

Ulrich Konrad

# Musikgeschichte und Philologie

Ausgewählte Schriften 1997–2015

K&N

Ulrich Konrad

Musikgeschichte und Philologie  
Ausgewählte Schriften 1997–2015

# WÜRZBURGER BEITRÄGE ZUR MUSIKFORSCHUNG

Im Auftrag des Instituts für Musikforschung Würzburg  
herausgegeben von Ulrich Konrad

Editionskollegium:

Andreas Haug

Juniper Hill

Bernhard Janz

Ulrich Konrad

Fabian Moss

Eva Verena Schmid

Elena Ungeheuer

Band 9

Ulrich Konrad

# Musikgeschichte und Philologie

Ausgewählte Schriften 1997–2015

herausgegeben von  
Andreas Haug und Oliver Wiener  
unter Mitarbeit von Holger Slowik

Königshausen & Neumann

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg 2024

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Umschlag: skh-softics / coverart

Satz: Tim Eipert, Holger Slowik und Lucia Swientek

Notensatz: Holger Slowik und Oliver Wiener

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in the EU

ISBN 978-3-8260-8399-0

eISBN 978-3-8260-8400-3

[www.koenigshausen-neumann.de](http://www.koenigshausen-neumann.de)

[www.ebook.de](http://www.ebook.de)

[www.buchhandel.de](http://www.buchhandel.de)

[www.buchkatalog.de](http://www.buchkatalog.de)

# Inhalt

Editorische Notiz .....	VIII
„Ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte“ Überlegungen zum Spätwerk Joseph Haydns .....	1
Prolegomena zu den Schriften Franz Joseph Fröhlichs .....	27
Gattungsüberschreitung und Medienkombination Ludwig van Beethovens <i>Chorfantasie</i> op. 80 (1808) .....	47
Zwischen Zelter und Palestrina, Beethoven und Bellini Anpassung und Eigenständigkeit im Schaffen des Komponisten Otto Nicolai (1810–1849) .....	67
<i>König Oedipus</i> Franz Lachners Münchner Bühnenmusik (1852) zur Tragödie des Sophokles .....	93
„Musik der Lebenden Bilder“ Max Bruchs <i>Das Lied von der Glocke</i> op. 45 .....	127
„eine der besten deutschen Opern“ Hans Pfitzner und die <i>Loreley</i> von Max Bruch .....	153
Noch einmal: Musikalisches Biedermeier? .....	165
Deutschsprachige Komponistenschriften des 19. Jahrhunderts .....	177
Rezeption klassischer VokalGattungen im frühen 20. Jahrhundert .....	191
Cosmogonie nègre Afrikanische Welterschöpfungsmythen in Fernand Légers und Darius Milhauds Ballett <i>La création du monde</i> (1923) .....	209
„An American in Paris“ – „A Frenchman in New York“ Begegnungen von Alter und Neuer Welt in der Musik von George Gershwin und Darius Milhaud .....	229
Die <i>Symphonie liturgique</i> von Arthur Honegger und die Tradition der Symphonie um 1945 .....	247

Benjamin Britten, <i>Cantata Academica. Carmen Basiliense</i> op. 62 Eine Festmusik zur Fünfhundertjahrfeier der Universität Basel	269
Johann Sebastian Bach im Wien der Schubert-Zeit	311
„So ein Bachsches Meer von Tönen läßt sich doch wohl nicht mit andern vergleichen?“ Johannes Brahms und Johann Sebastian Bach	339
Anton Bruckner und Johann Sebastian Bach	361
„tout est dans Bach“ Johann Sebastian Bach in Musikanschauung und Werk Arthur Honeggers	379
1833. Richard Wagner wird Opernkomponist	399
Richard Wagner: <i>Tristan und Isolde</i> Kommentar zum Faksimile des Autographs	423
Richard Wagner: <i>Parsifal</i> Kommentar zum Faksimile des Autographs	453
Münchener G'schichten Von <i>Isolde, Parsifal</i> und dem Messelesen	477
Franz Liszt, Richard Wagner und die Symphonische Dichtung	487
Zusammenfassung des Lebens und der Kunst Das <i>Siegfried-Idyll</i> von Richard Wagner	497
Richard Strauss im europäischen Kontext	523
„All Wärme quillt vom Weibe, All Licht von Liebe stammt“ Mythos und Gegenwart in der <i>Feuersnot</i> von Richard Strauss	537
Schweigen und Tanzen Die Tragödie <i>Elektra</i> von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss	559
<i>Der Bürger als Edelmann</i> und <i>Ariadne auf Naxos</i> von Hugo von Hofmannsthal und Richard Strauss Editionsprobleme bei einer „sehr ernsthaften Spielerei“	577
Anspielen, Erinnern, Verstehen Dimensionen musikalischen Zitierens in Richard Strauss' <i>Intermezzo</i> (1924) und Alban Bergs <i>Wozzeck</i> (1925)	589

Die <i>Deutsche Motette</i> op. 62 von Richard Strauss	
Entstehung, Form, Gehalt	639
Passacaglia und Symphonische Dichtung	
Der <i>Panathenäenzug</i> op. 74 von Richard Strauss	663
Alte Musik, musikalische Praxis und Musikwissenschaft	
Gedanken zur Historizität der Historischen Aufführungspraxis	687
Komponisten und ihr Gedächtnis	
Spuren in Biographien und Werkstattzeugnissen	697
Der Musiker und seine Reisen	723
Komponistenwitwen	
Im Allgemeinen und im Besonderen: Constanze Mozart	747
Kirchenmusik und Geistliche Musik als Idee und Wirklichkeit	767
Apocalypsis cum figuris musices	
Musikalische Annäherungen an die Offenbarung des Johannes	795
„...aus dem Notenpapier die Zeitperiode erkannt.“	
Die Papier- und Wasserzeichenforschung in ihrer Bedeutung für die Musikwissenschaft	825
Skizzen, Entwürfe und Fragmente in Komponisten-Werkverzeichnissen	
Grundsätzliches zu ihrer Plazierung und Bewertung	849
<b>Anhang</b>	
Abkürzungsverzeichnis	860
Schriftenverzeichnis Ulrich Konrad	861
Register der Personen und Werke	887

## Editorische Notiz

Dieser Band präsentiert eine Auswahl an musikhistorischen Studien von Ulrich Konrad aus den Jahren 1997 bis 2015. Der Musikforscher ist der internationalen Fachwelt vor allem als Kenner des Werks und der Schaffensweise Wolfgang Amadé Mozarts bekannt geworden. Dass die vorliegende Auswahl einschlägige Arbeiten zu Mozart bewusst ausklammert, ist der Wahrnehmung geschuldet, dass das thematische und methodische Spektrum Ulrich Konrads nicht in ein leuchtendes Feld von Spezialisierung hier und andere Felder dort, die in dessen Schatten lägen, auseinanderfällt. Die vorliegende Auswahl aus seinen Schriften lässt die Kontinuität dieses forscherschen Spektrums erkennen, die von der Ergründung von kulturellen und materiellen Produktionsbedingungen und von Medien künstlerischer Produktion und Selbstreflexion, über die Erhellung kultur- und institutionsgeschichtlicher Voraussetzungen und Kontexte, die Rekonstruktion von Rezeptionsprozessen, die Kritik an Kanon- und Legendenbildungen bis hin zur Transformation musikphilologischer Arbeit unter den Herausforderungen und Möglichkeiten des Digitalen reicht.

In dieser Hinsicht bietet der Band nicht nur eine Retrospektive, an der sich die Wirkungsgeschichte Ulrich Konrads am Institut für Musikforschung der Julius-Maximilians-Universität Würzburg nachvollziehen ließe; er lässt zugleich auch Prospektionen erkennen, am prägnantesten in der Analyse der Funktion von „Komponistenschriften“ (2009), die zwei erfolgreich beantragte Langfristvorhaben antizipieren: zum einen das 2013 begonnene Projekt *Richard Wagner Schriften (RWS)*, das als Vorhaben der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, in das Akademienprogramm der Union der Deutschen Akademien der Wissenschaften aufgenommen wurde; zum anderen das 2023 in demselben Programm bewilligte Vorhaben *Robert Schumanns Poetische Welt (RSPW). Drama – Oratorium – Vokalsymphonik – Literarisches Werk. Historisch-kritische Hybrid-Ausgabe*, das gemeinsam von der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig und der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz getragen und in Leipzig, Würzburg (Institut für Musikforschung) und Frankfurt am Main (Freies Deutsches Hochstift) bearbeitet wird.

Wo in hier vorgelegten Schriften solche später verwirklichten Konzeptionen entwickelt werden, hat dies punktuell eine Ergänzung in den Anmerkungen erfordert. Ansonsten folgt der Abdruck dem Text der Erstveröffentlichung, oder, bei mehrfach publizierten Texten, der Version der jüngsten Publikation. Zitierweisen, Abkürzungen und der Anmerkungsapparat wurden vereinheitlicht, die Orthographie der aktuellen Rechtschreibung angepasst. Ein Verzeichnis der Bücher, Herausgeber-schaften, musikalischen Editionen sowie der Aufsätze und Beiträge zu Lexika und Enzyklopädiën gibt Auskunft über das gesamte publizistische Schaffen Ulrich Konrads von 1983 bis 2023. Die im vorliegenden Band abgedruckten Schriften sind mit

einem Asteriskus gekennzeichnet. Der Band wird von einem Register der Namen und Werke erschlossen.

Der Kommentar zum Faksimile von Richard Wagners *Parsifal* (2020) fällt aus der zeitlichen Grenze, die der Titel des Bandes angibt. Es erschien sinnvoll, diese Studie als Parallele und Ergänzung zum *Tristan*-Kommentar bereitzustellen.

Holger Slowik sei an dieser Stelle für sein gewissenhaftes Lektorat, das Erstellen des Registers und die Herstellung der Druckvorlage gedankt.

Die Herausgeber



# „Ihm schwebten öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte“

## Überlegungen zum Spätwerk Joseph Haydns

### I

Ob es sich beim Begriff des „Spätwerks“ um ein nützliches Ordnungskriterium historischer Deskription, um ein kunstreligiöses Mythologem oder um eine Hülse handelt, in die Geschichtsschreiber weniger Fakten als vielmehr eigene historiographische Interpretamente einfüllen, diese Frage ist nur eine von vielen, die sich bereits nach kurzem Nachdenken über eine Sache einstellen, die auf beinahe fatale Weise selbstverständlich scheint und doch alles andere als dieses ist. Handelt es sich bei „Spätwerk“ überhaupt um einen Begriff, um einen die Gesamtheit wesentlicher Merkmale in einer gedanklichen Einheit fassenden Terminus, der zugleich den geistig-abstrakten Gehalt des Phänomens fixiert? Oder gehört das Wort zur wissenschaftlichen Umgangssprache als ein Bestandteil, bei dem stillschweigendes Einverständnis über die Bedeutung vorausgesetzt wird, vielleicht im heimlichen Bewusstsein, dass eine Präzisierung hin zum Status eines Begriffs das Reden und Schreiben über ein begeistert Gedachtes rasch in die Zweifel und Mühen des objektiv zu Erweisenden führen könnte? Auch ohne etymologische Tiefenbohrung lässt sich leicht feststellen, dass bereits das bloße Wort offensichtlich ein recht junger Neologismus ist – im weiten Buchstabenmeer des *Deutschen Wörterbuchs* der Gebrüder Grimm kommt es noch anfangs des 20. Jahrhunderts nicht vor. Die bedeutenden neueren geistesgeschichtlichen Begriffslexika übergehen das Lemma ebenso wie die fachgebundenen Nachschlagewerke, beispielsweise *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Gleichwohl mäandert die Reflexion über „Spätwerk“ besonders in der kunst-, literatur- und musikgeschichtlichen Literatur und gipfelt sich nicht selten in rhetorischen Höchstleistungen auf. Das mit Beispielen zu belegen, ist entbehrlich, weil es nicht um Persiflage geht, sondern die Ernsthaftigkeit im Umgang mit Erscheinungen der Kunst auf dem Prüfstand steht. Wie aber ist es um diese Ernsthaftigkeit bestellt, wenn selbst im seriösen Schrifttum bedenkenlos die Wörter Spätwerk, Alterswerk, Spätwerke und Alterswerke sowie Spätstil und Altersstil als Synonyma verwendet werden? Welche Erkenntnisse sind zu erwarten, wenn das „Spätwerk“ sehr häufig unterschiedslos einen historischen und einen ästhetischen

Sachverhalt bezeichnet und damit hoch in der Gefahr steht, keinem historiographischen, sondern einem ideologischen Ziel zu dienen?

Wie es scheint, ist die Stilisierung des kompositorischen „Spätwerks“ – nur auf dieses haben sich unsere Darlegungen im gegebenen Rahmen zu richten –, dessen Stilisierung also zu herausragenden Emanationen musikalischen Geistes, ein Produkt, wenn nicht allein, so doch ganz wesentlich, der deutschen Bach- und Beethoven-Publizistik.<sup>1</sup> In deren Hintergrund wirken vielfältige und verschiedenartige Einflüsse, von denen nur ganz wenige schlagwortartig und vergrößernd in Erinnerung gerufen seien, etwa die philosophischen Systeme des Idealismus, die Genieästhetik, das Weltmodell der Romantik, die Kunstreligion, der Organismusgedanke oder die Nationalidee. Sie alle prägen, unterschiedlich stark, die Bildentwürfe mit, die von den Lebensläufen und Œuvres Bachs und Beethovens (dann auch anderer Komponisten) entstehen. Im Zuge einer langen, weit ins 20. Jahrhundert hinein reichenden und hier kulminierenden Entwicklung der Komponistenbiographie und Werkanalyse bildet sich ein Reservoir an Kriterien heraus, das es ermöglicht, die Krönung eines emphatisch verstandenen schöpferischen Lebens im „Spätwerk“ zu konturieren.<sup>2</sup> Das zugrundeliegende Modell ist teleologisch und apotheotisch ausgerichtet: Das Schaffen des genialen Komponisten führt vom Beginn im Frühwerk, das die Keime der meisterlichen Begabung erstmals austreibt, über die Stufen der Reife, auf denen der Tonkünstler die Souveränität seines Vermögens in immer neuen Steigerungen beweist, bis es in Werken höchster Vollendung die Bindungen an Raum und Zeit abstreift und transzendiert. Idealerweise verwirklicht sich dieses Modell in einem natürlichen Lebensvollzug von Jugend, voller Entfaltung aller Kräfte und Alter, doch bildet dieses biologische Normal keine zwingende Voraussetzung für ein „Spätwerk“ – es muss kein „Alterswerk“ sein, so wie, in diesem Verständnis,

<sup>1</sup> Die Ansätze für das Spätwerk-Modell liegen, soweit ersichtlich, in der frühen Beethoven-Biographik. Jedenfalls findet sich die Dreiteilung des Beethovenschen Schaffenswegs in die drei Phasen des frühen, mittleren und späten Werks bereits in der ersten Biographie des Komponisten: Johann Aloys Schlosser, *Ludwig van Beethoven. Eine Biographie desselben mit Urtheilen über seine Werke*, Prag 1828. Weite Verbreitung fand diese Einteilung dann durch die Publikationen von Wilhelm von Lenz, *Beethoven et ses trois styles. Analyses des sonates de piano, suivies de l'essai d'un catalogue critique, chronologique et anecdotique de l'œuvre de Beethoven*, 2 Bde., Petersburg 1852; ders., *Beethoven. Eine Kunststudie*, 5 Bde., Kassel bzw. Hamburg 1855–1860. – Zu Bach: Philipp Spitta, *Johann Sebastian Bach*, 2 Bde., Leipzig 1873 und 1880.

<sup>2</sup> Als für die Beethoven-Deutung in dieser Hinsicht höchst einflussreich erwiesen haben sich die einschlägigen Publikationen von Theodor W. Adorno, zusammengefasst in: ders., *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte*, hg. v. Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1993 (= Theodor W. Adorno. Nachgelassene Schriften Abt. 1, Bd. 1), besonders S. 180–233. Ein instruktives Fallbeispiel für den Einfluss des Spätwerk-Paradigmas auf Rezeption und ästhetische Wertung einer Komposition liefert das bekannte *Rondò a capriccio* G-Dur op. 129 für Klavier, das bis zum Auftauchen des Autographs 1945/46 überwiegend als eine späte Arbeit Beethovens angesehen wurde, ehe es die Forschung zweifelsfrei auf die Jahre 1795–1798 datieren konnte; vgl. Heinz von Loesch, *Die Wut über den verlorenen Groschen: „Gemüthlicher Witz“ oder Zeichen der „Entfremdung“?*, in: Bonner Beethoven-Studien VIII, Bonn 2009, S. 77–88. Die Emphase der Spätwerk-Exegese in der jüngeren Bach-Publizistik ist wahrzunehmen etwa bei Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hg.), *Johann Sebastian Bach. Das spekulative Spätwerk*, München 1981 (= Musik-Konzepte 17/18).

Alterswerke oder späte Werke eines Komponisten nicht umstandslos ein „Spätwerk“ ergeben. Dieses ist nämlich prinzipiell an die Bedingung herausragender ästhetischer Qualitäten gebunden, Qualitäten, die nicht bloß normativ-klassisch, sondern zeitlos sind.<sup>3</sup> Im Blick auf Beethoven hat Carl Dahlhaus die gemeinte Differenz präzise beschrieben:

„Das klassische Werk scheint in seiner ästhetischen Geltung – in dem Nachleben, das sein eigentliches Leben ist – der Epoche, aus der es stammt, enthoben zu sein: Die geschichtlichen Bedingungen, unter denen es entstanden ist, fallen gleichsam von ihm ab. Für ein Spätwerk ist es dagegen charakteristisch, daß es bereits bei seiner Entstehung der Zeit, der es äußerlich angehört, innerlich entfremdet ist. Nicht erst in seinem ästhetischen Überdauern, sondern schon in seinem geschichtlichen Ursprung ist es durch eine Kluft von der Zeit getrennt, deren Datum es trägt.“<sup>4</sup>

Das ist gut hegelsch gedacht, und auch in der jüngsten Beethoven-Literatur herrscht über die These Einigkeit, dass das „Spätwerk“ dieses Komponisten auf eben diese Weise zeitlos, oder, aus etwas anderer Perspektive gesehen, unzeitgemäß ist. Deswegen wird dort von einem „charakteristischen Hochspannungszustand“ gesprochen, in dem Paare „zentrifugal auseinanderdriftender Kräfte“ aktiv sind. Gemeint ist beispielsweise der Gegensatz von „gesteigerte[r] lyrisch-subjektive[r] Diktion“ einerseits, „rücksichtslose[r] Schroffheit und karge[r] Sachlichkeit“ andererseits, von „gesteigerte[r] klangliche[r] Avanciertheit, Chromatik, Alteration, Rückung, gewagte[n] Vorhalts- und Antizipationstechniken“ hier und „großen Flächen diatonischer Blässe oder ‚vorsubjektiver‘ modaler Distanz“ dort, weiter der Gegensatz von „gesteigerte[m] Einsatz instrumental-rezitativischer subjektiver Sprachgestik“ auf der einen Seite und der „zunehmend gewichtigen, strengen, ‚objektiven‘ kontrapunktischen Welt der großen Fugen“ auf der anderen, sowie schließlich von zum einen „gesteigerte[r] motivisch-thematischer Arbeit und konsequente[r] konstruktive[r] Indienstnahme aller Kompositionsschichten“ und, zum andern, „großflächige[n], hohle[n], motivisch unspezifische[n] Strukturtypen als

<sup>3</sup> Die Geschichte der Denkfigur vom Spätwerk und deren Auswirkungen auf die Kunsthistoriographie im Allgemeinen, auf die Musikgeschichtsschreibung im Besonderen verdiente eine eigene Studie. Sie hätte von den wohl in der Kunstgeschichtsforschung des frühen 19. Jahrhunderts grundgelegten Kriterien aus dem Geiste des Geniekultes auszugehen, könnte dabei vielleicht auf archetypische Modelle (Lebensstadien Jugend/Lernen – Reife/Vermögen – Alter/Altersweiheit) zurückgreifen, dann aber vor allem die Kunstideologeme des fortgeschrittenen bürgerlichen Zeitalters erhellen. Vgl. etwa die allgemeinen Überlegungen des lebensphilosophisch orientierten Kunsthistorikers Albert Erich Brinckmann, *Spätwerke großer Meister*, Frankfurt 1925, oder, aus der Perspektive des Musikwissenschaftlers, von Hans Mersmann, *Alterswerke der Kunst*, in: ders., *Lebensraum der Musik. Aufsätze – Ansprachen, Rodenkirchen* 1964 (= *Kontrapunkte* 7), S. 118–122, sowie die materialreiche Darstellung von Klaus Wolfgang Niemöller, *Spätstilaspekte*, in: Gerhard Allroggen und Detlef Altenburg (Hg.), *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag am 29. Dezember 1985*, Kassel u. a. 1986, S. 175–183.

<sup>4</sup> Carl Dahlhaus, *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 263 f.

Selbstläufer”.<sup>5</sup> Das alles, so lässt sich hinzufügen, sind Merkmale einer Modernität, die antizipatorisch auftritt, weil deren Aneignung durch die Nachwelt in zum Teil weiter Distanz zur Entstehungszeit der Werke einsetzt: Diese Merkmale begründen im Übrigen keine Moderne, sondern sie werden, wie Dahlhaus es ausdrückt, „durch das Spätere, an dessen Entstehung sie kaum teilhaben, nachträglich bestätigt”.<sup>6</sup>

Das ist ein aus sachlich zutreffenden analytischen Befunden und konsequent daraus abgeleiteten ästhetisch-wertenden Urteilen gewonnenes Konstrukt der Geschichtsschreibung, mit dem Sache und Kunstwert des Beethovenschen „Spätwerks“ im Besonderen, dann aber des „Spätwerks“ im allgemeinen Rahmen der europäischen Musikgeschichte zu fassen sind. Freilich nur, wenn über die Zirkelschlüssigkeit hinweggesehen wird, dass die Kriterien, die das Phänomen fassbar machen sollen, zuvor aus diesem gewonnen worden sind, es also selbst die Voraussetzungen schafft, die anschließend durch es erwiesen werden sollen. Wer diesen Weg der Schlussfolgerungen nicht gehen will, der muss sich damit abfinden, dass es kein emphatisches „Spätwerk“ mehr gibt, sondern Werke an späten chronologischen Orten in einer Schaffensbiographie, Werke, die individuelle Merkmale im Vergleich mit vorangegangenen Werken aufweisen, die im Übrigen aber, um mit Ranke zu sprechen, „unmittelbar zu Gott“ stehen: Ihr „Wert beruht gar nicht auf dem, was aus [ihnen] hervorgeht, sondern in ihrer Existenz selbst, in ihrem Eigenem selbst”.<sup>7</sup>

## II

Bislang ist der Name Joseph Haydn nicht gefallen. Den einen oder anderen mag das beunruhigt haben, doch wer das bisher Ausgeführte im Stillen mit Haydn verbunden hat, der wird sich bereits die Antwort auf die Frage gegeben haben, die unser Thema zuallererst provoziert: Gibt es überhaupt ein Spätwerk Haydns? Nein, wird zu entgegen sein, ein Spätwerk im skizzierten Koordinatensystem bestimmter musikalischer Gegebenheiten, ästhetischer Urteile und historiographischer Prämissen gibt es bei Haydn offensichtlich nicht.<sup>8</sup> Jedenfalls ist ein solches, soweit ersichtlich, nirgends mit der Intensität reklamiert und publizistisch behandelt worden, wie das bei Bach, Händel, Beethoven, Liszt, Reger, Bartók, Strauss, Schönberg und wer sonst

<sup>5</sup> Zitate aus Eckehard Kiem, *Spätstil*, in: Heinz von Loesch u. Claus Raab (Hg.), *Das Beethoven-Lexikon*, Laaber 2008 (= *Das Beethoven-Handbuch* 6), S. 711–715, hier S. 713.

<sup>6</sup> Dahlhaus, *Beethoven* (wie Anm. 4), S. 263.

<sup>7</sup> Leopold von Ranke, *Über die Epochen der neueren Geschichte. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. v. Theodor Schieder und Helmut Berding. München u. a. 1971 (= Leopold von Ranke. *Aus Werk und Nachlaß* 11), Erster Vortrag vom 25. September 1854, S. 53–76, hier S. 59 f.

<sup>8</sup> Friedrich Blume beispielsweise meinte in einem Rundfunkvortrag von 1970: „Als ‚Altersstil‘ aber kann man diese Werke [die Streichquartette op. 33!] nicht bezeichnen, höchstens als ‚Spätstil‘. Ein eigentlicher ‚Altersstil‘ hätte ja bei Haydn von 1800 an noch folgen können, aber einer solchen Alterskomposition hat er selber damit, daß er um 1800 die Feder niederlegte, einen Riegel vorgeschoben.“ (*Joseph Haydns instrumentales Spätschaffen*, in: Friedrich Blume, *Syntagma Musicologicum II. Gesammelte Reden und Schriften 1962–1972*, hg. v. Anna Amalia Abert u. Martin Ruhnke, Kassel u. a. 1973, S. 299–306, hier S. 304).

noch zu nennen wäre, geschehen ist.<sup>9</sup> Noch nicht einmal ein Spätwerk als Problem, als widersprüchliche ästhetische Herausforderung, wie es etwa die jüngere Schumann-Forschung zum Gegenstand intensiver Auseinandersetzung angesichts einer schwierigen Rezeptionsgeschichte erhoben hat,<sup>10</sup> gibt es bei Haydn. Wie es scheint, hat er einfach bis 1803/04 komponiert, wobei es allenfalls diskussionswürdig ist, die Phase der späten Werke mit 1790, dem Zeitpunkt der Übersiedlung des Komponisten nach Wien, oder mit 1795, dem Jahr der Rückkehr von der zweiten Englandreise, beginnen zu lassen.<sup>11</sup>

Haydn – ein Komponist ohne Spätwerk? Wenn dem tatsächlich so wäre, dann bedeutete dieses Defizit aus Sicht der traditionellen Musikgeschichtsschreibung kaum versteckt eine beträchtliche Minderung seines musikhistorischen Rangs: Nicht zuletzt das „Spätwerk“ ist es, das ein Komponistengenie auszeichnet. Vielleicht rührt ja der rezeptionsgeschichtlich durchaus prekäre Status Haydns, der zum einen seit je zur Trias der Wiener Klassiker gezählt wurde, über den zum andern aber bekanntlich schon Robert Schumann 1841 dekretierte, ein „tieferes Interesse [...] für die Jetztzeit“<sup>12</sup> besitze er nicht mehr, auch daher, dass er sich zwar mit zwei sehr späten Werken unauslöschlich ins historische Gedächtnis eingeschrieben, aber damit wie mit seinem gesamten Œuvre nur sehr bedingt kompositorische Langzeitfolgen gezeitigt hat. Haydn blieb seit seinem Tod lediglich mit einem winzigen Bruchteil seines gewaltigen Schaffens präsent, und auch heute überrascht es den Betrachter stets aufs Neue, weite Teile von Haydns Musik am Rand der öffentlichen Wahrnehmung angesiedelt zu sehen. Könnte es sein, dass diese Schwäche der Werkpräsenz, deren Ursachen genauer zu ergründen wären, geradezu die Absenz eines „Spätwerks“ begründet, pointiert formuliert: Wo kein „Werk“, da auch kein „Spätwerk“? Oder stimmt das alles nicht? Muss nicht dieses Urteil als historisch unangemessen, gar falsch zurückgewiesen werden, weil den Kriterien, mit denen es herbeigeführt wurde, gar keine Allgemeingültigkeit eignet, sie bei einer Reihe von Komponisten greifen mögen, bei einer anderen aber einfach nicht? Ließen sich nicht mit gleichem Recht aus Haydns späten Werken spezifische Kriterien für die Bestimmung eines „Spätwerks“ ableiten und diese dann auf ältere oder jüngere Komponisten anwenden, wobei anschließend festgestellt werden müsste, dass Beethoven nach diesem Maßstab kein Spätwerk hinterlassen habe?

<sup>9</sup> Auf Einzelbelege aus der Sekundärliteratur kann verzichtet werden, da die Präsenz des Themas unbestritten ist und einschlägige Abhandlungen in jedem Fall bibliographisch leicht zu erfassen sind.

<sup>10</sup> Siehe dazu: Bernhard R. Appel (Hg.), *Schumann in Düsseldorf. Werke – Texte – Interpretationen. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf*, Mainz u. a. 1993 (= Schumann Forschungen 3), darin besonders der Eröffnungsvortrag von Arno Forchert, *Schumanns Spätwerk in der wissenschaftlichen Diskussion*, S. 9–23.

<sup>11</sup> Die äußeren Daten der Vita Haydns auf aktuell präzisestem Stand bei Georg Feder, *Haydn, (Franz) Joseph*, in: MGG2P 8, Kassel u. a. 2002. Die Frage nach einem Spätwerk des Komponisten stellte Jens Peter Larsen, *Zu Haydns künstlerischer Entwicklung*, in: Hans Zingerle (Hg.), *Festschrift Wilhelm Fischer zum 70. Geburtstag überreicht im Mozartjahr 1956*, Innsbruck 1956 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Sonderheft 3), S. 123–129.

<sup>12</sup> [Robert Schumann], *Gewandhausconcerte*, in: NZfM XIV/22 (1841), S. 88 f., hier S. 89.

Auf derartigen argumentativen Hohlwegen, die leicht in die Sackgassen von Aporien führen, empfiehlt es sich immer, den Gürtel der musikhistoriographischen Zwänge und Konventionen zu lockern sowie die konkreten historischen Situationen ins Visier zu nehmen. Das letzte Vierteljahrhundert von Haydns Leben weist Markierungen auf, die sich gut zur Orientierung eignen. Seit 1779/80 weitet er sein Tätigkeitsfeld aus, intensiviert Kontakte mit Verlegern im In- und Ausland und vertieft seine Präsenz in Wien. Nach dem Tod des Fürsten Nikolaus I. und der Auflösung der Esterhazyschen Kapelle im Jahr 1790 zieht Haydn, finanziell abgesichert, nach Wien. 1791/92 und 1794/95 etabliert er seinen europäischen Ruhm als Instrumentalkomponist in London, der damals größten Stadt der Welt. Schon 1794 ruft ihn Fürst Nikolaus II. auf seinen alten Posten als Hofkapellmeister zurück, allerdings mit deutlich verminderten Pflichten, so dass Haydn nur in den Sommermonaten nach Eisenstadt übersiedelt. 1804 beendet Haydn seine kompositorische und öffentliche Tätigkeit; die letzten fünf Jahre seines Lebens residiert er als weithin verehrte Künstlerpersönlichkeit, wegen seiner geschwächten Kräfte jedoch weitgehend unproduktiv, in Wien.

