammenhänge bringt und den Schwerpunkt auf die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts legt, vorgeführt anhand der durch Leander Hotaki zusammengestellten Mottosammlung Robert Schumanns [siehe auch Anm. 732, S. 282 d. Arb.].

## I. Zur Verbindung der Künste

### 2.2 Musik als „die romantischste aller Künste“<sup>824</sup>

„Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, – fast möchte man sagen, allein *rein* romantisch.“ [Schriften zur Musik, S. 34]<sup>825</sup>

Hoffmanns wohl berühmtester Ausspruch charakterisiert die Musik in ihrer Zugehörigkeit zu einer stilistischen Kunstrichtung – der Romantik, deren Grundmerkmal das Musikalische an sich ist.<sup>826</sup> Bei Adorno wird Hoffmann merkwürdigerweise im Zusammenhang mit der Entstehung der romantischen Musikauffassung mit keiner Silbe erwähnt:

„Daß die sogenannte romantische Musik nur so unzulänglich unter die Kategorie des Romantischen sich subsumieren läßt, ist die immanente Rache dafür, daß alle romantische Ästhetik in entscheidenden Stücken am Modell der Musik gebildet ward. Aus der Musik einen Sektor des Romantischen triftig herauszugliedern, fällt so schwer, weil die Idee des Romantischen selber Musik insgesamt zum Vorbild sich wählte. An ihm gemessen hat alle Musik romantische Züge; von der romantischen Poetik her Bach nicht weniger als Beethoven; anders wäre Schumanns produktive Liebe zu Bach unbegreiflich. Nicht umsonst hat die Schopenhauersche Ästhetik des dritten Buchs der Welt als Wille und Vorstellung die Musik als höchste der Künste verherrlicht; nicht umsonst ist das Programm der Frühromantik, seit Tieck, der auf Wackenroder zurückging, musikhaf, Jean Paul ohne Musikideal undenkbar. Die romantische Konzeption des unmittelbaren, durch nichts Dinghaftes, Gegenständliches gehemmten Laut Werdens von Subjektivität war an der musikalischen Erfahrung der Generation um 1800 gewonnen; ihr verschwistert ist die des Transzendierenden, an keiner Einzelbestimmung starr Haftenden, Schwebenden; schließlich das Irrationalitätsideal selbst, das die Romantik dem achtzehnten Jahrhundert entgegenhielt.“ [Adorno, Bd. 16: *Klangfiguren: Klassik, Romantik, Neue Musik*, S. 134 f.]

Durch ihren abstrakten, quasi-architektonischen Charakter hält sie die Mittelstellung zwischen Sinnlichkeit und Geist, die Balance zwischen Form und Inhalt nach Hegel,<sup>827</sup> dem der klassische Stil<sup>828</sup> mit seiner „veräußerlichten Innerlichkeit“ (Form gleich Inhalt) gegenüber-

824 Schriften zur Musik, S. 34 (Rezension von Beethovens 5. Sinfonie)

825 In der in die *Kreiseriana* eingegangenen Fassung präzisiert Hoffmann die „andere Kunst“ als „Poesie“ und ergänzt die Schlußaussage mit „[...] allein echt romantisch, denn nur das Unendliche ist ihr Vorwurf.“ [Gesammelte Werke I (*Beethovens Instrumentalmusik*), S. 49]

826 Zur Charakterisierung der „romantischen“ Musik in Hoffmanns Rezension über Beethovens Fünfte vgl. Taday: Das schöne Unendliche, S. 71–74.

827 „In solcher Weise bildet die Musik, wie die Skulptur als das Zentrum zwischen Architektur und den Künsten der romantischen Subjektivität dasteht, den Mittelpunkt wiederum der romantischen Künste und macht den Durchgangspunkt zwischen der abstrakten räumlichen Sinnlichkeit der Malerei und der abstrakten Geistigkeit der Poesie. In sich selbst hat die Musik als Gegensatz der Empfindung und Innerlichkeit, gleich der Architektur, ein verständiges Verhältnis der Quantität sowie die Grundlage einer festen Gesetzmäßigkeit der Töne und deren Zusammenstellung zur Folge.“ [Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik: *Einleitung in die Ästhetik*, IV. Einteilung: 3. Das System der einzelnen Künste. Bd. 1, S. 93 (Ausgabe von 1835, Bd. XII, S. 129)]

828 Zur Problematik des Stilbegriffs, der sich gerade in der Abgrenzung jener Werke definiert, die sich mit der ihnen zugeordneten Stilategorie kritisch auseinandersetzen, vgl. Adorno, Bd. 7: *Allgemeines und Besonderes* (Zum Begriff des Stils), S. 305 und 307.

## 2. Der „Geist“ in der Musik – eine höhere Wahrheit

steht,<sup>829</sup> so daß „in der Musik als eigentlich romantischer Kunst die klassische Identität des Inneren und seines äußerlichen Daseins in der ähnlichen, wenn auch umgekehrten Weise wieder aufgelöst“ ist.<sup>830</sup> Adorno bemerkt hierzu die Unmöglichkeit einer Abgrenzung der Kategorie der Romantik von jener der Klassik, die im übrigen nicht bloß erstarrte Form ist, sondern über das kreative Individuum ebensoviel Subjektivität erfährt: „Das romantische Moment ist selber im strikten Sinn ein Apriori von Klassizität.“ [Adorno, Bd. 16: *Klangfiguren: Klassik, Romantik, Neue Musik*, S. 129 f.]<sup>831</sup> Gemäß einer solchen Definition ist das „Romantische in der Musik“ überhaupt kein Stilbegriff, viel eher ist es der Ausdruck einer bestimmten Geisteshaltung („Darf in der Musik etwas romantisch heißen, dann ist es die Sehnsucht danach.“ [ebd., S. 138]), die im musikalischen Medium nicht nur immanent vorhanden ist, sondern die Grundeigenschaften der Musik schlechthin umfaßt:<sup>832</sup> Klang ohne räumliche Fixierung, „Ungegenständlichkeit“, die ihren Sinngehalt erst aus der Verknüpfung von Nichtgegenwärtigem, Vergangenen und Kommendem erlangt.

„Fassen wir daher dies Verhältnis des Inhalts und der Form im Romantischen, wo es sich in seiner Eigentümlichkeit erhält, zu *einem* Worte zusammen, so können wir sagen, der Grundton des Romantischen, weil eben die immer vergrößerte Allgemeinheit und rastlos arbeitende Tiefe des Gemüts das Prinzip ausmacht, sei *musikalisch* und, mit bestimmtem Inhalte der Vorstellung, *lyrisch*.“<sup>833</sup>

Anhand von Hoffmanns Beethoven-Rezensionen läßt sich aber nun gerade beweisen, daß sich die Begriffe „klassisch“ und „romantisch“ sehr wohl auf ein und denselben Komponisten oder gar auf eine bestimmte Komposition gleichzeitig anwenden lassen. Laut Eggebrecht sind die Hauptkennzeichen des an Beethoven exemplifizierten „Klassischen“ im „Rang der Einmaligkeit“, im „Moment des Originären“, „in der vollkommenen Einigung von Gehalt („das spezifisch ‚Menschliche‘“) und Gestalt, ‚Inhalt‘ und ‚Form‘“ sowie in der „Fähigkeit des begriffslosen Bedeutens des konkret Menschlichen und der Dynamisierung dieses Gehalts zum heroischen Ausdruck des Leidens und Überwindens“ zu suchen, die den „Stilbegriff“ zum „Epochenbegriff“ werden lassen [Eggebrecht: Beethoven, S. 46–52]. Diese „zeitgenössische

829 „Das klassische Ideal dagegen entspricht der Darstellung des Absoluten als solchen in seiner selbständig in sich beruhenden äußeren Realität, während die romantische Kunstform die Subjektivität des Gemüts und der Empfindung in deren Unendlichkeit und endlichen Partikularität zum Inhalte wie zur Form hat.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, Einleitung: 2. Einteilung. Bd. 2, S. 17 (Ausgabe von 1835, Bd. XIII, S. 256)]

830 Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 1. Allgemeiner Charakter der Musik, a. Vergleich mit den bildenden Künsten und der Poesie. Bd. 2, S. 264 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 131)

831 Tadday [Das schöne Unendliche, S. 65 f.] versteht dagegen in Hegels Ästhetik „das ‚Klassische‘ und ‚Romantische‘ nicht als Antinomien“: „Hegel bestimmt den Unterschied des ‚Klassischen‘ und ‚Romantischen‘ geschichtsphilosophisch als graduellen Fortschritt des absoluten Geistes auf dem Wege seiner Selbstverwirklichung. Dieser Weg beginnt in der Kunst, führt durch die Religion und endet in der Philosophie. Auf dem Weg durch die Kunst nimmt der Geist in seiner sinnlichen Erscheinung nacheinander drei Formen an, eine symbolische, eine klassische und eine romantische. In diesen Kunstformen zieht sich der absolute Geist vom Äußerlichen immer mehr ins Innerliche zurück.“ [Ebd.]

832 „Ist jedoch für die Stilidee der Romantik zentral eine Musikalisation aller Kunst, dann läßt die Vorstellung romantischer Musik gegenüber anderer kaum als Stilklasse sich durchhalten. Die romantische Musik – obwohl selbst von der romantischen Gesamtbewegung wiederum tangiert – und die spezifische Idee Romantik sind insofern disparat, als jener Charakteristiken eignen, in denen das musikalische Material überhaupt vorweg mit Romantik übereinkommt.“ [Adorno, Bd. 16: *Klangfiguren: Klassik, Romantik, Neue Musik*, S. 135]

833 Hegel, Teil 2: *Entwicklung des Ideals zu den besonderen Formen des Kunstschönen*, 3. Abschnitt: *Die romantische Kunstform*, Einleitung: Vom Romantischen überhaupt, 4. Einteilung. Bd. 1, S. 508 (Ausgabe von 1835, Bd. XIII, S. 133)

## I. Zur Verbindung der Künste

romantische Konzeption der klassischen Musik“ findet sich nun bei Hoffmann in der Aufhebung der Antithese durch die Verquickung der beiden „Aspekte“ des Klassischen und des Romantischen; „romantisch“ ist dabei „die Fähigkeit der klassischen Musik, in der instrumentalmusikalischen Begriffslosigkeit das ‚Menschliche‘ zum Gehalt zu haben und sub specie von Leiden und Überwinden zum Menschheitlichen zu steigern“ [ebd., S. 52–55].

Dahlhaus [Musikästhetik, S. 178 f.] erweitert die Bedeutung von Hoffmanns Begriff des „Klassischen“ um den Faktor des „Vollendete[n], Paradigmatische[n], und zwar unabhängig von der Epoche, aus der es stammt, und dem Stil, den es repräsentiert“. Hoffmanns unifizierende Beschreibung von Beethovens Status als „Klassiker“, welcher im „romantischen“ Ausdruckscharakter seiner Musik begründet liegt,<sup>834</sup> scheint dabei der „geschichtsphilosophisch-ästhetische[n] Entgegensetzung des Klassisch-Antiken und des Romantisch-Modernen, durch August Wilhelm Schlegel und Jean Paul zum Topos“ gewordenen Auffassung zuwiderzulaufen. Dennoch greift Hoffmann mit seiner Ablehnung des „Plastischen“ in der Musik („Programmusik und Tonmalerei“) diese Antithese auf, um sie „mit der Wackenroderschen Einsicht in die tiefgreifende Bedeutung des musikgeschichtlichen Vorgangs, den man als ‚Emanzipation der Instrumentalmusik‘ bezeichnen kann“,<sup>835</sup> zu verknüpfen, was um 1800 einen entschiedenen „Bruch mit der antiken Tradition des Musikbegriffs“ bedeuten mußte und letztendlich zum Aufbau einer ganzen Reihe von antithetischen Begriffspaaren führt:

„Das Romantische, wie Hoffmann es versteht, ist demnach das Christlich-Moderne gegenüber dem Heidnisch-Antiken, das Musikalische gegenüber dem Plastisch-Darstellenden, das Unnachahmliche gegenüber dem Vorbildlichen, die Instrumentalmusik als ‚reine‘ Musik gegenüber der Vokalmusik als ‚bedingter Kunst‘, das ‚Übermenschliche‘ und ‚Wunderbare‘ gegenüber dem Natürlichen und Irdisch-Greifbaren, die Metaphysik (deren extreme Konsequenzen dann Schopenhauer zog) gegenüber dem Realismus der Affektdarstellung.“ [Ebd., S. 180 f.]<sup>836</sup>

### 2.3 Dialektik von Form und Inhalt

Besteht nach Hegel die Aufgabe der Musik – insbesondere der „romantischen“ – gemäß der „subjektiven Innerlichkeit“ in der Umsetzung von Inhalt in die „Form der Empfindung“,<sup>837</sup> bleibt dem Komponisten immer noch die Wahl der Konzentration auf die Form oder den Inhalt, ob er also größeres Gewicht auf den Ausdruck eines geistigen Gehaltes unter Aufbrechung der formalen Standards legt oder aber den Schwerpunkt auf die formale Ausgestaltung und somit eine implizite Aussage seiner Ideen verlagert. Im gewissermaßen idealischen Fall des

834 „Das ‚romantische‘ Wesen eines Werkes und dessen ‚klassische‘ Geltung sind miteinander verträglich, weil sie nicht aufeinander bezogen sind.“ [Dahlhaus: Musikästhetik, S. 179]

835 „‚Rein‘ musikalisch, dem Plastisch-Darstellenden ferngerückt, ist nach Hoffmann nicht die Vokal-, sondern erst die Instrumentalmusik.“ [Ebd.]

836 Laut Watts [S. 17] fließen die antagonistischen Prinzipien von Wackenroders Verbindung der Kunst mit Religion und Schopenhauers philosophischer Metaphysik in Hoffmanns Theorie zusammen. Jochen Schmidt [Genie-Gedanke, S. 7] sieht darin auch Kreislers Sehnsucht, „dieses Absolute als reinsten musikalisch-‚poetischen‘ Zustand zu erreichen. Letztlich transzendiert er die real hörbare Musik zu innerer Musik. Es ist nur konsequent, daß die Musik, die er allein als wahren Ausdruck des Innern und der in diesem Innern lebenden romantischen Unendlichkeit gelten läßt, religiöse Musik ist. In typisch romantischer Weise verschmilzt die Kunst mit der Religion.“

837 Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 1. Allgemeiner Charakter der Musik, b. Musikalische Auffassung des Inhalts. Bd. 2, S. 272 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 142 f.)

## 2. Der „Geist“ in der Musik – eine höhere Wahrheit

„genialen Wurfs“ findet eine Verbindung beider Kategorien in wechselseitiger Durchdringung statt; die Rolle des Komponisten wandelt sich von der graduellen Optionsgewalt auf die tiefere Ebene der Synthese zur Überwindung eines dialektischen Verhältnisses.<sup>838</sup>

Nun sind aber gleichfalls verschiedene Stufen dieses dialektischen Verhältnisses denkbar:

- a) die Formung eines musikalischen Inhalts, die der „subjektiven Innerlichkeit“ unabhängig von außermusikalischen Gegebenheiten entspricht,<sup>839</sup>
- b) die Ausgestaltung eines bestimmten Inhalts über die Anordnung der Themen, die durch die Bewußtwerdung der Verinnerlichung über den Ausdruck des Inhalts hinausgeht,<sup>840</sup>
- c) die Ausnutzung des Formbereichs der Töne als Möglichkeit einer freieren künstlerischen Handhabung des subjektiven Inhalts im Vergleich mit den „objektiveren“ anderen Künsten;<sup>841</sup>
- d) die unabhängige Form der Musik verbindet sich auf gleichberechtigter Stufe mit dem Inhalt anderer Künste, ohne diesen zu überlagern;<sup>842</sup>

---

838 Ebd., 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt, b. Die selbständige Musik. Bd. 2, S. 322 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 212f.)

839 „Der Musiker dagegen abstrahiert zwar auch nicht von allem und jedem Inhalt, sondern findet denselben in einem Text, den er in Musik setzt, oder kleidet sich unabhängiger schon irgendeine Stimmung in die Form eines musikalischen Themas, das er dann weiter ausgestaltet; die eigentliche Region seiner Kompositionen aber bleibt die formellere Innerlichkeit, das reine Tönen, und sein Vertiefen in den Inhalt wird statt eines Bildes nach außen vielmehr ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Inneren, ein Ergehen seiner in ihm selbst und in manchen Gebieten der Musik sogar eine Vergewisserung, daß er als Künstler frei von dem Inhalte ist.“ [Ebd., 2. Kapitel: Die Musik, 1. Allgemeiner Charakter der Musik, a. Vergleich mit den bildenden Künsten und der Poesie. Bd. 2, S. 266 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 133f.)]

840 „Doch läßt sich freilich nicht leugnen, daß auch in einem musikalischen Werke durch die Art und Weise, wie ein Thema sich weiterleitet, ein anderes hinzukommt und beide nun in ihrem Wechsel oder in ihrer Verschlingung sich fortreiben, verändern, hier unterzugehen, dort wieder aufzutauchen, jetzt besiegt scheinen, dann wieder siegend eintreten, sich ein Inhalt in seinen bestimmteren Beziehungen, Gegensätzen, Konflikten, Übergängen, Verwicklungen und Lösungen explizieren kann. Aber auch in diesem Falle wird durch solche Durcharbeitung die Einheit nicht wie in der Skulptur und Malerei vertiefter und konzentrierter, sondern ist eher eine Ausweitung, Verbreitung, ein Auseinandergehen, eine Entfernung und Zurückführung, für welche der Inhalt, der sich auszusprechen hat, wohl der allgemeinere Mittelpunkt bleibt, doch das Ganze nicht so fest zusammenhält, als dies in den Gestalten der bildenden Kunst, besonders wo sie sich auf den menschlichen Organismus beschränkt, möglich ist.

(γγ.) Nach dieser Seite hin liegt die Musik, im Unterschiede der übrigen Künste, dem Elemente jener formellen Freiheit des Inneren zu nahe, als daß sie sich nicht mehr oder weniger über das Vorhandene, den Inhalt, hinaus wenden könnte. Die Erinnerung an das angenommene Thema ist gleichsam eine Er-Innerung des Künstlers, d. h. ein Innwerden, daß *Er* der Künstler ist und sich willkürlich zu ergehen und hin- und herzutreiben vermag.“ [Ebd., S. 267 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 135f.)]

841 „Der Umkreis ihrer Gesetzmäßigkeit [der Musik] und Notwendigkeit von Formen fällt vornehmlich in das [sic!] Bereich der Töne selbst, welche in einen so engen Zusammenhang mit der Bestimmtheit des Inhalts, der sich in sie hineinlegt, nicht eingehen und in Rücksicht auf ihre Anwendung außerdem für die subjektive Freiheit der Ausführung meist einen weiten Spielraum übriglassen. Dies ist der Haupt Gesichtspunkt, nach welchem man die Musik den objektiver gestaltenden Künsten gegenüberstellen kann.“ [Ebd., S. 268 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 136f.)]

842 „(γγ.) *Drittens* aber bleibt die Musik nicht in dieser Selbständigkeit gegen die Dichtkunst und den geistigen Gehalt des Bewußtseins stehen, sondern verschwimmt sich mit einem durch die Poesie schon fertig ausgebildeten und als Verlauf von Empfindungen, Betrachtungen, Begebnissen und Handlungen klar ausgesprochenen Inhalt. [...] Überhaupt ist innerhalb dieser Verbindung von Musik und Poesie das Übergewicht der einen Kunst nachteilig für die andere.“ [Ebd., S. 270 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 140)]

## I. Zur Verbindung der Künste

- e) die bestimmten Inhalte im Geiste (sowie die Empfindungen) finden ihren Ausdruck in Form von Tonverhältnissen.<sup>843</sup>

Allerdings verweist Zofia Lissa [Hegel, S. 114] auf den engen, auf die Musik Mozarts und Haydns beschränkten Betrachtungshintergrund in Hegels Ausführungen:

„Hegels musikalische Vorstellungen sind natürlich mit seiner eigenen Zeit verbunden: wenn er von Musik spricht, hat er immer nur thematische Formen der Klassiker im Sinn. Das Kriterium der Integralität der Form ist für ihn daher die Art der Umgestaltung und Verarbeitung des musikalischen Themas. Dank dem ordnenden Geist des Hörers wird der Ablauf zur Form. Die Ganzheit der musikalischen Form besteht für ihn nicht darin, daß sie irgendwelchen Designaten entspricht, wie in anderen Kunstarten, sondern sie fließt aus der Einheit, die die Wiederholung oder Permutation des Themas abgibt oder die aus der Verbindung mehrerer Themen entsteht. Das Werk wird zu einer integralen Ganzheit erst dann, wenn das Bewußtsein des Hörers diese Beziehungen erfaßt. Also resultiert die Einheit des Musikwerkes als Form aus der Vorstellung des Hörers, die vergleicht, zusammenstellt, differenziert und ordnet, Unterschiede und Ähnlichkeiten, Wandlungen und Gegensätze feststellt.“

Auf die zentrale Rolle des Hörers, die insbesondere die Aufgaben des Rezipienten von E. T. A. Hoffmanns musikalischem wie literarischem Werk fundamental umreißt, wird noch in Kap. D.II.3. ausführlich eingegangen.

## 2.4 Die Annäherung der Künste

„Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert [recte!], wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?“ [Schlegel, S. 140 (*Athenäums*-Fragment)]

843 „Die Musik muß im Gegenteil die Empfindungen in bestimmte Tonverhältnisse bringen und den Naturausdruck seiner Wildheit, seinem rohen Ergehen entnehmen und ihn mäßigen.

(γ.) So machen die Interjektionen wohl den Ausgangspunkt der Musik, doch sie selbst ist erst Kunst als die kadenzierete Interjektion und hat sich in dieser Rücksicht ihr sinnliches Material in höherem Grade als die Malerei und Poesie künstlerisch zuzubereiten, ehe dasselbe befähigt wird, in kunstgemäßer Weise den Inhalt des Geistes auszudrücken. [. . .] Diesen Gegensätzen und Einigungen sowie der Verschiedenheit ihrer Bewegungen und Übergänge, ihres Eintretens, Fortschreitens, Kämpfens, Sichauflösens und Verschwindens entspricht in näherer oder entfernterer Beziehung die innere Natur sowohl dieses oder jenes Inhalts als auch der Empfindungen, in deren Form sich Herz und Gemüt solch eines Inhalts bemächtigen, so daß nun dergleichen Tonverhältnisse in dieser Gemäßheit aufgefaßt und gestaltet den beseelten Ausdruck dessen geben, was als bestimmter Inhalt im Geist vorhanden ist.“ [Ebd., S. 273 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 144)]

## 2. Der „Geist“ in der Musik – eine höhere Wahrheit

Die schon von Schiller konstatierte Annäherung der Kunstformen bedeutet keine Vermischung der Stile, sondern den Übergang in eine immer ähnlichere Wahl der Ausdrucksformen, so daß trotz der jeder Kunst eigenen spezifischen Mittel ihnen ein „allgemeiner Charakter“ innewohnt.<sup>844</sup> Dabei stellt Adorno heraus, daß die ordnende Funktion der ihnen gemeinsame künstlerische „Geist“ übernimmt, allerdings zum Nachteil des ursprünglichen Ausgangspunkt der „Natur“, deren vermeintliches „Chaos“ völlig untergeordnet wird [Adorno, Bd. 7: *Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit* (Vergeistigung und Chaotisches), S. 144]. Die Entwicklung hin zum Ausdruck „gemeinsame[r] Erfahrungen des gesellschaftlichen Subjekts“ beinhaltet aber gleichzeitig eine Mißdeutung der realen ästhetischen Funktionen der einzelnen Künste innerhalb ihrer (nicht unbedingt deckungsgleichen) Wirkungskreise, so daß die Subsumierung unter den Geist-Begriff eine „Einheit der Ästhetik der Künste“ wiederum nur vortäuscht [Adorno, Bd. 16: *Klangfiguren: Klassik, Romantik, Neue Musik*, S. 128]. Findet nun über die geistige Planung, die ordnende *ratio*, auch noch eine Annäherung der künstlerischen Mittel statt [ebd., S. 127], so kann dennoch die Begrifflichkeit verschiedener Stil Kategorien nicht ohne weiteres vermengt werden [ebd., S. 136].

Hier setzt Adornos Kritik an Kant und Hegel an, was deren Negierung eines geistigen Gehaltes der Musik betrifft:<sup>845</sup> Musik bewahrt sich stets ihre besondere Ausdrucksform sowie ihren bestimmten „Inhalt“, der nicht zu stark durch das (musikspezifisch) Geistige subjektiviert verstanden werden darf,<sup>846</sup> da das Objektive durch das Subjektive mitvermittelt wird. Hegels Inhaltsbegriff ist insofern irreführend, als er von diesem als etwas von der Form Lösbares ausgeht, während es auf die Wechselwirkung der beiden Faktoren ankommt, die sowohl zu trennen sind als auch gleichzeitig verbunden werden müssen.<sup>847</sup> Die „kunstübergreifenden“

844 „[...] es ist eine notwendige und natürliche Folge ihrer Vollendung [der drei Kunstgattungen], daß, ohne Verrückung ihrer objektiven Grenzen, die verschiedenen Künste *in ihrer Wirkung auf das Gemüt* einander immer ähnlicher werden. Die Musik in ihrer höchsten Veredlung muß Gestalt werden und mit der ruhigen Macht der Antike auf uns wirken; die bildende Kunst in ihrer höchsten Vollendung muß Musik werden und uns durch unmittelbare sinnliche Gegenwart rühren; die Poesie in ihrer vollkommensten Ausbildung muß uns, wie die Tonkunst, mächtig fassen, zugleich aber, wie die Plastik, mit ruhiger Klarheit umgeben. Darin zeigt sich der vollkommene Stil in jeglicher Kunst, daß er die spezifischen Schranken derselben zu entfernen weiß, ohne doch ihre spezifischen Vorzüge mit aufzuheben, und durch eine weise Benutzung ihrer Eigentümlichkeit ihr einen mehr allgemeinen Charakter erteilt.“ [Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*: 22. Brief (1794/5), S. 639]

845 „Diese gegenstandslose Innerlichkeit in betreff auf den Inhalt wie auf die Ausdrucksweise macht das *Formelle* der Musik aus. Sie hat zwar auch einen Inhalt, doch weder in dem Sinne der bildenden Künste noch der Poesie; denn was ihr abgeht, ist eben das objektive Sichausgestalten, sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinungen oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik. Bd. 2, S. 262 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 129)]

846 „Ästhetik heute müßte über der Kontroverse zwischen Kant und Hegel sein, ohne sie durch Synthese zu glätten. Kants Begriff eines der Form nach Wohlgefälligen ist rückständig gegenüber der ästhetischen Erfahrung und nicht wiederherstellbar. Hegels Lehre vom Inhalt ist zu krud. Musik hat sehr wohl bestimmten Inhalt, das was in ihr sich zuträgt, und spottet doch der Inhaltlichkeit, wie sie Hegel visierte. Sein Subjektivismus ist so total, sein Geist so sehr alles, daß dessen Unterscheidung von seinem Anderen, und damit die Bestimmung jenes Anderen, bei ihm in der Ästhetik nicht zur Geltung kommt. Weil ihm alles sich als Subjekt erweist, verkümmert dessen Spezifisches, der Geist als Moment der Kunstwerke, und beugt sich dem Stoffmoment diesseits der Dialektik.“ [Adorno, Bd. 7: *Frühe Einleitung* (Form- und Inhaltsästhetik II; Normen und Parolen), S. 528]

847 „Form ist in sich durch den Inhalt vermittelt, nicht derart, als ob sie einem ihr bloß Heterogenen widerfährt, und Inhalt durch Form; beides bleibt noch in seiner Vermittlung zu distinguieren, aber der immanente Inhalt der Kunstwerke, ihr Material und seine Bewegung, ist grundverschieden von Inhalt als Ablösbares, der Fabel eines Stückes oder dem Sujet eines Gemäldes, wie Hegel sie in aller Unschuld dem Inhalt gleichsetzt. Er wie Kant denken hinter den ästhetischen Phänomenen her; dieser hinter dessen Tiefe und Fülle, jener hinter dem spezifisch Ästhetischen daran. [Ebd., S. 529]

## I. Zur Verbindung der Künste

Merkmale bleiben demnach doch in der Hauptsache auf die Erscheinung der Form weitestgehend beschränkt, welche durch den Inhalt bestimmt wird.<sup>848</sup>

Damit neigt sich die ästhetische Betrachtung aber wieder von der Frage nach dem „Inhalt“ von Kunst zu ihrer formalen Seite zurück und geht vom Subjekt zum Objekt über, dessen Begriff durch all diese Zwischenschritte das Konkrete des „Klassischen“ verliert und damit für eine sinngemäße Übertragung in die anderen Künste gefügiger wird.<sup>849</sup> In dieser Hinsicht kann sogar noch Schillers Überordnung der Form über den Inhalt gelten:

„In einem wahrhaft schönen Kunstwerk soll der Inhalt nichts, die Form aber alles tun; denn durch die Form allein wird auf das Ganze des Menschen, durch den Inhalt hingegen nur auf einzelne Kräfte gewirkt. Der Inhalt, wie erhaben und weitumfassend er auch sei, wirkt also jederzeit einschränkend auf den Geist, und nur von der Form ist wahre ästhetische Freiheit zu erwarten. Darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt; [...]“ [Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*: 22. Brief (1794/5), S. 639]

## 3. Der Weg vom Subjekt zum Objekt: der Aspekt der Form

### 3.1 Objektivierung des Geistes

Wie wir bei der Annäherung der Künste in ihren Gehalten und Mitteln feststellen konnten, nimmt die Musik trotz allem eine Sonderrolle ein. Durch die subjektive Innerlichkeit sowohl des produzierenden als auch des reproduzierenden Künstlers in der Musik, welcher die Form der Empfindung entspricht, ergeben sich mehrere Möglichkeiten der „Objektivierung des Geistes“. Die eine besteht nach Hegel in der schon angesprochenen größeren „Freiheit“ des Komponisten seinen Künstlerkollegen gegenüber,<sup>850</sup> indem einerseits die Objektivität musikalischer Kunstwerke sehr viel inkonkreter ist als beispielsweise in der Poesie, andererseits die

848 „In der Dialektik von Form und Inhalt neigt, wider Hegel, die Schale auch darum sich auf die Seite der Form, weil der Inhalt, dessen Rettung seine Ästhetik nicht zum letzten sich angelegen sein läßt, unterdessen zum Abguß jener Verdinglichung verkam, gegen die der Hegelschen Lehre zufolge Kunst Einspruch erhebt, zur positivistischen Gegebenheit. Je tiefer der bis zu seiner Unkenntlichkeit erfahrene Inhalt in Formkategorien sich umsetzt, desto weniger sind die unsublimierten Stoffe dem Gehalt der Kunstwerke mehr kommensurabel. Alles im Kunstwerk Erscheinende ist virtuell Inhalt so gut wie Form, während diese doch das bleibt, wodurch das Erscheinende sich bestimmt, und Inhalt das sich Bestimmende.“ [Adorno, Bd. 7: *Stimmigkeit und Sinn* (Form und Inhalt), S. 218]

849 „Was hinüber zu retten wäre von dem, was dem Sprachgebrauch für musikalische Klassik gilt, ist nicht der vorklassische Habitus mit seiner scheinhaft architektonischen Symmetrie und Ornamentik. [...] Unverloren aber ist das Postulat einer durchs Subjekt selbst hindurchgehenden, durch es vermittelten und es wiederum in sich empfangenden Objektivität, dem der Wiener Klassizismus zu genügen hoffte.“ [Adorno, Bd. 16: *Klangfiguren: Klassik, Romantik, Neue Musik*, S. 141]

850 „Denn obschon auch diese Kompositionsweise ihre bestimmten Regeln und Formen hat, denen sich die bloße Laune zu unterwerfen genötigt wird, so betreffen dergleichen Gesetze doch nur die allgemeineren Seiten, und für das Nähere ist ein unendlicher Kreis offen, in welchem die Subjektivität, wenn sie sich nur innerhalb der Grenzen hält, die in der Natur der Tonverhältnisse selbst liegen, im übrigen nach Belieben schalten und walten mag.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 3. Verhältnis der musikalischen Ausdrucksmittel zu deren Inhalt, b. Die selbständige Musik. Bd. 2, S. 323 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 213)]

### 3. Der Weg vom Subjekt zum Objekt: der Aspekt der Form

Subjektivität quasi unbegrenzt ist und sich erst durch die Objektivierung im Artefakt ergibt.<sup>851</sup> Dabei sind aber weder die objektive Erscheinung eines Kunstwerks noch die dahinterstehende symbolische Idee identisch mit dem „Geist“, so daß er sich als Begriff in der Kunst nur ex negativo definieren läßt:

„Der Geist der Kunstwerke ist, ohne alle Rücksicht auf eine Philosophie des objektiven oder subjektiven Geistes, objektiv, ihr eigener Gehalt, und er entscheidet über sie: Geist der Sache selbst, der durch die Erscheinung erscheint. Seine Objektivität hat ihr Maß an der Gewalt, mit der er die Erscheinung infiltriert. Wie wenig er dem Geist der Hervorbringenden, höchstensfalls einem Moment in ihm, gleichkommt, läßt daran sich einsehen, daß er durch das Artefakt, seine Probleme, sein Material evoziert wird. Nicht einmal die Erscheinung des Kunstwerks als ganze ist dessen Geist und am letzten die von ihm angeblich verkörperte oder symbolisierte Idee; er ist nicht in unmittelbarer Identität mit seiner Erscheinung dingfest zu machen.“ [Adorno, Bd. 7: *Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit* (Kunst als Geistiges), S. 135]

Hiermit eng verbunden ist jedoch auch eine Loslösung des Geniebegriffs vom kreativen Subjekt an sich, welches in der Forschung über Generierung von Kunst und Kunstwerken bereits zu vielen Mißverständnissen geführt hat (vgl. Adornos Kritik), indem ein Verlegenheitsbegriff für einen erzwungenen Kausal- und Sinnzusammenhang gewählt wurde.<sup>852</sup> Ursprünglich bezeichnete er Ende des 18. Jahrhunderts eher eine allgemeine Haltung oder „Gesinnung“, die dann erst in der Romantik als „Gnade“ der subjektiven Freiheit für „Auserwählte“ reserviert wurde, was mit entsprechenden Opfern für dieselben verbunden war. Genau betrachtet handelt es sich um eine „schicksalhafte Konstellation“, in der das Subjekt auf eine bestimmte Faktizität trifft und nicht auf etwas „noch nie Dagewesenes“ (wie unter anderen z. B. Wackenroder Schöpfungsakte darzustellen pflegt); es entstehen neue Zusammenhänge zwischen

851 „(ββ.) Was nun aber die Poesie an äußerer Objektivität verliert, indem sie ihr sinnliches Element, soweit es nur irgend der Kunst vergönnt werden darf, zu beseitigen weiß, das gewinnt sie an innerer Objektivität der Anschauungen und Vorstellungen, welche die poetische Sprache vor das geistige Bewußtsein hinstellt. Denn diese Anschauungen, Empfindungen, Gedanken hat die Phantasie zu einer in sich selbst fertigen Welt von Begebenheiten, Handlungen, Gemütsstimmungen und Ausbrüchen der Leidenschaft zu gestalten und bildet in dieser Weise Werke aus, in welchen die ganze Wirklichkeit sowohl der äußeren Erscheinung als dem inneren Gehalt nach für unsere geistige Empfindung Anschauung und Vorstellung wird. Dieser Art der Objektivität muß die Musik, insofern sie sich in ihrem eigenen Felde selbständig halten will, entsagen. Das Tonreich nämlich hat, wie ich bereits angab, wohl ein Verhältnis zum Gemüt und ein Zusammenstimmen mit den geistigen Bewegungen desselben; weiter aber als zu einem immer unbestimmteren Sympathisieren kommt es nicht, obschon nach dieser Seite hin ein musikalisches Werk, wenn es aus dem Gemüte selbst entsprungen und von reicher Seele und Empfindung durchzogen ist, ebenso reichhaltig wieder zurückwirken kann.“ [Ebd., 2. Kapitel: Die Musik, 1. Allgemeiner Charakter der Musik, a. Vergleich mit den bildenden Künsten und der Poesie. Bd. 2, S. 269 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 138 f.)] – Vgl. dazu auch bei Adorno: „Subjektivität, notwendige Bedingung des Kunstwerks, ist aber nicht als solche die ästhetische Qualität. Sie wird es erst durch Objektivierung; insofern ist Subjektivität im Kunstwerk sich selbst entäußert und verborgen.“ [Adorno, Bd. 7: *Subjekt-Objekt* („Genie“), S. 253]

852 „Will man den Geniebegriff nicht einfach als romantischen Überrest abschaffen, so ist er auf seine geschichtsphilosophische Objektivität zu bringen. Die Divergenz von Subjekt und Individuum, präformiert im Kantischen Antipsychologismus, aktenkundig bei Fichte, affiziert auch die Kunst. Der Charakter des Authentischen, Verpflichtenden und die Freiheit des emanzipierten Einzelnen entfernen sich von einander. Der Geniebegriff ist ein Versuch, beides durch einen Zauberschlag zusammenzubringen, dem Einzelnen im Sondergebiet Kunst unmittelbar das Vermögen zum übergreifend Authentischen zu attestieren.“ [Adorno, Bd. 7: *Subjekt-Objekt* („Genie“), S. 254]

## I. Zur Verbindung der Künste

historisch bereits Vorhandenem.<sup>853</sup> Zentral ist dabei die Gegenstandswendung von Kunstwerken durch einen Reifungsprozeß, nicht ein Entstehungsmoment aus innerem Antrieb ohne äußere Anregung, also quasi ein Griff „aus heiterem Himmel“ [Adorno, Bd. 7: *Subjekt-Objekt* („Genie“), S. 255].<sup>854</sup> Die Neudefinition der Entstehung von Kunstwerken muß demnach adäquater über die Frage nach der Originalität des Genies (unter Berücksichtigung der epochalen Angemessenheit)<sup>855</sup> in Verbindung mit einer Dialektik von Subjekt und Objekt erfolgen, bei welcher Geist, künstlerisches Material und Kunstbegriff in Wechselwirkung treten.<sup>856</sup>

Bedeutsam ist hierbei auch das zum „Talent“ differenzierende Zugeständnis an das „Genie“, herkömmliche Traditionen durch die Erweiterung der vorgegebenen Formen nicht nur durchbrechen zu dürfen, ja sogar zugunsten eines Fortschritts überwinden zu müssen, sondern völlig frei verfügen zu können, ganz im Sinne der Romantiker wie eines Robert Schumanns:

„Das Talent arbeitet, das Genie schafft. (Fl.[orestan])“ [Schumann: Simon I, S. 38]<sup>857</sup>

### 3.2 „Zurück zur Struktur“

Zum angemessenen Vergleich zwischen Werken verschiedener Kunstgattungen ist es vor allem nötig, gewisse analytische, zuweilen analog eingesetzte Begriffe zu klären, vorab den der „Struktur“. Ursprünglich eine Metapher aus der Architektur, wurde der Strukturbegriff in der

853 „Genial heißt soviel wie eine Konstellation treffen, subjektiv ein Objektives, der Augenblick, da die Methexis des Kunstwerks an der Sprache die Konvention als zufällig unter sich läßt. Signikatur des Genialen in der Kunst ist, daß das Neue kraft seiner Neuheit scheint, als wäre es immer schon dagewesen; in der Romantik wurde das notiert. Die Leistung der Phantasie ist weniger die creatio ex nihilo, an welche die kunstfremde Kunstreligion glaubt, als die Imagination authentischer Lösungen inmitten des gleichsam prä-existenten Zusammenhangs der Werke.“ [Ebd., S. 256]

854 Zur „absurde[n] Idee von einem gleichsam aus dem Nichts schöpfenden Schöpferum“ seit der Romantik vgl. Albert Wellek: *Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft.* Frankfurt/Main 1963, S. 166.

855 „Originalität, das spezifische Wesen des bestimmten Werkes, steht nicht willkürlich der Logizität der Werke, die ein Allgemeines impliziert, entgegen. Vielfach bewährt sie sich in einer konsequenzlogischen Durchbildung, deren mittlere Talente nicht fähig sind. Gleichwohl wird älteren, gar archaischen Werken gegenüber die Frage nach ihrer Originalität sinnlos, weil doch wohl der Zwang des Kollektivbewußtseins, in dem Herrschaft sich verschanzte, so groß war, daß Originalität, die etwas wie emanzipiertes Subjekt voraussetzt, anachronistisch wäre.“ [Adorno, Bd. 7: *Subjekt-Objekt* (Originalität), S. 257] – Im Zusammenhang mit der Definition des „musikalischen Humors“, welcher immer nur für ein bestimmtes Werk in einer bestimmten Zeit beschrieben werden kann, erörtert Appel [Schumanns Humoreske, S. 206 f.] ebenfalls die Bedeutung des Originalitätsprinzips: „Gestaltet sich der Humor jeweils als Reflex auf ein spezielles geschichtliches Normengefüge, so bedeutet dies, daß sein Gestaltungsprinzip – will man es überhaupt generalisieren – als Innovationszwang umschrieben werden kann. Diese Hypertrophie des Originellen, welche durch den romantischen Geniekult inauguriert wurde, der seinen Anfang bereits im 18. Jahrhundert nimmt, führt zu einer Beschleunigung der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung“ [ebd.], welche wiederum das Humoristische neutralisiert.

856 „Während diese Subsumtion die reale Tendenz zur Integration des Geistes widerspiegelt, bleibt sie beschränkt auf das Subjekt, das diese Tendenz motiviert und setzt. Vergessen wird, daß Kunst stets ein dialektisches Verhältnis jenes Subjekts zu dem ihm Gegenüberliegenden, seinem Material, impliziert. Ihre Objektivität steigt erst aus diesem vielfach vermittelten Verhältnis auf. Die künstlerischen Materialien präsentieren das Subjekt, das sie sich unterwirft, mit ihren selber wiederum durchaus geschichtlich entspringenden Forderungen, so gut wie es von ihnen sein Recht fordert. [...] Die Einheit der Kunst ist immer auch kunstfeindlich.“ [Adorno, Bd. 16: *Klangfiguren: Klassik, Romantik, Neue Musik*, S. 128]

857 „Die Form ist das Gefäß des Geistes. Größere Räume fordern, sie zu füllen, größern Geist. Mit dem Namen ‚Symphonie‘ bezeichnet man bis jetzt in der Instrumentalmusik die größten Verhältnisse. [...] Bei Talenten zweiten Ranges genügt es, daß sie die hergebrachte Form beherrschen: bei denen ersten Ranges billigen wir, daß sie sie erweitern. Nur das Genie darf frei gebaren.“ [Schumann: Simon I, S. 90 (Symphonie [fantastique] von H. Berlioz)] – Lippman [S. 332] definiert Schumanns Konzeption von musikalischer Komposition in der neoplatonischen Sicht seiner Zeit.

### 3. Der Weg vom Subjekt zum Objekt: der Aspekt der Form

Rhetorik für die *compositio* der Sprache übernommen und fand in diesem Zusammenhang auch frühzeitig Eingang in die Musikwissenschaft [Köhn, S. 11].<sup>858</sup> Köhn [S. 12 f.] definiert den Terminus in vier Punkten: a) unter der Konzentration auf das literarische Kunstwerk „als Eigenwelt“, b) unter Berücksichtigung des Gehaltes, insoweit er sich durch die Form mitteilt,<sup>859</sup> c) durch die „vertikale“ und „horizontale“ Analyse<sup>860</sup> der heterogenen Schichtung formaler und gehaltlicher Elemente zu einer Gesamtstruktur,<sup>861</sup> d) im historischen Zusammenhang, von welchem der (von Wellek/Warren geprägte) Terminus der dichterisch noch nicht organisierten „materials“ abzugrenzen ist. Im Falle Hoffmanns muß als zusätzlicher Aspekt die Rolle des Lesers als für die „Struktur“ konstituierend betrachtet werden [ebd., S. 13].<sup>862</sup> Dieser letzte Punkt wird zur Ausgangsbasis für die gattungsübergreifende Erklärung von E. T. A. Hoffmanns Wirkung als Autor und Komponist in unserer Studie.

Aus Hoffmanns Schriften lassen sich laut Kropfinger [Strukturbegriff, S. 480 ff.] drei verschiedene Interpretationsmöglichkeiten des Begriffs der „musikalischen Struktur“ ableiten: a) ein instrumentenkundlicher in bezug auf die Konstruktion diverser Musikinstrumente (Geige, Orgel), b) ein anatomischer im naturwissenschaftlichen Sinne, insbesondere, was den Bau von mechanischen Apparaten angeht, und c) ein sprachwissenschaftlicher, der „eine Art ‚Wortnetz‘“ mit den Begriffen der „inneren Struktur“ und der „Besonnenheit“ herstellt, welches für die Betrachtung von Beethovens Kompositionen von Belang ist und sich aus Friedrich Schlegels Schrift *Ueber die Sprache und Weisheit der Inder* (Heidelberg 1808) herleitet.<sup>863</sup>

858 Zum Vergleich mit Architektur auch bei Hegel [Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 1. Allgemeiner Charakter der Musik, a. Vergleich mit den bildenden Künsten und der Poesie. Bd. 2, S. 264 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 132)]: „Auch in dieser Rücksicht kann die Musik näher mit der Architektur verglichen werden, welche ihre Formen nicht aus dem Vorhandenen, sondern aus der geistigen Erfindung hernimmt, um sie teils nach den Gesetzen der Schwere, teils nach den Regeln der Symmetrie und Eurhythmie zu gestalten. Dasselbe tut die Musik in ihrem Bereich, insofern sie einerseits unabhängig vom Ausdruck der Empfindung den harmonischen Gesetzen der Töne folgt, die auf quantitativen Verhältnissen beruhen, andererseits sowohl in der Wiederkehr des Taktes und Rhythmus als auch in weiteren Ausbildungen der Töne selbst vielfach den Formen der Regelmäßigkeit und Symmetrie anheimfällt. Und so herrscht denn in der Musik ebenso sehr die tiefste Innigkeit und Seele als der strengste Verstand, so daß sie zwei Extreme in sich vereinigt, die sich leicht gegeneinander verselbständigen. In dieser Verselbständigung besonders erhält die Musik einen architektonischen Charakter, wenn sie sich, losgelöst von dem Ausdruck des Gemüts, für sich selber ein musikalisch-gesetztes Tongebäude erfindungsreich ausführt.“

859 „Eine wesentliche Leistung dieses Strukturbegriffes [von Roman Ingarden: *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen 1960, S. 25 ff.] liegt darin, daß er das literarische Werk nicht in die Zweifaltigkeit von Inhalt und Form zerfallen, sondern als Einheit erscheinen läßt, in der sich die verschiedenen Einzelelemente der Struktur wechselseitig vermitteln, ohne daß der Gedanke des Gewachsenen und Organischen, der nur für einen Teil der Literatur überhaupt Gültigkeit hat, der aber mit dem Begriff der ‚Gestalt‘ assoziativ verbunden ist, zu sehr in den Vordergrund tritt.“ [Köhn, S. 12]

860 Nach Ingarden erfaßt die erstere die Wortlaute sowie die Bedeutungseinheiten und die zugrundeliegende „Idee“, die zweite die strukturelle Entfaltung vom Anfang bis zum Ende [ausgeführt bei Köhn, ebd.].

861 Zur Bestimmtheit der Struktur durch die Verbindung der tonalen Einheiten im simultanen („vertikalen“) wie sukzessiven („horizontalen“) Erklängen: „Umgekehrt aber, indem der Ton kein bloß unbestimmtes Rauschen und Klingen ist, sondern erst durch seine *Bestimmtheit* und Reinheit in derselben überhaupt musikalische Geltung hat, steht er unmittelbar durch diese Bestimmtheit sowohl seinem realen Klingen als auch seiner zeitlichen Dauer nach in Beziehung auf *andere* Töne, ja dieses *Verhältnis* teilt ihm erst seine eigentliche wirkliche Bestimmtheit und mit ihr den Unterschied, Gegensatz gegen andere oder die Einheit mit anderen zu.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 2. Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel. Bd. 2, S. 280 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 153 f.)]

862 Vgl. dazu auch Christel Schütz: *Studien zur Erzählkunst E. T. A. Hoffmanns*. Diss. Göttingen 1955.

863 Kropfinger [Strukturbegriff, S. 480 und S. 482, Anm. 15] belegt Hoffmanns Kenntnis dieses Werkes und seine Bedeutung für die Verarbeitung im literarischen Werk durch einen vorhandenen Band in der Bibliothek von Hoffmanns Bamberger Freund Carl Friedrich Kunz.

## I. Zur Verbindung der Künste

Hoffmann verwendet wie Schlegel den Strukturbegriff zur Beschreibung einer inneren Gliederung von Kompositionen, nicht ihrer äußeren Hülle oder ihrer formalen Einzelkomponenten.<sup>864</sup>

In Hegels Weiterführung des architektonischen Vergleichs hin zu proportionalen Verbindungen, die nicht „organisch gewachsen“ sind, sondern sich allmählich aufbauen, erhält der Strukturbegriff etwas Dynamisches, der das „Prozessuale“ des eigentlichen Ziels – das einer „lebendigen Einheit“ – herausstreicht. „Struktur“ ist demzufolge keine Ummantelung vorgegebener Elemente, sondern eine durch Gliederung und schrittweisen Aufbau erreichte Unifizierung bestimmter Proportionen.<sup>865</sup> Ist das Kunstwerk also durch seine Struktur identisch mit „Entwicklung“, gilt dasselbe für den Prozeß des „Geistes“ in der Kunst, wie er pointiert in der wissenschaftlichen Analyse zum Ausdruck kommt. Die Rolle der Kritik bzw. der Zergliederung und Interpretation der Konfiguration von Elementen besteht demnach in der Suche nach „Wahrheit“ in der Struktur.<sup>866</sup>

Eine Gradation der Begriffsanwendung findet sich nun gleichfalls bei Hoffmann als Beethovens Rezensent, wobei das Sonatensatzschema als übergeordnete Form völlig außer acht bleibt. Zentral sind „Themenglieder, nicht aber ganze thematische Gebilde“ – „einfache Gedanken“, wie sie Hoffmann bezeichnet - und Motivkeime/-bausteine. Herausgearbeitet wird 1. das dominierende Hauptthema, wobei alle Nebenthemen nur dazu dienen, dasselbe noch stärker zu unterstreichen, 2. die Korrespondenz mit den anderen Themen, z. B. durch rhythmische Verwandtschaft, 3. „die durch thematische Ableitung, Verarbeitung und Wiederkehr der Thementeile bewirkte Einheit“, 4. die Tendenz zur Finalität bereits im Kopfsatz der fünften Sinfonie und schließlich 5. die „Kleinteiligkeit des musikalischen Gefüges“, der „Binnenstruktur“, die durch Beethovens thematisch-motivische Arbeit zustandekommt. „Innere Struktur“ und „Besonnenheit“ sind die Konstanten für Hoffmanns Rechtfertigung einer rationalen kompositorischen Arbeitsweise, im Falle Beethovens die eines „konstruktiven Verfahrens“ – mit Hoffmanns Worten des „künstlichen Baues“ – als Folge tiefer geistiger Durchdringung mit dem Hauptgedanken [Kropfinger: Strukturbegriff, S. 481]. Es handelt sich demnach um Kriterien, die fundamental Hoffmanns eigene Sinfonie konstituieren oder zumindest Ansätze für eine solche aus dem Studium von Beethovens Werk extrahierte Methodik aufzeigen, wie das erste Großkapitel dieser Arbeit ergeben hat.

Bei Hoffmann verbinden sich ganz im Hegelschen Sinne Prozessualität und Einheit(lichkeit) im Strukturbegriff<sup>867</sup> besonders deutlich in der Gegenüberstellung von Haydn, Mozart

864 „Innere Struktur“ ist nicht gleich ‚innere Form‘. Gemeint ist der innere Aufbau, die ‚Binnenstruktur‘. (Vgl. auch Hoffmann zum ‚Studium des Kontrapunkts‘ [...]). Ähnlich bei Schlegel [...]. [Ebd., S. 482, Anm. 24]

865 „In solcher Zurückführbarkeit auf bloße Quanta und deren verständige, äußerliche Bestimmtheit hat die Musik ihre vornehmlichste Verwandtschaft mit der Architektur, indem sie, wie diese, sich ihre Erfindungen auf der festen Basis und dem Gerüste von Proportionen aufbaut, die sich nicht an und für sich zu einer organischen freien Gliederung, in welcher mit der einen Bestimmtheit sogleich die übrigen gegeben sind, auseinanderbreitet und zu lebendiger Einheit zusammenschließt, sondern erst in den weiteren Herausbildungen, welche sie aus jenen Verhältnissen hervorgehen läßt, anfängt, zur freien Kunst zu werden.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 2. Besondere Bestimmtheit der musikalischen Ausdrucksmittel. Bd. 2, S. 281 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 154 f.)]

866 „Als Spannung zwischen den Elementen des Kunstwerks, anstelle eines einfachen Daseins sui generis, ist dessen Geist Prozeß und damit das Kunstwerk. Es erkennen, heißt jenes Prozesses habhaft werden. Der Geist der Kunstwerke ist nicht Begriff, aber durch ihn werden sie dem Begriff kommensurabel. Indem Kritik aus Konfigurationen in den Kunstwerken deren Geist herausliest und die Momente miteinander und dem in ihnen erscheinenden Geist konfrontiert, geht sie über zu seiner Wahrheit jenseits der ästhetischen Konfiguration.“ [Adorno, Theorie, Bd. 7: *Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit* (Immanenz der Werke und das Heterogene), S. 136 f.]

867 Vgl. Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Musik, 1. Allgemeiner Charakter der Musik, a. Vergleich mit den bildenden Künsten und der Poesie. Bd. 2, S. 266 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 135)

### 3. Der Weg vom Subjekt zum Objekt: der Aspekt der Form

und Beethoven, die der Sinfonie-Rezension vorangeht [vgl. auch Schriften zur Musik, S. 36, zit. auf S. 376 d. Arb.], assoziiert mit der gängigen „Genie und Chaos“-Vorstellung, deren Vorurteil in bezug auf Beethoven durch eine eingehende Analyse seiner „Besonnenheit“ entkräftet werden soll.<sup>868</sup>

### 3.3 Versprachlichung von Musik

Ist das Musikalische das „Romantische“ an sich und besteht die Veräußerung von „Geist“ als Bindeglied zwischen den Künsten, so befindet sich noch bei Hegel die Poesie an der Spitze derselben in ihrem unmittelbaren Ausdruck von Vergeistigung („Das *dritte* endlich zu Malerei und Musik ist die Kunst der Rede, die *Poesie* überhaupt, die absolute, wahrhafte Kunst des Geistes und seiner Äußerung als Geist.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, Einleitung: 2. Einteilung. Bd. 2, S. 19f. (Ausgabe von 1835, Bd. XIII, S. 258 f.)]).<sup>869</sup> Soll

868 „Binnengliederung“ und äußere Abrundung (in Verbindung mit „Chaos“) werden bei Adorno [Bd. 7: *Stimmigkeit und Sinn* (Form), S. 212] im Vergleich von Mozart und Beethoven anhand der Sonate(nform) erörtert: „Bei Mozart erprobte die Einheit spielend sich zuweilen in der Lockerung von Einheit. Durch Juxtaposition relativ unverbundener oder kontrastierender Elemente jongliert der Komponist, dem vor allen anderen Form-sicherheit nachgerühmt wird, virtuos mit dem Begriff der Form selbst. Er vertraut so sehr ihrer Kraft, daß er gleichsam die Zügel fahren läßt und den zentrifugalen Tendenzen aus der Sicherheit der Konstruktion heraus Einlaß verschafft. Dem Erben einer älteren Tradition ist die Idee von Einheit als Form noch so unerschüttert, daß sie die äußerste Belastung erträgt, während Beethoven, in dem die Einheit ihre Substantialität durch die nominalistische Attacke verlor, die Einheit weit straffer anspannt: sie präformiert das Viele a priori und bändigt es dann um so triumphaler. [. . .] Meist wird in der Theorie Form mit Symmetrie, Wiederholung gleichgesetzt. Nicht braucht bestritten zu werden, daß, wollte man ihren Begriff auf Invarianten bringen, Gleichheit und Wiederholung einerseits und als ihr Widerpart Ungleichheit, Kontrast, Entwicklung sich anböten. Aber mit der Etablierung solcher Kategorien wäre wenig geholfen. Musikalische Analysen etwa führen darauf, daß noch in den aufgelösesten, wiederholungsfeindlichsten Gebilden Ähnlichkeiten vorhanden sind, daß manche Partien mit anderen in irgendwelchen Merkmalen korrespondieren und daß nur durch die Beziehung auf derlei Identisches die angestrebte Nichtidentität sich realisiert; ohne alle Gleichheit bliebe das Chaos seinerseits ein Immergleiches.“ – Vgl. auch Adorno, Bd. 7: *Allgemeines und Besonderes* (Zum Begriff des Stils), S. 307: „Für die subjektive Kunst Beethovens war konstitutiv die in sich durch und durch dynamische Form der Sonate und damit der spät-absolutistische Stil des Wiener Klassizismus, der erst durch Beethoven zu sich selbst kam, der ihn auskomponierte. Nichts derart ist mehr möglich, Stil liquidiert. Dagegen wird uniform der Begriff des Chaotischen aufgerufen.“

869 „Die *Poesie* nun, die redende Kunst, ist das dritte, die *Totalität*, welche die Extreme der *bildenden* Künste und der *Musik* auf einer höheren Stufe, in dem Gebiete der geistigen Innerlichkeit selber, in sich vereinigt. Denn einerseits enthält die Dichtkunst wie die Musik das Prinzip des Sichvernehmens des Inneren als Inneren, das der Baukunst, Skulptur und Malerei abgeht; andererseits breitet sie sich im Felde des inneren Vorstellens, Anschauens und Empfindens selber zu einer objektiven Welt aus, welche die Bestimmtheit der Skulptur und Malerei nicht durchaus verliert und die Totalität einer Begebenheit, eine Reihenfolge, einen Wechsel von Gemütsbewegungen, Leidenschaften, Vorstellungen und den abgeschlossenen Verlauf einer Handlung vollständiger als irgendeine andere Kunst zu entfalten befähigt ist. 2. Näher aber macht die Poesie die dritte Seite zur *Malerei* und *Musik* als den *romantischen* Künsten aus. a. Teils nämlich ist ihr Prinzip überhaupt das der *Geistigkeit*, die sich nicht mehr zur schweren Materie als solcher herauswendet, um dieselbe wie die Architektur zur analogen Umgebung des Inneren symbolisch zu formen oder wie die Skulptur die dem Geist zugehörige Naturgestalt als räumliche Äußerlichkeit in die reale Materie hineinzubilden, sondern den Geist mit allen seinen Konzeptionen der Phantasie und Kunst, ohne dieselben für die äußere Anschauung sichtbar und leiblich herauszustellen, unmittelbar für den Geist ausspricht. Teils vermag die Poesie nicht nur das subjektive Innere, sondern auch das Besondere und Partikuläre des äußeren Daseins in einem noch reichhaltigeren Grade als Musik und Malerei sowohl in Form der Innerlichkeit zusammenzufassen, als auch in der Breite einzelner Züge und zufälliger Eigentümlichkeiten auseinanderzulegen.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Poesie. Bd. 2, S. 327 f. (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 221)]

## I. Zur Verbindung der Künste

die Musik nun denselben Grad an „Geistigkeit“ erreichen, muß sie „poetisiert“,<sup>870</sup> d.h. im Sinne von wortsprachlicher Dichtung, „versprachlicht“ werden. Dieser Vorgang darf nicht mit der Kombination von Musik und Text oder der Verbindung von durch Sprache vermittelten Inhalt/Stoff („Programm Musik“) gleichgesetzt werden. Die Poesie besitzt den Vorzug gesteigerter „Geistigkeit“ durch dieselben Mittel wie die Musik durch die Töne, allerdings unter Defiziten in der „Sinnlichkeit“ des Ausdrucks. Die ursprüngliche Eigengültigkeit der Töne in der Musik verwandelt die Poesie jedoch in einen signitiven Charakter und somit (wiederum im Gegensatz zur Musik) in ein „selbständiges Mittel geistiger Äußerung“.<sup>871</sup> Andererseits degradiert dies die Kunstwerke zur reinen „Schrift“, dem Ausdruck von Geist,<sup>872</sup> wozu die „versprachlichte“ Musik nur bedingt zählt, da sie – so Adornos Ansatz, auch in bezug auf eine falsch verstandene Begrifflichkeit ähnlich der bei der Kategorisierung von Stilbegriffen – unabhängig von anderen Größen ohne Abbildungscharakter oder Sprachähnlichkeit zu existieren vermag:

„Was immer an subjektiver Tiefe und objektiver Verbindlichkeit die Künste durch ihre Subsumtion unter die integrale Idee der Kunst gewonnen haben mögen, drohen sie an spezifischer Verbindlichkeit dadurch auch wiederum zu verlieren. [...] Sie [die Musik im Vergleich mit der Dichtung] ist zunächst überhaupt nicht ›ästhetischer Schein‹, kein Bild eines anderen, sondern ein geistig Daseiendes sui generis, das gar nicht a priori ein anderes meint. Wurde sie im geschichtlichen Gesamtprozeß den anderen Künsten in vielem gleich, so hat dieser Prozeß – wesentlich der von Versprachlichung – in ihr Narben hinterlassen. Unter den Gründen für die seit dem Beginn der neuen Musik spürbare Auflehnung gegen deren Sprachähnlichkeit ist sicherlich nicht der gleichgültigste das unbewußte Leiden an diesen Narben. Das zeigt sich drastisch an dem Ungemäßen von Stilbegriffen, die aus anderen Künsten stammen und dann auf die Musik aufgeklatscht wurden, wie dem des Barock.“ [Adorno, Bd. 16: *Klangfiguren: Klassik, Romantik, Neue Musik*, S. 129]

Hatte bei Hegel die Poesie Vorrang vor den anderen Künsten, steht für Schopenhauer die Musik an erster Stelle, was ihren Sonderstatus als „Universalsprache“ betrifft, verkörpert in Rossinis Instrumentalmusik, wie wir zuvor gesehen haben [Kap. D.I.1.1 und D.I.1.2]. Trotz der recht allgemeinen Sprachlichkeit ist ihre Aussagekraft deutlich, ihr Nachahmungscharakter (Analogie der Künste) ist wirkungsvoller, da Musik jedem unmittelbar verständlich ist, was nicht zuletzt auf die Regelmäßigkeit ihrer Formen (Leibnitz' mathematischer Vergleich) zurückzuführen ist [Schopenhauer, 1. Teilband, drittes Buch, § 52, S. 322],<sup>873</sup> welche nicht ausschließlich abstrakt, sondern durchaus anschaulich sind [ebd., S. 329].

