

Dominik Kreuzer

Standardisierte Sinnstiftung?

Der fiktive Choral und das Sinfoniefinale
im 19. und frühen 20. Jahrhundert



Klangfiguren

Studien zur Historischen Musikwissenschaft

K&N

Dominik Kreuzer

—

Standardisierte Sinnstiftung?

KLANGFIGUREN

Studien zur Historischen Musikwissenschaft

Herausgegeben von Arne Stollberg

Band 13

Dominik Kreuzer

Standardisierte Sinnstiftung?

Der fiktive Choral und das Sinfoniefinale
im 19. und frühen 20. Jahrhundert

Königshausen & Neumann



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Forschungsprojekt gefördert durch den SNF
im Rahmen des Förderinstruments Doc.CH.



Die vorliegende Arbeit wurde von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich im Frühjahrssemester 2023 auf Antrag der Promotionskommission bestehend aus Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen (hauptverantwortliche Betreuungsperson) und Prof. Dr. Arne Stollberg als Dissertation angenommen.

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

1. Auflage 2025
Erschienen 2025 im Verlag Königshausen & Neumann GmbH
© Dominik Kreuzer

Verlag Königshausen & Neumann GmbH
Leistenstraße 7, D-97082 Würzburg, Germany
info@koenigshausen-neumann.de

Covergestaltung: Meret Mächler Graphic Design
Druck: docupoint, Magdeburg, Germany

<https://doi.org/10.36202/9783826095108>
Print-ISBN 978-3-8260-9509-2
PDF-ISBN 978-3-8260-9510-8

www.koenigshausen-neumann.de

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
1 Grundlagen	13
1.1 Choräle um und bei Beethoven	13
1.2 Kriterien von Choralhaftigkeit	19
1.3 Referenzweisen fiktiver Choräle	23
1.4 Referenzfeld des Choraltopos	29
1.5 Musikalische Verläufe als „Plots“	34
1.6 Der Choraltopos als Lösung des Finaleproblems	37
1.7 Typologie des Choralfinals	39
2 Die Etablierung des Choralfinals	43
2.1 Choralzitate in Finalsätzen.....	43
2.2 Frühe Vorläufer	53
2.3 Mendelssohns Leipziger Musiklabor	62
2.3.1 Pseudovokalsinfonik	62
2.3.2 Stilleben mit Choral: Niels Gades <i>Zweite Sinfonie</i>	78
2.3.3 Verklärung dank Choral: Julius Rietz und Hugo Staehle	84
2.3.4 Die Geburt der Choralapotheose: Jacques Rosenhain und Anton Rubinstein	92
2.3.5 Die Apotheose des Kehraus – Robert Schumanns <i>Dritte Sinfonie</i>	102
2.3.6 „Du hast aber erfunden“ – Mendelssohn und die Choralapotheose	107
2.4 Parallel- und Sonderwege.....	111
3 Das Zeitalter der Experimente	133
3.1 Werke der „toten Zeit“	133
3.1.1 Krisensymptome der Gattung	133
3.1.2 Experimente und europäische Verbreitung	136

3.2	Neukonstitutionen des Choralfinals in den 1870er Jahren.....	147
3.2.1	Internationales.....	147
3.2.2	Neuansätze im deutschsprachigen Raum	150
3.2.3	Französische Sinfonik nach 1871	162
3.3	Parallele Entwicklungen bei Bruckner, Brahms und Čajkovskij ..	168
3.3.1	Steigerungsprinzip und Suggestivlogik	168
3.3.2	Von der Apotheose in die Verklärung?.....	175
3.3.3	An der Apotheose vorbei.....	186
4	Hochphase und Verschwinden.....	201
4.1	Der Choral als Standard.....	204
4.1.1	Neue Leitsterne im deutschsprachigen Raum	204
4.1.2	Französische Sinfonik zwischen zwei Idealmodellen	216
4.1.3	Globale Verbreitung.....	231
	Einzelwerke	231
	Belgien und Niederlande.....	233
	Großbritannien.....	236
	Skandinavien	240
	Tschechien	244
	Ungarn	250
	USA.....	252
4.2	Neue Ansätze	256
4.2.1	Mahlers einmalige Choralapotheose	256
4.2.2	Albéric Magnard und die Selbstkorrektur	277
4.2.3	Archaisierung und Resakralisierung.....	292
4.2.4	Choräle im Kriegsdienst	301
	Fazit	313
	Danksagung	321
	Quellen- und Literaturverzeichnis	323
	Quellenverzeichnis	323
	Literaturverzeichnis.....	334
	Anhang: Liste von Sinfonien mit fiktiven Chorälen im Finale	351

Einleitung

Ein Sinfoniekonzert, um 1900. Das Sonatenallegro beginnt in aufgewühltem Moll. Dieses Moll steht im Terzabstand zum Beginn der Sinfonie, und zugleich prägen Bezüge dorthin den Satz – die Reminiszenzen wuchern so stark, dass sie die Eigenständigkeit des Allegro in Frage zu stellen beginnen. Und dennoch wirkt die Anziehungskraft der Moll-Satztonika so groß, dass alle Versuche, sie zu verlassen, nach kurzer Zeit scheitern. Nun aber geschieht Unerhörtes und angesichts des zuvor Exponierten auch Unerwartetes: Eine signalhafte Trompetenfigur führt zum überwältigenden Durchbruch nach D-Dur, und ein triumphaler Choral feiert die neue Tonart, in der das Werk enden wird.

Komponiert hat dieses Stück Gustav Mahler. Dass die finale Etablierung von D-Dur als Grundtonart mit ostentativ ‚gewollten‘ Mitteln geschieht, die sich einer rein innermusikalischen Deutung entziehen, erstaunt kaum. Bekanntlich war für Mahler „jede Wiederholung schon eine Lüge“,¹ und was könnte besser geeignet sein, sich der Wiederholungslogik der Sonatenreprise zu entziehen, als die Anwendung dezidiert unerwarteter, aus dem Satzkontext höchstens über Umwege herzuleitender Maßnahmen? Der Sinn dieser Operation geht freilich über die bloße Vermeidung einer „Lüge“ hinaus: Ein Moment von Zauberkraft tritt an die Stelle der durch Wiederholung erreichten Logik.

Doch jede Würdigung dieser Idee des Wiederholungsphobikers Mahler steht vor einem nicht zu unterschätzenden Problem: Die eingangs gegebene Beschreibung trifft auf zwei von Mahlers Sinfonien zu. Sowohl die *Erste* wie die *Fünfte Sinfonie* finden je in konfliktreichen Moll-Sätzen (in f-Moll der eine, in a-Moll der andere) über Momente des Durchbruchs und einen anschließenden Choral zu demjenigen D-Dur, in dem sie schließen werden. Freilich sind im Detail erhebliche Unterschiede namhaft zu machen: In der *Ersten* ist es das Finale, das in f-Moll beginnt und über die genannten Mechanismen zunächst zum Durchbruch mit Choral in der Durchführung, dann zur D-Dur-Choralapotheose in der Coda (und somit zur Ausgangstonart zurück) findet. In der *Fünften* handelt es sich um den in a-Moll beginnenden zweiten Satz (nach einem cis-Moll-Trauermarsch); der Choral verliert überdies nach überwältigendem, in der Partitur mit „Höhepunkt“ überschriebenem Einsatz schnell an Kraft und leitet trugschlüssig in die Coda über, die nun zurück nach a-Moll verläuft. Aber der kurze Durchbruchsmoment ist dennoch entscheidend: In der

¹ Herbert Kilian (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Nathalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 158.

Folge wirkt D-Dur als neue Grundtonart zweifelsfrei festgelegt; im Schlussrondo wird diese dann fast konfliktfrei zelebriert, um in einer erneuten Intonation des Triumphchorals aus dem zweiten Satz zum Höhepunkt zu finden. Die Idee scheint also dieselbe zu sein: der Durchbruch zum Choral als Markierung des neuen tonartlichen Ziels und der Werkschluss als Feier des erreichten Ziels mit triumphaler Wiedergabe desselben Chorals, zu dem der vormalige Durchbruch gefunden hatte.

Hat sich Mahler also in der *Fünften* wiederholt, oder genügen die genannten Unterschiede zur *Ersten* zur Entlastung des Komponisten vor der Selbstjustiz? Die Frage ist umso drängender, als ausgerechnet die Suche nach einem überzeugenden Ende von Sinfonien für Generationen von Komponist*innen nach Beethoven zur existenziellen Aufgabe geworden war. Das im Folgejahrhundert von Paul Bekker als „Finaleproblem“ identifizierte Phänomen fand in dessen Deutung ausgerechnet in Gustav Mahler die erste Person, die das Problem wirklich – und in jedem Werk wieder individuell anders – gelöst habe.² Um die Frage nach einer möglichen Wiederholung einer Finallösung zu beantworten, ist neben der Analyse der beiden Stücke eine genauere Untersuchung derjenigen klanglichen Entität nötig, auf die beiden Kompositionen zulaufen: des Chorals. Denn die beiden Choräle sind so ostentativ als Ziel des Durchbruchs inszeniert, dass es mit ihnen irgendeine Bewandnis haben muss, die über ihre Funktion innerhalb der Sinfonien hinausgeht. Worin aber könnte diese bestehen?

Religiöse Ideen sind schnell zur Hand, einerseits wegen der sakral-musikalischen Herkunft des Modells, andererseits aber auch, weil der mit Chorälen erreichte Triumph über die Gefahr eines Katastrophenschlusses offenkundig heilsgeschichtliche Konnotationen trägt. Aber gerade hier ist zur Vorsicht zu mahnen. Denn die Choräle bei Mahler sind keine Choralzitate. Vielmehr stellen sie planvolle Anlehnungen an Stilmittel wirklicher Choräle dar: Sie erwecken den Eindruck, Choräle zu sein, sind es aber in einem grundlegenden Sinn nicht. Sie sind fiktive (oder: imaginäre) Choräle, also jeweils neu für die jeweilige Sinfonie komponierte musikalische Strukturen, die nicht auf bestimmte reale Vorbilder, sondern auf die Idee des Chorals verweisen. Ginge es allein um den religiösen Bezug, hätte die Verwendung eines Zitats wesentlich näher gelegen. So würden beispielsweise alle Deutungsschwierigkeiten vom Schluss der *Ersten* abfallen, erklänge eine Intonation von etwa *Großer Gott, wir loben dich*. Stattdessen entschied sich Mahler für fiktive Choräle. Für die Prüfung der Frage, ob die Fünfte eine Wiederholung der Ersten darstellt, ist daher nicht zuletzt entscheidend, was die Choräle in ihnen ‚bedeuten‘; denn im Gegensatz zum Zitat ist ihre Bedeutung zunächst einmal als offen anzusehen. Bedeuteten sie dasselbe, dürfte der Verdacht der Wiederholung

² Vgl. Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1920, bes. S. 12–20.

nicht von der Hand zu weisen sein. Ob sie es aber tun, hängt ebenso sehr von diesem gemutmaßten Sinn ab wie von der Frage, was „bedeuten“ hier eigentlich meint, und wie die für Mahler vor über 130 Jahren ausschlaggebende Bedeutung zu rekonstruieren ist.

Wie ein Blick auf Bruckners *Fünfte* und Brahms' *Erste Sinfonie* zeigt, war Mahler nicht der Erfinder der Idee, Choralartiges in einen Sinfoniesatz zu inkorporieren. Er stellte sich in eine bestehende sinfonische Tradition; und was auch immer seine Choräle bedeuteten, dürfte in entscheidender Weise damit zu tun haben, welchen Sinn Choräle in der sinfonischen Tradition vor Mahler trugen. Diese Tradition hat allerdings, wie zu zeigen sein wird, wiederum Jahrzehnte vor den fraglichen Werken von Bruckner und Brahms ihren Anfang genommen; auch Bruckner und Brahms nahmen also ein Mittel auf, das bereits eine eigene sinfonische Prägung, wo nicht einen eigenen Sinn besaß. Eine Suche nach Auftritten von Finalechorälen in der Sinfoniegeschichte des 19. Jahrhunderts ergibt ein Panorama von weit mehr als hundert Werken, die der Vermutung, dass solche Choräle eine einzige, feststehende Bedeutung haben, kaum zu entsprechen scheinen. Denn bei der Betrachtung dieser Bandbreite zeigt sich, dass Choräle häufig auch in Kontexten aufzufinden sind, die sich mit den Ideen von etwa Kampf und Triumph, wie sie für das Gestaltungsmodell des *Per aspera ad astra* konstitutiv scheinen, kaum erfassen lassen. Die Choralapothese, wie sie Mahler komponiert, ist nur eine von mehreren unterschiedlichen Verwendungstendenzen, die im Laufe dieser Studie untersucht werden sollen. Im Blick auf die gewaltige Menge an Finalechorälen wird erst der Kontext sichtbar, in dem Mahlers *Erste* und *Fünfte* zu lesen sind. Und dennoch scheint sich der Wiederholungsverdacht zunächst zu erhärten: Mahler war bei weitem nicht allein in seiner mehrmaligen Verwendung von Chorälen als Finalidee; die Choralapothese als Gestaltungsmodell jedoch war individuell unwiederholbar. Unter allen untersuchten Einzelœuvres findet sich keines, innerhalb dessen mehr als eine Sinfonie mit einer Choralapothese endet – außer eben, so scheint es momentan zumindest, dasjenige Mahlers. Wenn sich überhaupt eine Erklärung für diese Ausnahme finden lässt, so ist es naheliegend, sie in der Ausdifferenzierung des Choralhaften bis zur Zeit Mahlers zu vermuten; eine Ausdifferenzierung, an die er anknüpfte und an der er kompositorisch mitbeteiligt war.

Die Bedeutung des Phänomens geht somit über Mahler weit hinaus. Über einen Zeitraum von fast acht Jahrzehnten wurde der fiktive Choral schrittweise zur immer bedeutenderen Standardlösung des Finaleproblems. Gerade zum Ende des Jahrhunderts hin häuften sich mit Choralapothosen schließende Erste Sinfonien (wie diejenige Mahlers), ganz so, als gälte es, sich mit dem sinfonischen Erstling als auf dem Stand der Zeit der Finallösung zu erweisen, bevor der Weg für tiefergehende Experimente mit der sinfonischen Form in etwaigen Folgewerken frei war. Um all

diese Werke zu verstehen, ist es nötig, Antworten auf eine ganze Reihe von Fragen zu finden: Was war es, was den Choral zu einer solch hervorgehobenen Stellung verhalf gegenüber allen anderen denkbaren sinfonischen Gestaltungsideen? Warum sind die meisten Finalechoräle fiktiv? Wo nahm die Idee ihren Anfang, und spielte dieser für die Nachfolgejahre noch eine Rolle? Wie weit verbreitete sich das Phänomen in rein geographischer Hinsicht? Bis zu welchem Punkt galt die Wichtigkeit des Chorals, und was führte dazu, dass er diese irgendwann verlieren musste? Wie veränderte sich die Idee des Chorals im Laufe dieser Zeit?

Diese Aspekte zu untersuchen, ist Aufgabe der vorliegenden Studie. Sie versucht, die Geburt, Entwicklung und schließlich das Verschwinden des Chorals als dominierende Gestaltungsidee zur Lösung des sinfonischen Finaleproblems nachzuzeichnen und verstehbar zu machen. Der Gang der Untersuchung orientiert sich dabei am historischen Verlauf vom Beginn des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Sie gliedert in die drei Bereiche der Etablierung (Kapitel 2), der Experimente und Neukonstituierung (Kapitel 3) sowie der Hochphase und des rapiden Verschwindens des Phänomens (Kapitel 4). Dabei wechselt sie ab zwischen der Charakterisierung grundsätzlicher Entwicklungen, parcoursartigen Gängen durch das in den jeweiligen Zeiträumen entstandene Stückkorpus sowie Detailanalysen ausgewählter Werke, in denen sich zeittypische Tendenzen besonders auffällig nachweisen lassen, oder aber die zu bedeutenden Neuentwicklungen Anstoß gaben. Die dabei angewandte Analyseform ist bevorzugt die der Nacherzählung des musikalischen Verlaufs; dies insbesondere darum, weil Choräle in ihrer Signalhaftigkeit häufig wichtige Funktionen in der Dramaturgie dieses Verlaufs einnehmen. Das einleitende erste Kapitel wird sich daher mit der Begründung dieses Vorgehens sowie der Etablierung wichtiger heuristischer Kategorien befassen. Ziel der Untersuchung ist es, den gattungsgeschichtlichen Kontext der in den Bereich der Untersuchung fallenden Sinfonien wieder aufzudecken und diese dadurch neu zu verstehen, wie auch gleichzeitig den Blick auf einzelne Werke zu lenken, die auf ingeniose Weise mit diesem Kontext spielen und ohne ihn kaum begreifbar erscheinen.

Zum fiktiven Choral existieren (neben Arbeiten zu Einzelœuvres)³ nur wenige grundlegende Studien. Die erste Untersuchung zum Choral

³ So etwa bereits vor über hundert Jahren bei Alfred Orel, *Über „Choräle“ in den Symphonien Anton Bruckners*, in: *Musica Divina* 9 (1921), S. 49–52, in jüngerer Zeit dann John Williamson, *Liszt, Mahler and the Chorale*, in: *Proceedings of the Royal Music Association* 108 (1981/1982), S. 115–125; Jürgen Hunkemöller, *Choral-Kompositionen von Béla Bartók*, in: Annegrit Laubenthal (Hrsg.): *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel, Basel u.a. 1995, S. 697–707; Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 12), Göttingen 2003; Hans-Joachim Hinrichsen, *Jenseits des Historismus. Fuge und Choral in der Instrumentalmusik Felix*

als sinfonisches Phänomen stammt von Karl Schumann; sie enthält einige nach wie vor lesenswerte Überlegungen zur grundsätzlichen Vereinbarkeit von Choralatz und Sinfonie, leidet allerdings an einer äußerst geringen Zahl an Beispielen.⁴ Laurenz Lütteken unternahm anhand der genannten Sinfonien Brahms' und Bruckners den Versuch, aus dem geistesgeschichtlichen Kontext der Idee des Chorals zu einer überaus bestechenden Erklärung der beiden Werke zu kommen. Insbesondere in der grundlegenden Aufdeckung des zeitgenössischen Choraldiskurses ist die Arbeit nach wie vor unverzichtbar und lädt zu einer produktiven Auseinandersetzung zumal mit der Interpretation der beiden Stücke, die bei Lütteken fast ganz ohne Bezug zur eigenen Geschichte des Choralfinales auskommt, geradezu ein.⁵ Einen grundlegenden Beitrag zur Funktionsweise des fiktiven Chorals und zur Situierung von dessen Anfängen im Leipziger Mendelssohn-Kreis leistete einige Jahre später Ludwig Finscher.⁶ Zeitgleich mit dem Beginn der vorliegenden Studie schloss Eileen Watabe ihr Dissertationsprojekt zum Choraltopos ab;⁷ die von ihr vorgebrachten Grundüberlegungen zu Entwicklung und Funktionsweise des Topos sind neuartig und überaus lesenswert, der Fokus der Arbeit auf die „expressive perspectives“⁸ der jeweiligen Choraleinsätze führt allerdings häufig zu einer Betrachtung von Einzelwerken ohne nähere historische Kontextualisierung. Schließlich hat Frank Hentschel vor wenigen Jahren durch die Untersuchung eines großen Korpus in Tonaufnahmen vorliegender Sinfonik wichtige Unterscheidungsmerkmale zwischen dem „glorifying hymnic“ und dem „majestic chorale“ offengelegt sowie aus Rezensionen dieser Werke essenzielle Komponenten der mit den beiden musikalischen Phänomenen

Mendelssohn Bartholdys, in Anselm Hartinger et al. (Hrsg.): „Zu groß, zu unerreichbar.“ *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, Wiesbaden 2007, S. 99–119; Brian Hart, *Vincent d'Indy and the Development of the French Symphony*, in: *Music & Letters* 87 (2006), S. 237–261; R. Larry Todd/Angela Mace Christian, *Mendelssohn & the Free Chorale*, in: *The Choral Journal* 49 (2009), S. 48–69.

⁴ Karl Schumann, *Der Choral in der Symphonie. Anmerkungen zur Orchestermusik des 19. Jahrhunderts*, in: Günther Weiß (Hrsg.): *Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag*, Regensburg 1976, S. 225–229.

⁵ Laurenz Lütteken, *Die Apotheose des Chorals. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner*, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (Hrsg.): *Colloquia Academica. Akademievorträge junger Wissenschaftler*, Geisteswissenschaften/G 1996, Stuttgart 1997, S. 7–38.

⁶ Ludwig Finscher, *Choräle ohne Worte*, in: Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig* (= Leipzig. Musik und Stadt. Studien und Dokumente 1), Leipzig 2004, S. 273–285.

⁷ Eileen M. Watabe, *Chorale Topic from Haydn to Brahms: Chorale in Secular Contexts of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Diss. University of North Carolina 2015 sowie dies., *Chorale for One: Personal Expression in Nineteenth-Century Chorale Topic*, in: *Yale Journal of Music & Religion* 2 (2016), S. 135–170.

⁸ Watabe 2015, S. iii.

verknüpften Assoziationssphäre destilliert.⁹ Hentschel versteht die Untersuchung dieser „expression types“ dezidiert als Schritt hin zu einer „historical music psychology“, die sich mit der schrittweisen Definition weiterer solcher Expressionstypen schließlich „like a jigsaw puzzle“ zusammenbauen lassen werde.¹⁰ Ungeachtet der Frage, ob sich dies wird bewerkstelligen lassen, erscheint es bedauerlich, dass auf die – nach Ansicht des Verfassers der vorliegenden Arbeit zumindest – essenzielle Unterscheidung zwischen Zitat und Fiktion in der Erklärung dieses „Ausdruckstyps“ ganz verzichtet wird.

Der Versuch einer systematischen Untersuchung des Werkkorpus als Ganzen mit Blick auf den historischen und kontextuellen Bezug dieses Korpus auf sich selbst und über sich selbst hinaus steht dagegen noch aus. Denn mutmaßlich erklärt sich der Siegeszug der Choralapotheose über die Notenpulte der Welt weder allein aus zeitgeschichtlichen Gründen noch allein aus der kompositorischen Problemgeschichte des Finales; die beiden Bereiche interferieren miteinander und treiben einander an. Der sich hier in der Zeit vom 19. Jahrhundert zum Anfang des 20. Jahrhunderts vollziehende Prozess ist allerdings bis anhin nahezu unerforscht. Dabei bildet er erst die Grundlage, auf der sich scheinbar idiosynkratische Momente der Gattungsgeschichte – wie etwa die Parallelität der Brahms’schen *Ersten* und der Bruckner’schen *Fünften* – erklären lassen. So lädt die vorliegende Studie schließlich auch dazu ein, einige der bedeutendsten Werke der Gattungsgeschichte neu zu lesen. Denn die dramaturgische Eminenz des Choraleinsatzes in ihren jeweiligen musikalischen Verläufen ist ohne Kenntnis des bisher weitgehend unsichtbar gebliebenen Kontexts kaum zu begreifen. Die vorliegende Studie nimmt sich zum Ziel, hier einen Beitrag zur Klärung zu leisten.

⁹ Frank Hentschel, *Expression Types of 19th-Century Symphonic Music: The cases of the Glorifying Hymnic and the Majestic Chorale*, OSF Preprints 2018, online unter: <https://osf.io/hgqnt/> (zuletzt abgerufen am 22. Mai 2023).

¹⁰ Ebenda, S. 60.

1 Grundlagen

1.1 Choräle um und bei Beethoven

Der Choral, wie er in den Sinfonien Mahlers begegnet, ist ein Topos: Mahlers Choräle verweisen nicht auf bestimmte, wirkliche Choräle, sondern auf die Idee des Chorals selbst. Als Topos ist dieser freilich (ganz im Gegensatz zur Autorität, mit der er aufzutreten pflegt) nichts Feststehendes, Unveränderliches: Die Arten, wie er hervorgerufen wird, und die Kontexte, in denen er fungiert, prägen ihn mindestens ebenso sehr mit, wie die über ihn hinausgehenden Vorstellungen, mit denen er verknüpft ist. Fiktive Choräle erfüllen in den Werken, in denen sie eingesetzt werden, bestimmte Zwecke. Grundvoraussetzung dafür, dass sie dies tun können, ist nicht zuletzt, dass verschiedene musikalische Entitäten innerhalb eines Werks überhaupt aufeinander reagieren, sich annähern und entfernen, miteinander kollidieren können – und dass dabei Bedeutung generiert wird, die sich nicht zwingend in demjenigen erschöpft, was instantan auf der musikalischen Ebene geschieht. Vorliegendes Eingangskapitel beschäftigt sich mit den hier aufgeworfenen Fragen nach Bedeutung, Einsatzpotenzial und der Möglichkeit von Musik, narrative Strukturen aufzuweisen.

Topoi sind in der Musikgeschichte nichts Neues; die in jüngerer Zeit florierende *Topic Theory* entzündete sich besonders an den reichen Ausdifferenzierungen von Topik in der Musik der Wiener Klassik.¹ Im Unterschied zu ‚klassischen‘ Topoi wie dem *Alla turca*, dem „gelehrten Stil“ oder dem *Arioso* tritt der Choral als Topos später in die Musikgeschichte ein; ebenso wie das Liedhafte prägt er sich erst im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einem (im Laufe der Zeit immer deutlicher auch: sinfonischen) Topos eigenen Rechts aus. Trotz vereinzelter früheren Experimenten²

¹ So etwa im ‚Gründungsdokument‘ der *Topic Theory*: Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York 1980. Vgl. außerdem die erhellenden grundsätzlichen Überlegungen bei Hermann Danuser, *Dur/Moll im Horizont musikalischer Topik*, in: Hans-Joachim Hinrichsen/Stefan Keym (Hrsg.), *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Köln u.a. 2020, S. 19–39.

² Das berühmteste vor-beethoven’sche Beispiel eines topischen Choraleinsatzes dürfte der „Gesang der Geharnischten“ aus der *Zauberflöte* (KV 620) sein; die Unterlegung einer existierenden Chormelodie mit einem neuen Text dürfte einen der frühesten Fälle darstellen, in denen der Choral ins Halbfiktionale erhoben wird und eine adäquate Deutung der Passage über den verbalen Sinn des Zitats hinausgehen muss. Weiter wurde in Joseph Haydns Instrumentalmusik kürzlich ein eigener „hymnic style“ diagnostiziert (Eileen Watabe, *Chorale Topic from Haydn to Brahms: Chorale in Secular Contexts of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Diss. University

scheint Ludwig van Beethoven der erste Komponist gewesen zu sein, der sich mit den Möglichkeiten des entstehenden Topos in mehreren Werken auf jeweils stark divergierende Weise auseinandersetzte, und er scheint darin auch zu seinen Lebzeiten relativ isoliert geblieben zu sein.³ Der berühmteste Choraleinsatz in Beethovens Werk findet sich fraglos im dritten Satz des späten Streichquartetts Nr. 15 a-Moll op. 132. Dabei ist der „Heilige Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit in der lydischen Tonart“ auch der idiosynkratischste: Offenkundig ist, wie allein schon die im Satztitel vorbemerkte kirchentonale Prägung anzeigt, ein wesentlich älteres (ja ein ostentativ archaisches) Satzmodell gemeint als das des vierstimmigen homophonen Blocksatzes, der in der Vierstimmigkeit des Streichquartetts mehr zufällig evoziert scheint. Offen bleibt, ob der Satz ohne seinen Titel überhaupt zur Evokation der Idee des Chorals führen würde. Ob spezifisch das a-Moll-Quartett für die Choralapothosen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorbildhaft gewirkt hat, muss bezweifelt werden.⁴

Andere Beispiele bei Beethoven zeigen eine deutlichere Nähe zum protestantischen Choralatz.⁵ So scheint etwa im E-Dur-Seitentema des

of Northern Colorado 2015, S. 40–65), wobei die zahlreichen vorgebrachten Beispiele zwar ein klares Interesse Haydns an der Einbindung sakral-vokaler Modelle, jedoch kaum am explizit Choralhaften bezeugen. Zu erwähnen ist schließlich die als Begräbnismusik für die Beisetzung Gustavs III. (1792) komponierte *Symphonie funèbre* des schwedischen Hofkapellmeisters Joseph Martin Kraus mit finaler Zitation des *Nun lasst uns den Leib begraben*; vgl. zum Werk Sascha Wegner, *Symphonien aus dem Geiste der Vokalmusik. Zur Finalgestaltung in der Symphonik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2018, S. 1–4.

³ In Beethovens unmittelbarem Umfeld findet sich Choralhaftes bei Ferdinand Ries in dessen *Erster Sinfonie* D-Dur op. 23 (1809): Hier erscheint ein tröstlicher Choral als Kontrastthema des an zweiter Stelle stehenden Trauermarsches; in der Reprise ist das Thema verkürzt und überdies in seinen Schlusszeilen nach Moll transponiert, sodass hier durchaus von einem dramaturgischen Einsatz des Chorals zu sprechen ist. Bereits 1808 experimentiert Carl Maria von Weber in seinem *Momento capriccioso* B-Dur op. 12 für Klavier mit der choraltypischen Kombination von zeilenhaftem Blocksatz und kontrastierenden Interpunktionen; in diesem Stück dürfte ein Vorläufer zu sehen sein für die späteren choralhaften Passagen bei Chopin. Ab den frühen 1820er Jahren beginnt schließlich der junge Felix Mendelssohn mit seiner ureigenen Anverwandlung des Choralhaften.

⁴ Vgl. hierzu auch Ludwig Finscher, *Choräle ohne Worte*, in: Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, Leipzig 2004, S. 273–285, hier S. 275.

⁵ Wie explizit ‚protestantisch‘ die fraglichen Passagen dabei gemeint waren, bleibt offen. Tatsächlich finden sich ab dem späten 18. Jahrhundert namentlich in Österreich Bestrebungen, die katholische Kirchenmusik dem vernakularsprachlichen vierstimmigen protestantischen Gemeindegesang anzunähern (vgl. Reinhard G. Pauly, *The Reforms of Church Music under Joseph II.*, in: *Musical Quarterly* 43/3 [1957], S. 372–382, bes. S. 374–376). Diese Neujustierung liturgischer Musik am

Kopfsatzes zur Klaviersonate Nr. 21 C-Dur op. 53 das Modell des mehrzeiligen (hier: zweizeiligen) Chorals im akkordischen Blocksatz durch (zuerst T. 35–41, vgl. Notenbeispiel 1.1). Weit entfernt von den späteren sinfonischen Assoziationen des von allen sonstigen ‚Problemen‘ des Satzes Enthobenseins, erweist sich das Thema vielmehr als Brennpunkt des tonartlich-tongeschlechtlichen Vexierspiels des Satzes: In der Reprise erklingt es zunächst (konsequenterweise eine Quinte abwärts transponiert) in A-Dur, um zur zweiten Zeile unvermittelt in den Bereich von C-Dur zu rücken (T. 196–203), welches die Reprise aber letztlich nicht nachhaltig wird bestätigen können. Zum Schluss der Coda dann scheint der Choral das endlich erreichte C-Dur zunächst verkünden zu wollen, bricht aber am Schluss der zweiten Zeile – also kurz vor der Kadenz – auf einer Fermate zunächst ab; der Folgeversuch zielt nach c-Moll, und erst der dritte Anlauf schließt *ritardando* in C-Dur (T. 284–294). Der Choral hat hier also durchaus eminente dramaturgische Bedeutung, aber er hat sie nicht, wie in so vielen Werken der späteren Jahre, gleichsam qua seiner Choralhaftigkeit, sondern indem sich in ihm der Zentralkonflikt des Stückes prozesshaft kristallisiert, den erst das Schlussrondo (erneut auf eher prozesshafte denn zielgerichtete Weise) lösen wird.

The image shows a musical score for the first system of the first movement of Ludwig van Beethoven's Sonata No. 21, Op. 53. The score is in C major, 2/4 time, and consists of two systems. The first system shows the right hand with chords and a melodic line, and the left hand with chords. The second system continues the piece with a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) leading to a forte (f) dynamic. The right hand features a triplet of eighth notes.

Notenbeispiel 1.1: Ludwig van Beethoven,
Klaviersonate Nr. 21 C-Dur op. 53, Kopfsatz, T. 35–42

Vorbild des vierstimmigen, homophonen Blocksatzes blieb nicht auf den katholischen Kontext beschränkt: Auch in der westlichen jüdischen Liturgie finden sich ab dem Beginn des 19. Jahrhunderts folgenreiche Bestrebungen, den Gemeindegesang am protestantischen Choralstil zu orientieren (vgl. „SL“/Hanoach Avenary, *Westliche Diaspora*, in: Judith Cohen et al., Art. *Jüdische Liturgie*, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 4, Sp. 1511–1569, hier Sp. 1550–1556). Beide Bewegungen dürften durchaus auch im Kontext der zunehmenden nationalistischen Deutungen des vierstimmigen Choralsatzes im deutschsprachigen Raum zu lesen sein (vgl. unten).

Noch deutlicher scheint das Modell des mehrzeiligen Choralatzes dann in der *Fünften Cellosonate* D-Dur op. 102/2 auf. Der langsame Satz des Stücks – *Adagio con molto sentimento d'affetto* – präsentiert gleich zu Beginn einen von Cello und Klavier gemeinsam vorgetragenen, vierzeiligen und prinzipiell problemlos textierbaren, harmonisch zwischen d-Moll und F-Dur oszillierenden⁶ Choral, dessen letzte Zeile überraschend in a-Moll kadenziiert (vgl. Notenbeispiel 1.2). Die Bewegung erscheint dabei stockend; dies gilt ebenfalls für die folgende durchführungshafte *Espressivo*-Passage, die den Satz zurück nach d-Moll wendet und in eine variierte Wiederholung des Choralchlusses durch das Cello mündet, nun in d-Moll (T. 21–24).

Adagio con molto sentimento d'affetto

Notenbeispiel 1.2: Ludwig van Beethoven,
Cellosonate Nr. 5 D-Dur op. 102/2, zweiter Satz, T. 1–8

Der folgende B-Teil nimmt Motive von Choral und *Espressivo*-Passage zwar auf, verwandelt diese aber in eine erstmals frei fließende melodische Fortbewegung in D-Dur; mit der Rückkehr des Chorals (und damit des A-Teils) ab T. 49 kippt der Satz zurück nach d-Moll und kehrt zurück zum stockenden Gestus des Anfangs. An einer wie auch immer vorzustellenden ‚Lösung‘ des Konflikts zwischen d-Moll und D-Dur, zwischen freier Bewegung und deren Abbruch, hat der Choral hier offenkundig keinen Anteil;

⁶ Die erste Zeile führt von d-Moll nach F-Dur, die zweite zurück nach d-Moll, die dritte moduliert schließlich nach C-Dur (also in F-Dur gelesen zur Dominante).

vielmehr scheint er ihr entgegenzustehen, und tatsächlich gelingt die Rückkehr nach D-Dur erst im *attacca* anschließenden Fugenfinale.

Beethovens Beschäftigung mit dem Topos beschränkt sich nicht auf Klavier- und Kammermusik; vielmehr finden sich auch in den Sinfonien choralhafte Züge. Eine Neigung zu unbestimmt vokal-sakralen Tonfällen zeigt sich bereits im Trio des Menuetts der *Ersten Sinfonie* C-Dur op. 21 (T. 79ff.); verwandt erscheint auch die weihevoll vokalquintetthafte Holzbläserpräsentation des vollen Variationsthemas im Finale der *Eroica* (T. 348–356). Aber den eigentlichen *locus classicus* für den Einsatz eines fiktiven Choral sollte die *Sechste Sinfonie* F-Dur op. 68 „Pastoral-Sinfonie“ darstellen. Konkret (und für die weitere Gattungsgeschichte vielleicht entscheidend) erklingt am Ende der Unwettermusik des vierten Satzes, also unmittelbar vor Beginn des eigentlichen Finales, eine einzelne, einmal wiederholte und dabei verlängerte C-Dur-Choralzeile in Oboen und Streichern (T. 146–155; vgl. Notenbeispiel 1.3), die halbschlüssig in den Schlusssatz überleitet. Der dort erklingende Dankgesang der Hirten bleibt zwar mit der Sphäre des Sakralen verbunden, wie (neben der Überschrift) der Einsatz der Posaunen verdeutlicht, verwendet aber dazu kein eigentlich sakrales Satzmodell mehr. Die Verquickung der Topoi des Choral und der Pastorale ist im Diskurs der Zeit, wie noch zu zeigen ist, überaus verbreitet; sie dürfte für Beethoven somit durchaus auf der Hand gelegen haben. Aber im Gegensatz zu eigentlich allen anderen Beispielen für Choralhaftes in Beethovens Œuvre ist das Satzmodell hier dezidiert zeichenhaft verwendet, oder besser: Sein Zeichencharakter lässt die Frage nach seiner musikalischen Integration, die etwa für die „Waldstein“-Sonate so essenziell war, gar nicht erst aufkommen.⁷ Das Choralhafte erklärt sich selbst; und gerade hierin findet sich die stärkste Verbindung von Beethovens Choralexperimenten zur Choralinonik der Folgejahrzehnte.

Notenbeispiel 1.3: Ludwig van Beethoven, Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68, vierter Satz, T. 146–155 (Oboen, Streicher; Oktavierungen gestrichen)

Für diese Folgejahrzehnte war es freilich mindestens ebenso entscheidend, dass dieser Choral in der *Sechsten* außerhalb des eigentlichen Finales

⁷ Integriert ist der Choral allerdings durchaus: Sein Beginn entpuppt sich als Augmentation der ersten Töne der Unwettermusik.

erklang, und dass er überdies in jenem lyrisch-heiteren Sinfonientypus eingesetzt wurde, der zumindest in der direkten Nachfolge Beethovens offenbar wenig Anschlusschwierigkeiten aufwies. Es lässt sich ohne allzu große Wagnisse behaupten, dass die Gattungsgeschichte anders verlaufen wäre, hätte Beethoven den Choral stattdessen im Finale einer Sinfonie des durch ihn geprägten Typus *per aspera ad astra* eingesetzt. Wäre dies vor der *Neunten* geschehen, hätte das Choralhafte wohl auf einen Schlag alles Potenzial verloren, gerade in Sinfonien, die sich in die Nachfolge der *Neunten* stellten, zu einer Antwort auf diese zu finden. Nicht auszudenken schließlich, was passiert wäre, hätte Beethoven in einer *Zehnten* zur Idee des Finalechorals gegriffen.

Solche kontrafaktischen Spekulationen haben durchaus einen realen Ankerpunkt. Auf einem Skizzenblatt (ca. 1817/18) zum zweiten Satz der „Hammerklavier“-Sonate (B-Dur op. 106) notierte Beethoven Überlegungen zu einer „2te[n] Sinfonie“ neben der bereits konzipierten *Neunten*.⁸ Das Adagio dieser möglichen *Zehnten* plante Beethoven als „Adagio Cantique / Frommer Gesang / in einer Sinfonie / in den alten Tonarten“, das sich also mutmaßlich eines verwandten Stils bedient hätte wie später der „Dankgesang“ des a-Moll-Quartetts. Der Satz könnte „entweder für sich allein“ stehen, „oder“ (wie in der Cellosonate!) „als Einleitung / in eine Fuge / ‚HerrGott dich loben wir / alleluja““. Die Bedeutung des Adagios beschränkte sich nicht auf diesen Satz allein, vielmehr sei mit ihm „vielleicht [...] die / ganze 2te Sinfonie charakteri= / sirt“. Ähnlich wie die *Neunte*, in die Ideen dieses Skizzenblatts vielleicht Eingang fanden, sollte die Sinfonie in ein Chorfinale münden, wobei Beethoven noch unentschlossen war, ob die Singstimmen „schon im adagio“ eintreten sollten oder erst „im letzten / Stück“; in diesem Falle würde „das adagio [...] auf gewisse weise im letzten / Stücke wiederholt wobey alsdenn erst die singstimmen / nach u. nach eintreten“. Beethovens Notiz schließt mit Überlegungen zur Textierung: „im adagio text / griechischer Mithos Cantique Ecclesiastique / im Allegro Feyer des Bachus.“⁹ Dieses Sinfoniekonzept – entweder mit Singstimmeneinsatz in Adagio und Finale, oder aber mit einem Adagio mit Fiktiv-archaisch-Choralhaftem, welches dann im Finale nachträglich seinen sprachlichen Sinn (und seinen Bezug zur griechischen, vielleicht zugleich heidnischen wie frühchristlichen Antike) offenbart hätte – ist späteren Ansätzen nahe und zugleich fern. Denn die Nachkommenschaft Beethovens sah, wie gezeigt werden soll, gerade im Nichttextiertsein des Chorals, in der Offenheit von dessen ‚Sinn‘, die besondere Kraft des Chorals, diejenige Kraft, die es überhaupt erlaubte, nach dem Schritt ins tatsächlich Vokale weiterhin rein instrumentale Sinfonien zu schreiben.

⁸ Ludwig van Beethoven, *Skizzenblatt zur Klaviersonate op. 106, 2. Satz und zu einer Chorsinfonie (op. 125 oder Unv 3)*, Autograph, in: D-BNba, HCB BSk 8/56.

⁹ Alle Zitate nach ebenda, recto.

Indem Beethoven zwar mit dem Choraltopos experimentierte, die hier konzipierte *Zehnte Sinfonie* aber nicht schrieb, hinterließ er den Topos in geradezu idealem Zustand für weitere Anknüpfungen: Sein sinfonischer Einsatz war durch das Vorbild Beethovens legitimiert, sein Potenzial aber keineswegs ausgereizt. Worin dieses bestand und in welche Richtungen es sich ausdifferenzierte, ist Thema der folgenden Überlegungen. Zu klären ist aber zunächst die – schon angesichts der Breite unterschiedlicher Beispiele bei Beethoven virulente – Frage danach, was ein fiktiver Choral überhaupt ist. Was sind seine Kriterien und wie unterscheidet er sich von ähnlichen Satzmodellen, sodass er als eben Choral und nicht etwa als Lied oder als allgemeiner Chorgesang zu erkennen ist?

1.2 Kriterien von Choralhaftigkeit

Fiktive Choräle klingen wie wirkliche Choräle; sie schaffen es, die Idee des Chorals aufzurufen, ohne aber tatsächliche Choräle zu zitieren. Der Versuch einer Erklärung des fiktiven Chorals muss von dem scheinbaren Widerspruch ausgehen, dass er nicht unter das fällt, was ihn zu definieren scheint. Zugleich schafft dieser Widerspruch allerdings nicht unerhebliche Probleme bei der Suche nach einer alternativen Definition des Phänomens. Denn ab wann erscheint ein musikalisches Gebilde als *choralhaft*? Lassen sich sowohl hinreichende wie notwendige Bedingungen angeben dafür, dass ein solches Gebilde als Choral gemeint ist?

Sicher ist, dass es sich strukturell auf irgendeine Weise am Modell des Chorals orientieren muss. Jedoch ist – wie schon an den Beethoven-Beispielen zu erahnen war – dieses Modell keineswegs so klar, wie es zunächst erscheinen mag. In der Rezeption des Phänomens werden neben dem „Choral“ so unterschiedliche Begriffe wie der des „Hymnus“ oder gar des „Cantus firmus“ genannt, zugleich wird die Vokabel des Chorals auch auf scheinbar leicht davon unterscheidbare Modelle wie den Pilgergesang angewandt. Besonders gegen das Ende des 19. Jahrhunderts hin wird im katholischen Kontext überdies das Modell des gregorianischen Chorals gegenüber der Idee des vierstimmigen Blocksatzes vermehrt an Bedeutung gewinnen, ohne dass sich an der strukturellen Funktion oder an den an einen Choraleinsatz gekoppelten assoziativen Erwartungen allzu viel zu ändern schien. Sollte eine Definition des fiktiven Chorals hier klare Trennlinien ziehen und sich auf ausschließlich diejenigen Fälle beschränken, in denen eine Orientierung am vierstimmigen Choralatz protestantischer Prägung zu beobachten ist? Dies wäre aus einer ganzen Reihe von Gründen verfrüht, nicht zuletzt deshalb, weil dadurch eine Reihe berühmter fiktiver Choraleinsätze in der Musikgeschichte aus dem Rahmen der Untersuchung fallen würde – nicht zuletzt die Unisono-Choralapotheose in Mah-

lers *Erster*. Dagegen spricht überdies, dass auch bei Werken mit tatsächlichen Choralzitataten unterschiedlicher Modelle die Funktions- und Wirkungsweise dieser Zitate oft so ähnlich ist, dass sie nach einer gemeinsamen Erklärung regelrecht verlangen. Zur Illustration sei ein Vergleich zwischen Franz Liszts elfter Sinfonischer Dichtung *Hunnenschlacht* (mit einem Zitat des *Crux fidelis* aus dem *Pange lingua*) und dem Finale aus Felix Mendelssohns „Reformations-Sinfonie“ D-Dur (op. post. 107) nahegelegt.

Tatsächlich zeigt sich schon bei einem kursorischen Blick auf einige in vorliegender Studie diskutierte fiktive Choräle (vgl. Notenbeispiele 1.4–1.7), dass sich ein Merkmal, das sie alle und *nur* sie teilen, nicht wird finden lassen. Vielmehr scheint das Vereinende fiktiver Choräle am besten mit Wittgensteins Begriff der Familienähnlichkeit fassbar: Sie alle gleichen einander auf jeweils unterschiedliche Weise, heben mal dieses, mal jenes Merkmal wirklicher Choräle besonders hervor, ohne aber zum Zitat zu werden und so nicht mehr länger Fiktion zu sein. Im Anschluss an Nelson Goodmans „symptoms of the aesthetic“¹⁰ lassen sich einige zentrale Merkmale auflisten, die fiktive Choräle häufig aufweisen und dazu führen, dass sie als solche erkennbar sind. Zusammengefügt kommen sie einer Definition des fiktiven Chorals nahe. Sie sind konjunktiv hinreichend – eine musikalische Passage, die *alle* der Eigenschaften aufwiese, wäre ohne Zweifel ein fiktiver Choral – und zugleich disjunktiv notwendig: Um als fiktiver Choral gelten zu können, sollte die Passage über mindestens eine dieser Eigenschaften verfügen. Zusätzlich lassen sich hierdurch Grade der Fiktionalität zuweisen: Je mehr dieser Merkmale sich in der musikalischen Struktur erkennen lassen, desto näher ist die Passage am Modell. Die folgenden Merkmale des Choralhaften¹¹ sind ohne besondere Ordnung angeführt, weshalb auf eine Nummerierung verzichtet wird:

- dynamische Abhebung vom restlichen Satzgeschehen;
- metrische Abhebung vom restlichen Satzgeschehen (häufig: Andante in Allegro-Kontext oder aber eine durch größere Notenwerte auskomponierte Verlangsamung);
- auffällige Simplizität der Melodieführung;
- Archaismen (etwa: Einsatz von Kirchentonarten);
- zeilenhafte Gliederung;
- im Falle von Mehrzeiligkeit: Orientierung an typischen Modulationsgängen von Zeile zu Zeile (etwa Tonika – Dominante – Parallele – Tonika);

¹⁰ Vgl. Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968, S. 252–255.

¹¹ Vgl. hierzu auch die Auflistungen bei Watabe 2015, S. 11f., sowie Frank Hentschel, *Expression Types of 19th-Century Symphonic Music: The cases of the Glorifying Hymnic and the Majestic Chorale*, OSF Preprints 2018, online unter: <https://osf.io/hgqnt/> (zuletzt abgerufen am 22. Mai 2023), S. 7–19.

- Akzentuierung des Zeilenschlusses durch Figurationen, Tremoli oder Fermaten;
- Vier- oder Fünfstimmigkeit;
- homophoner Blocksatz;
- Kantabilität;
- prinzipielle Textierbarkeit;
- Einsatz in für den Topos typischen Kontexten (vgl. hierzu unten);
- Verzicht auf oder Reduktion von Chromatik;
- Bläusersatz, häufig Posaunen;
- Ereignischarakter und Eindruck der Inszeniertheit;
- verbale Anmerkungen im Notentext oder außerhalb.

sempre tenuto

pp

f

Notenbeispiel 1.4: Felix Mendelssohn Bartholdy,
Klaviertrio Nr. 2 c-Moll op. 66, Finale, T. 128–123 (Klavier)

Andante religioso.

mp espress.

dim.

Notenbeispiel 1.5: Franz Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*,
T. 477–486 (Posaunen)

pp

dim.

Notenbeispiel 1.6: Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90,
Finale (T. 19–24, Klarinetten, Fagotte, Streicher)



Notenbeispiel 1.7: Gustav Mahler, 1. Sinfonie D-Dur,
Finale, T. 679–682 (Hörner, Trompeten, Posaunen)

Wie sich im Laufe der Untersuchung zeigen wird, verfügt kaum ein fiktiver Choral über alle diese Eigenschaften; für die Konstatierung eines Chorals kann, wie gesagt, das Vorliegen nur eines einzelnen Merkmals schon ausreichend sein. So weist der Choral aus Mendelssohns Klaviertrio (Notenbeispiel 1.4) eine erhebliche Anzahl dieser Merkmale auf, verzichtet aber auf Archaismen ebenso wie, notwendigerweise, auf instrumentatorische Merkmale wie den Bläusersatz. Franz Liszts *Adagio religioso* aus *Ce qu'on entend sur la montagne* (Notenbeispiel 1.5) verfügt über eine uncharakteristische Harmonik (etwa in der Akzentuierung des Neapolitaners in der zweiten Zeile) und scheint eher polyphon denn homophon geführt. Der Choral aus Brahms' *Dritter* (Notenbeispiel 1.6) erscheint überaus mysteriös-archaisch, allerdings keineswegs kantabel, und führt über einen unüblichen Modulationsgang von As-Dur nach Des-Dur (in der nicht abgebildeten zweiten Zeile). Zugleich konstituiert das Wissen um die Existenz des Topos die Möglichkeit seines Auftretens; je höher die individuelle Vertrautheit mit anderen entsprechenden Werken auf Seiten der Rezipient*innen ist, desto höher die Wahrscheinlichkeit, dass diese einen Choral auch bei Vorliegen von nur wenigen Merkmalen konstatieren werden. Mahlers Choral aus der *Ersten* (Notenbeispiel 1.7) ist hierfür ein gutes Beispiel: Er hat nicht nur, wie bereits erwähnt, mit dem mehrstimmigen Satz nichts zu tun, sondern er erscheint auch in melodischer Hinsicht so alltäglich, dass sich seine Choralhaftigkeit kaum allein aus ihm selbst ergeben wird; hier sind Kontext und die verbale Bestätigung durch den Komponisten entscheidende definierende Bestandteile. Diese schrittweise Prägung des Choralhaften zu einem sinfonischen Topos eigenen Rechts ermöglicht erst die in späteren Zeiten der Geschichte des Phänomens immer extremere Fiktionalisierung des Modells und dann wiederum die Problematisierung dieser Fiktion, wie es etwa bei Brahms in besonders deutlicher Weise zu erkennen sein wird.

1.3 Referenzweisen fiktiver Choräle

Ist das Problem, wie fiktive Choräle als solche erkannt werden können, so wenigstens teilweise gelöst, bleibt doch die Frage offen, worin der ‚Sinn‘ solcher Passagen besteht, und wie sie diesen Sinn über die rein konstative Erkenntnis hinaus, mit einem fiktiven Choral zu tun zu haben, vermitteln können. Fiktive Choräle scheinen als Zeichen für den Begriff des Chorals schlechthin zu fungieren; in jedem Fall referieren sie auf noch zu klärende Weise auf ihn. Der Begriff des Chorals wiederum verfügt über eine Extension – in etwa die Summe aller existierenden und möglichen Choräle –, an der fiktive Choräle ausdrücklich nicht teilhaben: Irgendwo im Verhältnis zwischen Zeichen, Begriff und Denotation scheinen fiktive Choräle anzudocken und weder die Extension des Choralbegriffs, noch aber nur diesen selbst, sondern ihn und das mit ihm verbundene assoziative Feld zugleich instantan aufzurufen. Wie aber geschieht das?

Dass Musik, wo nicht auf Nichtmusikalisches, so doch mindestens auf andere Musik referieren kann, scheint unstrittig. Diese Annahme bildet eine Grundlage der Möglichkeit, Musikhistoriographie (wie in vorliegender Arbeit) als „Problemgeschichte des Komponierens“ (Dahlhaus) zu betreiben;¹² sie aufzugeben hieße, auch mutmaßlich klar intendierte Bezüge von Werken zueinander als Koinzidenzen beschreiben zu müssen. Unstrittig ist das referentielle Potenzial von Musik indes schon aus dem einfachen Grund, dass musikalische Zitate existieren. In solchen Fällen handelt es sich zweifellos um denotative Referenzen: Gemeint ist eine außerhalb des Stückes stehende, unabhängig von diesem existierende zweite musikalische Entität, auf die direkt verwiesen wird. Die Extension des zeichenhaft benutzten Zitats ist das Original, das mitunter – wie etwa im Fall von Zitaten etwa des Beginns von Beethovens *Fünfter Sinfonie* – materiell in einem Notentext bestimmbar ist, oder aber sich – wie manchmal bei Volkslied-, Hymnen- oder eben Choralzitaten – eher aus der Summe der jeweiligen als original verstandenen Instanzen der zitierten musikalischen Elemente ergibt. Solche denotativen Zitationen können im Rezeptionsprozess verstanden werden oder nicht. Die Pole prinzipieller Verständlichkeit stellen einerseits Zitationen allseits bekannter Melodien – wie etwa Nationalhymnen – dar. Das andere Extrem findet sich in obskuren Selbstzitaten, die nur für die kompositorische Instanz selbst nachvollziehbar sind und höchstens durch Quellensuche aufgedeckt werden können – die Dunkelziffer solcher noch unentdeckter Zitate ist mutmaßlich nicht gering. Aber die Art der Referenz ist in beiden Fällen dieselbe: Ist

¹² Vgl. hierzu sehr erhellend Sascha Wegner, *Paradigma Finalproblem? Perspektiven einer „Problemgeschichte des Komponierens“*, in: ders./Florian Kraemer (Hrsg.), *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München 2019, S. 21–62, bes. S. 22–42.

die Quelle gefunden, ist damit auch die Bedeutung des Zitats im engsten denotationalen Sinn aufgedeckt, wobei weitere, potenziell spannendere Fragen wie die nach kontextueller Bedeutung oder kompositorischer Intention noch ungeklärt bleiben.

Topoi funktionieren dagegen referenziell anders und mutmaßlich komplizierter. Überraschenderweise wird in der florierenden *Topic Theory* der Frage nach der Referenz eher wenig Beachtung geschenkt.¹³ Kofi Agawu etwa definiert Topoi zunächst nach dem durch Roland Barthes erweiterten Saussure'schen Zeichenbegriff als *Signs*, die aus Signifikant und Signifikat bestehen, also aus (nicht näher zu definierenden¹⁴) musikalischen Elementen, welche die Idee des Topos ‚bedeuten‘. In der konkreten musikalischen Anwendung können Topoi allerdings „be read or heard as at least second-order semiotic systems, since they take a musical sign (or set of musical signs), drain it of signification, and then refill it with meaning.“¹⁵ Bei einer solchen Deutung, nach der musikalische Topoi in der Art der Barthes'schen Mythenbildung funktionieren, bleiben allerdings einige Fragen offen. Zunächst ist nach der Natur der Unterscheidung zwischen *Signification* und *Meaning* zu fragen. Aus dem Kontext ist anzunehmen, dass mit Ersterem das Signifikat des ursprünglichen Zeichens gemeint ist, mit letzterem, was auch immer es in der Toposwerdung an Bedeutungselementen hinzugewinnt. Was aber wäre im vorliegenden Fall das ‚Ausgangszeichen‘, mit dem sich dieser Bedeutungswechsel vollzieht? Möglicherweise das Choralzitat; doch das signifizierende Element kann in einem solchen Fall nicht das gleiche bleiben – da es sonst ein Zitat bliebe –, sondern kann sich höchstens an Bestandteile dieses Signifikanten anlehnen. Da aber Agawu explizit nicht von einer Ähnlichkeitsbeziehung spricht, sondern von einer direkten Aufnahme bestehender musikalischer Zeichen und deren Veränderung, scheint dieser Erklärungsversuch ausgeschlossen.

Stattdessen müsste ein musikalisches Zeichen „Choral“ bereits bestehen, bevor die beobachtete Bedeutungsverschiebung einsetzen kann. Im Barthes'schen System durchdekliniert, geschähe dann auf der zweiten Ebene des semiologischen Prozesses ungefähr Folgendes: Das Zeichen „Choral“ als „le total associatif des deux premiers termes [des Signifikan-

¹³ Bei Danuta Mirka (*Introduction*, in: dies. [Hrsg.], *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford 2014, S. 1–57; hier S. 25–37) findet sich zwar eine detaillierte Besprechung musikalischer Topoi nach den Prämissen verschiedener semiotischer Ansätze (nicht zuletzt des 18. Jahrhunderts), die aber letztlich in einer Erklärung der Wirkungsweise des Phänomens ähnliche Schwächen aufweisen wie die unten aufgeführten.

¹⁴ Vgl. V. Kofi Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991, S. 16.

¹⁵ Ebenda, 1991, S. 49.

ten und des Signifikats]“ fungiert auf der zweiten semiologischen Ebene als Signifikant – nimmt also, als assoziative Summe von vormaligem Signifikanten und vormaligem Signifikat, diese gleichsam mit – und wird in Verbindung mit einem neuen Signifikat zu einem *neuen* Zeichen, das nun die von Agawu genannte neue ‚Bedeutung‘ trägt; im vorliegenden Falle also: den Topos Choral. Wie aber überhaupt zu diesem ersten musikalischen Zeichen „Choral“ gefunden wird, bleibt ebenso ungeklärt wie die Frage, durch welche Prozesse die Wandlung von „Choral“ zu „Topos Choral“ musikalisch vonstattengeht. Was überdies zu fehlen scheint, ist das von Barthes hervorgehobene Moment des „faire signifier“,¹⁶ was in einem rein musikalischen Kontext erheblich schwieriger zu realisieren erscheint als in einem verbalen. Dabei sollten all diese Momente gleichsam instantan geschehen: das Verständnis einer nicht zitierten Passage Musik als choralhaft, dann das Verständnis dieses Choralhaften als Zeichen für nicht etwa allgemein Choralhaftes, sondern für den Topos „Choral“. Funktionieren kann all dies ohnehin nur dann, wenn bereits von Beginn an klar ist, dass fiktive Choräle die Vokabel „Choral“ gleichsam vertreten; dies ist aber letztlich nicht mehr als eine Umformulierung der These statt einer Erklärung, wie sie dies zu tun vermögen. Eine solche Erklärung kann kaum erfolgen, ohne den Bezug fiktiver Choräle nicht nur zu anderen Zeichen, sondern auch zur ‚Außenwelt‘ – in diesem Fall: zu wirklichen Chorälen – in den Blick zu nehmen; einen Bereich also, der in der Semiotik nach Saussure mit guten Gründen weitgehend ausgeklammert bleibt, dessen Fehlen hier aber entscheidenden Anteil am zirkulären Charakter des Begründungszusammenhangs hat.

Denn wie sich zeigen wird, ‚funktionieren‘ fiktive Choräle über eine komplexe Mischung von intrasemiologischen Referenzen und Referenzen zu Einzeldingen. Letztere werden häufig – wie etwa im Fall von Zitaten – mit denotationalen Beziehungen gleichgesetzt; doch wie der Vergleich mit Zitaten erkenne lässt, reicht eine solche Erklärung im Falle fiktiver Choräle kaum hin. Besonders stark mit nicht-denotationalen Arten der Referenz hat sich, wiederum im Kontext des Künstlerischen, Nelson Goodman beschäftigt.¹⁷ Anstelle von Zeichen sind die Grundbauteile von Goodmans Referenztheorie *Labels*; Denotation ist die Referenz solcher Labels auf dasjenige – Einzeldinge oder auch andere Labels –, was sie bezeichnen. Das Label „Choral“ denotiert so alles, was ohne Metaphorik als „Choral“ bezeichnet werden kann; jeder als solcher komponierte Choral fällt unter dieses Label. Doch das Label „Choral“ fällt selbst wiederum

¹⁶ Agawu 1991, S. 49.

¹⁷ Vgl. für eine fruchtbare Anwendung der Goodman’schen Referenztheorie Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 50), Stuttgart 2003.

unter unzählbar viele weitere Labels wie etwa „Gesang“, „Musik“, „Notiertes“, „Artefakt“; jene weiteren Labels denotieren ihrerseits weit mehr als allein Choräle und fallen überdies jeweils unter weitere übergeordnete Labels. Diese Strukturierung der Referenz in tiefere und höhere Ebenen lässt sich als Denotationshierarchie beschreiben: An der untersten Stelle stehen *Non-Labels*, Einzeldinge, die keine Labels sind, also selbst nichts denotieren.¹⁸ Dagegen werden Labels bei einer Aufwärtsbewegung durch die Hierarchie zwar immer abstrakter, können aber prinzipiell bis ins Unendliche weiterverfolgt werden.¹⁹ Denotation vollzieht sich innerhalb der Hierarchie abwärts. Der für Topoi entscheidende Clou des Goodman'schen Systems liegt in der Identifikation einer analogen, nun aber aufwärtsgerichteten Form der Referenz: der Exemplifizierung.²⁰

Exemplifizierung ist die Referenz eines denotational Untergeordneten auf übergeordnete Labels, die ihrerseits das Untergeordnete denotieren. So mögen etwa die Labels „c-Moll“, „Sinfonie“, „klassische Musik“ und „zu Tode zitiert“ gleichermaßen auf den Beginn von Beethovens *Fünfter* zutreffen; gleichzeitig können die ersten Takte des Werks aber auch dazu verwendet werden, jene Labels zu illustrieren. Welches Label freilich exemplifiziert wird, ist kontextabhängig; am Beginn der Exemplifizierung steht ein intentionaler Akt. Exemplifizierung ist damit eine Form der Aufmerksamkeitssteuerung: Indem die untergeordnete Referenzebene als unerheblich erkannt wird oder aber, wie bei *Non-Labels*, gar nicht vorliegt, lädt der Kontext in der Rezeption dazu ein, den Blick vielmehr aufwärts in der Denotationshierarchie zu richten, auf all jene Labels, die mit dem gegebenen (Non-)Label verknüpft sind.

Denotationale wie exemplifizierende Referenzen können nach Goodman überdies wörtlicher oder metaphorischer Natur sein. Die c-Moll-Sinfonie fällt wörtlich unter das Label „Sinfonie“, nur metaphorisch dagegen etwa unter das Label „dramatisch“; gleichzeitig kann sie wörtlich als Beispiel für „Sinfonie“ verwendet werden, metaphorisch als Beispiel für „dramatisch“.²¹ Darüber hinaus ist in Goodmans System die Darstellung gan-

¹⁸ Goodman setzt auch von ihm so genannte „null labels“ – Labels ohne reale Denotation, wie, in seinem Beispiel, „Einhorn“ – an dieselbe Stelle, worauf hier nicht weiter eingegangen werden kann; fiktive Choräle dürften jedenfalls eher wie *Non-Labels* zu verstehen sein, wo nicht vielleicht sogar als musikalische Choral-Darstellungen; vgl. Nelson Goodman, *Routes of Reference*, in: *Critical Inquiry* 8/1 (1981), S. 121–132, hier S. 125f.

¹⁹ Dies ist anhand von Zitationen besonders leicht zu illustrieren. Jede weitere Umklammerung eines Worts durch Anführungs- und Schlusszeichen verlängert die Kette aufwärts, ohne dass sich ein Punkt bestimmen ließe, wo keine weiteren Anführungszeichen mehr ergänzt werden können (vgl. Goodman 1981, S. 127).

²⁰ Die erste Diskussion der exemplifizierenden Referenz findet sich in Goodman 1968, S. 52–57; ausgeführt wird das Thema besonders in Goodman 1981.

²¹ Es sei daran erinnert, dass „können“ keineswegs „sollen“ impliziert.

zer Referenzketten möglich, die sowohl denotationale als auch exemplifizierende Beziehungen in jeweils wörtlicher oder metaphorischer Form enthalten.²² Wird etwa ein Foto von Max Klingers Beethoven-Skulptur als Cover für eine Einspielung der *Fünften* verwendet, ließen sich folgende Referenzen erkennen: Zunächst die zweifache wörtliche Denotation von Foto auf Skulptur und von Skulptur auf Beethoven; dann die metaphorische Exemplifizierung von Attributen wie „göttlich“, „stark“, „entschieden“, „heldenhaft“ durch Beethoven im Kontext der Skulptur; schließlich die metaphorische Denotation dieser Labels auf die eingespielte Sinfonie.

Der Nachvollzug solcher Referenzketten könnte sich gerade auch für das Verständnis der erwähnten, in der Topic Theory als Erklärung herangezogenen Bedeutungsmechanismen zweiter Ordnung als fruchtbar erweisen. In jedem Fall scheinen sie passgenau auf musikalische Topoi anwendbar. Solche Topoi – im vorliegenden Fall: der Choral – werden durch Exemplifizierung aufgerufen. Da musikalische Strukturen allerdings im Gegensatz etwa zu verbalen über eine wesentlich reduzierte Menge an kontext- und intentionsexplikativen Mitteln verfügen, kann diese Exemplifizierung nicht – oder nur im Ausnahmefall²³ – durch die Anwendung eines Zitats geschehen, dessen prinzipielle Referenz ja denotationaler Natur ist. Was stattdessen geschieht, ist eine Form der metaphorischen Exemplifizierung: Etwas, das nicht selbst ein Choral (oder ein Lied, oder ein Janitscharenmarsch) ist, wird durch die Anwendung stiltypischer Elemente so inszeniert, als wäre er einer. Und gerade indem sich in der Rezeption ein Moment der Überraschung einstellt – weil etwas wie ein Choral klingt, aber zugleich keiner ist – richtet sich der Blick in der Referenzkette nach oben: auf diejenigen Labels, die ihrerseits wörtlich (wie etwa „religiöse Musik“) oder metaphorisch (wie etwa „erhaben“) mit dem Label „Choral“ referenziell verknüpft sind.²⁴ So also vermögen es fiktive Choräle, in der Musik die Vokabel „Choral“ zu vertreten; die Entstehung und Anwendung musikalischer Topoi vervielfacht das referenzielle Potenzial von Musik und stellt eine der bedeutendsten Möglichkeiten dar, diese mit einem wie auch immer vorzustellenden ‚Sinn‘ auszustatten.

²² Vgl. Goodman 1981, S. 126–129.

²³ Denkbar wäre etwa die Einbindung eines existierenden Chorals in einen musikalisch auffällig als alt oder gar archaisch gekennzeichneten Kontext, innerhalb dessen er den Topos „Choral“ als essenziellen Bestandteil des Kontexts exemplifizieren würde; an erster Stelle der Rezeption dürfte allerdings dennoch die Vorlage und deren mitgedachter Text stehen.

²⁴ Es ließe sich auch hier fragen, warum fiktive Choräle nicht zunächst Labels wie „choralhaft“ wörtlich exemplifizieren sollten. Der Grund dürfte in deren geringer Aussagekraft liegen: Die meisten Labels ließen sich durch ein „-haft“ ergänzen, als Kategorie wären sie aber ohne Bezug auf das Ursprungslabel nicht verständlich. Solche Vergleichslabels dienen so eher dazu, die eben metaphorische Natur der Referenz zu verdeutlichen: Es geht um eine Ähnlichkeit, nicht um die Substanz.

Im Kern dieser Sinnstiftung liegt das Element der Metapher. Gerade im Beibehalten dieses Metaphorischen dürfte das Funktionsgeheimnis musikalischer Topoi liegen. Denn der Metaphertheorie Donald Davidsons zufolge funktionieren Metaphern nicht etwa, indem sie eine neue ‚metaphorische Bedeutung‘ erzeugen, sondern indem sie, in der Falschheit ihrer wörtlichen Bedeutung, auf eine prinzipiell unbegrenzte Menge an Assoziationen hinweisen, sich aber auf keine einzelne festlegen.²⁵ Metaphern lassen sich so auch deshalb nicht ohne einen immensen Verlust an Schlagkraft paraphrasieren, weil ein solcher Versuch immer einer interpretativen Reduktion dieses Assoziationsfelds gleichkommt. Selbiges kann überdies durch den Kontext eingegrenzt werden, in dieser Eingrenzung liegt aber auch die Gefahr für die Metapher: Je mehr sie sich, etwa durch häufigen Gebrauch, auf eine bestimmte Assoziation festlegt, desto mehr wird sie zur Phrase, zur toten Metapher,²⁶ deren metaphorischer Ursprung im Extremfall nur noch mit Anstrengung erkannt werden kann. Es ist schließlich auch dieser metaphorische Zug, der Agawus Beschreibung von Topoi als „second-order semiotic systems“, die mit neuer Bedeutung gefüllt werden, ergänzungsbedürftig macht. Denn in dem Moment, wo Topoi sich auf eine bestimmte Bedeutung festlegen lassen, verfügen sie gerade nicht mehr über ihr ursprüngliches metaphorisches Potenzial: Mit einer solchen semantischen Festlegung werden sie, genau wie tote Metaphern, zur starren Phrase.

In der vorliegenden Untersuchung soll nicht zuletzt aufgezeigt werden, wie dem fiktiven Choral genau dies geschah; wie er von einer frischen, referenziell offenen musikalischen Geste zu einem ohne alle Umstände einsatzbereiten Zeichen – einer Chiffre – geworden ist, die Sinn weniger stiftet denn proklamiert. Während eines Großteils seiner ‚Lebenszeit‘ ist der fiktive Choral dagegen dabei zu beobachten, wie er sich zwischen den Ebenen des Zeichensystems bewegt und sein ganzes referenzielles Potenzial – sein Signifikat – noch offen und kontextabhängig ist. Das von ihm aufgespannte Assoziationsfeld ist dabei im Fluss geistesgeschichtlicher Strömungen veränderlich. Dies machte den Choral zu einem fast idealen Mittel zur Komposition dessen, was Hermann Danuser unter dem durch Rudolph Stephan geprägten Terminus der „Weltanschauungsmusik“ gefasst hat.²⁷ Wenn vorliegende Untersuchung den Begriff allerdings nur mit größter Vorsicht verwendet, hat das nicht allein damit zu

²⁵ Vgl. Donald Davidson, *What Metaphors Mean*, in: *Critical Inquiry* 5/1 (1978), Special Issue on Metaphor, S. 31–47.

²⁶ Beispiele hierfür wären Vokabeln wie „Flaschenhals“ oder Redensarten wie „am Boden zerstört“; Davidson 1978 nennt „rivers and bottles“, die früher nicht wörtlich über „mouths“ verfügt haben, oder aber „he was burned up“ als direkte Entsprechung für „he was very angry“ (S. 37f.).

²⁷ Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009.

tun, dass nur die wenigsten der hier untersuchten Werke Danusers zu Recht eher rigider Demarkation von Weltanschauungsmusik entsprechen.²⁸ Vielmehr soll mit der Vermeidung des Begriffes der Vorsicht Genüge getan werden, nicht nur aufgrund des Vorhandenseins von Chorälen in einem Instrumentalwerk bereits darauf zu schließen, dass sie Ausdruck einer bestimmaren Weltanschauung seien, wie es etwa in der Bruckner-Literatur über Jahre hinweg geschehen ist. Choräle können Mittel zum Ausdruck, ja selbst Ausdruck von Weltanschauung sein, allein sie müssen es nicht; vielmehr soll in vorliegender Untersuchung nachgezeichnet werden, wie sehr sich der Choral von gleichsam immanenten Weltanschauungsmomenten immer mehr emanzipierte und zu einem an erster Stelle sinfonischen Topos wurde.

1.4 Referenzfeld des Choraltopos

Fiktive Choräle nehmen Stilelemente liturgischer Gesänge auf, um mit ihnen durch einen komplexen referenziellen Prozess auf die Idee und die Ideensphäre „Choral“ zu verweisen. Auf welchen Teil der Sphäre sie verweisen, bleibt dabei offen; ja dieses Offenbleiben ist in der Referenzart fiktiver Choräle angelegt. Dennoch geschieht der Verweis nicht ungesteuert. Der Begriff des Chorals gibt zwar die Stoßrichtung vor. Wie der Verweis aber verstanden wird, hängt in mindestens ebenso hohem Maße von der rezipierenden wie von der kompositorischen Instanz ab; das Element der interpretativ-kreativen Eigenleistung ist im Falle metaphorischer Verweise ungleich höher als bei wörtlichen Verweisen. Es überrascht daher kaum, dass in der jüngeren Rezeption von Werken mit fiktiven Chorälen besonders religiöse Assoziationen dominieren; ein eigentlicher Choraldiskurs, der über die religiöse Herkunft des Modells hinausgeht, findet nur noch in den Nischen der Musikwissenschaft statt. Überraschen mag vielmehr, dass gerade diese Komponente des Chorals im Diskurs des 19. Jahrhunderts eine eher untergeordnete Rolle spielte, oder besser: dass der religiöse Hintergrund des Modells das argumentative Fundament für letztlich nur noch mittelbar mit Religion verbundene Interpretationen bot.

²⁸ Danusers Ausführungen zufolge ist „Weltanschauungsmusik [...] nur dann gegeben, wenn in auktorialer Markierung das Paradox einer doppelten, autonomie- und heteronomieästhetischen Begründung der Tonkunst vorliegt“ (Danuser 2009, S. 35). Ob eine größere Zahl der hier untersuchten Werke zu einer „überzeugende[n], strukturell tragfähige[n] Form“ (ebenda) finden, sei noch dahingestellt; das zweite Kriterium einer Referenz auf eine Welt „außerhalb“, in Form eines Textes, „und sei es zumindest ein Titel“ (ebenda), verfehlt ein guter Teil der Stücke in jedem Fall.

Illustrativ erscheint hier ein parcoursartiger Blick auf diejenigen Kontexte, in denen Choräle in der Belletristik des 19. Jahrhunderts auftreten. Neben der naheliegenden Erwähnung von Chorälen in Kirchen- sowie Begräbnisszenen ist auch das Sujet eines häufig in undefinierter Vergangenheit liegenden, eifrigen Dorf- oder Kleinstadtlebens, über dem von den Türmen geblasene Choräle erklingen, durchaus beliebt.²⁹ Unschwer lassen sich Parallelen zur musikalischen Inszenierung eines alles Übrige übertönenden Chorals erkennen; doch liegen auch die Ideen der Idylle, des Pastoralen oder gar des Unschuldig-Unverdorbenen³⁰ in diesem Kontext nahe. Ebenfalls häufig finden sich Choräle in Beschreibungen von Schlachten oder siegreich heimkehrenden Bataillonen.³¹ Die Tradition des Choralsingens nach dem (erfolgreichen) Schlachtenende wurde im 19. Jahrhundert fortgeführt;³² auch hier sind die Parallelen zu Choraleinsätzen am Ende langer, gezielt als konfliktreich gestalteter musikalischer Verläufe evident. Sehr früh erscheinen Choräle überdies im Kontext der Schauerromantik, mutmaßlich als „Zerrbild eines erhabenen, reizenden oder schönen Urbildes“ (Karl Rosenkranz). Für gewöhnlich werden sie dann von dezidiert unterweltlichen Gestalten wie Gespenstern³³ oder

²⁹ So bspw. in Ernst Willkomm's *Familie Ammer* (2. Abtheilung, Frankfurt am Main 1855, S. 617), im *Stadtpfeifer aus Orlamünde* aus Ludwig Bechsteins *Deutschem Sagenbuch* (1853) oder in Wilhelm Jensens *Die Pfeifer von Dusenbach* (1884). Eine besondere Vorliebe für die Pfeifertradition hatte Wilhelm Heinrich Riehl, der ihr nicht nur in seiner Novelle *Der Stadtpfeifer* (zuerst veröffentlicht in: ders., *Culturgeschichtliche Novellen*, Stuttgart 1862, S. 1–60) ein Denkmal setzte, sondern zuvor bereits im dritten Buch seiner *Culturstudien aus drei Jahrhunderten* die Wiedereinführung dieser „geistlichen Gassenmusik“ gefordert hatte (Wilhelm Heinrich Riehl, *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*, 2. Auflage, Stuttgart 1853, S. 335–339.)

³⁰ Vor dem Hintergrund dieser Vorstellung des Chorals als etwas Unschuldiges und zugleich allgemein Zugängliches dürfte es auch kein Zufall sein, dass Jean Pauls subversiver Vult ausgerechnet Chormelodien pfeifend durch die fränkische Landschaft zieht.

³¹ So etwa in Robert Eduard Prutz' überaus erfolgreichem Gedicht *Bretagne 1793* (1847) oder passim in Erckmann-Chatrains *Histoire d'un conscrit de 1813* (1864).

³² Im protestantischen Kontext handelte es sich dabei in der Regel um *Nun danket alle Gott* (den „Choral von Leuthen“), im katholischen um das *Te deum*; vgl. hierzu Stefan Keym, *Vom ‚revolutionären Te Deum‘ zur ‚Marseiller Hymne der Reformation‘: Politische und religiöse Liedzitate in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts*, in: *Die Musikforschung* 64/4 (2012), S. 338–367.

³³ So in der „2. Anekdote“ *Der Geisterruf* aus dem von August Apel und Friedrich Laun herausgegebenen *Gespensterbuch, Drittes Bändchen*, Leipzig 1811, in der ein von der Protagonistin angeschlagenes Harmonium den von ihr begonnenen Choral durch Gespensterhand selbst zu Ende spielt; ähnlich, freilich durch Sinnestäuschung erklärt, meint Johannes Kreisler 1821 nicht nur seinem Doppelgänger zu begegnen, sondern auch „die Geister“ sich „in den Lüften [rühren]“ zu hören, deren „Choral [...] die menschliche Brust [zerreißt]“ (E.T.A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, München 2006, S. 186).

Dämonen intoniert.³⁴ *Ex negativo* bestätigen diese Schilderungen die Zugehörigkeit des Chorals zum Bereich des Erhabenen. Als „erhebend“ beschrieb ihn Heinrich von Kleist bereits 1800 in einem Brief an Wilhelmine von Zenge und stellte ihn dabei erneut in den Kontext des über das Alltagsleben Hinüberklingenden.³⁵ Zugleich zeigt sich der Choral so in der Verbindung von Erhabenem und Idyllischem, aber durchaus auch Furchteinflößendem verwandt mit anderen Topoi wie etwa dem Alpen-*topos*;³⁶ eine Verbindung, der in der Musik des 19. Jahrhunderts vielfach nachgegangen werden sollte (wie etwa im Eröffnungstück *Chapelle de Guillaume Tell* aus Liszts *Années de pèlerinage* und mehreren im weiteren Verlauf der vorliegenden Untersuchung zu besprechenden Sinfonien).

Zu diesen eher bildhaft-allgemeinen Assoziationen trat ein differenzierter Choraldiskurs. Vor bald dreißig Jahren hat Laurenz Lütteken den nach wie vor wichtigsten Beitrag zur Offenlegung dieses Kontexts vorgelegt.³⁷ Lütteken kommt durch extensives Studium eines weiten Korpus musiktheoretischer und -historiographischer Quellen zu dem zunächst durchaus verblüffenden Schluss, dass spätestens ab der Mitte des 19. Jahrhunderts das Assoziationsfeld des Choralhaften in protestantischer wie katholischer Tradition beinahe dasselbe war, und dass sich die Diskussion auf beiden Seiten des konfessionellen Grabens ab dem späten 18. Jahrhundert auch erstaunlich parallel bewegt hat. So wurde die von Kirnberger begründete ästhetische Vorstellung des vierstimmigen Choralsatzes als ‚rein‘ von Albrechtberger problemlos (nun allerdings als fünfstimmig definiert) in den katholischen Kontext übertragen. Die ebenfalls von

³⁴ So beim „Hexensabbat“ in Heinrich Heines 1846 erschienenen „Tanzpoem“ *Der Doktor Faust* (Heinrich Heine, *Der Doktor Faust*, Stuttgart 2007, S. 22); für diesen Hinweis sei Severin Kolb, Zürich, herzlich gedankt.

³⁵ Kleist rät, um den „Scharfsinn in dem Auffinden des Ähnlichen“ zu prüfen, zum beispielhaften Beantworten einiger topisch eingefärbter Grundfragen wie „Was ist lieblich?“, „Was ist furchtbar?“, „Was ist anbetungswürdig?“ oder eben „Was ist erhebend? Ein Sonnenaufgang; ein Choral am Morgen (ich denke an die schönen Morgen, wenn ich in unsrem Garten arbeitete, u der Choral der Hautboisten aus dem eurigen zu mir herüberscholl)“ (Heinrich von Kleist an Wilhelmine von Zenge, 29. und 30. November 1800, in: Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 4. *Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793–1811*, hrsg. v. Klaus Müller-Salget/Stefan Ormanns, S. 172–176, hier S. 175).

³⁶ Vgl. für Entwicklung und Konsequenzen des Topos Wolfgang Hackl, *Die Alpen zwischen ‚locus amoenus‘ und literarischem Erinnerungsraum*, in: Johann Georg Lughofer (Hrsg.), *Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur*, Innsbruck 2014 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 81), S. 37–46, bes. 37–40.

³⁷ Laurenz Lütteken, *Die Apotheose des Chorals. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner*, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (Hrsg.): *Colloquia Academica. Akademievorträge junger Wissenschaftler*, Geisteswissenschaften/G 1996, Stuttgart 1997, S. 7–38.

Kirnberger herrührende Vorstellung, dass die Reinheit dieses Satzes auf der Freilegung naturgesetzlicher Grundlagen beruhe,³⁸ legte überdies im 19. Jahrhundert den naturalistischen Fehlschluss auf eine gleichsam aus dem Wesen der Sache selbst offenkundige *ethische* Reinheit des vierstimmigen Satzes nahe.³⁹

Parallel ließ sich die Begründung dieser ethischen Dimension des Choralbegriffs wiederum auf protestantischer wie katholischer Seite historisch im 16. Jahrhundert verorten. Luther und Palestrina wurden so gleichermaßen als diejenigen Figuren angesehen, die eine wie auch immer vorgestellte verderbte Kirchenmusik gereinigt hatten. Während diese Vorstellung im Falle Luthers kaum weiterer argumentativer Schritte bedurfte, diente die an den Namen Palestrinas geknüpfte Revision von Graduale und Antiphonale, aus der schließlich nach dem Tod Palestrinas die bis ins späte 19. Jahrhundert die katholische Kirchenmusik dominierende *Editio Medicaea* entstand, im katholischen Kontext als Beglaubigung Palestrinas als derjenigen Person, die einerseits den Choral selbst gereinigt, andererseits den reinstmöglichen mehrstimmigen Satz begründet habe.⁴⁰ In beiden Fällen konnte das 16. Jahrhundert so als musikgeschichtliche Zäsur verstanden werden, in dem Vollendung und Urzustand kaum unterscheidbar waren, sondern vielmehr ineinander übergangen. Das Zeitalter der Konfessionskriege zeigte so gemäß Eduard Krüger „bei Römern und Deutschen dieselbe Gesinnung unzerspaltener Unschuld, ein uns verlorenes Paradies der Kindheit [...]“,⁴¹ zu dessen Rückbesinnung er entschieden aufforderte. Namentlich in der protestantischen Diskussion gipfelte diese Konstruktion in der Behauptung einer Identität zwischen Volkslied und Choral als „urchristliche[r] Volksgesang“ (Chrysander),⁴² der auf katholischer Seite etwa Entsprechungen zwischen als von der Geschichte unberührt vorgestellten Volksmusiktraditionen und dem System der Kirchenarten gegenübergestellt wurden.⁴³ Selbst in diesen stark ideologisch aufgeladenen und zeitabhängigen Begriffen des Chorals ist zu er-

³⁸ „[D]ie Musik, als eine Kunst betrachtet, thut weiter nichts, als daß sie die Eigenschaften des natürlichen Gesanges erhöht und in der Natur der Sache selbst die Regeln aufsucht, durch deren Beobachtung der Gesang vollkommener wird“ (Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2. Bd., Berlin/Königsberg 1776–1779, Reprint Hildesheim 1968, S. 1.)