In vielen Punkten korreliert Haydns Schaffensbiographie mit diesen Orientierungsmarken seines Lebenslaufs, was hier nicht im Einzelnen erwiesen werden muss. Herausgestrichen sei nur die für den thematischen Kontext unserer Überlegungen höchst bedeutsame Tatsache, dass Haydn sich seit dem Herbst 1795, das heißt seit der Rückkehr aus London, mit einer Intensität der vokalen Komposition bei gleichzeitiger Hintanstellung der instrumentalen zuwendet, wie das in den Jahrzehnten zuvor nie der Fall gewesen war (s. auch die Werkliste im Anhang 1, S. 22–24). Im Zeitraum von 1796 bis 1803/04 entstehen keine Symphonien und Klaversonaten mehr. Nur das Jahr 1797 bringt die immerhin ansehnliche Nachlese der Erdödy-Streichquartette (op. 76, Hob. III:75–80) und der letzten vier Klaviertrios (Hob. XV:27–30), zuvor war der Solitär des Trompetenkonzerts (Hob. VIIe:1) komponiert worden, später folgen noch die beiden Lobkowitz-Quartette (op. 77, Hob. III:81, 82) und der unvollendete Nachzügler des „opus 103“ (Hob. III:83). Verglichen mit dem Ausstoß der Zeit bis 1795 ist diese Ausbeute quantitativ bescheiden. Welche Fülle an Vokalmusik steht dem jedoch gegenüber. Die Mitte bilden sechs großbesetzte Messen („Hochämter“, Hob. XXII:9–14) und zwei Oratorien, oder drei, nimmt man die Bearbeitung der ursprünglich instrumentalen *Sieben letzten Worte* (Hob. XX/2) hinzu; nicht unerwähnt bleiben darf außerdem das späte *Te Deum* (Hob. XXIIIc:2). Dazu kommt eine Reihe verschiedenartiger, in ihren künstlerischen Ansprüchen teils auffällig ambitionierter, auch neuartiger vokaler „Kammermusik“, allen voran die 13 Gesänge *Aus des Ramlers Lyrischer Blumenlese* für drei oder vier Stimmen mit Generalbass (Hob. XXVb:1–4, c:1–9), die insgesamt 57 Kanons (Hob. XXVIIa:1–10, XXIIb:1–47), weiterhin einige Lieder und Duette sowie die zahlreichen Volksliedbearbeitungen. Einzelstücke wie die Schauspielmusiken zu J. W. Cowmeadows Trauerspiel *Alfred, König der Angelsachsen* (Hob. XXX:5) und zu der

Pygmalion-Szene *Fatal amour* (Hob. XXX:4) oder die Petrarca-Arie *Solo e pensoso* (Hob. XXIVb:20) runden das Bild ab. Zu ergänzen wäre noch die Revision der Azione teatrale *L'isola disabitata* (Hob. XXVIII:9) mit dem neuen Schlussquartett.<sup>13</sup>

Mit Fug und Recht lässt sich also die letzte Schaffensperiode Haydns als eine bestimmen, die vom Komponisten auf Herausforderungen in der klein- und großbesetzten Vokalmusik zentriert worden ist. Das könnte, zumindest vor dem Hintergrund der gelegentlich schon bei den Zeitgenossen dominierenden Wahrnehmung Haydns vornehmlich als eines Instrumentalkomponisten, wie eine programmatische Umorientierung aufgefasst werden, bedeutet aber, bei Licht besehen, nicht mehr, freilich auch nicht weniger als die stärkere Akzentuierung eines Wesenszuges, der in Haydns Selbstverständnis zeitlebens lebendig war. Seine musikalische Begabung hatte sich zuerst im Gesang bemerkbar gemacht; schon als Junge sang er, nach eigener Aussage, „ganz dreist einige Messen auf den Chor herab“,<sup>14</sup> in Wien wurde er in die Schar der Kapellknaben an St. Stephan aufgenommen. Später ließ er sich immer wieder als Tenor hören, vorzugsweise mit Liedern. Anfang der 1780er Jahre, als er Zugang zu bürgerlich-intellektuell geprägten Zirkeln der Wiener Gesellschaft suchte, betrat Haydn den Weg eines Sängers, der zeitgenössische, in den Salons präsenste Lyrik vertonte und selbst vortrug.<sup>15</sup> Hatte er sich bis zu diesem Zeitpunkt noch nie mit dem klavierbegleiteten Lied beschäftigt, so tat er das seit 1781 für einige Zeit mit Nachdruck. Als die Liedkompositionen, die beiden je *XII Lieder für das Clavier* (Hob. XXVIa:1–12, 13–24), schließlich fertiggestellt und für den Druck vorbereitet waren, bedrängte Haydn seinen Verleger Artaria, diese unter keinen Umständen vorab zu verbreiten, da er sie „in den critischen Häusern absingen werde: durch die gegenwart und den wahren Vortrag muß der Meister sein Recht behaupten“.<sup>16</sup> Auch in London reüssierte er in höchsten Kreisen mit seiner Stimme.

Nicht anders sah es mit Haydns Renommee als Vokalkomponist aus; 1790 meinte Ernst Ludwig Gerber in seinem *Lexicon der Tonkünstler* sogar, den Höhepunkt seines Ruhms habe Haydn um 1780 herum mit seinen Werken für die Kirche und die Opernbühne erreicht.<sup>17</sup> Dazu passt eine Bemerkung, die Georg August Griessinger in seinen *Biographischen Notizen* überliefert:

„Haydn äußerte zuweilen, er hätte, anstatt der vielen Quartetten, Sonaten und Symphonieen, mehr Musik für den Gesang schreiben sollen, denn er

<sup>13</sup> Zusammenstellung nach der Werkliste bei Feder, *Haydn* (wie Anm. 11), Sp. 957–1010.

<sup>14</sup> Haydns autobiographischer Brief vom 6. Juli 1776; Howard C. Robbins Landon und Dénes Bartha (Hg.), *Joseph Haydn: Gesammelte Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel u. a. 1965, Nr. 21, S. 76–78, hier S. 76.

<sup>15</sup> Siehe hierzu Christoph-Hellmut Mahling, „... hierauf mußte ich deutsche und englische Lieder singen.“ *Bemerkungen zu Joseph Haydn als Sänger*, in: Peter Ackermann, Ulrike Kienzle und Adolf Nowak (Hg.), *Festschrift für Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*, Tutzing 1996 (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft 24), S. 110–116.

<sup>16</sup> Brief vom 20. Juli 1781; *Haydn Briefe* (wie Anm. 14), Nr. 35, S. 100 f., hier S. 101.

<sup>17</sup> Ernst Ludwig Gerber, *Haydn (Joseph)*, in: ders., *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler [...]*, Erster Theil, Leipzig 1790 (Nachdruck Graz 1977), Sp. 609–612, hier Sp. 611.

hätte können einer der ersten Operschreiber werden, und es sey auch weit leichter, nach Anleitung eines Textes, als ohne denselben zu komponiren.“<sup>18</sup>

Zuvor hatte er es bereits getadelt,

„daß jetzt so viele Tonmeister komponiren, die nie singen gelernt hätten; ‚das Singen sey bey nahe unter die verlornen Künste zu rechnen, und anstatt des Gesanges lasse man die Instrumente dominiren.‘ Dem italienischen Gesang räumte Haydn den Vorzug ein, und er rieth angehenden Künstlern, in Italien den Gesang, in Deutschland die Instrumental-Musik zu studiren.“<sup>19</sup>

Gegen die von der Wirkungsgeschichte und der Musikhistoriographie durchgesetzte gängige Vorstellung läge, wie schon diese wenigen Andeutungen zeigen, die Charakterisierung Haydns als eines Komponisten primär aus dem Geist des Gesangs also nahe bei dessen Selbstbild. Aus anderer Perspektive formuliert, sollte der vorherrschenden Rede vom Instrumentalkomponisten Haydn, vom „Vater der Symphonie und des Streichquartetts“, das substantielle Motiv des Vokalkomponisten deutlicher erkennbar als bislang zur Seite gestellt werden. Diese Forderung drängt sich bei näherem Eingehen auf die Werke der letzten Schaffensphase noch stärker auf, und vielleicht bereitete die intensivere Auseinandersetzung mit deren spezifisch vokalen Qualitäten – neben den unbestrittenen, doch wohl zu ausschließlich herausgehobenen instrumentalmusikalisch gezeugten – sogar die Bahn für die Bestimmung eines genuin Haydnischen Spätwerks.

### III

Dass es 1795 zur Akzentverschiebung auf die Vokalkomposition kam, hängt wesentlich mit Erlebnissen in London zusammen, mit Erfahrungen, die von der Forschung teils schon nachhaltig erkundet, teils aber noch weniger erhellt worden sind.<sup>20</sup> Den wichtigsten von ihnen soll im Folgenden nachgegangen werden, nämlich zum einen der Wirkung der Händel-Aufführungen, zum andern derjenigen des „Volks gesangs“ auf Haydn. Weiterhin verdient das Geistliche in der Musik einige Beachtung, scheint es den Komponisten doch mehr als alle anderen, auch ästhetischen Ideen beschäftigt zu haben.

<sup>18</sup> Georg August Griesinger, *Biographische Notizen über Joseph Haydn*, Leipzig 1810, S. 118.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 114 f.

<sup>20</sup> László Somfai, *The London Revision of Haydn's Instrumental Style*, in: *Proceedings of the Royal Music Association* 100 (1973/74), S. 159–174.

Die Frage, welche Kenntnisse von Händels Werken Haydn besaß, als er 1791 erstmals nach London aufbrach, lässt sich nicht befriedigend beantworten.<sup>21</sup> Seine Bekanntschaft mit Baron Gottfried van Swieten, der seit den frühen 1780er Jahren einen musikalischen Zirkel zur Pflege älterer Musik unterhielt und für den Mozart zwischen 1788 und 1790 vier oratorische Werke Händels zu Aufführungszwecken eingerichtet hatte, dürfte ihm die Begegnung mit Kompositionen des Hallensers gebracht haben.<sup>22</sup> Was er allerdings im Frühsommer 1791 im Rahmen der europaweit berühmten *Commemoration of Handel* vernahm – die musikalische Gedächtnisveranstaltung war erstmals 1784 ausgerichtet worden und hatte seither jährliche Fortsetzungen erfahren –, das dürfte einem Initialerlebnis gleichgekommen sein. Die zweimalige Gesamtauführung von *Israel in Egypt* HWV 54 am 23. und 28. Mai 1791 und die Gesamtauführung von *The Messiah* HWV 56 am 1. Juni in Monumentalbesetzungen haben Haydn jedenfalls zutiefst beeindruckt und ihn erstmals die Wirkung von Massenchören spüren lassen. Diese Art der Oratorienproduktion, wie sie sich in England erst nach Händels Tod herausgebildet und, losgelöst vom ursprünglichen Ort der Werke, die Gattung in den Dienst des nationalen, erhabenen und einigenden Massenbekenntnisses gestellt hatte, war auf dem Kontinent noch kaum nachgeahmt worden, begann aber schon auszustrahlen.<sup>23</sup> Haydn, der zuletzt hauptsächlich Instrumentalmusik und Opern komponiert, großbesetzten Chorwerken dagegen keinen maßgeblichen Platz in seinem Schaffen eingeräumt hatte, muss intuitiv erkannt haben, welch großartiges Potential an Wirkmöglichkeiten mit den Oratorien Händels verbunden war. Freilich bedeutete diese Erkenntnis für ihn nicht, nun dessen Tonsprache nachzuahmen, um ähnliche Effekte zu erzielen. Dazu war er, als bald Sechzigjähriger, stilistisch viel zu gefestigt, hörte im übrigen Händels Musik gewiss nicht als eine historisch-klassische, sondern als die eines älteren Kollegen. Haydn schlugen vielmehr die unmittelbar aus dem Singen und Spielen dieser volkssprachigen Kompositionen hervorgehenden Wirkungen des Einfachen, Erhabenen und – dazu später noch mehr – des Volkstümlichen in den Bann. Sollte es, so mag sich Haydn gefragt haben, nicht auch ihm möglich sein, eben diese Züge in einer eigenen, textgebundenen Musik mit den selbst erarbeiteten kompositorischen Mitteln stärker hervortreten zu lassen?

<sup>21</sup> Carl Ferdinand Pohl, *Mozart und Haydn in London, Bd. II: Haydn in London*, Wien 1867; Howard C. Robbins Landon, *Haydn. Chronicle and Works, Bd. III: Haydn in England: 1791–1795*, London 1976, passim. Grundlegend zum Folgenden Bernd Edelmann, *Händelstil in Haydns Spätwerk*, Diss. München 1985.

<sup>22</sup> Dazu Ulrich Konrad: „Unter den ältern Komponisten schätzte er am allerhöchsten aber Händeln“. *Wolfgang Amadé Mozart und Georg Friedrich Händel*, in: Göttinger Händel-Beiträge 12 (2008), S. 5–31, besonders S. 14–19.

<sup>23</sup> Siehe dazu Anselm Gerhard, *Auf dem Weg zur „Kantate des ganzen Menschengeschlechts“. Voraussetzungen und Folgen der Rezeption von Händels Chören*, in: *Händel-Rezeption der frühen Goethe-Zeit. Kolloquium Goethe-Museum Düsseldorf 1997*, hg. v. Laurenz Lütteken unter Mitarbeit von Gudrun Busch, Kassel u. a. 2000 (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 9), S. 209–236.

Die erste Probe aufs Exempel machte er in seinem Konzert am 24. Februar 1792 mit einem sogenannten „Madrigal“, einem Werk, das als „THE STORM. A new Quartetto, [...], for four voices, and a Full Band“ (Hob. XXIVa:8) angekündigt worden war und ihm einen durchschlagenden Erfolg bescherte.<sup>24</sup> Es ist diese Komposition, von der einer der stärksten Impulse für das weitere Vokalschaffen des reifen Künstlers ausging. Zunächst verdeutlichte es dem englischen Publikum die eminenten technischen und ausdruckshaften Qualitäten der großbesetzten Gesangsmusik Haydns; dazu hieß es im *Morning Chronicle* vom 27. Februar:

„he gave a very wonderful composition from the following words, in which he combined the strongest effects of his art, horror and pity [...].“<sup>25</sup>

Der Rezensent des *Morning Herald* urteilte:

„The new Chorus and Quartetto of HAYDN is the first attempt of that great Master on English words, and he has succeeded admirably in representative harmony – his *storm* and *calm* being wonderfully expressed in the composition he has adapted to the [...] words, which are ascribed to PETER PINDAR [i. e. John Wolcot] [...].“<sup>26</sup>

Andernorts war zu lesen:

„This piece is an exquisite specimen of imitative harmony, adapted to English words; the horrors of a tempest, contrasted with the gradual serenity of a calm, were finely represented, and highly admired [...].“<sup>27</sup>

Obwohl das Stück partiell nur von Gesangssolisten und nicht durchweg von einem Chor ausgeführt worden war, hinterließ es mit der gelungenen Darstellung des affektiven Gegensatzes von Sturm und Ruhe, von erhabener und pastoraler Stimmung tiefen Eindruck. Mehrere Folgeaufführungen schlossen sich an. Es dauerte nur wenige Wochen, bis in der Wiener Presse darüber berichtet wurde und Haydn voller Genugtuung feststellen durfte:

„ich muß es gestehen, daß ich mit diesen kleinen stück Chor, als die Erste Probe in Englischer sprache mir vielen Credit in der Sing Music bey denen

<sup>24</sup> Landon, *Haydn, Bd. III* (wie Anm. 21), S. 135–137.

<sup>25</sup> *Morning Chronicle* (27.2.1792), zitiert nach ebenda, S. 136 (dort irrtümlich *Morning Herald* mit Datum 25.2.); vgl. James Dack, *Haydn's First English Text: the Madrigal "Hark, the Wild Uproar of the Winds!" (The Storm)*, in: *Haydn-Studien IX/1-4* [2006], S. 195–209, hier S. 195, Anm. 2.

<sup>26</sup> *Morning Herald* (25.2.1792), zitiert nach Landon, *Haydn, Bd. III* (wie Anm. 21), S. 137.

<sup>27</sup> *Diary; or, Woodfall's Register* (25.2.1792), zitiert nach ebenda.

Engländern erworben habe, nur schade, daß ich nicht mehr dergleichen stücke wehrend meines hier seyns habe verfertigen könen [...].“<sup>28</sup>

Dabei sollte es jedoch nicht bleiben. In Wien war spätestens im März 1793 Haydns Verbindung zu Gottfried van Swieten wieder so eng geworden, dass er eine Aufführung von Händels *Alexander-Fest* leitete.<sup>29</sup> Bis in diese Zeit zurück dürften auch Gespräche mit dem Baron über einen möglichen Beitrag Haydns zur Gattung des Oratoriums anzusetzen sein. Im Kontext der Händel-Produktion wird der Komponist gewiss sein „Madrigal“ vorgestellt haben, über das van Swieten wohl informiert war. Jedenfalls entstand im Laufe des Jahres 1793 eine deutschsprachige Version des *Storm* („Hört! Die Winde furchtbar heulen“; Hob. XXIVa:8), und Haydn erweiterte die Londoner Partitur um zusätzliche Holz- und Blechbläser. In einem erhaltenen Libretto zu Händels *Alexander-Fest* aus dieser Zeit ist der Text des *Sturm* abgedruckt, was eine gemeinsame Darbietung im März-Konzert nahelegt.<sup>30</sup> Auf jeden Fall aber wurde Haydns Werk unter Beteiligung eines großen Chor- und Orchesterapparats am 22. und 23. Dezember in einer Benefiz-Akademie der Tonkünstler zusammen mit den jüngsten Londoner Sinfonien zu Gehör gebracht, vielleicht dann nochmals am 28. Dezember bei einer erneuten, nun von der *Gesellschaft der Associirten* veranstalteten Produktion des *Alexander-Fest*.<sup>31</sup> Haydn hatte, wenn es einmal so gesagt werden darf, sein Probestück als Oratorienchor-Komponist vorgelegt; es verbreitete sich und blieb nach der Drucklegung 1802 noch einige Jahrzehnte bekannt.<sup>32</sup>

So unbestreitbar es ist, dass Haydn dann nach 1795 die ideellen und praktischen Anregungen seiner Londoner Erlebnisse, genauer, seiner Händel-Erlebnisse, kompositorisch verarbeitete, so schwierig ist es, deren Niederschlag und den des bezugten Studiums Händel'scher Partituren durch Haydn konkret in seinen Werken aufzuzeigen – das gelänge auch beim *Sturm* allenfalls in sehr allgemeiner Weise. Notengetreue Zitate gibt es nicht, und wenn einmal, wie in den Skizzen zur Schlussfuge der *Schöpfung* („Des Herren Ruhm, er bleibt in Ewigkeit“) zu beobachten ist, ein direkter Anklang an Händel unterläuft, dann erkennt und tilgt Haydn ihn alsbald. Die Auseinandersetzung vollzieht sich vielmehr, wie es Bernd Edelmann überzeugend gezeigt hat, auf der Ebene der Strukturbildung, wenn es darum geht, Motive zu

<sup>28</sup> Brief an Marianne von Gennzinger vom 24. April 1792: *Haydn Briefe* (wie Anm. 14), Nr. 182, S. 284 f., hier S. 284.

<sup>29</sup> Landon, *Haydn, Bd. III* (wie Anm. 21), S. 216.

<sup>30</sup> Ebenda, S. 228.

<sup>31</sup> Ebenda, S. 216, 228.

<sup>32</sup> Erstdruck der Partitur mit deutschem und italienischem Text: LA TEMPESTA. | CORO | coll'accompagnamento dell' Orchestra | composto da | Gius. Haydn. | DER STURM. | CHOR | mit Begleitung des Orchesters | von | Jos. Haydn. | IN PARTITUR | mit beygefügtm Klavierauszuge. | LEIPZIG | bey Breitkopf und Härtel. (eingesehenes Exemplar: München, Bayerische Staatsbibliothek, *Mus. pr. 1217 2°*). Vgl. auch *Joseph Haydn Werke*, Reihe XXVII, Band 3, Chöre, Schauspielmusik und andere Vokalwerke mit Orchester, hg. v. James Dack, München 2011.

entwickeln und musikalische Gestalten auf ihre einfachste Form zu reduzieren, dann weiter, wenn angestrebt wird,

„einerseits Motive und bestimmte Stilmittel über mehrere Chöre hinweg beizubehalten und sie so im großformalen Ablauf zusammenzuschließen, andererseits ihnen unmittelbare dramatische Präsenz einzuprägen und diese durch variierte Wiederholung zu bestärken.“<sup>33</sup>

Dieser analytische Befund klingt in solch nüchterner Zusammenfassung abstrakt. Tatsächlich lässt er sich nur durch tiefe vergleichende Blicke in die Noten veranschaulichen, wozu hier nicht der Ort ist. Wer aber die wesentlichen Kompositionselemente beispielsweise des Halleluja-Chors aus *The Messiah* isoliert – dieses Stück galt wohl auch für Haydn als der Inbegriff des Händel-Stils –, der erkennt wichtige Konstruktionsprinzipien, mit denen in der *Schöpfung* Stücke wie der Chor „Stimmt an die Saiten, ergreift die Leier“ gefügt worden sind. Dass die schlagende Wirkung der *Schöpfungs*-Chöre insgesamt, die *pars pro toto* für alle Chöre dieser Schaffenszeit stehen sollen, mit den unverkennbar charakteristischen Eigenmitteln Haydns erzielt, aber substantiell aus Geist und Substrat der Oratorien Händels mitgestaltet worden ist, gehört zu den Merkmalen, die für die Bestimmung eines Haydnischen Spätwerks in Anschlag zu bringen wären.

Der nachhaltige Einfluss der Händel-Erlebnisse während der Londoner Jahre wird begleitet von einer weiteren Erfahrung, die weniger an herausragende musikalische Kunstwerke als vielmehr an die besondere Wirkung gebunden ist, die vom einstimmigen Volksgesang ausgehen kann und für die Haydn offensichtlich sehr empfänglich war. Anfang Juni 1792 wohnte der Komponist dem *Charity Schools Anniversary* bei, einer Dankfeier von Armenkindern in der St. Paul's Cathedral. Im sogenannten Ersten Londoner Notizbuch hielt er dazu fest:

„8 Tage vor Pfingsten hörte ich in St Pauls Kurch spittal 4000 kinder nachstehendes lied singen [Haydn hat die Choralmelodie von John Jones notiert], ein performer gab den Tact dazu, keine Music rührte mich zeit lebens so hefftig als diese andachts volle und unschuldige [...] NB: alle kinder sind neu gekleidet und ziehen processionaliter dahin, der organist spilt ganz artig und einfach die Melodie vor, alsdan fiengen alle zugleich an zu singen.“<sup>34</sup>

<sup>33</sup> Edelmann, *Händelstil* (wie Anm. 21), S. 119.

<sup>34</sup> *Haydn Briefe* (wie Anm. 14), S. 494. Dazu Pohl, *Mozart und Haydn in London, Bd. II* (wie Anm. 21), S. 212–216, und Landon, *Haydn, Bd. III* (wie Anm. 21), S. 173 f.

Laut Albert Christoph Dies soll Haydn 1806 hierzu geäußert haben:

„ich stand da, und weinte wie ein Kind.' Er bemerkte [so Dies weiter], daß die Stimmen wie Engelstimmen tönnten; daß das Herabfallen in den ersten drey Takten bis ins *h* eine bange, herzergreifende Wirkung hervorbrachte, indem die Töne in den zarten Kehlen der Kinder erstarben, und das *h* nur wie ein schwebender Hauch erklang; daß in dem Fortgange der Melodie die steigenden Töne allmählig mehr Leben und Kraft gewannen, und dadurch, daß die Melodie Licht und Schatten empfing, auf die Empfindung mächtig wirkten.“<sup>35</sup>

Einfacher, kunstloser Gesang, absichtsloses kindliches Singen – Haydn war angerührt von einem Moment des Naiven, wie Friedrich Schiller es wenig später beschrieben hat, vom Wesen des „alten Griechen“ (und des Kindes), die „[e]inig mit sich selbst und glücklich im Gefühl [ihrer] Menschheit“ sind.<sup>36</sup> Das tausendfache, im Lied repräsentierte Einig-mit-sich-selbst-Sein traf Haydn ins Mark seiner musikalischen Empfindungsfähigkeit. Es musste ihm wie ein Ideal der Musik erscheinen, zugleich als ein Ausweis ihrer Macht über den Menschen, ähnlich der, die Händel im *Alexander-Fest* besungen und die der von Haydn sehr geschätzte Karl Wilhelm Ramler in die Worte gefasst hat:

„Vom Himmel kam Cäcilia, entwarf den liedervollen Bau, die zauberhafte, reich an Phantasie, schafft Raum der eingeschränkten Kunst, dehnt pompereich, dehnt den Lobgesang in tausend Stimmen aus, entflammt von höher'm Geist.“<sup>37</sup>

Haydn folgte diesem Ideal und ließ es sogar darauf ankommen, das Naive dem Missverständnis des allzu Einfachen, gar des Trivialen auszusetzen.

Aber Haydns Naivität ist keineswegs kunstlos, wie seine überhaupt populärste Komposition zeigt, nämlich die 1797 geschaffene Melodie zum Gedicht „Gott! erhalte Franz den Kaiser“ (Hob. XXVIa:43). Auch sie ist eng mit den London-Aufenthalten verbunden, geht sie doch auf das Haydn ebenfalls anrührende Erlebnis zurück, dass die Engländer gleich welchen Standes mit großer Inbrunst ihrem König im Lied *God save the King* huldigten. Dass sich ein Volk im Singen derart auf ein Gemeinschaftsgefühl zu fokussieren vermochte, um in nationalem Einverständnis dem Monarchen die Ehre zu erweisen, war in dieser Form weltweit bislang unbekannt gewesen, bekam überdies in den Jahren der Französischen Revolution eine besondere Bedeutung (das revolutionäre Kampflied der *Marseillaise* und die spektakuläre

<sup>35</sup> Albert Christoph Dies, *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*, Wien 1810, S. 128.

<sup>36</sup> Friedrich Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795], in: *Sämtliche Werke*, hg. v. Gerhard Fricke u. Herbert G. Göpfert, Bd. V, München 1984, S. 694–780, hier S. 711.

<sup>37</sup> Text nach Mozarts Bearbeitung, s. Wolfgang Amadeus Mozart. *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie X, Werkgruppe 28. Abteilung I, Bd. 3: *Das Alexander-Fest*, hg. v. Andreas Holschneider, Kassel u. a. 1962, S. 169–181.

Hinrichtung Ludwig XVI. 1793 in Paris markieren das entsprechende Beziehungsfeld). Der hymnische Charakter des „National Anthem“ changierte eigentümlich zwischen dem Sakralen und Profanen, strahlte vielleicht gerade deswegen mit der Aura der gesellschaftsumgreifenden Harmonie. Haydn identifizierte sich mit dem ideellen und musikalischen Modell der Hymne *God save the King* in mehrfacher Hinsicht. In England bearbeitete er das Stück, richtete es vermutlich für Gesang mit Orchesterbegleitung ein;<sup>38</sup> in Wien aber wurde der Text des Kaiserliedes absichtsvoll als Interlinearparaphrase der englischen Hymne gestaltet, auf die Haydn mit seiner Musik in deren Tonfall antwortete. Als er schließlich sein Lied, das zum Geburtstag von Kaiser Franz II. in allen Habsburger Landen abgesungen werden sollte und deshalb massenhaft verbreitet wurde, für einstimmigen Gesang und Orchester arrangierte, überschrieb er die Partitur mit dem Titel „Volck's Lied“; gemeint ist ein Lied, das von einer großen nationalen Versammlung gesungen wird.<sup>39</sup> Haydn schätzte gerade diese Komposition ganz ungemein und brachte sie in seinen letzten Lebensjahren offenbar täglich zu Gehör; will man dem Bericht Johann Elßlers glauben, so war es die überhaupt letzte Musik, die er wenige Tage vor seinem Tod spielte.<sup>40</sup>

Das Naive liedhaften Singens, auch dokumentiert in den vielen Bearbeitungen schottischer und walisischer Lieder, tritt also im späten Schaffen Haydns neben das Erhabene, wie es sich in kunstvollen Chören manifestiert. Beides, das Naive wie das Erhabene, ist für den Komponisten allem Anschein nach grundsätzlich verortet im Geistlichen, in einer Sphäre, die sowohl den Charakter vieler Werke der Jahre seit 1795 maßgeblich bestimmt als auch für Haydn den Legitimationsraum seines künstlerischen Handelns darstellt. Die zentralen vokalen Arbeiten dieser Zeit wurzeln in dieser Sphäre, allen voran die Oratorien und die sechs Messen, aber auch Kompositionen wie die Kanons über die Zehn Gebote oder die Gellert-Vertonungen aus den Mehrstimmigen Gesängen. Haydn war, nach allem was er selbst bekennt und was über ihn glaubhaft berichtet wird, ein frommer Mann, eine Persönlichkeit

<sup>38</sup> Siehe Nr. 24 in Haydns Verzeichnis der in England komponierten Werke, in *Haydn Briefe* (wie Anm. 14), S. 556. Die Vermutung hinsichtlich der Besetzung gründet auf der Tatsache, dass Haydn für das Arrangement nach eigenen Angaben zwei Blätter (= vier Seiten) benötigt hat; die entsprechende Einrichtung des „Kaiserliedes“ (s. Anm. 39) beanspruchte eineinhalb Blätter (3 Seiten). Geringer besetzte Bearbeitungen hätten bei Haydns zierlicher Notenschrift auf deutlich weniger Seiten Platz gefunden.

<sup>39</sup> Das Material vollständig greifbar in: Joseph Haydn, *Gott! Erhalte Franz den Kaiser (Hob.XXVIa:43) und Streichquartett op. 76, Nr. 3 (Hob. III:77), „Kaiserquartett“ Variationensatz. Vollständige farbige Faksimile-Ausgabe im Originalformat der Sammelhandschrift aus dem Besitz der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (Mus. Hs. 16.501)*, hg. und kommentiert von Günter Brosche, Graz 2008 (= Musica Manuscripta 3a).

<sup>40</sup> Brief Elßlers an Griesinger vom 30. Juni 1809; s. Hugo Botstiber, *Joseph Haydn*. Unter Benutzung der von C. F. Pohl hinterlassenen Materialien weitergeführt von dems., Bd. III, Leipzig 1927, S. 385–387, hier S. 386.

voller Gottvertrauen und tief gegründeter Zuversicht in den „Beystand des Himmels“<sup>41</sup>. Die katholischen Bekenntnisformen in ihren süddeutsch-österreichischen Ausprägungen des 18. Jahrhunderts unterlagen bei ihm keinem Zweifel, und wie es aussieht, prallten die Anfechtungen der religiösen Aufklärungsdebatten, sofern er sie überhaupt wahrgenommen hat, an ihm ab.

Weil Haydn mit seinem Glauben schon dem 19. Jahrhundert in immer weiter werdenden Kreisen auf provozierende Weise naiv vorkam – wohlgermerkt, nun nicht mehr positiv im Sinne Schillers gemeint –, erwuchs dem späten geistlich-vokalen Schaffen, dem eine unangekränkelte Katholizität vernehmbar eingeschrieben war, ein langsam, aber stetig sich festigender Widerstand. Dessen Motivationen treten nicht immer offen zu Tage, sind auch keineswegs einheitlich. Doch ganz gleich, ob die Kritik von Musikpublizisten kam, die aus der Idee des Kunstfortschritts heraus argumentierten, oder von ideologisch befangenen Vertretern des Cäcilianismus oder von Schriftstellern, die erfüllt waren von romantischem Gedankengut, sie alle wirkten daran mit, den geistlich-vokalen Haydn aus musikalischer Praxis und Geschichtsschreibung zu verdrängen (lediglich nebenbei bemerkt: die Opern verloren sich aus ganz anderen Gründen). Selbst die beiden wirkungsmächtigen Oratorien blieben in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts von diesem Vorgang nicht unberührt, wenn davon auch weniger betroffen als beispielsweise die Messen. Dass sich die historiographische Konstruktion einer Wiener Klassik und die Einsetzung des Paradigmas von der diese Klassik wesensmäßig bestimmenden Instrumentalmusik mit ihren Verfahren der motivisch-thematischen Arbeit im 20. Jahrhundert so nachhaltig durchzusetzen vermochten, wie sie es taten, fand im Blick auf die besondere Rolle, die dabei Haydns Sinfonie- und Quartettmusik zugeschrieben wurde, eine entscheidende Voraussetzung in der Marginalisierung – hier sei der Begriff bewusst gesetzt – des (vokalen) Spätwerks des Komponisten.