Wurde bisher der gemeinsame Nenner aller Künste erst auf die Schriftlichkeit (Zeichenfunktion), dann auf den Sprachcharakter (mimetischer Ausdruck) ihrer Werke zur Vermittlung

870 Vgl. auch Fragment Nr. 226 bei Novalis [S. 418] über den Vergleich der Künste und ihre Ausdrucksformen: „Wie der Mahler mit ganz andern Augen, als der gemeine Mensch die sichtbaren Gegenstände sieht – so erfährt auch der Dichter die Begebenheiten der äußeren und inneren Welt auf eine sehr verschiedene Weise vom gewöhnlichen Menschen. Nirgends aber ist es auffallender, daß es nur der Geist ist, der die Gegenstände, die Veränderungen des Stoffs poetisiert, und daß das Schöne, der Gegenstand der Kunst uns nicht gegeben wird oder in den Erscheinungen schon fertig liegt – als in der Musik.“

871 Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Poesie. Bd. 2, S. 330 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 224)

872 Adorno, Bd. 7: *Das Kunstschöne: »apparition«, Vergeistigung, Anschaulichkeit* (Kunst als Geistiges), S. 135.

873 Vgl. zur Umdeutung von Leibnitz auch Anm. 807, S. 306 d. Arb.

### 3. Der Weg vom Subjekt zum Objekt: der Aspekt der Form

des Geistes reduziert,<sup>874</sup> läßt sich eine Annäherung über die gattungsübergreifende Angleichung der künstlerischen Mittel (Einheit durch Form) suchen, wobei ein dialektisches Verhältnis von Kunstwerk und Form als Nachahmung besteht.<sup>875</sup>

Während das „sinnliche“ Material die Form der Poesie ist, geht nach Hegel der Inhalt als Form des Geistes von seiner äußeren Darstellung mittels der Sprache in eine innere Daseinsform des Bewußtseins über.<sup>876</sup> Diese Rolle des Geistes in der Dichtung gewinnt auch an Bedeutung für die musikalische Ausdruckssprache, wie sie Adorno [Musikalische Schriften II, Bd. 16: *Quasi una fantasia*, S. 251–256] in seinem folgenreichen *Fragment über Musik und Sprache* formuliert hat und dort die meisten grundlegenden Erkenntnisse zusammenfaßt:

„Musik ist sprachähnlich. Ausdrücke wie musikalisches Idiom, musikalischer Tonfall, sind keine Metaphern. Aber Musik ist nicht Sprache. Ihre Sprachähnlichkeit weist den Weg ins Innere, doch auch ins Vage. Wer Musik wörtlich als Sprache nimmt, den führt sie irre. Sprachähnlich ist sie als zeitliche Folge artikulierter Laute, die mehr sind als bloß Laute [recte!]. [...] Die Sprachähnlichkeit reicht vom Ganzen, dem organisierten Zusammenhang bedeutender Laute, bis hinab zum einzelnen Laut, dem Ton als der Schwelle zum bloßen Dasein, dem reinen Ausdrucksträger. Nicht nur als organisierter Zusammenhang von Lauten ist die Musik analog zur Rede, sprachähnlich, sondern in der Weise ihres konkreten Gefüges.“

Ausgehend von Analogien der Formenlehre der Musik mit der lexikalischen Syntax und Begriffen aus der Rhetorik,<sup>877</sup> benutzt Musik auch tonale „wiederkehrende Sigel“, „Vokabeln [...] mit identischer Funktion“ wie Akkorde, Kadenzstufen, harmonisch melodische Floskeln, welche invariant durch wechselseitige Bezugsetzung ihre Bedeutung gewinnen und ohne Zeichencharakter für sich selbst stehen.<sup>878</sup> Wenn Adorno von einer „intentionlose[n] Sprache“ redet, bezieht er sich auf die der Musik eigene Dialektik zwischen *ratio* und klanglicher Sinnlichkeit, über welche der dahinterstehende Gehalt, die „verhüllten“ Intentionen, vermittelt

874 Adorno, Bd. 7: *Schein und Ausdruck* (Ausdruck als Sprachcharakter), S. 171.

875 „In Form faßt alles Sprachähnliche an den Kunstwerken sich zusammen und dadurch gehen sie in die Antithesis zur Form, den mimetischen Impuls über. Form versucht, das Einzelne durchs Ganze zum Sprechen zu bringen.“ [Adorno, Bd. 7: *Stimmigkeit und Sinn* (Form und Inhalt), S. 217]

876 „Denn wir müssen uns hier nicht dadurch irreführen lassen, daß man sagen kann, Vorstellungen und Anschauungen seien ja der *Inhalt* der Poesie. Dies ist allerdings, wie sich später noch ausführlicher zeigen wird, richtig; ebenso wesentlich steht aber auch zu behaupten, daß die Vorstellung, die Anschauung, Empfindung usw. die spezifischen Formen seien, in denen von der Poesie jeder Inhalt gefaßt und zur Darstellung gebracht wird – so daß diese Formen, da die sinnliche Seite der Mitteilung das nur Beiheerspielende bleibt, das eigentliche Material liefern, welches der Dichter künstlerisch zu behandeln hat. Die Sache, der Inhalt soll zwar auch in der Poesie zur Gegenständlichkeit für den Geist gelangen; die Objektivität jedoch vertauscht ihre bisherige äußere Realität mit der inneren und erhält ein Dasein nur im Bewußtsein selbst, als etwas bloß geistig Vorgestelltes und Angeschautes. Der Geist wird so auf seinem eigenen Boden sich gegenständlich und hat das sprachliche Element nur als Mittel, teils der Mitteilung, teils der unmittelbaren Äußerlichkeit, aus welcher er als aus einem bloßen Zeichen von Hause aus in sich zurückgegangen ist.“ [Hegel, Teil 3: *Das System der einzelnen Künste*, 3. Abschnitt: *Die romantischen Künste*, 2. Kapitel: Die Poesie. Bd. 2, S. 331 (Ausgabe von 1835, Bd. XIV, S. 226)]

877 „Die traditionelle musikalische Formenlehre weiß von Satz, Halbsatz, Periode, Interpunktion; Frage, Ausruf, Parenthese; Nebensätze finden sich überall, Stimmen heben und senken sich, und in all dem ist der Gestus von Musik der Stimme entlehnt, die redet.“ [Adorno, *Musikalische Schriften II*, Bd. 16: *Quasi una fantasia: Fragment über Musik und Sprache*, S. 251]

878 „Nur lag die Identität dieser musikalischen Begriffe in ihrer eigenen Beschaffenheit, nicht in einem von ihnen Bezeichneten.“ [Ebd., S. 252]

## I. Zur Verbindung der Künste

werden.<sup>879</sup> Gestalt gewinnt das Musikalische durch das Strukturelle,<sup>880</sup> welches erst „interpretiert“ werden muß, aber nicht im Sinne von „Dechiffrieren“ und „Verstehen“ wie bei der sprachlichen Interpretation, sondern als klangliche Realisation, der ihr wesentlichen Grundbedingung zur Rezeption,<sup>881</sup> was ausführlich im folgenden Kap. D.II. besprochen werden wird. Der Hauptunterschied zwischen Musik und Sprache ist demnach die jeweils andersgeartete Diskrepanz von Ausdrückenwollen und Ausdrückenkönnen, seit jeher auch Gegenstand des sogenannten „Unsagbarkeitstopos“ im Hinblick auf Musik als Sprache:

„Die meinende Sprache möchte das Absolute vermittelt sagen, und es entgleitet ihr in jeder einzelnen Intention, läßt eine jede als endlich hinter sich zurück. Musik trifft es unmittelbar, aber im gleichen Augenblick verdunkelt es sich, so wie überstarkes Licht das Auge blendet, welches das ganz Sichtbare nicht mehr zu sehen vermag.“ [Ebd., S. 254]

Musik erschließt sich erst aus dem Ganzen nach dem Hören, wenn sie also bereits verklungen ist, bei der Sprache liegen die Sinneinheiten im Detail, deren Reihung erst die dahinter verborgenen Intentionen offenlegen.<sup>882</sup> Es gilt demnach scharf zu trennen zwischen dem „intentionlosen Gehalt des Ganzen“ und dem „einzelnen Meinen“ der „musikalischen Augenblicke“. So ist Form „nur eine von Geformtem“, während der „Inhalt“ das eigentliche der musikalischen Grammatik und Syntax Zugrundeliegende verkörpert [ebd., S. 255].

„Der Inbegriff solcher Transzendenz des musikalisch Einzelnen ist der ›Inhalt‹: was in Musik geschieht. Sollen musikalische Struktur oder Form aber mehr sein als didaktische Schemata, so umfassen sie nicht äußerlich den Inhalt, sondern sind dessen eigene Bestimmung als die eines Geistigen. Sinnvoll heißt Musik, je vollkommener sie derart sich bestimmt – nicht schon, wenn ihre Einzelmomente symbolisch etwas ausdrücken. Ihre Sprachähnlichkeit erfüllt sich, indem sie von der Sprache sich entfernt.“ [Ebd., S. 256]

### 3.4 Hoffmanns umgeleitete Kompositionstechnik

Indem Hoffmann zunächst über seine Musikkritiken – allerdings erst direkt im Anschluß an seinen literarischen Durchbruch mit dem *Ritter Gluck* – als Theoretiker an die Öffentlichkeit getreten ist, sieht Köhn [S. 21 ff. (Kapitel I, Musik und Sprachtheorie)] darin bereits die Grundlage für die Auseinandersetzung mit der Problematik des sprachlichen Ausdrucks, welche

879 „Intentionen sind ihr [der Musik] wesentlich, aber nur als intermittierende. Sie verweist auf die wahre Sprache als auf eine, in der der Gehalt selber offenbar wird, aber um den Preis der Eindeutigkeit, die übergang an die meinenden Sprachen.“ [Ebd., S. 252 f.]

880 „Musikalisch sein heißt, die aufblitzenden Intentionen zu innervieren, ohne an sie sich zu verlieren, sondern sie zu bändigen. So bildet sich Musik als Struktur.“ [Ebd., S. 253]

881 „Musikalische Interpretation ist der Vollzug, der als Synthesis die Sprachähnlichkeit festhält und zugleich alles einzelne Sprachähnliche tilgt. Darum gehört die Idee der Interpretation zur Musik selber und ist ihr nicht akzidentell. Musik richtig spielen aber ist zuvörderst, ihre Sprache richtig sprechen. Diese erheischt Nachahmung ihrer selbst, nicht Dechiffrierung.“ [Ebd.]

882 „Um Musik zu unterscheiden von der bloßen Sukzession sinnlicher Reize, hat man sie einen Sinn- oder Strukturzusammenhang genannt. Soweit in ihr nichts isoliert steht, alles nur im leibhaften Kontakt mit dem Nächsten und im geistigen mit dem Fernen, in Erinnerung und Erwartung wird, was es ist, mag man jene Worte passieren lassen. Aber der Zusammenhang ist keiner des Sinnes von der Art, wie der von der meinenden Sprache gestiftete.“ [Ebd.]

### 3. Der Weg vom Subjekt zum Objekt: der Aspekt der Form

Hoffmanns gesamtes literarisches Werk durchziehen wird. Angefangen bei dem Versuch, das „Unaussprechliche“ der Musik (Hoffmanns eigentlichem Interessengebiet) in Worte zu fassen (in Hoffmanns letztentlichem Ausdrucksbereich), formuliert E. T. A. Hoffmann explizit in seiner Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie die Trennung von Musik und Sprache, da die Bestimmtheit der Musik durch ihre Struktur und nicht durch inadäquate sprachliche Mittel ausgedrückt wird.<sup>883</sup> Deshalb unterteilen sich bei ihm die Besprechungen generell in einen den Aufbau beschreibenden ersten Teil und einen meist sehr emphatisch gehaltenen zweiten Teil, in welchem der hinterlassene Eindruck des Musikstücks ausführlich geschildert wird (im Falle Beethovens besteht z. B. die Wirkung der Struktur in der „unendlichen Sehnsucht“). Es handelt sich demnach um ein gleichberechtigtes Nebeneinander von objektiven Charakteristika wie technischen Einzelheiten der Struktur, dargelegt anhand von nüchternen Erläuterungen und Notenbeispielen einerseits, und subjektiven Beschreibungen intensiver (z. T. synästhetischer) Erlebnisse, umgesetzt in Form von „ekstatisch“-suggestiven Bildern andererseits. Aus dieser zweiten Art der Vermittlung des Irrationalen durch das Rationale<sup>884</sup> entwickelt sich laut Köhn letztendlich Hoffmanns typischer Erzählstil.

Ein umfassender Strukturbegriff, übertragen auf das literarische Werk Hoffmanns, besteht demnach in der Wechselwirkung von Form und Gehalt sowie in der Vermittlung des Irrationalen und intensiven subjektiven Erlebens durch eine rational analysierbare, objektive Form. Seine „Methode der Addition technischer und inhaltlich-gehaltlicher Elemente“ zur Wirkungssteigerung berücksichtigt gemäß dem Einfluß der Ästhetik der zweiten Hälfte des 18. und der ersten des 19. Jahrhunderts auf die Poesie nachdrücklich den Leser als andere Seite dieser Struktur. Sie ist nicht „gemachter“ Effekt, sondern ‚Ausdruck‘ einer innern geniehaft-ekstatischen Bewegung“, d. h. deren im Gesamtwerk durchgängiges vieldeutiges Gesicht. Das Problem des sprachlichen Ausdrucks, das sich bereits in den Musikrezensionen manifestiert, erstreckt sich demgemäß auch als Krise bis hin zu *Des Vettters Eckfenster* im Kampf gegen die Verflachung der Worte als Träger bedeutender Gehalte [ebd., S. 220 und 228 f.].

Verfolgt Rüdiger [S. 125 ff.] den Zusammenhang von Musikkritik und Dichtung, indem er beides in nicht unproblematischer Weise gleichsetzt, „bis in die innersten Zellen und Formulierungen seiner Produktionstheorie hinein“, liefert er damit die Basis für einen disziplinübergreifenden Vorstoß in den Bereich der Schöpfungsästhetik, nicht zuletzt auch bis in die Wirkungs- und Rezeptionsforschung hinein, wie die folgenden Kapitel noch erweisen werden. Rüdigers Übertragung des „Serapiontischen Prinzips“ auf den Bereich der Musikkritik [ebd., S. 126 und 129] erscheint recht gewagt, da es sich bei den „echten Rezensionen“ in den Schriften zur Musik ja nicht um Besprechungen fiktiver Werke handelt. Ebenso wenig setzt das anhand des späteren Zyklus aufgestellte Erzählprinzip mit seiner Bedingung: „Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden [. . .]“ nicht zwingend die Behandlung eines realen Stoffes voraus, sondern vielmehr eines solchen, der dem Dichter „im Inneren aufgegangen“ ist, als ob dieser real wäre oder zumindest sein könnte.<sup>885</sup>

883 „Hoffmanns Äußerungen über das romantische Reich der Musik erscheinen selbst als Ausdruck dieser Unangemessenheit, denn sie sind vage und ex negatione formuliert, in einer mystischen Form also, die durch Verneinung des Sagbaren das Unsagbare zu erreichen glaubt.“ [Köhn, (1. "Struktur"), S. 22]

884 Köhn [S. 23] erläutert dies anhand von Hoffmanns Rezension der Beethovenschen Klaviertrios. Zu den objektiv beschreibbaren Aspekten zählt er die „Zahlenproportionen“ von Harmonik und Kontrapunkt, die bereits bei Wackenroders Joseph Berglinger und auch bei Novalis eine gesteigerte Rolle spielen, und zur „Belebung der Struktur“ das „Kolorit“ durch die Instrumentierung. [Ebd., S. 24]

885 Ergiebiger für die Übertragung von „serapiontischen“ Elementen aus der Musikästhetik in Hoffmanns Literaturtheorie erweist sich dagegen der Ansatz bei Jochen Schmidt: Genie-Gedanke, siehe Kap. D.III.1. d. Arb.

## I. Zur Verbindung der Künste

Rüdiger [S. 125 f.] stellt lediglich einen Abschnitt aus der Rezension von Beethovens fünfter Sinfonie Hoffmanns Beschreibung der Callotschen Technik aus dem ersten Kapitel der *Fantasiestücke* gegenüber, welche mit analogem Wortlaut ähnliche Schaffensprinzipien bei der Meister aufzeigt: Die Behauptung, daß allein durch den Begriff „Komposition“ in bezug auf „Callots Manier“, über welche Hoffmann sein eigenes Dichtungsprinzip erläutert, „auf die geheime Filiation von Rezension und Dichtung“ hingewiesen werde, läßt den gleichlautenden Fachterminus der Bildenden Kunst außer acht. Andererseits bringt Hoffmanns Wortwahl nochmals die enge Verquickung der Künste auf struktureller Ebene zum Ausdruck.

Trotz der musikwissenschaftlichen Ausrichtung seiner Arbeit kommt Rüdiger nicht darauf zu hinterfragen, ob sich nicht näherliegend in Hoffmanns Kompositionen selbst derartige „Stückelungspraktiken“ aus den musiktheoretischen Erkenntnissen der Rezensionen finden lassen. Solche Reihungen von Formeln und „Erkennungsmustern“,<sup>886</sup> wie sie einmütig von verschiedenen Literaturwissenschaftlern für das dichterische Werk festgestellt worden sind [siehe Kap. D.I.5. und D.II.1. d. Arb.], kommen uns aus Hoffmanns kompositorischer Technik, dem Ergebnis seiner Studien beethovenscher „Strukturen“ sowie seiner Übernahme der Stilcharakteristika zeitgenössischer Modelle (u. a. Mannheimer Schule), vertraut vor. So steht nach diesem weit ausgreifenden Ausflug über das Verhältnis von Musik und Dichtung innerhalb der Künste noch eine gezielte Untersuchung von „echten“ kompositionstechnischen Merkmalen in Hoffmanns Erzählstil an.

## 4. Kunstübergreifende Aspekte

Die Suche nach einer gemeinsamen Basis der Künste birgt nach wie vor die Gefahr, entweder jeder einzelnen Kunst durch zu starke Reduktion auf eines ihrer (vielleicht nebensächlichen) Teilmomente als vergleichbaren Nenner Gewalt anzutun oder durch zu große Verallgemeinerung der spezifischen Merkmale aller Künste die Grenzen in unüberschaubarer Weise zu verwischen. Wellek weist nahezu alle bisherigen Versuche in ihre Schranken [Wellek/Warren, S. 124 ff. (Kap. 11: Literature and the Other Arts)]:

1. Unbestritten ist zunächst die wechselseitige Inspiration zwischen Musik, Dichtung und bildender Kunst als reine „Stofflieferanten“, d. h. die andere Kunstform an sich wirkt inspirierend oder wird selbst zum Gegenstand der Darstellung durch die Schwesterkunst.
2. Darüber hinaus ergibt sich bereits das viel problematischere Gebiet der gegenseitigen Wirkungsnachahmung durch das Hervorrufen ähnlicher Eindrücke, also beispielsweise die Visualisierung beim Lesen „plastischer“ Dichtung oder die Umsetzung von Musik „in Worte“. Zu letzterem zählen a) die „Musikalisierung“ des Verses durch die Anordnung bestimmter phonetischer Muster, durch die Vermeidung von Konsonantenhäufungen, durch rhythmische Effekte und weniger „logische“ Konstruktionen sowie eher konnotative als denotative Bedeutungen, wobei verschwimmende Konturen, unklare Bedeutungen und Alogik allerdings kaum als grundlegende Kennzeichen der Musik gereichen;

886 Auch Hans Müller [Formelhaftigkeit, S. 31] (zitiert auch bei Kropfinger: Strukturbegriff, S. 482, Anm. 16) beschreibt Hoffmanns Strukturverständnis im Literarischen als „ein überaus großes Arsenal sich wiederholender inhaltlicher und sprachlicher Requisiten aus literarischen, philosophischen und wissenschaftlichen Werken der Zeit“. An literarischen Einflüssen sind bei Hoffmann in der Hauptsache Novalis, Tieck und Jean Paul zu nennen, im naturwissenschaftlich-philosophischen Bereich rangieren Schelling und Gotthilf Heinrich von Schubert an erster Stelle (vgl. dazu u. a. bei Martini, S. 60 ff.).

#### 4. Kunstübergreifende Aspekte

- b) literarische Nachahmungen konkreter musikalischer Strukturen wie Leitmotiv, Sonate oder symphonische Form, deren Prinzipien der Wiederholung, des Stimmungskontrastes und -ausgleichs ohnehin allen Künsten in ihrer jeweiligen Charakteristik gemein sind; c) die Suggestion musikalischer Klänge<sup>887</sup>, welche jedoch nicht weit über bloße Onomatopoesie hinauszureichen vermag; d) das Erwecken der gleichen Stimmung, nur, daß durch Musik hervorgerufene Gefühle recht wenig mit denen des realen Lebens gemeinsam haben und auch sehr individuell und meistens unbestimmbar ausfallen.
3. Ein beliebter Ansatz geht von analogen Absichten und Grundsätzen der Künstler aus verschiedenen Disziplinen aus, besonders jener des (Neo-)Klassizismus und der Romantik, was allerdings noch keine konkreten Schlüsse über das Werk sowie dessen Form und Inhalt zuläßt.<sup>888</sup>
  4. Selbst die Betrachtung von einem gemeinsamen gesellschaftlichen und kulturellen Hintergrund bei orts- und zeitgleicher Ansiedelung täuscht identische Einflüsse auf die Künste nur vor, da sich weder die Adressaten noch die Produktionsumstände immer decken und ein vermeintlich gemeinsamer geistiger Hintergrund genauso wenig zwingend Parallelismen garantiert wie der vielzitierte jeweilige „Zeitgeist“.<sup>889</sup>
  5. Am häufigsten werden strukturelle Verwandtschaften herangezogen, die jedoch die Frage nach überhaupt vergleichbaren Elementen aufwerfen und meistens auf die an sich nichtssagende Opposition von „Einheit“ und „Vielfalt“ beschränkt bleiben [zum Strukturproblem siehe Kap. D.I.3.2 d. Arb.].
  6. Die Übertragung der Epochenfolge aus der bildenden Kunst auf den Bereich der Literatur und der Musik verlangt eine erzwungene Unterteilung der Stile in die zwei Großgruppen der Klassik (Renaissance, Klassizismus und Realismus) und der Romantik (Gotik, Barock, Romantik und Expressionismus), wobei das Rokoko als die verschnörkelte dekadente Variante des Barock und das Biedermeier als jene der Romantik gehandelt werden. Das führt a) zur Verschleierung feinsinniger Übergangsstufen und zur Aufstellung künstlicher Gegensätze, obwohl zum Beispiel die deutsche Literatur an der Wende zum 19. Jahrhundert an sich eine verhältnismäßig geschlossene Einheit bildet, b) zu

---

887 Einen Sonderfall des Zusammenwirkens von Musik und Text bilden Texte wie Gedichte, die bereits im Hinblick auf eine spätere Vertonung geschrieben sind, und natürlich Opernlibretti u. ä. Indem jedoch die beiden Teile des Kunstwerks fast nie gleichzeitig entstehen (selbst nicht bei Identität von Komponist und Dichter, z. B. Wagner) und oftmals auch von sehr unterschiedlicher Qualität zusammenkommen, sind wirklich gute Musik und Dichtung bis auf ganz wenige Ausnahmen besser getrennt und unabhängig voneinander wirksam: "Poems of close-knit, highly integrated structure do not lend themselves to musical setting, while mediocre or poor poetry, like much of the early Heine or Wilhelm Müller, has provided the text for the finest songs of Schubert and Schumann. If the poetry is of high literary value, the setting frequently distorts or obscures its patterns completely, even when the music has value in its own right." [Wellek/Warren, S. 127]

888 Aufschlußreich sind wiederum Werke aus unterschiedlichen Künsten, die vom selben Künstler stammen, welcher sich aber auch hierbei im Rahmen der jeweiligen technischen Mittel und spezifischen Materialien bewegen muß, was trotz identischer Theorie und Persönlichkeit charakterlich (nicht nur qualitativ) völlig unterschiedliche Kunstwerke hervorbringen kann: "The artist does not conceive in general mental terms but in terms of concrete material; and the concrete medium has its own history, frequently very different from that of any other medium." [Ebd., S. 128]

889 "We have no studies which would concretely show how, for example, all the arts in a given time or setting expand or narrow their field over the objects of 'nature', or how the norms of art are tied to specific social classes and thus subject to uniform changes, or how aesthetic values change with social revolutions." [Ebd., S. 129] – Speziell zur deutschen Geistesgeschichte ebd.

## I. Zur Verbindung der Künste

dem Trugschluß einer gleichzeitigen und gleich schnellen Entwicklung der Künste, und das, obwohl die Musik der Dichtung stets eine Generation hinterherhängt,<sup>890</sup> und c) zur Voraussetzung einer gleichgewichtigen historischen und nationalen Produktivität aller Künste, obwohl manche Völker zeitweilig in gewissen Kunstformen lediglich epigonal wirkten.

Zusammenfassend läßt sich konstatieren, daß die Künste in ihren spezifischen elementaren Strukturen eigenständige Entwicklungen von unterschiedlicher Zeitspanne gegebenenfalls in völlig anderen Epochen durchlaufen, wobei ihre gegenseitigen Einflüsse ein „komplexes Schema dialektischer Beziehungen“ bilden, die in der wechselweisen Durchdringung das Wesen der betreffenden Kunst komplett transformieren können. Im Ausblick auf eine eigenständige Forschungsrichtung empfiehlt Wellek [ebd., S. 142 f.] die Zusammenstellung von technischen Termini für jede einzelne Kunstrichtung, welche die spezifischen Normen und Merkmale konkret umreißen, und regt die Entwicklung einer Analysetechnik ohne Übernahmen aus den Begriffsbereichen der Nachbarkunst an, mit welcher dann zeitliche Abschnitte nach streng fachlichen Richtlinien umrissen werden können und somit eine gemeinsame Basis für die vergleichende Betrachtung der Künste „eher in Form eines verschlungenen Gefüges von Übereinstimmungen und Abweichungen als in Form von Parallelen“ schaffen.

## 5. Das Dilemma des adäquaten Ausdrucks

Daß die ältere Hoffmann-Forschung aus nicht-musikwissenschaftlicher Warte gern in Irrtümer über den „Sprachcharakter“ von Musik verfallen ist, hat dieselbe aufgrund der laienhaften Ansätze wohl auch umgekehrt falsche Schlüsse aus der „Musikalität“ der Hoffmannschen Sprache ziehen lassen. Dahmen [S. 147] wirft beispielsweise der Sprache Hoffmanns „Gestaltlosigkeit“ und „musikalische Unplastik“ vor, welche seine Kunst in eine „impressionistische“ verwandele, „da sie nicht nur in der Darstellung den sinnlichen Eindruck unmittelbar festzuhalten sucht, sondern auch von solchen Eindrücken, besonders klanglicher Art, die Konzeption einzelner Partien des Werkes auszugehen scheint.“ Die letztere Vorstellung ist einerseits korrekt, was Hoffmanns Verfallen in stereotype Formeln betrifft, sobald sich bei ihm immer wiederkehrende Situationen und Stimmungen einstellen, die er gern mit einem bestimmten und für ihn charakteristischen verbalen „Grundstock“ zum Ausdruck bringt [siehe Kap. D.II.1. d. Arb.]. Andererseits läßt sich diese Methode nicht bloß wie bei Dahmen auf die inhaltlichen Intentionen, insbesondere der Märchen, beschränken. Gerade die formale Ausrichtung fast aller Erzählungen, ihre teilweise strenge Durchstrukturierung, gestaltet sich durch die Reihung von „Erkennungsmustern“, aufbauend auf einem Erfahrungshintergrund des Lesers aus anderen Werken Hoffmanns, im Sinne einer Erregung von Aufmerksamkeit für die kommende vertraute Grundsituation. Diese kann einmal den „Einbruch des Wunderbaren“ ankündigen durch eine gewisse sprachliche Verwirrung; zum anderen wird Musik zuweilen als Vermittler verschiedener Realitätsebenen eingeführt mittels eines geradezu fixierten „religiösen“ Wortschatzes; eine Parodie des Bürgertums vermag als Vorbereitung eines gesellschaftlichen Eklats dienen,

---

890 „Ein Wahres ist an all diesen Wahlverwandtschaften, aber keine ist frei vom Schatten bloßer Analogie, nie gelten sie ganz wörtlich. Späterhin zumal hat Musik, die als junge Kunst, wie man weiß, ohnehin in der Gesamtentwicklung hinter andern herzuhinken pflegt, manchmal eher malerisch-technische Funde von außen her in sich hineingezogen und nachgeholt, als daß sie in ganzer Autonomie ihr zugefallen wären; [...]“ [Adorno, Bd. 16: *Klangfiguren: Klassik, Romantik, Neue Musik*, S. 127]

## 5. Das Dilemma des adäquaten Ausdrucks

den gewöhnlich der schwärmerische Held aufgrund seiner verklärten und für die Philister unverständlichen Weltsicht hervorruft, und ähnliches mehr. Manchmal genügt aber auch der ausgewählte Sprachgestus allein, demnach selbst in Unkenntnis anderer Werke Hoffmanns, um bereits die Besonderheit des Ereignisses oder das Hervorheben des Augenblicks zum Bewußtsein zu bringen.

Diese wenigen Beispiele haben gezeigt, mit welcher „Besonnenheit“ Hoffmann sein literarisches Werk gleich den Kompositionen strukturiert, indem ihm „Kleinstbausteine“ sprachlicher Art zum Transport bestimmter wiederkehrender Inhalte für den Ausbau einer besonderen Wirkung dienen.<sup>891</sup> Galt im musikalischen Bereich die Diskussion noch der Warnung vor falscher „Effekthascherei“, um keine ungewollten Affekte auszulösen, scheinen die Mittel und Schranken auf dem literarischen Gebiet nahezu uneingeschränkt.<sup>892</sup> Für den Gesang, die Verbindung von Musik und Sprache, fordert Hoffmann – wie wir gesehen haben – die „Echtheit des Ausdrucks“ [siehe Kap. D.I.1.2 d. Arb.], welcher erst die Sprache als zweiter Teil des Ausdrucksmittels durch die Artikulation bestimmter Affekte die Richtung verleiht. Seit seinem Aufsatz *Ahnungen aus dem Reich der Töne* (1814), dem späteren *Lehrbrief* Kreislers in den *Kreisleriana* (*Fantasiestücke*) [siehe Kap. C.VI.3.], verschiebt sich die Gewichtung mit der Begrifflichkeit der frühromantischen Sprachtheorie zugunsten des sprachlichen Ausdrucks. Zentral ist die psychologische Komponente, nämlich die „Macht des Festhaltens und Aufschreibens der inneren ertönenden Musik“, deren Diskrepanz mit dem realen Kompositionsvorgang Hoffmann durch die Objektivierung der Sprache zum künstlerischen Ausdrucksmittel auflöst [Köhn, S. 29 f. (3. Sprache und Sprachinhalt)].

Durch den Ausbau eines eigenständigen Reiches in der Fiktion können auch abstrakte Strukturen wie die der Musik vermittelt werden, diese sind jedoch durch die Bestimmtheit des Wortes über den Bedeutungsinhalt erweitert, so daß der Übergang von der Form zum Inhalt

891 Zu demselben Schluß kommt Mahr [S. 345] nach der Betrachtung von Hoffmanns f-moll-Sonate AV 27, wobei er allerdings die altbekannte heikle Übertragung des Kontrapunkt-Prinzips auf die Dichtung bemüht: „Spätestens hier wird deutlich, worauf es Hoffmann ankommt, nämlich auf Verknüpfung des vorher scheinbar bunt ausgebreiteten Materials, das sich nachträglich als bewußt aufeinander abgestimmt, als sinnvoll geplant erweist. So wenig das als musikalische Technik neu sein mag, so charakteristisch ist es jedoch für das Prinzip seiner künstlerischen Gestaltung, wenn man die Dichtung mit einbezieht. Es beruhen fast alle größeren Novellen und auch seine beiden Romane auf einer ganz ähnlichen Technik. Was in den einzelnen Sätzen der Musik durch offene oder geheime Verwandtschaften des zugrunde liegenden Materials an Sinnzusammenhang gestiftet wird, entspricht jenem roten Faden, der in Gestalt einer meist verborgenen Grundidee die bunte Handlungsfülle der Dichtung durchzieht. Ein in Dichtung und Musik gleichartiges Gestaltungsprinzip waltet hier, dessen Basis letztlich eine kontrapunktische Verschlingung von Ereignissen oder Themen in der Musik ist.“

892 Im Anschluß an eine prägnant zusammenfassende Beschreibung der mangelhaften Rezeption Hoffmanns als Musiker, insbesondere im Vergleich mit dem Spätromantiker Hermann Goetz (1840–1876), entwickelt Miller [Stilreinheit, S. 459] als zentrale These für Hoffmanns Verlagerung von der Komposition zur Dichtung die Unmöglichkeit, jene „romantische Zerrissenheit“ des schöpferischen Individuums musikalisch darzustellen: „Man hat E. T. A. Hoffmann immer vorgeworfen, er falle als Musiker hinter seine theoretischen Einsichten und hinter die Modernität seiner Erzählkunst zurück, er bleibe – nicht nur nach seiner Leistung, sondern auch nach seiner Intention – bei einem Eklektizismus der bewahrten Harmonie stehen. Erst Weber und nach ihm Robert Schumann hätten durch ihre kühnen thematischen Neuerungen die Forderung nach einer Verschmelzung von Individualität und romantischer Kunst ganz eingelöst: Erst die ‚Kreisleriana‘ seien so komponiert, wie Hoffmann dies von der Musik gefordert habe. Diese Ansicht verkennt, daß die geschriebenen und fingierten Schöpfungen des Kapellmeisters Kreisler genau dem entgegengesetzten Prinzip entspringen: dem Streben nach der verletzlichen, aus dem glücklichen Augenblick gewonnenen Aussöhnung der Gegensätze in der Ur-Harmonie der Töne, die der eigenen Zerrissenheit abgetrotzt ist. Die Zerrissenheit selbst ist tonlos und nur im Medium der an die Empirie geketteten Erzählung darstellbar.“

## I. Zur Verbindung der Künste

bei Hoffmann auf diesem Gebiet nahtlos geschaffen werden kann. Wie in der Musiktheorie allgemein dargelegt, strebt er gleichfalls Unendlichkeit und Entgrenzung in der Sprache an, was zunächst noch geprägt von „Hoffmanns latenter Sprachskepsis“ in der Dialektik der Dialogform von *Der Dichter und der Komponist (Serapions-Brüder I)* Niederschlag findet. Im Gegensatz zur Abstraktion (Frühromantik) überträgt Hoffmann hier bezeichnenderweise in der Debatte über die Rolle der Oper die Sprache als Verbindungsglied aus der Realität in den fiktiven Bereich, für dessen zu belebende Phantastik strenge Regelungen gefunden werden müssen [ebd., S. 31 f.].<sup>893</sup>

Um seine Vorstellung von der „Echtheit des Ausdrucks“ wirkungsvoll umsetzen und seinen eigenen theoretischen Forderungen nach Lebendigkeit und Suggestivität in der Erzählkunst nachkommen zu können, bedient sich Hoffmann bestimmter struktureller und sprachlich-stilistischer Charakteristika, die nicht ausschließlich zur Darstellung des „Wunderbaren“ herangezogen werden: Superlative, Wortreihungen (besonders Adjektive) für einen „gesteigerten, ‚überwältigenden‘ Gesamteindruck“, Bilder aus „extremen Bereichen wie Feuer, Eis, Vorstellungen des Schneidens usf.“, häufige Verbindungen zu Antithesen, Vermischung von Wörtern unterschiedlichster Sprachschichten „in einem stilistischen Wirbel“, drängende Bewegungsverbren, Ausrufe, Ellipsen und „atemlose Satzreihungen“ (Gedankenstriche) [ebd., S. 33].

Diese „drastischen Mittel“ setzt Hoffmann gezielt zur Anstachelung des Lesers ein, seine Phantasie und seinen Geist in Gang zu bringen und das Nicht-Gesagte aktiv zu ergänzen. Damit kommt dem Publikum eine ganz andere Rolle zu, (die zwar nicht neu ist, denn schon Schiller fordert, der Werkrezeption genügend Freiräume zu lassen,<sup>894</sup>) die jedoch den funktionalen Charakter der Dichtung erweitert, welche von allen Künsten die besten Voraussetzungen besitzt: Die Wirkung auf das Publikum soll einen bestimmten Zweck erfüllen.

---

893 „Reine Musik, Gesang, Erzählung, Oper und Sprechtheater sind also Formen der Annäherung von (wunderbarer) Illusion und Wirklichkeit, und beide Bereiche gehen schließlich wenigstens für Augenblicke ineinander über. Illusionäre Wirklichkeit und Wirklichkeit der ‚Erscheinungen‘ werden durch vorgestellte und angeschauter Inhalte des Kunstwerks einander angenähert. Durch das Wunderbare [...] entzieht sich aber die fiktionale Welt auch der Welt des Normalen und erhält stark subjektiv-visionäre Züge.“ [Köhn, S. 32]

894 „Der Tonsetzer und der Landschaftsmaler bewirken dieses [ästhetische Harmoniegefühl] bloß durch die Form ihrer Darstellung und stimmen bloß das Gemüt zu einer gewissen Empfindungsart und zur Aufnahme gewisser Ideen; aber einen Inhalt dazu zu finden, überlassen sie der Einbildungskraft des Zuhörers und Betrachters. Der Dichter hingegen hat noch einen Vorteil mehr: er kann jenen Empfindungen einen Text unterlegen, er kann jene Symbolik der Einbildungskraft zugleich durch den Inhalt unterstützen und ihr eine bestimmtere Richtung geben. Aber er vergesse nicht, daß seine Einmischung in dieses Geschäft ihre Grenzen hat. Andeuten mag er jene Ideen, anspielen jene Empfindungen; doch ausführen soll er sie nicht selbst, nicht der Einbildungskraft seines Lesers vorgreifen. Jede nähere Bestimmung wird hier als eine lästige Schranke empfunden, denn eben darin liegt das Anziehende solcher *ästhetischen Ideen*, daß wir in den Inhalt derselben wie in eine grundlose Tiefe blicken. Der wirkliche und ausdrückliche Gehalt, den der Dichter hineinlegt, bleibt stets eine endliche; der mögliche Gehalt, den er uns hineinzulegen überläßt, ist eine unendliche Größe.“ [Schiller, Rezensionen: *Über Matthissons Gedichte* (1794), S. 1000 f.]

## 6. Der Leser als Ziel

Um die Aufmerksamkeit des Lesers zu fesseln und in die beabsichtigten Bahnen zu lenken, bedient sich Hoffmann besonderer Erzähltechniken,<sup>895</sup> die Werner [S. 98 ff.] anhand jener „Novelle“ vorführt, die der Eingangsgeschichte über den Einsiedler in den *Serapions-Brüdern* unmittelbar folgt und in ihrer Eigenart erst zur Formulierung des „Serapiontischen Prinzips“ beiträgt: *Rat Krespel*. Nach einer anfänglichen Präsentation von „Fakten“, welche den Authentizitätsanspruch einer „unglaublichen Geschichte“ untermauern sollen (übrigens ganz im Sinne von Goethes Definition der Novelle am 25.1.1827 gegenüber Eckermann als „sich ereignete unerhörte Begebenheit“!), läßt das „lückenhafte“ Erzählen zusammen mit den häufigen Erzählperspektiven- und Standpunktwechseln eine Reihe von Fragen nach den „Fremdquellen“ offen.<sup>896</sup> Die „gewaltsame Spannung“ des Lesers wird durch eine sprachliche Intensivierung (u. a. mit den oben in Kap. D.I.5. erwähnten Mitteln) erreicht, welche ein Einfühlen oder eine Sympathiebildung verhindern, außerdem wird die „Verrätselung der Geschehnisse“ selbst noch bei der Auflösung in ihrer Rätselhaftigkeit vertieft. Diese zahlreichen „Konventionsverletzungen“ gegenüber herkömmlichen Erzählmustern, die sich dadurch insbesondere auch gerade gegen eine „Hierarchisierung“ der Stilmittel wenden, dienen dazu, den Leser zu beunruhigen und zu verunsichern, anstatt ihn in seinem „Wunderglauben“ zu belassen [ebd., S. 99 und 105].<sup>897</sup>

Des weiteren entspricht auch der Inhalt der Erzählung über den eigenwilligen und in seiner wahnhaften Suche nach dem „Kern der Kunst“ selbsterstörerischen *Rat Krespel* der „anarchischen“ Darstellung und Umsetzung gezielter Wirkungsstrategien. Eine mögliche Erklärung ergibt sich demnach über das Verhältnis zur Kunst, insbesondere zur Musik: Gewissermaßen findet bereits in Hoffmanns Kompositionen eine bewußte „Sympathieleitung“ durch Teilenthüllungen über die formale und thematische Anlage der Werke statt, die ein ähnliches Kombinationsvermögen sowie ein nachträgliches (oder mehrmaliges) Aufarbeiten des Gehörten erfordern und somit wie in zahlreichen Erzählungen Hoffmanns eine Art „Denksportaufgabe“ bilden [ebd., S. 104 am Beispiel von *Rat Krespel*]. Offene oder unbefriedigende Schlußbildungen laden zudem über den Kunstgenuß hinaus ein zum Weiterdenken und regen zur

895 Zur Vorgeschichte des Dichter-Publikum-Verhältnisses u. a. bei Schlegel und Novalis und zum Wandel bei Hoffmann aufgrund seiner sozialen Misere vgl. Werner, S. 89 f. und 93 f.; Jauß [Wörterbuch, Sp. 1000] zitiert Schlegels Thesen zum mitschaffenden Leser: „Der synthetische Schriftsteller konstruiert und schafft sich einen Leser, wie er sein soll; er denkt sich denselben nicht ruhend und tot, sondern lebendig und entgegenwirkend [. . .]. Er will keine bestimmte Wirkung auf ihn machen, sondern tritt mit ihm in das heilige Verhältnis der innigsten Symphilosophie oder Sympoesie.“ [Kritisches Fragment Nr. 112 (1797), in: Kritische Ausgabe. Hg. von E. Behler I/2, 1967, S. 161]

896 „Demgemäß ist auch die Einstellung des Autors zu seinem Stoff. Sie spiegelt sich nur andeutungsweise in der Haltung des Erzählers. Diese ist im wesentlichen durch Informationsmangel und daraus entstehende Vorurteile bestimmt; deswegen kommt auch der Erzähler über die Rolle eines spannungsschaffenden Berichterstatters kaum hinaus. Der Autor benutzt ihn nicht als Medium der Selbstaussprache, sondern fast nur als Arrangeur des Materials. Er bewahrt sich Distanz zum Erzählten und macht sein geistiges Interesse daran primär nicht über den unmittelbaren Ausdruck seiner Subjektivität deutlich, sondern über die Wirkungsstrategie seiner Novelle publikumswirksam.“ [Werner, S. 106] – Siehe dazu das Prinzip der „Leerstellen“ in Kap. A.VI.3. d. Arb.

897 Zur Entwicklung von Hoffmanns „Wirkungsstrategien“ aus der Tradition heraus („Schauer- und Bundesromane“, Novalis, Tieck, Jean Paul, Schlegel) vgl. Werner, S. 94 f.

## I. Zur Verbindung der Künste

nochmaligen Beschäftigung mit dem jeweiligen Werk an.<sup>898</sup> Eng damit verbunden ist hierbei Hoffmanns Denkweise, die trotz Abneigung gegenüber „dem seziererischen Messer“ schon in den Kompositionen analytisch verfährt und wie seine verehrten Vorbilder Tieck und Jean Paul „über den gespenstisch-unheimlichen Charakter der Welt die geistige Atmosphäre beeinflusst“, deren „auf seinen Effekt genau kalkulierter literarischer Wirkungsmechanismus“ außerdem dazu dient, „ein möglichst breites Publikum zu packen und zu verunsichern“ [ebd., S. 94]:

„E. T. A. Hoffmann war unter den romantischen Erzählern derjenige, der am meisten darauf bedacht war, den durchschnittlichen Leser geistig zu erreichen. Für ihn waren demzufolge der Publikumsbegriff des Novalis und Friedrich Schlegels Ideal eines synthetischen Schriftstellers nicht akzeptabel. [...] Er schrieb für ein Publikum, das mit berechneter Kunst zu schöpferischer geistiger Aktivität, zu Phantasie und Reflexion angestachelt werden mußte. Er war – nach Friedrich Schlegels Kategorisierung – ein ‚analytischer‘ Schriftsteller.“ [Ebd., S. 95]<sup>899</sup>

Wie Werner [S. 97] zu recht bemerkt, wird die Eigenart eines Dichters „durch seine poetische Produktion, nicht durch seine poetologische Reflexion bestimmt“, weswegen sich die letzten Kapitel eingehender mit Hoffmanns dichterischem Werk befassen werden, an welchem die bisher konstatierten stilistischen Entwicklungen aus den Kompositionen über die Rezensionen schließlich auch nochmals in ihrer Gültigkeit für das literarische Schaffen herausgearbeitet werden.

---

898 So auch Theodors Rechtfertigung des Fragmentarischen nach seinem Vortrag der *Automate*, da Ottmar aus Neugier über den Fortgang der Liebesgeschichte ihm den offenen Schluß vorwirft: „[...] Ich meine, die Fantasie des Lesers oder Hörers soll nur ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann sich selbst beliebig fortschwingen. [...] Nichts ist mir mehr zuwider, als wenn in einer Erzählung, in einem Roman der Boden, auf dem sich die fantastische Welt bewegt hat, zuletzt mit dem historischen Besen so rein gekehrt wird, daß auch kein Körnchen, kein Stäubchen bleibt, wenn man so ganz abgefunden nach Hause geht, daß man gar keine Sehnsucht empfindet noch einmal hinter die Gardinen zu kucken. Dagegen dringt manches Fragment einer geistreichen Erzählung tief in meine Seele und verschafft mir, da nun die Fantasie die eignen Schwingen regt, einen lange dauernden Genuß.“ [*Serapions-Brüder* I, S. 428 f.]

899 Siehe dazu Anm. 895, S. 331 d. Arb.

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

Hatten bisher ältere Betrachtungen des Musikers E. T. A. Hoffmann ihn zum Gelegenheitskomponisten neben seinem „hauptsächlichen“ Schriftstellerdasein abgestempelt oder seine Musikrezensionen ausschließlich als eine Art Übergangs- und „Verbindungsglied“ zum Dichterberuf interpretiert (beides u. a. widerlegt bei Steinecke, S. 54), erweisen sich solche Ansätze seit der jüngsten Forschungsergebnisse (Brzoska, Markx, etc.) als hinfällig. Dem, was nun die eigentlichen tieferen Gründe für die mangelhafte Rezeption Hoffmanns als aktiver Musiker und Komponist sein könnten, soll im folgenden nachgegangen werden.

Will man nicht lediglich die allgemeine Druck- und Musikpraxis der Zeit verantwortlich machen, wie es Hahn für das Verdrängen der Kompositionen Prinz Louis Ferdinands von Preußen ab 1824 näher ausführt,<sup>900</sup> oder den Sachverhalt nicht nur wie Rüdiger auf das biographische Schicksal angesichts der politischen und sozialen Situation reduzieren,<sup>901</sup> sind die Ursachen, wenn nicht in der Qualität, so doch im besonderen Wesen und eigentümlichen Mischcharakter von Hoffmanns Werken zu suchen. Bemerkenswerterweise bieten dazu genau jene Vorwürfe gegenüber Hoffmanns Erzählstil auch dieselben Angriffspunkte für die Kritik an seinem musikalischen Oeuvre.

### 1. „Stillosigkeit“ und Schematismus

Stadler hat in seinem gemeinsam mit Brigitte Feldges herausgegebenen Arbeitsbuch verschiedene Betrachtungen zu Hoffmanns Sprache, Stil und Poetik aus der Sekundärliteratur mehrerer Forschergenerationen zusammengetragen [Feldges/Stadler, S. 46 ff.]. Die häufigsten Kritikpunkte, welche sogar zur pauschalen Aburteilung Hoffmanns als „schlechten

---

900 Hahn [S. 54 f.] erwähnt neben den Argumenten Kretzschmars (fehlende Partiturdrukke, fehlerhafte Stimmen, irreführende Vortragsbezeichnungen) die riesige musikalische Produktion der Zeit, welche aufgrund der immensen Musizierfreudigkeit und des aufblühenden Reisevirtuosentums zu einer reinen „Fabrikation“ von Musik führte, die dem „Ruf nach effektvollem Neuen“ unter Schmähung der „Alten“ folgte und somit der Modewelle eines kritiklosen Publikums Vorschub leistete. Dies war gleichzeitig mit der Ablösung des Berufsmusikertums verbunden, so daß es unter „Dilettanten“ Sitte wurde, Konzerte mit eigenen Kompositionen zu gestalten, wobei die populären sogenannten „Wunderkinder“ bereits die Schöpfungen ihrer Väter ablehnten und somit das Salonvirtuosentum miteinleiteten.

901 „Das inmitten der Kriegswirren zermürbende ‚tägliche Spielen [...] – kurz Elend von allen Seiten‘ [Tagebücher, S. 233 (4.11.1813)] in der von den Alliierten eingeschlossenen Stadt [Dresden] – steht seinen ‚hohen Zwecken‘ [ebd., S. 243 (11.1.1814)] jedoch ebenso entgegen wie die prosaische Opposition in Bamberg, und als Secunda nach anhaltenden Meinungsverschiedenheiten das Vertragsverhältnis aufkündigt, ist Hoffmanns Karriere als Kapellmeister und ‚freischaffender‘ Musiker endgültig gescheitert. Politischer und gesellschaftlicher Außendruck sowie die Zwänge des organisierten Musikbetriebs verhindern eine dauerhafte und lebensfähige Verwirklichung des Künstlertraums.“ [Rüdiger, S. 66; zuvor prägnante Zusammenfassung von Hoffmanns Werdegang als Komponist ebd., S. 62 ff.]

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

Schriftsteller“ führten, zielen einerseits auf die durchgängige Anwendung stereotyper Formeln (am Beispiel des *Kater Murr*), aus welcher andererseits beinahe in „logischer Konsequenz“ ein Verfahren gefolgert wurde, das sich mit dem Schlagwort vom „Stilbruch als Stilmittel“ – so auch der Titel der Dissertation von Thomas Bourke (1980) – (insbesondere in der *Prinzessin Brambilla*) belegen läßt. Die geringschätzigste Bewertung, der Hoffmanns Sprache anfänglich ausgesetzt war, geht konform zur kategorischen Ablehnung seines individualistischen Kompositionsstils durch die maßgebliche Riege der musikologischen Pionierforscher. Erst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts wird ein merkliches Bemühen deutlich, der Exklusivität von Hoffmanns literarischem als auch musikalischem Stil positive Seiten abzugewinnen, indem seinen Werken in beiden Fällen eine bewußte Abkehr vom „klassischen Stilideal“ – wie auch immer geartet und aufgrund des jeweiligen Forschungsstandes definiert<sup>902</sup> – zuerkannt wird. Damit mißt man den historischen Umständen des Entstehungszeitraums eine größere Einflußnahme bei, welches auch biographischen und soziologischen Gegebenheiten Rechnung trägt und im Kap. D.III.3. berücksichtigt werden wird.

In bezug auf die Formelhaftigkeit versuchte man beispielsweise durch inhaltliche Begründungen die wiederkehrenden Schematismen aufzuwerten: a) aus „produktionsästhetischer“ und b) aus „wirkungsästhetischer“ Perspektive. Die Untersuchung des Produktionsumfeldes unter bestimmten biographischen Bedingungen ergibt als Resultat einerseits jene hinlänglich konstatierte, sich ständig wiederholende Grunderfahrung Hoffmanns: sein permanenter Kampf gegen eine „dissonante“ Realität in der künstlerischen Peripherie einer philiströsen Gesellschaft, wobei sich jene Konflikterlebnisse ebenso als Formeln in den Tagebüchern, Briefen wie gleichzeitig auch mit ähnlichem Wortschatz in den Erzählungen niederschlagen.<sup>903</sup>

Zum andern erweist sich Hoffmanns Orientierung an einem bestimmten Zielpublikum als Gegenreaktion zur Weimarer Klassik und Frühromantik: Adressat ist nicht mehr ein kleiner Kreis von vermeintlichen „Idealesern“, sondern ein (nicht privilegiertes) Philister-Publikum, dessen „bornierte Alltagsmentalität“ und im „Geschäftsleben befangenes Bewußtsein“ provoziert wird durch „Verfremdung des Alltags“ und die „Diskreditierung üblicher Konventionen“ [Werner, S. 105] durch den Einsatz „kräftig[st]er literarischer Stimulantien“ [ebd., S. 96] und massivster Stilmittel [zusammenfassend erläutert bei Feldges/Stadler, S. 48]. Die gleiche persönliche Ausgangssituation sowie ähnliche historische Bedingungen herrschen während Hoffmanns diversen Kompositionsphasen. Auch hier bestimmen entstehungs- und rezeptionsorientierte Prämissen seine Stilmittel: Die Provokation des traditionsverhafteten Publikums erfolgt ebenso durch vermeintliche Stereotypen und „Stilbrüche“.

Ein „loses“ Stilverständnis sowie ein einheitsbildender Formelgrundstock sind auch für Hoffmanns kompositorisches Verfahren maßgeblich. Der experimentelle Charakter seiner musikalischen Werke läßt sich gleichfalls als Ausdruck des „Stilbruchs“ gegenüber starren Tra-

---

902 Stadlers Kommentar hierzu kann im selben Maße für die generelle ahistorische Bewertung der Kompositionen früherer Jahrhunderte geltend gemacht werden: „Den negativen Urteilen über die stereotypen Bilder und Gestalten dieses Autors liegen zumeist ungeschichtliche Normvorstellungen zugrunde, an denen der Text unausgesprochen gemessen wird. So wenig etwa ein unmittelbares Verhältnis zur Natur in den Werken eines jeden Schriftstellers, ganz gleich welcher Epoche, erwartet werden kann und darf, so wenig ist eine formelhafte Gestaltung, für sich genommen, schon ein Kriterium ästhetischer Minderwertigkeit.“ [Feldges/Stadler, S. 47]

903 Stadler bringt das Fazit von Helmut Müller [Untersuchungen zum Problem der Formelhaftigkeit bei E. T. A. Hoffmann. Bern 1964. (Sprache und Dichtung, N. F.; 11) – Zugl.: Diss. Bern 1960] auf den Punkt: „Der Schematismus entspräche genau der beunruhigend zwanghaften Konstanz, mit der das Entsetzliche nach Hoffmanns Meinung über die alltägliche Welt herrsche.“ [Feldges/Stadler, S. 48]

ditionen und überkommenen Mustern interpretieren.<sup>904</sup> Dennoch sind die charakteristischen Schemata seiner Wortsprache den allgemein gebildeten zeitgenössischen Lesern leichter zugänglich, als jene allzu speziellen seiner Musiksprache den Rezipienten seiner Kompositionen. Indem die „literarische Romantik“ einiges früher als ihr musikalisches Pendant einsetzte,<sup>905</sup> war das literarische Publikum besser auf die neue geistige Strömung und ihre differenzierten Ausläufer stark individueller Prägung vorbereitet und demnach „extravaganten“ Entwicklungen gegenüber viel aufgeschlossener. Das im Wandel begriffene Musikverständnis der Jahrhundertwende faßte nur sehr schwer Fuß innerhalb des aufkommenden bürgerlichen Konzertbetriebs und konfrontierte hiermit ein Publikum, das die Vorurteile und engstirnigen Begriffe einer „Musik als Ware“ bei der Übernahme aus der höfischen Sphäre von seinen adligen Vorgängern verinnerlicht hatte,<sup>906</sup> ein Problem, mit welchem alle Musiker von Beethoven über Weber und Schubert bis hin zu den sogenannten „Spätromantikern“ zu kämpfen hatten und welches sie teilweise auch literarisch verarbeiteten (Carl Maria von Weber: *Tonkünstlers Leben* [siehe auch Kap. C.VI.2. d. Arb.], Richard Wagner: *Ein deutscher Musiker in Paris*, u. a.). Es ist demnach eine nur langsame Übertragung romantischer Ideen in den künstlerischen Bereich der Musik zu verzeichnen, (wie mehrfach bei Dahlhaus [Idee der absoluten Musik] ausgeführt,) und eben diese allmähliche Verlagerung mag u. a. Hoffmanns nachhaltigen schriftstellerischen Erfolg auf Kosten seines erträumten Ruhmes als Musiker erklären.<sup>907</sup>

904 In diesem Sinne kann man auch die Charakterisierung von Hoffmanns Erzählstil der Märchendichtungen in seiner Abgrenzung zur Klassik und seiner Auswirkung auf die Feuilletonistik des 19. Jahrhunderts durch Fritz Martini [S. 67 f.] auf die Musikwerke übertragen, welche die direkte Hinwendung an ein nicht-auserlesenes Publikum durch extreme und ungewöhnliche Mittel rechtfertigen: „Der Erzähler Goethe wählte die milden, leisen, ‚organischen‘ Übergänge; Hoffmann dagegen suchte die Faszination durch die schroffen Antithesen, welche unterstreichen und überhöhen, und er wählte die bis in das Gewaltsame gesteigerte Spannung, welche das Banale bis zum Böartigen treibt und das Idealische noch traumhafter macht. Dieser Einsatz der artistischen Mittel bis an die Grenze des Sensationellen entfernt die Methode und Technik des Erzählers Hoffmann von der klassisch-romantischen Ästhetik und rückt ihn in das kommende Zeitalter des verblüffenden Feuilletons, des journalistisch-virtuosen Schriftstellers. Heine hat viel von Hoffmann gelernt. Anders als Goethe und Novalis und Eichendorff war Hoffmann unmittelbar seinem Publikum zugewandt – auch mit jenem werbenden Raffinement seiner ganz nahen Beteiligung am Vorgang des Erzählens, wie es vor ihm schon Wieland und Jean Paul entwickelt hatten. Der Leser muß gefesselt werden. Denn das Kunstmärchen als eine literarische Spätform bedarf in starkem Maße der Bereitschaft dieses Lesers zur Verzauberung, zur ästhetischen Illusion.“

905 Zur Abgrenzung der „Romantik“ in Musik und Literatur vgl. insbes. auch die Einleitung bei Rummenheller, S. 7–12.

906 Näheres dazu bei Wolfgang Rüdiger in Kapitel II („Zerrissenheit als Grundstruktur der Hoffmann-Zeit“), bes. S. 93 ff. („Warenmenschen, Menschenware und Philisterwelt“)

907 Tadday [Das schöne Unendliche, S. 122 f.] relativiert Dahlhaus' Theorien dahingehend, daß „das ‚Romantische‘ in der Musikanschauung des frühen 19. Jahrhunderts vom Paradigma des ‚Poetischen‘ und nicht vom Paradigma der ‚absoluten Musik‘ her begriffen wurde“: „Plausibler scheint eher die Annahme, daß die trivial- und literarästhetische Kategorie des ‚Romantischen‘ von der Oper auf die Instrumentalmusik übertragen worden ist.“ – Verständlicher wird in diesem Zusammenhang auch Hoffmanns Ausspruch von der Instrumentalmusik als „Oper der Instrumente“, siehe Zitate S. 35 und S. 36 d. Arb., erläutert u. a. in der Arbeit von Judith Rohr: E. T. A. Hoffmanns Theorie des musikalischen Dramas. Untersuchungen zum musikalischen Romantikbegriff im Umkreis der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Baden-Baden 1985, S. 41: „Verfolgt man die Diskussionen über den Autonomiecharakter der Instrumentalmusik in der AMZ, so steht man der interessanten Tatsache gegenüber, dass diese sich weitgehend vor dem Hintergrund der Opernrezeption und -ästhetik abspielen, d. h. die Autonomie, oder gar die metaphysische Würde der Musik, wird an der Oper nachgewiesen.“ [zit. auch bei Tadday: Das schöne Unendliche, S. 155, Anm. 145]

## 2. Die Poetologie aus den Musikkritiken

Wenn Stadler feststellt, daß sich Hoffmanns poetologische Vorstellungen „bis zu einem gewissen Grade aus seinen Erzählungen erschließen“ [Feldges/Stadler, S. 49] lassen, so gilt das in gleichem eingeschränkten Maße für seine musikästhetischen Vorstellungen, die man eher aus den Kompositionen ablesen muß, ohne die Kritiken der *Schriften zur Musik* und die Musik(er)erzählungen gleichermaßen zu gewichten, wie es Rüdiger<sup>908</sup> zu rechtfertigen sucht. Daß solcherlei Vermengung gerade im Falle Hoffmanns, aber auch bei anderen „Dichtermusikern“, mit Vorsicht zu genießen ist, konnten wir bereits anhand der obigen Untersuchungen in Kap. C.VI. d. Arb. feststellen. Schon die stets zweiteilige Anlage der Rezensionen kennzeichnet eine strikte Untergliederung in einen analytischen Teil einerseits und allgemeine theoretische Betrachtungen andererseits, die in umgearbeiteter Form Eingang finden in das poetische Werk (*Fantasiestücke in Callots Manier, Serapions-Brüder, Kater Murr*), dort aber bezeichnendermaßen der analytischen Ausführungen verlustig gehen. Die rein fachliche Diskussion mit Anregungen zur Aufführungspraxis, Instrumentierung, etc. findet bei Hoffmann auf einer anderen sprachlichen Ebene statt, deren spezifischer Wortschatz keinen Raum für eine direkte Übertragung ins Dichterwerk läßt. Die Relevanz jener ästhetischen Anfangsteile und ihr funktioneller Wandel wird durch den Transfer deutlich und kennzeichnet gerade dadurch die Differenz der Musikkritiken zu den erzählerischen Opera.

Worin besteht nun aber konkret die Basis für eine solche Übertragung poetologischer und musikästhetischer Stilmittel auf Hoffmanns Schaffen? In den Vorkapiteln haben wir die Wiederkehr bestimmter Formeln und Schemata als einheitsbildend sowohl für das literarische als auch für das musikalische Werk Hoffmanns festgehalten, die das Ziel verfolgen, über bestimmte Effekte das Publikum zu erreichen, sogar gewissermaßen „aufzurütteln“ und am Entstehungsprozeß aktiv zu beteiligen. Als einheitskonstituierende Momente für die drei großen Sammelwerke Hoffmanns (*Fantasiestücke/Nachtstücke/Serapions-Brüder*) benennt nun Stadler verschiedene Hauptmerkmale, die sich auch in prinzipieller Analogie zu den Kompositionen betrachten lassen [Feldges/Stadler, S. 49 f.]:

- a) Ein wechselseitiges Verweisungsgeflecht zwischen den „programmatischen“ Titeln der Gesamtwerke und dem Charakter der Einzelerzählungen schafft jene Sinnbezüge, die eine **kompositorische Einheit** garantieren. Betrachtet man die Titel der „Zyklen“ als eine Art „Gattungsbezeichnung“, kann man eine konventionelle Erwartungshaltung der Leserschaft voraussetzen, wie sie auch bei den zeitgenössischen Hörern gegenüber einem bestimmten musikalischen Gattungsbegriff besteht. Dieser vermittelt zunächst über traditionelle Muster den einzelnen Erzählungen/Kompositionen bzw. deren Sätzen „einen gemeinsamen Nenner und modifiziert so ihren Sinn“ [ebd., S. 50]. Als Beispiel aus dem musikalischen Bereich mag Hoffmanns unkonventionelles Menuett in der Sinfonie herangezogen werden, welches herkömmliche Gattungsbegriffe geradezu persifliert.