³⁹ So in Leipzig bei Ernst Friedrich Richter sowie in Wien bei Sebastian Stehlin; vgl. Lütteken 1997, S. 25f.

⁴⁰ Ebenda, S. 24.

⁴¹ Zit. n. ebenda, S. 32.

⁴² Zit. n. ebenda, S. 27.

⁴³ Vgl. etwa den historischen Abriss zur Entstehung des gregorianischen Chorals in Albert Soubies/Charles Malherbe, *Musique sacrée et musique profane*, in: *Le Ménestrel* 54 (1888), S. 329–331, S. 337–339 und S. 345–347, hier S. 337f. Vgl. zu diesem Text auch insb. Kapitel 4.2.3 der vorliegenden Untersuchung.

kennen, wie weit dessen Assoziationsfeld war: Nicht nur historische Be-
glaubigung, Reinheit, Modellhaftigkeit und daraus resultierendes reini-
gendes Potenzial und besondere Erhabenheit schlangen mit, sondern mit
der Idee des Naturzustandes zugleich Intaktheit, Idylle, Volkstümlichkeit
und Zeitenthobensein.

Auf diesem Choralbegriff baut Lütteken seine bestechende Interpre-
tation der Choraleinsätze in Brahms' *Erster Sinfonie* c-Moll op. 68 und
Bruckners *Fünfter Sinfonie* B-Dur auf: Durch „Überführung der ganz
unterschiedlich motivierten und gestalteten ‚thematischen Arbeit‘ gleich-
sam in eine Sphäre der Befreiung und ‚Reinheit‘“ werde „der sinfonischen
Konzeption [...] der Status einer historischen Vollstreckung verliehen“,⁴⁴
die „offenbar allein im Jahr 1876, im Jahr der Eröffnung des Bayreuther
Festspielhauses, noch möglich“ gewesen sei.⁴⁵ Da Brahms wie Bruckner
mindestens essenzielle Teilelemente der genannten Theorien gekannt
haben dürften, liegt es durchaus nahe, in diesen die ‚korrekte‘ Interpre-
tation der fraglichen Passagen und mit ihnen der auf sie ausgerichteten
Werke zu sehen, insbesondere wenn Lüttekens mit Nachdruck vertretene
Ansicht zutrifft, dass beide Werke im Wesentlichen vorbild- und nachfol-
gelos seien.⁴⁶ Doch Letzteres lässt sich leicht widerlegen: Wie sich im
Laufe der vorliegenden Untersuchung zeigen wird, stellen sich sowohl
Brahms wie Bruckner (in vor diesem Hintergrund weit weniger auffälliger
Gleichzeitigkeit) in eine überaus lebendige sinfonische Tradition, die min-
destens bis in die frühen 1840er Jahre zurückreicht, gerade im Jahrzehnt
ab 1870 regelrecht zu explodieren scheint und bis zum Ende des Ersten
Weltkrieges auf erstaunlich konsequente Weise fortgeführt werden wird.
Vor dem Hintergrund der schieren Masse ähnlich funktionierender Sinfon-
ien im Zeitraum von knapp acht Jahrzehnten scheint es äußerst fragwür-
dig, dass ihnen allen derselbe Choralbegriff zugrunde liege. Damit soll
ausdrücklich nicht gesagt sein, dass Lüttekens Deutung der beiden Werke
nicht zutrefte, sondern lediglich, dass mit dieser Deutung noch nicht alles
erklärt ist. Denn auch wenn für Brahms und Bruckner der ideologische
Aspekt des Chorals entscheidend dazu beigetragen haben mag, ihn als
sinnvollen Gipfelpunkt der jeweiligen Werkkonzeption aufzufassen, rea-

⁴⁴ Lütteken 1997, S. 35.

⁴⁵ Ebenda, S. 38.

⁴⁶ Ebenda, S. 20 sowie S. 37f. Als Nachfolge erscheint bei Lütteken allein noch Gus-
tav Mahler, dessen „Weltanschauungssinfonie [...] nur noch von [der] Zitation [des
Chorals]“ lebe: „Er ist nicht mehr Lösung, sondern historisches Partikel“ (ebenda,
S. 37). Ob diese Charakterisierung der hochgradig innovativen Einbindung und
Motivierung des Choralhaften bei Mahler gerecht wird, scheint fraglich. Die zahl-
reichen weiteren Werke der Folgejahrzehnte, in denen ähnliche Verläufe ausgebildet
werden wie bei Brahms und Bruckner, müssten allesamt als Fehlversuche verstan-
den werden, einen im doppelten Sinne bereits vergangenen historischen Moment
nochmals heraufzubeschwören.

gieren doch auch beide Werke auf eine bereits bestehende Tradition sinfonischer Choralverwendungen. Dass für diese Tradition das Ideal der Vierstimmigkeit keineswegs durchgehend essenziell war, mahnt zu einer gewissen Vorsicht, den Geltungsbereich von Lüttekens Interpretation allzu weit auszudehnen; gerade im katholischen Kontext scheint sich zum Ende des 19. Jahrhunderts hin auch die Vorstellung dessen, was ‚reine‘ Musik war, bedeutend verschoben zu haben. Ebenso scheint es ratsam, diese hauptsächlich im deutschen – und mit Abstrichen: im französischen – Sprachraum geführte Diskussion nicht überstürzt zur Interpretation von Werken heranzuziehen, die aus gänzlich anderen linguistischen Räumen stammten, wo nicht gar, wie etwa im Falle von Werken aus England oder Russland, vor konfessionell unterschiedenen Hintergründen entstanden. Der primäre Antrieb für die Verbreitung des Topos dürfte nicht allein im sprachlichen Diskurs zu finden sein, sondern im musikalischen einer immer reicher werdenden sinfonischen Tradition, in der Chorälen bestimmte Funktionen immer öfter zugewiesen wurden. Damit dies geschehen konnte, musste es allerdings einen geteilten Verständnishorizont geben, vor dem sich diese Funktionen erklärten; ihre Funktionen mussten sich, mit anderen Worten, aus dem musikalischen Verlauf erschließen.

1.5 Musikalische Verläufe als „Plots“

Fiktive Choräle sind mehrdeutig, zugleich aber wird ihr Verständnis durch den Kontext, in dem sie erklingen, gerichtet: Der musikalische Zusammenhang schränkt das Feld der plausibel erscheinenden Assoziationen ein. Gleichzeitig aber bleibt dieser Zusammenhang von der Evokation des Choralhaften nicht unberührt; zwischen Schlussapothosen über etwa das Hauptthema eines Sinfoniefinales und solchen über Choralthemen scheint ein Unterschied zu bestehen, der nicht unbedingt in der Technik der Apothosenbildung liegt, sondern in den Implikationen dessen, was apothetisch überhöht wird, für den Gesamtverlauf des Stückes.

Dass es für eine Sinfonie in der Mitte des 19. Jahrhunderts einen wie auch immer vorgestellten Unterschied macht, ob sie in c-Moll endet oder in C-Dur, erscheint trivial. Doch die Erklärung dieses Unterschieds, die über die Konstatierung des Modusunterschiedes hinausgeht, ist es nicht: Denn welche Rolle spielt es für das Werkganze, in welcher Tonart es schließt? Warum ist der C-Dur-Schluss so viel verbreiteter als der c-Moll-Schluss; weshalb schließen so viele Werke, die in c-Moll begonnen haben, in C-Dur, fast keines aber nimmt den umgekehrten Weg? Normative Assoziationen wie das ‚gute‘ oder ‚schlechte‘ Ende sind schnell zur Hand; in dem Moment, wo man sich ihrer bedient, befindet man sich indes sogleich im Bereich des Narrativen: in der Vorstellung, dass es eben ein posi-

tives oder negativ konnotiertes Ende geben kann, auf das musikalische Strukturen zulaufen. Wie kommt es aber, dass musikalische Verläufe im breitesten Sinn narrative Strukturen nicht nur ausbilden, sondern auch so mitteilen können, dass beim Vergleich von etwa Beethovens c-Moll-Sinfonie und Čajkovskijs h-Moll-Sinfonie kein rechter Zweifel bestehen kann, welches Werk ‚positiv‘ und welches ‚negativ‘ endet? Die nächstliegende Antwort ist die der Konvention. Damit ist aber letztlich nicht viel mehr gesagt, als dass eine Norm existiert – der Schritt von Sachverhalt zu Norm bleibt rätselhaft. Zugleich aber ist das Potenzial von Instrumentalmusik, in den Bereich des Normativen überzugreifen, eine Idee, die sich bis in die Antike zurückverfolgen lässt, und die so konsequenterweise auch in Musik, die vor der Ausbildung des Dur-Moll-Systems entstanden ist, erklärungsbedürftig erscheinen müsste. Dass die beiden Extreme des nach ihnen benannten Systems zu extrem divergenten Konnotationen der beiden ‚Tongeschlechter‘ führte, kann vor diesem Hintergrund letztlich nicht überraschen.⁴⁷ Eine starke Kritik an der Vorstellung, dass in der Entwicklung musikalischer Verläufe von Moll nach Dur narrative Komponenten mitschwingen, müsste also an der Grundsatzfrage ansetzen, wie die Beziehung zwischen Normativität und Musik generell zustande kommt.

Die vorliegende Studie geht indes davon aus, dass Musik sich einer Vielfalt (pseudo-)narrativer Mittel bedienen kann, um einen nachvollziehbaren musikalischen Verlauf auszugestalten; eine These, die im späten 20. Jahrhunderts besonders durch Anthony Newcombs Definition verschiedener „Plot-Paradigmen“ an Verbreitung gewann.⁴⁸ Ein wesentlicher Teil der vorliegenden Untersuchung wird der verbalen Illustration solcher Verläufe und der Bestimmung der Rolle, die Choräle in ihnen einnehmen, gelten. Eine schwächere Form der Kritik könnte hier ansetzen und zwar semantische Interpretationen elementarer musikalischer Kontraste akzeptieren, dennoch aber der Musik die Fähigkeit absprechen, auf eine Weise mit diesen Kontrasten zu operieren, die narrative Züge aufweist. Entgegenen lässt sich dieser These mit Arne Stollberg, dass Musik „durchaus über Techniken und Mittel“ verfügt, „Kausalität herzustellen, also verschiedene Momente eines Verlaufs [...] so auseinander hervorgehen zu lassen, dass ein potentiell narrativer Zusammenhang im (Noten-)Text verifizierba-

⁴⁷ Vgl. für die Entwicklung der Dur-Moll-Semantik aus der Modus-Charakteristik Wolfgang Auhagen, *Dur/Moll und die Geschichte der Tonartencharakteristik*, in: Hans-Joachim Hinrichsen/Stefan Keym (Hrsg.), *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Köln 2020, S. 41–50.

⁴⁸ Anthony Newcomb, *Once More ‚Between Absolute and Program Music‘. Schumann’s Second Symphony*, in: *19th-Century Music* 7 (1984), S. 233–250 sowie ders., *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, in: *19th-Century Music* 11/2 (1987), S. 164–174.

rist.⁴⁹ Eine solche narrative Lesart wird etwa nicht selten durch Werktitel (wie im von Stollberg beispielhaft dargestellten Begriff des „Tragischen“) direkt nahegelegt. Dass Komponist*innen im 19. Jahrhundert bereits in narrativen Kategorien wie „Held“, „Kampf“, „Sieg“, „Niederlage“, „Verklärung“ und so fort dachten, ist etwa bei Mahler ausreichend belegt, lässt sich aber paradigmatisch sicherlich bereits anhand von Beethovens *Eroica* konstatieren. Spätestens mit den Werken Beethovens setzte überdies die sich im Laufe des Jahrhunderts nur verstärkende Tendenz ein, in Rezensionen musikalischer Novitäten neben allgemein musikdeskriptiven Abschnitte der narrativen Nacherzählung des Verlaufs, häufig gerade in den Kategorien von Hauptfiguren, resp. Helden, Nebenfiguren und Antagonisten, sowie Niederlagen und Siegen, immer breiteren Raum zu schenken.⁵⁰ Vorliegende Untersuchung geht davon aus, dass diese Eindrücke nicht zufällig, sondern intendiert sind; dass es sich aus kompositorischer Sicht durchaus anbot, sich solcher pseudonarrativer Elemente bedienen, um einen nachvollziehbaren und zugleich sinnstiftenden musikalischen Verlauf zu gestalten. Dazu konnten neue Formkonzepte ebenso dienen wie etwa die Verwendung expliziter Programme. Besonders aber schien sich ein ‚altes‘ Formkonzept in besonderer Weise für solche narrative Strukturierungen zu eignen: die Sonatenform in all ihren Ausprägungen und insbesondere in ihren jeweils werkindividuellen Abwandlungen. Bei einem Blick auf Beispiele wie Beethovens *Egmont*-Ouvertüre wird klar, dass die Erfüllung oder Nichterfüllung konstitutiver Elemente des Sonatensatzes – in besonderem Maße: der von Hepokoski und Darcy identifizierten „Strukturkadenzen“⁵¹ – über die Bedeutung des musikalischen Geschehens mindestens ebenso viel aussagen können wie jedes Programm (und zugleich ein fragliches Programm zu illustrieren vermögen), und dass gerade in den „Deformationen“⁵² der Form häufig ein Interesse daran spürbar ist, die Form dem angestrebten musikalischen ‚Plot‘ nicht nur anzupassen, sondern diesen gerade dadurch verstehbar zu machen. Ein narrativ geprägtes Verständnis musikalischer Verläufe, wie es in vorliegender Studie zum Einsatz kommen wird, bedarf andererseits nicht unbe-

⁴⁹ Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchester-musik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014, S. 30.

⁵⁰ Vgl. hierzu die Rezensionssammlung bei Jin-Ah Kim/Bert Hagels (Hrsg.), *Symphonie-Rezeption in deutschsprachigen Periodika von 1800–1850. Eine Quellensammlung*, 3 Bde., Berlin 2017; zur Illustration sei dazu eingeladen, die dort beiliegende CD nach den oben genannten einschlägigen Vokabeln zu durchsuchen.

⁵¹ Gemeint sind primär authentische Ganzschlüsse im Seitensatzbereich; vgl. James Hepokoski/Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006, S. 117–178, bes. S. 150–178, sowie für den Reprisenbereich S. 242–251.

⁵² Ebenda.

dingt einer allzu ausgeweiteten Annäherung an narratologische Ansätze.⁵³ Es soll keineswegs versucht werden, für das an Literatur im breitesten Sinne geschärfte begriffliche Arsenal der Erzähltheorie musikalische Analogie zu finden. Vielmehr bleibt die geschilderte und hier häufig durch Nacherzählung eines musikalischen Verlaufs wiedergebende Narrativität eine genuin musikalische, die so nicht nur von sich stetig verändernden Begriffen wie etwa des „Tragischen“ geprägt ist, sondern von sich verändernden musikalischen Gestaltungstendenzen.

1.6 Der Choraltopos als Lösung des Finaleproblems

Der Begriff des Finaleproblems geht auf Paul Bekkers vor gut hundert Jahren erschienene Mahler-Monographie zurück.⁵⁴ In Bekkers problemgeschichtlichem Abriss stand der Sinfoniker Beethoven vor vier Problemen, die den vier Sätzen der Sinfonie entsprachen. Von diesen habe er alle gelöst außer das Finaleproblem, dessen Lösung so den nachfolgenden Generationen überantwortet worden sei.⁵⁵ Dies sei allerdings erst Gustav Mahler gelungen, indem einzig er zu „jene[r] Gestaltung der Sinfonie“ gefunden habe, „die allein eine Neuentwicklung der sinfonischen Form ermöglichte: [der] Finalsinfonie.“⁵⁶ In solchen Finalsinfonien bergen die Schlussätze „in sich den Schlüssel des Werkes, sind das Zentrum, zu dem die Fäden sämtlicher vorangehender Sätze hinleiten und von dem aus sie sich entwirren.“⁵⁷ Auch wenn Bekkers teleologische Darstellung mit ihrer Wertung der Sinfonik vor Mahler als letztlich nichts mehr denn Vorstudien sicherlich nicht ohne eine kräftige Dosis Skepsis genossen werden sollte, ist doch der heuristische Wert der beiden Begriffe des „Finaleproblems“ und der „Finalsinfonie“ unmittelbar erkennbar. Dass die Beethoven'sche Sinfonik für die folgenden Generationen eine im Laufe der Zeit offenbar nur größer werdende Last bedeutete, dass diese Last sich besonders in der Finalegestaltung manifestierte, dass schließlich der Grund dafür insbesondere in dem in der *Neunten* gewagten Schritt ins tatsächlich Vokale lag, ist so vielfach belegt,⁵⁸ dass es beinahe als Allgemeinplatz anmutet, sinfonische Finaleprobleme zu konstatieren. Denn obwohl das Finaleproblem als grundsätzliche Frage nach dem überzeugenden Abschluss eines längeren Stücks von gattungsübergreifender Natur ist, stellte es sich aufgrund der geschilderten Umstände in der Sinfonie auf besonders deutliche Wei-

⁵³ Vgl. hierzu erneut Stollberg 2014, S. 31–37.

⁵⁴ Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1920.

⁵⁵ Ebenda, S. 12–19.

⁵⁶ Ebenda, S. 19.

⁵⁷ Ebenda, S. 20.

⁵⁸ Vgl. hierzu auch Kap. 3 der vorliegenden Studie.

se. Mindestens im Bereich der Moll-Sinfonik galt: Keine Sinfonie nach Beethoven kam darum herum, sich dem Problem auf irgendeine Weise zu stellen – und sei es nur dadurch, dass sie das Problem zu ignorieren vorgab. In dieser Hinsicht lässt sich ein erheblicher Anteil der Sinfonien nach Beethoven als Finalsinfonien lesen, längst nicht nur diejenigen, welche ihre Finalausrichtung so explizit machten, wie Bekker es bei Mahler feststellte.

Zum Finaleproblem ist in den vergangenen hundert Jahren denn auch ausgiebig geforscht worden; der Begriff wurde überdies gewinnbringend auf andere Kontexte als sinfonische angewandt.⁵⁹ Zwei unlängst erschienene Tagungsberichte bündeln und erweitern den Forschungsstand auf exemplarische Weise.⁶⁰ Vorliegende Studie nimmt die Existenz des sinfonischen Finaleproblems zum Ausgangspunkt und fragt nach der Rolle, die fiktive Choräle in dessen Lösung spielen (konnten). Zunächst scheinen sie dazu nämlich kaum geeignet: Weit davon entfernt, auf zumindest unmittelbar intuitive Weise ein abschließendes Resultat der zu ihnen hinleitenden „Fäden sämtlicher vorangehender Sätze“ darzustellen,⁶¹ gewinnen sie ihre Salienz gerade durch ihre Andersartigkeit, durch den genuin unsinfonischen Charakter des Satzmodells, auf das sie verweisen. Für explizit als Programmmusik angelegte Werke, in denen das Finaleproblem eben durch den Rekurs auf einen außermusikalischen Inhalt gelöst wird, dürfte hierin bereits ein wichtiger Grund zum Einsatz fiktiver Choräle zu finden sein: Ihre Erkennbarkeit und ihre Verknüpfung mit über die Musik hinausweisenden Vorstellungen machen sie zu idealen Kandidaten für innermusikalische, programmbezogene Signale.

Gleichzeitig aber stehen sie – für Werke, die ohne Programme auskommen, mutmaßlich entscheidend – in ihrem Bruch mit der GattungsinTEGRITÄT einige Stufen unterhalb des Choreinsatzes der *Neunten*; ihre Vokalität ist ebenso implizit wie ihre Bedeutung suggestiv. Ohne zu weit auf die folgende Studie vorzugreifen, dürfte anhand der bisher besprochenen Charakteristika fiktiver Choräle bereits durchschimmern, dass in ihrer Andersartigkeit gegenüber den sonstigen musikalischen Geschehnissen eines sinfonischen Satzes zugleich der Grund zu finden ist, warum sie auf so besonders fruchtbare Weise zur Lösung des Finaleproblems beitragen konnten. Denn im Gegensatz zum Text des Chors der *Neunten* sind sie nicht zunächst Sinnträger, sondern Sinnvermittler: Wie oben festgestellt,

⁵⁹ Vgl. die Auflistung bei Wegner 2019, S. 43, Anm. 86f.

⁶⁰ Kathrin Kirsch/Siegfried Oechsle (Hrsg.), *Finalproblem: große Form zwischen Apotheose und Suspension*, Kassel 2018 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 56) sowie Sascha Wegner/Florian Kraemer (Hrsg.), *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem der Musikgeschichte*, München 2019.

⁶¹ Fälle, in denen die jeweiligen Schlusschoräle sich unmittelbar aus der Motivik des Werks ableiten, kommen zwar durchaus vor – etwa in Mahlers Fünfter Sinfonie –, sind allerdings alles andere als die Regel.

machen sie mit einem Mal das ganze Assoziationsfeld des „Chorals“ sichtbar, applizieren damit ein prinzipiell unlimitiertes Ideenfeld auf die Sinfonie und laden damit das Werkganze mit einem Sinn auf, der sich sprachlich nicht ohne Bedeutungsverlust fassen lässt. Die für die Sinfonie seit Beethoven unabdingbaren Ideen des Erhabenen, des Vollendeten und des Gemeinschaftlichen⁶² spielen mit hinein, ohne dass sich aber das Stück mit Verweis darauf zusammenfassen ließe. Und gerade hierin liegt der Kern der Lösung: Indem der gestiftete Sinn nichtsprachlicher Natur ist, fungieren fiktive Choräle auch als Beweis des Potenzials genuin musikalischen Denkens. Und indem dieser Sinn nicht ohne Verlust in Sprache übertragbar ist, erscheint er auch demjenigen des Schlusschores der *Neunten* überlegen. Im Gegensatz zum dortigen Choreinsatz, der nur in Ausnahmefällen Anschluss fand, war mit der Idee des Chorals offenbar etwas in der Welt, das gerade trotz der *Neunten* als anschlussfähig galt, ohne dass die Komposition eines weiteren Choralfinales zugleich als bloße Wiederholung von etwas verstanden wurde, das sinfoniegeschichtlich bereits ‚getan‘ war. Vielmehr lag in der individuellen Anverwandlung der Idee offenbar ein besonderer Reiz; neue Kompositionen scheinen primär als Beiträge zur Auslotung des Potenzials des Choralhaften konzipiert worden zu sein, zu einer Idee, die über einen erstaunlich langen Zeitraum offenbar als zeitgemäß galt.

1.7 Typologie des Choralfinales

Das letztlich unbegrenzt breite Assoziationsfeld des Choralhaften gibt diesem seine Überzeugungskraft als Lösung des Finalproblems nach Beethovens *Neunter*. Zugleich sollte aber deutlich geworden sein, dass sich die Anwendungsmöglichkeiten des fiktiven Chorals keineswegs auf sinfonische Kontexte beschränken, die so unmittelbar auf das Problemfeld der d-Moll-Sinfonie reagieren. Tatsächlich schien das Finaleproblem in besonderem Maße bei Sinfonien zu bestehen, die den Standardplot *Per aspera ad astra* ausprägten. Doch war diese Verlaufsform keineswegs die einzige, die in der Beethoven-Nachfolge Verwendung fand. Die Tradition der lyrisch-heiteren Sinfonie etwa schien vom Finaleproblem erheblich weniger betroffen. Zugleich lag die Möglichkeit von Mischformen offen, also etwa die Verwendung typisch ‚lyrischer‘ Satzmodelle im Kontext von

⁶² In der Evokation eines gemeinschaftlichen Singens könnte auch der Vorteil des Choralhaften gegenüber etwa dem Liedhaften liegen, das zeitgleich mit ihm zum bedeutenden sinfonischen Topos wurde (vgl. hierzu Kapitel 2). Die Idee der Sinfonie als „Volksversammlung“ lässt sich bis zur frühen Rezeption von Beethovens *Neunter Sinfonie* zurückverfolgen (vgl. Wegner 2019, S. 49f.), eine Idee, auf die Liedhaftes nur über Umwege verweisen kann.

Moll-Sinfonien, oder aber umgekehrt die Verwendung typisch mollsinfonischer Satzmodelle in ‚lyrischen‘ Dur-Sinfonien.

Mit dem Versuch einer allgemeinen Klassifizierung der post-beethoven’schen Sinfonik nach dem durch Beethoven geprägten Dualismus kommt man folglich je länger, desto weniger weit. Vielmehr scheint es sinnvoll, die prinzipiell in allen Werkkontexten einsetzbaren Finalekonzepte selbst zu klassifizieren. Kürzlich hat Bernd Sponheuer eine Aufteilung des sinfonischen Finales in drei Haupttypen vorgeschlagen.⁶³ Insbesondere hält er fest, dass – neben dem „leichten Finale“ (dem *Lieto fine*, das sich sowohl am Ende lyrischer wie explizit dramatisierter sinfonischer Zyklen befinden kann) und dem „schweren Finale“ (oder Kulminationsfinale) – von einem eigenen dritten Typus zu sprechen sei, dem „leisen Finale“, das Sponheuer als „gezielte Abweichung vom ‚plot archetype‘“ versteht: „statt Sieg, Triumph und Apotheose resignierende Zurücknahme, Verlöschen und Verstummen, überwiegend im langsamen Tempo und Pianissimo-Dynamik.“⁶⁴ Sponheuers Beispiele für diesen dritten Typus sind die Finalsätze aus Brahms’ *Dritter*, Čajkovskijs *Sechster* und Mahlers *Neunter Sinfonie*. Anhand dieser Auswahl erscheint die Typologie allerdings zugleich ergänzungsbedürftig: Bei allen dynamischen Ähnlichkeiten des Satzendes scheint doch ein zu großer Unterschied zwischen dem über weite Strecken explizit ‚schweren‘, dann in verklärte Ruhe übergehenden Finale aus Brahms’ F-Dur-Sinfonie und der von Beginn an ‚leisen‘, in tiefster Negativität versickernden h-Moll-Litanei am Ende der *Pathétique* zu bestehen. Erkennbar stellen beide Fälle eine Reaktion auf das zur Apotheose zielende „schwere“ Finale dar – Sponheuer läßt nicht zufällig dazu sein, das „leise Finale“ „etwas rigoros [...] als charakteristische Variante des zweiten Typus [also des schweren Finales, Anm. Kreuzer]“⁶⁵ zu betrachten. Aber dies erscheint arg reduktiv und droht die Tatsache zu verdecken, dass sich der Einsatz eines „leichten“ Finales an einer Stelle, wo ein „schweres“ zu erwarten wäre, ebenfalls als Reaktion auf letzteres beschreiben ließe. Anstelle dieser dreiteiligen Typologie sei daher eine vierteilige vorgeschlagen: Neben den Typen des *Lieto fine* (einem ‚leichten‘ Satz mit heiterem oder pastoral-friedlichem Dur-Schluss) und des Apotheosenfinales (einem ‚schweren‘ Satz mit triumphalem Dur-Schluss) geht die vorliegende Untersuchung von der Existenz eines Verklärungsfinales (eines entweder ‚schweren‘ oder ‚leisen‘ Satzes mit einem entrückt wirkenden, sachten Dur-Schluss) und eines Negationsfinales aus (eines entweder

⁶³ Vgl. Bernd Sponheuer, „Hölle, Fegfeuer, Paradies“. *Anmerkungen zum symphonischen Finale in der Musik des 19. Jahrhunderts*, in: Sascha Wegner/Florian Kraemer (Hrsg.), *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München 2019, S. 345–359, hier S. 351–355.

⁶⁴ Ebenda, S. 355.

⁶⁵ Ebenda, S. 356.

‚schweren‘ oder ‚leisen‘ Satzes mit dezidiert negativ konnotiertem Ende, meist in Form eines Moll-Schlusses). Interferenzen zwischen den Typen sind häufig; Mischformen sind Ausdruck der Intensität, mit denen über diese vier Grundtypen im Zeitalter des Finaleproblems nachgedacht wurde.

Angesichts der Dominanz der Apotheose in der Diskussion des fiktiven Chorals mag es überraschen, dass dieser sich fast ab dem Beginn der Geschichte des Phänomens in all diesen Finaltypen auffinden lässt. Bei einem Blick zurück auf Referenzweise und Assoziationsfeld sollte dies nun aber nur folgerichtig erscheinen: Im Kontext eines *Lieto fine* befinden sich Choräle gleichsam in ihrem natürlichen Habitat eines idyllisch-folkloristisch getönten Naturzustands, der fern zu stehen, ja enthoben scheint von allen (im jeweiligen Werkverlauf vielleicht präsenten oder aber gänzlich ausgeklammerten) Dramatisierungstendenzen der Gattung. Im Apotheosenfinale, das sich gegen Ende des Jahrhunderts eindeutig als Standardkontext des sinfonischen Chorals etablieren sollte, ist es mutmaßlich primär sein nonverbal-sinnstiftendes Potenzial, das für einen instrumentalen Überwältigungsschluss nach der *Neunten* als Beglaubigung diene. Im Verklärungsfinale dürften die Konnotationen des Religiösen und Tröstlichen entscheidend sein; im Negationsfinale kann der Choral schließlich entweder als Chiffre für das Unerreichte dienen, oder aber, etwa durch Anlehnung an Trauerchoräle, zur Illustration des negativen Verlaufs. Im Lauf der Gattungsgeschichte lassen sich freilich vermehrt auch Distanzierungsmechanismen von diesen vier Grundtypen feststellen, die historisierender, ironisch-gebrochener oder gar explizit parodistischer Natur sein können. Auch hier können Choräle, gerade aufgrund der wichtigen Rolle, die sie in den Grundtypen spielen, als entscheidendes Mittel zur Illustration der Distanzierung eingesetzt werden.

Für all diese Einsatzmöglichkeiten werden sich im Folgenden zahlreiche Beispiele finden. Insbesondere wird sichtbar werden, inwiefern ein wiederholter Aufgriff des Choralhaften innerhalb eines einzigen sinfonischen Œuvres eben keineswegs die Wiederholung einer einmal gefundenen Lösung des Finaleproblems darstellt. Vielmehr wird sich gerade an der Choralapothese zeigen, dass sie individuell unwiederholbar ist: Sie steht prinzipiell allen Komponist*innen offen, dann aber ist sie im jeweiligen Œuvre verbraucht. Das Vorliegen von mehreren Finalechorälen in einem einzigen Gesamtwerk deutet zumeist (eher als auf eine Wiederholung) auf eine differenzierte, jahrelange Beschäftigung mit verschiedenen Aspekten des Topos hin, wie sie sich ja bereits bei Beethoven beobachten ließ. Die im Anhang mitgeteilte Liste von Sinfoniefinalsätzen nach Beethoven, die auf irgendeine Weise mit fiktiven Chorälen arbeiten, erhebt trotz intensiver Rechercharbeiten keinen Anspruch auf Vollständigkeit; mit Sicherheit existieren zahlreiche weitere Werke, die dem Verfasser unbekannt oder schlicht nicht zugänglich waren, und die in den Bereich dieser Un-

tersuchung fallen. Dennoch sei die Vermutung gewagt, dass auch fehlende Beispiele sich mit der vorgeschlagenen Typologie werden fassen lassen. Der Liste selbst sind kurze adjektivische Grobeinordnungen beigegeben, die illustrieren sollen, welchem Typus das jeweilige Werk am besten zu entsprechen scheint; die Unterscheidung zwischen „mittelbar“ und „unmittelbar“ soll darüber hinaus auf die Funktion des Chorals für die jeweilige Finallösung hinweisen. Die Zuordnung eines Einzelwerkes in die Typologie sollte allerdings nicht als finale Erklärung missverstanden werden; gerade in den Abweichungen vom Typus zeigt sich häufig die Individualität des Einzelwerks. So wird sich erst in der nun folgenden Untersuchung über Geschichte und Ausprägungen des sinfonischen Chorals die Tragfähigkeit der Klassifikation aufzeigen, und gleichzeitig wird erst hierdurch die Bandbreite an Interferenzen zwischen den Grundtypen erkennbar werden. All dies wird zu einer Antwort auf die Ausgangsfrage dieser Untersuchung führen, ob sich Mahler in seiner *Fünften* selbst kopiert hat. Zugleich wird in der Geschichte des Phänomens zu erkennen sein, warum der Topos, trotz aller individuellen Anschlussfähigkeit, schließlich doch aus dem Rampenlicht der Musikgeschichte verschwand und sich auf deren Nebenbühnen verzog.

2 Die Etablierung des Choralfinales

2.1 Choralzitate in Finalsätzen

Der fiktive Choral existierte bei und um Beethoven; dennoch kam es zu einer Etablierung des Chorals im Finale mehrsätziger Werke erst nach dem Tod Beethovens. Dass hier eine Verbindung besteht, verdeutlicht eine ganze Reihe an Werken, die alle in den späten 1820er und frühen 1830er Jahren entstanden und diesen Zusammenhang teils musikalisch explizit machen. Mindestens nehmen die fraglichen Stücke die aus der *Neunten* bekannte Idee des Vokalfinales durch den Einsatz von Choralzitate allesamt auf – wenden sie jedoch zugleich durch den Verbleib im rein Instrumentalen ins Implizite zurück. Kaum zufällig handelt es sich bei all diesen frühen Stücken um programmatisch angelegte Werke, in denen die Zitation existierender Chormelodien zugleich als Fingerzeig auf die im Programm wiederzufindende Bedeutung einzelner Passagen zu hören ist.

Über die Bedeutung von Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* für die Gattungsgeschichte der Sinfonie gilt es kaum weitere Worte zu verlieren; ihre direkte Bezugnahme auf Beethovens *Neunte*, längst nicht nur in Form der zitathaften Wiederaufnahme von thematischen Gestalten der übrigen Sätze in der Einleitung zum Finale, ist überdies seit Robert Schumanns helllichtiger Rezension kaum mehr in Frage gestellt worden.¹ Und so überrascht es wenig, dass sich auch das lange umstrittene Finale des Werks für die weitere Entwicklung des Sinfoniefinales als durchaus wegweisend erwies. Denn es inkorporiert – freilich auf schwärzest denkbare Weise – ein Choralzitat und kombiniert dieses darüber hinaus mit einem zweiten ostentativ ‚alten‘ Satzmodell, der Fuge. Dabei sollte nicht zuletzt die Zitation des *Dies irae* in der Folge zu einer der beliebtesten Techniken zur instrumentalen Evokation von Tod, Verfall und Endzeitstimmung werden.²

Die „insultante parodie“ des kirchlichen Gesangs durch die Hölle, über die der erwachte Lélío wenig später vor sich herstammeln sollte,³

¹ Schumann traute bekanntlich seiner eigenen Vermutung nicht, da er von einem früheren Entstehungszeitpunkt der *Symphonie fantastique* ausging; vgl. hierzu Mark Evan Bonds, *Sinfonia anti-eroica: Berlioz's Harold en Italie and the Anxiety of Beethoven's Influence*, in: *The Journal of Musicology* 10/4 (1992), S. 417–463, hier S. 455.

² *Dies-irae*-Zitate kommen nach Berlioz in der Instrumentalmusik so häufig vor, dass schon nur die Auswahl einiger Werke den Rahmen sprengen würde; es seien nur Liszt, Saint-Saëns, Čajkovskij, Mahler und Rachmaninow genannt, welche die Sequenz allesamt sogar in jeweils mehreren Werken verwenden sollten.

³ So Lélios Monolog zu Beginn des Nachfolgewerks: „La voir, l'entendre, elle!! elle! ... ses traits nobles et gracieux défigurés par une ironie affreuse; sa douce voix

beschränkt sich aber nicht allein auf die Dimension des Chorals. Vielmehr erscheint der ganze Satz als veritable Parodie eines Sinfoniefinales nach Beethoven. Der sonatenhaft exponierte Kontrast zweier Themenbereiche in zwei verschiedenen Tonarten (T. 127–269), die Gegenüberstellung dieser Themenbereiche in einem Durchführungsabschnitt (T. 269–407), schließlich die hier sogar gleichzeitige Reprise beider Themenbereiche (T. 408–435) und der glänzende Abschluss des Werkganzen in der Durvariante der Tonika nehmen offenkundig Bezug auf den „plot archetype“ des *Per aspera ad astra*. Ebenso offenkundig aber ist das Nichtgelingen des sinfonischen Prozesses trotz scheinbarer Erfüllung der für ein solches Gelingen notwendigen Bedingungen. Der Tonartenkontrast zwischen *Dies irae* und Fugensubjekt ist der zwischen Moll- und Durvariante derselben Tonart (c-Moll resp. C-Dur); die Durchführung verarbeitet die Themen weniger, als dass sie sie mit ins Bizarre zielender Gewalt miteinander kollidieren lässt; die Doppelreprise durch einfache kontrapunktische Kombination beider Themen steht aufgrund der Nichtveränderung dieser Themen gleichzeitig in a-Moll und in C-Dur (um dann in a-Moll zu kadenzieren); die C-Dur-Coda schließlich ist durch kein Element des sinfonischen Prozesses motiviert und vielmehr ein Produkt tonsetzerischer Willkür, die gerade durch das Fehlen einer solchen Rechtfertigung auf diese Willkür zurückverweist. So erscheint insgesamt dieser Finalsatz, mit seiner so grandiosen wie lakonischen, tongeschlechtlich ungeklärten Themenkombination zum Abschluss, als eine paradoxerweise der gattungsgeschichtlichen Realität vorausgegangene Parodie einer Vielzahl von Sinfoniefinali, von denen dasjenige aus Bruckners *Fünfter* nur das bekannteste ist.

Zwei Jahre nach der *Symphonie fantastique* und vermutlich ohne deren Kenntnis entstanden,⁴ ist Louis Spohrs *Vierte Sinfonie* F-Dur op. 86 „Die Weihe der Töne“ die vielleicht formal gewagteste und am stärksten programmgebundene der drei Sinfonien, die in unmittelbarer Beethoven-Nachfolge mit Choralzitate operierten. Wie bei der *Symphonie fantastique* vermutete Schumann auch hier eine Anregung durch die Beethoven'sche *Neunte*, die hier aber eher abstrakter Natur bleibt;⁵ ansonsten

changée en hurlement de Bacchante; puis ces cloches, ce chant de mort religieux et impie, funèbre et burlesque, emprunté à l'Église par l'Enfer pour une insultante parodie! ... Et, encore elle, toujours elle, avec son inexplicable sourire, conduisant la ronde infernale autour de mon tombeau! ...“ (Zit. n. Hector Berlioz, *Lélio ou Le retour à la vie*, Partitur, hrsg. v. Peter Bloom (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 7), Kassel 1993, S. 3).

⁴ Vgl. Wolfram Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik*, in: ders./Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3), Laaber 2002, hier S. 63, Anm. 7.

⁵ „Vielleicht durch die 9te Beethoven'sche Symphonie, deren erster Satz vielleicht denselben poetischen Grundgedanken enthält als der erste der Spohr'schen, aufmerksam gemacht, flüchtete er sich zur Poesie.“ (Robert Schumann, „*Die Weihe der*

scheint das Werk deutlicher an die *Pastorale* angelehnt, mit der sie einerseits topische Elemente wie Vogelgesänge und Gewitterbilder teilt, zu der sie aber auch hinsichtlich der Gestaltung des Werkendes Parallelen bildet. Der Kopfsatz des Werks entspricht wenigstens an der Oberfläche der Konvention eines Sonatenallegros, setzt allerdings durch eine höchst eigenwillige Themengestaltung – der gesamte Seitensatzbereich besteht in der musikalischen Imitation von Vogelstimmen – und die ausschließliche Beschäftigung der Durchführung mit der langsamen Einleitung des Satzes bereits erste Fragezeichen hinter die Möglichkeit eines rein musikalischen Verständnisses des Verlaufs. Der zweite Satz erscheint als eine Mischung aus langsamem Satz und Scherzo, der dritte als ein Marsch mit düsterem Ausgang, das Finale schließlich ist ein Andantino in Liedform. All diese Aspekte sind nicht vollständig aus sich heraus verständlich; ihren Sinn erhellt ein Blick auf das zweiteilige, aus einem Gedicht und einer knappen Zusammenfassung des Inhalts der einzelnen Sätze bestehenden Programm. Die Unabdingbarkeit der Programmkenntnis für eine adäquate Rezeption des Werks wird in einer dem Partiturdruk vorangestellten „Vorerinnerung des Componisten“ explizit unterstrichen:

„Zum völligen Verständniss der vorliegenden Sinfonie bedarf der Zuhörer neben der Inhaltsandeutung (welche auf dem Concertzettel mit abgedruckt werden muss), auch noch der Kenntniss des Gedichts selbst, dessen Inhalt der Componist in Tönen wiederzugeben versucht hat. Die Herren Concert-Directoren werden daher gebethen, das Gedicht im Concertsaale vertheilen, oder vor der Aufführung der Sinfonie laut vortragen zu lassen.“⁶

Carl Pfeiffers durch Spohr „in Form einer Sinfonie componirt[es]“ Gedicht zeichnet über mehrere Stationen die „beseligende“ Wirkung der Töne auf den Menschen und deren Umwandlung in Musik durch selbigen nach, von einfachen Naturlauten über Tänze und Ständchen hin zu Schlachtenklängen und auf jene Schlachten folgenden Trostliedern; Spohr teilt die einzelnen Abschnitte des Gedichts den jeweiligen Sätzen des Werks zu und zeichnet den Inhalt dort recht plastisch nach. In den letzten beiden Sätzen verarbeitet Spohr zu diesem Zweck existierende Choralmelodien, die in der Partitur namentlich nachgewiesen sind: zunächst, für das Ende der „Kriegsmusik“ des dritten Satzes, den Ambrosianischen Lobgesang, in Spohrs Inhaltsangabe als „Dankesgebeth“ bezeichnet, dann, in der Einleitung zum Finale, den Choral *Begrabt den Leib in seiner Gruft*, dem sich, als „Trost in Thränen“, das sanfte abschließende F-Dur-Allegretto

Töne“, *Symphonie von Spohr. Aufführung in Leipzig, im Februar 1835*, in: ders. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, S. 109–112, hier S. 111).

⁶ Louis Spohr, *Die Weihe der Töne. Charakteristisches Tongemälde in Form einer Sinfonie nach einem Gedicht von Carl Pfeiffer. Vierte Sinfonie*, Partitur, Wien: Haslinger, o.J., o.S.

anschließt.⁷ Indem sich das Thema des Allegretto motivisch auf die Einleitung des Kopfsatzes zurückbeziehen lässt, ist das Werk trotz seiner merklich antiklimaktischen Anlage zyklisch gerundet; in der scheinbar entgegen der Entwicklungstendenzen der Gattung nach Beethoven stehenden „rahmenbildenden Wiederholung“ wurde überhaupt eines der Strukturprinzipien des Werks erkannt,⁸ wobei der Bezug gerade dieser Anlage zur *Pastorale* offenkundig scheint.

Weder aus Sicht der weiteren Gattungsgeschichte noch etwa aus der der dichterischen Vorlage ist einleuchtend, weshalb Spohr hier überhaupt zu zwei Zitaten – notabene zu jeweils einem aus den beiden im mitteleuropäischen Raum bestimmenden Konfessionen – greift, statt einfach zu bloß choralhafter Themengestaltung. Im Gedicht wird für das Ende der Schlacht zwar ein bestimmter Choral durchaus suggeriert („Und lehrt der Sieger frohen Chor / Dem Gott der Schlachten Dank zu bringen“, was sicherlich auf *Nun danket alle Gott* anspielt), den Spohr dann aber gerade nicht aufgreift, während die Natur der Begräbnismusik bei Pfeiffer im Gegensatz zu Spohr ganz unbestimmt bleibt. Hier wird ein entscheidender Unterschied zu den fiktiven Chorälen späterer Werke ersichtlich. Während dort gerade das Abstrakte fiktiver Choräle zur Rechtfertigung von tröstenden oder apotheotischen Satzschlüssen nutzbar gemacht wird, ohne diese Schlüsse auf einen klaren Wortsinn zu beziehen, nutzt Spohr den zitierten semantischen Sinn der beiden Choräle zur musikalischen Explikation des Gedichttextes: Das Ende der Schlacht wird vom Lobgesang angezeigt, die Beisetzung der Toten durch den Begräbnischoral. Dennoch ist mit dem choralbegründeten, sanft-tröstlichen Ausgang dieses seinerzeit überaus erfolgreichen Stückes eine wichtige Funktion des Phänomens für die weitere Gattungsgeschichte ein erstes Mal aufgerufen; und die narrative Durcharbeitung des Marschsatzes sollte noch im dritten Satz aus Joachim Raffs Erfolgssinfonie *Lenore* op. 177 (1872) ihre Spuren hinterlassen.

Unverhohlen stellt schließlich die zweite Orchestersinfonie des jungen Felix Mendelssohn den Bezug zur Beethoven'schen Sinfonik her. Als einziges der drei Werke folgt es der bei Berlioz parodierten, bei Spohr umgangenen Verlaufsform des *Per aspera ad astra*. Im Gegensatz zur wohl hauptsächlich durch Beethovens *Fünfte* inspirierten frühen c-Moll-Sinfonie op. 11 stellt sich die um 1829 in Angriff genommene, 1832 erstaufgeführte und 1838 von Mendelssohn für ungültig erklärte⁹ „Reformations-sinfonie“ darüber hinaus unüberhörbar dem direkten Vergleich mit der

⁷ Vgl. zum Kontext der Zitate Jacob De Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 29), Stuttgart 1989, S. 105.

⁸ Steinbeck 2002, S. 62.

⁹ Vgl. R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford 2003, S. 225.

Neunten.¹⁰ Entscheidend ist allerdings, dass Mendelssohn den formalen wie gattungsspezifischen Bruch im Finale der *Neunten* nicht mitgeht: Die Vokalität der „Reformationssinfonie“ bleibt implizit, und der Satz steht auf dem festen Fundament der Sonatenform. Gerade in der Art, wie das Choralzitat in den Satzverlauf integriert ist, finden sich denn auch Ideen vorgeprägt, wie sie für die zahlreichen Choralapothosen der folgenden Jahrzehnte bestimmend werden sollten – freilich ohne dass dies ein direktes Verdienst dieses Werkes selbst darstellen dürfte, das erst mit erheblicher Verspätung ab den 1860er Jahren zu gewisser Bekanntheit gelangte.

I N H A L T.

Erster Satz.

Largo: Starres Schweigen der Natur vor dem Erschaffen des Tons.

Allegro: Reges Leben nach demselben. Naturlaute. Aufruhr der Elemente.

Zweiter Satz.

Wiegenlied. Tanz. Ständchen.

Dritter Satz.

Kriegsmusik. Fortziehen in die Schlacht. Gefühle der Zurückbleibenden.

Rückkehr der Sieger. Dankgebeth.

Vierter Satz.

Begräbnissmusik. Trost in Thränen.

Abbildung 2.1: Inhaltsangabe aus der Partitur zu Spohrs
Die Weihe der Töne, Wien: Haslinger, o.J., o.S.

Die programmusikalischen Züge des Werks und namentlich des Kopfsatzes sind vielfach untersucht worden,¹¹ weshalb an dieser Stelle der Blick ausschließlich auf das Finale gelegt sei. Das Choralzitat *Ein feste Burg ist unser Gott* erklingt zunächst formextern als Einleitung und scheint tonart-

¹⁰ Immer wieder festgestellt wurden seit Ludwig Rellstabs erster Rezension des Werks die zahlreichen teils offenen, teils versteckten Bezugnahmen, die von tonartlichem Verlauf, Satzfolge, ostentativer zyklischer Rundung vor Beginn des eigentlichen Finalsatzes bis in Details der Satzgestaltung – etwa in der fehlenden Expositionswiederholung im Kopfsatz – hineinreichen. Vgl. etwa neuerdings Walter Werbeck, *Mendelssohns Reformationssinfonie und ihr Finale*, in: Kathrin Kirsch/Siegfried Oechsle (Hrsg.), „Finalproblem“. *Große Form zwischen Apotheose und Suspension* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 56), Kassel 2018, S. 27–46, hier S. 40.

¹¹ Vgl. u.a. Todd 2003, S. 225.

lich, sich in der Subdominante G-Dur präsentierend, eher der Sphäre der Binnensätze anzugehören. Die Exposition präsentiert daraufhin eine Fülle eigener Themen – zwei triumphierend-feierliche Hauptthemen, ein ausgedehnt überleitendes Fugathema sowie einen fanfarehaften Seitensatz –, die allerdings bereits in der überaus kurzen Durchführung fast vollständig dem Choral Platz machen müssen (T. 166ff.). Dieser wird hier nicht etwa durch seine markanten ersten Zeilen vertreten, sondern vielmehr durch die Schlusszeilen, und erweist sich nun, in Gegenüberstellung mit dem gelehrts-archaisierenden Fugathema, als eigentliches Hauptthema des Satzes. Der Choral, nun wieder in Gestalt seiner beiden ersten Zeilen, findet sogleich auch in der knappen Reprise seinen Platz, zwischen Fugato- und Seitensatz und damit genau an jenem kritischen Ort der Sonatenform, an dem es gilt, die Auflösung der „Strukturdissonanz“ (Hepokoski/Darcy) der Exposition und die Bekräftigung der Grundtonart vorzubereiten (T. 229ff.). Dies erledigt – so suggeriert es der Satzverlauf – das Choralzitat, dem folgerichtig in der Coda eine klanggewaltige Schlussapotheose beschert wird.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Choral vollständig Überleitung über 1. Choralzeile	1–25 25–62	G G → D/D	Einlei- tung
Hauptsatz: Thema 1, Verarbeitung Thema 2 Überleitung: Fugathema Fugathema als Fanfare Seitensatz: Thema 3 (aus Fanfare) Verarbeitung, Steigerung, Kadenz ,vokalpolyphone‘ Kadenzformel	63–120 63–71, 71–79 80–92 92–103 104–120 121–166 121–141 141–163 163–166	D D h h-fis-G-D/A A A A	Exposi- tion
Choral (Zeilen 5–9) + Pizzicato Choral (Zeile 9) + Streicherfig., Steigerung	166–182 183–198	A-e-D-h-A A-D/D	Durch- führung
Hauptsatz: Thema 2 Überleitung: Fugathema Choralzeilen 1–2 + Fugathema Seitensatz: Thema 3 neue Verarbeitung, Klangfeld, neues Thema, Kadenz	199–245 199–207 207–228 229–245 246–294 246–258 258–294	D h-fis-g-D/D D-D/D D D	Reprise
Steigerung Choralzeilen 1 & 2	294–305 306–326	D-Dur-Dreiklang D	Coda

Formübersicht 2.1: Felix Mendelssohn Bartholdy,
Finale der Sinfonie d-Moll („Reformationssinfonie“)

Die Idee der Choralapotheose als sinfonische Finallösung war damit in der Welt – allerdings war sie der Welt außerhalb des Mendelssohn-Kreises weitgehend versteckt. Aus diesem Umfeld heraus sollte die Choralapotheose jedoch knapp zwei Jahrzehnte später ihren Triumphzug durch die Gattungsgeschichte antreten, namentlich mit Anton Rubinsteins *Zweiter Sinfonie* C-Dur op. 42 „L'Océan“ (1851), deren Schlussgestaltung der „Reformationssinfonie“ frappant ähnelt und über die noch zu sprechen sein wird. Verglichen mit den fraglichen pseudovokalen Werken der 1840er und 1850er Jahre handelt es sich in Mendelssohns d-Moll-Sinfonie um eine implizite, als Zitat erkennbare, gewissermaßen nur ins Instrumentale übersetzte Vokalität: Der Einsatz vokaler Themen, des „Dresdner Amens“ im Kopfsatz und des Lutherchorals im Finale, erscheint hier gerade durch ihre Realität gerechtfertigt, mithin dadurch, dass sie nicht erklärungsbedürftig sind, sondern durch ihren Zitatcharakter vielmehr ihrerseits erklärungs*fähig*. Zwar erschien aus heutiger Sicht das Werk sicherlich auch ohne Quellenkenntnis als sinnhaftig; dies aber ist vielleicht ebenjenen Werken der Folgejahre zu verdanken, welche eine Rezeptionshaltung, die scheinvokalen Themen sinfonische Tauglichkeit zuschreibt, erst (und durch das Vorbild Schuberts) begründet haben. Dass sich der ‚Sinn‘ eines scheinbar oder tatsächlich vokalen Themas nicht einfach in dem erschöpft, worauf es verweist, sondern dass es vielmehr aus sich selbst heraus als sinfonisches Thema funktionstüchtig sein kann, musste erst in der kompositorischen wie rezeptorischen Praxis erwiesen werden. Die „Reformationssinfonie“ ging, ebenso wie die *Symphonie fantastique* und Spohrs *Weibe der Töne*, den entscheidenden Schritt ins vollständig Fiktive der scheinvokalen Thematik noch nicht.

Nicht nur deshalb haftet einem Verständnis dieses Stückes als Ausgangspunkt der Choralapotheose und eine Analyse des Werks auf diese Apotheose hin eine gewisse Kontingenz an. Denn verblüffenderweise war gerade diese Apotheose des Lutherchorals nicht Teil von Mendelssohns ursprünglicher Konzeption: In der (aufgrund fehlender Seiten im Autograph nicht vollständig rekonstruierbaren) ersten Fassung des Finales¹² ‚fehlt‘ der Choral in den hier völlig unthematischen Schlusstakten. Der Gedanke liegt nahe, dass der Eindruck eines ‚Fehlens‘ sich aus einer Rezeptionshaltung speist, die mit der Idee der Choralapotheose sattsam Bekanntschaft geschlossen hat. Für Mendelssohn selbst drängte sie sich offensichtlich nicht sofort auf, auch wenn er sich am Ende für sie entschied. Die zweite Fassung des Satzes ist zweifelsfrei wirkungsvoller, allerdings in ihrer unzweideutigen Zuschreibung des Schlussjubels an den Lutherchoral auch limitierter, wo nicht gar programmatischer; und sie

¹² Zuletzt als Reproduktion veröffentlicht in Christopher Hogwoods Edition des Stückes (Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie in d „Reformations-Symphonie“* op. 107, Partitur, hrsg. v. Christopher Hogwood, Kassel 2009).

dürfte dem Komponisten, der gerade auch die programmatischen Aspekte des Stücks von Jahr zu Jahr mit skeptischeren Augen betrachtete, kaum Grund gegeben haben, das Werk als gültig anzuerkennen.

Vollständig isoliert von den kompositorischen Geschehnissen ihrer Entstehungszeit war die „Reformationssinfonie“ freilich nicht. Vielmehr war ein Jahr vor ihr bereits ein erstes Werk im Hause Mendelssohn entstanden, welches den Einsatz eines Choralzitates zum Zentralereignis eines Finalsatzes gemacht hatte: Fanny Hensels erst in jüngerer Zeit wiederentdeckte *Oster-Sonate*. Das von April bis Mai 1828 komponierte¹³ Stück präsentiert vier durchaus unkonventionell ausgestaltete Sätze, die in vielfältiger Beziehung zur Beschäftigung der Mendelssohn-Geschwister mit den späten Klaviersonaten Beethovens, aber auch dem Werk Johann Sebastian Bachs stehen, wie zahlreiche intertextuelle Bezüge im Werkverlauf nahelegen.¹⁴ Das Finale handhabt wie schon der erste Satz die Parameter der Sonatenform ziemlich frei;¹⁵ wo dieser weitgehend gemächliche, an den Kopfsatz aus Beethovens A-Dur-Sonate op. 101 erinnernde Andante-Satz sich aber besonders durch ein Vermeiden größerer Spannungen auszeichnete, setzt das Finale sofort in höchster Intensität und in der Moll-Variante der Grundtonart ein. Ein energisch vorwärtsstrebendes, viertaktiges Hauptmotiv wird sogleich unterbrochen von einer auf einem verminderten Septakkord einsetzenden, fallenden, an barocke Fugenzwischenspiele erinnernden Terzenlinie, bevor das Hauptmotiv mit nochmals erhöhter Energie zu einem zweiten Thema überleitet, das allerdings nach wie vor in der Grundtonart steht.

Nach einer nochmaligen Steigerung setzt trugschlüssig erst die tatsächliche Überleitung ein; sobald aber der Seitensatz erreicht ist, wird dieser fast sofort wieder *ad acta* gelegt. Denn anstelle eines neuen Themas erklingt schlussgruppenhaft das weiter gestraffte Hauptmotiv, bevor einige blockhafte Akkordschläge das erreichte e-Moll zu bestätigen suchen, das sich aber überraschenderweise per picardischer Terz nach Dur wendet. Sogleich wird dieses dominantisch umgedeutet und leitet per Trugschluss in das Terzenlamento aus dem Hauptsatz. Dieses bestimmt die erste Hälfte der Durchführung, pendelt dabei aber seltsam unentschlossen umher, als handelte es sich um eine Fugensexposition zwischen Grund- und Dominanttonart; einzig die folgende Durchführung des zweiten Themas erreicht (mit F-Dur und d-Moll) immerhin kurzzeitig neue tonartige Gefilde.

¹³ Angela Mace Christian, *The Easter Sonata of Fanny Mendelssohn (1828)*, in: *Journal of Musicological Research* 3/41 (2022), S. 182–209.

¹⁴ Vgl. ebenda, bes. S. 195–206.

¹⁵ In der für beide Sätze gültigen Anlage der Exposition als „continuous exposition“ (Hepokoski/Darcy) ließe sich übrigens eine mögliche weitere Bezugnahme zu Beethovens op. 101 vermuten (vgl. hierzu Hans-Joachim Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel 2013, S. 331f.).

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Hauptsatz: 1. Thema Kopf 1. Thema, Zwischenspiel 1. Thema (Entwicklg., Kadenz) 2. Thema (1 x wiederholt) 1. Thema (Entwicklg., Trugschluss) Überleitung Seitensatz: 1. Thema (2 x, gestrafft) Straffung EEC, Kadenzformel	1–58 1–4 5–15 16–27 28–42 43–48 49–58 59–71 59–62 63–66 67–71	a a → D/d d → D/a a a → D/a d → D/e e D/e e; E (picardisch)	Expo- sition
Zwischenspiel 1. Thema (Fragment) 2. Thema (1 x wiederholt) 1. Thema (Fragment)	71–92 92–97 98–104 105–119	a-e-a-e-a a → D/a F → d D/d → D/a	Durchfüh- rung
Hauptsatz: 1. Thema Trugschlüsse, Zwischenspiel (neu fortentwickelt) 2. Thema (neu fortentwickelt) „Seitensatz“: Kadenzformeln, Begltg. 2. Thema; ESC	120–162 120–124 124–145 146–162 163–183 163–183	a e → D/a a → D/a a; A (picardisch)	Reprise
Choralzeile I Rezitativ aus Zwischenspiel Choralzeile II Fragment aus Zwischenspiel Choralzeile III Zitat Kopfsatz Choralzeile IV Zitat 3. Satz Schlusszeilen Choral Zwischenspiel mit Plagalschluss	184–187 187–192 193–196 197–201 202–205 206–214 215–218 219–220 221–231 232–241	A a A D/a D/A A A A A-D/A A	Coda

Formübersicht 2.2: Fanny Hensel,
Klaviersonate A-Dur „Oster-Sonate“, Finale

Wie gestaltet sich eine Reprise, wenn fast das gesamte musikalische Material bereits in der Exposition im Bereich der Grundtonart angesiedelt war? Hensel entscheidet sich für eine nochmalige Straffung: Das in den Hauptsatz gehörige zweite Thema wird in der Reprise fortgesponnen und geht direkt in die den Seitensatz abschließenden Kadenzformeln über, die nun auf eine fast qualvolle Länge ausgedehnt werden und langsam zum alles besiegelnden a-Moll-Ganzschluss hin absacken. Doch wie schon in der Exposition hellt sich der Satz in letzter Sekunde mit picardischer Terz nach A-Dur auf; und aus diesem A-Dur-Klang entfaltet sich ein im Satz-

kontext gänzlich neues Thema: die erste Zeile des Chorals *Christe, du Lamm Gottes*. Es entwickelt sich nun ein Dialog zwischen dem Choral und Fragmenten von thematischem Material der ganzen Sonate, das sich zunächst noch rezitativisch (und vom Lamentomotiv des Finales abgeleitet) in erregtem a-Moll hält und sich nach der zweiten Choralzeile über Motive des Scherzos und anschließend des Kopfsatzes langsam beruhigt und nach A-Dur wendet. Nach einer nochmaligen Präsentation des vollständigen Chorals schließt das Stück mit einer motivisch auf das Hauptthema des Kopfsatzes zurückverweisenden Plagalkadenz.

Es ist unschwer möglich, in diesem formal so zerklüfteten wie originellen Finale eines mit „Oster-Sonate“ überschriebenen Werks programmatische, auf die Passionsgeschichte bezogene Elemente zu entdecken. Angela Mace Christian und Larry Todd beziehen etwa die Tremolobegleitung des Basses im zweiten Thema auf tonmalerische Erdbebenardstellungen aus zwei Hensel wohlbekannten Passionsvertonungen (Bachs *Matthäus-Passion* und Grauns *Der Tod Jesu*).¹⁶ Das Choralzitat hätte dann in diesem Programm die Funktion, nach Ende des Sonatenprozesses die Wiederauferstehung Christi und die Läuterung der musikalischen und programmatischen Geschehnisse der Sonate zu symbolisieren. Es handelt sich übrigens nicht um ein ganz notengetreues Zitat. Der Terzsprung in der ersten Zeile entspricht der Melodik des Chorals, wie sie auch Felix Mendelssohn in seiner Fanny gewidmeten Kantate über denselben Choral verwendet hatte; Hensel erlaubt sich im Vergleich zur Vorlage überdies aber planvolle Abweichungen in der Phrasierung (durch Tonverdopplungen und -Streichungen), die das Schlussresultat in die Nähe jener halbfiiktiven Choräle rücken, die so typisch sind für das Schaffen ihres Bruders. Die *Oster-Sonate* verschwand wohl nach kurzer Zeit wieder in der Schublade. Die letzte Äußerung Fanny Hensels zum Werk findet sich in einem Brief aus dem Folgejahr, und auch Felix Mendelssohn, der Carl Klingemann den Kopfsatz des Werkes auf einer gemeinsamen Englandreise auswendig vorspielte,¹⁷ scheint sich nicht mehr weiter damit beschäftigt zu haben. Ungeachtet der wohl anzunehmenden geschichtlichen Folgenlosigkeit dieses Stückes: Es handelt sich hier um den vielleicht ersten Fall eines sonatenförmigen Schlusssatzes, der mit einem Choral endet. Die hier umgesetzte Idee, einen durch seinen Moll-Schluss als gescheitert gekennzeichneten Satzverlauf mit dem Mittel eines neuen, vokal geprägten Themas in der Coda *a posteriori* zu retten, wird sich überdies in zahlreichen späteren Werken wiederfinden – nicht zuletzt in der so überaus wirkmächtigen a-Moll-Sinfonie eines der wenigen Kenner dieser Sonate: Felix Mendelssohn.

¹⁶ Vgl. Mace Christian 2022, S. 201–204, sowie R. Larry Todd, *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*, Oxford 2010, S. 164.

¹⁷ Vgl. Todd 2010, S. 135.

2.2 Frühe Vorläufer

Was *fiktive* Choräle anging, brachten die späten 1820er und 1830er Jahre ebenfalls einige interessante Entwicklungen. Ein Komponist arbeitete besonders aktiv an der Einfügung vokaler Modelle in die Instrumentalmusik: Carl Loewe, der gleich drei Werke komponierte, die auf jeweils sehr eigene Weise choralartige Motive in ihr jeweiliges Finale integrierten.

Finale.
Allegro assai.
dolce parlando

The image shows the beginning of the finale of Carl Loewe's Grande Sonata E-Dur op. 16. The score is in E major and 2/4 time. It features a piano introduction with 'pp stacc.' in the left hand and 'dolce' in the right hand. The right hand has a melodic line with a '1' marking, and the left hand has a bass line with a '2' marking. The score is divided into two systems, with the second system ending with 'ten.' markings.

Abbildung 2.2: Carl Loewe, *Grande Sonate* E-Dur op. 16, Beginn des Finales (Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908)

Hier ist zunächst die Klaviersonate E-Dur op. 16 zu nennen.¹⁸ Als Hauptcharakteristikum dieses im Titel als „Grande sonate“ bezeichneten Werks ist eine Orientierung an vokalen Modellen erkannt worden;¹⁹ im langsamen Satz, dem berühmtesten Abschnitt des Werks, geht diese Orientierung gar so weit, dass es sich um ein veritables, textiertes und mit zwei gesonderten Gesangsstimmen (Tenor und Sopran) versehenes Lied handelt. Das Finale des Werks präsentiert gleich zu Beginn *dolce parlando* (!) ein in Melodik, Zeilenstruktur und Blocksatz als choralartig zu erkennendes Thema (vgl. Abbildung 2.2). Im weiteren Verlauf verarbeitet Loewe das Thema im Stile barocker Choralvorspiele, was, wie schon bei Mendelssohn und Hensel, seine Gründe in Loewes zeitgleicher intensiver Bach-Rezeption im Rahmen der Wiederaufführung der Matthäus-Passion haben mag,²⁰ zugleich aber den historischen Charakter des Satzmodells verdeutlicht, indem dieses innerhalb einer Klaviersonate gerade nicht Teil einer Sonatenform wird.

¹⁸ Für den Hinweis auf dieses Werk sei Felix Michel, Zürich, herzlich gedankt.

¹⁹ Vgl. John Salmon, *The Piano Sonatas of Carl Loewe*, New York u.a. 1996, hier S. 103.

²⁰ Vgl. ebenda, S. 117ff.

Noch weiter in der Integration vokaler und hier insbesondere sakraler Satzmodelle in die Instrumentalmusik geht Loewes *Quatuor spirituel* op. 26. Neben dem ostentativen Werktitel ist den einzelnen Sätzen jeweils ein biblisches Motto vorangestellt; für den Kopfsatz begnügt sich Loewe mit dem Verweis „Nach dem 77ten Psalm: V: 2_10“, während die fraglichen Textstellen in den übrigen Satzüberschriften direkt zitiert werden.²¹ Ähnlich wie in der Sonate op. 16 ist der langsame Satz des Streichquartetts überdies textiert. Dabei aber handelt es sich nicht um die Textierung einer Singstimme, sondern vielmehr um die textliche Explikation des hier vorliegenden musikalischen Zitats, des „alten, schon vor der Reformation bekannten *canto fermo*“ *Media vita sumus in morte*, der in der Folge in allen Stimmen verarbeitet wird. Die Satzbezeichnung „Andante. Phrygice“ lässt schließlich keinen Zweifel daran, dass die Evokation alter Musik und alter Satztechniken Ziel des Stückes sind (auch wenn die tatsächliche ‚Phrygizität‘ des Satzes etwas wünschen übrig lässt).²² Das Finale schließlich deutet die vorangestellte Kombination zweier Zitate aus dem 91. und dem 51. Psalm ebenso zweigeteilt aus: Dem ersten Teil – „Ob tausend fallen zu meiner Seite, und zehntausend zu meiner Rechten“ – scheint der Fortissimo-Sturz zu Satzbeginn zugewiesen, während die gleich anschließende, langsam in Halben aufsteigende und vom Piano zum Forte anschwellende, erneut *cantus-firmus*-artige Figur die Worte „So hältst du mich mit starker Hand. Tröste mich wieder mit einer Hülfe, und der freudige Geist erhalte mich dir!“ zu verdeutlichen scheint. Die beiden Satzelemente bleiben im weiteren Verlauf des Finales streng getrennt; beide werden fugiert behandelt, bis sich zum Werkschluss offenbar der zweite Teil des Zitates durchgesetzt hat und mit ihm der langsam aufsteigende *Cantus firmus*.

Besonders bemerkenswert ist schließlich Loewes Sinfonie d-Moll, einer von zwei Gattungsbeiträgen des Komponisten. Das Werk ist nicht zweifelsfrei zu datieren; allgemein wird eine Entstehungszeit um 1835 vermutet, womit es sich um die spätere der beiden Sinfonien handeln würde.²³

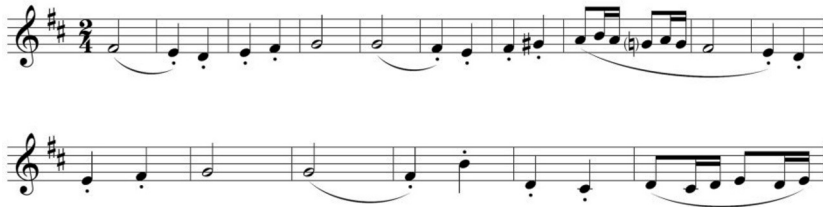
²¹ Alle Zitate nach der Violinstimme in Carl Loewe, *Quatuor spirituel (Geistliches Quartett)* op. 26, Stimmensatz, Berlin: Trautwein o.J.

²² Über weite Strecken bleibt Funktionsharmonik bestimmend; vgl. hierzu Michael Kube, *Carl Loewes Streichquartette*, in: o. Hrsg., *Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle* (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 13), Halle (Saale) 1997, S. 226–257, hier S. 246.

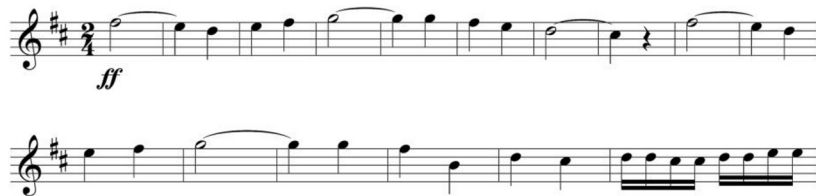
²³ Vgl. Michael Kube, *Carl Loewes Sinfonien*, in: Ekkehard Ochs/Lutz Winkler (Hrsg.), *Carl Loewe (1796–1869), Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung* (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 309–328, hier S. 311. Die Datierung geht auf eine Vermutung Leopold Hirschbergs zurück (Leopold Hirschberg, *Carl Loewes Instrumentalwerke. Eine Monographie zum 50. Todestag des Meisters* [= Schriften über Musik und Musiker 4], Hildburghausen 1919,



Notenspiel 2.1: Carl Loewe, Sinfonie d-Moll, Finale,
Einleitungsthema (1. Violinen, T. 1–8)



Notenspiel 2.2: Carl Loewe, Sinfonie d-Moll, Finale,
Hauptthema in der Exposition (2. Violinen, T. 44–59)



Notenspiel 2.3: Carl Loewe, Sinfonie d-Moll, Finale,
Hauptthema in der Reprise (2. Violinen, T. 376–391)

Ähnlich wie in den soeben besprochenen beiden Werken ist auch hier der Finalsatz von höchst eigenwilliger Faktur: Er beginnt mit einem zunächst als langsame Einleitung erscheinenden *Adagio Espressivo* in Fis-Dur (!), dessen andächtiges Thema (vgl. Notenspiel 2.1) deutliche choralartige Züge trägt. Es lässt sich problemlos in vier Zeilen gliedern und präsentiert sich weitgehend im nur hin und wieder polyphon umspielten Blocksatz der Streicher. Doch damit nicht genug: Das Adagiothema bildet das thematische Fundament sowohl für den Haupt- wie den Seitensatz des folgenden monothematischen D-Dur-Sonatensatzes, wo es sich in ein sechzehntaktiges, hauptsächlich aus Sequenzierung der ersten ‚Zeile‘ gewonnenes Refrainthema verwandelt (vgl. Notenspiel 2.2).

S. 122) und findet sich ebenfalls in der durch Cord Garben besorgten Erstveröffentlichung der Partitur (Carl Loewe, *Sinfonie d-Moll* [ca. 1835], Partitur, hrsg. v. Cord Garben [= Carl Loewe Erstveröffentlichungen 6], Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag „Ars Musica“ 2008).

Der Satz hat zunächst Kehrauscharakter; und wie um den Zusammenhang dieses Kehraus mit dem Choral zu verdeutlichen, beginnt die Durchführung des Satzes mit einer nun nach F-Dur transponierten Wiederholung des einleitenden Adagios. Dieses aber gerät auf Abwege und führt nach d-Moll. Erst nach einer längeren kontrapunktischen Verarbeitung des Hauptthemas – zunächst in einem vierstimmigen Fugato, dann durch eine Steigerung über den Themenkopf – findet der Satz immerhin nach F-Dur zurück, bevor die Rückleitung in die Reprise wiederum un-zweideutig nach d-Moll strebt. Wie durch Zauberhand aber setzt die Reprise nun trotz allem in D-Dur ein; durch das inzwischen etablierte Prinzip der tonartlichen Rückung zwischen aufeinanderfolgenden Satzbereichen macht diese Aufhellung allerdings keinen willkürlichen Eindruck. Das Hauptthema erweist sich überdies als verändertes: Wie als Zeichen der durch die Geschehnisse der Durchführung nochmals betonten Verbundenheit von Adagio-Choral und Hauptthema passt dieses nun seine Fortsetzung an die zweite Zeile des Choralthemas an (ohne dieser vollständig zu entsprechen) und setzt sie an die Stelle der ursprünglich durch Sequenzierung gewonnenen Dominantwendung, sodass nun mit gutem Recht von ihm als einer Variante des Choralthemas gesprochen werden kann (vgl. Notenbeispiel 2.3). Die ohne weitere Überraschungen ablaufende Reprise mündet in eine klanggewaltige Tutti-Wiedergabe des Choral-Hauptthemas und eine Codetta, in der das Thema nochmals präsentiert wird. Gerade auch im Hinblick auf die weitgehend in der Sphäre der Moll-Tonika verlaufende Durchführung gewinnt der Werkschluss den Charakter einer Schlussapothese, dem allerdings der weiterhin präsente simple Kehrauscharakter des Themas ein wenig zu widersprechen scheint. Loewe, der sich des beginnenden Finaleproblems wohl bewusst war,²⁴ greift in diesem scheinbar ungetrübten D-Dur-Finale seiner d-Moll-Sinfonie durchaus zu den Mitteln des ‚heroischen‘ Beethoven, die allerdings vielleicht in einem gewissen Missverhältnis zu dem (trotz aller ostentativer Verknüpfung mit dem einleitenden Adagio) eher simplen Refrainthema stehen, auf die sie angewandt werden.

Der Satz hat denn auch bisher eher für Unverständnis gesorgt.²⁵ Es wäre jedoch zu prüfen, ob eine allgemeine Skepsis gegenüber dem *Lieto fine* nicht den Blick verstellt auf eine hier vorliegende, im Kontext des Choraldiskurses des 19. Jahrhunderts durchaus stimmige Illustration eines engen Zusammenhangs zwischen den Sphären des erhabenen Choralsat-

²⁴ Vgl. Kube 1998, S. 311f.

²⁵ Heinrich Bulthaupt bezeichnete den Schlusssatz als „nicht vollwertig“ (Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe. Deutschlands Balladencomponist*, Berlin 1898, S. 69, hier zitiert nach Kube 1998, S. 313); Michael Kube spricht von einer „Diskrepanz zwischen avancierter Satzidee und mangelhafter Ausführung“ und nennt Loewes Finallösung insgesamt „bedenklich“ (ebenda, S. 319).

zes und des refrainseligen Kehraus. Loewes Werk sollte jedenfalls nur die erste einer Reihe von Sinfonien sein, die die musikalisch scheinbar so disparaten Ebenen von Choral und Kehraus verknüpften. Dass sich keinerlei Belege für eine Aufführung des Werks erhalten haben, spricht jedoch dafür, dass die fraglichen Werke auf eigenen Wegen zu ähnlichen Ergebnissen fanden.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Adagio: Choralthema	1–8	Fis	Einleitung
Fortsetzung	9–16	Cis-aïs	
Choralthema	17–23	Fis	
Hauptsatz	24–123		Exposition
1. Thema	28–43	D	
– Wiederholungen	44–75	D	
Überleitung (Kontrapunkt Hauptth.)	76–123	D-h-D/A	
Seitensatz	124–170		
1. Thema	124–139	A	
Schlussgruppe (= Überletgs.thema)	139–170	A	
Adagio: Choralthema	171–178	F-g	Durchführung
Fortsetzung	179–193	g-B-g-B-g-d	
Allegro:			
Paukenschläge	194–197	d	
Fugato 1. Thema	198–238	d-a-D/C	
Steigerung Kopf 1. Thema	239–262	C	
Reduktion Kopf 1. Thema	263–275	D/F	
1. Thema	276–289	F-d	
Rückleitung	290–295	D/d	
Hauptsatz	296–375		
1. Thema (neue Version!)	296–311	D	
Überleitung	312–375	D-h-D/D	
Seitensatz	376–390		
1. Thema (= neue Version)	376–390	D	
Schlussgruppe (= Überletgs.thema)	390–406	D-D/D	
Steigerung 1. Thema	407–434	D/D	Coda
1. Thema	435–446	D	
Schlusskadenzen	447–459	D	

Formübersicht 2.3: Carl Loewe, Sinfonie d-Moll, Finale

Wesentlich wirkmächtiger als die letztlich isoliert gebliebenen Experimente Carl Loewes war die zweite Sinfonie desjenigen jungen französischen Komponisten, der mit seiner *Symphonie fantastique* nur wenige Jahre zuvor Furore gemacht hatte. In seiner Sinfonie *Harold en Italie* op. 16 (1834) arbeitet Berlioz wie schon in seinem sinfonischen Erstling ein Choralthema ins Finale ein. Diesmal aber wird der Choral selbst zu einer jener zyklischen Themengestalten, die sich auch hier wieder durch ver-

schiedene Sätze des Werkes ziehen; und im Gegensatz zum *Dies irae* handelt es sich nun um ein fiktives Thema, das seinen Sinn erst im Verlaufe des Werks zugeschrieben erhält.

Auf den ersten Blick wenigstens scheint der Finalsatz des Werks weit entfernt von den großen Choraldramaturgien späterer Jahre; so hat es in die bisher vorliegenden Untersuchungen zum Thema auch kaum Eingang gefunden. Teilweise mag dies mit terminologischen Schwierigkeiten zu tun haben. Denn der „Choral“, um den es geht, ist unzweideutigerweise – da in der Partitur so bezeichnet – ein Pilgergesang und scheint daher einen zwar verwandten, aber doch vom Choral unterschiedenen Typus geistlichen Gesangs auszuprägen. Allerdings haftet dieser Unterscheidung, wie schon ein Seitenblick auf Wagners noch zu diskutierende *Tannhäuser*-Ouverture andeutet, ein Demarkationsproblem an, und es scheint ratsam, wenigstens in den frühen Jahren des Phänomens nicht allzu schnell zu trennen, was die Zeitgenossenschaft offenbar als eng verbunden ansah. Einen vielleicht triftigeren Grund für das weitgehende Fehlen des *Harold en Italie* in der Gattungsgeschichte der Choralsinfonie dürfte die Episodenhaftigkeit darstellen, mit der sich der fragliche Pilgergesang in den Verlauf des Werks eingefügt findet, und die mit den späteren expliziten Choraldramaturgien zunächst wenig zu tun zu haben scheint.

Die „Marche des pèlerins“ bildet zunächst den Rahmen des zweiten Satzes der Sinfonie. Es handelt sich um ausdrücklich diegetische Musik: Der Marsch soll nicht einfach illustrativ die Vorstellung eines Pilgerzuges herbeirufen, vielmehr singen diese Pilger selbst „la prière du soir“, wie es die Satzüberschrift festhält; und wie um letzte Zweifel an der Vokalität des Marschthemas zu zerstreuen, ist die jeweils führende Stimme stets mit „Canto“ überschrieben. Ganze neun jeweils achttaktige Melodiezeilen enthält dieses fiktive Pilgerlied und bewegt sich dabei stets im tonalen Rahmen von E-Dur und cis-Moll. Danach beginnt es von vorne, gelangt aber nun nach einem Diminuendo nur bis zur sechsten Zeile. Der Pilgerzug ist, so scheinen es die folgenden Takte zu suggerieren, am Wallfahrtsort angelangt, denn es folgt ein zweiter „Canto religioso“, nun im blockhaften Choralstil und in reinem C-Dur, untermalt von verzückten Dreiklangsbrechungen der Solobratsche, Harolds instrumentaler Vertretung. In einer verkürzten Reprise des A-Teils ziehen die Pilger nun wieder ab, während ihnen die offenbar immer noch im Bann des religiösen Gesangs stehende Bratsche mit einigen letzten Arpeggien im dreifachen Piano nachsinnt.

Im Finale kehrt der erste Pilgergesang zurück – zunächst in der Einleitung, in der eine ganze Reihe von Reminiszenzen das wieder und wieder hereinbrechende spätere Hauptthema des Satzes unterbricht. Diese offenkundige Anspielung an die Beethoven'sche *Neunte* (und der damit zurückgeschlagene Bogen zur Einleitung in den Finalsatz von Berlioz'

eigenem sinfonischen Debüt) ist von Beginn an erkannt worden.²⁶ Eine ihrer Pointen dürfte darin liegen, dass die Funktion der Reminiszenzen hier gerade eine umgekehrte ist als im Falle der *Neunten*. Denn wo die Zitate dort eher Hindernisse auf dem Weg zum späteren Chor-Einsatz darstellen, machen sie bei Berlioz eher den Eindruck eines Festklammerns am Bekannten, um nicht vom Unheil mitgerissen zu werden, welches das mit „Orgie de brigands“ überschriebene Schlussstück verheißt. Dieses Festklammern lässt sich hier überdies einem ‚sinfonischen Ich‘ zuweisen: Es ist Harold, der in Vertretung durch die Solo-Bratsche sich der bisherigen Episoden seiner (freilich durch Berlioz statt durch Byron gelenkten) Reise erinnert, dann aber während fast der gesamten Dauer der Räuberorgie über versteckt schweigt.²⁷ Nur kurz vor Ende des Satzes kommt die Viola noch einmal zu Wort – und sie tut dies erneut im Rahmen einer Erinnerungsepisode, einer Reminiszenz an den Pilgergesang durch ein in der Ferne aufgestelltes Streichtrio, zu dem sie verfremdete Fragmente des alle Sätze durchwandernden Harold-Themas einstreut.

Zwischen diesen Reminiszenzen liegt der eigentliche Schlusssatz. Der wilden Kühnheit, mit der diese Orgie hereinbricht, steht eine auffällige Stasis der Form gegenüber, die auf sinnige Weise mit dem Kopfsatz kontrastiert. Denn war in diesem abenteuerlich wuchernden Satz die Kontur der Sonatenform beinahe nur noch aufgrund von Expositionswiederholung und der kurzen Tonika-Reprise des Seitenthemas zu erkennen gewesen, kommt die nun überaus klar lesbare Sonatenform des Finalsatzes einerseits ohne Durchführung, andererseits aber in der Reprise auch ohne jegliche Veränderung der tonartlichen Verhältnisse aus. Der chaotische Eindruck, den dieser Satz dennoch hervorruft, speist sich aus der Detail-

²⁶ Vgl. Bonds 1992, S. 418.

