

Yvonne Wasserloos (Hg.)

Metamorphosen - Musikalischer Wandel im 19. und 20. Jahrhundert





unipress

Schriften zur Politischen Musikgeschichte

Band 4

Herausgegeben von

Sabine Mecking, Yvonne Wasserloos und Manuela Schwartz

Yvonne Wasserloos (Hg.)

Metamorphosen – Musikalischer Wandel im 19. und 20. Jahrhundert

Unter Mitarbeit von Josephina Ehret-Strößner

Mit 16 Abbildungen

V&R unipress

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Universität Mozarteum Salzburg.

© 2025 Brill | V&R unipress, Robert-Bosch-Breite 10, D-37079 Göttingen, info@v-r.de, ein Imprint der Brill-Gruppe
(Koninklijke Brill BV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich)
Koninklijke Brill BV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Schöningh, Brill Fink, Brill mentis, Brill Wageningen Academic, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau und V&R unipress.
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: © Yvonne Wasserloos. Treppenhaus in Düsseldorf (nicht mehr existent)
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Birkstraße 10, D-25917 Leck
Printed in the EU.

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISSN 2511-6347 (print) | ISSN 2511-6460 (digital)
ISBN 978-3-8471-1835-0 (print)
ISBN 978-3-8470-1835-3 (digital) | ISBN 978-3-7370-1835-7 (eLibrary)

Inhalt

Yvonne Wasserloos
Metamorphosen – Vorbemerkungen zur Bedeutung des musikalischen
Wandels im 19. und 20. Jahrhundert 7

Form und Gattung

Stefan Keym
Transformation durch Zeit und Raum. Überlegungen zu Wandel und
Transfer anhand von Sonatensätzen von Haydn, Janáček, Schubert und
Debussy 19

Bernadeta Czapruga
Franz Schuberts »*Winterreise* ohne Worte« –
Instrumentaltranskriptionen von Franz Liszt und Leopold Jansa 41

Ästhetik und ihre Schulen

Marie Winkelmüller-Urechia
Metamorphosen des tonalen Denkens im Frankreich des
19. Jahrhunderts 67

Juliane Brandes
Transformation durch kreative Missverständnisse: Von Hegels Dialektik
zur postwagnerischen Alterationsharmonik – Der Einfluss Moritz
Hauptmanns auf spätromantisches Komponieren 85

Historisch-kulturelle Umdeutung und Umbildung

Jin-Ah Kim
Durchdringungen und Anverwandlungen. Zur Rezeptions- und
Verflechtungsgeschichte »europäischer Musik« in Japan und Korea 101

Jakob Uhlig Transformierte Gegenwart, transformierte Vergangenheit: Musikgeschichtliche Spezifika des Allelopoiese-Modells am Beispiel Fritz Heinrich Kleins	121
Josephina Ehret-Strößner Otto Besch – <i>Aus einer alten Stadt</i> . Ein Werk des ostpreußischen Komponisten zur 700-Jahr-Feierlichkeit der Stadt Königsberg	143
Sean Prieske »Das Volk ist rastlos« – Musikalische Transformationen in spätmodernen Diasporen am Beispiel Irans und Eritreas	167
Abkürzungsverzeichnis	183
Abbildungsverzeichnis	185
Verzeichnis der Autor*innen	187
Register	189

Metamorphosen – Vorbemerkungen zur Bedeutung des musikalischen Wandels im 19. und 20. Jahrhundert

»Als Gregor Samsa eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheueren Ungeziefer verwandelt. Er lag auf seinem panzerartig harten Rücken und sah, wenn er den Kopf ein wenig hob, seinen gewölbten, braunen, von bogenförmigen Versteifungen geteilten Bauch, auf dessen Höhe sich die Bettdecke, zum gänzlichen Niedergleiten bereit, kaum noch erhalten konnte. Seine vielen, im Vergleich zu seinem sonstigen Umfang kläglich dünnen Beine flimmerten ihm hilflos vor den Augen. ›Was ist mit mir geschehen?«, dachte er. Es war kein Traum. [...]«¹

Franz Kafka beschrieb 1912 in seiner Erzählung *Die Verwandlung* die Metamorphose eines Menschen zu einem Käfer mit bedenklichen Konsequenzen der Entmenschlichung und Erniedrigung zum »Ungeziefer«, das nach dem Willen der Familie »entsorgt« gehöre. Wendet Kafka die Metamorphose zwar in die Erfahrung des abrupt Schockhaften, so bezeichnet sie in erster Linie den mehr oder weniger raschen Vollzug eines grundlegenden Wandels bis zur kompletten Umwandlung. Ebenso verweist Kafkas Darstellung der Metamorphose eines menschlichen in ein tierisches Wesen auf den sich bereits in weiten Teilen vollzogenen Wandel des Kunstverständnisses um die Jahrhundertwende. Zunehmend geringer waren die einseitigen Forderungen nach Transzendenzerfahrungen durch die Künste geworden und dafür jenen nach dem engen Bezug zur Realität und Natur gewichen. Bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Zusammendenken von Philosophie und (Natur-)Wissenschaft längst zu einer belastbaren Basis für das Verständnis von einer »modernen« Kunst herangewachsen. Dies bedingte eine gewisse »Entzauberung« der Künste, insbesondere der Musik. Zur Einordnung der Stärke der Druckwelle des grundlegenden musikalischen Wandels im 19. und 20. Jahrhundert soll im Folgenden der Begriff der Metamorphose geltend gemacht werden. Als eine mögliche, tragfähige Deutung kann er in einer essayistischen Darstellung zu weiteren Diskussionen anregen.

¹ Franz Kafka, *Die Verwandlung*. Eine Erzählung, in: *Die weißen Blätter*. Eine Monatsschrift 2 (1915), H. 10 (Oktober 1915) [Erstdruck].

Den Weg zu einer Neuausrichtung der Musik sowohl als Kunstwerk als auch Spiegelung gesellschaftlichen und politischen Agierens nimmt der vorliegende Band kaleidoskopartig in Augenschein. Die Beiträge gehen auf die Tagung *Metamorphosen. Wandel und Verwandlung in und durch Musik im 19. und 20. Jahrhundert* zurück, die vom 2. bis 4. November 2023 an der Universität Mozarteum Salzburg stattfand. Der Blick fällt auf musikimmanente wie inner- und außereuropäische Phänomene der Kompositionsgeschichte und Musiktheorie sowie der Musikhistoriographie und Musikethnologie. Nicht mit in die Publikation aufgenommen werden konnten bedauerlicherweise die Vorträge von Isabella Kubiak und Michael Wedekind.