Nun sollen unsere Überlegungen nicht in die Richtung solcher rezeptionsgeschichtlichen Grundfragen weitergehen – obwohl in dieser Hinsicht noch sehr vieles zu klären wäre –, sondern abschließend kurz dem Phänomen des Geistlichen in den späten Messen gewidmet sein. Zugegebenermaßen handelt es sich bei ihm um eine vage Kategorie, durch musikanalytische Untersuchungen kaum greifbar zu machen. Das hat das Geistliche freilich mit dem Erhabenen und dem Naiven gemeinsam. Es stellt sich beim Hören von entsprechender Musik in unmittelbarer ästhetischer Evidenz ein, es ist da, äußerlich vermittelt durch Gattungskontext und mit den Tönen verbundenen Worten, durch langwährende Traditionen, zeitgebundene stilistische Konventionen und durch historisch verbürgte musikalische Gesten. Das klingende Substrat des Geistlichen ist nicht abhängig von der Glaubensstärke und

<sup>41</sup> Brief an Marianne von Gennzinger vom 17. Januar 1792; *Haydn Briefe* (wie Anm. 14), Nr. 170, S. 274–276, hier S. 275.

Aufrichtigkeit weder des Komponisten noch des Hörers, wohl aber, um mit Gadamer zu sprechen, vom Verstehenshorizont der Wort- und Musiktexte (vor dem sie geschrieben worden sind) und vom Verstehenshorizont des Hörers (vor dem die Wort- und Musiktexte jeweils neu und anders rezipiert werden). Nur an einem kleinen Ausschnitt aus der Messe sei das erläutert.<sup>42</sup>

Im Credo bildet die dogmatische Aussage über Menschwerdung, Leiden und Tod einen eigenen Abschnitt; auf ihn folgt die Bestätigung des Auferstehungsglaubens. Die musikalische Gestaltung der Textpassage von „Et incarnatus est“ bis „passus et sepultus est“ zeigt Jahrhunderte hindurch eine kompositorische Konstante, indem sie an dieser Stelle einen introvertierten lyrischen Mittelsatz zwischen den extravertierten Rahmenteilern formt. In Haydns späten Messen nimmt dieses ausnahmslos im langsamen Tempo stehende Stück des Credo nach Taktzahlen stets um die 20 % des Gesamtumfangs in Anspruch, wird also vom Hörer als deutlich hervorgehobener Teil des Geschehens wahrgenommen. Das ist für sich genommen kein überraschender Befund. Beachtung verdient allerdings die Textbearbeitung in der Hinsicht, dass die kanonische Wortfolge in jeder Messe ganz individuell in einen vertonten Text aufgelöst wird und durch spezifische Wiederholungen jeweils charakteristische Deutungsakzente gesetzt werden. In der „Nelsonmesse“ (Hob. XXII:11) hebt Haydn dadurch etwa die Person des Pontius Pilatus hervor und unterstreicht auf diese Weise den Anspruch historischer Wirklichkeit des Kreuzigungseignisses. In der „Theresienmesse“ (Hob. XXII:12) sind es die Worte „et homo factus est“, in der „Paukenmesse“ (Hob. XXII:9) ist es das „passus et sepultus est“ – durch häufige Wiederholung lenkt der Komponist die Aufmerksamkeit absichtsvoll auf diese Textpartikel. Die immer gleiche Wortfolge der Vorlage wird in den Messen ausnahmslos auf eigene Weise variiert, sie gewinnt über die musikalisch motivierte Zerschlagung ihrer kanonischen Struktur eine unverwechselbare Form.<sup>43</sup> Auf dieses Ergebnis scheint Haydn besondere Mühe verwandt zu haben.

Das Streben nach Individualisierung, nach der Andersartigkeit des immer Gleichen bleibt nicht beim Umgang mit der Textgestalt stehen. Auch die satztechnische, harmonische und klangliche Form der „Et-incarnatus“-Sätze differiert in allen Messen. Ein bemerkenswertes Beispiel für die Bewusstheit, mit der Haydn hier vorgeht, liefert die *Missa Sancti Bernardi von Offida* (Hob. XXII:10), die sogenannte „Heiligmesse“, von 1796.<sup>44</sup> Der entsprechende Abschnitt wird vom vorangehenden „descendit de coelis“ durch einen langgehaltenen, quintlosen Es-Klang abgesetzt

<sup>42</sup> Zu Haydns Messen siehe Carl Maria Brand, *Die Messen von Joseph Haydn*, Würzburg 1941 (= Musik und Geistesgeschichte, Berliner Studien zur Musikwissenschaft 2) und Peter Ickstadt, *Die Messen Joseph Haydns. Studien zu Form und Verhältnis von Text und Musik*, Hildesheim 2009 (= Musikwissenschaftliche Publikationen 31).

<sup>43</sup> Siehe im Anhang 2 (S. 24–26) die Zusammenstellung der vertonten Wortfolge aus den einzelnen Credo-Abschnitten.

<sup>44</sup> *Joseph Haydn Werke*, Reihe XXIII, Band 2, Messen Nr. 5–8, hg. v. H. C. Robbins Landon, München 1958 (Kritischer Bericht fehlt), S. 200–203. Aktuellste Ausgabe, hg. v. Andreas Traub (Stuttgart 2007), im Rahmen von: *Joseph Haydn. Lateinische Messen*. Urtext (Carus-Verlag).

(T. 60), so als solle angezeigt werden, dass nun ein neuer und andersgearteter Raum betreten werde (in der „Schöpfungsmesse“ Hob. XXII:13 begegnet der Vorgang nochmals). Mit der *colla-parte*-Begleitung von Holzbläsern und einer schwerelosen *pizzicato*-Grundierung durch die Streicher beginnt dann ein dreistimmiger Kanon in den hohen Solostimmen. Beim Einsatz der dritten Stimme (T. 77) finden alle Beteiligten in den Textworten „et homo factus est“ zusammen. Das folgende „Crucifixus“ (T. 85 ff.) bildet auf allen Ebenen einen Gegensatz: Satztechnisch, als zwar das Kanonmotiv beibehalten wird, die strenge Kanondurchführung aber nicht; klanglich, indem nur noch Bratsche und Violoncello *coll'arco* zusammen mit der neu eintretenden Orgel ein Männerstimmentrio begleiten; harmonisch, indem das feierliche Es-Dur nach es-Moll herabgestimmt wird. Wiederum mit einer Kontrastbewegung und erneut auf allen Ebenen hebt sich die anschließende Passage des „passus“ vom Bisherigen ab (T. 93 ff.). Über eine Unisono-Rückung von *b* nach *ces* und nach *c* erreicht der nun vierstimmige Chor Des-Dur (T. 95), steigert sich auf die Konjunktion „et“ zu (T. 97), die den Tod und das Begrabenwerden verbindet, und sinkt von dort über zwei Quintsextakkorde und einen as-Moll-Sextakkord nach Ges-Dur ab. Beendet wird das Stück mit einer zweigeteilten Wiederholung des Textes vom „crucifixus“ ab. Im Männerchorsatz, dessen mit dem Kanonthema führende Tenorstimme von Bratschen und Solocello klanglich verstärkt wird, wird in sechs Takten letztmalig die Kreuzigung vergegenwärtigt (T. 101-106); die letzten zwölf Takte, erstmals im Tutti, insistieren auf dem „passus et sepultus est“, am Ende harmonisch über dem Orgelpunkt *Es* kreisend (T. 114-119), also in der Tonart, die zu Beginn mit dem isolierten Fermate-Klang gesetzt worden ist (vgl. Notenbeispiel auf den folgenden Seiten).

Adagio. Alto solo.

Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a, Ma-ri-a vir-gi-ne.

Violonc. solo, pizzic. senza Organ.

Soprano I. solo, Alto.

Et in-car-na-tus est de spi-ri-tu san-cto ex Ma-ri-a, Ma-ri-a vir-gi-ne.

Sopr. II., Sopr. I.

Et ho-mo fa-ctus est, et ho-mo fa-ctus est, et - ho-mo, et ho-mo fa-ctus est.

Alto.

Et ho-mo fa-ctus est, et ho-mo fa-ctus est, et - ho-mo, ho-mo fa-ctus est.

Ten. Basso I. e II. Soli.

Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis sub Pon-ti-o Pi-la-to, sub Pon-ti-o Pi-lato.

Basso coll'arco.

Notenbeispiel: Haydn, *Missa Sancti Bernardi von Offida* („Heiligmesse“) Hob. XXII:10, Credo T. 60–119; Particell aus: AmZ, IV/44 (28.07.1802), Sp. 711/712–715/716 (für die vorliegende Abbildung neu montiert).

Sopr. e Alto. Tutti.  
pas-sus, pas-sus, pas-sus, et se-pul-tus, se-pul-tus est. Tenor. Bass. I. II. Soli.

Ten. e Bass. Tutti.  
ia-to, pas-sus, pas-sus, et se-pul-tus, se-pul-tus est. Cru-ci-

Tutti.  
Pas-sus, pas-sus, et se-pul-tus est.

Tutti.  
a-xus e-ti-am pro no-bis sub Pen-ti-o Pi-la-to pas-sus, pas-sus, et se-pul-tus est.

Tutti Bassi e Org.  
pas-sus, pas-sus et se-pul-tus, et se-pul-tus est, se-pul-tus est.  
pas-sus, pas-sus et se-pul-tus, et se-pul-tus est, se-pul-tus est.

Notenbeispiel (Fortsetzung)

Den geistlichen Gehalt dieser ganzen Passage färbt Haydn durch eine eigentümliche kompositorische Maßnahme. Er zitiert nämlich, ohne dass das für einen zeitgenössischen Hörer erkennbar werden konnte, einen eigenen, erst postum 1810 gedruckten dreistimmigen Kanon mit dem Text: „Gott im Herzen, ein gut Weibchen im Arm, jenes macht selig, dieses g’wiß warm“ (Hob. XXVIIb:44).<sup>45</sup> Dieser mindestens

<sup>45</sup> Erstmals veröffentlicht von Otto Erich Deutsch, *Haydns Kanons*, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* XV/3 (1932/33), S. 112–124, hier S. 122; auch in: *Joseph Haydn Werke XXXI, Kanons*, hg. v. Otto Erich Deutsch, München–Duisburg 1959, S. 63 f., Kritischer Bericht, München–Duisburg 1965, S. 34.

seit dem 17. Jahrhundert bekannte Vierzeiler stellt in seiner umstandslosen Verbindung von Erlösungshoffnung und irdischer Sinnenfreude ein lebensnahes Dokument unverkrampfter Volksfrömmigkeit dar. Haydn bezieht es in das musikalisch reich differenziert ausgestaltete Glaubensgeheimnis von Menschwerdung und Kreuzestod seiner Messe mit ein, als habe er dem Mysterium einen Sitz im Leben geben wollen. Man mag das für theologisch anfechtbar und geschmacklich platt halten, aber es gehört zu der genuin Haydnschen Art des Geistlichen in seiner späten Vokalmusik und lässt sich, mit anderen Akzentuierungen, an mehreren Werken nachweisen, etwa ebenfalls in der „Heiligmesse“ im Sanctus beim Zitat eines im süddeutsch-österreichischen Raum verbreiteten Liedes, in der „Schöpfungsmesse“ bei der Übernahme eines Themas aus dem gleichnamigen Oratorium im Gloria oder im *Te Deum*, in dessen Eröffnungssatz der achte Psalmton als konstitutiver Baustein fungiert. Zeitgenössischen Hörern, ob sie die Zitate nun wahrnahmen oder nicht, galten Haydns Messen weitüberwiegend als Meisterwerke der *musica sacra*. Friedrich Rochlitz pries das „Et incarnatus“ der „Heiligmesse“ anlässlich des Partiturerstdrucks 1802 tiefbeeindruckt als „höchst einfach, innig“ und „fromm“. Mehr noch: Er rückte in seine Rezension ein Particell des ganzen Ausschnitts ein (siehe Notenbeispiel), weil dieser,

„ausser seiner rührenden Schönheit, zugleich dem sich bildenden Künstler zeigen kann, wie er alles an sich nicht Verwerfliche, um immer interessant zu bleiben, in seinen Kreis ziehen und es durch edle Behandlung für seinen Zweck benutzen könne.“<sup>46</sup>

Das Erhabene, das Naive, das Geistliche im weiten Feld großbesetzter Vokalmusik – diese deutlich hervortretenden Eigenarten in den Kompositionen Haydns seit 1795 mögen hinreichend charakteristisch sein, um beim weiteren Nachdenken über die Dimensionen seines Spätwerks erkenntnisfördernd zu wirken. Die Zweifel an der Sinnfälligkeit des musikhistoriographisch aufgeladenen Terminus sind freilich nicht ausgeräumt, und vielleicht wäre es tatsächlich angemessen, entspannter einfach von späten Werken zu sprechen. Denn selbst bei Bach und Beethoven wird letztendlich der Verdacht nicht auszuräumen sein, dass die ins Transzendente zielende Geschichtskonstruktion vom Spätwerk zur Eschatologie eines kunstreligiösen Musikverständnisses gehört, eines Verständnisses, das letzte Dinge dort sucht, wohin es sie zuvor projiziert hat. Haydn hielt dagegen ganz einfach an der Idee fest, die Musik sei unaufhaltsam fortschrittsfähig. „Sein Fach sey gränzenlos“, soll er laut Griesinger noch 1806 geäußert haben;

<sup>46</sup> [Friedrich Rochlitz:] *Recension*, in: AMZ, IV/44 (28.7.1802), Sp. 705–718, hier Sp. 711 f.

„das, was in der Musik noch geschehen könne, sey weit größer, als das, was schon darin geschehen sey; ihm schweben öfters Ideen vor, wodurch seine Kunst noch viel weiter gebracht werden könnte [...]“<sup>47</sup>

Nach Vollendung der *Jahreszeiten* hatte er noch kurzfristig erwogen, ein drittes Oratorium über den Stoff der Apokalypse zu komponieren, wozu Wieland oder Goethe den Text hätten verfassen sollen – wahrlich ein „gränzenloses“ Sujet.<sup>48</sup> Dazu kam es nicht mehr, gleichwohl: Beim Jüngsten Gericht der Musikgeschichte wird Joseph Haydn zu den Erlösten gehören, ob mit oder ohne Spätwerk.

<sup>47</sup> Griesinger, *Biographische Notizen* (wie Anm. 18), S. 5.

<sup>48</sup> Otto Biba (Hg.), *„Eben komme ich von Haydn“*. Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819, Zürich 1987, S. 171 f.

Anhang 1

Vokal- und Instrumentalwerke Joseph Haydns 1795-1804

1795

- |   |                                  |
|---|----------------------------------|
| Scena „Berenice, che fai“ Hob. XXIVa:10       | Sinfonie Es-Dur („Paukenwirbel“) |
| Lied <i>Der verdienstvolle Sylvius</i>        | Hob. I:103                       |
| Hob. XXVIa:36 <sup>bis</sup> (1788?–)         | Sinfonie D-Dur Hob. I:104        |
| VI Original Canzonettas [2 <sup>nd</sup> Set] | Klaviertrio C-Dur Hob. XV:21     |
| Hob. XXVIa:31–36                              | Klaviertrio Es-Dur Hob. XV:22    |
| Volksliedbearbeitungen für William Napier     | Klaviertrio d-Moll Hob. XV:23    |
| Hob. XXXIa (1794?–)                           | Klaviertrio D-Dur Hob. XV:24     |
|   | Klaviertrio G-Dur Hob. XV:25     |
|   | Klaviertrio fis-Moll Hob. XV:26  |
|   | Klaviertrio es-Moll Hob. XV:31   |

1796

- |  |   |
|--|---|
| <i>Missa Sancti Bernardi von Offida</i> („Heiligmesse“) Hob. XXII:10                 | Konzert Es-Dur für Trompete und Orchester Hob. VIIe:1 |
| <i>Missa in tempore belli</i> („Paukenmesse“)  |   |
| Hob. XXII:9  |   |
| <i>Die Sieben letzten Worte</i> (Oratorienfassung)                                   |   |
| Hob. XX/2 (1795–)  |   |
| Schauspielmusik <i>Alfred, König der Angelsachsen</i> (Chor, Arie, Duett) Hob. XXX:5 |   |
| Schauspielmusik [ <i>Le Prince Wourtsberg</i> ]                                      |   |
| (Rezitativ, Arie) Hob. XXX:4   |   |
| <i>Aus des Ramlers Lyrischer Blumenlese</i> ,  |   |
| 13 mehrstimmige Gesänge Hob. XXVb:   |   |
| 1–4, XXVc:1–9 (–?1799)   |   |
| <i>Nisa &amp; Tirsi</i> , zwei italienische Duette für                               |   |
| Sopran, Tenor und Klavier: „Saper vorrei“; „Guarda/Senti qui“ Hob. XXVa:2, 1         |   |

1797

- |                                      |                               |
|--------------------------------------|-------------------------------|
| Lied „Gott erhalte Franz den Kaiser“ | Sechs Streichquartette op. 76 |
| Hob. XXVIa:43 (1796–)                | (Erdődy) Hob. III:75–80       |
|                                      | Klaviertrio C-Dur Hob. XV:27  |
|                                      | Klaviertrio E-Dur Hob. XV:28  |
|                                      | Klaviertrio Es-Dur Hob. XV:29 |
|                                      | Klaviertrio Es-Dur Hob. XV:30 |

1798

*Die Schöpfung* Hob. XXI:2 (1796–)

*Missa in angustiis* („Nelsonmesse“)

Hob. XXII:11

Aria „Solo e pensoso“ (aus: *Il Canzoniere*,  
Sonett 28) Hob. XXIVb:20

*Der Sturm* (dt. Bearbeitung von *The Storm*,  
1792) Hob. XXIVa:8 (schon ?1793)

1799

47 Kanons Hob. XXVIIb:1–47 (ca. 1791–)

*Missa in B* („Theresienmesse“) Hob. XXII:12

Zwei Streichquartette op. 77

(Lobkowitz) Hob. III:81–82

1800

*Lines from 'The Battle of the Nile'* für Sopran  
und Pianoforte Hob. XXVIb:4

*Te Deum* C-Dur Hob. XXIIIc:2

Lied *The Spirit's Song* Hob. XXVIa:41  
(um 1795?)

Lied „O Tuneful Voice“ Hob. XXVIa:42  
(um 1795?)

Lied „Als einst mit Weibes Schönheit“  
Hob. XXVIa:44 (um 1796–?)

Lied „Ein kleines Haus“ Hob. XXVIa:45

Volksliedbearbeitungen für George Thom-  
son Hob. XXXIa

1801

*Die Jahreszeiten* Hob. XXI:3 (1799–)

*Missa in B* („Schöpfungsmesse“) Hob. XXII:13

Volksliedbearbeitungen für George Thom-  
son Hob. XXXIa

1802

*Missa in B* („Harmoniemesse“) Hob. XXII: 14

Revision *L'isola disabitata* Hob. XXVIII:9

(u. a. Neufassung des Schlussquartetts)

Volksliedbearbeitungen für George Thom-  
son und William Whyte Hob. XXXIa, b

Hungarischer National Marsch für  
Bläser Hob. VIII:4

1803

Lied *Antwort auf die Frage eines Mädchens*      Streichquartett d-Moll op. 103  
Hob. XXVIa:46      (2 Sätze) Hob. III:83  
Volksliedbearbeitungen für George Thom-  
son und William Whyte Hob. XXXIa, b

1804

Volksliedbearbeitungen für George Thom-  
son und William Whyte Hob. XXXIa, b

## Anhang 2

Incarnatio und Kreuzigung im Credo der Messe  
Übersicht über die vertonte Wortfolge in den späten Messen Joseph Haydns  
(mit Angabe des jeweiligen Umfangs dieser Passage)

### a) Kanonischer Text

Et incarnatus est  
de Spiritu Sancto  
ex Maria Virgine  
et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato  
passus et sepultus est.

### b) Wortfolge in den Credo-Sätzen der Messen Haydns 1796–1802

*Missa in C in tempore belli* („Paukenmesse“) Hob. XXII:9  
Adagio, c-Moll,  $\frac{3}{4}$ , 60 von 312 Takten (19,2 %)

Et incarnatus est, Et incarnatus est  
de Spiritu Sancto  
ex Maria Virgine, ex Maria Virgine  
et homo factus est, et homo factus est, et homo factus est, homo factus est, et homo  
factus est, et, et homo factus est.

Crucifixus, crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, sub Pontio Pilato  
passus, passus, passus et sepultus, sepultus est,  
passus, passus et sepultus est, sepultus est, sepultus est.

*Missa in B Sancti Bernardi von Offida* („Heiligmesse“) Hob. XXII:10  
Adagio, Es-Dur,  $\frac{3}{4}$ , 60 von 332 Takten (18,1 %)

Et incarnatus est  
de Spiritu Sancto  
ex Maria, Maria Virgine  
Et incarnatus est  
de Spiritu Sancto  
ex Maria, Maria Virgine  
et homo factus est, et homo factus est, et homo, homo factus est.  
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, sub Pontio Pilato  
passus, passus, passus et sepultus, sepultus est.  
Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,  
passus, passus et sepultus, sepultus est,  
passus, passus et sepultus, et sepultus est, sepultus est.

*Missa in d in angustiis* („Nelsonmesse“) Hob. XXII: 11  
Largo, G-Dur,  $\frac{3}{4}$ , 54 von 245 Takten (22 %)

Et incarnatus est  
de Spiritu Sancto  
ex Maria Virgine  
et homo factus est, et homo factus est.  
Et incarnatus est  
de Spiritu Sancto  
ex Maria. Maria Virgine  
et homo factus est, et homo factus est.  
Crucifixus, crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato, sub Pontio Pilato  
Crucifixus, passus, passus et sepultus est / sub Pontio, sub Pilato, sub Pilato /  
pro nobis, pro nobis, pro nobis.  
Crucifixus, passus, passus et sepultus est / sepultus, sepultus, et sepultus est,  
et sepultus est  
sub Pontio Pilato, sub Pontio Pilato / Crucifixus  
pro nobis, passus, passus et sepultus est.

*Missa in B* („Theresienmesse“) Hob. XXII:12  
Adagio, b-Moll,  $\frac{3}{4}$ , 48 von 221 Takten (21,8 %)

Et incarnatus est  
de Spiritu Sancto, de Spiritu Sancto  
ex Maria Virgine  
et homo, et homo factus est, et homo, et homo factus est, et homo factus est, et  
homo factus est, et homo factus est, et homo factus est, et homo, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis / sub Pontio Pilato, sub Pontio Pilato, sub Pontio Pilato  
passus et sepultus est, passus, passus et sepultus est, passus, passus et sepultus  
est, et sepultus est.

*Missa* in B („Schöpfungsmesse“) Hob. XXII:13  
Adagio, G-Dur,  $\frac{3}{4}$ , 41 von 223 Takten (18,4 %), Orgelsolo

Et incarnatus est, et incarnatus est  
de Spiritu Sancto  
ex Maria Virgine, ex Maria Virgine  
et homo, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis, pro nobis sub Pontio Pilato  
passus, passus et sepultus est, sepultus est.

*Missa* in B („Harmoniemesse“) Hob. XXII:14  
Adagio, Es-Dur,  $\frac{3}{4}$ , 61 von 273 Takten (22,3 %)

Et incarnatus est  
de Spiritu Sancto, de Spiritu Sancto  
ex Maria, Maria Virgine et homo factus est, et homo factus est, et homo factus est, et  
homo factus est, et homo factus est, et homo factus est.

Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato passus.

Passus, passus et sepultus est, sepultus est, sepultus est, passus et sepultus est,  
et sepultus est, sepultus est, sepultus est.

## Prolegomena zu den Schriften Franz Joseph Fröhlichs

Franz Joseph Fröhlich: Hofmusiker, Komponist, Musiklehrer, Direktor des „Musicalischen Instituts an der Kurfürstlichen Julius-Universität“, ordentlicher Professor der Didaktik und Pädagogik, Verfasser zahlreicher Schriften musikbezogenen Inhalts – mithin: auch Musikwissenschaftler? Die Beantwortung dieser Frage ist einfach: Nein, Musikwissenschaftler war Fröhlich nicht, wenn unter einem solchen ein an der Universität ausgebildeter, einem akzeptierten Kanon von Methoden und Gegenständen verpflichteter, für die Teilnahme an einem in Wort und Schrift geführten Diskurs arbeitender Wissenschaftler verstanden werden soll. Er konnte keiner sein, weil es ein Universitätsfach unter dem Titel Musikwissenschaft bekanntlich um 1800 nicht gab, die Reflexion über Musik, wo sie weniger ästhetisch als mehr historisch ausgerichtet war, keinen originären, allgemein akzeptierten Methoden folgte, und weil der öffentliche Diskurs über Musik in aufklärerischer Tradition im wesentlichen eine Angelegenheit des Geschmacks war, mithin eines gegenüber der Vernunft nachrangigen Erkenntnisvermögens, und als solche nicht den Wissenschaftler erforderte.<sup>1</sup> Potentiell ein jeder konnte sich damals über Musik äußern, der sich der Verstehensgemeinschaft der Tonkunst zugehörig fühlte oder eine solche Verstehensgemeinschaft begründen wollte. Was aber im 18. Jahrhundert noch vergleichsweise wenige solcher musikalisch gebildeter Menschen getan hatten, nämlich tatsächlich zur Feder zu greifen, das etablierte sich um 1800 zu einem zunehmend professionellen Tun. Auch Fröhlich reihte sich um 1810 in die Schar der über Musik Schreibenden ein. Anders als heute, wo die Usancen einer akademischen Laufbahn vom Aspiranten zahlreiche publizistische Nachweise seiner Befähigung verlangen, ehe die Produktivität mit einem Lehrstuhl belohnt werden kann, verhielt es sich damals fallweise durchaus umgekehrt: Fröhlichs Ernennung zum außerordentlichen Professor der Tonkunst an der Universität Würzburg im Jahre 1811 erfolgte trotz fehlender Publikationen – im Erscheinen begriffen war

<sup>1</sup> Zur Fachgeschichte im Allgemeinen und zu Aspekten ihrer Etablierungsphase siehe Rainer Cadenbach, Andreas Jaschinski, Heinz von Loesch, Dorothea Mielke-Gerdes, *Musikwissenschaft*, in: MGG2S 6, Kassel u. a. 1997, Sp. 1790–1834; Anselm Gerhard (Hg.), *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, Stuttgart u. Weimar 2000; Ulrich Konrad, *Johann August Günther Heinroth. Ein Beitrag zur Göttinger Musikpflege und Musikwissenschaft im 19. Jahrhundert*, in: Martin Staehelin (Hg.), *Musikpflege und Musikwissenschaft an der Georg-August-Universität Göttingen, Beiträge zu ihrer Geschichte*, Göttingen 1987 (= Göttinger Universitätschriften, Serie A: Schriften, Bd. 3), S. 43–77; Oliver Wiener, *Apolls musikalische Reisen. Zum Verhältnis von System, Text und Narration in Johann Nicolaus Forkels Allgemeiner Geschichte der Musik (1788–1801)*, Mainz 2009 (= *Structura & experientia musicae* 1).

lediglich die allerdings umfangreiche *Vollständige Theoretisch-practische Musikschule* (1)<sup>2</sup>. Im Laufe der Jahrzehnte bis zu seiner 1854 nach langen Wehen erfolgten Entbindung von den Pflichten eines Hochschullehrers<sup>3</sup> entstand nicht etwa ein gewichtiges wissenschaftliches Lebenswerk, sondern nicht mehr (aber auch nicht weniger) als eine beachtenswerte Reihe musikschriftstellerischer Arbeiten.<sup>4</sup>

Will man sich in gebotener Knappheit über Typen, Themen, Inhalte und die Wirkung dieser Schriften äußern, so macht es einem der Autor Fröhlich nicht übermäßig schwer. Seinen abundanten, gelegentlich von pedantischen Wiederholungen belasteten Stil lernt der Leser bald hinzunehmen, und die nicht eben seltenen gedanklichen Redundanzen nimmt er als Möglichkeit durchaus gerne wahr, die eine oder andere Seite etwas flüchtiger aufzunehmen. Eine eigene Art des Studiums verlangen die großen Lehrwerke Fröhlichs, so die bereits erwähnte *Vollständige Theoretisch-practische Musikschule* (1) von 1810/11 mit ihren den Elementaria, dem Gesang, den Holz- und Blechbläsern sowie den Streichern gewidmeten vier Abteilungen und die beiden Teile des sehr ähnlich ausgerichteten *Systematischen Unterrichts zum Erlernen und Behandeln der Singkunst überhaupt* (2a) von 1822 und des *Systematischen Unterrichts in den vorzüglichsten Orchester-Instrumenten* (2b) von 1829. Ihnen an die Seite zu stellen ist ein Aufsatz von 1817 *Ueber die Verbesserung der Klarinette von Hrn. Iwan Müller* (11). Diese Publikationen verlangen deswegen eine eigene Untersuchung, weil sie zum rechten Verständnis der sorgfältigen Einordnung in die Instrumentalpädagogik des frühen 19. Jahrhunderts bedürfen. Zwar erweckt Fröhlich gelegentlich den Anschein, als beherrsche er sämtliche Orchesterinstrumente selber und schreibe aus eigener Erfahrung, tatsächlich aber verschmelzen bei ihm die intensive Rezeption zeitgenössischer Lehrwerke und die eigene Orchesterpraxis zu einer eklektischen Pragmatik. Keine verlässlichen Angaben können beim derzeitigen Stand der Forschung über die zeitgenössische Aufnahme der Schulen gemacht werden. Wohl nicht ohne Grund fehlt unter Fröhlichs Lehrwerken die geplante Klavierschule: Hier fehlte die Praxis, um beispielsweise der 1828 erstmals erschienenen *Ausführlich theoretisch-practischen Anweisung zum Pianoforte-Spiel* von Johann Nepomuk Hummel<sup>5</sup> eine eigenständige

<sup>2</sup> Um den Fußnotenteil zu entlasten, werden Fröhlichs Schriften im Text meist nur mit Kurztiteln zitiert; die jeweils anschließende, in Klammern stehende Ziffer verweist auf die Nummern der im Anhang (S. 39–45) beigegebenen „Bibliographie der musikschriftstellerischen Arbeiten von Franz Joseph Fröhlich“.

<sup>3</sup> Als Direktor der „Musikalischen Lehranstalt“ war Fröhlich noch bis 1858 tätig; siehe zu seinem endgültigen Ausscheiden aus öffentlichen Ämtern Dieter Kirsch, *Fröhlichs Abschied*, in: Lenz Meierott u. Klaus Hinrich Stahmer (Hg.), *Musik und Hochschule. 200 Jahre akademische Musikausbildung in Würzburg*, Würzburg 1997, S. 15–28.

<sup>4</sup> Einen ersten Überblick bot Hubert Unverricht, *Franz Joseph Fröhlich als Musikhistoriker und Musikschriftsteller*, in: *Musik in Bayern*, H. 22 (1981), S. 151–162.

<sup>5</sup> Wien 1828, neue verbesserte Auflage 1838; siehe dazu Hartmut Grimm, *Johann Nepomuk Hummels Klavierschule*, in: Anselm Gerhard u. Laurenz Lütteken (Hg.), *Zwischen Klassik und Klassizismus*.