---

908 Rüdiger, S. 123 ff. und bereits im Vorwort, S. 2 f.: „Von den Musikkritiken jedoch und ihren ästhetischen Deutungen führt eine Brücke zu den Dichtungen und zurück: Sind die musikalischen Ideale Hoffmanns hier wie dort prinzipiell die gleichen, so könnte auch die dargestellte Wirklichkeit, die der Idee von Musik in den Dichtungen gegenübersteht, in der Tiefenschicht der Rezensionen präsent sein. [...] Die Interpretation kann ausgehen von einer Einheit der Musikanschauung in Hoffmanns gesamtem literarischem Werk und als Arbeitshypothese einen für die Dichtungen wie Rezensionen gleichermaßen gültigen Wirklichkeitsbezug voraussetzen.“

- b) Der Zusammenhang der Zyklen über eine **einheitliche Ästhetik**, welche sich in thematischen Parallelen und stilistischen Analogien derart programmatisch über die drei Sammelwerke erstreckt, daß die Einzelerzählungen sogar untereinander „auswechselbar“ sind oder zumindest auch anderweitig zuzuordnen wären [ebd., S. 50–58], erinnert an die aus musikästhetischen Erwägungen geformte Kompositionsweise Hoffmanns, die ebenfalls auf einer ästhetischen Einheit von verwandten Themen und auseinander abgeleiteten Motivbausteinen gründet. Daß sich hierbei die Einzelsätze oder Satzteile nicht beliebig austauschen oder zwanglos in ein Werk anderer Gattung überführen lassen, erklärt u. a. Hoffmanns Verlagerung auf die Vorzüge der literarischen Verarbeitung, welche gewisse im musikalischen Bereich undurchführbare Ideen umzusetzen vermag, womit sich der Exkurs in Kap. D.III. befassen wird.
- c) Die an sich selbständigen Einzelerzählungen erhalten durch ihren Kontext zusätzliche Bedeutungsnuancen, so daß dieser „Akt der Neuprogrammierung als Wiederaufnahme der Arbeit an einem schon einmal abgeschlossenen Werk“ [ebd., S. 50] betrachtet werden kann und somit auch den Charakter einer Wiederbearbeitung im musikalischen Sinne gewinnt. In Hoffmanns Kompositionen geschieht dies durch die Wiederaufnahme und **Variation ein und desselben Modells**. Die an bestimmte Themen gekoppelten Kleinstmotive (z. B. rhythmische und harmonische Floskeln), welche satz- und sogar werkübergreifend auftreten [siehe motivische Floskel in den Notenbeispielen 28 (Sinfonie), 63 (Harfenquintett) und 97 (Klaviertrio)], entsprechen den wiederkehrenden Themen sowie ähnlichen Strukturierungen der Einzelerzählungen.

Stadlers zusammenfassende Feststellung [ebd., S. 59] anhand der Forschungsliteratur, daß im Prinzip kein essentieller poetologischer Unterschied zwischen den einzelnen Zyklen bestehe, weil in allen Werken die gleiche unverfälschte „Hoffmannsche“ Manier in identischen kunsttheoretischen Ideen zum Ausdruck komme, welche über die gleichen Mittel transportiert würden, läßt sich demnach ebenfalls bedingt auf Hoffmanns musikästhetische Ansichten anwenden, die er über seine Musikkritiken aus den von ihm besprochenen Kompositionen selbst ableitet. Die an mehreren Gattungen der unterschiedlichsten Art erprobten Stilmittel finden letztendlich ihr Gegenstück im Verweisungsgeflecht der Erzählzyklen. Segebrecht [S. 124] überträgt die unterschiedlichen Erzählprinzipien der Sammlungen („Callots Manier“,<sup>909</sup> Berichterstattung des „reisenden Enthusiasten“,<sup>910</sup> „Serapiontisches Prinzip“) in sich nicht ausschließender Kombination sogar auf Einzelwerke, und zwar u. a. bezeichnenderweise auf die von uns im Zusammenhang mit dem disziplinübergreifenden Vergleich behandelte *Prinzessin Brambilla*.<sup>911</sup>

909 „Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: er habe in Callots Manier arbeiten wollen?“ [Gesammelte Werke I (Vorwort der Fantasiestücke), S. 15]

910 Zum antiken Gedanken des „Enthusiasmos“ im Zusammenhang mit „Schaffens-Mythos und Euphon“, vgl. Rüdiger, S. 31, Anm. 64.

911 „Wenn sich Hoffmann bisweilen auch nicht allzu gern lediglich als Verfasser seiner ersten Sammlung gesehen haben mag [vgl. Brief an Jean Paul vom 30.1.1822], so beweist doch allein schon die Anlage und Ausführung der »Prinzessin Brambilla«, daß er an bestimmten, früh formulierten Erzählprinzipien sein Leben lang festgehalten hat, und wenn sogar einzelne Erzählungen aus den »Serapions-Brüdern«, für die er doch ein eigenes Prinzip entworfen hatte, mit dem Etikett der »Fantasiestücke« erschienen, so zeigt das nur, daß hier nicht eine Poetik von einer anderen abgelöst worden ist, sondern daß Hoffmann seinen Erzählungen zweimal voneinander unterschiedene, einander aber nicht widersprechende, sondern ergänzende Maßstä-

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

Die Formulierung des „Serapiontischen Prinzips“ für den musikalischen Bereich, welche im Einklang mit der späteren Ausführung im literarischen Werk steht, wie in Kap. D.III.1. d. Arb. dargelegt [siehe Zitat S. 363 d. Arb.], fließt bereits in die *Fantasiestücke* ein:

„Mit einem Wort: der Künstler muß, um uns zu rühren, um uns gewaltig zu ergreifen, selbst in eigener Brust tief durchdrungen sein, und nur das in der Ekstase bewußtlos im Innern Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in den Hieroglyphen der Töne (den Noten) ist die Kunst, wirkungsvoll zu komponieren.“ [Gesammelte Werke I (*Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik*), S. 389 f.]<sup>912</sup>

### 3. Der Hörer als Ziel

„Man versteht Musik genauer, wenn man die Mühe nicht scheut, sich die Struktur der Sprache, in der über sie geredet wird, bewußt zu machen.“ [Dahlhaus: Verstehen von Musik, S. 46]

Wie in Kapitel A.VI. angedeutet, bestehen enge rezeptionsästhetisch begründete Parallelen zwischen der Umsetzung der Autoren- und Komponistenintention, wenn es um die gezielte „Aktivierung“ des Rezipienten geht.<sup>913</sup> Eine zentrale Rolle spielt bereits um 1800 die Frage nach dem erweiterten „musikalischen Werkbegriff“, welcher in die Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts mündet und „Musik als Text“ definiert.<sup>914</sup> Einerseits soll die Werkintention als Inbegriff des Sinnpotentials im schriftlichen Partiturtex verborgen sein und andererseits nur durch die Umsetzung in klingender Wiedergabe dem Musikwerk gerecht werden, so daß demnach erst die Kombination aus Werkanalyse und (historischer) Aufführungspraxis

---

be mitgegeben hat, die sich dem Leser – in den »Serapions-Brüdern« sogar dem Erzählerkreis – als erste Handhabe zu einer Auseinandersetzung anbieten.“ [Segebrecht, S. 124] – Segebrecht [ebd.] zählt alle Werke auf, in denen sich Hoffmann als „Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier“ ausgegeben hat: *Die Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden* (1814), *Die Elixiere des Teufels* (1815/6), *Nachtstücke* (1816/7), *Erscheinungen!* (1817), *Der Artushof* (1817), *Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde* (1818), *Doge und Dogaresse* (1819), *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors* (1819), *Klein Zaches genannt Zinnober* (1819), *Das Fräulein von Scuderi* (1820) sowie *Der Zusammenhang der Dinge* (1820).

912 Zum „Effekt“ in der Musik siehe Kap. D.I.1.1 d. Arb.; eine problematische Übertragung des Serapiontischen Prinzips auf Hoffmanns Musikkritiken nimmt Rüdiger vor, siehe S. 325 d. Arb.

913 Vgl. zu Hoffmanns Rolle der Musikalisierung poetischer Sprache im „klassizistischen Stil“ Beethovens und der „Aktivierung“ des Rezipienten durch einen erweiterten künstlerischen Ausdruck in der Musik auch bei John Neubauer: *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. London/New Haven 1986, insbes. S. 10 (Introduction).

914 Vgl. die Zusammenfassung [sowie Abgrenzung zu Thrasybulos Georgiades und Roman Ingarden] bei Dahlhaus: *Musik als Text*, S. 19: „Die Behauptung, daß musikalische Logik und musikalische Expressivität zusammen eine Bedeutungsschicht bilden, die sich, ohne im strengen Sinne als Semantik identifizierbar zu sein, dennoch analog zur Semantik von der Syntax abheben läßt, diente in einer Argumentation, die auf den Textcharakter musikalischer Werke zielte, als Stütze für die These, daß man im selben Maße, wie sich in der Musik – und zwar in der textlosen, nicht-programmatischen Musik – ein vom akustisch Präsenten unterschiedenes Repräsentiertes ausmachen läßt, von einer musikalischen Bedeutung sprechen kann, für die sowohl die geschriebene als auch die erklingende Musik eine Erscheinungsform darstellt, so daß die notierte Komposition – was Georgiades leugnete – durchaus als Text im emphatischen Sinne des Wortes gelten darf.“ – Vgl. dazu grundlegend den Internationalen Kongreßbericht der Gesellschaft für Musikforschung: „Musik als Text“, 2 Bde. Hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch. Freiburg i. Br. 1993. Kassel u. a. 1998, insbes. die Beiträge von Danuser und Mauser.

eine adäquate Annäherung an den Werkbegriff ermöglicht.<sup>915</sup> Dies stellt um so mehr eine optimale Verbindung dar, wenn der Komponist wie im Falle Hoffmanns zugleich musikpraktische Erfahrungen als Dirigent und Kapellmeister sowie musiktheoretische als Rezensent und Analytiker mitbringt und – im Hinblick auf unsere Untersuchungen im Rahmen des Wechselverhältnisses „Musik und Literatur“ – sogar die Kompetenzen eines Musikers mit denen des Dichters in sich vereint.

„Damit aber verlagert sich die Betrachtung des musikalischen Werkes in den Bereich der musikalischen Rezeption. Denn nicht nur die musikalische Interpretation als Aufführung, auch die musikalische Analyse ist eine Form der Rezeption, und sie hängt mit dem Hören wie auch mit der praktischen Realisierung von Musik eng zusammen.“ [Kropfnger: Werkbegriff, S. 117]<sup>916</sup>

Dies schlägt die Brücke zum Textbegriff der Konstanzer Schule [siehe Kap. A.VI.1. d. Arb.], dessen Werkgeschlossenheit in der Verbindung von Textstruktur („Zeichencharakter des Artefakts“) und Aufnahme/Wahrnehmung beim Leser bzw. Zuschauer („ästhetisches Objekt als Korrelat im Bewußtsein des oder der Rezipienten“) gründet.<sup>917</sup> Dabei kommt jedoch der Schriftlichkeit, d. h. der Aufzeichnung literarischer Texte bzw. der Notierung musikalischer Werke, in den betreffenden künstlerischen Medien eine unterschiedliche Gewichtung zu.<sup>918</sup>

Die Erkenntnis des mehrdeutigen Werkbegriffs führte insbesondere bei den Autoren der „Moderne“ zu einem „Verständnis des eigenen Textes als Partitur“, welches angesichts eines architektonisch kunstvoll konstruierten Werkes nicht nur breiten Raum zur Selbstreflexion ließ, sondern auch angesichts der graphischen Fixierung in Form einer „Partitur“ zugleich als Werk

915 Kropfnger: Rezeptionsforschung, Sp. 211 und Kropfnger: Werkbegriff, S. 116: „Die lebendige Zeiterfahrung scheint demnach das notwendige Komplement der rein auf den Text gestützten musikalischen Erfahrung zu sein. Beide ergänzen sich, sind wechselseitig aufeinander bezogen, und zwar mit Blick auf das, was die Komposition, was das musikalische Werk konstituiert.“ – Vgl. zur Definition des musikalischen Werkes bei Zofia Lissa: Über das Wesen des Musikwerkes. In: Dies.: Neue Aufsätze zur Musikästhetik. Wilhelmshaven 1975, S. 1–55. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 38); vgl. dazu auch Karlheinz Stierle: Der Text als Werk und als Vollzug. In: Der Hörer als Interpret. Hg. von Helga de la Motte-Haber und Reinhard Kopiez. Frankfurt/Main 1995, S. 11–28. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik; 7)

916 Zur Bedeutung sachlicher Analyse von Werkstruktur und Kompositionstechnik, insbesondere als „Ausgang aus der Krise des Verstehens“ am Beispiel von Rochlitz' Beethoven-Besprechung vgl. Kropfnger: Probleme, S. 745 f.

917 Jauß: Hermeneutik, S. 706 [mit Bezugnahme auf Iser: Lesevorgang, S. 253]: „Das literarische Werk besitzt zwei Pole, die man den künstlerischen und den ästhetischen Pol nennen könnte, wobei der künstlerische den vom Autor geschaffenen Text und der ästhetische die vom Leser geleistete Konkretisation bezeichnet. Aus einer solchen Polarität folgt, daß das literarische Werk weder mit dem Text noch mit dessen Konkretisation ausschließlich identisch ist. Denn das Werk ist mehr als der Text, da es erst in der Konkretisation sein Leben gewinnt, und diese wiederum ist nicht gänzlich frei von den Dispositionen, die der Leser in sie einbringt, wengleich solche Dispositionen nun zu den Bedingungen des Textes aktiviert werden. Dort also, wo Text und Leser zur Konvergenz gelangen, liegt der Ort des literarischen Werkes, und dieser hat zwangsläufig einen virtuellen Charakter, da er weder auf die Realität des Textes noch auf die den Leser kennzeichnenden Dispositionen reduziert werden kann. [...] Das Werk ist das Konstituiertsein des Textes im Bewußtsein des Lesers.“

918 „Geschriebene Sprache repräsentiert jedoch in höherem Grade die Sprache als notierte Musik die Musik. [...] Die Komposition bedarf, um musikalisch real zu werden, der klanglichen Interpretation. [...] Der Unterschied zwischen geschriebener Sprache und notierter Musik – zwischen dem Nachbild lebendigen Sprechens bei der Lektüre eines literarischen Werkes und der klanglichen Vorstellung beim Lesen einer Partitur – ist eine graduelle, nicht eine prinzipielle Differenz.“ [Dahlhaus: Musik als Text und Werk, S. 22–24]

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

immer neu realisiert werden muß [Huber, S. 163 ff.].<sup>919</sup> Hier kommt nun wiederum die Aktivität des Rezipienten in den Brennpunkt, da erst dessen Nachkonstruktion und Interpretation in Umkehrung des Schaffensprozesses über eine strukturelle Analyse den „Sinn“ erschließt.<sup>920</sup> Huber [S. 166] verweist somit nicht umsonst auf den engen „Zusammenhang zwischen der sich allmählich entwickelnden (Musik-)Ästhetik als Theorie der Analyse und der allgemeinen Verbreitung von Partituren“ und unterstreicht hierbei einen wichtigen Aspekt, der die Verbindung zu Hoffmann und seinen Rezensionen schlägt: Selbst die berühmte Besprechung von Beethovens fünfter Sinfonie beruht auf einer Analyse des reinen Notentextes, der in Form der 1809 bei Breitkopf und Härtel erschienenen Partitur und des vierhändigen Klavierauszuges vorlag, und entstand dadurch, daß Hoffmann „die ästhetische Absicht Beethovens im analytischen Studium an seinem Klavier *nachvollzog*“.<sup>921</sup>

Auch Dahlhaus [Verstehen von Musik, S. 41 ff.] betont bei der Untersuchung zum Doppelbegriff des „Verstehens“ in der Musik, welcher sich in jenen des Vollzugs und den der Interpretation spaltet, die Rolle der musikalischen Analyse,<sup>922</sup> deren sprachliche Substantivierung des Gegenstands in der grammatischen Struktur der Sprache von Texten über Musik (insbesondere von solchen über Instrumentalmusik und dort über Symphonien) einen besonderen Sprachstil kreiert hat, der mit dem Prädikat „Musikmachen“ und den wechselnden Subjekten Komponist, Hörer, Musik allgemein, Instrument, Thema, Intervall u. a. operiert.<sup>923</sup> Hierdurch

919 „Partitur bedeutet ja nur das notierte Gerüst des Werks, die Intention, die sich erst in der Aufführung als klingende Musik realisiert. Auf den Text übertragen, zeigt sich in diesem Bild ein enorm rezipientenorientiertes Literaturverständnis; wie der Komponist mit der Partitur hinterläßt der Schriftsteller im Grunde auch nur die Intention des Werkes, das die je spezifische Realisation durch den Leseakt im Bewußtsein des Lesers braucht.“ [Huber, S. 163 ff.]

920 „Wird der Schreibvorgang dann als Prozeß mitgeteilt, der zu einem großen Teil auch in der Reflexion der Schriftstellerrolle selbst besteht, erfordert ein derartig strukturierter Text auch den aktiven Nachvollzug durch den Leser. Der Leser selbst muß den Text wie eine Partitur horizontal und vertikal lesen, um über die Struktur zum Sinn zu gelangen. Denn durch die Verwendung der Mehrstimmigkeit sind diese Texte immer ambivalent und dadurch gekennzeichnet, daß ein sinnhafter Schluß unmöglich geworden ist. ‚Musikalisch‘ strukturierte Texte zwingen den Leser somit bereits durch ihre Form, in einen hermeneutischen Prozeß einzutreten, [...]“ [Ebd., S. 166 f.]

921 Huber [S. 166] sieht in dieser Vorgehensweise auf der Basis eines neuen Verständnisses den „genuinen Zugang zum Text-Begriff“.

922 „Andererseits aber ist es für den Textcharakter geschriebener Musik konstitutiv, daß musikalische Analyse – und das heißt: eine Bedeutungsschrift neben der Klangschrift – überhaupt möglich ist. Sie verbürgt, wenn man sie als sinnvoll gelten läßt, die Existenz eines musikalischen Sinnzusammenhangs, für den die geschriebene Musik ebenso eine legitime Erscheinungsform ist wie die erklingende, obwohl in der Musik, anders als in der Sprache, der Wortlaut nicht übersprungen werden kann, wenn man sich die Bedeutung zu vergegenwärtigen sucht.“ [Dahlhaus: Musik als Text, S. 22]

923 „Daß die Vorstellung des Komponisten als eines handelnden Subjekts sich in die ästhetische Kontemplation eindringt, ist durchaus verständlich und nahezu unvermeidlich bei symphonischen Sätzen, deren Verlauf weniger aus sich selbst als vielmehr durch Eingriffe ‚von außen‘, durch ständig neue Impulse bewegt zu sein scheint. Und die Gewohnheit, von der ‚Geschichte eines Themas‘ zu sprechen, als handle es sich um die Entwicklung eines Charakters [...], liegt bei Werken, deren innerer Zusammenhalt auf thematischer Arbeit und ‚entwickelnder Variation‘ beruht, so nahe, daß die Vermeidung der Metapher eher gezwungen wirken würde als deren Gebrauch. Die Substantivierung ist also, sofern Erfahrungen wie die des ‚eingreifenden‘ Komponisten oder des ‚sich entwickelnden‘ Themas gemeint sind, durchaus nicht ‚uneigentlich‘, sondern adäquat. Sie ist Ausdruck einer tiefgreifenden geschichtlichen Veränderung der Musik im späteren 18. Jahrhundert: einer Veränderung, die durch die Sprache, in der über Musik reflektiert und geredet wurde, zwar nicht hervorgebracht, aber zweifellos beeinflusst wurde. [...] Die sekundäre, den ursprünglichen Wahrnehmungsmodus überformende Substantivierung der ästhetischen Vorstellung [...] erscheint demnach als Korrelat einer ‚emanzipierten‘ Instrumentalmusik, aus der ein Subjekt zu reden scheint und die sich andererseits als ‚Geschichte‘ oder sogar als ‚Drama‘ der Themen begreifen läßt, einer Instrumentalmusik, die sich von der Wortsprache ohne Einbuße an ästhetischer Bedeutung zu trennen vermochte, weil sie selbst sprachähnlich geworden war.“ [Dahlhaus: Verstehen von Musik, S. 43f.]

entsteht ein starker Bezug zwischen ästhetischer Reflexion und musikalischer Umsetzung, der Parallelen in den Strukturen von Kompositionen und Texten über Musik und den starken wechselseitigen Einfluß innerhalb von deren Wirkungsgeschichte aufzeigt.

„[...] das Denken ‚über‘ Musik ist von dem Denken ‚in‘ Musik nicht so schroff geschieden, wie die Verächter von Theorie und Ästhetik, die das ‚Musik-Machen‘ eifersüchtig vor dem Zugriff der Reflexion zu schützen versuchen, glauben oder zu glauben behaupten. Die Wirkungsgeschichte von Musik, die zwar primär in Aufführungen und deren Rezeption, aber sekundär auch in literarischen Reflexen und deren Lektüre besteht, ist den Werken (um in Hegels Sprache zu reden) nicht ‚äußerlich‘, sondern greift in deren Substanz ein, die als geschichtlich variabel aufgefaßt werden muß. Das Denken ‚über‘ Musik ist also ein Teil der ‚Sache selbst‘, nicht ein bloßer Appendix. [...] Es ist die Wirkungsgeschichte – nicht eine dem historischen Wandel entthobene ‚Überwelt‘ -, in welcher der Sinn, der ‚objektivierter Geist‘ musikalischer Werke aufbewahrt ist. Das Verstehen von Musik erscheint demnach als Aneignung einer sowohl musikalischen als auch musikalisch-sprachlichen (oder musikalisch-literarischen) Tradition: einer Überlieferung, in der die ‚Interpretation‘ als ‚Musik machen‘ und die ‚Interpretation‘ als ‚Musik auslegen‘ ineinanderfließen.“ [Dahlhaus: Verstehen von Musik, S. 46]<sup>924</sup>

#### 4. Psychologische Hörerlenkung

Die wirklich neuartige Übertragung zwischen den Künsten, die in der literarischen Rezeptionsforschung Ende der 1960er Jahre größere Wellen schlug, aber längst Bestandteil der musikwissenschaftlichen Diskussion war, lag in der Auffassung vom Begriff des „offenen Werkes“, d. h. der Unabgeschlossenheit eines Textes und seiner Vervollständigung durch den Rezeptionsprozeß, welcher dadurch selbst zu einem schöpferischen Akt wurde [Motte-Haber, S. 35 f.].<sup>925</sup> Die Berücksichtigung des Hörers – man denke dabei z. B. auch an Adornos „Hörertypologie“<sup>926</sup> – schließt musikpsychologische Aspekte wie „automatisch ablaufende Rezeptionsvorgänge als auch wissens- bzw. kontextgeleitete Wahrnehmungsmechanismen“ mit ein, welche kurioserweise ein „Einkomponieren des Hörers“ durch den Komponisten zu Tage förderten, indem „unmittelbare Entsprechungen zwischen Hörstrukturen und musikalischen Strukturen“ aufgedeckt worden sind: „Psychologische und musikalische Ordnungen sind oft erstaunlich identisch“ [ebd., S. 37].<sup>927</sup> Albert Wellek fordert sogar die grundlegende Kombina-

924 Grundlegend zu den Bedingungen und Ausprägungen musikalischen Verstehens, insbesondere in bezug auf rein instrumentale Musik, vgl. Lissa: Ebenen.

925 Vgl. auch die Rolle von Umberto Eco's *Opera aperta* (1962), beschrieben von Jauß: Wörterbuch, Sp. 1002.

926 Theodor W. Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt/M. 1962, 1986, S. 13–31 („Typen musikalischen Verhaltens“); hier [S. 16] bezeichnet Adorno die Fähigkeit zum „strukturellen Hören“ als einzige Art „adäquaten Hörens“, und zwar anzusetzen unter der ersten Kategorie der „Experten“. Die weiteren Charakterisierungen umfassen: 2) guter Zuhörer, 3) Bildungshörer od. -konsument (Fetischist und Kultbildung), 4) emotionaler Hörer (Kitschrezipient), 5) Ressentiment-Hörer (aus Protest gegen die offizielle Musikkultur), 6) Jazz-Experte/-Fan (als Abart von Rubrik 5), 7) Unterhaltungshörer (Kulturkonsument), 8) Gleichgültiger, Un- u. Antimusikalischer. – Vgl. hierzu auch Lissa: Rezeption, S. 369 ff.

927 Bach habe „quasi sein eigenes Hörerwissen einkomponiert“ in der instrumentalen Mehrstimmigkeit, Mozart berücksichtigte in genialer Weise „die Korrelation zwischen Schalldruck und Frequenz“ [Motte-Haber, S. 37]. – Zu den Kategorien der „erlebten Strukturordnung“ und des „ästhetischen Werturteils“ vgl. Faltin: Phänomenologie, S. 70, 198 und 209.

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

tion von Kompetenzen in Musikwissenschaft und Psychologie sowie die Einrichtung zweier getrennter Lehrstühle, einerseits für die vergleichende und andererseits für die systematische Musikwissenschaft, wobei letztere unbedingt eine philosophische sowie vor allem psychologische Ausbildung umfassen solle.<sup>928</sup> Zofia Lissa [Rezeption, S. 374] plädiert dagegen für eine stärkere Verknüpfung der Disziplinen Soziologie und Ästhetik innerhalb der (psychologischen) Rezeptionsforschung, da jene „immer Untersuchung der Präferenzen [sei], d. h., sie untersucht das bewertende Verhalten der Abnehmer.“<sup>929</sup>

So erstellt Peter Faltin [Phänomenologie, S. 221–224] eine eigenständige „Phänomenologie der musikalischen Form“, in welcher anhand von experimentalpsychologischen Untersuchungsmethoden vorgeführt wird, wie sich der „Sinn“ musikalischer Strukturen, d. h. des musikalischen Materials und seiner Syntax, erst über die Wahrnehmung des Rezipienten konstituiert. Dabei geht Faltin von der Hypothese aus, daß der „Sinn“ bzw. die „syntaktische Intention“ (quasi der „Inhalt“), demonstriert am Beispiel der stufenweisen Verringerung des inneren Zusammenhalts einer Periode, stets auf der tragenden Schicht der „Struktur“ bzw. der „materialisierten strukturellen Intention“ (also der „Form“) beruht, welche die eigentliche Substanz der Musik ausmacht [ebd., S. 221].<sup>930</sup> Die kompositorische Intention umfaßt fünf hierarchisch geordnete Kategorien der Syntax, denen jeweils entsprechende formbildende Prinzipien zugeordnet werden, welche auf den Hörer einwirken.<sup>931</sup> Erst die Untersuchung der Abhängigkeit zwischen Intention des Komponisten und Erleben des Rezipienten anhand der Parameter Melodik, Harmonik, Rhythmik und Klang erschließt die Adäquanz<sup>932</sup> des musikalischen Ergebnisses über seine Wahrnehmung – zumindest innerhalb der von Faltin als „Stichprobe“ für seine Hypothese gewählten Untersuchung – oder kürzer: Wenn der Hörer das vom Komponisten in der musikalischen Form (Prinzip der Wiederholung identischer bis zur Reihung unterschiedlicher Perioden) Ausgedrückte als solches (Identität bis Verschiedenheit zweier Strukturen) rezipiert, ist der „Sinn“ der musikalischen Struktur (als materialisierte Intention) erfolgreich umgesetzt, auch ohne verbal beschreibbar sein zu müssen.<sup>933</sup>

928 Albert Wellek: Musikpsychologie und Musikästhetik. Grundriß der systematischen Musikwissenschaft. Frankfurt/Main 1963, insbes. im Eingangskap. „Begriff, Aufbau und Bedeutung einer Systematischen Musikwissenschaft“, S. 12 ff.

929 Zum „Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption“ vgl. ausführlich bei Zenck [S. 278] und dessen Kritik: „Zeigte sich die eine Richtung [nämlich jene „der kunstfremden soziologischen Einordnung von Publikumsreaktionen in ein gruppen- und schichtenspezifisches Rollenverhalten“] blind gegenüber dem ästhetischen Gegenstand, der nur indirekt über den Hörer Gegenstand der allgemeinen Soziologie war, statt den spezifischen Eigenschaften der Musiksoziologie gerecht zu werden und sie nicht nur als Teil der Kunst- oder allgemeinen Soziologie zu verstehen, so isolierte die immanente Methode den ästhetischen Gegenstand gegenüber seiner historisch-gesellschaftlichen Vermittlung, die den ästhetischen Gegenstand durch die institutionellen Normen des Konzerts, der Oper, der Publikumserwartungen und der Tradition in seiner Ausdrucksweise bestimmt.“

930 „Der musikalische Sinn ist intentional; Musik vermittelt primär musikalische Ideen. [. . .] Es gibt daher keine intentionslose Struktur, weil jede Struktur, wenn sie eine ästhetisch sinnvolle Struktur ist, immer die materialisierte Struktur der musikalischen Intention ist. [. . .] Verbalisierbarkeit ist kein Kriterium für das Vorhandensein des musikalischen Sinnes.“ [Faltin: Phänomenologie, S. 221]

931 Faltin [Kap. I.2.] erstellt für den allgemeinen Vergleich zweier musikalischer Strukturen folgende Hierarchie nach dem Muster „syntaktische Kategorie > formbildendes Prinzip“: 1) Identität (vollständige formale Übereinstimmung) > Wiederholung; 2) Ähnlichkeit (Minimum an struktureller Übereinstimmung) > Variation, Fortspinnung; 3) Kontrast (organischer Gegensatz) > Entwicklung; 4) Unähnlichkeit (loser Zusammenhang) > Reihung, Variation; 5) Verschiedenheit (Zusammenhanglosigkeit) > Reihung.

932 „[. . .] adäquat heißt: der Intention entsprechend erlebt.“ [ebd., S. 96]

933 „Und gerade dieser musikalische Sinn der Musik ist die unbedingte Voraussetzung dafür, daß Musik unter Umständen auch emotionale oder andere außermusikalische Gehalte vermitteln kann und unterschiedliche Funktionen zu erfüllen in der Lage ist. Die Struktur aber, da sie immer strukturierte Intention und nie ‚leere‘

Die Verstehenstätigkeiten, welche sich bei der Erfassung der kompositorischen Intention über die Tiefenstruktur eines Werkes, d. h. seines „Sinnes/Gehaltes“<sup>934</sup> der musikalischen Logik im Kontext, abspielen, beschreibt Gruhn [Wahrnehmen und Verstehen, Schema S. 129] in der Erfüllung oder Enttäuschung der Erwartung (Antizipation eines möglichen Sinnes), in der Erkenntnis einer Normabweichung bzw. der Wahrnehmung einer Differenz zwischen der „Oberflächenstruktur“ (Syntax) und dem vorgegebenen „Schema“ sowie durch das Mitwissen möglicher Alternativen einer kompositorischen Gestaltung.<sup>935</sup> Die angesprochenen Vorgänge beim Rezipieren von Kunstwerken erfordern die Vorstellung verschiedener Theorien dazu, wie Musik überhaupt über die Wahrnehmung und sensuelle Aufnahme hinaus ins Bewußtsein dringen und somit vom Empfänger „verstanden“ werden kann.

## 5. Verstehen von Musik

Kneif [S. 502 ff.] erweitert die Grundbedingungen für das „Verstehen“ von Musik auf die drei Komponenten „Bedeutung“ (konventionell geprägter semantischer Aspekt, z. B. *idée fixe* oder Leitmotiv, Lautsymbole), „Struktur“ (zeitunabhängiger architektonischer Aspekt, z. B. Symmetrie, Imitation, Augmentation, Krebs, Umkehrung) und „Gegenfigur“ (historisch abhängiger psychologischer Aspekt, z. B. Kadenzwartung, Trugschluß).<sup>936</sup> Voraussetzung dafür ist, „daß Musik als das akustisch realisierte Klanggebilde ein einheitliches System von Zeichen bildet“ und „sich die Einzelkomposition als ein Ausschnitt aus diesem Zeichensystem begreifen“ läßt [ebd., S. 502].<sup>937</sup> Dabei können diese drei „intentionalen Schichten“, die den „ge-

---

Form ist, bildet immer die tragende Schicht jeden Prozesses musikalischer Sinngebung.“ [Ebd., S. 224] – Gruhn [Musiksprache, S. 67] belegt durch die „Abhebbarkeit der strukturellen Disposition von der syntaktischen Funktion“ am Beispiel des Dreiklangs, „daß in der Musik Struktur und Sinn identisch“ sind.

934 „An dem musikalischen Sinn, ihm innewohnend, mit ihm identisch, ihn bestimmend, aus ihm sprechend, haftet der Gehalt. (Sinn und Gehalt in der Musik sind zwei Seiten derselben Sache.) Und so ist es [...] die Konstanz der ästhetischen Identität, welche die in der Konstanz der Begriffsfelder faßbare Rezeptionskonstanz der Gehalte verursacht.“ [Eggebrecht: Identifikation, S. 107]

935 Vgl. auch zu inhaltlichen und kommunikativen Analogien zwischen Musik und Sprache bei Gruhn: Musiksprache, S. 78: „Indem konventionalisierte Erwartungsstrukturen unterlaufen werden, wird die Abweichung von der etablierten Norm als absichtsvolles Ausdrucksmittel verfügbar, bzw. läßt sich umgekehrt feststellen, daß gesteigerter Ausdruck die Norm sprengt. Vor dem Hintergrund des Normalen (d. h. allgemein Verbindlichen, Konventionellen) werden die Abweichungen als Abweichungen beredt; im Durchbrechen syntaktischer Konventionen werden diese frei zur Aufnahme quasi-semantischer Funktionen. So wird es möglich, Sachverhalte, Vorstellungen und Vorgänge in der musikalischen Struktur, d. h. auf der Ebene der Syntax, *nachzubilden*, ohne sie im ikonischen Sinne *abzubilden*; die musikalische Syntax wird zum Bedeutungsträger.“

936 „A. Musikalische Zeichen können verwendet werden, um mit ihnen auf reale oder vorgestellte Sachverhalte außerhalb des Zeichensystems hinzuweisen; dann liegt musikalische Bedeutung vor. [...] B. Wenn die Zeichen sich gegenseitig aufeinander beziehen und so eine zeichenhomogene Ordnung – eine geregelte ‚Form‘ – erzeugen, entsteht eine musikalische Struktur. [...] C. Musikalische Figur ist eine Folge von sukzessiven oder/und simultanen Zeichen – von Tönen und Mehrklängen -, die für einen persönlichen, lokalen oder geschichtlichen Stil charakteristisch ist. [...] Gegen die ästhetische und informationstheoretische Entwertung eingeschliffener Wendungen wird das Mittel der Gegenfigur eingesetzt: diese nimmt auf eine Figur Bezug, indem sie deren absichtsvolle Modifizierung bildet.“ [Kneif, S. 502 ff.] – Der Zeichenbegriff im semiotischen Sinne kann allerdings nur auf den ersten Punkt uneingeschränkt angewendet werden, da sich Strukturen und (Gegen-)Figuren selbst repräsentieren: „Mit anderen Worten, Musik als Bedeutungsträger ist Zeichen; als Struktur und Gegenfiguration wiederum ist sie ein gegenstandshaftes Artefakt.“ [Ebd., S. 506]

937 „Dasjenige, was der Komponist mit Hilfe spezifisch musikalischer Zeichen dem Hörer gegenüber bekundet, mag das musikalisch Gemeinte oder ‚**musikalisches Meinen**‘ genannt werden – ein Ausdruck, der zugleich besagt, daß Absichten nur insofern relevant sind, als sie sich in der Musik objektiv, mit der theoretischen Möglichkeit einer Beobachtung, niederschlagen. Dieses Meinen ist dem Musikverstehen als Gegenstand vorgegeben: von ihm muß es im Medium der Zeichen erfaßt werden.“ [Ebd., S. 502]

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

samte[n] Objektbereich des Musikverstehens“ ausmachen, das „musikalische Meinen“ des Komponisten zum Ausdruck bringen und somit die „Unterscheidung der älteren Ästhetik zwischen Inhalt und Form“ überflüssig werden lassen, auch an einer Zeichenfolge kombiniert auftreten [ebd.].<sup>938</sup>

In der ununterbrochenen Abnutzung von Figuren als ästhetische und historische Bedeutungsträger und ihrer Umwandlung in kontrastierende Gegenfiguren, wobei dieselben wiederum zu überholten Figuren verschleifen und durch neue Informationsträger ersetzt werden [Kneif, S. 504 ff.], ergeben sich jedoch auch jenseits der semiotischen Betrachtung wichtige Schlußfolgerungen für das Kommunikationsmittel „Musik“ als selbstreferentielles Medium,<sup>939</sup> sofern der Rezipient „dafür entsprechende Dispositionen mitbringt, die ihrerseits durch die ästhetische und musikalische Bildung und Erfahrung bedingt sind“ [Faltin: Phänomenologie, S. 224].<sup>940</sup> Faltin [Verstehensbegriff, S. 58–61] subsumiert hierzu unter dem „ästhetischen Verstehensbegriff“ in der Musik Komponenten, die einer „Kommunikation ohne Verstehen“ angehören:<sup>941</sup> Entzifferung einer „Bedeutung“, Disposition des Rezipienten zu deren Identi-

938 „Das musikalische Meinen ist dann mehrschichtig, und das Verstehen bleibt fragmentarisch, wenn nicht alle intendierten Schichten erfaßt werden. Zum Beispiel kann eine Figur allmählich Bedeutung erlangen, wie die Geschichte des Seufzermotivs im Barock es zeigt. Eine Struktur, wie das optisch gemeinte und durch Stimmkreuzung fixierte X, kann ihrerseits zugleich die Bedeutung von ‚Kreuz‘ haben. Und die ausgiebigen Sequenzen im Barockschaffen belegen, daß eine Struktur – die Sequenz ist eine – zum zeitüblichen Topos, also zur Figur werden kann.“ [Ebd., S. 505]

939 „Die Musik denotiert nichts außer ihr Liegendes, d. h. sie bezeichnet oder vertritt keine Entität außerhalb ihrer selbst, verfügt aber über geschichtlich vermittelte und durch Hörgewohnheit eingeschliffene konnotative Bedeutungen. Der semantischen Valenz des sprachlichen Lexems, die sich in einer arbiträren, aber durch Konvention festgelegten Relation von Signifikans und Signifikat ausdrückt, steht auf anderer Ebene die strukturelle syntaktische Valenz der Funktionsbedeutungen musikalischer Klänge gegenüber. [. . .] Diese ‚partielle‘ Analogie verbindet das musikalische Zeichensystem mit dem sprachlichen, läßt Musik – zumindest strukturell – sprachähnlich erscheinen.“ [Gruhn: Musiksprache, S. 58 f. (2.1.7 Musik als kommunikatives Zeichensystem)]; vgl. zu strukturellen Analogien zwischen Musik und Sprache auch ebd., S. 66 ff.: „Sprachähnlichkeit beruht nicht nur auf formalen Entsprechungen der Gliederung, sondern auf den logischen Strukturen einer intentionalen Funktionalität.“ [Ebd., S. 66]

940 „Die eigentliche ‚Nachricht‘, die die Musik im kommunikativen Kontext vermittelt, ist die ‚Nachricht‘ über sich selbst, ist also selbst Musik.“ [Faltin: Phänomenologie, S. 224] – Vgl. auch zur „radikalen Umwertung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses“ in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bei Huber, S. 16 [mit Bezugnahme auf Eggebrecht: Ausdrucks-Prinzip, S. 330]: „Während bislang die *Musik* etwas ausdrücken sollte, nämlich den jeweils gewünschten Affekt, gilt nun die Forderung: in der Musik *sich selbst* auszudrücken. [. . .] Wurde zuvor der Mensch gleichsam als Objekt durch die Musik bewegt, so kann er nun der Musik seine Gefühle anvertrauen und diese so zum Ausdruck bringen.“ – Huber [S. 13–31] umreißt sehr anschaulich zusammengefaßt die Entwicklung der Musikästhetik aus der Literatur des 18. Jahrhunderts schlagwortartig mit den Etappen „Musik und Gefühl“, „Musik und Form“ sowie „Musik und Ideologie“ und vereint damit Gefühls- und Formästhetik sowie die damit verbundene Zuschreibung von Qualitäten und Funktionen innerhalb einer bestimmten Weltanschauung. – Zur totalen Aufhebung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses in der musikalischen Wahrnehmung unter dem Begriff „ästhetische Identifikation“ vgl. Eggebrecht: Identifikation, S. 105: „Das Rezeptionssubjekt, das die Musik vernimmt, ist zugleich das Objekt, auf das sie wirkt, und umgekehrt ist die Musik, von der als Subjekt die Wirkung ausgeht, zugleich das Objekt, das vernommen wird.“

941 Zur Vorstruktur des Verstehens und der Differenz zwischen Erwartung und Erfahrung vgl. Gruhn: Wahrnehmen und Verstehen, Schema S. 39; besonders aufschlußreich erörtert Gruhn [ebd., Schema S. 83] die verschiedenen Ebenen musikalischer Bedeutung als Verbindungsglied zwischen „Wahrnehmen und Verstehen“: a) der Klang (Außenschicht der Musik) bewirkt über seine emotive Bedeutung ein intuitives (pathetisches) Verstehen durch Wiedererkennen und Nachvollziehen, b) die musikalische Struktur (Innenschicht) erzeugt mit ihren syntaktischen Funktionen ein kognitives (rationales) Verstehen durch Analyse und Erklärung, c) der „Sinn/Gehalt“, also die musikalische Logik und innere Form (Tiefenschicht), führt über seine kontextuelle Bedeutung zu mentalem Verstehen durch Interpretation und ästhetische Identifikation [siehe auch die Definition von Eggebrecht in der vorangehenden Anmerkung 940, S. 344 d. Arb.].

fizierung, intellektuelle und nichtkognitive Wahrnehmung, Beachtung einer bestimmten Konvention (auch gültig z. B. für die Parodie), ein danach ausgerichtetes Verhalten auf der Seite des Rezipienten (sog. „adäquate Reaktion“) und die entsprechende Ausbildung von Erwartungsmustern (Reaktion auf Konventionen), welche als Ergebnis von Lern- und Anpassungsprozessen in eine subjektive Konvention übergehen.<sup>942</sup>

Dies betrifft insbesondere auch stilistische Konventionen, die sich laut Lissa [Ebenen, S. 224 f.] auf dem „Niveau der ideologischen Erwartungen“ bewegen, wobei sich der Empfänger erst „beim wiederholten Hören desselben Werkes auf die schon früher wahrgenommenen Relationen“ stützen kann. Musikalisches „Verstehen“ entwickelt sich demnach dadurch, daß der musikalische Stil über bestimmte wiedererkannte Strukturen „Hörstereotype“ ausbildet,<sup>943</sup> welche dann zu Rezeptionsstereotypen, d. h. zu kulturgemeinschaftlichen „Vorstellungsmodellen“ ganzer nationaler oder gesellschaftlicher Gruppen, gerinnen.<sup>944</sup> Diese Kategorien zielen auf einen behavioristischen Verstehensbegriff, der sich auf das Wissen um das System und dessen Fortsetzung/-smöglichkeiten ausrichtet und somit pragmatische (nicht zeichenhafte) statt semantische (zeichenhafte) Fragen aufwirft: Ästhetisches Verstehen umfaßt das „Wie“ und nicht das „Was“ von Bedeutungen [vgl. auch Lissa: Ebenen, S. 219 f.],<sup>945</sup> ästhetische Wirkung ist indirekt und unmittelbar zugleich, indem der Rezipient die Funktion des Wahrgenommenen ausdeutet und wie beabsichtigt „adäquat“ darauf reagiert bzw. den „richtigen Gebrauch“ erkennt. Verhaltensanalyse erschließt demzufolge die ästhetische Bedeutung von Musik jenseits ihrer Semantik und Pragmatik [Faltin: Verstehensbegriff, S. 61 ff.].<sup>946</sup> Eine

942 „Die unter verschiedenen Umständen entstandenen Erwartungsmuster sind einerseits als Konventionen objektiv und verbindlich, andererseits sind sie im Bereich des Ästhetischen individuell und unbegrenzt.“ [Faltin: Verstehensbegriff, S. 62] – Zur Immunität der „ästhetischen Identifikation“ als „geschichtslose Mitte“ des musikalischen Verstehens [S. 109] vgl. auch Eggebrecht: Identifikation, S. 108: „Der Mitvollzug der binnenmusikalischen Definitionsprozesse, der die Identität von Werk und Hörer verursacht, führt gerade deshalb zu immer wieder gleichartigen, sich ähnelnden, sich überschneidenden und in diesem Ähnlichkeits- und Überschneidungsbereich konstanten Feldern des Verstehens, weil er als ästhetischer Prozeß in seinem Prinzip immun ist gegenüber allem, was außerhalb seiner liegt.“

943 „Von einem musikalischen Stil sprechen wir dann, wenn eine Reihe von Werken ähnliche strukturelle Prinzipien aufweist, und zwar in der Art der Verbindung kleinster Teilchen des Verlaufs ebenso wie in ihrer Superposition in größeren syntagmatischen Einheiten bis zu den Grundlagen der formalen Architektur. Der musikalische Stil ist demnach ein festes System von Gestalteinheiten, die schon Träger der Bedeutung sein können und in bestimmten Beziehungen zueinander verbleiben. Er schafft musikalische Strukturen, bei welchen man schon ihre Grundlagen ablesen kann. Das Erkennen des Stils führt zur Entstehung von *Hörstereotypen* in der Vorstellung des Rezipienten und wird schließlich zur Basis der Verständigung zwischen dem Komponisten und seinem Hörer. Die besondere Art der Verwendung eines Epochenstils führt zum individuellen Stil des Komponisten, der ihn einerseits bestätigt, andererseits aber den Stil der Zeit erweitert und zerstört. Die richtige Erfassung des Beziehungssystems, das zwischen den Gestalteinheiten eines Stils besteht, bildet einen grundsätzlichen Faktor dessen, was wir ‚musikalisches Verstehen‘ nennen.“ [Lissa: Ebenen, S. 224 f.]

944 „Zum Stereotyp der Rezeption wird der neue Stil jedoch erst dann, wenn er bei den Hörern einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Milieus in den Bestand ihrer Vorstellungen eingeht.“ [Lissa: Ebenen, S. 228]; ausführlicher zu verschiedenen Rezeptionstypen sowie Hörergenerationen bei Lissa: Rezeption, S. 363 ff.

945 „Wir untersuchen die Bedeutung der Musikwerke, indem wir den Prozeß beschreiben, in dem die Musik zum Empfänger vordringt.“ [Lissa: Ebenen, S. 219 f.] – So auch der Vergleich musikalischer und sprachlicher Kommunikationssysteme bei Gruhn: Musiksprache, S. 84: „Musik beruht auf zeichenhaften und nicht-zeichenhaften Phänomenen. Sind in begrifflicher Sprache die ästhetischen Funktionen aber den semantischen untergeordnet und können sie nicht vollends ersetzen, so sind in der Musik die nicht-zeichenhaften ästhetischen Funktionen das Primäre und Eigentliche; außermusikalische Bedeutungen sind den musikalischen Gebilden immer nur akzidentell, nie essentiell.“

946 „Die zu verstehende Bedeutung der Musik ist nicht durch fremde Entitäten, für welche die Musik stehe, gegeben, sondern dadurch, daß die Musik von Details bis zum Ganzen gewisse Funktionen ausübt und so unsere Erwartungsmuster erfüllt oder nicht erfüllt.“ [Faltin: Verstehensbegriff, S. 63]

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

Gegenposition bezieht Zenck [S. 262 f.] mit seinem rezeptionssoziologischen Ansatz, „der sich auf das gesellschaftliche Interesse der Rezeption, auf ihre Funktion im Erzeugen von Erwartungshaltungen bezieht“, somit viel komplexere Prozesse berücksichtigt und sich an Jauß' Begriff des „Erwartungshorizontes“ anlehnt.<sup>947</sup>

## 6. Kommunikation und „Erwartungshorizont“

Eng verbunden mit der Analyse der Erfahrung des Rezipienten gewinnt auch der literaturwissenschaftliche Begriff „Erwartungshorizont“ von Jauß für den musikalischen Rezeptionsprozeß an Bedeutung: Indem sich derselbe beim Hörer wie beim Leser in der „Aufnahme und Wirkung eines Werks in dem objektivierbaren Bezugssystem der Erwartungen [. . .] aus dem Vorverständnis der Gattung, aus der Form und Thematik zuvor bekannter Werke“ vollzieht [Jauß: Provokation, S. 173 f.]<sup>948</sup>, und dies jenseits jeder subjektiven Interpretation und Geschmacksfrage als „transsubjektive[r] Horizont des Verstehens“ [ebd., S. 176], läßt sich gewissermaßen funktionell eine Art „Regelkreis“ für die physiologisch-psychologische Perception erstellen [Kropfinger: Klassik-Rezeption, S. 305].<sup>949</sup> Kropfinger [Rezeptionsforschung, Sp. 214 ff. in Anlehnung an Jauß] macht in seinem (einen größeren Zeitraum umspannenden) Kommunikationszirkel für Konzertveranstaltungen die wechselseitige Rückkopplung zwischen Komponist/Interpret und Publikum deutlich, welche maßgeblich die Ausbildung des Erwartungshorizontes bestimmt und ebenso für „Horizontwandel, -verschmelzung und -abhebung“ (als Folge der „ästhetischen Distanz“<sup>950</sup>) verantwortlich ist.<sup>951</sup> Außerdem findet er im Jaußschen Begriff des Erwartungshorizontes, „indem er die aus der Konfiguration von Vorwissen und ‚Vorurteil‘ resultierende und aktiv ans Kunstwerk herangetragene Erwartung und deren Determinanten meint, bereits die Wirkung vorangegangener Kunsterfahrung (sei es die eigene oder die anderer) implizit; das aber heißt: Die Analyse des Erwartungshorizontes umfaßt stets das Wechselverhältnis von Aufnahme und Wirkung, von Erwartung als Teilvoraussetzung, andererseits aber bereits als Resultat von Rezeption.“ [Kropfinger: Probleme, S. 742]<sup>952</sup>

947 „Das Aufnehmen von Musik, sei es das des Einzelhörers, des Kritikers und Rezensenten, des Komponisten und eines hypothetisch verallgemeinerbaren Publikums, vollzieht sich nicht, [. . .] in naiver Unmittelbarkeit, sondern ist von teilweise faktisch schwer nachweisbaren Vorgegebenheiten geprägt. [. . .] Die Rezeption ist also prinzipiell von der emotionalen Disposition, der Sozialisation und der gruppenspezifisch bedingten Norm von Wertvorstellungen bestimmt.“ [Zenck, S. 262 f.]

948 Vgl. bereits bei Mattheson die Voraussetzung eines Vorwissens für die Erwartungshaltung des Hörers bezüglich musikalischer Gattungen und ihrer Formstrukturen durch den Komponisten (quasi im Sinne des „einkomponierten Hörers“ nach Helga de la Motte-Haber, siehe Anm. 927, S. 341 d. Arb.), ausgeführt bei Kropfinger: Rezeptionsforschung, Sp. 214 f. und zit. in Kap. A.VI.2., S. 105 d. Arb.

949 Zur Unterscheidung von individueller Perception (psychologische Relevanz) und kollektiver Rezeption (soziologische Relevanz) vgl. Lissa: Rezeption, S. 362.

950 Jauß [Provokation, S. 177] definiert „ästhetische Distanz“ als „Abstand zwischen dem vorgegebenen Erwartungshorizont und der Erscheinung eines neuen Werkes, dessen Aufnahme durch Negierung vertrauter oder Bewußtmachung erstmalig ausgesprochener Erfahrungen einen ‚Horizontwandel‘ zur Folge haben kann“.

951 Zur „Horizontenerweiterung“ durch die Einsicht, daß jegliche Rezeptionshaltung, einschließlich die gegenwärtige, historisch bedingt ist, vgl. Kropfinger [Probleme, S. 742]: „Indem die eigene Position als auf ihre Weise gleichermaßen vorurteilsorientiert erkannt wird wie die untersuchte, ergibt sich die Notwendigkeit, forschend weiter auszugreifen, andere Rezeptionshaltungen zu befragen; auf diese Weise ereignet sich das, was Gadamer [Wahrheit und Methode. Tübingen<sup>3</sup> 1972, S. 289] als Prozeß fortschreitender Horizontverschmelzung bezeichnet.“

952 Zum „doppelten Erwartungshorizont“, d. h. zum Vorverständnis der Gattungen als kompositorisch-ästhetische Komponente nach dem jeweiligen Stand der Formengeschichte einerseits und zur „musikpolitischen Vorga-

Dies erfordert jedoch eine „Theorie der musikalischen Erfahrung“, welche in der Betrachtung der „unterschiedlichen Funktionen von interessengebundener und interessenbildender Rezeptionseinstellung in Vermittlung mit dem ästhetischen Gegenstand“ vorausgesetzt werden muß [Zenck, S. 279].<sup>953</sup>

Hier reichen die Reflexionen weit in den sozio-ökonomischen Bereich hinein, so daß der Gewinn der Erforschung des Rezeptionsverhaltens allgemein einmal im Weiter- und Rückwirken auf die Lebenspraxis und zum anderen im Einblick in den Gesamthintergrund des Publikumsverhaltens gesehen werden kann [Kropfinger: Probleme, S. 742].<sup>954</sup> Weitere Faktoren, welche die Bedeutung von Rezeptionsforschung herausstreichen, bilden die These, daß sich der Kunstcharakter eines Werkes eigentlich erst in der Geschichte seiner Rezeption und somit „nicht zuletzt mittels der Einwirkung auf das Schaffen nachfolgender Künstler“ entfalte, sowie die „Frage nach dem Kunst- und Werkbegriff überhaupt“ [ebd.],<sup>955</sup> wovon schon weiter oben die Rede war. Aus diesem Blickwinkel erhellt sich auch die Forderung von Brinkmann [Rezeptionsgeschichte, S. 33 und 35], „die historische Hermeneutik durch eine historische Poetik, oder ‚Jaußisch‘ bezogen: die Rezeptionshermeneutik durch eine Wirkungspoetik zu ergänzen“, womit die Anwendbarkeit einer relativierten Rezeptionsästhetik in der Musikwissenschaft bzw. die „Anbaubedürftigkeit“ des Jaußschen Ansatzes betont wird.

Im Rahmen der dargelegten kommunikativen Strukturen<sup>956</sup> entwickelte sich jenes Phänomen, das in der Musikwissenschaft und insbesondere in bezug auf die Wende zum 19. Jahrhundert aufgrund seines prozessualen Charakters bisher nur unzulänglich als „Paradigmenwechsel“ umrissen worden ist. Maßstäbe für die Verwirrung, die der neue Autonomiebegriff in der Instrumentalmusik bei Hörern wie Kritikern auslöste, sind in besonderem Maße die

---

be“ als rezeptionsgeschichtlicher Komponente aus der jeweiligen musikalischen Parteibildung heraus [am Bsp. von Brahms' Frühwerk und Schumanns euphorischer Besprechung *Neue Bahnen*] andererseits vgl. Brinkmann: Rezeptionsgeschichte, S. 37 ff.

953 „Als gesellschaftliche Verhaltensweisen bestätigen die Rezeptionseinstellungen entweder die bisherigen Normerwartungen, oder sie produzieren einen neuen Erwartungshorizont mit einer veränderten Verhaltens-, Sprach- und Ausdrucksnorm. Die Rezeptionseinstellungen haben also etwa gegenüber neuen Kompositionen nicht nur eine bloß sekundär normbildende Funktion, sondern in Vermittlung mit ihnen oder gegen sie die Aufgabe, veränderte Hörerwartungen zu erzwingen oder abzuwehren.“ [Zenck, S. 278 f.]

954 „Sind auf diese Weise zwei für die Relevanz von Rezeptionsforschung anzuführende Punkte genannt [. . .], so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß vor allem dem zweiten Punkt dort Bedeutung zukommt, [. . .] Antwort auf die Frage zu finden, warum einzelne Komponisten oder bestimmte Werke sofort, andere wiederum nur nach längerer Anlaufzeit oder einer Phase völligen Vergessens oder der Verkennung durchdrangen. Nicht zuletzt aber geht es um die Erklärung des Phänomens, daß durch die Zeiten hindurch wechselnde Aspekte an Kunstwerken hervorgehoben, andere aber auch übersehen wurden.“ [Kropfinger: Probleme, S. 742] – Vgl. dazu auch Jauß: Hermeneutik, S. 750 f.

955 „Rezeptionsforschung ist gar nicht ohne die permanent gegenwärtige Rückfrage nach dem objektiven Kunstcharakter denkbar.“ [Kropfinger: Probleme, S. 742]

956 „Der Vergleich der *Strukturen* von Literatur und Musik scheint nur dann sinnvoll, wenn er die jeweilige kommunikative *Funktion* berücksichtigt; analog zur linguistischen Pragmatik wäre eine musikoliterarische Pragmatik jenseits von Semantik und Syntax zu etablieren, die dann die theoretische Basis für vergleichende Studien zu legen hätte.“ [Gier, S. 14] – Linguistische Versuche, Sprache und Musik als Kommunikationssysteme in ihren Komponenten gleichzusetzen, sollten dagegen stets mit Vorsicht betrachtet werden, wie z. B. jener von Horst Petri [Identität von Sprache und Musik. In: *Melos. Zeitschrift für neue Musik* 32 (1965), H. 10, S. 345–349, hier S. 345 f.]: „[. . .]; im musikalischen Sprechakt wird die Kommunikation zwischen Expedient (Komponist), Transferent (Interpret) und Perzipient (Hörer) durch ortsabhängige (z. B. Partitur) und zeitabhängige Signale (Schall) gewährleistet. [. . .] Auch das Bezugssystem (Sprachgebilde) hat keine andere Existenzberechtigung als die Ermöglichung des Kommunikationsaktes und besteht nur, soweit sich überhaupt einzelne ‚Sprechakte‘ darauf beziehen. [. . .] Die innerkompositorischen Kategorien, das Spannungsverhältnis zwischen den Tönen und Klängen des musikalischen Feldes sind Gegenstand der Kommunikation.“

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

Wortwahl sowie die Ausrichtung der Bewertung in den zeitgenössischen Kritiken [Kropfnger: Rezeptionsforschung, Sp. 215 f.]. Hoffmann leistete bekanntlich einen nicht unwesentlichen Beitrag durch seine Besprechung Beethovenscher Werke, die als glänzendes Beispiel der Paradigmen-Problematik dient: Kropfnger [Probleme, S. 744 f.] beschreibt die Notwendigkeit einer permanenten internen (zu Lebzeiten des Komponisten) und externen (für die Nachwelt dauerhaften) Horizontvermittlung, die schon immer durch die „ästhetische Distanz“ [siehe Anm. 950, S. 346 d. Arb.] von Beethovens Werk bestimmt war und welcher hauptsächlich durch eine ausgedehnte Überprüfung des Quellenmaterials sowie insbesondere auch durch den Vergleich von „Rezeptionskonstanten“<sup>957</sup> und Topoi in Rezensionen und anderen verbalen Äußerungen (über den Ansatz der Wortfeldanalyse<sup>958</sup> und des Sprachebenenvergleichs) beizukommen ist.<sup>959</sup> Hier erweist sich wiederum ein „komplexer, offener Werkbegriff“ als fundamental, der den „generative[n] Code“ einer Komposition auffaßt als „Inbegriff aller seiner Skizzen, Quellen, seines [recte!] Form-, Struktur-, Gehalts- und seines Kontext-Potentials“ [Kropfnger: Rezeptionsforschung, Sp. 216 f.]. So erweist sich das Verhältnis von Werkentstehung (häufig mythologisiert durch „interpretiertes Leben“) und Rezeption („Kontext eines ganzen Lebens oder von Lebensausschnitten“), extrem ausgeprägt im Oeuvre Beethovens, als untrennbar verwoben, indem es Werkstruktur und „-inhalt“ grundlegend miteinander verschränkt [Kropfnger: Probleme, S. 743].<sup>960</sup>

Hierzu vergleiche man den rezeptionssoziologischen Ansatz von Zenck [S. 263–278], „der einerseits zeigt, daß das Komponieren durch eine präzise Auseinandersetzung mit historisch-sozial vermittelten Rezeptionstraditionen entsteht, der andererseits aufweist, daß den Rezeptionseinstellungen jeweils ein Interesse zugrunde liegt, das bestrebt ist, die Einstellung als Norm für eine Gruppe oder eine Publikumsschicht geltend zu machen und dabei gleichzeitig andere oder entgegengesetzte, sozial vermittelte ästhetische Normen zu widerlegen“ [ebd., S. 278].<sup>961</sup> Die „Diskrepanz zwischen Kreation und Rezeption“, welche bisher die Ausbildung einer Soziologie der musikalischen Rezeption weitgehend vereitelt hat und insbesondere bereits aus der Autonomisierung der Musik um 1800 herrührt, ist hauptsächlich durch vier Momente bestimmt [ebd., S. 257 f.]:<sup>962</sup> a) „Emanzipation der Musik aus ihrer institutionellen

957 Vgl. zu „konstanten Epitheta“ und „quasi archetypische[n], in den Menschen unserer Kultur verankerten Kollektivvorstellungen“ in Beethoven bei Feder, S. 124.

958 Zur Untersuchung bestimmter Wortfelder bzw. häufig wiederkehrender wertender Begriffe wie „grell“ oder „frappierend“ innerhalb der Rezensionen bahnbrechender Werke vgl. Brinkmann: Rezeptionsgeschichte, S. 40 und Schmitt, S. 23 ff., insbes. S. 28–30.

959 Kropfnger: Probleme, S. 744 f. in Anlehnung an Eggebrechts Studie [Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970. Mainz, Wiesbaden 1972. (Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse der Akademie der Wissenschaften und der Literatur; 3)], welche die Rezeption Beethovens untergliedert in kompositions-, interpretations-, wertungs-, funktions-, perzeptions-, verwendungs- und kunstgeschichtliche Aspekte. – Vgl. auch die Erweiterung der Thesen in Eggebrecht: Identifikation.

960 „Denn nur wenn die geschichtliche Situation und Umgebung eines Künstlers zur Zeit der Werkgenese ins Auge gefaßt wird, nur wenn von hier aus die Problemlage der Rezeption, basierend auf der Konfrontation von Erwartungshorizont und Werk und die hieran anschließende Rezeptionsentwicklung Berücksichtigung findet, ist es möglich, das zu verfolgen, was man als die Konfiguration eines Werkes in seiner Geschichte bezeichnen könnte.“ [Kropfnger: Probleme, S. 743]

961 Zenck [S. 263–278] untersucht dazu anhand von fünf Modellen die unterschiedlichen Funktionen von Rezeptionseinstellungen: sublimierend (Einzelhörer Zenck/Werk von Ligeti), aktualisierend-konservativ (Rezensent Rochlitz/Ausgabe von Bachs *Englischen Suiten*), monopolisierend (Komponist Beethoven/Komponist Wagner), innovatorisch (Komponist Mahler/Komponist Berg) und kompensatorisch (Publikum/Gesamtwerk Mahler als „Trend“).