1. Zur Begrifflichkeit der »Metamorphose« als Konzept der Bildung durch die Künste

Die »Metamorphose« bezeichnet grundlegend die komplette Umgestaltung eines Naturphänomens – im Sinne der griechischen »metamorphōsis« bzw. der lateinischen »transfiguratio« – des sich über die Form hinaus, von einer Gestalt in eine andere Verwandelnde. »Transformation« ist als eine Form des Wandels zu verstehen und akzentuiert stärker den Prozess.² Aleida Assmann ging davon aus, dass in den westlichen Kulturen der Moderne für das Menschenbild die »Verwandlung« lediglich eine untergeordnete Rolle spiele, da es stärker auf dem Konzept der Identität beruhe. Diese verhindere sogar Verwandlung, stehe doch die Identität im Zentrum eines normativen Menschenbilds des Westens. Zwar sei Wandel innerhalb einer Identität möglich, ohne aber den vollendeten Zustand der Verwandlung erreichen zu können:

»Wandel soll hier bedeuten: Veränderung der Substanz innerhalb bestimmter Grenzen. Verwandlung bedeutet Veränderung der Substanz über solche Grenzen hinweg. Wo aber verläuft die Grenze, die uns erlaubt, zwischen *Wandel* und *Verwandlung* zu unterscheiden?«³

An Assmanns Frage anschließend, können Metamorphosen etwas – temporär – Vollzogenes markieren, was sich erst in der Rückschau zu erkennen gibt. Auch bedeuten sie nicht zwangsläufig oder uneingeschränkt eine Verbesserung oder einen Fortschritt. Wandel kann ebenso Rückschrittlichkeit implizieren. Er-

2 Gabriele Brandstetter unterscheidet drei Formen von Verwandlung innerhalb des Gestalt-Wandels: Transformation – Transsubstantiation – Trans-Figuration, vgl. Gabriele Brandstetter, *Der Vorhang als Figur der Verwandlung*, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), *Verwandlungen*, München 2006, S. 283–298, hier S. 283f.

3 Aleida Assmann, *Kulturen der Identität, Kulturen der Verwandlung*, in: Dies./Assmann (Hg.), *Verwandlungen*, S. 25–46, hier S. 25, Zitat ebd., Hervorhebungen im Original.

reichte, positive wie negative Werte und Normen sind unbeständig, sobald sie sich als unbrauchbar oder untragbar herausstellen bzw. sich die sozialen und politischen Machtverhältnisse und mit ihnen ihre Wertesysteme ändern.

Als Verwandlungskonzept in den westlichen Kulturen kommt die Metamorphose stärker durch die Vorstellung der Verwandlung von Körper und Seele durch die Kunst zum Tragen.⁴ Das Kunstschaffen des Menschen bedeutet daher Gestaltung, einhergehend mit seiner Bildung und Weiterentwicklung, die eine »stufenweise Erfahrung qualitative[r] Verwandlung« bedeuten.⁵ Dieses Bildungskonzept wird bereits um 1800 aufgegriffen und als Verwandlungs-Thematik weiterentwickelt. Diskurse zum Wesen der Metamorphose entstehen im Umfeld humanistischen Denkens und deuten den Begriff in diverse Richtungen aus, die hier im Einzelnen nicht sinnstiftend beleuchtet werden können. Als wesentliche Pole seien lediglich Entwürfe von Utopien in der Verwandlung des Menschen von einer Existenz bzw. Daseinsform in eine andere genannt, die Aufstieg oder Abstieg symbolisieren bzw. mit der Vorstellung von Entgrenzung verbunden sind.⁶

Ausgehend davon, Musik als prozesshafte Kunstform und transzendierende Zeitkunst zu verstehen, die in ihrem Erklingen temporär Menschen, Orte oder Situationen in etwas ›Anderes‹ verwandeln kann, erscheint es als konsequent, Musik nicht nur eng mit der Metamorphose zu verknüpfen, sondern auch als einen ihrer Katalysatoren geltend zu machen. Ein naheliegender Ansatz im Hinblick auf ihr immanentes Material ergibt sich beispielsweise über das »Thema mit Variationen«. Daher erscheint es als zu kurz gegriffen, von der Musik als prädestiniertem »Medium der Verwandlung«⁷ zu sprechen. Überzeugender gerät die Argumentation, Musik als Kunstform in einer permanenten Abhängigkeit von der Verwandlung zu sehen: angefangen von der Komponistin oder dem Komponisten, die/der eine Idee oder Inspiration in Musik transfiguriert, über die Aufführenden, die die Zeichen des musikalischen Textes in Klang übersetzen und schließlich die Hörenden, die durch das Moment musikalischer Rezeption für eine gewisse Dauer situativ, affektiv, emotional oder moralisch-sittlich verwandelt werden können.⁸

4 Vgl. Brandstetter, *Der Vorhang*, S. 283.

5 Christa Lichtenstern, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 1: Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes. Von Philipp Otto Runge bis Joseph Beuys, Weinheim 1990, S. 1.

6 Ausführlich dazu: Christa Lichtenstern, *Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. 2: *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken: Ovid-Rezeption, Surrealistische Ästhetik, Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst*, Weinheim 1992, hier Vorwort, S. V.

7 So Andreas Dorschel, *Die Idee der Verwandlung*, in: Ders. (Hg.), *Verwandlungsmusik. Über komponierte Transfigurationen*, Wien 2007, S. 11–51, hier S. 36.

8 Vgl. Dorschel, *Die Idee der Verwandlung*, S. 37f.

Zur Beschreibung eines rational erklärbaren Vorgangs von Verwandlung fand die Metamorphose über Johann Wolfgang von Goethes botanische Abhandlung *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären* und nachfolgend in erster Linie über die Literatur ihren Weg in die Künste.⁹ Die Entmythologisierung der Metamorphose ist als wesentliches Moment in Goethes Umdenken einzuordnen. Über das Naturwissenschaftliche und Rationale grenzte er sich von der bislang geltenden Fiktion und Fantasie als Verständnis vom Metamorphen ab und erkannte stattdessen Verwandlung als eine Naturgesetzlichkeit. Zentral für diese Perspektive ist das Abrücken vom Mythos hin zu einem entwicklungsgeschichtlichen Verständnis als Erklärung von sowohl naturgegebenem als auch menschlich bedingtem Wandel.