Konzeption entgegensetzen, geschweige denn der revolutionären Fortentwicklung des Klavierspiels in diesen Jahren Rechnung tragen zu können.<sup>6</sup>

Außer diesen Schulen gelangte zu Lebzeiten Fröhlichs nur noch eine weitere selbständige Publikation aus seiner Feder an die Öffentlichkeit, die *Biographie des großen Tonkünstlers Abt Georg Joseph Voglers* (3) von 1845. Diese kleine Schrift von 63 Seiten Umfang, geschrieben im Auftrag des Historischen Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg, führt Darlegungen aus zurückliegenden kleineren Aufsätzen über den aus Würzburg gebürtigen Komponisten, Musiktheoretiker, Kapellmeister, Organisten, Pädagogen und Publizisten Vogler (1749–1815) zusammen, vor allem aus einem frühen Beitrag mit dem Titel *Abt Vogler, als musikalischer Künstler* (9) von 1815 und aus 1817 bzw. 1824 für die *AmZ* und die *Cäcilia* verfassten Rezensionen zweier Kompositionen des Abbés (44, 45). Vogler, der Mensch wie der Künstler, bedeutete für Fröhlich die Sonne, um die er als Trabant seine Bahnen zog. In ihm sah er das Ideal einer Künstlerexistenz verwirklicht, dem er selbst nachstrebte: „den schönen Geist des Antiken mit dem Mystischen des Modernen zu verbinden, die Tiefe und Einfachheit jenes mit dem Reichthume und mit der Fülle des Gotteslebens in diesem zu vereinigen“ (3, S. 13). Alle Leistungen Voglers als Komponist, als Organist, als Theoretiker, als Instrumentenbauer, als Pädagoge finden Fröhlichs ungeteilte Bewunderung, ja lassen ihn diese nachzuahmen versuchen. Die Verbindung von praktischer Musikausbildung, die ihren Ausgang vom Gesang zu nehmen habe, und einer „gründlichen Bildung im Wissenschaftlichen der Musik“ etwa bestimmt das Wirken Fröhlichs in Würzburg. Selbst dort, wo er gewisse Begrenzungen der Voglerschen Produktivität zugestehen muss – sie seien auf dem Gebiet der „freien [d.h. textlosen] Kammer-Konzert-Musik“ (3, S. 29) zu finden – weiß er sie insofern zu relativieren, als „alle wahre Tonkunst [...] ja nur Gesang“ (3, S. 2) sei, mithin Voglers Schwächen nicht den innersten Kern musikalischer Kunst betreffen. Die schwer verständliche Theorie des Abbés sei als „ein geistiger Grundriß“ aufzufassen, dessen volle Entfaltung der „analytisch-tüchtigen“ Köpfe bedürfe. Diesen aber biete das Voglersche System Offenbarungen, und die „herrlichen Werke von C. M. von Weber, von Meyer-Beer, Gänsbacher u.s.w.“ könnten als Beweis dafür angeführt werden, in welcher überzeugender Weise Werke „nach den Grundsätzen des Voglerschen Systems gebildet worden“ seien (3, S. 36, alle Zitate). Fröhlich stellt besonders den historischen Rang heraus, den Vogler mit seinen beiden zentralen System-Entwürfen, dem Harmonie-System und dem Choral-System, einnehme: „Beide Systeme aber lassen sich verbinden; und so

Johann Nepomuk Hummel in Wien und Weimar. Kolloquium im Goethe-Museum Düsseldorf 2000, Kassel u. a. 2003 (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 1), S. 89–102.

<sup>6</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Hubert Unverricht, *Die Instrumentationsangaben von (Franz) Joseph Fröhlich in Würzburg. Ein Beitrag zur Instrumentationslehre zur Zeit der Wiener Klassik*, in: Jürgen Schläder u. Reinhold Quandt (Hg.), Festschrift Heinz Becker zum 60. Geburtstag am 26. Juni 1982, Laaber 1982, S. 351–357.

wird die vom grauen Alterthume an seit mehreren tausend Jahren von der Menschheit ersehnte Vereinigung der widersprechenden Ansichten“ geleistet; gemeint ist die „durchgehende Verbindung melodisch-harmonischer Verhältnisse“ (3, S. 61, beide Zitate)<sup>7</sup>. Gerade diese Tat, die eine lange geschichtliche Entwicklung zum Abschluss bringt, gewinnt in Fröhlichs eigenem Entwurf einer Musikhistorik und Musikhistoriographie zentrale Bedeutung; darauf wird zurückzukommen sein.

Das Corpus der kleinen Schriften Fröhlichs bietet eine stets dem eigenen Systemdenken verpflichtete Ausbreitung weniger Grundanschauungen. Eine erste Gruppe von Beiträgen erschien in den 1810er Jahren, in der Zeit also, die Fröhlich als besonders aktiven Streiter für die Durchsetzung seiner akademischen und pädagogischen Ziele sah. Man wird diese Arbeiten als programmatisch bewerten dürfen, wobei allerdings auffällt, dass ihr Autor sich nicht bei den damals zentralen Publikationsorganen in Deutschland, allen voran die *Allgemeine musikalische Zeitung* in Leipzig und die *Caecilia* in Mainz, um die Veröffentlichung bemühte, sondern lokale, man möchte sagen, eher entlegene Zeitschriften vorzog: Ausdruck einer zunächst beinahe ausschließlich auf den fränkischen Raum zielenden Wirkungsabsicht. 1812 und 1813 kamen drei längere Abhandlungen in der von dem Historiker Ignaz Denzinger (1782–1862) verantworteten *Aurora* heraus, einem kleinformatigen, an die Almanach-Tradition anknüpfenden Periodikum mit Beigaben von Gedichten und Liedkompositionen. Im ersten Beitrag *Ueber musikalischen Vortrag* (6) erörtert Fröhlich den Unterschied zwischen der „Wortsprache“ und der „Tonsprache“, charakterisiert die Musik als eine „Empfindungssprache“ und bemüht sich dann darum, „die Succession“ der Empfindungen „unter der Zeit“ erkennen zu lehren (6, S. 42 f., alle Zitate). Ist der „logische Sinn“ eines Tonstücks ermittelt, dann, so Fröhlich, gehe es um „das Ergreifen seiner inneren geistigen Höhe“ (6, S. 58). Der Verfasser gibt sich in aufklärerischem Selbstbewusstsein davon überzeugt, dass die „ächt künstlerische Produktion“ (6, S. 78) eines Tonstücks lehr- und berechenbar sei. Wie stark Fröhlichs Denken ästhetischen Positionen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts verhaftet ist, erweist sich nicht zuletzt am Einsatz eines Schlüsselbegriffs dieser Zeit, dem der „Rührung“ (6, S. 70, 80): Rationalismus und Empfindsamkeit begegnen sich auf eigentümliche Weise.<sup>8</sup>

<sup>7</sup> Aktuelle Zusammenfassung biographischer Daten und knappe Würdigung von Rüdiger Thomsen-Fürst, *Vogler, Georg Joseph*, in: MGG2P 17, Kassel u. a. 2007, Sp. 176–183. Weiterführend (auch zu Fröhlich) sind die Beiträge in dem Sammelband: *Abbé Vogler. Ein Mannheimer im europäischen Kontext. Internationales Colloquium Heidelberg 1999*, hg. v. Thomas Betzwieser u. Silke Leopold, Frankfurt u. a. 2003 (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle 7).

<sup>8</sup> Man vergleiche folgende Formulierung Fröhlichs mit einer einschlägigen von Carl Philipp Emanuel Bach: „Um das innere Leben der musikalischen Ideen, wie es denselben vom Tonsetzer eingehaucht wurde, gehörig zur Anschauung bringen zu können, wird erfordert, daß der Künstler wo nicht den nämlichen, doch wenigstens einen gleichartigen Standpunkt von Begeisterung, von der Stärke des Gefühls ergreife, von welcher das Kunstwerk sein Daseyn erhielt.“ (6, S. 59). – „Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt; so muß er nothwendig sich selbst in alle Affecten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will; er giebt ihnen seine

Die Frage, in „welchem Zustande“ sich gegenwärtig die Tonkunst „bey uns“, d. h. im „Vaterlande“ (gemeint ist jedoch Würzburg) befinde, wird im zweiten der *Aurora*-Aufsätze (7) mit der Feststellung von in der Tendenz überwiegend negativen Befunden beantwortet. Diese Befunde dienen als dunkler Hintergrund, vor dem sich die Möglichkeiten einer grundsätzlichen Besserung der Verhältnisse umso strahlender abheben. Fröhlich propagiert hier die Grundsätze der Gesangsbildungslehre nach Pestalozzi, wie sie kurz zuvor, 1810, von Michael Traugott Pfeiffer und Hans Georg Nägeli<sup>9</sup> an die Öffentlichkeit gebracht worden waren (7, S. 71 f.). Das Programm einer musikalischen Bildung zu realisieren, die den ganzen Menschen erhebe und veredele, wird als staatliche Aufgabe angesehen; tatsächlich diene das Musikalische Institut an der Universität Würzburg bereits diesem Ziel, könne in seiner Effizienz aber durch die Einrichtung einer „Singanstalt“ (7, S. 70) noch verstärkt werden.

Was in diesem Beitrag bereits einen Teil der Argumentation ausmachte, rückt im dritten der Folge – *Ueber die Hymnen, und den Vortrag derselben* (8) – in den Mittelpunkt: die musikalische Bildung als Weg zur Reinigung und Verbesserung des geistlichen, des gottesdienstlichen Gesangs. Diese Akzentuierung ist freilich nicht im Sinne einer kirchenmusikalischen Restauration zu verstehen, wie sie gut ein Jahrzehnt später von Anton Friedrich Justus Thibaut in seiner Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst*<sup>10</sup> proklamiert wurde, sondern im Zusammenhang mit Fröhlichs Geschichtsteleologie. Für Fröhlich spannt sich der Bogen der abendländischen Musikgeschichte – das wird hier erstmals deutlich gemacht, später in den *Beiträgen zur Geschichte der Musik* (4) abschließend begründet – von den Anfängen der „Altgriechischen Musik“ bis zur „Musik der christlichen Zeit“, vom Wirken des – platonisch inspirierten – „uranischen Eros“<sup>11</sup> bis zum „Heiligen im christlichen

Empfindungen zu verstehen und bewegt sie solchergestalt am besten zur Mit=Empfindung.“; in: *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*, Berlin 1753, Drittes Hauptstück, § 13, S. 122.

<sup>9</sup> Hans Georg Nägeli: *Die Pestalozzische Gesangbildungslehre nach Pfeiffers Erfindung kunstwissenschaftlich dargestellt im Namen Pestalozzis, Pfeiffers und ihrer Freunde*, in: AmZ 11 (1808/09), No. 49 (6.9.1809), Sp. 769–776; No. 50 (13.9.), Sp. 785–793; No. 51 (20.9.), Sp. 801–810; No. 52 (27.9.), Sp. 817–845; ders.: *Gesangbildungslehre nach Pestalozzischen Grundsätzen pädagogisch begründet von Michael Traugott Pfeiffer, methodisch bearbeitet, 1. Hauptabtheilung der vollständigen und ausführlichen Gesangschule*, Zürich 1810; vgl. dazu Mirelle Geering, *Die Sologeschule von Hans Georg Nägeli*, Band I: Abhandlung und Kritischer Bericht, Band II/III: Edition Teil 1/2, Lieder A–D/E–K, Zürich 2003.

<sup>10</sup> Heidelberg 1825 (1824); zweite verbesserte und vermehrte Auflage ebenda 1826. Eine Ausgabe mit dem Text der ersten und der zweiten Auflage legte Raimund Heuler vor (Paderborn 1907).

<sup>11</sup> Fröhlich rekurriert hier wie auch später bei diesem Gedanken auf einen Abschnitt in Platons *ΕΥΜΙΘΕΙ-ΟΝ* / *Das Gastmahl* (187c-e), in dem Eryximachos über zwei Formen des Eros handelt, nämlich „den schönen, himmlischen“, der „der Muse Urania angehört“ und den „der Polyhymnia“, den „gemeinen, den man mit großer Vorsicht anwenden muß“; *Platon Werke in acht Bänden griechisch und deutsch*, hg. v. Gunther Eigler, Darmstadt 1990, Band 3, S. 260/261. Siehe auch die Bemerkung von Dieter Kirsch zu diesem Motiv in Franz Joseph Fröhlich, *Ausgewählte Schriften zur Musik. Mit einer biographischen Abhandlung und einem Dokumentenanhang von Dieter Kirsch*,

Sinne“ (4, S. 80, beide Zitate). Als klingendes Bindeglied zwischen den Zeiten fungiert der Hymnus; dieser, im Altertum in seinen allgemeinen Grundformen auf das Höchste ausgebildet, fand im christlichen Choral die Vollendung. Allerdings ist das, was der Geist im Laufe der Jahrtausende zu ebendieser Vollendung entfaltete, nur für jene erkennbar, die auf der Höhe des Geistes stehen. Die Menschheit dort hinzuführen, muss Aufgabe der musikalischen Bildung sein. Fröhlich versuchte diesem Anspruch mit der Wiederbelebung des antiken Hymnus aus dem Geiste des katholischen Cultus gerecht zu werden. Bedauerlicherweise enttäuscht sein Probestück aus heutiger Sicht die hochgespannten Erwartungen aufs empfindlichste. Trotz allen weitschweifigen Erklärungen und Begründungen für beinahe jeden Takt der Hymne „Der Erdkreis huldigt dem Herrn“<sup>12</sup> wird man diesem Erzeugnis der Muse Fröhlichs bestenfalls das Wollen, nicht aber das Gelingen attestieren können. Geradezu grotesk erscheint das Missverhältnis zwischen diesem dürftigen Tonsatz und der Apologie seines Verfassers:

„So wäre dann unser Ziel erreicht, dem Volke die Früchte der allseitig gebildeten Tonkunst zukommen zu lassen, dasselbe durch diesen tiefen Geist zu erheben, seinen Kunstsinn zu erhöhen, und dem Religionskultus Gesänge zu verschaffen, welche der Erhabenheit unserer Religion, und dem in ihr dargelegten tiefen Sinne gemäß, alle diese heiligen Empfindungen und Gefühle in das Herz der Gläubigen senken würden.“  
(8, S. 94).

Es sind diese drei Aufsätze, die der ersten, bereits erwähnten Würdigung des *Abt Vogler, als musikalischer Künstler* in der *Aurora* von 1815 (9) vorangehen. Tatsächlich hat Fröhlich einen Gedankenkreis ein erstes Mal ausgesprochen, und die Besinnung auf Vogler als eine Art Inkarnation der vorgetragenen Ideen scheint nur folgerichtig. Verständlich wird danach auch, dass Fröhlich seine schriftstellerische Tätigkeit, wenn nicht gänzlich einstellt, so doch auf ein Minimum beschränkt. Erst 1820 äußert er sich erneut, nun erstmals in der repräsentativen *AmZ*, in einer vierteiligen Abhandlung *Ueber die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes überhaupt, und die Art einer dem Zeitbedürfnisse gemässen Einrichtung und Verbesserung derselben* (13). Hier wie auch in dem 1837 in der *Athanasia. Zeitschrift für die gesammte Pastoraltheologie* publizierten Beitrag *Ueber die musicalische Lehranstalt zu Würzburg, vorzüglich in Beziehung auf ihre innere Einrichtung* (14) begegnen dem Leser die bereits bekannten Gedanken in verbreiteter, nicht aber wesentlich vertiefter Form.

hg. von Ulrich Konrad, Würzburg 2013 (= Quellen und Studien zur Musikgeschichte Würzburgs und Mainfrankens 2), S. 377.

<sup>12</sup> Im Verzeichnis der musikalischen Werke von Fröhlich die No. 73, siehe Franz Joseph Fröhlich, *Ausgewählte Schriften zur Musik* (wie Anm. 11), S. 577.

In den späteren 1820er und den 1830er Jahren verlagert sich die musikschriftstellerische Tätigkeit Fröhlichs auf zwei neue Felder. Zum einen schreibt er eine Reihe von teils gewichtigen Artikeln für das große, von Johann Samuel Ersch und Johann Gottfried Gruber angestoßene Unternehmen einer *Allgemeinen Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste*, zum andern meldet er sich als Rezensent zu Wort. Im ersten Fall handelt es sich, soweit bislang ersichtlich, um die Lemmata Faustina und Johann Adolph Hasse (16), Joseph Haydn (17), Michael Haydn (18), Horn (19), Chromatische Hörner (20), Oboe (21), Orchester (22) und Orgelpunkt (23). Fröhlich beweist in diesen Arbeiten neben einem erstaunlichen Kenntnisreichtum wiederum seine Gabe, den jeweiligen Gegenstand über das rein Sachliche und Datenbezogene hinaus auf historisch großflächige Erscheinungen zu projizieren. Nirgends fällt das mehr auf als in dem mit Abstand längsten Artikel, demjenigen über Joseph Haydn. Nur nebenbei sei festgehalten, dass man sich 1828 nirgends sonst so (im Großen und Ganzen) zuverlässig und detailreich über den Komponisten informieren konnte, ja, dass dieser Text angesichts des erst rudimentär entwickelten Genres der Komponistenbiographie ein erstaunliches Zeugnis musikliterarischer Bemühungen darstellt.<sup>13</sup> Fröhlichs Hauptabsicht ist es, Haydn als den „Vater der neueren Musik“ (17, S. 239) vorzustellen, als den Künstler, in dem sich die Musikgeschichte einerseits als Ganze erfüllt, andererseits aber auch zu einer neuen und höheren Form hin öffnet. Die Einleitung des Artikels enthält *in nuce* Fröhlichs Geschichtsphilosophie – will man das hohe Wort einmal zulassen –, und in dieser knappen Formulierung lässt sich sein Gedankengang leicht verfolgen, zumal uns das Wesentliche bereits aus den früheren Publikationen vertraut ist:

„Wenn das Alterthum durch seine großen Geister die Menschheit, ihrem Entwicklungsgange gemäß, in der höchsten Kultur der Wortsprache und ihrer Redeformen verklärte, und die neuere Zeit in der anderen Form menschlicher Sprache, der Musik, dasselbe zu leisten sich vorsetzte: so gebührt Haydn das ausgezeichnete Verdienst, darin den größten Vorschub gethan, und dasjenige bis zu einem bewundernswerthen Grade auf dem Wege individueller Kultur ausgebildet zu haben, wozu das Alterthum nach dem Typus seiner universellen Bildung, in Gesängen, so wie in dem davon abstammenden Choral die Grundformen geliefert hatte. – Denn erst mußte das in den allgemeinen Grundformen sich bewegende und

<sup>13</sup> Adolf Sandberger hat den Artikel als selbständige Publikation herausgegeben: Joseph Fröhlich (1780–1862), *Joseph Haydn*, Regensburg 1936. Zum Kontext dieser Abhandlung siehe Armin Raab, *Biographik*, in: ders., Christine Siegert u. Wolfram Steinbeck (Hg.), *Das Haydn-Lexikon*, Laaber 2010, S. 109–115. Zur Entwicklung der Komponistenbiographie im 19. Jahrhundert siehe Ulrich Konrad, *Leben – Werk – Analyse. Vorläufige Gedanken zu Form und Funktion der Analyse in der Mozart-Biographik von 1800 bis 1920*, in: Gernot Gruber u. Siegfried Mauser (Hg.), *Mozart neu entdecken. Theoretische Interpretationen seines Werks*, Laaber 2012 (= *Das Mozart-Handbuch* 7), S. 27–62 und ders., *Leben – Werk – Analyse. Werkanalyse in Mozart-Biographien des 20. Jahrhunderts*, in: ebenda, S. 303–317.

dadurch alles Individuelle beseelende Universelle sich ausbilden; was im Choral und in den im Geiste desselben verfertigten Tonstücken der neueren Zeit seine Vollendung erhielt. Nun konnte, mußte aber auch die individuelle Kultur beginnen. Diese hatte dann wieder ihren Weg nach allen Richtungen zu verfolgen und alle Formen bis zu dem Punkt durchzubilden, daß sie wieder – wovon man bei der universellen Kultur begonnen hatte – volksmäßig wurden. So war der Grund zu einer neuen Steigerung in der Bildung gegeben, die [...] ihr Ideal in dem romantischen Verklären der antiken Kunst findet. Dazu ward hauptsächlich durch Haydn der Weg gebahnt; auf diesem erhob sich die Kunst Mozart; und er wird auch mit gehörigem Geiste und nach den nöthigen Beziehungen verfolgt, und auf eine Stufe der Erhebung und Vergeistigung führen, die wir, im Allgemeinen jetzt noch kaum ahnen. Das Auftreten von Haydn war daher eine nothwendige, zeitgemäße Bescheinung [sic!]; sein großer Einfluß wird verbürgt durch den ungemeinen Beifall, welche alle gebildeten Völker seinen so zahlreichen geistigen Erzeugnissen zollten.“ (17, S. 239).

Die Hinweise auf die positive Zukunft der Musik und das romantische Verklären der antiken Kunst vermitteln den Eindruck, als befinde sich Fröhlich auf der Höhe seiner Zeit. Dass dieser Eindruck zumindest für die späten 1820er Jahre den Tatsachen entspricht, vermögen die engagierten Besprechungen der *Missa solennis* (25) und der *Neunten Symphonie* (24) Ludwig van Beethovens schlagend zu belegen.<sup>14</sup> Fröhlich hatte bereits früher Rezensionen verfasst (hier wirkte der „Harmonische Verein“ anregend<sup>15</sup>), doch scheint er insgesamt zum Amt des Kritikers keine besondere Neigung verspürt zu haben. Die intensive Beschäftigung mit den beiden Spätwerken Beethovens entsprang denn auch nicht eigenem Antrieb, sondern war eine Reaktion auf das fragwürdige Verhalten Gottfried Webers, des Schriftleiters der *Caecilia*, gegenüber dem Komponisten.<sup>16</sup> Weber hatte eine *Aufforderung an die Redaktion der Cäcilia*, verfasst von dem Berliner Musikkritiker Ernst Woldemar alias Heinrich Hermann, in sein Blatt eingerückt.<sup>17</sup> Woldemar, ein erklärter Gegner Beethovens, war darin als Hüter eherner künstlerischer Werte

<sup>14</sup> Nachdruck in: *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hg. u. eingeleitet v. Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 433–443 (*Missa*), 510–526 (*Symphonie*).

<sup>15</sup> Siehe Oliver Huck, *Franz Joseph Fröhlich und der „Harmonische Verein“*, in: Ulrich Konrad (Hg.), *Musikpflege und ‚Musikwissenschaft‘ in Würzburg um 1800. Symposiumsbericht Würzburg 1997*, Tutzing 1998, S. 137–150; Oliver Huck u. Joachim Veit (Hg.), *Die Schriften des Harmonischen Vereins 1810–1812*, Mainz 1998 (= Weber-Studien 4/1).

<sup>16</sup> Der Fall wird ausführlich erörtert von Helmut Kirchmeyer, *Der Fall Woldemar. Materialien zur Geschichte der Beethovenpolemik seit 1827*, in: Heinz Becker (Hg.), *Beiträge zur Geschichte der Musikkritik*, Regensburg 1965 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 5), S. 19–25, sowie Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart u. a. 1992, S. 261–318, bes. 301–312. Auf diese Darstellung mit ihren reichhaltigen Quellennachweisen sei nachdrücklich verwiesen.

<sup>17</sup> *Caecilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 8 (1828), S. 36–40.

und mit dem Aufruf zu einer schonungslosen Aufklärung über die völlige musikalische Verirrung des Komponisten in dessen letzten Werken aufgetreten. Den Gründen nachzugehen, die Weber zum Abdruck dieser maßlosen Polemik in sein Blatt bewogen haben, ist für unseren Zusammenhang entbehrlich. Der Artikel fand sofort lauten Widerhall, freilich anderen, als sich Woldemar und Weber erhofft hatten. Denn um gegen die Schmähungen argumentieren zu können, bedurfte es der sachlichen Beurteilung der verschiedenen Partituren, waren analytische Betrachtungen vonnöten. Im Falle der *Neunten Symphonie*, um nur dieses Beispiel heranzuziehen, konnte Weber, nolens volens, nicht der Veröffentlichung von gleich drei langen Besprechungen ausweichen; deren Reigen eröffnete Fröhlich, unmittelbar gefolgt von dem mit Beethoven bekannten Kasseler Komponisten und Musiklehrer Georg Christoph Grosheim, und später schloss sich der ebenfalls mit Beethoven verbundene Wiener Komponist Ignaz Ritter von Seyfried an.<sup>18</sup>

Den drei Autoren war nicht an Polemik gelegen. Fröhlich als der erste Rezensent folgte getreu seinen Prinzipien und ging die Verteidigung mit dem Ziel an, die Grundidee und dann den Ideengang der Komposition zu erkunden. Nachdem er den historischen Ort Beethovens und den der *Neunten Symphonie* bestimmt hat – das geschieht in unmittelbarem Anschluss an den Haydn-Artikel aus Ersch-Grubers *Encyclopädie* (17) –, tut er sich zunächst schwer mit der klaren Bestimmung einer allgemeinen Idee, vermochte Beethoven es doch, „jede Stimmung seines Gemüthes zu einem vollendeten Seelengemälde ausbilden zu können.“<sup>19</sup> Solche „psychischen Ideen“<sup>20</sup> entziehen sich in der Regel dem Erkenntnisvermögen, wenn deren äußere Anstöße im Verborgenen bleiben. Auf dem Gipfel seiner symphonischen Kunst sei für Beethoven, so Fröhlich, der äußere Anstoß jedoch nicht erforderlich gewesen: „die Erfahrung in seinem eigenen Leben konnte ihm die Idee und die Art der Ausführung darbieten, so dass man dieses Werk die *musikalisch-geschriebene Autobiographie Beethoven's* nennen könnte.“<sup>21</sup> Mit diesem Schlüssel in der Hand schwenkt Fröhlich in die Argumentationsbahn ein, die er sich in seinen frühen Abhandlungen, beginnend mit dem Artikel *Ueber musikalischen Vortrag* (6), bereitet hatte. Die logische Entfaltung der Empfindungen gemäß der dem Werk zugrundeliegenden Idee von „Streben, Suchen – und Erringen des Erstrebten“,<sup>22</sup> die konkrete Verbindung von musikalischen Sachverhalten und „Gefühlsinhalten“, schließlich der „Erschwung“ (eine Lieblingsvokabel von Fröhlich), der das Individuelle der Komponistenvita ins Metaphysische der erlebten Gotteskindschaft aller Menschen transzendiert – Fröhlich findet den geistigen Ort für Beethovens Symphonie, den Ort jedenfalls, an dem sie in seiner Gedankenwelt beheimatet ist.

<sup>18</sup> Die Texte von Grosheim und Seyfried sind in der von Stefan Kunze zusammengetragenen Sammlung (wie Anm. 14) enthalten, dort S. 526–546.

<sup>19</sup> Zit. nach Stefan Kunze, *Beethoven* (wie Anm. 14), S. 512.

<sup>20</sup> Ebenda, S. 513.

<sup>21</sup> Ebenda.

<sup>22</sup> Ebenda, S. 514.

Man würde dem Gehalt dieser Rezension nicht gerecht, bezöge man sie allein auf die historiographischen Konstrukte Fröhlichs. Ohne den Text überzubewerten wird man ihn mit gutem Recht zu den Schlüsseldokumenten des sich ausbildenden Beethoven-Mythos zählen dürfen, zumindest in der Hinsicht, dass der Gedanke an die „musikalisch-geschriebene Autobiographie Beethoven's“, an das Werk als tönende Biographie, verbunden mit der Überhöhung des Einzellebens zum Exempel für die Menschheit, hier und damit sehr früh in der Geschichte der Beethoven-Rezeption ganz entschieden vertreten wird.

Angesichts des emphatischen Eintretens für das Spätwerk Beethovens mutet es merkwürdig an, dass Fröhlich in der Folge weder über die Komponisten der Generation nach Beethoven noch über Kunsterscheinungen des Auslands je ein Wort verloren hat. Franz Schubert, Gioacchino Rossini, Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Frédéric Chopin, Franz Liszt, Richard Wagner, Giuseppe Verdi – diese und andere Namen mehr sucht man in seinen Schriften vergeblich. Auch die Schüler Voglers, allen voran Carl Maria von Weber, bedenkt Fröhlich nur mit stereotypen Preisformeln, nicht aber mit differenzierten Würdigungen. Es drängt sich dem Betrachter die Vermutung auf, dass Fröhlich um 1830, vielleicht sogar an der *Neunten* Beethovens und an dessen *Missa*, künstlerische Kräfte bemerkt hat, deren Bändigung sein System nicht mehr adäquat zu leisten vermochte. Denn überall dort, wo nicht der überzeitliche Geist, sondern das Subjekt der Kunst die Gesetze gab, wo Musik nicht Empfindungen sprach, sondern ihren Gegenstand im Unendlichen ahnte, auch dort, wo die Kunst ihr Höchstes, das Heilige im christlichen Sinne, nicht mehr kennen wollte, sondern selbst zur Religion ward – da taten sich für Fröhlich unergründliche Welten auf (im Zusammenhang mit Beethovens *Neunter* sprach er einmal vom „Zauberduft der Romantik“).<sup>23</sup> Er scheint mit diesen bedrohlichen Gedanken pragmatisch umgegangen zu sein, indem er ihnen, solange sie sich außerhalb seines Wirkungskreises ausbreiteten, freien Lauf ließ, ihnen jedoch innerhalb seiner Mauern das Lebensrecht verweigerte. Sein autokratisches Gebahren, sein zunehmend starrköpfiges Festhalten an Rechten und Gepflogenheiten<sup>24</sup> waren die Kehrseite einer schleichenden Resignation. In den letzten dreißig Jahren seines Lebens erschien, sieht man von wenigen kleineren Arbeiten ab, lediglich eine gewichtigere Publikation in einem überregionalen Organ.

<sup>23</sup> Ebenda, S. 516. Der Gedankenkreis, in dem sich Fröhlich in Anschauung der Künste im Allgemeinen, der Musik im Besonderen bewegte, ist auch an den diversen Entwürfen zur Ästhetik zu erkennen, deren er sich in seiner akademischen Lehre bediente; an wichtigen Titeln sind hier etwa zu nennen Aloys Wilhelm Schreiber, *Lehrbuch der Aesthetik*, Heidelberg 1809; Georg Anton Friedrich Ast, *Grundlinien der Aesthetik*, Landshut 1813; Johann Christian August Grohmann, *Aesthetik als Wissenschaft*, Leipzig 1830, oder Franz Ficker, *Aesthetik oder Lehre vom Schönen und von der Kunst in ihrem ganzen Umfange*, Wien 1840.

<sup>24</sup> Dieter Kirsch, *Der »Fall Höfl«*. Zur Problematik der Amtsführung Franz Joseph Fröhlichs als Vorstand der Musikalischen Lehranstalt, in: Mainfränkisches Jahrbuch für Geschichte und Kunst 49 (1997), S. 167–188.

Dieses eine Mal noch stemmte sich Fröhlich mit allen ihm zu Gebote stehenden geistigen Mitteln gegen den Verlust seiner Kunstanschauung, und er tat es durchaus kämpferisch. Den Anlass dazu bot eine heftige publizistische Fehde zwischen dem Berliner Komponisten, Musiktheoretiker und Musikpädagogen Adolf Bernhard Marx und dem Leipziger Theologen, Komponisten und Musikschriftsteller Gottfried Wilhelm Fink. Dieser in den Jahren 1841/42 ausgetragene Streit hatte sich an der mehrbändigen, sehr fortschrittlich konzipierten Kompositionslehre von Marx entzündet. Im Wesentlichen ging es dabei um zwei Fragen:

- „1.) Genügen Harmonielehre und Kontrapunkt, um einen künftigen Komponisten heranzubilden, oder muß eine Kompositionslehre auch eine Melodie-, Rhythmus- und Formenlehre enthalten und das musikalische Kunstwerk als Ganzheit zu erfassen suchen?
- 2.) Ist eine Kompositionslehre nur für künftige Komponisten von Interesse, oder sollte sich durch die Beschäftigung mit ihr auch der Interpret und der Laie musikalisch bilden?“<sup>25</sup>

Marx vertrat das umfassende Konzept und griff in seiner Schrift *Die alte Musiklehre im Streite mit unserer Zeit*<sup>26</sup> frontal die seiner Meinung nach überholte musikalische Handwerkslehre an: „Die Kompositionslehre darf sich nicht begnügen, bloße Lehre, sie muß Erziehung sein.“<sup>27</sup>

In dieser Auseinandersetzung schlug sich Fröhlich, allerdings erst, als der Pulverdampf sich verzogen hatte, mit einer immerhin zwanzigseitigen Rezension der Marxschen Schrift (37) ohne Einschränkung auf die Seite der ‚alten Musiklehre‘. Ohne wenigstens in Umrissen die musikästhetischen, psychologischen, pädagogischen und philosophischen Implikationen in der Schrift von Marx<sup>28</sup> herauszuarbeiten und sie dann mit der Argumentation Fröhlichs zu konfrontieren, wird man den Gedankengang des Würzburgers nicht adäquat würdigen können; das muss einer eigenen Darstellung vorbehalten bleiben. Aber soviel wird man auch so festhalten können, dass Fröhlich die Marxsche Konzeption zu vordergründig auf eine bloße Bilderstürmerei reduziert und an ihr mit dem konzisen Entwurf seiner eigenen Musikhistorik vorbeiarargumentiert. Für unseren Zusammenhang wichtig ist die Einsicht, dass Fröhlich mit dieser Rezension, die er 1843 in der von Ferdinand Hand

<sup>25</sup> Kurt-Erich Eicke, *Der Streit zwischen Adolph Bernhard Marx und Gottfried Wilhelm Fink um die Kompositionslehre*, Regensburg 1966 (= Kölner Beiträge zur Musikforschung 42), S. 7; ders., *Das Problem des Historismus im Streit zwischen Marx und Fink*, in: Walter Wiora (Hg.), *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik*, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 14), S. 221-229.