²⁷ Berlioz lehnte das Programm des Werks bekanntlich eher an seine eigenen Reiseerlebnisse an als an die Geschehnisse im italienischen Canto IV des *Childe Harold's Pilgrimage*, was zu höchst divergenten Urteilen über das ästhetische Gelingen von Werk und Programm geführt hat. Vgl. hierzu sowie für eine Situierung des Werks in literarischen Tendenzen Frankreichs zu Beginn des 19. Jahrhunderts Virginia Whealton, *Transformed Abbruzzi: Harold en Italie, the Récit de Voyage, and French Romantic Visual Culture*, in: José Ignacio Suárez García/Ramón Sobrino Sánchez (Hrsg.): *Symphonism in Nineteenth-Century Europe* (= *Specvlvm Mvsicae* 35), Turnhout 2019, S. 43–66. Zur Ehrenrettung des Berlioz'schen Harold sei wenigstens angefügt, dass auch Byrons Harold während fast der gesamten Dauer des italienischen Canto abwesend ist und Byron in den Vorbemerkungen zum vierten Canto überdies besonderen Wert auf die Feststellung legt, dass die Trennung zwischen „Harold“ und dem Dichter keine scharfe sei („[...] there will be found less of the pilgrim than in any of the preceding, and that little slightly, if at all separated from the author speaking in his own person“, zit. nach Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, in: ders., *The Major Works*, hrsg. v. Jerome J. McGann, Oxford 1986, S. 19–206, hier S. 146), was Berlioz' Anlehnung seines Harold an seine eigenen Reiseerlebnisse letztlich zu einer durchaus werktreuen Adaption des Byron'schen Harold machen würde.

gestaltung der Themenbereiche: Da sind zunächst das bedrohliche g-Moll-Unisono und das Fortissimo des Hauptthemas; die scheinbare Beruhigung des ersten Seitenthemas, das sich fast sofort wieder zu großer Erregung steigert und in den fast höhnischen Gesang des tatsächlichen Seitenthemas überleitet. Vor allem aber ist da die Faktur der Überleitungen: Bereits der Übergang von Haupt- zu Seitensatz (T. 140–162) bedient sich statt geregelter Modulation brutaler, unvermittelter Rückungen und mündet in eine verhängnisvolle, vom plötzlichen Fortissimo ins Piano diminuierende Abstiegsfigur der Streicher kombiniert mit einem signalhaften Umschwung von A-Dur nach d-Moll in den Bläsern – eine Passage, die auf verblüffende Weise an das Dur-Moll-Siegel in Gustav Mahlers *Sechster Sinfonie* denken lässt.²⁸ Besonders aber das Ende des Seitensatzes ist von solchen Chaosmomenten durchzogen: Trugschlüssig bricht das Thema ab, und eine totentanzartige Synkopenfigur übernimmt die Führung, gefolgt von immer rascher werdenden, so vehementen wie orientierungslosen Akkordwechsellern (T. 177–231). Ein letztes Epilothema hebt in desolatem g-Moll an, nur um durch den lakonischen-rabiaten Einsatz einer Fermate auf dem formal korrekten B-Dur-Dreiklang hängen zu bleiben.

Nach einer abermals durch das Synkopenmotiv bestrittenen Rückleitung beginnt sogleich die Reprise, die letztlich nichts weiter darstellt als eine auskomponierte Expositionswiederholung. Während der gesamten Dauer des Sonatensatzes schweigt Harolds Viola; auch die Coda beginnt zunächst ohne deren Zutun, bis das Stück nach einer Schein-Apotheose des Ritornells über einem verminderten Septakkord zum Stehen kommt. An dieser Stelle nun (T. 483) intoniert gänzlich unerwartet ein entfernt aufgestelltes Streichertrio den Pilgermarsch aus dem zweiten Satz. Aus programmatischer Sicht ist unklar, ob es sich dabei um eine neuerliche Reminiszenz Harolds handelt oder doch um den tatsächlich aus der Ferne herüberklingenden Gesang der Pilger. Jedenfalls meldet sich nun die Bratsche zum ersten und letzten Mal seit der Einleitung des Finalsatzes zu Wort: Sie versucht, das zyklische Harold-Thema nochmals anzustimmen, ohne dass ihr dies gelänge; stattdessen stürzt ihre Linie zurück in die Tiefe des Tonraums, von dem ausgehend sie sich zu einem letzten g aufschwingt, um endgültig zu verstummen. Was folgt, ist unzweideutig als Katastrophe zu deuten: zunächst eine zerrissene, wie nach dem Zufallsprinzip zusammengeklebte Fassung des Refrainthemas, dann die höhnische Vergrößerung eines wie aus arbiträren Intervallen zusammengesetzten Schein-Themas, schließlich die symbolisch aufgeladene Plagalkadenz über die vermollte Subdominante im Tutti, die trotz der lakonischen G-Dur-Schlusskadenz am tragischen Schicksal des sinfonischen Helden nur wenig Zweifel lässt.

²⁸ Bei Berlioz führt der A-Dur- in einen F-Dur-Dreiklang (und damit trugschlüssig in die Gefilde von d-Moll) anstelle des direkten Tongeschlechtswechsels später bei Mahler; die markante Umwandlung des *cis* ins *c* teilen beide.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Hauptthema Reminiszenz I, Eltg. Hauptthema Reminiszenz II, Pilgerlied Hauptthema Reminiszenz III, Trio (Serenade) Hauptthema Reminiszenz I, Allegro-Hauptth.	1–11 12–17 18–33 34–41 41–45 45–54 54–59 60/64 (Überschrift)–70	g g g-fis Fis fis-g G-e e-D/C C	Einleitung
Hauptthema Reminiszenz I, Harold-Thema Überleitung: Synkopenmotiv	71–79 80–106 107–117	C-g G-g D/g	
Hauptsatz Hauptthema Erweiterung Überleitung Seitensatz Seitenthema 1 Verarbeitung Seitenthema 2 Überleitung 2 (Synkopenmotiv, Klangballungen) Seitenthema 3 Rückleitung (S3, Synkopenmotiv)	118–162 118–127 127–140 140–162 163–279 163–167 167–176 177–200 200–231 231–247 248–279	g g g-a-C-As-F-D/B B B-D/B B-v7 diss., freie Rückungen g → B B → D/g	Exposition
Hauptsatz Hauptthema Erweiterung Überleitung Seitensatz Seitenthema 1 Verarbeitung Seitenthema 2 Überleitung 2 (Synkopenmotiv, Klangballungen) Seitenthema 3	279–325 279–290 290–303 303–325 326–420 326–330 330–339 340–373 373–404 404–420	g g g-a-C-As-F-D/B B B-D/B B-v7 diss., freie Rückungen g → B	Reprise/ Expositionswiederholung
Seitenthema 2 + Seitenthema 3 Seitenthema 2, Kopf kanonisch Synkopenmotiv Seitenthema 2, Abbruch Pilgerlied (Fernorchester) Harold-Thema in Viola (Fragment, Abbruch) S3-Motive (chaotisch) Chaosmotive	421–437 438–450 451–458 459–482 483–500 500–515 515–528 528–593	B/g-D/G-D/E seq. (E → D) D → D/G G → v7, chorm. Abstieg G G G G	Coda

Formübersicht 2.4: Hector Berlioz, *Harold en Italie* op. 16,
Finale: *Orgie de brigands*

Losgelöst von allen Fragen nach Programm und musikalischer Narration ist festzuhalten, dass Berlioz in seiner Harold-Sinfonie wesentliche Merkmale späterer Einsätze von Chorälen im Sinfoniefinale vorwegnimmt. Dass etwa ein Choralthema den Bogen von der Einleitung eines Satzes in dessen Coda spannt und dabei das eigentliche Sonatentallegro ganz überspringt, lässt unmittelbar an das Finale von Johannes Brahms' *Erster Sinfonie* c-Moll op. 68 denken. Die Idee, den langsamen Satz einer Sinfonie als Choral zu gestalten und diesen Choral im Finale wieder aufzunehmen, ist darüber hinaus gerade in der französischen Sinfonik des Fin de siècle ein überaus beliebtes Mittel zur zyklischen Abrundung, wie noch gezeigt werden soll. Überdeckt werden diese Ähnlichkeiten freilich durch die gänzlich unterschiedlichen Implikationen der Wiederkehr des Choralthemas in der Coda der fraglichen Werke. Der Choral am Ende von Brahms' c-Moll-Sinfonie verkörpert den Weg zum unzweideutig positiven Schluss; der Choral bei Berlioz signalisiert vielmehr, wie weit das Stück von diesem Weg bereits abgekommen ist. Von den Konnotationen von Trost, Verklärung, wo nicht gar Erlösung oder Heilsgewissheit, wie sie für Choraleinsätze in der Sinfonik des 19. Jahrhunderts beinahe zur Regel werden sollten, ist beim finalen Einsatz des Streichtrios in der Harold-Sinfonie keinerlei Spur. Für das Programm des Werks ist dies plausibel; die Bindung ans Programm allerdings dürfte ein direktes Anknüpfen an diese Idee erschwert haben. Einer Generation von Sinfoniker*innen schließlich, die gerade erst begonnen hatte, sich vor das Problem der Beethoven'schen *Neunten* gestellt zu sehen, konnte ein Satz, der so kühn auf ebendiese *Neunte* reagierte, wohl wenig Orientierungshilfe bieten. Berlioz' Harold-Sinfonie ist damit weniger ein Vorläufer der Choralapothese als ein Vorläufer von deren Negation. Kaum ein Zufall, dass sich Mahler ihrer gerade zu dem Zeitpunkt erinnert haben mag, an dem er an seiner *Sechsten* saß.

2.3 Mendelssohns Leipziger Musiklabor

2.3.1 Pseudovokalsinfonik

Trotz der Ansätze Spohrs, Berlioz', Loewes und anderer, zur sinfonischen Schlussgestaltung auf vokalmusikalische Modelle, nicht aber auf wirkliche Stimmen zurückzugreifen, scheint es erst ab den späten 1830er Jahren und untrennbar verknüpft mit der Stadt Leipzig zu einer wirklichen Verbreitung und Systematisierung solcher Ideen gekommen zu sein.²⁹ Bei Felix Mendelssohn selbst, ohne den die Etablierung Leipzigs zur reper-

²⁹ Vgl. hierzu besonders Sascha Wegners instruktive Überlegungen zum gattungsgeschichtlichen Ort von Felix Mendelssohns „Reformationssinfonie“ (Wegner 2018, S. 192ff.).

toirebildenden Großstadt kaum denkbar ist, findet man erste Ansätze hierzu bereits in der frühen *Ersten Sinfonie* c-Moll op. 11 – nach den zwölf Streichersinfonien gleichsam das Freispruchswerk des jungen Sinfonikers. Nachdem das Menuett des Stückes bereits eine Art Frühform Mendelssohn'scher fiktiver Choräle präsentiert hatte, operieren im darauffolgenden Finalsatz erneut vokale Elemente. Der in der Durparallele stehende Seitensatz besteht aus zwei distinkten thematischen Gestalten, die nacheinander einsetzen und anschließend verknüpft werden: einem vierstimmigen Streicherpizzicato (T. 36ff.) sowie einer folkloristisch-liedhaften Kantilene der Klarinetten (T. 48). In dieser kontrastiven Bithematik aus Pizzicato und Kantilene lässt sich eine Urform jener typischen Bruckner'schen Seitensatzidee erkennen, die mit dessen Begriff der „Gesangsgruppe“ eigentlich nur zur Hälfte richtig gefasst ist. Für den Satzverlauf ist hier entscheidend, dass dieser „sehr interessante[...] Mittelsatz von eigenthümlicher Erfindung [...], wo die Melodie der Klarinette von dem Pizzicato der Saiteninstrumente getragen wird“³⁰, seinerseits als größtmöglicher Kontrast zum Hauptsatzbereich angelegt ist. Denn diese mit ihren Echo-Effekten fast pastoral-arkadisch anmutende Gegenwart genügt kaum, dem so unerbittlich-energischen c-Moll-Trubel des restlichen Themenmaterials einen überzeugenden C-Dur-Schluss abzutrotzen; vielmehr kippt die Kantilene in der Reprise von F-Dur nach c-Moll, und erst eine martialische, thematisch unvermittelte und dadurch wie angeklebt wirkende *Stretta* verschafft dem Stück sein *lieto fine*.

Besonders beschäftigt zu haben scheint die Anlehnung ans Vokale überdies Mendelssohns Jugendfreund Ferdinand Hiller, dessen Bedeutung für die Institutionalisierung der Leipziger Sinfonik keinesfalls unterschätzt werden sollte.³¹ Hiller versah gleich zwei frühe sinfonische Finalsätze mit dem Titel „Gesang“: einerseits in einer wohl nicht erhaltenen Triumphsinfonie in c-Moll, deren letzter Satz im eigenhändigen Werkverzeichnis des Komponisten als „Chant triomphal“ angeführt ist,³² sowie in

³⁰ Amadeus Wendt, *Ueber das Abonnement-Konzert in Leipzig*, in: Berliner *AmZ* IV (1827), 5. Dezember 1827, S. 397–400, hier zitiert nach Jin-Ah Kim/Bert Nagels (Hrsg.), *Symphonie-Rezeptionen in deutschsprachigen Periodika von 1798–1850, Eine Quellensammlung*, Bd. 2, Berlin 2017, S. 350–353, hier S. 353.

³¹ Vgl. zur künstlerischen Beziehung zwischen Mendelssohn und Hiller vor deren Zerwürfnis 1843 Jin-Ah Kim, *Ferdinand Hillers frühe Orchesterwerke im Urteil Felix Mendelssohn Bartholdys*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 79/3 (2022), S. 225–245.

³² Zit. n. Wolfram Steinbeck, *Auf der Suche nach einem „dritten“ Weg. Hillers Symphonien im Gattungskontext des 19. Jahrhunderts*, in: Peter Ackermann et al. (Hrsg.), *Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 177), Kassel 2014, S. 97–113, hier S. 98f.

einer erhaltenen, aber nie gedruckten e-Moll-Sinfonie von 1831,³³ die nicht mit der bekannteren Sinfonie op. 67 in derselben Tonart zu verwechseln ist und deren als „Piratengesang“ („Chant des Pirates“) charakterisierter Schlusssatz die Bewunderung immerhin Heinrich Heines fand.³⁴ Mendelssohn hingegen schätzte dieses Werk zwar besonders hoch ein, lehnte aber gerade das Finale ab.³⁵ Solche expliziten verbalen Bezugnahmen auf das Vokale blieben allerdings eher isoliert. Die Idee, das motivische Material ganzer symphonische Sätze, und dabei besonders von Eckspitzen, aus vokal geprägten Modellen zu gewinnen, scheint erst ab den 1840er Jahren um sich gegriffen zu haben. Der Etablierung des Chorals im Sinfoniefinale ging damit die Wiederentdeckung von Schuberts C-Dur-Sinfonie D 944 voraus; und es erscheint nicht als übertrieben, diese als den eigentlichen Katalysator des Choralfinales zu verstehen.³⁶ Denn namentlich mit dem Kopfsatz dieses „Opus fundamentale“ (Siegfried Oechsle) war ein neues Mittel zur Ausgestaltung des musikalischen Verlaufs in der Welt, der sich aus den Bausteinen eines eröffnenden pseudovokalen Mottos ableitet und damit dazu einlädt, ihn auf dieses Motto bezogen zu hören. Der ganze Satz und mit ihm das ganze Stück erscheint so ins Licht der eröffnenden Vokalität getaucht. Drei in der Folge dieser Wiederentdeckung entstandene Werke dürften von besonderer Bedeutung für die Neukonstitution des sinfonischen Finalsatzes auf ein Pseudovokales und dann in einem zweiten Schritt auf ein abstrakt Sakralmusikalisches hin gewesen sein.

So ist zunächst Robert Schumanns *Erste Sinfonie* B-Dur op. 38 zu nennen. Einerseits setzt das Werk mit einer signalhaften Anrufungsfanfare ein, die zugleich die motivische Basis für das Themenmaterial des Kopfsatzes bildet, an dessen Ende sie wiederkehrt – auf ganz andere Weise begründet und doch in Analogie zum Hornsignal aus Schuberts „großer“ C-Dur-Sinfonie –, um den ohnehin vor euphorischer Spannung knistern-

³³ Das Autograph sowie eine Abschrift finden sich in der Musikabteilung der Frankfurter Universitätsbibliothek (D-F, Mus Hs 87/88) und sind online zugänglich.

³⁴ Vgl. hierzu Steinbeck 2014, S. 103. Heine hebt besonders die „völlige Trennung“ von „Heroische[m] und Romantische[m]“ im letzten Satz hervor: „[W]ilder, unheimlicher Jubel hebt an und breitet sich abentheuerlich aus; mitten durch das Geräusch und den begeisterten Aufschwung kriegerisch eintretender Blechinstrumente tönt ein Gesang einsamer Klage, vor welcher das helle Getümmel, zwar nicht theilnahmlos, aber doch unerbittlich vorüber in die Weite zieht. Gern vertieft sich der Zuhörer in die Poesie solcher Darstellung, und ruft durch zahlreiche Stellen das interessante Bild in sein Gedächtniß zurück.“ (Heinrich Heine, *F. Hillers Konzert*, in: ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, digitale Ausgabe des Heinrich Heine-Portals, Bd. 12, S. 291–294, hier S. 292.)

³⁵ Vgl. Kim 2022, S. 229 sowie S. 242–245.

³⁶ Vgl. für die Bedeutung der C-Dur-Sinfonie nach wie vor Siegfried Oechsle, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 40), Kassel u.a. 1992.

den Orchestersatz noch zu überstrahlen. Entscheidend ist aber vor allem, dass im Seitensatz des Finales gleich zwei unterschiedliche vokale Modelle erscheinen, die beide als Transformationen des refrainartigen Orchester-tutti zu erkennen sind, mit dem der Satz beginnt. Denn nachdem dieses gegen das erste, in der Tonikaparallele g-Moll einsetzende „Kreisleriana“-Seitenthema zweimal vehementen Einspruch erhoben (T. 46–49 resp. T. 53–57) und in die korrekte Seitensatztonart F-Dur übergeleitet hat, verwandelt es sich zuerst in eine fast männerchorhafte, hymnische Orchestermelodie (T. 66–69) und dann in einen sanft einherschreitenden, zunächst vierstimmigen Holzbläsersatz (T. 74–81), der an die pilgergegangsartigen Passagen in Berlioz’ Harold-Sinfonie (sowie im langsamen Satz von Mendelssohns „Italienischer“) denken lässt. Diese letzte Transformation wird wiederum vom Tutti im Fortissimo aufgenommen und führt zur entscheidenden Kadenz in F-Dur (T. 88–89). Nach einem kurzen Des-Dur-Auftritt in Flöten und Oboen in der Durchführung (T. 109–113) ist es erneut diese Transformation, die in der gegenüber der Exposition kaum veränderten Reprise zur Etablierung der Grundtonart B-Dur führt und damit die Grundlage für eine „poco a poco accelerando“ Coda liefert. Bei jedem Auftritt fliegt die Passage allerdings viel zu unscheinbar und rasch vorüber, um als direkter Vorläufer der nur wenig später erscheinenden expliziten Choral-Finalsätze gelten zu können; und im Gegensatz zu diesen Sätzen ist hier in Schumanns „Frühlingssinfonie“ auch kaum zu bestimmen, welches Satzmodell – abgesehen von der unverkennbar vokalen Natur des Gebildes – genau gemeint sei.

Die bei Schumann wohl durch die Entdeckung der Schubert’schen Sinfonik ausgelöste Grundidee, das Vokale zum Prägemaß einer ganzen Sinfonie zu machen, ist von kaum zu unterschätzender Bedeutung für die weitere Entwicklung der Gattung, und mit Niels Gades *Erster Sinfonie* c-Moll op. 11 und Felix Mendelssohns *Dritter Sinfonie* a-Moll op. 56 erweiterte sich das Konzertrepertoire rasch um zwei veritable Erfolgsstücke, die aus einer ähnlichen Ausgangsidee ganz andere Wege gehen sollten. Niels Gades noch in Kopenhagen komponierte c-Moll-Sinfonie galt einige Zeit lang sogar als Gründungsdokument einer ganz bestimmten Art der vokal geprägten Sinfonik: der Idee nämlich, als „national“ deutbare Motivik signalhaft in ein größeres Werk nicht nur einzubauen (wie es spätestens seit der französischen Revolution häufig in Schlachten- oder Triumphsinfonien zu finden war), sondern ein größeres Werk auf der Grundlage solcher Motivik ganz aufzubauen. Auch wenn Gades Werk diese Krone dank der Nachforschungen Stefan Keyms inzwischen an die *Zweite Sinfonie* c-Moll op. 15 des polnischen Komponisten Ignacy Feliks Dobrzyński abtreten musste,³⁷ so scheint es doch absolut zutreffend, mit Michael Matter von

³⁷ Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der sym-*

Gade als einem „musikgeschichtlichen Präzedenzfall“ zu sprechen.³⁸ Über die so technisch simple wie unmittelbar einleuchtende Integration dieses Liedthemas – Gades eigenen Lieds *Kong Valdemars Jagt* – in den Kopfsatz des Werks ist bereits so vieles Richtiges gesagt worden,³⁹ dass der Blick gleich auf das Finale gelenkt sei. Denn in diesem kommt dem Liedzitat erneut eine wichtige Rolle zu; seine Einbindung scheint sich hier jedoch auf den ersten Blick auf die Technik der zitathaften Herbeirufung zu beschränken, statt, wie in den ersten beiden Sätzen des Werkes, tatsächlich thematisch konstitutiv zu wirken. Bei näherer Betrachtung zeigt sich aber der tiefere Sinn dieser vorläufigen Zitathaftigkeit, denn im weiteren Verlauf des Finales lässt sich die schrittweise Wiedereingliederung dieses Themas ins Satzgefüge fast dokumentarisch nachvollziehen.

Das Finale verfügt zunächst über einen dreiteiligen Hauptthemenkomplex, vor dem ein kurzer, festlicher Vorspann aus Paukenwirbeln steht, deren leere Quarte von Einwürfen der Blechbläser zum vollen C-Dur-Dreiklang ergänzt wird. Der Hauptsatz selbst besteht aus einem rasant dahinstürmenden, stark synkopierten Streicherthema, welches die vormalige Quartenfigur der Pauken aufnimmt, sowie einem majestätischen, akkordischen Blechbläsersatz an zweiter Stelle (T. 49–63), der in der Forschung manchmal als Choral bezeichnet wurde,⁴⁰ dem allerdings jegliche Sanglichkeit abginge und dessen Zeilen unüblich kurz wären; wahrscheinlicher scheint eine Orientierung an vollstimmigen Fest-Fanfaren, wie sie ihren Niederschlag wenig später auch in Robert Schumanns *Konzertstück für vier Hörner* op. 94 finden sollten. Dem schließt sich das wiederaufgenommene Violinthema an; insgesamt erweist sich dieser Hauptthemenbereich als eine thematisch ausgefüllte, ausgedehnte Variante des Satzvorspanns. Doch bevor sich eine wirkliche Überleitung entwickeln könnte, befindet sich der Satz bereits in G-Dur, und es setzt ein breites, sangliches Seitenthema ein, begleitet von mächtig angeschlagenen Streicherarpeggien (T. 89ff.).

Die Melodie ist eines jener explizit auf einen (wie auch immer vorgestellten) nordischen Bardenklang abzielenden Themen des jungen Gade, die sich zuerst in der „Ossian-Ouvertüre“ und dann später auch im Finale der *Zweiten* wiederfinden werden, über die noch zu sprechen sein wird. Das Thema ist ganz offenkundig vokal geprägt und soll mutmaßlich den Eindruck eines Skandierens über heroisch-legendenhafte Harfenakkorde erzeugen. Interessanterweise fanden sich aber ausgerechnet zu diesem

phonischen Tradition 1867–1918 (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 56), Hildesheim u.a. 2010, S. 331–333.

³⁸ Michael Matter, *Niels W. Gade und der „nordische Ton“*. Ein musikalischer Präzedenzfall (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 21), Kassel u.a. 2015.

³⁹ Vgl. neben ebenda erneut Oechsle 1992, dort S. 53–120.

⁴⁰ So Matter 2015, S. 34.

Thema auch ganz andere Assoziationen in den ersten Besprechungen des Werks. So schrieb August Kahlert in einer 1843 in der *AmZ* erschienenen großen Rezension des Erstdruckes der Partitur von einem „Cantus firmus, der einem Hymnus ähnlich, vielleicht gar ein Volkslied ist“.⁴¹ Diese kurze Bemerkung offenbart nicht allein eine zeittypische Unschärfe im Begriff des *Cantus firmus*; vielmehr spricht sie Bände über die begriffliche Engführung von den Ideen des Choralhaft-Hymnusartigen mit dem Volksliedhaften im Musikdiskurs der 1840er Jahre. Offenbar war für einen Teil des Leipziger Konzertpublikums jener Jahre das Choralhafte in derselben nebelhaft-erhabenen Sagenwelt des Nordens beheimatet wie die in Gades frühen Werken verwendeten vermeintlichen Volkslieder – die ja, von Gade selbst komponiert, einen gezielt artifiziell-archaischen Stil ausprägen, den man für einen echten halten wollte. Ganz von der Frage abgesehen, ob man diese Assoziation nachvollziehen kann, wäre doch zu überlegen, ob nicht gerade solche terminologischen Unschärfen eine wichtige Grundlage dafür bildeten, dass sich überhaupt so etwas wie eine produktive Tradition des fiktiven Chorals etablieren konnte: Möglicherweise hätte sich der Topos wesentlich schneller abgenutzt, wenn seine Identität, seine Bedeutung und seine Konnotationen schon in den 1840er Jahren festgestanden hätten.

Für das Betriebsgeheimnis des Finales selbst ist entscheidend, dass neben dem Hauptsatz auch der Seitensatz dreiteilig angelegt ist: Der vollständigen Präsentation des Bardenthemas schließt sich nämlich, erneut in überleitender Funktion, das rasante Hauptthema an, das sich aber unversehens in den schattig-nebulösen Gefilden g-Molls wiederfindet, aus denen sich in Flöten und Klarinetten wie eine Mahnung aus alten Zeiten das Liedthema des ersten Satzes emporhebt (T. 163ff.). Eine erneute Überleitung bringt den Satz flugs zurück nach G-Dur, und das Bardenthema wird wiederholt, nun allerdings reduziert auf seine ersten beiden Phrasen, aus deren Schluss Gade eine mehrfache G-Dur-Kadenz spinnt, die von Fragmenten des Hauptsatzes noch über mehrere Takte wiederholt wird.

Dass das Liedthema aus dem Kopfsatz gerade an dieser Stelle inmitten der Exposition wiederkehrt, hat durchaus dramaturgische Gründe. Denn die zunächst mit einem Fugato anhebende, im Vergleich zur Exposition recht kurze Durchführung (T. 250–376) beschränkt sich anschließend fast ausschließlich auf die Gegenüberstellung von Fragmenten des Bardenthemas und des Kopfmotivs der Liedmelodie; der gesamte Hauptthemenkomplex bleibt bis zur Rückleitung in die Reprise ausgespart. Diese verläuft zunächst regulär, doch kurz nach Verklingen des Fanfarenthemas greift das Liedmotiv auch auf das Hauptthema über; es klingt eine Dur-Variante des Liedes an, die direkt in die Reprise des Bardenthemas

⁴¹ Zit. n. Kim/Nagels 2017, Bd. 2, S. 3.

überleitet (T. 427–464). Was sich bis hierhin abgespielt hat, erweist sich nun in der Rückschau als die langsame Annäherung und Einverleibung des zunächst nur zitathaft erschienenen Themenmottos aus dem Kopfsatz: Das Lied, so scheint es, ist erst jetzt für die Sinfonie endgültig zurückgewonnen und von seinem klagend-urzeitlichen Tongeschlecht befreit – die vormalige, an das Bardenthema anschließende Reminiszenz weicht einer grandiosen Apotheose eines scheinbar neuen C-Dur-Themas, das sich aber als Kombination aus Lied- und Bardenthema entpuppt und das Werk über eine nochmals gesteigerte Version der Hauptsatz-Fanfare zu seinem klanggewaltigen Abschluss bringt (T. 539ff.).

Dieses Finale ist so gezielt und so plakativ auf die Überwältigung des Publikums ausgelegt, dass man leicht übersehen könnte, wie gut die Eingliederung des Liedes auch in diesem Satz gemacht ist: Denn die zunächst nur subkutane Verbindung von Barden- und Liedthema, die scheinbar einzig ideell, durch ihren Bezug zum „nordischen Ton“ verwandt sind, wird von Gade Schritt für Schritt offenbart. Denn – natürlich, möchte man sagen – ist das Bardenthema motivisch ebenso genau von jenem Liedthema abgeleitet, wie es zuvor die Themen des Kopfsatzes und des Scherzos gewesen waren. Das Lied regiert das Werk; die Idee der Pseudovokalität hat hier in einem Maß auf das Ganze einer Sinfonie übergreifen, wie dies zuvor weder von Schubert noch von Schumann versucht worden war.⁴²

Das dritte Werk aus derselben Zeit, welches zwar selbst nichts eigentlich Choralartiges inkorporiert, aber doch für die ersten sinfonischen Choralapothosen eine Art versteckter Blaupause gebildet hat, ist die a-Moll-Sinfonie op. 56 von Felix Mendelssohn, die unter dem Beinamen der „Schottischen“ bekannt geworden ist und die einzige der drei großen Sinfonien aus der Reifezeit des Komponisten darstellt, welche dieser selbst gelten lassen wollte. Der Verlauf des Finalsatzes ist wohlbekannt: Er besteht aus zwei Themenkomplexen, von denen der erste kriegerisch-

⁴² Den ins Paradoxe getriebenen Höhepunkt der Idee einer ‚Liedersinfonie‘ sollte allerdings erneut ein Schumann-Werk darstellen: die *Zweite Sinfonie* C-Dur op. 61 (1846), in deren Finale ein Liedzitat das sinfonische Themenmaterial auf so spektakuläre wie bedenkliche Weise ersetzt und das Werkganze metaphorisch zu einem Lied erklärt – auf die Spitze getrieben in der Paradoxie, dass selbiges Beethoven-Zitat zugleich als Selbstzitat lesbar wäre und von einem tatsächlichen Selbstzitat eines weiteren Liedes (!) gefolgt ist. Die Verweiskette wird so arabeskenhaft, dass der „Sinn“ des scheinbar so klar zu benennenden Beethoven-Zitats unschärfer wird als derjenige so manchen fiktiven Chorals. Vgl. zur Dramaturgie des Zitierens und Anspielens in der C-Dur-Sinfonie Hans-Joachim Hinrichsen, *Missglückter Befreiungsschlag oder bewältigte Einfluss-Angst? Schumanns Umgang mit Beethoven in der Zweiten Sinfonie C-Dur op. 61*, in: Bernd Sponheuer/Wolfram Steinbeck (Hrsg.), *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 8), Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 71–91.

marschartige Züge aufweist und dessen Motivik – wie oft in Mendelssohn'schen Sonatensätzen – bereits zum Ende der Exposition wiederkehrt und den eigentlichen Seitensatz (T. 66ff.) förmlich mit sich reißt. Dieser selbst ist von gänzlich kontrastierendem Charakter: Das nur über einem fahlen, triolischen *b* der ersten Violinen einsetzende e-Moll-Thema, intoniert von Oboen und Klarinetten alleine, scheint bereits in der Exposition in weite Entfernung gerückt und gemahnt melodisch an das Motto und damit indirekt an den sagenhaft-zeitenthobenen Erzählstil des Sinfoniebeginns,⁴³ in dem vielleicht ein verwandter Ton anklingt wie zu Beginn der *Ersten Sinfonie* von Niels Gade. Ob dieser Tonfall nun ein „nordischer“ oder schlicht ein folkloristisch-düsterer ist, sei nicht nur angesichts der musikgeographischen Probleme immerhin Robert Schumanns dahingestellt, dessen Rezension der „Schottischen“ als „Italienische“ noch heute für manche Verwirrung sorgt.⁴⁴ Ihm gegenüber stehen so unvermittelt wie unbekümmert anmutende E-Dur-Passagen, tongeschlechtliche Irrlichter, die in der Reprise vollständig gestrichen sind: Nach einer kurzen Durchführung beider Themenbereiche verbleibt diese ausschließlich in a-Moll, bevor das Seitenthema, *pianissimo* und auf die Klarinetten reduziert, sich in der Coda in ein langsam absteigendes Lamento verwandelt und „träumerisch zerfasert“ (T. 359ff.).⁴⁵ Hier könnte die Sinfonie, nach Sonatenlogik wenigstens, enden; ein radikaler Schluss zwar, der jedoch durch den erzählerisch-charakteristischen Zug der Sinfonie in seiner Härte abgemindert würde. Aber Mendelssohn wählt einen anderen Weg: *Allegro maestoso assai* erhebt sich ein aus dem Seitensatz abgeleitetes, neues Thema aus der Tiefe, wird mit jeder Wiederholung stärker, bis es schließlich vom ganzen Orchester in der Art eines Männerchores – so die Angabe des Komponisten – intoniert wird (T. 396ff.). Einige Takte lang wird das den gesamten Satz über vorenthaltene, endlich erreichte A-Dur unter Zuhilfenahme

⁴³ Dies ist selbstredend kein Zufall; es sei auf die detaillierte Nachzeichnung der motivischen Beziehung des Sinfoniebeginns zum Seitenthema des Finales bei Greg Vitercik verwiesen (Greg Vitercik, *The Early Works of Felix Mendelssohn. A Study in the Romantic Sonata Style*, Philadelphia 1992, S. 292–302).

⁴⁴ So hat etwa noch kürzlich Martin Geck Schumanns Identifizierung für bare Münze genommen, was immerhin darauf hinweist, wie suggestiv „italienisch“ das Stück wenigstens in der verbalen Schilderung zu klingen vermag (vgl. Martin Geck, *Der Weg ins Freie. Die Überwindung der traditionellen Viersätzigkeit in Schumanns Rheinischer Symphonie zugunsten eines neuen, narrativen Formtypus*, in: Bernd Sponheuer/Wolfram Steinbeck [Hrsg.], *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006* [= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 8], Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 93–209, hier S. 97).

⁴⁵ Melanie Wald, *Zur musikalischen Poetik zweier (Ideen-)Landschaften. Mendelssohn, die Schweiz und Schottland*, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Mendelssohns Welten. Zürcher Festspiel-Symposium 2009*, Kassel 2010, S. 126–161, hier S. 155.

einzelner Motive des neuen Themas ausgekostet, bis das Stück in leuchtendem Fortissimo ausklingt.

Es ist durch die schlichte Macht der Gewohnheit allzu einfach, die Eigenartigkeit dieses Schlusses zu übersehen. Denn wenn im Laufe des Jahrhunderts von Jahr zu Jahr der Anspruch an Finalsätze gestiegen war, ein mehrsätziges Ganzes zu einem nicht nur positiven, sondern vor allem logisch nachvollziehbaren Gipfelpunkt zu bringen, so dürfte Mendelssohns „Schottische“ vor diesem Hintergrund eigentlich kaum überzeugen. Dass sich am Ende des Werkes triumphales A-Dur eingestellt hat, ist nämlich mitnichten Ergebnis eines musikalischen Syllogismus. Im Gegenteil: Dieser Schluss ist von Mendelssohn gerade wider die der viersätzigen Sinfonie eigenen Formlogik gesetzt, der zum Trotz das Stück in A-Dur endet. Freilich – dass der hier imaginierte Chor auf den realen der *Neunten* reagiert, ist unstrittig. Doch dass Mendelssohn ausgerechnet an den ostentativen Bruch der formalen Logik anschließen wollte, der mit Beethovens Choreinsatz einherging, wirkt unvorstellbar: Die Vermittlung des scheinbar Vokalen mit dem streng Instrumentalen stellte ja gerade jene Quadratur des Kreises dar, an der sich die Generation Mendelssohns abrieb.

Mendelssohn kommt dieser Vermittlung hier indes erstaunlich nahe – denn willkürlich *wirkt* der Schluss der „Schottischen“ nicht, wiewohl er es durchaus *ist*.⁴⁶ Es lassen sich viele Gründe angeben, warum dieser Satz ‚funktioniert‘. Ein Hauptgrund dürfte in jenem musikalischen Präteritum zu finden sein, in das die gesamte Sinfonie, wie auch Gades *Erste*, getaucht ist. Denn wenn, um in Analogie zur Literatur zu verbleiben, sich hier kein Drama abspielt, sondern aus einer Legendenwelt berichtet wird, so können auch größte Kontraste bruchlos und konfliktfrei nebeneinanderstehen, da die Gewahrung einer imaginären musikalischen Erzählinstanz bereits zur Sicherstellung der konzeptuellen „zyklischen Balance“⁴⁷ des Ganzen hinreicht. Anders gesagt: Der hymnische Schluss erscheint gerade deshalb nicht als unmotivierte Ausflucht, weil der Satz auch ebenso gut in Moll verbleiben könnte (wie es analog zuvor ja in der „italienischen“ A-Dur-Sinfonie bereits geschehen war), ohne dass dies einem tragischen Scheitern gleichkäme. Somit kann seine Aufgabe kaum die eines *Deus ex machina* sein.

⁴⁶ In den zeitgenössischen Rezensionen des Werks wurde gerade die Gestaltung dieses Schlusses lobend hervorgehoben (vgl. die gesammelten Kritiken bei Kim/Nagels 2017, Bd. 2, S. 373ff.; so entschädigt der „in der That majestätische Schluss“ nach Ansicht Felix Bambergs in der *AmZ* gar für „einige Längen“ des Finales [zit n. ebenda, S. 398f., hier S. 399]). Einwände scheinen erst später aufgekommen sein und wurden in jüngerer Zeit u.a. von Greg Vitercık geäußert (Vitercık 1992, S. 302), der in diesem „simply too late“ erscheinenden A-Dur einen „fatal touch of Victorian profundity that stalks through so much of Mendelssohn’s later music“ spürte (ebenda).

⁴⁷ Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Werkgestaltung und Formstruktur*, Laaber 1992, S. 342.

Von allen Detailüberlegungen abgesehen: Die Inszenierung von Schlüssigkeit auch dort, wo keine eigentlich zwingende Logik vorliegt, dürfte ein entscheidendes Erbe dieses Werks gebildet haben. Dies gilt in besonderem Maße für das Thema der vorliegenden Untersuchung. Denn auch wenn es sich hier mit einem imaginären Männerchor nur um eine dem fiktiven Choral analoge Erscheinung handelt, bildete der Schluss der a-Moll-Sinfonie für einen großen Teil der Einsätze fiktiver Choräle im Sinfoniefinale gewissermaßen die Folie. Im Detail finden sich Bezüge in dem klar vokalen Charakter dieses Themas, das ebenso wie das Choralhafte (jedoch im Unterschied zu den verwandten Ideen des Liedhaften, Rezitativischen oder Ariosen) ein gemeinschaftliches Singen evoziert, ohne dass sich zugleich ein klar bestimmbarer, sprachlicher Sinn aufdrängt. Zukunftsweisend sind darüber hinaus der wie von außen eindringende Charakter dieses Themas und schließlich die schiere Klanggewalt einer vom ganzen Orchester intonierten, simpel-diatonischen Melodie. Es sollte nicht lange dauern, bis diese Idee Folgen zeitigte. Dabei hat sich wohl gerade die Tatsache, dass es sich bei Mendelssohns A-Dur-Schluss bloß um etwas Chor-, nicht aber Choralartiges handelte, als Segen für die Geschicke des sinfonischen Chorals erwiesen. Denn so war in konzeptueller Hinsicht eine direkte Anknüpfung möglich, ohne sich sogleich eines Plagiats schuldig zu machen; und zugleich konnten Experimente mit dieser neuen Form angestellt werden, die kaum denkbar gewesen wären, wenn ihr Potenzial mit diesem Werk bereits vollständig ausgereizt erschienen wäre.

Ein letztes Stück ist noch zu erwähnen, welches den ersten fiktiven Chorälen im Leipziger Sinfoniefinale chronologisch vorausgeht und nun tatsächlich eine Art von direktem Vorläufer bildet – ohne allerdings seinerzeit für großes Aufstehen gesorgt zu haben und mit dem gattungsgeschichtlichen „Manko“, dass es seinem Komponisten höchstens eine „Symphonette“ und keine eigentliche Sinfonie gewesen ist. Robert Schumanns Orchesterwerk *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52 wurde im „Sinfonienjahr“ 1841 zunächst als dritte Sinfonie begonnen, wobei offenbar von Beginn weg Zweifel an der Gattungsbenennung des Werkes herrschten und sich schließlich der heute geläufige Verlegenheitstitel durchsetzte. Allen weiteren im privaten Kreis geäußerten Namensvorschlägen – „Symphonette“, „Sinfonietta“ oder gar „Novelle für Orchester“ – ist gemein, dass es sich um Versuche handelt, die mit dem Namen der „Symphonie“ offenbar untrennbar verbundenen Assoziationen des Großen, Umfangreichen zu vermeiden; dies allerdings unter Beibehaltung des qualitativen Anspruchs, wie Schumanns Hinweis, das op. 52 stehe gegen seine *Erste Sinfonie* „keineswegs zurück“, anzeigt.⁴⁸

⁴⁸ Zit. n. Jon W. Finson, *Sinfonien*, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Schumann-Handbuch*, Stuttgart 2006, S. 334–360, hier S. 341.

So zeigt sich denn bei näherer Betrachtung, dass (analog zu Schumanns Beiträgen zu bestehenden mehrsätzigen Gattungen) die motivisch-ideelle Beziehung der einzelnen Teile des Stückes zueinander zwar eng, die Form dieser Sätze allerdings merklich lockerer gehandhabt ist als etwa in den Sinfonien. So verzichtet die Sonatenform der „Ouvertüre“ durchaus gattungstypisch auf eine eigenständige Durchführung – ein Formkonzept, wie man es etwa aus Rossinis Opernouvertüren kennt – und endet mit einer thematisch (scheinbar) neuen, rasch-tänzerischen Coda, deren legere Raffinesse etwa an Auber denken lässt. Doch ist zugleich der Satz durchzogen von typisch Schumann’schem Beziehungsreichtum: Die lamentohafte langsame Einleitung etwa findet sich als erstes Seitenthema wieder, während sich die erwähnte Coda in der Rückschau als assoziative Kombination aus Hauptthema (Melodik) und zweitem Seitenthema (Rhythmik) entpuppt. Darüber hinaus ist die gesamte Exposition – und damit auch die Reprise – von durchführungsartiger harmonischer Instabilität. Besonders drohen die erreichten Seitentonarten D-Dur resp. H-Dur immer wieder in die Mollparallele zu kippen und werden zu keinem Zeitpunkt kadenzial bestätigt, sondern vielmehr durch durchführungshafte Kaskadenmotivik destabilisiert, was in der Reprise gar zu einem Schein-Abbruch kurz vor Eintritt des zweiten Seitenthemas führt (T. 232–237).⁴⁹ Dieser Abbruch ist zwar an der entsprechenden Stelle der Exposition vorbereitet (T. 105–108), gewinnt hier aber durch die wesentlich höhere Lage und den Gang ins Fortissimo an Drastik, die in der Folge durchaus begründet scheint. Denn trotz seines Beginns in E-Dur wendet sich der Seitensatz nach cis-Moll und verhindert so zunächst die durch die harmonischen Modifikationen der Reprise angepeilte tonartliche wie tongeschlechtliche Klärung. Umso mehr überrascht die Nonchalance, mit der die Coda in ungetrübtem E-Dur einsetzt – ein neuerlicher, nun fast ostentativer Hinweis auf die im Vergleich zur Sinfonie eben geringere Fallhöhe solcher Momente.⁵⁰

⁴⁹ Diese Idee des Abbruchs an Scharnierstellen der Form dürfte Schumann bei Schubert kennengelernt haben; es sei in diesem Zusammenhang auf die in Vorbereitung befindliche Dissertation von Yusuke Takamatsu (Universität Zürich) hingewiesen, *Komplexität in der Einfachheit: Die Mittelsätze im Instrumentalzyklus Franz Schuberts*, Diss. Universität Zürich 2021.

⁵⁰ Vgl. für eine detaillierte Diskussion der vielfältigen Brechungs- und Umdeutungsmechanismen der Durchführungsidee in diesem Satz besonders Wolfram Steinbeck, *Befreiung von der Viersätzigkeit. Die Sinfonietta op. 52*, in: ders./Bernd Sponheuer (Hrsg.), *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposiums 2006* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 8), Frankfurt am Main 2009, S. 53–70, hier S. 57–64.



Notensbeispiel 2.4: Robert Schumann, *Ouvertüre, Scherzo & Finale* op. 52, T. 57–59 (Scherzo; Oboe, Klarinette, Fagotte)



Notensbeispiel 2.5: Robert Schumann, *Violinsonate Nr. 2 d-Moll* op. 121, 3. Satz, T. 1–5 (Violine)



Notensbeispiel 2.6: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Klaviertrio Nr. 2 c-Moll* op. 66, Finale, T. 128–123 (Klavier)

Das folgende Scherzo erweist sich in besonderer Hinsicht als Mitte des dreisätzigen Stückes, denn an dieser Stelle verbinden sich motivische Reste der *Ouvertüre* mit der für das abschließende Finale entscheidenden Idee des Choralhaften. Im Trio dieses Satzes nämlich erklingt im Holzbläser-satz eine choralartige Melodie, deren Charakter aufgrund des anhaltend schnellen Tempos verunklart ist, hier aber aufgrund ihrer Diastematik kaum Zweifel offen lässt (vgl. Notensbeispiel 2.4). Es handelt sich nämlich nicht nur, wie Wolfram Steinbeck festgestellt hat,⁵¹ um eine Anspielung auf Schumanns *Fis-Dur-Romanze* op. 28, Nr. 2, sondern ebenso um eine lediglich im dritten Melodieton abweichende Variante des Choralthemas, das genau ein Jahrzehnt später den Mittelpunkt von Schumanns *Zweiter*

⁵¹ Steinbeck 2009, S. 69. Die wenigen Abweichungen im Vergleich zum Thema aus op. 52 bestehen im fehlenden auftaktigen Grundton sowie in dessen vorhaltsartiger Wiederholung in der Abschlussformel vom Grundton zur Terz.

Violinsonate d-Moll op. 121 bilden sollte (vgl. Notenbeispiel 2.5) und dort öfters als Hommage an Felix Mendelssohn gehört wurde. Entscheidend ist in beiden Fällen der kaum zu überhörende melodische Anklang an wirkliche Choräle. Diese wird besonders von der typischen, vom Grundton zur Terz aufsteigenden Melodieformel zum Zeilenschluss hervorgerufen, die man in unzähligen Kirchenliedern wiederfindet,⁵² aber eben auch im Choralthema des Finalsatzes von Felix Mendelssohns drei Jahre später entstandenem *Zweiten Klaviertrio* c-Moll op. 66 (vgl. Notenbeispiel 2.6).

Dieses in Des-Dur erscheinende Thema hellt den Grundcharakter des cis-Moll-Scherzos merklich auf und erscheint darüber hinaus wenige Takte später in die Zyklusgrundtonart E-Dur gerückt. Darüber hinaus erklingt es am Ende des Satzes nochmals und wird dort von einer Coda beantwortet, die eine Variante des Hauptthemas aus der „Ouvertüre“ mit dem Scherzo-Hauptmotiv verbindet und dabei vollständig in Des-Dur verbleibt. So sind einerseits alle bisher erklangenen Formteile miteinander verknüpft. Zugleich aber stellt das Thema, wie sich zeigen wird, durch seinen Choraltonfall eine Brücke vom Scherzo ins Finale her, denn dieses arbeitet nun unzweideutig mit der Klanggewalt eines Choralsatzes im Orchestertutti. Doch der Reihe nach: Zunächst erklingt ein über weite Strecken regelgerechter Sonatensatz mit zwei Hauptthemen, einem knappen H-Dur-Seitensatz, einer ausgedehnten Schlussgruppe und einer nicht unbedingt finale-typischen Expositionswiederholung. Nach einer durchaus gewichtigen, „eigentümlich themen- oder subjektlosen“⁵³ Durchführung von über hundert Takten beginnt die Reprise zunächst durchaus erwartungsgemäß – ja allzu erwartungsgemäß, denn sie kopiert (ähnlich wie im Finale von Berlioz’ „Harold-Sinfonie“) fast notengetreu die Exposition mit ihrem Gang in die Dominante, kostet diese Tonart in einer nochmals verlängerten Schlussgruppe aus und leitet in den Beginn der Coda über (T. 350ff.). Hier wartet das Hauptthema des Finales, wandelt in einen vierzeiligen Choral, zunächst in E-Dur mit einer halbschlüssigen zweiten Zeile. Doch die eigenwillige tonartliche Disposition der Reprise zeitigt Folgen: Jubilierend wendet sich die dritte Zeile des Chorals ‚zurück‘ nach H-Dur, um nun im Fortissimo, gestützt von nur in diesem Satz geforderten (allerdings *ad libitum* einzusetzenden) drei Posaunen, so feierlich wie grundverkehrt in der Dominanttonart zu kadenzieren (vgl. Notenbeispiel 2.7).

⁵² Um nur einige wenige zu nennen, welche die Melodieformel zum Abschluss der jeweils ersten Zeile aufweisen: *Herr Gott, dich loben alle wir*; *Wie lieblich schön, Herr Zebaoth*; *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*; *Da Christus geboren war*; *Straf mich nicht in deinem Zorn*. Es ließen sich problemlos zahlreiche weitere Fälle ergänzen. Der Beginn des Chorals lehnt sich überdies etwa an *Gelobet seist du, Jesu Christ* an, der die charakteristische Schlussformel aber nicht aufweist.

⁵³ Steinbeck 2009, S. 67.

Notenbeispiel 2.7: Robert Schumann, *Ouvertüre, Scherzo & Finale* op. 52, *Finale*, T. 349–380 (Holz- u. Blechbläser)

Aber: Wie schon in der *Ouvertüre* hat dieser Schluss in der falschen Tonart keinerlei Konsequenzen für den weiteren Verlauf. Vielmehr wird der erreichte H-Dur-Dreiklang fast unmerklich zur Dominante der eigentlichen Grundtonart umgedeutet, in der sogleich das zweite Hauptthema des Satzes erklingt und diese „Sinfonietta“ zum Abschluss in der nun korrekten Grundtonart bringt. Der Effekt ist verblüffend: Trotz der Kürze des Werkganzen wirkt dieses Finale mit seiner bombastischen Choralapothese keineswegs überladen, vielleicht gerade weil die Apotheose in einer anderen Tonart geschieht als der gleich anschließenden, an dieser Stelle noch beinahe unverbrauchten Tonika. In dramaturgischer Hinsicht mögen zunächst Fragen offen bleiben. Diesen geht Schumann aber mit dem so unpräzisen Werktitel geschickt aus dem Weg: Was hier erklingt, ist eben nur *ein* und nicht etwa *das* Finale. Dem Finaleproblem kann man, so suggeriert es Schumann hier, auch begegnen, indem man das Finale selbst von dem Anspruch löst, die von den vorangehenden Sätzen des Zyklus aufgeworfenen Fragen eindeutig zu beantworten. „*Ouvertüre*“, „*Scherzo*“ und „*Finale*“ sind ein zusammengehöriger Zyklus – sie bilden aber vielleicht keinen abgeschlossenen Plot.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Fanfare	1–5	E	Einleitung
Hauptsatz	5–49		Exposition
Thema 1 (Fugato, aus Fanfare)	5–24	E	
Thema 2	24–32	E	
Überleitung	33–49	E → H	
Seitensatz	50–100		
Thema 3	50–65	H	
EEC	64–65	H	
Schlussgruppe	64–100	H	
Rückleitung	101a–104a	H → E	
Rückleitung	101b–111	H	Durchführung
Thema 1	111–124	H-dis	
Rückleitung	124–179	mod.	
Kontrapunktformeln	180–209	mod.	
Fanfare (erweitert)	210–229	Es → E	
Hauptsatz	228–294		Reprise
Thema 1 (Fugato)	228–269	E	
Thema 2	270–278	E	
Überleitung	278–294	E → H	
Seitensatz	295–349		
Thema 3	295–310	H	
EEC	309–310	H	
Schlussgruppe	310–343	H	
Rückleitung	343–349	H → E	
Thema 1 als Choral	349–381	E → H	Coda
Thema 2	382–394	E	
Schlussgruppe	395–420	E	
unthematische Schlusstakte	421–436	E	

Formübersicht 2.5: Robert Schumann, Overture, Scherzo und Finale op. 52, Finale

Dass die Frage, wie sich die einzelnen Teile dieses Zyklus zueinander verhalten – und was dieses Verhältnis wiederum über den Zyklus als Ganzes zu verraten vermag – so schwer zu beantworten ist, könnte man als einen der Gründe dafür sehen, dass Schumann sich offenbar mit einer Gattungsbezeichnung für das Opus 56 schwer tat. Die letztlich gefundene Verlegenheitslösung, die Konjunktion der Satzbezeichnungen zum Werktitel zu machen, führte und führt allzu leicht dazu, den starken inneren Zusammenhang der drei Sätze zu übersehen. Doch auch mit den Bezeichnungen „Symphonette“ oder „Sinfonietta“ wäre diesem Problem nur schwerlich Abhilfe geschaffen worden; der Diminutiv fordert fast dazu heraus, eine Reduktion nicht nur des Umfangs, sondern auch des Anspruchs zu vermuten. Darüber hinaus sei daran erinnert, dass zur Zeit der Komposition des Stücks eine eigentliche Gattung der Sinfonietta noch nicht existierte: Erst

in den 1860er Jahren begann sich mit Werken Joachim Raffs und Franz Lachners eine eigenständige Gattungsgeschichte herauszubilden, an die besonders das musikalische 20. Jahrhundert rege anknüpfen sollte. „Symphonette op. 56“ wäre so im besten Fall als poetisch-metaphorischer Titel statt als Gattungsbezeichnung verstanden worden, nicht unähnlich wie Jahre zuvor das *Concert sans orchestre* op. 14.

Vielleicht wäre, wenn für Schumann ohnehin nur die Wahl zwischen einer nüchternen Konstatierung der Fakten und einer poetischen Taufe bestand, doch die dritte Option die passendste gewesen: der wenigstens zwischenzeitlich erwogene Titel „Novelle für Orchester“, eine Metapher, die im Hinblick auf das vorliegende Stück durchaus fruchtbare Assoziationen verspricht. Denn gerade im Vergleich mit Schuberts „großer“ C-Dur-Sinfonie, dem Werk, das nicht nur Schumanns eigener sinfonischer Produktion neue Ansätze geliefert hatte, sondern von diesem selbst bekanntlich als Analogon zum Jean Paul’schen Roman verstanden worden war,⁵⁴ zeigen sich die novellenhaften Ansätze des Opus 56 besonders deutlich. Diese sinfonische Novelle verzichtet erstens auf die gerade für den Kopfsatz der „großen“ C-Dur-Sinfonie so charakteristischen Abschweifungen, Nebenhandlungen und Episoden, die für Jean Pauls dichterisches Konzept in solchem Maße unabdingbar waren, dass er zur Gattung der Novelle wenigstens nominell keinen eigenen Beitrag verfasste. Sie verzichtet zweitens auf eine ausgedehnte Vorstellung der thematischen Gestalten und geht stattdessen sofort in die Mitte des musikalischen Geschehens – am ohrenfälligsten in der fast durchgehend durchführungsartigen Exposition des Kopfsatzes und dem Fugato zum Beginn des Finales. Und schließlich erhebt das Opus 56 gerade keinen Anspruch auf eine wie auch immer vorgestellte Vollständigkeit: Die Folge musikalischer Begebenheiten erscheint zwar durchaus logisch, bleibt dabei aber fast skizzenhaft unscharf, statt dem Schicksal aller musikalischen Haupt- und Nebengedanken bis ins letzte Detail nachzuspüren. Dieser scheinbare Gegensatz zwischen rasantem Erzähltempo und gleichzeitig lockerer Fügung des Erzählten ist, was das Opus 56 auszeichnet, und es innerhalb von Schumanns an Eigenwilligem ohnehin nicht armen Œuvre zu einem besonders querständigen Werk macht.

Was in diesen „Skizzen“, und ganz besonders im Finale, in so komprimierter wie gelassener Form geschieht, ist dennoch nicht weniger als die Vorwegnahme der Dramaturgie einer ganzen Reihe später entstandener ‚echter‘ Sinfonien. Dies betrifft einerseits die großformale Anlage, die

⁵⁴ Vgl. hierzu besonders die Überlegungen Bernd Sponheuers zu Schumanns Romanbegriff (Bernd Sponheuer, *Schumanns Blick auf die Symphonie*, in: ders./Wolfram Steinbeck [Hrsg.], *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006* [= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 8], Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 9–24, hier S. 21–24).

das Vorstellungsfeld des Choralhaften graduell in den musikalischen Verlauf einbindet, bis es sich in der Coda endlich Bahn bricht. Noch zukunftsweisender ist jedoch die dramaturgische Rechtfertigung dieses Gangs ins Sakral-Choralhafte: Es handelt sich nämlich hier nicht einfach um ein neues, von außen hereintretendes Thema, sondern um die Transformation einer zunächst nicht choralartigen thematischen Gestalt *in* einen Choral, der damit rückwirkend das thematische Material, aus dem er besteht, veredelt. In nochmals zugespitzter und zugleich abgewandelter Form wird diese Idee bei Schumann im Finale der *Dritten Sinfonie* begegnet. Zuvor aber entsteht in Leipzig eine Handvoll weitere Werke, in denen das Fiktiv-Choralhafte nun auch im Gattungskontext des Sinfoniefinales erprobt wird.

2.3.2 Stilleben mit Choral: Niels Gades *Zweite Sinfonie*

Direkt in diesem Umfeld, in dem das Vokale ganz allgemein zur Quelle sinfonischer Formgestaltung wurde, entstand denn auch die erste Sinfonie der 1840er Jahre, deren Finale ganz unzweideutig fiktiv Choralhaftes ausprägt. Es handelt sich um die zweite Sinfonie des dänischen Shootingstars Niels Gade, der kurz zuvor selbst mit seiner *Ersten Sinfonie* einen so gewichtigen wie populären Beitrag zur Lösung des Finaleproblems durch Pseudovokalität vorgelegt hatte. Sein zweiter Beitrag zur Gattung sollte wesentlich erfolgloser ausfallen, erscheint allerdings aus der Sicht der späteren Gattungsentwicklung nicht weniger zukunftssträchtig.

Die in überaus kurzer Zeit komponierte E-Dur-Sinfonie wirkt in vielerlei Hinsicht wie das komplementäre Gegenbild zur *Ersten*. Hatte jene über weite Strecken düster-legendenhafte, ja unzugängliche Züge, hebt die *Zweite* beschaulich und klangschön an. Und steigerte sich jene im Finale zur fast mythischen Heroengeste und zur ins Siegreiche gewendeten Reprise des Sinfoniebeginns, scheint das Finale der *Zweiten* von solchen zyklischen Gestaltungsideen ganz frei zu sein. Dies trifft zwar streng genommen nicht zu: Das zu Beginn des Kopfsatzes erklingende Hornmotiv bildet vielmehr den Ausgangspunkt eines guten Teils des thematischen Materials des Stückes. Jedoch rückt Gade diese motivischen Verwandtschaftsbeziehungen, gerade im Gegensatz zur expliziten Verknüpfung von Lied- und Finalthema in der *Ersten*, diesmal nicht in den Fokus. Was die Sätze des Werks an der Oberfläche miteinander verbindet, ist so zunächst nicht die thematische Einheit, sondern vielmehr eine Einheitlichkeit der Grundstimmungen, der aufgerufenen Topoi und des großformalen Zuschnitts, dem es weniger an musikpoetischer Konfliktschilderung als am reibungslosen Nebeneinander von Kontrasten gelegen zu sein scheint.

Trompeten, Posaunen

Holzbläser (ohne Oboen) + Hörner + Trompeten, Posaunen

325

Notenbeispiel 2.8: Niels Gade, Sinfonie Nr. 2 E-Dur, Scherzo, T. 313–334

All diese Merkmale lassen an die Beethoven'sche *Pastoral-Sinfonie* denken; und tatsächlich scheint Gade durch die Inszenierung des Chorals im Finale auf dieses Vorbild anzuspielden. Denn das Thema erklingt zunächst an präzise demselben formalen Zwischenort wie in der für die Gades sinfonische Generation ja ohnehin überaus einflussreichen *Sechsten* – im Übergang nämlich von Scherzo zu Finale (T. 313–334): innerhalb eines Gebildes, der keinem der beiden Sätze vollständig angehört und doch auch als selbständiger Satz nicht denkbar wäre. Und ähnlich wie im Falle Beethovens, dessen Choralthema nach markantem Beginn aus kaum mehr als einem absteigenden Tonleiterschnitt besteht, ist auch bei Gade die motivische Substanz des Gebildes auf ein Minimum reduziert: Über einem tremolierten *b* der tiefen Streicher intoniert die Trompete eine kaum als solche zu bezeichnende Kantilene, die einzig aus einem gebrochenen E-Dur-Sextakkord besteht. Der Eindruck eines feierlichen Choralanhebens entsteht einzig durch den vierstimmigen Bläserklang, der sich mit jeder Bewegung der Oberstimme im fast stereotyp anmutenden Blocksatz von Akkord zu Akkord fortbewegt (vgl. Notenbeispiel 8). Dieser ersten ‚Zeile‘ folgt eine zweite der Holzbläser, angeführt nun von der Klarinette, welche sich diesmal immerhin melodisch in subdominante Gefilde begibt, um, wie zuvor die erste, halbschlüssig weniger zu enden als sich vom immer bewegteren Satz der Streicher einverleiben zu lassen.

Durch den Widerspruch zwischen der harmonischen Stasis der Melodiestimme und dem schnellen Wechsel des Akkordsatzes entsteht ein irritierender Eindruck artifizierlicher Archaik: Es ist, als würde ein Fenster in eine vom Scherzo gänzlich verschiedene Klangwelt geöffnet, das sich nicht zuletzt aufgrund der Halbschlusswendungen beider Thementeile,

sogleich wieder schließt, um einer Temposteigerung und dem endlichen Einsatz des Finale-Hauptthemas Platz zu machen.

Mit dem Choral wird an dieser Stelle wohlgermerkt ein Topos aufgerufen, der bereits in den beiden vorangegangenen eigenständigen Sätzen immer wieder durchschimmerte, ohne allerdings sich in Form eines eigentlichen erkennbaren Choralatzes direkt als solcher ins Bewusstsein zu rufen. Denn bereits im Kopfsatz haben Klarinetten und Streicher im De-Facto-Andante als erstes Seitenthema eine cis-Moll-Melodie erklingen lassen, die an einem schwer bestimmbar Ort zwischen feierlichem Pilgergesang und folkloristischem Tanzidiom stand (T. 129ff.): Es sei etwa an das für stilisierte Volkstänze durchaus typische Mittel verlangsamter Minore-Sätze erinnert, die über den zielgerichteten Quintfall im Bass zwischen schnelleren Tanzabschnitten vermitteln und sich etwa in Johannes Brahms' *Ungarischem Tanz* Nr. 17 studieren lassen. Und fast genau in der arithmetischen Mitte des folgenden *Andante con moto* hatten Hörner und Posaunen die autoritative Gewalt des Fortissimo-Bläasersatzes bemüht, um den Satz in einer nun zwischen Choral und Fanfare angesiedelten Geste gewissermaßen zur Ordnung zu rufen (T. 86ff.). Jetzt schließlich, zwischen Scherzo und Finalsatz, erklingt der Choraltopos sozusagen alleine – und gerade die Reduktion aller melodischen und harmonischen Mittel auf ein Minimum macht seine archaische Fremdheit, seine Herbeizitierung aus einer fast mythischen musikalischen Urzeit besonders ohrenfällig. Zugleich bedeutet die Situierung dieses ‚reinen Chorals‘ in einer im auditiven Erlebnis so klar vom Scherzo abgesonderte Überleitungszone, die im Partiturbild dennoch als zu diesem gehörig identifiziert wird, dass sich choralhafte Momente bis dahin auf jeden einzelnen Satz des Werkes erstrecken. Und dies wiederum erweist sich als Schlüssel zum im vorliegenden Werk ausgeprägten Zyklusgedanken, der genau auf Analogie und Symmetrie zielt und nicht auf thematische Identität.

Die dominantische Beschleunigungszone, in die der Choral verschwunden war, leitet direkt über in den nominellen Beginn des Finalsatzes. Dessen Exposition prägt gleich vier distinkte Themen aus, von denen immerhin drei von einem heiter-tänzerischen Folklorismus geprägt sind (das Hauptthema, T. 1ff. sowie die jeweils zweiten und dritten Seitenthemen, T. 43ff. und T. 78ff.), wie er bereits die entsprechenden Stellen des Kopfsatzes bestimmt hat. Als erstes Hauptereignis des Satzes erklingt, wieder analog zum Kopfsatz, ein merklich vokal gedachtes Thema, das überdies wie im ersten Satz als erstes Seitenthema erscheint, hier jedoch darüber hinaus als Schlussgruppe die Exposition beschließt (T. 24ff. sowie T. 89ff.): Es handelt sich um eines jener ‚nordischen‘ Bardenthemen über dem obertonreichen Klangfeld von Streicherarpeggien, wie sie von Gade seit der *Ossian-Ouvertüre* und der *Ersten Sinfonie* bekannt waren und wohl auch erwartet wurden. Im Einklang mit der Grundausrichtung des

vorliegenden Werkes handelt es sich beim fraglichen Thema nun allerdings gewissermaßen um die freundlich dreinblickende Sonnenseite dieses Topos, sozusagen um eine Sommervariante des vielbeschworenen nordischen Tons. Das Thema erklingt zum Ende der Exposition gleich ein zweites Mal, bevor sich der Satz zurück nach E-Dur wendet und das markant punktierte Überleitungsmotiv scheinbar in den Hauptsatz zurückleitet. An dieser Stelle wären eine Expositionswiederholung oder, im Kontext eines Finalsatzes ebenso denkbar, die Rückkehr des Ritornells zu erwarten (T. 119–123). Stattdessen aber kommt die Bewegung auf einem vollkommen überraschenden *c* abrupt zum Stillstand, Streicherpizzicati füllen dieses zum C-Dur-Dreiklang aus, und in im hörnergestützten Holzbläserklang setzt die erste Choralzeile aus dem Scherzo-Überhang ein, dessen archaisch-sakrale Züge durch die Änderung des vormaligen Halbschlusses zur Plagalkadenz am Zeilenende noch akzentuiert werden (T. 126–134).

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Hauptsatz	1–24		Exposition
1. Thema	1–16	E	
Überleitung	16–24	E → D/H	
Seitensatz	24–120		
2. Thema („Bardenthema“)	24–39	H-G-H	
Überleitung (aus Scherzo)	39–42	D/H	
3. Thema	43–65	H	
4. Thema	66–88	H	Durchführung
2. Thema	89–119	H	
Rückleitung (aus Scherzo)	120–124	D/E	
Choral (aus Scherzo)	125–134	C	
4. Thema	135–148	F-Des	
2. Thema	149–163	As-D/F-D/Ges	
Choral	164–168	F	
Rückleitung (aus Scherzo)	169–177	D/F	Reprise
Hauptsatz	178–197		
1. Thema	178–184	E	
Überleitung	185–197	D/E	
Seitensatz	198–285		
3. Thema	198–221	E	
4. Thema	221–243	E	
2. Thema	244–269	E-C-E	Coda
Überleitung	270–285	D/E	
1. Thema	286–326	E	Coda
Schlusskadenzen	326–342	E	

Formübersicht 2.6: Niels Gade, Sinfonie Nr. 2 E-Dur op. 10, Finale

Dieser gänzlich unerwarteten Unterbrechung des zuvor überaus flotten Verlaufs des Finalsatzes schließt sich eine vorsichtig-zärtliche Fassung des

dritten Seitenthemas an, zunächst in F-Dur in den Flöten, dann nach Des-Dur gerückt in den Klarinetten, nur um vom *forte* in As-Dur hineinbrechenden Bardenthema vertrieben zu werden, das mit mehrmaligen Trugschlüssen und motivischer Partikelbildung vehement auf dem Durchführungsstatus des Formteils beharrt. Auf dem verkleinerten Kopfmotiv baut Gade eine Steigerungspassage auf, die die Überleitung in die Reprise sein könnte, allerdings mitsamt der avisierten Tonart Ges-Dur ins Nichts verpufft, als zum zweiten Mal, nun in F-Dur, die Choralzeile erklingt, jetzt wieder halbschlüssig. Nun folgt die tatsächliche Rückführung in den Hauptsatz – es handelt sich unverkennbar um eine Variante der analogen Steigerung vom Scherzo ins Finale. Und tatsächlich schließt sich diesem Dominantpedal auf dem C-Dur-Septakkord die Reprise an, die allerdings, so als gäbe es nichts Gewöhnlicheres, einen Halbton tiefer als erwartet in der korrekten Tonart E-Dur beginnt. Die Reprise selbst verzichtet – bis auf das Aussparen des Bardenthemas bis zur Schlussgruppe – auf Umstellungen oder Kürzungen; die Coda beschränkt sich auf eine klangschöne, vergrößerte und von seiner folkloristischen Punktierung befreite Tutti-Variante des Hauptthemas, während von Choral- wie Bardenthema jede Spur fehlt.

Es ist der Beschreibung des Verlaufs des Finalsatzes an dieser Stelle einiges an Platz eingeräumt worden, weil sich bei dessen Betrachtung zeigt, wie anders die Wege sind, die er im Vergleich zu seinem Ebenbild in Gades *Erster* geht. Denn zwar verfügt er tatsächlich, wie etwa Hermann Hirschbach im *Musikalisch-kritisches Repertorium* festhält, über „große[...], wie nordische Volkslieder klingende[...] Melodien“.⁵⁵ Aber anders als im Falle der Ersten läuft das Finale nicht auf eine große Schlussapothekose dieses musikalischen Nordens hinaus: Gerade das einzige dezidiert ‚nordische‘ Thema hat am behaupteten „grandiosen Siegesjubel“⁵⁶ der Schlusstakte keinen Anteil; und auch die Funktion des Choralsatzes bleibt zunächst unklar. Dieses offenbar konfliktarme Nebeneinander allerdings allein mit dem pastoralen Grundton des Stückes zu erklären, wäre verkürzt: Dafür sind Bardenthema und Choral zu sehr als Ereignis inszeniert, wie schon allein daran zu erkennen ist, dass beide Erscheinungen der Choralzeile im Finale in einer Tonart geschehen, die von denen des zuvor oder danach erklingenden Formteiles jeweils um einen Halbton aufwärts verschoben sind.

Einen möglichen Weg zur Erklärung bietet die bereits beobachtete subtil-motivische Zyklizität der E-Dur-Sinfonie. Denn die Choralzeile findet ihre Entsprechung im Kopfsatz nicht allein in jenem oben angeführten Thema, das so unentschlossen zwischen Pilgerlied und Volkstanz

⁵⁵ Zit. nach Kim/Nagels 2017, Bd. 2, S. 44.

⁵⁶ Ebenda.

oszilliert. Unter formalen wie gestischen Gesichtspunkten steht es dem Horn-Motto viel näher, das den Kopfsatz eröffnete: Eine außerhalb der eigentlichen Sonatenform stehende thematische Gestalt, bestehend aus einer zunächst fallenden, dann wieder aufsteigenden Linie, deren jeweilige Antepenultima und Penultima kürzer, und deren Ultima länger gehalten sind. Und tatsächlich hätten sich diese beiden Melodien aufgrund ihrer Simplizität trefflich miteinander zu einem dritten Thema kombinieren lassen, wie es dem Bardenthema und dem Volkslied im Finale der *Ersten* ergangen war, hätte Gade tatsächlich deren Entwurf wiederholen wollen. Stattdessen aber bleibt diese Verbindung eine ideelle: Sämtliche Themen der Ecksätze lassen sich aus den Motiven dieser beiden Melodien zusammensetzen, die Kombination dieser Motive aber bleibt den jeweiligen Themen vorbehalten.

So klärt sich möglicherweise die Funktion des Chorals innerhalb der Dramaturgie des Finalsatzes: Er steht dem sonstigen musikalischen Geschehen zugleich nah und fern. Er steht ihm nah in melodischer Hinsicht, da sich die Satzthemen aus ihm ableiten lassen; fern zugleich aufgrund seiner hörbaren Archaik und schmucklosen Simplizität. Der Choral steht dem Sonatensatz aber auch in harmonischer Hinsicht zugleich nah und fern, indem er Tonarten in den Satz bringt, die zwar engstmöglich zum eigentlichen Sonatengeschehen benachbart sind, zugleich aber über traditionelle Wege nicht erreicht werden (ja scheinbar nicht erreicht werden können), sehr wohl aber über eine schmerzlose Verschiebung der vertikalen Dimension des Tonsatzes. So erscheint der Choral in Gades *Zweiter Sinfonie* beinahe wie eine musikalische Bebilderung des zeitgenössischen Choraldiskurses, der ja im Choral gerade den entrückten, unschuldig-friedlichen Urzustand jeder Musik zu erkennen glaubte: Er bildet bei Gade die auf einer grundsätzlich anderen Ebene stehenden ideelle Urschicht, aus der die Musik erst entsteht. Und die aus ihm entstehende Musik ist die einer fast ganz konfliktfreien Pastoralidylle mit unüberhörbar volksliedartigen Zügen.

Die zeitgenössische Kritik freilich sah im Werk kaum den Ausdruck durchaus zeitgenössischer neuer Ideen. Vielmehr machte sich, mit Ausnahme Johann Christian Lobes,⁵⁷ zunächst Ernüchterung breit über den vermeintlichen Verlust an künstlerischer Eigenständigkeit, den die *Zweite*

⁵⁷ Lobes detaillierte Rezension des Klavierauszuges schließt mit der Bemerkung: „Diese zweite Symphonie hat bei der ersten Aufführung in Leipzig nicht den schlagenden Erfolg gehabt wie die erste. In den Partituren beider kann ich die Ursache nicht finden. Im Gegentheile möchte ich dieser zweiten, wenigstens im Andante und im letzten Satze, eine organischere Ausbildung und tiefere Wirkungsfähigkeit zuschreiben. Das wird Vielen nicht einleuchten wollen, es würde sich aber vielleicht bestätigen vor einem Publikum, welche die zweite zuerst und die erste darnach hörte.“ (Zit. n. Kim/Nagels 2017, Bd. 2, S. 28–46, hier S. 46.)

Sinfonie für Niels Gade bedeute. Die Abkehr vom heroischen Norden und die vermeintliche Einfügung „wie nordische Volkslieder klingender Melodien“ in ein so lichtiges, undramatisches Werk stellte für einen Teil der Kritik überdies einen unbefriedigenden Kompromiss zwischen Gades vermeintlichem Naturell und dem angeblichen üblen Einfluss des Leipziger Kreises in der Person Felix Mendelssohns dar.⁵⁸ Diese Rezeptionslinie, die Gade bis zu seinem Tod verfolgen sollte, schadete der Rezeption der *Zweiten Sinfonie* bis heute, wie etwa an dem gönnerhaften Tonfall ersichtlich ist, in dem das Vorwort zu einem unlängst erschienenen Nachdruck der Erstausgabe von Gades Glauben fabuliert, „das Geheimnis seines Erfolges läge allein in der Verwendung der Volksliedmodelle“.⁵⁹ So blieb die Neuheit des Entwurfs von Niels Gades *Zweiter Sinfonie*, die von der späteren Standarddramaturgie des Choralfinales auf so auffällige Weise abweicht, lange Zeit übersehen – und das Werk selbst, auch von seinem Komponisten, weitgehend ignoriert.

2.3.3 Verklärung dank Choral: Julius Rietz und Hugo Stahle

Trotz seiner Originalität: Gades Werk ist nur bedingt als Vorstufe zur Choralapotheose der späteren Zeit aufzufassen. Denn dem Choralsatz fehlt bei Gade jenes erlösende Moment, das mit ihm etwa in der sinfonischen Dramaturgie Mahlers fast untrennbar verknüpft werden sollte. Innerhalb von der in Kapitel 1 vorgeschlagenen Typologie des Choralfinales fällt das Finale der E-Dur-Sinfonie unter den ersten Typus – die Choralidylle. So erscheint er als dem unmittelbaren Zugriff entrückter, dabei aber unablässiger Hintergrund der Idee eines folkloristischen Kehrausatzes. Wenn man indes an der bis zum Ende des Jahrhunderts weit verbreiteten Vorstellung eines sinfonischen Dualismus festhält, so gehört Gades Choral aus der Sicht der späteren Sinfonik gerade dem falschen der beiden sinfonischen Genres an.

Das Potential, einen als problematisch charakterisierten musikalischen Verlauf mit ihrem Auftreten gleichsam zu erlösen, wurde solchen choralartigen Passagen freilich, wie an den entsprechenden, mit realen Chorälen operierenden Werken der Mendelssohn-Geschwister ersichtlich wurde, auch vor Beginn der 1840er Jahre bereits zugesprochen. Es überrascht

⁵⁸ Vgl. hierzu Siegfried Oechsle, *Eine Erscheinung aus den Buchenwäldern Dänemarks. Niels W. Gades 2. Sinfonie im Diskurs des Nordisch-Erhabenen*, in: Ole Konsted et al., *A Due. Musikalische Aufsätze zu Ehren von John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab* (= Danish Humanist Texts and Studies 37), Kopenhagen 2008, S. 567–589.

⁵⁹ Yvonne Wasserloos, *Vorwort*, in: Niels Wilhelm Gade, *Sinfonie Nr. 2 E-Dur op. 10*, Partitur, München 2009, o.S.

daher wenig, dass die beiden ersten Fälle, in denen sich klar die Idee der später so populären Rettung des Satzverlaufs durch einen Choral innerhalb eines Sinfoniefinales wiederfindet, ebenfalls in jenen Jahren der Explosion der Pseudovokalität entstehen: Beide Werke werden unter dem unmittelbaren Einfluss des Leipziger Mendelssohn-Kreises und der dort entwickelten Formen fiktiver Vokalität komponiert, und beide stehen in gewisser Abhängigkeit vom Modell der „Schottischen“.

Das chronologisch vermutlich etwas früher entstandene der beiden Werke ist Julius Rietz' *Erste Sinfonie* g-Moll op. 11, die nur drei Wochen nach Gades E-Dur-Sinfonie, am 8. Februar 1844, ebenfalls im Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung kam. Das Finale dieser Sinfonie, von der nur Stimmen und ein vierhändiger Klavierauszug gedruckt wurden, zeigt schon von Beginn an die meisten Merkmale eines auf ein tragisches Ende angelegten Sonatensatzes: Ein fast nur rhythmisch definiertes, tonartlich ambiges Hauptthema trifft nach langem Suchen auf ein mit größter Emphase von Holzbläsern und Streichern vorgetragenes B-Dur-Seitenthema (T. 105ff.). Dieses erweist sich aber erneut als instabil: Zunächst moduliert es nach F-Dur und kadenziert dort, in der sofortigen Wiederaufnahme gerät es gar in die Gefilde von d-Moll. Eine erneute Kadenz wird gar nicht erst erreicht, auch nicht von zwei Epilogthemen, die diese nachzuliefern versuchen (T. 137ff.). Folgerichtig scheitert auch die sehr stark verkürzte Reprise an der Aufgabe, den Gang nach G-Dur zu legitimieren, und nach einer kurzen, klagenden g-Moll-Variante des Seitenthemas scheint die Musik langsam zu ersterben (T.582ff.). Ein lange ausgehaltener verkürzter D-Dur-Nonenakkord droht die endgültige g-Moll-Schlusskadenz zu markieren.

Wie durch Zauberhand schält aus der beklemmenden Nähe der endgültigen g-Moll-Kadenz aber etwas gänzlich Anderes heraus. Unmerklich fürs Publikum hat sich das Metrum in einen 6/4-Takt verwandelt und die Vorzeichnung nach G-Dur, und aus der dunklen Wolke des von den Bläsern festgehaltenen Dominantklangs dringen die sachten Sonnenstrahlen eines leisen, thematisch neuen Choralsatzes in Flöten, Oboen und Hörnern. Zunächst fast zögerlich, bei einem zweiten Anlauf aber mit Bestimmung tastet die Oberstimme den neu gewonnenen Klangraum aus; fast übermütig schwingt die folgende zweite Zeile aus in die Subdominanttonart C-Dur, bevor sich die Choral-Erscheinung, zurückleitend in eine lange ausgekostete G-Dur-Kadenz, langsam wieder auflöst (T. 610ff., vgl. Notenbeispiel 9).

Notenbeispiel 2.9: Julius Rietz, Sinfonie g-Moll op. 11, Finale,
T. 610–619 (Holz- u. Blechbläser)

Was sich nun aber anschließt, ist nicht etwa eine klanggewaltige Schlussapothekose. In den über hundert (!) Takten dieser Coda bleibt vielmehr das langsam-tröstliche 6/4-Metrum beibehalten, und wenn wenig später gar die Posaunen zu ihrem einzigen Einsatz im ganzen Stück herbeizitiert werden, um eine Fanfare anzustimmen, ist klar, dass es in dieser Coda eher um Tod und Verklärung denn um Kampf und Triumph geht. Und so besteht der Rest des Stückes einzig in breit ausgekosteten Wiederaufnahmen der Gestalten des Seitensatzes, die nun, nach der Beinahe-Katastrophe vor dem Beginn der Coda, in einem von harmonischen Mehrdeutigkeiten geläuterten, friedvollen Kleid erscheinen.

Die meisten größeren Musikzeitschriften berichteten positiv über die Premiere des Werkes und auch über die wenig später erfolgte Veröffentlichung des Klavierauszuges – selbst die *Neue Zeitschrift für Musik*, die in der Person Heinrich Maria Schmidts „der geistigen Richtung, welche der Componist in diesem Werke verfolgt, [...] nicht unbedingt das Wort reden“ konnte, lobte das Stück als das „reife Werk eines nicht unbedeutenden Talentes“.⁶⁰ Auch sonst konnten nur wenige Rezensenten widerstehen, in der Sinfonie Anlehnungen an Mendelssohn je nach Ausrichtung des Blattes zu loben oder zu kritisieren.

Verlauf	Takt	Tonart	Formteil
Hauptsatz	1–104		Exposition
Vorspann	1–7	g-D/g	
„Einleitung“	7–18	D/g	
Hauptthema	18–26	g → D/g	

⁶⁰ *NZfM* 20 (1844), Nr. 17, S. 67f., zit. nach Kim/Nagels 2017, S. 102.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Verarbeitung HT ,Einleitung' Hauptthema Verarbeitung Überleitungsmotiv 1 Seitensatz Seitentema 1 Kadenz Überleitungsmotiv 1 Seitentema 1 (abgebrochen) Überleitungsmotiv 2 (Anrufung) Seitentema 2 aus ÜM2 angegangene Wiederhlg. Abbruch; HT-Motive	26–46 46–58 58–67 67–87 87–104 105–213 105–137 136–137 137–152 153–176 176–184 185–192 192–197 197–213	B → g D/g g → D/c c-mod. → g B → D/B B-d-F F B → D/B B → D/g g → S/B B B → D/d D/d → D/g	
,Einleitung' Vorspann Motive Vorspann + ,Einleitung' Hauptthema Seitentema 1 Hauptthema Seitentema 1 + Hauptthema polyphones Gewebe (HT + S2) ,Einleitung'	214–226 227–234 234–247 246–284 285–312 312–320 320–348 348–392 393–408	D/g Es-f As-seq.-D/Es es-b-F-d-D/C As-mod. → h h → D/C C-E-a a-C → D/g D/g	Durchführung
Hauptsatz Vorspann Hauptthema Verarbeitung Überleitungsmotiv 1 Seitensatz Seitentema 1 (abgebrochen) Überleitungsmotiv 2 Seitentema 2 aus ÜM2 angegangene Wiederhlg. Abbruch; HT-Motive, Auflösung	409–460 409–414 415–423 423–443 443–460 461–582 461–484 484–492 492–500 500–504 505–582	D/g g → D/g B-D/Es Es-D/Es Es-D/c c-S/Es Es Es → D/c c → D/g	Reprise
Seitentema 1 Klangfläche; $\frac{3}{4}$ → $\frac{6}{4}$ Choral (drei Zeilen) Choralzeilen 1–2, Auflösung Seitentema 1 Posaunenfanfare Anrufungsmotiv Anrufungsmotiv in Posaunen auth. Ganzschluss Anrufungsmotiv vermollter Plagalschluss Seitentema 2, Fanfare Anrufungsmotiv, Kadenzen	582–605 606–610 610–618 618–626 626–636 637–646 646–655 655–664 663–664 664–673 672–673 673–685 685–698	g → D/g D/g G-C C-D/G G G-D/e e-G-e e-G G G G G	Coda

Formübersicht 2.7: Julius Rietz, Sinfonie g-Moll op. 11, Finale

Von der Kritik ausgenommen ist allerdings sowohl in der *AmZ*⁶¹ wie in den *Signalen*⁶² der Choralklang des Finales, der zwar nicht als solcher benannt, aber doch als willkommener Effekt beschrieben wird. Vorbilder hierfür sind zwar nicht schwer zu benennen: Der Einsatz des Chorals aus der Dissonanz hinaus lässt etwa erneut an das Ende der Gewittermusik aus Beethovens *Pastorale* denken, die ja möglicherweise auch an der analogen Stelle in Gades *Zweiter Sinfonie* eine nicht unerhebliche Rolle gespielt hat. Besonders aber der Bezug zu Mendelssohns a-Moll-Sinfonie blieb von den Zeitgenossen nicht unbemerkt. Hermann Hirschbach brachte es im *Musikalisch-kritisches Repertorium* besonders vernichtend auf den Punkt:

„[Die Sinfonie (G minor) von Julius Rietz aus Düsseldorf] enthält schöne Einzelheiten, bildet aber kein von einer poetischen Grundidee getragenes und durch einigen Charakter fest zusammengehaltenes Ganzes. Dieser ist bald heiter, bald düster, so dass man nicht weiss, woran man ist, und schnell merkt, der Componist habe selbst keinen durchgängigen Plan gehabt. Der Schluss mit seinem Posaunenklang (vielleicht oder wahrscheinlicherwise eben nur der Mendelssohn'schen Sinfonie nachgemacht) scheint zwar ein erhabener Trost sein zu sollen, um das Ganze wie ein Gesamtbild zusammenzufassen, aber die einzelnen Gedanken widersprechen sich einander zu oft. Diese an sich sind eigentlich nicht hervorragend. Rietz arbeitet bekanntlich nach Mendelssohn, und leider hört man diesen nur zu oft aus seines Nachstrebens Leistungen heraus. Die Sinfonie ist gross, hat aber bedeutende Längen, die ihrer Wirkung sehr schaden, namentlich in den 3 letzten Sätzen. Schon gleich im Ersten spürt man Mendelssohn, besonders seine A moll-Sinfonie. Aber er geht noch am raschesten vorüber, was bei den spätern nicht

⁶¹ „Der vierte Satz endlich (Allegro appassionato, 3/4, G moll) ist kräftig und energisch gehalten, sowohl in den Motiven selbst, als in der Verarbeitung; in der Mitte des Satzes tritt eine sehr charakteristische Melodie ein, die gut wirkt, aber vielleicht noch bedeutender wirken würde, wenn sie etwas länger festgehalten und ausgeführt wäre, nicht gar zu bald in bloßen Figuren verloren ginge; sie wird jedoch noch zu einer schönen, breiten Ausarbeitung in den Blasinstrumenten mit benutzt und hilft hauptsächlich hierdurch die Wirkung des ganzen Satzes erhöhen. Gegen das Ende hin verändert sich das Tempo in 6/4, der Character wird gross und erhaben und dadurch ein Schluss herbeigeführt, der nirgends ohne sehr bedeutenden Effect bleiben wird.“ *AmZ* 8 (1844), Sp. 129–134, zit. n. Kim/Nagels 2017, Bd. 3, S. 102.