In einer Übertragung zeigte Goethe die Parallelen der Metamorphose zur geistlich-sittlichen Entwicklung und Bildung des Menschen auf, die sich als »sinnliche Erscheinung« in den Künsten manifestiere. Eine Übertragung der biologischen Metamorphose auf die Künste erfolgt über das Scharnier der Ästhetik und des Schönen zur Bildung des Menschen.¹⁰ Damit im Zusammenhang stand seit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts der bildungsbürgerliche Leitbegriff, in dessen Verständnis die Musik einen Beitrag zur menschlichen Kultivierung und Entwicklung leistet und somit metamorphisch wirkt. Durch Imagination und Projektion sollte das »Schöne« und »Erhabene« als Kern der Kunst den menschlichen Charakter verbessern und erhöhen.¹¹

In der Musik errang im 19. Jahrhundert die gelungene Gestaltung z. B. einer Form den künstlerischen Anspruch auf Schönheit, wie sie prominent und kontinuierlich in Eduard Hanslicks Apotheose der absoluten Musik postuliert wurde.¹² Gleichwohl ebte im Verlauf des Jahrhunderts die Auffassung von der Metamorphose als ein Ideal für Weiterbildung und -entwicklung ab. Im 20. Jahrhundert kam es zu einer Wiederentdeckung und Neubefragung auf ihre Sinnhaftigkeit für die Musik, Literatur und die bildende Kunst.¹³ So machte Anton von Webern das Metamorphosen-Konzept Goethes erneut für die Vision von einer Neuen Musik produktiv wirksam. In Werken wie der Symphonie op. 21 (1928) verstand Webern seine atonale Reihe als »Urform«, analog zu Goethes Entdeckung einer »Urpflanze«. Aus dieser »Urform« entwickelte Webern seine

9 J.[ohann] W.[olfgang] von Göthe [sic], *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Gotha 1790.

10 Vgl. Lichtenstern, *Metamorphose*, Bd. 1: Die Wirkungsgeschichte, S. 5.

11 Vgl. Jörg Fischer. *Über den Umgang mit Musik. Konservative Verhaltenslehren im Widerstand gegen den kulturellen Wandel: Deutsche Erneuerungsbewegungen 1900–1945*, Berlin 2021, S. 16.

12 Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.

13 Vgl. Lichtenstern, *Metamorphose*, Bd. 1: Die Wirkungsgeschichte, Vorwort.

musikalischen Gedanken, organische Gestaltung und Zusammenhang. Webern rekurrierte erneut auf das variiende Moment: »Variationen über ein Thema« – das ist die Urform, die allem zugrunde liegt. Etwas, was scheinbar etwas ganz anderes ist, ist eigentlich dasselbe. Der weitestgehende Zusammenhang ergibt sich daraus.«¹⁴

2. Musikalischer Wandel

Das »lange 19. Jahrhundert« kann als ein Säkulum gelten, das damals wie gegenwärtig stark von kulturellem Wandel, Reflexion, besonders aber seiner Selbstreflexivität und ihrer Konservierung bestimmt war und ist. Es geschah in einem Ausmaß, das so für keine andere Epoche festzustellen ist und diesem Jahrhundert eine Singularstellung einbrachte. Insbesondere aufgrund globaler Perspektiven warf der Historiker Jürgen Osterhammel den Topos von der *Verwandlung der Welt* auf.¹⁵ Der Glaube an die Verwandlungskraft der Musik war stärker als je zuvor.¹⁶ Die Aufwertung der Musik als Macht- und Repräsentationsfaktor des Bürgertums, ihre Huldigung in den eigens geschaffenen ›Tempeln‹, d. h. in den auf die Bedürfnisse der Musik zugeschnittenen Opern- und Konzerthäusern, sind als bildhafte, architektonische Zeugnisse überliefert. Im Zuge einer wirkmächtigen Phase von Globalität wuchs der Einflussbereich der westlichen Musik. Beispielsweise entwickelte sich die Kunstmusik der Wiener Klassik und Romantik in Deutschland und Österreich zu den wichtigsten kulturellen »Exportartikeln« der Länder seit der Reformation.¹⁷ Auch die Vergrößerung der Welt, in der Mobilität und technische Medien die Begegnung mit anderen Kulturen ermöglichten und förderten, bewirkte die Erweiterung des räumlichen und geistigen Horizonts. Um die Jahrhundertwende führten diese Begegnungen mit anderen Kulturen zu einer professionelleren Auseinandersetzung mit nicht-europäischer Musik oder auch europäischer Volksmusik. Mit Hilfe der Methoden einer sich formierenden Musikethnologie wuchs das Interesse und das Verständnis für diese Musikkulturen und trug dazu bei, die Definition von Musik

14 Vgl. ebd., S. 100; Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, hrsg. v. Willi Reich, Wien 1960, S. 56f. zit. nach Lichtenstern, *Metamorphose*, Bd. 1: *Die Wirkungsgeschichte*, S. 100.

15 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, 6. Aufl., München 2020, S. 24. Zur Deutung des »langen 19. Jahrhunderts« im Kontext der Moderne und Globalisierung siehe: Christopher A. Bayly, *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914*. Aus dem Englischen von Thomas Bertram u. Martin Klaus. Frankfurt a.M. u. New York 2008 sowie Birgit Aschmann (Hg.), *Durchbruch der Moderne? Neue Perspektiven auf das 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u. New York 2019.

16 Vgl. Dorschel, *Die Idee der Verwandlung*, S. 43.

17 Osterhammel, *Die Verwandlung*, S. 1615.

und ihrer Ästhetik einerseits zu verstehen und sie andererseits pluraler aufzustellen.

Die Bedeutung des 19. Jahrhunderts als Nährboden für die Entwicklungen und Ereignisse im 20. Jahrhundert ist kaum zu überschätzen. Bekanntlich hat der Historiker Eric Hobsbawm dieses Säkulum als *Das Zeitalter der Extreme* gedeutet, zu verstehen als Moment des Grenzüberschreitenden, wovon jedenfalls die politischen, kulturellen und zivilisatorischen Brüche mit zwei Weltkriegen und mehrfachen Genoziden nachdrücklich zeugen.¹⁸ Gleichwohl ist mit der Deutung dieser Prozesse als linear verlaufendes Geschichtsnarrativ umsichtig zu verfahren. Die Feststellung eines historischen Wandels wird in der Retrospektive und somit durch nachträglich aufgeworfene Kausalitäten als plausibler, zwangsläufiger, sogar abgeschlossener Prozess erklärt. Gleichwohl kann auch etwas als vergangen Bezeichnetes weiter modifiziert und als fortwährender, offener Prozess verstanden werden.¹⁹ Die Verläufe zeigen keine linearen Entwicklungen. Der Begriff ermöglicht vielmehr, musikalische Veränderung als kontinuierlichen, gleichzeitig paradoxen Prozess zu begreifen, der wie kaum zuvor in einem direkten Spannungsverhältnis von Tradition und Innovation, Konservatismus und Avantgarde, Identität und Differenz, Nationalisierung und Globalisierung steht. Es betrifft die Musik immanent in ihren ästhetischen Idealen, Kompositionstechniken, Bedeutungen und Gestaltungen der Form, harmonischen Systemen sowie in der Interaktion durch ihre gesellschaftliche Funktion.