<sup>26</sup> Leipzig 1841.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 52.

<sup>28</sup> Zu Marx siehe neben den Arbeiten von Elisabeth Eleonore Bauer (wie Anm. 16) und Kurt-Erich Eicke (wie Anm. 25) noch Michael Zywiets, *Adolf Bernhard Marx und das Oratorium in Berlin*, Eisenach 1996 (= Schriften zur Musikwissenschaft aus Münster 9).

redigierten *Neuen Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* veröffentlichte, den Grundstein für sein musikliterarisches Vermächtnis gelegt hat. Denn in der Anlage und bis in Formulierungen hinein entspricht der Text zentralen Abschnitten der erst 1868 bzw. 1874 postum erschienenen *Beiträge zur Geschichte der Musik der ältern und neuern Zeit* (4), ja, Fröhlich weist selbst auf den Plan dieser Abhandlung hin (und rekurriert darin später auf den Rezensionstext). Man wird mit der Vermutung, der Verfasser habe sich in den 1840er Jahren an eine Art Summe seiner musikalischen Grundanschauungen begeben, in der Nähe der Tatsachen liegen; vielleicht werden in dieser Frage künftige Untersuchungen noch weitere Erhellung bringen.<sup>29</sup> Die Geschlossenheit seines Systems, die auf einer lückenlosen Reihe von „musikalischen Dokumenten“ gründet, lässt keinen Raum mehr für künftige Entwicklungen, allenfalls noch für Verbreiterung auf hohem Niveau.<sup>30</sup> Weil aber Fröhlich der Überzeugung ist, seine Sicht der musikgeschichtlichen Entwicklung basiere auf der Erkenntnis überzeitlich wirksamer geistiger Prinzipien, Prinzipien, die zudem durch Dokumente beglaubigt seien, stellt er seine *Beiträge zur Geschichte der Musik* unter den Anspruch der strengen Wissenschaftlichkeit. Dieser Anspruch steht unter dem Schutz einer höheren Macht: „Die Wahrheit muß siegen, sollte sie auch noch so lange durch Kunstgriffe aller Art verdeckt werden: denn Gotteskraft steht ihr zur Seite.“ (38, S. 372).

Fröhlich hat die Publikation seiner ‚theologischen Musikwissenschaft‘, wenn man sie einmal so bezeichnen darf, sehr lange hinausgezögert und sie schließlich nicht erlebt – nicht erleben wollen? Ob er ihren Anachronismus empfunden hat? Hat er vielleicht noch Kenntnis genommen von jenem musikalischen Revolutionär, der den Entwicklungszug von der Kunst der griechischen Antike hin zum Kunstwerk der Zukunft mit unerschütterlichem Sendungsbewusstsein propagierte? Die Lektüre der Schriften Fröhlichs führt dem Leser erneut den mächtigen Traditionswandel vor Augen, der sich um 1800 – diese Zeitmarke weit verstanden – vollzogen hat. Für Fröhlichs Leben, Denken und Wirken war er die bestimmende Kraft schlechthin. Mit welcher Energie er ihn mitgestaltet hat, nötigt noch heute Respekt ab. Es liegt eine gewisse Tragik darin, dass Fröhlich der Dynamik dieses Wandels schließlich nicht mehr zu folgen vermochte.

<sup>29</sup> Vgl. Lenz Meierott, *Franz Joseph Fröhlich und seine „Beiträge zu einer Geschichte der Musik“*, in: Meierott u. Stahmer (Hg.), *Musik und Hochschule* (wie Anm. 3), S. 29–42.

<sup>30</sup> In den „Musikalischen Produktionen“ von 1834 und 1840, die einer Darstellung musikalischer Entwicklungen von der Antike bis in die neueste Zeit gewidmet waren, standen als jüngste Werke größeren Umfangs der Schlusschor aus Beethovens *Christus am Ölberge* (1803) und Webers *Jubelouvertüre* (1818) auf dem Programm; siehe Lenz Meierott, *Joseph Fröhlichs Konzerte mit Aufführungsversuchen antiker griechischer Hymnen vor Ludwig I.*, in: Martin Just u. Reinhard Wiesend (Hg.), *Liedstudien. Wolfgang Osthoff zum 60. Geburtstag*, Tutzing 1989, S. 31–46.

Anhang

Bibliographie der musikschriftstellerischen Arbeiten  
von Franz Joseph Fröhlich<sup>31</sup>

I. Selbständige Schriften

- (1) *Vollständige / Theoretisch-practische Musikschule / für alle bey dem Orchester gebräuchliche wichtigere Instrumente / zum Gebrauch für / Musikdirectoren, Lehrer und Liebhaber / systematisch, mit Benutzung der Besten bisher erschienenen Anweisungen / bearbeitet von / J. Froehlich, / Professor und Director des Musik: Instituts an der grosherzoglichen / Universität zu Würzburg.* Bonn bey N. Simrock [1810–11]; 4 Abteilungen (1 Einleitung, Allgemeine Grundsätze der Musik, Singschule, Pl. Nr. 865; 2 Bläser allgemein, Holzbläser, Pl. Nr. 887; 3 Blechbläser, Pl. Nr. 922; 4 Streicher, Pl. Nr. 942, 959, 960). Rez. *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur* 6 (1813), Nr. 41, S. 647–652 (Gottfried Weber).
- (2a) *Systematischer Unterricht / zum / Erlernen und Behandeln der Singkunst überhaupt, / so wie / des Gesanges in öffentlichen Schulen / und / der vorzüglichsten Orchester-Instrumente; / nebst / einer Anleitung / zum / Studium der Harmonielehre und zur Direction eines Orchesters und Singchores. // Von / Dr. Joseph Fröhlich. // Erster Theil / mit 10 Bögen musik. Tabellen.* Würzburg 1822.
- (2b) *Systematischer Unterricht / in / den vorzüglichsten / Orchester-Instrumenten, / mit / einer Anleitung / zum Studium der Harmonielehre, sowie zur Direction eines Orchesters / und Singchores. // Von / Dr. Joseph Fröhlich, / öffentl. ordentl. Lehrer der Aesthetik, Pädagogik und Tonkunst an der königl. bayerischen Universität zu Würzburg, / Direktor der königl. musikalischen Lehranstalt. // Zweyter Theil, / mit 20 Bögen musik. Tabellen.* Würzburg 1829.  
Rez. *Allgemeiner Religions- und Kirchenfreund* (Würzburg) No. 50, 22. Juni 1830, S. 789–796.

<sup>31</sup> Die mit einem Asteriscus (\*) gekennzeichneten Druckschriften (Nummern 3, 4, 6–8, 13, 14, 17, 24, 25 und 37) sowie die nur handschriftlich überlieferten Schriften (Nummern 49, 50) finden sich abgedruckt in: Franz Joseph Fröhlich, *Ausgewählte Schriften zur Musik* (wie Anm. 11).

- (3)\* *Biographie / des / großen Tonkünstlers / Abt Georg Joseph Vogler, / bei / Gelegenheit der Inauguration des vom historischen Vereine / von Unterfranken und Aschaffenburg ihm am 5. August / an seinem Geburtshause gesetzten Denksteines, / verfaßt von / Dr. J. Fröhlich, / kgl. Professor an der dahiesigen Universität, Mitglied des / historischen Vereines.*  
Würzburg 1845.
- (4)\* *Beiträge / zur / Geschichte der Musik / der älteren und neueren Zeit / auf / musikalische Documente gegründet.*  
[Hg. von A. J. Weigand]  
Bd. 1 (Text), Würzburg 1868; Bd. 2 Musikalische Documente, Würzburg 1874.

## II. Aufsätze und Beiträge zu Sammelchriften, Zeitungsberichte

- (5) *Würzburg, April.*  
In: *Morgenblatt für gebildete Stände* 5 (1811), Nr. 121, 21. Mai, S. 484.
- (6)\* *Ueber musikalischen Vortrag, und über die Art, den hierin noch nicht genug bewanderten Liebhaber mit dem Geiste einer wahren Darstellung vertraut zu machen.*  
In: *Aurora. Eine Zeitschrift für fränkische Kunst und Poesie*, hg. von Ignaz Denzinger, Erstes Heft, Würzburg 1812, S. 39–80 (mit Notenanhang S. 1–4).
- (7)\* *In welchem Zustand befindet sich gegenwärtig die Tonkunst bei uns, und wie kann dieser Zustand verbessert werden?*  
In: *Aurora. Eine Zeitschrift für Kunst und Poesie in Franken*, hg. von Ignaz Denzinger, Zweytes Heft, Würzburg 1812, S. 47–82.
- (8)\* *Ueber die Hymnen, und den Vortrag derselben.*  
In: *Aurora. Eine Zeitschrift für Kunst und Poesie in Franken*, hg. von Ignaz Denzinger, Drittes Heft, Würzburg 1813, S. 68–94.
- (9) *Abt Vogler, als musikalischer Künstler.*  
In: *Aurora. Eine Zeitschrift für Kunst und Poesie in Franken*, hg. von Ignaz Denzinger, Dr. der Philosophie, Fünftes Heft, Würzburg 1815, S. 96–124.
- (10) *Aus Würzburg.*  
In: *Morgenblatt für gebildete Stände* 9 (1815), Nr. 244, 12. Oktober, S. 975 f.
- (11) *Ueber die Verbesserung der Klarinette vom Hrn. Iwan Müller, vormals Prof. am Conservatorium zu Paris, nun erstem Klarinettisten an der grossen Oper zu London.*  
In: *AmZ* 19 (1817), Nr. 42, 15. Oktober, Sp. 713–719 und Beilage No. 5.

- (12) *Die musikalische Anstalt an der Universität.*  
In: Johann Caspar Goldmayer, *Beyträge zur neuesten Geschichte der königlichen Universität zu Würzburg und zur Berichtigung öffentlicher Nachrichten und Urtheile über dieselbe*, Würzburg 1817, S. 127–138.
- (13)\* *Ueber die musikalische Feyer des katholischen Gottesdienstes überhaupt, und die Art einer dem Zeitbedürfnisse gemässen Einrichtung und Verbesserung derselben.*  
In: *AmZ* 22 (1820), Nr. 22–25, 31. Mai, 7., 14., 21. Juni, Sp. 369–380, 389–396, 405–413, 421–430.
- (14)\* *Ueber die musicalische Lehranstalt zu Würzburg, vorzüglich in Beziehung auf ihre innere Einrichtung.*  
In: *Athanasia. Zeitschrift für die gesammte Pastoraltheologie*, hg. von Dr. F. G. Benkert und Dr. J. M. Düx, Neue Folge 6. Bd. (= XXII. Bd.), Würzburg 1837, S. 293–334.
- (15) *Ueber den Geist der Statuten, welche der grosse Fürstbischof Julius zu Würzburg seiner Neubegründeten Universität gab.*  
*Aus dem Archiv des historischen Vereines von Unterfranken und Aschaffenburg II. Hfts. des VI. Bds. besonders abgedruckt*, Würzburg 1841, 55 S. [= S. 115–167].

### III. Lexikonartikel

- (16) Artikel: *Hasse, 1) Faustina; 2) Johann Adolph*  
In: *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Zweite Sektion H – N, hg. von G. Hassel und A. G. Hoffmann, Dritter Theil, Leipzig 1828, S. 91–95.
- (17)\* Artikel: *Haydn, Joseph*  
In: *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Zweite Sektion H – N, hg. von G. Hassel und A. G. Hoffmann, Dritter Theil, Leipzig 1828, S. 239–256.
- (18) Artikel: *Haydn, Michael*  
In: *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Zweite Sektion H – N, hg. von G. Hassel und A. G. Hoffmann, Dritter Theil, Leipzig 1828, S. 256–259.

- (19) Artikel: *Horn. Das musikalische Instrument*  
In: *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Zweite Sektion H – N, hg. von A. G. Hoffmann, Elfter Theil, Leipzig 1834, S. 4–11.
- (20) Artikel: *Hörner, chromatische*  
In: *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Zweite Sektion H – N, hg. von A. G. Hoffmann, Elfter Theil, Leipzig 1834, S. 34 f.
- (21) Artikel: *Oboe*  
In: *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Dritte Sektion O – Z, hg. von M. H. E. Meier und L. F. Kämtz, Erster Theil, Leipzig 1830, S. 196–198.
- (22) Artikel: *Orchester*  
In: *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Dritte Sektion O – Z, hg. von M. H. E. Meier und L. F. Kämtz, Vierter Theil, Leipzig 1833, S. 428–431.
- (23) Artikel: *Orgelpunkt*  
In: *Allgemeine Enzyklopädie der Wissenschaften und Künste* in alphabetischer Folge von genannten Schriftstellern bearbeitet und herausgegeben von J. S. Ersch und J. G. Gruber, Dritte Sektion O – Z, hg. von M. H. E. Meier und L. F. Kämtz, Fünfter Theil, Leipzig 1834, S. 185–188 (mit zwei Notentafeln).

#### IV. Rezensionen

- [Ludwig van Beethoven, 1770–1827]
- (24)\* *Sinfonie, mit Schlusschor über Schillers Ode „An die Freude“ [...] von Ludwig van Beethoven*  
In: *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, hg. von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern 8 (1828), S. 231–256.
- (25)\* *Missa composita a Ludovico van Beethoven, Op. 123*  
In: *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, hg. von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern 9 (1828), S. 27–45.

- [Friedrich Wilhelm Berner, 1780–1827]  
(26) *Opfergesang op. 10.*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 14, 5. April, Sp. 229–232.
- [Karl Konrad Cannabich, 1771–1806]  
(27) *Deuxième Concerto pour deux Violons [...] par Ch. Cannabich.*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 24, 14. Juli, Sp. 409–412.
- [Choralbuch]  
(28) *Choralbuch für den Altar- und Reponsorien-Gesang der katholischen Kirche [...] bearb. von Homeyer.*  
In: *AmZ* 38 (1836), Nr. 1, 6. Januar, Sp. 10 f.
- [Carolus Antonius Fodor, 1768–1846]  
(29) *Psaume premier mis en Musique pour 3 voix avec acc. de Piano par Fodor.*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 9, 1. März, Sp. 141–146.  
(30) *Concertino pour le Piano avec accomp. d'Orchestre ad libit. par A. Fodor.*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 27, 5. August, Sp. 458 f.
- [Johann Evangelist Fuss, 1777–1819]  
(31) *Trois Sonates faciles, instructives et agréables pour le Pianoforte par Jean Fuss.*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 36, 6. September, Sp. 607–609.
- [August Gerke, 1790–nach 1848]  
(32) *A. Gerke, Deux Pièces und Six Pièces pour la musique turque,*  
op. 9 und 12, beide Ausgaben Breitkopf & Härtel in Leipzig.  
In: *AmZ* 20 (1818), Nr. 12, 25. März, Sp. 221–223.
- [Joseph Haydn] siehe Stegmann
- [Michael Henkel, 1780–1851]  
(33) *Sonate pour Flûte et Guitarre par Henkel. Oeuv. 24.*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 26, 28. Juli, Sp. 439–441.
- [Louis Emmanuel Jadin, 1768–1853]  
(34) *Grande Sonate pour Piano et Violon obligé avec accomp. de Violoncelle ad lib. par L. Jadin.*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 18, 3. Mai, Sp. 297–300.

- [Joachim Kaczkowski, 1786–1829]  
(35) *Premier Concerto pour le Violon avec accomp. de grand Orchestre, comp. par. J. Kaczkowski. Oeuv. 8.*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 6, 8. Februar, Sp. 99 f.
- [František Kramář, 1759–1831]  
(36) *Concerto pour deux Clarinettes [...] par Fr. Krommer. Oeuvr. 91.*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 39, 27. September, Sp. 658 f.
- [Adolf Bernhard Marx, 1795–1866]  
(37)\* *Die alte Musiklehre im Streite mit unserer Zeit. Von Adolf Bernhard Marx [...] Leipzig 1841.*  
In: *Neue Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 2 (1843), Nr. 84–86, 90 f., S. 341–352, 365–372.
- [Sigismund Ritter von Neukomm, 1778–1858]  
(38) *Sigismund Neukomm, Hymne de la nuit (Hochgesang von der Nacht) op. 60.*  
In: *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, hg. von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern 14 (1832), S. 64–68.
- [Ferdinand Ries, 1784–1838]  
(39) *Grosse Fest-Ouvertüre und Siegesmarsch, für grosses Orchester; komponiert für das Niederrheinische Musikfest in Köln 1832, von Ferdinand Ries.*  
In: *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, hg. von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern 17 (1835), S. 192–199.
- [Ignaz Ritter von Seyfried, 1776–1841]  
(40) *Drey Motetten [...] mit Orchesterbegleitung [...] von J. von Seyfried.*  
In: *AmZ* 19 (1817), Nr. 44, 29. Oktober, Sp. 745–754.
- [Louis Spohr, 1784–1859]  
(41) *Trois Quatuors pour deux Violons, Alto et Violoncelle [...] par Louis Spohr. Oeuvre 29.*  
In: *AmZ* 19 (1817), Nr. 9, 26. Februar, Sp. 153–156.
- [Carl David Stegmann, 1751–1826]  
(42) *J. Haydns Symphonien fürs Pianoforte bearbeitet von C. D. Stegmann.*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 40, 4. Oktober, Sp. 676 f.

- [Hendrik C. Steup, 1778–1827]  
(43) *Divertissement sur divers Thèmes favoris, variés en forme de Scène pour le Piano avec deux Violons, Alto e Basse, par H. C. Steup*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 41, 11. Oktober, Sp. 691 f.
- [Georg Joseph Vogler, 1749–1814]  
(44) *Abbé Vogler, Grande Sinfonie, J. Andre Offenbach*  
In: *AmZ* 19 (1817), Nr. 6, 5. Februar, Sp. 93–105.  
(45) *Abbatis Vogler missa pro defunctis*  
In: *Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt*, hg. von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern 1 (1824), S. 105–128, mit Notenbeilage.
- [Carl Maria von Weber, 1786–1826]  
(46) *Sonaten für Violine und Klavier*  
In: *AmZ* 17 (1815), Nr. 36, 6. September, Sp. 609–611.
- [Gottfried Weber, 1779–1839]  
(47) *Requiem, den Manen der Sieger bey Leipzig und la belle Alliance geweiht [...]*  
*von Gottfried Weber.*  
In: *AmZ* 19 (1817), Nr. 47, 19. November, Sp. 793–799.

#### V. Handschriftlich überlieferte Schriften

- (48) *Die königliche musikalische Lehranstalt*  
Ms Fröhlich, o. D. (um 1827) in: ARS 3327, 5 Seiten.
- (49)\* *Entwurf zu den nöthigen Bestimmungen und Verfügungen in Hinsicht der Pflege der Musik von Seite des Schullehrerstandes im Untermainkreise, zur Ergänzung der bisher erschienenen Anordnungen – mit besonderen Bemerkungen begleitet.*  
Anonyme Abschrift, o. D. (um 1827) in: ARS 3329, 24 Seiten.
- (50)\* *Ueber die nöthige zeitgemäße Reformation unseres Studienwesens überhaupt, im besonderen über jene der Elementar-Volksschule.*  
Ms Fröhlich, 19. September 1849, Geheimes Hausarchiv, Nachlass Max II. 349 f-2; 38 Seiten.
- (51) *Ueber die Aufgabe und Einrichtung der bayer. Schullehrer-Seminarien.*  
Ms Fröhlich, 8. Juli 1850, Nachlass Max II. 79/5/232a; 44 Seiten.



# Gattungsüberschreitung und Medienkombination

## Ludwig van Beethovens *Chorfantasie* op. 80 (1808)

### I

Ludwig van Beethovens sogenannte *Chorfantasie* op. 80<sup>1</sup> aus dem Jahr 1808 nimmt im Kanon der ‚Meisterwerke‘ des Komponisten nur einen der hinteren Plätze ein. Die lange historiographische Tradition, die vom heldenhaften Wiener Klassiker, vom schicksalsbedrängten Genie und vom ringenden Kunst-Titan erzählt, hat zwar mehrfache Brechungen und entschiedene Relativierungen erfahren.<sup>2</sup> Sie bewahrt jedoch, vielleicht weniger offensiv als früher, aber immer noch standhaft, einen Motivbestand, der paradigmatisch an herausragende Tonschöpfungen gebunden ist. Ex negativo betrachtet gehören zu diesen bildprägenden Kompositionen beispielsweise nicht das *Streichquintett* op. 29, das Oratorium *Christus am Ölberge* op. 85, die Schauspielmusik zu Kotzebues Festspiel *König Stephan* op. 117 oder die geradezu verächtlich angesehene Kantate *Der glorreiche Augenblick* op. 136 zur Verherrlichung des Wiener Kongresses. Auch die *Chorfantasie* zählt zum Corpus derjenigen Werke, die zwar den Autornamen Beethovens tragen, aber nicht oder nur bedingt mit dem herrschenden Beethoven-Bild in Einklang stehen. Zugegeben, das Stück erfreut sich einer gewissen Beliebtheit bei Musikern und Publikum, aber wenn es in seriösen Beethoven-Biographien wie jüngst in denen von William Kinderman und Lewis Lockwood, nur en passant gestreift wird, dann vermisst offensichtlich niemand etwas Substantielles.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Georg Kinsky [u. Hans Halm], *Das Werk Beethovens. Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München und Duisburg 1955, S. 212–215; Kurt Dorfmueller, *Supplement zum Thematisch-bibliographischen Verzeichnis von Kinsky-Halm*, in: ders., Beiträge zur Beethoven-Bibliographie, München 1978, S. 281–403, bes. S. 327. Eine wissenschaftlich verbindliche Edition der Partitur liegt vor in: Beethoven Werke. Gesamtausgabe. Abteilung X: Gesangswerke mit Orchesterbegleitung. Band 2: Chorwerke mit Orchester hg. von Armin Raab, München 1998, S. IX–XI, 1–99. Kritischer Bericht S. 192–215.

<sup>2</sup> Arnold Schmitz, *Das romantische Beethovenbild. Darstellung und Kritik*, Berlin, Bonn 1927, Nachdruck Darmstadt 1978; Hans Heinrich Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz 1972 (= Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse, Jahrgang 1972, Nr. 3); Rainer Cadenbach (Hg.), *Mythos Beethoven*, Laaber 1986; Helmut Loos (Hg.), *Beethoven und die Nachwelt. Materialien zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn 1986; Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart u. Weimar 1992.

<sup>3</sup> William Kinderman, *Beethoven*, Oxford 1995, S. 132; Lewis Lockwood, *Beethoven. Seine Musik. Sein Leben*, Kassel, Stuttgart und Weimar 2009 (englische Originalausgabe unter dem Titel: *Beethoven. The Music and the Life*, New York und London 2003), passim. Gar als „missglücktes“ Werk, als „seltsame[s] Gebilde“ charakterisiert es Walter Riezler, *Beethoven*, Berlin u. Zürich 1936, achte, teilweise umgearbeitete u. wesentlich erweiterte Auflage Zürich 1962, S. 182 f.

Aus den verschiedenen Gründen für diesen Sachverhalt sei lediglich der längst topisch gewordene angeführt, bei der *Chorfantasie* handele es sich um eine eher bescheidene Vorläuferin der 9. *Symphonie*.<sup>4</sup> Erst in dieser erfülle sich der formale Plan des finalen Zusammenschlusses von instrumentalen und vokalen Ensembles zur apothetischen Glorifizierung einer menschheitsumspannenden Idee. Scheinbar weiß dieses Argument sogar Beethoven auf seiner Seite, hatte er doch 1824 in einem Werbebrief für seine letzte Symphonie an den Musikverleger Heinrich Albert Probst zu deren Finalsatz geäußert, dieser sei „auf die Art wie meine Klavier-Fantasie mit Chor, jedoch weit größer gehalten als selbe“.<sup>5</sup> Damit sollte freilich keine Wertung abgegeben, sondern dem Adressaten bloß eine allgemeine Assoziation mit einem schon bekannten Werk ermöglicht werden (das Attribut „weit größer“ bezieht sich in erster Linie und völlig zutreffend auf den Umfang). Wie auch immer: Dass die *Chorfantasie* im Schatten der *Neunten* steht, ist ungeachtet differenziert zu beurteilender äußerer Ähnlichkeiten der beiden Kompositionen hauptsächlich als rezeptionsgeschichtliche Tatsache zu registrieren.

## II

In merkwürdigem Widerspruch zur künstlerischen Marginalisierung der *Chorfantasie* stehen die zwar wenigen, dafür aber hochfliegenden Deutungen, die sie vom frühen 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart erfahren hat. Die Uraufführung in Beethovens legendärer Wiener Akademie vom 22. Dezember 1808 im Theater an der Wien war unglücklich verlaufen – ein spektakulärer Schmiss hatte Abbruch und Neubeginn des Vortrags erzwungen.<sup>6</sup> In den wenigen unmittelbaren publizistischen Reaktionen wurde kaum ein verständnisfördernder Aufschluss über das Werk vermittelt.<sup>7</sup> Erst die 1812 in Leipzig veröffentlichte Kritik der im Jahr zuvor herausgegebenen deutschen Originalausgabe der *Chorfantasie* riss einen panoramatischen

<sup>4</sup> Dazu eine Stimme unter vielen: „Die Chor-Phantasie ist ein Variationenwerk, ähnlich wie der letzte Satz der neunten Symphonie, zu dem sie im Verhältnis steht wie der Zwerg zum Riesen“. *Ludwig van Beethoven. Phantasie für Pianoforte, Chor und Orchester. Op. 80*, erläutert v. Theodor Müller-Reuter, Leipzig o. J. [1920], S. 3.

<sup>5</sup> Brief vom 10. März 1824, in: Sieghard Brandenburg (Hg.), *Ludwig van Beethoven. Briefwechsel Gesamtausgabe*, Band 5 1823–1824. München 1996, Nr. 1788, S. 281 f., Zitat S. 282.

<sup>6</sup> Die Umstände des Konzerts beschreibt ausführlich Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters [...] neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann. Dritter Band. Leipzig 1910, <sup>3-5</sup>1923, S. 78–84. Zur *Chorfantasie* im Besonderen ebenda, S. 109–112. Der Komponist selbst geht auf die Vorfälle in einem Brief vom 7. Januar 1809 an Breitkopf & Härtel in Leipzig ein; siehe Beethoven, *Briefwechsel* (wie Anm. 5, Band 2: 1808–1813, S. 37–39. Zeugen der Ereignisse waren u. a. Johann Friedrich Reichardt, *Vertraute Briefe geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809. (Amsterdam 1810)*, eingeleitet u. erläutert v. Gustav Gugitz, Erster Band, München 1915 (= Denkwürdigkeiten aus Alt-Österreich XV), S. 205–208 (Sechzehnter Brief, 25. Dezember 1808) und Ferdinand Ries (mit Franz Gerhard Wegeler), *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838, Nachdruck Hildesheim 1972, S. 83 f.

<sup>7</sup> Stefan Kunze (Hg.), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987, S. 213–218.

Interpretationshorizont aus dem Geist romantischen Künstlerkults auf.<sup>8</sup> Der unbekannte Verfasser – die im Musikschrifttum seit über fünf Jahrzehnten kursierende Behauptung der Urheberschaft E.T.A. Hoffmanns ist, soweit ersichtlich, von der germanistischen Forschung weder bestätigt noch widerlegt, wenn überhaupt registriert worden<sup>9</sup> – las und hörte die Komposition als entschieden programmatisch, als Klang gewordene Manifestation eines Selbstfindungsprozesses des Genies Beethoven: „In ihr hat der reiche und grosse Genius des Verfassers sich selbst mit aller Reinheit und Klarheit gezeichnet“;<sup>10</sup> aus dem Werkganzen ergebe sich „das mächtige Emporstreben eines tiefdenkenden Genius aus dem Meere unendlicher Harmonien zur höchsten Klarheit und Selbstbeschaulichkeit“.<sup>11</sup> In der eröffnenden solistischen Fantasie befinde sich der Künstler im Zustand „chaotischer Verwirrung“; sie lasse befürchten, „der Geist werde sich in sich selbst verlieren“. Im anschließenden Instrumentalteil beginne er „sich in seiner Schöpfung selbst erst allmählig zu ahnen und zu erkennen“.<sup>12</sup> Bei der Entfaltung seines „Selbstbewusstseyns“ gelange er im vokal-instrumentalen Teil schließlich zur Erfüllung, wenn er „zur vollen Wortsprache aus klarer Selbstschauung“ greife: „Der Genius, der erst in unarticulirten Tönen unmittelbar zum Gefühl sprach, redet jetzt zugleich in articulirten Worten zum Verstande, und beschäftigt das Gemüth mit einer Vielseitigkeit, der es nicht entgehen kann, in der es sich verlieren und in freudiger Theilnahme selbst in Töne sich auflösen muss“.<sup>13</sup>

Für den Rezensenten handelt es sich bei der Novität um eine „durchaus originell[e]“, „meisterliche Arbeit“, die „mit Recht anerkannt und gepriesen werden“ müsse.<sup>14</sup> Dieser Lobruf verhallte nicht ungehört. Die *Chorfantasie* blieb bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr populär, was sich nicht zuletzt an den hohen Druckauflagen des Materials ablesen lässt, aber auch an den wirkungsvollen Bearbeitungen. Sie ersetzten den großen Orchesterapparat durch kammermusikalische Formationen und ermöglichten somit Aufführungen in engeren Verhältnissen bis hin zu denen des bürgerlichen Salons.<sup>15</sup>

<sup>8</sup> *Recension. Phantasie für das Pianoforte, mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor, in Musik gesetzt – von Louis van Beethoven. [...].* In: Allgemeine Musikalische Zeitung 14 (1811/12), No. 19, 6. Mai 1812, Sp. 308–311. Auch Stefan Kunze, *Werke im Spiegel* (wie Anm. 7), S. 215–218.

<sup>9</sup> Die Behauptung, die Rezension stamme von E.T.A. Hoffmann, scheint auf Dagmar Weise, *Ein Skizzenbuch Beethovens zur Chorfantasie op. 80 und zu anderen Werken. Übertragung und Untersuchung*, Phil. Diss. (masch.) 1949, zurückzugehen; vgl. auch dies. (Hg.), *Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80 und zu anderen Werken*, Bonn 1957 (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, Neue Folge, Erste Reihe), S. 12. Die einschlägigen Editionen der Dichtungen und sonstigen Schriften Hoffmanns berücksichtigen den Text nicht; vgl. *Der Musiker E.T.A. Hoffmann. Ein Dokumentenband*, hg. von Friedrich Schnapp, Hildesheim 1981.

<sup>10</sup> *Recension* (wie Anm. 8), Sp. 308.

<sup>11</sup> Ebenda.

<sup>12</sup> Ebenda, Sp. 310.

<sup>13</sup> Ebenda.

<sup>14</sup> Ebenda, Sp. 311.

<sup>15</sup> Neben Bearbeitungen für Klavier zu zwei (1811?) und vier Händen (1817) erschien um 1817 in Wien ein Arrangement für Violine, Flöte oder Violine, Bratsche und Violoncello sowie Chor; siehe Kinsky, Halm, *Das Werk Beethovens* (wie Anm. 1), S. 214.