962 „Es liegt ein scharfer Schnitt zwischen der Musikauffassung des 18. und 19. Jahrhunderts, der durch die veränderte Beziehung zwischen Komponieren, Hören und Spielen hervorgerufen wurde. Die im mehrfachen Sinn verstandene Autonomisierung der Kunst hat eine tiefe Kluft zwischen dem Publikum und dem Werk aufgerissen.“ [Ebd., S. 257]

Funktionsgebundenheit“,<sup>963</sup> b) „Herauslösung der Kompositionen aus der Gattungsnorm“,<sup>964</sup> c) „Bestimmung der autonomen Musik als absolute“<sup>965</sup> und d) „Ungegenständlichkeit der reinen Instrumentalmusik in der frühromantischen Ästhetik bei Ludwig Tieck und E. T. A. Hoffmann“.<sup>966</sup> Das gewandelte Verhältnis von handwerksorientierten Vortrags- und (zugleich) Bedeutungslehren des 18. Jahrhunderts, die den kompositorischen Arbeitsprozeß transparent machten, zu einer verselbständigten philosophischen Ästhetik im 19. Jahrhundert, deren Ideologie sich von der Realität abspaltete, verdeutlicht sich „am Widerspruch zwischen einem einsehbaren, am konkret-materialen Bereich der Musik oder Literatur orientierten Struktur- und Konstruktionsbegriff einerseits und der irrationalen Theorie des Einfalls und der mystifizierenden Verunendlichung des Formbegriffs andererseits“, formuliert durch E. T. A. Hoffmann und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling [ebd., S. 258].<sup>967</sup>

## 7. Funktionen einer autonomen Musiksprache

„Die Ästhetik ist die Theorie der Kunst als Gegenwelt, der Kunst als autonomer Erscheinung, deren Funktionslosigkeit sie stiftet, damit Kunst die Funktion der Gegenwelt erfüllen kann.“ [Eggebrecht: Verstehen von Musik, S. 50]

Ausdruck des Übergangs zur Autonomieästhetik ist demnach nicht nur die Ausbildung einer philosophischen Diskussion um „Form“ und „Inhalt“ der Musik, wie sie in Kap. D.I.1. bis D.I.3. d. Arb. angesprochen wurde, sondern insbesondere auch die Frage nach der „ästhetischen Funktion“ der begriffslosen Musik<sup>968</sup> und ihrer damit verbundenen sozialen Rolle für die

963 „Die Zwecklosigkeit und absolute Selbstgeltung des Hervorzubringenden überfordert die Möglichkeiten des Musikliebhabers, der sich von der praktischen Anwendung in der Komposition tiefere Einsichten in die Musik erhofft hatte.“ [Ebd.]

964 „Die musikalische Gattungsnorm ist Voraussetzung für die Autonomisierung des einzelnen Kunstwerks, das im Extremfall jegliche Gattungsgeschichte auflöst. Auf sie kann das einzelne Werk nicht wie im 18. Jahrhundert verstehend bezogen werden.“ [Ebd.]

965 „Die Loslösung der Musik von ihrer unmittelbaren Sprachgebundenheit führt in der absoluten Instrumentalmusik zu einer internationalisierten Sprachähnlichkeit, deren Verständnis von der Bildungöffentlichkeit kaum nachvollzogen werden konnte.“ [Ebd.]

966 „Autonomie schließt hier die Entfernung vom Gegenständlichen und Plastischen und die Annäherung an eine poetisch entgrenzte Gegenwelt ein.“ [Ebd., S. 258]

967 „Die uneingeschränkte und absolute Selbstgeltung des Kunstwerks und das Ideal einer die Mechanik verbergenden inneren Form haben eine materiallose und übergeistige Ästhetik entstehen lassen. Das Produzieren von Musik wurde zu einem Einmaligen, Unwiederholbaren, das die Auffassung vom Komponieren im 18. Jahrhundert ausschloß, die sich am Nachahmen durchs Spielen und Hören orientierte. Produktion und Rezeption wurden voneinander getrennt.“ [Ebd.] – Ebenso erfuhren Rezeption und Interpretation diese Trennung, indem der ursprünglich an der Musikpraxis teilhabende ausübende Musikliebhaber im 19. Jahrhundert zum reinen Konsumenten degradiert wurde. [Besseler, S. 25, 43 und 61 ff. (*Das passive Hören bei Romantikern*)]; Schmitt [S. 70] faßt die Grundbedingungen für den revolutionierenden Wandel des Konzertpublikums im 19. Jahrhundert, maßgeblich beeinflusst durch Beethovens dramatisierende Musiksprache und umgesetzt in der dynamischen Bildersprache von Hoffmanns Rezensionen, in drei Punkten zusammen: a) die Ausbildung des Konzerts als professionelle Institution sowie eines ausschließlich konsumierenden Publikums (dynamisiertes und emotionalisiertes Musikhören), b) die Projektion von Wunschbildern und die Verlagerung von „reeller“ Abbildung zu ideologischer Übersteigerung (psychologisiertes Musikhören) und c) die Beschleunigung der Wahrnehmung (Reizüberflutung) durch die gesteigerte Technisierung auch in den Künsten (sinnlich-rauschhaftes Musikhören).

968 „Kunst funktioniert bürgerlich auf zwei (zu einander funktional vermittelten) Ebenen: sie funktioniert (ästhetisch, autonom) in ihrem Inneren, damit sie (sozial) als Gegenwelt fungieren kann. Und schon von hier aus ist ihre Begriffslosigkeit in Frage zu stellen: die Begriffslosigkeit der Musik ist so begrifflich, wie ihre Funktionslosigkeit funktional ist.“ [Eggebrecht: Verstehen von Musik, S. 50]

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

„Emanzipation des Bürgertums“<sup>969</sup> sowie die Frage nach dem „Verstehen“ von Musik durch das „kollektive Bewußtsein“ im Rahmen der Rezeptions- und Kommunikationsforschung,<sup>970</sup> worauf bereits in den vorangegangenen Kapiteln eingegangen worden ist. „Verstehen“ definiert sich demgemäß als Kombination der drei Werkkomponenten: Text, Aufführung und Vorstellung<sup>971</sup> [Feder, S. 14; bei Cadenbach [S. 14, Anm. 67] umrissen in den Begriffen: „Komposition“, „Fixierung“ und „Ausführung“] und umschließt alle Beteiligten an der Entstehung, Aufführung und Wirkung eines Musikwerkes. Die Begriffe wurden und werden erörtert im Rahmen des (offenen) Werkbegriffs [Huber, Kropfinger, Lissa], von Interpretationsfragen [Adorno, Dahlhaus, Eggebrecht], Rezeption und Kommunikation [Brinkmann, Kropfinger, Zenck] und anhand des Verhältnisses von Sinn und Struktur [Faltin, Gruhn, Kneif].

In der Parallelisierung von Musik und Sprache, die durchaus nicht ausschließlich im übertragenen Sinne zu verstehen ist<sup>972</sup> und eine eigene Entwicklungsgeschichte aufzuweisen hat,<sup>973</sup> verbinden sich mittlerweile innerhalb eines eigenständigen Forschungszweiges Semiotik und Kommunikationstheorie, wobei erst der Rekurs auf den historischen Sprachbegriff<sup>974</sup> ergeben hat, daß die Sprachähnlichkeit von Musik in ihrer Struktur und Syntax anstatt

969 „Die Isolation der Kunst zu einer Welt für sich hat ihren geschichtlichen Grund letztlich allerdings nicht in der Ästhetik, sondern in deren Verursachung. Die Ästhetik als Kunstkonzept, das die Musik als autonome, innerlogische, begriffslose Welt für sich versteht, widerspiegelt das spezifische Kunstbedürfnis des bürgerlichen Bewußtseins, das die Emanzipation, die ihm die wirkliche Welt versagt, in der fiktiven sucht, speziell in der Musik. Nicht bloß romantisch sondern zutiefst bürgerlich ist die Funktion der Kunst als eines von der geschichtlichen Wirklichkeit hervorgerufenen Gegenentwurfs zur Wirklichkeit.“ [Ebd., S. 49 f.]

970 „Musik als Sinnorganisation in der Materialität des Klingenden ist eine durch und durch geschichtliche und somit zugleich soziale Erscheinung: das Bewußtsein für Musik ist zeitlich ein historisch jeweiliges und räumlich ein geographisch, ethnisch, gruppen-, schichten- oder milieuspezifisch zu bestimmendes kollektives Bewußtsein. Der Sinn von Musik ist demnach originär kollektiv intendiert und nur kollektiv verstehbar, insofern ein sozialer Sinn. Daraus erklärt sich der geschichtliche Prozeß der musikalischen Kommunikation: sie kann durch die Kategorien ‚Norm‘, ‚Konkretion‘ und ‚Innovation‘ beschrieben werden. Dem subjektiven (bzw. intersubjektiven) kollektiven Bewußtsein für Musik entspricht im Objektbereich ein System der Materialität des Klingenden, des musikalisch Geltenden: ein System musikalischer Sinnträger oder Informanten. Es ist dies in seiner Grundschicht ein System abstrakter oder abstrahierbarer musikalischer Normen (Regeln, Muster, Matrices, z. B. tonsystemlicher oder operativer Art), die auf der Subjektseite (rezeptionell) als Verstehens- oder Erwartungsmuster erscheinen und, indem sie ein System bilden, interdependent sind.“ [Ebd., S. 50 f.] – Zum kollektiven Bewußtsein und der Rezeption von Musik als „Verstehen von Sinn und Gehalt“ vgl. ebd., S. 54 ff.

971 „Die Kraft der Imagination, Phantasie, Vorstellung wird nicht nur vom Komponisten, sondern in abnehmenden Graden auch vom nachschaffenden Musiker, vom Textkritiker und -erklärer wie überhaupt von jedem Leser des Notentextes und sogar vom Hörer gefordert.“ [Feder, S. 15]

972 Gruhn: Musiksprache, S. 18 sowie zusammenfassend ebd., S. 89: „Musik kann als Sprache gelten, nicht nur weil sie wie Sprache gegliedert ist oder sein kann, sondern weil auf der Ebene der Phoneme, der Grammatik und Syntax und partiell auch im Bereich der Semantik Parallelen und Analogien nichtmetaphorischer Art bestehen. Auf der Ebene des Klanges am deutlichsten mit Sprache verbunden, aber in der Fixierung zeichenhafter Bedeutung von ihr unterschieden, bildet Musik ein autonomes Zeichensystem, das zu vielfältigen Verbindungen mit Sprache und Text fähig ist.“

973 „Daß Musik allenthalben als eine Sprache aufgefaßt wurde, ist ein historisches Faktum. Ihre Sprachähnlichkeit oder Sprachartigkeit gründet auf verschiedenen mehr oder minder ausgeprägten Analogien auf morphologischer, phonetischer, syntaktischer, semantischer und pragmatischer Ebene wie ganz allgemein auf ihrer Ausdrucks- und Darstellungsfähigkeit.“ [Ebd., S. 27]

974 „Die Kennzeichnung der Musik als Sprache ist daher auch nicht allein von der Seite der Musik her zu durchleuchten, sondern ebenso vom Gebrauch und Verständnis des Sprachbegriffs her. Ein affektenästhetischer (17./18. Jahrhundert), inhaltsästhetischer (19. Jahrhundert) oder strukturell kommunikationstheoretischer Denkansatz (20. Jahrhundert) ist fest verwurzelt in einem spezifischen Begriffsapparat, in welchem dem Begriff ‚Sprache‘ eine je verschiedene Bedeutungstendenz innewohnt. Folglich muß auch die Bewertung der Sprachähnlichkeit von Musik je nach der zeitbedingten Bedeutungsstruktur, d. h. der Bedeutungsweise und

## 7. Funktionen einer autonomen Musiksprache

in einer wie auch immer gearteten Semantik zu suchen ist.<sup>975</sup> Voraussetzung für die „Entschlüsselung“ von musikalischer „Bedeutung“ über syntaktische Strukturen ist darüber hinaus ein historisch gemeinsamer „Code“ der Rezipienten, welcher nicht nur eine „kulturelle Einheit“ von bestimmten gesellschaftlichen Gruppierungen schafft, sondern sich auch dem sozialen Wandel von Kommunikationsstrukturen angleicht, und das um einiges schneller, als sich jener in der Wortsprache vollzieht.<sup>976</sup> Bei Kneif wurde dieses Phänomen bereits anhand verschiedener Beispiele unter den Begriffen „Figur/Gegenfigur“ zur Sprache gebracht,<sup>977</sup> von Faltin im Bereich des Ästhetischen definiert als „dialektischer Widerspruch des Verstehensbegriffes“.<sup>978</sup>

Hiermit bewegen wir uns auf dem Gebiet der Informationstheorie im Sinne einer (vorerst) einseitigen nonverbalen Kommunikation, welche in der Ausrichtung auf den Hörer zu besonderen stilistischen Mitteln greifen muß, um die gewünschte Reaktion auszulösen.<sup>979</sup> Überle-

---

Bedeutungstendenz des Sprachbegriffs variieren. Die Ambiguität des Sprachverständnisses von Musik gründet also wesentlich auch auf dem Verständnis und dem Gebrauch des Sprachbegriffs selbst.“ [Ebd., S. 52 (2.1.7 Musik als kommunikatives Zeichensystem)]

975 Vgl. hierzu auch Parallelisierung von Sprache und Musik bei Baumann [S. 436]: „Beides sind Systeme relationaler Funktione, deren prozeßhafte Verlaufsseite gegeben ist, und deren Syntax man daher empirisch beschreiben kann. [...] Wie Sprache nicht ausschließlich poetische bzw. literarische Sprache ist, so [ist] Musik nicht ausschließlich ‚Kunstmusik‘.“

976 „Sofern nicht ausdrücklich semantische Zeichen gesetzt sind (Tonsymbolik, Leitmotive, Tonmalerei etc.) und nicht nur eine konnotative Bedeutungsaura gemeint ist, beruht das Verständnis der ‚Bedeutung‘ des musikalischen Codes wesentlich auf der Erkenntnis der syntaktischen Ordnungsprinzipien und Beziehungen. Hier prägt sich eine für jede Epoche spezifische und musikalische ‚Idiomatik‘ aus, die durch Gewöhnung, Umgang und Erziehung vermittelt, ‚gelernt‘ und ‚verstanden‘ wird. Das Auftreten ungewohnter, neuer Figuren (Klangstrukturen) schwächt sogleich das kommunikative Moment der Musik, bis sie als Zeichen einer kulturellen Einheit anerkannt, verstanden und in den musikalischen ‚Sprachgebrauch‘ übernommen werden. Die Verständnisbarrieren gegenüber einer als ‚neue‘ gekennzeichneten Musik haben darin ihre Ursache.“ [Gruhn: Musiksprache, S. 60 f.]

977 „Figuren sind infolge ihres häufigen Vorkommens dem Hörer vertraut, und sobald sie einsetzen, erwartet er sie in der gewohnten Fortsetzung. Sie können sich dem Hörbewußtsein so stark und nachhaltig einprägen, daß sie ihm wie natürlich und logisch zwingend erscheinen. Wird dagegen die Erwartung eines typischen Ablaufs, wie ehemals der Kadenz Tonika-Subdominante-Dominante-Tonika, nicht erfüllt, dann scheint das einem ‚natürlichen Verlangen‘ und dem ‚logischen Bedürfnis‘ zu widersprechen. [...] Da es bei den Figuren um Hörerwartung und deren Erfüllung bzw. Nichterfüllung geht, lassen sich in diesem Bereich die Erkenntnisse der Informationstheorie heranziehen. Nicht Logik und Unlogik, sondern Redundanz und Information sind hier die einschlägigen Begriffe.“ [Kneif, S. 504]

978 „Der Sinn und das Unausweichliche der Entwicklung des Ästhetischen liegt unter anderem in einer Zerstörung der Konventionen und führt dadurch zu Schwierigkeiten bei dem Verstehen im Bereich des Ästhetischen. Der genannte *dialektische Widerspruch des Verstehensbegriffes* garantiert zugleich, daß Verstehen nicht in ein Verstehen von Trivialitäten mündet. In dem ‚Augenblick‘, wo das optimale Verständnis erreicht ist, ist gleichzeitig die Schwelle für eine potentielle Trivialisierung erreicht. Um der Trivialisierung zu entgehen, entwickeln sich neue Konventionen, durch die das Verstehen erneut in Frage gestellt und erschwert wird; die Erwartungsmuster, die man in Bezug auf neue Objekte aufzubauen beginnt, sind noch keine Klischees. Im Bereich des Ästhetischen (im Gegensatz zum theoretischen oder praktischen Bereich der menschlichen Tätigkeiten) besteht die Gefahr eines direkten Zusammenhanges zwischen Verstehen und Banalität.“ [Faltin: Verstehensbegriff, S. 62 f.] – Siehe zur Abnutzung und Auswechslung von Figur und Gegenfigur auch S. 344 d. Arb.

979 „Die Anwendung des Kommunikationsmodells auf Musik wird möglich durch die Definition der Information als ästhetischer Information und der Bedeutung der Zeichen als struktureller syntaktischer Funktion. Darüber hinaus ist einzuschränken, daß bei musikalischer Kommunikation der Informationsaustausch in der Regel nur in *einer* Richtung fließt und nicht wie bei sprachlicher Kommunikation wechselseitig ist. [...] Die Vertrautheit mit einem bestimmten Idiom erlaubt es, eine musikalische Figur angemessen oder falsch zu beantworten, eine Phrase zu variieren oder zu kontrastieren oder aus einem Repertoire von Klängen die auszuwählen, die einen Komplex verstärken, stören oder unberührt lassen. In solch musikalischem Verhalten verwirklicht sich

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

gungen zum Verhältnis von Musik und Sprache sowie zu ihrem künstlerischen „Angriff“ auf das Verständnis des Rezipienten wurden im Hinblick auf E. T. A. Hoffmanns „Strategien“ bereits in den Kapiteln D.I.4. bis D.I.6. ansatzweise vorgestellt. Zusammenfassend läßt sich mit Bengtsson [S. 14 ff.] jedoch festhalten: Bildet die Voraussetzung für den semiotischen Ansatz ein traditionell geprägter „Code“<sup>980</sup> und für den semantischen ein kulturell entwickelter „Sinn“ bzw. eine musikalische „Bedeutung“,<sup>981</sup> liegt die Bedingung für einen kommunikationstheoretischen Austausch im „Verstehen von Konvention“. Das bedeutet jedoch zugleich eine Erweiterung auf einen wechselseitigen „Dialog“, welcher Einfluß nimmt auf den Empfänger und von diesem längerfristig mitverändert wird.<sup>982</sup> In dieser Konstellation kommt dem künstlerischen Medium „Musik“ eine konkrete „Funktion“ (häufig verwechselt mit dem „Gebrauch“/der „Verwendung“ von Musik) auf sozialpsychologischer Ebene zu, die im historischen Wandel das Verstehen einerseits von Konventionen durch Gewohnheit und Codevertrautheit („Reaktionen auf das *Typische*“) und andererseits von Nicht-Konventionen, d. h. Abweichungen von der oder Verstößen gegen die Norm bewirkt [ebd., S. 20 f.].<sup>983</sup> Dabei fällt die Rolle des

---

nonverbale Kommunikation. Doch in der überwiegenden Mehrzahl des Umgangs mit Musik vollzieht sich der Informationsfluß nur vom Komponisten/Interpreten zum Hörer, der die musikalische Information entsprechend der Verschmelzung seines Verständnis- und Erwartungshorizonts mit dem Aussagehorizont der Komposition und dem Grad der Informationsdichte der musikalischen Struktur aufnimmt und darauf psychisch (durch Gestimmtheit, Ablehnung, Interesse etc.), intellektuell (durch Erkenntnis, Verständnis, Bewertung, Einordnung) oder motorisch (durch Bewegung, Muskelanspannung etc.) reagiert.“ [Gruhn: Musiksprache, S. 61 f.]

980 Bengtsson [S. 14] übernimmt die informationstheoretischen Prämissen in Anlehnung an Umberto Eco's Semiotik: „Es gibt noch einen anderen und – rein musikalisch gesehen – oft wichtigeren Typus von Codeüberlagerungen oder -schichtungen: er reicht von einem allgemeinen, stark traditionsverankerten ‚Grundcode‘ (Vorrat an Grundkonventionen) über die Ebenen der Gattungs- und Stilkonventionen bis hin zu den Idiolekten der Personal- bzw. Werkstile. Letztere gehören zur Senderseite; sie können Komponist wie Ausführende(n) – mit dazwischengeschalteter Vermittlungsstufe der Notation – einschließen oder werden direkt von den Trägern einer Hörtradition repräsentiert (was seinerseits eine andere Art der Codeschichtung impliziert). Die übergeordneten Codeniveaus garantieren die erforderliche Redundanz (zumindest in einem nicht-mathematischen, metaphorischen Sinn); auf der Ebene der Idiolekte vollziehen sich die kreativen Durchbrüche, die Innovationen, die auf längere Sicht zu Wandlungen der Codebestände führen.“

981 „Die Elemente oder Entitäten, die verschiedenen Codeschichten angehören (oder von mehreren von ihnen mitbestimmt sind) und die in der sinn- und bedeutungstragenden Struktur einer Mitteilung als Voraussetzung für deren Sinn und Bedeutung enthalten sind, bestehen weder aus irgendeiner Art atomistischer Bauklötzchen im unpräzisierten Sinn, noch gar aus einzelnen physikalischen Signalen in einem wie auch immer wohlpräzisierten Sinn. Sie sind vielmehr traditions- und milieuabhängige, d. h. codeabhängige, und darüber hinaus in höchstem Grade kontextabhängige *kulturelle Entitäten*. [...] Schon aus diesen Gründen ist es zweifelhaft, zumindest diskutabel, ‚einzelne (= vereinzelt) Intervalle‘, ‚einzelne Zusammenklänge‘ u. ä. als mögliche Träger von Sinn- und Bedeutungsgehalten zu betrachten. Indem sie isoliert werden, stellen sie keine kulturellen Entitäten im semiotischen Sinn mehr dar; sie gerinnen statt dessen zu atomistischen Abstraktionen, die weder Teil sinnvoller Mitteilungen sein, noch als solche ‚verstanden‘ werden können.“ [Ebd., S. 16 f.]

982 „Nach hermeneutischer Auffassung ist sowohl die Art wie auch die Weise des Verstehens vom Verstehenshorizont, der Erfahrung und dem ‚intuitiven‘ Vermögen zu tiefergehender Deutung seitens des Beobachters abhängig. Das Ziel besteht darin – wenn man einmal von der Ebene der ‚adäquaten Reaktion‘ auf bestimmte Mitteilungstypen, ihrer rechten Anwendung (z. B. eines Chorals, eines Tanzes, eines Wiegenliedes) usw. absieht –, daß der Empfänger in einen Dialog einbezogen wird; einen Dialog, der sich manchmal über lange Zeiträume ausspinnen kann, der eine kontemplative Einstellung impliziert, der mehr oder minder unvollkommen sein kann, selten endgültig wird, und von dem der Empfänger beeinflusst und verändert wird.“ [Ebd., S. 25]

983 Vgl. hierzu auch die sozialpsychologische Funktion der fiktiven Literatur, d. h. den Einfluß auf den Rezipienten und seine kalkulierte Reaktion: „Die kommunikative und damit gesellschaftsbildende Funktion der Kunst [...] setzt bereits mit der impliziten Übernahme von Erwartungen und Normen, aber auch von Einsichten in die Erfahrung und Rollen anderer ein, die sein [des einsamen Lesers] gesellschaftliches Verhalten präformieren, aber auch motivieren und ändern können. Der besondere Status der ästhetischen Erfahrung im Kommuni-

Konventionsbrechens in das Ressort der Intention des Komponisten und unterliegt dessen persönlichem Individualstil,<sup>984</sup> ein Umstand, der bei der nachfolgenden Untersuchung von Hoffmanns Personalstil im „Serapiontischen Prinzip“ [Kap. D.III.] nachdrücklich zum Tragen kommen wird.

## 8. Form- und Strukturparallelen in Musik und Literatur

„Musik ist wie jedes andere Kommunikationsmittel ein System mit exakt definierter Infrastruktur, d. h. sie beruht auf internen Gesetzmäßigkeiten, die die Bildung von Strukturgefügen aus einzelnen isolierten Elementen und ihrem Zusammenschluß zu übergeordneten Sinnzusammenhängen ermöglichen.“ [Gruhn: Musiksprache, S. 62]

Als Voraussetzung für das musikalische Verstehen hat sich gemäß Faltin die strukturelle Erfassung des „Sinns“ als grundlegend für eine rezeptionspsychologische Annäherung herausgestellt, wohingegen Bengtsson die musikalische Analyse eher als „Verständniskiller“ für die Verbindung von Sinn und Struktur betrachtet.<sup>985</sup> Diese erfordert jedoch spezielle Kenntnisse vom Hörer im Gegensatz zur literarischen Interpretation durch den Leser und leitet einen historischen Wandel im Verhältnis zwischen Komponist und Rezipient ab dem 19. Jahrhundert ein, indem sich die musiktheoretische Erörterung von den selbsternannten Musikkritikern (gebildete Amateure, Theologen oder Juristen) im 20. Jahrhundert fast gänzlich in den Kreis musikwissenschaftlicher Experten verlagert.<sup>986</sup> Ausgehend von Faltins (nicht ganz

---

kationsprozeß der gesellschaftlichen Praxis läßt sich danach in drei Leistungen aufgliedern: die präformative oder normgebende, die motivierende oder normbildende und die transformative oder normbrechende Funktion.“ [Jauß: Hermeneutik, S. 751]

984 Bengtsson [S. 21; auch S. 30 f.] teilt Ecos Definition von „ästhetischer Mitteilung“ als „Codedurchbrechung“: „Neben einem grundlegenden ‚Verstehen von Konvention‘ (wir wollen vorläufig damit rechnen, daß es so etwas gibt, auch wenn es sich vielleicht um eine der Voraussetzungen des Verstehens handelt) gibt es ein Verstehen, welches sich auf das Wechselspiel zwischen den stärker konventionalisierten Codeschichten und den gleichzeitig auftretenden kreativen Durchbrechungen, Idiolekten und vor allem den Sinn- und Bedeutungsgehalten der individuellen musikalischen Aussagen oder Mitteilungen bezieht. Es mag sogar so sein, daß besagte Codeschichten als selbstverständlich gegeben hingenommen werden (innerhalb eines ‚Referenzrahmens‘ oder ‚Verstehenshorizonts‘ als eine Art innermusikalischer Entsprechung zur ‚Sprachlichkeit‘), und daß sich die Intention, zu verstehen, hauptsächlich oder ganz auf den zweiten Bereich richtet, sobald dessen Komponenten für den Sinn der individuellen Mitteilung ausschlaggebend werden.“

985 „Es bleibt eine Tatsache, daß der zu verstehende Sinn untrennbar mit der musikalischen Struktur verbunden ist; also hängt das Verstehen davon ab, ob und wie weit nach und nach die Fähigkeit erweitert wird, immer mehr codeabhängige und andere strukturelle Relationen, in verschiedenen ‚Parametern‘ und über immer größere Zusammenhänge, auch zeitlicher Art, zu erfassen – nicht im technologisch-analytischen Sinn, sondern im Hinblick auf die sinntragenden Strukturen.“ [Ebd., S. 34]

986 „Seit es gilt, daß nur durch die Form der Gehalt von Musik ‚objektiv‘ zu erfassen sei, wird die formale Analyse zum wichtigsten Werkzeug im Umgang mit dieser Kunst. Die kompositionstechnische Analyse fordert aber im Gegensatz zur poetischen Paraphrase exakte (Spezial)Kenntnisse. Die Verschiebung von der gefühlsbetonten Wiedergabe des subjektiven Eindrucks, den die Musik hinterlassen hat, hin zu einer Analyse im Fachwortschatz, die den Kompositionsprozeß mit Worten zu wiederholen sucht, bringt nicht nur stilistische Veränderungen mit sich. Es wandeln sich auch Teilnehmer und Ort der öffentlichen Musikdiskussion. [...] Im 19. Jahrhundert war die poetische Paraphrasierung der Musik aus dem Roman und der Novelle zunächst auch ins Feuilleton eingezogen.“ [Huber, S. 26] – Tadday [Musikfeuilleton, S. 8 ff.] beschreibt die funktionalen Aspekte des frühen Feuilletons als Unterhaltungs-, Kommunikations- und Bildungsmedium (Kompensations-, Distinktions- und Identitätsmodell), wobei „Bücher, Zeitungen und Zeitschriften [...] Prototypen medial-reflexiver Formen bildungsbürgerlicher Selbstorganisation“ [S. 18] darstellen, welche die frühe-

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

unproblematischem) uminterpretierten Zeichenbegriff zur Nutzbarmachung einer „musikalischen Semiotik“<sup>987</sup> bietet Huber [S. 129 ff. und 152 ff.] weiterreichende Lösungsmöglichkeiten an, formale Strukturen und Techniken aus der Musik in Erzähltexten nachzubilden: „die strukturelle Architektur der Musik als Sinn-Bild der souveränen Komposition disparater Elemente und die polyphone Ordnung der Zeit“ [ebd., S. 152]<sup>988</sup> bzw. „Musik als Kunst der logischen Strenge und als Kunst der Zeiterfahrung“ [ebd., S. 158].<sup>989</sup>

- a) Da die „Bedeutung“ von Musik in ihrer Materialorganisation liegt, um ästhetische Ideen mittels syntaktischer Beziehungen zwischen Einzelementen zu transportieren, läßt sich der symbolische Zeichencharakter der musikalischen Idee auf einem sekundären Reflexionsniveau in die Literatur übertragen (z. B. als Aussagegehalt einer musikalischen Fuge oder Sonate statt ihrer Form).<sup>990</sup> Das bedeutet somit, daß die Bedeutungsübertragung eines musikalischen Begriffes für die Deutung des literarischen Textes relevant ist und nicht einfach bestimmte Strukturschemata in demselben adaptiert werden können [ebd., S. 129 ff.].<sup>991</sup>
- b) Die zeitliche Abfolge innerhalb einer musikalischen Struktur bietet eine weitere Kategorie der inhaltlichen Ordnung an, welche sich insbesondere eignet, um die Strenge und Logik eines eher naturwissenschaftlichen Denkens in die Strukturierung eines literarischen Textes zu überführen und zugleich die Nähe der zeitlichen Dimension zum

---

ren Formen des Reisens und Briefeschreibens ersetzen, und auch ohne die philosophische und musiktheoretische Komponente von Dahlhaus' „Idee der absoluten Musik“ den Aufschwung der musikalischen Bildung zu erklären vermögen: „In Wirklichkeit funktionierte die Kommunikation der gebildeten Stände um 1800 sehr gut ohne das Ideologem der absoluten Musik, falls sie überhaupt davon ernsthaft Notiz genommen hat. Der Idee nach und nach dem Willen der Aufklärer sollte der reale Mensch zwar zum idealischen Menschen auch über das Kommunikationsmedium Musik, sei es direkt über Konzert und Oper oder reflexiv über Zeitschriften, erzogen werden, in Wahrheit aber benutzte der Bürger Musik weniger um sich zum idealisch Gebildeten zu hypostasieren, als um sich sozial zu organisieren. Man praktizierte und reflektierte Kultur, wußte sich dadurch der gesellschaftliche Elite zugehörig und distanzierte sich damit zugleich von denjenigen Mitbürgern, die materiell oder ideell keinen Zugang zu den erlauchten Kreisen hatten.“ [Ebd., S. 23]

987 Hierzu sowie zur musikalischen Syntax und Semantik („musikalische Logik“, „innere Form“, „innere Dynamik“ etc.) vgl. Carl Dahlhaus: Fragmente zur musikalischen Hermeneutik. In: Beiträge zur musikalischen Hermeneutik. Hg. von dems. Regensburg 1975, S. 159–172. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 43) und Helga de la Motte-Haber: Musik und/als Sprache. In: Die Sprache der Musik. Festschrift Klaus Wolfgang Niemöller zum 60. Geburtstag. Hg. von Jobst Peter Fricke. Regensburg 1989, S. 369.

988 Huber [S. 152] untersucht hierzu nur Beispieltex te aus dem 20. Jahrhundert, z. B. von Thomas Mann und Alfred Döblin.

989 Zu einer aus der Ästhetik der Frühromantik abgeleiteten neuen „Zeitphilosophie“ (im Sinne von Hegels Dialektik) seit Beethoven und zu dessen „Dynamisierung der musikalischen Zeit“ durch eine „prozessuale Strukturierung“ vgl. Kropfinger: Komponieren nach Beethoven, S. 82 ff.

990 „Die ‚musikalische‘ Form im literarischen Text ist zunächst also einmal als Setzung des Autors (oder Rezipienten) zu verstehen, deren Bedeutung aufzuklären ist.“ [Huber, S. 131]

991 „Die grundsätzliche Möglichkeit der Wirksamkeit musikalischer Strukturprinzipien auch in literarischen Formen bzw. ihre bewußte Übernahme oder Nachgestaltung beruht auf der Identität allgemeiner Form- und Strukturprinzipien. In der zeitlich gegliederten Struktur der Sprache sind die Formprinzipien der Wiederholung, Variierung oder Kontrastierung, der Reihung oder Entwicklung verbal ebenso gestaltbildend wie in der Musik. Die Variation einer Formulierung, die Permutation einer Wortfolge, die syntaktische Gliederbarkeit (Periodisierung), Motiv und Thema kennzeichnen strukturelle Gemeinsamkeiten. [. . .] Problematisch bleibt aber die literarische Übertragung oder Nachgestaltung musikalischer Formen wie Sonate und Fuge. Die Anwendung solcher Bezeichnungen auf literarische Texte verkennt elementare Unterschiede zwischen beiden Künsten und ist daher nur in einem sehr allgemeinen und weiten Verstande möglich und weniger wörtlich als eher metaphorisch auf die sprachlichen Strukturen zu applizieren.“ [Gruhn: Musiksprache, S. 102 f. (3.3 Sprachliche Nachgestaltung von Musik – Versprachlichung musikalischer Strukturprinzipien)]

## 8. Form- und Strukturparallelen in Musik und Literatur

„Geistigen“, der Simultaneität und Mehrdeutigkeit, zu unterstreichen (z. B. durch „offene Charaktere“ und den Leser in der Rolle des Autors). Hierzu zählen auch die Montage-technik aus dem Medium filmischer Schnittechniken, Collagen, das Prinzip des Kontrastes und der Wiederholung oder die Mehrschichtigkeit von Erzählstrukturen, welche eine intensivere Gedächtnistätigkeit des Rezipienten beim Nachvollzug erfordern [ebd., S. 154 ff.].

Dieser letzte Punkt umfaßt gleichzeitig das Umfeld der Wahrnehmungspsychologie, der Psychoanalyse wie der Philosophie, indem durch die Konstitution von Bewußtsein durch objektives und subjektives Zeit-Erleben wiederum „Musik als paradigmatische Kunst für psychische Prozesse“ auftritt [ebd., S. 158]<sup>992</sup> Die Arbeit mit parallelen Handlungssträngen, nicht zuletzt in Kriminal- und Abenteuergeschichten [ebd., S. 161], gehört nunmehr auch zu den Basistechniken in Hoffmanns Erzählstrategien [siehe Kap. D.III.3. d. Arb.] – man denke beispielsweise an die weitreichende Wirkung des *Fräulein von Scudéry*.<sup>993</sup> Wenn Huber [S. 162] das Verständnis von Simultaneität im 19. Jahrhundert als „Harmonisierung des Lebens in seinen unterschiedlichen Ausprägungsformen“ definiert und von jenem des „moderne[n] Simultanismus“ als „Darstellung der Zusammenhangslosigkeit der einzelnen Elemente“ (verstärkt durch die Verunsicherung über die rasante Entwicklung der Technik) trennt, verkennt er die Rolle, die der Mehrschichtigkeit gleichzeitiger Handlungsstränge in Hoffmanns Erzählwerk zukommt: Das häufige Aufgreifen von Themen der „Entfremdung“, also der Phänomene „Automate“ und Mechanisierung, Mesmerismus und Somnambulismus, Persönlichkeitsspaltung und -verdopplung, Genie und Wahnsinn (besonders im musikalischen Bereich in der Figur des Johannes Kreisler) [siehe Kap. D.I.1.3 d. Arb.], zeugt von einem stark ausgeprägten Gespür auch schon bei einem frühen Vertreter des 19. Jahrhunderts, „daß kein Weltmodell mehr die einzelnen Disparatheiten integrativ erfassen könnte“, was Huber [ebd.] nur für die Literatur zu Beginn des 20. Jahrhunderts gelten lassen will.<sup>994</sup>

---

992 „Wird Musik strukturell mitvollzogen, erweist sie sich durch die Möglichkeit des erinnerenden Zurück-Hörens, das Beziehung und gegenseitige Durchdringung zwischen den Teilen stiftet, als wesentlich gehaltvoller als die rein objektiv gemessene Zeit.“ [Huber, S. 159] – Vgl. hierzu auch die Beschreibung von Wiederholung als dem poetischen Prinzip schlechthin, das aber die sprachtheoretischen Prinzipien der Gestaltpsychologie insbesondere auch für die Musik gültig werden läßt, durch Baumann [S. 436 f.]: „Der Wiederholbarkeitsanspruch des Musikalischen involviert andererseits noch etwas Grundsätzlicheres: Musik hat zwar keine abhebbare Bedeutungsschicht [. . .]. Nichtsdestoweniger teilt sie etwas mit, das erst durch die Wiederholung – auch im anderen Medium (eine Streichersonate als gepfiffene Melodie) – als mit sich selbst identisch erkannt werden kann [. . .]. Und damit trifft sich diese Argumentation nun mit derjenigen der Gestaltpsychologie, in der die erkennbar mit sich selbst identisch bleibende Verlaufsgestalt des Melodischen nicht zufällig paradigmatischen Charakter hat.“

993 Nicht umsonst gehörte der Jurist Hoffmann 1816 dem Kriminal-Senat an und wurde 1819 gar Mitglied der „Immediat-Untersuchungs-Commission zur Ermittlung hochverrätherischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe“ [siehe Biographie im Anhang S. 396 d. Arb.], so daß er aus seinem beruflichen Erfahrungsschatz schöpfen konnte und für das *Fräulein von Scudéry* z. B. wie viele seiner Autorenkollegen auf die Kriminalfallsammlung *Causes célèbres et intéressantes* (ab 1734) von François Gayot de Pitaval zurückgriff [Hoffmanns Ausgabe wahrsch.: Gayot von Pitaval, sonderbare und merkwürdige Rechtsfälle, 4 Tle., Jena 1782–92].

994 „Festzuhalten ist also ein doppeltes Verständnis von Simultaneität, das sich durch die Grundeinstellung zur Realität unterscheidet. Gleichzeitigkeit verschiedener Ereignisse dient entweder zur bejahenden Stabilisierung aller Erscheinungen des Lebens, die in ein wie immer geartetes Lebenskonzept integriert werden, oder dazu, die Widersprüche innerhalb der Realität in Form einer Collage von Disparatem sichtbar zu machen.“ [Huber, S. 162]

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

Nicht zuletzt erwächst der Musik seit der Frühromantik als gleichwertige Ausdruckssprache diese neuartige Rolle,<sup>995</sup> indem sie die Funktionen der negativ besetzten Wortsprache transzendiert und indem ihre „gegenwartskritische Komponente [...] als Modell von idealer Kommunikation“ (schon seit Herder) den modernen Bedürfnissen von „Unmittelbarkeit“ besser entspricht;<sup>996</sup> in gewisser Weise zieht sie darüber die direkte Konsequenz aus dem alten „Unsaybarkeitstopos“,<sup>997</sup> der Diskrepanz von Sprache und adäquater Ausdrucksfähigkeit.<sup>998</sup>

All diese stilistischen Methoden, die auf einen simultanen wie sukzessiven Rezeptionsprozeß ausgerichtet sind, lassen sich aus der Musik in die Literatur überführen und bereits in Hoffmanns Werk wiederfinden. Leider können wir diese interessante und spannende Umsetzung der Techniken von einem künstlerischen Medium ins benachbarte nur peripher streifen, da im Rahmen einer vornehmlich musikwissenschaftlich ausgerichteten Studie keine erschöpfende Untersuchung von Hoffmanns erzähltechnischer Leistung erbracht werden kann, jedoch gegebenenfalls fruchtbare Anregungen zur weiteren Beschäftigung mit seinem Erzählwerk unter den aufgestellten Prämissen im germanistischen Bereich vermittelt werden sollen.<sup>999</sup>

Ausgehend von Hoffmanns Professionalität als Komponist und Musiker ergaben sich schon in der Forschung frühzeitig zahlreiche Versuche, Beziehungen zwischen seinem musikalischen und literarischen Schaffen herzustellen, die sich jedoch größtenteils auf das letztere beschränkt haben, um vermeintlich „musikalische Formmodelle“ in seinen Erzählungen und Romanen aufzudecken.<sup>1000</sup> Als für die Untersuchung in der vorliegenden Arbeit ertragreich-

---

995 „Seit der Frühromantik avanciert die Musik, oft gegen das Selbstverständnis der dazu herangezogenen realen Musiker, unter denen Mozart und Beethoven die prominentesten Plätze einnehmen, zu einer Projektionsfläche all dessen, was der Sprache an Ausdrucksfähigkeit fehlt. Die Entfremdungserscheinungen der aufkommenden Moderne werden in der literarisierten Musik als einem ästhetischen Superzeichen aufgehoben.“ [Albert, S. 75]

996 Vgl. dazu Christine Zimmermann: Unmittelbarkeit. Theorien über den Ursprung der Musik und der Sprache in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Frankfurt/Main u. a. 1995, S. 157 (Die Funktionalität der Musik) und S. 159 (Musik und Sprache als Ersatz)

997 „Verstanden haben heißt nicht unbedingt, die Fähigkeit zu besitzen, das Verstandene verbal zu formulieren und wiederzugeben. Das Begriffliche ist keinesfalls ein Kriterium des Verstehens.“ [Faltin: Verstehensbegriff, S. 62]

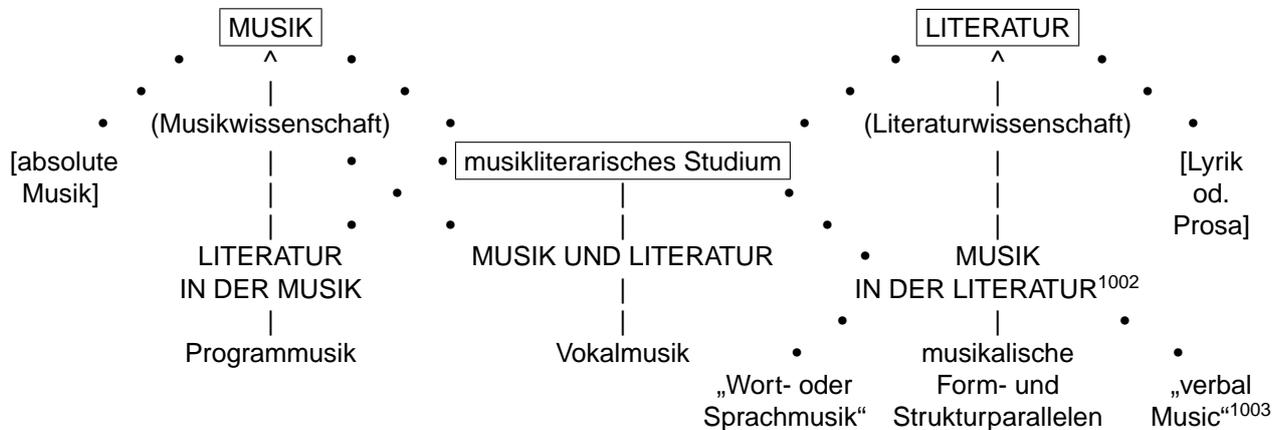
998 „Die Nicht-Übersetzbarkeit von Musik, die Untrennbarkeit musikalischen Sinns von der Formulierung, durch die er ausgedrückt wurde, bedeutet zwar eine Schmälerung, aber keine Aufhebung des Sprachcharakters.“ [Dahlhaus: Verstehen von Musik, S. 41]

999 Claudia Albert [S. 74] fordert die Nutzbarmachung musikwissenschaftlicher Editionen für Germanisten, um diese auf ein neues Textbewußtsein bei ihrer fachspezifischen Lektüre umzuschulen: „Mehr als der rein literarische fordert ja der musikalische ‚Text‘ den Leser als ‚Interpreten‘, der in Kenntnis von Aufführungspraxis, Spieltraditionen und Varianten aus verantwortungsbewußter Entscheidung eine eigene Version herstellt. Den Leser entsprechend nicht zum puren Rezipienten eines vorgeblich vorhandenen Textsinnes zu machen, sondern ihn – auf verlässlicher Basis – zur Einsicht in dessen Konstitution und (die Grenzen der) Variabilität zu führen, dies wäre ein didaktisches und wissenschaftspropädeutisches Ziel, das sich im Arbeitsgebiet Text und Musik in besonders einleuchtender Weise realisieren läßt.“

1000 Vgl. die Besprechung der Sekundärliteratur zu Parallelen zwischen Kompositions- und Erzähltechniken bei Hoffmann im Eingangskapitel von Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 31 ff. – Gert Sautermeister [„Musik“ im literarischen Werk. Dionysische Erbschaft und architektonisches Gefüge. In: Laokoon und kein Ende. Der Wettstreit der Künste. Hg. von Thomas Koebner. München 1989, S. 10–57, hier insbes. S. 21. (Literatur und andere Künste; 3)] schlägt als Begriff für die musik-literarische Strukturverwandtschaft „architektonisches Gefüge“ vor, den er aus der Bildenden Kunst in Anlehnung an Lessings kunsttheoretische Schrift *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1776) übernimmt.

## 8. Form- und Strukturparallelen in Musik und Literatur

ster, aber auch problematischster Ansatz stellt sich aus Steven Paul Schers Graphik der Zweig „Musik in der Literatur“ dar, dort insbesondere der Punkt „musikalische Form- und Strukturparallelen“:<sup>1001</sup>



Zunächst einmal teilen die beiden auditiven Künste im Gegensatz zu den visuellen der Malerei, Skulptur und Architektur die Grunderfahrungen von Bewegung, Zeit und Raum, indem ihre dynamische Struktur zwar hauptsächlich temporal, also „in der Zeit“ wirkt, jedoch als kunstübergreifenden Ausdruck die Illusion von Räumlichkeit zu vermitteln vermag über Techniken wie Antizipation, Retrospektive, Retardation etc., so daß sogar zwischen den visuellen wie auditiven Künsten eine essenzielle Affinität besteht [Scher: Verbal music, S. 153 ff.].<sup>1004</sup> Bronson [S. 155] bringt die Verbindung von Musik und Literatur, für welche er jede direkte Übertragung formaler und struktureller Prinzipien bis auf „leitmotivische“ und andere dramatische Strukturen ablehnt, folgendermaßen auf den Punkt:

1001 Vgl. das Eingangskapitel von Scher: Literatur und Musik, S. 14; dort auch eine ausführliche Besprechung der Sekundärliteratur. Die eckig eingeklammerten Ergänzungen stammen aus einer Vorversion des Schemas [Steven Paul Scher: Literature and music. In: Interrelations of literature. Hg. von Jean-Pierre Barricelli and Joseph Gibaldi. New York 1982, S. 225–250, ebd. S. 237]. – Neben die drei Hauptbereiche „Literatur in der Musik“, „Musik und Literatur“ und „Musik in der Literatur“ stellt Scher [Literatur und Musik, S. 13 f.] andere Einzelaspekte wie literarische Synästhesien, Musikerfiguren in der Dichtung, die Einwirkung von Musik auf bestimmte literarische Epochen und Autoren, Doppelbegabungen und als Musikkritiker aktive Schriftsteller.

1002 Gier [S. 15] ordnet der Musik in Schers Modell semiotische Funktionen zu: a) Wortmusik = Musik als Signifikant (sprachlicher Ausdruck), b) musikalische Form- und Strukturparallelen = Musik als Signifikat (Begriff, Idee), c) verbal music = Musik als Referent (bezeichneter außersprachlicher Gegenstand).

1003 Darunter versteht Scher [Verbal music, S. 152] quasi als »transpositions d'art« die literarische Darstellung von fiktiver (*presentation*) oder tatsächlich existierender (*representation*) Musik in Worten (Lyrik oder Prosa) sowie deren Aufführung oder Wirkung auf das Publikum: "Rather than capturing a poetic semblance of musical sound or imitating musical form, verbal music aims primarily at poetic rendering of the intellectual and emotional implications and suggested symbolic content of music." [Ebd.]

1004 "Both literature and music are temporal art forms and thus share an intrinsic aesthetic impulse to be comprehended in space. Approximation of the one art in the medium of the other might well enhance the degree of successful ‚spatialization‘ under primarily temporal conditions and relationships." [Ebd., S. 155] – Zu einem historischen Überblick vgl. die Aufsätze von Ulrich Weisstein: Wechselseitige Erhellung der Künste (Exkurs). In: Ders.: Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft. Stuttgart u. a. 1968, S. 184–197 sowie ders.: Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: Ein Arbeitsgebiet der Komparatistik? In: Scher: Literatur und Musik, S. 40–60, welche schon im Titel Bezug nehmen auf den „Urvater“ Oskar Walzel [Wechselseitige Erhellung der Künste. Ein Beitrag zur Würdigung kunstgeschichtlicher Begriffe. Berlin 1917. (Philosophische Vorträge; 15)]; vgl. außerdem Calvin S. Brown: The relations between music and literature as a field of study. In: Comparative Literature 22 (1970), Nr. 2, S. 97–107. (Special number on music and literature)

## II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk

„Die Tatsache, daß beide Künste in einer Vermittlung durch das Ohr und deshalb in einer zeitlichen Dimension existieren, bedeutet natürlich, daß man sie von den räumlichen Künsten Architektur, Malerei und Skulptur abhebt und auch eine ganze Reihe von Analogien, Appellen und Kunstgriffen, die mit jenen auf das Ohr bezogenen und zeitlichen Faktoren verbunden sind, ableitet, wie Klangähnlichkeiten und Kontrast, Wiederholung, Entwicklung und Zeitmaß, Anspielungen im Voraus und im Rückblick (daher Ironie), Höhepunkt, Spannung und Überraschung, Rhythmus und Versmaß und andere beiden gemeinsame Elemente. Aber die Annahme, die verbalen Künste könnten die formalen Muster und technischen Mittel der Musik sogar in ihren einfachsten Beschaffenheiten mit den gleichen oder ähnlichen Wirkungen übernehmen oder verwerfen, heißt, sich von der bestechenden Logik einer gemeinsamen Terminologie verführen zu lassen. In beiden Künsten folgen identische ästhetische Effekte nicht aus scheinbar identischen Mitteln. Selbst dort, wo der Kunstgriff fast am vollständigsten kopiert wurde, sind unsere Reaktionen wahrscheinlich recht unterschiedlich.“ [Ebd., S. 152]

Aus all jenen Studien, die zumeist unbekümmert musikalische Termini in Metaphern zur Beschreibung erzähltechnischer Strategien umgewandelt haben<sup>1005</sup> oder aber – sei es aus Praxisferne oder mangelnder Fachkundigkeit – laienhaft sprachliche Strukturen mit musikalischen parallel setzen,<sup>1006</sup> lassen sich am ehesten jene Versuche als sinnvoll extrahieren, welche psychologische statt semiotische Vergleiche ziehen. Die wichtigste Konsequenz für die moderne Literatur ergibt sich jedoch aus der Übertragung der strukturellen Analyse, die „objektive“ Sinnausdeutung des „ästhetischen Gehalts“ aus der formalen Struktur, welche ab dem 20. Jahrhundert in der kompositionellen Zerstückelung literarischer Texte gipfelt, woraus Huber die Schlußfolgerung aus dem Vergleich musikalischer und literarischer Formen und Strukturen zieht:

„Die Gewinnung des Sinns aus der Struktur ist der wichtigste Aspekt, den die moderne Literatur aus der Formdiskussion, die zuallererst eine musikästhetische Diskussion war, aufgenommen hat. [. . .] Wie in der Musik erschließt sich in modernen Texten der Inhalt aus der Architektonik, aus der Verarbeitung der Themen. Im interpretatorischen Nachvollzug des Kompositionsprozesses kann so die Form eines Werkes zum Widerschein eines Sinnzusammenhangs werden, der dem Text in seiner expliziten inhaltlichen Aussage nicht entnommen werden kann.“ [Huber, S. 153]

1005 Zu den Gefahren solcher Unternehmungen, z. B. bei der Anwendung der Begriffe „Leitmotiv“ oder „Kontrapunkt“, vgl. u. a. Brown: Theoretische Grundlagen, S. 31 ff.

1006 Vgl. hierzu die Beiträge von Horst Petri: Literatur und Musik. Form- und Strukturparallelen. Göttingen 1964. (Schriften zur Literatur; 5) sowie ders.: Form- und Strukturparallelen in Literatur und Musik. In: Studium Generale 19 (1966), H. 2, S. 72–84. – Wiederabdr. in: Scher: Literatur und Musik, S. 221–241, worin Petri neben dem „Wort-Ton-Verhältnis“ und der „Identität von Sprache und Musik“ den Austausch von dynamischen (Variation, Kontrapunkt, Sonate) und statischen Großformen (Fuge, Leitmotiv) untersucht. In dem genannten Handbuch von Scher [Literatur und Musik] befinden sich auch gleich drei Beiträge zu E. T. A. Hoffmanns Werk – insbesondere dem *Kater Murr* und den *Kreisleriana* von John F. Fetzer (S. 258–277), Erwin Rotermond (S. 278–299) und Wolfgang Wittkowski (S. 300–311).

## 8. Form- und Strukturparallelen in Musik und Literatur

Hierbei kehren wir zum Gebiet der Rezeptionsforschung zurück, wie es der erste Interpretationsansatz in Kap. A.VI. dieser Arbeit nahezubringen versuchte:<sup>1007</sup> Es bedarf des Nachweises bestimmter Zielausrichtungen, vergleichbarer Charaktermerkmale, Techniken, Wirkungsabsichten etc. zwischen musikalischen und literarischen Werken, um sich überhaupt in „komparatistische Gefilde“ begeben zu können [Brown: Theoretische Grundlagen, S. 31]. Calvin S. Brown [S. 33 ff.] reduziert sogar die Verbindungstypen zwischen Musik und Literatur auf eine Handvoll grundlegender Möglichkeiten: Kombination beider Künste (hauptsächlich in der Vokalmusik, aber auch bei Hintergrund- und Begleitmusik), „Ersetzen“ (replacement) der einen Kunst durch die andere (beschreibende und erzählende Programm- und Analyse, Nachahmung/Reproduktion im Sinne von Schers „verbal music“ und subjektive Interpretation von Musik in der Literatur), wechselseitiger Einfluß (Stimmungen, Effekte, Strukturnachahmungsversuche wie Fuge, Rondo, Thema und Variation in der Literatur sowie im umgekehrten Falle die Orientierung am literarischen Stoff jenseits musikalischer Modelle in der Programmsymphonie, Konzert-Ouvertüre oder Symphonischen Dichtung), Parallele oder Analogie (Ähnlichkeit in kunstunabhängigen Phänomenen wie Metrik, Kulmination, Retardation, Repetition etc., außerdem Fragen von Perioden, Stilen und Schulen mit aller Problematik der Definition und Epochenbegrenzung), welche sich trotz zeitweiligem Vorherrschen eines Typus meist überschneiden.

„Viele ihrer normalen Aspekte sind beiden Künsten gemeinsam, weil sie von vornherein zur Eigenart der temporalen Künste gehören. Die Steigerung zum Höhepunkt, das Erschaffen von Erwartungen und manchmal das absichtliche Vereiteln dieser Erwartungen oder langes Hinauszögern des Erfüllungsmoments, der Gebrauch formaler Wiederholungen, die Art, mit einem großen Finale oder mit einer Auflösung ins Nichts zu enden – diese und viele ähnliche Verfahren sind zu offensichtlich und grundlegend in beiden Künsten, um eine Erklärung als Erscheinungsform von Einfluß zu benötigen.“ [Ebd., S. 38]

Am interessantesten für unsere Betrachtung erscheint die letzte Rubrik der Verbindungsmöglichkeiten von Musik und Literatur, nämlich „Parallelen und Analogien“, wie sie in bezug auf Hoffmanns Repertoire einer kunstübergreifenden Übertragung stilistischer Techniken zu verfolgen sind.

---

<sup>1007</sup> Kropfinger [Rezeptionsforschung, Sp. 218] differenziert zusammenfassend die musikwissenschaftlich relevanten Termini folgendermaßen: „Rezeption ist sinnerschließender und Geschichte im doppelten Wortsinn vermittelnder Dialog mit dem kontextgebundenen Werk; Rezeptionsästhetik ist Analyse und Phänomenologie dieser Näherungswerte des Verstehens erstrebenden Austauschs; Rezeptionsgeschichte ist Staffette der Stationen des ›versuchenden‹ Verstehens – Musikwissenschaft aber ist doppelt nachholendes und visierendes Einsicht-Nehmen zugleich.“

*II. Analogien der stilistischen Mittel im literarischen Werk*

### III. Exkurs: Das Serapiontische Prinzip

Das vorangegangene Großkapitel D.II. über die stilistischen Analogien in Hoffmanns literarischem und musikalischem Werk ergab innerhalb der Untersuchung zur Rolle des sogenannten „impliziten Lesers“ aufschlußreiche Ansätze für das bewußte „Einkomponieren“ des Hörers in den Kompositionen. Die psychologische Lenkung des Rezipienten erfolgt gleichermaßen durch a) die Enttäuschung seines durch Konventionen entstandenen „Erwartungshorizontes“, indem ihm durch gezielte Verunsicherung der Boden der Erfahrungswerte entzogen wird und wodurch er aus starren Traditionsmustern aufgerüttelt werden soll, b) einen aktiven Mit- und Nachvollzug der „Komponistenintention“ im Vergleich von normbildenden Strukturen mit vermeintlichen „Regelverstößen“, der eine Reaktion auf Befremdliches auslösen soll, und c) die Förderung der Bereitschaft zum Austritt aus schematischen Verhaltensweisen und die Unterstützung von Offenheit gegenüber neuen individuellen Positionen und für subjektivistisch geprägte Gesellschaftsformen.<sup>1008</sup> Der „Sinn“ der Kompositionen erschließt sich dabei aus deren „Struktur“, d. h. aus einer „besonnenen“ durchdachten Form. Die Komponistenintention liefert hierzu gewissermaßen den „Inhalt“, d. h. die Kommunikationsgrundlage, deren Verbindung mit der „Form“ (noch ganz im hegelianischen Sinne) neue Wahrnehmungshorizonte eröffnen und eine Revision der bisherigen Erwartungshaltung einleiten soll.<sup>1009</sup>

---

1008 Schmitt [S. 78] erklärt – in Anlehnung an Hegels Charakterisierung des „Kenners“ als traditioneller Hörer – den musikwissenschaftlichen Laien zum wahren Experten von Beethovens Musik, da er Traditionsbrüchen gegenüber unempfindlicher reagiere, indem sich die Art der Rezeption gewandelt habe: „Der moderne Hörer hingegen zeigte sich dem Neuen gegenüber aufgeschlossen. Er schob das überlieferte, dem Neuen inadäquate Regelwerk beiseite und ließ sich von der neuen Musik – der Musik Beethovens – packen. Sein Interesse richtete sich weniger auf kompositionstechnische Details und deren richtige oder regelwidrige Behandlung durch den Komponisten; ihn faszinierte vielmehr das sinnlich-emotionale Erlebnis der Musik und deren Wirkung auf Körper, Geist, Gefühl und Phantasie. [...] Es mag paradox klingen, aber die modernen ‚dilettantischen‘ Hörer waren die eigentlichen Kenner der Musik Beethovens.“ – Ähnlich beschreibt Kunze [Beethovens Spätwerk, S. 60] die Komponistenintention mit schopenhauerschen Ansprüchen: „Beethoven will mit seiner Musik den Hörer, ein Publikum ansprechen – ausdrücklich und mit aller Macht seines unerhörten Willens! Und vor allem sollte das Werk *unmittelbare* Aufnahme erfahren. Es sollte die ganze ungeteilte Person erfassen (freilich ohne sie in Trance oder in den willenlosen Rausch zu versetzen), nicht bloß den Kenner. Gerade im Spätwerk [...] sind die Zeichen nicht zu übersehen, daß eben jene Schranken, die etwa durch die Kennerschaft aufgerichtet werden könnten und die das Publikum in ‚Kenner und Liebhaber‘ aufspalteten, fallen sollten.“

1009 Über E. T. A. Hoffmanns neues poetologisches Konzept, das als „multimediales [...] und damit gewissermaßen auch ‚multisensorielles‘ Projekt“ auf einer Erweiterung der Wahrnehmung beruht und sich entsprechender Stimuli analog zu naturwissenschaftlichen und psychologischen Techniken bedient vgl. Neumann [insbes. die Einleitung S. 106 f.]; bezeichnenderweise werden seine Darlegungen gleichfalls an Hoffmanns Serapiontischem Prinzip als „Form der Aufklärung“ festgemacht: im „Entwurf einer Wissenschaftspoetik“, die zugleich alle Künste erfaßt [ebd., S. 109 f. unter Verweis auf die Studie zum „Mythos Musik“ von Lubkoll].

## 1. Von der Nachahmung zum individuellen Ausdruck

Daß sich im tiefgreifenden Wandel der Musikanschauung ab 1750, als das individuelle einmalige Erlebnis immer stärker die traditionelle Affekten- und Figurenlehre sowie die Nachahmungsästhetik verdrängte, eine für Hoffmanns „Serapiontisches Prinzip“ grundlegende Forderung entwickelt hat, belegt der sich im Zuge der „Frühklassik“ herauschälende Anspruch, daß sowohl der Interpret als auch der Komponist von dem von ihm Dargestellten selbst ergriffen sein müsse, um seine „Botschaft“ adäquat vermitteln zu können und im Hörer eine gleichartige Reaktion auszulösen.<sup>1010</sup> Diese „radikale Subjektivierung bei Vortrag und Komposition ebenso wie bei der Rezeption von Musik“ [Müller: Erzählte Töne, S. 11]<sup>1011</sup> verbindet das „Ausdrucks-Prinzip“ des musikalischen „Sturm & Drang“ (ab ca. 1740 durch Carl Philipp Emanuel Bach und die Mannheimer Schule) eher mit der zeitgleichen Entwicklung des „bürgerlichen empfindsamen Familienromans“ (Form des Briefromans) denn mit der gleichnamigen literarischen „Geniezeit“ (erst zwischen 1770 und 1780, Schwerpunkt: Drama), deren Rezeption dagegen interessanterweise dasselbe „konfessionelle Nord-Süd-Gefälle“ aufweist wie die der Wiener Klassik und der analogen Entwicklung der romantischen Musikästhetik [ebd., S. 11 und 13; vgl. auch Eggebrecht: Ausdrucks-Prinzip, S. 323 ff. und S. 330 ff. sowie Dahlhaus: Musikästhetik, S. 91 ff.].

Und eben diese Romane der „Empfindsamkeit“ fungierten zum einen quasi als gleichberechtigt anerkannte „historische“ Quellen und Dokumente und bereiteten zum anderen über ihre spezifisch literarischen Verfahrensweisen die Voraussetzung zur Ausbildung romantisch musikästhetischer Kategorien (Karl Philipp Moritz, Jean Paul) bis hin zu E. T. A. Hoffmann. Erst die sich ab 1770 abzeichnende „Lesesucht“ des neuen Bildungsbürgertums („Typus des empfindsamen Lesers“) leitete die Wechselwirkung zwischen literarischer Poetik und Musikästhetik ein, welche Musik als Bestandteil des fiktionalen Textes begriff (narrativer Stellenwert) und eine Veränderung im Medium Romanliteratur hervorrief (narrative Organisation), die besonders deutlich wird im Motivfundus und in stereotypen Darstellungen von Musikszenen in der Trivialliteratur und anderen mediokren Werken, in welchen diese Motivbereiche eine bestimmte Funktionalität besitzen. Dabei kommen aufgrund dieser Wechselwirkung sogar die Rezipientenkreise zur Deckung [Müller: Erzählte Töne, S. 12 f.].<sup>1012</sup>

„Die Literatur über Musik ist kein bloßer Reflex dessen, was in der musikalischen Praxis der Komposition, Interpretation und Rezeption geschieht, sondern gehört

1010 „Das individuelle Erlebnis, das seit 1750 immer eindeutiger im musikalischen Schaffensakt vorausgesetzt wird, rückte die musikalische Affektenlehre in eine neue Beleuchtung, indem man hinfort meinte, der ausführende Künstler und gestaltende Komp.[onist] müsse zunächst von dem dargestellten Affekt selber wirklich besessen sein, ehe er ihn zur Darstellung bringt. Die große Wendung in der zeitgenössischen Instr.[umental]-Musik durch die Mannheimer Symphoniker (Joh.[ann] Stamitz, Franz Xaver Richter) [. . .] trägt zu dieser Erkenntnis wesentlich bei.“ [Walter Serauky: Artikel „Affektenlehre“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Bd. 1. Hg. von Friedrich Blume. Kassel u. a. 1949–1951, Sp. 119 f.]; Seraukys Studie über *Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850* [Münster 1929. (Universitas-Archiv 17)] gilt noch bis heute als unübertroffen; vgl. dazu Klaus-Jürgen Sachs: Artikel „Imitation“ [unter A. zur Nachahmungsästhetik]. In: MGG: Sachteil, Bd. 4. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart 1996, Sp. 518. – Siehe insbes. dazu auch die Ausführungen von Mattheson unter § 64, zitiert in Kap. A.VI.2., S. 105 d. Arb.