Die Marker von Wandel verweisen auf die eingangs zitierte Zeile Gregor Samsas »Was ist mit mir geschehen?«. Neben dieser Frage nach dem »Was«, dem Ontologischen der Verwandlung, ist ebenso jene nach den Methoden und Kausalitäten in den Blick zu nehmen. Einige Extrakte aus den Beiträgen stehen dafür exemplarisch.

18 Eric J. Hobsbawm, *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 1995 (Originalausgabe: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914–1991*, London 1994).

19 Vgl. Hartmut Böhme, *Einladung zur Transformation*, in: Ders./Lutz Bergemann/Martin Dönike/Albert Schirrmeyer/Georg Toepfer/Marco Walter/Julia Weitbrecht (Hg.), *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, Paderborn 2011, S. 7–38, hier S. 8 sowie grundlegend der Band von Michele Calella/Benedikt Leßmann (Hg.) unter Mitarbeit v. Cora Engel, *Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik*, Wien 2020.

3. Aus den Beiträgen des Bandes: Faktoren und Katalysatoren der musikalischen Metamorphose

Als Verwandlung bedingende, fördernde und hemmende Faktoren sind kulturelle Kontexte auszumachen, die durch Abgrenzung oder Affirmation Modifikationen bis hin zu Transformation und Innovation bedingen. Zeitliche und räumliche Gegebenheiten sind weitere einflussnehmende Parameter, die zwar in einer gegenseitigen Kohärenz stehen, ihre Abhängigkeit von Ursache oder Wirkung jedoch nicht immer eindeutig auszumachen ist. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist zumindest eine Neubestimmung des »Kunstwerk«-Begriffs zu beobachten, die auf einer zunehmenden Öffnung und nicht auf einer Dekonstruktion beruht. Die bewusst intendierte, soziale wie politische Bestimmung der Musik verhalf ihr zu einer enormen Präsenz und Durchschlagskraft. Inwiefern neue oder andere künstlerische Konzepte z.B. in der kompositorischen Konzeption singuläre Erscheinungen sind oder sich allgemein in der Breite durchsetzen und musikästhetischen Wandel bedingen, betrifft die Frage an quantitative wie qualitative Methoden.

Konkret gattungsspezifisch stellt sich die Frage nach der Metamorphose als Endpunkt eines Etagenwechsels, z.B. von Vokal- zur Instrumentalmusik im Rahmen von Transkriptionen. Bedeuten Liedvertonungen bereits die Umwandlung eines literarischen Textes in einen musikalischen, so nimmt Letzterer beim Entzug der sprachlichen Ebene durch das Absetzen auf eine Instrumentalform eine andere Gestalt an. Je nach Ausformung dieses neuen kreativen Ansatzes, verwandelt sich das daraus entstehende Werk unter Umständen in eine exklusive Gestalt mit dem Nimbus der technischen »Unspielbarkeit«, was ein Beispiel für Wandlungsprozesse bietet, die in sich geschlossen sind und in Form der Abkapselung durchaus kritisch zu verstehen sind.²⁰

Ganz ähnlich sind prinzipiell die Motivationen für bewusst wie unbewusst vorgenommene Umformungen zu hinterfragen. Dazu zählen Begriffsformierungen durch die neue Auffassung traditioneller Gegebenheiten oder Reglements ebenso wie das (un-)bewusste Zuführen zu anderen Zwecken. Die Intention und der Zweck transformatorischer Vorgänge bedingt unter Umständen Anlehnung oder sogar Aneignung von bestehenden Modellen oder Theorien. Damit ist ein Hebel benannt, um durch Fortspinnen eines gegebenen Gedankens Neues entwickeln zu können. Dieser Zugang ist ebenso für den Wandel von Geschichtsdeutung tragfähig. Eine Wechselseitigkeit kommt zum Tragen, in der

20 Dazu Stefan Keym, Transformation durch Zeit und Raum. Überlegungen zu Wandel und Transfer anhand von Sonatensätzen von Haydn, Janáček, Schubert und Debussy sowie Bernadeta Czapruga, Franz Schuberts »Winterreise ohne Worte« – Instrumentaltranskriptionen von Franz Liszt und Leopold Jansa.

im Moment der Rezeption von Vergangenheit eine subjektive (Neu-)Deutung infolge einer Veränderung der Eigenwahrnehmung erfolgen kann. In einer Rückprojektion werden vermeintlich zeitlich nachfolgende künstlerische Erzungenschaften Anderer durch die individuelle Perspektive auf sich selbst bezogen, im Versuch, sie als eigene Ideen geltend zu machen.²¹

Schließlich spielen musikkulturelle oder allgemein kulturelle Metamorphosen eine Rolle, um unter gewissen gesellschaftlichen wie politischen Voraussetzungen und Rahmenbedingungen Verwandlung einzuleiten oder zu verarbeiten. Die Diversität unterschiedlicher kultureller Räume und politischer Systeme kommt hierbei zum Tragen und zeigt das Momentum von interkulturellem Transfer an. Als Ziele sind Reformierung und Modernisierung auszumachen, um durch systematische Aneignung des ›Anderen‹ oder ›Fremden‹ Machtverhältnisse (z. B. zwischen Kolonie und Kolonisatoren) neu austarieren zu können. Auch auf den Kippmoment innerhalb eines biografischen Verlaufs kann eine Reaktion in Form musikalischer Reminiszenz erfolgen, die gleichsam die mögliche Variation von Identität anzeigt, wenn – wie zuvor erwähnt – nicht davon auszugehen ist, dass sich kein vollständiger, menschlicher Identitätswandel vollziehen kann. Wesentlich dafür sind stets die Bedingungen unter denen Musik entsteht, indem die Erfahrung von Fremdheit oder Neuverortung produktiv wirkt. Sie können als Ausdruck innerer Metamorphosen gelten, die – freiwillig oder unfreiwillig – Neues hervorgebracht haben, ohne Anspruch auf Allgemeingültigkeit oder Unendlichkeit.²²

Danksagung

Den Referentinnen und Referenten der Tagung bzw. den Autor*innen des Bandes sei herzlich für ihre Bereitschaft zur Diskussion und Publikation ihrer Forschungen gedankt. Ebenso ergeht der große Dank für die Mitorganisation und -konzeption sowie künstlerische Gestaltung der Tagung an Josephina Ehret-Strößner und Isabella Kubiak. Für die sehr gewissenhafte und genaue Mitarbeit

21 Hierzu die Beiträge von Marie Winkelmüller-Urechia, *Metamorphosen des tonalen Denkens im Frankreich des 19. Jahrhunderts*, Juliane Brandes, *Transformation durch kreative Missverständnisse: Von Hegels Dialektik zur postwagnerischen Alterationsharmonik – Der Einfluss Moritz Hauptmanns auf spätrömantisches Komponieren* sowie Jakob Uhlig, *Transformierte Gegenwart, transformierte Vergangenheit: Musikgeschichtliche Spezifika des Allelopoiese-Modells am Beispiel Fritz Heinrich Kleins*.