⁶² Obwohl mit jener Selbstständigkeit, die ein bedeutendes Talent seinem Vorbilde gegenüber behauptet, die Arbeit im engern Sinne des Wortes an den Styl Mendelssohn-Bartholdy's erinnert, so zeugte hauptsächlich dieser Schluß [des Andantes] für die ursprüngliche Erfindungskraft seines Schöpfers. Eben so, ja noch bedeutender trat der Schluß des Finales, für welches der Componist sich trotz der reichen Instrumentation noch Effectmittel vorbehalten, hervor; namentlich bei dem originellen und ergreifenden Eintritte der Hörner, so wie bei dem kurzen, melodischen Posaunengänge.“ *Signale* 2 (1844), Nr. 7, S. 50, zit. n. Kim/Nagels 2017, Bd. 3, S. 103.

der Fall ist. Das Finale enthält sogar Triviales. Mit einem Worte, die Sinfonie ist das achtungswerthe Werk eines zwar geschickten, aber nicht selbstständigen und poetischen Musikers.“⁶³

„Vielleicht oder wahrscheinlicherwise eben nur der Mendelssohn’schen Sinfonie nachgemacht“ – viel härter konnte das Urteil kaum ausfallen. Dass diese Abhängigkeit gerade ein Kritiker herausspürte, der nur ein Jahrzehnt später selbst einen so spektakulären wie erfolglosen Beitrag zum Choral im Sinfoniefinale präsentieren sollte,⁶⁴ überrascht wenig, zumal die beiden Werke 1844 im Abstand von nur zwei Wochen nacheinander im Gewandhaus erklangen.

Trotz der hörbaren Anlehnung an Mendelssohn für die Rechtfertigung des Gangs nach Dur fallen jedoch entscheidende Unterschiede ins Auge. So ist es nicht im eigentlichen Sinne ein neues Thema, das hier in die Dur-Coda überleitet; ähnlich wie wenig früher Niels Gade komponiert Rietz vielmehr ein Gebilde, dem fast alle thematische Substanz abgeht und das hauptsächlich durch seine weitgehend homophone, blockhaft-akkordische Satzweise und die frömmelnde Klangmischung von Holz- und Blechbläsern als Choral erkennbar ist, ohne dass eine explizite fiktive Choralmelodie assoziativ an bestimmte real existierende Choräle erinnern könnte.

Vor allem aber liegt im Kontrast zu Mendelssohns a-Moll-Sinfonie hier keineswegs eine Apotheose vor. Denn Rietz’ Finale verläuft bis zum Codabeginn dezidiert im Stile eines kämpferischen Schlussallegros der Beethoven-Nachfolge, und ganz offensichtlich hat das Ende des Satzes auf dem in die Coda überleitenden Nonenakkord den Beigeschmack eines Scheiterns, welches gerade aufgrund der über hundert angehängten tröstlichen Schlusstakte umso deutlicher spürbar wird. Eine Moll-Sinfonie mit einer so ambivalenten Coda zu beschließen, war um 1844 eine noch durchaus radikale Idee. Und dieses explizit auskomponierte Scheitern des Satzes unterscheidet Rietz’ g-Moll-Sinfonie auch von einem ihrer wenigen möglichen Vorläufer: Louis Spohrs *Die Weibe der Töne*, deren abschließender Andante-Satz analoge Konnotationen von Tod, Trost und jenseitiger Erlösung aufweist, aber diesen leisen, tröstlichen Charakter von Satzbeginn an ausprägt.

Noch fast verblüffender ist allerdings, dass im selben Jahr 1844 noch ein zweites Werk einen solchen ambivalenten Schluss präsentieren sollte. Es handelt sich um eine Sinfonie in c-Moll des Kasseler Spohr-Schülers Hugo Staehle, der zum Zeitpunkt der Komposition erst 18 Jahre alt war und vier Jahre später an Hirnhautentzündung verstarb. Sowohl der wie bei Schubert mit einer breiten Hornkantilene beginnende Kopfsatz als auch

⁶³ Zit. n. Kim/Nagels 2017, Bd. 3, S. 104.

⁶⁴ Die Sinfonie *Erinnerung an die Alpen*, vgl. hierzu das Folgekapitel.

das Adagio schließen mit jener sakral getönten Plagalkadenz aus vermollter Subdominante und Dur-Tonika, die zeitgleich als „Verklärungsschluss“ besonders durch Wagners Bühnenwerke popularisiert wurde und später etwa in Bruckners Sinfonien eine so bedeutende Rolle einnehmen sollte. Bei Staehle dürfte diese Schlussformel wohl als Fingerzeig auf die Gestaltung des Finalsatzes zu verstehen sein. Dieser steht in unerbittlichem c-Moll; selbst die hübsche Es-Dur-Kantilene der Klarinetten, welche den Seitensatz bildet, moduliert immer wieder nach g-Moll, und die Es-Dur-Kadenz zum Ende der Exposition wird nur mit größter Mühe und nach mehreren Beinahe-Vermollungen Es-Durs erreicht. In der Reprise gelingt diese Aufhellung denn auch nicht mehr: Mit tragischem Gestus kadenzziert der Satz in c-Moll, um wenig später gar auf einem verminderten Septakkord zum Stillstand zu kommen (T. 461–468; dies eine weitere möglicherweise von Schubert inspirierte Stelle, wobei das Analogon nun im Adagio der C-Dur-Sinfonie zu finden wäre). Doch hatte der Satz bereits zuvor, an einer auf analoge Weise scheinbar hoffnungslosen Stelle in der Durchführung (T. 195), einen möglichen Weg zur Lösung aufgezeigt: In einem herben Schnitt war hier das weihevollere Adagio-Hauptthema nochmals erschienen, im vom zuvor erklungenen es-Moll weitestmöglich entfernten A-Dur. Und gleich geschieht es nun in der Coda: Das Tempo wird zum Adagio gedrosselt, und im nun eindeutig sakral getönten Holzbläsersatz erklingt das Adagio-Thema, von Streicher-Figurationen umspielt, und bringt dem Stück nicht etwa einen triumphalen, sondern einen sachte-tröstlichen Schluss im *Pianissimo* geteilter Streicher (T. 469–493).

Ein ‚eigentlicher‘ fiktiver Choral – wie auch immer ein solcher vorzustellen wäre – erklingt hier nicht; ähnlich wie bei zuvor bei Julius Rietz wird in diesem Satz mehr auf das Unbestimmt-Sakrale denn auf ein bestimmtes Satzmodell angespielt. In einer Zeit, in dem sich die Idee des imaginären Chorals gerade erst herausbildete, sollte dies indes durchaus im selben Kontext gesehen werden. Unabhängig von terminologischen Fragen allerdings zollt eine solche Schlussgestaltung einer c-Moll-Sinfonie wie im Falle von Rietz Bewunderung ab, selbst wenn in Staehles Fall das mögliche Vorbild Spohrs nun sogar in Gestalt eines Kompositionslehrers direkten Einfluss auf das Werk genommen haben mag. Noch näher als an Spohr aber ist Staehle eben bei den durch Schubert und dann durch Mendelssohns a-Moll-Sinfonie geprägten Leipziger Ansätzen jener Jahre.

Und tatsächlich: Abgeschieden von den Leipziger Experimenten entstand auch dieses Werk nicht – im Gegenteil. Denn ab dem Winter 1843–1844, zur Kompositionszeit des Stückes, hielt sich Staehle in Leipzig auf: gerade zu der Zeit also, als im Gewandhaus die zweite Sinfonie von Niels Gade, die erste von Julius Rietz und die a-Moll-Sinfonie von Mendelssohn

im Abstand von nur sechs Wochen nacheinander zu hören waren.⁶⁵ Damit nicht genug: Staehle war über Ferdinand David sogar in direkten Kontakt zum Mendelssohn-Kreis getreten.⁶⁶ Welche Stücke Staehle zu jener Zeit im Konzert gehört hat, ist unbekannt; dass aber ein junger Sinfoniker im damaligen Leipzig, und noch dazu einer mit so direkten Kontakten zum Mendelssohn-Kreis, die sinfonischen Novitäten ebendieses Kreises nicht zur Kenntnis genommen haben sollte, ist unwahrscheinlich.

Damit fügt sich dieses Werk ziemlich gut ein in das sich langsam vervollständigende Bild einer Leipziger Anfangsphase des Choralfinales – und es bildet nach der g-Moll-Sinfonie von Rietz bereits den zweiten Fall eines Verklärungsschlusses durch einen Choral. Darauf, dass eine solche Ambivalenz zur Mitte des Jahrhunderts neu war und durchaus nicht intuitiv allen Kommentatoren einleuchtete, verweist auch die einzige längere Rezension des erst vor wenigen Jahren erstmals gedruckten⁶⁷ Staehle-Werks in der *Neuen Zeitschrift für Musik*. Der anonyme Kritiker schreibt im Hinblick auf das Finale von einem „Sieg über alle Anfechtungen und Gefahren“, vom „Triumph über jede Verzweiflung eines leidenschaftlichen Gemüthes“, „... so daß der Schluß des Ganzen – das wiederkehrende Adagio-Thema des zweiten Satzes – dort ein Flehen um Beistand und Rettung, hier zum erhebenden Dankgebete wird und diese Symphonie mithin das ganze Sturmleben eines poetisch erregten Gefühlsmenschen in einem meisterhaften Bilde vorzaubert.“⁶⁸ Gerade ein „Triumph“ allerdings ist hier kaum auskomponiert; eine Choralapotheose ist dies ebenso wenig wie zuvor bei Rietz und Gade.

⁶⁵ In einem Brief vom 30. Januar 1844 schreibt Staehle an Spohr, dass „ich nun schon so lange Zeit von Cassel entfernt bin“ (zit. n. Johannes Volker Schmidt (Hrsg.), *Hugo Staehle. Dokumente zu Leben, Werk und Wirkung des hessischen Komponisten*, Hildesheim u.a. 2019, S. 37); es scheinen sich leider keine Dokumente erhalten haben, die Staehles Umzug genauer datieren könnten. In einem Brief an seine Eltern vom November desselben Jahres erwähnt Staehle erstmals die Sinfonie, mit dem Hinweis, dass „Concertmeister David [...] die Partitur gewollt [hatte], natürlich gab ich sie ihm“ (zit. n. ebenda, S. 48). Das Werk wurde dann allerdings in Kassel im Dezember desselben Jahres uraufgeführt (ebenda, S. 57).

⁶⁶ Ebenda, S. 48.

⁶⁷ Hugo Staehle, *1. Symphonie c-Moll*, Partitur, hrsg. v. Rüdiger Passawar, Kassel 2001.

⁶⁸ „*“, Aus Cassel, in: *NZfM* 22 (1845), Nr. 18, 1. März 1845, S. 78–80, zit. n. Kim/Nagels 2017, Bd. 2, S. 354f., hier S. 354.

2.3.4 Die Geburt der Choralapotheose: Jacques Rosenhain und Anton Rubinstein

Es war eine dritte Leipziger Sinfonie, die wenig später auch diese später so bedeutsame Idee ein erstes Mal in die sinfonische Praxis umsetzen sollte. Der 1813 in Mannheim geborene Jacques Rosenhain war vermutlich als Klavierlehrer von Cécile Jeanrenaud erstmals in Kontakt zum Mendelssohn-Kreis getreten. Mendelssohn brachte 1846 in Leipzig die *Erste Sinfonie* g-Moll op. 42 des in Paris wohnhaften Komponisten zur Uraufführung; die kritische Reaktion fiel alles andere als enthusiastisch aus. Die *Signale* bekundeten, „keine Achtung vor solcher Symphonie“ haben zu können,⁶⁹ Franz Brendl konnte „die Wahl des [...] übeln Werkes nicht ganz billigen“,⁷⁰ und auch die grundsätzlich wohlwollende Rezension in der *AmZ* monierte „Ungeübtheit im Schreiben für Orchester“ ebenso wie „Breite und Trivialität der Melodien“ und konstatierte überdies, dass „dem Componisten die Form etwas zu schaffen gemacht“ habe.⁷¹ Der bis dahin fast ausschließlich als Virtuose und Klavierkomponist bekannte Rosenhain ließ sich von solchen Stimmen offenbar nicht allzu sehr einschüchtern.

Für den noch im Jahr der Uraufführung der *Ersten* vollendeten Zweitling allerdings konnte sich nun auch Mendelssohn, dem Rosenhain das Manuskript sogleich zugesandt hatte, nicht mehr sonderlich erwärmen; in Leipzig wurde das Stück in der Folge nie gespielt, und auch die späteren Aufführungen in Frankfurt und Brüssel scheinen nur ein geringes Echo hervorgerufen zu haben. Die größeren Musikzeitschriften ignorierten das Stück ganz. Elise Kratt-Harveng vermag in ihrer anlässlich von Rosenhains achtzigsten Geburtstags noch zu Lebzeiten des Komponisten entstandenem biographischen Abriss⁷² nur ganze zwei Wortmeldungen zum Werk zu versammeln, wovon immerhin das Urteil des Frankfurter Kapellmeisters Carl Guhr einen begeisterten Tonfall anschlägt. Denn gerade im Finale seien „Stellen, die noch nie da waren, die sowohl durch Instrumentation, als auch durch Gedankenfülle, thematische Bearbeitung sich dem Besten dieses Genres anschließen. Diese Symphonie“, setzt Guhr fort, „darf die Vergleichung einer Beethoven’schen nicht scheuen [...]“.⁷³ In

⁶⁹ *Signale* 4 (1846), Nr. 6, 4. Februar 1846, S. 41–42, zit. nach Kim/Nagels 2017, Bd. 3, S. 127.

⁷⁰ *NZfM* 24 (1846), Nr. 18, 1. März 1846, S. 71–72, zit. nach Kim/Nagels 2017, Bd. 3, S. 128.

⁷¹ *AmZ* XLVIII (1846), Nr. 5, 4. Februar 1846, Sp. 90–92, zit. nach Kim/Nagels 2017, Bd. 3, S. 127f.

⁷² Elise Kratt-Harveng, *Jacques Rosenhain, Komponist und Pianist. Ein Lebensbild*, Baden-Baden 1891.

⁷³ Zit. n. ebenda, S. 23.

jedem Fall reichten weder die Begeisterung Guhrs noch die Bemühungen François Fétis', der das Stück in Brüssel aufführte, aus, um dem Werk einen Platz im Repertoire zu sichern: Spätere Aufführungen sind nicht belegt. Dies hinderte den Verleger Emil Sommemeyer nicht daran, die Partitur des Stückes 1883 ins Verlagsprogramm zu nehmen – was dieses f-Moll-Stück zur einzigen Rosenhain'schen Sinfonie macht, der die Ehre einer Drucklegung widerfahren ist. Die Gründe hierfür mag man in der Prominenz Rosenhains an seinem Wohnort Baden-Baden vermuten, wo Sommermeyer in den 1880er Jahren seinen Verlag eröffnete, dessen Programm er so um ein gewichtiges Werk mit gewissem lokalem Bezug bereichern konnte. Dass es die beinahe vierzig Jahre zuvor entstandene f-Moll-Sinfonie war, die gedruckt wurde, und nicht die einiges jüngere *Dritte Sinfonie* op. 61 „Im Frühling“ oder gar die zu ihrer Zeit ja wenigstens unter Felix Mendelssohn gespielte *Erste*, spricht immerhin für eine besondere Wertschätzung der *Zweiten*.

Wirkmächtig war die *Zweite* damit kaum. Historisch bedeutsam ist sie allerdings sehr wohl, wie bereits ein nur oberflächlicher Blick in die letzten Seiten der Partitur verrät, wo sich dem Auge ein unzweideutig apothetisch gemeinter, fiktiver Choralsatz der versammelten Blechbläser aufdrängt – ein Novum in der Gattungsgeschichte. Die Art, wie dieser Choral-einsatz dramaturgisch gerechtfertigt wird, zeigt freilich schnell, wie sehr auch Rosenhain den Leipziger Finaleideen jener Jahre verpflichtet war.

Der Satz hebt direkt mit einem abrupten, achttaktigen Hauptthema im Fortissimo an. Nach der sofortigen Verarbeitung des auf der Subdominante schließenden Nachsatzes kündigen einige Sforzato-Akkorde des Tutti die erste Kadenz an, aber stattdessen bricht das Thema auf einer Generalpause ab; es folgt ein Neuanfang über ein zweites Thema, erneut in Satzform, welches nun erstmals zur f-Moll-Kadenz gebracht wird. Eine Sequenz über den Kopf dieses zweiten Themas entsteht und begibt sich rasch in die Seitensatztonart As-Dur – sollte hier die Überleitung beginnen? Aber wenig später schon wendet die Bewegung zurück zur Tonika mit einem Fugato über ein Thema, das verdächtig an das erste Kontrastthema aus dem Finale der *Eroica* denken lässt, bevor der nächste f-Moll-Ganzschluss auch diesen dritten Formteil des Hauptsatzes beschließt. Nun erst gräbt sich aus der Tiefe des Tonraumes die tatsächliche Überleitung, nicht ohne unterwegs noch einmal in f-Moll zu kadenzieren, und in größtem dynamischen Kontrast zum bis anhin fast ununterbrochenen Fortissimo hebt nun *piano* eine breite As-Dur-Kantilene der Streicher an (T. 118ff.; Buchstabe N+10). Dieser mit Emphase einsetzende Seitensatz gelangt allerdings nur unter Zuhilfenahme mehrerer Anläufe und nicht aus der melodischen Faktur seines Themas selbst heraus zu einer Kadenz und scheint daher zur späteren tonartlichen Verhältnisklärung in der Reprise wenig geeignet. Darüber hinaus haben die nur gerade 67 Takte des

Seitensatzes gegenüber dem so lange in f-Moll verbleibenden Hauptsatz kaum genügend Gewicht, um später in der Reprise auf sich alleine gestellt einen überzeugenden Gang in die Dur-Variante zu legitimieren.

Dennoch scheint es zunächst, als schließe Rosenhain gerade diesen Weg ein. Die kurze, unmittelbar an die Kadenz des Seitensatzes anschließende Durchführung beschäftigt sich ausschließlich mit Motiven des Hauptsatzes, besonders mit der nun unverkennbaren Beethoven-Allusion sowie dem zweiten Hauptthema. Am Ende einer ziellos anmutenden und erneut auf einer Generalpause abbrechenden Kreisbewegung kehrt in gesteigerter Fassung die vormalige Schein-Überleitung wieder. Setze daraufhin der Seitensatz in f-Moll (oder gar F-Dur) ein, hätten wir mit einer fast lehrbuchgerechten zweiteiligen Sonatenform zu tun, wie sie in so vielen Finalsätzen des 19. Jahrhunderts (in teils verschleierter Form) vorliegt.⁷⁴ Doch gerade an dieser entscheidenden Stelle tritt völlig unvermittelt ein neues Thema in den Satz: der eingangs erwähnte Choralatz der Blechbläser, vierzeilig und vom Tutti sogleich wiederholt; beide Male nimmt er bereits den F-Dur-Ganzschluss des Seitensatzes vorweg (vgl. Notenbeispiel 2.10). Ähnlich wie häufig bei Mendelssohn lässt sich ein gewisser Anklang an einen wirklichen Choral (hier: *Wenn mein Stündlein vorhanden ist*) heraushören, von dem sich Rosenhains Thema allerdings im Detail der Melodiegebung und dann vor allem in der Fortsetzung unterscheidet. Jetzt erst, nach diesem gänzlich unerklärlichen Eingriff, folgt die Reprise des eigentlichen Seitenthemas: Fast so, als wäre es jetzt erst vollständig, als hätte es erst jetzt dem unheilvollen Hauptsatz etwas entgegenzusetzen. Und tatsächlich ist dieser mit all seiner motivischen Fülle in der Folge wie weggewischt: Die Coda besteht einzig aus einer nochmals gesteigerten Wiederkehr des neuen Choralthemas sowie einer unthematischen Stretta. Die Sphäre von f-Moll, welche zuvor fast die gesamte Sinfonie im Griff hatte, ist, so suggerieren es diese Schlusstakte, überwunden; verschwunden ist mit ihr allerdings auch die Möglichkeit einer geläuterten F-Dur-Wiederkehr der Motive, die den größten Teil des Satzes bestritten hatten. Innovation kann man dieser Lösung indes nicht absprechen.

Es lässt sich darüber spekulieren, ob es solche Momente wie der vollends unvorbereitete und in der sinfonischen Literatur auch vorbildlose Einsatz des Chorals im vollen Blechbläserchor waren, die Guhr dazu verleiteten, von „Stellen, die noch nie da waren“ zu schwärmen. Das Zitat dieses Briefs bei Else Kratt-Harveng lässt weitere Schlüsse nicht zu; und der Nachlass Rosenhains, in dem sich das Original womöglich konsultieren ließe, ist nicht aufzufinden. Ebenso unklar ist, was Mendelssohn über diesen Choral *ex machina* gedacht hat.

⁷⁴ Vgl. James Hepokoski/Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006, hier S. 353–387 („The Type 2 Sonata“).

Der Bezug zu seiner eigenen a-Moll-Sinfonie ist wie bei Rietz und Staehle unschwer zu erkennen – in der Grundidee der Aufhellung eines in finsternem Moll einsetzenden Sinfoniefinales durch ein vokal geprägtes Thema wie auch in der Synthetik der jeweils unvorbereitet eintretenden Themen. Allerdings ist Rosenhains Umgang mit diesem Mittel in einem Sonatensatz, dessen Gleichgewicht aufgrund seiner Kürze ohnehin prekär ist, wohl um ein Vielfaches riskanter. Denn während bei Mendelssohn und analog bei Rietz und Staehle der Sonatenprozess so regulär wie konsequent in Moll endet und erst die Coda dem Sinfonieganzen zu einem ‚guten Ende‘ verhilft, rettet Rosenhains Choral nicht nur das Ende, sondern auch gleichzeitig den Sonatenprozess selbst – ohne aber für sein eigenes Auftreten eine rechte Rechtfertigung zu geben. Hier erscheint der Choraleinsatz wirklich überraschend, fremd, unerklärlich; ein sicherlich so intendierter Effekt, mit allerdings prekärer Überzeugungskraft.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Hauptsatz	1–118		Exposition
Hauptthema 1	1–8	f → s/f	
Verarbeitung	9–23	f – D/f	
Hauptthema 2	26–41	f – D/f	
Verarbeitung	41–55	f	
Schein-Überleitung	55–97	As → f	
Hauptthema 2 + Gegenthema	55–75 76–97	As → f f	
Überleitung	97–118	f → As	
Seitensatz	118–185		
Seitenthema	118–134	As – D/As	
unthematische Kadenzversuche	135–185	As	
Kadenz	184–185	As	
Hauptsatz	185–343		Durchführung
Gegenthema	185–211	As-c-d	
+ Hauptthema 2 —> Abbruch	212–277	d-a-seq.->DD/f	
Hauptthema 2, fragm.	278–300	f	
Hauptthema 2	301–319	f	
+ Gegenthema	319–343	f → D/f	
– Choral (2 x) —	344–411	F	
Seitensatz	411–496		Reprise
Seitenthema	411–437	F – D/F	
unthematische Kadenzversuche	438–496	F	
Kadenz	495–496	F	
Choral	496–528	F	Coda
unthematische Stretta	528–551	F	

Formübersicht 2.8: Jacques Rosenhain,
Sinfonie Nr. 2 f-Moll op. 43, Finale

ben marcato e largamente

ff

ff

Notenbeispiel 2.10: Jacques Rosenhain, 2. Sinfonie f-Moll op. 43,
Finale, T. 338–370

Mendelssohn hat auf die f-Moll-Sinfonie jedenfalls merklich kühler reagiert als auf die von ihm zur Uraufführung gebrachte *Erste*. In einem Brief vom 26. Dezember 1846 erfüllte Mendelssohn Rosenhains Wunsch, „daß ich Ihnen [zur ihm übersandten handschriftlichen Partitur] einige kritische Anmerkungen machen soll“, ⁷⁵ vielleicht etwas genauer, als dieser es sich erhofft hätte. Denn neben detaillierten Anmerkungen zur Instrumentation moniert Mendelssohn ausgerechnet die Schlussgestaltung der Ecksätze. Gemahnte ihn schon der „heftig abbrechende Schluß“ des Kopfsatzes „mehr an die Sonate [...], als an den eigentlichen Symphonie-Styl“, ⁷⁶ so verschärft er dieses Urteil noch angesichts der Reprise des Finales: „Der fdur Satz, der auch am Schluß des 1sten Th[eiles]. in as dur steht erinnert mich in der ganzen Symph. am meisten an die Clavier-Sonate und hat mir am wenigsten vom Symphoniesatz.“ ⁷⁷ Zum Choral verliert Mendelssohn kein Wort – die Kritik bezieht sich offenkundig auf den Seitensatz, der ja als einziger auch im ersten „Theil“ des Satzes, der Exposition, vorkommt. Dennoch dürfte sich Rosenhain, wie von Mendelssohn eingangs seines Briefes befürchtet, tatsächlich kaum über diese Anmerkungen gefreut haben: Denn das mit ihnen gefällte Urteil einer genuin unsymphonischen Gestaltung war ein durchaus fatales, das wohl kaum durch die Aufforderung gemindert wurde, es „als ein Zeichen, wie genau ich mich mit Ihrem Werk beschäftigt habe“ ⁷⁸ zu verstehen. Und die Tatsache, dass

⁷⁵ FMB an Jacob Rosenhain in Paris, Leipzig, 26. Dezember 1846, in: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe in 12 Bänden*, Bd. 11, Kassel u.a. 2016, S. 456f., hier S. 456.

⁷⁶ Ebenda.

⁷⁷ Ebenda, S. 457.

⁷⁸ Ebenda.

Mendelssohn zum Einsatz des Chorals, ganz offensichtlich als Hauptereignis des ganzen Werkes gedacht, nicht ein einziges Wort verlieren mochte, dürfte Rosenhain kaum als schweigende Zustimmung verstanden haben.

Aber diese vielleicht berechtigten Bedenken ändern nichts daran, dass der f-Moll-Sinfonie von Jacques Rosenhain eine prägnante Stellung in der Gattungsgeschichte zukommt. Diese wird durch die Radikalität des Formentwurfs nur prononcierter. Denn die bisher betrachteten Versuche hatten noch darauf verzichtet, den an sich tragischen Verlauf des jeweiligen Finalsatzes durch den Einsatz eines Choralthemas ins Gegenteil zu verkehren; die instrumentalen Choräle von Rietz und Staehle führten eben nur zu Trost statt zu Triumph. Unabhängig davon, dass Rosenhain dem Mittel des instrumentalen Chorals eine vielleicht übergroße Überzeugungskraft zugeschrieben hat, wenn er mit ihm den gordischen Knoten der Sonatenform kurzerhand durchschlug: Unbestreitbar ist doch, dass Rosenhain genau dies tat. Offenbar konnte man dem Choral um 1846 die Lösung des Finaleproblems bedenkenlos zutrauen. Und mit Rosenhains *Zweiter* ist der Moment gekommen, in dem ein erstes Mal fast alle Gestaltungsideen, welche die Choralapotheose später zu einer so verbreiteten Lösung des Finaleproblems machen sollten, aufgeboten werden, selbst wenn diese in der Folge noch stark ausdifferenziert werden sollten. Sowohl das Eintreten des Chorals wie von außen, als Eingriff aus einer anderen Sphäre, als auch der unmittelbar alle Konflikte in den Hintergrund rückende Ereignischarakter dieses Blechbläserchorals stellen genau jene Punkte dar, die in den allermeisten späteren Anknüpfungen an diese Idee bestimmend sind.

Bestimmend sind diese Aspekte auch schon für das erste große Erfolgsstück jener Jahre, Anton Rubinsteins riesenhafte *Zweite Sinfonie* C-Dur op. 42 „L'Océan“. Das 1851 uraufgeführte Werk wurde fast sofort nach seiner Premiere Teil des internationalen Standardrepertoires,⁷⁹ und es dürfte nicht zuletzt diese auch innerhalb von Rubinsteins sonstigem Œuvre unerreichte Popularität des Werks Ausschlag dazu gegeben haben, dass der Komponist dieses in den Folgejahren schrittweise zur Siebensätzigkeit erweitern sollte. Konkret handelte es sich dabei um die Ergänzung zweier langsamer Sätze sowie eines nominellen Scherzos, was auch für die Anordnung der bestehenden Werkteile Folgen hatte: Ein riesenhaftes *Lento* rückte an die zweite Stelle, wo das ursprüngliche Adagio gestanden hatte; dieses rutschte gar an die fünfte Stelle und wurde vom breiten Adagio zum Andante herabgestuft. Vor den ursprünglichen dritten Satz, ein rasches Sonatentallegro, fügte Rubinstein ein weiteres neues Andante

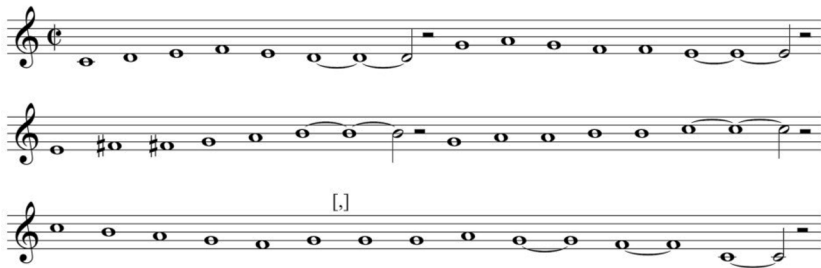
⁷⁹ Vgl. hierzu Ludwig Finscher, *Choräle ohne Worte*, in: Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig* (= Leipzig. Musik und Stadt. Studien und Dokumente 1), Leipzig 2004, S. 273–285, hier S. 284.

ein; und zwischen dem ursprünglichen zweiten Satz und dem Finale ergänzte er das erwähnte neue Scherzo. Die Frage ist nicht ohne Reiz, ob die einschüchternde und aus dramaturgischen Gesichtspunkten nicht ganz leicht nachvollziehbare Monumentalität dieser Siebensätzigkeit das Ihrige dazu beigetragen hat, dass die „Ozeansinfonie“ zum Beginn des 20. Jahrhunderts wieder aus dem Repertoire zu verschwinden begann. Denn hatte die ursprüngliche viersätzigige Fassung einen klar konturierten und unmittelbar einleuchtenden Spannungsbogen von der Aufbruchsstimmung des Kopfsatzes, der stürmischen Krise des Adagios, dem geschäftigen Allegro-Intermezzo bis hin zur grandiosen Schlussapotheose, gleicht der Verlauf des Siebensätzers eher einer Odyssee: ebenjener von Rubinstein offenbar angestrebten musikalischen Schilderung der sieben Weltmeere ohne wirklichen Bezug der einzelnen Episoden zueinander. Einer solchen allerdings widerspricht wiederum die unveränderte zyklische Verklammerung des Finales mit dem nun an die fünfte Stelle gerückten früheren Adagio, das in Anbetracht des immensen Umfangs des neuen Lento-Satzes kaum mehr als diejenige zentrale Krisis des Werkverlaufs erscheint, als welche sie der Beginn des Finalsatzes klar darstellt.

Denn auf das Adagio verweist der Finalsatz zunächst zurück: Sowohl das einleitende, suchende Klarinettenrezitativ wie die Donnerklänge der tiefen Streicher sind aus diesem Satz entnommen, wo sie, im Zusammenhang mit dem Titel der Sinfonie unmissverständlich, eine Sturmszene ausgebildet haben, deren Rückkehr den Seeleuten⁸⁰ nun zu drohen scheint. Nach diesem Wetterleuchten erklingt erstmals im Tonfall der Verheißung das, was das Finale später zu seinem strahlenden Abschluss bringen wird: Die ersten vier Zeilen eines insgesamt sechszeiligen, fiktiven Choral. Wie mehrere andere der Leipziger Sinfoniechoräle ist auch Rubinsteins Erfindung klar auf größtmögliche Simplizität hin angelegt. Das größte Intervall, das die Oberstimme innerhalb dieser ersten vier Zeilen absolvieren muss, ist eine große Sekunde; diese wird erst im abschließenden Quartfall der später hinzukommenden Schlusszeile überschritten. Der Effekt dieser Reduktion der melodischen Bewegung auf Prime und Sekunde ist so unscheinbar wie ingenüös: Rubinstein komponiert hier nichts Geringeres als den idealtypischen fiktiven Choral. Denn jede einzelne seiner Zeilen könnte aus beinahe jedem beliebigen wirklichen Choral irgendwie abgeleitet werden. Zugleich aber ist seine melodische Gestaltung so auffallend

⁸⁰ Rubinstein hat kein Programm zum oft als Programmsinfonie bezeichneten Werk veröffentlicht; gegenüber Louis Köhler äußerte er sich allerdings folgendermaßen: „Das Adagio heißt: so tief die See, so tief die Seele, wie Woge und Welle, so das Gefühl. Das Scherzo: Neptuns festlicher Götterzug mit derben Tritonen u. dergl. – Das Finale: Siegeslust des meerbeherrschenden Menschengenies, Freude im mutigen und glücklichen Seezuge.“ (Anon. [Louis Köhler], *Musikleben in Königsberg*, in: *Signale* 4/18 (1860), S. 286–289, hier S. 289.)

reduziert, dass gerade die Artifizialität dieser Erfindung ohrenfällig wird – ähnlich wie, wenn auch mit ganz anderen Mitteln erreicht als im Falle von Niels Gades *Zweiter*. Nicht dieser oder jener Choral, sondern „Choral“ ist gemeint. Und daran, dass dieses Choralhafte zuvorderst gemeint ist, dass der ganze sinfonische Verlauf des am Ende seiner vielfachen Ergänzungsprozesse siebensätzigen Werks auf die Idee des Chorals abzielt, lässt Rubinstein in der Folge zu keinem Zeitpunkt Zweifel aufkommen. Was die Einleitung verspricht, löst der Sonatensatz ein: Der Choral, nun mit seinen beiden letzten Zeilen vervollständigt, bildet das dritte Thema der Exposition aus und steht auch, in derselben Funktion wie in der langsamen Einleitung, am Ende der Durchführung, nachdem sich diese in eine ostentative Sackgasse manövriert hat. Und er bildet, getreu der Formlogik, das Ende der Reprise, wobei sein Richtspruch so eindeutig ausfällt, dass (in einer, es sei wiederholt, am Ende ihrer Entstehungsgeschichte siebensätzigen Sinfonie vielleicht nicht überraschend) eine eigenständige Coda nicht mehr nötig ist.



Notenbeispiel 2.11: Anton Rubinstein, Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 42, Finale, Choralthema (vergrößerte Gestalt aus der Reprise, T. 563–610)

Die simple Prozesslogik der Sonatenform ist nur einer der Gründe dafür, dass die Choralapotheose hier, gerade im Vergleich zur Ausgestaltung derselben Idee bei Rosenhain, so zwingend und intuitiv einleuchtend wirkt. Gleichzeitig ist das Themenmaterial des Satzes auf das Ziel hin ausgestaltet, die spätere Erlösung des Satzes durch den Choral als Notwendigkeit erscheinen zu lassen: Sowohl Hauptthema wie auch erstes Seitenthema wirken defizitär. Der mit seinem beherzt aufstampfenden Quartensatz vielleicht etwas gar klischiert ‚seemännische‘ Hauptsatz entfernt sich unversehens immer wieder von der Tonika in die Gefilde verschiedener verwandter Moll-Tonarten. Genau so wenig eignet sich auch der volksliedhaft-pentatonisch anhebende Seitensatz zu einer späteren Bestätigung der Grundtonart; nicht zuletzt, weil er lediglich zu einer schwachen Plagalkadenz findet und sich bald darauf in ähnlich tongeschlechtlich ambige Gefilde begibt wie zuvor der Hauptsatz. Gerade im Kontrast hierzu gewinnt der so ungeheuer simple Hymnus, der zuerst wie

eine nur langsam an die Oberfläche dringenden Erinnerung in den tiefen Bässen erklingt, autoritativen Charakter.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Rezitativ	1–2	c	Einleitung
Reminiszenz II. Satz	3–4	g	
Rezitativ	5–6	D/f	
Reminiszenz II. Satz	7–13	f	
Choral (1–4) + Rezitativ	13–29	As → f	
Reminiszenz II. Satz, Überleitung	30–39	f → D/c	
Hauptsatz	40–171		Exposition
1. Thema	40–47	C	
Erweiterung	48–67	C → G	
Hauptthema, chromatisch abstg. Bassfigur	68–77	C	
Erweiterung	78–95	C → E	
Überleitung	96–171	a-c-E-a-d-DD/G	
Seitensatz	172–281		
2. Thema	172–187	G – D/G	
Erweiterung	188–216	G – D/G	
„Kontrapunkt“-Passage	216–231	D/G	
3. Thema(Choral 1–6), EEC	232–281	C	
Tutti-Schläge, 2. Thema	282–345	g-c-f-c	
Auflösung (Reduktion auf Tremolo u. Fanfare)	346–376	g-fis-H	
3. Thema (Choral 1–4) + 2. Thema Klangverwandlung <i>cis</i> → <i>c</i>	377–393 394–401	E → cis cis/C	
Hauptsatz	402–465		Reprise
1. Thema	402–409	C	
Erweiterung	410–429	C → G	
Überleitung	430–465	c-es-C-F-f	
Seitensatz	466–607		
2. Thema	466–481	C – D/C	
Erweiterung	482–513	C-c-f-g	
„Kontrapunkt“-Passage	514–560	D/c	
3. Thema (Choral 1–6), ESC	561–607	C	
Klangfeld, Verklärungsschluss	607–626	C	Codetta

Formübersicht 2.9: Anton Rubinstein, Sinfonie Nr. 2 C-Dur op. 42, Finale

Und so erstaunt es kaum, dass der Choral auch in der Durchführung an jenem Moment auftritt, an dem die Lage aussichtslos geworden scheint: Eine aus dem G-Dur-Schlussklang des Expositionschorals abgeleitete Akkordklangfläche hatte sich schockhaft nach g-Moll gewandt und war in stetem Wechsel mit dem Kopf des ersten Seitenthemas sogar nach c-Moll geraten, nur um wenig später reduziert auf ein bloßes Streichertremolo und eine vom Seitenthema übriggebliebene Fanfare der gestopften Hörner

auf einem orientierungslosen H-Dur-Dreiklang stehen zu bleiben. Dessen Einladung nimmt der Choral an: In E-Dur intonieren ihn Flöten und Klarinetten, und auch das scheinbar schon besiegte erste Seitenthema wagt sich wieder hervor, um den Schlussklang der einzelnen Zeilen zu unterstreichen. Wie in der Einleitung des Satzes verklingt die Choralescheinung nach vier Zeilen und damit auf der Mollparallele; mit diesem cis-Moll ist, so scheint es, auf dem Weg zurück nach C-Dur noch recht wenig gewonnen. Doch nun geschieht aus dem bisherigen Formverlauf gänzlich Unerklärliches: Ein synthetischer Eingriff von außen löst das *cis* zum *c* auf, eine Verwandlung, die durch die mehrmals wiederholte Aufeinanderfolge der Dreiklänge cis-Moll und C-Dur unterstrichen wird und offenbar Grund genug ist, die Reprise in C-Dur einsetzen zu lassen. In dieser kommt es zu keinen weiteren Überraschungen; die einzelnen Formabschnitte sind gestrafft, der Weg vom ersten zum zweiten Seitenthema aus dramaturgischen Gründen verlängert und tongeschlechtlich verunklart, bis im Tonfall heilsgewisser Verkündigung der Choral das Stück zu seinem guten Ende führt. Es folgen noch einige breit ausgekostete Kadenztakete; ein veritables Klangbad, in der Rubinstein wie seine Leipziger Kollegen und wenig später an den entsprechenden Stellen auch Bruckner zum Mittel des Verklärungsschlusses greift, mutmaßlich um den sakralen Charakter dieses Schlusses noch ein letztes Mal zu unterstreichen.

Rubinstein schrieb, wenigstens mit der ursprünglichen Fassung des Werks, ein Stück Musikgeschichte. Für die kompositorische Folgegeneration, die sich ab den 1870er Jahren der Idee des Choralfinales neu erinnerte, dürfte die Ozeansinfonie der wichtigste Anknüpfungspunkt gewesen sein. Beredtes Zeugnis der Wirkung des Stückes dürfte nicht zuletzt der von Stefan Keym entdeckte zitathafte Aufgriff der Ozeansinfonie in einem ein halbes Jahrhundert später entstandenen Werk abgeben:⁸¹ Der fiktive Choral in Mieczysław Karłowicz' Sinfonie e-Moll op. 7 „Odrodzenie“ (1902), der wie bei Rubinstein das Werk in seine Schlussapotheose führt, nimmt genau die melodische Struktur der ersten Zeile von Rubinsteins Choral auf. Dabei fehlen allerdings einige zentrale Merkmale musikalischen Zitierens:⁸² Ganz offenkundig ist dieses Zitat nicht darauf angelegt, als ein solches zu erkennen sein. Vielmehr scheint es, als stellte Rubinsteins Ozeansinfonie für die Generation der Sinfoniker um Karłowicz so etwas wie ein Stück musikalische *DNA* dar; und wenn sich Merkmale dieses Ursprungswerks auch im Phänotyp mancher Nachfolger

⁸¹ Keym 2010, S. 367f.

⁸² Zofia Lissa hat als Kriterien des Zitats u.a. Geschlossenheit, Ganzheit, Hervorgehobensein und das Element der Überraschung genannt (Zofia Lissa, *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, in: *Die Musikforschung* 19/4 (1966), S. 364–378, hier S. 365f.); Karłowicz's Choral erfüllt keines davon und erscheint wenn, dann eher als versteckte Referenz an Rubinsteins Choral.

zeigen, ist das vielleicht mehr als ein Produkt des Unbewussten zu verstehen denn als gewollter Hinweis.

2.3.5 Die Apotheose des Kehraus – Robert Schumanns *Dritte Sinfonie*

Noch vor Rubinsteins Erfolgsstück war allerdings ein Werk entstanden, das in der scheinbaren Teleologie von den ersten Annäherungen an den Choraltopos durch Beethoven hin zur Überwindung des Problems „Beethoven“ durch denselben Topos etwas quer zu stehen scheint. Denn es dürfte sich heute zwar bei Robert Schumanns Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97 (1850) zweifellos um die bekannteste Sinfonie vor den Werken Brahms' und Bruckners handeln, welche einen fiktiven Choral inkorporiert. Doch ist die Einfügung dieses Themas wie seine Rolle für den musikalischen Verlauf wesentlich unklarer und mehrdeutiger als bei bisher untersuchten Werken. Dies ist eine Folge nicht nur aus der banalen Tatsache, dass das Stück zu einer Zeit entstand, bevor die Idee des Chorals im Sinfoniefinale schier untrennbar mit einer zwar im Detail variablen, im Grundriss aber fast gleichen Verlaufsform verknüpft wurde; diese Verlaufsform fand sich, wie gezeigt, bereits in Schumanns op. 52 und Rosenhains *Zweiter Sinfonie* ausgeprägt, von den noch zu beschreibenden Entwicklungen in der Orchesterouvertüre ganz zu schweigen. Vor allem liegen die Schwierigkeiten im Falle von Schumanns *Dritter* bei der Frage, ob der von ihm hier gemeinte Topos des Chorals überhaupt derselbe sei, der in den fast zur gleichen Zeit entstandenen Werken der Leipziger Kollegen wirksam ist.

Zunächst ist im Zusammenhang mit dem fraglichen, in der Coda des Finales wiederkehrenden Gebilde aus dem ‚überzähligen‘ vierten Satz des Werkes die Beobachtung festzuhalten, dass dieses im Unterschied zu vielen bisher betrachteten Fällen bereits in der frühen Rezeption als choralartig beschrieben wurde. Nicht nur dies, ihm wurde sogar eine konfessionelle Identität zugewiesen: In Kohärenz mit der weitverbreiteten und vom Umfeld des Komponisten selbst durchaus befeuertem⁸³ ‚rheinischen‘ Lesart des Stückes erkannte man in diesem vierten Satz schnell die musikalische Bebilderung einer Prozession im Kölner Dom.⁸⁴ Hierbei verträte das Orchester, durch welches das überraschend düstere Choralthema sich in archaisierender Sequenzharmonik langsam von Stimme zu Stimme schlängelt, die Rolle der Orgel, welche die Zeremonie begleitet. Der Unterschied zu den Ansätzen Gades, Rietz' und Rosenhains wäre dann ein

⁸³ Der Beinamen „Rheinische“ scheint sich vor allem durch Wasiliewskis Schumann-Biographie verbreitet zu haben (Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann*, Bonn 1880, hier S. 268).

⁸⁴ Ebenda.

fundamentaler: Greift besonders bei den beiden letzteren ein aus der Kirchenmusik stammendes Satzmodell in den musikalischen Verlauf ein, um ebendiesem die richtige Wendung zu geben, so wäre Schumanns Choral-Satz vielmehr ein weiterer vieler unterschiedlicher Bausteine einer insgesamt weniger narrativ als illustrativ angelegten musikalischen Übersetzung des Ideenkreises des Rheinischen als solchen, dem neben Folklore, Tanz, Chorgesang und Weinseligkeit eben auch der Katholizismus untrennbar angehöre.⁸⁵

Das Stück lädt mit seiner ostentativen Zugänglichkeit zu einer solchen Deutung sicherlich ein – gerade im Vergleich zum peinlich genau durchorganisierten Spannungsbogen, wie er in Schumanns d-Moll- und C-Dur-Sinfonien zu beobachten ist. Aber genau am Beispiel des Choraltopos, der zunächst vielleicht als am klarsten zu identifizierendes Genrebild der Sinfonie erscheinen mag, ließe sich überlegen, ob eine solche Deutung nicht vorschnell die Oberfläche für das Wesentliche des Stückes halten könnte. Denn Choralartiges tritt in der Folge auch an entscheidender Stelle in das Finale ein, dessen terzenseliges Ritornell zunächst als willkommener, vollständiger Kontrast zur Finsternis des vierten Satzes erschienen war. Es handelt sich sogar um einen doppelten Eingriff: Einem scheinbar gänzlich neuen Thema der Bläser im Choralsatz (T. 254–271) folgt eine Wiederaufnahme des Choralthemas aus dem vierten Satz (T. 271–295) – gewendet in diatonisches Es-Dur und fast ganz von seiner vormaligen kirchenmusikalischen Archaik befreit. Die Geste ist, zumal beim Fortissimo-Einsatz des Bläserthemas, durchaus die eines Triumphes – doch worüber wird hier eigentlich triumphiert?

An sich scheint der Satz einer solchen Erlösung von außen, im Gegensatz zu den Finali der fraglichen Werke von Rietz, Staehle und Rosenhain, gar nicht zu bedürfen. Doch birgt dieses zunächst so harmlos anmutende Sonatenrondo einen Beziehungsreichtum, der einen in Schwindel bringen könnte. Dieser Schwindel entsteht zunächst dadurch, dass der Satz vollständig um sich selbst zu kreisen scheint: So präsentiert der Hauptsatzbereich alleine drei distinkte thematische Gestalten, deren zweite (T. 16–26 resp. T. 39–46 sowie die anschließende Überleitung) und dritte (T. 26–39) in der Folge nur minimal abgewandelt als erstes und zweites Seitenthema (T. 56–65 resp. T. 71–79) wiederkehren. Jenes zweite Seitenthema steht allerdings so unversehens wie überraschend in der ‚falschen‘ Tonart As-Dur. Als wollte sie dies korrigieren, kehrt die Motivik der vormaligen Überleitungs-passage zurück und setzt einen Modulations-

⁸⁵ Vgl. für eine Deutung in diesem Sinne neben vielen anderen etwa Martin Gecks Verständnis des Werks als „Folge von Bildern, die dadurch in den Rang einer mehrsätzigen Symphonie gehoben wird, daß jeder Satz nicht nur charakteristisch ist, sondern ein spezifisches Niveau der Erfindung und Ausarbeitung hält“ (Geck 2009, S. 103).

prozess in Gang, bei dem sich schließlich Ratlosigkeit breitmacht, nur um wieder auf der Dominante von As-Dur zu landen (T. 104). Offenbar ist inzwischen immerhin die Durchführung erreicht: Der in as-Moll einsetzende Kopf des Seitenthemas wird sequenziert und leitet so von einer Moll-Tonart in die jeweils einen Ganzton höher gelegene nächste – nur um folgerichtig nach sechs Schritten wieder am Anfang zu stehen.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Hauptsatz	1–56		Exposition
Thema 1 (2 x)	1–16	Es – D/Es	
Thema 2	16–26	Es	
Thema 3	26–39	Es	
Thema 2	29–47	Es	
Überleitung 1	46–56	Es → D/B	
Seitensatz	56–105		
Thema 4 (aus Thema 2), EEC	56–65	g-B	
Überleitung 2 (Thema 2)	65–71	B → D/As	
Thema 5 (aus Thema 3)	71–79	As	
Überleitung 3 (aus Ültg. 1)	79–105	As – mod. – D/as	
Thema 2/4 + Thema 1	105–129	as-B-C-D-E-e-Fis- fis-As-as-D/H	Durchführung
Rückleitung: neues Thema 1 + Thema 1	129–149	H-B-D/Es	
Hauptsatz	149–201		Reprise
neues Thema 1	149–153	Es	
Thema 1 (1 x)	153–161	Es – D/Es	
Thema 2	161–170	Es	
Thema 3	170–184	Es	
Thema 2	184–192	Es	
Überleitung 1	192–201	Es → D/B	
Seitensatz	201–254		
Thema 4	201–210	B	
Überleitung 2	210–216	B → D/Es	
Thema 5	216–224	Es	
Überleitung 3 / Rückleitung	225–254	Es → D/Es	
neues Thema 2 (Choral 2, aus Thema 1)	254–271	Es → D/Es	Coda
Überleitung 1 / Choral (aus IV)	271–298	D/Es	
Stretta (neues Thema 1, Thema 2, Choral 1)	298–329	Es	

Formübersicht 2.10: Robert Schumann, Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97, Finale

Offensichtlich ist auf diesem Wege kein Weiterkommen – etwas gänzlich Neues muss her. Eine H-Dur-Jagdfanfare der Hörner schiebt alle Moll-Unsicherheiten kurzerhand zur Seite (T. 130–133), zwingt sich sodann unbürokratisch nach B-Dur (T. 137–141) und eröffnet die Reprise gleich

selbst (T. 149–153): Das unmittelbar anschließende Hauptthema erscheint wie die natürliche Fortsetzung dieses Vorspanns. Geändert hat sich in der Reprise ansonsten freilich wenig – das zweite Seitenthema steht zwar in der korrekten Tonart, lässt sich von der Überleitungsmotivik allerdings erneut in einen Modulationsstrudel reißen, der zuvor in die harmonische Kreisbewegung der Durchführung geführt hat. Und genau wie dort glücklicherweise eine Fanfare zur Hand war, um den Satz wieder auf die richtige harmonische Bahn zu bringen, ist es auch hier ein zunächst satzfremd erscheinendes – tatsächlich aber vom Hauptthema des Finales ableitbares – Bläserthema, das die Coda eröffnet: der oben beschriebene Choralatz (vgl. Notenbeispiel 2.12).

[synthetischer Choral]

ff *sf*

264 [Quartennmotiv aus IV. Satz]

Notenbeispiel 2.12: Robert Schumann, Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97, Finale, T. 254–271

Der Topos ist recht klar als solcher zu erkennen. Dies liegt, neben dem vollen vierstimmigen Bläusersatz, vor allem an der klaren Zergliederung des Kopfmotivs in einzelne Choralzeilen, die von schnellen Streicherfigurationen verbunden werden – um 1850 längst zu einem Kennzeichen instrumentaler Choräle avanciert. Die gleich darauf einsetzende Reminiszenz an das Choralthema aus dem vierten Satz, nun von seiner quälenden Chromatik befreit in eine diatonische Es-Dur-Linie gewandelt, hat neben zyklischer Abrundung sicherlich auch die Funktion, solche Assoziationen weiter zu bekräftigen. Die Verwandlung des zunächst so unverkennbar an das Hauptthema des Kopfsatzes antönenden Schlussritornells in etwas Choralartiges hat allerdings Folgen für die Deutung des Begriffs des Choralhaften in dieser Sinfonie im Allgemeinen. Denn plötzlich scheint wieder die Idee jener ersten Sinfonie durch, die ein fiktives Choralthema im Finale präsentierte – Niels Gades *Zweite* und der in ihrem Finale wirksame Scheinkontrast zwischen folkloristischer Tanzlust und im Hintergrund

wirksamem Choral. Schumann aber macht diese Verbindung explizit, indem gerade das zunächst Folkloristische sich hier selbst in einen Choral verwandelt – dies allerdings mit nicht unmittelbar verständlichem, auftrumpfendem, ja sieghaftem Impetus.

Die dadurch entstehende Finallösung ist auf einen zweiten Blick irritierender, als es ihre Präsenz im Konzertleben zunächst vermuten lässt. Für den triumphalen Charakter der Schlusstakte hatte der bisherige Werkverlauf wenig Anlass gegeben: Der Grundton des Stückes war über die ersten drei Sätze hinweg ein sonnig-heiterer gewesen, der an keiner Stelle in eine ernsthafte Krise geraten war. Den einzigen über weite Strecken in ein düsteres Licht getauchten Moment hatte paradoxerweise gerade das Choralvorspiel des vierten Satzes dargestellt. Die dabei angewandten Mittel des musikalischen Zeitkolorits lassen allerdings eine Interpretation dieses kurzen überzähligen Satzes als Krise, deren Überwindung in den Schlusstakten des Werks gefeiert würde, außer Frage kommen. Es scheint vielmehr fast so, als schriebe Schumann eine Schlussapothese entgegen dem Werkverlauf: Einen Schluss, der dem bis kurz zuvor latenten Episodencharakter dieser Sinfonie scheinbar widerspricht; der in Wirklichkeit aber gerade deren heiter-folkloristischen Grundzüge für durchaus würdig erklärt, eine große Finalgeste auszubilden.

Dazu passt, dass im Zentrum dieses Schlusses ausgerechnet ein Element aus jenem vierten Satz steht, in dem der Genrebildcharakter am stärksten ausgeprägt war – ein Element aber, das in seiner neuen Variante von jener Genrebildhaftigkeit weitestmöglich entfernt ist, ja kaum Reminiszenzcharakter aufweist. Vielmehr gehört das Choralmotiv des vierten Satzes hier, als Teil des großangelegten Dominantorgelpunkts vor der Schlusskadenz, zum unmittelbaren Präsenz des Finales. Und tatsächlich lässt es sich auch problemlos aus dem reichen thematischen Material des Satzes ableiten: als erweiterte Vergrößerung desjenigen Motivs, mit dem der Satz die Überleitung von Haupt- zu Seitensatz bestritten hatte. So erweist sich der zunächst fremdartige, überzählige Choral-Satz am Ende der „Rheinischen“ als vollständig integriert: geläutert nicht nur von seinem ‚fremden‘ Modus, sondern auch von seiner Zeitgebundenheit.

Worin könnte der Sinn dieser doppelten Choralapothese von zwei zunächst im Satzverlauf fremd erscheinenden, tatsächlich aber aus ebendiesem Satz abgeleiteten Themen liegen? Es kann sich nicht um eine reine Apotheose der folkloristischen Elemente handeln, die das Stück bis einschließlich zum dritten Satz und auch den Großteil des fünften Satzes geprägt hatten – denn gerade diese Elemente sind in den Schlusstakten verschwunden und nur noch mittelbar-assoziativ in der melodischen Struktur des neuen Choralthemas wiederzufinden. Vielleicht liegt aber gerade in diesen nunmehr versteckten folkloristischen Ursprüngen eines Sinfonieschlusses, der sich ansonsten als der einer Moll-Dur-Dramaturgie

gibt, ein entscheidender Verständnisschlüssel. Schumann verbindet hier nicht nur ‚katholische‘ Polyphonie mit ‚protestantischem‘ Choralsatz, verbindet nicht nur trügerisch simplen Folklorismus mit dem Archaisch-Erhabenen – er verquickt alle diese vermeintlich disparaten Elemente in einer einzigen triumphalen Schlussgeste, die damit zugleich die scheinbar so konträren Archetypen der Beethoven’schen Mollsinfonie und der *Pastorale* synthetisiert. Und wenn es Schumann in jenen ersten Monaten der Düsseldorfer Zeit und in den Jahren nach der Niederschlagung der revolutionären Bewegungen der 1840er Jahre ernst gewesen ist mit dem Versuch, eine Musik zu schreiben, die zugleich zugänglich und anspruchsvoll, zugleich großöffentlich und kunstwürdig sein sollte,⁸⁶ so könnte er einen Ansatz hierzu gerade in der Synthese des sinfonischen Dualismus gefunden haben, der bis zu jenem Zeitpunkt kaum ernsthaft hinterfragt worden war. Das daraus entstandene Amalgam wäre die Es-Dur-Sinfonie: zugleich locker gefügt und eng verwoben, sonnig warm und triumphal-überwältigend. Das Volkstümliche, Ungekünstelte ist, wenigstens im Finale der „Rheinischen“, zugleich das artifiziell-durchkonstruierte Kunsthafte. Gustav Mahler dürfte hier – gerade bei der Gestaltung seiner *Fünften* – entscheidende Anregungen erhalten haben, wie noch zu zeigen sein wird.

2.3.6 „Du hast aber erfunden“ – Mendelssohn und die Choralapotheose

Felix Mendelssohn sollte die Premiere der „Rheinischen“ und den Triumphzug der „Ozeansinfonie“ nicht mehr erleben. Dass sich aber in den 1840er Jahren die von ihm so stark geprägte Finale-Gestaltungsidee immer weiter durchzusetzen begann, blieb ihm nicht verborgen. Schon in den 1840er Jahren dürfte absehbar geworden sein, dass sich die Idee zudem immer mehr zu einer explizit sinfonischen zu entwickeln begann.

⁸⁶ Reinhard Kapp hat, neben „Widersprüchen“ und „Objektivität“, „Volkstümlichkeit“, „Patriotismus“ und „Republikanismus“ als programmatische Gesichtspunkte für Schumanns öffentliches Wirken definiert (Reinhard Kapp, *Schumann nach der Revolution. Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materialien, Fragen*, in: Bernhard A. Appel, *Schumann in Düsseldorf. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposium am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf* [= Schumann-Forschungen 3], Mainz 1993, S. 315–417, hier S. 343–353) und hält mit Hinsicht auf die *Dritte* nachdrücklich fest: „Die heute bevorzugte Lesart, die sich an Schumanns Formulierung *ein Stück* [rheinisches] *Leben* (19.3.1851 an Simrock) ausschließlich hält, ist [...] zu harmlos. Der Rhein ist das National-symbol, der Kölner Dom, dessen *Anblick* Schumanns eigenen Äußerungen zufolge *den ersten Anstoß* zur Komposition der Es-Dur-Sinfonie gab, gilt von den ersten Bestrebungen an, den Bau zu vollenden, als Nationaldenkmal.“ (Ebenda, S. 377, Klammern, Sperrung und Kursivierungen im Original).

Geradezu verräterisch erscheint hier etwa der Untertitel der 1846 erschienenen Sonate für Klavier zu vier Händen h-Moll op. 112 von Ignaz Moscheles, der mit seiner Ouvertüre *Die Jungfrau von Orleans* in den 1830er Jahren bereits mit der Integration choralartiger Themen in die Instrumentalmusik experimentierte: Eine *Grande sonate symphonique* soll das Werk sein, und tatsächlich stellt es nichts anderes dar als Moscheles' eigenen Beitrag zum Korpus mehrsätziger Werke mit Choralfinale. Schon der Beginn des Werks – ein fast vierzigtaktiger Trauermarsch (*Andante patetico*) steht als Einleitung vor dem *Allegro agitato* des Kopfsatzes – macht klar, dass es sich hier keineswegs um gefällige Salonmusik handeln soll.

Der Beginn des Finales nimmt denn auch die Motivik des Trauermarsches zunächst auf – um aber fast sofort einem fünfzeiligen, im Notentext explizit als „chorale“ bezeichneten H-Dur-Hymnus Platz zu machen, der am Ende der Einleitung allerdings trugschlüssig ins h-Moll des eigentlichen Finales überleitet. Der Choral ist fiktiv, eine gewisse Nähe der Auftaktzeile zu *Was Gott tut, ist wohlgetan* (oder auch *Ich bin's, ich sollte büßen*) lässt sich allerdings nur schwer überhören; in diesem feinen Schweben zwischen Anlehnung und Fiktion zeigt sich Moscheles also nah an Mendelssohn und auch am wohl von Mendelssohn inspirierten Rosenhain. In der Folge ähnelt die Verwendung des Chorals überdies der Formgebung, die wenig später Rubinstein für sein Erfolgsstück finden wird: Nachdem die erste Zeile bereits am Ende des ersten Seitenthemas (D-Dur, T. 70ff.)⁸⁷ einmal versteckt in der Überleitung zum nächsten Themenbereich angeklungen war (T. 87f.),⁸⁸ bildet der Choral, kondensiert auf nur drei Zeilen, diesen zweiten Seitensatzbereich gleich selbst (T. 100ff., erneut mit „chorale“ überschrieben).⁸⁹ Und nachdem in der Reprise der Seitensatz gänzlich falsch in C-Dur begonnen hatte, bleibt es wenig überraschend auch dem Choral überlassen, als letzter regulärer Teil der Reprise – hier sogar noch weiter reduziert auf seine zwei Anfangszeilen – dem Werk zu seinem glücklichen Ende in H-Dur zu verhelfen (T. 221–232.).⁹⁰ Auf eine ausgedehnte Schlussapothese des Choralthemas selbst verzichtet Moscheles; für Zwischentöne bleibt in der jublierenden Coda dennoch eher wenig Platz.

„Wie komisch daß der Choral jetzt im letzten Satz *de rigueur* wird“, befand Carl Klingemann angesichts dieses Werks gegenüber Mendelssohn, nicht ohne hinterherzuschicken: „Du hast aber erfunden und darum zunächst das Recht darauf.“⁹¹ Eine zutreffende Diagnose, dennoch auch

⁸⁷ Ignaz Moscheles, *Grande Sonate Symphonique pour Piano à Quatre Mains op. 112*, Paris: Brandus o.J., Primo, S. 61, 3. System T. 3ff.

⁸⁸ Ebenda, Primo, S. 61, 6. System, T. 2f

⁸⁹ Ebenda, Primo, S. 67, 2. System, T. 5ff.

⁹⁰ Ebenda, Primo, S. 71, 6. System, T. 2ff

⁹¹ Klingemann an Mendelssohn, 31. März 1846, zit. n. Mendelssohn Bartholdy 2016, S. 638.

eine, auf deren Zutreffen Mendelssohn selbst offenbar nicht nur stolz war. Denn unter seinen eigenen reifen Werken ist der fiktive Choral nur ein einziges Mal im Finale eines mehrsätzigen Werks eingesetzt: im Klaviertrio Nr. 2 c-Moll op. 66, das beinahe zeitgleich mit Moscheles' Werk entstanden und uraufgeführt (1845) sowie dann auch gedruckt wurde (1846). Es handelt sich beim Schlusssatz des Trios zunächst um ein Sonatenrondo, innerhalb dessen Mendelssohns Choralthema (vgl. oben, Notenbeispiel 2.6) in der Durchführung ein erstes Mal erscheint und so die Funktion eines Couplets übernimmt. In der Coda erklingt der Choral, nun im Fortissimo, ein zweites Mal und legitimiert durch seine Präsenz, so scheint es, ähnlich wie bei Moscheles den Schlussjubiläum. Die Wiederaufnahme des Couplets am Satzschluss erscheint aus Rondosicht freilich etwas willkürlich und hat denn auch bis in jüngere Zeit einiges an Kritik hervorgerufen.⁹² Dieses Vorgehen mag insbesondere deshalb als ungewöhnliches Zugeständnis Mendelssohns an den Zeitgeist erscheinen, als der Komponist in seinen anderen mit fiktiven Chorälen operierenden Werken eben auf eine solche zweite Zurschaustellung verzichtet hatte.⁹³

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Hauptsatz Hauptthema 2 x Überleitung	1–48 1–32 32–48	c-Es-c D/c-D/Es	Exposition
Seitensatz Seitenthema Schlussgruppe (+ Hauptthema)	49–105 49–79 79–105	Es-c-Es Es-D/c	
Hauptthema neues Thema (Choral) 2 x + Hauptthema Hauptthema	106–128 128–170 171–200	c-Es-c As As-c-g-D/c	
Seitenthema Schlussgruppe (+ Hauptthema)	201–229 229–266	c-Es-c c	
Choral Seitenthema Hauptthema	267–296 296–326 327–353	C C C	Coda

Formübersicht 2.11: Felix Mendelssohn Bartholdy,
Klaviertrio Nr. 2 c-Moll op. 66, Finale.

Zunächst wäre allerdings zu untersuchen, ob es sich beim Finale wirklich, wie etwa Armin Koch feststellt, weniger um ein Sonatenrondo denn ein

⁹² Berühmtheit erlangt hat besonders Charles Rosens Diktum von Mendelssohn als Erfinder des religiösen Kitsches in der Musik (Charles Rosen, *The Romantic Generation*, London 1995, S. 569–598).

⁹³ So etwa in der e-Moll-Fuge aus *Sechs Präludien und Fugen für Klavier* op. 35 oder im Kopfsatz der f-Moll-Sonate aus den *Sechs Sonaten für Orgel* op. 65.

Rondo mit Sonatenelementen handelt.⁹⁴ Denn dass das Hauptthema sich an allen Ecken und Enden der Form findet, ist nicht zwingend ein Zeichen der Rondohaftigkeit dieses einen Satzes, sondern vielmehr ein Element des typisch Mendelssohn'schen Vexierspiels mit dem ‚tatsächlichen‘ Ort des Hauptthemas seiner Sonatallegrosätze, das sich in ähnlicher Ausprägung in vielen ansonsten überaus unterschiedlichen Sätzen Mendelssohns findet – wohlgermerkt bevorzugt in hinsichtlich von Rondoformen eher unverdächtigen Kopfsätzen.⁹⁵ Auch dass in der Mitte des Satzes ein neues Thema erscheint, ist um 1845, fast ein halbes Jahrhundert nach der *Eroica*, kaum mehr als eindeutiges Zeichen einer Rondoform zu deuten. Weiter ist die vielkritisierte Wiederaufnahme des neuen Themas in der Tonika zu Beginn der Coda vor Hintergrund der auf tonartlichen Ausgleich abzielenden Sonatenlogik wesentlich nachvollziehbarer als bei einer Lesart nach dem Reihungsprinzip des Rondos. Auch die Tatsache, dass die Durchführung des Satzes mit dem Hauptthema in der Tonika anhebt, ist nur bedingt ein rondohaftes Merkmal. Solche Schein-Wiederholungen der Exposition finden sich nicht nur ebenfalls bereits bei Beethoven, sie sollten im Laufe des Jahrhunderts gerade in mehrsätzigen Werken zu einem überaus beliebten Mittel zu werden, direkt *in medias res* zu schreiben, wofür der Kopfsatz aus Brahms' *Vierter Sinfonie* e-Moll op. 98 das vielleicht berühmteste Beispiel darstellt. Kaum rondotypisch erscheint schließlich das Fehlen einer nochmaligen Tonikareprise des Ritornells im Anschluss an das neue Thema. Eine vollständige Wiederaufnahme erfährt der ‚Refrain‘ bis zum Ende des Satzes überhaupt nicht mehr, was im Rondo doch überraschen müsste, jedoch verdächtig an das auf Finalität gerichtete Straffungsprinzip des zweiteiligen Sonatendenkens erinnert. Denn was tatsächlich in c-Moll nochmals erscheint, ist das Seitenthema, das so einen um die Mitte des Jahrhunderts durchaus nicht mehr selbstverständlichen, an Mozart erinnernden Moduswechsel durchmachen muss. Formal wäre die anschließende Wiederkehr des Choralthemas dadurch begründet, dass es, als neues und tonartfremdes Thema der Durchführung, einer Eingliederung in den Bereich der Tonika erst noch bedarf.

Vom Begriff des Rondos gelöst und von der Sonate ausgehend erscheint die Wiederkehr des Chorals am Ende des Satzes nicht weiter erklärungsbedürftig. Nicht wegzudiskutieren ist allerdings die Emphase, mit der dieser zweite Eintritt erfolgt, die eben doch unmittelbar an das Mittel der Schlussapothese denken lässt, selbst wenn der satztechnische Begründungszusammenhang bei Mendelssohn vielfach komplexer sein dürfte, als es bei den in diesem Zusammenhang betrachteten Werke der Fall zu

⁹⁴ Vgl. Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 12), Göttingen 2003, S. 196.

⁹⁵ So beispielsweise, um im Bereich der Kammermusik zu bleiben, in den Kopfsätzen des e-Moll-Streichquartetts op. 44/2 und des Streichquintetts Nr. 2 B-Dur op. 87.

sein pflegte.⁹⁶ Ursächlich an diesem Eindruck beteiligt ist nicht zuletzt die Stellung des zweiten Choraleinsatzes innerhalb des Sonatennarrativs: Ähnlich wie in vielen der bisher betrachteten Werke erscheint das Ende des Reprisesbereichs als Krise, der erst die Wiederkehr des Chorals etwas entgegensetzen hat, der somit dafür sorgt, dass der Satz trotz seiner Moll-Reprise in Dur enden kann. Ob gewollt oder nicht – das Resultat klingt wie eine zeittypische Choralapotheose, die in der direkten Entwicklungslinie des Phänomens nur insofern verborgen ist, als sie – im Gegensatz zu Moscheles' Sonate – auf die Attribute des Sinfonischen ganz verzichtet.

Und dieser Verzicht war durchaus gewollt, woran Mendelssohns Replik an Klingemann kaum Zweifel aufkommen lässt. Denn nicht nur versichert er diesem, dass – im Gegensatz zu den von Klingemann angemerkten „3 dur Schlüsse[n] an den 3 großen Mollstücken“ (womit die beiden Klaviertrios und die a-Moll-Sinfonie gemeint sein dürften) – die geplante neue Sinfonie „gewiß in C dur gehen [soll] von Anfang bis zu Ende“.⁹⁷ Sondern er hält sogar mit Nachdruck fest: „Und es soll wahrhaftig kein Choral darin vorkommen.“⁹⁸ Mendelssohn erlebte die weitere Verbreitung seiner Erfindung nicht mehr; aber es scheint so, als habe er sie mit dem c-Moll-Trio auch bereits in die Geschichte entlassen wollen.⁹⁹

2.4 Parallel- und Sonderwege

Carl Klingemann war nicht der einzige Beobachter, dem dieser neue Trend in der Instrumentalmusik auffiel. Ein gutes Jahrzehnt nach ihm hieß der junge Felix Draeseke die „breite choralähnliche Melodie“¹⁰⁰ mit glühenden Worten willkommen:

„Es wird auf einmal ermöglicht, auch das Großartige, Erhabene, tiefe Ernste, Majestätische melodisch zu gestalten, in plastischer Anschaulichkeit der Menge näher zu rücken. Das Publicum, ge-

⁹⁶ Vgl. hierzu Hans-Joachim Hinrichsen, *Jenseits des Historismus. Fuge und Choral in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, in: Anselm Hartinger et al. (Hrsg.): „Zu groß, zu unerreichbar.“ *Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, Wiesbaden 2007, S. 99–119.

⁹⁷ FMB an Klingemann, 15. April 1846, zit. n. Mendelssohn Bartholdy 2016, S. 266.

⁹⁸ Ebenda.

⁹⁹ Vgl. hierzu R. Larry Todd, „Und es soll wahrhaftig kein Choral darin vorkommen“: *On Mendelssohn's Use of Chorales in his Symphonies*, in: José Ignacio Suárez García/Ramón Sobrino Sánchez (Hrsg.), *Symphonism in Nineteenth-Century Europe* (= *Specvlvm Mvsicae* 35), Turnhout 2020, S. 27–42.

¹⁰⁰ Felix Draeseke, *Franz Liszt's neun symphonische Dichtungen*, in: ders., *Schriften 1855–1861*, hrsg. v. Martelle Gutiérrez-Denhoff u. Helmut Loos, Bad Honnef 1987, S. 146–251, hier S. 152.

wohnt, das Hauptthema eines Werkes, selbst wenn es fest gezeichnet ist, seiner Beweglichkeit und Kraft wegen als unmelodiös von vorneherein nicht sonderlich zu beachten und erst bei dem zweiten, dem sogenannten Gesangssatze ein verklärtes Lächeln über seine Züge gleiten zu lassen, hört jetzt auch andere als zarte, liebesehnende Gefühle in melodischer Gestaltung an seinen Ohren vorübergehen, gewöhnt sich den beschränkten Begriff der Melodie auszudehnen, kraftvollen energischen, erhabenen, tiefersten Stellen auch eine größere Berücksichtigung angedeihen zu lassen und so allmähig zu der Kunst und ihren Jüngern in ein würdigeres Verhältniß als das bisher bestehende zu treten.“¹⁰¹

Mancherlei ist bemerkenswert an diesem Urteil. Da ist zunächst das vollständige Fehlen religiöser Erwägungen, aber auch und im Gegensatz zu den bisher begegneten Theoretikern das vollständige Ausblenden der historischen Dimension des Chorals. Zudem versteht Draeseke den Choral nicht zuvorderst als Modell idealtypischer Vierstimmigkeit; seine Argumentation bezieht sich einzig auf die melodische Faktur von Choralthemen. Denn choralartige Melodiegestaltung erzeugt für Draeseke neben den Archetypen des „energischen“ Hauptthemas und des „zarten“ Seitenthemas ein bisher nicht dagewesenes Drittes, das der Instrumentalmusik und der hier gemeinten Sinfonik gänzlich neue Gestaltungsräume eröffnet. Der erschlossene Bereich ist – wiederum gleich wie bei den Theoretikern des reinen Satzes – das schlechthin Erhabene, das „auf einmal“ und „in plastischer Anschaulichkeit“ in der Instrumentalmusik Platz findet, wo es vorher – so suggeriert es Draeseke – schmerzlich fehlte. Schließlich erspät Draeseke in ihm gar die Möglichkeit zur ästhetischen Erziehung des Publikums, das, indem dank Choralthemen die Dichotomie von Haupt- und Seitensatzcharakteren als bloß scheinbare gekennzeichnet wird, aufmerksamer sowie allgemein aufnahmefähiger wird für neue Entwicklungen der Musik.

Bemerkenswert ist aber überdies, *wo* Draeseke die Wurzeln dieser neuen Idee verortet. Der Name Mendelssohn fehlt – ebenso wie fast alle anderen bisher erwähnten Namen – vollständig in Draesekes Rekonstruktion der geschichtlichen Entwicklung des Phänomens. Überraschen kann dies freilich an einem 1857 inmitten des gerade losgebrochenen Parteienstreits verfassten Text nicht, deren Autor – noch – zu den wortgewaltigsten Vertretern der ‚Neudeutschen‘ überhaupt gehörte. Stattdessen führt gemäß Draeseke die Spur direkt von der französischen Oper über Wagner zu Liszt:

„Wie schon erwähnt, gebührt den dramatischen Componisten die Ehre dieser Erfindung. Meyerbeer, Berlioz hatten Anfänge geliefert, Wagner dieselben sofort aufgegriffen, ausgebaut, und die An-

¹⁰¹ Draeseke 1987, S. 152.

wendung der neuen Invention durch seine Lehre von der Orchestermelodie für die Oper sogar zum Princip erhoben. Liszt hat die Wichtigkeit derselben sofort erfaßt und sie mit dem besten Erfolge in die Symphonie eingeführt. Jedenfalls aber auch mit dem besten Rechte.“¹⁰²

Tatsächlich sieht Draeseke in Wagners Tannhäuser-Ouvertüre die Hauptursache, dass Choralthemen „plötzlich eine so allgemeine Popularität erlangt“ hatten, die sie „ihrer eminenten Wirkung wegen auch jedenfalls“ verdienten; Liszt habe diese lediglich als erster „in die Concertmusik“ eingeführt.¹⁰³ Und so ergänzungsbedürftig diese Darstellung erscheinen mag: Selbstständige und unselbstständige Ouvertüren haben in der Frühphase des fiktiven Chorals für dessen Etablierung als Topos eigenen Rechts wohl eine bedeutendere Rolle gespielt als die eben betrachteten, fast ausnahmslos erfolglosen frühen Versuche, das sinfonische Finaleproblem mit ihrer Hilfe zu lösen. Nicht zuletzt die Beliebtheit von Ouvertürensammlungen im vierhändigen Klavierauszug dürfte für eine weitere Verbreitung solcher Choralapothosen im Miniaturformat gesorgt haben, als sie selbst Rubinsteins Ozeansinfonie in ihren ersten Jahren erreichen konnte. Beispiele aus der von Draeseke hervorgehobenen französischen Oper, die mit fiktiven Choralthemen operieren, sind etwa Louis-Ferdinand Hérolds Ouvertüre zu *Zampa* (1831), eine Potpourri-Ouvertüre mit einem fromm-kirchenliedhaft anmutenden zweiten Themenbereich, der gleich in der zweiten Nummer des Werks („Ballade“) textiert und als Gebet der Camille gekennzeichnet wird („Sainte Alice, préservez-nous!“). Aus demselben Haus (der Opéra-Comique) stammt Daniel Aubers Ouvertüre zu *Le duc d’Olonne* (1842), deren sprunghaft-legerer Tonfall gleich zu Beginn von einem sich rätselhaft chromatisch dahinschlängelnden (aus dem Finale des im Kloster spielenden zweiten Akts stammenden) Blechbläser-Choralsatz unterbrochen wird. Einen besonders günstigen Boden für die theatrale Darstellung des Sakralen bot selbstredend die große Bühne der Opéra selbst. Namentlich die Ouvertüre von Giacomo Meyerbeers *Huguenots* (1836) dürfte einem nicht geringen Teil des Pariser Opernpublikums den Lutherchoral *Ein feste Burg ist unser Gott* überhaupt zum ersten Mal zu Gehör gebracht haben und funktionierte somit ähnlich wie die eben genannten Stücke, deren Choralthemen ebenfalls erst im Verlauf der Oper textiert und somit semantisiert werden. Wiederum ganz anders verhielt es sich mit dem Choral *Ad nos, ad salutarem undam* aus Meyerbeers *Le prophète* (1849): Die explizit in stilistischer Anlehnung an Kirchenlieder der Reformationszeit¹⁰⁴ konzipierte Melodie ist in der Oper

¹⁰² Draeseke 1987, S.152f.

¹⁰³ Ebenda, S. 152.

¹⁰⁴ Vgl. Sabine Henz-Döhring/Siegwart Döhring, *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. Eine Biographie*, München 2014, S. 122.

das Erkennungsmerkmal der drei tiefschwarz gezeichneten Propagandisten der Wiedertäufer – wurde aber beinahe entgegen dieser expliziten Semantisierung durch Franz Liszt in seiner *Fantasie und Fuge über den Choral Ad nos, ad salutarem undam* für Orgel nur ein Jahr später in eine so grandiose wie affirmative Choralapotheose verwandelt.

Noch näher bei den Leipziger Experimenten war Meyerbeer allerdings in der Ouvertüre zum Schauspiel *Struensee* seines 1833 jung verstorbenen Bruders Michael Beer. Die Tragödie war schon 1828 in München erstmals aufgeführt worden; der Stoff über den Aufklärer Hallenser Herkunft (und De-Facto-Regenten Dänemarks) barg schon allein aufgrund des Auftretens von Mitgliedern des Königshauses genügend Zündstoff, dass seine Berliner Erstaufführung erst 1846 in der Folge von Liberalisierungen der Zensurbestimmungen möglich wurde.¹⁰⁵ Die zu diesem Anlass entstandene Musik Meyerbeers löste sich allerdings bald vom nur wenig erfolgreichen Stück und wurde gleich nach ihrer Uraufführung gedruckt; dem noch im Uraufführungsjahr bei Brandus erschienenen, von Fétis besorgten Klavierauszug sind ein Vorwort, das den Kontext der Musik erklärt, sowie eine detaillierte Zusammenfassung des Schauspiels vorangestellt.

Nach kurzem Signalruf der Bläser setzt die Ouvertüre gleich in Des-Dur mit dem fraglichen Thema ein: Im *Andantino religioso quasi allegretto* erklingt eine eingängige, choralhaft gesetzte Melodie im frommen Gewand von Flöten, Klarinetten, Fagott, Kontrabass und Harfen. Ähnlich wie in der Tannhäuser-Ouvertüre (vgl. unten) entfaltet sich über diesem Thema ein Formteil eigenen Rechts, wobei dieses fünfmal neu aufgenommen wird, um schließlich trugschlüssig abzubrechen und in ein in c-Moll (!) stehendes Sonatentallegro überzuleiten.

Dieses beginnt zunächst mit dem erwartungsgemäßen Kontrast zwischen einem markant-spannungsreichen Hauptsatz und einem emphatisch sanglichen Seitenthema in der Durparallele. Letzteres erweist sich aber schnell als wenig erfolgsversprechendes Mittel auf dem Weg zu einem möglichen Schluss in C-Dur in der Reprise: Bei seiner ersten Vorstellung gerät es rasch nach g-Moll, und nur mit größter Mühe gelingt ihm bei seiner Wiederaufnahme der Ganzschluss in Es-Dur – der vom sofort eintretenden es-Moll des Hauptthemas in Schlussgruppenfunktion jedoch wieder in Frage gestellt wird. Gleich in der Folge zeigt sich dann, dass der eigentliche thematische Kontrast und dramatische Konflikt des Stückes zwischen Hauptthema und *Andantino religioso* besteht. Denn der Choral eröffnet die Durchführung gleich selbst im ostentativ weit von Es-Dur entfernten H-Dur, wird aber schon nach der zweiten Zeile und danach bei jedem Neuansatz wieder vom Hauptthema trugschlüssig unterbrochen.