1011 „Aus dem objektivierenden Darstellen im Sinne der rationalistischen Affektenästhetik wird ein subjektives Sich-Mitteilen [. . .].“ [Müller: Erzählte Töne, S. 11]

1012 „Es ist also anzunehmen, daß der Kreis der neuen Leser sich zu einem nicht geringen Teil mit demjenigen der neuen Hörer überschneidet, für die ein völlig gewandeltes, individuelles Musikerlebnis typisch war.“ [Ebd., S. 14 in Anlehnung an Eggebrecht]

## 1. Von der Nachahmung zum individuellen Ausdruck

in einem gewissen Sinne zu den konstitutiven Momenten der Musik selbst. Denn sofern sich Musik nicht in dem akustischen Substrat erschöpft, das ihr zugrundeliegt, sondern erst durch kategoriale Formung des Wahrgenommenen entsteht, greift eine Änderung des Kategoriensystems der Rezeption unmittelbar in den Bestand der Sache selbst ein. Und die Wandlung in der Auffassung der Instrumentalmusik, die sich in den 1790er Jahren vollzog, die Deutung der ‚Unbestimmtheit‘ als ‚erhaben‘ statt als ‚leer‘, darf fundamental genannt werden.“ [Dahlhaus: Idee der absoluten Musik, S. 66 f.]

Der damit verbundene rezeptionsgeschichtliche Ansatz, auch Romane als historische Quellen anzuerkennen, erhält seine methodologische Legitimation dadurch, daß die Musikästhetik des späten 18. Jahrhunderts keine philosophische Disziplin, sondern ein „Konglomerat aus [...] Musiktheorie, allgemeine[r] Ästhetik, literarische[r] Poetik, verbale[r] Rezeption der Musik“ darstellt. Deshalb erlauben dem empfindsamen Roman neben seiner sozialgeschichtlichen Bedeutung auch „poetologische und inhaltliche Kriterien [...], ihn in besonderer Weise dafür [zu] prädestinieren, den Transformationen der Musikanschauung ein Forum zu geben“, nämlich: a) seine Popularität als Vehikel für die Anliegen der Aufklärung und Empfindsamkeit, b) die Dimension der Innerlichkeit (ähnlich jener in der Rezeption von Musikanschauung) und c) sein Realitätsanspruch durch die Wirklichkeitsfiktion der Musikbeschreibung und deren authentischer Darstellung [Müller: Erzählte Töne, S. 14 f.].

Darin besteht jedoch zugleich die wohlbekannte Diskrepanz zwischen dem romantischen Realitätsbegriff und der idealistischen „Sehnsucht nach dem Unendlichen“, wie sie in Hoffmanns Werk am prägnantesten zutage tritt.<sup>1013</sup> Hier schlägt sich wieder der Bogen zur Produktionsästhetik des „autonomen Genies“ als Ausdruck des „Geistes“ in der Kunst, wie in Kapitel D.I. ausführlich erörtert. Der ursprüngliche „Realismus“ der Nachahmungspoetik erfährt auf dem Weg vom Subjekt zum Objekt eine programmatische Absage in der Formulierung von Hoffmanns Serapiontischem Prinzip:<sup>1014</sup>

„Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen, recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben [zu] tragen.“ [Gesammelte Werke IV (Serapions-Brüder I), S. 66]<sup>1015</sup>

Verblüffend ähnlich klingt hierbei Amadeus Wendts nur ein paar Jahre ältere Beschreibung eines modernen Musikers in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (1815), die nochmals al-

1013 „Ursache der nicht zu überbrückenden Kluft zur Realität sowie der künstlerischen Realisierungsprobleme ist die romantisch radikalisierte Idealität. Wer sich vom Romantisch-Unendlichen fasziniert fühlt, dem genügt nichts Endliches mehr. Nicht umsonst ist Kreisler Musiker. Denn die romantischste aller Künste ist am weitesten entfernt von aller Mimesis. Der Forderung nach absoluter, schöpferischer Autonomie und dem damit verbundenen Postulat nach reinem Ausdruck des Innern vermag die Musik am meisten zu entsprechen. Insofern findet die Genie-Ideologie, deren geschichtliche Entwicklung zugleich die Geschichte der Entfernung vom Nachahmungsprinzip ist und die unter diesem Vorzeichen schon längst die Poesie von der Malerei gelöst hatte, nun im romantischen Kult der Musik ihr Ziel.“ [Schmidt: Genie-Gedanke, Bd. 2, S. 6 f.]

1014 „Dieses ‚Erschauen‘, als *innere* Schau des mit Phantasie Begabten, ist für E. T. A. Hoffmann das Signum des genialen Dichters und Malers, so wie das Erlebnis der ‚*inneren* Musik‘ das zentrale Vermögen des genialen Musikers ist.“ [Ebd., S. 10 (Kap.: *Das serapiontische Prinzip als Grundlage genialisch-romantischer Poetologie*)]

1015 Vgl. die Formulierung für den musikalischen Bereich bereits in den *Fantasiestücken*, zit. S. 338 d. Arb.

### III. Exkurs: Das Serapiontische Prinzip

le bisher behandelten Begriffe auf einen Nenner bringt und bezeichnenderweise wiederum Beethoven auszeichnet als „Mahler des Gefühls, und wie das Gefühl überhaupt nicht ohne Gedanken ist, so werden die in Tönen festgehaltenen Stimmungen der Phantasie des genialen Tonkünstlers auch in *Bildern* gegenständlich: er *schaut* die Situationen, deren Stimmung er schildert, und die Anschaulichkeit, welche seine Tonbildungen in ihrer Erregung und Entstehung für ihn haben, kann wohl oft den Grad erreichen, daß er das Sichtbare, örtlich und zeitlich Bestimmte geschildert zu haben meint.“<sup>1016</sup>

Jochen Schmidt [Genie-Gedanke] erörtert anhand von Hoffmanns „Erstlingswerk“ *Ritter Gluck*, das in den ersten Teil der *Fantasiestücke in Callots Manier* Eingang gefunden hat, die Anwendung dieser Theorien als frühestes „Beispiel für die strukturbildende Funktion des serapiontischen Prinzips und des in diesem wirkenden Moments genialer Autonomie“ [ebd., S. 12 (Kap.: *Die erste Anwendung des serapiontischen Prinzips im ›Ritter Gluck‹*)], und zwar in der „Übertragung der romantisch radikalisierten Anschauung vom autonom produzierenden Genie in erzählerische Praxis“ [ebd., S. 18]. Letztere erfolgt über „Projektionsmechanismen“, „die das innerlich ‚Geschaute‘ und ‚Gehörte‘ nach außen“ tragen [ebd., S. 14], den Anstoß dafür jedoch erst aus der realen Außenwelt erhalten müssen [ebd., S. 12]<sup>1017</sup> über den „Hebel [. . .], der jene Kraft in Bewegung setzt“ [Gesammelte Werke IV, S. 65]. Ein solch neuformulierter Subjektbegriff mündet über die „radikale Anwendung des Genie-Denkens“ fast zwangsläufig in die Darstellungsprinzipien der modernen Kunst und Dichtung bis hin zu Kafka [Schmidt: Genie-Gedanke, S. 18].<sup>1018</sup>

## 2. Angewandte Serapiontik

Mehr oder weniger fachlich fundierte Versuche, vermeintlich „musikalischen“ Strukturen in Hoffmanns Dichtungen nachzuspüren, hat es zur Genüge gegeben, nur waren dabei meist recht mäßige Erfolge zu verzeichnen, die dem „Universalkünstler“ tatsächlich auf die Schliche gekommen wären, weil die Betrachtung größtenteils nur von einer künstlerischen Warte aus erfolgt ist.<sup>1019</sup> Haben sich im musikwissenschaftlichen Bereich bestimmte Charakteristika des Komponisten nachweisen lassen, deren Gültigkeit für den Künstler Hoffmann im allgemeinen noch durch den Vergleich mit verschiedenen Strömungen der Geistesgeschichte seiner Zeit und deren rezeptionsgeschichtlichen Bezügen erhärtet wurde,<sup>1020</sup> soll nunmehr ein kurzer

1016 Amadeus Wendt: Gedanken über die neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio. In: AMZ 17 (24.5.–28.6.1815), Nr. 21–26, Sp. 350 [zit. bei Schmitt, S. 65 f.]

1017 „Getreu dem Prinzip [. . .] läßt der Erzähler gerne die von ihm geschaffenen fiktiven Personen der Erzählungen, besonders wenn es sich um Künstler handelt, ihre eigene innere ‚Schau‘ in das ‚äußere‘, d. h. mehr auf dem Niveau der Alltagsrealität sich abspielende Geschehen hinausprojizieren – so daß eine kaum entwirrbare Mischung von Phantastischem und ‚Wirklichem‘ entsteht. Das Verständnis der Werke E. T. A. Hoffmanns setzt daher voraus, daß man die Übergangsstellen zwischen beiden Sphären erkennt, indem man die Projektionsmechanismen und zugleich die Realmomente zu fassen versucht, die diese Projektionsmechanismen in Gang setzen.“ [Schmidt: Genie-Gedanke, S. 11 f.]

1018 „Die surrealistische Struktur seiner Dichtung, die ihm immer wieder die Bezeichnung ‚Gespenster-Hoffmann‘ eingetragen hat, gründet letztlich in der Lehre vom autonomen Genie, das allein aus der Kraft seiner Phantasie schafft. Das Genie ist nun vollends entfesselt als in der Welt ihrer eigenen Projektion hausende Subjektivität. Indem der Erzähler seine Erzählungen nach diesem ‚genialen‘ Prinzip strukturiert und es in erzählerische Methode umsetzt, entfernt er sich denkbar weit vom Prinzip der Naturnachahmung.“ [Ebd., S. 18]

1019 Vgl. die Besprechung der Sekundärliteratur zur Wechselwirkung von Musik und Literatur bei Hoffmann im Eingangskapitel von Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 26 ff.

1020 „Differenziert sich der Gegenstand der Rezeptionsgeschichte also in die Bereiche direkter Rezeptionszeugnisse (die sich ihrerseits quellenmäßig auffächern, z. B. in literarische und musikalische Quellen) und das

Ausblick auf das literarische Schaffen Erkenntnisse vermitteln, die auch für die Untersuchung der Kompositionen von Bedeutung waren.

Bisher handelte es sich in der Sekundärliteratur lediglich um allgemeine Feststellungen zu sogenannten „musikalischen“ Mitteln wie lautmalerische Synästhesien, „kontrapunktische Verschlingungen“, klangliche Mystifikationen und dergleichen mehr, die als solche aber nicht mit der realen Musikpraxis und demnach auch nicht mit Hoffmanns beruflichem Wirkungsbereich als Komponist zusammenhängen, um nach realistischem Ermessen in das Erzählwerk eingeflossen sein zu können – dazu war Hoffmann im Vergleich zu seinen Vorläufern in der Frühromantik (Wackenroder, Tieck) als Musiker zu professionell!<sup>1021</sup> Demnach liegt es im weiteren nahe, jenen eigenen Kompositionsprinzipien, die Hoffmann aus den Rezensionen fremder Werke und dabei insbesondere denjenigen Beethovens extrahiert hat, im Stil und in der Technik seiner literarischen Meisterwerke nachzuforschen. Hierzu sei exemplarisch das *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* (1816) aus dem Erzählzyklus *Die Serapions-Brüder* (1819–1821) ins Blickfeld gerückt.

### 2.1 Der Erzählrahmen

Die Erzählung, welche vor der Aufnahme in *Die Serapions-Brüder* bereits 1818 im 2. Band des *Wintergarten* erschienen war, ist in einen Novellenzyklus eingebettet, der nach dem Urmuster des *Decamerone* von Boccaccio ausgerichtet ist und der Tradition über Goethes *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* (1795) und Tiecks *Phantasmus* (1812–1817) folgt, worauf Hoffmann selbst bereits zum ersten Male im Vorwort verweist. Dem Namen des „echten“ Berliner Freundeskreises um Hoffmann, welcher nach dem ersten Zusammentreffen am 12. Oktober 1814, dem Gedenktag des katholischen Kalenderheiligen Serafino da Montegrano, zunächst „Seraphinen-Brüder“ lautete und sodann bei der Wiederaufnahme der Zusammenkünfte am 14. November 1818 in „Serapions-Brüder“ umgewandelt wurde aufgrund des Todestages des gleichnamigen Märtyrers, verdankt auch die Erzählungssammlung ihren Titel. Die dort beschriebene „Taufe“ soll auch autobiographisch verbürgt sein.<sup>1022</sup> Die Erzählungen sind zwischen 1813 und 1819 entstanden und wurden zum Teil bereits zuvor in Zeitschriften veröffentlicht.<sup>1023</sup>

---

Problem ihrer funktionalen Bezogenheit untereinander (also sozusagen in die Felder von Rekonstruktion oder Bewertung der Quellen), so stellt sich natürlich [...] die Frage ihres (theoretischen) Progresses; gerade der Gedanke einer Rezeption von Kunst und Wissenschaft legt ja einen nexus historicus unter dem Prinzip eines ‚Geistesfortschritts‘ besonders nahe.“ [Cadenbach, S. 146]

1021 Aus diesem Grunde muß selbst einem Schriftstellerkollegen Hoffmanns vom Range Heinrich von Kleists, an dessen Werk zahlreiche Studien eine Orientierung an musikalischen Formen festzumachen bemüht sind, trotz z. T. ähnlicher poetologischer Vorgehensweisen eine völlig andere Kategorisierung als musikalisch Gebildeter widerfahren. Zu seiner bedeutungsvollen Aussage gegenüber Marie von Kleist in einem Brief kurz vor seinem Freitod [„Ich glaube, daß im Generalbaß die wichtigsten Aufschlüsse über die Dichtkunst enthalten sind.“] sowie die Koppelung der Schlußszenen des *Käthchen von Heilbronn* und des *Prinzen von Homburg* an eine musikalische Aura von Wachträumen vgl. Carl Dahlhaus: Kleists Wort über den Generalbaß. In: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Hg. von dems. Laaber 1988, S. 149–166, insbes. Abschnitt 2 ab S. 152 und Abschnitt 4, S. 159 f., bes. S. 160: „Das Verhältnis zwischen »tönender Mathematik« und einer in metaphysische Ahnungen sich verlierenden musikalischen Imagination, ein Verhältnis, das Wackenroder beunruhigte und für das E. T. A. Hoffmann, als er 1810 Beethovens Fünfte Symphonie interpretierte, in Jean Pauls Begriff der »hohen Besonnenheit« die vermittelnde, den Widerspruch schlichtende Formel gefunden zu haben glaubte, bildete demnach gerade als Paradox, das einer Auflösung widerstrebte, die dunkle Mitte, um die Kleists Musikverständnis – ein Musikverständnis mit poetologischen Konsequenzen – kreiste.“

1022 *Gesammelte Werke IV*, S. 63 ff. und Anmerkungen, S. 623 ff.; vgl. auch Hoffmanns Vorwort und Briefwechsel II, S. 156 f.

1023 Siehe Tabelle der in Fachzeitschriften veröffentlichten Erzählungen im Anhang, S. 398 ff. d. Arb.

### III. Exkurs: Das Serapiontische Prinzip

Im Erzählrahmen der *Serapions-Brüder* treffen sich zunächst vier, dann sechs Freunde (Theodor, Ottmar, Lothar, Vinzenz, Cyprian und Sylvester) zum künstlerischen Austausch und zur Diskussion über musikalische und literarische Fragen grundlegender allgemeiner oder aktueller Natur.<sup>1024</sup> Dabei verkörpert jeder einzelne von ihnen eine bestimmte Geisteshaltung, die er seiner Natur, seinem Charakter und Temperament gemäß zum Ausdruck bringt, und ebenso fällt die Wahl der ihm zugeordneten Erzählungen aus. Die Wesensart des Vortrages der Geschichten wie auch ihre spezifische Aussage bezüglich der bevorzugten Motive und der Darstellungseigenheiten je nach Laune, Gemüt und Stimmung der Person stehen für bestimmte Intentionen des Autors.<sup>1025</sup>

So bildet Cyprians Erzählung vom *Einsiedler Serapion*, welche der Gruppierung den Namen gibt, den Auftakt und die Motivation für die weiteren Zusammenkünfte der Freunde. Es werden dort Grundmotive für den gesamten Zyklus angeschlagen und die Regeln für den formalen und inhaltlichen Rahmen der folgenden Erzählungen festgelegt bzw. Basismodelle geschaffen für die Anlage der Geschichtensammlung. Den von Cyprian vorgestellten Erzählungen haftet im allgemeinen ein Hauch von Lehrmeisterei mit „ironischem“ Unterton an, welche, wenn sie nicht den ethisch-christlich-moralischen Zeigefinger vorhalten (*Der Kampf der Sänger*), so doch zumindest einen gesunden Menschverstand, sittliche Vernunft und „höhere Werte“ (*Der Artushof*, *Der Baron von B.*) in einer verdrehten Umwelt propagieren. Wie die langsame Einleitung und/oder der Kopfsatz einiger Musikgattungen stecken diese Elemente die Richtlinien ab und nehmen das Gefüge sowie den Tonfall des Ganzen im kleinen vorweg.

Theodor ist der Vollblutmusiker unter den Serapions-Brüdern, der mit seinen Stellungnahmen zu musikalischen Streitpunkten und mit der Verfechtung des „modernen“ neben den Gesetzmäßigkeiten des strengen alten Stils wohl der Person Hoffmanns – man beachte auch die Namensgebung – in dieser Hinsicht am nächsten gerät. Seine Beiträge stehen demnach auch völlig im Zeichen der Komposition, Darbietung und Rezeption von Musik aller Sparten (*Rat Krespel*, *Die Fermate*, *Der Dichter und der Komponist*, *Alte und neue Kirchenmusik/Beethovens Messe*) und umfassen die theoretische wie die praktische Seite der Kunst. Dies erinnert an die experimentelle Verarbeitung musiktheoretischer Novitäten in Hoffmanns langsamen Sätzen, wie wir in der Kammermusik beobachten konnten.

Lothar erweist sich als Spezialist für phantastische Capricci oder skurrile Kunstmärchen (*Nußknacker und Mausekönig*, *Das fremde Kind*, *Die Brautwahl*), die eingeworfenen Scherzi oder Hoffmanns speziellem Menuett-Typus (Sinfonie, Klaviersonaten, E-dur-Trio) nachemp-

1024 Cyprians Bericht [Gesammelte Werke IV (Serapions-Brüder I), S. 124 f. und Anmerkungen, S. 674 f.] von vier Freunden, die gemeinsam einen Kolportage-Roman aus der Taufe heben wollen, nachdem einer von ihnen das Thema vorgegeben hatte, beschreibt die Umstände des *Romans des Freiherrn von Vieren*, den Hoffmann mit seinen Freunden Chamisso, Hitzig (bald vertreten durch de la Motte-Fouqué) und Contessa im Jahre 1815 in Angriff genommen hatte, was aber hernach ziemlich schnell in wilde Schauerprodukte ausartete, so daß das Projekt bald aufgegeben wurde [Materialien dazu in Schnapp: Dichtungen, S. 140 ff.]. Hoffmanns Beitrag dazu wurde 1821 unter dem Titel *Die Doppeltgänger* veröffentlicht.

1025 Die Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* an sich gibt in grober (mehr oder weniger „autobiographisch“ gefärbter) Schilderung die Zusammenkünfte von Hoffmanns Freunden in Berlin (dem Kreis der „Seraphinenbrüder“) wieder, zu denen neben den in Anm. 1024 genannten u. a. August Oetzel, Ludwig Robert, David Ferdinand Koreff, die Brüder von Pfuel gehörten [Segebrecht, S. 22 und Anm. 83]. Eine Zuordnung bestimmter Erzählungen an einzelne Personen, auf die entsprechenden Abende verteilt, versucht Friedrich Schnapp [Der Seraphinenorden und die Serapionsbrüder E. T. A. Hoffmanns. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft 3 (1962), S. 99–112]: Dementsprechend stehen angeblich Theodor, Lothar und Cyprian für den Musiker, den Phantasten und den Ironiker in Hoffmann sowie Ottmar für Hitzig, Sylvester für Contessa und Vinzenz für Koreff.

funden scheinen.<sup>1026</sup> Ottmar schließlich bürgt für die Umsetzung der kunstästhetischen Erörterungen der Gruppe in wild verschachtelten und kompliziert aufgebauten Liebesgeschichten (*Signor Formica, Doge und Dogaresse*), deren komplexe Struktur den furiosen kontrapunktischen Finali Hoffmanns (Sinfonie, Harfenquintett, E-dur-Trio) vergleichbar ist, so auch das *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* im ersten Band der *Serapions-Brüder* mit seiner virtuosen Verknüpfung diverser Lebensschicksale zu einem einzigen Handlungsstrang.<sup>1027</sup>

### 2.2 Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde

Analog konzipiert zur Rahmenhandlung, also gewissermaßen als „Werk im Werk“ wie so oft bei Hoffmann, beginnt die Erzählung mit dem zu regelmäßigen Abständen vereinbarten Treffen dreier Freunde am zweiten Pfingsttag im Berliner Tiergarten, welche sich gegenseitig selbsterfahrene unheimliche Geschichten erzählen. Alexander erlebt im ihm vererbten Hause der verstorbenen Tante deren alljährliches Ritual der am Hochzeitstag verlassenen Braut nach, Marzell trifft auf einen geistig verwirrten Nachbarn mit nachtwandlerischer Besucher-tätigkeit, und Severin berichtet nach zweijähriger Trennung zur selben Zeit am selben Ort von seinem Abenteuer mit einem jungen Mädchen, das ihn durch heilsamen Spott von seiner Liebesverirrung kuriert hat.

Obwohl die Berichte der drei Freunde zunächst unabhängig voneinander vorgetragen werden, laufen am Ende die Erzählstränge auf kuriose Weise zusammen: Während ihres ersten Zusammentreffens beobachten die drei am Nachbartisch eine familiäre Szene, bei welcher der hübschen Tochter von einem Boten ein Briefchen zugesteckt wird, dessen betrüblicher Inhalt ihr eine Träne entlockt, worüber sie schließlich von ihrem Vater lauthals ausgelacht wird. Die Freunde meinen, Zeuge einer tragisch gescheiterten Liebesverbindung geworden zu sein und ergehen sich in wilden Spekulationen über den Hergang der Sache. In plötzlicher Verstimmung über das Gesehene trennen sie sich, um die Gedankengänge bei ihrem nächsten Treffen nach zwei Jahren fortzusetzen.

### 2.3 Die Binnenerzählungen

In der Zwischenzeit hat sich jeder der Freunde verstohlen auf die Suche nach der unglücklichen Schönen begeben und dabei aus den jeweiligen Erfahrungen eigene Lehren gezogen. Marzells Bekanntschaft mit dem Mädchen namens Pauline, der Tochter des Geheimen Rats Asling, ergibt sich zufällig über einen Brief, den er vom Neffen Aslings übergeben soll. Seine kühnsten Erwartungen scheinen sich zu erfüllen, doch erlischt seine Leidenschaft augenblicklich, als er bei seinem Liebesgeständnis erfährt, daß er gar keinen Rivalen fürchten muß und sich Paulines untröstliche Reaktion auf die damals zugeschobene Botschaft als jungmädchenhafte Eitelkeit herausstellt.

Severin wartet mit einem noch peinlicheren Ausgang seines Liebeswerbens um Pauline auf, da sie auf sein exaltes Briefbekenntnis und die Bitte um ein Blumenzeichen auf dem

1026 Sylvester und Vinzenz, die beiden später hinzugestoßenen Freunde, liefern dagegen die Stoffe für später vielfach vertonte Erzählungen, z. B. *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen* für Richard Wagners *Meistersinger von Nürnberg*, *Das Fräulein von Scuderi* für Paul Hindemiths *Cardillac* und *Die Königsbraut* für Jacques Offenbachs *Fantasio*.

1027 Die Schlagworte „wechselseitige Anregung“ und „etwas ironische Tücke“ [Gesammelte Werke IV, S. 125 und 174] charakterisieren hierbei am besten den Erzählanlaß durch die serapiontische Runde vor dem *Fragment* und die Pointe desselben im Anschluß daran; sie erinnern an die in den Kompositionen festgestellten Merkmale der netzartigen Beziehungen sowie des Humors und der Ironie.

### III. Exkurs: Das Serapiontische Prinzip

Balkon mit einem bitterbösen Schabernack antwortet: Sie schickt ihren Vater mit einem überdimensionalen Nelkenstrauß an der weißen Schlafmütze – Symbol der verpönten Philister schlechthin – ans Fenster. Beide Freunde flüchten sich in militärischen Dienst und tilgen ihren Verdruß im Schlachtgetümmel, während Alexander den Spuk um seine Tante durch eine zauberlösende Haustrauung an Ort und Stelle der damals verhinderten Hochzeit bannt, und zwar mit besagter Pauline. Selbst die zunächst unwichtig scheinende Nebenfigur des wahn-sinnigen Nachbarn Marzells wird in Alexanders letztem Heiratsbericht als verbindungsstiftend erkannt.

Die Rolle der Pauline für die drei Freunde wird also über Umwege verraten – Alexander stellt seine Frau auch erst ganz am Schluß der Erzählung den verblüfften Freunden vor – und deutet sich nur über zwischengeschaltete Reaktionen der jeweiligen Zuhörer auf das Erzählte an. So reagiert Severin während Marzells Bericht mit plötzlichem Entsetzen, als dieser eine beobachtete Szene zwischen den Familienmitgliedern schildert, bei welcher der Rat Asling eine Nachtmütze mit Nelkenstrauß dem schallenden Gelächter der anderen präsentiert. Alexander wiederum wird ärgerlich, als Marzell von einem erhaschten Kuß bei Pauline schwärmt und sodann ihre Hoffart über das ramponierte Pariser Hütchen anprangert, was die beiden Freunde allerdings zu diesem Zeitpunkt als bloßen Neid des unfreien Verheirateten gegenüber den Abenteuern der Junggesellen deuten.

## 2.4 Kompositionstechniken

Im *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* werden demnach blitzlichtartig später enthüllte Entwicklungen eingeblendet, deren volle Bedeutung sich aber erst im Verlaufe der Handlung erschließt, ähnlich der motivischen Entwicklung in Hoffmanns *Es-dur-Sinfonie*. Die Rolle des vorgestellten Materials entpuppt sich nach einigen Irreführungen in einer völlig konträren Funktion für die Gesamtstruktur des Werkes. Hoffmann überträgt hier die in seinen Kompositionen weniger durchsichtigen Anspielungen, Antizipationen und motivischen Verwandtschaften unmittelbar in den Erzählstil seiner Figuren, deren spannungsbildende Wirkung hier einen ungleich größeren Erfolg erzielt. Wie sich die inhaltliche Komponente eines musikalischen Motivs aus einem Keim herausbildet und erstmals im Verlauf entwickelt wird, entsteht das *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* aus einer Grundidee heraus: Der Erzähler der Rahmenhandlung Ottmar erhielt die Anregung zu der Geschichte von seinem tatsächlichen Freund Severin, als beide im Berliner Tiergarten die Szene einer Briefüberreichung beobachteten, wobei die unerwartete Trauer der Empfängerin Ottmars dichterische Phantasie ganz „serapiontisch“ anzustacheln vermochte.

Auch Hoffmann fühlte sich bei seinen Kompositionen durch verschiedene andere Künstler oder zufällige Eingebungen inspiriert – der „genialischen“ Auffassung des Werkschaffungsprozesses gemäß, welche in Hoffmanns Gedankenwelt anzutreffen ist und in seinen literarischen Werken häufigen Niederschlag findet. Daß es sich bei der Entstehung der Erzählung offenbar sogar um ein biographisches Erlebnis Hoffmanns handelt, legt die „scherzhafte Gegendarstellung“ von Carl Wilhelm Salice-Contessa nahe, welcher in einem humoristischen „offenen Brief“ im Darmstädter *Rheinischen Taschenbuch für das Jahr 1820* seinen Bericht der Ereignisse im Berliner Tiergarten (möglicherweise vom 18.9.1816) sozusagen „als literarisches Pendant“ zu Hoffmanns Erzählung in *Die Schatzgräber* kleidete.<sup>1028</sup>

<sup>1028</sup> Gesammelte Werke IV, Abdruck in den Anmerkungen zum *Fragment aus dem Leben dreier Freunde*, S. 676 f.

„An den Herrn Kammergerichtsrat Hoffmann in Berlin  
(Verfasser der ‚Fantasiestücke in Callots Manier‘ etc.)

[. . .] Sagen Sie mir um's Himmels willen, werter Freund, wie können Sie aus einem so einfachen Faktum eine ganze Historie herausspinnen, an der nicht ein einziges oder vielmehr *nur* ein einziges wahres Wort ist, und doch die Sache durch allerlei Finten und Kunstgriffe so glaubwürdig machen, daß man denkt, man liest eine wahre Geschichte? Wie können Sie dies wagen, da Sie wohl wissen müssen, daß noch ein Zeuge dieses Faktums vorhanden, der nun alle Augenblicke auftreten und Sie vor der ganzen Welt zuschanden machen kann? Oder haben Sie es etwa vergessen, daß ich im Tiergarten neben Ihnen saß, als das hübsche Mädchen von dem jungen Manne heimlich ein Briefchen erhielt und in den Busen schob und als sie hernach beim verstohlenen Lesen so rot wurde und ihr die großen Tränen in den schönen Augen perlten? Haben Sie es vergessen, daß wir uns beide hernach in Vermutungen erschöpften, was das zu bedeuten haben möchte? Haben Sie es vergessen, daß ich einige Zeit darauf Ihnen vertraute, wie ich den Vater des Mädchens und die ganze Familie kennengelernt und sogar bei ihm auf seinem alten Schlosse vierzehn Tage zum Besuch gewesen sei? Ich bitte Sie, was soll aus der Wahrheit und Glaubwürdigkeit und somit aus der Würde der Geschichte werden, wenn sich jeder Schriftsteller solche Erdichtungen erlaubt? Wie? – Poesie! – Phantasie! – Ach, es stünde besser um Wissenschaft und Staat, wenn die Poesie und die Phantasie gehörig unter polizeiliche Aufsicht gestellt wären! Phantasie! Aus der Phantasie kommt eben alle Konfusion in der Welt her. [. . .]“

Dieser Beleg verrät uns Hoffmanns Umsetzung einer „wirklich geschauten“ Idee in die äußere „Wirklichkeit“ ganz im serapiontischen Sinne, wobei die realistische Darstellung entscheidet, ungeachtet dessen, ob sich das Erzählte nun tatsächlich im weiteren so zugetragen hat oder im Anschluß an den Initialanlaß, der bekanntlich aus dem realen Leben stammen muß, nur „hätte sich so zutragen können“. Das bereits im *Ritter Gluck* eingeführte „Serapiontische Prinzip“ erfährt in dem nach ihm benannten Erzählzyklus „Hoffmanns [. . .] nachträgliche Explikation des eigenen poetischen Verfahrens“, wodurch es zum elementaren Gegenstand der Dichtung mutiert und sich quasi selbst thematisiert.<sup>1029</sup> Auch in Hoffmanns Kompositionen werden musiktheoretische Neuheiten dadurch in die Praxis überführt, indem dem Rezipienten erst rückwirkend der Zusammenhang zwischen traditioneller Erwartungshaltung und „Normverstoß“ bzw. „Regeldurchbrechung“ durch die individuelle Persönlichkeit des autonom schaffenden „Genies“ bewußt werden soll.

Betrachtet man im *Fragment aus dem Leben dreier Freunde* die ständigen Umdeutungen und überraschenden Wendungen der erzählten Handlung durch verschleierte Übergänge, welche Claudia Albert als rein lyrisches Element wertet, liegt eine Parallelsetzung mit den Kompositionstechniken, welche die Analyse der Sinfonie ergeben hat und die der Musik von jeher eigen waren, verhältnismäßig nahe.<sup>1030</sup> Zur inhaltlichen, motivischen Seite kommt die formale Gemeinsamkeit der strukturellen Verschachtelung im größeren Werkrahmen sowie

1029 „So werden die ›Serapions-Brüder‹ zu einem typischen Werk romantischer Transzendentalpoesie: die poetologische Reflexion ist Bestandteil der Poesie selbst. Unausgesprochen folgen die meisten seiner Dichtungen dem serapiontischen Grundzug des Visionär-Phantastischen.“ [Schmidt: Genie-Gedanke, S. 11]

1030 „Im germanistischen Alltag allenfalls in der Gedichtinterpretation vertreten, bilden Verwandlung, Umdeutung, Verschleierung die *conditio sine qua non* von Musik seit der Romantik, dies jeweils funktional auf das Einzelwerk bezogen, nicht mehr als Spiel mit einem vorab festgelegten Bedeutungspotential einzelner Figuren,

### III. Exkurs: Das Serapiontische Prinzip

der Hang zu symmetrischen Konstrukten in der Komposition, wie z. B. dem „Goldenen Schnitt“ in der Sinfonie [Keil: E. T. A. Hoffmann, S. 288 ff.]. Ein weiterer verbindender Aspekt liegt in der „Intertextualität“, dem Einsatz von Fremdzitaten, Bezügen oder Anspielungen auf andere Künstler (wie den Mozart- und Haydn-Anspielungen in der Sinfonie und im Klaviertrio E-dur oder dem BACH-Motto im Harfenquintett), was bereits in der Beethoven-Rezension bzw. ihrer Übernahme in die *Kreisleriana* festzustellen war: Hoffmann geht auf den literaturästhetischen Diskurs bei Jean Paul (dessen Umwertung von Kant und Schiller) und Novalis ein [Lubkoll, S. 237 f. nach Dahlhaus: Beethoven-Kritik, S. 105 ff.]. Nicht ohne Hintergrund vergleicht auch auf literarischer Ebene im *Fragment* Alexander seine umherspukende Tante mit Kleists *Bettelweib von Locarno* oder zitiert Schillers *Wallenstein* bei der Kaffeebestellung gegenüber der alten Dienerin. Die unglückliche Pauline erinnert Severin an Shakespeares Ophelia und Lessings Emilia Galotti. In der Rahmenhandlung der *Serapions-Brüder* wurde bereits von Theodor auf das Projekt eines Kolportageromans von mehreren Freunden wie das von Jean Paul und Johannes Müller Bezug genommen. Alles in allem ist bei eingehender Betrachtung eine kompositionelle Behandlung literarischer Ideen in Analogie zu musikalischen Elementen zu erkennen, die sozusagen die eigentliche „Würze“ des Hoffmannschen Stils ausmachen, während eine Würdigung der Techniken im musikalischen Schaffen Hoffmanns versagt bleiben mußte.

Dennoch sind weitreichende Folgen dieser nach musikalischen Prinzipien entwickelten literarischen Stiltechniken zu verzeichnen, verfolgt man insbesondere deren Ausarbeitung in der Prosa des 19. und 20. Jahrhunderts bis hin zur Meisterschaft bei Thomas Mann. Was Gregor-Dellin in bezug auf den Einsatz der Wagnerschen Leitmotiv-Technik in der Epik Thomas Manns ausführt, besitzt für das Verhältnis von Musik und Literatur als „wechselseitige Metaphern“ insgesamt Gültigkeit, besonders in bezug auf ihre enge Verbindung in der Epik des 19. Jahrhunderts.<sup>1031</sup> Wird sonst meist bereits dem jungen Thomas Mann ein nicht unwesentlicher Beitrag an der Modernisierung der Erzähltechniken zugesprochen, verweist die Herkunft seiner „stark rezipientenorientierte[n] Schreibweise“ sowie „die parallele, allmählich dominant werdende formästhetische Orientierung der erzählenden Literatur an der Musik“ [Huber, S. 10]<sup>1032</sup> jedoch unzweifelhaft auf die Hoffmannsche „Manier“, d. h. auf die Übernahme kompositorischer Stilmittel in die erzählerische Struktur der Prosatexte. Anders als Mann, welcher neben der Übertragung rein musikalischer Techniken auch musikalisch vermittelte Inhalte des Komponisten Wagner übernahm [Gregor-Dellin, S. 383 f.], läßt sich bei E. T. A. Hoffmann zu Beginn des 19. Jahrhunderts zunächst nur die technische Translation jener „Organisationsweisen und invariable[n] Gesetze“ [ebd., S. 381, siehe Zitat in Anm. 1031,

---

Symbole oder Tonarten. Gerade im Gegenzug zur stark geistesgeschichtlich orientierten Rede über Musik seit dem 19. Jh. – und in neuer Färbung durch Adorno im 20. – wäre es eine heilsame Kur für germanistische Sinnsuche und Jagd nach Parallelen sprachlicher und musikalischer Strukturen, über Organisation von Material statt über geheimnisvolle Klänge oder Sonatenhauptsatzformen in Texten informiert zu werden.“ [Albert, S. 78]

1031 „Immer ist das Problem des Epischen gegenwärtig, wenn von dem Musiker des 19. Jahrhunderts die Rede ist, und es geht musikalisch zu, wenn wir es mit der Prosa Thomas Manns zu tun haben. Darin liegt keine Verwischung der Disziplinen, denn eine ist die Metapher der anderen, und auch zur Beschreibung von Musik besitzen wir nur Worte. Vor allem aber hängen Mittel und Wirkung, zwar in getrennten Bereichen, eng zusammen, und außerhalb der spezifischen Ausdruckssprache gibt es Organisationsweisen und invariable Gesetze.“ [Gregor-Dellin, S. 381]

1032 Zum Einfluß der Musik auf die narrative Organisation des Textes: „Musik dient als strukturelles Vorbild für die selbstreflexive formale ‚Komposition‘ der Texte und deren Zeitgestaltung. In der Konstruktion des Sinns aus der Struktur zeigt sich das wichtigste Innovationspotential einer an der Musik gewonnenen formalästhetischen Sichtweise der Literatur.“ [Huber, S. 10 f.]

S. 370 d. Arb.] beider Kunstformen festmachen, welche sich in seinem musikalischen wie literarischen Werk ähnlicher Effekte bedienen, um eine gleichwertige Wirkung hervorzurufen.

### 3. Kriminalistische Prinzipien in der Musik

Einen interessanten Abstecher in einen gattungsspezifischen Sonderbereich der Hoffmann-Forschung, welcher den Zusammenhang von Novelle und Kriminalerzählung bzw. Detektivgeschichte beleuchtet, gewährt Schönhaar [S. 13] mit der Untersuchung des Kriminalschemas, das seines Erachtens in den meisten Werken Hoffmanns als Erzählgerüst und Strukturmodell dient, insbesondere in den *Serapions-Brüdern* [ebd., S. 133 ff.]. Ausgehend von der Kopferzählung des *Einsiedlers Serapion*, welche mit der kriminalistischen Frage „Wer ist . . .?“ anhebt, wird der Schlüssel zum Dénouement in das Innere der Erzählung gelegt, dessen Auflösung jedoch außerhalb derselben in der Rahmenhandlung erfolgt, indem innerhalb des Freundesgespräches das sogenannte „Serapiontische Prinzip“ formuliert wird. Segebrecht [S. 133] geht davon aus, daß Hoffmann nicht erst bei der Herausgabe der *Serapions-Brüder* das „Serapiontische Prinzip“ – auf den Kernsatz gebracht: „Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu werden.“ [Gesammelte Werke IV, S. 66; siehe Zitat S. 363 d. Arb.] – entwickelt habe, sondern, „daß er es in den Erzählungen selbst anlässlich der Redaktion für die Sammlung erkannt und seine Gültigkeit für sein ganzes Werk anerkannt hat“.<sup>1033</sup>

Doch bevor es zu dieser bedeutenden Erklärung der Runde kommt, wird die *Serapions*-Erzählung markanterweise durch die sehr eng mit ihr verwandte Novelle *Rat Krespel* unterbrochen, nach welcher erst der Schluß der *Einsiedler*geschichte nachgereicht wird. Dabei wechselt der Tonfall dieser etappenweisen Fortsetzung vom Novellistischen über das Legendenhafte zur „Idylle“ – ganz ähnlich jenen unvermittelten Übergängen der motivischen Reihung in Hoffmanns Kompositionen, die so gern „frappieren“ sollen, deren nachträgliche Betrachtung aber dennoch eine organische Entwicklung rückverfolgen läßt. Dieser Aufbau von *Einsiedler Serapion* (Cyprian) > Unterbrechung > *Rat Krespel* (Theodor) > Schluß *Einsiedler Serapion* > Formulierung des „Serapiontischen Prinzips“ (Lothar) erinnert noch an eine andere strukturelle Parallele aus den Kompositionen: Die „verdeckte Einführung“ des eigentlich angesteuerten Ziels, sei es die Vorstellung eines grundlegenden Erzählprinzips oder die verschleierte Vorwegnahme einer musikalischen Basisstruktur wie im Falle des Kopfsatzes der Sinfonie, verleitet bei der ersten Betrachtung zu falschen Interpretationen und somit zu (beabsichtigten) Mißverständnissen über Sinn und Zweck der ganzen Entwicklung. Erst ein verzögerter Nachschub oder eine rückwirkende Auflösung enthüllt die Gesamtstruktur und verdeutlicht die enttäuschte Erwartungshaltung des Rezipienten. Im *Rat Krespel* tritt der erstgenannte Fall der Verzögerung ein, wenn Krespel selbst die verworrenen Zusammenhänge zwischen den Personen (und Instrumenten!) aufdeckt. Diese elliptische Fortsetzung der Handlung „nach Jahren“ wird in einer Erzählung des zweiten Abschnitts, *Der Artushof*, noch dadurch gesteigert, daß der Protagonist selbst im Rückblick eine Aufklärung der wahren Sachverhältnisse rekonstruiert. Die Beispiele entsprechen Hoffmanns Methode, in seinen Kompositionen die Hauptthemen oder -motive durch zahlreiche Generalpausen zu trennen und nach dieser krassen Zäsur mit völlig kontrastierenden, letztendlich aber dennoch korrespondierenden Elementen fortzufahren.

1033 Eine skeptische Untersuchung zur Klärung des Begriffs unternimmt Uwe Japp: Das serapiontische Prinzip. In: E. T. A. Hoffmann. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 63–75. (Text & Kritik, Sonderband)

### III. Exkurs: Das Serapiontische Prinzip

Zwar entspricht das „Serapiontische Prinzip“ der Eingangserzählung einer „detektorischen Technik“, doch fehlen ihm für ein echtes Kriminalschema die entscheidenden Merkmale der „falschen Fährte“ und der konzentrierten finalen Ausrichtung auf die Peripetie, welche vor der eigentlichen Schlußphase liegt [Schönhaar, S. 143 f.]. Im *Rat Krespel* dagegen erhält das zweite Rätsel (die Ambivalenz von Kunst und Schönheit) bei seiner Lösung zugleich das ersteingeführte Rätsel (Krespels Skurrilität), so daß der Erzählschluß im Grunde zeitlich weit nach der Apotheose in Krespels Traumfantasie als Nachhall in der Rückblende stattfindet [ebd., S. 136 ff.]. Dies kommt jedoch der Gestalt des musikalischen Komponierens mit seinen Irreführungstechniken und der Konzentration auf das Finale sehr viel näher als die reine Erzähltechnik des „Serapiontischen Prinzips“, dessen tiefere Ursachen laut Schönhaar [S. 144 ff.] in der „Duplizität des Seins“ gründen und dessen stilistische Entwicklung über das Doppelgänger-Motiv führt. Gerade über diese Doppelbödigkeit der Erscheinung wölbt sich wiederum die Verbindung zu musikalischen Phänomenen,<sup>1034</sup> deren Termini technici sich oftmals nahtlos ins Literarische übertragen lassen, wie im erörterten Falle des *Capriccios* [Kap. C.V.2.] und der *Prinzessin Brambilla* [Kap. C.V.3. d. Arb.].

So liefert eine vergleichende Betrachtung des „Formenkanon[s] zum Kriminalschema als Strukturmodell in der Erzählkunst“ durch Schönhaar [S. 193 ff.] interessante Aufschlüsse über Analogien in Hoffmanns musikalischer Konzeption:

1. Die Frage nach dem Täter/der Tat/den Ursachen und den Hintergründen umreißt das Organisationsprinzip für die formale und inhaltliche Auswahl, wie auch die **Frage nach dem „Vergehen“** an Gesetzen und Regeln bzw. an traditionellen Strukturen und Prinzipien (wie z. B. einer Sonatenhauptsatzform mit zwei Themen) Form und „Inhalt“ der musikalischen Komposition bestimmt.<sup>1035</sup>
2. Ein weiteres Merkmal ist die „Zeitstruktur“ als Impetus eines Werkes, d. h. die Konzentration auf den Schluß, welcher die erzähltechnische Voraussetzung für Antizipationen und Rückblicke bildet. Eine **finale Ausrichtung** ist allerdings bei Hoffmanns Kompositionen im Vergleich zur Entwicklung im 19. Jahrhundert noch nicht zwingend gegeben,<sup>1036</sup> dafür umso mehr eine zyklische Abrundung, die sich sowohl auf Kleinsteinheiten als auch Großstrukturen erstreckt.

1034 Ähnliche Ergebnisse erhält Mahr [S. 345] auch aus der Analyse von Hoffmanns Klaviersonate AV 27: „Wie hier die musikalische, so weist auch meist die dichterische Form eine starke Durchlässigkeit der Einzelteile auf, so daß auf dieser Basis Zusammenhänge ohne weiteres oberflächlich unterbrochen werden können, etwa durch den langsamen Satz oder durch eingeschobene Kapitel, um an einem späteren Zeitpunkt mit erhöhter Deutlichkeit wieder zutage zu treten. (Die formale Anlage [recte!] des ‚Kater Murr‘ bietet dafür ein extremes Beispiel.) Nimmt man die schillernde Zweideutigkeit der Märchengestalten hinzu, auch das verwirrende Spiel mit Namen und Personen Glucks oder die verborgene Identität angeblich verschiedener Personen, so wird die Absicht deutlich, mit der diese Technik angewandt wird, nämlich die einer bedeutungsvollen Verschleierung, die ein eigentlich Gemeintes nur gelegentlich ahnungsvoll durchscheinen läßt.“

1035 Gemeinsam ist ihnen auch die „Sinnstruktur“ durch „Fragen nach dem zweideutigen Zustand der Welt und des Menschen“ [Schönhaar, S. 194], wie sie im folgenden Kapitel D.IV. für Hoffmanns musikalische Anschauungen bedeutsam werden wird.

1036 Werbeck [S. 20 und 23] betont in bezug auf den Kopfsatz des Harfenquintetts die „problematische Schlußfähigkeit“, während er im Gegensatz zur gescheiterten Geschlossenheit im Finale von Webers Klavierquartett in B (1809) ausgerechnet anhand einer „Sondergattung“, nämlich Hoffmanns Scherzo des Klaviertrios (mit einer erwiesenen „offenen Form“), sein exklusives Beispiel für eine traditionssprengende Finalität vorführen will.

### 3. Kriminalistische Prinzipien in der Musik

3. Eine **Entwirrung der Beziehungen** ist erst am Schluß mit der Kenntnis „aller Fakten“ gegeben, die sodann auch die vorhergehenden Vorgriffe und Nachträge erhellt und auf eine übergeordnete Einheit schließen läßt.<sup>1037</sup>
4. Der Prozeß einer allmählichen Verstrickung und etappenweisen Aufschlüsselung, welcher mit „versteckten Hinweisen“ Ausblicke auf den Schluß gewährt und die Spannung aufrecht erhält, entspricht der Verschmelzung von „**aufbauender und auflösender Rückwendung**“ [Schönhaar, S. 195–197 in Anlehnung an Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*. Stuttgart 1955, <sup>2</sup>1964], nach welcher in der Klärung der ambivalenten „Sinnstruktur“ [ebd., S. 194] die Ordnung wiederhergestellt ist.

Der Vergleich mit kriminalistischen Prinzipien, die Hoffmann nicht nur strukturbildend in seinem Erzählstil verfolgte, sondern ebenfalls als tragendes Element in seine Kompositionen eingebaut hat, führt zu dem Schluß: Der „analytische Geist“ des Juristen E. T. A. Hoffmann [siehe Anm. 993, S. 355 d. Arb.] verlangt nicht erst von seinen Lesern, sondern bereits vom Hörerpublikum detektivische Fähigkeiten zur „Entschlüsselung“ seiner komplex konstruierten Werke, welche erst die eigentliche Sinnstruktur über die Formstruktur aufdeckt und somit die „Botschaft“ an eine in Konventionen eingebettete Umwelt weitergibt, die planmäßig mit entsprechender Befremdung über seine "Vergehen" reagiert.

---

<sup>1037</sup> Segebrecht [S. 133] meldet zwar Bedenken an, bereits aus der Entstehungsgeschichte der *Serapions-Brüder* auf eine Einheitlichkeit der in ihr gebündelten Erzählungen zu schließen und dieselben „als einheitliches Kunsterzeugnis herauszustellen, aus dem ein für alle Mal keine Erzählung herausgelöst werden dürfe“, sondern plädiert dafür, „in dem ‚serapiontischen Prinzip‘ eine Dichtungsauffassung, eine Art immanenter Werkpoetik kennenzulernen, die gerade deshalb eine über den Rahmen der Sammlung hinausweisende Bedeutung zu haben scheint, weil der Dichter unter diesem Prinzip scheinbar so weit Auseinanderliegendes vereinen zu können glaubte.“

### *III. Exkurs: Das Serapiontische Prinzip*

## IV. Gattungsübergreifende Strukturen in Erzählmodellen

Die literaturwissenschaftliche Studie von Wolfgang Nehring überprüft Hoffmanns Erzählwerk auf seine Behandlung des Phantastischen und die Umsetzung der Frage nach der Wirklichkeit und arbeitet bestimmte Strukturen (Handlungsläufe, Konfigurationen, Konstellationen, Personentypen, Situationswiederholungen, etc.) heraus, denen ein einheitliches, gattungsübergreifend (für Märchen, Schauergeschichten, Künstlererzählungen, Erörterungen über die Kunst, Romane, etc.) gültiges Modell in vielfältigen Variationen zugrunde liegt.<sup>1038</sup> Zwar hat die Reduktion eines Kunstwerks auf ein bestimmtes Schema stets etwas Einseitiges, doch wird dadurch gleichzeitig für die Argumentation zunächst Irrelevantes und Nebensächliches ausgeblendet.

Das Gesamtwerk durchzieht ein „Netz aus wiederkehrenden Motiven, Sprachformeln, atmosphärischen Eindrücken“, das über die Detailverwandtschaft hinaus ein Strukturmodell liefert, welches in engem Zusammenhang mit Hoffmanns Realitätsbegriff steht. Jedes Genre seiner Prosa basiert laut Nehring auf einer Art „Zentralmythos“ (Kunstideal, „Goldenes Zeitalter“, Ammenmärchen, nachgeholte mythische Vorgeschichten, dunkle Geheimnisse, verworrene Verwandtschaftsverhältnisse, undurchsichtige Phänomene oder sympathetisch-magnetische Beziehungen, etc.), für welchen der jeweilige Held eine geistige Prädisposition sowie eine innere seelische Bereitschaft besitzt, die es ihm erst ermöglicht, in einen überirdischen Bereich übertreten zu können [Nehring, S. 4, 11 und 24; vgl. auch den Ansatz von Lubkoll].

„Es kommt nicht auf die mythische Entfernung von der alltäglichen Welt an, sondern auf einen harmonischen Sinn, der für die Wunder der Natur aufgeschlossen ist. Ist der komplizierte mythische Apparat im ‚Goldnen Topf‘ vielleicht nur eine bizarre Verkleidung für die Sehnsucht nach dem Übersinnlichen? Er dient hauptsächlich als Mittel, die wunderbare Welt sinnfällig zu machen.“ [Nehring, S. 12]

Denselben „Glauben an das Wunderbare“ muß demgemäß auch der produzierende Künstler, insbesondere der Komponist, in sich tragen, um mittels einer komplizierten musikalischen Struktur ins „Geisterreich der Musik“ als einer Form des „Mythos“ vorzudringen. Mit anderen Worten: Nur der überdurchschnittlich handwerklich Kundige und zugleich übersinnlich künstlerisch Inspirierte vermag wahrhaft ingeniose Werke zu schaffen. Wie die „Konflikte“ innerhalb der Erzählungen und Romane ihren „Ursprung in der geisterhaft-mythischen Welt“ haben und „in der irdischen Sphäre ausgetragen“ werden [ebd., S. 13], kann bei Hoffmann auch der ganz simple und profane Kompositionsprozeß als Ausdruck und Umsetzung idealistischer Differenzen oder als Kollision ideell konträrer Interessenbereiche verstanden werden, in seinem besonderen Fall gespeist von der „Sehnsucht nach dem Unendlichen“, wie sie die Kompositionen Beethovens zu wecken vermögen. Genauso ist auch Hoffmanns Plädoyer innerhalb

<sup>1038</sup> Noch für Hoffmanns letzte zu Lebzeiten veröffentlichte Erzählung *Des Veters Eckfenster* bestätigt Segebrecht [S. 123] die Bezugnahme auf die durchgängige Verwendung typischer literarischer Verfahrensweisen wie das „Serapiontische Prinzip“ und „Callots Manier“.

#### IV. Gattungsübergreifende Strukturen in Erzählmodellen

der Rezensionen zu verstehen, wenn er bei zeitgenössischen Kollegen wie beispielsweise Dittersdorf jegliche programmatische Ausrichtung in den Symphonien „als lächerliche Verirrungen“ rügt<sup>1039</sup> und die „romantischen“ Musikauffassungen der Wiener Meister dagegenhält, wobei Hoffmann die gegensätzlichen Welten des menschlichen Lebens mit dem „Reich des Ungeheuren und Unermeßlichen“ in unmittelbarem Rapport setzt.

„Der romantische Geschmack ist selten, noch seltner das romantische Talent: daher gibt es wohl so wenige, die jene Lyra, welche das wundervolle Reich des Unendlichen aufschließt, anzuschlagen vermögen. Haydn faßt das Menschliche im menschlichen Leben romantisch auf; er ist kommensurabler für die Mehrzahl. Mozart nimmt das Übermenschliche, das Wunderbare, welches im innern Geiste wohnt, in Anspruch. Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist.“ [Schriften zur Musik, S. 36]

Für Hoffmanns Begriffe erschließen sich nur den „Auserwählten“ jene „in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle[n]“ [Gesammelte Werke I (*Gedanken über den hohen Wert der Musik*), S. 46 f.] sowie „jenes künstliche Anreihen der Hieroglyphe“ [ebd., S. 402 (*Johannes Kreislers Lehrbrief*)], jedoch natürlich ohne die Wertung, welche Nehring für die Dichtung (z. B. den *Goldnen Topf* und den *Sandmann*) feststellt.<sup>1040</sup>

Durch einen rein terminologischen Austausch innerhalb der Ergebnisse Nehrings [S. 14] läßt sich eine parallele Vorgehensweise für die Entstehung und Rezeption neuartiger musikalischer Werke anschaulich paraphrasieren: Zwei gegensätzliche Sphären, nämlich jene der „faktischen Welt“ [= Tonsatz etc.] und jene der „die Faktizität transzendierenden Welt“ [= unerwartete, rätselhafte Verknüpfung] greifen „als zwei Seiten einer Sache“ [= der Komposition] eng ineinander und bestimmen das „Schicksal eines jungen Mannes“ [= hier des Komponisten], „der in der faktischen Welt beheimatet ist“, [d. h. den althergebrachten Traditionen verhaftet ist,] „aber eine lebhaftige Neigung zum wunderbaren Dasein besitzt“ [also der „romantischen“ Tonwelt mit neuen Mitteln und Zielen gegenüber aufgeschlossen ist]. „Dieser junge Mensch ist von den Konflikten nicht nur passiv betroffen, sondern er muß sie aktiv entscheiden“ [bedeutet: erst ein bewußtes Abgehen von herkömmlichen Erwartungshaltungen beschert ein neues „transzendentes“ Hörerlebnis].<sup>1041</sup> So läßt sich auch Hoffmanns berühmte „Definition“ im Hinblick auf die geforderte neue Rolle des Hörers interpretieren, bei der

1039 „Wie wenig erkannten die Instrumentalkomponisten dies eigentümliche Wesen der Musik, welche versuchten, jene bestimmbareren Empfindungen, oder gar Begebenheiten darzustellen, und so die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln!“ [Schriften zur Musik, S. 34 (Rezension zu Beethovens 5. Symphonie)]

1040 „[...] Glaube und Liebe befähigen ihn [den Studenten Anselmus], die geheimnisvollen, poetischen Chiffren des Archivarius Lindhorst, die gleichsam die Sprache der Natur sind, zu enträtseln und ins Reich der Poesie vorzudringen. [...] Im ‚Sandmann‘, wo die überirdische Welt als Dämonie und Verhängnis in Erscheinung tritt, ist Nathanaels Glaube eine ausgesprochene Untugend. [...] Es ist ja der ursprüngliche Drang des romantischen Menschen nach der Transzendenz, der bei ihm ins Verderbliche umschlägt.“ [Nehring, S. 8 f.]

1041 In eben diesem Rahmen vollzieht sich auch Beethovens „Geschichtsmächtigkeit“, wie sie Brinkmann [Wirkungen Beethovens, S. 94] u. a. in dem zeitlichen Zusammenfall „mit der allgemeinen Bewußtwerdung und Entfaltung eines neuen Kunstbegriffs auf dem Hintergrund politisch-gesellschaftlicher Veränderungen“ (speziell für die Wirkung seiner Kammermusik) sieht: „Beethovens Werke trafen im ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts in dieser historischen Konstellation zunehmend auf eine Erfahrungsbereitschaft für das Neue, Ungewöhnliche, Zukunftsweisende. Und indem die sich rasch ausbreitende Wirkung seiner Kompositionen dieses Neue seiner Konzeptionen gegenüber dem durchaus auch vorhandenen Traditionellen seiner Ton-

Musik als Medium dient, das dem Menschen ein unbekanntes Reich aufschließt, „eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußern Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unaussprechlichen hinzugeben.“ [Schriften zur Musik, S. 34; siehe auch die etwas andere Formulierung in den *Kreisleriana* I, zit. auf S. 191 d. Arb.]

Hier vollzieht sich auch, eingekleidet in den geheimnisumwobenen „Unsaybarkeitstopos“ der Frühromantik [siehe dazu auch S. 324 und S. 356 d. Arb.], der gleiche Wandel in der Auffassung der Zielausrichtung Hoffmannscher Erzählungen bzw. Romane, d. h. dem eigentlichen funktionalen Zweck der geschaffenen „Zentralmythen“, den Nehring im Verlauf der Analyse von *Der Goldne Topf* über *Der Sandmann* und *Klein Zaches genannt Zinnober* hin zu *Meister Floh* konstatiert: Auch der musikalische Künstler soll sich weder vom Alltag distanzieren noch das „Geisterreich der Musik“ ins Alltägliche herabziehen, sondern den Konflikt zwischen Ideal und Realität verinnerlichen und somit den „überirdischen Kampf“ bei der „Produktion“ eines Kunstwerkes in sich selbst austragen durch eine Neuordnung der beiden Sphären. Das bedeutet also dezidiert *keine* Entrückung in die Kunst der Musik, abgehoben von traditionellen oder sonstigen Vorgaben sowie *keine* Zugeständnisse an den prosaischen Modegeschmack des zeitgenössischen Alltags. Statt dessen rangiert die Suche nach anderen Formen und Wegen an oberster Stelle, welche durch das gewandelte Bewußtsein (sogar im Sinne von Beethovens „Besonnenheit“) jedes Mal neu entstehen und auch beim jeweiligen Hören anders rezipiert und verinnerlicht werden. Unter dieser Prämisse kann eine Übertragung der aus den Rezensionen und den eigenen Kompositionen gewonnenen musikästhetischen Prinzipien Hoffmanns in den literaturästhetischen Bereich stattfinden.

Schon in Hoffmanns Erstlingswerk *Ritter Gluck* (1809) finden sich – wie einmütig in der Forschung dargelegt<sup>1042</sup> – bereits alle Grundprinzipien und späteren Charakteristika seines Erzählstils vorgeprägt und die Raffinessen seiner typischen „Irreführungsstrategien“ wenigstens in nuce (und zugleich als Sonderfall) angelegt. Der „fremde Sonderling“, welcher sich am Schluß der Novelle als der zur Erzählzeit bereits vor über 20 Jahren verstorbene Christoph Willibald Gluck ausgibt, weist durch sein Auftreten eine unmittelbare „Verwandtschaft mit den Magiergestalten“ der Folgewerke auf und hebt die Kunst an sich, insbesondere die Musik, durch das Geheimnis der „Sonnenblume“ als Sinnbild für die „drei Stufen der künstlerischen Existenz“ ebenso in einen magischen Bereich. Dies liefert den Grundbaustein für eine Gleichsetzung des „Geisterreiches der Musik“ mit den späteren „Zentralmythen“<sup>1043</sup> und rechtfertigt von diesem Ausgangspunkt die Theorie einer Übertragung des Basismodells auf alle anderen Gattungen innerhalb von E. T. A. Hoffmanns Erzählwerk trotz ihrer diversen Inhalte.

---

sprache und seines Formenkanons akzentuierte, erschienen Beethovens Werke mehr und mehr als der Inbegriff dieser modernen Kunstauffassung, die auf das von innen heraus frei geformte, nur in sich begründete individuelle Werk als Kanon zielte.“ [Ebd.]

1042 Hans Mayer, S. 198; Mahr, S. 339; Wolfgang Rüdiger, S. 3 und ebd., Anm. 9; Letzterer [Rüdiger, S. 5–39] beschreibt überzeugend auf der Basis von Mayers „Zweiteilung der Wirklichkeit“ den musikästhetischen Kern dieser Erzählung als Dichotomie der musikalischen Wirkungsgeschichte jener Zeit, welche in der Widersprüchlichkeit der Titelfigur verkörpert wird.

1043 „Im Zentralmythos erscheint das Reich der Kunst als höchste, überirdische Welt. [. . .] Der Geist der Kunst leistet für diese Erzählung das gleiche wie die Sphäre der wunderbaren Vorzeit für die Märchen. Diese Feststellung gilt auch für die kurze Prosa ‚Don Juan‘.“ [Nehring, S. 21 f.] – In diesem Zusammenhang erscheint auch die Blumensymbolik, wie z. B. der Mythos der Feuerlilie im *Goldenen Topf*, im Vergleich mit dem Organismus-Modell aus Hoffmanns Rezensionen plausibel und von anderer Warte beleuchtet [siehe die Zitate S. 12 und S. 35 sowie Anm. 703, S. 272 d. Arb.; vgl. ebenso Schriften zur Musik, S. 363 (*Nachträgliche Bemerkungen über Spontinis Oper Olympia*)].