22 Siehe hierzu Jin-Ah Kim, *Durchdringungen und Anverwandlungen. Zur Rezeptions- und Verflechtungsgeschichte ›europäischer Musik‹ in Japan und Korea*; Josephina Ehret-Strößner, Otto Besch – *Aus einer alten Stadt*. Ein Werk des ostpreußischen Komponisten zur 700-Jahr-Feierlichkeit der Stadt Königsberg sowie Sean Prieske, *»Das Volk ist rastlos« – Musikalische Transformationen in spätmodernen Diasporen am Beispiel Irans und Eritreas*.

bei Realisierung des Bandes sei nochmals Josephina Ehret-Strößner ganz herzlich gedankt. Bernadeta Czapruga gebührt für die Konzeption, Organisation und Moderation des Gesprächskonzerts der Tagung »Schubert-Transkriptionen und Metamorphosen«, das am 2. November 2023 in der Universität Mozarteum Salzburg stattfand ein herzliches Dankeschön wie auch den beteiligten Studierenden und Lehrenden aus den Departments für Klavier und Gesang. Dem Department für Musikwissenschaft der Universität Mozarteum Salzburg sei schließlich für die Finanzierung der Tagung gedankt, bei der gleichzeitig der Arbeitsschwerpunkt »Musik und Macht – Dimension und Kontext« (AMUM) seine Geburtsstunde erleben durfte.

Yvonne Wasserloos
Salzburg, im Mai 2025

Literatur

- Aschmann, Birgit (Hg.), *Durchbruch der Moderne? Neue Perspektiven auf das 19. Jahrhundert*, Frankfurt a.M. u. New York 2019.
- Assmann, Aleida, *Kulturen der Identität, Kulturen der Verwandlung*, in: Dies./Jan Assmann (Hg.), *Verwandlungen*, München 2006, S. 25–46.
- Bayly, Christopher A., *Die Geburt der modernen Welt. Eine Globalgeschichte 1780–1914*. Aus dem Englischen von Thomas Bertram u. Martin Klaus. Frankfurt a.M. u. New York 2008.
- Böhme, Hartmut, *Einladung zur Transformation*, in: Ders./Lutz Bergemann/Martin Dönike/Albert Schirrmeyer/Georg Toepfer/Marco Walter/Julia Weitbrecht (Hg.), *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, Paderborn 2011, S. 7–38.
- Brandstetter, Gabriele, *Der Vorhang als Figur der Verwandlung*, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.), *Verwandlungen*, München 2006, S. 283–298.
- Calella, Michele/Benedikt Leßmann (Hg.) unter Mitarbeit v. Cora Engel, *Zwischen Transfer und Transformation. Horizonte der Rezeption von Musik*, Wien 2020.
- Dorschel, Andreas, *Die Idee der Verwandlung*, in: Ders. (Hg.), *Verwandlungsmusik. Über komponierte Transfigurationen*, Wien 2007, S. 11–51.
- Fischer, Jörg, *Über den Umgang mit Musik. Konservative Verhaltenslehren im Widerstand gegen den kulturellen Wandel: Deutsche Erneuerungsbewegungen 1900–1945*, Berlin 2021.
- Goethe [sic!], J.[ohann] W.[olfgang] von, *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*, Gotha 1790.
- Hanslick, Eduard, *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854.
- Hobsbawm, Eric J., *Das Zeitalter der Extreme. Weltgeschichte des 20. Jahrhunderts*, München 1995 (Originalausgabe: *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914–1991*, London 1994).

Kafka, Franz, Die Verwandlung. Eine Erzählung, in: Die weißen Blätter. Eine Monatsschrift 2 (1915), H. 10 (Oktober 1915) [Erstdruck].

Lichtenstern, Christa, Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, 2 Bde., Weinheim 1990–1992.

Osterhammel, Jürgen, Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts, 6. Aufl., München 2020.

Webern, Anton, Der Weg zur neuen Musik, hrsg. v. Willi Reich, Wien 1960.

Form und Gattung

Transformation durch Zeit und Raum. Überlegungen zu Wandel und Transfer anhand von Sonatensätzen von Haydn, Janáček, Schubert und Debussy

In der europäischen Kompositionsgeschichte und Musiktheorie wird der Begriff »Transformation« eher selten verwendet. Erst in den letzten Jahren rückte er etwas mehr ins Zentrum aufgrund der »Neo-Riemannian Theory«, die Fortschreitungen zwischen auf dem Quintenzirkel weit entfernt voneinander liegenden Akkorden als »transformations« betrachtet.¹ In der traditionellen Formenlehre hingegen taucht der Begriff kaum auf, weil er quer zu den sie bestimmenden Kategorien der Ähnlichkeit und der Verschiedenheit steht: Beim Vergleich eines Themas oder Formabschnitts a mit einem anderen wird der letztere entweder als ähnlich und dementsprechend als Variante klassifiziert (a') oder als verschieden (b). Transformation impliziert jedoch, dass a in b umgewandelt wird, ohne seine ursprünglichen Eigenschaften völlig einzubüßen; es entsteht vielmehr eine Mischung von a' und b. In diesem Sinn wird der Begriff in der Lisztforschung gebraucht – namentlich von Carl Dahlhaus –, um die oft weitreichenden strukturellen (vor allem rhythmischen) und charakterlichen Modifikationen zu bezeichnen, denen Franz Liszt die Themen seiner programmatischen Instrumentalwerke unterzieht.²

Ähnliche »Charaktertransformationen« lassen sich bei einigen späten Sonderfällen von Sonatenreprise ausmachen, die stark von der Exposition abweichen wie etwa in Alexander Skrjabin's Klaviersonate Nr. 9 oder Dmitri Schosta-

1 Siehe Edward Gollin & Alexander Rehding (Hg.), *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, New York 2011, und neuerdings Bozhidar Chapkanov (Hg.), *Transformational Analysis in Practice: Music-Analytical Studies on Composers and Musicians from around the World*, Wilmington 2024.