¹⁰⁵ Vgl. hierzu Kii-Ming Lo, *Giacomo Meyerbeers Struensee. Zur Schauspielmusik eines Opernkomponisten*, in: Annegrit Laubenthal (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u.a. 1995, 504–510, hier S. 505f.

Dieses übernimmt sodann für kurze Zeit die Hauptrolle der Durchführung in Form eines Fugatos, bevor die beiden Hauptthemen des Stückes erneut miteinander kollidieren und gleich darauf, im Charakter eines unausweichlichen Verhängnisses, die Reprise beginnt.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
liegendes <i>as</i> Choral <i>pp</i> Choral <i>ff</i> Lamentofiguren Choral <i>p</i> , Tutti Choralzeile I trugschlüssig Choralzeilen I–II, Sturmmotivik, TS Überleitung	1–2 3–11 12–20 21–33 34–43 44–51 52–55 56–41	Des Des Des cis Des A/a Des → v7 über a v7 → D/c	Einleitung
Hauptsatz Hauptthema Verarbeitung, Überleitung Hauptthema (zweite Version) Überleitung, MC Seitensatz Seitenthema Schlussgruppe 1 Seitenthema (zweite Version) EEC Schlussgruppe über Hauptthema	63–123 63–70 71–92 93–100 101–123 124–180 124–135 135–142 143–162 161–162 162–180	c → g c c c → D/g Es → g g → D/Es Es Es es/Es	Exposition
Choral unterbr. v. Hauptthema Hauptthema frgm. Fugato Hauptthema Choralzeile I + TS, Hauptthema	181–192 193–202 203–225 226–243	H → v7 über fis v7 – D/h h → D/g G → D/c	Durchführung
Hauptsatz Hauptthema Hauptthema (zweite Version) Überleitung, MC Seitensatz Seitenthema (dritte Version) ESC Schlussgruppe über Hauptthema Schein-Abbruch, liegendes <i>fis</i>	244–268 244–251 252–259 260–268 269–317 269–288 287–288 288–307 307–317	c → g c c → D/c As → c c c unbest. (DD/C)	Reprise
Choralzeilen I und II (neu) neues Thema Choralzeile I Choral (vollständig) neues Thema Stretta (Choralfragment) Verklärungsschluss (<i>pp</i> → <i>ff</i>) Dreiklang <i>ff</i>	318–326 327–330 331–338 339–346 346–358 358–362 363–368 369–372	D/C D/C DD/C–D/C C C C–s/C C C	Coda

Formübersicht 2.12: Giacomo Meyerbeer, Ouvertüre zu *Struensee*

Das Seitenthema hebt hier noch ostentativ aussichtsloser in As-Dur an und bewegt sich, der tonartlichen Logik der Exposition folgend, aber zugleich auf melodisch ganz anderem Wege als zuvor nach c-Moll. Und nach einigen Takten kadenzialer Bestätigung der Tonika scheint ein unvermittelter Signalruf von Posaunen und Tuba allen weiteren Bestrebungen ein Ende setzen zu wollen.

Doch unverhofft entpuppt sich dieses signalhafte *fis* als Terz der Doppeldominante, und aus dem Pianissimo heraus über einem aufgeregten Flirren der Violinen ein weiteres Mal der Choral ein. Und wirklich: Nach einer Steigerung über die zweite Choralzeile ist wenige Takte später die Choralapotheose da, martialisch, fast überstürzt, im Charakter einer Stretta. Auch die ganz zum Schluss noch angefügte, auf den eigentlich tragischen Schluss der Tragödie deutende vermollte Plagalkadenz der geteilten Streicher hat dem unzweideutig affirmativ-triumphalen Zug dieser Schlussgestaltung wenig entgegenzusetzen.

In Meyerbeers Overtüre findet sich, noch vor der „Ozeansinfonie“, ein erstes Mal auch in formaler Hinsicht die typische Verlaufsform vieler sinfonischer Finalsätze der Folgejahrzehnte vorgeprägt. Der Choral erscheint zunächst extraterritorial, von den Sonatengeschehnissen unberührt. Jedoch greift er bereits in der Durchführung in den weiteren Verlauf des Satzes ein, und er tut dies in einem so nachdrücklich wie unverkennbar als ‚Kampf‘ stilisierten Aufeinandertreffen mit dem Hauptthema, dass seine heroische Rückkehr in der Coda des Stückes fast unausweichlich scheint. Nur scheinbar ist die hier tradierte Verständnismatrix der Moll-Sonatenform des 19. Jahrhunderts in Frage gestellt, nach der eine andere als die Dur-Variante der Grundtonart im Reprisenbereich ‚falsch‘, ein Ende in der ‚falschen‘ Tonart ‚negativ‘ und eine Kadenz in der Zieltonart ‚erlösend‘ ist. Tatsächlich aber wird diese Matrix bestätigt und um einige entscheidende Punkte erweitert: Denn es ist zwar ein der Sonatenform grundsätzlich fremdes Thema, das die tonartliche Erlösung in der Coda gründet. Zugleich aber wird die Rückkehr dieses Themas in der Grundtonart wiederum durch diejenige Sonatenlogik gefordert, welche neue thematische Ereignisse im Satzverlauf außerhalb der Tonika am Ende in diese zurückzuführen hat. So erscheinen die Schlusstakte zugleich als erlösend und logisch. Das ist ein entscheidender Gegensatz zum Formwurf der *Tannhäuser*-Overtüre, welche gerade diese beiden Kategorien, wie gleich gezeigt werden soll, von ihrer Bindung an die Sonatenform löst.

Festzuhalten ist allerdings, dass eine allzu buchstäblich nach den kategorialen Konnotationen der Sonatenform vorgehende Deutung der Overtüre der folgenden Bühnenmusik nur bedingt gerecht wird. Denn dort erfahren die Themen der Overtüre ihre zu erwartende Zuschreibung an klar benennbare Figuren, Handlungsmomente und handlungsstra-

gende Prinzipien. So wird das Hauptthema mit den Widersachern Struensees assoziiert und das hilflose Seitenthema mit der Königin. Für Struensee selbst und die aufklärerischen Prinzipien, die – einer Deutung nach den Kriterien der Egmont-Ouvertüre gemäß – nach Struensees Tod fortleben, müsste man nun eigentlich eine Identifizierung mit dem Choralthema erwarten. Diese aber umgeht Meyerbeer: Stattdessen wird dieses Thema dem Vater des Helden, einem evangelischen Pastor zugewiesen, der sich für die politischen Ideale seines Sohnes herzlich wenig zu interessieren scheint, sondern allein dessen Seelenheil im Blick hat. Struensee selbst hingegen ist als genuin machtloser, unentschlossener romantischer Held Meyerbeer'scher Prägung charakterisiert, für den, ähnlich wie für Robert, Raoul, Jean van Leyden oder Vasco da Gama, kaum prägnantes musikalisches Material übrig ist. Und vor diesem Hintergrund erweist sich wiederum die Ouvertüre des Stückes als durchdachterer Kommentar zur Idee einer Nacherzählung von dramatischem Gehalt durch die Ouvertürenform, als man vielleicht zunächst glauben möchte. Möglicherweise ist der hohle, übereifrige Triumph der Schlusstakte genau so gedacht: als Triumph eben nicht der Ideale des Helden des Stückes, sondern der bestehenden Ordnung – verkörpert durch den frömmelnden Choralatz. Diese pessimistische Deutung befände sich in der Nähe des sowohl gegenüber revolutionärem Idealismus wie gewaltvoller Restauration auffallend skeptischen Opernprojekts *Le prophète*, an dem Meyerbeer zeitgleich arbeitete.

Für die Entwicklung der Choralapotheose am bedeutendsten dürfte unter allen Ouvertüren der 1840er Jahren allerdings diejenige zu Richard Wagners „Großer romantischer Oper“ *Tannhäuser* gewesen sein, welche als eigenständiges Konzertstück erstmals 1846 – erneut – im Leipziger Gewandhaus unter Felix Mendelssohn Premiere feierte. Das Stück setzt bekanntlich mit einer instrumentalen Variante jener Melodie ein, die im dritten Akt der Oper als „fromme Weise, die der empfang'nen Gnade Heil verkündet“ von den aus Rom zurückkehrenden Pilgern gesungen wird, und welche die am Ende des Stückes übrig gebliebenen Figuren „in höchster Ergriffenheit“ ein weiteres Mal intonieren. Auf die „Frömmigkeit“ dieser Melodie weist schon der Beginn der Ouvertüre unzweideutig hin: Ganz im schon mehrfach begegneten charakteristischen Piano-Mischklang von Holz- (Klarinetten, Fagotte) und Blechbläsern (Hörner) gehalten, erklingt das Thema zunächst im reinen vierstimmigen Satz. Die Assoziation des Choralhaften stellt sich unmittelbar ein; dies, obwohl die Melodie aus sich selbst heraus nicht unbedingt choralartige Züge trägt. Ihr Dreivierteltakt, die starken rhythmischen Akzente mit Triolen und Punktierungen und vor allem das auskostende Verharren der harmonischen Bewegung über mehrere Melodietöne hinweg erinnern weniger an das Repertoire des Kirchengesangbuches und vielmehr an die weit ausholenden, großen, schwel-

gerischen Chormelodien der romantischen Oper, unter die dieser „Pilgergesang“ eindeutig zu zählen ist.

Dennoch klingt die Passage choralhaft – durch eine Maßnahme, die man vielleicht als „Choraldeklaration“ bezeichnen könnte: Eine nicht aus sich heraus choralhafte Melodie wird mit den Mitteln von Instrumentation und Satzweise mit so vielen Merkmalen tatsächlicher Choräle angereichert, dass sich der Eindruck des Choralhaften rückwirkend auch auf die Melodie selbst überträgt. Der Sinn einer solchen Operation lässt sich keineswegs auf die Funktion der Ouvertüre reduzieren, das musikalische Material der folgenden Oper ein erstes Mal vorzustellen. Denn aus sich heraus Choralartiges findet sich an vielen andere Stellen des Stückes; zu nennen sind etwa der Pilgerchor „Zu dir wall’ ich, mein Jesus Christ“ (1. Akt, 3. Szene, T. 43ff.), die Bläserinterpunktionen des Wallfahrtsauftrags des Landgrafs im Finale des 2. Aktes (T. 1007ff.), der Anfang der Einleitung des 3. Aktes oder schließlich der Bläsersatz am Ende von Elisabeths Mariengebet (3. Akt, 1. Szene, T. 231ff.). Wäre es Wagner nur darum gegangen, die beiden Sphären des Religiösen und des Heidnischen (die in der Ouvertüre durch die Venusberg-Musik vertreten würde) einander gegenüberzustellen, so hätte er sich problemlos mit einer instrumentalen Fassung einer jener Passagen behelfen können.

Aber hier geschieht noch etwas Anderes: Die Konstruiertheit der Choral-Allusion liegt hier offen sichtbar, der Schein-Zitatcharakter vieler fiktiver Choräle des Mendelssohn-Kreises fehlt ganz; niemand wird sich veranlasst sehen, für die Melodie vom Beginn des Tannhäuser-Vorspiels ein reales liturgisches Vorbild zu suchen. Vielmehr ergibt sich aus dieser Maßnahme, einer nicht aus sich heraus choralartigen Melodie einen choralartigen Charakter zuzuweisen, ein dreifacher Effekt. Einerseits offenbart sich gleich mit den ersten Takten, dass die Sphäre des Religiösen im Grundkonflikt des folgenden Stückes eine entscheidende Rolle einnehmen wird; zweitens wird diese Sphäre sogleich mit derjenigen Melodie assoziiert, die ganz zum Ende des Stückes von zentraler dramaturgischer Bedeutung sein wird; und drittens ist durch den artifiziellen Charakter dieses ‚Chorals‘ sofort offenbar, dass das folgende Stück, im Gegensatz etwa zu Meyerbeers *Huguenots* (mit dem Lutherchoral) und auch zu Wagners eigenem *Rienzi* (mit der im Partiturdruk explizit nachgewiesenen „Schlachtenhymne“ *Santo spirito cavaliere*), nicht auf die Schilderung historischer Begebenheiten angelegt ist, sondern auf diejenige eines abstrahierten, prinzipiellen Konfliktes. Überspitzt formuliert: Gerade indem die Melodie des späteren Pilgerchors ins Kolorit des Choralstils getaucht ist, wird dieses Kolorit als zweitrangig gekennzeichnet.

Die historische Wirkmächtigkeit der Tannhäuser-Ouvertüre für die Verbreitung fiktiver Choräle in der Orchestermusik erklärt sich freilich nicht alleine durch die Tatsache, dass der Choral über weite Strecken des

Stückes ein fiktiver bleibt und erst im dritten Akt mit einem Text semantisch aufgeschlüsselt wird; ähnliche Verfahren finden sich in den meisten schon genannten unselbständigen Overtüren. Was die Tannhäuser-Overtüre, von nur schwer bezifferbaren qualitativen Gesichtspunkten abgesehen, diesen Werken aus Sicht der Folgezeit in jedem Fall voraushatte, ist die Unzweideutigkeit, mit welcher der Choral als Hauptereignis und die Choralapotheose als notwendiges Ziel des musikalischen Prozesses erscheint. Dabei scheinen bei näherer Betrachtung allerdings die Begriffe der „Notwendigkeit“ und des „Prozesses“ nur bedingt angebracht. Denn rein äußerlich gibt sich die Tannhäuser-Overtüre als klar gegliederte ABA'-Form zu erkennen. Der A-Teil verwandelt den vollständigen Chor der älteren Pilger aus dem 3. Akt zunächst in einen Bläserchorsatz („Beglückt darf nun dich, oh Heimat, ich schauen“) und dann in eine chromatische Streicherlinie („Durch Sühn' und Buß“), während der B-Teil die ‚eigentliche‘ Overtüre bildet: ein Sonatensatz, dessen Hauptsatz sich vollständig in der gleich folgenden Venusberg-Szene wiederfinden wird, während der Seitensatz Tannhäusers Preislied auf Venus aus dem Finale des 2. Aktes aufnimmt.¹⁰⁶ Dass anschließend an diesen Sonatensatz die vollständige ‚Einleitung‘ wiederholt und zum eigentlichen Höhepunkt des Satzes gesteigert wird, dünkt zunächst weder notwendig noch als Resultat des vollendeten Sonatenprozesses; und so mag es durchaus folgerichtig erscheinen, dass Wagner in den späteren Umarbeitungen die Choralreprise zugunsten eines direkten Übergangs in die erste Szene gestrichen hat, wovon die Konzertfassung der Overtüre selbstredend unberührt blieb.

Wie aber begründet sich die Wiederkehr des Chorals am Ende der Overtüre, wenn sie aus formalen Gesichtspunkten nur schwer erklärbar scheint? Theaterpraktische Gesichtspunkte – etwa der Wunsch sicherzustellen, dass dem Publikum die Melodie bei ihrer Rückkehr zwei Stunden später noch immer bekannt ist – mögen eine Rolle gespielt haben. Entscheidender ist aber wohl, dass in der spiegelsymmetrischen Anlage der früheren Fassungen ein Schlüssel zum Verständnis der folgenden Oper versteckt ist, der in der späteren Variante fehlt. Denn in der Venusberg-Szene kehrt zwar das gesamte Material des Sonatensatzes der Overtüre zurück, aus der Einleitung jedoch nur das spätere Buße-Motiv.

¹⁰⁶ Vgl. besonders die unlängst erschienene kenntnisreiche Deutung der Overtüre von Christian Schaper, der die „Palindromstruktur“ als „eigentliche Formidee“ des Stückes versteht (Christian Schaper, *Mittelweg nach Rom? Zum historischen Ort von Wagners Tannhäuser-Overtüre*, in: *wagnerspectrum* 27 (2018), S. 129–149, bes. S. 129–140.) Die hier in Formübersicht 2.13 vorgeschlagene Deutung als zweiteilige Sonatenform (hier mit ‚Mendelssohn’scher‘ Wiederaufnahme von Hauptsatzmaterial in der Schlussgruppe) widerspricht Schapers Lesart einer „bis an die Grenzen der Kenntlichkeit deformiert[en]“ (ebenda, S. 136) Sonatenform mit umgekehrter Reprise. Der palindromförmige Eindruck des Stückes bleibt allerdings unabhängig von seiner Begründung im Detail bestehen.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Pilgerchor: Choralabschnitt Buß-Motiv Choralabschnitt Buß-Motiv Choralabschnitt	1–81 1–16 16–37 37–53 53–69 70–81	E-H e → E E-H e → E E-DD/E	Einleitung
Hauptsatz Venusberg-Motive Überleitung aus Venusberg-Motiven Seitensatz Preislied Schlussgruppe (aus Venusberg-Mot.)	81–141 81–123 124–141 142–172 142–172 172–194	E D/E-D/H H-Fis D/H-E-D/G	Exposition
„Geliebter, sag“ (Venus), Venusb.-M. Überleitung aus Venusberg-Motiven	195–219 220–241	G-D-Fis D/H-D/E	Durchführung/Couplet
Seitensatz Preislied	242–320 242–272	E-H-E	Reprise
Schlussgruppe (Venusberg)	273–320	E-D/e	(Codetta)
Pilgerchor: Choralabschnitt + Venusberg Buß-Motiv + Venusberg Choralabschnitt + Venusberg Schlusskadenzen	321–434 321–352 352–377 378–426 426–434	E-H e → E E E	Coda

Formübersicht 2.13: Richard Wagner, Overture *Tannhäuser*
(Dresdner Fassung)

Wenn nun aber selbige Einleitung bereits als Coda der Overture ein weiteres Mal erklingen ist, so ist mit dem Ende der Venusberg-Szene bereits klar, dass die beiden Sphären, auf die Einleitung (resp. Coda) und Sonatensatz jeweils anspielen, sich letztlich nicht miteinander vereinbaren lassen. Denn der Sonatensatz, der so nach nur einer halben Stunde Opernspielzeit bereits vollständig erklärt ist, bedarf aus sich heraus verstanden durchaus keiner tonartlichen Erlösung durch die Rückkehr des A-Teils: Der Seitensatz, das spätere Preislied, erreicht die angestrebte Kadenz im Repräsententeil angesichts der Vehemenz, mit der diese noch in der Exposition durch die eilig hineinbrechende Venusbergmotivik der Schlussgruppe verhindert worden war, erstaunlich problemlos (T. 272f.). Fehlt wie in den späteren Fassungen die Choralwiederkehr, so erscheint die anschließende, die tonartliche Klärung wieder in Frage stellende Neuaufnahme der Hauptsatzmotivik als relativ konventionelle Überleitung in die eigentliche Oper. Nur wenn sich, wie in der Frühfassung, dem Sonatengeschehen nochmals der Choral anschließt, wird dieses in der Rückschau als defizitär und erlösungsbedürftig kenntlich. Aber diese Erlösung geschieht von außen, und sie hat die Konsequenz, dass das Erlöste in dieser

Erlösung selbst keinen Anteil mehr hat: Eine passgenaue Entsprechung zum Schluss der Oper, wo die Entscheidung durch den Tod Elisabeths gleichsam aus dem Off geschieht und Tannhäuser stirbt, bevor er sich seiner eigenen Erlösung sicher sein kann.

Das Resultat einer so idiosynkratischen, nur an der Oberfläche simplen Formidee, in der Overtüre und Oper einander wechselseitig erklären, ist freilich auch eine Absage an die überlieferten semantischen Konnotationen der Sonatenform, die hier gerade nicht mehr greifen. An ihre Stelle tritt eine Übertragung dieser semantischen Konnotationen in einen Bereich, wo diese nicht mehr aufgrund des musikalischen Verlaufs verständlich sind, sondern vielmehr umgekehrt die Suggestivkraft der jeweils präsentierten thematischen Gestalten darüber entscheidet, ob der musikalische Verlauf sinnvoll und nachvollziehbar erscheint.

Im Falle der Tannhäuser-Overtüre ist das Wagnis unbestreitbar geglückt: In ihrer scheinbar simplen und nun ganz unzweideutig auf Überwältigung angelegten Formgebung ist ihre Bedeutung für die Verbreitung der Idee der Choralapotheose kaum zu überschätzen. Vermutlich weit mehr als die letztlich allesamt erfolglos gebliebenen Leipziger Choralsinfonien der 1840er Jahre hat sie, zusammen mit Rubinsteins „Ozeansinfonie“ und einigen weiteren später entstandenen Stücken, den Erwartungshorizont geprägt, den der Eintritt eines Chorals in einem Sinfoniefinale oder eine Overtüre aufspannte: Dass ein Choral, der am Anfang eines Satzes erklingt, fast gesetzmäßig und gänzlich unabhängig von den weiteren Geschehnissen in diesem Satz an dessen Ende in gesteigerter Form wiederzukehren hat. Die Tannhäuser-Overtüre ist eine der essenziellen ideellen (aber nicht formalen!) Schablonen für die Choralapotheose. Der ‚Plot‘ dieses Konzertstückes ist vor deren Hintergrund nicht nur ganz ohne Kenntnis der Geschehnisse der Oper verständlich – ein solches Verständnis deckt sich überdies mutmaßlich nicht bis ins Detail mit den musikalischen Geschehnissen des Vorspiels. Beredtes Dokument hierfür stellt nicht zuletzt das Programm dar, das Wagner selbst zur Erklärung der Overtüre im Konzertkontext verfasst hat, und welches „die gleiche Geschichte [wie die Oper], aber anders“ erzählt, worauf unlängst Christian Schaper hingewiesen hat.¹⁰⁷ Denn in Wagners eigener Ausdeutung der Musik umrahmt der Pilgergesang lediglich die Geschehnisse der Nacht auf dem Venusberg, während derer Tannhäusers Preislied erklingt. Die Verbindung der „beiden getrennten Elemente, Geist und Sinne, Gott und Natur“ im „heilig einenden Kuss der Liebe“¹⁰⁸ geschieht hier am Folgemorgen tatsächlich im und durch den Choral selbst; von Elisabeth, von Rom, vom Sängerkrieg und von der Wartburg fehlt jede Spur.

¹⁰⁷ Schaper 2018, S. 143f.

¹⁰⁸ Richard Wagner, *Overture zu Tannhäuser*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 25, hrsg. v. Peter Jost, Mainz 2007, Dok. 162, S. 97f.

Diese zweite, von Berlioz und Meyerbeer über Wagner führende Entwicklungslinie des Phänomens mündete in dasjenige Werk, durch das Franz Liszt die neue Gattung der Sinfonischen Dichtung begründete und welches auch in Draesekes Besprechung der Werke den Schlusspunkt bildet: *Ce qu'on entend sur la montagne*, ein Stück, dessen Konzipierung in die späten 1840er Jahre zurückreicht, 1850 ein erstes Mal aufgeführt wurde und seine definitive Gestalt 1857 erhielt.¹⁰⁹

Das ungefähr halbstündige Werk erscheint zunächst offenkundig als zweiteilig und operiert innerhalb dieser Zweiteiligkeit in noch näher zu bestimmender Form mit dem Mittel der veränderten Wiederholung. Denn beinahe in seiner arithmetischen Mitte – T. 477 von insgesamt 1009 – steht ein markant vom restlichen Werk unterschiedener Choralatz, überschrieben mit *Andante religioso*, der 436 Takte später, also beinahe am Ende des Stückes, ein zweites Mal erklingt. Die beiden jeweils knapp viertelstündigen Abschnitte, die in diese Choraleinsätze münden, scheinen darüber hinaus ebenfalls einen ähnlichen Verlauf zu nehmen: Eine Anlage, die verdächtig stark an jene zweiteilige Auffassung der Sonatenform erinnert, wie sie für die Generation Franz Liszts noch selbstverständlich war.

Dass Franz Liszts Entwurf der Sinfonischen Dichtung eine produktive Weiterführung des Sonatendenkens darstellt, gilt mittlerweile als unstrittig. Schon Draeseke wies in seiner Besprechung der Werke explizit darauf hin,¹¹⁰ und als „Double function form“ hat die Liszt'sche Sonatenform längst auch Eingang ins musikwissenschaftliche Grundvokabular gefunden. Damit ist freilich noch nicht geklärt, wie sich die einzelnen Formbereiche innerhalb der „Bergsymphonie“ in diese doppelte Formanlage einfügen; was Exposition, was Einleitung, was Haupt-, was Seitenthema, was Durchführung, was Reprise, was langsamer Satz, Scherzo und Finale sind. Es ist dieser Punkt, an dem sich die Flexibilität von Liszts neuem Formentwurf besonders gut illustrieren, an dem sich allerdings auch leicht erkennen lässt, warum dieser von Beginn an und letztlich bis heute für beachtliche Verständnisprobleme gesorgt hat.

Versteht man das Werk zunächst so, wie es sich gibt, also als einen einzigen, riesenhaften Satz, dann scheinen sich zumindest die Abschnitte der Sonate als Satzform relativ leicht bestimmen zu lassen. Denn das Stück setzt in einem zunächst noch stark chromatisch verunklarten Es-

¹⁰⁹ Vgl. Carl Dahlhaus, *Liszts „Bergsymphonie“ und die Idee der Symphonischen Dichtung*, in: Dagmar Droysen (Hrsg.): *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1975*, Berlin 1976, S. 96–130, hier S. 103–107.

¹¹⁰ „Auch ist die formelle Gestaltung der ‚symphonischen Dichtungen‘ keineswegs eine so fremdartige, daß für ihre Hauptmerkmale nichts Analoges unter den Vorwerken früherer Meister aufzufinden sein sollte. Im Gegentheil sind nicht wenige von ihnen auf die Form der Sonate, einzelne sogar (Orpheus, Heroïde funèbre [sic!]) auf die noch einfachere des Marsches zurückzuführen.“ (Draeseke 1987, S. 167).

Dur ein, in dem wenig später auch die erste klar konturierte melodische Gestalt erklingt (T. 38ff.). Und nachdem eine als Quintfall harmonisierte und daher zu Überleitungszwecken besonders gut geeignete zweite Variante dieses Themas das Stück in eine zweite Tonart geführt hat, hebt ein zweites Thema in ebendieser neuen Tonart an (*Maestoso assai* Fis-Dur, T. 95ff.). Dieses mündet in einen dritten Abschnitt, *Alla breve*, geprägt von Liegeklängen der Streicher und zwei prägnanten, kurzen Motiven, bevor *Allegro con moto* mit wütend herbeistürmenden Bläserfanfaren ein auch in harmonischer Hinsicht instabiler Abschnitt beginnt, der einige neue Motive präsentiert. Eine diminuierende Beruhigungszone nimmt die Motivik des Fis-Dur-Themas nochmals und beendet den aktuellen Formabschnitt. Es liegt nahe, hierfür bereits zu den etablierten Begriffen der Sonatenform zu greifen – die Geschehnisse bis zum Einsatz des ersten Themas also als Einleitung zu beschreiben, danach die Exposition beginnen zu lassen mit Hauptsatz, mehrteiligem Seitensatz und beruhigender Schlussgruppe, und in der anschließenden Wiederaufnahme der Einleitung den Beginn der Durchführung zu bestimmen. Zugleich wäre an diesem Punkt der „Kopfsatz“ des Stückes beendet und es begänne ein Binnensatz, der Elemente eines langsamen Satzes wie der Durchführung eines Allegrosatzes verknüpft.

Wie ein Blick in die bestehende Literatur zum Werk zeigt, sind jedoch andere Auffassungen dieses Beginns ebenso gut möglich. Humphry Searle etwa vermeidet den Begriff der Sonatenform ganz. Ihm zufolge besteht der eigentliche Themendualismus des Werks zwischen dem genannten Fis-Dur-Thema, von ihm mit Rücksicht auf Liszts der Partitur vorangestellte Zusammenfassung des namensgebenden Gedichts als „Voice of Nature“ bezeichnet, das sogleich durchgeführt werde, und einer erst in T. 205 einsetzenden „Voice of Humanity“.¹¹¹ Carl Dahlhaus wiederum versteht den vollständigen Es-Dur-Beginn als Einleitung sowie das Fis-Dur-Thema als „Hauptthema“ und bestimmt erst die Bläserfanfaren des *Allegro con moto* als „Seitenthema“, während der *Alla-breve*-Abschnitt in Dahlhaus' Lesart die Funktion der Überleitung zwischen Haupt- und Seitensatz übernimmt.¹¹² Zahlreiche weitere Ansätze sind denkbar und liegen ebenso zahlreich vor.¹¹³ Und bei allen berechtigten Gründen, die

¹¹¹ Aus Searles Vorwort zur Taschenpartitur (Franz Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne* (= Edition Eulenburg Nr. 447), Taschenpartitur, London [u.a.]: Eulenburg 1976, S. xii–xiii, hier S. xiii).

¹¹² Vergleiche die Formübersicht bei Dahlhaus 1976, S. 114.

¹¹³ So schlägt etwa Michael Saffle eine Deutung als „sonatina“ vor, ohne dies allerdings weiter auszuführen (Michael Saffle, *Liszt, Pastoral and the Sublime: Topical Gestures, Musical Programmism, and Ce qu'on entend sur la montagne*, in: Luca Sala (Hrsg.), „Grandeur et finesse“: *Chopin, Liszt and the Parisian Musical Scene* (= *Specvlvm Mysicae* 20), Turnhout 2013, S. 247–262, hier S. 257f.) Vgl. überdies die Auflistung bei Manon Decroix, *Éléments pour une analyse comparative de la forme musicale et du programme de Ce qu'on entend sur la montagne de Liszt*, in:

für oder gegen die jeweiligen Analysen sprechen, scheint eine definitive Entscheidung für eine einzige richtige Formauffassung seit den ersten Ansätzen zu Lebzeiten Liszts kaum näher gerückt.

Die bestehenden Unklarheiten über Formabschnitte und deren Grenzen dürften nicht zuletzt darin begründet sein, dass Liszt wesentliche Parameter der Sonatenform trotz offenkundiger Anlehnung umdeutet und neu bewertet. Denn bis zu einem bestimmten Punkt kündigt Liszt die Konvention einer formalen Identität von kontrastierenden Tonarten und kontrastierenden Themenbereichen auf. Zwar besteht ein heftiger Unterschied zwischen dem sanft dahinfließenden Es-Dur-Thema und dem energischen Fis-Dur-Thema. Wesentlich größer aber ist der Unterschied zwischen klar diatonischen, voll als Themen ausgebildeten Gestalten auf der einen Seite und harmonisch offenen, chromatisch geprägten Kurzmotiven auf der anderen Seite.¹¹⁴

Das tonartige Ordnungsprinzip der Sonatenform ist aber nicht aus der Kraft gesetzt, nur weil die Komponente des Themenkontrasts sich verschoben hat – ebenso wenig wie es bei Haydn (oder bei Loewe) durch Monothematik außer Kraft gesetzt wurde. Wenn Sonatenprinzip heißt, dass zentrale Elemente des Satzes, sofern sie zunächst außerhalb der Grundtonart stehen, an irgendeinem Punkt in die Tonika finden müssen und ein Verfehlen dieser negativ kodiert ist,¹¹⁵ dann lässt sich die „Bergsymphonie“ vielmehr ausdrücklich als ein Sonatendrama lesen. Und dafür ausschlaggebend ist gerade, dass das von Dahlhaus als „Hauptthema“ bezeichnete Fis-Dur-Thema eben zunächst ein Fis-Dur-Thema ist, eine Seitensatzgestalt, die im Laufe des Werks unbedingt in der Grundtonart Es-Dur zu erklingen hätte, um ihre Verheißung zu erfüllen.

Musurgia 25/2 (2020), S. 49–68. Decroix selbst schlägt nach einer eingehenden Analyse des Stücks mit den Werkzeugen der *topic theory* und im Abgleich mit Hugos Ode eine Formenteilung in acht Hauptabschnitte vor, die jeweils eines von vier „Profilen“ ausprägen („cacophonique“, „antagonique“, „consécutif“ und „symbiotique“, letzteres bleibt dem *Andante religioso* vorbehalten), wobei die tonartige Ebene bei ihr ganz ausgeklammert bleibt (vgl. ebenda, S. 59–65).

¹¹⁴ Was Carl Dahlhaus als „Seitenthema“ des ersten Teils anspricht, ist kaum als Thema im eigentlichen Sinne zu bezeichnen; es handelt sich um eine halbschlüssig endende Fanfare mit markanter Synkopenbildung. Darüber hinaus wäre die Tonartendisposition der Sonatenform so mindestens unorthodox: Die Einleitung stünde in Es-Dur, der Hauptsatz in Fis-Dur und der Seitensatz wiederum in es-Moll, was Dahlhaus etwas zirkulär damit begründet, dass sich das Primat des Themenantagonismus über die Tonartendifferenz „bei Liszt [...] bereits zu einer Selbstverständlichkeit verfestigt“ habe (Dahlhaus 1976, S. 113f.).

¹¹⁵ Vgl. zum „sonata principle“ etwa Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York ²1988, S. 284–296; zur Begriffsgeschichte sowie Kritik am Prinzip James Hepokoski, *Beyond the Sonata Principle*, in: *Journal of the American Musicological Society* 55/1 (2002), S. 91–154.

Reprise herauszubilden beginnt, in der nun auch das vormalige Fis-Dur-Thema in Es-Dur erscheint (T. 715ff.), so hat dies schwerlich mit dem über hundert Takte zurückliegenden Einspruch des Chorals zu tun.

Vor allem aber erfüllt diese Reprise die ihr zuge dachte Aufgabe eben nicht. Egal, ob man das Fis-Dur-Thema als Seitenthema oder mit Dahlhaus als Hauptthema ansprechen möchte – klar ist doch, dass es die Tonika hier mehr zufällig streift: Zunächst beginnt es in C-Dur, wird dann nach Es-Dur gerückt, schließlich aber doch wieder in den Bereich von *fis* – hier *fis*-Moll – mehr gequetscht als geleitet. Der Folgeabschnitt, nominell als ausgedehnte Coda zu verstehen, stellt das immer gewaltsamer ausfallende Bestreben dar, endlich zur aus Sonatensicht noch immer geschuldeten Es-Dur-Kadenz zu finden. Zunächst beginnt mit der Wiederaufnahme des nun ins energisch-heroische gewendeten ersten Themas ein neuer Reprisesversuch (T. 753ff.). Am Gipfelpunkt der Aufregung tritt gar als Notbehelf ein neues Thema hinzu: Ein monströser Pseudochoral (T. 810ff.), der das Stück mit roher Gewalt von D-Dur nach Es-Dur rückt – dabei aber so viel Wucht mitbringt, dass er sogleich weiterstürzt in die denkbar entlegenen Gefilde von Ges-Dur, nur um fast kleinlaut ins Dominantgefüge eines B-Dur-Orgelpunkts zurückzueilen. Aber auch der nun nach erneutem Einsatz der Leidensmotive endlich erreichte Es-Dur-Ganzschluss erweist sich sogleich als brüchig: Mit der Schlussgruppe kehrt auch deren tonartliche Instabilität zurück, und wie zuvor am Expositionsende versackt die angestaute Energie zusehends in Lamentolinien. Ein wirklicher Triumph ist dem neuen Thema, trotz der Anfügung einiger „wunderbar weihevoll[e], die Seele mit himmlischem Frieden erfüllende[r] Dreiklänge“,¹¹⁸ offensichtlich nicht gelungen.

Gerade an diesem Punkt, an welchem dem Verlauf gewissermaßen ein Unentschieden droht, hat der von der Mitte des Werks bekannte Choral seinen zweiten Auftritt. Sonatengerecht nach Es-Dur gerückt erklingt im Wesentlichen unverändert das vollständige *Andante religioso*. Hier wie dort besteht es aus vier Choralzeilen, die sofort in veränderter Instrumentation wiederholt werden, aus einer ebenfalls wiederholten, verkürzten Verarbeitung des auf die Zeilen 1, 3 und 4 reduzierten Choralthemas und aus einer den Abschnitt beschließenden Plagalkadenz.

Mit Blick auf den harmonischen Verlauf des *Andante religioso* zeigt sich jedoch sogleich, dass dieses zu einer unzweideutigen Klärung der tonartlichen und -geschlechtlichen Verhältnisse am Ende des Stückes recht wenig Eignung aufweist. Schon der vierzeilige Choral selbst ist modulierend angelegt: Die erste Hälfte des zehntaktigen Themas, Zeilen 1 und 2, schließen in G-Dur (resp., in der Coda, Es-Dur), die zweite Hälfte aber in der Obermediante h-Moll (resp. g-Moll), wobei der Kadenzgang

¹¹⁸ Draeseke 1987, S. 249.

über den neapolitanischen Sextakkord an der negativen Kodierung dieser Modulation kaum Zweifel lässt (vgl. Notenbeispiel 2.13).

The image shows a musical score for the horn part of Franz Liszt's 'Ce qu'on entend sur la montagne'. The tempo is marked 'Andante religioso.' and the dynamics are 'mp espress.'. The score is in 3/4 time and features a complex modulation through various keys, including a neapolitanian sixth chord. The piece concludes with a 'dim.' marking.

Notenbeispiel 2.13: Franz Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne*, T. 477–486 (Posaunen)

Und auch die Verarbeitung des Themas zielt kaum auf eine definitive Rückkehr zur Tonika: Zwar wird Es-Dur noch einmal erreicht, nicht ohne aber sogleich wieder nach g-Moll zu modulieren, bis eine angefügte Schlusswendung gar wieder in demselben Ges-Dur anhebt, in das sich zuvor bereits das neue Thema der Coda verrannt hatte. Der Rückweg zur Tonika ist aus dem ersten Auftritt der Passage bereits bekannt und geschieht auch hier erneut durch eine unvermittelte Rückung und die Anfügung des erwähnten, nicht thematisch motivierten Plagalschlusses. Wie in so vielen der bisher betrachteten Werke ist auch hier die Subdominante vermollt.

Im Gegensatz zur entsprechenden Passage in der Werkmitte handelt es sich hier überdies um einen Trugschluss: Statt in der Tonika suhlt sich das Orchester in einem harfenumrauschten C-Dur-Dreiklang, und erst nach einer mit Fermate versehenen Generalpause wird dieser Fehltritt korrigiert; das Kopfmotiv des Seitenthemas sorgt im Verein mit der wiederholten Plagalkadenz für den Schluss im korrekten Es-Dur, der jedoch weit weniger verschwenderisch ausfällt, als es der C-Dur-Dreiklang zuvor versprochen hatte. Die wichtigsten Bestandteile dieses Schlusses – die vermollte Plagalkadenz, der Trugschluss, der plötzliche Einsatz von C-Dur und die kleinlaute Rückkehr zur Tonika – sind in ihren semantischen Konnotationen kaum allzu schwer aufzuschlüsseln. Entscheidend ist aber, dass der Schluss dieser in den späten 1840er Jahren erstmals konzipierten Sinfonischen Dichtung letztlich auf eine ähnliche Weise ambivalent bleibt wie die im selben Jahrzehnt entstandenen Sinfonien von Rietz und Staehle, und dass sich auf beiden Seiten nicht mit letzter Klarheit bestimmen lässt, ob der jeweilige Schluss dem Choral seinen tröstlichen Charakter verdankt oder aber trotz des Chorals nicht über bloßen Trost herausgekommen ist.

Dass ein Ambivalenzrest in Franz Liszts erster Sinfonischer Dichtung übrigbleibt, dürfte seine Gründe im Programm haben: der dem Werk vorangestellten Ode von Victor Hugo, in denen eine Auflösung des Kon-

flikt zwischen dem Gesang der Natur (vertreten von den ausgeprägten Themen) und dem Schrei des Menschengeschlechts (die kurzen, disruptiven Motive) eben nicht gelingt. Es bleibt bei der bloßen Vermischung und bei der Klage über diese Vermischung:

„Et je me demandai pourquoi l'on est ici,
Quel peut être après tout le but de tout ceci,
Que fait l'âme, lequel vaut mieux d'être ou de vivre,
Et pourquoi le Seigneur, qui seul lit à son livre,
Mêle éternellement dans un fatal hymen
Le chant de la nature au cri du genre humain?“¹¹⁹

Und vielleicht liegt hierin der tiefere Sinn des *Andante religioso*: Im Kontrast zwischen den friedvollen ersten beiden Zeilen in Dur und den voller Leidensmotivik steckenden Schlusszeilen in Moll spiegelt sich die Unentschiedenheit des von Hugo beschworenen Bildes; der Choral fasst hier, ideell damit durchaus den Kirnberger'schen Theorien in der Rezeption durch Mendelssohn nahestehend,¹²⁰ das Werkganze nochmals zusammen. Dass die subtile Ambivalenz des Schlusses in der Rezeption des Werks nur selten als solche erkannt und gewürdigt wurde,¹²¹ dürfte zu einem nicht geringen Teil darin begründet liegen, dass sich in den Folgejahrzehnten immer stärker die Schlussapothese zur Standardfunktion fiktiver Choräle in großangelegten Orchesterwerken herausbildete, die für eine solche Doppeldeutigkeit kaum Raum ließ.

Eine solche Doppeldeutigkeit war jedoch auch zur Zeit der Komposition des Stückes keineswegs selbstverständlich, wie ein Seitenblick auf ein Werk verrät, welches Zeitgleich zum selben Sujet von einem jungen Komponisten geschaffen wurde, der mit seiner Kammermusik kurz zuvor bereits Liszts besonderes Interesse hervorgerufen hatte. Die Rede ist von César Francks Jugendwerk gleichen Titels, *Ce qu'on entend sur la montagne*, von dem sich in der Französischen Nationalbibliothek eine (wohl nicht durch den Komponisten selbst) auf 1846 datierte Partitur erhalten hat.¹²² Wie Liszt greift Franck zum Mittel des imaginären Chorals – Hugos Ode suggeriert ein solches Vorgehen förmlich. Doch wo bei Liszt eine fast

¹¹⁹ Zit. n. Searle 1976, S. vii.

¹²⁰ Vgl. Hinrichsen 2007 sowie Kap. 1 der vorliegenden Studie.

¹²¹ Searle behauptet, dass Liszt „als ausübender Katholik [...] dem Werk, anstelle von Victor Hugos recht pessimistischem Abschluss, ein entschiedener religiöses Ende“ gegeben habe (Searle 1976, S. xviii); mit ihm einig geht Decroix („[a]u conflit éternel mentionné par Hugo, Liszt, fervent catholique, préfère une réconciliation par la prière“, Decroix 2020 S. 65), und auch Manfred Kelkels Diagnose, Liszts Dichtung „usurp[er]“ diejenige Hugos, deutet in eine ähnliche Richtung (Manfred Kelkel, *Wege zur „Berg-Symphonie“ Liszts*, in: *Liszt-Studien* 3 (1986), S. 71–89, hier S. 81).

¹²² Vgl. Andrea Malvano, *Ce qu'on entend sur la montagne. Franck e Liszt alle origini del poema sinfonico*, in: *Quaderni dell'Istituto Liszt* 8 (2009), S. 7–37, hier S. 12.

zaghafte Reprise dieses Chorals den Schluss bildet, ist in Francks um ein Drittel kürzerem Stück der Hymnus fast allgegenwärtig, und er bildet zum Ende des Stückes eine veritable Apotheose aus. Franck verstand Hugos Ode offenbar nicht einfach anders als Liszt; vielmehr scheint sein Choral einen ganz anderen Aspekt des Gedichts zu meinen: eben den *Hymne éternel*, die Stimme der Natur, die ununterdrückbar fort klingt. Welchen Aspekt dagegen Liszt meinte, ist wesentlich schwerer zu beantworten. Die überlieferte Bemerkung des Komponisten, das *Andanto religioso* stelle als „Anachoreten-Gesang“ einen „Einsiedler am Berge Kartäuser bei Grenoble, im Süden Frankreichs“ dar,¹²³ scheint den Choral bloß als ein weiteres Farbelement der Tondichtung zu verstehen: als einen weiteren auf dem Berg vernommenen Laut. Sie wird so seiner prononcierten Stellung im Formgefüge des Stückes kaum gerecht.¹²⁴

Der fiktive Choral befand sich am Ende der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in einer idealen Ausgangslage für zukünftige Anwendungen: Seine Möglichkeiten waren ein erstes Mal erkundet worden, sein Verschiedensein von seinem Modell ebenso etabliert wie seine bevorzugten Einsatzorte. Auf beiden Seiten des Parteienstreits war er in Erfolgsstücken eingesetzt worden – allerdings noch nicht mit einer solchen Häufigkeit, dass er schon wieder zu einem Klischee verkommen wäre. Es ist angesichts der Breite der in diesen ersten zwei Jahrzehnten erprobten Einsatzmöglichkeiten des Choralhaften nachvollziehbar, dass in der Folge der 1850er Jahre zunächst eine gewisse Pause in der Komposition von Werken einsetzte, die diese Ideen weiterführten. Diese wohl nicht zufällig mit der vieldiskutierten „toten Zeit“ der Sinfonik zusammenfallende Periode sollte für den fiktiven Choral auf ähnliche Weise zu einer Zeit isolierter Experimente werden, wie es zuvor die 1830er Jahre gewesen waren. Die Grundlagen für seine spätere Verbreitung in den verschiedenen Sprach- und Kulturgebieten Europas waren dank der internationalen Vernetzung der Urheber dieser Pionierwerke ebenfalls gelegt; in der Folgezeit

¹²³ Zit. n. Peter Raabe, *Franz Liszt*, Bd. 2, Tutzing 1968, S. 94.

¹²⁴ Als reizvoll, allerdings auch schwer zu belegen erscheint mit Joseph Willimanns Identifikation des Chorals mit der biblischen Anrufeformel zu Beginn des Gedichts („O altitudo!“), mit der und deren im Gedicht ausgelassener Fortsetzung sich die Passage sogar textieren ließe (Joseph Willimann, „O altitudo!“ – *Literarisches Motto und musikalischer Prozess in Franz Liszts „Bergsymphonie“*, oder: *Warum das Werk doppelt so lange dauert, wie manche möchten*, in: Antonio Baldassarre/Marc-Antoine Champ (Hrsg.), *Communicating Music. Festschrift für Ernst Lichtenhahn zum 80. Geburtstag*, Bern u.a. 2015, S. 318–419, hier S. 405–414); dieser These steht allerdings Liszts eigene Bemerkung entgegen, dass „Hugo das ‚Gebet [...] im Gedicht nicht [hatte]“ (zit. n. Raabe 1968, Bd. 2, S. 94).

konnte so abhängig von musikpolitischen oder nationalen Ausgangspunkten auf jeweils als eigene verstandene Vorbilder zurückgeblickt werden. Bis die Saat der 1840er und 1850er Jahre aufzugehen begann, sollten noch knapp zwei Jahrzehnte vergehen; dann aber tat sie es explosionsartig.

3 Das Zeitalter der Experimente

3.1 Werke der „toten Zeit“

3.1.1 Krisensymptome der Gattung

Mit der *Ozeansinfonie* war die Choralapotheose im Bewusstsein aller Musikinteressierten der Zeit angekommen. Während die Gestaltungsidee im Bereich der Ouvertüre reich rezipiert wurde,¹ fand sie innerhalb der Gattung der Sinfonie über Jahre hinweg kaum eindeutige Anknüpfungen. Diese Periode fällt zusammen mit den von Carl Dahlhaus bekanntlich als „tote Zeit“² der Sinfonie definierten Jahrzehnten, bevor, so Dahlhaus, ab den 1870er Jahren namentlich mit den Werken Brahms' und Bruckners ein „zweites Zeitalter“ der Sinfonie angebrochen sei.³ Dahlhaus' These wurde vielfach kritisiert, untersucht und differenziert.⁴ Doch trotz allen berechtigten Bedenken ist mindestens der Fakt schwerlich wegzudiskutieren, dass für die Sinfonie die späten 1850er Jahre und das Folgejahrzehnt kaum repertoirebildend gewirkt haben: Auch die Erfolgsstücke jener Zeit – wie etwa Joseph Aberts „Musikalisches Seegemälde in Form einer Sinfonie“ op. 31 *Columbus*, Josef Rheinbergers *Wallenstein* op. 10, die Sinfonien Bruchs oder auch die späteren Gattungsbeiträge Niels Gades – verließen die Konzertprogramme bis zum Ende des Jahrhunderts beinahe ausnahmslos. In diesem Fakt allein schon ein Krisensymptom derjenigen Zeit selbst zu erkennen wäre verfehlt; Ähnliches ließe sich auch für die französö-

¹ So finden sich in den 1850er und 1860er Jahren zahlreiche selbständige Ouvertüren, die mit der Idee des Chorals in vielfältiger Weise experimentieren: Friedrich von Flotows *Jubel-Ouvertüre* (1857), Hugo Ulrichs *Fest-Ouvertüre* op. 15 (1859), Théodore Gouvy's Konzertouvertüre Nr. 1 *Jeanne d'Arc* op. 13 (1858) sowie dessen *Hymne et marche triomphale en forme d'une ouverture* op. 35 (1861), Arthur Sulzlivans Ouvertüre *In memoriam* (1866) sowie Antonio Bazzinis Ouvertüre *Saul* (1867); auch die erste Fassung von Čajkovskijs noch zu besprechender *Fantasie-Ouvertüre* „Romeo und Julia“ entstand bereits 1869.

² Carl Dahlhaus, *Symphonie und symphonischer Stil um 1850*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft Preußischer Kulturbesitz* 1983/84, S. 38.

³ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980, bes. S. 220–229, hier S. 220.

⁴ Vgl. bes. David Brodbeck, *The Symphony after Beethoven after Dahlhaus*, in: Julian Horton (Hrsg.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge 2013, S. 61–95; für eine Darstellung des in der „toten Zeit“ Komponierten vgl. Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 7), Sinzig 1998.

sische Oper zwischen Gluck und Meyerbeer oder das deutschsprachige Oratorium vor Mendelssohn konstatieren, ohne dass es aber angebracht schiene, von toten Zeiten dieser Gattungen zu sprechen. Der Dahlhaus'sche Kniff freilich, dem „keine Sinfonie“ ein „von Rang“ hinterherzuschicken, verschiebt, was leicht in Vergessenheit gerät, die Diskussion ins Qualitative, oder doch mindestens hin zur Frage, ob die Werke der fraglichen Zeit denn überhaupt Spuren in denen der Folgejahrzehnte hinterlassen hätten.

Krisensymptome lassen sich jedenfalls nicht nur in der Rückschau feststellen. Sie sind unverkennbar verknüpft mit dem immer größer werdenden Schatten Beethovens und dessen *Neunter*. Dieser Schatten fiel auf unterschiedliche Traditionen auf verschiedene Weise; während man im deutschsprachigen Raum einen Ausweg in der (auf die Tradition der charakteristischen Sinfonien Spohrs u.a. zurückgehenden)⁵ Komposition von Hybridwerken zwischen Sinfonischer Dichtung und Sinfonie erkannt zu haben scheint, war in Frankreich mit Félicien Davids *Symphonie dramatique* (von ihm noch als „Ode-symphonie“ bezeichnet) bereits in den 1840er Jahren eine Sondergattung entstanden, die Beethovens Gang ins Vokale aufnahm, kaum aber dessen großformale Ansprüche; sie fand in den Folgejahrzehnten breite Aufnahme. Krisensymptome sind zu erkennen in der zeitgenössischen Rezeption der fraglichen Stücke, die stets mit dem immergleichen Kanon immer älter werdender Werke verglichen wurden, statt etwa mit neueren Erfolgen.⁶ Krisensymptome sind überdies in der Tatsache zu erkennen, dass für manche das Komponieren einer Sinfonie selbst erklärungsbedürftig wurde. So fühlte sich etwa Ferdinand Gleich genötigt, seiner vermutlich um 1860 gedruckten⁷ Sinfonie D-Dur op. 16 ein apologetisches Vorwort voranzustellen:

„Nach den grossen und herrlichen Thaten Beethovens auf dem Gebiete der Instrumentalmusik ist man gewöhnt, an ein Werk, das den Namen ‚Symphonie‘ führt, die höchsten Ansprüche zu stellen, einen Inhalt von grosser, tief ernster Bedeutung, eine Form in gigantischen Dimensionen vorauszusetzen. Von allen Forderungen dieser Art muss man meinem bescheiden und gänzlich anspruchslos auftretenden Werke gegenüber gänzlich absehen. Ich habe es versucht, innerhalb der älteren symphonischen Form ein heiteres freundliches Tongemälde zu geben, das nicht in die Tiefe der Menschenbrust greifen, nicht erschüttern, sondern nur den Hörer freundlich anmuthen, ihm eine – ich will wünschen im besseren Sinne – angenehme Unterhaltung bieten soll. Für diesen kleineren

⁵ Vgl. hierzu Stefan Keym, „Mittelweg“ oder „Sonderweg“? *Joachim Raff und die Tradition der charakteristischen Sinfonie*, in: *Die Tonkunst* 16 (2022), S. 171–180.

⁶ Vgl. Grotjahn 1998 passim, bes. S. 143–226.

⁷ Vgl. Walter Frisch, *Brahms. The Four Symphonies* (= *Monuments of Western Music* 4), New York 1996, S. 8.

Inhalt genügte auch die ursprüngliche Form der Symphonie. Ich verzichtete deshalb [...] auf Benutzung der Erweiterungen der symphonischen Form und der grossen Orchestermittel, wie sie die Neuzeit geschaffen, so weit als Alles das zu meinem Zwecke nicht geradezu nothwendig war. Unter diesen Verhältnissen konnte ich wohl nichts Besseres thun, als mich möglichst an das Formelle der Symphonie älterer Meister anzuschliessen.“⁸

Für wie gelungen man Gleichs Stück auch erachten möchte: Ein Werk, das im Tonfall der Entschuldigung alle seit Beethoven an die Gattung gestellten Ansprüche von sich weist und sich selbst als bescheiden, anspruchslos, ja als angenehme Unterhaltung bezeichnet, tat sich wohl keinen Gefallen hinsichtlich einer Teilhabe an der Repertoirebildung. Ganz anders gelagert scheinen dagegen Werke, die den Bruch mit der Form der Nach-Beethoven'schen Sinfonie, nicht aber mit deren Anspruch wagten. Ein faszinierendes Beispiel hierfür sind die vier ab 1865 erschienenen einsätzigen Sinfonien des Sigmaringer Violinisten Joseph Huber (1837–1886). Dem dritten dieser Werke, das allerdings erst um 1877 unter dem überdeutlichen, hier auf das gleichnamige Gedicht bezogenen Titel *Durch Dunkel zum Licht* erschienene op. 10, stellte auch Huber ein erklärendes Vorwort voran. In einem historiographischen Abriss über die Entwicklung der Musik vom „Tonspiel“ der Klassik hin zur „Tonsprache“ und deren angeblicher Unzulänglichkeit⁹ fordert der offenkundig unter dem Zauber Wagners stehende Huber zunächst die Einführung einer aus der Dichtung abgeleiteten „deklamatorische[n] Melodie“ in die Instrumentalmusik. Darunter sei ein „Grundgedanke[...] (Melodieanfang, Motiv)“ vorzustellen, den „[wir] weiterspinnen, in immer neuere Empfindungsphasen führend stets umgestalten, psychologisch aufbauen, um endlich – mit Hinweglassen des verstandesmässigen Beiwerks von Gängen, Überleitungen und Wiederholungen – zu einem erschöpfenden Schlussworte zu gelangen.“¹⁰ Diesem in den vier Sinfonien Hubers leicht erkennbaren Grundgedanken schliessen sich, ähnlich wie bei Gleich, Überlegungen zur Gattungsgeschichte an, die nun aber in den Kern der Gattung selbst zielen:

„Die Sinfonie ist nach der etymologischen Bedeutung des Wortes ein *Zugleicher*klingen zweier oder mehr Melodien, im Gegensatz

⁸ Ferdinand Gleich, *Symphonie in D dur op. 16*, Partitur, Leipzig: C.F. Kahnt o.J., o.S.

⁹ Diesen Gedanken dürfte Huber Adolf Bernhard Marx' Beethoven-Biographie entnommen haben, in der Beethoven die Erhebung der Musik „über die Sphäre des bloßen Tonspiels hinaus“ zugeschrieben wird (Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, 2 Bde., Berlin ²1863, S. 79); diese Zuspitzung eines bereits im vorangehenden Kapitel *Die Vorläufer* aufzufindenden Gedankens fehlt übrigens in der ersten Auflage der Schrift (Berlin 1859).

¹⁰ Joseph Huber, *Durch Dunkel zum Licht. Sinfonie No. 3 (nach dem gleichnamigen Lohmann'schen Drama)*, Partitur, Stuttgart: Theodor Stürmer, o.J., o.S.

zur Monophonie. Diese Benennung für die bisherige Form ist in sofern inkorrekt, als hier ein Nebeneinander der Themen und Sätze stattfindet, wie bei anderen Musikformen. Sie passt dagegen auf die Bach'sche Sinfonie, als polyphonen Satze. Folgen wir nun dem Zuge der Zeit, individualisieren wir die einzelnen Stimmen (Melodien) – die bei Bach denselben Gefühlsinhalt auszudrücken hatten – und bauen wir sie in derselben Weise wie die Einzelmelodie psychologisch auf, so wird durch die Kontraste ein Konflikt herbeigeführt, der mit dem Triumphe des berechtigtesten unter den auftretenden Individuen (Melodien) endigen wird. So haben wir etwas dem Drama analoges, eine *Sinfonie*, die von selbstverständlich mit diesem einen Satze zu Ende ist.“¹¹

Die beiden Vorworte Gleichs und Hubers umreißen das Problem der Gattung zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte recht präzise: Begnügten sich einerseits viele der Erfolgsstücke jener Zeit damit, den Stand der Sinfonik der 1840er Jahre ohne allzu weitreichende Innovationen wieder und wieder aufzugreifen, blieben radikalere Experimente weitgehend isoliert. Für die Geschichte des sinfonischen Chorals gilt dabei Ähnliches. Während sich manche Werke gerade zu Beginn der Zeit vielleicht überdeutlich am Rubinstein'schen Vorbild orientierten, erschienen in jenen Jahren gleichzeitig einige so spektakuläre wie folgenlose Neuentwürfe für das Choralfinale.

3.1.2 Experimente und europäische Verbreitung

Nur ein Jahr nach Rubinsteins Sensationserfolg publizierte Breitkopf & Härtel bereits die erste Sinfonie, die den Formentwurf jenes Werks relativ unverhohlen zu kopieren schien. Die Sinfonie a-Moll op. 20 des heute primär durch seine Cello-literatur bekannten Georg Goltermann verzichtet auf den im Vorjahrzehnt so verbreiteten Einsatz ostentativ zyklischer Elemente im Finale. Da das Werk spätestens im Dezember 1851 (im neunten Abonnementskonzert des Leipziger Gewandhauses und somit nur drei Tage nach Schumanns *Dritter*) uraufgeführt wurde, scheint es indes ausgeschlossen, dass sich Goltermann direkt an Rubinstein orientierte; vielmehr dürfen beide aus demselben Leipziger Ideenfundus geschöpft zu haben. Mit Rubinsteins Finale teilt das Goltermann'sche jedenfalls die Trithematik, innerhalb derer der Choral – nach einem stürmischen a-Moll-Hauptthema und einem ersten, in der Durparallele stehenden C-Dur-Seitenthema – an letzter Stelle steht (T. 109ff.) und so noch innerhalb der Reprise die Schlussapotheose an formal einleuchtender Stelle begründet. Der Kritik fiel die Koinzidenz mit der wenig zuvor erschienenen *Ozean-*

¹¹ Huber, *Durch Dunkel zum Licht*, o.S.

sinfonie jedenfalls nicht auf; die *Signale* lobten die „bedeutend[e] und größtentheils eigenthümlich[e Erfindung]“¹², zugleich aber auch ein Festhalten an dem, „was manche neuere Componisten nicht mehr für würdig und zulässig in den Kreis genialer Musik zu halten scheinen – wir meinen die Melodie.“¹³ Wenn bereits hier ein eher konservativer Zug diagnostiziert wurde, so ist es wenig erstaunlich, dass die früh-Brendel'sche *Neue Zeitschrift für Musik* sich über das Werk etwas weniger erfreut zeigte. Einigen zunächst eher wohlwollenden Bemerkungen über die Freiheit des Stücks von „Anklängen“, allerdings „mit Ausnahme des letzten Satzes, wo einiges an Mendelssohn erinnert“,¹⁴ schließt sich folgendes so vernichtende wie wenig überraschende Urteil an: „Streng genommen freilich, von unserem Standpunkte aus, können wir derartigen Werken nur eine subjective Bedeutung beilegen, in dem Sinne nämlich, daß es dem Tonsetzer vor allen Dingen darauf ankommt, darzulegen, was er zu leisten vermag. Die Kunst wird durch Symphonien nicht mehr gefördert; wir stehen in dieser Hinsicht am Ende der Entwicklung; nur den hervorragender Begabten, wie z.B. Schumann, ist es noch gegeben, was sich zur Zeit noch leisten läßt, zu versuchen.“¹⁵

Goltermanns Werk sollte innerhalb des deutschsprachigen Raums für einige Zeit den letzten Beitrag zum engeren Thema dieser Untersuchung darstellen. Denn der nächste, diesmal durchaus erfolgreiche Fall eines Choralfinales sollte wieder einen wirklichen Choral inkorporieren: die *Symphonie triomphale* op. 9 des jungen Hugo Ulrich (1827–1872). Seinen bereits zweiten Gattungsbeitrag (nach einer Sinfonie h-Moll op. 6) reichte er zu einem Wettbewerb der Königlich Belgischen Akademie¹⁶ ein und errang damit den ersten Preis sowie schlagartige Bekanntheit. Auch in diesem Werk ist der Leipziger Einfluss unübersehbar. Der wohl an Schumanns jüngste Sinfonie angelehnten fünfsätzigen Anlage steht ein Finale gegenüber, das wie eine Synthese aus dem kehrausartig-idyllischen Entwurf Niels Gades und der Gestaltung der a-Moll-Sinfonie von Mendelssohn anmutet: Dem weitgehend feierlich (im Hauptsatz, der merkwürdigerweise und vermutlich zufällig den Choral aus Gades E-Dur-Sinfonie fast zitathaft aufgreift (T. 13–16), sowie im 2. Seitenthema (G-Dur), Buchstabe B+25) oder aber beschaulich (1. Seitenthema, ebenfalls G-Dur; Buchstabe A+1) gehaltenen Themenmaterial des eigentlichen Sona-

¹² „B“, *Neuntes Abonnementconcert*, in: *Signale* 9/51 (1851), S. 458f., hier S. 458.

¹³ Ebenda, S. 459.

¹⁴ Anon., *Leipziger Musikleben*, in: *NZfM* 35 (1851), S. 278f., hier S. 278.

¹⁵ Ebenda, S. 278f.

¹⁶ Der Wettbewerb wurde anlässlich der Hochzeit des Herzogs von Brabant (des späteren Architekten der belgischen Kolonialherrschaft, Leopold II.) mit der Erzherzogin Marie Henriette von Österreich abgehalten; das Preiswerk wurde diesen dann auch gewidmet.

tensatzes, der nur von einer kurzen, vollständig als Fugato gestalteten Durchführung kurz eingetrübt wird, steht völlig unvermittelt eine klanggewaltige Schlussapotheose in der Coda gegenüber. Durch nichts im Stück vorbereitet erklingt ein überwältigendes, vollständiges Zitat des katholischen Kirchenlieds *Großer Gott, wir loben dich* (Buchstabe G+42);¹⁷ diese nun klar an die „Schottische“ angelehnte Coda entbehrt allerdings im Gegensatz zu jener jeglicher dramaturgischer Begründung.

Diesen zwei – mit den Werken Schumanns und Rubinsteins: vier – auf dem festen Boden der Gattungsgeschichte verbleibenden Choralsinfonien standen im Verlauf der 1850er Jahre überdies zwei zumindest nominelle Gattungsbeiträge von der anderen Seite des anbrechenden Parteienstreits entgegen. Franz Liszts *Sinfonie nach Dantes Divina Commedia* schließt bekanntlich mit der umstrittenen wirklichen vokalen Intonation eines *Magnificat*; doch schon gegen Beginn des zweiten Satzes, nominell also ebenso Teil des Schlusssatzes, erklingt während der Francesca-da-Rimini-Episode des Purgatoriums über längere Zeit ein mysteriöser, langsam einerschleichender Choral (T. 103ff.), der hier wohl gerade im Gegensatz zum *Magnificat* weniger primär religiöse Ideen darstellen soll als vielmehr Trauer und Reue.

Als wiederum anders gelagerter Gegenentwurf zur Leipziger Sinfonik erscheint die einsätzigte Sinfonie *Erinnerung an die Alpen* des bereits als vehementer Kritiker mehrerer der Leipziger Experimente der 1840er Jahre in Erscheinung getretenen Herrmann Hirschbach. Der sich im Laufe der Jahrzehnte durch seine zahlreichen vernichtenden Rezensionen, das Vermeiden jeglicher direkter sozialer Kontakte und einen auffällig gehässigen Tonfall im Briefverkehr immer stärker isolierende¹⁸ Hirschbach verfasste über ein Dutzend Sinfonien,¹⁹ von denen die meisten verschollen sind und dem Verfasser nur drei vorlagen.²⁰ Die dritte der Sinfonien ist ein überaus gewichtiges Werk – allein der überlieferte zweihändige (!) Klavierauszug umfasst fünfzig Druckseiten. Mithilfe programmatischer Überschriften

¹⁷ Die unlängst im Vorwort zum Neudruck des Werks bei Musikproduktion Höflich aufgestellte Behauptung, es handle sich um ein Zitat des *Nun danket alle Gott*, entbehrt der Evidenz; kaum vorstellbar überdies, dass ein solches Zitat im katholischen Belgien gut angekommen wäre (vgl. „C.S.“, Vorwort, in: Hugo Ulrich, *Symphonie triomphale [Symphony No. 2] in C Major*, Op. 9, Reprint, München 2022, o.S.).

¹⁸ Vgl. die schwer verdauliche Nachzeichnung von Hirschbachs Biographie bei Robert Pessenlehner, *Herrmann Hirschbach. Der Kritiker und Künstler. Ein Beitrag zur Geschichte des Schumannkreises und der musikalischen Kritik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, Regensburg 1933.

¹⁹ Vgl. ebenda, S. 443.

²⁰ Neben der hier diskutierten *Dritten die Sinfonie Nr. 2 a-Moll op. 46 Lebenskämpfe* sowie die einige Jahrzehnte später unter dem Pseudonym Henry Largo als op. 43 gedruckte Sinfonie fis-Moll, gemäß Pessenlehner des Komponisten *Neunte*.

(„Morgen“, „Leben in der Natur“, „Beim Erblicken der Alpen“, „Wanderung“ und „Abschied von den Bergen“) gliedert es sich zunächst in fünf Abschnitte. Diese entsprechen allerdings nicht immer dem musikalischen Geschehen, oder besser: Viele auffällige Neuabschnitte verfügen über keine eigene Überschrift, was Robert Pessenlehner zur Vermutung brachte, dass im Druck einige im verschollenen Autograph vorhandene Bezeichnungen fehlten. Ohne ein Auffinden des Manuskripts wird diese Diskrepanz kaum aufzulösen sein. Ebenso vorstellbar scheint, dass die Hauptgliederung des Werks durch Tempo-, Tonarten- und Taktwechsel geschieht und die Überschriften lediglich zur Illustration besonders bedeutender Momente gedacht sind.

Beim Blick in den Klavierauszug ist jedenfalls trotz vieler Einschübe und Episoden eine relativ klare Aufteilung in einen sonatenförmigen Kopfsatz (mit langsamer Einleitung und grandioser Coda „beim Erblicken der Alpen“; B-Dur, S. 3–21), einen langsamen Satz (*Andante recitativo* g-Moll, S. 21–26), ein zweiteiliges Scherzo mit langer Stretta (g-Moll, S. 26–41) und schließlich ein Finale deutlich (g-Moll zu B-Dur, S. 42–51). Es ist unklar, woran sich Hirschbach hier orientiert haben könnte; neben den Sinfonischen Dichtungen Liszts, die allerdings selten vergleichbare Ausmaße erreichten wie die vorliegende Sinfonie, dürften Hirschbach mit Schumanns *Vierter Sinfonie* d-Moll op. 120 und besonders deren ‚Vorlage‘, der *Fantasie* C-Dur op. 15 („Wanderer-Fantasie“) des von Hirschbach intensiv rezipierten Franz Schubert,²¹ zwei mögliche Modelle zur Verfügung gestanden haben. Im Unterschied zu diesen arbeitet Hirschbach mit einer Art Reihungsprinzip, in dem sich Motive ineinander und auseinander entwickeln, eine motivische Identität allerdings bald nicht mehr feststellbar ist, sodass sich im vorliegenden Finale kein thematischer Zusammenhang mehr mit dem Werkbeginn erkennen lässt. Stattdessen wird der ‚Satz‘ von der letzten Überschrift – „Abschied von den Bergen“ – und einem vierzeiligen g-Moll-Choralsatz eingeleitet (vgl. Abbildung 3.1), der das Finale als Ganzes einrahmt: Er erklingt ganz zum Ende des in g-Moll schließenden Satzes nochmals und trennt diesen so ab von den letzten versöhnlichen B-Dur-Takten (S. 51). Der Choral scheint hier als reine Episode, vielleicht als musikalisches Merkmal des Abschiedsschmerzes, gewinnt jedoch durch seine Klammerfunktion für das ‚Finale‘, durchaus auch ohne von diesem formal Teil zu werden, dramaturgisches Gewicht. Er erscheint allerdings durch den stets nur transitorischen Charakter der einzelnen ‚Sätze‘ und das Ineinanderfließen der jeweils für einen Abschnitt des Stücks bestimmenden Motive keineswegs als unvorbereitet oder gar überflüssig, wie es vielleicht bei Hugo Ulrich der Fall gewesen war.

²¹ Vgl. erneut die Diskussion bei Pessenlehner 1933, S. 444ff.

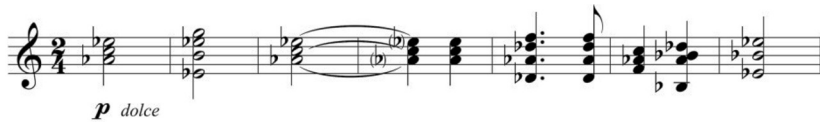


Abbildung 3.1: Hermann Hirschbach, Erinnerung an die Alpen,
Klavierauszug, S. 43

Schließlich stellten die 1850er und besonders 1860er Jahre auch den langsamen Beginn der paneuropäischen Verbreitung des Finale-Chorals dar. Die Bedeutung Anton Rubinsteins für die Entwicklung gerade der ‚westlicher‘ orientierten russischen Sinfonik ist kaum zu überschätzen; seine Lehrtätigkeit hinterließ insbesondere in der noch zu diskutierenden Sinfonik des jungen Čajkovskij ihre Spuren. In Skandinavien experimentierten zwei Schüler*innen Niels Gades mit der Idee: Während Elfrida Andrées *Erste Sinfonie* C-Dur (1868) sich mit einem kurzen, lediglich zur Kadenzverlängerung dienenden Bläserchoral am Ende des kehrausartigen Finales begnügt, zeigt sich Edvard Griegs *Sinfonie c-Moll* (1863) durchaus experimentierfreudiger – in ihrer späteren Streichung durch den Komponisten allerdings auch als symptomatisch für die Krisenzeit der Gattung. Zunächst mutet das Werk – mit seinem grüblerischen Kopfsatz und dessen ‚gescheiterter‘ C-Dur-Kadenz in der Reprise, mit seinem tröstenden As-Dur-Adagio und dem umso grimmiger hereinbrechenden c-Moll-„Intermezzo“ – wie eine prototypische post-Beethoven’sche c-Moll-Sinfonie an. Das leicht und ungebrochen anhebende Finale scheint dem zunächst vollkommen zu widersprechen; aber auch hier dauert es nicht lange (genauer gesagt bis zum Überleitungsthema ab T. 56), bis sich die Gefilde von zunächst a-, dann g-Moll bemerkbar machen. Im Durchführungsteil dieses Sonatenrondos verrennt sich anschließend das Ritornell nach c-Moll und bleibt dort nach einer Kadenz mit Abschlussgestik stehen (T. 260–266). An dieser Stelle – wie in so vielen Vorläufern also im Moment der Krisis – lässt Grieg einen fiktiven As-Dur-Choral (mit einem markanten übermäßigen Es-Dur-Dreiklang als einleitendem Wechselakkord) einsetzen (T. 268ff., vgl. Notenbeispiel 3.1), der zunächst im *Piano* verbleibt, vom noch immer vermollten Ritornell weggerissen wird und sich anschließend, immer noch *piano*, in F-Dur wiederholt.

Es folgt eine Steigerungsphase, in der das Ritornell zunächst von b-Moll ausgehend recht überraschend nach C-Dur zurückfindet und die Reprise einleitet; bis hierhin ähnelt die Formgestaltung derjenigen des Finales aus Mendelssohns c-Moll-Trio auf auffällige Weise. Den Schluss des Satzes jedoch gestaltet Grieg ganz anders: Die Coda klingt zwar – nach

nochmaligen vehementen Moll-Störungen – in unzweideutigem Jubel aus, der in der Durchführung entdeckte Choral fehlt dabei aber völlig.



Notenbeispiel 3.1: Edvard Grieg, Sinfonie c-Moll, erste Choralzeile im Finale, T. 268–274 (Flöten, Oboen, Klarinetten)

Die Schlussapothese, wenn man sie denn so bezeichnen möchte, verdankt sich, so suggeriert es der Verlauf der Durchführung, auch dem Choral; dieser aber hat an ihr keinen Anteil. In Griegs ungeliebter Sinfonie liegt so einer der ersten Fälle einer nur mittelbaren Choralapothese vor; eine Idee, die besonders gegen Ende des Jahrhunderts wieder verstärkt aufgenommen werden sollte, allerdings kaum aufgrund der Kenntnis dieses dann längst unter Verschluss gehaltenen Werks.²²

In Frankreich lässt sich vor dem explosionsartigen Neustart der Gattung nach dem deutsch-französischen Krieg kaum von einer Aufnahme der neuen Gestaltungsidee sprechen. Die Grundlagen einer eigenständigen französischen Tradition waren dabei, wie bereits gezeigt, einerseits durch die Geschehnisse im Orchestergraben französischer Opernbühnen, andererseits durch die Werke von Hector Berlioz (von der wohl nie aufgeführten sinfonischen Dichtung César Francks abgesehen) längst gelegt. Tatsächlich lag zum Ende der 1840er Jahre auch ein weiterer französischer Gattungsbeitrag vor, in dessen Finale ein Choral eine nicht unwichtige Rolle spielte. Im fraglichen Satz aus Louise Farrencs *Dritter Sinfonie* g-Moll op. 36, die anlässlich ihrer Uraufführung überaus positiv rezipiert wurde,²³ findet sich gleich mehreres Überraschendes: Zunächst ergibt sich der in der Durchführung erscheinende Choral (T. 178–212) erst aus dem nicht aus sich selbst heraus choralhaft wirkenden Seitenthema und wird in direktem Konflikt dem vehement hineinfahrenden Hauptthema gegenübergestellt (vgl. Notenbeispiel 3.2).

Indes bleibt der Einspruch dieses Chorals für den weiteren Werkverlauf verblüffenderweise folgenlos: Das Stück schließt in einer heftigen, aufgewühlten g-Moll-Kadenz. Von diesem erstaunlichen Werk abgesehen

²² Zur Entstehung des Werks und den Gründen des Aufführungsverbots vgl. Michael Kube, *„Må aldrig opføres“: Überlegungen zum Aufführungsverbot der Sinfonie c-Moll*, in: Ekkehard Krefz (Hrsg.), *Kongressbericht 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, Hamburg 2001, S. 144–162.

²³ Vgl. die gesammelten Pressestimmen in Christin Heitmanns Vorwort zur kritischen Ausgabe des Werks (Christin Heitmann, *Vorwort*, in: Louise Farrenc, *Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke*, Bd. I/3: *Symphonie Nr. 3 op. 26*, hrsg. v. Freia Hoffmann, Wilhelmshaven 1998).

finden sich Choräle in der französischen Sinfonik zunächst eher außerhalb des Finales: Die 1849 bei Brandus gedruckte *Erste Sinfonie* e-Moll op. 62 des in Paris wohnhaften polnischen Komponisten Albert Sowiński gestaltet gleich den vollständigen langsamen Satz als so überschriebenes *Andante religioso* in C-Dur, wobei das Choralthema hier auf diesen einen Satz beschränkt bleibt. Ein faszinierender Aspekt des Werks besteht überdies in seiner im Werktitel explizit markierten Aufteilung „en cinq divisions“, wobei hier, mehr als ein halbes Jahrhundert vor Mahlers *Fünfter*, der Kopfsatz der ‚überzählige‘ Satz ist: Ein mit *Introduction* überschriebenes *Grave* in e-Moll, das vom folgenden Sonatentallegro als eigenständiges Gebilde abgetrennt ist.

The image shows a musical score for two parts: [Oboen, Klarinetten] and [Streicher]. The notation is in 2/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The first part, for Oboes and Clarinets, begins with a piano (*p*) dynamic and a *poco ritenuto* marking. It consists of a series of chords and melodic fragments. The second part, for Strings, begins with a forte (*f*) dynamic and continues the musical material with more complex textures and dynamics.

Notensbeispiel 3.2: Louise Farrenc, Sinfonie g-Moll op. 36, Finale, Choral und Hauptthema, T. 178–184

Ein weiteres Werk mit interessantem Kopfsatz stellt die Daniel Auber gewidmete Sinfonie F-Dur des in Lille tätigen Pierre Baumann dar, die wohl zu Beginn der 1850er Jahre in Paris bei Troupenas gedruckt wurde. Denn hier ist die Idee der Choralapotheose auf den Kopfsatz projiziert: Eine wiederum als *Andante religioso* bezeichnete Choralzeile in a-Moll (!) eröffnet das Werk, um in der Folgezeile über den Gang nach C-Dur den Expositionsbeginn in F-Dur zu ermöglichen. Der Choral tritt, nun im Pianissimo und mit *Religioso* überschrieben, in der Durchführung erneut auf, um in der Coda nach F-Dur gewendet den Satz zu seinem triumphalen Abschluss zu bringen. Offenbar hat der Choral damit bereits alle Probleme des Werks gelöst: Der weitere Werkverlauf (mit Binnensätzen in B- und F-Dur und einem durchwegs heiteren Kehrausfinale) entspricht den Erwartungen an eine idyllisch-sanfte F-Dur-Sinfonie vollauf und lässt nichts mehr erahnen von der Dramatik des Werkbeginns. Kaum zu datieren sind die sinfonischen Werke der heute vor allem als Handschriftensammlerin bekannten Clarisse Bourdeney (recte: Bourdenet, 1848–1899), die wohl allesamt erst postum verlegt wurden; aufgrund der tiefen Opuszahl²⁴ und der stark an den Sinfonien Mozarts und des frühen Beethoven orientierten Anlage fügte sich ihre *Erste Sinfonie* C-Dur op. 15 jedenfalls

²⁴ Die höchste dem Verfasser bekannte Opuszahl der Werke Bourdeney's ist deren *Au crépuscule* für Klavier op. 71.

gut ein in die vor dem deutsch-französischen Krieg entstandene Sinfonik des Landes. Genauso gut könnte das Werk freilich sehr viel später komponiert worden sein. Der zweite Satz des Werks ist, ähnlich wie bei Sołłski, ein hier auf einem in F-Dur stehenden Choral aufgebautes Andante. Anhand der Opuszahl wohl noch früher entstanden ist die kurze Sinfonische Dichtung *Léno* op. 7, ein Sujet, das allerdings erst in den 1870er Jahren seine auffällige Beliebtheit für programmatisch angelegte Werke erlangte;²⁵ auch hier arbeitet Bourdeney mit einer nun tröstlich das Werk abschließenden Choralzeile. Choräle in Binnensätzen finden sich schließlich auch in explizit deskriptiv angelegten Sinfonien wie George Bizets *Roma* (1868; langsamer Satz mit Überschrift „Une procession“).

Vielleicht das spektakulärste (und vielleicht auch das einzige) Choralfinale der französischen Sinfonik der Krisenjahre dürfte allerdings in der *Zweiten Sinfonie* f-Moll Léon Kreutzers zu finden sein, die dieser Anfang der 1860er Jahre gemeinsam mit dem Vorgängerwerk (*Erste Sinfonie* B-Dur) im Eigenverlag herausgab. Der erste Satz gibt sich zunächst als relativ konventioneller sonatenförmiger Sinfoniebeginn; was an ihm bereits auffällt, ist eine Vorliebe Kreutzers für die (an die gleichzeitig in Entstehung begriffene frühe Sinfonik Bruckners erinnernde) blockhafte Gegenüberstellung von Motiven und Instrumentengruppen, ferner ein weitgehender Verzicht auf traditionelle motivisch-thematische ‚Arbeit‘ und eine Bevorzugung motivischer Sequenzierung, wobei die harmonische Reichweite dieser Sequenzierungen eher eingeschränkt bleibt. Ein veritabler *Coup de théâtre* eröffnet dann den folgenden, mit *Fanfare* betitelten zweiten Satz: Zum bisher eher klein besetzten Orchester (das Blech ist lediglich durch Trompeten und Hörner vertreten) treten nun nicht nur Posaunen, Becken und große Trommel, sondern überdies jeweils sechs Saxophone und Saxhörner hinzu, die auch hier wieder beinahe registerhaft im Block gehandhabt werden.

Der überaus umfangreiche Satz ist allerdings nur bis zu T. 72 (von 347) zutreffend überschrieben; an dieser Stelle intonieren die bisher schweigenden Saxophone in Es-Dur einen breiten Choral, der sich als Hauptthema eines ebenso weitgespannten Adagios entpuppt. Das folgende *Intermezzo* (C-Dur) in um ein zweites Erscheinen des Trios erweiterter Scherzoform verzichtet auf die neuerliche Verwendung von Instrumenten aus dem Hause Sax, verblüffenderweise aber nicht auf die Idee des fiktiven Chorals: Am Ende des zweiten Trios, nachdem der Satz scheinbar nach c-Moll gekippt war, wird die hier aufdämmernde Gefahr durch einen neuen (!) Choral des Tuttis weggefegt. Im Finale schließlich greift Kreutzer nochmals zum vollen Instrumentarium der *Fanfare*.

²⁵ Erinnert sei, neben Joachim Raffs noch zu besprechender *Fünfter Sinfonie* E-Dur op. 177 „Lenore“ auch an die entsprechenden sinfonischen Dichtungen Henri Duparcs (*Léno*, ohne Opuszahl) und August Klughardts (*Lenore*, op. 27).

74 **N** Même mouvement.

Même mouvement.

Même mouvement.

ff
ff diss.
ff diss.

1. K. 6.

Abbildung 3.2: Léon Kreutzer, Sinfonie f-Moll,
Einsatz des Chorals (Finale, S. 74)

Allerdings nicht sofort: Der eigentliche Sonatensatz in f-Moll (in dem er in der Reprise auch kadenziiert) begnügt sich mit dem Orchester der Sätze I und III; erst die ostentativ gescheiterte Reprise scheint die Saxoninstrumente wieder auf den Plan zu rufen, die zunächst die Fanfare aus dem zweiten Satz, und dann, in nicht mehr zu überbietender Übersteigerung mit dem Orchestertutti verbunden, den Choral aus dem *Intermezzo* (vgl. Abbildung 3.2) intonieren.