Bei aller Beliebtheit des Werks verflüchtigten sich jedoch im Laufe der Zeit seine – wenn man sie einmal so nennen darf – idealistischen Deutungen zugunsten einer Ent-Programmatisierung. „Die Chorfantasie aber will“, so der Beethoven-Forscher Willy Hess, „nichts mehr und nichts weniger sein als ein anmutig heiteres Bekenntnis zur Kunst als der Welt des Schönen. Sie ist wie ein heiterer schöner Frühlingstag mit Blumenduft und Sonnenschein, auch wenn es im Sinne einer künstlerischen Gegensatzwirkung ab und zu ein wenig wetterleuchtet. Unbeschwert-naiv wie die Musik geben sich auch die Verse des anonymen Dichters.“<sup>16</sup> Als sollte es mit solchen den Anspruch von Beethovens Werk wohl doch verfehlenden Belanglosigkeiten nicht das letzte Bewenden haben, wurden ihnen seither mindestens zwei ebenso ambitionierte wie verschieden ausgerichtete Deutungsversuche entgegengehalten.<sup>17</sup> Der amerikanische Musikwissenschaftler Steven Moore Whiting<sup>18</sup> versucht die Vielgestaltigkeit der Partitur als „Peroratio einer vierstündigen musikalischen Predigt“<sup>19</sup> zu verstehen. Des Näheren möchte er aufzeigen, dass sich die *Chorfantasie* im Sinne einer Zusammenfassung des Uraufführungskonzerts auf jede einzelne der dort gehörten Kompositionen beziehe, also auf die 5. und 6. Symphonie, das 4. Klavierkonzert, die Sopran-Arie „*Ah! Perfido*“ und auf drei Sätze der C-Dur-Messe; außerdem werde der Auftritt Beethovens als Improvisator reflektiert. Wenn im vertonten Text dazu aufgefordert werde, „froh“ die „schönen Gaben der Kunst“ entgegenzunehmen, dann handle es sich um eine poetische Selbstthematization, die direkt auf den aktuellen Kontext des Konzerts anspiele. Ganz anders dagegen der Ansatzpunkt von Wilhelm Seidel:<sup>20</sup> Er rekurriert auf die frühere idealistische Deutungstradition des Werks, verwirft freilich den Künstler als dessen Gegenstand zu-

<sup>16</sup> Willy Hess, *Beethoven: Chorfantasie, Opus 80*, in: *Fantasy for Piano, Chorus and Orchestra by Ludwig van Beethoven Op. 80*. London, Zürich und Mainz 1965 (= Edition Eulenburg, No. 1033), S. VI. Auch in ders., *Zu Beethovens Chorfantasie*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 106 (1966), Nr. 1, S. 19–23, hier S. 20.

<sup>17</sup> Neben den im Folgenden gesondert behandelten Studien seien der Vollständigkeit halber noch genannt die Beiträge von Roland Tenschert, *Beethovens Chorfantasie und die IX. Sinfonie*, in: *Schweizerische Musikzeitung* 91 (1951), Heft 3, S. 97–103; Harry Goldschmidt, *Die Chorfantasie und andere Orchesterwerke mit Chören*, in: ders., *Beethoven. Werkeinführungen*. Leipzig 1975, S. 309–315, bes. S. 311–313; Arnd Richter, *Ludwig van Beethoven, Chorfantasie c-Moll op. 80*, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 147 (1986), Heft 1, S. 34–37; Ute Jung-Kaiser, *Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester. Gedankenwerkstätte, Selbstbiographie oder glänzendes Schlussstück des Akademiekonzerts?*, in: dies. u. Matthias Krause (Hg.), *1808 – ein Jahr mit Beethoven*, Hildesheim 2008, S. 189–218; Robert Pascal, *Beethoven's Vision of Joy in the Finale of the Ninth Symphony*, in: *Beethoven Forum* 14 (2007/08), No. 2, S. 103–128; Armin Raab, *Chorfantasie / Fantasie für Klavier, Chor und Orchester*, in: *Das Beethoven-Lexikon*, hg. v. Heinz von Loesch u. Claus Raab, Laaber 2008, S. 178 f.; Tobias Janz, *Die „Chorfantasie“ op. 80*, in: *Beethoven-Handbuch*, hg. v. Sven Hiemke, Kassel u. Stuttgart 2009, S. 270–272.

<sup>18</sup> Steven Moore Whiting, „*Hört ihr wohl!*“. *Zu Funktion und Programm von Beethovens „Chorfantasie“*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 45 (1988), S. 132–147.

<sup>19</sup> Ebenda, S. 144.

<sup>20</sup> Wilhelm Seidel, *Fantasie c-Moll für Klavier, Chor und Orchester op. 80 (zusammen mit „Seufzer eines Ungeliebten“ WoO 118)*, in: *Beethoven. Interpretationen seiner Werke*, hg. v. Albrecht Riethmüller, Carl Dahlhaus u. Alexander L. Ringer, Band I, Laaber 1994, S. 618–625.

gunsten der Kunstphilosophie. Die *Chorfantasie* stelle „ein Stück komponierter Musikästhetik, die säkularisierte Variante der alten Cäcilien-Oden“<sup>21</sup> dar. Beethoven habe den teleologisch angelegten Formverlauf seines Werks „ähnlich gedacht wie die hypothetischen Zeitbilder, in denen die Philosophen der Aufklärung den Gang der Menschheitsgeschichte skizziert“<sup>22</sup> hätten. Seidel weiter: „Die strukturelle Analogie zwischen der Temporalverfassung der aufgeklärten Geschichtsfantasie und der Chorfantasie Beethovens legt den Versuch nahe, das Kunstwerk auf die Geschichtsphilosophie zu beziehen und darin wenigstens seinen strukturalen Hintergrund, wenn nicht gar seinen besonderen Sinn zu suchen.“<sup>23</sup> Es ist hier nicht der Ort, das frühe Rezeptionszeugnis aus der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in seiner Historizität präziser zu fassen und die beiden aktuellen Thesen ausführlich zu diskutieren. Andernfalls wäre in Richtung Whiting etwa das Bedenken anzumelden, dass sich die unterstellte Bezugnahme auf das Konzertprogramm vom Dezember 1808 nur auf der Ebene allgemeinsten Merkmale wie dem Hymnischen des strophischen Liedthemas<sup>24</sup> in der *Chorfantasie* und dem abschließenden instrumentalen Dankgesang der *Pastorale* konstruieren lässt; die behaupteten „frappanten, nahezu symbolisch wirkenden Detailähnlichkeiten“ zwischen den Werken scheinen bei näherem Hinsehen eher willkürlich. Und müsste nicht aus Whittings Lesart konsequenterweise gefolgert werden, dass außerhalb des einmaligen Konzertereignisses im Winter 1808 die konkrete Bezüglichkeit bedeutungslos sei, da die „Peroratio“ sich ja nur auf die *eine* „musikalische Predigt“ beziehen konnte. Seidel dagegen wäre zu fragen, ob zwischen der „Temporalverfassung der aufgeklärten Geschichtsfantasie“ – was immer sich genau dahinter verbergen möge – und der *Chorfantasie* tatsächlich eine „strukturelle Analogie“ bestehe oder es sich bei dieser Analogsetzung nicht eher um eine Parallelisierung von Metaphern handle, die eine Musikerzählung und eine Geschichtserzählung assoziativ verknüpft.

Vor der Kulisse dieser mit größten Strichen gezeichneten Interpretationslage – ohne diese Skizze würden die im Folgenden ebenfalls nur in aller Knappheit zu entwickelnden Überlegungen beziehungslos dastehen – sei unter Besinnung auf basale historische und musikalische Gegebenheiten im Wesentlichen zwei Fragen nachgegangen. Erstens: Das Werk trägt wie selbstverständlich den Gattungsnamen „Fantasie“, ohne dass hinreichend klar wäre, inwieweit es eine solche sei und wie es in seiner kompositionsgeschichtlichen Vorbild- wie Folgenlosigkeit überhaupt in die

<sup>21</sup> Ebenda, S. 625.

<sup>22</sup> Ebenda, S. 622.

<sup>23</sup> Ebenda.

<sup>24</sup> Bei diesem Thema handelt es sich um ein modifiziertes Selbstzitat. Es stammt aus dem zweiten Teil von Beethovens bereits 1794 oder 1795 komponiertem Lied *Seufzer eines Ungeliebten/Gegenliebe* Wo0 118 auf einen Text von Gottfried August Bürger, dort T. 87–110; vgl. Kinsky/Halm, *Das Werk Beethovens* (wie Anm. 1), S. 579 f., und Beethoven Werke. Gesamtausgabe. Abteilung XII: Lieder und Gesänge. Band 1: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung. Hg. von Helga Lühning, München 1990, S. 200–207, bes. S. 204. Siehe auch Harry Goldschmidt, *Zitat oder Parodie?*, in: Beiträge zur Musikwissenschaft 12 (1970), Heft 3/4, S. 171–198, bes. S. 189–196.

Gattungsdiskussion um 1800 eingefügt werden könnte. Zweitens: Über der Partitur steht nach nur 26 Takten ein Binnentitel, nämlich „Finale“, ein Titel, der seit jeher als Seltsamkeit vermerkt, aber nie recht erklärt worden ist.

### III

Das landläufige Verständnis des musikalischen Fachwortes „Fantasie“ konnte der interessierte Zeitgenosse Beethovens im 1802 erschienenen *Musikalischen Lexikon* von Heinrich Christoph Koch folgendermaßen zusammengefasst finden:

„Fantasie. So nennet man das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünstlers, oder ein solches Tonstück aus dem Stegreife, bey welchem sich der Spieler weder an Form noch Haupttonart, weder an Beybehaltung eines sich gleichen Zeitmaaßes, noch an Festhaltung eines bestimmten Charakters, bindet, sondern seine Ideenfolge bald in genau zusammenhängenden, bald in locker an einander gereihten melodischen Sätzen, bald auch nur in nach einander folgenden und auf mancherley Art zergliederten Akkorden, darstellt.“<sup>25</sup>

Diese erste Ansicht der Sache bezieht sich demnach auf eine Praxis, überwiegend auf eine des Tasteninstrumentenspiels *ex improviso*. Gemeint ist hier weniger ein Ergebnis als ein Vorgang, nämlich das Fantasieren.<sup>26</sup> Der Gesamtkomplex war während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts namentlich im norddeutsch-protestantischen Ästhetikdiskurs differenziert erörtert worden, ausgehend von Friedrich Wilhelm Marpurg und Carl Philipp Emanuel Bach in musikalischer Hinsicht, früher schon von Johann Jakob Bodmer, Johann Jakob Breitinger, Johann Christoph Gottsched und anderen unter literarischen Auspizien. Demgegenüber vergleichsweise pragmatisch hatte sich die Fantasie im Sinne des Stegreifvortrags als integraler Bestandteil von Konzertveranstaltungen etabliert. Klaviervirtuosen beendeten ihre Auftritte regelmäßig mit derartigen Improvisationen – Mozart im Wien der 1780er Jahre, ihm folgend Beethoven, waren berühmt dafür. Auch auf dem Programm der Akademie vom 22. Dezember 1808 stand daher erwartungsgemäß unter Punkt III

<sup>25</sup> Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon, welches die theoretische und praktische Tonkunst, encyclopädisch bearbeitet, alle alten und neuen Kunstwörter erklärt, und wie die alten und neuen Instrumente beschrieben*. Frankfurt am Main, bey August Hermann dem Jüngeren. 1802. Artikel „Fantasie“: Sp. 554 f. (Zitat ebenda).

<sup>26</sup> Vgl. Peter Schleuning, *Die freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung der klassischen Klaviermusik*, Göttingen 1973 (= Göttinger Akademische Beiträge 76); Laurenz Lütteken, *Das Monologische als Denkform in der Musik zwischen 1760 und 1785*, Tübingen 1998 (= Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 24).

der zweiten Abteilung, nach der 5. Symphonie und dem Sanctus der Messe op. 86: „Fantaisie auf dem Klavier allein“.<sup>27</sup>

Dem Vorgang des Fantasierens stand die fixierte Form komponierter Fantasien zur Seite. Dazu heißt es bei Koch:

„Man giebt aber auch den Namen *Fantasie* wirklich ausgesetzten Tonstücken, in welcher sich der Komponist weder an eine bestimmte Form, noch an eine ganz genau zusammenhängende Ordnung der Gedankenfolge u. d. gl. bindet, und die daher, weil das durch Genie hervorgebrachte Ideal, durch die weitere Bearbeitung zu einem strenger geordneten Ganzen, nicht das Geringste von seiner ersten Lebhaftigkeit verliert, sehr oft weit hervorstechendere und treffendere Züge enthalten, als ein nach Formen und anderen nothwendigen Eigenschaften eines vollendeten Ganzen gearbeitetes Tonstück.“<sup>28</sup>

Als Fantasien gelten hier Kompositionen mit allen Merkmalen des Werkhaften, denen jedoch weitgehende Lizenzen im großformalen Aufbau und in den binnenmusikalischen Regularien zugestanden werden. Der potentielle Verzicht auf Konventionen aller Art erhebt die Fantasie zu einem Modus der Gattungsentgrenzung. Beispielhaft lassen sich die durch sie eröffneten Gestaltungsspielräume an Beethovens gelegentlich sehr freiem Umgang mit etablierten Genres wie der Klaviersonate aufzeigen; die beiden unter der Opusnummer 27 laufenden Werke etwa tragen bekanntlich den Titel „Sonata quasi una Fantasia“.<sup>29</sup>

Die im erwähnten Diskurs des 18. Jahrhunderts thematisierte Fantasie meinte stets ein solistisches Instrumentalstück, sah einen Spieler monologisierend etwa am Clavichord oder am Hammerflügel musizieren; diese Anschauung herrschte im frühen 19. Jahrhundert weiter. Ohne dass Koch es explizit erwähnen musste, meinte auch er in seinem Artikel die solistische Fantasie. Beethoven teilte dieses Verständnis in seiner Praxis als Pianist wie als Komponist. In der Zeit seines öffentlichen Auftretens fantasierte er ausgiebig; seine kompositorische Arbeit nahm bis zuletzt Ausgang von improvisatorischer Einstimmung am Klavier.<sup>30</sup> Weil das Fantasieren als

<sup>27</sup> Ein originaler Programmzettel ist nicht erhalten, doch ist die Werkfolge gut dokumentiert; vgl. die Wiedergabe im Konzertbericht eines ungenannten Kritikers in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 11 (1808/09), No. 17, 25. Januar 1809, Sp. 267 f.

<sup>28</sup> Koch, *Lexikon* (wie Anm. 25), Sp. 555.

<sup>29</sup> So auf der im März 1802 in der Wiener Officin Giovanni Cappis erschienenen Originalausgabe; vgl. Kinsky/Halm, *Das Werk Beethovens* (wie Anm. 1), S. 66 f.

<sup>30</sup> Siegfried Kross, *Improvisation und Konzertform bei Beethoven*, in: Beiträge '76–78. Beethoven-Kolloquium 1977. Dokumentation und Aufführungspraxis, hg. von der Österreichischen Gesellschaft für Musik, Kassel 1978, S. 132–139. Vgl. zum Thema auch die Erinnerungen von Carl Czerny, *Anecdotes und Notizen über Beethoven*, Autograph, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Signatur: *Mus. ms. autogr. theor. Czerny 2*: „Beethovens Improvisieren [...] war von verschiedener Art [...]. 2tens in der freyen Variations-form ungefähr wie seine Chorfantasie op. 80 oder das Chorfinale der 9ten Sinfonie, welche beyde ein treues Bild seiner Improvisation dieser Art geben.“ Zitiert nach ders., *Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke*, hg. von Paul Badura Skoda, Wien 1963, S. 13–22, hier S. 21.

künstlerisches Tun und die Fantasie als gattungsübergreifendes künstlerisches Prinzip bei ihm so zentrale Positionen einnahmen, spielte das Genre im engeren Sinne kaum eine Rolle. Einzig die kurze *Fantasie* für Klavier g-Moll/H-Dur op. 77 von 1809 ist als Gattungsbeitrag zu verzeichnen. Sie dürfte am ehesten als klingender Beleg zu den vielen zeitgenössischen Berichten über Beethovens Improvisieren zu hören sein.<sup>31</sup>

Vor diesem Hintergrund hätte die Verwendung des Gattungsnamens bei einem Werk für Soloinstrument und umfangreichen Vokal-Instrumentalapparat eigentlich Verwunderung hervorrufen müssen, vielleicht sogar auf Widerstand stoßen können. Beides ist bemerkenswerterweise nicht der Fall gewesen. Das mag zum einen daran liegen, dass der originale Drucktitel des Werks, genau gelesen, die Verhältnisse unzweideutig benennt: „FANTASIE | für das Pianoforte | mit Begleitung des ganzen Orchesters und Chor“; ähnlich heißt es bei der ersten kammermusikalischen Bearbeitung von 1812: „FANTASIE | für das Pianoforte, | mit Begleitung einer Violine Flöte oder Violine Bratsche | und Cello | mit Chor“.<sup>32</sup> Die drei Besetzungsträger – Klavier, Orchester, Chor – sind in dieser Formulierung hierarchisiert: Es folge, so sagt der Titel, eine Klavierfantasie, die von Instrumenten begleitet werde (und eine Einheit darstelle), zu der sich – wann auch immer – ein Chor geselle. Auf dem ursprünglichen Konzertprogramm hatte es zwar umständlicher, aber den äußeren Werkverlauf genauer ankündigend, geheißen: „Fantasie auf dem Klavier, welche sich nach und nach mit Eintreten des Orchesters, und zuletzt mit Einfallen von Chören als Finale endet“.<sup>33</sup> Hier wird unterschieden zwischen der solistischen Fantasie einerseits, dem anschließenden langen und ensemblebegleiteten Weg auf ihr Ende zu andererseits – zum Klavier treten „nach und nach“ die Instrumente hinzu, zuletzt fallen „als Finale“ Singstimmen ein. Es handelt sich um einen rein musikalischen Steigerungsvorgang vom kompositorisch ungebundenen Fantasieren zu einem – mit den Worten Kochs gesprochen – „strenger geordneten Ganzen“. Dass der Chor auch einen Text singt, scheint nebensächlich zu sein. Er und sein Autor Christoph Kuffner bleiben durchweg unerwähnt.<sup>34</sup>

Die offensichtlich ohne stärkeres Befremden eingetretene Akzeptanz des Gattungsnamens bei der *Chorfantasie* mag zum andern mit einem bislang weitgehend übersehenen Parallelereignis zu tun haben. Am Abend von Beethovens Akademie

<sup>31</sup> Kinsky/Halm, *Das Werk Beethovens* (wie Anm. 1), S. 207 f.; Peter Schleuning: *Klavierfantasie op. 77*, in: Riethmüller, Dahlhaus u. Ringer (Hg.), *Beethoven. Interpretationen* (wie Anm. 20), S. 603–607.

<sup>32</sup> Angaben nach dem Kritischen Bericht in: *Beethoven Werke* (wie Anm. 1), S. 194 (Quelle F/F1), 195 (Quelle G).

<sup>33</sup> Zit. nach dem Konzertbericht 1809 (wie Anm. 27), Sp. 268.

<sup>34</sup> Christoph Kuffners (1777–1846) Autorschaft galt bis in die jüngste Zeit als eher ungewiss, da sie allein auf einer Erwähnung durch Carl Czerny gründete; siehe ders. *Anecdotes* (wie Anm. 30), S. 14. Inzwischen konnte sie durch einen Quellenbeleg erhärtet werden; siehe Klaus Martin Kopitz, *Wer schrieb den Text zu Beethovens Chorphantasie? Ein unbekannter Bericht über die Uraufführung*, in: *Bonner Beethoven-Studien* 3 (2003), S. 43–46. Der Wortlaut des Gedichts nach Beethovens Autograph sowie nach dem Erstdruck der Partitur ist in Anhang 1 (S. 62) wiedergegeben.

im (Vorstadt-)Theater an der Wien fand nämlich im zentralen Burgtheater eine Konkurrenzveranstaltung der „Tonkünstler-Societät“ statt. Dieses Konzert war mit einer Novität des dreißigjährigen Haydn-Schülers Sigismund von Neukomm eröffnet worden. In der Kritik dazu hieß es: „Vorher aber gab [...] es] eine *Fantaisie* für das ganze Orchester [...] zu hören. So sonderbar es auch scheint: eine *Fantaisie* für das ganze Orchester, so angenehm hat er [Neukomm] uns doch damit überrascht und so anziehend unterhalten“.<sup>35</sup> Von Neukomm insgesamt fünf einsätzigen ‚Orchesterfantasien‘ – seine erste in c-Moll/C-Dur op. 11/NV 25 hatte der Komponist im eigenhändig geführten Werkverzeichnis als „Versuch eines neuen Genre“ bezeichnet – waren vier in den Jahren von 1806 bis 1808 entstanden,<sup>36</sup> lagen demnach vor, als Beethoven den bekanntlich sehr kurzfristigen Entschluss zu seiner *Chorfantasie* fasste. Die Koinzidenz der Aufführung von zwei großbesetzten Fantasien in einer Stadt an einem Abend mag Zufall gewesen sein. Immerhin denkbar ist aber, dass Beethoven sich von dem erstmals überhaupt verwendeten Titel einer ‚Orchesterfantasie‘ und der bevorstehenden Produktion von Neukomm entsprechendem Werk dazu hat anregen lassen, den Konkurrenten mit einer ähnlichen, freilich ausgreifenderen Komposition zu übertrumpfen. Wie dem auch sei: Hier ist einer der historischen Punkte bestimmbar, von dem die Entgrenzung der Gattungstraditionen von Symphonie und Konzert, wie sie in den kommenden Jahrzehnten in zunehmendem Maße erkundet wurde, ihren Ausgang nahm.

In welcher Weise nun spielt Beethoven in der *Chorfantasie* mit „bestimmten Formen“ und der „ganz genau zusammenhängenden Ordnung der Gedankenfolge“, also mit den musikalischen Gestaltungsvorgaben, die nach Koch Merkmale geregelter Kompositionen sind und in der Fantasie dispensiert werden können? Für die Antwort auf diese Frage sei versucht, statt gängige Beschreibungsmuster anzuwenden, musikalisch-performative ‚Zonen‘ zu markieren sowie die Handelnden und ihre Handlungen, auch die ‚Charaktere‘, zu protokollieren, die im Laufe des Werks ein- und auftreten, wiederkehren, sich verwandeln und zusammenfinden (siehe Anhang 2, S. 63–65). Aus dieser Übersicht lässt sich keine einheitliche Form im Sinne konventioneller Modelle wie Sonatenhauptsatz oder Rondo ablesen, sehr wohl aber eine multiperspektivische Formungsstrategie Beethovens. Sie zielt, ohne proportionaler Balance besondere Beachtung zu schenken, auf drei innermusikalisch verschiedenartig dynamisierte Handlungsfelder. Von denen wird das erste – die solistische Fantasie – völlig autonom bespielt (es müsste auch nicht komponiert sein, wie

<sup>35</sup> *Allgemeine musikalische Zeitung* 11 (1808/09), No. 17, 25. Januar 1809, Sp. 269. Hauptwerk dieses Konzerts war Joseph Haydns 1774/75 komponiertes, 1784 erweitertes und 1808 von Sigismund Neukomm bearbeitetes und uminstrumentiertes Oratorium *Il ritorno di Tobia* Hob. XXI:1. Kritische Ausgabe: Joseph Haydn Werke. Reihe XXVIII: Oratorien, Band 1, hg. von Ernst Fritz Schmid, München 1963 (Studien-Edition ebenda 2009).

<sup>36</sup> Angaben nach Rudolph Angermüller, *Sigismund Neukomm. Werkverzeichnis, Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, München und Salzburg 1977, S. 61. Das erwähnte Erstlingswerk, die „Fantasia a grand Orchestre“, liegt in einer Neuausgabe vor: Sigismund [Ritter von] Neukomm, *Fantasia C-Dur op. 11/NV 25*, hg. von Bert Hagels, Berlin 2007.

es das bei der Uraufführung tatsächlich war). Die beiden anderen dagegen sind als veritable Kompositionen konsekutiv aufeinander bezogen. Das erste Feld heißt zu Recht Fantasie. Es ließe sich noch enger begrenzen mit dem Begriff ‚Capriccio‘. Dieser bezeichnet, folgt man Carl Czerny, die „freyeste Art des Fantasierens; nämlich ein willkürliches Aneinanderreihen eigener Ideen, ohne besondere Durchführung, ein launiges schnelles Abspringen von einem Motiv zum andern, ohne weiteren Zusammenhang, als den der Zufall, oder, absichtslos, der Musiksinn des Spielers giebt“.<sup>37</sup> Genau das geschieht in den ersten 26 Takten, hier herrscht schrankenlos das Individuum.

Das nächste Handlungsfeld dagegen ist determiniert durch die sozialen und kommunikativen Weisen der sprachlosen ‚Instrumentalgesellschaft‘, freilich mit höchster Durchlässigkeit der kollektiven Verständigungsmittel wie Klang, Rhythmus, Harmonik, Formelemente, Satztechniken, Gesten oder konventionalisierte Musiksemanteme. Mit dem Vokabular der Formenlehre lassen sich einzelne Stationen benennen sowie zu Gruppen kombinieren: So bilden die Zonen 2 bis 11 das Genre ‚Introduktion, Thema und Variationen‘ aus, wobei der Themenvortrag ein Charakterstück darstellt, ein ‚Lied ohne Worte‘. Die in aufsteigender Besetzungszahl angelegten Variationen schlagen anschließend einen Fächer vornehmlich gesellschaftsgebundener instrumentaler Unterhaltungsmusik der Zeit um 1800 auf wie das empfindsame Flötenstück oder divertimentohafte Bläser- und Streicherwerke. Mit dem Einsatz des Tutti wird die räumliche Sphäre der intimen Kammer- und der Freiluftmusik verlassen. Die Zonen 12 bis 19 sind im Konzertsaal verortet. Sie berühren vor allem Episoden des Klavierkonzerts, hier in einem Wechsel von stilistisch scharf konturierten Satzcharakteren wie Scherzo, Romanze und Marsch auf der einen Seite, Durchführungsepisoden aus der gängigen Konzert-Hauptsatzform auf der anderen.

Die verbleibenden sechs Zonen sind vom Wort geprägt. Da diesen Teil ein ausgesprochener Reprisescharakter auszeichnet, er nämlich in verkürzter Form den erklangenen Instrumentalteil wiederholt, überschreibt er gleichsam die bereits gehörte vieldeutig-sprachlose Musik mit einem eindeutigen Bedeutungsträger. Die zuvor herrschende bunte, vielleicht sogar verwirrende Vielfalt der Allusionen und Formbestandteile weicht der Eindimensionalität einer Wortbotschaft. Damit ist ein erneuter virtueller Raumwechsel verbunden, oder jedenfalls eine potentielle Raumerweiterung hin zum Theater oder Kirchenraum, wo großbesetzte Vokal-

<sup>37</sup> „Systematische | Anleitung | zum | Fantasieren auf dem Pianoforte | von | Carl Czerny. | 200<sup>tes</sup> Werk. | [...] Wien, bei A. Diabelli und Comp.“ [1829] (Faksimile-Ausgabe, hg. von Ulrich Mahler, Wiesbaden u. a. 1993), S. 105. Ähnlich bei Heinrich Koch, *Kurzgefasstes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und Dilettanten*, Leipzig, bey Johann Friedrich Hartknoch, 1807, Artikel „Capriccio, Caprice“, S. 74: „Anjzt versteht man unter Capriccio eine Art von freyer Fantasie im Gegensatze mit einer regelmäßig ausgeführten Komposition, oder ein solches Tonstück, bey welchem sich der Tonsetzer nicht an die gewöhnlichen Formen bindet, sondern sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überlässt.“

Instrumentalgattungen ihren zwar nicht einzigen, aber vorzugsweisen Ort hatten. In den Zonen 20 bis 25 gestaltet Beethoven, analog zum ersten Teil, erneut eine Steigerungswelle. Sie türmt sich von klavierbegleiteten solistisch besetzten Frauen- und Männererzeten – diese sind beliebte Formen der gesellschaftsgebundenen vokalen Unterhaltungsmusik – bis zum apotheotischen Hymnus aller beteiligten Instrumentalisten und Vokalistinnen auf. In ihrer teleologischen Anlage zielt sie emphatisch auf die dynamische, rhythmische und harmonische Inszenierung des Wortes „Kraft“ aus der Schluss-Sentenz des Gedichts: „Wenn sich Lieb und Kraft vermählen, / lohnt dem Menschen Götter Gunst“. Diese Schlussteigerung ist schleifenförmig angelegt, wird also, obwohl sie bereits beim ersten Mal den absoluten Höhepunkt des Werks erreicht, in ihrem gesamten Verlauf wiederholt. Beethoven war es offenkundig darum zu tun, den Hörer den geradezu körperlich durchdringenden ‚Kraftakt‘ zweimal erleben zu lassen, als könne er von den Woneschauern der „Götter Gunst“ nicht genug bekommen. Das letzte Wort haben dann allerdings nur die Instrumente; ihre Aufgabe ist es, den enormen Überschuss musikalischer Energie abzuleiten.

#### IV

Es fällt nicht schwer, den ternären Aufbau des Werks mit der einleitenden Quasi-Fantasie als erstem Teil und dem komponierten symphonisch-konzertanten, dann kantatenhaft-konzertanten zweiten Teil als getreue Erfüllung der von Koch in seinem Lexikon festgestellten Doppelbedeutung der Fantasie zu fassen. Beethoven hat jedoch, wovon schon die Rede war, in allen Quellen den Beginn des zweiten Teils mit „Finale“ überschrieben, womit er wohl anzeigen wollte, dass sein Werk, recht genommen, eigentlich „Fantasie für Klavier und Finale für Klavier, Orchester und Chor“ heißen müsse. Dieser Titel wäre für den Sprachgebrauch unpraktikabel gewesen, weshalb Beethoven ihn brieflich auf „Klavierfantasie mit Chor“ reduziert hat. Der Musikerjargon verkürzte ihn in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf die zwar eigentlich sinnlose, aber prägnante Übereinkunftsbezeichnung „Chorfantasie“ (wohl in Übersetzung des Haupttitels der englischen Originalausgabe von 1843: „GRAND CHORAL FANTASIA. | for the Piano Forte, | With Accompaniments for a | FULL ORCHESTRA“<sup>38</sup>).

Was aber intendierte der Komponist mit der Wahl des Terminus ‚Finale‘? Man kann es sich mit einer Erklärung leicht machen und auf die Position des Werks im Programm des Uraufführungskonzerts verweisen: Es diene, in Czernys späterer Formulierung, als „glänzendes Schlußstück für diese academie“.<sup>39</sup> Warum hielt Beethoven dann bei der Drucklegung an dem Zwischentitel fest, wo doch der Hinweis auf die einstmalige Funktion des Stücks bedeutungslos geworden war, er ja tatsächlich schon bald, wie erwähnt, nicht mehr recht verstanden wurde? Vielleicht

<sup>38</sup> Nach der Titelaufnahme im Kritischen Bericht in: Beethoven Werke (wie Anm. 1), S. 195.