#### IV. Gattungsübergreifende Strukturen in Erzählmodellen

Gleiches gilt für den *Don Juan* (1812), in welchem die Sphäre des Wunderbaren über die Liebe zur Musik gestreift und um geheime magnetische Beziehungen zwischen der Sängerin der Donna Anna und dem Erzähler erweitert wird. Neben diesem sympathetischen Verhältnis steht der Don Juan-Mythos als Schlüssel für das „tiefe künstlerische Sich-Verstehen der beiden Charaktere“, er liefert den eigentlichen Bezugspunkt dafür [Nehring, S. 22 f.].<sup>1044</sup> Schon hier erscheint es nicht weiter verwunderlich, daß ursprünglich kompositorische Stilmittel wie in der ersten Künstlergeschichte des *Ritter Gluck* in die Dimension einer Musikerzählung überführt werden und sich das „Geisterreich der Musik“ auf andere mythische und numinose Gegenstände ausgedehnt.

Angesichts von Hoffmanns rigoroser Forderung nach einer expliziten Trennung der Gattungen in der Musik, da die Vermengung der Bereiche bereits ausgesprochen unangenehme Formen annehme, läßt sich demnach nicht dasselbe in bezug auf eine strikte Unterscheidung von literarischen „Gattungen“ bestätigen, ganz im Gegenteil sogar. Wie bereits eingangs erwähnt, ist ein entscheidendes Merkmal des Hoffmannschen Erzählmodells seine Gültigkeit sowohl für Märchen, Schauergeschichten, Geheimniserzählungen als auch Künstlergeschichten und künstlerische Diskurse, wobei einige Werke gleichzeitig in mehrere Sparten eingeordnet werden können, teilweise sogar dazwischen (z. B. *Das Fräulein von Scuderi* oder die Kreisler-Handlung im *Kater Murr*) [ebd., S. 20]. Nun liefert aber gerade dieser Sachverhalt ein untrügliches Argument für die Verlagerung musiktheoretischer Erkenntnisse (wie das der Gattungsreinheit) in einen anderen Kunstbereich, in welchem Hoffmanns Methode der Variation ein und desselben formalen Urtypus adäquater umzusetzen ist und auch innerhalb des geschichtlichen Entwicklungsstandes der literarischen Romantik fundamentaler greifen konnte, als innerhalb der der „Epochensetzung“ immer etwas „hinterherhinkenden“ Musikgeschichte [vgl. auch die Einleitung bei Rummenhüller]. Hat also Hoffmann in der Literatur verwirklicht, was in der Musik – zumindest zu diesem Zeitpunkt – nicht möglich war? Oder bedürfen seine Mittel und Techniken lediglich einer terminologischen Neudefinition?

Aufschluß darüber mögen einige Beispiele aus Hoffmanns kompositorischer Verfahrensweise geben, die sich in prinzipiell kaum veränderter, aber dem literarischen Kunstmedium angepaßter Form innerhalb seiner Romane und Erzählungen wiederfinden:

Das Menuett der Sinfonie ist mit seinem Trio zu einer festen Einheit verschmolzen, indem es ein und dasselbe Thema lediglich in seiner Dur- und Mollversion vorführt, dadurch jedoch dessen Wirkung vollkommen ins Gegenteil verkehrt. Ähnliches bemerkt Nehring [S. 10] für die weiter oben angedeutete analoge Erzählstruktur zwischen *Der Sandmann* und *Der Goldne Topf*, indem „eins von Hoffmanns ‚Nachtstücken‘ als die spiegelbildliche Verkehrung eines Märchens aus den ‚Fantasiestücken‘“ identifiziert wurde. Die Parallelisierung läßt sich noch weiter führen: Die laut Keil [Mozart, S. 355] quasi parodistische Ausdeutung des „doppelten Menuetts“ [siehe Kap. A.1.4.3 d. Arb.] entspricht gleichsam der ironischen Brechung des ursprünglich positiven Märchen-Ideals in eine grotesk verzerrte, mißverständene Poetik-Auffassung, welche „noch in der absurden Entstellung die Sehnsucht des romantischen Helden nach tiefem Verstehen und Kommunikation mit einem höheren Sein spürbar“ werden läßt [Nehring, S. 10, Anm. 11].<sup>1045</sup>

1044 „Durch den tiefen Sinn für die Musik gehören die beiden einer überirdischen Sphäre an, und ihr Geist ist frei von den Beschränkungen der gewöhnlichen Welt.“ [Nehring, S. 22 f.]

1045 „Während die poetische Innerlichkeit im ‚Goldnen Topf‘ Voraussetzung eines tiefen Weltverständnisses ist, erscheint sie im ‚Sandmann‘ als zerstörerischer Narzißmus – ein letztes Beispiel für die radikale Umkehrung des Gehalts bei gleichbleibender Struktur.“ [Ebd., S. 10]

Ein auch bereits in der Sinfonie erprobtes Verfahren „achronologischen“ Verlaufs im Hinblick auf traditionelle Muster wie das der Sonatenhauptsatzform beweist im Kopfsatz des Klaviertrios das aus der Vorklassik bekannte Prinzip der „umgekehrten Reprise“, welches z. B. wie im rückwärtig gewandten Ablauf der *Elixiere des Teufels* vergangene Etappen in anders strukturierter Reihenfolge wiederaufnimmt. Der Nachtrag der Vorgeschichte der Romanhandlung, welche gegen Ende in Form des eingeschalteten „Pergamentblatts des alten Malers“ nachgeholt wird, ist „sowohl Ausgangspunkt als auch Bedeutungshorizont für das Gegenwartsgeschehen“ [ebd., S. 17]. Ähnliches ergab sich aus der Analyse für scheinbar willkürlich eingeführte Motive wie die rätselhaften xy-Fülltakte im Kopfsatz des Klaviertrios, welche durch ihre Kopplung in der Durchführung eine erste Bedeutung erlangen, aber erst durch die Beteiligung im Finalsatz als Bestandteil des zweiten Themas ihre eigentliche Bestimmung verraten. Die „Enträtselung“ zunächst unerklärlicher Stellen und Sachverhalte durch ein „Aufrollen“ der Handlung von hinten ist generell stark verbreitet in Hoffmanns Erzählwerk.<sup>1046</sup>

Anhand des *Kater Murr* läßt sich sehr schön das „Netz von geheimnisvollen Zusammenhängen“ nachvollziehen, in welches Hoffmanns alter Ego Kreisler verstrickt ist, dessen „Fäden“ jedoch – handelte es sich nicht wie im Falle der *Lebens-Ansichten* um ein Fragment – in „Analogie zu anderen Werken“ sicherlich am Ende des Romans durch „eine zusammenhängende Aufdeckung der Vergangenheit“, die „alle Probleme und Beziehungen, alle Rätsel und Geheimnisse erklärt hätte“, entwirrt worden wären [ebd., S. 19]. Dem entspricht beispielsweise die mit dem Harfenquintett immer stärker zunehmende „Permutationstechnik“ der Themen und Motive bei Hoffmann, welche sogar einzelne Takte in Form von „Versatzstücken“ ständig neu verschränkt durch Mittel der Antizipation, der verdeckten Einführung und variierten Wiederaufnahme. Dies gilt insbesondere für das Finale, in welchem gerade durch diese satztechnischen Verknüpfungen im übertragenen Sinne die „Doppelstruktur“ eines nicht ganz konventionellen „Sonatenrondos“ ausprobiert wird, wie sich gleichfalls im *Kater Murr* die Stationen und gattungstypischen Merkmale der beiden Handlungsstränge des Romans kaum trennen und aufschlüsseln lassen, weil die einzelnen motivischen Bausteine aus den parallelen Erzählungen durch das gemeinsame Personal, analoge Szenerien, wechselseitige Handlungsmotivierungen etc. eng miteinander verwoben sind.<sup>1047</sup>

Und wie Hoffmanns *Ritter Gluck* (erste beachtete Publikation) eine Sonderstellung innerhalb der Variation des Erzählmodells einnimmt [ebd., S. 21], teilt die Sinfonie (als erstes reines Instrumentalwerk) mit ihm das Charakteristikum, daß die anscheinende Lösung aller formalen und inhaltlichen „Unklarheiten“ wieder neue Rätsel aufgibt und daß erst die Analyse der Folgerwerke und deren permanente Umsetzung desselben Strukturmusters in immer neuen Varianten Aufschluß über die werkübergreifenden Zusammenhänge liefert. Von diesem Standpunkt aus leuchtet beim Vergleich des „Capriccios“ *Prinzessin Brambilla* mit dem Scherzo des E-dur-Trios auch die Sonderstellung der „Strukturmodell-Variation“ ein: Nehring [S. 14 f.] unterstreicht für diese Erzählung die Komplexität des zugrundeliegenden „Zentralmythos“, welcher im Verlauf seiner mehrteiligen, logisch konsequenten Repräsentation das ursprünglich „Wunderbare“ als „arrangiertes Spiel“ auf der Basis eines gar nicht artifiziellen, sondern phantasievollen „Humors“ und gesunden Menschenverstandes entlarvt. Die Aufdeckung die-

1046 „Die Familiengeschichte des Grafen von S., die erst am Ende der Erzählung offenbart wird, erklärt die Geheimnisse des öden Hauses. Sie leistet dasselbe wie der Zentralmythos der Märchen: sie gibt der Erzählung eine zeitliche Tiefendimension und einen gehaltlichen Bezugspunkt, auf den alle wunderlichen Details zurückweisen. [. . .] Das Beispiel des ‚Öden Hauses‘ steht für viele ähnliche. Im ‚Majorat‘ erstreckt sich die Ähnlichkeit sogar auf den Namen des Erzählers und auf die Tatsache, daß das Geheimnis mit einem unheimlichen Haus verbunden ist.“ [Ebd., S. 18 f.]

1047 „Dieses Prinzip [der Parallelgeschichte zur Haupthandlung], das im ‚Magnetiseur‘ noch ganz schlicht gebraucht ist, wird später im ‚Kater Murr‘ mit höchster Raffinesse zum Doppelroman erweitert.“ [Ebd., S. 20, Anm. 22]

#### IV. Gattungsübergreifende Strukturen in Erzählmodellen

ses „Bühnenzaubers“, welcher zwar nicht gänzlich bis ins letzte Detail aufgeschlüsselt wird, jedoch das „Prinzip der Auflösbarkeit“ an sich konkret verdeutlicht [ebd., S. 15, Anm. 18], gilt gleichsam für das Scherzo im Klaviertrio: Aufgrund von dessen ausgeklügelter Konstruktion, welche trotz Unübersichtlichkeit in sich schlüssig ist und auflösbar bleibt, läßt sich das Fazit aus der musikalischen Analyse des letzten kammermusikalischen Werkes Hoffmanns auf das Spätwerk der *Prinzessin Brambilla* (1820) im Einklang mit Nehrings Ergebnissen übertragen.

Die bewußte Künstlichkeit des Scherzos, sein humoriges und phantasievolles Spiel mit den Traditionen, gibt der Komposition erst ihren Bedeutungshorizont, wie der „Zentralmythos“ der *Prinzessin Brambilla*, die Erzählung vom Urdarland, „keine poetische Realität“ besitzt, sondern nur „die Basis für das inszenierte Spiel“ bildet, so daß der „Dualismus zwischen dem Wunderbaren und dem Alltäglichen [. . .] hier nur ein scheinbarer“, weil eben bloß vorge-täuschter ist [ebd., S. 15].<sup>1048</sup> Doch stößt Hoffmanns Anliegen der Vermittlung zwischen Ideal und Wirklichkeit im musikalischen Bereich an Grenzen. Indem Nehring [S. 16] betont, daß der Schriftsteller Hoffmann „kein großer systematischer Denker und kein ernsthafter Mythenbildner [sei], der mit viel Spekulation und Tiefsinn eine neue philosophisch-mythische Realität beschwört“, sondern stattdessen „vielmehr ein phantastischer Fabulierer [ist], der keinen Gedanken äußern mag, ohne ihm eine bizarre Gestalt zu geben, der wenig von Gefühlen und Ideen spricht, aber um so mehr sinnliche Gebärden und Erscheinungen darstellt“, wird deutlich, daß aufgrund dieser Wesensart keine Umsetzung innerhalb musikalischer Kompositionen möglich ist. Das würde eine Verlagerung der erworbenen Techniken zur Relativierung des Ideals und Ironisierung des Alltags ins Literarische als adäquateren künstlerischen Bereich, in welchem Hoffmann sich treffsicherer und wirkungsvoller auszudrücken vermag, erklären und die These einer „indirekten“ Wirkung des Musikers Hoffmann stützen.

Außerdem dienen die Mythen und Wunder als Vehikel der „Transzendierung des Gewöhnlichen“,<sup>1049</sup> also des Alltäglichen, Bekannten und Verständlichen, und leisten demnach zusammen mit der Kunst der Musik einen Beitrag, dem prosaischen irdischen Dasein der Menschheit eine akzeptable lebenswerte Alternative gegenüberzustellen, welche jedoch in den Alltag und in traditionelle Normierungen trotz aller Vorbehalte integriert bleibt. Nehring spricht in bezug auf Hoffmanns literarisches Gesamtwerk einen wichtigen Aspekt an, der auch uneingeschränkte Gültigkeit für das musikalische Oeuvre beanspruchen kann:

„Der Schlüssel für das Gesamtwerk liegt weniger in diesen ebenso tiefsinnigen wie oberflächlichen Phantasien als in den immer wiederkehrenden Grundstrukturen.“  
[Nehring, S. 24]

Daß es auch primär auf formale statt inhaltliche Kriterien in Hoffmanns Instrumentalkompositionen ankommt, beweist sein einheitliches Formdenken im kunstgattungsübergreifenden Sinne. Die Motivtransformation nimmt die lisztische Motivabspaltung und -variation vorweg, nicht aber die programmatische Komponente von dessen Sinfonischen Dichtungen. Letztendlich bedeutet also die Übertragung der Strukturen in Hoffmanns Prosa nur die Einkleidung literarischer Ideen in durch „romantische Phantasie“ umgesetzte Formen, welche prinzipiell in seinen musikalischen Kompositionstechniken und somit dem Ausdrucksstil eines anderen Kunstmediums erprobt worden sind.

1048 „Der geistige Gehalt des Mythos [d. h. auch das geöffnete „Geisterreich der Musik“, Anm. d. Verfasserin] als Grundlage der Interpretation tritt durch die spielerische Auflösung des Faktischen [hier im Klaviertrio der musikalischen Theorie und Tradition] geradezu hervor.“ [Ebd., S. 15]

1049 „Er weiß, daß das Leben nicht im Gewöhnlichen und Vordergründigen aufgeht, daß es jenseits des rein Faktischen irrationale, geheimnisvolle Kräfte gibt, die das Leben ins Wunderbare erhöhen oder es zerstören können, und er sucht dieses die äußere Realität Transzendierende in wechselnden Bildern zu gestalten.“ [Ebd., S. 16]

Nehring [S. 16, Anm. 19] verweist des Weiteren auf die Irrtümer der älteren Forschung, „große Weltanschauungsmythen“ in Hoffmanns Werk aufzeigen zu wollen und unterstreicht unter Berufung auf Martini [S. 63] die ästhetischen und artistischen Komponenten anstelle der psychologischen und ideologischen Deutungsansätze. Eben dieses Dilemma einer ideologischen Überschätzung bildet sich gleichzeitig innerhalb der u. a. durch E. T. A. Hoffmann angefachten musiktheoretischen Kontroverse anhand von Beethovens Werken aus, indem seine Symphonien die Diskussion um sogenannte „Weltanschauungskompositionen“ bei Wagner, Brahms, Mahler, Bruckner und darüber hinaus bis weit ins 20. Jahrhundert auslösten. Hoffmanns kompositorischer Stand vor bzw. zwischen Beethoven und der Romantik markiert letztlich genau diesen Scheideweg der Musikgeschichte, indem sich seine Werke an ästhetischen und künstlerischen Kategorien orientieren, welche auch seine literarischen Richtlinien bestimmen. Es ist quasi „Ironie des Schicksals“, daß gerade mit dem „Hinüberretten“ erprobter Mittel aus einer anderen künstlerischen Disziplin eine umwälzende epochale Neuentwicklung in der Literaturgeschichte eingeleitet wurde, durch welche eine weitreichende Wirkung von Hoffmanns musikalischem Oeuvre vereitelt worden ist.

Vielleicht bildet dies aber auch gleichzeitig ein Kriterium für den inzwischen rehabilitierten Status von Hoffmanns *Undine*, welche als eine der ersten „deutschen romantischen Opern“ vor Webers *Freischütz* sich sozusagen von einem anderen Ansatz her der Problematik nähert: einer Vereinigung der Künste (nicht nur auf das Verhältnis von Libretto und Vertonung beschränkt), die auf eine Art „Gesamtkunstwerk“ vorgreift, das – um terminologischen Diskrepanzen mit der Wagner-Forschung vorzubeugen – über die unverfänglichere Bezugnahme auf Schlegels Diktum wohl treffender als „Universalkunstwerk“ bezeichnet werden sollte.<sup>1050</sup> Leider blieb E. T. A. Hoffmann auch auf dem Gebiet der Oper, auf welchem er zweifelsohne nicht zuletzt durch seine zahlreichen frühzeitigen Erfahrungen als Singspielkomponist die größeren Kompetenzen aufzuweisen hatte, eine langfristige Erfolgssträhne nach dem „Durchbruch“ der *Undine* versagt, wenn auch sicherlich nicht von vornherein aus Qualitätsgründen, sondern aufgrund der schicksalhaften Widrigkeiten und rezeptionsgeschichtlichen Umstände.<sup>1051</sup> Daß aber sogar der Rezensent Carl Maria von Weber diese Oper bereits in das vermeintliche Vorfeld eines „Gesamtkunstwerks“<sup>1052</sup> gestellt hat, geht aus seiner über-

1050 Vgl. dazu Steinecke, S. 55: „Bild, Musikstück und literarischer Text sind bei Hoffmann verschiedene Erscheinungsformen eines gleichen Kunstwillens. Sein Ziel war bereits, bevor er etwas Bedeutendes geschaffen hatte, das Kunstprodukt, das die einzelnen Kunstformen überflügelt. In einem Brief schrieb er am 28.2.1804 [an Hippel: Briefwechsel I, S. 183], ihm sei, »als müsse sich bald was großes ereignen – irgendein KunstProdukt müsse aus dem Chaos hervorgehen! – ob das nun ein Buch – eine Oper – ein Gemälde seyn wird – *quod diis placebit*«. [. . .] Man verstößt also gegen den Geist von Hoffmanns Werk, wenn man es in Kunstformen trennt und sondert.“ – Zu Hoffmanns Verhältnis zu den Frühromantikern, insbesondere zu Schlegels „Universalpoesie“ [siehe Zitat S. 192 d. Arb.] (ohne eigentlichen persönlichen Kontakt zu dem Naturphilosophen) bemerkt Steinecke [ebd.]: „[. . .] er erfüllte ihr Programm wie kein zweiter Künstler der Zeit und wie kaum ein anderer überhaupt. Er ist der »Universalkünstler« schlechthin.“

1051 Immerhin hatte die *Undine* bis zum Brand des Schauspielhauses auf dem Gendarmenmarkt am 29.7.1817 vierzehn Aufführungen erlebt, wurde jedoch nach dem Wiederaufbau ausgerechnet durch die Uraufführung von Webers *Freischütz* (18.6.1821) zum Jahrestag der Schlacht von Belle-Alliance abgelöst, durch welche Letztere zugleich den Rang einer „Nationaloper“ erhielt. Für eine amüsante populistische Aufbereitung des Werdegangs der *Undine* bis zu ihrer „Einäscherung“ vgl. die „Berliner Geschichten“ des Journalisten Andreas Conrad: E. T. A. Hoffmann – Wie »Undine« den Tod im Feuer fand. In: Ders.: Dichter, Diven und Skandale. Berlin 1990, S. 33–40.

1052 Eine nicht ganz unproblematische Deutung des Schlagwortes „Totaleffekt“ aus *Der Dichter und der Komponist* im Sinne von „absoluter Musik“ und „Gesamtkunstwerk“ bietet im Zuge der Dahlhaus-Studien Max Becker: Spezialisierung auf den Totaleffekt – Absolute Musik im Gesamtkunstwerk bei E. T. A. Hoffmann. In: Beiträge zur Musikwissenschaft 25 (1983), S. 293–296. – Dieser Ausdruck taucht jedoch wörtlich bei Weber [Laux, S. 207] in seiner Rezension über Cherubinis Oper *Lodoïska* auf, während in Hoffmanns Kritiken über Joseph Weigls *Waisenhaus* und Glucks *Iphigénie en Aulide* [Schriften zur Musik, S. 59 und 67] dagegen der Begriff „Totaleindruck“ verwendet wird.

#### IV. Gattungsübergreifende Strukturen in Erzählmodellen

aus wohlwollenden Kritik derselben – mit einigen „Vorschuß-Lorbeeren“ auf den verehrten Schriftsteller, ohne die von späteren Kritikern stets erwarteten, für die Zeit aber reichlich unrealistischen „phantastischen“ Züge in den Kompositionen<sup>1053</sup> – in der AMZ vom 19.3.1817 hervor, in welcher er eingangs ausführlich seine Prämissen einer umfassenden Opernästhetik darlegt, denen Hoffmanns Werk dahingehend vollauf genüge.<sup>1054</sup> Von hier aus wäre ein Neuanfang für die zukünftige Forschung in Betracht zu ziehen, welcher Hoffmanns Opern nicht mehr ausschließlich als Vorläufer von Weber und Wagner ins Auge faßt.<sup>1055</sup>

Das Klischee von der „Erfolglosigkeit des Dichters Hoffmann als Musiker“, da die Wortsprache sein eigentliches Ausdrucksmedium gewesen sei, hat sich demnach erst in den Augen der Nachwelt durchgesetzt, nicht unwesentlich geschürt durch die Biographien der Freunde und Zeitgenossen wie Hitzig, Elsner, Truhn etc. [siehe die Anm. 27, Anm. 28 und Anm. 29, S. 4 d. Arb.]. Nicht uneingeschränkt haltbar ist auch die in der älteren Forschung verbreitete Ansicht, daß insbesondere die alles überragende Rezension der Beethovenschen Fünften von vornherein gewissermaßen als „autonomes Kunstwerk“ konzipiert worden sei, das den üblichen Rahmen der AMZ-Kritiken gesprengt hätte, indem es „kongenial“ Musik in Sprache umgesetzt habe. Wie von Schnaus [S. 47 ff.] nachgewiesen, bewegte sich Hoffmann durchaus innerhalb der strengen Regeln für Rezensenten, und wenn er auch quasi entschuldigend mit der Ankündigung, „die Grenzen der gewöhnlichen Beurteilungen überschreitend, alles das in Worte zu fassen strebt, was er bei jener Komposition tief im Gemüte empfand“ [Schriften zur Musik, S. 34]<sup>1056</sup> jene Beschränkungen dehnte, so geschah dies auf der Ebene des Umfangs (insbesondere in der quantitativ verlängerten und qualitativ gleichgewichtigen „Einleitung“) und in der Begründung einer erweiterten Anlage durch die Behandlung eines außergewöhnlichen Werkes. Entscheidend ist nicht der (ohnehin aus der frühromantischen Ästhetik bekannte) schwärmerische Wortlaut, sondern gewissermaßen die „neue Methode“ der Analyse, die sich aus der „Struktur“ der Sinfonie und damit zugleich aus deren „Inhalt“ ergeben hat, also zweier zentraler Kategorien, auf welchen sowohl Hoffmanns Musikästhetik als auch sein Anspruch als Komponist gründet.

1053 „Wer mit diesem Phantasienglutstrome und tiefem Gemüte so Mozarts Geist erfüllen konnte wie (erster Teil der Phantasiestücke in Callots Manier) in dem Aufsätze über den „*Don Juan*“ geschehen ist, der kann nichts unbedingt Mittelmäßiges leisten, höchstens die Grenze drängen, ja wohl umbiegen, aber nicht leer in ihr wandeln.“ [Weber: Laux, S. 136]

1054 „Die Natur und das innere Wesen der Oper, aus Ganzen im Ganzen bestehend, gebiert diese große Schwierigkeit, die nur den Heroen der Kunst zu überwinden gelang. Jedes Musikstück erscheint durch den ihm zukommenden Bau als ein selbständig organisches, in sich abgeschlossenes Wesen. Doch soll es als Teil des Gebäudes verschwinden in der Anschauung desselben; [...] Desto deutlicher und klarer in bestimmten Farben und Umrissen hat der Komponist die Oper ins Leben treten lassen. Sie ist wirklich *ein Guß*, und Ref. erinnert sich bei oftmaligem Anhören keiner einzigen Stelle, die ihn nur einen Augenblick dem magischen Bilderkreise, den der Tondichter in seiner Seele hervorrief, entrückt hätte. Ja, er erregt so gewaltig vom Anfang bis zu Ende das Interesse für die musikalische Entwicklung, daß man nach dem ersten Anhören wirklich das Ganze erfaßt hat und das einzelne in wahrer Kunstunschuld und Bescheidenheit verschwindet.“ [Weber: Laux, S. 135 und 137] – Bemerkenswert ist, daß der erste Abschnitt dieses Zitats eine wörtliche Entlehnung aus dem fünften Kapitel von Webers *Tonkünstlers Leben* darstellt, welche das „große, tiefe Geheimnis der Musik“ umreißt, das kurioserweise direkt im Anschluß in hoffmannesker „Manier“ mit dem „umarmenden Ineinanderfließen“ von „Salamander[n] und Undinen“ verglichen wird! [Weber: Laux, S. 51; Weber: Altmann, S. 363]

1055 In diesem Sinne auch Allroggen [Grove, S. 623]: „Indeed, from a formal standpoint it is only a short step from the number operas *Undine* and *Aurora* to *Euryanthe* and *Lohengrin*, though Hoffmanns two serious operas deserve consideration as more than precursors.“

1056 „Und leicht läßt sich, trotz dieser Erweiterungen, immer noch eine weitgehende Analogie zu anderen ausführlichen Rezensionen der AmZ aufzeigen, jedenfalls wenn man zunächst mit einer schematischen Betrachtungsweise ansetzt und die veränderte inhaltliche Aussage vorläufig beiseiteläßt.“ [Schnaus, S. 47]

**Teil E**

**Zusammenfassung**



Die eingangs bewußt provokativ gestellte Frage nach den Gründen für Hoffmanns vermeintliches Scheitern als Komponist sollte bereits andeuten, daß man mit einer strikten Trennung der verschiedenen künstlerischen Seiten dieses faszinierenden Menschen nicht weit kommt. Wurde zwar seine Befähigung auf mehreren Gebieten nie angezweifelt und muß dieselbe in ihrer Ausprägung für jede Disziplin einzeln relativiert werden, kann dennoch ein wechselseitiger Einfluß der diversen Talentausrichtungen bei Hoffmanns Person nicht von vornherein gänzlich ausgeschlossen werden. Jener aufgeschlossene Zeitbeobachter und (selbst-)kritische „Kunstrichter“, der er mit aller juristischer Präzision war, hat mit Bestimmtheit die eigenen Grenzen gekannt und seine Schwächen zu nutzen vermocht, so daß eine Übertragung dieser Erkenntnisse von einer künstlerischen Disziplin in die andere höchstwahrscheinlich ist.

Ausgehend von dieser Prämisse haben wir Hoffmanns zentrale Instrumentalwerke analysiert, dieselben neben zeitgenössische Kompositionen von etwa vergleichbarem Niveau gestellt und auf verschiedene Traditionsbezüge und Gattungseinflüsse hin untersucht. Insbesondere aufgrund der dabei festgestellten strukturellen Besonderheiten kristallisierte sich heraus, daß Hoffmanns Wirkungsgeschichte als Musiker nicht gänzlich geleugnet werden kann, insofern dieselbe auf einem „Umweg“ über die literarische Produktion stattgefunden hat. Weder die in der älteren literaturwissenschaftlichen Forschung propagierte Meinung, Hoffmann sei nach dem Scheitern als Komponist über die Musikkritikertätigkeit zum Schriftsteller geworden (*Ritter Gluck* leitete dabei jedoch erst die Angebote für Rezensionen ein!) noch die häufig in der musikwissenschaftlichen Literatur anzutreffende Ansicht, Hoffmann habe seinen Kompositionsstil ausschließlich an Modellen der Wiener Klassik, namentlich natürlich an dem euphorisch gefeierten Beethoven, ausgebildet und sei aufgrund der vermeintlichen Erfolglosigkeit ins literarische Fach umgeschwenkt, in welchem er seine eigentliche adäquate Ausdrucksweise gefunden habe, erklärt den Verlauf der Rezeption als Künstler vollständig.

Es hat sich im Verlaufe dieser Untersuchung herausgestellt, daß Hoffmann vielmehr in seinen frühen musikalischen, und zwar gerade in den originär instrumentalen Werken, ohne wortgebundene oder sonstige außermusikalische Legitimation, eine Verquickung von älteren Modellen mit neuen (übernommenen wie selbst entwickelten) Techniken versucht hat, aus deren Ergebnissen sein ganz besonderer Personalstil – die „eigene Manier“ – entstanden ist. Bereits aus Hoffmanns früh formulierten Schriften fachlicher wie belletristischer Art ging hervor, welchen Stellenwert die Wahrnehmung von Musik als der „romantischsten aller Künste“ für ihn hat und welche besondere Funktion dabei dem Publikum zukommt, da selbst in den Rezensionen besonderer Wert darauf gelegt wird, welchen „Effekt“ der jeweilige Komponist auf den Hörer mittels der „Struktur“ seines Werkes auszuüben vermag. Somit läßt sich statt der oben angesprochenen Linien Komponist-Musikkritiker-Schriftsteller aus literaturwissenschaftlicher oder Komponist-Musikkritiker-Komponist-Schriftsteller aus musikwissenschaftlicher Sicht exakter die Entwicklung (Kirchen-/Bühnenkomponist-)Instrumentalkomponist-Musikschriftsteller-Musikkritiker-Literat-Opernkomponist aus universaler Sicht bei Hoffmann verfolgen.

War anhand der Analysen seiner Sinfonie, der Ouvertüre zur *Undine*, des Harfenquintetts sowie des Klaviertrios eine Tendenz festgestellt worden, die – trotz ähnlicher Techniken bei Vertretern der gleichen Generation – den Einbau ausgesprochen publikumswirksamer Befremdungsmomente bevorzugte und somit unter anderem im Strukturellen herkömmliche Traditionsmuster sprengen mußte, lag die Schlußfolgerung nahe, daß auch für den Musiker Hoffmann das „Frappieren“ des Publikums (und zwar insbesondere des an die Stelle des Adels getretenen Philister-Bürgertums) das vordringlichste Anliegen war, um den bereits gewogenen „sympathetischen Geist“, aber auch den sozusagen „entfremdeten“ Rezipienten zu

## Zusammenfassung

erreichen. Die geistige Kontaktaufnahme mit den Mitmenschen über eine zur „Universalsprache“ erhobene Kunst hat erst Hoffmanns spätere Wirkung als Schriftsteller hervorgerufen, wobei die Mittel dazu aus mehreren, im Prinzip ähnlich fungierenden Künsten stammen, was ihr Anwender im literarischen Werk selbst des öfteren zum Ausdruck bringt und worin er zu keiner Zeit seine geistigen Vorläufer aus allen Sparten – Mozart, Beethoven, Callot, Raffael, Gozzi, Shakespeare, um nur einige der wichtigsten zu nennen – leugnet.

Größtes Handicap bei der stilistischen Anknüpfung an Zeitgenossen oder Vorgänger war im 19. Jahrhundert und sicherlich auch für Hoffmann die ständige Forderung (in manchen großstädtischen Kreisen kann man beinahe von „Sucht“ sprechen) nach Neuem und Ausgefallenem, die sich gegen jegliche „Verwurzelung im 18. Jahrhundert“ richtete und „mit dem zunehmenden Zwang zur individuellen Originalität“ verbunden war, wie Möllers [S. 452] auch die mangelnde Präsenz von Spohrs Kammermusik im heutigen Repertoire zu begründen sucht. Allerdings wurden zu jener Zeit (und gewiß nicht nur zu dieser) zunehmend eingängige Melodik und virtuose Ausuferungen mißgedeutet als Indizien für einen genialen Musiker, der sich am besten noch die Exerzitien auf den eigenen Leib zu schreiben verstand. Hierbei aber in einer Gratwanderung zwischen Publikumsgeschmack und künstlerischer Selbstverwirklichung etwas wirklich Bleibendes zu schaffen war nur sehr wenigen professionellen Musikern vergönnt.

Ausgehend von Hoffmanns Sinfonie in Es-dur stellen wir zunächst [Kap. A.I.] die übliche ältere „Epigonenforschung“, die immerhin schon partielle Neuerrungenschaften des Komponisten Hoffmanns zu würdigen wußte, sowie die tendenziell „frühromantische“ Ansätze bemerkende jüngere Literatur vor. Wirklich fruchtbar erwiesen sich jedoch in diesen Studien erst umfassende Einzelanalysen auf der Basis einer Kombination von musikwissenschaftlichen, literaturtheoretischen und kunstphilosophischen Prämissen, welche sich mittels ästhetischer Betrachtungen um eine Aufwertung von Hoffmanns kompositorischer Leistung bemühten. In diesem Zusammenhang rückten die Techniken der „kontrastierenden Ableitung“, der „entwickelnden Variation“, der satzübergreifenden Motivtransformation sowie des Baukasten-Prinzips mit Versatzstücken und kleinsten Einheiten, die Sinfonie in das Licht einer „besonnen“ durchstrukturierten Komposition, geschaffen von einem ausgesprochen analytisch denkenden und streng kalkulierenden Verstand. Dies bildet den grundlegenden Aspekt, der als Ausgangspunkt der vorliegenden Arbeit dient und dessen Überprüfung umfassende Exkurse in die Gattungsgeschichte sowie die Musiktheorie des 18. und Musikästhetik des 19. Jahrhunderts erforderte [Kap. A.III., B.II., C.IV. und C.V.] und außerdem im letzten Großkapitel D zahlreiche Ausflüge in die Nachbarbereiche der Literaturphilosophie und Kunsttheorie allgemein nach sich zog.

Die Untersuchung von Hoffmanns „Epigontum“ gegenüber Mozart in der Es-dur-Sinfonie ergab lediglich Analogien in der Themenbildung und in der Anwendung symmetrischer Konstrukte, die aber derart plakativ eingesetzt worden sind, daß wohl kaum eine „eklektische Einfallslosigkeit“ von Hoffmann dafür verantwortlich zu machen ist, sondern vielmehr die Funktion dieser musikalischen Gemeinplätze als erkennbare „Hommage“ an den verehrten Meister deutlich wird; gewichtigere Einflüsse waren in der Instrumentation (besonders in der Anlage als Quartettsatz) und in den formalen Überraschungseffekten à la Haydn feststellbar. Als drittes wurde der Augenmerk auf Beethoven gelenkt, dem Hoffmann allein schon durch seine großen Rezensionen höchste Aufmerksamkeit gewidmet hat, wodurch allerdings schnell der Irrglaube Verbreitung fand, daß er Beethoven „falsch“ interpretiert habe, indem er Kategorien auf dessen Werke anwende, die sich in der späteren Beethoven-Forschung als sekundär herausgestellt haben. Tatsächlich aber betont Hoffmann in diesen und anderen Rezensionen heute größtenteils vergessener Komponisten eigene Kompositionsprinzipien, so daß er nicht

nach Beethovens Vorbild komponiert hat, sondern Beethovens Werke heranzieht, um seine eigenen kompositionstheoretischen und musikästhetischen Grundsätze zu untermauern [Kap. A.II.1. bis A.II.3.].

Obendrein lieferte die Betrachtung des Aufbaus von Hoffmanns Rezensionen wichtige Erkenntnisse über die allmähliche Ausrichtung auf eine gesteigerte Publikumswirksamkeit: mit der Aufteilung in einen dithyrambischen und einen analytischen Teil beschreibt der Rezensent im Ersteren die Wirkung, die das Werk mit den im Letzteren dargelegten Mitteln hervorruft, wobei Hoffmann durch den euphorischen Duktus zugleich das beim Leser nachzubilden versucht, was er als Hörer empfunden hat und bei anderen Hörern als Eindruck hinterlassen möchte. Hier kristallisiert sich bereits jene publikumsorientierte Erzähltechnik heraus, die später in eine „polyphone Kritik“ münden wird, bei welcher in der Präsentation mehrerer Standpunkte Hoffmanns eigene Meinung nicht mehr eindeutig eruierbar sein wird. Dies stellt darum ein entscheidendes Differenzierungsmerkmal zwischen den Musikkritiken und der Dichtung dar, wenn sich auch die späteren Erzählungen zumeist derselben Bildersprache zur Beschreibung musikalischer Sachverhalte bedienen, die in den Rezensionen entwickelt wurden.

Zum Vergleich übernommener Elemente aus der Wiener Klassik wurden im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Modellen Sinfonien der Vettern Romberg sowie von untersucht: Fanden sich parallele Zitate von Mozarts Themen und Fugentechniken in Andreas Rombergs D-dur Sinfonie, deren Chromatik jedoch andere Wege ging, wies die „Trauer“-Sinfonie seines Veters Bernhard Romberg mit ihrem dramatischen Duktus bereits in die Richtung der Opernouvertüre, welche Weber einschlagen sollte. Währenddessen konnte sich der Beethoven-Adept Ferdinand Ries aufgrund seiner Anlehnung an den Lehrer (besonders an dessen fünfte Sinfonie) Zeit seines Lebens nicht von dem Nachahmer-Image lösen, obwohl er über seine harmonischen Experimente und die spätere motivische Ableitung und thematische Verknüpfung – immerhin erst einige Jahre nach Hoffmann – andere Ziele verfolgt hat, die immer noch sehr in der Wiener Tradition verblieben [Kap. A.II.4.].

Da die Bedeutung der Wiener Klassiker schon sehr früh die Sicht für andere Strömungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts verdeckt hat, wurden bei der Suche nach weiteren möglichen Orientierungen des Komponisten Hoffmann auch jene „Schulen“ miteinbezogen, die zeitlich und räumlich, aber auch konzeptionell genauso nahelagen. Die von Keil [E. T. A. Hoffmann, S. 309] vorgenommene Zuordnung Hoffmanns als „später Vertreter der Musik des 18. Jahrhunderts“, der in norddeutscher Tradition aufgewachsen und an der Wiener Klassik geschult worden sei, konnte dahingehend relativiert werden, daß Hoffmann neben einer nur sehr bedingten Anlehnung an Carl Philipp Emanuel Bach (über seinen Lehrer Reichardt) offensichtlich ebenso Notiz von dem ausgesprochen kombinatorischen Stil der Mannheimer Schule (wahrscheinlich über den Vertreter der dritten Generation Peter von Winter) genommen haben muß, wie die Analyse der Sinfonie wenigstens in Teilen ergeben hat [Kap. A.II.5.].

Im Rahmen einer Annäherung an den Musiker Hoffmann über vorklassische Strömungen erschien ein gattungsgeschichtlicher Exkurs zur Entwicklung der Sinfonie aus dem Kammerkonzert und der Opernouvertüre bis hin zu Beethoven hilfreich, um auch den weiteren Werdegang der Gattung zur Konzertouvertüre und zur Sinfonischen Dichtung nachvollziehen zu können. Das zentrale Gewicht lag dabei auf der Betrachtung von Hoffmanns *Undinen*-Ouvertüre, welche sich als eine Art „Sinfonia in nuce“ herausstellte und somit die bereits erarbeiteten Kennzeichen von Hoffmanns sinfonischer Technik, hier auf kleinerem Raum noch ausgefeilter und merklich angepaßter an die übersichtlichere Form, erhärten konnte. Aber auch die Aktvorspiele und Zwischenmusiken des Frühwerks der *Lustigen Musikanten* erschienen bereits wie eine „Vorübung“ zur Sinfonie mit den Mitteln des Mannheimer Stils [Kap. A.III.].

## Zusammenfassung

In diesem letzten Kapiteleinschub ist zugleich eine Entwicklung angedeutet, welche zu Carl Maria von Weber und seinen „Potpourri“-Ouvvertüren führt, da er seine Opernouvertüren in Konzertouvertüren umzuarbeiten pflegte. Die Einflüsse seines Lehrers Abbé Vogler und somit der Mannheimer Schule lassen sich – in bewußter Abgrenzung zu Beethoven – in Webers beiden Jugendsinfonien deutlich ablesen, indem eine weniger plakative motivische Ableitung den Eindruck von „Unordnung“ entstehen läßt, ein Vorwurf der „Willkür“, dem bekanntlich auch Hoffmann in seiner Beethoven-Rezension entgegengetreten ist. Bedeutsamer sind die Bühnendramatischen Elemente, die Weber besonders in seine langsamen Sätze übernimmt und welche für die spätere Wirksamkeit seiner Opernouvertüren einstehen. Ansonsten finden sich ähnliche experimentelle Züge in Form und Instrumentation wie bei Hoffmann, die jedoch in ihrer organischen Ausformung überzeugender und für die Orchesterbehandlung jener Zeit eleganter ausfallen. Die Tendenz zur Monothematik erweist sich (wie dann auch in Hoffmanns Harfenquintett zu beobachten) als Gefahr für die Form, zumal gepaart mit dem Hang zum Solokonzert einzelner bevorzugter Bläser. Wie bei Hoffmann sind demnach kombinierte Elemente aus der Wiener und der Mannheimer Schule feststellbar, wobei sich allerdings Hoffmanns anfänglicher Fortschritt gegenüber den jugendlichen Versuchen seines späteren Freundes als ein Weg in die Sackgasse erwies, so daß insgesamt gesehen die Entwicklung von Webers Sinfonien eher Hoffmanns Ansprüche erfüllt hat als seine eigene [Kap. A.IV.], wie im Gegenzug Weber kurioserweise in seiner Rezension von Hoffmanns *Undine* die Umsetzung seiner eigenen Operntheorie feiert!

Der Opernkomponist Méhul hat den Weg zur Sinfonie sozusagen über die „Programm-musik“ beschritten, und zwar unter anderem mit seiner Ouvertüre zu *La Chasse du jeune Henri*, die Hoffmann – ansonsten ein entschiedener Gegner von „abbildender“ Musik – sehr wohlwollend besprochen hat. Als Rezensent sieht er darin die ideale und einzige Art von „programmatischer“ Tonsetzung, da die Musik auch für sich allein Bestand habe. Von Méhuls Sinfonien besticht zuvorderst die Erste aufgrund der Anwendung jenes „Schicksal-motivs“, für das Beethovens fünfte Sinfonie berühmt geworden ist und welches Méhul im selben Jahr, aber völlig unabhängig davon im Finale verwendet hat (deshalb die suggestive Bezeichnung als „französischer Beethoven“ nach Robert Schumanns Besprechung) und dies in einer ähnlichen motivischen Arbeit. Da Spekulationen über eine eventuelle wechselseitige Beeinflussung demnach historisch begründet müßig waren, interessierten insbesondere die mit Hoffmann gemeinsame Anlehnung an die Wiener Klassik: an Mozart und Haydn in der Themenbildung, an Beethoven in der Form. Bei Méhul führte allerdings der von der französischen Kritik gescholtene „akademische teutsche Stil“ auf dem Theater zu einer Übertragung in die Instrumentierung seiner Vorformen der „Sinfonischen Dichtung“, als welche man seine Ouvertüren bis zu einem gewissen Grade bezeichnen kann. Allerdings wurde die Häufung dramatischer Effekte schnell zu einer penetranten Technik, so daß die letzten Sinfonien sozusagen „Auslaufmodelle“ eines mißlungenen gattungsübergreifenden Stiltransports geworden sind und mit ähnlichen Techniken wie Hoffmann von einer anderen Basis her in die Irre gerieten [Kap. A.V.]. Erstaunlich ist hierbei insgesamt die Tatsache, daß sowohl Weber als auch Méhul wie Hoffmann ihre größten Werke im Bereich der Oper schufen und daß ihre gelegentlichen Abdriftungen in die Sinfonik zwar interessante experimentelle Formen hervorgebracht haben, diese jedoch innerhalb der gattungsgeschichtlichen Entwicklung nur „Intermezzi“ geblieben sind.

Einzigartiger steht dagegen Hoffmanns Harfenquintett c-moll schon allein durch seine Besetzung mit einem äußerst traditionsreichen und symbolbeladenen Soloinstrument da, aufgewertet noch durch die gewichtige Gattung des Streichquartetts, welches nach Haydns

maßgeblichen „Russischen Quartetten“ bei Beethoven eine bedeutende Umgestaltung erfuhr. Hoffmanns Quintett nimmt allerdings nicht nur in seiner Zeit (in der Besetzung bis heute!), sondern auch innerhalb seines Gesamtwerks eine Sonderstellung ein, wie bereits die ältere Forschung unter Angabe mehr oder weniger plausibler Gründe behauptet, und belegt die stilistische Entwicklung Hoffmanns in dem kurzen Zeitraum, der seiner künstlerischen Produktion als professioneller Musiker (Warschau, Bamberg) vergönnt war. Sowohl in der zunehmenden Kontrapunktik als auch in der Kombination der Versatzstücke, die hier zumeist aus einem einzigen Thema abgeleitet werden, vermittelt das Werk zwischen den in dieser Arbeit besprochenen Instrumentalstücken. Der Kopfsatz beginnt mit einer ähnlichen thematischen Verschleierung wie in der Sinfonie, der zweite Satz steigert die motivische Ableitung sogar aus der Ornamentik heraus, und das Finale wartet mit einem Viertonmotiv (B-A-C-H-Thematik) auf, das in Permutation und doppeltem Kontrapunkt geführt wird und darin eine Zwischenstufe zum Finale des Klaviertrios darstellt. Die sich andeutende Tendenz zur offenen Form wird ausgeglichen durch die von allen Stimmen gemeinsam und ergänzend vorgestellte Thematik, so daß die klangliche Angleichung des Instrumentalkörpers durch nur wenige exponierte „Soli“ gestört wird [Kap. B.I.].

Die Entwicklung des Quintetts aus dem Streichquartett heraus, welche den orchestrale Klang der Kammermusik erweitert hat, ohne die Charakteristik der Einzelinstrumente zu untergraben, brachte eine Vielzahl an verschiedenen (teilweise „exotischen“) Besetzungen hervor, die anhand der Werke von Rösler, Pleyel, Ries, Dussek, Field, Onslow, aber auch von Mozart (Harmonika) und Boccherini (Gitarre), welche zuweilen unterschiedliche Streicherstimmen verdoppeln, kurz angesprochen wurden. Hierbei hat sich das Klavierquintett, in der (wie bei Hoffmann) alternativ möglichen Besetzung mit Harfe, als verhältnismäßig eigenständige Gattung herausgestellt, bei deren freier Kombination mit diversen Instrumentalgruppen eine allmähliche Gleichberechtigung aller beteiligten Stimmen verzeichnet werden konnte. Wie sehr aber dennoch klangliche Aspekte für die Wahl der Besetzung eine Rolle spielen, war an Beethovens Bläserquintett op. 16 zu verfolgen, dessen Fassung für Klaviertrio stark gegenüber dem Original abfällt. Mit der Verselbständigung der Generalbaßinstrumente wurde auch das Klavierquartett zu einer Sondergattung, zumeist jedoch für pianistische Virtuosen, welche den Streicherklang gänzlich überdeckten. Umso bemerkenswerter gelingt Franz Xaver Mozart trotz der von seinem Lehrer Hummel mitgegebenen Brillanz in seinem ersten Opus eine ausgewogene Verteilung der Themen auf alle Stimmen, die Hoffmann ebenso in seinem Quintett gelungen ist, allerdings bewußt von vornherein so eingerichtet aufgrund der schlechteren Klangpräsenz der Harfe. Mit vermeintlichen „Übergangsromantikern“ (die Bezeichnung „Vor- oder Nebenromantiker“ enthält eine zu starke Wertung) schloß dieser gattungsgeschichtliche Ausblick, wobei Webers Klavierquartett op. 8 in der Forschung bereits wenig überzeugend als „romantisches“ Gegenstück zu Hoffmanns „klassischem“ Harfenquintett angeführt worden ist [Kap. B.II.].

Die Kammermusik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen ist ebenfalls gelegentlich für einen Vergleich mit Hoffmanns Werken herangezogen worden, wobei ersterer gern mit Schumanns Ausspruch vom „Romantiker der klassischen Periode“ betitelt wird – wohingegen Hoffmann eher als „Klassiker der romantischen Periode“ anzusehen wäre. Allerdings stellte sich bei der Betrachtung des Klavierquintetts op. 1 heraus, daß bei seiner Instrumentalbehandlung als deutliches Zugeständnis an den Virtuosenkult das Übergewicht auf dem Klavier liegt, begünstigt durch Louis Ferdinands bevorzugt gewählte Variations- und Rondosätze. Dem steht Hoffmanns „analytischer“ Stil, der keinen Raum für Improvisationen und Solokadenzen läßt, gänzlich konträr gegenüber. Da aber die Musik des Prinzen gerade im

## Zusammenfassung

Berliner Umkreis große Popularität erlangt hat und quasi das Klangbild einer neuen Generation mitprägte, dürfte Hoffmann – allerdings bereits nach der Entstehungszeit seiner eigenen Hauptkompositionen für Klavier – derselben begegnet sein. War das Erstlingswerk noch bestimmt von gewissen formalen Experimenten ohne großen Tiefgang, geraten Louis Ferdinands Klaviertrios zu richtigen „Schaustücken“ des Klaviervirtuosen, in welchen die geradezu manieristische Ornamentik jedoch kaum so absichtsvoll verschränkt in der Motivik ist, wie bei Hoffmann, dessen Überleitungsflöskeln oder Vorschlagsverzierungen fast alle thematisch besetzt sind. Nimmt also Hoffmann in den Klavierkompositionen die Virtuosität zugunsten einer ausgewogenen Themenvorstellung zurück, glänzen die Werke des Prinzen von eingängigen Melodien und instrumentalen Effekten in den Variationssätzen. Demgegenüber mußten Hoffmanns auf zyklischen Zusammenhang bedachte und dadurch weniger melodiose Themen in ihrer Publikumswirksamkeit – oder gerade durch ihre „Befremdungsintention“ – ins Hintertreffen geraten [Kap. B.III. und C.III.].

Zwei andere als „typisch romantisch“ gehandelte Kammerkomponisten, Hummel und Spohr, die ein ausgeprägtes Gespür für klangliche Instrumentaleffekte haben, teilen mit Hoffmann, wenn auch aus verschiedenen, zum Teil biographischen Motivationen heraus, die „harfenartige“ Behandlung des Klaviersatzes (Spohr) sowie gewisse formale Besonderheiten, wie beispielsweise die Reduktion des langsamen Satzes auf eine Einleitung zum Finale (Hummel: op. 87) oder die variierende Ableitung mit einem Thema (Hummel: op. 12). In jedem Fall ist aber Hoffmanns stärkere Konzentration auf eine durchstrukturierte Form spürbar, dergegenüber instrumentale wie melodische Fragen in den Hintergrund rücken [Kap. B.V. und C.II.].

Hoffmanns selbstgenehmigte Alternativbesetzung seines Harfenquintetts mit Klavier machte den Exkurs in die Musikpraxis zu Beginn des 19. Jahrhunderts nötig, in welchem die allgemeine Austauschbarkeit von Instrumenten mit ähnlicher Klangfarbe (Hammerklavier, Laute, Gitarre und Cembalo) zutage getreten ist. Durch den technischen Fortschritt der einzelnen Instrumentalgruppen und ihren dadurch eingeleiteten Weg aus der „Bürgerstube“ in den Konzertsaal bot sich der Einblick in die Tradition der „Instrumentalcharakteristik“ an. Indem Hoffmann als einer der ersten Musikästhetiker den Begriff der „Instrumentierung“ betont hat, erhält auch die „Beseelung“ der Instrumente, welche eine große Rolle innerhalb seines Erzählwerkes spielt, eine andere Nuance. Insbesondere das darüberhinausgehende instrumenten- wie auch literaturgeschichtliche Bild der Harfe als Symbol der Musik schlechthin, „verkitscht“ in der (meist ossianischen) Oper und verbürgerlicht in „reinen“ Mädchenhänden, gewinnt hierbei durch den traditionsreichen, mythisch-legendenhaften Hinterbau an Bedeutung. Insgesamt kann der Bonus, den Hoffmann diesem Instrument verleiht, im Ausgleich für die mangelnde Klangpräsenz durch die Betonung ihres symbolträchtigen Charakters gedeutet werden [Kap. B.IV.].

In der Erweiterung der teilliterarischen Betrachtungen konnte der Bogen zu literarischen Traditionen wie der Allegorie und der semiwissenschaftlichen Abhandlung im Gewand des „Traumes“ (Lichtenberg, Dalberg) geschlagen werden, bei welchen gerade die mystifizierende Komponente, die Hoffmann so naheliegt, zentrales Gewicht hat. So erhellte Hoffmanns Vorfassung von *Kreislers Lehrbrief* musiktheoretische Positionen, die zuvor gleichermaßen die Ästhetik der Rezensionen bestimmt haben. Im Fall der „Äolsharfe“, von welcher gesondert im Zusammenhang mit der Glasharmonika und anderen „Klangexoten“ die Rede war, da Hoffmann gewissen instrumentalen Maschinen und Automaten mit großer Skepsis begegnet ist, kam eine Tradition ans Licht, welche auch seine Klangvorstellungen, und zwar sowohl im musikalischen als auch im literarischen Bereich, nachweislich beeinflusst hat [Kap. B.VI.].

Im zuletzt untersuchten Instrumentalwerk Hoffmanns, dem Grand Trio in E-dur, fanden sich zwar noch teilweise strukturelle Ansätze, die bereits aus der drei Jahre jüngeren Sinfonie bekannt waren, doch zeigte die stilistische Entwicklung innerhalb dieser kurzen Spanne einen deutlichen Fortschritt, markant belegt durch die zunehmende Auflösung der Form. Als zentrale und nun viel stärker ausgeprägte personalstilistische Merkmale Hoffmanns können neben der „Bausteintechnik“, die in der motivischen „Verhackstückung“ des Scherzos einen Höhepunkt findet, und dem Einbau fremder Themen bzw. „Mottos“ als Hommage an Mozart (*Jupiter-Sinfonie*), die hier nicht nur thematisch, sondern auch strukturell genutzt werden, insbesondere die gesteigerte Kontrapunktik und die formale Verschachtelung bis ins Finale hinein gelten [Kap. C.I.].

Die Rückverfolgung der Gattungsentstehung aus der Triosonate heraus hat neben der verwirrenden Terminologie des „Trios“ vielfältige Entwicklungsstadien um 1800 aufzeigen können, obwohl bereits Beethovens „Einstandswerke“ op. 1 regelrechte Klaviertrios von ungewöhnlichem Charakter waren. Sie sind es auch, die für einen Vergleich mit Hoffmanns Grand Trio sinnvoller herangezogen werden konnten, als die von ihm rezensierten Opera 70. Die größere Nähe besteht nicht nur in einer ähnlichen Motivarbeit, sondern überdies in den außergewöhnlichen Scherzi (bzw. dem scherzoartigen Menuett), einem Satztypus, der gerade für die weitere Betrachtung von Hoffmanns disziplinübergreifender Stilmittelvermischung von Bedeutung ist. Die Rezension der späteren Klaviertrios Beethovens, die langezeit unverwüstlich als die vermeintlich einflußreichen, obwohl nach dem E-dur-Trio entstandenen Werke gegolten haben, weist bereits größere Routine gegenüber den früheren Kritiken, insbesondere jener der Fünften Beethovens, auf, so daß eine Untersuchung derselben eher tiefere Aufschlüsse über die zwischenzeitlichen literarischen denn musikalischen Fortschritte Hoffmanns erteilen konnte [Kap. C.IV.].

Die schon von der älteren Literatur gewürdigte Extravaganz des Scherzos hat inzwischen bedeutende Ergebnisse für die heutige Hoffmann-Forschung zutage gebracht, indem die fächerübergreifende Betrachtung, besonders durch Hinzunahme rezeptionsästhetischer Aspekte, abgeleitet aus der Literaturwissenschaft, viel engere Verbindungen der verschiedenen Kunstsorten bei diesem Künstler voraussetzen muß, die über allgemeine ältere Ansätze weit hinausreichen. Die Ergebnisse aus dem weitgefaßten Untersuchungsbereich der vorliegenden Arbeit haben erwiesen, daß man zwar nicht wie bei der nachfolgenden Generation der „Sinfonischen Dichtung“ außermusikalische Einflüsse voraussetzen darf, wohl aber eine „außermusikalische“ Wirkung von Hoffmanns Kompositionen. So ergab sich aus der terminologischen Verquickung von „Capriccio“ und „Scherzo“ ein geeignetes Betrachtungsobjekt in Hoffmanns späterer Erzählung *Prinzessin Brambilla*, welche eines der ersten Beispiele für den Transfer ähnlichgearteter Stilmittel in die literarische Konstruktion darstellte [Kap. C.V.].

Über einen eingeschobenen Vergleich mit anderen Musikschriftstellern, bei welchen der Schwerpunkt allerdings im musikalischen Schaffen liegt, konnten einerseits parallele Techniken in der poetischen Bildersprache beim jungen Robert Schumann ausgemacht und zum anderen vergleichbare belletristische Texte im gemütlichen, aber fachmännischen Plauderton bei dem späteren Freund Hoffmanns Carl Maria von Weber danebengehalten werden. Insgesamt aber ist Hoffmanns Methode, den Leser zu bannen und zugleich den Eindruck eines unmittelbaren Hörerlebens sprachlich nachzuvollziehen, einzigartig in der musikliterarischen Tradition, die bereits mit seinem Lehrer Reichardt, aber auch dem im Zusammenhang mit der Äolsharfe besprochenen Freiherrn von Dalberg würdige Anfänge erlebt hat [Kap. C.VI.].

Der letzte große Kapitelkomplex versuchte in einem Querschnitt durch die zeitgenössische musikphilosophische Literatur (Schopenhauer, Schelling, Kant, Hegel u. a.) grundlegende Reflexionen über Musik an sich und ihre „Funktionen“ im besonderen zu bündeln,

## Zusammenfassung

um Hoffmanns musikästhetische Basis auch in ihrem zeitlichen und räumlichen Umfeld beleuchten und bewerten zu können [Kap. D.I.]. Mit den musikanalytischen Ergebnissen und literaturhistorischen Exkursen der Vorkapitel (darunter auch ein einleitendes zur musikwissenschaftlichen Rezeptionsforschung [Kap. A.VI.]), die nur teilweise eine Einordnung des Künstlers Hoffmann in vorhandene Traditionsmuster ermöglichten, konnte noch nicht die fulminante Wirkungsgeschichte des Literaten Hoffmann geklärt werden. Erst über die bis ins Spätwerk beharrlich auftauchenden Ideale einer Kunstrezeption, die das Publikum (teilweise über psychologische und kommunikationstheoretische Kunstgriffe) am Werkentstehungs- und Reproduktionsprozeß mehr oder weniger aktiv beteiligt, erhellten sich Hoffmanns oftmals extreme stilistische Extravaganzen im musikalischen wie literarischen Werk, die darauf ausgehen, den Hörer/Leser zu befremden und seine Aufmerksamkeit zu wecken für Werte, die jenseits seines klein-philiströsen Dunstkreises liegen [Kap. D.II.].

Ein letzter Exkurs in Hoffmanns Erzählwerk führte anhand einer seiner markantesten Techniken, nämlich des sogenannten „Serapiontischen Prinzips“, vor, wie eine solche Übertragung musikalischer Stilmittel in der literarischen Struktur konkret aussehen kann. Hierbei erwies sich die Auswahl einer Erzählung aus dem Sammelband der *Serapions-Brüder* als sehr aufschlußreich, da sich noch fast 10 Jahre nach der Sinfonie Erzählmodelle, die auf jene in den Kompositionen herausgearbeiteten Merkmale rekurrieren, als inzwischen hoffmannstypische Charakteristika (wie auch „kriminalistische“ Verfahren des knallhart kalkulierenden Juristen E. T. A. Hoffmann) wiederfinden lassen [Kap. D.III.].

Zum Abschluß lieferte der Blick auf immer wiederkehrende Strukturen in Hoffmanns literarischem Schaffen jedweder Gattung und sein auf bestimmten Mythen und menschlichen Urfahrungen basierendes Erzählmodell gleichfalls den Schlüssel zum musikalischen Werk: Literatur wie Musik transzendieren das prosaische Leben und bieten jedem dafür Aufgeschlossenen eine (quasi soziopsychologische [Kap. D.II.7.]) Ausfluchtsmöglichkeit, ohne die hehre Kunst dafür in die „irdischen Niederungen“ herabziehen zu müssen oder umgekehrt den Boden der Tatsachen zu verlassen, ein in Hoffmanns Augen gefährlicher Kardinalfehler, dem so mancher Idealist zum Opfer gefallen ist. Auf diesem Wege findet bei ihm eine Vereinigung der Künste nicht über ominöse „Form- und Strukturparallelen“ statt, sondern über ihre gemeinsamen auf den Rezipienten ausgerichteten Zielstrategien, die jedoch in jeder Kunst mit der ihr eigenen Mitteln verfolgt werden – E. T. A. Hoffmann wird somit zum „Universalkünstler“ schlechthin [Kap. D.IV.]. Eine derartige Ausrichtung auf rezeptionsästhetische Merkmale soll zugleich als Anregung für zukünftige (insbesondere germanistische, aber auch fachübergreifende) Untersuchungen dienen.

Daß ihm auf musikalischem Wege eine solche Wirkung nicht in dem Umfange gelingen wollte und auch angesichts des allgemeinen musikgeschichtlichen Entwicklungsstandes nicht gelingen konnte – zumindest hinsichtlich der ihm „innerlich aufgegangenen“ Musiksprache –, hängt einerseits mit Hoffmanns Verwurzelung in musikalischen Traditionen zusammen, die keine angemessenen Mittel für ein solches Streben im kompositorischen Wirkungsbereich bereitstellten (selbst Beethoven stand erst noch im Begriff, diese zu überwinden), und zum anderen damit, daß er seine hochgesteckten Ziele nur über einen Transfer in eine andere Form der „kommunikativen“ Vermittlung hinüberzuretten vermochte. Der Austausch über den „Geist in der Musik“ fand in einem bis auf den heutigen Tag faszinierenden und sprachgewaltigen Oeuvre seinen Niederschlag, konnte aber nur über den „Umweg“ einer anspruchsvollen Instrumentalmusik und die Ausbildung eines unverkennbaren Individualstils geleistet werden, deren verborgener Intellekt dem unterhaltungsorientierten Durchschnittspublikum unzugänglich blieb. Dem Komponisten E. T. A. Hoffmann jedoch war nur über seine letzte vollendete Oper *Undine* ein wirkungsgeschichtlicher Achtungserfolg vergönnt.