2 Carl Dahlhaus, Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit, in: *Die Musikforschung* 41 (1988), S. 202–213, hier S. 202 (»Thementransformation«). Dahlhaus bezieht sich auf Alfred Heuß, Eine motivisch-thematische Studie über Liszt's sinfonische Dichtung *Ce qu'on entend sur la montagne*, in: *Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft* 13 (1911/12), S. 10–21, der dieses Verfahren erstmals detailliert analysiert, aber noch nicht als »Transformation« bezeichnet hat.

kowitschs Symphonie Nr. 7.³ Dass viele Beiträge zur Sonatenform im 20. Jahrhundert diese stark abwandeln und gleichsam transformieren – insbesondere durch Verzicht auf die Tonalität und damit auf den für diese Form bis dahin konstitutiven Tonartendualismus –, liegt auf der Hand. Ebenso klar erscheint, dass der bewusste Rückgriff auf Elemente ›alter Musik‹ (also aus Repertoires, die keine durchgängige Rezeptionstradition besitzen) im 19. und vor allem 20. Jahrhundert oft mit deren Transformation einhergeht.⁴

Im Folgenden geht es hingegen um einen formgeschichtlichen Wandlungsprozess, der sich eher graduell und kontinuierlich über einen langen Zeitraum vollzogen hat: um die Entwicklung der Sonatenform im Verlauf des 18. und 19. Jahrhunderts. Die konstante Verwendung der Gattungsbezeichnung »Sonate« suggeriert, dass sich die betreffenden Werke im Prinzip auf das gleiche Formkonzept beziehen. Es stellt sich jedoch die Frage, ob der allmähliche Stilwandel über einen mehr als 150-jährigen Zeitraum, in dem sich fundamentale kulturelle, technische und gesellschaftliche Veränderungen vollzogen, die der Historiker Jürgen Osterhammel als *Die Verwandlung der Welt* beschrieben hat,⁵ nicht auch zu einer (möglicherweise unbewussten) Transformation dieses Formkonzepts führte, also zu etwas substanziell Neuem. Komplementär zur Untersuchung einer solchen zeitlich bedingten Metamorphose⁶ ist es ebenso aufschlussreich, zu überprüfen, inwieweit sich ein Formkonzept durch einen Transfer von einem in einen anderen Kulturraum verändert. Dazu liefert die Kulturtransferforschung ein geeignetes Instrumentarium. Im Folgenden wird auf beide Typen von Veränderungsprozessen eingegangen, zuerst auf den Wandel im Lauf der Zeit und dann auf den Kulturtransfer.

3 Vgl. Dietrich Kämper, *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*, Darmstadt 1987, S. 243.

4 Solche Fälle bieten sich besonders an zur Anwendung eines neueren literarisch-kulturwissenschaftlichen Transformationskonzepts, das am Modell der Antike entwickelt wurde. Siehe dazu den Sammelband von Hartmut Böhme/Lutz Bergemann/Martin Dönike/Albert Schirrmeyer/Georg Toepfer/Marco Walter (Hg.), *Transformation: ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München 2011, der aus dem Sonderforschungsbereich »Transformationen der Antike« an der Humboldt-Universität Berlin hervorging.

5 Jürgen Osterhammel, *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*, München 2009.

6 Der Begriff Metamorphose wird in der Musikwissenschaft (abgesehen von dem gleichnamigen, auf Variationsverfahren bezogenen späten Orchesterwerk von Richard Strauss) vor allem für Werkbearbeitungen verwendet, vgl. Silke Leopold, *Musikalische Metamorphosen. Formen und Geschichte der Bearbeitung*, Kassel 1992.

1. Zum Wandel der Sonatenexposition von Joseph Haydn bis Leoš Janáček

Die Untersuchung des zeitbedingten Wandels der Sonatenform wird hier aus Platzgründen auf den Formteil der Exposition beschränkt und am Beispiel von Klaviersonaten in Molltonarten erörtert. Als Ausgangspunkt dient die vergleichende Gegenüberstellung zweier Werke von Joseph Haydn und Leoš Janáček, die am Anfang bzw. Ende des betreffenden Zeitraums entstanden.⁷ Die Exposition von Joseph Haydns Sonate h-Moll Hob. XVI:32 (Druck 1776) zeigt die typische Zweiteilung mit einer deutlichen Mittelzäsur⁸ vor dem Beginn der Sektion in der zweiten Tonart (T. 12). Auch die erste Sektion ist klar unterteilt: Im ersten Achttakter wird die Grundtonart mit dem Hauptthema exponiert. Es weist einen charakteristischen Kontrast zwischen der fanfarenartigen, durch Vorschläge geschärften Dreiklangsmelodik des Kopfmotivs und der empfindsamen, von Tonrepetitionen und Seufzer-Sekunden geprägten Fortspinnung auf, hat jedoch (anders als viele »klassische« Themen) keinen symmetrischen Zuschnitt. Auffällig ist die tonale Abriegelung des Hauptsatzes durch einen Ganzschluss. Dieser erscheint als logisches Resultat eines kadenziellen Prozesses, das mehrfach angestrebt, jedoch zunächst durch einen Trugschluss (T. 4) vereitelt bzw. nur unvollkommen erreicht wird (durch die Sextakkorde in T. 5 und 6). Der folgende Viertakter (T. 9) beginnt als zweite Präsentation des Hauptthemas, bleibt jedoch schon in seinem zweiten Takt auf dem Drehmotiv cis-d-h hängen, wendet sich unversehens zur Paralleltonart D-Dur (T. 11) und endet halbschlüssig auf deren Dominante A-Dur, wie eine rhetorische Frage oder ein Doppelpunkt, der bereits auf den nächsten Abschnitt vorausweist. Bekräftigung des Hauptthemas und Überleitung sind in nur vier Takten kompakt miteinander kombiniert.

Die zweite Sektion gibt die Antwort auf die am Ende der ersten gestellte Frage und löst die dort geweckte Erwartung ein. Sie etabliert die zweite Tonart D-Dur zunächst über einem über $4\frac{1}{2}$ Takte ausgehaltenen Orgelpunkt und dann wiederum mit einer Kadenz, die in T. 23 erreicht und zwei Takte später wiederholt wird. Das Thema (eigentlich nur ein eintaktiges Motiv), mit dem diese Sektion einsetzt, hat keinen lyrisch-gesanglichen Charakter, sondern durch den voll-

7 Die Beispiele wurden wegen ihrer Prägnanz und Kompaktheit gewählt; man könnte ebenso gut Symphonien, Quartette o. ä. untersuchen.