<sup>39</sup> Czerny, *Anecdotes* (wie Anm. 30), S. 14.

erschließt sich die Absicht, wenn man den Wortgebrauch um 1800 in Erinnerung ruft. In einem ersten Sinn diene ‚Finale‘ als akzidentelle, nicht enger definierte Bezeichnung für die Schlusssätze meist munteren, beschwingten Charakters in allen Gattungen der Instrumentalmusik. Im weiteren und substantiellen Sinn meinte er den dramatisch und musikalisch zusammenhängenden Szenenkomplex am Ende von Opernakt. Wieder pointiert Koch in seinem Lexikon das gemeinte: Unter Finale verstehe man „in der Oper, besonders in der komischen, die am Ende der Akte an einander gereihten Sätze von verschiedenem Charakter, und von verschiedener Ton- und Taktart und Bewegung, bey welchen die Handlung fortrückt, und nicht so, wie bey einzelnen Arien, durch den Ausdruck der in denselben enthaltenen Empfindungen aufgehalten wird. In das letzte Finale der Oper ist gemeinlich die Entwicklung des Knotens verwebt, und dem Tonsetzer dadurch Gelegenheit gegeben, in einer unmittelbaren Folge von mehrern Sätzen sehr mannigfaltige Empfindungen auszudrücken.“<sup>40</sup>

Überträgt man die von Koch für das Opernfinale geltend gemachten Merkmale auf Beethovens *Chorfantasie*, so ergeben sich zwanglos Analogien. Zwar muss vom Gang einer äußeren Handlung abstrahiert werden, doch lassen sich auf der imaginären Bühne der Musik genügend szenische Elemente, Spielräume und performative Einzelaktionen ausmachen, um den Vergleich nicht willkürlich erscheinen zu lassen. Schon der ‚Einzug‘ der Orchestergruppen gleich zu Beginn, wenn ihnen der Solist ein Zeichen gegeben hat – bei der Reprise vor dem Einsatz der Stimmen wiederholt sich der Vorgang –,<sup>41</sup> bezeichnet einen solchen dramatischen Moment. Auf die ‚Romanze‘ (Zone 15), ein kontemplatives Nachtstück, folgt der ‚Marsch‘ (Zone 16): Dass hier eine militärische ‚Banda‘ räumlich präsent ist, wird dem Hörer durch den kompositorisch genau tarierten Auszug der Truppe suggeriert. Die eher berichtend aufzählende Haltung des Gedichts schließlich wendet sich am Ende der dritten Strophe hin zu einer Handlungsgeste, aus der die tableauartige Schlusszene der *Chorfantasie* erwächst. Die „schönen Seelen“ werden aufgefordert, die zuvor beschriebenen „Gaben schöner Kunst“ hinzunehmen. Aus der Vermählung von „Lieb und Kraft“ – ob und inwieweit hier Ideen aus Schillers Schrift *Ueber Anmuth und Würde*<sup>42</sup> in popularisierter Form anklingen, bliebe zu erörtern –, aus dem „Große[n],

<sup>40</sup> Koch, *Lexikon* (wie Anm. 25), Artikel „Finale“: Sp. 575.

<sup>41</sup> Entsprechende Anweisungen stehen in der deutschen Originalausgabe von 1811 bei der als Direktionspart eingerichteten Klavierstimme, hier zu T. 1 des „Finales“ (= T. 27 des Gesamtwerks): „gui si da un Segno al Orchestre o al direttore di musica“, und zu T. 372 (= T. 398): „cominciando il pezzo si da un segno al core die voci“. Siehe den Kritischen Bericht in: Beethoven Werke (wie Anm. 1), S. 195 (Quelle F1). Mit leichten Abweichungen auch in der englischen Originalausgabe von 1810 (Quelle E/Ek1/Ek2) sowie in deren Nachdruck von 1843 (Quelle H/Hk), ebenda, S. 193–195.

<sup>42</sup> *Ueber Anmuth und Würde*, in: Schillers Werke. Nationalausgabe. Hg. im Auftrag der Stiftung Weimarer Klassik und des Schiller-Nationalmuseums Marbach von Norbert Oellers. Bd. 20: Philosophische Schriften. Erster Teil. Hg. von Benno von Wiese. Weimar 1962. Unveränderter Nachdruck ebenda 2001, S. 251–308.

das ins Herz gedrungen“ und dem Aufschwung des Geistes also schließt sich die Harmonie zusammen, die dem Menschen als „Götter Gunst“ zuteil wird.

Ein explizit theatrales, die „an einander gereiheten Sätze von verschiedenem Charakter“ ankündigendes Musikelement stellt sodann das anapästische Signalmotiv dar, das erstmals unmittelbar nach dem ‚Einzug‘ der Orchestergruppen erschallt. Auch bei unvorbereiteter Wahrnehmung evoziert der markante Hornquinten-Ruf unmittelbar die Bedeutung „Habt nun acht!“ oder „Merket auf!“. Bestätigt wird diese semantische Codierung durch Notate Beethovens im sogenannten Skizzenbuch Grasnack 3 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz): Für die reprisenhafte Wiederkehr des Signals vor dem ersten Einsatz der Singstimmen hatte der Komponist erwogen, den Ruf mit den Worten: „Hört ihr wohl“ singen zu lassen, eine Absicht, die er dann aber fallen ließ.<sup>43</sup> Das Motiv stimmt hinsichtlich seiner metrisch auftaktigen Stellung mit dem Eröffnungsrhythmus des Liedthemas überein; letzteres geht folglich aus jenem hervor. Das Signal fungiert im Laufe des Finales als Gliederungsmittel, freilich nicht in starrer Form, sondern flexibel den „mannigfaltigen Empfindungen“ anverwandelt. So leitet es beispielsweise geschmeidig aus dem derben Scherzo (Zone 12) in den ersten Teil der zweiten Durchführungsepisode (Zone 13) über oder bildet in deutlich voneinander geschiedener Gestalt den Rahmen für die Romanze (Zone 15). Auf diese dynamisierte Weise fällt dem Motiv eine Art Regiefunktion zu, indem es an den Zonenrändern den Handlungs- und Charakterwechsel initiiert. So ist es nur konsequent, dass Beethoven die ultimativen Kadenzschläge des Orchesters mit dem Motivrhythmus verbindet und so den musikalischen Handlungsgang beschließt.

Hält man im Bewusstsein, dass die Uraufführung der *Chorfantasie* auf einer Theaterbühne stattfand, mehr noch, auf der Bühne, auf der 1805 und 1806 die ersten beiden Fassungen von Beethovens Oper *Leonore* ihre Premieren erlebt hatten, vergegenwärtigt man sich außerdem die Dispositionen der Finales aus dieser Oper, aber auch aus dem Oratorium *Christus am Ölberge*, dann mag es einleuchten, dass der Komponist ans Ende seiner Akademie, in der mit Symphonie, Konzert, Arie und Messesätzen alle repräsentativen Gattungen großbesetzter Musik vertreten waren, ein Finale aus dem Geist des Musiktheaters setzen wollte.

So kläglich das klingende Ergebnis wegen ungünstiger Umstände an diesem Abend auch ausfiel, das – um mit Koch zu sprechen – „durch Genie hervorgebrachte Ideal“ hat seine eigentümliche Wirkung im Laufe der Zeit doch entfalten können. Dazu sei abschließend und ohne es im Weiteren noch mit diesem musikalischen ‚Ideal‘ konkret in interpretatorische Beziehung zu setzen, die malerische Umsetzung

<sup>43</sup> Weise (Hg.), *Ein Skizzenbuch* (wie Anm. 9), S. 97 (= fol. 19r, 2. System), S. 116 (= fol. 28v, System 9), S. 122 (= fol. 31v, System 10/13 + 14).

der Beethovenschen *Chorfantasie* auf dem 1852 geschaffenen Ölgemälde *Die Symphonie* von Moritz von Schwind vor Augen geführt (siehe Abbildung auf S. 61).<sup>44</sup> In dieser musikalischen Bilddichtung wollte der Maler aus romantisierender Sicht wohl das aufscheinen lassen, was Schiller den „schönen Seelen“ zugeschrieben hat: Sie seien die Größe, „wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren, und Grazie ist ihr Ausdruck in der Erscheinung“.<sup>45</sup>

<sup>44</sup> Ute Jung-Kaiser, *Moritz von Schwinds Gemälde EINE SYMPHONIE – neuartige Aspekte zur Beethoven-Rezeption, insbesondere der Chorfantasie op. 80*, in: Zeitschrift für Musikpädagogik 12 (1987), Heft 2, S. 33–38; Ulrike Olbrich, *Moritz von Schwind und die musikalische Bilddichtung*, in: Moritz von Schwind. Meister der Spätromantik. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1996. Ostfildern-Ruit 1996, S. 76–84, bes. S. 79–81.

<sup>45</sup> Schiller, *Ueber Anmuth und Würde* (wie Anm. 42), S. 288.



Moritz von Schwind, *Eine Symphonie*, Öl auf Leinwand, 1852.

Anhang 1

Christoph Kuffner (1780-1846):  
Schmeichelnd hold und lieblich klingen

Schmeichelnd hold und lieblich klingen  
unsers Lebens Harmonien  
und dem Schönheitssinn entschwingen  
Blumen sich, die ewig blühn  
Fried und Freude gleiten freundlich  
wie der Wellen Wechsel Spiel  
Was sich drängte rau und feindlich  
ordnet sich zu Hochgefühl

Wenn der Töne Zauberwelten  
und des Wortes Weihe spricht  
muß sich Herrliches gestalten  
Nacht und Stürme werden Licht  
äussre Ruhe innre Wonne  
herrschen für den Glücklichen  
Doch der Künste Frühlings Sonne  
lässt aus Leiden Licht entstehn

Großes das ins Herz gedrungen  
blüht dann neu und schön empor  
hat ein Geist sich aufgeschwungen,  
hallt ihm stets ein Geisterchor  
Nehmt denn hin ihr schönen Seelen,  
froh der Gaben schöner Kunst!  
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,  
lohnt dem Menschen Götter Lust.

(Text nach Beethovens autographen Partitur der Singstimmen von 1808)

Schmeichelnd hold und lieblich klingen  
unsers Lebens Harmonien,  
und dem Schönheitssinn entschwingen  
Blumen sich, die ewig blühn,  
Fried und Freude gleiten freundlich,  
wie der Wellen Wechselspiel.  
Was sich drängte rau und feindlich,  
ordnet sich zu Hochgefühl.

Wenn der Töne Zauberwelten  
und des Wortes Weihe spricht,  
muß sich Herrliches gestalten,  
Nacht und Stürme werden Licht,  
äussre Ruhe, innre Wonne  
herrschen für den Glücklichen.  
Doch der Künste Frühlingssonne  
lässt aus beyden Licht entstehn.

Großes, das ins Herz gedrungen,  
blüht dann neu und schön empor,  
hat ein Geist sich aufgeschwungen,  
hallt ihm stets ein Geisterchor.  
Nehmt denn hin ihr schönen Seelen,  
froh der Gaben schöner Kunst.  
Wenn sich Lieb' und Kraft vermählen  
lohnt dem Menschen Götter Gunst.

(Text nach dem Erstdruck von 1811<sup>46</sup>)

<sup>46</sup> Vgl. den Kritischen Bericht in: Beethoven Werke (wie Anm. 1), Abt. X, Bd. 2, S. 197.

Anhang 2

Ludwig van Beethoven, *Chorfantasie* op. 80:  
Übersicht über den Verlauf des Werks

Zone (Z.)	Handelnde	Handlung	Charakter
1 T. 1–26	Klavier	FANTASIE Präludierendes Spielen mit Akkorden, Figurationen und motivischen Splittern	‚Capriccio‘ (Czerny)
2 T. 27–52	Klavier Streicher, Bläser	FINALE (ERSTER TEIL: INSTRUMENTAL) ‚Einzug‘ der Orchestergruppen ↔ introvertierte Rezitation des Klaviers (Kontemplation)	Marsch ↔ lyrischer Gedanke
3 T. 53–60	Hörner, Oboen	Signal und Echo, stockend (Fermaten)	Ankündigung, Erwartung
4 T. 61–76	Klavier 2 Hörner	Aufnahme des Signalmotivs, Antwort: instrumentaler Gesang mit kurzer solistischer Binnenkadenz	Lied (dolce) mit konzertantem Einschub
5 T. 77–92	Flöte Klavier	Erste variative Nacherzählung des instrumentalen Gesangs: Solist auf höchstem Holzblasinstrument, Harmoniestütze durch Klavier	empfindsam
6 T. 93–108	2 Oboen Klarinette Klavier	Zweite variative Nacherzählung des instrumentalen Gesangs: Duett auf den nächst tieferen Holzblasinstrumenten, Harmoniestütze durch Klavier	bukolisch
7 T. 109–124	2 Klarinetten Fagott	Dritte variative Nacherzählung des instrumentalen Gesangs: Trio auf den nächst tieferen Holzblasinstrumenten	serenadenhaft
8 T. 125–140	Streichquartett	Vierte variative Nacherzählung des instrumentalen Gesangs: Quartett auf Saiteninstrumenten	divertimentohaft
9 T. 141–156	Orchester tutti (ohne Klavier)	Fünfte variative Nacherzählung des instrumentalen Gesangs: Kollektiver Vortrag	Hymnus

10 T. 156–172	Klavier Orchester tutti	Instrumentalmotiv ↔ akkordische Antwort	Abwesenheit des Kantablen
11 T. 172–184	Klavier Bläser, Streicher	Abspalten von kantablen Motiven, figurative Umspielung durch Solisten, Zwischenkadenzen als Eingang	„Arbeit“ im Sinne einer Durchführungsepisode im Klavierkonzert
12 T. 185–200	Klavier und Orchester tutti wechselchörig	Sechste variative Nacherzählung des instrumentalen Gesangs im strengen Wechseltvortrag zwischen „Tutti-Klavier“ und „Orchester tutti“	„alla rustico“, Scherzo
13 T. 201–250	Klavier Streicher	Aufnahme des Signalmotivs aus Z. 3, Hinleitung zum instrumentalen Gesang: Linie und Figuration, Weitung des harmonischen Raums	weitere „arbeitende“ Durchführungsepisode eines Klavierkonzerts, lyrisch, 1. Teil
14 T. 251–290	Klavier Orchester tutti	Wechselspiel zwischen Tutti (Harmonie: Bläser, hohe Streicher + abwärts gehende Linie: tiefe Streicher) und Klavier (figurative Ausführung einer aufwärts gehenden Linie)	Abschluss der Durchführungsepisode, dramatisch, 2. Teil
15 T. 291–321	Klavier Klarinette/Fagotte Violen/Solo-Violoncello	Siebte variative Nacherzählung des instrumentalen Gesangs, stetige Verkürzung der rhythmischen Werte in den Figurationen, Verflüchtigung des Geschehens, Variante des Signalmotivs aus Z. 3	Romanze, Nachtstück
16 T. 322–364	Bläserchor mit Pauken und Trompeten	Achte variative Nacherzählung des instrumentalen Gesangs, Auszug der „Banda“, Variante des Signalmotivs aus Z. 3	Marsch
17 T. 365–388	Klavier Streicher	Gebundenes Akkordspiel des Klaviers über Fragmenten des instrumentalen Gesangs, Verflüchtigung des Geschehens, Halt auf vermindertem Dominantseptakkord	erneute „Arbeit“ im Sinne einer Durchführungsepisode im Klavierkonzert
18 T. 389–397	Klavier Streicher	FINALE (ZWEITER TEIL: INSTRUMENTAL-VOKAL) verkürzte Wiederholung des „Einzugs“ der Orchestergruppen aus Z. 2, aber mit „extravertierter“ Reaktion des Klaviers	Marsch (gedrängt)

19 T. 398–408	Klavier Oboen, Hörner	Signal und Echo aus Z. 3, aber ohne Fermaten, über vorwärtsdrängenden Figurationen des Klaviers	zweite, gesteigerte Ankündigung
20 T. 409–444	Doppelterzette aus Frauen- und Männerstimmen Klavier, Streicher	Erste Strophe des Liedes (vormals instrumentaler Gesang), vorgetragen durch Frauenstimmen Zweite Strophe des Liedes, vorgetragen durch Männerstimmen	empfindsam, kantabel (vgl. Z. 5–8)
21 T. 445–462	Tutti	Dritte Strophe des Liedes, instrumentaler und vokaler Massengesang	Hymnus (vgl. Z. 9)
22 T. 462–474	Klavier Tutti	Instrumentalmotiv ↔ akkordische Antwort (Text aus dritter Strophe)	Abwesenheit des Kantablen; Singstimmen als Teil des Instrumentalchors (vgl. Z. 10)
23 T. 475–489	a) Choristen/Klavier b) Tutti	a) Kurzer imitatorischer Gesang mit Text der dritten Strophe, vom Klavier figurativ umspielt b) Steigernde Fassung der Sentenz „Nehmt denn hin“	Durchführungsartig, festlich
24 T. 490–596	Tutti	Mehrteilige Presto-Stretta über die Sentenz der dritten Strophe mit zweimaliger emphatischer dynamischer, rhythmischer und harmonischer Inszenierung des Wortes „Kraft“ (T. 504–515, 564–575)	Apotheose
25 T. 596–612	Klavier Orchester tutti	Symphonisch-konzertante Schlusskadenz, anapästischer Rhythmus des Signalmotivs	Konzertschluss



# Zwischen Zelter und Palestrina, Beethoven und Bellini

## Anpassung und Eigenständigkeit im Schaffen des Komponisten Otto Nicolai (1810–1849)

### I

Am 8. Juni 1810 kam in der sächsischen Provinzstadt Zwickau als fünftes Kind des Verlagsbuchhändlers und Schriftstellers August Schumann und dessen Frau Christiane ein Knabe zur Welt, der auf den Namen Robert getauft wurde. Im wohlangeesehenen Elternhaus erfuhr der Sohn alle Förderung, erhielt geregelten Schul- und Musikunterricht und wuchs in einer geistig und künstlerisch aufgeschlossenen bürgerlichen Atmosphäre auf, die dem hochbegabten Kind eine ungestörte Entwicklung sicherte. Abseits der Beschwerlichkeiten einer durchschnittlichen Musikerexistenz und der Verlockungen einer Wunderkind- oder Virtuosenkarriere stand Robert Schumann bereits als Vierundzwanzigjähriger an der Spitze des ehrgeizigen Unternehmens einer fortschrittsorientierten, intellektuelle Führung beanspruchenden Musikzeitschrift, eines Periodikums, das den Namen dieses romantischen Musikdenkers fest im öffentlichen Bewusstsein verankerte. Die Laufbahn des Komponisten Robert Schumann in den zwei Jahrzehnten bis 1854 verlief zwar äußerlich nicht eigentlich glanzvoll, gestaltete sich gegen Ende nach dem Antritt des einzigen höheren öffentlichen Amtes in Düsseldorf sogar eher matt, doch bestanden spätestens um die Jahrhundertmitte herum bei Kennern und Publikum keine ernsthaften Zweifel an der dauerhaften Größe zumindest eines Teils seiner Schöpfungen. Im Bild einer breiteren gebildeten Öffentlichkeit behauptet Schumann seither als Vertreter der deutschen musikalischen Romantik schlechthin eine Stellung, die weder durch massive Anfeindungen Richard Wagners oder seiner späteren Gesinnungsgenossen erschüttert, noch durch die differenziertere Betrachtungsweise vor allem der jüngeren Schumann-Forschung relativiert werden konnte.<sup>1</sup>

Einen Tag nach Robert Schumann, am 9. Juni 1810, wurde in der ostpreußischen Handels- und Universitätsstadt Königsberg Otto Nicolai geboren.<sup>2</sup> Über seinem Leben stand von Anfang an ein anderer Stern als über demjenigen Schumanns. Ein

<sup>1</sup> Vgl. Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit*, 3., umgearbeitete, verbesserte u. stark erweiterte Auflage, Laaber 2008 (= Große Komponisten und ihre Zeit), sowie die Reihe der seit 1984 von der Robert-Schumann-Gesellschaft Düsseldorf herausgegebenen *Schumann Forschungen*.

<sup>2</sup> Zur Biographie vgl. Georg Richard Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, Berlin 1911; Ulrich Konrad, *Otto Nicolai (1810–1849). Studien zu Leben und Werk*, Baden-Baden 1986 (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 73), mit umfassender Bibliographie und Werkverzeichnis; ders., *Nicolai, Carl Otto Ehrenfried*, in: MGG2P 12, Kassel u. a. 2004, Sp. 1052–1057.

eigentliches Elternhaus hatte er nie: Die Mutter Christiane, gebürtig aus einer hauptsächlich im Ostpreußischen ansässigen Familie von Geistlichen, Handels- und Verwaltungsleuten erlitt bei der Geburt des ersten Sohnes so schwere gesundheitliche Schäden, dass ihr Mann Carl Nicolai sich sogleich von ihr trennte und Königsberg in Richtung Russland verließ. Über den beruflichen Werdegang Carls ist wenig bekannt, er hatte etwas von einem Tausendsassa an sich: Studiensemester in den verschiedensten Disziplinen an der Universität Königsberg lassen sich ebenso nachweisen wie diverse Hauslehrerposten, Tätigkeiten als Regisseur und technischer Direktor bei Opernunternehmen ebenso wie solche als Dirigent, Sänger, Musiklehrer und Komponist.

Als er, der Vater, zehn Jahre nach der Geburt seines Sohnes nach Königsberg zurückkehrte und diesen aus der Obhut von Pflegeeltern in seinen eigenen Haushalt holte, begann für den Jungen eine Leidenszeit. Die bereits erkannte musikalische Begabung Ottos sollte möglichst rasch in klingende Münze umgesetzt werden, und dem Ziel einer mit brachialer Gewalt angestrebten Wunderkindkarriere wurden gymnasialer Schulabschluss und systematische Ausbildung geopfert. Der Sohn entzog sich mehrfach der grausamen Behandlung, ehe er im Jahre 1826 endgültig von zu Hause floh und zunächst bei seiner Mutter in Breslau Zuflucht suchte. Von dort aus tingelte er als Klavierspieler durch die Lande, ehe sein beinahe zwei Jahre währendes Wanderleben nach einem körperlichen Zusammenbruch im pommerschen Stargard jäh endete. Wieder genesen wandte Nicolai sich 1828 nach Berlin, wo Karl Friedrich Zelter sein Mentor wurde. Nach nun endlich erfolgter geregelter musikalischer Ausbildung am Königlichen Institut für Kirchenmusik unter anderen bei August Wilhelm Bach, Bernhard Klein und Ludwig Berger trat Nicolai 1834 im Gefolge des preußischen Gesandten Karl von Bunsen in Rom seine erste Stelle als Gesandtschaftsorganist im Palazzo Caffarelli an. Weitere Stationen seiner Laufbahn waren Positionen in Wien – hier von 1841 bis 1847 als Erster Kapellmeister am Theater nächst dem Kärntnertor – und, von 1847 bis zu seinem plötzlichen Tod im Jahre 1849, in Berlin als Erster Kapellmeister am Königlichen Theater sowie als künstlerischer Leiter des Domchors; diese Stellung nahm er als Nachfolger Felix Mendelssohn Bartholdys ein.

Nicolai genoss während der 1840er Jahre vor allem den Ruf eines hervorragenden Opern- und Konzertdirigenten. Die Einrichtung der Philharmonischen Konzerte in Wien und damit die Begründung einer bis heute währenden Institution, einer Institution, deren Organisationsform und künstlerische Konzeption seinerzeit als sehr fortschrittlich galten, hatten ihn weit über die Grenzen seines Wirkungsortes bekanntgemacht. Weniger gefestigt zeigte sich Nicolais Ansehen als Komponist. Zum Teil sensationelle Erfolge vermochte er von 1839 bis 1841 als Schöpfer italienischer *opere serie* zu erringen. Die jeweils dreiaktigen *melodramme Enrico II.* (WoO 110), geschrieben für Triest (UA 1839), *Il Templario* (WoO 111), für Turin (UA 1840), *Gil-dippe ed Odoardo* (WoO 112), für Genua (UA 1840), und *Il Proscritto* (WoO 113), für

die Mailänder Scala (UA 1841), brachten dem Maestro Ottone Nicolai verlockende Angebote ein. Dieser Ruhm verblasste jedoch relativ rasch, da der Wechsel nach Wien, anders als bei Nicolais Konkurrenten Giuseppe Verdi, das regelmäßige Nachliefern von Werken zum Verbrauch im schnelllebigen Opernbetrieb verhinderte. In Deutschland, besonders dort, wo in der musikalischen Publizistik zum Teil bedenklich radikale ästhetische Anschauungen gegen die italienische und französische Musik artikuliert wurden, stießen derartige im ‚Welschland‘ erfahrene Triumphe außerdem auf größte Skepsis – davon wird noch ausführlicher zu handeln sein. Die Gattungen, in denen seine deutschen Generationsgenossen reüssierten, also im Oratorium, in der Symphonie, im Streichquartett, im Lied oder im lyrischen Klavierstück, bereicherte Nicolai zwar fast ausnahmslos mit Beiträgen, ja, er dürfte mit seinen beiden einsätzigen, vokal- und instrumentalbesetzten Konzertouvertüren über geistliche Lieder sogar eine besonders deutsch anmutende Gattung zu begründen versucht haben, doch keinem dieser rund 230 Werke kommt für das künstlerische Nachleben Nicolais bislang nennenswerte Bedeutung zu. Stattdessen ist er der einzige deutsche Komponist der an musikschröpfischen Begabungen reichen Generation der um 1810 herum Geborenen – erinnert sei an Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giuseppe Verdi, Fryderyk Chopin, Franz Liszt und Richard Wagner –, der bis in die Gegenwart ungebrochen mit einer komischen Oper im Musikleben präsent geblieben ist.

Wenn in diesem kursorischen Überblick zu Beginn meiner Ausführungen Robert Schumann und Otto Nicolai gegenübergestellt worden sind, so geschah das gewiss nicht aus der Zufälligkeit der unmittelbar aufeinanderfolgenden Geburtstage und der in ihr sich verführerisch anbietenden Möglichkeit eines Gleichnisses für die musikhistorische Rangfolge der beiden Komponisten: der Ältere der unbezweifelbar Bedeutendere, der Jüngere der ebenso unbezweifelbar weniger Bedeutende, der Ältere das Genie, der Jüngere das Talent. Eines solchen Angebots hätte es nicht bedurft, denn unabhängig von Geburtstagen haben sich die aufgeführten Klischees der musikhistoriographischen Einordnung Schumanns und Nicolais längst etabliert. Nein, diese Gegenüberstellung hat tiefere Gründe. Sie führt uns zwei Typen von Komponisten vor Augen, Typen, mit denen die Musikgeschichtsschreibung zumindest für die deutsche Musikgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein scheinbar sinnvolles Verstehensmodell ausgestattet hat. Dieses Modell ermöglicht die Zuordnung von Musikern einerseits zu einem vermeintlichen Hauptstrom romantischer Kunstanschauung und romantischen Schaffens, andererseits zu Nebenströmen des Denkens und künstlerischen Produzierens im Sinne des Klassizismus, Realismus, Vormärz oder Biedermeiers. Problematisch an diesem von der Musikwissenschaft seit langem verwendeten und immer wieder verfeinerten Modell ist jedoch, dass es sich nur mühsam bewährt. Vor allem funktioniert es dort nicht, wo es sich zu allererst als dienlich erweisen müsste, in einer Geschichte der Musik selbst.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Ulrich Konrad, *Noch einmal: Musikalisches Biedermeier?*, in diesem Band S. 165–176.

Hier ist nicht der Ort zur eindringlichen Diskussion dieser prekären Lage. Aber im Gegenüber von Schumann, dem ‚typischen Romantiker‘, und Nicolai, dem ‚typischen Biedermeierkomponisten‘, lassen sich die ohnehin offen am Tage liegenden Widersprüche leicht zeigen. Beginnen wir bei Äußerlichkeiten: Wie passt die Weltläufigkeit Nicolais, seine Bereitschaft, stets neue Herausforderungen in zentralen Positionen des Musiklebens zu übernehmen, seine zwar nicht bohémehafte, aber doch ungebundene Lebensweise, seine Offenheit für die europäische Musik seiner Zeit zusammen mit dem Bild des spitzweghaft eingeschlossenen, selbstzufriedenen, bürgerlich behaglichen Biedermeiers? Bietet da nicht Schumanns Biographie viel mehr Angriffspunkte, so dass, wie ja auch schon geschehen, seine Persönlichkeit zumindest im Spannungsfeld von Romantik und Biedermeier beschrieben werden müsste?<sup>4</sup> Sehen wir weiter: Stand Schumanns mit hohem Ernst betriebene Moralisierung der Musikanschauung im Sinne der Erfüllung eines von Bach und Beethoven gestifteten deutschen Kunstideals nicht in der Gefahr, zu einer Vereinseitigung zu führen, die dem Ideal der romantischen Universalpoesie diametral zuwiderlief? Und sollte dieses Bedenken nicht zutreffen, sollte auch Nietzsches böses Wort vom nur noch „deutschen Ereignis“<sup>5</sup> Schumann verworfen werden müssen: Was erhebt Schumanns Position denn über jene beispielsweise von Nicolai vertretene einer deutschen Musik aus dem Geist einer gesamteuropäischen, musikalisch gesprochen: einer italienischen, französischen und deutschen Tradition? Ein weiteres: Welcher Geist liegt in jenem ästhetischen Hochmut, der auf Nicolais seit bald 150 Jahren währenden Erfolg seiner von ihm selbst im Anschluss an Ideen E.T.A. Hoffmanns so benannten „komisch phantastischen Oper“ *Die lustigen Weiber von Windsor* (UA 1849) mit sublimen Verachtung herabsieht, aber den ebenso lange währenden und nicht zu behebbenden Misserfolg von Schumanns schlicht „Oper“ untertitelter *Genoveva* (UA 1850) mit spitzfindigen Argumenten zu verschleiern sucht?

Damit kein Missverständnis entsteht: Selbstverständlich kann es mit solch polemisch verkürzten Fragen nicht darum gehen, Schumann zugunsten Nicolais abzuwerten – das wäre ein unsinniges Unterfangen. Es geht primär sogar nicht einmal um diese beiden Musiker, sondern es geht um die in der Historiographie erfolgte Typisierung, um die geschichtlichen Bilder unseres Verständnisses einer musikalischen Entwicklung. Ihnen zu entkommen gibt es kein einfaches Rezept. Ein Weg eröffnet sich aus der Abkehr von übergeordneten ideengeschichtlichen und historiographischen Modellen. An ihre Stelle sollten differenzierte Gattungsgeschichten treten, die zunächst möglichst unabhängig voneinander und ausgehend von den Realien die Entwicklung beispielsweise der Symphonie, des Streichquartetts, der Oper oder des Liedes zu beschreiben hätten. Ob man die dabei gewiss zutage tretenden

<sup>4</sup> Siegfried Kross, *Robert Schumann im Spannungsfeld von Romantik und Biedermeier*, in: Bonner Geschichtsblätter 33 (1981), S. 89–109.

<sup>5</sup> Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), in: ders., *Werke*, hg. v. Karl Schlechta, Bd. 2, München 1995, S. 173.

Parallelitäten und Aparallelitäten in der Folge unter einer geistesgeschichtlichen Klammer zusammenfassen sollte – falls eine musikgeschichtliche dann noch immer nicht bereitstünde –, bleibe als offene Frage stehen.