Die so erreichte F-Dur-Kadenz kostet Kreutzer noch weitere gute achtzig Takte aus, bevor dieses eigenartige Werk endigt. Mit mindestens so viel Wollen wie Können wird hier Monumentalität inszeniert und zelebriert – und werden nebenbei zentrale Gestaltungsideen der zyklischen französischen Sinfonie der Franck-Schule gewissermaßen ein Jahrzehnt zu früh bereits erprobt. Unklar bleibt freilich, nur schon angesichts der Besetzung, *wen* Kreutzer mit diesem Werk überwältigen wollte: Wenn überhaupt, dann ließ sich eine solches Sinfonie wohl ausschließlich im Paris der Jahrhundertmitte, wo Kreutzer wirkte, einigermaßen problemlos besetzen. Ob er dazu allerdings die Möglichkeit hatte, ist ungeklärt; Aufführungen seiner Sinfonien scheinen nicht belegt zu sein, und die Tatsache, dass sie nur im Eigenverlag und in einer Auflage von 25 Exemplaren²⁶ erschienen, lässt kaum auf ein großes öffentliches Interesse an ihnen schließen.

Die Gattungsgeschichte der Choralsinfonie in den 1860er Jahren wurde wiederum mit einem Werk aus dem deutschsprachigen Raum, Johann Joseph Aberts *Fünfter Sinfonie* c-Moll, abgeschlossen. Dies ist nicht zuletzt deshalb interessant, weil der direkt vorangehende Gattungsbeitrag des Komponisten, seine *Vierte* (das *Musikalische Seegemälde in Form einer Sinfonie „Columbus“* op. 31), es geschafft hatte, als eines nur weniger Werke der Krisenjahrzehnte für einige Zeit fester Teil des Repertoires zu werden.²⁷ Die wie alle Gattungsbeiträge Aberts (außer der Columbus-Sinfonie) ohne Opuszahl gebliebene *Fünfte* sollte deren Erfolg freilich nicht wiederholen: In der *AmZ* war anlässlich der Leipziger Erstaufführung (Sechstes Abonnementskonzert am 9. November 1871) lediglich ein knapper Verriss des „äußerlich prunkvolle[n] Tongebilde[s]“²⁸ zu lesen. Die Tatsache, dass der die Aufführung leitende Komponist „schließlich noch einen Applaus erzielte“²⁹ vermochte der anonyme Rezensent angesichts der „Armuth an Ideen, an wirklich künstlerischem Leben und Empfinden“ einzig „mit äußerlichen Bedingungen in Zusammenhang [zu] bringen.“³⁰

²⁶ So der Komponist selbst im Vorwort zur *Zweiten* (Léon Kreutzer, *Symphonie en Fa Mineur*, Partitur, o.O., o.J., o.S.).

²⁷ Vgl. die Darstellung bei Grotjahn 1998, bes. S. 215–228.

²⁸ „p“, *Leipzig*, in: *AmZ* 47 (1871), „Berichte. Nachrichten und Bemerkungen“, Sp. 749f.

²⁹ Ebenda.

³⁰ Ebenda.

Notenbeispiel 3.3: Josef Abert, Sinfonie Nr. 5 c-Moll,
Coda des Finales (Buchstabe V–25; Ziffern im Original)

Dabei sind Großform wie Finalgestaltung der *Fünften* keineswegs ohne Interesse. Eine zunächst etwas rätselhafte langsame Einleitung, die vier mit römischen Ziffern überschriebene Motive aufeinanderfolgen lässt, eröffnet das Stück, bevor ein grimmiger c-Moll-Sonatensatz einsetzt. Tatsächlich erweisen sich die Ziffern als Verweise auf die einzelnen Sätze der Sinfonie, deren Hauptmotive so in der Einleitung des Werks bereits ein erstes Mal vorgestellt werden; und folgerichtig eröffnet das gequälchromatische Motiv IV denn auch das Finale. Noch bevor sich eine Überleitung entwickeln könnte, fällt ein festlich-hymnisches erstes Seitenthema in As-Dur einfach in den Hauptsatz hinein, als wäre schon in der Exposition die Apotheose da (Buchstabe *B*); dem lässt Abert ein männerchorartiges drittes Thema folgen, das der Exposition einem verheißungsvollen Abschluss beschert. Dass freilich die beiden vokal geprägten Seitensatzgedanken nicht hinreichen, um die c-Moll-Bedrohung zu vertreiben, wird schnell klar, wenn die aufwendig inszenierte Es-Dur-Kadenz am Expositionsende trugschlüssig in die Durchführung überleitet. Und tatsächlich wartet in dieser ein zunächst unscheinbares, im Bass erklingendes Motiv (Buchstabe *F*+5, das bei Buchstabe *B*+7ff. versteckt bereits im Bass des ersten Seitenthemas erklingen war), welches das Satzgeschehen schon nach kurzer Zeit im Stile eines barocken Vorspiels völlig dominiert: Eine Choralzeile wird hier freigelegt. Die Reprise geschieht zunächst ohne weitere Überraschungen, bevor der in der Durchführung verpasste Ganzschluss zunächst durch einen Dominantorgelpunkt verzögert wird, auf dem zunächst wie in der Einleitung des Kopfsatzes die Motive I und II vorbeiziehen. Es folgt das ins Choralhafte gewendete Motiv III und schließlich das diesmal von der in der Durchführung entdeckten Cho-

ralzeile gleichsam in Schach gehaltene Motiv IV, das gegen ersteres schließlich den Kürzeren zieht und den C-Dur-Ganzschluss nicht mehr zu verhindern vermag (vgl. Notenbeispiel 3). So findet diese Gesamtreprise des Werks zu einem überwältigenden Abschluss, an dem das Choralhafte Anteil hat, dessen Subjekt es aber nicht selbst ist: wie bei Grieg eine Form der mittelbaren Choralapotheose, die sich, wie die Tendenz zur expliziten zyklischen Rundung allgemein, noch in mancher später komponierten Sinfonie auf ähnliche Weise wiederfinden sollte. Kaum ein Werk scheint daher besser geeignet, die „tote Zeit“ der Sinfonik abzuschließen, als dieses in seiner Konzeption zukunftssträchtige Stück.

3.2 Neukonstitutionen des Choralfinales in den 1870er Jahren

3.2.1 Internationales

Das Choralfinale verbreitete sich im Folgejahrzehnt langsam weiter über den Kontinent; eine wahrhaftige Wucherung von Chorälen im Sinfoniefinale lässt sich indes in diesem Zeitraum lediglich im deutschen Sprachraum und in Frankreich feststellen. Die Gründe dafür sind vielfältig; dürfte die Wiedergeburt der französischen Instrumentalmusik sich, wie vielfach untersucht wurde,³¹ zu einem großen Teil auf die Niederlage im deutsch-französischen Krieg gründen, spielen im deutschsprachigen Raum, von der allgemeinen Euphorie der anbrechenden Gründerzeit abgesehen, wohl auch die inzwischen vielerorts etablierten Konservatorien eine entscheidende Rolle, die sich allerdings im Falle der Choral-sinfonik erst in den Folgejahrzehnten wirklich auswirken sollte.

International finden sich sinfonische Novitäten mit fiktiven Chorälen in Russland – in Čajkovskijs noch zu besprechender *Dritten Sinfonie* D-Dur op. 29 von 1875 sowie in der Sinfonie *Demon* des in Russland wirkenden tschechischen Komponisten Eduard Naprávník –, in Dänemark – mit der *Ersten Sinfonie* Es-Dur op. 29 von Emil Hartmann (1879) – sowie in den Niederlanden mit Daniël de Langes *Erster Sinfonie* c-Moll op. 4 (ca. 1865–1870, Druck ca. 1873).³² De Langes op. 4 setzt mit einem wahrhaft

³¹ Vgl. Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont 1997, bes. S. 16–63 sowie S. 149–184, sowie Elisabeth Schmierer, *Zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus. Französische Symphonik nach 1871*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2001, S. 92–109, bes. S. 100ff.

³² Daniël de Lange scheint sich zur Kompositionszeit des Edouard Lalo gewidmeten Werks noch in Paris befunden zu haben, wo er von 1865 bis zum Ausbruch des deutsch-französischen Krieges lebte (vgl. Johan Kolsteeg/Huib Ramaer, Art. *Daniël de Lange*, in: Jolande van der Klis (Hrsg.), *The Essential Guide to Dutch Music. 100 Composers and Their Work*, Amsterdam 2000, S. 222–224, hier S. 224).

desolaten Kopfsatz ein, in dem sogar die alte Idee der Reprise des Dur-Seitensatzes in der Molltonika aufgegriffen wird; schon hier scheint eigentlich klar, dass die Dramaturgie dieser Sinfonie der Hilfe von außerhalb bedürfen wird. Und tatsächlich erscheint diese Hilfe, nachdem sich die Binnensätze gegenüber der drohenden Tragödie eher desinteressiert gezeigt haben, wie bei Rubinstein in Form eines zweiten Finale-Seitenthemas, nachdem ein erster Seitenthemenversuch bereits in der Exposition zurück nach c-Moll geführt hat. Der Choral (vgl. Notenbeispiel 3.4) ist von de Lange mit allen Mitteln als etwas Äußerliches, Fremdes charakterisiert:³³ Nicht nur gibt sich das bereits in der Exposition vom Tutti wiedergegebene Es-Dur-Thema selbst mit seiner markanten dreifachen Insistenz auf den Quintton als überaus sperrig, auch das Metrum wandelt sich vom *Alle breve* zu 3/2; ein eigentliches metrisches Vexierspiel ergibt sich dann in der Durchführung, wo die cantus-firmus-artigen Choraleinsätze stets gegen das Metrum der übrigen Instrumente in 3/2 notiert bleiben. Nachdem sich dort der Choral beinahe selbst nach c-Moll gewendet hatte (Buchstabe E+5), übernimmt er jedoch in der Reprise die ihm zukommende Rolle der Beglaubigung der Schlussapothese.



Notenbeispiel 3.4: Daniël de Lange, Sinfonie c-Moll op. 4, Finale, Choraleinsatz der Exposition (Blechbläser und Oboen, Buchstabe B+39)

Die Bedeutung des tschechischstämmigen Dirigenten Eduard Nápravník für die Etablierung der russischen Musik ist kaum zu überschätzen; wie die 1874 komponierte *Dritte Sinfonie* e-Moll op. 18 „Démon“ zeigt, suchte

Französische Novitäten jener Zeit könnten so auf das Werk durchaus Einfluss genommen haben. Das Werk wurde in Paris bei J. Maho mit der Plattennummer „J. 1226 M“ gedruckt, die 1872 erschienenen vier Orgelsinfonien Charles Widor (op. 13) tragen die Plattennummer „J. 1214 M“. Ob sich das Werk eher in die französische denn die niederländische Gattungsgeschichte einreicht, ist daher fraglich; studiert hatte de Lange allerdings in den Niederlanden (in Rotterdam bei Johannes Verhulst), wo er von 1870 bis zu seinem Tod 1918 auch wirken sollte.

³³ Tatsächlich liegt angesichts der Fremdartigkeit dieses Chorals, der an manche Einsätze des „Hussiten-Chorals“ in der tschechischen Instrumentalmusik denken lässt, die Vermutung nahe, dass es sich um eine Zitation handeln könnte; bis anhin konnte der Verfasser jedoch keine Vorlage auffinden.

Nápravník auch als Komponist an neueste Gattungstendenzen anzuknüpfen. Schon der Aufbau des Werks ist unkonventionell: Es ist in zwei „Abteilungen“ gegliedert, die insgesamt sieben kurze Sätze umfassen, von denen die ersten vier und letzten drei ineinander übergehen. Ziel dieser Anlage ist eine punktgenaue Entsprechung der Musik zum gleichnamigen Gedicht von Michail Jur'evič Lermontov, das der Partitur vorangestellt und in die entsprechenden Satzbezeichnungen unterteilt ist. Das Sujet – die Verführung der nach dem Tod ihres Verlobten ins Kloster eingetretenen kaukasischen Prinzessin Tamara durch einen als Engel erscheinenden Dämon – bot nicht nur Anlass zum Einsatz von Mitteln der Schauerromantik, sondern auch zur Anwendung von Orientalismen, die besonders den zweiten Satz des Stückes prägen. Die Volte zum Gedichtende – der Dämon trägt die beim Kuss verstorbene Tamara selbst in den Himmel – gestaltet Nápravník schließlich als großangelegten Verklärungsschluss mit dem zweimaligen Wechsel von sequenzierter Alleluja-Formel und Choralatz aus (Buchstabe *N*, *Religioso*); nicht ausgeschlossen ist, dass Nápravník Raffs *Lenore* (1872) bereits kannte (vgl. hierzu unten).

In Emil Hartmanns *Erster Sinfonie* ist der Choral hingegen – wie zuvor schon bei Staehle und Kreutzer und fast zeitgleich bei Joachim Raff und Vincent d'Indy (vgl. unten) zu beobachten – zyklisch ins Sinfonieganze integriert: Er fungiert in der Andantino-Einleitung des Kopfsatzes als einziges Thema und kehrt am Ende der Reprise des Finales erneut im Tempo des Andantino zurück (Buchstabe *G*+13, vgl. Notenbeispiel 3.5). Tatsächlich geht die zyklische Eingliederung des Choralthemas aber weiter: Sowohl das Hauptthema des Kopfsatzes wie auch das Trio des folgenden, zwischen Elfen- und Gespensterton oszillierenden Scherzos übernehmen die Diastematik der ersten Choralzeile (Buchstabe *E*+28); einzig das an dritter Stelle stehende Intermezzo scheint zyklisch zunächst nicht verknüpft. Ideell ist es das aber durchaus: Ein thematisch neuer Choralatz der Posaunen rahmt hier den B-Teil des im Stile des Lohengrin-Vorspiels verklingenden Satzes gleichsam ein (Buchstabe *A*+18 sowie Buchstabe *C*-1). Angesichts der von Jahr zu Jahr mehr auf Überwältigung gerichteten Entwicklungstendenzen der Gattung überraschend folgt die Quintessenz dieses auf den Choral ausgerichteten Werks *nicht* in Form einer Apotheose: Die Wiederkehr des Chorals am Ende des Finales hat den Charakter einer Reminiszenz, wie die erneut „lohengrinischen“ Wiederholungen der ersten beiden Zeilen durch die hohen Streicher deutlich machen. Eher entspricht der vorliegende Satz also dem gewissermaßen älteren Typus der Choralidylle, wie sie durch Hartmanns Landesgenossen Niels Gade vorgeprägt wurde, und den Hartmann hier durch Wagnerismen und die explizit zyklische Gesamtanlage modernisiert.

Andantino.

f [Bläser] *ben marc.* *con sord.* *pp* [geteilte Streicher]

p *dolce* [Bläser] *pp* [geteilte Streicher]

Notenbeispiel 3.5: Emil Hartmann, Sinfonie Es-Dur op. 29, Finale, Coda, Rückkehr des Kopfsatz-Chorals (Buchstabe G+13)

3.2.2 Neuansätze im deutschsprachigen Raum

Der Blick auf die 1870er Jahre im deutschsprachigen Raum ist für gewöhnlich fast exklusiv von den beiden alles überschattenden sinfonischen Projekten Bruckners und Brahms' geprägt. Tatsächlich ist der vieldiskutierte Fakt, dass Bruckners *Fünfte* und Brahms' *Erste* beinahe zeitgleich vollendet wurden und beide sich für die Finalegestaltung der Idee des Chorals bedienen, bemerkenswert. Mit Blick auf das nun sichtbare Konvolut an früheren Werken mit ähnlichen Ideen relativiert sich das Erstaunen über diese Koinzidenz ein wenig; noch mehr tut es dies, nimmt man das von Brahms und Bruckner Überschattete in den Blick: Ganze fünf weitere, teils überaus erfolgreiche Sinfonien des deutschsprachigen Raums enden im Choraltonfall, wozu sich immerhin vier weitere Werke verwandter Gattungen gesellen.³⁴ Bruckner und Brahms begründeten so weniger das „zweite Zeitalter“ des Choralfinals, als dass sie es definierten: Sie schrieben inmitten einer Reihe von Neuansätzen diejenigen Werke, die als einzige jener Zeit bis heute im Repertoire geblieben sind, und verdienen schon deshalb eine eingehendere Betrachtung.

Von den weiteren für die Untersuchung relevanten Werken der 1870er Jahre entstanden zwei in fast unmittelbarer Nähe zu Bruckners

³⁴ Georg Riemenschneiders *Ballade für Orchester* „Nachtfahrt“ (1873); August Klughardts sinfonische Dichtung *Lenore* von 1875, in ihrer klassischen Viersätzigkeit eigentlich eine verkappte Sinfonie; Paul Geislers *Symphonisches Gedicht* „Heinrich von Ofterdingen“ (1877) sowie Paul Schumachers *Sinfonie-Serenade* d-Moll op. 10 (1879).

Fünfter bzw. Brahms' *Erster*. Johann von Herbecks *Vierte Sinfonie* d-Moll op. 20 verbindet mit Bruckners *Fünfter* vor allem die finale Kombination aus Choral und Fuge; an Sonatensatz, Finaleproblem und Apotheosenbildung scheint Herbeck nicht sonderlich interessiert gewesen zu sein, der Satz hat eher den Charakter einer historisierenden Stilübung. Bleibt die Ähnlichkeit zwischen den Werken zwar auffällig, aber doch an der Oberfläche verhaftet, findet sich im Falle von Brahms' *Erster* hingegen eine potenziell fruchtbarere Koinzidenz. Denn Julius Otto Grimms *Sinfonie* d-Moll op. 19 verbindet mit Brahms' *Erster* nicht nur das Vorliegen eines Chorals im Finale. Sie teilt mit dieser auch das Vorliegen einer jahrzehntelangen, schmerzlichen Entstehungsgeschichte, die sich offenbar hier wie dort gerade durch das Problem „Finale“ immer länger hinzog.³⁵

Der Kopfsatz beginnt, als wäre die eigentliche Katastrophe des Stücks schon vorbei und (über beinahe vier Minuten der Einleitung hinweg) lediglich noch zu beklagen; auch das energisch ansetzende Hauptthema scheint keinen Beethoven'schen Kampf mit dem Schicksal aufnehmen zu wollen und stürzt vielmehr hilflos in den von ihm umschriebenen d-Moll-Dreiklang ab. Allzu siegesgewiss kadenziert in der Reprise dann das hymnische zweite Seitenthema in D-Dur (Buchstabe *F*), denn gleich darauf wird das zwischenzeitlich unter dem Dur-Wolkenmeer versteckte Elendspanorama wieder sichtbar: Ein etwaiger dauerhafter Weg nach Dur bleibt, wie in so vielen Moll-Sinfonien, aufs Finale verschoben. Folgerichtig steht an zweiter Stelle ein Trauermarsch, der sich in seinem Trio ebenfalls nur in eine Des-Dur-Vision zu retten vermag; auch das knappe d-Moll-Scherzo erscheint mehr als Verlängerung des Kopfsatzschlusses denn als Wegweiser hin zur Schlussapothese. Zu einer solchen kommt es denn auch nicht. Stattdessen beginnt das jahrzehntelang brachliegende Finale mit einem zunächst völlig überraschenden kehrausartigen Perpetuum-mobile-Thema in D-Dur, das allerdings leichtfüßig am Abgrund entlang tanzt; gerade in der Durchführung dieses Sonatenrondos scheint sich die eben nirgendwo im Werkverlauf überwundene Moll-Bedrohung in Form längerer Abschnitte in h- und e-Moll wieder zusammenzubrauen. An dieser Stelle nun, gewissermaßen in einer Patt-Situation, greift Grimm zu demselben Mittel wie zeitgleich Brahms: Ziemlich präzise in der Mitte des Sonatensatzes erklingen zwei irritierende, tiefernste, tonartlich auf Modulation angelegte Choralzeilen, die mit autoritativer Geste von außen in den Satz einzugreifen und diesen zur Vorsicht zu mahnen scheinen (Buchstabe *F*, vgl. Notenbeispiel 3.6). Der besondere Clou dabei ist, dass

³⁵ Die ersten drei Sätze des Werks scheinen bereits 1852 im Leipziger Konservatorium aufgeführt worden zu sein (vgl. Franz Ludwig, *Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur musikalischen Spätromantik*, Bielefeld u.a. 1925, S. 26f.; ein alternatives, handschriftliches Finale lag Ludwig noch vor, war dem Verfasser jedoch nicht auffindbar).

die in zahlreichen Werken zu beobachtende, für fiktive Choraleinsätze so charakteristische Streicherinterpunktion am Ende der jeweiligen Zeilen sich hier direkt aus dem Hauptthema ableitet, sodass der Choral tatsächlich direkt zu diesem selbst zu sprechen scheint. Tatsächlich bewegt sich das orientierungslose Thema – nach weiteren Umwegen über b-Moll, g-Moll, es-Moll und kurzzeitig sogar d-Moll (Buchstabe *F*) – in der Folge wie zufällig zurück nach D-Dur, in dem der Satz auch schließt. Dieser Schluss bleibt allerdings von der Sphäre des Kopfsatzes bedroht, wie die zahlreich in die immer überhitzter werdende Coda eingebauten aus d-Moll entlehnten Akkorde nachdrücklich verdeutlichen.

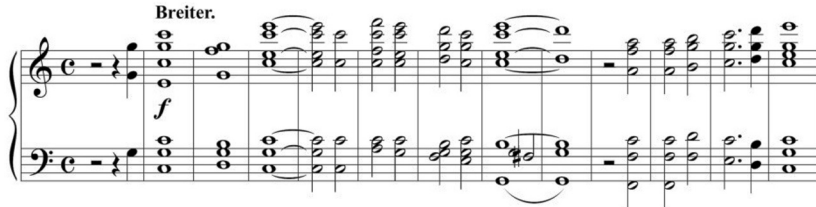
The image displays two systems of musical notation. The top system shows the piano accompaniment in the left hand (bass clef) and the right hand (treble clef), with a dynamic marking of *ff*. The bottom system shows the piano accompaniment in the left hand (bass clef) and the right hand (treble clef), with a dynamic marking of *ff*. Both systems feature a horn and trumpet part (Hörner, Trompeten) with a dynamic marking of *fff*. The music is in 2/4 time and features complex harmonic structures, including chromaticism and dissonance, particularly in the piano part.

Notenbeispiel 3.6: Julius Otto Grimm, Sinfonie d-Moll op. 19, Finale (Buchstabe *F*, Holzbläser, Posaunen, Bässe)

Weder eine Schlussapothese – wie bei Brahms – noch ein heiterer Kehraus liegen hier vor. In einer ideell durchaus mit späteren Finalsätzen Čajkovskijs verwandten Drastik tänzelt Grimms Finale um die vom Rest des Werks aufgeworfenen Fragen einfach herum, und es bewegt sich dabei vielleicht näher am Abgrund, als es selbst zu glauben scheint. Frei nach Verdi könnte man den Satz als Kehraus mit schwarzen Rändern bezeichnen; der Choral dient dabei nicht so sehr, wie bei Brahms, zur Überwindung des Finaleproblems als zu dessen Darstellung. Die lange Arbeitszeit am Schlusssatz der jeweiligen Werke dürfte sich für Brahms wie für Grimm jedenfalls gleichermaßen gelohnt haben.

Schließlich beendete 1879 ein Komponist sein sinfonisches Schaffen, der uns bereits eingangs des Kapitels beschäftigt hat: Joseph Hubers *Vierte Sinfonie* op. 12 mit dem kaum zufällig für den letzten Gattungsbeitrag gewählten Titel „Gegen den Strom“ wandte die in der *Dritten Sinfonie* des Komponisten aufwendig erklärte und über einen historischen Abriss be-

gründete ureigene Kompositionstechnik nun auf die Idee der Choralapotheose an: Die einander entgegengesetzten Motive des Sinfoniebeginns gehen am Ende des Stücks in einem Choralsatz auf, dessen Melodiestimme offenbar dem „berechtigtesten unter den auftretenden Individuen (Melodien)“³⁶ des Stücks entspricht. In ihrer Grandiosität wirkt die Choralapotheose angesichts der Kürze des Stückes allerdings vielleicht etwas deplaziert (vgl. Notenbeispiel 3.7).



Notenbeispiel 3.7: Joseph Huber, Sinfonie Nr. 4 „Gegen den Strom“, S. 19f., Beginn des Choralsatzes (Bläser)

Der produktivste deutschsprachige Sinfoniekomponist der 1860er und 1870er Jahre dürfte Joachim Raff gewesen sein, der zwischen 1861 und 1882 (seinem Todesjahr) ganze elf Sinfonien vorlegte, wobei mindestens eine noch früher entstandene Sinfonie als verschollen gilt.³⁷ Die Idee des fiktiven Chorals schien dabei zu Raffa Grundvokabular zu gehören; Choräle finden sich in Raffa *Fünfter*,³⁸ *Siebter*,³⁹ *Neunter*⁴⁰ und *Zehnter Sinfonie*,⁴¹ in den beiden letztgenannten Fällen im Kopfsatz, respektive im Scherzo.⁴² Die *Fünfte* und die *Siebte* hingegen reihen sich ein in die Geschichte des Choralfinales, und sie tun dies auf vollständig unterschiedliche Weise.

³⁶ Huber, *Durch Dunkel zum Licht*, o.S.

³⁷ Helene Raff, die Tochter des Komponisten, erwähnt in ihrer Raff-Biographie eine verschollene, um 1854 entstandene „erste Symphonie (in E moll)“, die im April des Folgejahres aufgeführt worden sei (vgl. Helene Raff, *Joachim Raff. Ein Lebensbild*, Regensburg 1925, S. 135f.).

³⁸ Sinfonie Nr. 5 E-Dur op. 177 „Lenore“.

³⁹ Sinfonie Nr. 7 B-Dur op. 201 „In den Alpen“.

⁴⁰ Sinfonie Nr. 9 e-Moll op. 208 „Im Sommer“.

⁴¹ Sinfonie Nr. 10 f-Moll op. 213 „Zur Herbstzeit“.

⁴² Im Kopfsatz der e-Moll-Sinfonie entsteht aus einem den Satz eröffnenden, an vokalpolyphone Modelle erinnernden Klangfeld wiederum zur Eröffnung der Coda ein Posaunenchoral in C-Dur, der für den weiteren Werkverlauf aber ohne Folgen bleibt. Zur Illustration der Breite an Einsatzmöglichkeiten des Choralhaften erschiene das Scherzo der f-Moll-Sinfonie besonders geeignet: In dem mit „Gespensterreigen“ überschriebenen Satz intonieren übersinnliche Wesen einen von allerlei Satzfehlern geprägten Choral, in dem wie bei Berlioz die Idee einer durch die Hölle pervertierten Kirchenmusik anklingt.

Die *Fünfte Sinfonie* E-Dur op. 177 „Lenore“ war eines von mehreren Werken der frühen 1870er Jahre, die sich von Bürgers Ballade zur Komposition von Orchesterwerken inspirieren ließen; eine Untersuchung der Gründe für die plötzliche Beliebtheit dieses Sujets steht noch aus.⁴³ Von Clarisse Bourdeney's gleichnamigem Werk war bereits die Rede; in unmittelbarer Konkurrenz zu Raff scheinen die beiden Sinfonischen Dichtungen August Klughardts und Henri Duparcs zu stehen. Sie alle vereint unter anderem der Einsatz fiktiver Choräle; offenbar legte das Sujet ein solches Vorgehen nahe. Der Plot von Bürgers Ballade ist schnell zusammengefasst: Während des Siebenjährigen Krieges wartet die junge Lenore vergeblich auf eine Botschaft ihres Verlobten Wilhelm; als dieser bei der Rückkehr der Soldaten fehlt, verflucht Lenore gegenüber ihrer Mutter Gott und Leben. In der Nacht klopft Wilhelm an ihrer Tür und lädt sie ein, mit ihm „hundert Meilen“ ins Brautbett zu eilen. Während des Ritts gewahrt sie immer gespenstischere Szenen; auch Wilhelms wiederholte mysteriöse Bemerkungen über schnell reitende Geister dürften Lenore nur bedingt beschwichtigen. Folgerichtig erweist sich der vermeintliche Wilhelm am Ende der Ballade selbst als Sensemann, der seine Lenore statt ans Brautbett zu ihrem Grab geführt hat. Für die Komposition von allerlei romantischer Schreckensmusik ist somit mehrfach Anlass gegeben; darüber hinaus bietet das Gedicht – in der Form der für ihr Kind betenden Mutter, des Anblicks eines nun tatsächlich einen Choral (*Lasst uns den Leib begraben*) intonierenden Gespensterzuges und des abschließenden Kettentanzes „heulender“ Geister, die um Gottes Gnade für Lenores Seele beten – gleich drei Gelegenheiten zum Einsatz (pseudo-)religiöser musikalischer Elemente.⁴⁴

Bereits im Kopfsatz der Raff'schen „Lenore“ wird, an der Schnittstelle zwischen Durchführung und Reprise (Buchstabe L), das Choralhafte ein erstes Mal aufgerufen, wobei der programmatische Sinn dieses Choraleinsatzes zunächst unbestimmt bleibt. Tatsächlich wird die *Lenore* erst im dritten und vierten Satz zu einer eigentlichen Programmsinfonie, während die zur „Abtheilung“ *Liebesglück* zusammengefassten ersten beiden Sätze eher die bei Bürger nicht weiter erwähnte Vorgeschichte poetisch auszudeuten scheinen. Die wirkliche programmmusikalische Ausdeutung

⁴³ Vgl. zum Kontext bes. Iris Eggenschwiler, *Roeder – Raff – Klughardt. Unbekannte Briefe im Umfeld von Joachim Raff's 5. Sinfonie Lenore op. 177*, in: *Die Tonkunst* 16 (2022), S. 181–191. Besonders die von Roeder kolportierte Bemerkung Raffs, sein Werk sei „das Ergebnis der Gefühle, die der unglückliche Krieg von 1870 in ihm hervorgerufen“ habe (vgl. ebenda, S. 184), könnte eine reizvolle Perspektive zur Erklärung der plötzlichen erneuten Popularität des Stoffs öffnen.

⁴⁴ Vgl. hierzu auch Severin Kolb, „*die terra firma eines neutralen Terrains*.“ *Joachim Raff's Symphoniesätze mit phantastischen Sujets im Spiegel seines Musikbildes*, in: ders./Stefan König (Hrsg.), *Synthesen. Tagung zur Eröffnung des Joachim-Raff-Archivs, Lachen 2018 (= Raff-Studien 1)*, Wiesbaden (in Vorbereitung).

der Vorgeschichte und dann die Nacherzählung der Ballade beginnt so in der zweiten „Abtheilung“ *Trennung*, einem Marsch, in dem Raff dynamisch und instrumentatorisch den sich langsam nähernden und dann entfernenden Soldatenzug darzustellen scheint. Mit einem regelrechten Aufschrei einsetzend steht, anstelle eines Trios, eine klagende c-Moll-Passage zwischen den beiden Marschsätzen; unschwer ist hier das Entsetzen Lenores angesichts von Wilhelms Teilnahme am Kriegszug zu erkennen. Das Finale – erneut eine eigene „Abtheilung“, diesmal mit dem Titel „Wiedervereinigung im Tode. Introduction und Ballade (nach G. Bürger’s ‚Lenore.‘)“ – besteht aus einem Rondo mit jeweils ausgedehnter Einleitung und Coda; erst hier beginnt, vom Titel angezeigt, die eigentliche Handlung der Ballade. Die Geschehnisse um Lenores verhängnisvollen Fluch erscheinen in der knapp 150 Takte dauernden Einleitung zusammengefasst und durch zyklische Einflechtung von Motiven aus dem bisherigen Werkverlauf ausgedeutet. So erklingt das Seitenthema des Kopfsatzes wieder (T. 26ff.), vielleicht Lenores Hoffnung auf die Wiederkehr des Liebesglückes anzeigend; die Wiederaufnahme des Marsches in C-Dur dürfte die Rückkehr der Soldaten symbolisieren (T. 39ff); die wild auffahrende Überleitungspassage und anschließende c-Moll-Reprise des Marsches dann Lenores Entsetzen über Wilhelms Fehlen unter den Überlebenden (T. 48–71); die in der Folge immer wilder und hastiger werdende Motivik, die schließlich in einen bis zu T. 400 beibehaltenen Galopprrhythmus übergeht, Lenores Heimkehr und die Ankunft des Sensemanns vor ihrem Haus. Dazwischen sind zwei kurze Choralfragmente eingestreut (T. 30–32 sowie T. 106–112) – das Flehen der Mutter? –, die in der Folge keine Rolle mehr spielen werden.

Die Geschehnisse des Gespensterritts finden ihre Entsprechung sodann im anschließenden Rondo. Das modal eingefärbte, teils kanonisch geführte Ritornellthema (zuerst T. 144–163) scheint dem zwischen den einzelnen Episoden immer wiederholten Gespräch zwischen Lenore und dem vermeintlichen Wilhelm zu entsprechen. Das erste Couplet setzt mit einem beklemmenden Posaunenchoral ein (T. 190–209), der den oben erwähnten Grabzug der Gespenster vertreten dürfte, wiewohl Raff auf eine melodische Zitation des von Bürger angegebenen Begräbnischorals verzichtet; das zweite Couplet (T. 277–320), ein bizarrer Walzer über das verzerrte Hauptthema des zweiten Satzes, findet seine Entsprechung in der Aufforderung des tanzenden „luftigen Gesindels“: „Tanz uns den Hochzeitsreigen / Wann wir zu Bette steigen!“ Nach weiterer Temposteigerung und dem Beizug des versammelten Fundus romantischer Schreckensmusik findet das Rondo ein jähes Ende in Form eines plötzlichen Abbruchs und eines phrygischen Halbschlusses; der Friedhof ist erreicht, Lenore ist gestorben (T. 347–403). Doch Raff belässt es nicht hierbei: Aus der Tiefe des Klangraums steigt ein dreizeiliger, wiederum neuer Choral

empor, bevor der ausgedünnte Satz *pianissimo* im Tonfall der Verklärung schließt (T. 404ff., vgl. Notenbeispiel 3.8). So finden sich in Ruffs Finale zur *Lenore* – wie schon zuvor in der *Dritten Sinfonie* F-Dur op. 153 „Im Walde“ der einzige explizit programmmusikalische Satz des Werkes – verschiedenste Einsatzmöglichkeiten des fiktiven Chorals vereint: von der mahnenden Erinnerungsfunktion des Chorals in der Einleitung des Satzes über die Verwendung zur Darstellung gespenstischen Treibens im ersten Couplet bis hin zum Verklärungsschluss; eine Dichte an Chorälen überdies, die sich in keinem anderen Sinfoniefinale so wiederfinden sollte und in ihrer Breite durchaus auf Mahler vorverweist.

Notenbeispiel 3.8: Joachim Raff, Sinfonie Nr. 5 E-Dur op. 177, Finale, Coda (T. 404–421, Streicher)

Ganz anders geartet ist dem gegenüber die *Siebte Sinfonie* B-Dur op. 201 „In den Alpen“; dies, obwohl Raff den Stoff des Werkes gegenüber seinem Verleger Robert Seitz offenbar als „noch großartiger als de[n] der Lenoren-Sinfonie“⁴⁵ angekündigt hatte. Tatsächlich hätte angesichts des Al-

⁴⁵ Darauf lässt die heftige Replik durch Seitz schließen, der sich Ruffs Meinung offenbar nicht anschließen konnte: „Was nun den Titel resp. Stoff des Werkes anbelangt, so war ich, verehrter Herr Raff, etwas enttäuscht als ich denselben las; Sie hatten mich [sic!] früher zu verschiedenen malen mündlich gesagt, der Stoff sei noch großartiger als der der Lenoren-Sinfonie. Dies kann ich jedoch für meinen Theil nicht finden, und offen gestanden fragte ich mich schon damals als Sie dies äußerten, ob es wohl überhaupt möglich sei, einen großartigeren Stoff zu finden. Daher waren nun wahrscheinlich auch meine Erwartungen auf's Höchste gespannt gewesen, und daß ich dieselben vielleicht zu hoch gespannt habe, daran, verzeihen Sie mir, tragen Sie ein gut Theil schuld, denn warum kann ein Autor soviel Mißtrauen gegen eine ihm doch so nahe stehende Person, den Verleger hegen, daß er demselben nicht einmal Titel & Stoff des Werkes anvertraut, welches er ihm bereits seit Jahresfrist zugesagt hat.“ (Brief von Robert Seitz an Joachim Raff vom 26.12.1876, Bayerische Staatsbibliothek, Raffiana VIII, Seitz, Robert, Nr. 2.)

pensujets und dessen enger Verknüpfung mit etwa dem Manfred-Stoff eine ‚zweite‘ Lenore durchaus im Rahmen des Denkbaren gelegen, und der ausgedehnte Kopfsatz versäumt es nicht, für die Monumentalität der Alpengipfel sinfonische Pendants zu finden. Besonders der Beginn des Stücks scheint präzise den begrifflichen Horizont des zeitgenössischen Alpenbildes abzumessen: Über die gleißende Kälte des über mehrere Oktaven gestreckten Quinttons *f* legt sich ein zwischen Anrufung und Choral oszillierendes Streicherthema (Notenbeispiel 3.9).⁴⁶ Dieser Anfangschoral dominiert den riesenhaften Kopfsatz fast vollständig: Alle thematischen Gestalten stehen in enger Beziehung zu ihm, ganz davon abgesehen, dass er weite Teile der Durchführung sowie der Coda bestimmt.



Notenbeispiel 3.9: Joachim Raff, Sinfonie Nr. 7 B-Dur op. 201, Kopfsatz (I. 7ff., Violinen)

Und nachdem er in den Binnensätzen ausgesetzt hatte, erklingt der Choral an der Klimax des Finales, an der Stelle von dessen Reprise, erneut; und er tut es nicht alleine, sondern gleichzeitig mit dem Haupt- und Seitenthema des Satzes in kontrapunktischer Kombination (Buchstabe *N*, vgl. Notenbeispiel 3.10). Diese Gestaltungsidee scheint, wo nicht kompositorisch, so doch konzeptuell etwa Bruckners zehn Jahre später entstandener *Achter* erstaunlich nahezustehen, wie auch der 1884 vollendeten *Zweiten Sinfonie* f-Moll op. 12 des jungen Richard Strauss.

Der zeittypischen Überwältigungsästhetik entspricht das Werk indes lediglich auf der Oberfläche, wie bereits ein cursorischer Blick ins Finale klarstellt. Schon der Titel „Beim Schwingfest. Abschied“ sollte stutzig machen; und tatsächlich sind die beiden Themen dieses kurzen Sonatensatzes von einer so ausnehmenden Beschaulichkeit, dass Viertausendererhabenheit und „Manfred“ kaum weiter entfernt sein könnten: Vom „Hochgebirge“ des Kopfsatzes hat sich die Sinfonie ins folkloristische

⁴⁶ Bereits zuvor – in den *Reisebildern* op. 160 – hatte Raff zu ähnlichen Mitteln für die Gestaltung der Gebirgswelt gegriffen; vgl. hierzu Lion Gallusser, *Eine „Alpensinfonie“ zwischen Liszt und Heimatbezug: Raffs Sinfonie Nr. 7 In den Alpen op. 207*, in: Franziska Gallusser et al., *Unterwegs mit Joachim Raff im Alpenraum* (= Schwyzer Hefte 113), Schwyz 2022, S. 125–133, hier S. 133 (Endnote 17).

Idyll eines Seitentals begeben. Es sind nun ausgerechnet diese beiden Themen, die durch Kombination mit dem Choral gleichsam veredelt werden, bevor das Stück im „Abschied“ der Coda mit einer gewissen Wehmut verklingt.

Es scheint, angesichts der hier so ostentativ inszenierten Harmlosigkeit der im Choral aufgehobenen Themen, die Frage nicht ganz unangebracht, wie ernst diese Musik gemeint sei. Robert Seitz jedenfalls war, wie sein Brief an Raff belegt, entsetzt.⁴⁷ Und tatsächlich scheint der späte Raff in einem eigenartig zwiespältigen Verhältnis zur von ihm aufgerufenen und mitgeprägten Gattungsgeschichte zu stehen. Denn der sich seit den Sinfonien der 1840er Jahre immer stärker durchsetzenden Überwältigungsästhetik, derer sich Raff im Finale seiner „Vaterlandssinfonie“ noch freimütig bedient hatte, schien er nun zunehmend mit Skepsis zu begegnen. Seine Sinfonien orientieren sich zwar teilweise deutlich an den zeit-typischen Tendenzen zum Monumentalen – das Finale etwa der „Wald-Sinfonie“ nähert sich ohne Kürzungen einer Spielzeit von zwanzig Minuten an – vermeiden aber gerade jene abschließenden Triumphgesten, mit denen sich sinfonische Finalsätze ansonsten zuverlässig den begeisterten Applaus des Publikums sicherten. Die beiden größtangelegten Finalsätze Ruffs nach der *Ersten* – diejenigen der *Dritten* und der *Fünften* – enden gleichermaßen mit Verklärungsschlüssen. Die *Sechste Sinfonie* d-Moll op. 189 mit dem so sperrigen wie eigenwilligen Titel „Gelebt: Gestrebt, Gelitten, Gestritten – Gestorben – Umworben“ verzichtet auf die im Werktitel angelegte Apotheose des sinfonischen Helden vollkommen;⁴⁸ in der „Jahreszeiten“-Tetralogie schließlich, mit der Joachim Raff, und sei es nur durch den plötzlichen Tod, sein sinfonisches Schaffen abschloss, ist sogar das bisher für alle seine Sinfonien gültige Prinzip der zyklischen Verklammerung der Ecksätze aufgegeben.

Ruffs sinfonischer Weg führte so, bei gleichzeitiger Beibehaltung der Monumentalisierungstendenzen der Gattung, von der Apotheose über die Verklärung hin zur Beschaulichkeit. Ob daran ein Makel festzustellen ist, sei dahingestellt; Raff dürfte sich durchaus darüber im Klaren gewesen sein, dass seine größten Erfolge primär durch diejenigen Werke erzielt worden waren, die dem Publikumsbedürfnis nach Überwältigung am

⁴⁷ Vgl. Anm. 45.

⁴⁸ Dies war der von Raff intendierte Eindruck, wie er in einem Brief an Bülow festhielt: „Der vierte Satz ist keineswegs eine Apotheose im gewöhnlichen Sinne. Vielmehr beginnt er mit der Freude darüber, daß der Hingeschiedene ausgelitten, bis dann die Stimmen angesummt kommen, die da finden, daß derselbe doch so gar schlimm nicht gewesen sei, und die Idee, die derselbe im Leben verfolgt, endlich mit dreister Acclamation beloben.“ (Joachim Raff an Hans von Bülow, 13. April 1875; zit. n. Simon Kannenberg, *Joachim Raff und Hans von Bülow* [= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen 18], Bd. 2, *Briefedition*, Würzburg 2020, S. 484–487, hier S. 485.)

ehesten entsprachen. Die Entscheidung, ausgerechnet in der beginnenden Gründerzeit mit der durchaus im Rahmen seiner künstlerischen Möglichkeiten liegenden Überwältigungsästhetik zu brechen, dürfte Raff mit größerem Ernst getroffen haben, als es die heitere Beschaulichkeit seiner späteren Sinfonik ahnen lässt.⁴⁹

[Violinen: Hauptthema Finale]

f

[Trompeten: Seitenthema Finale]

mf (eventuell etwas schwächer – *p*)

[Hörner: Choral Kopfsatz]

marcato

Notenbeispiel 3.10: Joachim Raff, Sinfonie Nr. 7 B-Dur op. 201, Finale, Themenkombination der Reprise (Buchstabe N)

So oder so begann die Gattung der Sinfonie im deutschsprachigen Raum in dem auf den deutsch-französischen Krieg folgenden Jahrzehnt in bisher vergleichslosem Ausmaß zu florieren. Es liegt nahe, in der monumentalisierten Form der Sinfonie und in ihrem immer populärer werdenden Überwältigungsschluss per Choral einen Reflex auf den Siegestaumel von 1871 zu sehen, auch wenn eindeutig auf politische Geschehnisse Bezug nehmende Werke im Bereich der Sinfonie im Gegensatz etwa zur Gattung der Ouvertüre die Ausnahme blieben.⁵⁰ Auf jeden Fall boten dieselben

⁴⁹ Vgl. für eine eingehendere Untersuchung der Sinfonik Raffa den anlässlich der Gründung des Joachim-Raff-Archivs 2018 gehaltenen Vortrag des Verfassers: *Reduktion ins Monumentale: Joachim Raffa sinfonisches Projekt* (Druck in Vorbereitung).

⁵⁰ Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt Adolph Cebrians *Sinfonie zur Erinnerung an den glücklich beendeten Krieg von 1870/71* dar, eine der sehr seltenen Sinfonien mit Chorfinale des 19. Jahrhunderts, mit folgendem Verlauf: „1. Abteilung: I. Siegesju-

Techniken, die die Choralapotheose ermöglichten, auch einen idealen Ausgangspunkt für unzweideutig außermusikalisch inspirierte und auf Außermusikalisches verweisende Musik. Ein kurzer Seitenblick auf drei einschlägige Stücke verdeutlicht dies. So verquickt Johannes Brahms' *Triumphlied* op. 55 (1871) über das 19. Kapitel der Offenbarung stilistische Anlehnungen an die Musik des Barock (ostentativ: an diejenige Händels) mit musikalischen Allusionen an das *Heil dir im Siegerkranz* und solchen an das schon öfter begegnete *Nun danket alle Gott* (so in Nr. 2, T. 174ff., „... und ihm die Ehre geben“; allgemein choralartiges Gepräge weist auch der Schluss von Nr. 3, T. 179–181 auf, „Heil sei Gott unserm Herrn“). Das daraus entstehende Stil- und Zeitamalgam gibt sich dezidiert unzweideutig, gewinnt seine politische Evidenz allerdings wohl zu einem nicht geringen Teil aus dem Wissen über seinen Entstehungs- und Aufführungszusammenhang, während die Textwahl eine rein eschatologische Lesart des Ganzen durchaus offenlässt.⁵¹ Schwerer dürfte eine vom zeitgeschichtlichen Kontext abstrahierende Deutung bei Richard Wagners *Kaisermarsch* WWV 104 (ebenfalls 1871) fallen, denn nicht nur wurde das Werk explizit auf die Kaiserkrönung Wilhelms I. hin in Auftrag gegeben, nicht nur greift Wagner in seinem Verlauf immer wieder zum Zitat des *Ein feste Burg*, sondern das Stück klingt in einer je nach Aufführungskontext pseudovokal bleibenden oder aber wirklich gesungenen Intonation einer von Wagner selbst komponierten und textierten Kaiserhymne aus. Das mit dem Zitat des protestantischen Bekenntnisgesanges schlechthin aufgerufene Choralhafte ist hier unzweideutig als „deutsch“ zu verstehen.⁵² Zwei Jahrzehnte gründerzeitlicher Selbstvergewisserung später komponierte schließlich Anton Bruckner den „Symphonischen Chor“ *Helgoland*, wie bei Wagner ein Auftragswerk. Die in August Silbersteins fiktionalisierter Antike von einer römischen Flotte bedrohten „Sachsen“ singen bei Bruckner tatsächlich Choral, um dem Allvater für die Ret-

bel; II. Choral: Nun danket alle Gott; III. Scherzo. Scene aus dem Lagerleben: Tanz, Generalmarsch, kleines Intermezzo, fröhliche Rückkehr; 2. Abtheilung: IV. Deutscher Triumphgesang ged. u. comp. von A. Cebrian“, wobei der „Triumphgesang“ als gesonderte Partitur veröffentlicht wurde.

⁵¹ So bei Friedhelm Krummacher, „eine meiner politischen Betrachtungen über dies Jahr.“ *Eschatologische Visionen im Triumphlied von Brahms*, in: Annegrit Laubenthal (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u.a. 1995, S. 635–654.

⁵² Vgl. zur Rolle des protestantischen Chorals für Wagners um 1870 entstandene deutschnational gefärbte Werke besonders Arne Stollberg, *Die Geburt der deutschen Nationaloper aus dem Geiste des Chorals. Wagners Kaisermarsch und die „protestantische“ Musik der Meistersinger*, in: ders., Ivana Rentsch, Anselm Gerhard (Hrsg.), *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), Würzburg 2017, S. 85–122.

tung zu danken, oder besser: sie singen „Choral“, denn ob das von Bruckner in der Partitur explizit so bezeichnete Gebilde (T. 147ff., Holzbläser, Hörner, Trompeten) ohne diesen Zusatz als Choral zu erkennen wäre, scheint zweifelhaft. Offenkundig war es Bruckner wichtig, das Choralhafte hier ausdrücklich zu betonen, und dass nur einem der beiden heidnischen Völker hier Choralgesang zugestanden wird, dürfte als deutlicher Hinweis darauf zu sehen sein, dass auch Bruckner unter „Choral“ etwas durchaus Deutsches verstanden hat.⁵³

Es ist keineswegs ausgeschlossen, dass sich die gedankliche Verquickung von großer musikalischer Form, Choralsatz und deutschnationaler Ideologie, wie sie in diesen drei Stücken explizit gemacht wird, in impliziter Form auch in manchem triumphalischen Sinfonieschluss des deutsch-österreichischen Raumes nach 1871 wiederfindet. Gleichzeitig aber stellte die Komposition von Sinfonien im deutschsprachigen Raum im Vergleich zum französischen Kontext, in dem gerade der Wiederentdeckung der Gattung ein Element der nationalästhetischen Erneuerung innewohnte, gewissermaßen eine Selbstverständlichkeit dar; dies verdeutlicht die wie natürlich in die Abfassung von Sinfonien mündende Lernbiographie zahlreicher deutschsprachiger Kompositionsstudent*innen. Und so dürfte es zwar durchaus dem nationalen Selbstbewusstsein sowohl Johannes Brahms' wie Anton Bruckners entsprochen haben, Sinfonien zu schreiben und in ihnen das Choralhafte aufzurufen. Um das explizit Nationale aber zu *meinen*, griffen beide dann doch zu so unmissverständlichen Sinnvermittlern wie Titeln, Dedikationen, Zitaten und Text. Erinnerung sei hier an das metaphorische Referenzpotenzial des Chorals, wie es bereits eingangs dieser Studie charakterisiert wurde: Der Begriff des „Deutschen“ dürfte im deutschsprachigen Kontext des 19. Jahrhunderts zweifellos zum Assoziationsfeld des Chorals wie der Sinfonie, ja der Instrumentalmusik generell gehört haben. Die Bedeutung von Choraleinsätzen in Sinfonien des deutschsprachigen Raums nach 1871 erschöpft sich aber ebenso wenig in diesem „Deutschen“, wie sie es im „Religiösen“ tut, solange diese Bedeutung nicht, wie in den eben besprochenen drei Werken, durch zusätzliche Maßnahmen eingeeignet wird.

⁵³ Vgl. hierzu Ivana Rentschs Beobachtung, dass sich bei Bruckner „seit dem frühen St. Florianer *Lied vom deutschen Vaterland* (WAB 78) bei patriotischen Texten der choralartige Ton Bahn“ gebrochen habe (Ivana Rentsch, *Weltliche Vokalmusik*, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Bruckner Handbuch*, Stuttgart 2010, S. 290–309, hier S. 303).

3.2.3 Französische Sinfonik nach 1871

Der gezielte Wiederaufbau einer eigenständigen französischen Instrumentalmusik im Gefolge des deutsch-französischen Krieges brachte bald schon eine ganze Reihe an Werken hervor, die an die Ideen der 1840er-Jahre auf neuartige Weise anschlossen. Wie eine Synthese aus den Nachfolgewerken der Beethoven'schen *Pastoral-Sinfonie*, der *Symphonie fantastique* Berlioz' und der prototypischen Mendelssohn'schen Elfenmusik mutet die Sinfonie F-Dur „La forêt“ des elsässischen Komponisten Jean-Baptiste Weckerlin an, wobei von allen Einflüssen derjenige von Joachim Raffs „Waldsinfonie“ wohl der augenfälligste ist. Ähnlich wie Raffs in „Abtheilungen“ („Am Tage“, „In der Dämmerung“, „Nachts“) strukturierte Sinfonie trägt auch Weckerlins Stück in seiner Gestaltung als Tagesverlauf programmatische Züge; und wiederum ähnlich wie bei Raff finden sich für die Viersätzigkeit nur drei zeitliche Angaben („L'aurore“, „La Sieste“, „Clair de Lune“), wobei dem Scherzo, bei Raff noch der zweite Abschnitt der zweiten „Abtheilung“, hier gar kein Titel zukommt.

Überraschend ist schon der Beginn des Werks: Als *Introduction* begegnet zunächst die Suche nach einer festen thematischen Gestalt; als diese allerdings gefunden ist, bleibt der Satz im *Andante con moto* und es beginnt eine für Andantesätze nicht untypische Sonatenform ohne eigentliche Durchführung.⁵⁴ Der gesamte erste Satz scheint somit als Einleitung ins Werk zu verstehen zu sein, das sich hier in seiner kantabel-beschaulichen Klangschönheit und dem promenadenhaften Vorbeiziehen verwandter Motive ganz als heiter-lichte F-Dur-Sinfonie gibt. Auch der Mittagsschlaf des folgenden Andantino (B-Dur) verläuft weitgehend ungestört; das Scherzo (Es-Dur) schließlich verzichtet ganz auf außermusikalische Anklänge. Erst im Finale weist auch die Musik tatsächlich programmatische Elemente auf: Gespenstische, nun eindeutig an Raffs geisterhaftes Waldweben aus der *Dritten* erinnernde Streichergewebe huschen vorüber, bevor wie in der *Symphonie fantastique* Glockenschläge das Dämonentreiben zunächst unterbrechen, um einem zweizeiligen Orgelchoral – um 1873, ungeachtet des Orgeleinsatzes in den beiden Sinfonien Liszts und in dessen *Hunnenschlacht*, noch ein recht unüblicher Vorgang – Platz zu machen (vgl. Notenbeispiel 3.11). Wo aber bei Berlioz der (dort zitierte) Choral derselben Sphäre angehörte wie die dämonischen Kräfte – es handelte sich um von den Kräften der Hölle parodierte Kirchenmusik –, scheint Weckerlin seinen Choral vielmehr als sicheren, Rettung verheißenden Gegenpol zur Gespensterwelt zu verstehen, eine Verheißung, die

⁵⁴ In der Typologie der *Sonata Theory* Hepokoskis/Darcys handelt es sich hierbei um die *Type 1 Sonata*, wie sie auch für Ouvertüren üblich ist (vgl. James Hepokoski/Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006, S. 345–352).

er aber zunächst nicht einlösen kann: Nach Moll gewendet verklingt er, und das Waldweben übernimmt die Führung. Zum Schluss der Einleitung ins Finale erklingt der Choral nochmals, wieder ohne sich eindeutig durchsetzen zu können; vielmehr bleibt dies dem kurzen ‚eigentlichen‘ Kehrausfinale vorbehalten, mit Jagdhörnern alle unterweltlichen Spinnweben einfach hinfortzublasen. Der Choral spielt in diesem Teil des Satzes keine Rolle mehr.

Notenbeispiel 3.11: Jean-Baptiste Weckerlin, Sinfonie F-Dur „La forêt“,
Finale (T. 12ff.)

Einen weiteren innovativen, indes bis ins Kuriose übersteigerten sinfonischen Entwurf legte im selben Jahr Victorin Joncières vor. Die *Symphonie romantique* e-Moll wurde im Rahmen der ersten Saison der *Concerts nationaux* (der späteren *Concerts Colonne*) am 9. März uraufgeführt. Interessant ist an dem Stück insbesondere, dass in ihm der französische *wagnerisme* vielleicht ein erstes Mal seine Spuren in der Sinfoniegeschichte hinterlassen hat. Typisch ‚wagnerische‘ Stilmittel – die Kontinuität langer melodischer Linien, die Vorliebe für Chromatik, das Auftreten häufiger Rückungen anstelle von Modulationen – finden sich hier auf die viersätzigige Sinfonie angewandt und scheinen sogleich Folgen zu haben für das formale Gepräge des Werks: Der Kopfsatz arbeitet mit einer verfremdeten Sonatenform, von der ausgerechnet das Wiederholungsprinzip übrig zu sein scheint – ganze Formabschnitte der Exposition würfelt Joncières im weiteren Satzverlauf wie zufällig zusammen, stellt sie neuen Passagen gegenüber, die aus dem Stück sogleich wieder verschwinden, und lässt weite Teile der vermeintlichen Exposition in dem – aufgrund der nahezu aleatorischen Verlaufsanlage nur noch mit Mühe als Reprise erkennbaren – Schlussteil ganz weg. Von allen Sätzen entspricht einzig das Andante den Erwartungen an die von ihm eingenommene Funktion innerhalb der Viersätzigkeit; eine einfache, sich stetig steigernde und dann wieder verklingende ABA'-Form, die als Ruhepol des Werks sich selbst zu genügen scheint. Das zerklüftete *Scherzo agitato* – in dem das Trio durch ein kurze, in die Katastrophe mündende Durchführung des Scherzothemas ersetzt ist – leitet direkt über in einen überaus knappen Schlusssatz. Dieser besteht ausschließlich aus einem breiten, nur durch einige Überleitungen unterbrochenen fiktiven Choral, der offenkundig an den Pilgerchor aus

Tannhäuser angelehnt ist (vgl. Notenbeispiel 3.12). In seinem letzten Auftreten wird dieser achtzeilige Choral zum geigen- und beckenumrauschten *Non plus ultra* geführt, bevor Joncières, wie von der Klanggewalt des dramaturgisch kaum begründeten Schlusses erschreckt, noch einige mediantisch-verklärte Schlusstakte anhängt.



Notenbeispiel 3.12: Victorin Joncières, *Symphonie romantique*, Beginn Finale (Klarinetten, Fagotte, Hörner)

Der junge Vincent d'Indy wagte sich 1874 bereits an seine zweite Sinfonie; ebenso wie die erste, eine *Symphonie italienne* A-Dur,⁵⁵ sollte die Sinfonie *Jean Hunyade*⁵⁶ Es-Dur op. 5 allerdings bald nach den ersten Aufführungen in der Société nationale de musique⁵⁷ wieder in der Schublade des Komponisten verschwinden und ist bis heute unediert. Auch wenn sich d'Indy in späteren Jahren offenbar nicht mehr für sein Jugendwerk einsetzen mochte, schien es für ihn mehr als nur nostalgischen Wert zu besitzen: Noch 1924 sandte er das Manuskript an die Königliche Ungarische Musikhochschule „Franz Liszt“, wo das Werk ein halbes Jahrhundert nach seiner Entstehung nochmals und mutmaßlich letztmalig aufgeführt wurde. Im nicht erhaltenen Begleitbrief hatte d'Indy, wie die Replik verrät, um die Rücksendung des Werks nach erfolgter Aufführung gebeten,

⁵⁵ Bereits dieses erste Werk setzte – im mit „Rome“ überschriebenen Kopfsatz, in dem d'Indy nach eigener Aussage den Sieg des Christen- über das Heidentum darstellen wollte – die Idee der Choralapotheose erstmals um (vgl. Fabian Kolb, „*Tradition austère qui devient de plus en plus complexe*“. *Diversifikation und Pluralisierung in der französischen Symphonik 1871–1914* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 38), Hildesheim 2012, S. 258f.).

⁵⁶ Der volle Titel des Manuskripts lautet „Jean Hunyade. À la memoire d'un héros hongrois“; vgl. folgende Anmerkung.

⁵⁷ 15. Mai 1875 für den Kopfsatz; 1. April 1876 für die beiden übrigen Sätze; dies unter dem Titel *Symphonie chevaleresque* und mit den im Autograph nicht auffindbaren Satztiteln „Prière, Allegro“, „Andante“ und „Final et Hymne“; vgl. Duchesneau 1997, S. 230f. sowie Damien Erhardt, *Zwischen Symphonie und Drama. Die Programmmusik und ihre Gattungen bei Vincent d'Indy*, in: Manuela Schwartz/Stefan Keym (Hrsg.), *Pluralismus wider Willen? Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 19), Hildesheim 2002, S. 38–53, hier S. 39.

was offenbar erst 1927 und nach nochmaligem Nachfragen d'Indys geschah.⁵⁸ Das wohl unter direktem Einfluss César Francks entstandene Werk stellte den bislang ausgefeiltesten Versuch dar, dessen Prinzipien des zyklischen Komponierens auf die Sinfonie – hier freilich mitbegründet durch die programmsinfonische Anlage – anzuwenden: Alle thematischen Ereignisse des Kopfsatzes kehren im Finale nicht nur wieder, sondern bilden dessen thematisches Fundament,⁵⁹ während der Binnensatz (*Andante sostenuto*) für sich alleine steht. Die Einleitung des Kopfsatzes stellt dabei ein marschartiges erstes Thema direkt nach seiner ersten Präsentation einem Choral gegenüber (T. 9ff., vgl. Notenbeispiel 3.13). Das in viertaktige Zeilen (mit Fermaten zum Zeilenschluss) gegliederte Gebilde entpuppt sich bei einem genaueren Blick als verschleiertes Zitat: Die Melodiestimme entspricht weitgehend der (um 1874 noch inoffiziellen) selbst als Choral („Himnusz“) angelegten ungarischen Nationalhymne *Isten, áldd meg a magyart*, deren Erkennbarkeit durch die chromatisch verunklarte Begleitung zugleich reduziert wird. Das nicht notierte, durch den Stückverlauf jedoch nahegelegte Programm ist damit umrissen: Der in den Krieg ziehende Jean Hunyade stirbt beim Kampf um die Freiheit Ungarns – aus dem Marschthema gewinnt d'Indy das Hauptthema des in der Coda in einen Trauermarsch (*Quasi marcia funebre*, Buchstabe Aa+6) mündenden Finales –, das durch den am Ende des Stücks in apotheotischer Gestalt wiederkehrenden Nationalhymnenchoral (Buchstabe Bb+8) vertretene Handlungsprinzip des Helden jedoch nicht. Auf dem Weg hierhin schwingt sich der Choral übrigens bereits ein erstes Mal zum Ende des Kopfsatzes zur Apotheose auf (*Maestoso*, Buchstabe P–16), um sodann in sich zusammenzufallen und den Satz mit einer eigenartig zwischen Es-Dur und es-Moll schwebenden Pattsituation schließen zu lassen.⁶⁰ Dieses kurze Aufblitzenlassen des apotheotischen Potenzials des Chorals erscheint als eine durchaus erstaunliche Vorwegnahme späterer Gestaltungsideen, wie sie besonders aus dem zweiten Satz von Gustav Mahlers *Fünfter* bekannt sein dürfen, aber auch in manchen anderen französischen Sinfonien des *Fin de siècle* vorkommen, wie noch gezeigt werden soll.

⁵⁸ Vgl. den dem Manuskript vorangestellten Rücksendebrief; dem Verfasser war nur die Mikrofilm-Kopie der in der Pariser Nationalbibliothek befindlichen Handschrift (F-Pn Rés. F. 1510) zugänglich, in der die zweite Seite des Briefes und damit der Name des Absenders leider fehlen.

⁵⁹ Vgl. die Darstellung bei Damien Erhardt, *La musique à programme chez Vincent d'Indy: Idéal d'avenir de la musique instrumentale ou possibilité créatrice parmi d'autres?*, in: Manuela Schwartz (Hrsg.), *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont 2006, S. 221–242, hier S. 234f.

⁶⁰ Im Manuskript sind übrigens sowohl der Choraleinsatz zu Beginn des Satzes wie der zu seinem Ende bleistiftlich mit *vide* versehen; ob dies auf d'Indy selbst zurückgeht oder auf eine spätere Aufführung, lässt sich schwer klären.

Andante maestoso più lento

Notenbeispiel 3.13: Vincent d'Indy, „Jean Hunyade“ op. 5, Kopfsatz,
Beginn des Choralthemas (T. 9ff., Klarinetten, Fagotte)

Das langfristig erfolgreichste französische Choralfinale der 1870er Jahre sollte allerdings in einer Sinfonie stehen, die wesentlich weniger experimentell ausfiel als die genannten Werke und sich vielmehr wieder auf die Leipziger Choralfinali der Jahrhundertmitte rückzubeziehen scheint. Alexandre Guilmants 1878 von einer reinen Orgelsinfonie (1874) zu einem Werk für Orchester und Orgel umgearbeitete *Erste Sinfonie* d-Moll op. 42 setzt die Rubinstein'sche Formanlage innerhalb einer insgesamt deutlich gestrafften Großform nochmals ein: Wie wenig später so typisch für französische Sinfonien, streicht Guilmant das Scherzo; das Werk besteht aus zwei sonatenförmigen Ecksätzen und einem langsamen Satz. Choralhaftes erklingt bereits in ebendiesem zweimal, interpunktiert jeweils durch sein weitgespanntes, häufig kanonisch geführtes Hauptthema; hier, in diesem mit „Pastorale“ überschriebenen Satz, scheint der Choral sozusagen in seinem natürlichen Habitat anzutreffen zu sein. Choralhaftes erscheint dann auch im Finale; überraschenderweise allerdings melodisch nicht mit dem langsamen Satz verwandtes. Der Einsatz dieses Chorals im Finale (als einziges Seitenthema) erscheint dramaturgisch wesentlich stärker ausdifferenziert als in manch anderer Sinfonie der Rubinstein-Nachfolge: Ein vehementes d-Moll-Thema wird zunächst, wie ein Ritoruell, mehrmals wiederholt und fällt auf der Suche nach einem Seitensatz immer wieder in sich selbst zurück. Erst dann schließt der rettende Orgelchoral an (B-Dur, Buchstabe *D*), der aber in der Exposition merkwürdig zu zerfasern scheint – zunächst durch Rückungen (etwa nach ges-Moll), dann in einer Fortspinnung der Streicher sogar durch den Gang zurück nach d-Moll, ohne zu seiner Schlusszeile oder wenigstens zu einer Kadenz zu finden. In der Durchführung werden Hauptthema und Choral-

fragmente einander gegenübergestellt, bis erst in der Reprise der vollständige Choral in der Werktonika im Tonfall erfüllter Verheißung den seit dem Kopfsatz erhofften D-Dur-Ganzschluss nachliefert (Buchstabe G+12).

Neben diesen explizit als Sinfonien bezeichneten Werken entstanden im Frankreich der 1870er Jahre überdies zwei eng verwandte Stücke. Théodore Dubois' *Fragments symphoniques* sind heute derart obskur, dass sie etwa die Werkübersicht der *MGG* gar nicht erst anführt; dabei wurden sie im ersten dezidierten Orchesterkonzert der *Société nationale de musique* am 4. Mai 1873 uraufgeführt.⁶¹ Die handschriftliche Partitur hat sich erfreulicherweise in der Französischen Nationalbibliothek erhalten.⁶² Das Werk scheint ein eigentlicher Versuch zu sein, an der Sinfonie vorbeizukomponieren; es weist, als Kopfsatz, ein *Divertissement* f-Moll auf, als zweiten Satz ein *Larghetto cantabile* in Des-Dur (dessen Titel in der Partitur, nicht aber auf dem Titelblatt mit Bleistift zu *Élegie* abgeändert wurde) sowie einen mit *Scherzo & Choral* überschriebenen F-Dur-Schlussatz, in dem die Idee der finalen Choralapothese in die gewissermaßen ungefährlichere, weniger anspruchsvolle Form des Tanzsatzes eingebaut ist. Indes scheint sich diese aber hier einem Sonatenallegro anzunähern: Am Ende der Scherzo-Exposition steht ein an dieser Stelle nochmals explizit als solcher benannter „Choral“ in Ges-Dur (!), der nach Durchführung und Reprise des Scherzos *largement* (allerdings verkürzt) wiederkehrt und in F-Dur kadenziiert (Partiturseiten 12–16, resp. 35–37; vgl. Notenbeispiel 3.14).



Notenbeispiel 3.14: Théodore Dubois, „Fragments symphoniques“, Finale, verkürzte Fassung des Chorals in der Coda (Buchstabe G, Bläser)

Schließlich ist erneut ein im Rahmen der Konzerte der *Société nationale* (am 15. Mai 1875)⁶³ uraufgeführtes Werk zu nennen, das im vorliegenden Kapitel bereits mehrfache Erwähnung erfahren hat: Henri Duparc's Sinfonische Dichtung *Lénore*. Der Stoff der Ballade findet sich bei Duparc in eine konzise Sonatenform mit Einleitung und Coda zusammengefasst. Aus den oben diskutierten Möglichkeiten zum Einsatz des Chorals scheint Duparc die letzte zu wählen (den Chor der Gespenster am Grab

⁶¹ Vgl. Duchesneau 1997, S. 227.

⁶² F-Pn, Rés. Vma. ms. 823.

⁶³ Vgl. Duchesneau 1997, S. 230.

Lenores). Wo Raff allerdings die Bitte um Gnade zum Verklärungsschluss umdeutet, spielt Duparc eher an die Mahnstimme der Geister, Gott nicht zu fluchen, an: Eine kurze, schauerliche Choralzeile zunächst der Posaunen wandelt zum Ende der Sinfonischen Dichtung durchs Orchester (vgl. Notenbeispiel 3.15), bevor das Stück mit einer kläglichen h-Moll-Kadenz ausklingt.



Notenbeispiel 3.15: Henri Duparc, *Lénoire*,
Choralzeile der Posaunen (Buchstabe Y+15).

So scheint mit den 1870er Jahren allenthalben eine neue Choralmode angebrochen zu sein, die die Folgejahrzehnte regelrecht überfluten und die meisten Werke der „toten Zeit“ aus dem Repertoire schwemmen sollte. Abschließend sei ein Blick gelegt auf drei Komponisten, die in der „toten Zeit“ bereits erste Sinfonien komponiert (oder dies wenigstens versucht) hatten, um dann ab den 1870er Jahren gleich mehrere sinfonische Werke zu schreiben, die sich zur Lösung des Finaleproblems des Chorals bedienten.

3.3 Parallele Entwicklungen bei Bruckner, Brahms und Čajkovskij

3.3.1 Steigerungsprinzip und Suggestivlogik

Zu sagen, dass Choräle wie bei Raff zu Bruckners Grundvokabular gehörten, wäre noch untertrieben. In seinen Sinfonien finden sie in allen Sätzen – allerdings mit der Ausnahme des Scherzos – ihren Platz; Einzelwerke weisen manchmal gleich mehrere choralartige Passagen auf (so etwa im langsamen Satz und dann im Finale der *Dritten* sowie im Kopfsatz und Finale der *Fünften*); schließlich finden sich in Ausnahmefällen sogar unterschiedliche Choräle an verschiedenen Stellen desselben Satzes (so im Kopfsatz der *Dritten* ab der 2. Fassung). Dass diese Häufung primär mit Bruckners persönlichen religiösen Überzeugungen zusammenhänge, wie seit Bekanntwerden seiner Sinfonik bis heute immer wieder behauptet wird,⁶⁴ erscheint nicht nur angesichts des in der vorliegenden Untersu-

⁶⁴ Vgl. Dominik Kreuzer, *Die Kraft der Suggestion: Bruckners symphonische ‚Choräle‘ im Kontext des Finaleproblems*, in: *Bruckner-Jahrbuch 2018–2020*, S. 177–221, hier S. 178f.

chung angesammelten Materials fraglich. Die Berufung auf das Choralhafte, um die sinfonischen Lasten der Vorgängergenerationen zu überwinden, ist in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts als allgemeine Tendenz zu erkennen. Mag diese Tendenz Bruckner auch persönlich sehr entgegengekommen sein; klar ist auch, dass Bruckners Choräle in sinfonischem Kontext primär auf spezifische sinfonische Fragestellungen antworten, was nicht zuletzt der Fakt verdeutlicht, dass die von Bruckner verwendeten Choräle allesamt fiktiv sind. Ebenfalls ist die Frage, wo Bruckner die Idee des spezifisch fiktiven Chorals kennengelernt haben mag, letztlich unerheblich; die Idee lag nicht einfach in der Luft, sondern in Werken wie der *Ozeansinfonie* oder der *Tannhäuser-Ouvertüre* auf den Dirigierpulten ganz Europas. Dass die Instrumentierung „Cantus firmus artig[er]“ Themen auch Teil des Unterrichts bei Kitzler war,⁶⁵ sei ohnehin dahingestellt; diese Erfahrung wird Bruckner mit den meisten Komponist*innen geteilt haben, die formellen Kompositionsunterricht genossen.

Dabei zeigen Bruckners Choräle eine Breite an Assoziations- und Einsatzmöglichkeiten, angesichts derer der Versuch einer Erklärung durch Bruckners Glauben allein endgültig scheitern muss. Steht der Choral im Finale der *Fünften* klar im Zentrum des Geschehens, nimmt er doch wesentlich häufiger eine Nebenrolle ein. Gerade in den früheren Sinfonien, in denen irgendwie choralartige, latent kantable Passagen gerne als ‚Ausklang‘ am Expositionsende stehen (etwa die Allusionen an eigene und fremde Werke in den Erstfassungen der Kopfsätze zur *Zweiten* und *Dritten*), werden solche Passagen in der Reprise meist kurzerhand gestrichen. Sie werden so scheinbar zum Opfer von Bruckners ureigenem, auf Wiedergewinn des Hauptthemas in der Coda ausgerichteten Sonatenkonzept;⁶⁶ zugleich aber sollte man nicht der Versuchung verfallen, das Schicksal solcher Passagen allein mit dem Verweis auf die Form zu erklären. Versteht man Bruckners Formgebung als valides Sonatendenken, ist das Verschwinden von Themen potenziell ebenso bedeutungstragend wie plötzliche Moduswechsel oder die Nichteinlösung von in der Exposition ‚versprochenen‘ Kadenzten. Vielmehr macht das Vorliegen gerade *einer* grundsätzlichen Formkonzeption für alle Bruckner’schen Sinfonien die Frage nach dem Zweck dieser Konzeption und ihrer einzelnen, teils sehr unterschiedlichen Ausprägungen umso spannender. In jedem Fall müsste bei einem so über-

⁶⁵ Vgl. die entsprechenden Übungen im Kitzler-Studienbuch (Anton Bruckner, *Das „Kitzler-Studienbuch“* [= Anton Bruckner, *Sämtliche Werke*, Bd. 25], hrsg. v. Peter Hackshaw/Erich Wolfgang Partsch, Wien 2014, hier S. 228–231).

⁶⁶ Vgl. hierzu noch immer Wolfram Steinbeck, *Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die Nullte „ungiltig“?*, in: Siegfried Kross (Hrsg.), *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989*. Tutzing 1990, S. 545–569.

zeugten Christen die Streichung persönlicher Glaubensbekenntnisse über- raschen, wenn sie denn als solche gemeint wären.

Im Rahmen der vorliegenden Untersuchung kann auf diese Fragen leider nur in eingeschränktem Maß eingegangen werden.⁶⁷ Stattdessen sei der Blick auf diejenigen Sinfonien Bruckners gelegt, in denen Choräle Eingang ins Finale finden. Die entsprechenden Werke sind die *Dritte Sinfonie* d-Moll, die *Vierte Sinfonie* Es-Dur, die *Fünfte Sinfonie* B-Dur, die *Siebte Sinfonie* E-Dur sowie die *Achte Sinfonie* c-Moll. Dass Bruckners Beschäftigung mit dem Choral als Finale-Idee ausgerechnet mit der *Dritten* begann, scheint durchaus bedeutend: In diesem Finale erprobt Bruckner schließlich ein erstes Mal die Idee der triumphalen Rückgewinnung des ersten Themas des Kopfsatzes am Ende des Werks, das so als sinfonisches Hauptthema erkennbar wird. Und tatsächlich hat der Choral im Finale der *Dritten* einen nicht unbedeutenden Anteil an diesem Prozess – allerdings lediglich in der ersten Fassung des Werks.

In allen Fassungen gehört der Choraleinsatz in der Exposition zu den verblüffendsten Umsetzungen der Bruckner'schen Gesangsgruppenidee – der kontrapunktischen Kombination eines kantablen Themas mit einem zweiten, primär rhythmisch geprägten. Die Simultanität von Choral und Polka ist von solch exquisiter Kuriosität, dass sie längst nicht nur den Komponisten selbst in späteren Jahren zu programmatischen Deutungen angeregt hat. Wie die bisher begegneten Choraleinsätze in Kehrausfinali gezeigt haben sollten, ist die Kombination von Tänzerischem und Choralhaften allerdings nicht grundsätzlich unüblich. Bei Bruckner jedenfalls löst sich der Choral in der Durchführung des Satzes von seiner Polkabe- gleitung und findet sich in Kombination mit einer ganz anderen thematischen Gestalt: dem Kopfmotiv des Hauptthemas aus dem ersten Satz des Werks (T. 399ff., vgl. Notenbeispiel 3.16). Der Choral, so suggerieren es die fraglichen Takte, ruft der Sinfonie ihr eigenes Hauptthema erst in Erinnerung; dieses schickt sich in der Folge an, das kaum thematisch fass- bare ‚eigentliche‘ Finale-Hauptthema als uneigentliches zu kennzeichnen und seinen Platz in der Schlussapotheose des Werks einzunehmen. In dieser Schlussapotheose bleibt freilich vom Choral keine Spur; mit dem Ende des Sonatensatzes hat diese Seitensatzgestalt ausgedient. Was Bruckner hier komponiert hat, lässt sich wohl, wie bei Grieg und Abert, am besten als eine mittelbare Choralapotheose beschreiben: Der Choral hat als Katalysator direkten Anteil am Gelingen der Schlussapotheose, nimmt aber an dieser selbst nicht teil. Diese Anteilhabe fußt indes nicht auf einer denkbaren ‚Mendelssohn'schen‘ inneren (motivischen oder har- monischen) Verwandtschaft von Choral und Sinfoniemotto; jenes Motto wird schlicht in den ersten Choralton hineingeworfen, mit dem es sich in

⁶⁷ Für eine eingehendere Darstellung der Choralverwendung innerhalb der Sinfonik Bruckners vgl. Kreuzer 2020.

seiner Struktur aus einer über den Quintton fallenden Oktave so gut kombinieren lässt wie mit jedem anderen einzelnen Ton. Vielmehr wird Anteilhabe hier von Bruckner inszeniert; die Ostension eines Zusammenhangs ist entscheidender als dessen tatsächliche Begründung.

The image shows a musical score for three staves. The top staff is for Flutes and Oboes, the middle for Trumpets and Trombones, and the bottom for Bass. The key signature is D minor (three flats) and the time signature is common time (C). The woodwinds play a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a quarter rest. The brass parts play a sustained chord of G4-B4-D5, with accents and a *fff* dynamic marking. The bass staff has a *fff* marking at the end of the phrase.

Notenbeispiel 3.16: Anton Bruckner, 3. Sinfonie d-Moll (Fassung 1873), Finale, Kombination Sinfoniemotto (oben) und Choral (unten) (T. 399–402)

Mit dem Finale der *Dritten* hatte Bruckner so sein erstes Wort zur Choralapotheose gesagt und zugleich sein für alle weiteren Sinfonien gültiges Grundkonzept gefunden. Konsequenterweise behielt auch die in unmittelbarer Folge entstandene *Vierte* jenes Konzept bei; statt es aber direkt zu kopieren, verzichtet Bruckner hier auf eine direkte oder indirekte Beteiligung des Choralhaften am Schlussdurchbruch. Nach der insgesamt vergleichsweise lyrisch gehaltenen *Vierten* scheint sich Bruckner zum Ziel gesetzt zu haben, dem Finale der *Dritten* nicht einfach eine weitere Alternative zur Seite zu stellen, sondern es mit allen verfügbaren Mitteln noch zu überbieten. Die *Fünfte* sollte so zu der eigentlichen Finalsinfonie Bruckners werden und auch dessen einzige veritable Choralapotheose darstellen. Der Choral – ein klobiger, in Ces-Dur anhebender Vierzeiler mit markanter neapolitanischer Wende zum Schluss der ersten beiden Zeilen, einer Ausweichung nach g-Moll und einem F-Dur-Ganzschluss zum Ende (T. 175–196) – ist hier im Gegensatz zu dem der *Dritten* von Beginn an als Großereignis inszeniert: eine archaisch-brachiale, voll ausgebildete thematische Gestalt, die in vollkommenem Gegensatz steht zu den leisen Ausklängen, die Bruckner bis zu diesem Zeitpunkt an das Ende von Sonatenexpositionen zu stellen pflegte. Und als wollte Bruckner das Versäumnis der *Dritten* wiedergutmachen, wird in der großen Doppelfuge der Durchführung die motivische Verwandtschaft von Finale-Hauptthema und Choral wieder und wieder offengelegt, bis sich beinahe der Eindruck einer Identität der beiden Themenbereiche einstellt. Merkwürdigerweise fehlt vom eigentlichen sinfonischen Hauptthema aber jede Spur; vielmehr scheint dieses

ab der *Dritten* ebenso unklar wie die Funktion der so aufwendig inszenierten Kontrapunktik von Choral und Finale-Hauptthema, wenn jenes Finale-Hauptthema zum Schluss ohnehin ersetzt wird und zum Erreichen der Schlussapothese ein Eingriff in die Themensubstanz des Chorals nötig wird. Doch ebenso wie in der *Dritten* dürfte auch in der *Fünften* die Klärung dieser Fragen nicht im Detail liegen; vielmehr deckt erst der Blick ins Detail sie auf. Das Funktionsgeheimnis des Finales der *Fünften* ist ein Zirkelschluss: Der Satz, und mit ihm die ganze Sinfonie, erscheint als schlüssig, weil er mit allen zur Verfügung stehenden kompositorischen Mitteln für schlüssig erklärt wird. Ebenso wie in der *Dritten* versteckt sich also auch in dieser scheinbar so viel stärker ausdifferenzierten Dramaturgie ein nicht auflösbarer Rest an Inszenierung und Suggestion: Die Musik selbst suggeriert die Logik, nach der sie zu hören ist. Diese Suggestivlogik⁶⁸ ist ein allgemeines Merkmal des Bruckner'schen Komponierens. Sie findet sich, in ihrer Artifizialität noch deutlicher ausgeprägt, in der durch einfache Dreiklangsbrechungen erreichten Themenkombination am Ende der *Achten*⁶⁹ ebenso wie, ins Negative gewendet, in der Katastrophe im langsamen Satz der *Neunten*, die ihre Schlagkraft auch dadurch gewinnt, dass in ihr genau das Gegenteil dessen passiert, was in Bruckners Adagios ansonsten zu geschehen pfllegt.

Solche Suggestivlogik kann allerdings in Konvention umschlagen und diese ihrerseits in scheinbar felsenfeste Logik. Es ließe sich überlegen, inwieweit dieser Mechanismus schon für die Entwicklung und Etablierung des „sonata principle“⁷⁰ – der Lösung tonartlicher Störungen durch deren Repetition in der Tonika in der Sonatenform-Reprise – selbst eine Rolle gespielt haben könnte. Direkt zu beobachten ist der Mechanismus jedenfalls in den Schlussjahrzehnten des 19. Jahrhunderts spezifisch für das sinfonische Choralfinale. Nicht mehr nur der ins Themenmaterial des Sonatensatzes integrierte Choral hatte, qua seiner Position im Sonatensatz, die Fähigkeit, ein Stück zur Apotheose zu führen, sondern ihm kam nun diese Fähigkeit, von Sinfonie zu Sinfonie deutlicher, selbst zu; kaum ein Stück sollte dies in der Folge klarer aufzeigen als der zweite Satz aus Gustav Mahlers *Fünfter Sinfonie*, in dem der unvermittelt in die a-Moll-Tragik hineinbrechende Choral im Alleingang D-Dur als neue Grundton-

⁶⁸ Vgl. erneut Kreuzer 2020. Der Verfasser hat dort den Begriff der Suggestionenlogik verwendet, „Suggestivlogik“ scheint allerdings treffender: Es geht nicht um etwa die innere Logik von Suggestionenmechanismen, sondern um eine bloß suggerierte Logik.

⁶⁹ Vgl. hierzu Hans-Joachim Hinrichsen, *Reductio ad abstractum*, in: ders./Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik*, Kassel u.a. 2004, S. 220–237.