8 Ich bediene mich hier und im Folgenden einiger Kategorien der »New Sonata Theory« von James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford u. a. 2006, S. 23. Zu deren Anwendung im deutschen Sprachraum siehe Felix Diergarten und Markus Neuwirth, *Formenlehre. Ein Lese- und Arbeitsbuch zur Instrumentalmusik des 18. und 19. Jahrhunderts*, Laaber 2019, und neuerdings Stefan Keym/Markus Neuwirth (Hg.), *Neue Wege, alte Normen – quo vadis Sonata Theory?*, in: *Musiktheorie* 38 (2023), H. 2, S. 97–173.



Abb. 1: J. Haydn, Sonate h-Moll Hob. XVI:32, 1. Satz, T. 11–13: Mittelzäsur.

griffigen Akkord in der linken Hand eher einen auftrumpfenden Gestus. Ein Forte- (bzw. Tutti-)Einsatz beim Eintritt der Durparallele ist in klassischen Mollsätzen (insbesondere in Orchesterwerken) durchaus gebräuchlich.⁹ Jedoch haben wir es im hiesigen Fall nicht mit einem Neustart zu tun, der eine ganz andere, eigenständige Sektion eröffnen würde; das den Seitensatz eröffnende Taktmotiv hat durch seine abwärtsgerichtete Bewegung und seine lapidare Kürze vielmehr schon einen schließenden, zum Ende hin drängenden Duktus.

Die Pointe dieser und zahlreicher anderer zweiter Expositionssektionen des 18. Jahrhunderts liegt darin, dass es trotz ihrer tonalen Zielgerichtetheit noch relativ lange dauert, bis die längst erwartete Kadenz in D-Dur erreicht wird. Dieser Moment (T. 23) wird in der »Sonata Theory« von James Hepokoski und Warren Darcy, die sich im angloamerikanischen Raum in den letzten Jahren zu einem Standard entwickelt hat, als »essential expositional closure« (EEC) bezeichnet;¹⁰ er lässt sich vereinfacht mit »Zielkadenz« übersetzen. Es ist ein Verdienst der neueren Sonatentheorie, dass sie die formkonstitutive Funktion der Kadenzen im Sonatensatz des 18. Jahrhunderts wieder in den Mittelpunkt gerückt hat. Diese bilden die Eck- und Attraktionspunkte, zwischen denen sich das motivisch-thematische und auch das harmonische Detailgeschehen im Sinne einer rhetorischen Ausarbeitung entfaltet. Die Kadenzen standen bereits im Mittelpunkt der historischen Kompositionstheorie des 18. Jahrhunderts, etwa bei dem Rudolstädter Konzertmeister Heinrich Christoph Koch (1793). Immerhin drei der vier Kadenztypen, durch die sich die Exposition (der »ersten Hauptperioden«) eines Instrumentalsatzes nach Koch in vier »interpunctische Haupttheile« gliedern lässt,¹¹ sind auch in der hier analysierten Sonate von Haydn zu finden: ein »Grundabsatz« (Ganzschluss) in der ersten Tonart sowie »Quint- und Grundabsatz« (Halb- und Ganzschluss) in der zweiten Tonart; nur der »Quintabsatz« in der ersten Tonart, der nach Koch an zweiter Stelle kommen müsste, fehlt. Der kurze Abschnitt nach der Zielkadenz (bzw. deren Wiederho-

9 Siehe etwa Mozarts Symphonie g-Moll KV 550 oder Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll; vgl. auch Matthew Riley, *The Viennese Minor-Key Symphony in the Age of Haydn and Mozart*, New York 2014, S. 12–24.

10 Hepokoski/Darcy, *Elements*, S. 18, 120–124.

11 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 3, Leipzig 1793, S. 342ff.

lung) kann als Codetta bezeichnet werden (ab T. 25). Er bringt harmonisch nichts Neues, aber am Ende den vollgriffigsten Akkord der ganzen Exposition. Auch melodisch und rhythmisch ist Haydns Exposition auf eine Steigerung angelegt: Die Spitzentöne und kleinsten Werte kommen erst kurz vor der Zielkadenz.

Betrachten wir vergleichend dazu den Kopfsatz von Leoš Janáček's 1905, also ca. 130 Jahre später entstandener, einziger Klaviersonate es-Moll. Während sie in ihrem dichten, für ein modernes Tasteninstrument geschriebenen Satz erwartungsgemäß stark von Haydns über weite Strecken dünnstimmigem Werk absticht, scheint bei der Formgliederung der Exposition auf den ersten Blick vieles ähnlich zu sein. Auch hier wird das Hauptthema zweimal präsentiert, wobei der erste Abschnitt ganz klassisch auf einem doppelpunktartigen Halbschluss endet (T. 8–10). In der Mitte der Exposition gibt es eine deutliche Zäsur, auf die ein zweites Thema in einer neuen Tonart folgt (T. 24 mit Auftakt). Dieses Thema hat den der klassischen Sonatenform zugeschriebenen lyrisch-kantablen Charakter und in seiner schlichten Abwärtsbewegung sogar eine gewisse Ähnlichkeit mit Haydns Taktmotiv. Dem Seitensatz geht freilich eine große dynamische Steigerung voraus, die in Haydns h-Moll-Sonate nicht zu finden ist, aber in vielen Symphonien und einigen anderen Sonaten des Komponisten.¹² Der Seitensatz beginnt zunächst nicht in der Tonikaparallele Ges-Dur, sondern einen Halbton höher, auf G, korrigiert sich aber bald (T. 28) und kommt dann für acht Takte sogar ohne Versetzungszeichen aus. Am Ende gibt es auch hier eine kurze Codetta (T. 38–40). Soweit der primär visuelle Grobeindruck.