Wie lassen sich diese flüchtig skizzierten Gedanken an unserem Gegenstand, dem kompositorischen Werk Otto Nicolais, fruchtbar machen? Ausgangspunkt für weitere Erkundungen könnten die Erfahrungen sein, die man mit den Versuchen stilistischer Bestimmung musikalischer Œuvres macht. Ein Kriterium, das bei der stilkritischen Analyse sogenannt großer Musik stets, wenn auch dem Forscher selten bewusst, mitwirkt, ist das der stilistischen Einheit, der Einheitlichkeit, der Reinheit. Dem steht das gegenteilige Kriterium als Merkmal weniger großer Musik gegenüber. Schumann beispielsweise hat diese Antinomie in für ihn entscheidenden Auseinandersetzungen als schärfste Waffe publizistisch eingesetzt; immer dort, wo es nicht bloß um ein einzelnes Werk, sondern um eine ganze Richtung ging, behauptete sich ein klar bestimmter Stilbegriff als kunstmoralische Kategorie. An ihr zerschellten Meyerbeers *Les Huguenots* (UA 1836)<sup>6</sup> ebenso wie Franz Lachners in einem vielbeachteten Kompositionswettbewerb preisgekrönte *Sinfonia passionata c-Moll op. 52* (UA 1836)<sup>7</sup>. Ihre Macht bekam auch Otto Nicolai zu spüren, nachdem er 1837 in einigen *Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen* eben für die Vermischung der Stile eingetreten war. Weniger Schumanns eigene, schon deutlich abwertende redaktionelle Nachschrift zu dem in der *Neuen Zeitschrift für Musik* publizierten Beitrag als vielmehr ein von ihm lancierter massiver Gegenentwurf aus der Feder Anton von Zuccalmaglios riss Gräben auf.<sup>8</sup> Diese sind insofern bis heute offen, als das negative Urteil über die stilistische Janusköpfigkeit des Nicolaischen Werks nicht überwunden ist. Dass die stilistische Vielfalt als Ausdruck eines epigonalen Eklektizismus abzutun sei, dieses Urteil rührt unbezweifelbar aus einer der Musikanschauungen des 19. Jahrhunderts her. Sobald man diese, auch von Schumann vertretene Anschauung aufgibt, bietet sich die Möglichkeit an, den stilistischen Befund vom Werturteil zu trennen und Nicolais Stilpluralismus als unmittelbare Reaktion auf vorgefundene, unterschiedlichste Gattungstraditionen zu begreifen. Dass überhaupt so verschiedenartige stilistische Vorbilder wirksam werden konnten, erklärt sich über die individuelle Disposition hinaus zu einem bedeutenden Teil aus Nicolais Lebenslauf.

<sup>6</sup> Robert Schumann, *Fragmente aus Leipzig IV*, in: NZfM 7 (1837), S. 73–75; wiederabgedruckt in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hg. von Martin Kreisig, Leipzig 1914, Bd. 1, S. 318–321. Vgl. dazu Michael Walter, „Man überlege sich nur Alles, sehe, wo Alles hinausläuft!“ Zu Robert Schumanns „Hugenotten“-Rezension, in: Mf 36 (1983), S. 127–144.

<sup>7</sup> Robert Schumann, *Die Preissinfonie 2*, in: NZfM 5 (1836), S. 151 f.; wiederabgedruckt in: ders., *Gesammelte Schriften* (wie Anm. 6), S. 140–142. Vgl. dazu Ulrich Konrad, *Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835 und Franz Lachners Sinfonia passionata*, in: Augsburgs Jahrbuch für Musikwissenschaft 3 (1986), S. 209–239.

<sup>8</sup> Nicolais Aufsatz mit Schumanns *Nachschrift der Dbler*. [Davidsbündler] in: NZfM 6 (1837), S. 99–101, 107–109; Zuccalmaglios Entgegnung unter dem Titel *Die deutsche Oper. Zweiter Artikel*, ebd. S. 195–197, 199–202, 203–205. Nicolais Text wiederabgedruckt in: Georg Richard Kruse (Hg.), *Otto Nicolai, Musikalische Aufsätze*, o. J. [1913], S. 77–92.

Wir wollen im Folgenden versuchen, an einigen Beispielen das Zusammenfallen von ‚Kulturgeographie‘, individueller Biographie und kompositorischen Leitfiguren – ihre Namen stehen im Titel meines Beitrages – zu verfolgen. Unsere Blicke werden wir zunächst auf Berlin zu lenken haben, Nicolais Ausbildungsstätte im nationalbewusst klassizistischen Geist unter den Auspizien Zelters. Dann rückt Rom in den Vordergrund als Ort intensiver Studien altklassischer Polyphonie, für deren Ideal Name und Werk Giovanni Pierluigi da Palestrinas stehen. Anschließend bleiben wir in Italien, wenden uns aber dem Norden zu als dem Teil des gelobten Opernlandes, in dem Nicolai seine Annäherung an die italienische Bühnenkunst unter dem Leitstern Vincenzo Bellinis vollzog. Schließlich berühren wir Wien, die Stadt der Bemühungen um eine hochrangige Pflege der deutschen Instrumentalmusik, genauer, die Stadt einer beinahe fanatisch betriebenen modernen Interpretation der symphonischen Schöpfungen Ludwig van Beethovens durch Nicolai. Wenn wir am Ende nach Berlin zurückkehren, dann schließt sich ein Kreis: Hier hatte der Komponist um 1829/1830 herum *Introduction und Variationen über ein Thema von W. A. Mozart für das Pianoforte zu vier Händen* als sein opus 1 drucken lassen<sup>9</sup>, hier erlebte 1849, zwei Monate vor Nicolais Tod, sein letztes und erfolgreichstes Werk die Uraufführung. In den *Lustigen Weibern von Windsor* (WoO 114) hatte Nicolai sein stilistisches Ideal erreicht. Immer wieder genanntes, lebenslanges Vorbild war ihm dabei Mozart gewesen.

## II

Die ersten Berliner Jahre von 1828 bis 1833 eröffneten Nicolai, das muss man lapidar feststellen, eine neue musikalische Welt, noch treffender, sie eröffneten ihm überhaupt eine musikalische Welt. Zwar erlaubt die mangelhafte Quellenlage keine weitreichenden Aussagen über Nicolais Kenntnisstand, doch dürfte er über ein begrenztes Repertoire an gängigen Virtuosenstücken für Klavier nicht weit hinausgegangen sein. Die musikalischen Erfahrungen, die beispielsweise Felix Mendelssohn Bartholdy in seiner zugegebenermaßen unter einmaligen Bedingungen verlaufenden Entwicklung bis zum 18. Lebensjahr gemacht hatte, standen Nicolai noch bevor. Beinahe alles, was ihm jetzt zu Ohren kam, war neu für ihn, in der unter Leitung von Gasparo Spontini stehenden Königlichen Oper ebenso wie in den vom Konzertmeister der Hofkapelle, Carl Möser, veranstalteten Konzertreihen.<sup>10</sup> Im Zentrum der musikalischen Bewusstwerdung stand für Nicolai allerdings das, wie es einmal genannt

<sup>9</sup> Den Variationen lag das Thema des Chores „Das klinget so herrlich“ aus dem Finale des Ersten Aufzugs von Mozarts *Die Zauberflöte* KV 620 zugrunde. Nicolai publizierte das Werk im Eigenverlag; das bislang einzige nachgewiesene Exemplar des Drucks befindet sich in London, British Library; siehe Konrad, *Nicolai Studien* (wie Anm. 2), S. 369, passim.

<sup>10</sup> Christoph Helmut Mahling, *Zum „Musikbetrieb“ Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, Regensburg 1980, S. 27–284, (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 56).

worden ist, System der Zelterschen Gründungen.<sup>11</sup> Damit sind unter anderem die um die seit 1791 existierende Sing-Akademie zu Berlin angesiedelten Singschulen und die Liedertafel gemeint. In der Akademie und ihren Nebenorganisationen herrschte jene Auffassung von Musik, die Zelter im Jahre 1804 gegenüber dem Staatskanzler von Hardenberg in einer Denkschrift so zum Ausdruck gebracht hatte:

„Da die Musik mit allen schönen Künsten, Einen gemeinschaftlichen Zweck hat; so kann sie auch gemeinschaftlich mit ihnen wirken. Dieser gemeinschaftliche Zweck ist: Bildung und diese Bildung besteht in einer Tätigkeit innerer oder Gemüthskräfte, wodurch der Mensch an sich selbst, vollkommener und also edler wird.“<sup>12</sup>

Dem inzwischen siebzigjährigen Zelter bot der mittellose Königsberger Musikant, der sich bei ihm um Förderung bewarb, wohl zum letzten Mal die Gelegenheit, diesen grundsätzlichen Bildungsgedanken in praktische Erziehungsarbeit umzusetzen.

Das Ausbildungsprogramm, dem Nicolai sich bei verschiedenen Lehrern zu unterziehen hatte, war in seinem Hauptzweig darauf angelegt, die spätere Verwendung des Studenten als Kirchenmusiker zu ermöglichen. Diese Ausrichtung legitimierte nicht nur die zunächst stärker handwerklich als künstlerisch akzentuierten Studien, sondern auch deren konservativen, ja tendenziell restaurativen Inhalt (auf die Nebenzweige der Nicolaischen Ausbildung, die auf eine Auseinandersetzung mit aktuellen Entwicklungen vor allem im Lied und der großbesetzten Instrumentalmusik hinwuchsen, wird hier bewusst nicht eingegangen). Mit großer Empfänglichkeit widmete sich Nicolai der Erlernung einer Tonsprache, die Stilelemente der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts zu einem historisierenden Kirchenmusikstil, zu einem, man verzeihe den Ausdruck, Sakral-Esperanto verschmolz. Eine solche Orientierung im Geiste des musikalischen Historismus hebt sich vor dem Hintergrund zeittypischer, im Schlagwort einer „Palestrina-Renaissance“ zusammengefasster Strömungen nicht sehr deutlich ab, erhält bei Nicolai aber den bemerkenswerten Akzent, dass die in der Sing-Akademie gewonnenen aufführungspraktischen Erfahrungen etwa mit Werken Bachs und Händels unmittelbaren Niederschlag in eigenen Kompositionen fanden, dass also die Rezeption älterer Musik und die Schaffung neuer Musik eine recht enge Verbindung eingingen.

Klarstes Zeugnis dieser kompositorischen Haltung legt das 1832 geschriebene *Te Deum* WoO 107 für acht Solisten, achtstimmigen Chor und Orchester ab.<sup>13</sup> Anlass

<sup>11</sup> Peter Nitsche, *Die Liedertafel im System der Zelterschen Gründungen*, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Studien zur Musikgeschichte* (wie Anm. 10), S. 11–26. Zur Singakademie siehe Georg Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin 1791–1941*, Regensburg 1941; Werner Bollert (Hg.), *Sing-Akademie zu Berlin. Festschrift zum 175jährigen Bestehen*, Berlin 1966, und Gottfried Eberle, *200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. Ein Künstlerverein für die heilige Musik*, Berlin 1991.

<sup>12</sup> Zitiert nach Schünemann, *Singakademie* (wie Anm. 11), S. 10.

<sup>13</sup> Das Autograph der Partitur ist im Zweiten Weltkrieg zerstört worden; eine Partiturabschrift wird in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv

zur großbesetzten Komposition des lateinischsprachigen ambrosianischen Lobgesangs gab das Ende der Cholera-Epidemie in Berlin. Schon die Tatsache, dass der Abzug einer Seuche mit einem umfangreichen und pompösen musikalischen Lobpreis gefeiert werden soll, ist zwar nicht für sich, wohl aber für den Ort und die Zeit merkwürdig genug. Merkwürdiger noch stellt sich die Wahl des Aufführungsortes dar: Nicht in einer Kirche und im Rahmen eines Gottesdienstes, sondern im Raum der Singakademie und im Rahmen eines öffentlichen Konzertes fand die erste Produktion statt, mithin, wenn man so will, in einer säkularen Kunst-Kirche während einer Konzertfeier.<sup>14</sup> So charakteristisch diese Umstände für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts sind, so typisch ist auch die historische Rückbindung der Komposition selbst an die oratorische Kunst des 18. Jahrhunderts. Von ihr hatte sich Nicolai eine Vorstellung gebildet, in der eine Auswahl der Oratorien Händels (zu denken ist etwa an den *Messias* und an *Israel in Egypt*), dann die Passionen Bachs, voran die nach dem Evangelisten Matthäus, aber auch die Oratorien Haydns sowie Mozarts *Requiem* die wichtigsten Bestandteile ausmachten. Alle diese *exempla classica* verbürgten Dignität, sie repräsentierten ein Goldenes Zeitalter, an dessen Kunst teilzuhaben eine Läuterung der eigenen Kunst bedeutete. Nicolais *Te Deum* ist in diesem Sinne ein Werk der totalen Rückversicherung nicht nur in der Musikgeschichte, sondern in der Geschichte selbst, indem mit dem musikalischen Idiom zugleich dessen historischer Ort übernommen wird. Wenigstens dem Anschein nach schrieb Nicolai sein Werk aus der gleichen Haltung heraus wie etwa Georg Friedrich Händel seine diversen *Te Deum*-Kompositionen in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Allerdings, und das begründet, trotz der soeben festgestellten Verbindung von Rezeption älterer und Schaffung neuer Musik, die Zwiespältigkeit des Werks, ist Nicolais Haltung eine „Als-ob-Haltung“. Weder konnte der Anschluss an die glorreiche Vergangenheit nahtlos vollzogen werden – er sollte es auch nicht –, noch ließ sich der seither stattgefundene musikalische Fortschritt verbergen. Die kompositorischen Mittel und ihre Funktionen kamen aus zweiter Hand. Dessen wird sich der Hörer bereits im Eingangschor bewusst. Nicolai gestaltet den Satz, der als monumentales Eingangsportal fungiert, über einem achttaktigen, metrisch unregelmäßig gebauten, harmonisch halbschlüssigen und rhythmisch nach dem Typ der „laufenden Bässe“ Corellis geordneten Grundthema, einem Thema, das in Chaconneart den jeweils instrumentalen und vokalen Einleitungsabschnitt beherrscht. Darüber wölbt sich ein markanter, aus elementarer Dreiklangs- und diatonischer Schreitbewegung gebildeter *cantus firmus*, das eigentliche *Te Deum*-Thema.

aufbewahrt. Im Druck erschien lediglich ein Klavierauszug, hg. v. Ernst Schliepe, Berlin: Bote & Bock 20454 [1938/39]; siehe Konrad, *Nicolai Studien* (wie Anm. 2), S. 401, passim.

<sup>14</sup> Zum geistesgeschichtlichen Hintergrund siehe Friedhelm Krummacher, *Kunstreligion und religiöse Musik. Zur ästhetischen Problematik geistlicher Musik im 19. Jahrhundert*, in: *Mf* 32 (1979), S. 365–393.

[Allegro]

Notenbeispiel 1: Otto Nicolai, *Te Deum laudamus*, T. 9–16.

Im Anschluss an kleinteilige Sequenzbewegungen folgt – hier steht das Modell der Overture etwa der Händelschen Oratorien Pate – ein fugierter Abschnitt, der einen harmonischen Bogen zur Dominante schlägt und sich zu diesem Zweck des Pfeilers eines achttaktigen Doppeldominant-Orgelpunktes bedient – eines etwas zu starken Mittels, vor allem deshalb, weil sein Spannungspotential ungenutzt bleibt. Vor den Einsatz des lauttönenden Chorjubels stellt Nicolai nämlich einen von Holzbläserklängen beherrschten lyrischen Zwischenteil.

Andante con moto

Allegro

Notenbeispiel 2: Otto Nicolai, *Te Deum laudamus*, T. 79–95.

Beinahe empfindsame Töne werden angeschlagen. Eine wie von Ferne herüberklingende Orgelmusik – nicht wirklich, sondern „als ob“ – suggeriert in Andacht versunkene Demuthaltung, ehe sich die Massen zum „Te Deum laudamus“ ermannen. Dieser Moment der Innerlichkeit gehört nicht zur bemühten objektiven Affekthaftigkeit des barocken Idioms, sondern *in actu* zur Gefühlswelt der Hörer im Jahre 1832. Das

eigentümliche Schwanken zwischen geborgter Erhabenheit und unverstellter Emotionalität, zwischen großer Vergangenheit und bescheidener Gegenwart kennzeichnen Nicolais frühes *Te Deum* als ein überaus sprechendes Stück Zeitmusik.

### III

Der Wechsel Nicolais aus dem protestantischen Spree-Athen in das katholische Rom sollte, jedenfalls nach dem Willen der Berliner Behörde und zunächst auch Nicolais, der Fortsetzung der Reise in die musikalische Vergangenheit dienen. Erklärter Zweck der im Jahre 1834 autodidaktisch aufgenommenen und seit 1835 beim Camerlengo der päpstlichen Kapelle, Giuseppe Baini, systematisch betriebenen Studien „im cantus firmus und den alten Tonarten“<sup>15</sup>, d. h. des Gregorianischen Chorals und der Modalität, war die Durchdringung der „alten“ Kirchenmusik und die anschließende Nutzbarmachung der gewonnenen Kenntnisse für die Fortführung der noch von König Friedrich Wilhelm III. angestoßenen Agendenreform. Für Nicolai verband sich mit diesen Bemühungen die Hoffnung auf die Realisierung seines freilich utopischen Ideals einer zeitgemäßen evangelischen Kirchenmusik:

„Wir werden vielleicht noch einst auf den richtigen Standpunkt kommen, jeder Art ihr Recht und ihren Ort anzuweisen. Wenn die Protestanten und alle übrigen Sektenketzer sich erst wieder so weit dem Katholizismus genähert haben, dass die s c h ö n e n K ü n s t e einen Teil des Gottesdienstes w e s e n t l i c h ausmachen, – dann wird für die Kunst ein neues goldenes Zeitalter erblühen.“<sup>16</sup>

Die tief romantische Herkunft dieses Ideals ließe sich ebenso leicht aufzeigen<sup>17</sup> wie die zeitgenössische Skepsis rationalistisch eingestellter Protestanten gegen solchen Kultursynkretismus; Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy, spöttelte beispielsweise so darüber:

„Ich höre, Otto Nicolai hatte die Absicht, Direktor der päpstlichen Kapelle zu werden, Katholik u. Priester, was man dazu sein muss, das war er alles willig auch zu werden, das war ihm alles wurscht.“<sup>18</sup>

Nun, so weit ging die Selbstentäußerung nicht. Aber sie ging, jedenfalls hinsichtlich der eigenen musikalischen Natur, sehr weit. Nicht nur, dass Nicolai so intensiv

<sup>15</sup> Tagebucheintragung vom 1. Juni 1835, siehe *Otto Nicolais Tagebücher*, hg. v. Wilhelm Altmann, Regensburg 1937, S. 120.

<sup>16</sup> Brief an den Vater vom 12. Dezember 1836, siehe Wilhelm Altmann (Hg.), *Otto Nicolai, Briefe an seinen Vater*, Regensburg 1924, S. 194.

<sup>17</sup> Ulrich Konrad, *Der Beitrag evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 71 (1987), S. 65–92.

<sup>18</sup> Brief an Felix und Cécile Mendelssohn Bartholdy aus Rom vom 10. Mai 1840, in: Eva Weissweiler (Hg.), *Fanny Mendelssohn. Italienisches Tagebuch*, Frankfurt 1982, S. 106.

wie keiner seiner bedeutenden Generationsgenossen die Kompositionstechnik des 16. und 17. Jahrhunderts studiert hat (und dabei sogar an die Übersetzung von Gioseffo Zarlinos grundlegendem Lehrbuch *Istitutione harmoniche* ging, dessen zweite Auflage von 1562 er besaß), nicht nur, dass er eine beachtliche Sammlung an Sparten und Drucken alter Musik sowie wichtiger Theoretikerschriften zusammentrug, sondern dass er einige größere Kompositionen im – wörtlich verstanden – alten Stil komponierte, vermag diese Behauptung zu erhärten.<sup>19</sup> Bei den in Rede stehenden Werken – dem *54. Psalm* für zehn Solostimmen, zehnstimmigen gemischten Chor und B.c. WoO 24 (er brachte Nicolai den Titel eines ‚Maestro compositore onorario‘ der Accademia filarmonica zu Bologna ein)<sup>20</sup>, dem *Pater noster* für acht Stimmen in zwei Chören op. 33<sup>21</sup> sowie dem *Offertorium in assumptione beatae Mariae virginis quinque vocibus* op. 38<sup>22</sup> – drängt sich bereits beim ersten Blick in die Partituren die Einschätzung auf, hier handele es sich um Stilkopien. Das sind sie in einem vordergründigen Sinne tatsächlich, und doch trifft der Begriff im vorliegenden Falle die Sache nur unzureichend.

Greifen wir als Beispiel das *Pater noster* heraus. Von Nicolai selbst sind dazu lediglich zwei Äußerungen bekannt. Im Dezember 1836 heißt es in einem Brief: „Im Studium und Anstaunen jener alten Meisterwerke vertieft, schrieb ich in Bologna, [...], ein Pater noster a 8.“<sup>23</sup> Zwei Jahre später wird das Werk vom Autor selbst als im „Styl des 17. Jahrhunderts nach a l t r ö m i s c h e n S t u d i e n. Vorbild: Palestrina.“ geschrieben bezeichnet.<sup>24</sup> Die erste der zitierten Mitteilungen gibt einen Hinweis auf die Entstehungsumstände des *Pater noster*. Nicolai hatte sich im Spätsommer 1836 eindringlich mit den Musikalienbeständen des Liceo filarmonico in Bologna beschäftigt: „Stunden und Stundenlang habe ich [...] unter den alten Folianten zugebracht! Wenn ich doch im 16. oder 17. Jahrhundert gelebt hätte! – Das war noch eine Zeit, wo man wahrhaft zu schreiben verstand! – Wer schreibt denn jetzt wohl so, wie die alten Italiener es verstanden? d.h. wohl verstanden a capella!“<sup>25</sup>

<sup>19</sup> Ulrich Konrad, *Otto Nicolai und die Palestrina-Renaissance*, in: Winfried Kirsch (Hg.), *Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert. Zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*, Regensburg 1989, S. 117–142 (= *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert* 1).

<sup>20</sup> Komponiert 1834; vollständiges Autograph in der Universitätsbibliothek zu Łódź (zu dieser Quelle siehe Christoph Wolff, *From Berlin to Łódź. The Spitta Collection Resurfaces*, in: *Notes* 46 [1989], S. 311–327, bes. 325), siehe Konrad, *Nicolai Studien* (wie Anm. 2), S. 385, passim.

<sup>21</sup> Komponiert 1836; Erstdruck Mainz: Schott [1846]; Neuausgabe, hg. v. Rudolf Ewerhart, Köln: Bieler 1964 (= die motette 5), siehe Konrad, *Nicolai Studien* (wie Anm. 2), S. 378, passim.

<sup>22</sup> Komponiert 1846; Erstdruck Wien: P. Mechetti [1846/47], siehe Konrad, *Nicolai Studien* (wie Anm. 2), S. 380, passim.

<sup>23</sup> Brief an den Vater vom 12. Dezember 1836, in: Nicolai, *Briefe* (wie Anm. 16), S. 194.

<sup>24</sup> Gedruckter Programmzettel des (geplanten, doch kurzfristig abgesagten) Konzerts am 2. April 1838 im Saal der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien; Faksimile bei Kruse, *Nicolai* (wie Anm. 2), nach S. 62.

<sup>25</sup> Brief an den Vater vom 13. Oktober 1836, in: Nicolai, *Briefe* (wie Anm. 16), S. 172.

Spürbar wird an diesem und anderen ähnlichlautenden Bekenntnissen, wie ergriffen Nicolai auf das Eintauchen, das Sich-Versenken in die ferne Kunstwelt reagierte. Die Identifikation mit der von ihm aus den papierenen Quellen wahrgenommenen Musik, verbunden mit der bereits erwähnten romantischen Sehnsucht nach der *aetas aurea* gingen schließlich so weit, dass Nicolai sich am Ort seiner einsamen und subjektiven Erlebnisse spontan zur Niederschrift einer geistlichen Musik in jener so vertraut-fremden, so heiligen Tonsprache entschloss.

Für einen Moment lebte er im ersehnten 16. oder 17. Jahrhundert. Dass es sich bei dieser Zeitangabe übrigens nicht um exakte Chronologie handelt, sondern um ein pauschales Datum für die gute alte Zeit, geht aus der zweiten der herangezogenen Mitteilungen hervor. Die wissenschaftlich korrekt anmutende Klassifizierung der *Pater noster*-Komposition verrät bei näherem Hinsehen historiographische Unschärfe. Selbstverständlich lassen sich der Stil des 17. Jahrhunderts und das Œuvre des im 16. Jahrhundert wirkenden Giovanni Pierluigi da Palestrina (ca. 1525 – 1594) nicht umstandslos verbinden, kaum legt die unzweifelhaft an Satztechniken der venezianischen Mehrchörigkeit orientierte Komposition die Assoziation mit altrömischen Studien nahe. Aber es geht bei diesen Etikettierungen gar nicht um Historiographie, sondern um die Evokation eines den Zeitgenossen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vertrauten Geschichtsbildes. In ihm bildeten gotische Dome, altdeutsche Stadtsilhouetten, Raffaels Sixtinische Madonna, Shakespeares Dramen und Musik Palestrinas als Versatzstücke eines imaginären christlich-europäischen Mittelalters die Fluchtpunkte romantischer Weltsicht. Dabei war es im Falle der Musik letztlich unerheblich, ob sie wirklich von Palestrina stammte, wenn sie den Hörer nur, wie Nicolai sich 1834 ausdrückte, mit „heiligen Tönen“ umgab, und wenn „die heiligen Schauer der Tonkunst jeden gottlosen Gedanken“<sup>26</sup> verjagten. Vor diesem Hintergrund wird ohne noch weiter ausgreifende Erläuterungen einsichtig, dass Nicolais *Pater noster* als ‚Stilkopie‘ mehr beansprucht als bloß kunstfertiges Nachahmen: Sie sucht im engen Anschluss an die Sprachmittel der Vergangenheit die lebendige Teilhabe an deren Geist.

<sup>26</sup> Brief an den Vater vom 7. März 1834, in: ebenda, S. 81.

Più mosso

Chor I

sed li - be - ra nos a ma - lo, li -

Chor II

sed li - be - ra nos a ma -

(li) - be - ra nos, li - (li) - be - ra nos a ma -

li - be - ra a ma -

lo, li - (li) - be - ra nos, li - (li) - be - ra a

li - be - ra nos a ma -

Adagio

lo, a ma - lo. A - men.

lo. **f**

ma - lo a ma - lo. A - men.

lo, **f**

Notenbeispiel 3: Otto Nicolai, *Pater noster* op. 33, Schluss.

IV

Nicolais Studien der ‚altklassischen Vokalpolyphonie‘ und ihre klingenden Ergebnisse fanden im fernen Berlin erfreuliche Resonanz. Ein ministerielles Patent machte den Komponisten zum Königlichen Musikdirektor, und mit berechtigter Hoffnung vermochte er schon 1836 festzustellen: „so steht mir die durch jahrelangen Fleiß mir eröffnete Karriere der geistlichen Musik in Preußen offen!“<sup>27</sup> Aber Italien war nicht bloß das Land der Erfüllung für romantische Musiksehnsüchte, es war auch und eigentlich das Land einer auf ganz Europa ausstrahlenden Opernkunst. So beruhigend die Aussicht auf eine Laufbahn als Kirchenmusiker in preußischen Diensten auch war: wirklich verlocken konnte sie den ehrgeizigen Nicolai nicht. Es wie Giacomo Meyerbeer – „der Pfiffikus unter den Komponisten“ – zu machen und mit der Komposition einer italienischen Oper „einen brillanten Lauf“<sup>28</sup> zu eröffnen sowie internationalen Ruhm zu erwerben: das reizte ihn hingegen über die Maßen. „Ach mein Gott, was ist denn da an ein paar lumpigen Oktaven und Quinten gelegen! Melodie – Ausdruck – und Charakter will es! Italien hat mir in dieser Hinsicht gute Medizin gegeben!“<sup>29</sup>, entfährt es ihm 1836 in einem Brief. So kam es zu der paradoxen Lage, dass Nicolai sich mit nur geringem Verzug und zeitweilig parallel zu den kirchenmusikalischen Studien nachdrücklich um Opernaufträge bemühte. Geschickt knüpfte er Beziehungen zu Gaetano Donizetti und Gioachino Rossini, den einflussreichen Größen des europäischen Opernbetriebs. Vor allem aber erlernte er die musikalische Sprache des italienischen *melodramma*, fügte seinem bereits reichhaltigen Repertoire verschiedenster Sprachmittel einen glänzenden Schatz hinzu. Denn für Nicolai stand fest, dass „die ganz andere Tendenz“<sup>30</sup>, die seine Musik mit der Rezeption moderner italienischer Opern entwickelte, für den Fortschritt der Gattung Oper insgesamt nur von Segen sein konnte. In seinen eingangs erwähnten, für Schumanns *Neue Zeitschrift für Musik* angestellten *Betrachtungen über die italienische Oper* fasste Nicolai diese Meinung folgendermaßen zusammen:

„Wir Deutsche könnten in der Musik manches von den Italienern lernen: doch diese unstreitig noch mehr von uns. Nur aus der Mischung beider Schulen kann für die Oper etwas sich mehr der Vollkommenheit Nähern-des, mehr absolut Schönes hervorgehen. Mozart und Gluck wußten das!“

<sup>27</sup> Brief an den Vater vom 13. Oktober 1836, in: ebenda, S. 173.

<sup>28</sup> Brief an den Vater vom 12. Dezember 1836, in: ebenda, S. 187 (beide Zitate).

<sup>29</sup> Brief an den Vater vom 26. Juni 1836, in: ebenda, S. 160.

<sup>30</sup> Ebenda.

und weiter:

„Ist es denn nicht der Zweck der Tonkunst, Empfindungen durch Töne hervorzubringen? Wenn nun aber dasselbe, was hier die beabsichtigte Empfindung vollkommen erreicht, dieselbe dort gänzlich verfehlt – ist das nicht zum Verzweifeln? – Eine so kleine Spanne Erde unterscheidet diese Völker – und schon ist ihr Empfindungs- und Urteils-Vermögen ein ganz verschiedenes! Ist es nicht für einen Komponisten ein erniedrigender Gedanke – dass man nicht etwas Allgemein-Schönes schaffen kann? – Es ist aber wohl möglich! ja! aus der Vereinigung beider Schulen kann es hervorgehen! – in ferner Zukunft schimmert ein Ideal – doch werden wir es schwerlich mehr erleben.“<sup>31</sup>

Nicolai war zu dem Zeitpunkt, als er dies schrieb, selbst noch weit von der Erfüllung seines Ideals entfernt. Zu sehr von der Bereitschaft beherrscht, sich um des Erfolges willen völlig den tatsächlichen und vermeintlichen Erfordernissen der italienischen Opernproduktion anzupassen, strebte er zunächst nach einer möglichst „akzentfreien“ Gestaltung seiner Werke. Um diese zu gewährleisten, schulte er seine Fähigkeiten in Arrangements, in liedhaften Genres (Arietten, Romanzen) und in Variationen über berühmte Opernmelodien. Gerade die letztgenannte Form gestattete das Experimentieren mit vokaler Virtuosität, also mit einem jener Ausdrucksmittel, das neben etwa der den Gesangsvortrag bestimmenden lyrischen Kantabilität die Faszination der italienischen Oper ausmacht. Nicolai lehnte sich bei diesen Versuchen nicht von ungefähr an Arien Vincenzo Bellinis an. Er kannte dessen Hauptwerke aus eigener Anschauung sehr genau und hatte wohl intuitiv erfasst, wie sich in den weitgespannten Melodiebögen des Sizilianers Klangsinnlichkeit und Elegik in einer bislang ungehörten Weise entfalteten. Für seine *Variazioni concertanti per voce e Corno (oppure Violoncello ò Clarinetto) con accomp. di Piano-Forte su motivi favoriti dell'opera: La Sonnambula di Bellini* op. 26 – wohl 1837, ungefähr ein Jahr nach dem soeben behandelten *Pater noster* entstanden<sup>32</sup> – wählte Nicolai jedoch die marschartige Schlussarie der Amina „Ah, non giunge, uman pensiero“ aus Bellinis Melodramma *La sonnambula* (UA 1831).

Das charakteristische rhythmische und melodische Profil der Melodie, in der Oper allein aus dem Vortrag heraus wirkend, wird im Laufe der Variationen mehr und mehr aufgelöst. Die menschliche Stimme entwickelt eine Instrumentalität, die nichts anderes zur Schau stellen will als das blanke Vermögen ihrer eigenen Virtuosität (siehe Notenbeispiel 4 auf der folgenden Seite).

<sup>31</sup> Nicolai, *Aufsätze* (wie Anm. 8), S. 78 (1. Zitat), S. 83 (2. Zitat).

<sup>32</sup> Erstdruck Wien: A. Diabelli [1838]; ungedruckt blieb die Einrichtung einer Begleitung mit Streichorchester, siehe Konrad, *Nicolai Studien* (wie Anm. 2), S. 376, passim.