⁷⁰ Es scheint bislang ungeklärt, wer den Terminus erfunden hat; vgl. zur Begriffsgeschichte James Hepokoski, *Beyond the Sonata Principle*, in: *Journal of the American Musicological Society* 55/1 (2002), S. 91–154.

art des Werks festschreibt. Was Bruckners *Fünfte* mit erheblichem Aufwand noch zu suggerieren hatte, konnte zwanzig Jahre später – nicht zuletzt in Franz Schalks „Fünfter“ – einfach behauptet werden.

Setzte die eigentliche Rezeptionsgeschichte der *Fünften* erst sehr viel später ein, hatte das Werk doch direkte Folgen für Bruckners eigenes sinfonisches Komponieren. Bruckner begann nun seine erste große Umarbeitungswelle der vor der *Fünften* entstandenen Sinfonien, und innerhalb dieser machte er kurzen Prozess mit der mittelbaren Choralapotheose der *Dritten*: Ab der zweiten Fassung des Werks ist die Kombination aus Choral und sinfonischem Motto gestrichen und durch einen direkten Durchbruch des Mottos ersetzt (T. T. 341ff. der zweiten Fassung, hier sogar mit der Anmerkung „Thema“ versehen, bzw. T. 323ff. der dritten Fassung). Da die Interpretation der fraglichen Passage, wie oben angemerkt, primär ein Produkt inszenatorischer Suggestion war, fällt damit jegliche Beteiligung des Choralhaften an der Lösung der kompositorischen Fragestellungen des Finales unter den Tisch: Der Choral wird zur bloßen Episode. Gewissermaßen Umgekehrtes ereignete sich im Falle der *Vierten*: Der Ges-Dur-Einsatz der Gesangsgruppe in der Durchführung (T. 289ff. [1. Fassung] bzw. T. 231ff. [2. Fassung]) wird in der dritten Fassung des Satzes (1880) in einen veritablen Choralsatz verwandelt (T. 237ff.), der freilich ebenfalls episodisch bleibt. Gleiches gilt für die choralartigen Gestalten in den Finalsätzen der *Siebten* und *Achten*. Analog zur *Dritten* (ab der zweiten Fassung) ist der Choral der *Siebten* (T. 35ff.) eine rein episodische Seitensatzgestalt ohne Beteiligung an der Rückgewinnung des Sinfoniemottos, während der mitten in die Unisonogruppe hineinplatzierte Choral der *Achten* (T. 171ff. [1. Fassung] bzw. T. 159ff. [2. Fassung]) zwar zu Beginn der Durchführung zwei kurze Auftritte hat, in der Reprise aber den Liquidationstendenzen des späten Bruckner zum Opfer fällt, der nach den vierten Themenfeldern nun auch die dritten zu streichen begonnen hat. In allen Fällen wird für die Choräle der visionäre Gegenweltcharakter Bruckner'scher Seitensätze bestimmend;⁷¹ im Gegensatz zu den Chorälen der *Fünften* sowie der ersten Fassung der *Dritten* versinnbildlicht ihr Verschwinden eher die Nichterreichbarkeit des von ihnen Versprochenen und die Notwendigkeit der Rückgewinnung des Sinfoniemottos durch andere Mittel. Im Falle der *Achten* ist die Episodenhaftigkeit des Chorals umso auffälliger, als Bruckner hier, mit der Ausrichtung des Satzes auf die finale Kombination der Hauptthemen aller Sätze, versucht zu haben scheint, die Idee der *Fünften* noch zu überbieten.

Viel ist schließlich darüber nachgedacht worden, wie eine vollendete *Neunte* das Finaleproblem gelöst hätte. Mit Blick auf die eben dargestellten Steigerungs- und Überbietungstendenzen der Sinfonik Bruckners

⁷¹ Vgl. Warren Darcy, *Bruckner's sonata deformations*, in: Timothy L. Jackson/Paul Hackshaw (Hrsg.): *Bruckner Studies*, Cambridge 1997, S. 256–277, hier S. 259.

scheint das Problem des Komponisten umso klarer. Angesichts von Bruckners Suggestivlogik verlieren die zahlreichen Komplettierungsversuche allerdings zusätzlich an Überzeugungskraft, da sich trotz der scheinbaren Schemahaftigkeit der Bruckner'schen Form schlechterdings nicht beantworten lässt, wie die Inszenierung des Konzepts in diesem Falle ausgesehen hätte. In jedem Fall weisen auch die Skizzen zum Finale eine choralartige Gestalt auf, erneut ein Seitensatzgedanke, der mindestens im ersten Teil des Satzes zunächst brutal abgebrochen wird.⁷² Kaum denkbar erscheint – nicht zuletzt aufgrund der sich immer mehr verdeutlichenden individuellen Unwiederholbarkeit der Choralapotheose –, dass Bruckner mit diesem Thema die Idee der *Fünften* wiederholen wollte. Für Bruckners auf Schlussapotheosen hin entworfenen sinfonisches Konzept war dies ein bedeutender Einschnitt, der am unwillkürlichen Abbruch dieses Konzepts entscheidend beteiligt gewesen sein dürfte.

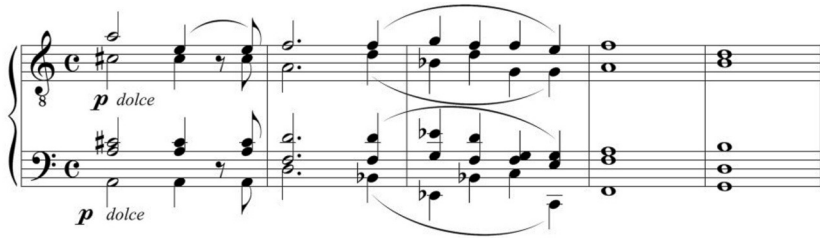
3.3.2 Von der Apotheose in die Verklärung?

Ungefähr ein Jahr bevor die „Studiensinfonie“ f-Moll Bruckners sinfonisches Œuvre eröffnen sollte, begann Johannes Brahms – nach der Umarbeitung eines ersten Versuchs ins d-Moll-Klavierkonzert op. 15 – die Arbeit an seinem eigenen sinfonischen Erstling. Dass Brahms das Werk erst beenden sollte, als Bruckner seine *Fünfte* abschloss, und dass die Finalsätze beider Werke sich auf die Idee des fiktiven Chorals beriefen, ist als Fakt so vieldiskutiert wie aussagekräftig.⁷³ Und wie auch bei Bruckner stellte Brahms' Sinfonie keineswegs die erste Beschäftigung des Komponisten mit dem Topos dar: Bereits das frühe *Erste Klaviertrio* H-Dur op. 8 hatte, möglicherweise unter direktem Einfluss Schumanns, einen Choral zum Hauptthema des langsamen Satzes gemacht. Dennoch scheint sich für beide Komponisten im Laufe der Jahrzehnte die Idee nicht nur des fiktiven Chorals, sondern der finalen Choralapotheose plötzlich angeboten zu haben. Dass für die *Erste Sinfonie* c-Moll op. 68 ausgerechnet das Finale das Hindernis dargestellt hatte, das die Komplettierung des Werks für so lange Zeit verzögerte, legt einen detaillierten Blick auf den Verlauf des Satzes umso näher.

⁷² Vgl. S. 50, 3. Takt der von John A. Philipps herausgegebenen Partitur-Rekonstruktion (John A. Philipps (Hrsg.), *Anton Bruckner, Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, zu Bd. XI: *Finale (unvollendet), Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen*, Studienpartitur, Wien 1994/99).

⁷³ Vgl. etwa erneut Laurenz Lütteken, *Die Apotheose des Chorals. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner*, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (Hrsg.), *Colloquia Academica. Akademie-vorträge junger Wissenschaftler*, Geisteswissenschaften/G 1996, Stuttgart 1997, S. 7–38.

Das Finale der c-Moll-Sinfonie beginnt mit der zweimaligen Abfolge von simultanem Rück- und Ausblick (in der Kombination von an die Kopfsatz-Einleitung erinnerndem gespreizten Satz und chromatischer Begleitung mit dem in den Violinen erklingenden Kopf des späteren Finale-Hauptthemas) und dem vehementen Einspruch gegen Rück- wie Ausblick durch eine über den richtigen Fortgang streitende Pizzicatigruppe. Ein Weiterkommen scheint fraglich; dennoch beginnt nun zunächst eine Steigerungspassage, die mutmaßlich in einen vehement-tragischen c-Moll-Hauptsatz münden könnte. Doch es kommt ganz anders: Auf dem dynamischen Höhepunkt abbrechend, lichtet sich der Satz unversehens, und es erklingt jene berühmte „Alphorn“-Melodie, mit der Johannes Brahms einige Jahre zuvor Clara Schumann überrascht hatte.⁷⁴ Doch damit nicht genug: Nach einer Wiederholung des Hornrufs durch die Holzbläser tritt, in einem nochmaligen herben klanglichen wie harmonischen Schnitt, ein kurzer Choralsatz der Posaunen und Fagotte hinzu; eigentlich eine Ausweichung nach F-Dur, welches lediglich im letzten Takt wiederum zur Subdominante von C-Dur umgedeutet wird (vgl. Notenbeispiel 3.18). Abermals erklingt der nun gestraffte Hornruf (T. 52ff.). Das c-Moll der Eingangstakte ist mit diesem doppelten Einwurf von außen, so scheint es, ebenso weggefegt wie alle Streitigkeiten über den weiteren Fortgang: Geläutert setzt das Allegro-Hauptthema mit ebenjenem Themenkopf ein, der zu Beginn der Einleitung zweimal durch die Streicherpizzicati gewissermaßen für ungültig erklärt worden war.



Notenbeispiel 3.18: Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68, Finale (T. 47–51, Fagotte, Posaunen)

Der weitere Verlauf zeigt freilich, dass es mit der vermeintlichen tonartlichen wie melodischen Sicherheit nicht sonderlich weit her ist. Zwar darf sich das liedhafte Hauptthema, dessen Bezugnahme auf das „Freude“-Thema der *Neunten* seit der Premiere des Werks wohl zweifellos festste-

⁷⁴ Ob Brahms damit auf eine authentische Melodie anspielte, ist seit langem umstritten; für eine Auswahl möglicher Vorbilder vgl. Johannes Schild, „In meinen Tönen spreche ich.“ *Brahms und die Sinfonie*, Kassel u.a. 2022, S. 125ff. Ob echt oder nicht, scheint doch der Eindruck von Natürlichkeit dieser Melodie – gerade im Kontrast zur Artifizialität des folgenden Chorals – gewiss intendiert.

hen dürfte, zunächst zweimal aussingen, doch schon die aus ihm entwickelte Überleitung scheint eher auf die Gefilde verschiedener Moll-Tonarten abzielen als auf das eigentlich zu erwartende G-Dur; Klärung bringt erneut der Hornruf, der die Überleitung abschließt. Noch wesentlich bedenklicher erscheint dann allerdings der Seitensatz. Schon sein erstes Thema setzt zwar in G-Dur ein (T. 118ff.), scheint dann aber, nachdem bereits der Vordersatz zur Tonika zurückgekehrt war, keine befriedigende Fortsetzung zu finden: Nach bloß vier Takten wendet es sich nach e-Moll, nur um (ohne je einen wirklichen Abschluss gefunden zu haben) immer weiter auszufransen. Und auch die weiteren Versuche eines Neuansatzes (durch ein aus der Steigerungspassage der Einleitung abgeleitetes zweites Seitenthema [T. 147ff.] sowie dann durch die auf das Hauptthema zurückgreifende Schlussgruppe [T. 156ff.]) vermögen es nicht, zurück zur Dominanttonart zu finden: Mit Vehemenz kadenziiert die Exposition schließlich als „exponential failure“⁷⁵ in e-Moll und setzt so unter die Hoffnung auf ein Ende in C-Dur wenigstens des Sonatenprozesses dieses Finales ein deutliches Fragezeichen. Zunächst aber kehrt die Tonika mit dem optimistischen Liedthema zurück; die gleich anschließende Rückung nach Es-Dur anstelle einer Wiederholung verdeutlicht, dass es sich nicht um eine Expositionswiederholung handelt, sondern bereits die Durchführung begonnen hat.

Ähnlich wie in verschiedenen anderen bisher betrachteten Finalsätzen handelt es sich beim Finale der c-Moll-Sinfonie um eine zweiteilige Sonatenform mit einer Durchführung des Hauptsatzbereichs und einer Reprise nur des Seitensatzes.⁷⁶ Zur Hauptsatzdurchführung kommen allerdings verschiedene Elemente der Einleitung hinzu: Zunächst die zweifelnden Streicherpizzicati, dann auch die unheilvolle Steigerungsfigur, die das Hauptthema (nun in Form der Überleitung) im Laufe der Zeit mehr und mehr vertilgt.⁷⁷ Erneut ist es der Hornruf, der dieses destruktivi-

⁷⁵ Vgl. die Analyse bei James Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook*, Oxford 2021, S. 233–266, hier S. 254.

⁷⁶ So lässt sich der Satz am besten als „Type 2“-Sonatenform (nach Hepokoski/Darcy 2006, S. 353–387) lesen, in der ‚Durchführung‘ und ‚Reprise‘ gemeinsam den zweiten Formteil – in der Terminologie Hepokoskis/Darcys: die zweite Rotation des Sonatenprozesses – ausmachen. Ausgerechnet von dem Finale der Brahms’schen *Ersten* hat James Hepokoski allerdings kürzlich als einer „expanded Type 1 sonata“ gesprochen, die dem zweiten Typus zwar ähnele, allerdings im Unterschied zu diesem „immediately re-sound[s] P in the tonic [...], while a Type 2 presents P, or an episodic substitute for it, in a non-tonic key“ (Hepokoski 2021, 241). Da der Hauptunterschied letztlich nur in der Tonart dessen zu bestehen scheint, was direkt auf die Exposition folgt, die Tonart aber bei Brahms, wie erwähnt, ostentativ schnell verlassen wird, scheinen beide Interpretationen valabel.

⁷⁷ Vgl. Walter Werbeck: „*Ganz anders*“ als Beethoven? *Das Finale der Ersten Sinfonie von Johannes Brahms*, in: Bernd Sponheuer/Siegfried Oechsle et al. (Hrsg.), *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen*

ve Treiben beendet; formal korrekt (als Abschluss der Überleitung), nun aber, ähnlich wie bereits in der Einleitung, mit dem Gestus des Von-außen-Kommenden schließt er den Durchführungsbereich ab und leitet über in den nun in C-Dur einsetzenden Seitensatz. Allein: Aus der Exposition ist dessen für seine Ausgangstonart überaus ungünstiger Verlauf bereits bekannt, und tatsächlich, das Unheil vollzieht sich, der vor gut 300 Takten in C-Dur begonnene Sonatensatz kadenziert in c-Moll.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Kopfmotiv 1. Thema, chromat. Abstieg, Pizzicati (2 x) Steigerung Hornruf (2x) Choral Hornruf	1–19 20–29 30–46 47–51 52–61	c-Des-c-Fes mod. c C F-D/C C	Einleitung
Hauptsatz 1. Thema (2x) Überleitung (aus 1. Thema) Hornruf Seitensatz 2. Thema 3. Thema Schlussgruppe (aus 1. Thema)	62–117 62–94 94–117 114–117 118–183 118–147 147–155 156–183	C C C-e-d-a-h-G D/G G-e-G D/G - D/e e	Exposition
1. Thema 1. Thema / Pizzicati (2x) Überleitung (aus 1. Thema) Sequenz (Steigerung Einleitung) Hornruf-Motiv Hornruf Beruhigungszone	183–200 201–219 220–233 234–278 279–284 285–297 298–301	C Es-es-H-h C-d-a-E-d F-d-f-E-C-c c C C-c-C	Durchführung (Hauptsatz)
Seitensatz 2. Thema 3. Thema Schlussgruppe (aus 1. Thema)	302–366 302–331 331–339 340–366	C-a-C D/C-D/c c	Reprise (Seitensatz)
1. Thema (Motive) Choral 1. Thema (Kadenzformeln)	367–406 407–416 417–457	Es-G-D/C F-D/C C	Coda

Formübersicht 3.1: Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 68, Finale

Doch das letzte Wort ist nicht gesprochen; aus Motiven der Beethoven-Allusion und Partikeln des Kopfsatz-Hauptmotivs⁷⁸ braut sich eine neuer-

Kompositionsgeschichte. Festschrift Friedrich Krummacher (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 46), Kassel u.a. 2001, S. 305–322, hier S. 317

⁷⁸ Vgl. hierzu die Analyse bei Siegfried Oechsle, *Symphonische Lösungsmächte oder Apotheose mit Choral. Zum Finale der I. Sinfonie von Johannes Brahms*, in: Kath-

liche Steigerung zusammen, die in nichts anderes mündet als den seit der Einleitung verschollenen Choral. Erneut weicht der Satz für die Dauer des Chorals nach F-Dur aus, und erneut wendet er sich mit dem Schluss des Chorals zurück nach C-Dur; doch als wollte die Sinfonie die Schlusskadenz doch noch auf eigenem Wege erreichen, schließen sich vor dieser einige weitere spannungsverlängernde Takte an, bis der erlösende Schlussjubel ausbrechen kann. Dennoch: Die Emphase, mit der der Choral eintritt, lässt keinen Zweifel daran, dass er für das glückliche Ende des Werks der Hauptverantwortliche ist.

Es ist viel darüber nachgedacht worden, in welchem Verhältnis diese Schlusstakte zum Hauptthema des Satzes stehen und mit ihm zur Beethoven-Allusion, die es herstellt, und die im Laufe des Finales immer mehr zu verschwinden scheint.⁷⁹ Selbst bei Berücksichtigung der formalen Besonderheiten des Satzes ist es schwer, sich des Eindrucks vollständig zu erwehren, dass der Choral – oder die Verbindung von (Alp-)Hornruf und Choral – das Beethoven-Thema gewissermaßen ersetze, ja dass dieses, und mit ihm der Riese Beethoven selbst, durch sie überwunden werde. Entstehungsgeschichtlich scheint überdies vieles dafür zu sprechen, dass genau dies geschehen ist. Und tatsächlich dürfte das zeitgenössische Choral- wie Alpenbild, dürfte der in unmittelbarer Nähe zu Brahms stattgefundene zeitgenössische Diskurs über den Choral als Ausdruck ebenjener Einheit von folkloristischer Idylle und zeitenthobener Erhabenheit, die man auch im alpinen Hochgebirge zu finden glaubte,⁸⁰ entscheidend dazu beigetragen haben, dass dem Komponisten Johannes Brahms gerade diese beiden Topoi als aus sich heraus sinnstiftende Lösungsansätze für das Problem erschienen, im Instrumentalen verbleibend auf Beethovens Gang ins Vokale zu antworten. Dennoch aber wäre es verkürzt, dieses Finale gewissermaßen als mathematischen Beweis zu lesen, dass die reine Instrumentalmusik nach Beethoven (und entgegen den „Neudeutschen“) durch die Berufung auf das nur ideell Vokale ihre Aussagefähigkeit wiedergewonnen habe. Denn trotz des Verzichts auf den Beethoven'schen Bruch der kategorialen Unversehrtheit der Instrumentalmusik – den Bruch mit der formalen Logik der Sonatenform geht Brahms durchaus mit. Hornruf und Choral sind in dieser Sinfonie, die in sich ansonsten fast alles auf fast alles zu beziehen scheint, bei ihrem ersten Auftreten wirklich neue Gestalten;

rin Kirsch/ders. (Hrsg.), „*Finalproblem*“. *Große Form zwischen Apotheose und Suspension* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 56), Kassel 2018, S. 47–79, hier S. 72f.

⁷⁹ Für einen Überblick der Bezüge und Deutungen vgl. Giselher Schubert, *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68*, in: Claus Bockmaier/Siegfried Mauser (Hrsg.), *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden*, Bd. 1, Laaber 2013, S. 465–475, hier S. 469.

⁸⁰ Vgl. hierzu auch die Überlegungen bei Oechsle 2018, bes. S. 56–62.

und im Gegensatz zum Hornruf, der in der Folge Teil des Sonatenprozesses wird und sich namentlich in der Durchführung dem Hauptthema annähert, ist der Choral bis zum Schluss (sogar tonartlich) nicht vollständig in das Stück integriert. Sein alles entscheidender Einspruch gegen ein Ende in Moll ist weder Resultat eines wie auch immer gelagerten, logisch nachvollziehbaren Prozesses thematischer Arbeit, noch einer der rein formalen Logik der Position des Chorals innerhalb der Sonatenform (denn er bleibt von diesem Prozess ausgeschlossen), sondern bleibt ein Einspruch von außen.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>	
Hauptsatz 1. Themenkomplex Überleitung	1–54 1–20 21–54	c c → s/Es	Exposition	
Seitensatz 2. Thema 3. Thema (Choral) Rückleitung	55–97 55–74 75–94 95–97	Es-as-b-D/Es Es Es → D/c		
1. Themenkomplex Sequenzen 1. Thema + 2. Thema 3. Thema (Choral)	98–110 110–154 155–172	D/c-DD/g-D-d a → h G-Es		Durchführung
1. Themenkomplex (als Rückleitung) 1. Themenkomplex (fausse reprise)	173–187 188–215	c-D/h h-d → c		
Hauptsatz 1. Themenkomplex Überleitung (veränderter Verlauf)	216–270 216–236 236–270	c c → s/C	Reprise	
Seitensatz 2. Thema 3. Thema (Choral)	270–310 270–290 291–310	C-f-g-D/C C		
3. Thema (Choral) 1. Thema Schlussakkorde	311–327 328–377 377–379	C → c c C		Coda

Formübersicht 3.2: Johannes Brahms, Klavierquartett Nr. 3 c-Moll op. 60, Finale

Es wäre auch ein anderer Verlauf denkbar gewesen. Mit Mendelssohns c-Moll-Trio und Rubinsteins *Ozeansinfonie* dürften Brahms zwei Werke bekannt gewesen sein, in denen beträchtliche Mühe darauf verwendet worden war, den Tonika-Choral am Ende des Stücks thematisch und formal als integriert und seinen Auftritt somit als logische Folge des Stückverlaufs erscheinen zu lassen. Brahms hatte nur ein Jahr vor der c-Moll-Sinfonie sogar selbst ein Stück vorgelegt, in dem diese Verlaufsform umgesetzt wurde; verblüffenderweise handelt es sich, wie schon bei der Sinfonie, um ein weiteres c-Moll-Werk mit ausnehmend langer und schmerzhafter Entstehungsgeschichte, wobei erneut besonders die Ausgestaltung

des Finales Brahms vor besondere Schwierigkeiten gestellt zu haben scheint. Und ausgerechnet dieses Finale des *Dritten Klavierquartetts* c-Moll op. 60 endet nun in radikalem Pessimismus.⁸¹ Schon die Überleitung des (in der Begleitung sprechenderweise mit einem Zitat aus dem Finale von Mendelssohns c-Moll-Trio einsetzenden) Satzes verfehlt die Modulation in die Dominante mehrmals und findet nur durch einen vermollten Plagalschluss zur Seitensatztonart Es-Dur (T. 55ff.). Nachdem auch das Seitenthema klare Tendenzen nach Moll gezeigt hatte, mündet es in einen mit höchster Anspannung inszenierten Es-Dur-Halbschluss, in dem – so scheint es mit einem oberflächlichen Blick in die Partitur – sich ein fiktiver Choralatz anschickt, die Exposition und in der Folge auch die Reprise des Satzes in die richtigen Bahnen zu leiten (T. 75ff., vgl. Notenbeispiel 19).

Notenbeispiel 3.19: Johannes Brahms, Klavierquartett Nr. 3 c-Moll op. 60, Finale, T. 75–94 (Streicher)

Doch dass diese von den Streichern intonierte „vertrocknete Choralblüte“ (Richard Specht) das Versprechen kaum einzulösen vermag – es erklingt in der Reprise wie in der Exposition *mezza voce* und *piano*, haucht den C-Dur-Ganzschluss am Reprisenende gar *più piano* heraus (T. 391–310) – wird zur Crux des Satzes: Wie um die Apotheose mit Gewalt nachzuholen, hämmert das Klavier den Choral *forte* nochmals fest, scheint sich aber gleich nach der ersten Zeile auf der Suche nach der Fortsetzung zu verirren und führt schließlich in einen c-Moll-Septakkord, die Wiederkehr des desolaten c-Moll-Hauptthemas und schließlich den lakonisch-ruppigen Anschlag zweier C-Dur-Dreiklänge, mit denen das Werk schließt.

⁸¹ Vgl. hierzu erneut Ludwig Finscher, *Choräle ohne Worte*, in: Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig*, Leipzig 2004, S. 273–285.

Dass Brahms in unmittelbar zeitlicher wie entstehungsgeschichtlicher Nähe zur Apotheose der c-Moll-Sinfonie ein so unmissverständlich tragisch endendes Stück wie das c-Moll-Quartett vorlegte, macht stutzig; zugleich zeigt es aber auch an, wie fruchtbar Brahms die Idee des Choral-finales plötzlich erschienen sein muss. Und tatsächlich sollte Brahms auch zur Idee des Chorals im Sinfoniefinale nochmals zurückkehren – in der *Dritten Sinfonie* F-Dur op. 90. Schon der Kopfsatz des Werks oszilliert zwischen den Tongeschlechtern; zwar setzt sich zum Ende des Satzes F-Dur durch, dennoch aber scheinen die Moll-Kräfte im Verlauf des Stückes stärker zu werden. Dem durch modal geprägte Zwischenzonen immer wieder verunklarten C-Dur des *Andante* folgt in c-Moll das vielleicht gerade für seine ostentative Melancholie berühmt gewordene *Poco Allegretto*, und für den Schlusssatz ist sogar die für den Kopfsatz wenigstens noch gültige Sicherheit der Vorzeichnung gewichen: Der Satz steht in f-Moll, und in diesem beginnt auch sogleich das stets zur Quinte zurücklaufende Hauptthema. Völlig überraschend folgt allerdings anstelle einer Verarbeitung dieses Themas oder einer Überleitung direkt ein neues Thema (vgl. Notenbeispiel 3.20): ein zunächst eigentümlich statischer, in zwei Zeilen von As-Dur nach Des-Dur modulierender Choralatz, der sich bei näherer Betrachtung als Variante des merkwürdig archaischen Gegenthemas aus dem *Andante* erweist (dort T. 140ff.).

Notenbeispiel 3.20: Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90, Finale, Choralthema (T. 19–28, Klarinetten, Fagotte, Streicher)

Der Choral behält seinen phrygischen Anklang aus dem zweiten Satz zunächst bei; die Funktion des durch Posaunenfanfaren gleichsam eingerahmten Gebildes ist an dieser Stelle zunächst völlig unklar, zumal sofort nach seinem Verklingen mit Heftigkeit die tatsächliche Überleitungspas-

sage beginnt. Diese steuert zielstrebig die im Hauptthema bereits so betonte Quinte c-Moll an. Doch erneut geschieht Überraschendes: Der Seitensatz setzt so unbegründet wie unbekümmert in C-Dur ein, wendet sich aber freilich bald nach c-Moll, in dem die Exposition mit einer vehementen Energieballung dann auch ausklingt.

Wenig in dieser Exposition bietet Aussicht auf eine Rückkehr in die Ausgangstonart des Werks; und auch im Folgenden ist ein möglicher Weg dorthin kaum absehbar. Wie in der *Ersten*, mit dessen Finale dieser Satz seine Formgebung als zweiteilige Sonate teilt, beginnt der Durchführungsprozess mit dem Hauptthema in der Tonika; nach mehreren Anläufen ist as-Moll erreicht und F-Dur damit weiter entfernt als je zuvor im Satzprozess. Doch wiewohl er aufgrund seiner statischen melodischen Faktur und harmonischen Instabilität dazu denkbar ungeeignet scheint, schwingt sich an dieser Stelle ausgerechnet der Choral zur großen rettenden Geste auf: Alles überdröhnend stürzt er wie ein Richtspruch auf die Satzgeschehnisse nieder, wendet diese in seiner zweiten Zeile sogar für einen kurzen Moment in jubilierendes F-Dur, nur um sogleich wieder nach f-Moll gewaltsam umgebogen und gleich anschließend von der Überleitung in den allgemeinen Repriseinstrom mitgerissen zu werden (T. 168–173).

Die weiteren Geschehnisse entsprechen im Wesentlichen dem, wozu die Exposition bereits zu befürchten Anlass gegeben hatte: Der nur scheinbar heroische Seitensatz wendet sich nach kurzem F-Dur zu f-Moll, der Sonatenprozess endet – korrekterweise – in derselben Tonart, in der er eingesetzt hatte, was allerdings für das großformale Gefüge durchaus negative Konnotationen hätte. Doch das letzte Wort ist nicht gesprochen: Nachdem bereits der modal noch immer unentschiedene „Vorhang“ aus dem Kopfsatz erklingen war, meldet sich in der Coda der beinahe nur noch durch seinen Rhythmus zu erkennende Choral erneut zu Wort und ruft nun auch das Hauptthema des ersten Satzes wieder auf, welches hier, genau wie der Choral – und wie das Sinfoniemotto in Bruckners *Fünfter* –, von seinem latenten Moduswechsel befreit ist. Der Gestus ist jedoch keineswegs ein triumphaler: Statt, wie noch in der *Ersten*, mit der Peripetie des Satzes zugleich auch dessen Schlussapothese herbeizuführen, gelingt dem Choral hier, möglicherweise gerade aufgrund seiner eigenen Zyklizität, lediglich die friedvolle Verklärung des Anfangszustandes des Werks. Im Hinblick auf die Etablierung des Choralfinales in den 1840er Jahren gelesen, greift Brahms in seiner *Dritten* hier Ideen auf, die sich durchaus ähnlich bereits bei Louis Spohr, Julius Rietz und – ausgerechnet – auch Franz Liszt finden ließen. In ihrer Unerklärlichkeit besonders frappierend erscheint die Nähe dieser Schlussgestaltung zu jenem bald vergessenen c-Moll-Werk des Spohr-Schülers Hugo Staehle: Wie dort ist es ein aus dem zweiten Satz entnommenes, zunächst als Fremdkörper ins Finale einge-

bautes Gebilde, das entgegen dem Verlauf des Sonatenprozesses die abschließende Wendung zum Verklärungsschluss begründet.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Hauptsatz 1. Thema 2. Thema (Choral) Überleitung Seitensatz 3. Thema + Überleitung in 4. Thema Schlussgruppe (4. + 1. Thema)	1–51 1–18 19–28 29–51 52–107 52–74 75–91 91–107	f As-Des f-D/c C-e-c c c	Exposition
1. Thema + Akkordflächen 2. Thema (Choral) Überleitung	108–148 149–171 172–193	f-as c-F-f f	Durchführung (Hauptsatz)
Seitensatz 3. Thema + Überleitung in 4. Thema Schlussgruppe (4. + 1. Thema)	194–249 194–215 216–233 234–249	F-a-f f f	Reprise (Seitensatz)
1. Thema Anfangsmotiv I 2. Thema (Choral, verlängert) 1. Thema, Anfangsmotiv I, Hauptthema I	250–272 272–279 280–296 297–309	[f] (eis) → F F F F	Coda

Formübersicht 3.3: Johannes Brahms, Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90, Finale

Im Vergleich zur *Ersten* erscheint der Choral in der *Dritten* schlüssiger eingebunden: Er ist – so suggeriert es seine Entnahme aus dem zweiten Satz und seine Heraufbeschwörung nicht einer Schlussapothese, sondern einer Erinnerungsepisode – gerade nicht, wie zuvor die Kombination aus Alphorn und Choral, etwas gänzlich Neues, von außen in die Musik Eintretendes und diese im Stile eines *Deus ex machina* von ihren eigenen Zwangslagen Erlösendes. Vielmehr scheint die *Dritte* aus sich selbst heraus zu ihrem Schluss zu finden und zugleich in ihren eigenen Beginn zurückzulaufen. Bei näherer Betrachtung allerdings bleiben einige Fragen offen. Denn warum der Choral in der Coda des Finales von seinen dem angestrebten F-Dur-Frieden entgegenstehenden phrygischen Anklängen ebenso befreit ist wie von seiner Tendenz zur Modulation, ist letztlich völlig unklar. Der Eindruck bleibt bestehen, es ähnlich wie in der *Ersten* mit einem Zaubertrick zu tun zu haben: Nicht der aus dem Werkverlauf fürs Finale gewonnene Choral selbst erzeugt die Voraussetzungen für den Verklärungsschluss. Vielmehr scheint hier in Heimlichkeit das durch ihn beschworene und die mollkranken zyklischen Gestalten der Coda läuternde abstrakt Choralhafte am Werk zu sein. Im Vergleich zur *Ersten* ist

dessen Kraft gemindert; aber sie reicht (ähnlich wie übrigens in der *Alt-Rhapsodie* op. 53) immerhin noch aus, um dem Stück ein versöhnliches, tröstliches Ende zu schenken.

In Brahms' Schaffen sollte dieses Werk das letzte Mal darstellen, dass dem Choralhaften überhaupt irgendeine besondere Kraft zur Umwendung eines verhängnisvollen musikalischen Verlaufs zugeschrieben wurde. Mit dem *Doppelkonzert* a-Moll op. 102, seinem letzten Orchesterwerk, griff Brahms den Topos zwar nochmals auf; diesmal aber bleibt der Wirkungskreis des Chorals gänzlich auf die (erneut in F-Dur stehende) idyllische Mittelepisode des langsamen Satzes beschränkt, während das Finale auf eigenen Wegen zur Dur-Tonika findet. Ein allerletztes Mal erschien fiktiv Choralhaftes dann in den *Vier Klavierstücken* op. 119. Versteht man dieses Werk als zusammenhängenden Zyklus, handelt es sich bei der fraglichen *Rhapsodie* Es-Dur erneut um einen Finalsatz. Wie in der *Dritten* erklingt der hier vierzeilige Choral als zweite thematische Gestalt des Satzes (T. 21–39, vgl. Notenbeispiel 21); zugleich spielt das Gebilde im Gang seiner Bassstimme und der anschließenden Aufschwungsbewegung zum Zeilenschluss in der Oberstimme versteckt an die ‚geteilten‘ Choräle Schumanns und Mendelssohns an (vgl. Notenbeispiele 2.4–2.6) – und so mithin an die Anfänge der Idee des Choralhaften. Hier aber sind alle Konnotationen von Heilsgewissheit, Zeitenthobenheit und Reinheit gänzlich abwesend; vielmehr scheint sich der Choral selbst auf der Suche nach Orientierung in immer entlegenere tonale Gefilde zu verrennen (vom dominantischen B-Dur der Anfangszeile ins Ces-Dur der vierten). Und während sich jenes Ces-Dur zu Beginn des Stückes noch recht einfach zum doppeldominantischen übermäßigen Quintsextakkord umdeutet und das entschlossen einherschreitende Hauptthema ein zweites Mal aufmarschiert, verirrt sich am Satzende im Gefolge des eigentlich vielversprechend in B-Dur schließenden Chorals (T. 187–207) nun das Ritornell: Grimmig und kaum weniger entschlossen als im Es-Dur des Beginns wird die es-Moll-Kadenz am Ende des Stückes wie mit Hammerschlägen festgenagelt.

Brahms' Verwendung fiktiver Choräle erweist sich so als mehrstufig und zugleich zwischen den Gattungen ausdifferenziert: Während in der Kammer- und Klaviermusik die bedingungslose Negativität und das Skizzieren eines musikalischen „Scheiterns“ nicht nur trotz, sondern auch gerade durch den Choral möglich war, erscheint Brahms' Verhältnis zum Choral in der hochöffentlichen Sinfonik leicht abgemildert: Von der Apotheose zur Verklärung verläuft hier der Weg. Dennoch aber ist, über alle Sinfonien ohne Rücksicht auf das Vorhandensein von Chorälen gesehen, auch hier eine klare Entwicklung zur Negation festzustellen: Von der Schlussapothese der *Ersten* über den (weitgehend) heiteren Kehraus der *Zweiten* zum Bruch der Idylle, hin zur Verklärung in der *Dritten* und zur Absage an jegliche affirmative Schlussgestaltung in der Passacaglia der *Vierten*.



Notenbeispiel 3.21: Johannes Brahms, *Rhapsodie*, aus: Vier Klavierstücke op. 119, erste Choralzeile (T. 21ff.); Bezug zu den fiktiven Chorälen Mendelssohns und Schumanns eingeklammert

Behält man dies im Blick, zeigt sich denn auch das Schicksal des sinfonischen Chorals bei Brahms als deutlich weniger mild. Johannes Schild hat kürzlich den kühnen Versuch gewagt, Brahms' vier Sinfonien als eine einzige, von langer Hand geplante und durch ein komplexes Netz von Grundmotiven verknüpfte Tetralogie zu beschreiben.⁸² Vor diesem Hintergrund betrachtet, bringt erst der letzte Takt der *Vierten* wirklich zu Ende, was die *Erste* begonnen hat. Innerhalb dieser Tetralogie erscheint denn die *Dritte* als derjenige Moment, wo die einst so verheißungsvolle Idee „Choral“ aus dem Werkzyklus-Auftakt für unbrauchbar erklärt wird, die in den Schluss der Tetralogie eingeschriebene Katastrophe abzuwenden. So verstanden, verschwindet auch der scheinbare Widerspruch zwischen den Finalsätzen der *Ersten* und deren entstehungsgeschichtlichem Schwesterwerk, dem c-Moll-Quartett: Brahms' Überwindung der Krise der Gattung wird zu einer um kein Stück weniger resignativen Negation *des* Neuansatzes schlechthin zur Lösung desselben Problems. Und vermutlich absichtsvoll bietet Brahms' Sinfonik – trotz der vielen Anknüpfungen und Imitationen, die sie in der Folge erfahren sollte – gerade keine wirklich produktive Alternative zu diesem Ansatz.

3.3.3 An der Apotheose vorbei

Wie bei Brahms, so ziehen sich Choräle auch im Falle Pëtr Il'ič Čajkovskijs durch alle Schaffensperioden. Schon in seinem ersten Orchesterwerk, der 1864 noch zur Studienzeit am Petersburger Konservatorium entstandenen Ouvertüre *Groza* („Das Gewitter“) op. post. 76, findet sich ein choralhafter Anklang an einer formalen Schnittstelle: Zum Ende der Einleitung erklingt – vom vorherigen und nachfolgenden Satzgeschehnis

⁸² Schild 2022.

metrisch (*Largo* statt *Andante* resp. *Allegro vivo*) wie sogar hinsichtlich der Vorzeichnung (gis-Moll statt e-Moll) markant getrennt – eine kurze Kadenzformel der Hörner und Posaunen (T. 53–55), deren schrittweise, blockhafte Bewegung deutlich an Schlussformeln wirklicher Choräle denken lässt. Čajkovskij's Kenntnis des Topos dürfte sich aus beiden seit Beginn der 1850er Jahre parallel laufenden Entwicklungslinien auf beinahe logische Weise ergeben haben: Einerseits hatte er in der Person Anton Rubinsteins einen der Gründerväter des sinfonischen Chorals zum Kompositionslehrer und dürfte durch ihn weite Teile des Leipziger Repertoires kennengelernt haben, andererseits studierte er gemeinsam mit German Laroš (Herman Laroche) – neben Henry Litolffs in einer klanglich stark an die Tannhäuser-Ouvertüre gemahnenden Choralapotheose gipfelnde (dann aber tragisch endende) Ouvertüre *Les girondins* – die Werke Wagners sowie Meyerbeers *Struensee*-Ouvertüre.⁸³ Und tatsächlich sollte es nicht allzu lange dauern, bis Čajkovskij eine weitere Ouvertüre schrieb, in der das Choralhafte nun entscheidende dramaturgische Funktionen übernahm. Dieses Werk nimmt in seinen verschiedenen Fassungen bereits mehrere zentrale Funktionsweisen fiktiver Choräle in den späteren Sinfonien des Komponisten vorweg, sodass es an dieser Stelle etwas eingehender besprochen sei.

Die auf Anregung Milij Balakirevs⁸⁴ und in enger Anlehnung an die von ebendiesem vorgeschlagene Themen- und Tonartendisposition entstandene „Fantasie-Ouvertüre“ *Romeo und Julia* beginnt in ihrer ersten Fassung (1869) mit einem sich langsam entwickelnden, je nach Situation in cis-Moll oder E-Dur erscheinenden Choralthema (vgl. Notenbeispiel 3.22). Wohlgemerkt handelt es sich hierbei um ein Thema, keinen Choral-satz, was die Identifizierung als Choral nicht gerade erleichtert, wie Balakirev denn wenig später auch mit Entsetzen feststellen sollte; tatsächlich wünschte Balakirev eine Orientierung an den instrumentalen Chorälen Liszts, nicht zuletzt aus dem Grunde, dass diese offenbar der orthodoxen Kirchenmusik eher entsprächen.⁸⁵

⁸³ Vgl. Thomas Kohlhase, Art. *Čajkovskij, Pëtr Il'ič*, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 3, Sp. 1596–1655, hier Sp. 1597.

⁸⁴ Zur Beziehung zwischen Balakirev und Čajkovskij vgl. Edward Garden, *The Influence of Balakirev on Tchaikovsky*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 107 (1980–1981), S. 86–100.

⁸⁵ „Das erste Thema ist überhaupt nicht nach meinem Geschmack. Vielleicht erreicht es ein gewisses Maß an Schönheit, wenn es ausgearbeitet ist, aber so unverziert ausgeschrieben, wie Sie es mir gesendet haben, vermittelt es weder Schönheit noch Stärke, und es stellt überdies den Charakter des Bruders Lorenzo nicht wie gewünscht dar. Hier müsste so etwas sein wie die Choräle Liszts („Der nächtliche Zug Fis-Dur“, „Hunnenschlacht“ oder „Hl. Elisabeth“) mit altkatholischem Charakter, ähnlich wie bei den Orthodoxen ...“ (Brief vom 10. Dez. 1869, zit. n. Sergej

<i>Verlauf (1869)</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Choral (unisono)	1–10	cis / E	Einleitung
Choral (harmonisiert, wiederholt)	10–30	E	
Choral Bläser + Harfeninterpunktionen	31–40	E-As-F	
Choral + Pizzicati	42–54	F-G-D/E	
Choral Tutti	55–67	E-D/H	
2. Thema (Liebesthema)	68–83	H-D/e	
Hauptsatz	84–155		Exposition
1. Thema	84–94	h	
Scheinüberleitung	94–122	h	
1. Thema	123–133	h	
Überleitung	133–155	h–D/D (=DD/Des)	
Seitensatz	156–164		
2. Thema (Liebesthema)	156–164	Des	
3. Thema	164–184	Des–DD/Des	
2. Thema (mit Fortspinnung)	185–215	Des	
Schlussgruppe	215–244	Des	
Fugato 1. Thema	245–262	cis → cis	Durchführung
Fragment 2. Thema	262–285	Des → Des	
2. Thema (fanfarenhaft) + 1. Thema	286–294	Des-E-D/H	
Choral	295–309	h	
Hauptsatz	310–324		Reprise
1. Thema	310–322	h–D/D	
Überleitung	322–324	D/D	
Seitensatz	324–376		
3. Thema	324–345	D–D/Es (= DD/D)	
2. Thema (+ Fortspinnung), abgebrochen	346–376	D–DD/D (= D/Es)	
2. Thema + Störung durch 1. Thema	376–383	Es → h	Coda
1. Thema (Fragment)	384–406	h → v7	
3. Thema (Posaunen) + Kopf	407–416	h	
2. Thema			
Quartpendel Pauken + Choral	417–431	h	
neuer Choral	432–441	h → H	
Ausklang + Fortissimo-Akkorde	441–448	H	

Formübersicht 3.4: Pëtr Čajkovskij, *Fantasie-Ouvertüre Romeo & Julia*, 1. Fassung 1869

Der Choral wird in der Folge vielfach wiederholt, fortgesponnen und durch verschiedene Tonarten geführt, bevor in H-Dur ein schwelgerisches zweites Thema (T. 68ff) erscheint – ganz so also, als hätten wir es mit einer Sonatenexposition zu tun. Dieses zweite Thema ist freilich nicht

Michajlovič Lapunov (Hrsg.), *Perepiska M.A. Balakireva s P.I. Čajkovskim (1868–1891)*, St. Petersburg o.J. S. 48f., Übers. Kreuzer)

irgendeines, sondern gehört wohl zu den bekanntesten melodischen Eingebungen der Orchestermusik überhaupt: Es ist dasselbe Thema, das in beiden späteren Fassungen erst wesentlich später im Satzverlauf erscheint und als musikalisches Symbol der Liebe auf den ersten Blick Eingang in unzählige Soundtracks finden sollte.

Recht überraschend folgt ihm in der ersten Fassung der Ouvertüre allerdings anstelle einer Kadenz eine Generalpause, und in h-Moll beginnt nun der tatsächliche Sonatensatz (T. 84ff.). Einem für Čajkovskijs Expositionsgestaltung fast prototypischen Hauptsatz in h-Moll, der nach einer langen scheinbaren Überleitung doch wieder zur Tonika zurückfindet und erst dann in der tatsächlichen Überleitung aufgeht, folgt nun erneut das vormalige H-Dur-Thema, nun erreicht über diejenige Umdeutung des A-Dur-Septakkords zum übermäßigen Quintsextakkord, die an der Berühmtheit des Themas wohl kaum geringeren Anteil hat als dieses Thema selbst.



Notenbeispiel 3.22: Pëtr Čajkovskij, *Romeo & Julia*,
Beginn des Choralthema der 1. Fassung

Čajkovskij war mit der Ausgestaltung dieser Exposition (wie auch der Reprise) offenbar zufrieden, sodass diese als einzige in den Folgefassungen lediglich instrumentatorische Änderungen erfahren hat. Die Durchführung dagegen unterscheidet sich wesentlich von den späteren Fassungen; nach einem langen Fugato verschiedener Motive des Hauptsatzes kommt es zur direkten Konfrontation von erstem und zweitem Thema (T. 286ff.), deren subkutane und im vorhergegangenen Fugato bereits angedeutete Verwandtschaft hier offengelegt wird. Der Konflikt bleibt ungelöst, der Choral aus der Einleitung, nun in h-Moll, erklingt erneut und eröffnet die Reprise. Nachdem diese den Seitensatz in der eher in der Exposition denn hier angebrachten Parallele D-Dur präsentiert hatte, gelingt ihr auch keine Kadenz; das Hauptthema bricht herein und den musikalischen Verlauf förmlich ab, und erst nach langem Suchen findet der Satz zurück zu einer festen thematischen Gestalt: zum Anfangschoral, der sich nun *tempo di marcia* als Trauergesang entpuppt (T. 419ff.). Doch ist auch durch ihn das letzte Wort nicht gesprochen: Eine zweite, gänzlich neue choralartige Gestalt in Holzbläsern und Hörnern führt harfenumspielt zum friedlichen Ausklang in H-Dur und zu zwei Fortissimo-Theaterakkorden.

Wie bereits erwähnt, reagierte Balakirev (wie auch das Publikum) auf das fertige Stück alles andere als erfreut. Nur wenige Monate später gestaltete Čajkovskij das Werk denn grundlegend um. Dabei wertete er die Bedeutung des nun gänzlich neu komponierten Chorals (vgl. Notenbei-

gen gesehen, enthält dieser frühe Erfolg bereits alle für Čajkovskijs weiteres Schaffen bestimmenden Einsatzmöglichkeiten des Chorals, wie in der Folge gezeigt werden soll.

<i>Verlauf (1870/1880)</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Choral Lamento, Fortspinnung, Harfenklänge Choral + Pizzicati Lamento, Fortspinnung, Harfenklänge Lamento, Choral, Lamento	1–11 11–37 38–51 52–77 78–111	fis fis → f f f → e e → h	Einleitung
Hauptsatz 1. Thema Scheinüberleitung 1. Thema Überleitung Seitensatz 2. Thema (Liebesthema) 3. Thema 2. Thema (mit Fortspinnung) Schlussgruppe	112–183 112–122 122–150 151–161 161–183 184–272 184–192 192–212 213–243 243–272	h h h h → D/D (=DD/Des) Des Des → D/D (= DD/Des) Des Des	Exposition
1. Thema + Choral 1. Thema + Choral 1. Thema fugiert + Fragment 2. Thema 1. Thema + Choral	273–301 302–319 320–334 335–352	fis → g g → dis cis → h h-H-h-D/h	Durchführung
Hauptsatz 1. Thema Überleitung Seitensatz 3. Thema 2. Thema (+ Fortspinnung), Abbruch	353–367 353–365 365–367 367–419 367–388 389–419	h-D/D D/D D-D/Es (=DD/D) D	Reprise
2. Thema (Kopf) 2. Thema vs. 1. Thema 1. Thema, Choral <i>Fassung 1870:</i> Choral, 1. Thema Abbruchspassage neuer Choral 1 (Bläser, Harfen) 2. Thema (Kopf, eingetrübt) 2. Thema (Kopf) neuer Choral 2 Schlussakkorde	419–435 436–445 446–461 462–470 470–485 486–496 497–506 507–514 515–535 536–539	c-d-D/E E / h h-c-cis fis-DD/e D/e D/Es-DD/es-DD/H H-h-s/H-H h-e-H H-s/H-H H	Coda

<i>Verlauf (1870/1880)</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
<i>Fassung 1880:</i>			
Steigerung	463–472	[fis-h]	
Abbruchspassage	473–484	h	
2. Thema (Kopf, eingetrübt)	485–493	h-e-H	
neuer Choral (= neuer Choral 2 1870)	494–499	H-D-D/H	
2. Thema (Kopf)	500–518	H-s/H-H	
Schlussakkorde	419–522	H	

Formübersicht 3.5: Pëtr Čajkovskij, Fantasie-Ouvertüre Romeo & Julia,
2. und 3. Fassung 1870/1880

In der Gattung der Sinfonie stellt die *Dritte Sinfonie* D-Dur op. 29 Čajkovskijs erste Beschäftigung mit dem Topos dar. In diesem mit einem d-Moll-Trauermarsch einsetzenden Werk werden schon seit längerem und wohl zu Recht starke Bezüge zur Sinfonik des deutschen Sprachraums erkannt;⁸⁶ gemahnt schon die Fünfsätzigkeit an Schumanns „Rheinische“,⁸⁷ ein Lieblingswerk des Komponisten, und erinnert das Andante, wie häufig bei Čajkovskij, an die langsamen Sätze Joachim Raffs, ist schließlich auch der überzählige zweite Satz, – ein Walzer –, geradezu ostentativ mit *Alla tedesca* überschrieben. Wenn so die Orientierung an der explizit deutschsprachigen Gattungstradition für das Werkganze bestimmend ist, erstaunt es wenig, dass sich Čajkovskij für das Finale nicht nur wie in seinen ersten beiden Sinfonien an der Idee der impliziten Vokalität orientiert –, die ja ebenfalls in Leipzig mit Niels Gades *Erster* ihren Triumphzug angetreten hatte –, sondern an *der* genuin neuen Leipziger Finale-Idee: dem fiktiven Choral. Der Satz beginnt mit einer ungestümen Polonaise, die sich als Ritornell eines Sonatenrondos entpuppt, innerhalb dessen ein monodisches A-Dur-Choralthema in deutlicher Zeilengliederung (vgl. Notenbeispiel 3.24) die Funktion des Seitensatzes übernimmt.

⁸⁶ David Brown vermutet in seinem an die Grenzen der Wissenschaftlichkeit gehenden Verriss des Werks eine Orientierung Čajkovskijs an „what he thought Schumann might have done if he had been composing the symphony“ (David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, Bd. 2: *The Crisis Years*, London 1982, S. 44); Francis Maes erkennt einen Bezug zu Schumanns *Dritter*, der über die Fünfsätzigkeit und den „exuberant optimism“ beider Werke hinausgeht, in den metrischen Vexierspielen der Kopfsätze beider Werke (vgl. Francis Maes, *A History of Russian Music*, übers. v. Arnold J. Pomerans & Erica Pomerans, Berkeley 2002, S. 77f.).

⁸⁷ Vgl. zu Čajkovskijs Schumann-Rezeption allgemein Svetlana Petuchova, *Čajkovskij und Schumann – ein neuer Versuch*, übers. v. Lucinde Braun, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen* 20 (2013), S. 3–26.

Verlauf	Takt	Tonart	Formteil
Hauptsatz (Ritornell) 1. Thema (Wiederholung) Überleitung (Fugato) Seitensatz (1. Couplet) 2. Thema (Choral + Wiederholung) Schlussgruppe (1. Thema)	1–51 1–34 35–65 66–110 66–101 101–110	D D → D/A A A → D/D	Exposition
1. Thema (Ritornell) neues Thema (2. Couplet) Beschleunigungsszone	111–117 117–152 153–158	D h D/D	Durchführung
Hauptsatz (Ritornell) 1. Thema (ohne Wiederholung) Überleitung (Fugato, stark verlängert) Seitensatz (1. Couplet) 2. Thema (Choral, ohne Wiederholung) Schlussgruppe (1. Thema)	159–254 159–177 177–254 255–301 256–274 274–301	D D → D/D D D → D/D	Reprise
Stretta (aus 1. Thema und Choral)	302–350	D	Coda

Formübersicht 3.6: Pëtr Čajkovskij, Sinfonie Nr. 3 D-Dur op. 19, Finale

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The music starts with a mezzo-forte (mf) dynamic marking. The melody consists of eighth and quarter notes, with some rests. The bottom staff continues the melody with similar rhythmic patterns, ending with a quarter note and a half note.

Notensbeispiel 3.24: Pëtr Čajkovskij, Sinfonie Nr. 3 D-Dur, Finale, Seitensatz (T. 66ff., Holzbläser, Hörner)

Formal folgerichtig kehrt dieser Choral, ins Grandiose übersteigert, am Ende der Reprise wieder, ohne dass sich aber der Eindruck einer wahrhaftigen Schlussapothese einstellte: Tatsächlich lässt auch dieser merkwürdig zwischen tänzerischem Kehraus und Überwältigung oszillierende Satz an Schumanns Es-Dur-Sinfonie denken; ja selbst die eines Polonaisen-Finales findet sich bei Schumann vorgeprägt (allerdings erst in dem Čajkovskij mit Sicherheit unbekanntem Violinkonzert d-Moll WoO 1; Čajkovskij selbst sollte die Verbindung von Choral und Polonaise übrigens im Finale seiner *Dritten Orchestersuite* G-Dur op. 55 nochmals aufnehmen). Gerade im Vergleich mit der unmittelbar anschließenden, dezidiert als subjektiv konzipierten *Vierten Sinfonie* f-Moll op. 36 erscheint die D-Dur-Sinfonie so auch als ein Werk des Abschieds von Čajkovskijs sinfonischen Hauptinflüssen.

Es verging ein Jahrzehnt, bis sich Čajkovskij der Idee erneut annehmen sollte. Wie im Falle der *Romeo-und-Julia*-Ouvertüre handelte es sich um ein Werk, das unter dem direkten Einfluss Balakirevs entstand: die *Manfred-Sinfonie* h-Moll op. 58.⁸⁸ Das Werk beginnt überaus innovativ: Ein langsamer Satz in ABA'-Form eröffnet es, in dem die auch ohne das von Čajkovskij der Partitur vorangestellte Programm unschwer lesbaren Hauptkontraste des Stücks vorgestellt werden: der erst im A'-Teil kadenzial definierten h-Moll-Welt der Manfred-Motivik steht die D-Dur-Gegenwelt des B-Teils gegenüber, die der Sphäre der verstorbenen Astarte angehören dürfte.

Im Gegensatz zum Kopfsatz ist das Finale mit einiger Mühe durchaus als Sonatenform lesbar (vgl. Formübersicht 3.7). Das Bacchanal bildet eine eigene Exposition aus, der eine Wiederaufnahme der Manfred-Motivik (genauer: deren Fortsetzung, nicht aber die in den Binnensätzen erschiene *Idée fixe*) aus dem ersten Satz folgt. Der Hauptkontrast der Exposition ist dadurch klar derjenige zwischen Bacchanal-Thematik und Manfred-Thematik. Nach einer (häufig fugierten) Durchführung der Bacchanal-Themen, der Rückkehr der eigentlichen *Idée fixe* und schließlich der Peripetie des Satzes in der visionären Wiederkehr der Astarte-Thematik im entlegenen Des-Dur endet der eigentliche Sonatensatz mit einer vehementen h-Moll-Präsentation der *Idée fixe*. Und wie in so manchem bisher betrachteten Werk geschieht die Wandlung zum guten Ende hier erst in der direkt anschließenden Coda: Die Reprise endet mit einer Fermate auf dem neapolitanischen Sextakkord der Werktonika, welcher sich schon im Kopfsatz als zentrales harmonisches Motiv der Manfred-Thematik entpuppt hatte. Vollkommen überraschend aber folgt auf diesen Neapolitaner der Einsatz eines fiktiven Chorals des vom vollen Orchester unterstützten Harmoniums, der denselben Akkord schlicht umdeutet zur neuen Tonika C-Dur, dann in der zweiten Zeile nach E-Dur rückt, in der dritten Zeile in einer typischen Choralwendung zur Dominante H-Dur moduliert und schließlich in der Schlusszeile ebendiese Schein-Dominante, die in Wahrheit die ersehnte Dur-Tonika des Werks ist, bestätigt (T. 448–477).

Allerdings: Er tut dies nicht auf triumphale Weise. Der überwältigende Gestus, mit dem der Choral im Fortissimo eingesetzt hatte, wandelt sich vielmehr schrittweise zum sachten Piano. Es folgt die wiederum sanft und friedvoll gefärbte und nun nach Dur gewendete *Idée fixe*, und spätestens wenn direkt anschließend die charakteristische Anfangszeile der Dies-irae-Sequenz erklingt, auf unerhört simple und gerade deshalb ingeniose Weise in H-Dur (statt in der von der Melodie und zahllosen Harmonisierungen derselben nahegelegten Parallele gis-Moll) harmonisiert, ist offenkundig, dass Čajkovskij hier, ebenso wie in beiden Fassungen der

⁸⁸ Vgl. zur Entstehungsgeschichte des Werks David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, Bd. 3: *The Years of Wandering*, London 1986, bes. S. 296–305.

Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*, zum Mittel der Verklärung durch den Choral greift. Ganz ähnlich wie Brahms' *Dritte* spielt die *Manfred-Sinfonie* dabei klar auf den Topos der Choralapothese an, nur um diese Erwartung in der Folge zu unterlaufen.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Hauptsatz 1. Thema u. Verarbeitung (Bacchanal) Seitensatz (Bacchanal) 2. Thema u. Verarbeitung (Bacchanal) Überleitung Manfred-Motiv 2 (aus I)	1–51 1–80 80–110 80–161 161–184 184–205	h a-D-d-e-G-e D-fis-E-gis gis-h	Exposition
Bacchanal: 1. Thema (Fugato) 2. Thema 1. Thema + 2. Thema interpunktiert 2. Thema Manfred-Motiv 1 (<i>Idée fixe</i> , aus I) Motiv 1 + 1. Bacchanal-Thema Fragment Astarte-Thema (aus I), Harfen Astarte-Thema Manfred-Motiv 1	206–236 236–245 245–257 258–266 266–281 282–302 303–336 337–374 375–447	h fis-h h-cis c-cis cis-h d-es-e-f-[c] g-D/D–c–D/Des Des cis–h–sN/h	Durchführung mit Reprises- elementen
Choral (mit Harmonium), ff–p Manfred-Motiv 1 Dies irae-Zitat + Manfred-Motiv 1	448–477 477–480 481–491	C-E-H H H	Coda

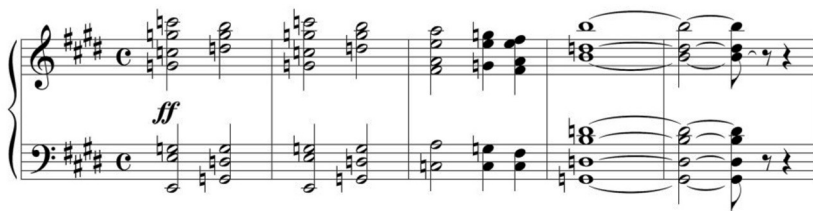
Formübersicht 3.7: Pëtr Čajkovskij, *Manfred-Sinfonie* op. 58, Finale

Freilich stellt dieser Schluss auch eine entscheidende Umdeutung des Stückes durch Čajkovskij dar.⁸⁹ Denn die Entscheidung über die in diesen Schlusstakten offenbar dargestellte Erlösung Manfreds fehlt in Byrons Gedicht: Manfred erfleht von der Erscheinung Astartes zwar Vergebung, diese aber verkündet ihm lediglich seinen Tod am Folgetag. Tatsächlich verweigert Byrons Manfred bis zu seinem Tod das ihn möglicherweise erlösende Gebet. Ein größerer Kontrast zwischen dem ambivalenten, lakonischen Schluss der Vorlage und dem harmoniumgestützten, apothetisch einsetzenden und dann zur Verklärung hinführenden Choral bei Čajkovskij scheint kaum vorstellbar; gleichzeitig aber präsentiert die *Manfred-Sinfonie* so unter den Dutzenden Choralapothosen der 1880er Jahre einen der wenigen verhalten endenden sinfonischen Finalsätze neben Brahms' *Dritter*.

⁸⁹ Vgl. Thomas Kohlhase, *Kinderträume und Höllenorgie – Anmerkungen zu Čajkovskijs 2. Orchestersuite und „Manfred“*, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen* 18 (2011), S. 26–32, hier S. 31f.

In Čajkovskijs Orchestermusik finden sich so also bisher zwei durch fiktive und im Satzkontext überdies jeweils neue Choräle erreichte Verklärungsschlüsse. Eine uneingeschränkt affirmative Choralapotheose fehlt dagegen bisher: Selbst der Schlussjubel der *Dritten* erscheint durch den tänzerischen Charakter des Satzes als uneigentliches Genrebild. Zugleich lassen sich bisher bei Čajkovskij zwei Choraltypen feststellen – der unheilvolle Moll-Choral (wie zu Beginn von *Romeo und Julia*) und der verheißungsvolle Dur-Choral, der in Moll-Stücken die finale Wende zum Verklärungsschluss herbeizuführen vermag. Befindet sich ein solcher Dur-Choral, wie im Finale der *Dritten*, in einem bereits uneingeschränkt durseligen Kontext, ist dieser durchaus aber auch zum Schlussjubel fähig.

Doch die Manfred-Sinfonie war nicht Čajkovskijs letztes Wort zur Idee des fiktiven Chorals. Gleich im Finale der nachfolgenden *Fünften Sinfonie* e-Moll op. 64, welche die Idee der *Idée fixe* aus der *Manfred-Sinfonie* übernimmt, erscheint für einen kurzen Moment erneut der unheilvolle Choraltypus. Der Satz setzt *maestoso* mit einer unbekümmert einherschreitenden E-Dur-Variante der *Idée fixe* ein, bevor Fanfaren und mollgetränkte Pizzicati in eine durchaus bedrohlich anhebende einzelne Choralzeile überleiten, die sich zum Zeilenschluss zur Dominante H-Dur wendet und so zunächst die allerdings bereits wesentlich verhaltenere Wiederaufnahme der *Idée fixe* in Dur legitimiert. Doch auch die Folgeereignisse wiederholen sich; erneut antwortet auf die Fanfare nun *fortissimo* und klar nach e-Moll tendierend die Choralzeile; sie klingt zwar zunächst trugschlüssig in G-Dur aus, doch die direkt ansetzende Wiederholung des Zeilenschlusses markiert mehrfach eine Kadenz in e-Moll, in dem denn auch das Sonatentallegro beginnt (vgl. Notenbeispiel 3.25). In der Folge verzichtet Čajkovskij auf den von *Romeo und Julia* bekannten Einsatz eines komplementären positiven Chorals; die *Idée fixe* findet nach gescheiterter Reprise auf eigenen Wegen zu ihrer *Egmont*-artigen Schlussapotheose.



Notenbeispiel 3.25: Pëtr Čajkovskij, Sinfonie Nr. 5 e-Moll op. 64,
Choralzeile aus der Einleitung des Finales (T. 43–47, Bläser)

Und auch in seiner letzten, der *Sechsten Sinfonie* h-Moll op. 74, greift Čajkovskij den Topos auf. Die Choralhäufung nimmt in diesem Werk fast

brucknerische Ausmaße an. Insgesamt drei verschiedene Choräle erklingen; dabei ist zunächst, gerade im Lichte der bisher betrachteten Werke des Komponisten, ein Blick auf den Kopfsatz interessant. Ebenso wie in der ersten Fassung der *Romeo-und-Julia-Ouvertüre*, dem Finale der *Dritten* und der *Manfred-Sinfonie* setzt die Durchführung des Satzes mit einem Fugato ein; und erneut stellt Čajkovskij der Fugentechnik das Satzmodell des Chorals gegenüber (T. 201ff.). Dieser entspricht zunächst dem Typus des unheilvollen Chorals; in dunklem d-Moll erklingt seine erste Zeile, die zweite Zeile wird bereits in ihrer Mitte sequenziert und anschließend vom Orchestertutti diminuierend vertilgt, bevor der Satz sich zunächst zur *fausse reprise* und dann zur echten Reprise hinwendet. Und nachdem diese bereits zum Ende des Hauptsatzes scheinbar in die Katastrophe gemündet war (T. 267ff.), erscheint die immerhin doch in der Durtonika auftretende Seitensatzthematik nicht nur durch das Fehlen des dritten Themas aus der Exposition merklich getrübt. Erneut scheint das Ziel der Reprise hier nicht Triumph, sondern Verklärung zu sein; und tatsächlich setzt, nachdem der Seitensatz wie mit letzter Kraft zur Kadenz gefunden hatte, ein neuer Choral ein, der das wie als sehnsüchtige Erinnerung erscheinende H-Dur nochmals bestätigt (vgl. Notenbeispiel 26).⁹⁰ Im Kern liegt hier also, bis auf das Fehlen einer Einleitung, ein ähnlicher Formentwurf vor wie in allen drei Fassungen der *Romeo-und-Julia-Ouvertüre*: Ein unheilvoller Choral – der hier mutmaßlich auf ein echtes Vorbild zurückzuführen ist⁹¹ – greift zunächst bedrohlich in den Satzverlauf ein, und nachdem sich der Satz wider alle Erwartungen nach Dur gewendet hat, erklingt ein neuer, positiver Choral, der diese Wendung zum Verklärungsschluss ausbaut.



Notenbeispiel 3.26: Pëtr Čajkovskij, Sinfonie Nr. 6 h-Moll, Kopfsatz,
Beginn des Coda-Chorals (T. 336–339, Blechbläser)

⁹⁰ Für den Hinweis auf diesen Zusammenhang sei Laurenz Lütteken, Zürich, freundlich gedankt.

⁹¹ Thomas Kohlhasse spricht vom „Zitat einer Melodie der orthodoxen Totenliturgie“, ohne das Zitat aber zu benennen (Thomas Kohlhasse, *Die ewigen Themen von Leben und Tod in Čajkovskijs später Sinfonik*, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen* 12 (2005), S. 72–78, hier S. 77); verschiedene Quellen nennen den Gesang *So svjatyj urokoj* (*So svjatyjmi urokoj*) als Vorlage, auf dessen Melodie Čajkovskijs Choral jedoch höchstens anzuspielden scheint.

Jedoch: Es handelt sich hierbei um den Kopfsatz des Werks. Eine ähnliche verklarte Dur-Vision erklang bereits zum Schluss des Kopfsatzes aus Brahms' *Erster Sinfonie* und deutete dort auf den erst im Finale erkämpften abschließenden Dur-Rausch. In Čajkovskijs *Sechster* liegen die Dinge bekanntlich anders. Denn der übermütige dritte Satz hat, als eine Art Schein-Finale, sein Klangbad in G-Dur bereits so stark ausgekostet, dass das *Lamentoso* anhebende Finale zunächst als herbe Rückkehr zur Realität erscheint. Im Jahre 2025 ist man auf den Schock, dass es sich bei diesem Adagio nicht etwa um die Einleitung des Finales handelt, sondern um dieses Finale selbst, mutmaßlich besser vorbereitet als das Publikum der ersten Aufführungen des Stücks in den 1890er Jahren. Und dennoch bleibt es frappierend, in welchem Ausmaß dieser Satz von Hoffnungslosigkeit durchzogen ist. Formal entspricht der Satz übrigens durchaus dem, was von einem Finale zu erwarten ist: Es handelt sich um eine klare, ohne Einleitung und Coda auf den Sonatensatz selbst reduzierte „Type 2“-Sonatenform.⁹²

Und diese Formgebung ist wiederum entscheidender Bestandteil der Überzeugungskraft dieser Hoffnungslosigkeit. Denn während der D-Dur-Seitensatz der Exposition noch immerhin eine gewisse Aussicht auf einen weiteren Verklärungsschluss eröffnet hatte, erfüllt der Schluss des Satzes diese Erwartungen gerade nicht. Auf die Durchführung des Hauptsatzes folgt ein Choral (vgl. Notenbeispiel 3.27); anders aber als in allen bisherigen Werken des Komponisten handelt es sich bei diesem letzten Choral um einen unheilvollen. Wie ein schwarzes Loch saugt er alles Dur-Potenzial aus dem Seitenthema; nach h-Moll gewandelt, erklingt es als Lamento ein letztes Mal, bevor der Satz ins Nichts versinkt.

The image shows two staves of musical notation for a tuba part. The top staff is in G major (one sharp) and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a crescendo to mezzo-piano (*mp*), then a series of decrescendos through *p*, *mp*, *p*, and *pp*. The bottom staff is in h-Moll (no sharps or flats) and 3/4 time. It begins with a piano (*p*) dynamic and then shows a series of decrescendos through *pp*, *ppp*, *pppp*, and finally *ppppp*. The notation includes various chords and melodic lines with dynamic markings and hairpins.

Notenbeispiel 3.27: Pëtr Čajkovskij, Sinfonie Nr. 6 h-Moll, Finale (T. 137–146, Posaunen, Tuba)

⁹² Vgl. zum Typus die obige Analyse des Finales aus Brahms' *Erster* und allgemein Hepokoski/Darcy 2006, S. S. 353–387.

Noch viel konsequenter also als Bruckner – der ja über dem Problem, eine alles übertreffende Schlussapotheose für seine *Neunte* zu finden, starb –, aber auch als Brahms – der den Katastrophenschluss trotz oder gerade durch den Choral statt in den Sinfonien nur in der Kammermusik und im Klavierwerk direkt auskomponierte –, zeigt Čajkovskijs Weg also von der nie ernsthaft erprobten Choralapotheose über den Verklärungsschluss direkt in die vollkommene Negation jedweden positiven Potenzials des Chorals. Die späteren Werke dieser drei Komponisten fielen freilich in eine Zeit – die drei Jahrzehnte von 1880 bis 1910 –, in der sich die Choralapotheose in ihrer statistischen Hochphase befand. Dass Čajkovskijs Beiträge zum Choralfinale bis heute kaum gewürdigt werden, dürfte – neben einem lange währenden allgemeinen Mangel an Forschungsinteresse – zu einem nicht unerheblichen Teil darin begründet liegen, dass er gerade zur Choralapotheose keinen echten Beitrag vorlegte. Mit jedem Jahr, in dem sich die Suggestivlogik verfestigte, nach der „Choral“ sogleich „Triumph“ bedeute oder doch zumindest verspreche, schienen Čajkovskijs Sinfonien weniger Teil der Geschichte dieses Phänomens zu sein. In der Folge soll dargelegt werden, wie diese Hochphase sich ausbildete, zu einer Vielzahl unterschiedlichster Umsetzungen fand und schließlich kaum zufällig mit dem Beginn des Ersten Weltkriegs zu einem abrupten Ende kam.

4 Hochphase und Verschwinden

„Gelehrtes und infantiles Spiel eines großen Kontrapunktikers“¹ – wie so manche seiner Zeitgenossen, fand auch der in Paris tätige Rheinländer Johann Christof Krafft kaum lobende Worte für Richard Strauss’ *Symphonia domestica*. Wie als Antwort konzipierte Krafft eine ganze Sinfonien suite, die sich dem Alltagsleben widmen sollte, darunter abermals eine „Symphonie Domestique“. Das viersätzliche Werk mit ineinander verschmolzenen Binnensätzen wollte nun gerade keine Situationen oder Persönlichkeiten darstellen, sondern vielmehr „dire des émotions, qui fussent connues de chacun, et où chacun pût trouver un écho de son âme propre, peut-être un réconfort.“ Kulminieren sollte dies, kaum überraschend, im Finale, wo die beiden Themen, wie bei Strauss die Vertretung eines Liebespaares, sich zum Schluss zu einem „Hymnus religiöser Liebe an das Leben und an Gott“ vereinigten – also zu nichts anderem als einem Choral:

„Le dernier morceau peignait le soir de la vie. Les thèmes du commencement y reparaissaient avec leur confiance touchante et leur tendresse qui ne pouvait vieillir, mais plus mûrs, un peu meurtris, émergeant des ombres de la douleur, couronnés de lumière, et poussant vers le ciel, comme une riche floraison, un hymne de religieux amour à la vie et à Dieu.“²

Wie hätte Strauss wohl auf solche metasinfonische Konkurrenz reagiert, auf den Entwurf einer Tondichtung in frankobelgisch-zyklischer Form, auf die eigentümliche Mischung aus deutsch-idealistischer Transzendentalästhetik und durchaus Strauss’scher Hinwendung zum Menschen? Eine Reaktion von Strauss auf die zitierte Passage aus dem achten Band von Romain Rollands Monumentalroman *Jean-Christophe* fehlt im Briefwechsel der beiden; dass Rolland seinen idealtypischen modernen Komponisten auffällig eng an Strauss angelehnt hatte, dürfte diesem freilich kaum entgangen sein.³ Es lohnt sich, den ans Absurde grenzenden Brechungsgrad der Romanstelle kurz auszukosten: Nicht nur reagiert hier ein fiktiver, an

¹ „[U]n jeu docte et enfantin de grand contrepointiste.“ (Romain Rolland, *Jean-Christophe*, Bd. 8: *Les amies*, Paris o.J. [1910], S. 169.)

² Ebenda, S. 170

³ Zur Rolle von Richard Strauss für den Charakter des Jean-Christophe existiert eine lesenswerte Masterarbeit von Valère Etienne: *Richard Strauss et Jean-Christophe de Romain Rolland: Transfiguration d’un homme et de son œuvre*, Universität Stendhal (Grenoble III) 2011, online einsehbar unter: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00626494/document> (zuletzt abgerufen am 1. Mai 2023).

Richard Strauss angelehnter Komponist mit einem gleichnamigen Werk auf eine Komposition seines realen Vorbilds; nicht nur gipfelt dieses fiktive neue Werk in einem fiktiven Choral – nein, es selbst bleibt innerhalb des Romans reine Fiktion. Denn zur Auskomposition der Sinfoniensuite kommt es, nach der Trennung Kraffts von seiner kaum zufällig Françoise genannten Muse, nicht mehr. Und wie um noch eine weitere Schaufel Brechungsgrade auf diesen Fiktionalitätshaufen zu werfen, griff Stephan Zweig, knapp zehn Jahre vor seiner eigenen Zusammenarbeit mit Richard Strauss, in seiner Würdigung des Romans – unter dem Zwischentitel *Heroische Symphonie* – erneut zur Metapher des Choral:

„Man erinnere sich nur an den wundervollen choralischen Einsatz: das Rauschen des Rheins. Eine Urkraft spürt man, Strom des Lebens, das von Ewigkeit zu Ewigkeit rauscht. [...] Und im letzten Bilde kehrt (begleitet von unsichtbaren Chören) die Melodie des Anfangs zurück; der rauschende Strom wandert zurück ins unendliche Meer. So endet die Eroika Johann Christofs im Choral an die unendlichen Mächte des Lebens, im ewigen Element.“⁴

Von allen diesen Brechungen abgesehen, mag es vielleicht überraschen, dass Rolland um 1910 für das Werk seines als Idealbild des modernen Künstlers entworfenen Komponisten gerade eine solche Verlaufsform im Sinn hatte. Einer von Dahlhaus' Zeitalterverständnis geschulten Historiographie des fiktiven Choral, die dessen Anfang bei Mendelssohn, dessen Höhepunkt bei Brahms und Bruckner und dessen späten Abschluss bei Mahler vermutet, scheint dies vollständig entgegentzehen.

Notenbeispiel 4.1: Richard Strauss, Sinfonie f-Moll op. 12, Finale, T. 624–632, letzter Choraleinsatz

Strauss selbst hätte für eine derartige Dramaturgie wohl kaum mehr als ein müdes Lächeln übrig gehabt – nicht zuletzt, da er sie zu diesem Zeitpunkt längst in die (eigene) Geschichte entlassen hatte. Das Finale der (im Zusammenhang mit Raffs *Siebter* und Bruckners *Achter* bereits erwähnten) *Zweiten Sinfonie* f-Moll op. 12 (1884) des bei der Komposition

⁴ Stephan Zweig, *Romain Rolland. Der Mann und das Werk*, Kap. Johann Christof, Frankfurt am Main 1921, S. 119–176, hier S. 136f.

erst 19-jährigen Strauss überrascht zunächst – fast wie das im Jahr zuvor erschienene Finale zu Brahms' *Dritter*, die Strauss zum Kompositionszeitpunkt bereits kannte⁵ – mit einem f-Moll-Hauptsatz aus zwei Themen: Dem „eigentlichen“ Hauptthema des Satzes folgt ein zweizeiliger f-Moll-Choral. Noch überraschender ist allerdings, dass dieser Choral bereits am Ende der Exposition, nun nach As-Dur gewendet, wiederkehrt, sodass beide Themenbereiche gleichermaßen in ihn münden (T. 45–47 bzw. T. 157–168). Und ebenso wie in Bruckners *Fünfter*, die Strauss kaum gekannt haben dürfte, erstaunt die Reprise zunächst durch die Abwesenheit dieser zweiten Choralinstanz und endet in f-Moll (T. 514f.). Erst nach einer Episode der Erinnerung (T. 586–623) an die Hauptthemen der vorherigen Sätze und deren kontrapunktischer Kombination mit einem Fanfarenthema aus dem Kopfsatz, das zuvor bereits im an dritter Stelle stehenden langsamen Satz erklingen war (dort T. 53), kommt es zum ersehnten „hymnenartig[en ...] Schlusse“,⁶ während die Fanfare, gleichsam als Stellvertreterin der übrigen Themen, mit dem Choral kombiniert wird (T. 624ff., vgl. Notenbeispiel 4.1). Die genannte Themenkombination ist freilich, wie später in Bruckners *Achter*, ein Trick, für den Strauss von Johannes Brahms denn auch arg gescholten wurde;⁷ eine Kritik, die der junge Strauss zwar zunächst von sich wies,⁸ an deren Berechtigung er später jedoch keinerlei Zweifel mehr hatte.⁹

Eine aus zyklischen Themen gewonnene Choralapotheose wie in Kraffts geplanter *Domestique* wäre Strauss vor diesem Hintergrund wohl als blanker Atavismus erschienen. Dass im Finale dieser fiktiven *Domestica* eines idealtypischen modernen Komponisten ausgerechnet ein fiktiver Choral erklingt, dürfte für Romain Rolland selbst dagegen nur logisch

⁵ Vgl. Arnfried Edler, *Symphonische und konzertante Werke*, in: Walter Werbeck (Hrsg.), *Richard Strauss Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 443–462, hier S. 445.

⁶ So Strauss' eigene Analyse im Programmbuch der Hamburger Abonnementskonzerte 1889/1890; zit. n. Jürgen Scharwächter, *Richard Strauss und die Sinfonie*, Köln-Rheinkassel 1994, Anhang 2, S. 162.

⁷ Richard Strauss erinnerte sich an folgende Worte: „Ihre Sinfonie enthält zuviel thematische Spielereien. Dieses Übereinanderschachteln vieler nur rhythmisch kontrastierender Themen auf einen Dreiklang hat gar keinen Wert“ (Richard Strauss, *Erinnerungen an Hans von Bülow. 1909*, in: ders., *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. v. Willi Schuh, Zürich u.a. 1957, S. 190.).

⁸ Vgl. Walter Werbeck, *Einführung*, in: Richard Strauss, *Symphonien* (= Richard Strauss Edition 19), Wien 1999, S. VII–X, hier S. IX.

⁹ Strauss sollte in dem ihm „deutlich haften geblieben[en]“ Vorwurf später die Begründung sehen für sein ureigenes Konzept des (Nerven-)Kontrapunkts, der „nur berechtigt ist, wenn eine poetische Notwendigkeit zwei oder mehrere nicht nur rhythmisch, sondern gerade harmonisch auf das stärkste kontrastierende Themen zu vorübergehender Vereinigung zwingt.“ (Strauss 1957, S. 190.)

gewesen sein.¹⁰ Denn in der französischen Sinfonieproduktion der Jahrhundertwende erfreute sich die Choralapotheose größerer Beliebtheit als je zuvor, wie schon ein Blick nur auf die bekannteren Namen wie d'Indy, Albéric Magnard oder Charles Tournemire zeigt. Doch auch Gustav Mahler war im deutschsprachigen Raum keineswegs isoliert; und die sich lange anbahnende kontinentaleuropäische Verbreitung des Phänomens weitete sich über die britischen Inseln schließlich ins Globale aus. Waren in den vier Jahrzehnten seit dem Tod Beethovens gut dreißig Sinfonien mit Chorälen im Finale entstanden, sollte ihnen bis zum Ende des Ersten Weltkriegs fast die dreifache Zahl folgen. Diese Zahl schließt eine detaillierte Würdigung aller einzelnen Werke von vornherein aus. In der Folge soll daher, neben einem kursorischen Überblick über diese Stücke, versucht werden, anhand einzelner ausgewählter Werke allgemeine Tendenzen aufzuzeigen und dadurch nachvollziehbar zu machen, wie rapide sich die Choralapotheose bis zur Zäsur des Weltkriegs überall ausdifferenzierte.

4.1 Der Choral als Standard

4.1.1 Neue Leitsterne im deutschsprachigen Raum

Das Jahrzehnt wurde durch zwei Sinfonien eingeläutet, die das ungebrochene Fortwirken der charakteristischen Sinfonik à la Raff anzeigten. Carl Grammanns „*Aventiure*“-*Sinfonie* D-Dur op. 31 orientiert sich in ihrer Thematik deutlich an Rubinsteins „*Ozeansinfonie*“; wie diese ließ sich das

¹⁰ Übrigens war Johann Christof Krafft keineswegs der einzige ‚zeitgenössische‘ fiktive Komponist, der Orchesterwerke mit (fiktiven) Chorälen komponierte. In Robert Hamerlings 1880 publizierter Novelle *Die Waldsängerin* beschreibt der Komponist Othenio nach dem unerwarteten Tod seiner (vermeintlichen) titelgebenden Muse einen sich „in neue gewaltige Tongebilde“ verwandelnden Trauermarsch, „bis zuletzt das hehre ‚Et lux aeterna luceat ei‘ als wunderbarer Riesen-Choral meinem inneren Ohre erscholl, wie der berühmte Hymnus am Schlusse der ‚neunten‘...“ (Robert Hamerling, *Die Waldsängerin*, Berlin 1880, S. 63.) Der Erzähler bekundet anschließend, „[n]iemals in meinem Leben [...] so etwas Ergreifendes gehört“ zu haben (ebenda, S. 80). Auch Jakob Wassermanns Daniel Nothafft (aus dem 1914 vollendeten Roman *Das Gänsemännchen*) komponierte ein mehrsätziges Orchesterstück („*Vineta*“) mit einschlägigem Schluss: „Dann flossen die nach allen Richtungen des Erdkreises auseinandergestobenen Elemente zögernd und reuevoll wieder in eine Kette, es schien, als habe sie der tolle Wirbel reicher, reiner und beseelter entlassen, und bei langsam abschwellenden, bis zu choralartig feierlicher Dehnung gemäßigem Tempo verschmolzen sie wieder in das lieblich ernste Hauptthema, das dann mit einem arpeggierten Akkord in die Unendlichkeit hinüberströmte“ (Jakob Wassermann, *Das Gänsemännchen*, München 1990, S. 93). Auffällig ist in allen drei Fällen überdies, dass es sich um Jugendwerke der jeweiligen Komponistenfiguren handelt.

in die Sätze „Ausfahrt“, „Am Meeresstrande“, „Reigen und Gesang der Okeaniden“ sowie „Rückkehr und Hochzeitszug“ aufgeteilte Werk primär durch das Sujet einer Seefahrt inspirieren, und wie bei Rubinstein erklingt zur Feier der Rückkehr der Seefahrer vor dem „Hochzeitszug“ ein Choral, der sich hier allerdings statt als eigenständiges Thema als Choraltransformation des Hauptthemas entpuppt (*Presto*, Buchstabe N+17).