Beim Hören und Spielen des Stücks wird indes schnell klar, dass diese Exposition in ihrer Ausdrucksdramaturgie ganz anders gestaltet ist als diejenige Haydns. Der erste Abschnitt (T. 1–10) ist formal ambivalent. Durch seine rhythmisch freie, quasi improvisierte Melodielinie über lang ausgehaltenen Akkorden wirkt er eher wie eine langsame Einleitung als wie der Beginn eines Sonaten-Allegros. Dieser Eindruck wird durch den Einsatz einer motorisch-ostinaten Begleitung bei der Wiederholung des Themas ab T. 11 noch verstärkt: Erst hier setzt sich die Musik in Bewegung. Dabei wird, wie bei Haydn, bald die Grundtonart verlassen (T. 17); die Modulation hat jedoch keineswegs überleitenden oder überhaupt zu etwas hinführenden Charakter, sondern scheint vielmehr völlig von dem üblichen Weg der Sonatenform abzukommen. Es erscheint so, um im Bild zu bleiben, als ob der ostinate Bewegungszug mit einem Hindernis kollidiert und entgleist. Auf der rasch erreichten Klimax (T. 21) kippt die Stimmung dann abrupt um, d. h. von dreifachem Forte zu dreifachem Piano und vom Unisono-Trillerton des zu einem auf G mit Durterz bezogenen Skalenausschnitt, in dem allerdings der Tritonus des/cis als »lydisch«-folkloristische übermäßige Quarte erhalten bleibt.

12 Z. B. in Haydns späterer Sonate e-Moll Hob. XVI:34 (ca. 1781/82).

The image displays a four-system musical score for piano, measures 18 through 32. The key signature is three flats (B-flat major/C minor). The score is written for both hands, with treble and bass clefs. The first system (measures 18-20) features a dense texture with rapid sixteenth-note passages in both hands, marked *fff* *turdo*. The second system (measures 21-23) continues this texture, with a *rit.* marking at the end. The third system (measures 24-26) shows a transition to a more lyrical style, marked *fff* *una corda* and *dolce*. The fourth system (measures 27-32) features a more rhythmic, march-like texture, marked *pp* *marc.* and *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abb. 2: L. Janáček, Klaviersonate, 1. Satz, T. 18–32: Klimax und Übergang zum Seitenthema.

Dieser Misterioso-Moment bereitet den Einsatz des zweiten Themas vor, das wie ein Zitat aus einem schlichten Volkslied klingt und nach der vorangegangenen Eruption seltsam unwirklich anmutet wie eine Erinnerung an eine vergangene heile Welt. Nach zwei Einsätzen dieses Motivs rückt die Harmonik einen Halbton tiefer und landet, thematisch bereits mitten im Seitensatz, regelkonform in der Tonikaparallele. Der Ges-Dur-Akkord setzt sich in T. 32 durch; was ihm vorausgeht, hat eine quasi-kadenzuelle Funktion. Janáček vermeidet jedoch einen authentischen Quintfall im Bass zwischen den für die Harmonik konstitutiven Liegetönen (die Quinte kommt lediglich innerhalb der ostinat wiederholten Begleitfigur vor). Es gibt zwar einen langen, dominantischen Orgelpunkt auf des; dieser wird aber durch das darunter liegende As unterlaufen, das in T. 31–32 mit einem Sekundschrift, quasi modal, nach Ges aufgelöst wird. Im Übrigen sorgen Nebennoten in der Bassfiguration dafür, dass der Zielakkord Ges-Dur kaum rein erklingt, sondern stets weitere Elemente beigemischt bekommt (namentlich die große Sexte es, die für einen pentatonischen Einschlag sorgt). Auch die Codetta (T. 38–40) bringt keine Kadenz, sondern vielmehr eine

Rückleitung zum Anfang (bzw. in Klammer 2 eine Überleitung zur Durchführung).

Die beiden Expositionen sind in ihrer Ausdrucksdramaturgie entgegengesetzt. Bei Haydn gibt es eine kontinuierliche Steigerung bis zum Schluss und der Höhepunkt fällt mit der Zielkadenz zusammen. Bei Janáček erfolgt die Steigerung viel schneller und extremer, bricht aber in der Mitte ab. Die dynamisch hypertrophe und den tonalen Rahmen sprengende Klimax am Ende der ersten Sektion überschattet alles weitere; sie bildet keine Überleitung, sondern das Hauptereignis dieser Exposition. Die zweite Sektion liefert dazu eine Art Nachhall, aber keine gleichberechtigte Alternative; sie hat weder einen ausgeprägten Höhepunkt noch einen kadenzialen Abschluss. Die Musik bewegt sich nicht zu einem Ziel, sondern läuft eher aus, entspannt sich vorübergehend. Der Kontrast zwischen den beiden Sektionen fällt auf fast allen parametrischen Ebenen deutlich schärfer aus als bei Haydn.

Zusammengehalten wird Janáčeks ausdrucksstarke Musik durch ein subtiles Netz motivischer Querbezüge: Das in T. 4 erstmals hervortretende Tonrepetitionsmotiv b-es¹-des¹-des¹-b-es ist aus dem Hauptthema (T. 2–3) abgeleitet. Es setzt in T. 11 die Ostinato-Begleitung in Gang, drängt sich dabei immer stärker in den Vordergrund und wird nach der Klimax-→Katastrophe- zu einer einfachen absteigenden Bewegung reduziert, die in der Ges-Dur-Entspannungsphase in zwei Varianten Ober- und Unterstimme prägt. Ein derart dichtes motivisches Gewebe kann man als Resultat »entwickelnder Variation« bezeichnen – eine Begriffskombination Arnold Schönbergs, die sich auch für die Analyse der Instrumentalmusik von Johannes Brahms etabliert hat.¹³ Das Verfahren lässt sich genetisch zurückführen auf die »thematische Arbeit« Ludwig van Beethovens und Haydns, die innerhalb der Exposition der Sonate h-Moll zwar keine prominente Rolle spielt (bis auf die Abspaltung des Dreitonmotivs in der kurzen Überleitung), aber in Johann Christian Lobes wegweisender Monographie zu diesem satztechnischen Verfahren von 1844 anhand von Haydns letzter Symphonie (Nr. 104 D-Dur) exemplifiziert wurde.¹⁴ In diesem Sinn könnte man Haydns und Janáčeks Sonatensätze als Repräsentanten zweier Stadien eines gemeinsamen großen »Zeitalters der thematischen Prozesse« betrachten.¹⁵ Jedoch zielt Haydn, auch wenn er in vielen Sätzen zu Beginn der Sektion der zweiten Tonart auf den Hauptthemenkopf zurückgreift, nicht auf konsequente

13 Siehe Arnold Schönberg, *Stil und Gedanke*, hg. von Ivan Vojtech, München 1992, S. 44, 176, 189 sowie Walter Frisch, *Brahms and the Principle of Developing Variation*, Berkeley u. a. 1984.

14 Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*, Weimar 1844.

15 Karl Heinrich Wörner, *Das Zeitalter der thematischen Prozesse in der Geschichte der Musik*, Regensburg 1969.