# Anhang

## 1. Biographische Synopse

„>“ bedeutet: „hat Niederschlag gefunden im dichterischen Werk“

24. Jan. 1776	Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann in <b>Königsberg</b> geboren
1778	Scheidung der Eltern, H. mit Mutter zu Großmutter Louise Sophie Doerffer
1782	reformierte Burgschule in <b>Königsberg</b>
1786	Freundschaft mit Theodor Gottlieb von <u>Hippel</u> (* 1775), Neffe des Humoristen und Romanschriftstellers
1790	Musikunterricht bei Domorganist Christian W. <u>Podbielski</u> , Zeichenunterricht bei Saemann
1792	Jura-Studium an der Universität zu <b>Königsberg</b>
1794	Liebe zur 10 Jahre älteren verheirateten Musikschülerin Dora Hatt (= „Cora“) > <i>Majorat</i>
1795	1. juristisches Examen, Auskultator am <b>Königsberger</b> Obergericht; verschollene Romane <i>Cornaro – Memoiren des Grafen Julius von S.</i> und <i>Der Geheimnisvolle</i> ; erstmals Mozarts <i>Don Giovanni</i> gehört
1796	Tod der Mutter; Versetzung an das Gericht in <b>Glogau</b> zu Onkel Johann Ludwig Doerffer; Bekanntschaft mit Maler Aloys Molinary > <i>Jesuitenkirche in G.</i>
1797	Tod des Vaters; Freundschaft mit Akzisebeamten und Komponisten Johannes Hampe; Reise nach <b>Königsberg</b> ; Entfremdung von <u>Hippel</u> , Trennung von Cora
1798	Verlobung mit Cousine Wilhelmine Constantine Doerffer (= „Minna“); 2. juristisches Examen in <b>Glogau</b> , Ernennung zum Referendar und Versetzung nach <b>Berlin</b> (Onkel dort als Geh. Obertribunalsrat); Musikunterricht bei Johann Friedrich Reichardt; Reise nach <b>Dresden</b>
1799	März: Singspiel <i>Die Maske</i> (Dichtung und Komposition) = AV 4
1800	3. juristisches Examen, Assessor am Obergericht in <b>Posen</b> ; Bekanntschaft mit <u>Jean Paul</u>
1801	4. März: Komp. der Overtura (Musica per la chiesa) in d-moll = AV 7; Reise nach <b>Königsberg</b> , Begegnung mit <u>Hippel</u> in Danzig und Elbing > <i>Der Artushof</i> und <i>Die Automate</i> ; Uraufführung des Singspiels <i>Scherz, List und Rache</i> (nach <u>Goethe</u> ) = AV 8 (verschollen) in <b>Posen</b> , <u>Jean Paul</u> empfiehlt Partitur <u>Goethe</u>

## Anhang

1802	Lösung der Verlobung mit Minna Doerffer, Heirat mit Maria Thekla Michaelina Rorer-Trczyńska (= „Mischa“, * 1781); Ernennung zum Regierungsrat, Strafversetzung nach <b>Plock</b> wegen Karikaturaffäre; Komposition von Kirchen- (AV 9–15) und Klaviermusik (AV 16/17) im „Exil“ (sämtlich verschollen), Studium der Kompositionstheorie
1803	<i>Schreiben eines Klostergeistlichen an seinen Freund in der Hauptstadt</i> erscheint in der Zeitschrift <i>Der Freimüthige</i> (1. gedruckte Schrift); vergebliche Angebote der Kompositionen, erfolglose Teilnahme an Kotzebues Lustspiel-Wettbewerb ( <i>Der Preis</i> )
1804	Reise nach <b>Königsberg</b> und Leistenau zu Hippel; Versetzung als Regierungsrat nach <b>Warschau</b> ; Bekanntschaft mit Isaak Élias Itzig (* 1780, Namenswechsel in Julius Eduard <u>Hitzig</u> 1809) und Zacharias <u>Werner</u> ; Komposition des Singspiels <i>Die Lustigen Musikanten</i> (nach <u>Brentano</u> ) = AV 19, auf Titelblatt erstmals „Amadeus“ als 3. Vornamen
1805	Geburt der Tochter Cäcilia; Voll. der Messe in d-moll (von 1803 aus <b>Plock</b> ) = AV 18, Musik zu <u>Werners</u> Schauspiel <i>Das Kreuz an der Ostsee</i> = AV 20; <i>Die ungebetenen Gäste oder Der Canonicus von Mailand</i> , komisches Singspiel in 1 Akt, Text nach dem Lustspiel <i>Le Souper imprévu ou Le Chanoine de Milan</i> von A. Duval, bearb. von Rohrman = AV 21 (verschollen); Klaviersonate A-dur = AV 22; Uraufführung von <i>Die Lustigen Musikanten</i> in <b>Warschau</b> ; Gründung der „Musikalischen Gesellschaft“
1806	erstmaliger Auftritt als Dirigent in der „Musikalischen Gesellschaft“ (Ausmalung und Inneneinrichtung des Mniszeckschen Palais), Uraufführung der Es-dur-Sinfonie = AV 23 (1805/06); Verlust der Amtsstellung bei der Besetzung <b>Warschau</b> durch die Franzosen
1807	Harfenquintett c-moll = AV 24, Klavierquintett in D-dur = AV 25 (verschollen); Klaviersonaten f-moll = AV 27, F-dur = AV 29, f-moll = AV 30 (alle von 1805 bis Okt. 1807, weitere verschollen); Trois canzonettes à 2 et à 3 voix (begonnen 1805) = AV 32 (Teil von 31); <i>Liebe &amp; Eifersucht</i> , Singspiel in 3 Akten nach <u>Calderons</u> Lustspiel <i>Die Schärpe und die Blume</i> in der Übersetz. von A. W. Schlegel (Frühjahr) = AV 33; Erkrankung, kein Visum für Wien, Reise nach <b>Berlin</b> zu Hippel; Tod der Tochter in <b>Posen</b> ; Versuch, die künstlerische Tätigkeit zum Hauptberuf zu machen, extreme Notlage ( <b>Berliner</b> Hungerjahre)
1808	<i>Der Trank der Unsterblichkeit</i> , romant. Oper in 4 Akten nach Julius von <u>Soden</u> (23.1.-27.2.) = AV 34; Canzoni per 4 voci alla Capella (Glogau/Berlin 26.5.-26.7.) = AV 36; Reise nach <b>Glogau</b> ( <u>Hampe</u> ) und <b>Posen</b> ; Übersiedlung nach <b>Bamberg</b> und Engagement am dortigen Theater als Orchesterleiter (auf Angebot des Graf von <u>Soden</u> ), nach Mißerfolg Theaterkomponist: verschollene Bühnenwerke <i>Das Gelübde</i> , <i>Die Wünsche</i> , <i>Die Pilgerin</i> = AV 37–39; Klaviersonate cis-moll = AV 40; <i>Arlequin</i> , Ballett von Macco (Ende des Jahres) = AV 41

## 1. Biographische Synopse

1809	Aufgabe der Tätigkeit am <b>Bamberger</b> Theater, „freier“ Musiklehrer; Bekanntschaft mit dem Weinhändler Carl Friedrich <u>Kunz</u> , seinem späteren Verleger, und dem Arzt Adalbert Friedrich <u>Marcus</u> ; Mitglied der Gesellschaft der Honoratioren in <b>Bamberg</b> („Harmonie-Gesellschaft“); Mitarbeit an der Allgemeinen Musikalischen Zeitung; <i>Ritter Gluck</i> (15.2.), Witt-Rezension (17.5.) u. a.; Miserere b-moll = AV 42; zahlreiche verschollene Vokalmusik = AV 43–50; <i>Dirna</i> , indisches Melodram nach Julius von <u>Soden</u> = AV 51; Komposition (August) und vergebliches Angebot des Grand Trio E-dur = AV 52; <i>Wiederseh!</i> Prolog in 1 Akt, eig. Text (November) = AV 53
1810	unterschiedlichste Aufgabenbereiche (Direktionsgehilfe, Regisseur, Dramaturg, Hauskomponist, Bühnenarchitekt und Kulissenmaler) am <b>Bamberger</b> Theater unter Franz von <u>Holbein</u> (Glanzzeit mit Calderon-Inszenierungen); <i>Julius Sabinus</i> nach Drama von J. von <u>Soden</u> (Frühjahr, unvoll.) = AV 54; Besprechung von Beethovens 5. Sinfonie (in AMZ vom 4./11.7.); alter Ego Kreisler > <i>Johannes Kreisler, des Kapellmeisters, musikalische Leiden</i>
1811	Aufgabe der Tätigkeit als Direktionsgehilfe; <i>Aurora</i> , gr. heroische Oper in 3 Akten, Text von <u>Holbein</u> (1811/12) = AV 55; verschollene Bühnenmusiken = AV 56–58; <i>Saul, König in Israel</i> , Melodram in 3 Akten von Joseph Ritter von <u>Seyfried</u> nach Caigniez' <i>Triomphe de David</i> (Apr./Mai) = AV 59; Arie „In des Irtsch weiße Fluthen“ aus dem einaktigen Singspiel <i>Feodora</i> von <u>Kotzebue</u> = AV 60; wachsende Leidenschaft zur Gesangsschülerin Julia Mark (* 1796) > <i>Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza</i> ; Besuch bei <u>Jean Paul</u> in Bayreuth; Bekanntschaft mit Carl Maria von <u>Weber</u> bei dessen Besuch in <b>Bamberg</b>
1812	Tre canzonette italiane (März) = AV 64; Rezitativ und Arie „Prendi l'acciar ti rendo“ (Apr.) = AV 65; Duettini italiani (Juli/Aug.) = AV 67; Quartett „O Nume che quest' anima“ (seit 1808) = AV 68; von <u>Holbein</u> legt Intendanz des <b>Bamberger</b> Theaters nieder: erneute Arbeitslosigkeit; katastrophales Ende der Beziehung zu Julia Mark und deren Hochzeit; Reise nach Würzburg; Hauptinteressen: Naturphilosophie und tierischer Magnetismus; Idee zur <i>Undine</i>
1813	Vertragsabschluß mit dem <b>Bamberger</b> Verleger C. F. Kunz über die <i>Fantasiestücke in Callots Manier</i> ; Treffen mit <u>Hippel</u> in <b>Dresden</b> ; <i>Magnetiseur</i> ; Annahme der Kapellmeisterstelle in <b>Dresden</b> bei Theaterdirektor Joseph <u>Seconda</u> , Postwagenunfall auf Reise nach <b>Dresden</b> (Misha verletzt), wechselnder Aufenthalt in <b>Dresden</b> und <b>Leipzig</b> ; <i>Undine</i> (1813/14), Text von <u>Fouqué</u> = AV 70; Zeuge der kriegerischen Ereignisse > <i>Vision auf dem Schlachtfelde bei Dresden</i> ; <i>Don Juan</i> in der AMZ, Idee zu <i>Der Goldne Topf</i>
1814	Entlassung durch <u>Seconda</u> ; Rückkehr in den preußischen Staatsdienst durch <u>Hippels</u> vermittelnde Hilfe, Tätigkeit am Kammergericht in <b>Berlin</b> ; Bekanntschaft mit Friedrich de la <u>Motte-Fouqué</u> , <u>Chamisso</u> und Ludwig <u>Tieck</u> ; Entstehung von <i>Der Goldne Topf</i> und <i>Die Elixiere des Teufels</i> (Bd. 1)
1814/15	<i>Fantasiestücke in Callots Manier</i> (1814 Bd. 1–3, 1815 Bd. 4)
1815	Namensänderung in „Amadeus“; verschollene Vokalmusik = AV 71–73; Umzug in Taubenstr. 31 am <b>Berliner</b> Gendarmenmarkt; Expedient im Justizministerium; Freundschaft mit Schauspieler Ludwig <u>Devrient</u> ; Bekanntschaft mit Clemens <u>Brentano</u> und Joseph von <u>Eichendorff</u>

Anhang

1815/16	<i>Die Elixiere des Teufels</i> (1815 Bd. 1, 1816 Bd. 2); <i>Thassilo</i> , Text von Motte-Fouqué (verschollen) = AV 74
1816	Kammergerichtsrat und Wirkliches Mitglied des Kriminal-Senats (Jahresgehalt 1000 Rth); erfolgreiche Uraufführung der <i>Undine</i> ; Beginn der „Seraphinenabende“ (ab Nov. 1818 „Serapionsabende“) in Hoffmanns Wohnung mit Julius Eduard Hitzig, dem Dichter Carl Wilhelm Salice <u>Contessa</u> und dem Arzt David Ferdinand <u>Koreff</u> sowie den Brüdern Ernst und Friedrich von Pfuel sowie Georg Seegemund (zeitweilig noch Adelbert von <u>Chamisso</u> , Joseph von <u>Eichendorff</u> , Friedrich de la Motte-Fouqué, Theodor Gottlieb <u>Hippel</u> , Werner von Haxthausen, August Oetzel und Ludwig Robert) > <i>Serapions-Brüder</i> ; Freundschaft mit Carl Maria von <u>Weber</u> ; neue Introduction zur <i>Undine</i> (November) = AV 75
1816/17	<i>Nachtstücke</i> (1816 Bd. 1, 1817 Bd. 2)
1817	Rezension der <i>Undine</i> von Carl Maria von <u>Weber</u> in der AMZ; Brand des <b>Berliner</b> Schauspielhauses: Zerstörung der <i>Undine</i> -Dekorationen (nach 14 Vorstellungen)
1818	Entstehung der <i>Seltsamen Leiden eines Theater-Direktors</i> und von <i>Klein Zaches genannt Zinnober</i> ; Neukonstitution des Freundeskreises als Serapionsbund mit Hitzig, <u>Contessa</u> und <u>Koreff</u> ; Plan zu <i>Der Liebhaber nach dem Tode</i> (nach Calderon, Libretto von <u>Contessa</u> ); <i>Das Fräulein von Scuderi</i>
1819	Gehaltserhöhung auf 1300 Rth; Johanna Eunike; schwere Krankheit; nach der Genesung Ernennung zum Mitglied der „Immediat-Untersuchungs-Commission zur Ermittlung hochverrätherischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe“ > satirischer Niederschlag im <i>Kater Murr</i> und im <i>Meister Floh</i> ; Reise nach <b>Schlesien</b> ; Veröffentlichung von <i>Seltene Leiden eines Theater-Direktors</i> , <i>Klein Zaches genannt Zinnober</i> und <i>Fantasiestücke in Callots Manier</i> als 2. durchges. Aufl.; <i>Baron von B.</i> in der AMZ; Nachtgesang aus Maler Müllers <i>Genovefa</i> für 2 dreist. Männerchöre (in Louis <u>Spohrs</u> Stammbuch eingetr. am 14. November 1819 in <b>Berlin</b> ) = AV 77
1819–21	<i>Die Serapions-Brüder</i> (1819 Bd. 1+2, 1820 Bd. 3, 1821 Bd. 4)
1820	Türkische Musik, Lied für vierst. Männerchor für die Jüngere Liedertafel in <b>Berlin</b> , Text von Friedrich Förster = AV 78; Gehaltszulage von 300 Rth; Protest gegen die Verhaftung des Turnvater Jahn; <i>Prinzessin Brambilla</i> ; anerkennender Brief von <u>Beethoven</u> ; Zusammenarbeit mit dem GMD <u>Spontini</u> , Übersetzung und Umarbeitung des Textbuches von Spontinis Oper <i>Olimpia</i>
1820/21	<i>Lebens-Ansichten des Katers Murr</i> (1820 Bd. 1, 1821 Bd. 2, unvoll.); Jägerlied für Soli und 4st. Männerchor nach Tiecks <i>Runenberg</i> = AV 83
1821	Uraufführung des <i>Freischütz</i> , Hoffmann zwischen den Fronten der <u>Spontini</u> - und <u>Weber</u> -Anhänger, Rezension des <i>Freischütz</i> in der Vossischen Zeitung nicht von Hoffmann; Entlassung aus der Kommission, Ernennung zum Mitglied des Oberappellationssenats am Kammergericht; erneute Krankheit; Tod von Kater Murr; Katzburschenlied für 4–5st. Männerchor, eigener Text nach <i>Lebens-Ansichten des Katers Murr</i> (Aug./Sept.) = AV 84 (unvoll.)

## 1. Biographische Synopse

1822	Beginn der tödlichen Erkrankung; Beschlagnahme des Manuskripts von <i>Meister Floh</i> und Einleitung eines Disziplinarverfahrens gegen Hoffmann wegen der Knarrpanti-Episode > <i>Meister Floh</i> (ohne Knarrpanti-Episode); <i>Des Vettters Eckfenster</i> (letzte Veröffentlichung zu Lebzeiten); <i>Naivität</i> , <i>Der Feind</i> (unvoll.); <i>Der Liebhaber nach dem Tode</i> , Oper in 3 Akten von Carl Wilhelm Salice-Contessa nach <u>Calderons</u> <i>El Galan Fantasma</i> (unvoll., verschollen, 1818–22) = AV 85 (letztes Werk)
25. Jun. 1822	Tod Hoffmanns in <b>Berlin</b>
28. Jun. 1822	Begräbnis auf Friedhof der Jerusalem-Gemeinde am Halleschen Tor (Kreuzberg)

## 2. In Fachzeitschriften veröffentlichte Erzählungen über musikalische Themen

### 2.1 *Fantasiestücke in Callots Manier*

<i>Vorfassung</i>	<i>Publikation</i>	<i>Erzählung (Entstehung)</i>	<i>Publikation</i>	<i>GA/Ausgabe letzter Hand</i>
<b><i>Kreisleriana, Teil 1</i></b>				
		<i>Ritter Gluck</i> (1809)	AMZ 15.2.1809 Leipzig	1814/1819
		<i>Johannes Kreislers, des Kapellmeisters, musikalische Leiden</i> (1810)	AMZ 26.9.1810 Leipzig	1814/1819
		<i>Gedanken über den hohen Wert der Musik</i> (1812)	AMZ 29.7.1812 Leipzig	1814/1819
Rez. der 5. Symph. (1810)	AMZ 4.+ 11.7.1810 Leipzig	<i>Beethovens Instrumental- Musik</i> (1813)	Zeitung für die elegante Welt 9.-11.12.1813 (anon.) Leipzig	1814
Rez. der 2 Trios op. 70 (1812/13)	AMZ 3.3.1813 Leipzig			
		<i>Höchst zerstreute Gedanken</i> (1813)	Zeitung für die elegante Welt 4.-8.1.1814 Leipzig	1814/1819
		<i>Don Juan</i> (1812)	AMZ 31.3.1813 Leipzig	1814/1819
<b><i>Kreisleriana, Teil 2</i></b>				
Briefwechsel mit Motte-Fouqué	1814 (Zus.arbeit zur <i>Undine</i> )	<i>Brief des Barons Wallborn an den Kapellmeister Kreisler</i> (1814)	Die Musen. Eine nordische Zeitschrift, 3. Stück 1814 Berlin	1815/1819
		<i>Brief des Kapellmeisters Kreisler an den Baron Wallborn</i> (1814)		
		<i>Nachricht von einem gebildeten jungen Mann</i> (1813/14)	AMZ 16.3.1814	1815/1819
		<i>Der Musikfeind</i> (1814)	AMZ 1.6.1814	1815/1819
		<i>Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik</i> (1814)	AMZ 20.7.1814	1815/1819
<i>Ahnungen aus dem Reiche der Töne</i> (1814)	Morgenblatt für gebildete Stände 21.+22.2.1816 Stuttgart	<i>Johannes Kreislers Lehrbrief</i> (1815)		1815/1819

2. In Fachzeitschriften veröffentlichte Erzählungen über musikalische Themen

**2.2 Die Serapions-Brüder**

<b>Vorfassung</b>	<b>Publikation</b>	<b>Erzählung (Entstehung)</b>	<b>Publikation</b>	<b>Buch- ausgabe</b>
<b>1. Bd., 1. Abschnitt</b>				
		<i>Der Einsiedler Serapion</i> (1818)	Der Freimüthige für Deutschland. Zeitblatt der Belehrung und Aufheiterung 11.1.1819 Berlin	1819
		<i>Rat Krespel</i> (1816?)	Frauentaschenbuch für das Jahr 1818, Nürnberg 1817	1819
		<i>Die Fermate</i> (1815)	Frauentaschenbuch für das Jahr 1816, Nürnberg 1815 (urspr. vorgesehen für Urania. Taschenbuch für Damen 1814)	1819
		<i>Der Dichter und der Komponist</i> (1813)	AMZ 8.+15.12.1813 Leipzig	1819
<b>1. Bd., 2. Abschnitt</b>				
		<i>Ein Fragment aus dem Leben dreier Freunde</i> (1816)	Der Wintergarten auf das Jahr 1818 Frankfurt/Berlin	1819
<b>2. Bd., 3. Abschnitt</b>				
		<i>Der Kampf der Sänger</i> (1818)	Urania, Taschenbuch auf das Jahr 1819 Leipzig	1819
		<i>Die Automate</i> (1814)	AMZ 7.-16.4.1814 + Zeitung für die elegante Welt 1814	1819
<b>2. Bd., 4. Abschnitt</b>				
Rez. von Beethovens C-Dur-Messe op. 86 (1813)	AMZ 16.+23.6.1813 Leipzig	<i>Alte und neue Kirchen- musik. Beethovens Messe</i>		1819
<i>Alte und neue Kirchenmusik</i> (1814)	AMZ 31.8., 7.+14.9.1814 Leipzig			
<b>3. Bd., 6. Abschnitt</b>				
		<i>Der Baron von B.</i> (1818/19)	AMZ 10.3.1819 (anon.) Leipzig	1820

### 3. Liste der überlieferten Kompositionen E. T. A. Hoffmanns

[] = verschollen; AV = Allroggen-Verzeichnis

AV	komp.	Werktitel	Text	Ort	UA...
4	März 1799	<i>Die Maske</i> , Singspiel in 3 Akten	Hoffmann	Berlin	
7	4.3.1801	Overtura (Musica per la chiesa) in d-moll		Posen	
8	1801	[ <i>Scherz, List und Rache</i> , Sing- spiel in 1 Akt]	Goethe	Posen	ebd. Hbst. 1801 / Frj. 1802
18	1803–05	Messe in d-moll f. 4 St. + Orch.		Płock / Warschau	
19	1804	<i>Die Lustigen Musikanten</i> , Sing- spiel in 2 Akten	Brentano	Warschau	ebd. 6.4.1805
20	März bis Mai 1805	<i>Das Kreuz an der Ostsee</i> , 1. Theil: <i>Die Brautnacht</i> , Büh- nenmusik zum Trauerspiel	Z. Werner	Warschau	Berliner Auff. gepl., von Iffland abgelehnt
21	1805	[ <i>Die ungebetenen Gäste oder Der Canonicus von Mailand</i> , ko- misches Singspiel in 1 Akt]	Duval / Rohrmann	Warschau	
22	1805	Klaviersonate A-dur		Warschau	Druck ebd. 1805
23	1805/06	Sinfonia in Es-dur		Warschau	ebd. 1806
24	bis 1807	Quintett in c-moll f. Hf, 2 VI, Va u. Vc		Warschau	Druck Leip- zig 1922
27	bis Okt. 1807	Klaviersonate f-moll (Reinschr. 14.3.1808)		Warschau	Druck Leip- zig [1922]
29	s. o.	Klaviersonate F-dur		Warschau	s. o.
30	s. o.	Klaviersonate f-moll		Warschau	s. o.
32	1805–07	Trois canzonettes à 2 et à 3 voix	(Metastasio / Hoffmann)	Warschau	aus AV 31; Druck Ber- lin 1808
33	Frühjahr 1807	<i>Liebe &amp; Eifersucht</i> , Singspiel in 3 Akten	Calderon (A. W. Schlegel)	Warschau	Auff. 1811 in Bamberg gepl.
34	23.1.– 27.2.1808	<i>Der Trank der Unsterblichkeit</i> , romant. Oper in 4 Akten	Soden	Berlin	evtl. öfter aufgef., zumind. f. Würzburg geplant
36	26.5.– 26.7.1808	Canzoni per 4 voci alla Capella (6 Chöre)	z. T. mariani- sche Texte	Glogau / Berlin	Druck (Nr. 6) Leipzig 1927

### 3. Liste der überlieferten Kompositionen E. T. A. Hoffmanns

AV	komp.	Werktitel	Text	Ort	UA...
40	um 1808	Klaversonate cis-moll		Bamberg	Druck München 1921
41	Ende 1808	<i>Arlequin</i> , Ballett von Macco		Bamberg	ebd. 1.1.1809
42	1809	Miserere b-moll		Bamberg	Druck (Ausz.) 1823+1898
51	1808/09	<i>Dirna</i> , indisches Melodram in 3 Aufzügen	Soden	Bamberg	ebd. 11.10.1809
52	Aug. 1809	Grand Trio E-dur f. Pfte, VI u. Vc		Bamberg	
53	Nov. 1809	<i>Wiederseh'n!</i> Prolog in 1 Akt	Hoffmann	Bamberg	
54	Frj. 1810	<i>Julius Sabinus</i> , Musik zum Drama	Soden	Bamberg	Fragment
55	1811/12	<i>Aurora</i> , gr. heroische Oper in 3 Akten	Holbein	Bamberg	gepl. Auff. in Wien und Würzburg
59	Apr. bis Mai/1811	<i>Saul, König in Israel</i> , Melodram in 3 Akten	Seyfried (Caigniez)	Bamberg	ebd. 29.6.1811, Würzburg 8.12.1815
60	wahrsch. 1811	Arie „In des Irtisch weiße Fluthen“ f. 1 Singst. und Pfte aus dem 1aktigen Singspiel <i>Feodora</i> (4. Szene)	Kotzebue	Bamberg	
64	März 1812	Tre canzonette italiane f. S, 2 T und B mit Pfte	anon.	Bamberg	
65	Apr. 1812	Rezitativ u. Arie „Prendi l'acciar ti rendo“ f. S, 2 VI, 2 Ob, 2 Kl, Fl, 2 Fg, 2 Hr, Va, Vc und Kb	Foppa	Bamberg	
67	Juli bis Aug. 1812	(6) Duettini italiani f. S, T u. Pfte	(z. T. von Metastasio)	Bamberg	Druck Berlin 1819
68	1808–12	Quartett „O Nume che quest' anima“ f. S, 2 T und B	anon.	Bamberg	
70	1813/14	<i>Undine</i> , Zauberoper in 3 Aufzügen	Motte-Fouqué	Dresden/ Leipzig	Berlin 3.8.1816
74	1815/16	[ <i>Thassilo</i> , Vorspiel in 1 Akt]	Motte-Fouqué	Berlin	ebd. 22.10.1815
75	Nov. 1816 (evtl. schon 5.8.1814)	neue Introduction zur <i>Undine</i>		Berlin (od. Leipzig)	(Leipzig 3.11.1814)
77	14.11.1819	Nachtgesang aus <i>Genovefa</i> f. 2 3st. Männerchöre	Maler Müller	Berlin	(f. Spohr)

Anhang

<b>AV</b>	<b>komp.</b>	<b>Werktitel</b>	<b>Text</b>	<b>Ort</b>	<b>UA...</b>
78	Anf. 1820	Türkische Musik, Lied f. 4st. Männerchor	Förster	Berlin	f. Jüng. Liedertafel; Druck Berlin 1820
83	1820/21(?)	Jägerlied f. Soli u. 4st. Männerchor	Tieck	Berlin	nur Tutti
84	Aug. bis Sept. 1821	Katzburschenlied für 4–5st. Männerchor	Hoffmann	Berlin	Fragment
85	1818–22	[ <i>Der Liebhaber nach dem Tode</i> , Oper in 3 Aufzügen]	Salice-Contessa (Calderon)	Berlin	Fragment

# Analyseschemata

## 4. E. T. A. Hoffmann, Sinfonia Es-dur AV 23 (1805/06)

**Tabelle 62: Adagio e maestoso (C, Es)**

♡ = Hoffmanns Lieblingsakkord; mod = Modulationsabschnitt; GP = Generalpause

		Einleitung														
Takt	1	4	7	8	12	15										
Fl	(B)	(B)			(B)											
Ob	(B)	D	(D)	D*	"	(E)										
Kl 1 (B)	(B)	(D)	(D)	D*	"	(E)										
Kl 2 (B)	(B)	(D)	(D)	D*	"											
Fg 1	(B)	(D)	D	D*	"											
Fg 2	(B)	(D)	D	D*	"											
Hr (Es)	(B)	(B)	(B)		"											
Tr (Es)	(B)	(B)	(B)		"	(B)										
Pk (Es/B)	(B)	(B)	(B)		"	(B)										
VI 1	(B)	(E)	(B)		"											
VI 2	(B)	(E)	(B)		"											
Va	(B)	(B)	(B)		"											
B	(B)	(B)	(B)		"	(E)										
Tonart	Es	B	Es	♡	c	Es										
				es	F <sup>7/9</sup>	As <sup>6</sup>										
						Es										

**Tabelle 61: Allegro (3/4, Es)**

Exposition

	16	20	22	24	28	30	32	36	38	42	44	48	52	
Fl		E	E	GP		B*		B+C	A	A	A	A	A	
Ob				"		B*		B+C	A	A	A	A	A	
Kl(B)				"		(B)		B+C	A	A	A	A	A	
Fg				"		B*		B	A	A	A	A	A	
Hr(Es)				"		(B)			A	A	A	A	A	
Tr(Es)				"					A	A	A	A	A	
Pk(Es/B)				"					A	A	A	A	A	
VI1	A	A	A	"	A	A	D	B+E	A	B+E	A	B+E	A	B+E
VI2	A	A	A	"	A	A	D		A	A	A	A	A	
Va	A	A	A	"	A	A	D		A	A	A	A	A	
B	A	A	A	"	A	A	D	(E)	A	A	A	A	A	
Es				∇		Es		Es						

	56	60	64	66	68	71	74	76	78	80	82	84	86	88	91	94	98
Fl				B	B	B*		B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	D	D		
Ob			E	B	B	B*	(B)	D	D	B							
Kl(B)	B	B	C	B	B	B	(B)	D	D	B							
Fg			E	B	B	B	(B)	(D)	(D)								
Hr(Es)										(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)
Tr(Es)											(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)
Pk(Es/B)											(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)
VI1			B	B	B	B	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	D	D	"	B+E	B+E
VI2			B	B	B	B							D	D	"	B+E	B+E
Va			B+C	B+C	B+C	B+C							D	D	"	B+E	B+E
B			B	B	B	B							D	D	"	B+E	B+E
B <sup>3</sup>	Es		B			g	mod						c	F <sup>7</sup>	b	mod	

	100	104	108	111	114	118	122	126	129	132	137						
Fl	A	A	A		B	B	B										
Ob	A	A	A		B	B	B										
Kl(B)	A	A	A		B	B	B										
Fg	A	A	A														
Hr(Es)			A	A													
Tr(Es)			A	A													
Pk(Es/B)			A	A													
VI1	A	A	A	B	B	B	B	(B)									
VI2	A	A	A	B+E	B	B	B	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(C)	(C)	(C)	(C)
Va	A	A	A	B+E	B	B	B	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(C)	(C)	(C)	(C)
B	A	A	A	D	B	B	B	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(C)	(C)	(C)	(C)
B	B	Es		∇	B												

4. E. T. A. Hoffmann, Sinfonia Es-dur AV23 (1805/06)

		Durchführung															
		139	141	143	146	149	151	155	159	163	167	171	175	177			
Fl	B*	B*		(B)	GP	B	B								B+E	GP	
Ob	B*	B*		(B)	"	B	B	*							B+E	"	
Kl (B)	B*	B*		(B)	"	B	B	*							B+E	"	
Fg 1	B*	B*		(B)	"	B	B	*							B+E	"	
Fg 2	B*	B*		D	"	B	B	*							B+E	"	
Hr (Es)				(B)	"											"	
Tr (Es)				"	"											"	
Pk (Es/B)				"	"											"	
V11	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	(A)	B+E	B+E					
V12	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	(A)	B+E	B+E					
Va	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E						B+E	B+E	
B	B+E	B+E	B+E	B+E	B+E	B	B	B	B						B+E	B+E	
	B			b	Es <sup>7</sup>	As	mod		es	mod		c			B <sup>7</sup>		

Analyseschemata

Reprise

	179	183	187	191	193	195	199	201	205	207	211	215	217	219
Fl	E	GP			B*			A A A	A A A	A A	A A	A A	A A	
Ob		"			B*		B+C	A A A	A A A	A A	A A	A A	A A	
Kl(B)		"			(B)		B+C	A A A	A A A	A A	A A	A A	A A	
Fg		"			B*		B	A A A	A A A	A A	A A	A A	A A	
Hr(Es)		"			(B)			A A A	A A A	A A	A A	A A	A A	
Tr(Es)		"						A A A	A A A	A A	A A	A A	A A	
Pk(Es/B)		"						A A A	A A A	A A	A A	A A	A A	
VI1	A A A	D	A A A	E E E	D B+E			A A A	B+E B+E A	A B+E B+E	A B+E B+E (A)			
VI2	A A A	D	A A A	E E E	D			A A A	A A A	A B+E B+E A	A B+E B+E A	A B+E B+E A	A B+E B+E	A B+E B+E
Va	A A A	D	A A A	E E E	D			A A A	A A A	A B+E B+E A	A B+E B+E A	A B+E B+E A	A B+E B+E	A B+E B+E
B	A A A	D	A A A	E E E	D		(E)	A A A	A A A	A B+E B+E A	A B+E B+E A	A B+E B+E A	A B+E B+E	A B+E B+E
Es		♡	B		Es	mod	Es							B7

	221	225	229	231	233	236	239	245	247	251	256	259	263
Fl	B B B	C C C		B B B		B*		B+E	B+E	D	GP		
Ob	B B B	E		B B B		B*	(B)	(B)	(B)	D	" B	B B	
Kl(B)	B B B	C C C		B B B			(B)	(B)	(B)	(D)	"		
Fg		E		B B B			(B)	(B)	(B)	(D)	"		
Hr(Es)							(B)	(B)	(B)		"	(B)	(B)
Tr(Es)							(B)	(B)	(B)		"	(B)	(B)
Pk(Es/B)							(B)	(B)	(B)		"	(B)	(B)
VI1		B B B	B B B	B B B	B B B	B B B	B+E	B+E	B+E	D	"	B+E	B+E
VI2		B B B	B B B	B B B	B B B	B B B	B+E	B+E	B+E	D	"	B+E	B+E
Va		B+C B+C	B+C	B+C	B+C	B+C	B+E	B+E	B+E	D	"	B+E	B+E
B		B B B	B B B	B B B	B B B	B B B	B+E	B+E	B+E	D	"	B+E	B+E
Es	As	Es	c							f	es		

	265	269	273	276	279	283	287	294	297	303
Fl	A A A			B	B B	B B				
Ob	A A A			B	B B	B B				
Kl(B)	A A A			B	B B	B B				
Fg	A A A		D B+E						A A A A	A A A A
Hr(Es)	A A A									
Tr(Es)	A A A								A A A A	A A A A
Pk(Es/B)	A A A								A A A A	A A A A
VI1	A A A	A A A	B+E	B B	B B	B B	B B	(C)	B+E B+E	B+E B+E
VI2	A A A	A A A	B+E	B B	B B	B B	B B	(C)	B+E B+E	B+E B+E
Va	A A A	A A A	B+E	B B	B B	B B	B B	(C)	B+E B+E	B+E B+E
B	A A A	A A A	D B+E	B B	B B	B B	B B	(C)	B+E B+E	B+E B+E
Es	As	As	Bv	Es			B7	Es		

4. E. T. A. Hoffmann, Sinfonia Es-dur AV23 (1805/06)

Tabelle 62: Andante con moto (6/8, As)

1	5	7	8	11	13	15	17	20	24	28	31	35	37	39	42	46	48	49	51	53
Fl	B+E B+E								A A B B							B+E B+E (C)				B+E
Ob		(C)															(C)			B+E
Kl (B)							B+C+E	B+C+E												B+E
Fg							B+C+E	B+C+E												
Hr (Es)																				
Vi 1	(E) B+E B+E	B	(B)	(B)	E E	E E	B+C+E	B	B A A B B		E E	E C+E (B)	C+E (B)	B	E B	(E)	B+E B+E	B	B*	
Vi 2					E E	E E	B+C+E				E E	E E	B (B)	B E						
Va					E E	E E	B+C+E	B			E E	E E	B+C	C+E B+C+E						B
B					E E	E E	B+C+E	B			E E	E E	C+E B+C+E							B
As	Des	As			f C f	f	As		Es	B <sup>7</sup>	Es	mod		es H	♡ B	As	Es	B <sup>7</sup>	Es	

Mittelteil

54	58	62	64	66
Fl	B+E (B+E)			
Ob				
Kl (B)				
Fg				
Hr (Es)				
Vi 1	B*			
Vi 2	B*		B*	B
Va	B*			
B	B*			B
C		Des		

Wiederaufnahme des ersten Teils

70	74	76	77	79	81	84	88	92	95	99	102	105	109	111	116	118
Fl	B+E B+E															
Ob		(C)														
Kl (B)							A A B B							B+E B+E	B*	B*
Fg														(C)	B*	
Hr (Es)																
Vi 1	(E) B+E B+E															
Vi 2							B							B+E B+E	B	
Va							B									
B							B									
As	Des	As			f C f	f	As	Es <sup>7</sup>	As	mod	es	Es	Des	As	Es <sup>7</sup>	As

**Tabelle 63: Menuetto (3/4, c)**

Minore		1.										2.		Fine		
1	2	9	10				17	18		23	25	26	30	33		37
Fl		C	C	C	(C)	(C)							C	C	(C)	(C)
Ob		(B)	(B)	(B)	(B)	(B)							(B)	(B)	(B)	(B)
Kl (B)		(D)	(D)	(D)	(D)	(D)							(D)	(D)	(D)	(D)
Fg		(D)	(D)	(D)	(D)	(D)							(D)	(D)	(D)	(D)
Hr (Es)		(B)	(B)	(B)	(B)	(B)							(B)	(B)	(B)	(B)
Clar (C)		(B)	(B)	(B)	(B)	(B)							(B)	(B)	(B)	(B)
Pk (C/G)		(B)	(B)	(B)	(B)	(B)							(B)	(B)	(B)	(B)
VI1		C	C	C	(C)	(C)	B+C	B+C	B+C	(C)	C	C	C	C	(C)	(C)
VI2		C	C	C	(C)	(C)	B+C	B+C	B+C	(C)	C	C	C	C	(C)	(C)
Va		C	C	C	(C)	(C)	B+C	B+C	B+C	(C)	C	C	C	C	(C)	C
B		C	C	C	(C)	(C)	B+C	B+C	B+C	(C)	C	C	C	C	(C)	C
c																
							c									G

Majore		1.										2.		D.C.		
:	40	41	44	47:		49		55	59	60					67	
Fl				E											(C)	
Ob				E												
Kl (B)	C	C	C	B			(D)	(D)	C	C	C	C	C	B	B	
Fg							(D)	(D)								
Hr (Es)							(D)	(D)								
Clar (C)																
Pk (C/G)																
VI1							(B+C)	(B+C)							(C)	
VI2							(B+C)	(B+C)								
Va							(B+C)	(B+C)								
B							(B+C)	(B+C)								
:C				G: G		G <sup>7</sup>						C			C:	C





5. E. T. A. Hoffmann, Overtura zur Undine AV 70 (1813/14) bzw. AV 75 (1816)

5. E. T. A. Hoffmann, Overtura zur Undine AV 70 (1813/14) bzw. AV 75 (1816)

OP = Orgelpunkt; GP = Generalpause; xxx = Hornstöße; ♡ = Hoffmanns Liebingsakkord; mod = Modulationsteil

Tabelle 65: Andante sostenuto (3/4, C)

	1	3	4	6	9	11	13	15	17	19	21	23	25	27	
Fl	a'	-	a'	-		a1	a1	a1	a1	b'	a'	a'	a'	a'	
Ob	a'	-	a'	-	ab	a1	a1	a1	a1	OP	a'	a'	-	b'	
Kl(C)	a'	-	a'	-	ab	OP	OP	OP	OP	OP	a'	a'	-	OP	
Fg	a'	-	a'	-	ab	OP	OP	OP	OP	OP	a'	a'	-	OP	
Hr(C)	OP	-				OP	xxx	OP	OP	OP	a'	a'	-	OP	xxx
Tr(C)						a1	a1	a1	a1						
Ps 1						OP	OP	OP	OP						
Ps 2						OP	OP	OP	OP						
Pk						(a1)	(a1)	(a1)	(a1)						
VI 1	a'	-	a'	-	ab	OP	OP	OP	OP		a'	a'	-	OP	
VI 2	a'	-	a'	-	ab	OP	OP	OP	OP		a'	a'	-	OP	
Va	a'	-	a'	-	ab	OP	OP	OP	OP		a'	a'	-	OP	
Vc	a'	-	a'	-	ab	OP	OP	OP	OP		a'	a'	-	OP	
B	a'	-	a'	-	ab	OP	OP	OP	OP		a'	a'	-	OP	
	C		d	mod	G <sup>7</sup>	c	As	D <sup>7/9</sup>	F <sup>7</sup>	B <sup>7</sup>	Es	f	C	A <sup>7/9</sup>	E <sup>7/9</sup>







6. E. T. A. Hoffmann, Harfenquintett c-moll AV24 (vor 1807)

6. E. T. A. Hoffmann, Harfenquintett c-moll AV 24 (vor 1807)

Tabelle 69: *Allegro moderato* (C, c)

OP = Orgelpunkt; GP = Generalpause; / \ = Tonskalen auf- und abwärts; mod = Modulationsabschnitt

	1	5	9	13	17	19	21	25	30	36	40
VI 1	a1 a2 a3 a4	a4	a4	a4	a4 (b)	a4	a1 a2	a3' a4	a2' a5	a1	a1 a4 a4 a4
VI 2	a4	a4	a4	a4	a4	a1	a1 a2	a4	a*	a*	a4 OP OP OP OP
Va	a4 a1 a2 -								a*	a*	a4 OP OP OP OP
Vc	a1 a2 a3 -								a*	a*	a4 OP OP OP OP
Hf	a1 a2	a1 a2 a3 a4 a4 a1 \ a1						(b)	a*	a*	a4 \ a4 \
Hf	a1 a2	a1 a2 a3 a4 a4 a1 \ a1					a1 a2 a3 a4		a*	a*	a4 \ a4 \
c	g G	c	c	G	C <sup>7/9</sup>	f B <sup>7</sup>	Es	B <sup>7</sup> Es	a*	a*	mod

	46	51	55	60	68	73	75	79	80	85	90
VI 1	a1 a2 a3 a3 -	a4	a4	a4	a4	a4 a4'	a1 a2	a4	a1 a2 a3 a3	a4	a4
VI 2	a4	a4	a4	a4	a4	a4	a1 a2	a4	a1	a4	a4
Va	a1	a1	a1	a1	a1	a1				a*	a*
Vc	a1	a1	a1	a1	a1	a1				a*	a*
Hf	a1 a2 a3 a3 /	a1	a1	a1	a1	a1				a4	a4
Hf	a1 a2 a3 a3 /	a1	a1	a1	a1	a1	a1 a2 a3 a4			a4	a4
Es	B	B <sup>7</sup>	Es	Es	Des	Es <sup>7</sup> As	Es	C <sup>7/9</sup>	f	F	B es Es c

	93	97	101	105	109	111	113	117	122	128	132
VI 1	a1 a2 a3 a4	a4	a4	a4	a4	a4 (b)	a4	(b)	a2' a5	a1	a1 a4 a4 a4
VI 2	a4	a4	a4	a4	a4	a4			a3'	a*	OP OP OP OP
Va	a4 a1 a2 -								a4	a*	OP OP OP OP
Vc	a1 a2 a3 -								a1	a*	OP OP OP OP
Hf	a1 a2	a1 a2 a3 a4 a4 a1 \ a1					a1 a2	a4	a*	a*	a4 OP OP OP OP
Hf	a1 a2	a1 a2 a3 a4 a4 a1 \ a1					a1 a2 a3 a4		a*	a*	a4 OP OP OP OP
c	G	c	c	G	C <sup>7/9</sup>	G	c	G	Es	c/C	mod

	138	143	147	152	157	162
VI 1	a1 a2 a3 a4 -	a4		a*	a* a* a*	a3 a3
VI 2				a*	a* a* a*	a3 a3
Va				a*	a* a* a*	a3 a3
Vc		a3		a*	a* a* a*	a3 a3
Hf		a1 a2 a3 a3		a*	GP GP	
Hf		a1 a2 a3 a3		/	GP	
c					c	G <sup>7</sup> c

**Tabelle 70: Adagio (2/4, As)**

^ = Übergangsfiguren; tr = Trillerfigur; / \ = Dreiklangsbrechung auf- und abwärts

	1	5	9	13	17	22	27	
V11	a1 a2 a3 a4	a6 —	a1 a2	a5 —	a5 ^	a1 a2 a1	a2 a5	a5'
V12	a3 a4	a1' a1	a6 —	a5 —	a5 ^	a1 a2 a5	a5'	a5'
Va								a5'
Vc		a5 a5	a2 a6	a5 —	a5 ^	a1 a1	a5	a5
Hf				a3 a4'	a6 \			
Hf								
	As	C <sup>7</sup> B <sup>7</sup> Es	Es <sup>7</sup> As	C <sup>7</sup> B <sup>7</sup> As	as B <sup>7</sup> es	F <sup>7</sup> B	B <sup>7</sup> Es	B

	31	36	39	45	49	55	58
V11	b2 b1 b2	b1' b1'	b1' b1'	b1' a1	a1 a2 a1 a2		
V12		b1' b1'	b1' b1'	b1' b1'	a5' a5'	a5' a5'	
Va					a5' a5'	a5' a5'	
Vc	b1 b2	a5' a5'		a6 b1'	a1		/ a5'
Hf							/ a5
Hf							
	Es B <sup>7</sup> c	Es	mod	Des	As	Des	Es <sup>7</sup>

	59	63	67	71	75	80	85
V11	a1 a2 a3 a4	a6 —	a1 a2	a5 —	a6 ^	a1 ^	a5
V12				a5 —	a1' ^		a5'
Va	a3 a4	a1' a1	a6 —	a5 —	a5	a1	a5'
Vc		a1 a2	a6 —	a5 —	a5 ^	a1	a5
Hf		a5 —		a3 a4'	a6 \		
Hf							
	As	C <sup>7</sup> B <sup>7</sup> Es	Es <sup>7</sup> As	C <sup>7</sup> B <sup>7</sup> As	as B <sup>7</sup> es	F <sup>7</sup> b	Es <sup>7</sup> As

	89	94	96	103	107	111	115	118	127	130
V11	b2 b1 b2	b1' b1'	b1' b1'	a1 a2 a1 a2	a1 a2 a1 a2	a3 a4	a6 ^	(a5)		
V12		b1' b1'	b1' b1'	a1' a1'	a1' a1'	a3 a4	a1' ^	(a5)	b1'	(a1)
Va				a1 a1	a1 a1		a5	(a5)		
Vc	b1 b2	a5' a5'		a1 a2 a1 a2	OP OP OP OP	a5 —	(a5)	a5 (a1)	a2 (a1)	(a1) a5 GP a6
Hf				OP OP OP OP	OP OP OP OP	a5 —	tr^ \			
Hf						a5 —				
	As	f As	Es <sup>7</sup>	mod	As	C <sup>7</sup>	As			







86		89	91	95	97	101	105	108	111	
VI	A	-	A*	2	A*	2	A	a	a	
Vc	A	-	A*	2	A*	2	A	a	a	
Pfte	~	~	A*	2	A*	2	A	~	OP	(OP OP)
Pfte	~	~	A*	2	A*	2	A	~	OP	(OP OP)
			H <sup>r</sup>	e			h	Fis <sup>r</sup>	H <sup>r</sup>	e

114		118	122	134	138	141	146
##							
##							
VI	B<V	-	ü<	ü<	ü	BV	ab*
Vc	B*	-	ü	ü	ü	BV	ab*
Pfte	ü	ü	B<V	-			ü<
Pfte	ü	ü	B*	-			ü<
			ü	ü			ü<
E			mod				H <sup>r</sup>

#	147	149	153	155	159	163	171	176	181	184	191	196	
VI	A*	-	2	A*	-	2	A	~	2	A	-	2	GP
Vc	a	2	2	a	-	2	A	~	2	A	-	2	GP
Pfte	a	A*	2	a	-	2	A	OP	2	A	-	2	GP
Pfte	a	A*	2	a	-	2	A	OP	2	A	-	2	GP
	e	H			Fis <sup>r</sup>	H <sup>r</sup>	e		e		C	e	

Tabelle 74: Adagio (C, G)

1		5	9	14	16	23
VI	B1'	-	B1' -	B3'	-	
Vc	B1' -	B2'	-	B1' -	B3'	-
Pfte	(C1' -	C1' -)	(B1' -	B1' -	B3'	-)
Pfte	(C1' -	C1' -)	b'	b'	(C1' -)	
	G		D	e	(C)	H <sup>r</sup>

Tabelle 75: Allegro vivace (2/4, E)

24	26	30	33	39	40	42	46	50	53	55	59	65	67	71
VI	A	-	AC	-	GP			OP	OP	OP	b	b**	A	~
Vc	OP	OP	OP	OP	"			OP	OP	OP	b	b**	A'	~
Pfte			*	*	*	A	-	(b	-)	(d	-)	(b*	-	~
Pfte			*	*	*	OP	OP	OP	OP	OP	(b	-)	OP	OP
	E		H		E					mod			H	





# Bibliographie

Die durch fetten Schriftsatz gekennzeichneten Titelbestandteile in den bibliographischen Angaben beziehen sich auf die abgekürzten Literaturreferenzen im Text dieser Arbeit; Unterstreichungen kennzeichnen bei Mehrfachauflagen oder Wiederveröffentlichungen die zitierte Ausgabe.

## 8. Primärliteratur

### 8.1 E. T. A. Hoffmann

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: **Gesammelte Werke** in Einzelausgaben, 8 Bde. Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. Redaktion Rudolf Mingau. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1994.

- Bd. 1: **Fantasiestücke** in *Callots Manier*. Blätter aus dem Tagebuche eines reisenden Enthusiasten. Mit einer Vorrede von Jean Paul.
- Bd. 2: **Die Elixiere des Teufels**. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus, eines Kapuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier.
- Bd. 3: **Nachtstücke**. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier./*Seltsame Leiden eines Theaterdirektors*. Aus mündlicher Tradition mitgeteilt vom Verfasser der Fantasiestücke in Callots Manier.
- Bd. 4 und 5: **Die Serapions-Brüder**. Gesammelte Erzählungen und Märchen. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann. 4 Bde.
- Bd. 6: **Lebensansichten des Katers Murr**. Nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johannes Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann.
- Bd. 7: **Klein Zaches genannt Zinnober**. Ein Märchen. Herausgegeben von E. T. A. Hoffmann./**Prinzessin Brambilla**. Ein Capriccio [recte!] nach Jakob Callot von E. T. A. Hoffmann. Mit 8 Kupfern nach Callotschen Originalblättern./**Meister Floh**. Ein Märchen in sieben Abenteuern zweier Freunde von E. T. A. Hoffmann. Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. Redaktion Viktor Liebrecht.
- Bd. 8: Letzte Erzählungen/Kleine Prosa/**Nachlese**. Textrevision und Anmerkungen von Hans-Joachim Kruse. Redaktion Viktor Liebrecht.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: **Schriften zur Musik**. Nachlese. Nach dem Text der Erstdrucke und Handschriften hg. sowie mit Nachworten und Anmerkungen versehen von Friedrich Schnapp. München 1963, <sup>2</sup>1978.

## Bibliographie

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Ausgewählte musikalische Werke. Hg. im Auftrag der Musikgeschichtlichen Kommission e. V. Editionsleitung: Georg von Dadelsen, Thomas Kohlhase.

- Bd. 1–3: **Undine**. Zauberoper in drei Akten. Hg. von Jürgen Kindermann. Mainz u. a. 1971/2.
- Bd. 4 und 5: **Die Lustigen Musikanten**. Singspiel in zwei Akten von Clemens Brentano. Hg. von Gerhard Allroggen. Mainz u. a. 1975/6.
- Bd. 10b: **Miserere** b-moll für Soli, Chor und Orchester (mit Orgel). Hg. von Friedrich Schnapp. Mainz u. a. 1981.
- Bd. 11: **Sinfonia** Es-Dur. Recitativo ed Aria „Prendi, l'acciar ti rendo“. Hg. von Herbert Schulze. Mit einem Vorwort von Friedrich Schnapp. Mainz u. a. 1982.
- Bd. 12b: **Kammermusik**: Quintett c-Moll für Harfe, zwei Violinen, Viola und Violoncello. Hg. von Gerhard Allroggen (Vorwort). Grand Trio E-Dur für Klavier, Violine und Violoncello. Hg. von Friedrich Schnapp (Vorwort). Mainz u. a. 1985.

E. T. A. Hoffmann. Hg. von Friedrich **Schnapp**. München 1974. (Dichter über ihre **Dichtungen**; 13)

E. T. A. Hoffmann. **Tagebücher**. Nach der Ausgabe Hans von Müllers mit Erläuterungen hg. von Friedrich Schnapp. München 1971.

E. T. A. Hoffmanns **Briefwechsel**, 3 Bde. Gesammelt und erläutert von Hans von Müller und Friedrich Schnapp. München 1967–1969.

Der Musiker E. T. A. Hoffmann. Ein **Dokumentenband**. Hg. von Friedrich **Schnapp**. Hildesheim 1981. [Einleitung, S. 7–14.] (E. T. A. Hoffmann. Ausgewählte musikalische Werke, Supplement)

## 8.2 Andere Komponisten

Bach, Carl Philipp Emanuel: **Triosonaten** F-dur und d-moll für zwei Violinen und Pianoforte, Violoncello ad libitum. Hg. von Paul Klengel. Bremner, Leipzig 1935.

Bach, Carl Philipp Emanuel: Sonaten A-dur und e-moll für Klavier mit Violine und Violoncello **Wq 89 Nr. 3 und 5**. Hg. von Hans Fischer und Fritz Oberdörffer. Berlin 1936.

Bach, Carl Philipp Emanuel: Sonate C-dur für Klavier mit Violine und Violoncello ad libitum **Wq 90 Nr. 3**. Hg. von Fritz Oberdörffer. Berlin 1947, Leipzig 1949.

Bach, Carl Philipp Emanuel: Sonaten für Klavier mit Violine und Violoncello ad libitum **Wq 91 Nr. 4**. Hg. von Hans Fischer und Fritz Oberdörffer. Berlin 1936.

Beethovens Werke. Vollständige, kritisch durchgesehene, überall berechnete Ausgabe. Mit Genehmigung aller Originalverleger. 24 Bde. Leipzig 1862–1865. – Bd. 25 (Nachtrag) ebd. 1888.

- Bd. XI, Nr. 79–81: Drei Trios für Pianoforte, Violine und Violoncell (Es-dur, G-dur, c-moll) **op. 1** Nr. 1–3. Leipzig: Breitkopf & Härtel [1864].

- Beethoven, Ludwig van: Trios, Bd. 1: Trios für Pianoforte, Violine und Violoncello op. 1 Nr. 1–3. Hg. von Ferdinand David. Leipzig: Ed. Peters [um 1900].
- Beethoven, Ludwig van: Werke. Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Hg. vom Beethoven-Archiv Bonn unter Leitung von Joseph Schmidt-Görg.
- Abt. IV, Bd. 1: Klavierquintett und Klavierquartette: Quintett Es-dur für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier **op. 16**, bearb. als Quartett für Violine, Viola, Violoncello und Klavier. Hg. von Siegfried Kross. München, Duisburg 1964.
  - Abt. VI, Bd. 6: Trios für Violine, Viola und Violoncello (G-dur, D-dur, c-moll) **op. 9** Nr. 1–3. Hg. von Emil Platen. München, Duisburg 1965.
- Boccherini**, Luigi: Quintett D-dur für Gitarre und Streicher. In: Die Gitarre in der Haus- und Kammermusik vor 100 Jahren (1780–1820), Nr. 17. Neu-Ausgabe von Meisterwerken der klassischen Gitarrezeit von Kammervirtuos Heinrich Albert. Leipzig und Berlin o. J. (ca. Anfang der 1920er) [bei Jul. Heinr. Zimmermann, Stimmdruck Z. 11039].
- Dussek**, Jan Ladislaus: Sonate F-dur für Flöte, Violoncello und Pianoforte op. 65. Hg. von Nikolaus Delius. Eulenburg, Zürich 1977 [Datierung nach O. E. Deutsch ca. 1803, Autogr. in der Bayerischen Staatsbibliothek München].
- Eberl**, Anton: Grand Trio Es-dur für Pianoforte, Klarinette und Violoncello op. 36. Hg. von H. Voxman. Musica Rara, London 1973.
- Gyrowetz**, Adalbert Mathias: Trois Sonates pour le Clavecin, ou Piano-Forté, avec Violon et Violoncelle obligés, composées par M<sup>r</sup> A. Girowetz. Oeuvre 15<sup>me</sup>. A Offenbach sur le Mein, chez J. André. N° 654 (ca. 1810). [Stimmen]
- Hummel, Johann Nepomuk: Grand **Quintetto** es-moll für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß op. 87. C. F. Peters, Leipzig und Berlin o. J.
- Hummel, Johann Nepomuk: Großes Septett in d-moll op. 74 [Grand **Septuor** für Pianoforte, Flöte, Oboe, Horn, Viola, Violoncello und Kontrabaß, bearb. für Pianoforte, Violine, Viola, Violoncello und Kontrabaß]. Hg. von Franz Liszt und Karl Klauser. J. Schuberth & Co., Leipzig o. J. (ca. 1890) [Dr.-pl. 4400]
- Hummel, Johann Nepomuk: **Trios** für Pianoforte, Violine und Violoncello in Es-dur op. 12, E-dur op. 83 und Es-dur op. 93. C. F. Peters, Leipzig und Berlin o. J. [Dr.-pl. 1499]
- Hummel, Johann Nepomuk: **Trio** G-dur für Pianoforte, Violine und Violoncello op. 35. Musica Rara, Monteux 1981.
- Prinz Louis Ferdinand von Preußen: Musikalische Werke. Hg. von Hermann Kretzschmar. Leipzig 1910. [Opp. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10]
- Nr. 1: **Quintett** c-moll für Pianoforte, zwei Violinen, Viola und Violoncello op. 1. Leipzig 1855. Neudr. ca. 1937.
  - Nr. 2: **Trio As-dur** für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 2. Leipzig 1915.
  - Nr. 3: **Trio Es-dur** für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 3. Leipzig 1915.
  - Nr. 10: **Grand Trio** Es-dur für Pianoforte, Violine und Violoncell op. 10. Leipzig 1910.

## Bibliographie

- Méhul, Etienne-Nicolas: Symphony No. 1 in G minor. Hg. von David **Charlton (Vorwort)**. Madison, Wisconsin 1985. (Recent Researches in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries; 6)
- Méhul**, Etienne-Nicolas: Symphonie No. 2 en Ré-Majeur. Reconstruction par Fernand **Oubradons**. Éditions musicales transatlantiques. Paris 1957. (Les Musiciens de la Liberté, Collection Fernand Oubradons)
- Mozart, Franz Xaver**: Quartett g-moll op. 1 für Klavier, Violine, Viola und Violoncello. Hg. von Helmut Piesberger. Doblinger Verlag, Wien und München 1966.
- Ries**, Ferdinand (1784–1838): Three Symphonies (Nr. 1, 3, 8). Hg. von Cecil **Hill**. In: The Symphony 1720–1840. A comprehensive collection of full scores in sixty volumes, Series C, Vol. XII. Hg. von Barry S. Brook. New York, London 1982. (Vorwort, S. xi–xxv)
- Romberg**, Andreas: Symphony in D major, op. 22 (1806); Bernhard Romberg: Symphony in C major, „Trauer“ op. 23 (1810). Hg. von Joshua **Berrett**. In: The Symphony 1720–1840. A comprehensive collection of full scores in sixty volumes, Series C, Vol. XIV. Hg. von Barry S. Brook. New York, London 1985.
- Spohr, Louis: **Fantasie** c-moll für Soloharfe op. 35. Bärenreiter (BA 2306), Kassel, Basel 1954. [nach dem Erstdruck bei N. Simrock, Berlin: «Fantaisie pour la harpe, composée et dédiée à Son Epouse, par L. Spohr, oeuvre 35.»]
- Spohr**, Louis: Quintett für Klavier und Bläser c-moll op. 52, bearbeitet für Klavier und Streichquartett op. 53. Hg. von Eugen **Schmitz**. Bärenreiter (BA 2304), Kassel, Basel 1950.
- Spohr, Louis: Sonate pour piano-forte ou harpe et violon ou violoncelle: **oeuv. 115**. Milan (etc.): Ricordi ca. 1870. [Stimmen]
- Spohr, Louis: Sonate c-moll für Violine und Harfe **WoO 23**. Hg. von Hans Joachim Zingel. Kassel, Basel 1954. (Louis Spohr: Ausgewählte Werke 2.)
- Weber**, Carl Maria von: Symphony No. 1 C major. Hg. von Fritz **Oeser**. Kassel 1948. (Eulenburg-Taschenpartituren Nr. 591)
- Weber**, Carl Maria von: Symphony No. 2 C major. Hg. von Hans-Hubert **Schönzeler**. Mainz 1970. (Eulenburg-Taschenpartituren Nr. 592)

### 8.3 Kunstästhetik, Philosophie und Literatur

- Adorno**, Theodor Wiesengrund: Gesammelte Schriften, Bd. 7: Ästhetische Theorie. Frankfurt/Main 1970; Bd. 16: Musikalische Schriften I und II. Frankfurt/Main 1978; Bd. 17: Musikalische Schriften III und IV. Frankfurt/Main 1982.
- Dalberg**, Johann Friedrich Hugo Freiherr von: Die Aeolsharfe. Ein allegorischer Traum. Erfurt bei Beyer und Maring 1801.
- Fiedler, Konrad: Schriften zur Kunst, 2 Bde. Text nach der Ausgabe München 1913/14 mit weiteren Texten aus Zeitschriften und dem Nachlaß, einer einleitenden Abhandlung und einer Bibliographie. Hg. von Gottfried Boehm. München <sup>2</sup>1991. (Bild und Text)

- Hanslick**, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Wiesbaden 1978.
- Hegel**, Georg Wilhelm Friedrich: Ästhetik, 2 Bde. Hg. von Friedrich Bassenge. Westberlin 1985. (Eurobuch; 7) [nach der Gesamtausgabe von H. G. Hotho, Stuttgart 1835, <sup>2</sup>1842]
- Koch**, Heinrich Christoph: Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und die alten und neuen Instrumente beschrieben, enthält. Hildesheim 1964. [Reprografischer Nachdruck der Ausgabe Frankfurt 1802.]
- Körner**, Christian Gottfried: Über Charakterdarstellung in der Musik. In: Die Horen. Eine Monatsschrift, 1. Jg., 5. Stück. Hg. von Friedrich Schiller. Tübingen 1795, S. 97–121. [Fotomechanischer Nachdruck der Cotta'schen Handschriftensammlung (Leihgabe der Stuttgarter Zeitung) im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar 1959, Bd. 2.] – Nachdr. in: Ders.: Ästhetische Ansichten. Ausgewählte Aufsätze. Hg. von Joseph P. Bauke. Marbach 1964, S. 24–47.
- Lichtenberg**, Georg Christoph: Von der Äolusharfe. Göttinger Taschenkalender 1792, S. 137–145. – Wiederabdr. in: Ders.: Vermischte Schriften, Teil 6. Göttingen 1867, S. 3–10.
- Mattheson**, Johann: Der Vollkommene Capellmeister (1739). Faksimile-Nachdruck. Hg. von Margarete Reimann. Kassel, Basel 1954. (Internationale Gesellschaft für Musikwissenschaft: Documenta musicologica, 1. Reihe: Druckschriften-Faksimiles; 5)
- Moritz**, Karl Philipp: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. Berlin 1785. – Wiederabdr. in: Ders.: Schriften zur Ästhetik und Poetik. Kritische Ausgabe. Hg. von Hans Joachim Schrimpf. Tübingen 1962, S. 3–9.
- Novalis**: Dichtungen und Fragmente. Leipzig 1989. (RUB 394)
- Robert **Schumann** in seinen Schriften und Briefen. Hg. von Wolfgang **Boetticher**. Berlin 1942. (Klassiker der Tonkunst in ihren Schriften und Briefen; 6)
- Schiller**, Friedrich: Sämtliche Werke, Bd. 5: Erzählungen. Theoretische Schriften. Auf Grund der Originaldrucke hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 1959, Darmstadt <sup>9</sup>1993. (Wissenschaftliche Buchgesellschaft)
- Schlegel**, Friedrich: Kritische und theoretische Schriften. Stuttgart 1978, 1990. (RUB 9880 [3]) [nach der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 2: Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801). Hg. von Hans Eichner. München u. a. 1967.]
- Schopenhauer**, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung. Zürcher Ausgabe in 10 Bänden nach der historisch-kritischen Ausgabe von Arthur Hübscher. Wiesbaden: Brockhaus <sup>3</sup>1972, Zürich 1977.
- Sulzer**, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. Leipzig <sup>2</sup>1794. – Nachdr. Hildesheim 1967. [Artikel „Ode“ und „Symphonie“ von Johann Abraham Peter Schulz]
- Schumann**, Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. In Auswahl hg. und eingel. von Paul **Bekker**. Berlin 1922. (Volksverband der Bücherfreunde. Sonderreihe 7, Bd. 8)

## Bibliographie

- Schumann**, Robert: Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. 3 Bde. Hg. von Heinrich **Simon**. Leipzig 1888/9. (Reclams Universalbibliothek; 2472/73, 2561/62, 2621/22)
- Spohr, Louis: **Selbstbiographie**, 2 Bde. Kassel, Göttingen 1860/1. – Neudr. hg. von Eugen Schmitz, Kassel 1954/5.
- Thibaut**, Anton Friedrich Justus: Über Reinheit der Tonkunst. Hg. von Raimund Heuler. Paderborn 1907. [Ausgabe von 1824, 1. bzw. 2. Auflage]
- Tieck**, Ludwig: Franz Sternbalds Wanderungen [Studienausgabe]. Hg. von Alfred Anger. Stuttgart 1988. (RUB 8715 [5])
- Wackenroder**, Wilhelm Heinrich/Ludwig **Tieck**: Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders. Nachwort von Richard Benz. Stuttgart 1991. (RUB 7860 [2])
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. von Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Bd. 1: Werke. Hg. von Silvio **Vietta**. Heidelberg 1991.
- Weber**, Carl Maria von: Ausgewählte Schriften. Hg. von Wilhelm **Altmann**. Regensburg o. J. [um 1937]. (Deutsche Musikbücherei; 17)
- Weber**, Carl Maria von: Kunstansichten. Ausgewählte Schriften. Mit einem Vorwort und Anmerkungen versehen von Karl **Laux**. Wilhelmshaven 1977. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 23)

## 9. Sekundärliteratur

### 9.1 Zu E. T. A. Hoffmann

- Abraham**, Gerald: Hoffmann as a Composer. In: The Musical Times 83 (1942), S. 233–235. – Wiederabdr. in: Ders.: Slavonic and Romantic Music. London 1968, S. 233–235.
- Allroggen**, Gerhard: Artikel „E. T. A. Hoffmann“. In: The New **Grove** Dictionary of Music and Musicians, Bd. 8. Hg. von Stanley Sadie. London u. a. 1980, S. 618–626.
- Allroggen**, Gerhard: E. T. A. Hoffmanns Kompositionen. Ein chronologisch-thematisches **Verzeichnis** seiner musikalischen Werke mit einer Einführung in seinen musikalischen Stil. Diss. Hamburg 1966/7. – Nachdr. Regensburg 1970. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 16)
- Braun**, Werner: „Schauerlich geheimnisvolle Kombinationen.“ Zum strengen Kontrapunkt in E. T. A. Hoffmanns Instrumentalkompositionen. In: Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Ludwig Finscher. Hg. von Annegrit Laubenthal. Kassel 1995, S. 466–476.
- Brzoska**, Matthias: Das „Anscheinende“ der „**Willkür**“. E. T. A. Hoffmanns Es-Dur-Symphonie und seine Beethoven-Deutung. In: Musiktheorie 3, H. 2 (1988), S. 141–155.
- Brzoska**, Matthias: La symphonie en mi bémol et la catégorie de la „**Besonnenheit**“. In: E. T. A. Hoffmann et la musique. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand 1985. Hg. von Alain Montandon. Berne u. a. 1987, S. 149–158.

- Dahlhaus**, Carl: E. T. A. Hoffmanns **Beethoven-Kritik** und die Ästhetik des Erhabenen. In: Archiv für Musikwissenschaft 38, H. 2 (1981), S. 79–92. – Wiederabdr. in: Klassische und romantische Musikästhetik. Hg. von Carl Dahlhaus. Laaber 1988, S. 98–111. [Teilabdr. unter der Überschrift „Die Ästhetik des Erhabenen und die Theorie der ‚hohen Ode‘“, in: Ludwig van Beethoven und seine Zeit. Hg. von Carl Dahlhaus. Laaber 1987, S. 100 ff. (Große Komponisten und ihre Zeit)]
- Dahmen**, Hans: Der Stil E. T. A. Hoffmanns. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 28 (1927), S. 76–84. – Wiederabdr. in: E. T. A. Hoffmann. Hg. von Helmut Prang. Darmstadt 1976, S. 141–154. (Wege der Forschung; 486)
- Dechant**, Hermann: E. T. A. Hoffmanns Oper „Aurora“. Regensburg 1975.
- Ehinger**, Hans: Artikel „E. T. A. Hoffmann“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (**MGG**), Bd. 6. Hg. von Friedrich Blume. Kassel u. a. 1957, Sp. 528–538.
- Ehinger**, Hans: E. T. A. Hoffmann als **Musiker** und Musikschriftsteller. Olten und Köln 1954. (Musikerreihe in auserlesenen Einzeldarstellungen; 15)
- Ellinger**, Georg: E. T. A. Hoffmann. Sein Leben und seine Werke. Hamburg und Leipzig 1894.
- E. T. A. Hoffmann in **Aufzeichnungen** seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung von Friedrich **Schnapp**. München 1974.
- E. T. A. Hoffmann. Epoche – Werk – Wirkung. Hg. von Brigitte **Feldges** und Ulrich **Stadler**. München 1986, S. 46–63. (Beck'sche Elementarbücher; Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte)
- Fend, Michael: „Es versteht sich von selbst, daß ich von der Oper spreche, die der Deutsche und Franzose will. . .“. In: Die Opéra comique und ihr Einfluß auf das europäische Musiktheater im 19. Jahrhundert. Bericht über den Internationalen Kongreß Frankfurt 1994. Hg. von Herbert Schneider und Nicole Wild. Hildesheim u. a. 1997, S. 299–322. [E. T. A. Hoffmann und Carl Maria von Weber, S. 305–315.]
- Greeff**, Paul: E. T. A. Hoffmann als Musiker und Musikschriftsteller. Köln und Krefeld 1948.
- Günzel**, Klaus: E. T. A. Hoffmann. Leben und Werk in Briefen, Selbstzeugnissen und Zeitdokumenten. Berlin 1976, Düsseldorf 1979.
- Harich**, Walther: E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers, 2 Bde. Berlin 1922.
- Jensch**, Georg: Ein verschollenes Klaviertrio von E. T. A. Hoffmann. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft II, 1 (1919/20), S. 23–43.
- Keil, Werner: Dissonanz und Verstimmung. E. T. A. Hoffmanns Beitrag zur Entstehung der musikalischen Romantik. In: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/3), S. 119–132.
- Keil**, Werner: **E. T. A. Hoffmann** als Komponist. Studien zur Kompositionstechnik an ausgewählten Werken. Habil.schr. Wiesbaden 1986. (Neue musikgeschichtliche Forschungen; 14)

## Bibliographie

- Keil, Werner:** E. T. A. Hoffmanns Auseinandersetzung mit **Mozart** am Beispiel seiner Es-Dur-Sinfonie. In: Studien zur Instrumentalmusik. Lothar Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag. Hg. von Anke Bingmann, Klaus Hortschansky und Winfried Kirsch. Tutzing 1988, S. 343–361. (Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft; 20)
- Keil, Werner: Mechanismus und Organismus. Zu E. T. A. Hoffmanns Rezension der Beethovenschen Klaviertrios op. 70. In: Neues musikwissenschaftliches Jahrbuch 4 (1995), S. 77–92.
- Keil, Werner: „O wundervoller Kapellmeister, der solcher Dissonanzen mächtig!“ Romantische Musikästhetik und die Frankfurter Schule. Von E. T. A. Hoffmanns *Kreisler* zu Th. W. Adornos *Dissonanzen*. In: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Hg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. München 1997, S. 235–258.
- Kleißmann, Eckart:** **E. T. A. Hoffmann** oder Die Tiefe zwischen Stern und Erde. Eine Biographie. Stuttgart 1988, Frankfurt/Main, Leipzig 1995. (it 1732)
- Köhn, Lothar:** Vieldeutige Welt. Studien zur Struktur der Erzählungen E. T. A. Hoffmanns und zur Entwicklung seines Werkes. Tübingen 1966. (Studien zur deutschen Literatur; 6)
- Krickeberg, Dieter:** E. T. A. Hoffmann und die **Harfe**. In: Vereinigung Deutscher Harfenisten. Mitteilungsblatt Nr. 33 (Köln 1980), S. 2–9.
- Krickeberg, Dieter:** Die **Orchesterinstrumente** im literarischen Werk E. T. A. Hoffmanns. In: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung, Preußischer Kulturbesitz Berlin 1979/80, S. 101–112.
- Kroll, Erwin:** E. T. A. Hoffmanns musikalische **Anschauungen** nebst einem Anhang. Über bisher unbekannte Rezensionen Hoffmanns für die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung. Diss. Königsberg 1909.
- Kroll, Erwin:** Über den **Musiker** E. T. A. Hoffmann. Zur hundertsten Wiederkehr seines Todestages (25. Juni 1822). In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 4, H. 9/10 (Juni/Juli 1922), S. 537–539, Korrekturen ebd. H. 11/12, S. 644. – Wiederabdr. in: E. T. A. Hoffmann. Hg. von Helmut Prang. Darmstadt 1976, S. 99–104. (Wege der Forschung; 486)
- Kropfinger, Klaus:** Der musikalische **Strukturbegriff** bei E. T. A. Hoffmann. In: Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß Bonn 1970. Kassel 1971, S. 480–2.
- Leyendecker, Ulrich:** E. T. A. Hoffmann als Komponist. In: E. T. A. Hoffmann. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 177–187. (Text & Kritik, Sonderband)
- Lichtenhahn, Ernst: Grundgedanken zu E. T. A. Hoffmanns romantischer Theorie der musikalischen Interpretation. In: Forum musicologicum. Winterthur 1980, S. 252 ff. (Basler Studien zur Interpretation der alten Musik; 2)
- Lichtenhahn, Ernst: Über einen Ausspruch Hoffmanns und über das Romantische in der Musik. In: Musik und Geschichte. Festschrift Leo Schrade zum 60. Geburtstag. Köln 1963, S. 178–198.

- Mahr**, Justus: Die Musik E. T. A. Hoffmanns im Spiegel seiner Novelle vom „Ritter Gluck“. In: Neue Zeitschrift für Musik 129 (1968), S. 339–346.
- Markx**, Francien: Ahnungen einer anderen Welt. Zu E. T. A. Hoffmanns Ideal des „romantischen“ Kunstwerks. In: Muziek & Wetenschap. Dutch Journal for Musicology 5, Nr. 1 (1995), S. 23–62.
- Martini**, Fritz: Die Märchendichtungen E. T. A. Hoffmanns. In: Der Deutschunterricht 7 (1955), H. 2, S. 56–78.
- Mayer**, Hans: Die Wirklichkeit E. T. A. Hoffmanns. In: Ders.: Von Lessing bis Thomas Mann. Pfullingen 1959, S. 198–246.
- McGlathery, James M.: Rezension zu: E. T. A. Hoffmann in Aufzeichnungen seiner Freunde und Bekannten. Eine Sammlung von Friedrich Schnapp. München 1974. In: Journal of English and Germanic Philology 75 (1976), S. 572–575.
- Miller, Norbert: E. T. A. Hoffmann und die Musik. In: Akzente 24 (1977), S. 114–135.
- Mühlher, Robert: Das Bild der Wiener Klassik in den Werken E. T. A. Hoffmanns. In: Die österreichische Literatur. Eine Dokumentation ihrer literarhistorischen Entwicklung. Hg. von Hermann Zeman. Teil 1: Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750—1830). Graz 1979, S. 427–443.
- Müller, Hans von: Gesammelte Aufsätze über E. T. A. Hoffmann. Hg. von Friedrich Schnapp. Hildesheim 1974.
- Müller**, Hans von: Untersuchungen zum Problem der **Formelhaftigkeit** bei E. T. A. Hoffmann. Diss. Bern 1964.
- Nehring**, Wolfgang: E. T. A. Hoffmanns Erzählwerk. Ein Modell und seine Variationen. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 95 (1976), S. 3–24. (Sonderheft E. T. A. Hoffmann)
- Neumann**, Gerhard: Romantische Aufklärung zu E. T. A. Hoffmanns Wissenschaftspoetik. In: Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem. Hg. von Helmut Schmiedt und Helmut J. Schneider. Würzburg 1997, S. 106–148.
- Rüdiger**, Wolfgang: Musik und Wirklichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Zur Entstehung einer Musikanschauung der Romantik. Pfaffenweiler 1989. (Musikwissenschaftliche Studien; 12) – Zugl.: Diss. Freiburg i. Br. 1989.
- Safranski, Rüdiger: E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten. München, Wien 1984. – Nachdr. als ders.: E. T. A. Hoffmann. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg 1992. (rororo 13201)
- Schnapp**, Friedrich: Der Musiker E. T. A. Hoffmann (**Vortrag**). In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 25 (1979), S. 1–23. [Anmerkung von John Henry van der Meer in: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 28 (1982), S. 100.] – Auch als Separatum.
- Schnaus**, Peter: E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Diss. Freiburg i. Br. 1976. – Nachdr. Wilhelming und Salzburg 1977. (Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft; 8)

## Bibliographie

- Schulze**, Herbert: E. T. A. Hoffmann als Musikschriftsteller und Komponist. Leipzig 1983, S. 81–103 (bes. S. 101–103). (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR; 15) [Rezension von Gesine Haase in: Neue Zeitschrift für Musik 145, Nr. 1 (1984), S. 46.]
- Seedorf**, Thomas: Nähe durch Distanz – Mozart, Hoffmann und das *Miserere* in b-Moll. In: Mozart. Aspekte des 19. Jahrhunderts. Hg. von Hermann Jung. Mannheim 1995, S. 83–99. (Mannheimer Hochschulschriften; 1)
- Segebrecht**, Wulf: Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns. Mit einem Geleitwort von Walter Müller-Seidel. Stuttgart 1967. (Germanistische Abhandlungen; 19)
- Sölle**, Dorothee und **Seifert**, Wolfgang: In Dresden und in Atlantis. E. T. A. Hoffmann und die Musik. In: Neue Zeitschrift für Musik 124 (1963), S. 260–273. – Wiederabdr. in: E. T. A. Hoffmann. Hg. von Helmut Prang. Darmstadt 1976, S. 237–269. (Wege der Forschung; 486)
- Steinecke**, Hartmut: E. T. A. Hoffmann. Stuttgart 1997, insbes. S. 11–53. (RUB 17605; Literaturstudium)
- Warnecke, Rolf: Vita E. T. A. Hoffmann. In: E. T. A. Hoffmann. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1992, S. 177–187. (Text & Kritik, Sonderband)
- Watts**, Pauline: Music. The Medium of the Metaphysical in E. T. A. Hoffmann. Amsterdam 1972.
- Werbeck**, Walter: E. T. A. Hoffmanns und C. M. von Webers Kammermusik. In: Mitteilungen der E. T. A. Hoffmann-Gesellschaft 24 (1978), S. 14–25.
- Werner**, Hans-Georg: Der romantische Schriftsteller und sein Philister-Publikum. Zur Wirkungsfunktion von Erzählungen E. T. A. Hoffmanns. In: Weimarer Beiträge 24, Nr. 4 (1978), S. 87–114.
- Wittkop-Ménardeau, Gabrielle: E. T. A. Hoffmann mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg 1966, <sup>12</sup>1992. (rowohlts monographien; 113)

## 9.2 Zu anderen Komponisten

- Allroggen**, Gerhard: Begleittext zur Einspielung von **Hummels** sämtlichen Klaviertrios mit dem Trio Parnassus, **CD**-Musikproduktion Dabringhaus und Grimm im Vertrieb von EMI, Detmold 1989. [MD+G L 3307/08]
- Appel**, Bernhard R.: Robert **Schumanns Humoreske** für Klavier op. 20. Zum musikalischen Humor in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des Formproblems. Diss. Saarbrücken 1981.
- Bessler, Heinrich: Mozart und die deutsche Klassik. In: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Wien, Mozartjahr (3.–9. Juni) 1956. Hg. von Erich Schenk. Graz, Köln 1958, S. 47–54. (Gesellschaft zur Herausgabe von Denkmälern der Tonkunst in Österreich) – Nachdr. in: Ders.: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte. Leipzig 1978, S. 442–454.

- Bockholdt**, Rudolf: Einleitung zu Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990. Hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt. München 1992, S. 11–14. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, N. F., Reihe 4: Schriften zur Beethoven-Forschung; 11)
- Brinkmann**, Reinhold: **Wirkungen Beethovens** in der Kammermusik. In: Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984. Hg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos. München 1987, S. 79–110. (Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, N. F., Reihe 4: Schriften zur Beethovenforschung; 10)
- Cahn**, Peter: Zu Beethovens Klaviertrio in Es-Dur op. 70 Nr. 2. In: Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990. Hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt. München 1992, S. 130–144. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, N. F., Reihe 4: Schriften zur Beethoven-Forschung; 11)
- Charlton**, David: Artikel „Méhul“. In: The New **Grove** Dictionary of Music and Musicians, Bd. 12. Hg. von Stanley Sadie. London u. a. 1980, S. 62–67.
- Charlton**, David: E.-N. **Méhul**: Sämtliche Sinfonien Nr. 1–4 (Originalbeitrag im Begleitheft zur **CD**), Nimbus Records 1989, ohne Seitenangaben.
- Dorf Müller**, Kurt: Beethovens Kompositionen für Klaviertrio. Eine chronologische **Übersicht** (überarb. Fssg. einer zuerst in Heft 15 der Beethoven-Gesellschaft München zum Symposion am 23./24. Juli 1990 gedruckten Liste). In: Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990. Hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt. München 1992, S. 15–22. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, N. F., Reihe 4: Schriften zur Beethoven-Forschung; 11)
- Dorf Müller**, Kurt: Beethovens Schaffen für Klaviertrio und der **Musikmarkt** seiner Zeit. In: Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990. Hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt. München 1992, S. 23–34. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, N. F., Reihe 4: Schriften zur Beethoven-Forschung; 11)
- Frémiot**, Marcel: Artikel „Méhul“, übers. von Anna Frese. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Bd. 8. Hg. von Friedrich Blume. Kassel u. a. 1960, Sp. 1898–1903.
- Georgii**, Walter: Karl Maria von **Weber** als Klavierkomponist. Diss. Halle 1914.
- Gülke**, Peter: Introdution als Widerspruch im System. Zur Dialektik von Thema und Prozessualität bei Beethoven. In: Ludwig van Beethoven. Hg. von Ludwig Finscher. Darmstadt 1983, S. 338–387. (Wege der Forschung; 428)
- Hahn**, Robert: Louis Ferdinand von Preußen als Musiker. Ein Beitrag zur Geschichte der musikalischen Frühromantik. Diss. Breslau 1935.
- Kerman**, Joseph und Alan **Tyson**: Beethoven. Hg. von Stanley Sadie. Stuttgart, Weimar 1992. (The New Grove – Die großen Komponisten)
- Kleßmann**, Eckart: Prinz **Louis Ferdinand** von Preußen. Soldat – Musiker – Idol. München 1972, 1995.

## Bibliographie

- Kunze**, Stefan: Beethovens „Besonnenheit“ und das Poetische. Über das Largo assai ed espressivo des D-Dur-Klaviertrios op. 70 Nr. 1 („**Geistertrio**“). In: Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990. Hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt. München 1992, S. 145–167. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, N. F., Reihe 4: Schriften zur Beethoven-Forschung; 11)
- Kunze**, Stefan: **Beethovens Spätwerk** und seine Aufnahme bei den Zeitgenossen. In: Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984. Hg. von Sieghard Brandenburg und Helmut Loos. München 1987, S. 59–78.
- Langner**, Thomas-M.: Artikel „Louis Ferdinand“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (**MGG**), Bd. 8. Hg. von Friedrich Blume. Kassel u. a. 1960, Sp. 1232–1237.
- Lippman**, Edward A.: Theory and Practice in Schumann's Aesthetics. In: Journal of the American Musicological Society 17 (1964), S. 310–345.
- Mayeda**, Akio: Robert Schumanns Weg zur Symphonie. Zürich u. a. 1992.
- McMurtry**, Barbara H.: Artikel „Louis Ferdinand“. In: The New **Grove** Dictionary of Music and Musicians, Bd. 11. Hg. von Stanley Sadie. London u. a. 1980, S. 255 f.
- Möllers**, Christian: Louis Spohr (1784–1859). In: Musica 34 (1980), S. 452–456.
- Nadolny**, Burkhard: Louis Ferdinand. Das Leben eines preußischen Prinzen. München, Zürich 1993.
- Nobach**, Christiana: Untersuchungen zu George Onslows Kammermusik. Kassel u. a. 1985.
- Osthoff**, Wolfgang: Die langsamen Einleitungen in Beethovens Klaviertrios (op. 1 Nr. 2; op. 121a; op. 70 Nr. 2). In: Beethovens Klaviertrios. Symposion München 1990. Hg. von Rudolf Bockholdt und Petra Weber-Bockholdt. München 1992, S. 119–129. (Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses in Bonn, N. F., Reihe 4: Schriften zur Beethoven-Forschung; 11)
- Ringer**, Alexander L.: A French Symphonist at the time of Beethoven: Etienne Nicolas **Méhul**. In: Musical Quarterly 37 (1951), S. 543–565.
- Ringer**, Alexander L.: Klassisches **Formbewußtsein** und strukturelle Vielfalt. [Structural Variety and the Classical Tradition in Beethoven. Originalbeitrag 1973. Aus dem Englischen übers. von Gerhard Schuhmacher und Ludwig Finscher, neu überarb. vom Verfasser.] In: Ludwig van Beethoven. Hg. von Ludwig Finscher. Darmstadt 1983, S. 317–337. (Wege der Forschung; 428)
- Stahmer**, Klaus Hinrich: Vorwort im **CD**-Begleitheft zur Aufnahme der Trios op. 2 und 3 von **Louis Ferdinand** von Preußen (CTH 2148, Thorofon), Berlin 1985.
- Stahmer**, Klaus Hinrich: Vorwort zur **LP**-Gesamtaufnahme der Werke **Louis Ferdinands** von Preußen (STHK 231/6, Thorofon), Berlin 1980/81.
- Steinbeck**, Wolfram: „Mehr Ouvertüren– als ächter Symphonie–Styl“. Kompositionsprinzipien in Webers I. Sinfonie. In: Weber – Jenseits des *Freischütz*. Referate des Eutiner Symposions 1986 anlässlich des 200. Geburtstages von Carl Maria von Weber. Hg. von Friedhelm

Krummacher und Heinrich W. Schwab. Kassel u. a. 1988, S. 84–103. (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft; 32)

**Strobel**, Heinrich: Die Opern von E. N. Méhul. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft 6 (1924), S. 362–402.

**Tenschert**, Robert: Die Sinfonien Webers. In: Neue Musik-Zeitung 48, H. 22 (1927), S. 481–485.

**Tschirch**, Otto: Die Musik des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen. In: Die Musik 11 (1911/12), H. 2, Bd. 42, S. 142–152.

**Veit**, Joachim: Zum Formproblem in den Kopfsätzen der Sinfonien Carl Maria von **Webers**. In: Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag (29.12.1985). Hg. von Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg. Kassel u. a. 1986, S. 184–199.

**Viertel**, Matthias S.: Die Instrumentalmusik Carl Maria von Webers. Ästhetische Voraussetzungen und struktureller Befund. Frankfurt/Main u. a. 1986. (Europäische Hochschulschriften/Reihe 36: Musikwissenschaft; 20)

**Zingel**, Hans Joachim: **Spohrs** Musik für Harfe. In: Musica 13 (1959), S. 299 f.

### 9.3 Zur Rezeptionsästhetik und -forschung

**Bessler**, Heinrich: Das musikalische Hören der Neuzeit. Berlin 1959. (Berichte über die Verhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig/Philologisch-historische Klasse, Bd. 104, H. 6)

**Brinkmann**, Reinhold: **Rezeptionsgeschichte** und Wirkungspoetik. Versuch einer persönlichen Standortbestimmung. In: Festschrift Hans-Peter Schmitz zum 75. Geburtstag. Hg. von Andreas Eichhorn. Kassel u. a. 1992, S. 31–42.

**Cadenbach**, Rainer: Der implizite Hörer? Zum Begriff einer „Rezeptionsästhetik“ als musikwissenschaftliche Disziplin. In: Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. Hg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. Laaber 1991, S. 133–163. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover; 3)

**Eggebrecht**, Hans Heinrich: Theorie der ästhetischen **Identifikation**. Zur Wirkungsgeschichte der Musik Beethovens. In: Archiv für Musikwissenschaft 34 (1977), S. 103–116.

**Faltin**, Peter: **Phänomenologie** der musikalischen Form. Eine experimentalpsychologische Untersuchung zur Wahrnehmung des musikalischen Materials und der musikalischen Syntax. Wiesbaden 1979. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; 18)

**Ingarden**, Roman: Untersuchungen zur **Ontologie** der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film. Tübingen 1962.

**Jauß**, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische **Hermeneutik**. Frankfurt/Main 1977, <sup>2</sup>1982, <sup>3</sup>1983, <sup>4</sup>1984; 1991, <sup>2</sup>1997.

## *Bibliographie*

- Jauß**, Hans Robert: Literaturgeschichte als **Provokation** der Literaturwissenschaft. In: Ders.: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/Main 1970; <sup>6</sup>1979, S. 144–207.
- Jauß**, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft. In: **Rezeptionsästhetik**. Theorie und Praxis. Hg. von Rainer Warning. München 1975, S. 126–162. [Nicht identisch mit dem vorherigen Beitrag!]
- Jauß**, Hans Robert: Artikel „Rezeption, Rezeptionsästhetik“. In: Historisches **Wörterbuch** der Philosophie, Bd. 8. Hg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Darmstadt 1992, Sp. 996–1004.
- Kropfnger**, Klaus: Artikel „**Rezeptionsforschung**“. In: MGG: Sachteil, Bd. 8. Hg. von Ludwig Finscher. Kassel, Stuttgart 1998, Sp. 200–224.
- Kropfnger**, Klaus: **Klassik-Rezeption** in Berlin (1800–1830). In: Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert. Hg. von Carl Dahlhaus. Regensburg 1980, S. 301–379. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 56)
- Kropfnger**, Klaus: **Komponieren nach Beethoven** – eine Herausforderung. In: Das Orchester. Geschichte und Gegenwart. Kongreßbericht zum 8. Internationalen Gewandhaus-Symposium. Leipzig 1993, S. 77–102.
- Kropfnger**, Klaus: **Probleme** der musikalischen Rezeptionsforschung. In: Neue Zeitschrift für Musik 135 (1974), S. 741–746.
- Kropfnger**, Klaus: Überlegungen zum **Werkbegriff**. In: Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft. Hg. von Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. Laaber 1991, S. 115–131. (Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover; 3)
- Lissa**, Zofia: Zur Theorie der musikalischen **Rezeption**. In: Archiv für Musikwissenschaft 31 (1974), S. 157–169. – Wiederabdr. in: Dies.: Neue Aufsätze zur Musikästhetik. Wilhelms-haven 1975, S. 111–132 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 38) sowie in: Rezeptionsforschung in der Musikwissenschaft. Hg. von Helmut Rösing. Darmstadt 1983, S. 361–376. (Wege der Forschung; 67)
- Motte-Haber**, Helga de la: Der einkomponierte Hörer. In: Der Hörer als Interpret. Hg. von Helga de la Motte-Haber und Reinhard Kopiez. Frankfurt/Main 1995, S. 35–41. (Schriften zur Musikpsychologie und Musikästhetik; 7)
- Müller**, Ruth E.: **Erzählte Töne**. Studien zur Musikästhetik im späten 18. Jahrhundert. Stuttgart, Wiesbaden 1989. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; 30) – Zugl.: Diss. Berlin (TU) 1988.
- Schmitt**, Ulrich: Revolution im Konzertsaal. Zur Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert. Mainz u. a. 1990.
- Tadday**, Ulrich: Die Anfänge des **Musikfeuilletons**. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800. Stuttgart, Weimar 1993.
- Zenck**, Martin: Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption. In: Die Musikforschung 33 (1980), S. 253–279.

#### 9.4 Zum Verhältnis Musik – Sprache/Literatur

- Albert**, Claudia: Probleme der Darstellung. Wünsche der Germanisten an die Editoren. In: Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht. Hg. von Walther Dürr, Helga Lühning, Norbert Oellers und Hartmut Steinecke. Berlin 1998, S. 73–83. (Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie; 8)
- Appel**, Bernhard R.: Robert **Schumann als Leser**. In: Robert Schumann und die Dichter. Ein Musiker als Leser. Katalog zur Ausstellung des Heinrich-Heine-Instituts in Verbindung mit dem Robert-Schumann-Haus in Zwickau und der Robert-Schumann-Forschungsstelle e. V. in Düsseldorf, bearb. von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer. Düsseldorf 1991, S. 12–16.
- Baumann**, Hans Heinrich: Musik und sprachliches Modell. In: Poetica 2 (1968), S. 433–437.
- Bengtsson**, Ingmar: „Verstehen“ – Prolegomena zu einem semiotisch-hermeneutischen Ansatz. In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Hg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln 1973, S. 11–36.
- Bronson**, Bertrand H.: Literature and music. In: Relations of Literary Study. Essays on Interdisciplinary Contributions. Hg. von James Thorpe. New York 1967, S. 127–150. – [dt.:] Interdisziplinäre Perspektiven der Literatur. Stuttgart 1977, S. 151–177. (Kunst und Gesellschaft; 10)
- Brown**, Calvin S.: **Theoretische Grundlagen** zum Studium der Wechselverhältnisse zwischen Literatur und Musik. In: Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von Steven Paul Scher. Berlin 1984, S. 28–39.
- Dahlhaus**, Carl: **Musik als Text**. In: Dichtung und Musik. Kaleidoskop ihrer Beziehungen. Hg. von Günter Schnitzler. Stuttgart 1979, S. 11–28.
- Dahlhaus**, Carl: **Musik als Text und Werk**. In: Ders.: Musikästhetik. Köln 1967, Laaber 1986, S. 19–27.
- Dahlhaus**, Carl: Das „**Verstehen**“ von **Musik** und die Sprache der musikalischen Analyse. In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Hg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln 1973, S. 37–47.
- Eggebrecht**, Hans Heinrich: Über begriffliches und begriffsloses **Verstehen von Musik**. In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Hg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln 1973, S. 48–57.
- Faltin**, Peter: Der **Verstehensbegriff** im Bereich des Ästhetischen. In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Hg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln 1973, S. 58–66.
- Feder**, Georg: Musikphilologie. Eine Einführung in die musikalische Textkritik, Hermeneutik und Editionstechnik. Darmstadt 1987.

## Bibliographie

- Gier**, Albert: „Parler, c'est manquer de clairvoyance“. Musik in der Literatur: vorläufige Bemerkungen zu einem unendlichen Thema. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995, S. 9–17. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; 127)
- Gregor-Dellin**, Martin: Wagner und kein Ende. Harmonieverschiebung und Leitmotiv in der Epik Thomas Manns. In: Thomas Mann 1875–1975. Vorträge in München – Zürich – Lübeck. Hg. von Beatrix Bludau, Eckhard Heftrich und Helmut Koopmann. Frankfurt/Main 1977, S. 377–384.
- Gruber**, Gerold W.: Literatur und Musik – ein komparatives Dilemma. In: Musik und Literatur. Komparatistische Studien zur Strukturverwandtschaft. Hg. von Albert Gier und Gerold W. Gruber. Frankfurt/M., Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1995, S. 19–33. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 36, Musikwissenschaft; 127)
- Gruhn**, Wilfried: **Musiksprache** – Sprachmusik – Textvertonung. Aspekte des Verhältnisses von Musik, Sprache und Text. Frankfurt/Main, Berlin, München 1978. (Schriftenreihe zur Musikpädagogik)
- Gruhn**, Wilfried: **Wahrnehmen und Verstehen**. Untersuchungen zum Verstehensbegriff in der Musik. Wilhelmshaven 1989.
- Huber**, Martin: Text und Musik. Musikalische Zeichen im narrativen und ideologischen Funktionszusammenhang ausgewählter Erzähltexte des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main u. a. 1992. (Münchener Studien zur literarischen Kultur in Deutschland; 12) – Zugl.: Diss. München 1991.
- Iser**, Wolfgang: Die **Appellstruktur** der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa. Konstanz 1970, <sup>4</sup>1974. (Konstanzer Universitätsreden 28) – Wiederabdr. in: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. Hg. von Rainer Warning. München 1975, S. 228–252.
- Iser**, Wolfgang: **Der implizite Leser**. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett. München 1972. (UTB 163)
- Iser**, Wolfgang: The Reading Process. A Phenomenological Approach. In: New Literary History, Bd. 3 (Winter 1971/72), S. 279–299. – Dt. Fssg. als ders.: Der **Lesevorgang**. Eine phänomenologische Perspektive. In: Rezeptionsästhetik. Theorie und Praxis. Hg. von Rainer Warning. München 1975, S. 253–276.
- Kneif**, Tibor: Bedeutung, Struktur, Gegenfigur. Zur Theorie des musikalischen „Meinens“. In: International review of the Aesthetics and Sociology of Music 2,2 (1971), S. 213–229. – Wiederabdr. in: Musik und Bildung 4 (1972), S. 501–508.
- Lissa**, Zofia: **Ebenen** des musikalischen Verstehens. In: Musik und Verstehen. Aufsätze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. Hg. von Peter Faltin und Hans-Peter Reinecke. Köln 1973, S. 217–246. – Wiederabdr. in: Dies.: Neue Aufsätze zur Musikästhetik. Wilhelmshaven 1975, S. 55–110. (Taschenbücher zur Musikwissenschaft; 38)

**Lissa, Zofia:** **Hegel** und das Problem der Formintegration in der Musik. In: Festschrift Walter Wiora zum 30. Dezember 1966. Hg. von Ludwig Finscher und Christoph-Hellmut Mahling. Kassel u. a. 1967, S. 112–119.

**Literatur und Musik.** Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Hg. von Steven Paul **Scher**. Berlin 1984.

**McCort, Dennis:** Perspectives on Music in German Fiction. The Music-Fiction of Wilhelm Heinrich Riehl. Bern, Frankfurt/Main 1974. (German Studies in America; 14)

Musik als Text, 2 Bde. Bericht über den Internationalen Kongreß der Gesellschaft für Musikforschung Freiburg i. Br. 1993. Musikwissenschaftliches Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin. Hg. von Hermann Danuser und Tobias Plebuch. Kassel u. a. 1998.

Naumann, Barbara: „Musikalisches Ideen-Instrument“. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik. Stuttgart 1990.

Oesterle, Günter: Das Capriccio in der Literatur. In: Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Malerei – Zeichnung – Graphik (Ausstellungskatalog). Hg. von Ekkehard Mai. Mailand 1996, S. 187–191.

**Oesterle, Günter:** Skizze einer ästhetischen Theorie des Capriccio. Laune – Sprung – Einfall. In: Kunstform Capriccio. Von der Groteske zur Spieltheorie der Moderne. Hg. von Ekkehard Mai und Joachim Rees. [Vorträge, gehalten anlässlich der Ausstellung „Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya. Hg. von dens. Köln, Zürich, Wien 1997/98.] Köln 1998, S. 179–188. (Kunstwissenschaftliche Bibliothek; 6)

**Scher, Steven Paul:** Notes towards a theory of **verbal music**. In: Comparative Literature 22 (1970), S. 147–156.

**Wellek, René** und Austin **Warren:** Literature and the other arts. In: Theory of Literature. Hg. von dens. New York 1949, S. 125–135. – Dt. Fssg. als dies.: Theorie der Literatur. Übers. von Edgar und Marlene Lohner. Frankfurt/Main 1971, S. 131–143. (Athenäum, Schwerpunkte Germanistik)

## 9.5 Allgemeine Fachliteratur

**Altmann, Wilhelm:** Handbuch für **Klavierquartett**spieler. Wegweiser durch die Klavierquartette. Wolfenbüttel 1937.

**Altmann, Wilhelm:** Handbuch für **Klavierquintett**spieler. Wegweiser durch die Klavierquintette. Wolfenbüttel 1936.

**Altmann, Wilhelm:** Handbuch für **Klaviertrio**spieler. Wegweiser durch die Trios für Klavier, Violine und Violoncello.

Auhagen, Wolfgang: Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts. Frankfurt/Main, Bern, New York 1983, insbes. S. 119–127 und 466 ff. (Europäische Hochschulschriften/Reihe 36: Musikwissenschaft; 6)

## Bibliographie

- Becking, Gustav: Klassik und Romantik.** In: Bericht über den 1. Musikwissenschaftlichen Kongreß der Deutschen Musikgesellschaft in Leipzig 1925. Leipzig 1926, S. 292–296.
- Becking, Gustav: Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle. Augsburg 1928.
- Becking, Gustav: Zur musikalischen Romantik.** In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 2, H. 3 (Juli 1924), S. 581–615 [zu Hoffmann: S. 588–598].
- Bonner, Stephen:** Artikel „Aeolian harp“. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 1. Hg. von Stanley Sadie. London u. a. 1980, S. 115–117.
- Brockhaus Riemann Musiklexikon** in vier Bänden und einem Ergänzungsband. Hg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Mainz, München 1979, <sup>2</sup>1989.
- Dahlhaus, Carl:** Aporien der **Programm**musik. Thesen über Programmmusik. In: Klassische und romantische Musikästhetik. Hg. von Carl Dahlhaus. Laaber 1988, S. 365–413.
- Dahlhaus, Carl:** Die **Idee der absoluten Musik**. München, Kassel 1978.
- Dahlhaus, Carl:** **Liszts** Idee des Symphonischen. In: Liszt-Studien 2. Kongreßbericht Eisenstadt 1978. Hg. von Serge Gut. München, Salzburg 1981, S. 36–42.
- Dahlhaus, Carl: Metaphysik der Instrumentalmusik. In: Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden 1980, S. 73–79. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft; 6)
- Dahlhaus, Carl:** Romantische **Musikästhetik** und Wiener Klassik. In: Archiv für Musikwissenschaft 29 (1972), H. 3, S. 167–181. – Wiederabdr. in: Klassische und romantische Musikästhetik. Hg. von Carl Dahlhaus. Laaber 1988, S. 86–98.
- Dahlhaus, Carl: Der symphonische Stil. In: Ludwig van Beethoven und seine Zeit. Hg. von Carl Dahlhaus. Laaber 1987, S. 100–125. (Große Komponisten und ihre Zeit)
- Dietel, Gerhard:** Musikgeschichte in Daten. Kassel 1994.
- Egert, Paul:** Die Klaviersonate im Zeitalter der Romantik, 2 Bde. Berlin-Karlshorst 1934.
- Eggebrecht, Hans Heinrich:** **Das Ausdrucks-Prinzip** im musikalischen Sturm und Drang. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), S. 323–349.
- Eggebrecht, Hans Heinrich:** **Beethoven** und der Begriff der Klassik. In: Sitzungsberichte der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien 1971, S. 43–60. (Philosophisch-historische Klasse; 271)
- Finscher, Ludwig: Galanter und gelehrter Stil: Der kompositionsgeschichtliche Wandel im 18. Jahrhundert. In: Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert: III. Musik wird zur Tonkunst, 15. Kollegstunde, 6. Studienbegleitbrief. Hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim und Basel, Mainz 1988, S. 118–196.]
- Finscher, Ludwig:** Mannheimer Orchester- und Kammermusik. In: Die **Mannheimer Hofkapelle** im Zeitalter Carl Theodors. Hg. von Ludwig Finscher. Mannheim 1992, S. 141–176.

- Finscher**, Ludwig: Artikel „**Streichquartett**“. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Bd. 12. Hg. von Friedrich Blume. Kassel u. a. 1965, Sp. 1559–1601.
- Finscher**, Ludwig: Über den Kunstwerkbegriff bei **Adorno**. In: Adorno und die Musik. Hg. von Otto Kolleritsch. Graz 1979, S. 64–70. (Studien zur Wertungsforschung; 12)
- Floros**, Constantin: Musik als Botschaft. Wiesbaden 1989.
- Friedland, Martin: Zeitstil und Persönlichkeitsstil in den Variationenwerken der musikalischen Romantik. Leipzig 1930.
- Georgii**, Walter: **Klaviermusik**. Zürich, Freiburg <sup>2</sup>1950, S. 272 f.
- Hinton, Stephen: Analyse statt Ästhetik. In: Funkkolleg Musikgeschichte. Europäische Musik vom 12.–20. Jahrhundert: V. Musikverstehen und Neue Musik, 24. Kollegstunde, 10. Studienbegleitbrief. Hg. vom Deutschen Institut für Fernstudien an der Universität Tübingen, Weinheim und Basel, Mainz 1988, S. 58–89.
- Istel**, Edgar: Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Leipzig 1909/11. (Aus Natur und Geisteswelt; 239). – <sup>2</sup>1921.
- Korff, Hermann A.: Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte, Teil 4: Hochromantik. Leipzig <sup>6</sup>1964.
- Krieger**, Georg: Windharfe und Musik. In: Äolsharfen. Der Wind als Musikant. Hg. von Mins Minssen u. a. Frankfurt/Main 1997, S. 59–87. (Das Musikinstrument; 64)
- Krones, Hartmut: „denn jedes gute Tonstück ist ein Gedicht“: „rhetorische Musikanalyse“ von Johann Mattheson bis Friedrich August Kanne. In: Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung München 1993. Hg. von Gerold W. Gruber. Laaber 1996, S. 45–61. (Schriften zur musikalischen Hermeneutik; 5)
- Krones, Hartmut: Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips. In: Musiktheorie 3 (1988), H. 2, S. 117–140.
- Lichtenhahn**, Ernst: „Lebendigtote Dinger“. Zur romantischen Auffassung von Musikinstrument und Klangwirklichkeit. In: Festschrift Hans Conradin zum 70. Geburtstag. Hg. von Volker Kalisch u. a. Bern, Stuttgart 1983, S. 71–81. (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Reihe 2; 33)
- Lubkoll**, Christine: Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800. Freiburg i. Br. 1995. (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae; 32)
- Mersmann**, Hans: Die Kammermusik, Bd. 3: Deutsche Romantik. (Führer durch den Konzertsaal, begonnen von Hermann Kretzschmar.) Leipzig 1930, S. 11–13.
- Miller**, Norbert: **Stilreinheit** versus Stilvermischung. Anmerkung zu einer Brahms-Rezension von Hermann Goetz. In: Musica 34 (1980), S. 457–462.
- Minssen**, Mins: Die Windharfe als Stimme der Natur zwischen romantischer Tradition und technischer Vision. In: **Äolsharfen**. Der Wind als Musikant. Hg. von Mins Minssen u. a. Frankfurt/Main 1997, S. 19–55. (Das Musikinstrument; 64)

## Bibliographie

- Minssen**, Mins: Windharfen, Äolsharfen, Wetterharfen, Geisterharfen. Der Wind als Saitenspieler [**Vorversion** von obigem Beitrag]. In: Scheidewege. Jahresschrift für skeptisches Denken 25 (1995/96), S. 257–278.
- Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), Sachteil** in 9 Bänden. Hg. von Ludwig Finscher. 2., neubearbeitete Auflage, Kassel und Stuttgart 1994-1998.
- Newman**, William S.: The Sonata since Beethoven. Chapel Hill 1969, <sup>2</sup>1972.
- Ottenberg, Hans-Günter: Die Entwicklung des theoretisch-ästhetischen Denkens innerhalb der Berliner Musikkultur von den Anfängen der Aufklärung bis Reichardt. Leipzig 1978, insbes. S. 85 ff. (Beiträge zur musikwissenschaftlichen Forschung in der DDR; 10)
- Reinert**, Claus: Das Unheimliche und die Detektivliteratur. Entwurf einer poetologischen Theorie über Entstehung, Entfaltung und Problematik der Detektivliteratur. Bonn 1973. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft; 139)
- Ringer**, Alexander L.: The **Chasse** as a Musical Topic of the 18th Century. In: Journal of the American Musicological Society 6 (1953), S. 148–159.
- Ritzel, Fred: Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts. Wiesbaden <sup>2</sup>1969. (Neue musikgeschichtliche Forschungen; 1)
- de Ruiter**, Jacob: Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850. Wiesbaden/Stuttgart 1989. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft; 29) – Zugl.: Diss. Berlin 1987.
- Rummenhüller**, Peter: Romantik in der Musik. Analysen, Portraits, Reflexionen. Kassel 1989.
- Schmalzriedt**, Siegfried: Charakter und Drama. Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen. In: Archiv für Musikwissenschaft 42, H. 1 (1985), S. 37–66.
- Schmidt**, Jochen: Die Geschichte des **Genie-Gedankens** in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Darmstadt 1985, bes. Bd. 2, S. 1–39 [E. T. A. Hoffmann: Glanz und Elend der romantisch-genialen Imagination].
- Schmidt**, Marlene: Zur Theorie des musikalischen **Charakters**. München, Salzburg 1981. (Beiträge zur Musikforschung; 9) – Zugl.: Diss. Heidelberg 1979.
- Schönhaar**, Rainer F.: Novelle und Kriminalschemata. Ein Strukturmodell deutscher Erzählkunst um 1800. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1969.
- Tadday**, Ulrich: **Das schöne Unendliche**. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikanschauung. Stuttgart, Weimar 1999.
- Veit**, Joachim: Zur Entstehung des klassischen und romantischen Orchesters in Mannheim. In: Die **Mannheimer Hofkapelle** im Zeitalter Carl Theodors. Hg. von Ludwig Finscher. Mannheim 1992, S. 177–195.
- Wagner**, Renate: Die Harfe. Entwicklung kompositorischer Möglichkeiten im Spannungsfeld zwischen Symbolgehalt und bautechnischer Gegebenheit 1760–1820. Diss. Bonn 1987.

- Waldvogel**, Nicolas Henri: The Eighteenth-Century Aesthetics of the Sublime and the Valuation of the Symphony. Diss. New Haven, Yale Univ. 1992. [DAI 54 (1993/94), S. 24 – A 1992d]
- Weiß**, Günther: Die Harfe als Symbol in der deutschen Literatur. In: Vereinigung Deutscher Harfenisten. Mitteilungsblatt Nr. 37 (Köln 1982), S. 12–18.
- Wiora, Walter: Die Musik im Weltbild der deutschen Romantik. In: Beiträge zur Geschichte der Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Hg. von Walter Salmen. Regensburg 1965, S. 11–50. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts; 1)
- Zingel**, Hans Joachim: Die **Einführung** der Harfe in das romantische Orchester. In: Die Musikforschung 2 (1949), S. 192–204.
- Zingel**, Hans Joachim: Die **Entwicklung** des Harfenspiels von den Anfängen bis zur Gegenwart. Neue Harfenlehre, Bd. 4. Leipzig o. J.
- Zingel**, Hans Joachim: Die Harfe als **Konzertinstrument**. In: Musica 3 (1949), S. 313–315.
- Zingel**, Hans Joachim: Harfenmusik im **19. Jahrhundert**. Versuch einer historischen Darstellung. Wilhelmshaven 1976, S. 9–29, insbes. S. 22/24: Die Harfenmusik um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. (Veröffentlichungen zur Musikforschung; 2)
- Zingel**, Hans Joachim: Die Harfe als **Symbol** und allegorisches Attribut. In: Die Musikforschung 10 (1957), S. 39–48.
- Zingel**, Hans Joachim: Studien zur **Geschichte** des Harfenspiels in klassischer und romantischer Zeit. In: Archiv für Musikforschung 2 (1937), S. 455–465.
- Zingel**, Hans Joachim: **Wandlungen** im Klang- und Spielideal der Harfe. Zur Geschichte des Instruments im 19. Jahrhundert. In: Festschrift Max Schneider zum 60. Geburtstag. Hg. von Hans Joachim Zingel. Halle 1935, S. 147–153.
- Zingel**, Hans Joachim: Artikel „Harfe“ (Rubrik: „Zither“, Unterabschnitt: „Aeolsharfen“). In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart (**MGG**), Bd. 5. Hg. von Friedrich Blume. Kassel u. a. 1956, Sp. 1357 f.

# Index

- Adorno, Theodor Wiesengrund, 37, 107, **295–328**, 341, 350, 370
- Albrechtsberger, Johann Georg, 43, 139, 169, 219, 223
- André, Johann, 66, 135
- Bach, Carl Philipp Emanuel, 5, 31, 46, 47, 52, 157, **251–252**, 275, 362, 387
- Bach, Johann Christian, 47, 52
- Bach, Johann Christoph Friedrich, 52
- Bach, Johann Sebastian, xviii, 52, 114, 121, 217, 249, 250, 310, 341, 348
- Beethoven, Ludwig van, xvii, xviii, xx, xxii–xxv, 3–7, 9, 10, 12, 13, 15, 18–21, 27, 29, 35, **34–40**, 40, 43–46, 53, 58–60, 63–65, 69, 71, 72, 74, 75, 85–99, 114, 119–121, 134–136, **136–137**, 140, 142, 145–149, 151, 153, 154, 156, 157, 164, 165, 169, 172, 176, 191, 192, 199, 200, 213, 221, 223, 224, 227, 232, 233, 236, 239, 243, 245–247, 250–252, 255, 257–259, **259–267**, 268–276, 278–280, 282, 286–288, 295, 300, 301, 306, 308, 310–312, 319–321, 325, 326, 335, 338–340, 348, 349, 354, 356, 361, 364–366, 370, 375–377, 381, 382, 385–389, 391
- Boccaccio, Giovanni, 365
- Boccherini, Luigi, 132–134, 162, 389
- Boieldieu, François Adrien, 87, 135, 256
- Brahms, Johannes, xxii, 182, 347, 381
- Braun, Carl Anton Philipp, 35
- Breitkopf & Härtel (Johann Gottlob Immanuel Breitkopf / Gottfried Christoph Härtel), 44, 89, 146, 151, 197, 200, 231, 269, 340
- Brentano, Clemens, 193, 285
- Bruckner, Anton, 381
- Burney, Charles, 51
- Buxtehude, Dietrich, 251
- Caigniez, Louis Charles, 47, 165, 166
- Calderón de la Barca, Don Pedro, xxiv
- Callot, Jacques, 276, 277, 279, 326
- Cannabich, Johann Christian, 47, 51, 52
- Chamisso, Adalbert, 366
- Cherubini, Luigi, 4, 60, 65, 85, 87, 89, 95, 134, 135, 381
- Chopin, Frédéric, 134, 147, 150, 154, 169, 231, 246
- Clementi, Muzio, 134, 146, 149, 174, 175, 199, 251
- Contessa, Carl Wilhelm Salice-, 366, 368
- Cotta, Johann Georg Freiherr von Cottendorf, 285
- Cramer, Johann Baptist, 134, 135, 159, 198, 231, 251, 255
- Czerny, Carl, 12, 44
- Dalberg, Johann Friedrich Hugo Freiherr von, xxiii, 145, 167, 181–184, 187, **187–193**, 280, 286, 289, 390, 391
- Danzi, Franz, 82, 83
- Dittersdorf, Carl Ditters von, 86, 303, 376
- Doerffer, Johanna Sophie Henriette, xxvi
- Doerffer, Otto Wilhelm, xxv
- Durante, Francesco, 305, 308
- Dussek, Johann Ladislaus, 119, 134, 135, 146, 147, 174, 199, 255–256, 258, 389
- Eberl, Anton, 252–253
- Eco, Umberto, 341, 352, 353
- Eichendorff, Joseph Freiherr von, 335
- Elsner, Joseph, 4, 382
- Fasch, Carl Friedrich, 52
- Fesca, Friedrich Ernst, 142, 287
- Filtz, Anton, 47, 51, 52
- Fouqué, Friedrich Baron de la Motte, 53, 366

- Fränzl, Ignaz, 51
- Gaensbacher, Johann, 257
- Gellert, Christian Fürchtegott, 184
- Gerber, Ernst Ludwig, 255, 286
- Gladau, Otto Christian, xxvi
- Gluck, Christoph Willibald, xvii, xviii, 4, 43, 53, 60, 93, 287, 301, 305, 377, 381
- Goethe, Johann Wolfgang von, 93, 131, 164, 169, 272, 331, 335, 365
- Goetz, Hermann, 329
- Gossec, François-Joseph, 52, 85
- Gozzi, Carlo, 277, 386
- Graun, Carl Heinrich, 308
- Graun, Johann Gottlieb, 52
- Grillparzer, Franz, 118, 193, 295
- Grimm, Jacob, 190
- Gyrowetz, Adalbert Mathias, 40, 135, 199, 200, 251, **253–255**
- Händel, Georg Friedrich, 30, 52, 157, 175, 197, 287
- Hanslick, Eduard, 295, 304, 308
- Hasse, Johann Adolf, 308
- Haydn, Joseph, xvii, 3, 4, 9, 13, 20, 29, 30, **30–34**, 35, 36, 40–42, 44, 46–48, 65, 66, 73, 79, 83–86, 88, 90, 92, 94, 96, 97, 99, 127, 131, 134, 135, 148, 151, 169, 181, 197, 199, 200, 216, 229, 236, 238, 239, 251, 258–260, 262, 269, 275, 278, 302, 303, 305, 314, 320, 370, 376, 386, 388
- Hebel, Johann Peter, 295
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, xx, xxiv, 6, 131, 161, **295–324**, 391
- Heine, Heinrich, 190, 295, 327, 335
- Heinse, Wilhelm, 193, 283
- Henselt, Adolph, 247
- Herder, Johann Gottfried von, 299, 356
- Hiller, Johann Adam, 118
- Himmel, Friedrich Heinrich, 145–147
- Hindemith, Paul, 367
- Hippel, Theodor Gottlieb von, xv, 118, 283, 381
- Hitzig, Julius Eduard, 3, 4, 34, 117, 197, 198, 366, 382
- Hoffmann, Johann Ludwig, xix
- Hofmeister, Friedrich, 40, 251
- Holbein, Franz Ignaz, Edler von Holbeinsberg, 49, 163, 197
- Holzbauer, Ignaz, 47
- Hüllmandel, Nikolaus Joseph, 134
- Hummel, Johann Nepomuk, xxiii, 139, 167, **169–173**, 198, 221, **223–229**, 389, 390
- Itzig, Elias, *siehe* Hitzig, Julius Eduard
- Jean Paul (Friedrich Richter), 8, 10, 193, 282, 289, 295, 310, 312, 326, 331, 332, 335, 337, 362, 365, 370
- Jomelli, Niccolò, 51, 308
- Kühnel, Ambrosius, 4, 117, 118, 120, 156, 157
- Kant, Immanuel, xxiv, 309, 315, 317, 370, 391
- Kleist, Heinrich von, 305, 365, 370
- Klopstock, Friedrich Gottlieb, 188, 286, 302
- Koch, Heinrich Christoph, 11–12, 31, 33, 34, 52, 89, 276–278
- Körner, Christian Gottfried, 11, 29, 35
- Körner, Karl Theodor, 153, 164
- Kotzebue, August von, 165
- Koželuch, Leopold Anton, 199, 251
- Kreutzer, Conradin, 135
- Kreutzer, Rodolphe, 87, 134, 135
- Krieger, Johann Philipp, 251
- Krommer, Franz, 251
- Kunz, Carl Friedrich, xv, 14, 319
- Lavater, Johann Kaspar, 184
- Lebrun, Ludwig August, 48
- Leo, Leonardo, 308
- Lessing, Gotthold Ephraim, 53, 370
- Lichtenberg, Georg Christoph, xxiii, 181–184, 390
- Liszt, Franz, xxii, 8, 13, 19, 23, 43, 95, 102, 150, 169, 174, 247
- Louis Ferdinand, Prinz von Preußen, xxiii, 143, **145–154**, 174, **231–248**, 261, 263, 333, 389
- Mahler, Gustav, 77, 348, 381
- Mann, Thomas, 298, 354, 370

## Index

- Marpurg, Friedrich Wilhelm, 202, 219  
Marx, Adolph Bernhard, 12, 145  
Mattheson, Johann, 53, 82, 105, 118, 131, 132, 346, 362  
Méhul, Etienne-Nicolas, xxii, 45, 52, 60, **85–99**, 134, 165, 275, 388  
Mendelssohn, Moses, 10, 11, 101  
Mendelssohn-Bartholdy, Felix, 74, 87, 89–93, 198  
Monn, Matthias, 47, 52, 275  
Mörike, Eduard, 182  
Moritz, Karl Philipp, 105, 193, 362  
Mozart, Franz Xaver, xxiii, **138–140**, 389  
Mozart, Leopold, 166  
Mozart, Wolfgang Amadeus, xvii, xviii, 3–7, 9, 13–15, 21, 29, **29–30**, 30, 35, 36, 40–42, 46, 52, 53, 65, 66, 71, 84, 85, 88, 90, 91, 93, 99, 124, 131, 132, 134, 137, 139, 141, 142, 148–151, 153, 160, 169, 178, 181, 197, 199, 208, 215, 217, 219, 223, 227–229, 250, 251, 256–258, 262, 266, 268, 269, 287, 301, 305, 314, 320, 321, 341, 356, 370, 376, 382, 386–389, 391  
Müller, Wilhelm, 327  
  
Naegeli, Hans Georg, xviii, 30, 64, 69, 75, 118, 142, 198, 200  
Neefe, Christian Gottlob, 268  
Novalis, (Friedrich Leopold Freiherr vom Har-  
denberg), 8, 104, 105, 192, 300, 322, 325, 326, 331, 332, 335, 370  
  
Offenbach, Jacques, 161, 367  
Onslow, Georges, 133–135, 198, 251, 258, 389  
  
Paërs, Ferdinando, 49  
Palestrina, Giovanni Pierluigi da, 302, 305, 308  
Päsler, Emanuel Gottfried, 135  
Paul, Jean, *siehe* Jean Paul  
Pergolesi, Giovanni Battista, 302, 305  
Pleyel, Ignaz Joseph, 135, 136, 159, 199, 251, 389  
Podbielski, Christian Wilhelm, xxvi, 5, 280  
  
Quaisin, Adrien, 47, 165  
Quantz, Johann Joachim, 53  
  
Rameau, Jean-Philippe, 53, 93  
Reicha, Anton, 134, 174, 199, 258  
Reichardt, Johann Friedrich, xxvi, 5, 31, 46, 53, 135, 145, 153, 193, 281, 302, 308, 387, 391  
Richter, Carl Gottlieb, xxv, 5, 280  
Richter, Franz Xaver, 47, 52, 362  
Ries, Ferdinand, **43–46**, 119, 136, 174, 251, **256–257**, 268, 387, 389  
Ritter, Peter, 83  
Rochlitz, Friedrich, xviii, 64, 274, 339, 348  
Rode, Jacques Pierre Joseph, 87  
Romberg, Andreas Jacob, **40–42**, 387  
Romberg, Bernhard Heinrich, **42–43**, 43, 135, 387  
Rosenmüller, Johann, 251  
Rosetti, Francesco Antonio, *siehe* Rösler, Franz Anton  
Rösler, Franz Anton, 93, 136, 389  
Rossini, Gioacchino, 59, 93, 287, 300–302, 305, 322  
Rousseau, Jean-Jacques, 53  
  
Süßmayr, Franz Xaver, 30  
Sacchini, Antonio, 299, 307, 338  
Salieri, Antonio, 139, 169, 223  
Scheibe, Johann Adolf, 53, 131  
Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, 192, 299, 303, 309, 326, 349, 391  
Schiller, Friedrich, 11, 104, 297–300, 302, 303, 315, 316, 330, 370  
Schlegel, August Wilhelm, 145, 190, 312  
Schlegel, Friedrich, 8, 104, 145, 192, 193, 272, 283, 299, 314, 319, 331, 332, 381  
Schopenhauer, Arthur, xx, xxiv, 192, 289–291, **295–322**, 391  
Schubart, Christian, 131  
Schubert, Franz, xxii, 6, 7, 40–42, 92, 93, 133, 147, 150, 154, 185, 224, 231, 234, 245–247, 250, 301, 327, 335  
Schubert, Gotthilf Heinrich von, 277, 326  
Schulz, Johann Abraham Peter, 11, 33, 35, 36, 52, 131

- Schumann, Robert, xix, xxii, xxiv, 6–8, 40, 84, 86, **87–89**, 92, 131, 141, 147, 193, 199, 213, 217, 245, 247, 275, 281, **281–284**, 295, 309, 310, 329, 347, 388, 389, 391
- Seconda, Joseph, 333
- Seyfried, Joseph Ritter von, 166
- Shakespeare, William, 12, 370, 386
- Soden, Julius Reichsgraf von, 165
- Spazier, Karl, 145
- Spohr, Louis, xviii, xxiii, 36, 63, 99, 119, 135, 142, 145, 158, 159, 167, 173–179, 221, 229–230, 246, 386, 390
- Spontini, Gasparo, xviii, xxvi, 165, 166, 300
- Stamitz, Johann, 27, 47, 48, 51, 52, 83, 249, 275, 362
- Steibelt, Daniel, 119, 135, 159, 199, 230, 251
- Sterkel, Johann Franz Xaver, 251, 257, 268
- Straßburg, Gottfried von, 190, 191
- Sulzer, Johann Georg, 11, 12, 31–33, 35, 52
- Telemann, Georg Philipp, 52, 138, 251
- Thibaut, Anton Friedrich Justus, 287, 299, 301, 307, 308
- Tieck, Ludwig, xix, 7, 8, 145, 153, 164, 190, 192, 193, 283, 285, 289, 295, 302, 310, 326, 331, 332, 349, 365
- Toeschi, Carl Joseph, 47, 51, 52
- Truhn, Hieronymus, 4, 198, 382
- Vanhal, Johann Baptist, 135, 159, 251
- Vogler, Abbé Georg Joseph, 47, 49, 61, 65, 67, 68, 78, 82, 83, 121, 139, 143, 175, 388
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich, xx, 7, 30, 145, 153, 181, 192, 193, 283, 289, 295, 302, 310, 312, 317, 325, 365
- Wagenseil, Georg Christoph, 47, 52, 275
- Wagner, Richard, xxii, 7, 43, 112, 291, 301, 327, 335, 348, 367, 370, 381, 382
- Weber, Carl Maria von, xix, xxii, xxiv, 12, 43, 47, 55, 58–61, **63–84**, 87, 89, 93, 96, 97, 99, 120, 139–143, 150, 153, 164, 165, 170, 193, 199, 205, 208, 214, 215, 246, 247, 281, 284–289, 301, 303, 305, 329, 335, 372, 381, 382, 387–389, 391
- Weber, Max Maria von, 64
- Weigl, Joseph, 49, 381
- Werner, Friedrich Ludwig Zacharias, 4, 198
- Wieland, Christoph Martin, 335
- Wilms, Jan Willem, 35
- Winter, Peter von, 43, 49, 82, 83, 285, 387
- Witt, Friedrich, 35, 36
- Wölfl, Joseph, 119, 135, 159, 199, 230, 258
- Wranitzky, Paul, 252
- Zelter, Carl Friedrich, 145