Die charakteristische Tradition wurde neben Grammanns Einzelwerk besonders durch den Schweizer Komponisten Hans Huber fortgeführt. Seine im gleichen Jahr erschienene *Erste Sinfonie* d-Moll op. 63, die in einer konventionellen, hier formal an Brahms' *Erste* erinnernden Choralapotheose ausklingt,¹¹ nahm sich mit Wilhelm Tell gleich den schweizerischen Nationalhelden schlechthin zum Sujet. In seinen Folgewerken verzichtete Huber auf Choralapotheosen, keineswegs aber auf die Idee des Chorals: Der Zweitling, die *Böcklin-Sinfonie* e-Moll op. 115 (1897), gestaltet das Finale als acht „Metamorphosen“ aus, die jeweils einem oder zwei Gemälden Arnold Böcklins entsprechen. Hier erklingt ein episodischer Choral im fünften Abschnitt, dem die beiden Bilder *Spiel der Wellen* und *Der Einsiedler* (bei Huber: „vor einem Marienbilde geigend“) zugewiesen sind; unschwer ist hierfür in der virtuosen Solovioline und dem grundierenden Choral eine tonmalerische Entsprechung zu finden (*Molto moderato*, S. 70f. des vierhändigen Klavierauszuges). Ein weiteres Mal griff Huber zum Choral in seiner *Romantischen Sinfonie* (No. 5) „Der Geiger von Gmünd“ F-Dur (1906, ohne Opuszahl). Für dieses auf Justinus Kerners gleichnamiger Ballade fußendem Werk bot die finale Münsterszene hinreichend Gelegenheit zum episodischen Choraleinsatz. Von den teils eindeutig als charakteristische Sinfonien konzipierten früheren Gattungsbeiträgen Mahlers abgesehen, findet die Tradition in Emil Paurs Sinfonie A-Dur „In der Natur“ (1909) nochmals einen späten Aufgriff; das in Amerika entstandene Stück wird in diesem Kontext besprochen werden.

Eine gewisse Tendenz zur individuellen Einmaligkeit der Choralapotheose lässt sich also bereits im Bereich der charakteristischen Sinfonik des deutschsprachigen Raums erkennen. Dieses Bild verstärkt sich bei

¹¹ Die Sinfonie bewegt sich insgesamt auf den Bahnen Raffs und Rubinsteins: Einem in d-Moll schließenden Kopfsatz folgt ein konduktartiges Adagio; der dritte Satz, ein Andante „in langsamem Hochzeitsmarschtempo“, weist wie in Raffs „Lenore“ anstelle eines Trios einen Moment der Krisis auf, in dem das Konduktthema im „Tempo eines Choralgesanges“ zurückkehrt. Das Finale schließlich setzt in der Einleitung dem d-Moll-Kopfsatz-Hauptthema einen unvollständigen Choral entgegen, während der Sonatensatz sich zunächst – wie bei Rubinstein und Brahms – in feierlichem D-Dur präsentiert, aufgrund von Seitensatzproblemen aber in d-Moll zu schließen droht, bevor der Einleitungsgedanke im „Tempo einer Choralhymne“ (Buchstabe G+37) den D-Dur-Schluss legitimiert.

einem Blick auf diejenigen Werke, welche die Anregungen durch Brahms und Bruckner direkt oder indirekt aufnehmen.

Der im vorherigen Kapitel bereits erwähnte Effekt der Etablierung von Konservatorien sollte sich in den drei Jahrzehnten nach 1880 nun deutlich zeigen. In besonderem Maße gilt dies für im Umfeld der Berliner Akademie entstandene Werke, wobei eine Orientierung am Schaffen von vor allem Johannes Brahms – selbst auswärtiges Mitglied der Akademie – ein besonders auffälliges Merkmal vieler in diesem Kontext entstandener Kompositionen ist.¹² Angesichts der Bedeutung des Choraltopos für Brahms' Sinfonik überrascht es kaum, dass auch der Berliner Akademismus häufig zu diesem Mittel greift. Was den möglichen direkten Einfluss von Brahms' Sinfonik betrifft, liegt im unmittelbaren Umfeld des Komponisten in Heinrich von Herzogenbergs *Erster Sinfonie* c-Moll op. 50 (1885) ein Werk vor, in dem der hier aus dem Kopfsatz-Hauptthema gebildete Choral – wie in Brahms' *Erster* – in der Einleitung des Finales erscheint, im eigentlichen Finaleprozess dann aber keine Rolle mehr spielt.¹³ Ein ebenfalls rein episodischer Choraleinsatz findet sich Philipp Scharwenkas *Sinfonie* d-Moll op. 96 (1895); die Finale-Exposition endet hier mit einer aufwendig inszenierten, zweifach intonierten F-Dur-Choralzeile (Buchstabe *F*+22). In der Reprise hingegen ist diese scheinbare Lösung des tonartlichen Konflikts gestrichen und ersetzt durch die Apotheose einer in der Durchführung erstmals erklingenden Bläserfanfare (Buchstabe *T*). Im Falle des Brahms-Verehrers Heinrich (XXIV.) Reuß (zu Köstritz) liegt der Fall etwas vertrackter; seine überlieferten fünf Sinfonien weisen keine Finale-Choräle auf. Es gibt aber gute Gründe anzunehmen, dass die verschollene¹⁴ *Zweite Sinfonie* D-Dur (1889, ohne Opuszahl) dieses vermeintliche Manko ausgeglichen hat – ja, eine detaillierte zeitgenössische Würdigung des Stücks lässt daran eigentlich keinen Zweifel. Über das Finale heißt es dort: „Die Durchführung [...] ist von echt dramatischer Wirkung; fessellos wogt der Kampf hin und her [...], bis endlich die Posaunen und die übrigen Bläser in einem choralartigen Satz den endlichen Sieg verkünden, und das Werk zum glänzenden, triumphierenden Abschluß bringen.“¹⁵

¹² Vgl. hierzu auch Reinhard Kapp, *Joachim, Brahms und der musikalische Akademismus*, in: Michele Calella/Christian Glanz (Hrsg.), *Anklaenge 2008. Joseph Joachim (1831–1907): Europäischer Bürger, Komponist, Virtuose* (= Anklaenge. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft 2008), Wien 2008, S. 69–93.

¹³ Für eine bewusste Orientierung an Brahms spricht auch, dass es sich hierbei um das erste Orchesterwerk Herzogenbergs nach dessen Abwendung von der Ästhetik Wagners und hin zu Brahms handelte; vgl. hierzu Bernd Wiechert, *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 1), Göttingen 1997, S. 140–164.

¹⁴ Vgl. Michael Stolle, *Der Komponist Heinrich XXIV. Reuß-Köstritz: ein Meister strenger Schönheit*, Hildesheim 2016, S. 103.

¹⁵ Joseph Sittard, *Künstler-Charakteristiken*, Hamburg u.a. 1889, S. 137.

Ein weiterer Adliger aus einem ähnlichen ästhetischen Umfeld,¹⁶ Bolko Graf von Hochberg, legte 1892 seine *Zweite Sinfonie* E-Dur op. 28 vor, nachdem sein sinfonischer Erstling noch unter dem Pseudonym „J.H. Franz“ erschienen war (das Pseudonym ist auch auf dem Titelblatt der *Zweiten* in Klammern angegeben). Das Stück endet mit einer gewaltigen Choralapotheose, was bei einem Blick auf das Werkganze zunächst allerdings schwer zu erklären scheint: Die ersten drei Sätze sind durchgängig klein besetzt, licht und fast ostentativ unproblematisch – weder der E-Dur-Kopfsatz, das As-Dur-Larghetto noch das C-Dur-Scherzo mit seinem Es-Dur-Trio scheinen auch nur entfernt von jedweden Moll-Eintrübungen gestreift. Der Beginn des durch Kontrafagott, Posaunen und Becken verstärkten Finales klärt diese scheinbare Unstimmigkeit allerdings sofort: Der finale Sonatensatz steht in cis-Moll und wendet sich selbst im Seitensatz lediglich nach gis-Moll, um in der Reprise in cis-Moll zu schließen. Das Rettende wächst – in Form des gis-Moll-Seitenthemas (Buchstabe *B*) – jedoch auch: Nach E-Dur und zum mehrzeiligen Choral gewendet, führt es das Finale, das der Rezensent der *Neuen Zeitschrift für Musik* für den gelungensten Satz des Werks hielt,¹⁷ zum Überwältigungsschluss (Buchstabe *L*). Formal ähnlich erscheint das Finale aus Maximilian Heidrichs Sinfonie d-Moll op. 6 (ca. 1887),¹⁸ das mit einem ebenfalls aus dem ersten Abschnitt des Seitensatzes abgeleiteten Choral (T. 257ff.) endet; laut Hugo Riemann wirkte neben Brahms auch Liszt „bestimmend für [Heidrichs] ferneres Schaffen“,¹⁹ wobei in der vorliegenden Sinfonie Liszt'sche Einflüsse kaum dingfest gemacht werden können.

Brahms' Wirkung ging selbstredend über den Kreis der Akademie weit hinaus. Stark von Brahms – namentlich von dessen F-Dur-Sinfonie – beeinflusst erscheint auch die Sinfonie F-Dur des später besonders als Bruckner-Dirigent bekannten Volkmar Andreae. Das im Jahr seines Studienabschlusses an der Kölner Hochschule für Musik (1900) entstandene Stück entspricht dem Brahms'schen Vorbild nicht nur in der ungewöhnlichen tonartlichen Disposition der Ecksätze (Kopfsatz: F-Dur, Finale:

¹⁶ Vgl. die Würdigung bei Christoph Hust, Art. *Hochberg, Hans Heinrich XIV. Bolko Graf von*, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 9, Sp. 77f.

¹⁷ „[D]iesem Satze muß das nachgerühmt werden, was z.B. der Rubinstein'schen ‚dramatischen Symphonie‘ nicht nachzurühmen ist: ‚das Ende ist das Beste‘; kraftvoll originell und feinsinnig gehalten“ ([Oskar] Möricke, *Graf Hochberg als Symphoniecomponist*, in: *NZfM* 62 (1895), S. 439).

¹⁸ Der offenbar im Eigenverlag erschienene Druck des Werks dürfte wesentlich später entstanden sein als das Werk selbst, zumal das Verzeichnis erhältlicher Orchesterkompositionen auf der letzten Druckseite bis zu op. 53 geht (Maximilian Heidrich, *Symphonie D moll für grosses Orchester*, o.O., o.J., o.S. (Druck: Leipzig [Röder]). Die Werke mit den angrenzenden Opuszahlen 5 und 7 erschienen beide bereits 1887.

¹⁹ Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin ¹⁰1922, S. 521.

f-Moll), sondern auch im Verklärungsschluss; das an dritter Stelle stehende „Intermezzo“ erscheint ebenfalls als Fingerzeig auf Brahms. Auch der Verlauf des Finales selbst lässt an Brahms denken, konkret nun an das c-Moll-Klavierquartett: Auf einen beinahe destruktiven f-Moll-Hauptsatz folgt ein schließlich fast zum Stillstand kommender Überleitungsversuch, bevor ein vokal geprägtes Seitenthema zwar optimistisch anhebt, den erstrebten C-Dur-Ganzschluss aber nicht erreicht (Buchstabe *F*). Nach ausgedehnter, von einer visionsartigen C-Dur-Passage aus Liegeklängen und langsamen Fanfaren abgesehen meist in Moll-Gefilden befindlicher Durchführung beginnt die äußerst gestraffte Reprise, bevor das Seitenthema, nun wie bei Hochberg unzweideutig in einen mehrzeiligen Choralatz verwandelt, das Werk zur Schlussapothese zu bringen scheint (Buchstabe *S*). In den auf die F-Dur-Kadenz folgenden Takten stuft Andrae dieses *Happy end* jedoch, analog zum Kopfsatz, zu einem Verklärungsschluss ab und kreiert so eine Mischform, wie sie bereits bei Victorin Joncières und in Čajkovskijs Manfred-Sinfonie begegnet war.

Eine nochmals übersteigerte Umsetzung der Idee der Choralapothese findet sich in der *Ersten Sinfonie* c-Moll op. 52 (1908) des kompositorischen Autodidakten Felix Woysch. Nachdem eine einzelne, von den Trompeten intonierte Choralzeile das motivische Fundament für die quälend einerschreitende Einleitung des Finales gebildet hat, wandelt der folgende c-Moll-Sonatusatz deutlich auf den motivischen Spuren des Kopfsatzes von Johannes Brahms' *Erster*, mit dem vorliegender Satz auch die thematische Halbselbständigkeit des Seitensatzes teilt, der hier in g-Moll und in der Reprise in c-Moll schließt. Und wie im Brahms'schen Finale kehrt auch hier der Choral der Einleitung in der Coda zurück (Buchstabe *M-6*), die hier allerdings beinahe den Stellenwert eines zweiten Finalsatzes einnimmt – von den knapp 400 Takten des Satzes fallen 170 auf die Coda – und sich nun deutlich auf Bruckners *Fünfte* zu beziehen scheint. Schon das Thema selbst erinnert, mit seinem markanten Quintpendel zu Beginn, an dasjenige Bruckners; in der Folge wird es zunächst durch verschiedenste Mediantverbindungen geführt und dann in ein Fugato verwandelt (Buchstabe *S*), um nach mehreren Steigerungswellen das Stück sequenzierend zu seinem ohrenbetäubenden C-Dur-Schluss zu führen (Buchstabe *W*).

Noch etwas schwieriger gestaltet sich die Differenzierung von Einzeleinflüssen im Falle der gleichzeitig entstandenen Sinfonie h-Moll op. 33 des vor allem als Musikwissenschaftler bekannten Fritz Volbach. Mit dem Hinweis auf Brahms dürfte man ebenso richtig liegen wie mit Verweisen auf Wagner, Čajkovskij, Strauss und Mahler, wobei besonders die exquisit instrumentierten Anklänge an Salon- und Operettenton (im Seitenthema des Kopfsatzes sowie im Scherzo-Trio) an letztere denken lassen. Gerade

für die Form des Finales dieses „durchschlagenden Erfolg[es]“²⁰ allerdings könnte ein inzwischen international bekanntes, selbst für deutschsprachige Publikationen der Zeit kaum mehr zu ignorierendes Werk aus Frankreich Pate gestanden haben: Camille Saint-Saëns’ noch zu besprechende *Dritte Sinfonie* c-Moll op. 78 (die sogenannte „Orgelsinfonie“). Denn ebenso wie dort beginnt bei Volbach der Finalsatz mit einem als Einleitung fungierenden, bereits voll ausgebildeten Choralatz, der bereits an dieser Stelle orgelgestützt auf Überwältigung angelegt ist; und ebenso wie dort ist das folgende eigentliche Finale knapp bemessen und über weite Strecken übersteigert-kehraushaft. Volbach baut allerdings – im Gegensatz zu Saint-Saëns – den Choral auch in den Sonatensatz ein; er bildet, beinahe wie der Hornruf in Brahms’ *Erster*, das Überleitungsthema und kehrt, wie der Choral im gleichen Brahms’schen Werk, in der Coda zur Beglaubigung des Schlussjubels zurück.

Und um einen Jubel handelt es sich hierbei unzweideutig: Volbachs Choral stellt einen der wenigen halbfiktiven Choräle der Sinfoniegeschichte dar, da er bei seinem ersten Auftritt im ersten Finale-Takt mit dem (freilich nur mitzudenkenden) Wort „Hallelujah“ gleichsam textiert ist (vgl. Abbildung 4.1).²¹ Wenn in der Folge die Finale-Exposition mit dem salonhaft schmachtenden G-Dur-Seitenthema auf Abwege gerät – anstelle einer Kadenz leitet es in ein erneut an Mahler erinnerndes g-Moll-Auflösungsfeld über (Ziffer 34) – ist es wie selbstverständlich der Choral, der das Stück, eine mögliche Reprise dabei völlig übergehend, in einer visionsartig-mediantischen Verklärungspassage zurück nach H-Dur bringt (Ziffer 37+17) und sich dann zu einer ersten, scheinbaren Apotheose aufschwingt (Ziffer 39). Doch das letzte Wort ist nicht gesprochen; noch einmal erklingt ein erneut zur Auflösung tendierendes Fragment des Seitenthemas (Ziffer 39+12), und erst das aufgewühlte Rezitativ einer Solo-Violine leitet über zur tatsächlichen Schlussapotheose (Ziffer 40).

Ein weiteres Werk mit orgelunterstützter Choralapotheose, nun wieder in c-Moll einsetzend, erschien zwei Jahre später mit Hugo Kauns *Zweiter Sinfonie* op. 85. Das Finale beginnt mit einem durchaus an Mahlers *Sechste* erinnernden,²² heftig aufgewühlten c-Moll-Marsch, dem „klagende“ Begleitfiguren der Holzbläser zur Seite gestellt werden.

²⁰ So die Darstellung bei Julius Hagemann, Art. *Prof. Dr. Fritz Volbach*, in: o. Hrsg., *Monographien moderner Musiker*, Bd. 3, Leipzig 1909, S. 28–42, hier S. 37f.

²¹ Dass Volbach sich zu dieser Semantisierung genötigt sah, erscheint übrigens als ein weiterer Hinweis darauf, dass ein sinfonischer Choral, gerade gegen das Ende seiner Hochphase, kaum vorschnell mit einem religiösen Gehalt identifiziert werden sollte.

²² Geradezu demonstrativ betonte Kaun allerdings sein Missfallen an der *Sechsten*, nicht ohne Aufbietung antisemitisch grundierter Stereotype: „Gewiß – Mahler machte auf mich einen faszinierenden Eindruck durch seine starke Dirigenten-Persönlichkeit, eine Suggestion schon durch sein eigenes Wesen ausübend; aber als

IV. Finale.

95

Mächtig, feierlich. *(etwas bewegter.)*
poco a poco cresc.

Kleine Flöte.
I.
2 große Flöten.
II.
Oboen.
Englisch Horn.
Clarinetten in A
Baßclarinette.
Fagotte.
Contrafagott.
I. II.
Hörner in E.
III. IV.
3 Trompeten in A.
I. II.
Pos.
III.
Tuba.
Pauken.
1. Violine.
2. Violine.
Bratschen.
Violoncell.
Contra-Bässe.
Orgel.
(ad lib.)

Mächtig, feierlich. *(etwas bewegter.)*
poco a poco cresc.

G. H. 4896

Abbildung 4.1: Fritz Volbach, Sinfonie h-Moll op. 33, Beginn des Finales

Schaffender hat er meinen Erwartungen nicht entsprochen: es fehlte mir die echte Empfindung, die Seele und Gestaltung *eigener* prägnanter Themen; kurz: die Inspiration! [...] Später habe ich freilich andere Symphonien des Meisters gehört, die wohl unmittelbar wirkungsvoller waren, aber – wenigstens bei mir – denselben soeben geschilderten Eindruck hervorriefen.“ (Hugo Kaun, *Aus meinem Leben. Erlebtes und Erlauschtes*, Berlin 1932, S. 86; Hervorhebung im Original.)

Dies mündet schließlich in einen sachten Trauerchoral der Posaunen und Tuben, bevor das Stück pianissimo auf einem liegenden g beinahe anhält; die Voraussetzungen für einen tragischen Schluss wären also durchaus gegeben. Doch Kaun greift trotz dieses offenkundig üblen Ausgangs des Marschsatzes in die Trickkiste der Überwältigungsästhetik. „Hymnusartig bewegt“ setzt bei Ziffer 24 eine Orgel ein und bringt gemeinsam mit dem unter der Anweisung „Hymnus: ruhig und sehr ausdrucksvoll, steigernd“ aufspielenden Tutti den Satz zur eher überraschenden Schlussapotheose, die nahezulegen scheint, dass sich der verhängnisvolle Marsch doch gelohnt hat.

Dass in den Jahrzehnten bis zum Weltkrieg nicht einfach nur der Choral immer mehr die Standardfunktion der Apotheosenbeglaubigung erfüllte, sondern die Choralapotheose selbst zu einer Art sinfonischem Standard wurde, belegt schließlich, knapp drei Jahrzehnte nach Richard Strauss' f-Moll-Sinfonie, ein weiteres Werk eines Jugendlichen: Erich Wolfgang Korngolds Sinfonietta H-Dur op. 5.²³ Der Partitur ist als Motto ein aufsteigendes Quartmotiv vorangestellt, das im Druck als „Motiv des fröhlichen Herzens“ bezeichnet wird, sich in zahlreichen weiteren Werken Korngolds wiederfindet und so eine Form von Signatur darstellt. Das von Korngold selbst zunächst als Sinfonie bezeichnete Stück nutzt die Spreizung der Tonalität nicht – wie etwa zeitgleich bei Vincent d'Indy zu beobachten – zur Illustration explizit problematischer musikalischer Sachverhalte, sondern vielmehr zur Erzeugung so rasanten wie unbeschwerten Übermuts, in dem die Presse der Zeit sogleich, und sicherlich nicht ganz unberechtigt, die fast kindlich-naiv anmutende Spielfreude des fünfzehnjährigen Wunderkindes erkannte.²⁴

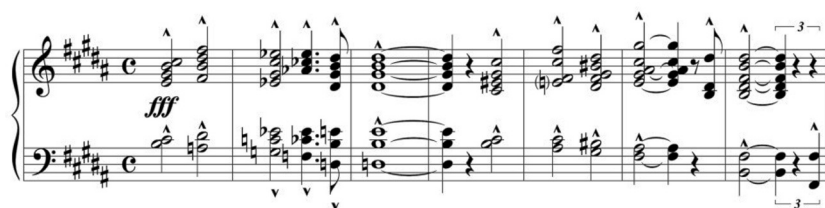
Diese Spielfreude scheint indes zu Beginn des Finales bitterem Ernst gewichen zu sein. Nicht nur beginnt der Satz mit einer angesichts des bisherigen Werkverlaufs überraschend düsteren langsamen Einleitung, die erst nach einer gestauchten Paraphrase²⁵ der entsprechenden Passage in Brahms' *Erster* sowie einem langsamen Fugato über ein zunächst zwölftöniges Thema von h-Moll zum H-Dur-Expositionsbeginn findet. Darüber hinaus mündet die Durchführung in eine „katastrophisch wirkende Passage“, in der Hauptthema, Seitenthema und Sinfoniemotto verzerrt „aufei-

²³ Vgl. hierzu Arne Stollberg, *Das fröhliche Herz. Korngolds Leitmetapher zwischen Ideologie, Ästhetik und kompositorischer Funktion*, in: Ute Jung Kaiser/Annette Simonis (Hrsg.), *Erich Wolfgang Korngold, „der kleine Mozart“. Das Frühwerk eines Genies zwischen Tradition und Fortschritt* (= Wegzeichen Musik 12), Hildesheim u.a. 2017, S. 1–25, bes. S. 1–6.

²⁴ Ebenda, S. 2f.

²⁵ Wie Brahms gestaltet Korngold den Beginn der Einleitung durch eine Kombination von hart auffahrenden und dann diminuierenden Liegeklängen und orientierungslosen Pizzicati; bei Korngold erklingen die beiden Elemente gleichzeitig.

inanderprallen“;²⁶ ein Abschnitt, der nicht zuletzt nahezulegen scheint, dass sich die von der Einleitung aufgeworfenen Problemfelder durch den Kehraus eines *Allegrio giocoso* – so die Angabe zu Beginn der Exposition – nicht werden lösen lassen (ab Ziffer 26). Und wie in anderen, Korngold mutmaßlich bekannten Finalsätzen erscheint wie von außen kommend ein fiktiver, hier auffällig ruhig dahinfließender Bläserchoral, um das musikalische Geschehen wieder auf die richtigen Bahnen zu lenken. Der in der Folge ohne Schwierigkeiten ablaufenden Reprise schließt sich eine nun definitiv auf Publikumsüberwältigung ausgelegte Coda an, die erneut im Aufruf des Choralhaften gipfelt: Im Blocksatz intonieren die versammelten Blechbläser das Sinfoniemotto als triumphalen Ziel- und Ausgangspunkt des Werks, in dem dieses allenthalben, jedoch zumeist versteckt, bereits anzutreffen war (vgl. Notenbeispiel 4.2). Arne Stollberg hat zu recht darauf hingewiesen, dass ein guter Teil der Konzeption des Stückes sich an den ästhetischen Prämissen des Vaters Julius Korngold – die dezidierte Ablehnung der Tendenzen zur Atonalität und das Idealbild eines scheinbar instinktiven, auf dem festen Fundament des Dur-Moll-Systems stehenden Komponierens – orientiert, wenn nicht sogar das Stück in seiner Gänze als programmatische Umsetzung dieser Prämissen zu lesen ist. So hat die Schlussapotheose über das Motiv des fröhlichen Herzens doppelte Funktion: Einerseits zeigt sie die Vereinbarkeit eines scheinbar die Tonalität sprengenden Quartenmotivs mit dieser Tonalität gleichsam an; zugleich schreibt sich der junge Korngold so, in einem wohl einzigartigen Vorgang, in die Tradition des Finalechorals unverblümt selbst ein.



Notenbeispiel 4.2: Erich Wolfgang Korngold, Sinfonietta op. 5, Finale, Ziffer 45 (Hörner, Trompeten, Posaunen)

Wesentlich mehr auf den Innovationen Wagners, Berlioz' und der Chorsinfonik Liszts – von einer mutmaßlichen Beeinflussung durch die französische Tradition der *Ode-Symphonie* resp. der dramatischen Sinfonie ganz abgesehen – fußen zwei faszinierende Werke des Dresdner Komponisten Jean Louis Nicodé, ebenfalls Alumnus der Berliner Akademie. Sowohl das explizit als „Symphonie-Ode“ bezeichnete Opus 31 *Das Meer* (1888) wie das späte Hauptwerk des Komponisten, die *Symphonie in einem Satze*

²⁶ Stollberg 2017, S. 4.

„Gloria!“ op. 34 (1905), wagen den Schritt ins tatsächlich Vokale, ohne mit der Wimper zu zucken, und bewegen sich so eigentlich außerhalb des Bereichs der vorliegenden Untersuchung. Beide Werke inkorporieren jedoch überdies fiktive Choräle, die nicht mit den jeweiligen Vokalpartien identisch sind; mindestens als Hinweis auf den Bedeutungsgewinn des Topos – von einem Umweg über den wirklichen Einsatz des Gesangs hin zu einem sinfonischen Topos sui generis – bieten die beiden Stücke reiches Anschauungsmaterial. Im riesenhaft besetzten²⁷ *Das Meer* erscheint Choralhaftes zunächst in dem instrumental gehaltenen Einleitungssatz; der formal recht frei gehaltene Satz verknüpft avancierte Instrumentation und Harmonik mit der reichen Kontrapunktik barocker Orgelvorspiele, eine Assoziation, an der der Einsatz einer tatsächlichen Orgel sicherlich nicht unerheblichen Anteil hat. Diese Orgel eröffnet den eigentlichen Satz mit einem Choral (E-Dur, Buchstabe *B*+8) und beschließt ihn mit einem ebensolchen, jedoch nicht identischen (C-Dur, Buchstabe *K*+3); in beiden Fällen überwiegt der Eindruck einer freien Choralimprovisation gegenüber dem eines Zitats. Im Finale – dem siebten Satz des Stücks – werden Choral und wirklicher Chor einander gegenübergestellt; der instrumentale Beginn mündet, wie im Kopfsatz, in einen Orgelchoral (Buchstabe *B*+4), auf den folgend ein Männerchor einsetzt („Raset, Wolken“, Buchstabe *D*); die Abfolge von Instrumentalem, Orgelchoral und Choreinsatz wiederholt sich, bevor zu den Schlussworten des Chors sich derselbe in einen überwältigenden Choralsatz verwandelt. Der Text der Passage – „Hell aus blauen Wellen steigt empor das Ziel“ – verdeutlicht freilich, dass sich auch hier nicht unbedingt der Eindruck eines wirklichen Chorals einstellen soll, sondern vielmehr das Choralhafte bemüht wird, um – analog zur *Ozeansinfonie* – die Dankbarkeit der Seeleute über die glückliche Ankunft noch weiter musikalisch auszumalen.

Die hier schon deutlich spürbare Tendenz zur Maximalisierung der sinfonischen Form sollte Nicodé allerdings in der „Gloria-Symphonie“ auf einen Gipfelpunkt bringen, der selbst die zeitgleich in Entstehung befindliche *Achte Sinfonie* Gustav Mahlers mühelos in den Schatten stellt.²⁸ Dabei ist das Werk nun im Gegensatz zu *Das Meer* dezidiert eine Sinfonie: ein sechssätziger, mehr als zweieinviertel Stunden Aufführungs-

²⁷ Das Orchester selbst ist um Tenortuben, Basstuben, Kontrabasstuben, Tamtam, Glockenspiel, Harfe sowie Orgel erweitert; dazu tritt ein im Minimum 180-köpfiger Männerchor. Selbiger Männerchor hat teils hinter der Szene zu singen.

²⁸ Vgl. zu diesem Werk Wolfgang Mende, *Glaubensbekenntnis eines Privatiers. Jean Louis Nicodés Monumentalsinfonie Gloria!*, in: ders. (Hrsg.), *Partita. Siebenundzwanzig Sätze zur Dresdner Musikgeschichte. Festschrift für Hans-Günter Ottenberg zum 65. Geburtstag*, Dresden 2012, S. 419–456, sowie ders., *Jean Louis Nicodés Gloria!-Sinfonie: Beschworung eines Heldenlebens*, in: ders., Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.), *Richard Strauss und die Sächsische Staatskapelle* (= *Dresdner Beiträge zur Musikforschung* 5), Hildesheim u.a. 2019, S. 145–216.

zeit in Anspruch nehmender, „in einem Satze“ ohne Unterbrechung zu spielender Sinfonieigent, der erst ganz am Ende – in der letzten halben Stunde – einen Chor aufbietet. Die Partitur steckt dabei voller programmatischer Andeutungen, die selbst poetische Züge tragen und sich so allzu simpler Deutungen verschließen; worauf sich etwa die im dritten Satz „Ein Sonntag des Glücks“ erscheinenden Bezeichnungen „Die Botschaft aus den Wipfeln und der Lockruf vom Berge“ oder „Das Hohnlachen, ein Mondfest im Teich“ genau beziehen, bleibt offen. Choräle finden sich in diesem Non-plus-ultra der Sinfonik vor 1914 lediglich im Kopfsatz „Vorverkündigung. Von Werdelust und tausend Zielen“ und auch hier lediglich in der Einleitung (Fernorchester T. 10ff. sowie anschließend in der Orgel T. 13ff.); Zeichencharakter haben für das Werk ansonsten hauptsächlich die zu Beginn der Partitur aufgelisteten Zitate aus Beethovens *Missa solemnis* sowie aus den *Meistersingern*.

Noch zu Beginn der 1880er-Jahre war überdies ein Werk entstanden, das auf besondere Weise in die Zukunft zu weisen schien. Die ungezähmte Innovationsfreude namentlich der Sätze zwei bis vier der 1880 fertiggestellten *Sinfonie* E-Dur Hans Rotts sollte bekanntlich Gustav Mahler nicht unerheblich beeinflussen und so in gewissermaßen diffundierter Form wohl auch einen beachtlichen Teil der von Mahlers Neuerungen inspirierten Folgewerke. Es erstaunt nicht, dass in Rotts „die Zwischen-summe [aus der symphonischen Tradition]“²⁹ ziehenden Werk auch der Topos des Chorals seine Aufwartung macht. Dabei spielt er allerdings – man ist geneigt zu sagen: überraschenderweise – im Finale dieser „Final-sinfonie“ (Litterscheid) eine Nebenrolle. Ziel des Satzes – der Brucknerschüler zeigt sich hier unverhohlen – ist vielmehr die grandiose Wiederkehr des Hauptthemas aus dem Kopfsatz, wobei im Gegensatz zwischen triumphalem Schluss und den im Werkkontext fast verschwindend geringen Passagen von Bedrohung dieses Schlusses eine eigenartige Diskrepanz besteht. An der Überwindung der größten dieser Bedrohungen wenigstens ist der Choral signalhaft beteiligt: Nach einer katastrophalisch-dissonanten Abbruchspassage im zweiten Satz (T. 108–120) erhebt sich ein fünfzeiliger Choral, der das Ende des Satzes in der Dur-Tonika begründet. Sein ‚Überwindungspotenzial‘ ist dabei derart groß, dass die durch ihn dominantisch vorbereitete Dur-Tonart die Werktonika E-Dur ist – und nicht etwa das A-Dur des Satzbeginns. Und tatsächlich erweist sich der Choral bei genauerer Untersuchung als nichts Geringeres als eine Ableitung aus dem sinfonischen Hauptthema, dessen Tonart er latent mit sich zu tragen scheint.³⁰

²⁹ Frank Litterscheidt, *Die E-Dur-Sinfonie von Hans Rott. Analytische Betrachtungen*, in: *Musik-Konzepte* 103/104 (1999), S. 15–44, hier S. 44.

³⁰ Vgl. die Analyse der motivischen Verbindungen ebenda, S. 28.

Im Finale selbst erscheint die erste Zeile des Chorals zunächst in der ausgedehnten Einleitung in Gegenüberstellung mit Motiven des Scherzos, von dem Mahler die eine oder andere Anregung für den entsprechenden Satz der *Ersten* erhalten haben dürfte. Die Funktion dieses Chorals ist dabei jedoch eher unklar: Zunächst erklingt er in leicht abgewandelter Form in klagendem d-Moll (T. 22); dann (T. 116) als beinahe notenge-treues Zitat in seiner ursprünglichen Tonart H-Dur sozusagen als musika-lischer Doppelpunkt zum anschließend in E-Dur einsetzenden Finale-Hauptthema; schließlich in fast bis zur Unkenntlichkeit gedehnten No-tenwerten (bei gleichem Tempo wie in der Einleitung) in der Werktonika bei T. 225. Was die dramaturgische Funktion der Choraleinsätze sein soll, bleibt letztlich – gerade wohl aufgrund der Leichtigkeit, mit der dem fast konfliktfreien Satz der Aufruf des sinfonischen Hauptthemas in E-Dur zu gelingen scheint – im Dunklen; seine Aufgabe scheint sich darin zu erschöpfen, in der sinfonischen Gesamtreise mitvorhanden zu sein. Kaum einmal ist der Unterschied zu Mahlers Sinfonik stärker spürbar als in dieser Finaleanlage, die das bei Mahler fast immer funktional aufgeladene Choralhafte jeglichen Zeichencharakters befreit.

So lässt sich für den deutschsprachigen Raum von 1880–1914 insge-samt feststellen, dass die Choralapotheose zu einer Art Standard gewor-den ist; Verklärungsschlüsse und Choralepisoden sind ebenfalls durchaus populär, während das unproblematische Kehrausfinale mit Choral (aber auch ohne) zur Seltenheit geworden ist. Die Tendenz hin zur Negation, wie sie bei Brahms und Čajkovskij beobachtet wurde, scheint dagegen kaum Wiederhall zu finden; dies ist sicherlich auch dadurch zu erklären, dass die meisten besprochenen Stücke in den jeweiligen Œuvres eher früh entstanden und ein dezidiertes Scheitern des sinfonischen Prozesses sich für erste Sinfonien wohl nur in absoluten Ausnahmefällen anbot (wie etwa in Paul Graeners Sinfonie d-Moll op. 39 [1912]). Ein solches Scheitern noch dazu mithilfe eines Chorals auszukomponieren, schien weiter-hin – wenigstens bis zum Weltkrieg – eine Sache derjenigen gewesen zu sein, die sich bereits zuvor mit dem Choral als Mittel zur affirmativen Schlussgestaltung beschäftigt hatten. Eine bemerkenswerte Ausnahme stellt die *Erste Sinfonie* h-Moll (1901) des Schweizer Komponisten Fritz Brun dar, deren Finale mit einem düsteren h-Moll-Choral der Blechbläser beginnt und ebenso düster schließt; das Werk fand jedoch, im Gegensatz zu den drei folgenden Gattungsbeiträgen Bruns, keinen Verleger und somit auch kaum Verbreitung.³¹ Abgesehen von den noch zu diskutieren-den Gattungsbeiträgen Mahlers und Franz Schmidts schien in der Cho-ralbehandlung der Sinfonik des deutschsprachigen Raums in der Folge Brahms' und Bruckners eine gewisse Stagnation eingesetzt zu haben. Die

³¹ Vgl. Peter Palmer, *Fritz Brun: A Swiss Symphonist*, in: *Tempo. New Series* 195 (1996), S. 14–18, hier S. 18.

allermeisten Werke begnügten sich mit der Wiederholung des bereits anderswo Versuchten, statt dem Choralhaften in der Sinfonik einen wirklich neuen Impuls zu geben. Der sinfonische Choral hatte im deutschsprachigen Raum bis zum Beginn des Weltkrieges offenbar seinen Zenit erreicht.

4.1.2 Französische Sinfonik zwischen zwei Idealmodellen

Die Bemühungen rund um die Société Nationale ab 1871 scheinen in Frankreich zunächst kaum zu einer neuerlichen Choralmode geführt zu haben, wie sie sich im deutschsprachigen Raum (nicht zuletzt durch die fortbestehende Mitwirkung Brahms' und Bruckners) beobachten lässt. Zwischen der Publikation der Orchesterfassung von Alexandre Guilmants d-Moll-Sinfonie und der Uraufführung des nächsten Werks, das einen Choral zum Zentralereignis des sinfonischen Verlaufs machte, sollten acht Jahre vergehen. Charles-Marie Widor, Gabriel Fauré und Edouard Lalo, die in der Zwischenzeit Sinfonien komponiert hatten, nahmen den Topos ebensowenig auf wie die im Vergleich sehr viel unbekannteren Paul Lacombe und Benjamin Godard; was für ein Finale Claude Debussy seiner – möglicherweise nur durch nachträgliche Korrektur – unvollendeten h-Moll-Sinfonie gegeben hätte, ist nicht zu beantworten.³² Ein einziger Sensationserfolg um 1886 sollte allerdings ausreichen, um die französische Choralsinfonik wie mit einem elektrischen Schlag aus ihrem (wenn auch eher kurzen) Dornröschenschlaf zu reißen: Camille Saint-Saëns' *Dritte Sinfonie* „*Avec orgue*“ c-Moll op. 78.

Camille Saint-Saëns hatte sich freilich schon früher in seiner langen kompositorischen Laufbahn mit dem Choraltopos beschäftigt. So hatte bereits das Finale des *Dritten Violinkonzerts* h-Moll op. 61 (1880) eine Choralapotheose in der Rubinstein-Form ausgebildet. Formal wesentlich spektakulärer erscheint die Rolle des Chorals im fünf Jahre vor dem Konzert entstandenen *Klavierquartett* B-Dur op. 41. Der Pastoralidylle des Kopfsatzes steht dort ein Finale in d-Moll (!) entgegen, das erst über eine zyklische Reprise der Kopfsatzthemen und die Rückkehr eines ursprünglich im zweiten Satz erschienenen Choralthemas – das überdies in jenem Satz zweimal katastrophisch ‚gescheitert‘ war (T. 61ff. und T. 101ff.) – nach B-Dur und in die Restitution der Ausgangsidylle findet (T. 428ff.). Die „Orgelsinfonie“ stellt den Gipfelpunkt dieser Auseinandersetzung dar wie auch den Endpunkt der Beschäftigung des Komponisten mit der Gattung; diese insgesamt fünfte Sinfonie (davon drei gezählte) sollte auch die

³² Vgl. für eine Auswahlübersicht französischer Sinfonien von 1871–1914 Fabian Kolb, „*Tradition austère qui devient de plus en plus complexe*“. *Diversifikation und Pluralisierung in der französischen Symphonik 1871–1914* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 38), Hildesheim 2012, S. 253f.

letzte des Komponisten sein, der bis zu seinem Tod 1921 schöpferisch tätig blieb.

Schon rein äußerlich unterscheidet sich die c-Moll-Sinfonie von den bisherigen französischen Gattungsbeiträgen. Sie ist erstens in zwei Teile gegliedert, hinter denen sich allerdings die traditionelle Viersätzigkeit verbirgt; Kopfsatz und langsamer Satz gehen ineinander über wie auch Scherzo und Finale des zweiten Abschnitts. Auffällig ist zweitens die motivische Ökonomie des Stückes, dessen Thematik sich auf nur zwei Grundmotiven aufbaut, die sich gleich in dem einleitenden Sechzehntelthema der Streicher nacheinander finden; als drittes Grundmotiv erscheint zudem der signalhafte Dies-Irae-Anklang des Themenbeginns.³³ Auffällig ist drittens, ab dem ersten Takt des Werks, der sich immer wieder einstellende Eindruck, das Erklingende bereits irgendwo gehört zu haben – im Fall der Sinfonieeröffnung ist beispielsweise unmittelbar an den Anfang von Schuberts h-Moll-Sinfonie zu denken. Viertens fällt die gezielte Integration vorsinfonischer Elemente auf: kirchentonartige Passagen im ‚langsamen Satz‘ ebenso wie fugierte Elemente in ‚Scherzo‘ und ‚Finale‘. Und schließlich ist die Instrumentation des Werks – in dem neben der Orgel noch ein vierhändig zu spielendes Klavier seinen Platz findet – außergewöhnlich, wenn auch in der französischen Sinfonik nicht ganz ohne Vorläufer. Die motivische Sparsamkeit des Werks dürfte zu einem nicht geringen Teil auf das Bedürfnis des Komponisten zurückzuführen sein, den Eindruck des Arbiträr-Eklektischen zu vermeiden und dem buntscheckigen Ganzen so doch ein einheitliches Gepräge zu geben.

Hinsichtlich der Themengestaltung wie auch der Großform orientiert sich Saint-Saëns deutlich am Widmungsträger der Werks, Franz Liszt: Die einheitsstiftenden Grundmotive erzeugen ihre Themen nach dem Prinzip der Transformation, und in der Anlage als zweisätziges Werk mit jeweils zwei ineinander übergehenden Abschnitten scheint die ebenfalls durch Liszt geprägte *Double Function Form* durch, die eine Deutung des ersten Hauptteils als Exposition (mit einem hauptsatzartigen ersten Abschnitt und einem langsameren, gesanglichen zweiten Abschnitt als Seitensatz) und des zweiten als Durchführung und Reprise nahelegt.³⁴ Gleichzeitig allerdings entsprechen die vier Abschnitte des Werks den traditionellen Kategorien des Kopfsatzes, langsamen Satzes, Scherzos und Finales auf wesentlich deutlichere Weise als in den meisten Werken Liszts; der ‚Kopfsatz‘ etwa leitet nicht etwa in seiner Durchführung, die so großangelegte Überleitung zu verstehen wäre, in den langsamen Satz, sondern vielmehr innerhalb der abgebrochenen Reprise (T. 233, Abbruch

³³ Vgl. die übersichtliche Darstellung der Bezüge bei Andrew Deruchie, *The French Symphony at the Fin de Siècle. Style, Culture, and the Symphonic Tradition*, Rochester (NY) 2013, S. 26–29.

³⁴ Vgl. Deruchie 2013, S. 34f.

ab der *failed resolution* in T. 308). Des-Dur-Adagio, Scherzo und Finale stellen dann endgültig in sich geschlossene Sätze dar, von denen das Scherzo schlicht *attacca* ins Finale übergeht.

Dieses Finale beginnt dann allerdings auf unübliche Weise. Zunächst wird das Thema des langsamen Satz hymnenhaft von den Streichern nach Art eines Choralvorspiels verarbeitet, und direkt darauf erklingt auch das düstere Dies-irae-Motiv, jetzt nach C-Dur gewendet, als vierzeiliger Choralatz (vgl. Notenbeispiel 4.3) zunächst in den klavierumrauschten Streichern (T. 384), dann im vollen Orchester mit Orgel (T. 392). Der berühmte Moment ist von solcher Klanggewalt, dass sich der Eindruck einer Schlussapothese einstellt: Dass die Ausgangsmotive der Sinfonie in diesem Choral an ihrem Ziel angekommen sind, erscheint überdeutlich. Und dennoch folgt dieser Abschlussgeste noch ein voller Sonatensatz, in dem die Motive einschließlich des Choralbeginns noch einmal durcheinander gewürfelt werden, Haupt- und Seitensatzcharaktere ausbilden, in einer Durchführung gegeneinander ausgespielt werden und schließlich ein weiteres Mal zum nun fast gänzlich unthematischen C-Dur-Schluss finden. Erklärbar scheint dieses Verfahren letztlich nur durch die Rückbesinnung auf die *double function form*: Das Finale ist zugleich die Reprise; die Klärung aller tonartlichen und thematischen ‚Fragen‘ wird in ihr vorgenommen, bevor eine übermütige Coda – hier der nach dem Choral einsetzende Sonatensatz – diese Klärung noch einmal kurz dramatisiert und schließlich auskostet. Bei aller verschwenderisch sich entfaltenden Klangpracht dieses Schlusses verfährt Saint-Saëns also weiterhin ausdrücklich ökonomisch: Seine Choralapothese erklingt genau dort, wo sie formal nötig ist, und somit nicht zwingend dort, wo sie musikalisch vielleicht effektiver, im Konzertsaal mit Sicherheit überwältigender wäre.

Notenbeispiel 4.3: Camille Saint-Saëns, Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78, 2. Satz, T. 392f., 1. Choralzeile (Orgel)

Dass der Gründer der *Société Nationale* beabsichtigte, mit seiner *Dritten* ein Werk zu schaffen, das die Renaissance der französischen Instrumentalmusik in alle Welt tragen sollte, scheint deutlich unstrittiger als eine Antwort auf die Frage, worin das ‚Französische‘ in dieser Sinfonie denn eigentlich bestehe. Vielleicht liegt die Antwort in der Frage selbst. Wäh-

rend etwa Vincent d'Indy in seiner ein Jahr nach der „Orgelsinfonie“ uraufgeführten *Symphonie sur un chant montagnard français* op. 25 ein eben spezifisch französisches Thema zum Ausgangs- und Zielpunkt des musikalischen Geschehens macht und damit an ähnliche sinfonische Tendenzen anderer ab der Jahrhundertmitte erscheinender nationaler ‚Schulen‘ erinnert, scheint Saint-Saëns sich vielmehr auf ein älteres Verständnis französischer Musik zu beziehen, das sich etwa in der ersten Hälfte des Jahrhundert auf den Pariser Opernbühnen gezeigt hatte: ein veredeltes Amalgam der avanciertesten Tendenzen, welche die verschiedenen (nationalen) Schulen zu bieten hatten, wobei die Nationalität der in Frankreich wirksamen Künstler*innen letztlich unerheblich war. Der Eklektizismus der Orgelsinfonie, ihre Stilsynthese und ihr Monumentalismus erscheinen so nicht einfach als Signale, dass die französische Sinfonik international auf der Höhe der Zeit sei (und dass sich auf dieser Höhe keineswegs, wie es etwa das d'Indy-Lager suggerierte, ausschließlich Wagner finde).³⁵ Vielmehr stellt sie in ihrer Summation von gattungsgeschichtlichem Rückblick und allerneuesten kompositorischen Tendenzen einen archetypischen Versuch dar zu einer schlechterdings objektiv bestmöglichen Sinfonik, die eben gerade dadurch spezifisch französisch sein sollte. Dass für Saint-Saëns mit diesem Werk offenbar ein Ende der eigenen sinfonischen Ambitionen erreicht war, überrascht somit wenig.

Die Anregungen der „Orgelsinfonie“ wurden in der französischen Sinfonik der Folgejahre breit aufgegriffen, wie sich schon nur im stark eingeschränkten Bereich dieser Untersuchung erkennen lässt. Der Einfluss lässt sich teils direkt aus der Partitur ablesen. André Gedalge, Kontrapunktlehrer von u.a. Maurice Ravel, George Enescu, Charles Koechlin und Arthur Honegger, begnügte sich nicht damit, Saint-Saëns seine *Erste Sinfonie* D-Dur (1893) zu dedizieren. Vielmehr bricht in der Durchführung des Kopfsatzes ein Choralatz durch, der unverkennbar und zitathaft den Umriss des Choralthemas aus der „Orgelsinfonie“ aufruft (vgl. Notenbeispiel 4.4). Das Finale des viersätzigen Werks ist dann von Zitaten und Chorälen frei;³⁶ insgesamt scheint die Kombination aus Widmung und Zitat nahezulegen, dass Gedalge in Saint-Saëns' Werk gleichsam erst den Ausgangspunkt für neue Sinfonik erblickte. Der Kopfsatz bleibt dabei – mit über der Hälfte der Partiturseiten – klar der Haupt-Satz der Sinfonie. Nicht unähnlich ist der Vorgang in Henri Dallièrs *Erster Sinfonie* f-

³⁵ Vgl. hierzu Deruchie 2013, S. 46–48.

³⁶ Dies gilt übrigens auch für Gedalgés wesentlich bekanntere und auch in Einspielung vorliegende *Dritte Sinfonie* F-Dur (1908), in deren Finale sowohl Hart 2006 als auch Kolb 2012, allerdings ohne nähere Takt- oder Zifferangaben, einen Coda-Choral aufgefunden haben; mutmaßlich ist die Wiederaufnahme der Satzeinleitung bei Ziffer 58–7 gemeint, die allerdings eher eine lamentierend-chromatische f-Moll-Kadenzformel darstellt als einen Choral.

Moll op. 50, die sich nun direkt auf das Formgefüge aus Saint-Saëns' Sinfonie zu beziehen scheint: Ein f-Moll-Sonatenatz geht noch vor Reprisenende in den zweiten Satz – hier ein Scherzo in As-Dur – über; das anschließende c-Moll-Adagio endet halbschlüssig und leitet so direkt ins f-Moll-Finale, eine Mischung aus Rondo und Variationensatz mit stark registerhafter Orchesterbehandlung und einem formal nicht unbedingt zwingenden, wie angehängt wirkenden F-Dur-Schluss. Ähnlich wie bei Gedalge ist bei Dallier das Choralhafte auf einen kurzen Durchbruchmoment im Kopfsatz reduziert, wo zwei Choralzeilen zunächst das erreichte F-Dur bestätigen zu scheinen, um aber nach d-Moll einzuschwenken und so den Umorientierungsprozess zum Scherzo hin auszulösen (Ziffer 25–4).



Notenbeispiel 4.4: André Gedalge, Sinfonie Nr. 1 D-Dur, Kopfsatz,
S. 108 des Autographs; Durchbruch des Choralthemas
(Trompeten, Hörner, Posaunen unisono)

Noch deutlichere Anlehnungen finden sich in Charles-Marie Widor's *Dritter Sinfonie* e-Moll op. 69 (1894). Das ebenfalls zweisätziges Werk, in dem erneut eine Orgel entscheidende Aufgaben übernimmt, entlehnt von Saint-Saëns nicht nur die in ein zweiteiliges Ganzes geteilte klassisch-sinfonische Abfolge von Sonatensatz und langsamem Satz sowie Scherzo und Finale; genauso wie bei Saint-Saëns fungiert als Übergang von Allegro zu Andante eine abgebrochene Reprise, während Andante, Scherzo und Finale im Wesentlichen formal vollständig ausgestaltet sind. Ebenfalls wie bei Saint-Saëns steht das Andante in Des-Dur; und schließlich erscheint zu Beginn des Finales ein zyklisches Choralthema in apotheotischer Überhöhung.

Wo bei Saint-Saëns allerdings dieses Choralthema als Ziel eines langen Prozesses – und letztlich nur einmal – erscheint, dominiert bei Widor der Choral fast nach Gutdünken: Zuerst beendet er einseitig die Einleitung des Werks (G-Dur, Ziffer 4+5); dann erklingt er – bereits hier in der Orgel – im Seitensatz des ‚Kopfsatzes‘ in zwei modulierend angelegten Zeilen (von h-Moll zu A-Dur mit Trugschluss am Ende, zuerst Ziffer 7+10); schließlich bildet er, nachdem von ihm in der Reprise nur noch eine chromatisch verzerrte Version erklingen war, das Hauptthema des folgenden Des-Dur-Satzes, wobei seine beiden ersten Zeilen erstmals im Werkverlauf in Dur bleiben. Im gespenstischen ‚Scherzo‘ fehlt der Choral; durchbruchshaft schließlich beendet er die Überleitung von ‚Scherzo‘ zu ‚Finale‘ (erneut in der Orgel) in einer grandiosen, vierzeiligen G-Dur-

Variante (Ziffer 24+4), interpunktiert vom ebenfalls nach G-Dur gewendeten Hauptthema des Kopfsatzes im Tutti. Wer nun aber glaubt, nach einem solchen Durchbruch sei, analog zu Saint-Saëns, keine weitere Steigerung dieses Themas mehr denkbar (oder zumindest angebracht), sieht sich getäuscht: Das bei allem scheinbar hohen Modulationstempo merkwürdig statisch bleibende und mehr lapidar denn ereignishaft nach E-Dur findende Schlussrondo endet in einer nun vom gesamten Orchester inklusive Orgel übernommenen Choralapotheose (Ziffer 45), die sogar durch zwei herbe tonartige Schnitte (gerückten Wiederholungen der sechsten Choralzeile entsprechend) nochmals verlängert wird. Widor liefert also hier beiläufig das nach, was er vielleicht bei Saint-Saëns vermisste; aber der dadurch erzielte Überwältigungseffekt im Konzertraum geht mit einer Reduktion der Nachvollziehbarkeit des musikalischen Verlaufs fast zwingend einher, denn worüber hier am Ende noch zu triumphieren ist, bleibt gänzlich im von der Sinfonie mit allen Mitteln negierten Dunklen. Die Rückkehr zur Tonika E-Dur dürfte den formalen Grund darstellen, die allerdings seit dem Kopfsatz weniger gefährdet denn in Vergessenheit geraten schien.

Fast noch bedeutender für den weiteren Weg der französischen Sinfonik war allerdings neben der Orgelsinfonie ein anderes Werk: César Francks Sinfonie d-Moll (1880). Während die erste Generation der neuen französischen Sinfonieschaffenden Francks formale Innovationen wo nicht, wie bei d'Indy direkt von Franck, so doch mindestens durch dessen Kammermusik kennengelernt haben dürfte, bildete für die folgende Generation die d-Moll-Sinfonie *diejenige* Novität, an die es anzuknüpfen galt. Wiewohl sie an der Oberfläche Elemente wie Satzverknüpfungen und zyklische Themengestaltung mit Saint-Saëns' Werk teilt, sind diese hier in konträrer Form ausgebildet. Die Satzverknüpfung vollzieht sich in einer Weise, dass Elemente zweier Satztypen (des langsamen Satzes und des Scherzos) in einem Satz miteinander untrennbar verknüpft werden; die Vereinheitlichung des Werks geschieht durch den Einsatz eines zyklischen – und nicht, wie bei Saint-Saëns, durch Transformation sich verwandelnden – Hauptthemas. Für das Thema der Untersuchung dürfte überdies entscheidend sein, dass Franck hier, im Gegensatz zu Saint-Saëns, auf Choralhaftes ganz verzichtete und somit die Möglichkeit offenließ, die Wirkung des Topos innerhalb einer nach Franck'schem Muster gebauten Sinfonie auf verschiedene Arten zu erproben. Die für die französische Sinfonik so typische Dreisätzigkeit ist dabei wohl weniger wesentlich (und, wie der Blick auf die ein Jahrzehnt zuvor bereits entstandenen Gattungsbeiträge d'Indys und vor allem Guilmants zeigten, wohl mehr aufgrund der Verquickung von Elementen des Scherzos und des langsamen Satzes innovativ als wegen der Satzzahl) als die enormen Umjustierungen der Sonatenform gerade des Finales, in dem die Wiederkehr verschiedener

Momente des Werkzyklus (ab T. 300) die Reprise des Seitensatzes ersetzt. Die zyklische Ausrichtung des Werks bildet so den Grund für die formalen Neuerungen; das Finale erscheint nicht zuletzt aufgrund dieser Neuausrichtung als eigentliches Telos des Werks, das sich so klar als Finalsinfonie im Sinne Bekkers zu erkennen gibt.

Die vermutlich erste klare Anwendung der Franck'schen Formkonzeption auf das Gebiet des Choralfinales stellt Ernest Chaussons Sinfonie B-Dur op. 20 (1890) dar. Das dreisätzige Werk verzichtet dabei auf das Element der Satzverknüpfung; an zentraler Stelle steht ein langsamer Satz, während vom Scherzocharakter immerhin noch der Beginn der Kopfsatzdurchführung übrig ist (*Allegro scherzando*, Buchstabe G–14). Klarer an Francks Konzeption orientiert ist die stets beibehaltene thematische Identität der zyklischen Elemente des Werks. Und gerade in deren Einsatz liegt der Schlüssel zu dem, was an Chaussons Werk so offensichtlich anders ist als bei Franck: der sich durch alle Sätze ziehende Pessimismus, der noch den B-Dur-Schluss des Werks prägt.³⁷ Exemplarisch zeigen lässt sich dieser Zug denn auch am Finale. Es fährt mit Fanfaren und Sechzehntelläufen in b-Moll heftig in den leisen D-Dur-Ausklang des zweiten Satzes, Ausdrucksmittel, die dann auch im nach nur 29 Takten einsetzenden Hauptsatz aufgegriffen werden. Kaum weniger gewaltsam erscheint der nach größter Energiestauung erreichte Seitensatz (D-Dur, Buchstabe D–16; vgl. Notenbeispiel 4.5): Es handelt sich, wie der Blocksatz unmittelbar verdeutlicht, um einen Choral, der mit aller emphatischen Siegesgewissheit auftritt, die Choräle an solchen Stellen seit Rubinstein aufzuweisen pflegen. Zugleich aber ist schon hier offensichtlich, dass dieser Choral die Aufgabe einer Sicherung der Tonika am Werkende kaum wird übernehmen können. Denn das pompöse Gebilde erscheint melodisch und harmonisch zugleich fragil und instabil: Akzentuiert wird gerade der zweite Choralton, melodisch eigentlich ein Vorhalt, und mit ihm die äußerst prekär durch einen Tritonusprung des Basses erreichte Doppeldominante. Insgesamt endet das Thema mit einer Sequenzierung der ersten Zeile nach A-Dur halbschlüssig.

Der stolpernde Pseudochoral wird in der Durchführung, die sich ansonsten fast ausschließlich mit den Themen des Kopfsatzes (Haupt- und Überleitungsthemen sowie langsame Einleitung) befasst, einmal aufgegriffen. Dieser Aufgriff hat dabei aber nichts von den dezidiert in den Durchführungsverlauf eingreifenden Chorälen in etwa Bruckners *Fünfter* oder Mendelssohns *Reformationssinfonie*. Stattdessen kommt es zu einer eigentlichen Charakterveränderung: Visionsartig erklingt das Thema als schlichte, schöne Klarinettenkantilene über einem träumerischen triolischen Terzenpendel der Hörner; Kantilene und Pendel werden instrumen-

³⁷ Vgl. für eine unmittelbar einleuchtende Analyse dieses Moments der Resignation des Werks insb. Deruchie 2013, S. 119–151.

tatorisch mehrmals weitergereicht, während die Passage mysteriös-gewaltlos von Tonart zu Tonart wandert (E-Dur, Cis-Dur, B-Dur, D-Dur, Ges-Dur; ab Buchstabe *H*).

Encore plus animé

Notenbergispiel 4.5: Ernest Chausson, Sinfonie B-Dur op. 20, Finale, Seitenthema (Buchstabe *D*-16), Tutti (ohne Posaunen, Tuba)

Noch entscheidender für die Charakterveränderung des Themas dürfte allerdings die Umjustierung der tonartlichen ‚Bedeutung‘ der einzelnen Melodietöne sein: War das Anfangsmotiv in der Durchführung als Grundton-Sexte-Quinte zu verstehen, erweist es sich hier als Quinte-Terz-Sekunde. Insgesamt erscheint das Thema hier erstmals als ‚eigentlich‘, während sich die Choralfassung der Exposition als uneigentliche, verfremdete, wo nicht gar pervertierte Variante der friedvollen Kantilene zu erkennen gibt.

O
Grave *très lié et très chanté*

Notenbergispiel 4.6: Ernest Chausson, Sinfonie B-Dur op. 20, Finale, Buchstabe *O*, Blechbläser

Die Vision bleibt freilich Vision, und die gesamte Durchführung erweist sich zunächst als resultatlos: Die Reprise nimmt denselben harmonischen Weg wie die Exposition, bei Buchstabe *L* ist der D-Dur-Seitensatz erreicht. Doch ganz ohne Folge ging die zyklische Sammlung der Durch-

führung nicht vonstatten: Anstelle des Pseudochorals erklingt nun das Seitenthema des Kopfsatzes, während das ursprüngliche Seitenthema an den Reprisenschluss verbannt ist; zunächst erscheint es in der Fassung der Durchführung (über einem D-Dur-Dominantseptakkord), dann noch einmal als gewaltvolle G-Dur-Choralzeile, um sich mit seiner zweiten Zeile endgültig aufzulösen und nach f-Moll überzuleiten. Und wider alle Erwartungen ist es so, als öffne sich ein Vorhang: Markant vom Vorangegangenen abgesetzt – harmonisch durch den direkten Einsatz der Tonika nach dem übermäßigen Quintsextakkord zum Repriseneende; instrumentatorisch durch die 21 Takte währende Reduktion auf die Blechbläser; metrisch durch den Wechsel vom *Alla breve* zum *Grave-4/4* – hebt ein B-Dur-Choral an, der alle Zweifel hinwegzufeigen scheint (vgl. Notenbeispiel 4.6). Allein: Auch er ist ein Pseudochoral, nichts anderes als die für einen kurzen Moment ins Choralhafte erhobene, düstere, von B-Dur nach b-Moll verlaufende Einleitung des Kopfsatzes. Das Tutti nimmt das Ereignis auf; erneut kommt es zum Umschlag von B-Dur nach b-Moll, und dennoch erreicht die Passage, wie auch zuvor in der Kopfsatzeinleitung, am Ende ein tröstlich-verklärtes B-Dur. Ähnlich also wie in Brahms' *Dritter* wird hier ein Scheitern dessen auskomponiert, was zu dieser Zeit häufig bereits als Automatismus galt: des apothetischen Potenzials des Chorals. In beiden Werken kommt es zur Verklärung, aber es handelt sich – bei Chausson noch ungleich stärker spürbar als bei Brahms – zugleich um eine Verklärung des Ausgangszustandes, mithin um eine Geste des Sich-Abfindens.

Über weite Strecken scheint Henri Rabauds *Zweite Sinfonie* e-Moll op. 5 (1899) den Pessimismus der Chausson'schen noch überbieten zu wollen. Gleich der Kopfsatz beginnt mit derart vehementen e-Moll-Fanfaren, dass an ein gutes Ende kaum zu denken ist; auch der G-Dur Seitensatz scheint in seiner Fragilität völlig ungeeignet, der e-Moll-Vehemenz etwas entgegenzusetzen, was sich in der trugschlüssig abbrechenden und in einer desolaten Coda aufgehenden Reprise auch bestätigt. Wie ein Blick in eine von vornherein unerreichbare Gegenwelt scheint der in G-Dur beginnende langsame Satz. Er hebt an mit einem vierzeiligen, polyphon durchwirkten Choralsatz mit der archetypischen Modulationsfolge von Tonika (Zeile 1), Dominante (2), Mollparallele (3) und Tonika (4). Der danach ansetzende zweite Satzbereich ist aus Elementen der Mittelstimmen des Chorals aufgebaut, droht in seiner Fortsetzung allerdings nach g-Moll zu kippen. Die Wiederkehr des vollen Chorals, nun im undurchbrochenen Blocksatz, weiß dies allerdings zu verhindern (Ziffer 5) und scheint die Wiederholung des B-Teils mit abzusichern; der Satz schließt mit der von den Flöten *mezzoforte* vorgetragenen ersten Choralzeile. Im sonatenförmigen dritten Satz (*Allegro vivace* C-Dur), funktional das Scherzo, erscheint dieselbe Zeile zunächst als D-Dur-Seiten-

thema. Die Durchführung wird von zwei klagenden Wiederaufnahmen des Hauptthemas aus dem Kopfsatz eingerahmt; nach einem durchaus konfliktreichen Fugato erscheint der volle – durch Wiederholungen der Schlusszeile sogar verlängerte – Choral und wird so definitiv zum Gegenpol der Bedrohungen durch die Kopfsatzsphäre erklärt.

Für das in e-Moll einsetzende Finale scheint also die Stoßrichtung vorgegeben – die Überwindung der Werkkonflikte durch die apotheotische Rückkehr des vollen Chorals. Im Unterlaufen dieser so deutlich geschürten Erwartung erweist sich freilich das wahre Gestaltungsprinzip dieser Sinfonie: Das Finale dürfte – bis kurz vor seinem Ende zumindest – einer der defaitistischsten sinfonischen Schlusssätze sein, die je geschrieben wurden. Über 482 Takte verbleibt der Satz, trotz manch seltener Andeutung von Dur, in e-Moll, ohne dass von wirklichen Geschehnissen innerhalb des Satzverlaufs gesprochen werden kann. Gleichsam ziellos kombiniert der wie eine Eisscholle umherwogende Satz Elemente des Kopfsatz-Hauptthemas mit der nach Moll gewendeten ersten Choralzeile aus dem zweiten Satz; mehrere Steigerungen führen nirgendwohin, die riesenhafte letzte von ihnen (Ziffer 17+8) führt schließlich zur Ausdünnung und dann zum vollkommenen Verstummen der Musik in einer mit „long“ überschriebenen Fermate. Nun (Ziffer 26) beginnt die noch knapp sechzigtaktige Coda, die über das Seitenthema des Kopfsatzes langsam doch nach E-Dur findet, immer mehr in verklärte Akzeptanz des Geschehenen übergeht und mit der vom Tutti vorgetragenen ersten Choralzeile in E-Dur und anschließender Plagalkadenz schließt. Die Assoziationen von Tod – ja letztlich von Tod vor dem eigentlichen Beginn des Finales – und anschließender Verklärung sind nicht zu überhören.

Vincent d'Indy, der wie kein Zweiter das Modellhafte an Francks Schaffen hochhielt, komponierte seine zweite gezählte Sinfonie bereits im neuen Jahrhundert. Sie dürfte nicht zuletzt den expliziten Versuch darstellen, analog den eigenen didaktischen Grundsätzen eine viersätzigige Modellsinfonie zu schaffen, die im Unterricht durchaus Verwendung finden konnte.³⁸ Die beiden zyklischen Gestalten werden gleich zu Beginn des Werks vorgestellt; das erste erinnert in seiner Basslage, seiner Instrumentierung und seiner Betonung des Tritonus unmittelbar an den Beginn von Francks d-Moll-Sinfonie, das zweite erklingt gleich anschließend in höchster Lage in den Holzbläsern. D'Indy selbst gab den beiden Motiven die Namen „x“ und „y“; sie bilden das Fundament fast jedes in den folgenden knapp 45 Minuten erklingenden Taktes. Im Kopfsatz werden beide Themenbereiche vom Motiv y abgeleitet, während Motiv x primär eine Überleitungsgestalt ist, zugleich aber bereits im Seitensatz die Begleitung des y-basierten zweiten Themas ausbildet. Im zweiten Satz (*Modérément*

³⁸ Für eine mit den Grundlagen von d'Indys Kompositionskurs enggeführte Lesart vgl. Kolb 2012, S. 577–621.

lent Des-Dur) stehen sich beide Motive zunächst unvereinigt gegenüber – der A-Teil ist aus *y* abgeleitet, der B-Teil (cis-Moll) aus *x*; lediglich in einer kurzen durchführungshaften Passage (T. 82–102) werden die Themen beider Abschnitte einander gegenübergestellt und miteinander kombiniert. Im dritten Satz (einem intermezzoartigen *Modéré* d-Moll) scheint erstmals Motiv *x* die Oberhand zu gewinnen, wenn auch eigentlich nur aufgrund seines schon aus dem Kopfsatz bekannten Begleitpotenzials, während die Themen des Satzes weder zu *x* noch zu *y* eine besondere Nähe aufzuweisen scheinen. Das Finale schließlich nimmt in seiner fast hunderttaktigen Einleitung zunächst retrospektiv die jeweils ersten Themenbereiche des dritten und zweiten Satzes sowie das Seitenthema des Kopfsatzes auf, um über eine langsame, gequälte Fuge aus einem Thema, das mit *x* beginnt und mit *y* schließt, endlich zum Beginn des Sonatenrondos zu führen. Wie im Kopfsatz bestimmt *y* sowohl den Haupt- wie den Seitenthemenbereich dieses freundlich in 5/4 einerschaukelnden Satzes; *x* erscheint einzig in der Zone der Rückleitung am Ende der Durchführung, wo es die in D-Dur einsetzende Transpositionsreprise auslöst, die allerdings im Seitensatzbereich auf die Abwege von zuerst ges- und sodann es-Moll gerät. Die angestaute Spannung einer nun folgenden, überaus konfliktreichen Passage, die wie die eigentliche Durchführung des Finalsatzes anmutet, entlädt sich in eine Überwältigungszone, in der *y* im Sopran und *x* im Bass gemeinsam die Emulsion „Choralsatz“ bilden (Notenbeispiel 4.7) – nur um sich nach der in D-Dur schließenden zweiten Zeile und einem Ansatz zur Ausbildung einer dritten Zeile wieder fluchtartig zu scheiden. Von *x* fehlt schließlich jede Spur: Die Sinfonie schließt mit einer emphatischen Skandierung des Motivs *y*.

Notenbeispiel 4.7: Vincent d'Indy, Sinfonie Nr. 2 B-Dur op. 57, Finale, Ziffer 87+1 (Tutti; vereinfacht)

In dieser Lesart erscheint d'Indys B-Dur-Sinfonie als ultimative Zuspitzung von bereits im Leipziger Mendelssohn-Kreis vorzufindenden Ideen: Die Anlage eines Themen- oder Motivdualismus, der sich hier zum Kon-

flikt zweier widerstreitender Motive steigert, und der sich in der kategorial höheren musikalischen Instanz des Choralatzes als scheinbarer entpuppt. Bei d'Indy mutet diese Rückführung auf den Choralatz freilich als fast gewaltsame Setzung an, die nur unter Aufbietung aller verfügbaren Kräfte – und nur für einen kurzen Moment – möglich ist; möglich aber bleibt sie. Ob die beiden Motive, wie seit dem Erscheinen des Werks immer wieder vermutet, zusätzliche (musik-)politische Implikationen mit sich tragen, scheint daher letztlich unerheblich, da beide Extreme ja als schließlich doch vereinbar – und sogar aufeinander angewiesen – erscheinen.³⁹ Dass am Ende nur Motiv *y* übrigbleibt, erscheint daher im Werkkontext kaum nachvollziehbar.

Marcel Labey's *Erste Sinfonie* e-Moll (1904) ist viersätzig, ebenso wie d'Indy's *Zweite*, von der Labey den bei Durand erschienenen vierhändigen Klavierauszug besorgt hatte.⁴⁰ Die zyklische Anlage ist allerdings im Vergleich wesentlich reduzierter und beschränkt sich auf den zitathaften Aufgriff des trauermarschartigen a-Moll-Andantesatzes in der Durchführung des Finales (Klavierauszug S. 47, *Lento*). Auch der Werkabschluss scheint kaum zyklisch vermittelt: Nachdem die Reprise bereits in E-Dur geendet hatte, schließt sich ein vierzeiliger Choral an, der sogleich stark verlangsamt – *Très calme et un peu retenu* – wiederholt wird und so das eigentliche Ende des Stücks im verklärten Pianissimo vorbereitet (Klavierauszug S. 54, drittes System T. 5). Dass der Choral hier keinen Triumph erringt und dass die Dur-Tonika auch ohne ihn bereits erreicht wurde, erinnert dabei weniger an d'Indy als an die im Vorjahrzehnt entstandenen Choralexperimente Albéric Maguarnards, dem das Werk auch gewidmet ist.

Auf Dezember 1910 datiert ist Paul Ladmirault's Sinfonie C-Dur. Das Werk ist in zwei Autographen überliefert, einer Partitur sowie einem vierhändigen Klavierauszug. Aufgrund der großen Divergenzen zwischen den beiden Handschriften – so finden sich in beiden unzählige, teils kaum entzifferbare Bleistiftzusätze und -streichungen und, zu Beginn des Finales, Unterschiede in den Metrumsangaben; überdies fehlen im Partiturautograph die letzten Seiten – müsste einer Analyse des Werks tiefgehendes Quellenstudium, wenn nicht sogar eine kritische Edition vorausgehen.

³⁹ Dieser Lesart widerspricht allerdings die seit der Premiere des Werks verbreitete Deutung der beiden Motive als Antagonisten, wobei *x* die schlechten Einflüsse der Moderne darstelle, *y* hingegen den guten Einfluss der Tradition. D'Indy selbst hat diese Lesart weder bestätigt noch negiert; den musikalischen Geschehnissen des Finales wird sie jedenfalls nur bedingt gerecht. (Vgl. hierzu allerdings Brian Hart, *Wagner and the Franckists* „*Message-Symphony*“ in France, in: Annegret Fauser/Manuela Schwarz (Hrsg.), *Von Wagner zum Wagnérisme. Musik, Literatur, Kunst, Politik* [= Deutsch-Französische Kulturbibliothek 12], Leipzig 1999, S. 315–337, hier bes. S. 324f.)

⁴⁰ Labey hatte zuvor unter d'Indy studiert und war inzwischen dessen Kollege an der *Schola cantorum*.

Allerdings lässt sich anhand des Klavierauszugs definitiv feststellen, dass das Werk eine Choralapotheose inkorporiert (ab Klavierauszug Ziffer 122), die jedoch zur tonartlichen Klärung des Werkverlaufs weniger beiträgt, als dass sie diese aufschiebt: Der Choral setzt trugschlüssig in Es-Dur ein und moduliert bis zu seinem Ende nach Fis-Dur, ehe eine Stretta den Gang zurück nach C-Dur absolviert. So mutet dieser Schluss – unter Vorbehalt der genannten analytischen Schwierigkeiten – wie eine jenseits funktionsharmonischer Logik gesteigerte Variante der Choralapotheose aus Schumanns *Ouverture, Scherzo und Finale* op. 52 an.

1912 erschien bei Fernand Andrieu & Cie. mit einem Copyright von 1911 die *Dritte Sinfonie* f-Moll op. 56 des in Charleroi geborenen, aber ausschließlich in Paris wirkenden Fernand le Borne. Während die ersten beiden Sätze durchaus als relativ konventionelle Moll-Sinfoniesätze gelten dürfen (ein f-Moll-Allegro sowie ein Totenmarsch d-Moll), begibt sich das tonartlich nicht geschlossene, von Des-Dur nach A-Dur führende drittplatzierte *Allegro molto* auf unüblichere, wenn auch um 1911 längst nicht mehr unbeschrittene Wege. Besonders eigenartig erscheint am Finale, für das eine Orgel zur Besetzung hinzutritt, sein Abdruck in zwei Fassungen: Dem Schluss des Satzes folgt der Schluss einer „1.re version“. Der Hauptunterschied besteht dabei in der Schlussapotheose des zu Satzbeginn in visionsartigem F-Dur durch die Orgel vorgestellten und nun von ihr im Verbund mit den Blechbläsern zelebrierten Choralthemas: Umfasst diese in der ersten Fassung lediglich dreieinhalb Partiturseiten (Ziffern 180–183), sind es in der zweiten Fassung achteinhalb (Ziffern 180a–189); ein klarer Versuch mithin, die Überwältigungskraft des Schlusses durch reine zeitliche Ausdehnung noch zu vergrößern.

Ebenfalls 1912 erschien die Paul Dukas gewidmete *Erste Sinfonie* Es-Dur op. 12 von Louis Thirion, die 1909 mit dem *Prix Cressent* ausgezeichnet worden war.⁴¹ Das Finale des Werks beginnt *lent* mit einem Es-Dur-Choralsatz, aus dessen Oberstimme sich wenig später auch das Hauptthema des Satzes ergeben wird (Ziffer 65). Zyklische Elemente sind in diesem Werk dominant: Weite Teile der Finale-Durchführungen werden durch Reminiszenzen ans Scherzo (in Kombination mit dem Finale-Hauptthema, Ziffer 77) und an den langsamen Satz (Ziffer 78) bestritten, während sich ein aus dem Kopfsatz-Seitenthema (zuerst Ziffer 9 in H-Dur „tranquillo“) abgeleitetes Triolenmotiv als entscheidend erweist. Denn nachdem der in der Exposition in fis-Moll erklangene Seitensatz in der Reprise in es-Moll zurückkehrt, führt eine ausgedehnte Steigerungspassage über ebenjenes Triolenmotiv zurück nach Es-Dur. *Largement* leitet

⁴¹ Zur Geschichte des 1904 dezidiert zum interinstitutionellen Sinfoniepreis (dessen Jury aus Mitgliedern der *Schola cantorum* wie auch des *Conservatoire* bestand) erklärten *Prix Cressent* vgl. Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York u.a. 1999, S. 105f.

eine triolisch anhebende Choralzeile die Schlusstakte ein (Ziffer 90–6), um schließlich *plus largement* das Werk *fortissimo* zu beenden.

Bereits 1907 war eine weitere Preissinfonie des *Prix Cressent*, Eugène Cools' Sinfonie c-Moll op. 59 (1906), uraufgeführt worden, die auf reizvolle Weise mit dem Thema dieser Untersuchung kontrastiert. Denn in der Partitur des Werks, der zur Illustration der Integration des Zyklischen eine Übersicht über die verschiedenen „déformations rythmiques du thème principal“ in allen Sätzen des Stücks beigegeben ist, findet sich nichts Geringeres als die Umkehrung dessen, was sich in vielen vorangegangenen Werken vom Werkbeginn bis zum Finale hin abspielte. Cools präsentiert sein zyklisches Thema *zuerst* im Choralsatz (Kopfsatz, Ziffer 3), bevor er aus diesem Choralsatz das thematische Material der Folgesätze entnimmt, ohne aber auf das Choralhafte nochmals zuzugreifen. Das Werk erscheint so als deutliches Zeichen, dass um 1906 zwar noch nicht unbedingt allenthalben an den besonderen Veredelungseigenschaften des Chorals gezweifelt wurde, manche kompositorisch Tätige aber doch die mit jedem neuen Werk deutlichere Plakativität eines teleologisch auf diesen Choral ausgerichteten Verlaufs zu spüren begannen.

Als eindeutigster Beleg für die Standardisierung der Choralapotheose erscheint schließlich ein Werk, welches vielleicht gerade deretwegen unvollendet geblieben ist: Die Rede ist von Charles Koechlin 1895 – im Jahr seines Studienbeginns unter Gedalge – in Angriff genommener Sinfonie A-Dur, die Koechlin später zu einem Klavierquintett umzuarbeiten versuchte, nur um auch dieses abzurechnen. Auf dem ersten Blatt des in der Französischen Nationalbibliothek aufbewahrten Skizzenkonvoluts ist das Werk so zunächst eingeklammert als *Symphonie en deux parties* bezeichnet, sowie, nun ohne Umklammerung, als *Quintette pour deux violons, alto, violoncelle et Piano-forte*.⁴² Während sich schon deutlich vorangeschrittene Entwürfe – jeweils mit *fin* und Datierung versehene Melodieverlaufsskizzen – für die wie bei Saint-Saëns zu einem Abschnitt zusammengenommenen ersten beiden Sätze erkennen lassen, haben die wenigen Blätter, die sich mit dem Finale beschäftigen, eher den Charakter allgemeiner Ideensammlungen. Sie sind überdies mit zahlreichen verbalen Notizen versehen, die einen Einblick in den hinter der Komposition stehenden gedanklichen Prozess erlauben.

Gleich auf dem ersten Blatt der Finale-Skizzen⁴³ ist das zyklische Hauptmotiv des Werks in rein melodischer Choralgestalt zu erkennen. Das mit „Plan du Finale“ überschriebene Blatt scheint mit den Buchstaben A–D Koechlin Grundideen für die Strukturierung des Satzes zusammenzufassen, die er auf den Folgeblättern weiter ausführen wird. Die Rede ist

⁴² F-Pn, Ms. 15906, Fol. 1r.

⁴³ Die folgenden Beschreibungen beziehen sich auf die jeweils nur einseitig beschrifteten Fol. 18–23 der Handschrift.

zunächst unter *A* vom „fin de l'andante“, das attacca ins Finale übergehen sollte, welches wiederum, ähnlich wie im Finale bei Saint-Saëns, zunächst Liegeklänge der Orgel (oder der Orgel und Posaunen) eröffnet hätten. Daraufhin hätten sich, mehrfach wiederholt, das zyklische Thema sowie Streichtremoli angeschlossen, „puis un cresc. de tout l'orchestre avec des modulations [in Generalbassnotation angegeben] pour arriver à *fff*“. Unter dem Buchstaben *B* findet sich das Ziel der Steigerung: „orgue, orchestre, harpe etc.“ spielen das zyklische Thema als Choral „soutenu“, also wieder im Wesentlichen gleich wie bei Saint-Saëns, und dann „diminuant“; die Passage solle „pas très long mais plus que *A*“ sein. Es schließt sich an, was möglicherweise eine Sonatenexposition geworden wäre. Unter *C* ist ein erstes, sequenzierend angelegtes Thema notiert sowie die Anmerkung „développer en crescendo avec les autres motifs jusqu'à *D*“: die vorherige Choralgestalt wiederum im dreifachen Forte, möglicherweise als Seitensatz. *C* schließt sich, vielleicht als Schlussgruppe, nochmals an. Dem folgen auf dem nächsten Blatt einige durchgestrichene Versuche, den Plan auszuführen; datiert ist das Blatt mit „23 mai 97“.

Besonders interessant aus Choralsicht ist das dritte Blatt des Skizzenmaterials (Fol. 20), auf dem nun einige Überlegungen „pour les accords du début“ angestellt werden. Über das gleich wie auf Blatt 1 notierte Choralthema schreibt Koechlin „dans la forme du plain-chant“, zwischen den Zeilen „des réponses“ – wohl typische Streicherfigurationen –, sowie die Anmerkung „à voir“ nebst der nochmaligen Präzisierung „avec des modes de plain-chant!“. Mit „plain-chant“ ist freilich deutlich klargestellt, dass es sich hierbei keineswegs um eine Anlehnung an den protestantischen Choralsatz handeln soll; gemeint ist der gregorianische Choral, der aber, wie die Skizzen zeigen, bei Koechlin durchaus in mehrstimmiger Harmonisierung gedacht ist. Die gedankliche Orientierung an der Gregorianik und damit am Mittelalter anstelle der Renaissance ist eine für die französische Sinfonik der Jahrhundertwende typische Entwicklung, von der noch zu sprechen sein wird; sie ist darüber hinaus mit nationalistischen Ideen ähnlich eng verknüpft wie der protestantische Choralsatz im deutschsprachigen Raum.⁴⁴ Funktional – und auch hinsichtlich der gedanklichen Verknüpfung des Modells mit den Ideen der Reinheit, Erhabenheit und Überzeitlichkeit – ändert sich freilich mit dieser Neuorientierung wenig; Gregorianik übernimmt schlicht die Rolle, die vorher dem Choralsatz zugeschrieben wurde.

Datiert ist das Blatt ebenfalls auf den 23. Mai 1897. Auf dem leider nicht mehr datierten Folgeblatt sind einige weitere Überlegungen zum Andante sowie zum Beginn des Finales zu finden, die nun eher den Charakter einer Aufgabenliste annehmen. So lesen wir zunächst einleitend

⁴⁴ Vgl. unten, Kap. 4.2.3.

folgende Erinnerung des Komponisten an sich selbst: „Pour le finale de la symphonie: étudier des modes de plain-chant“. Einigen detaillierten Überlegungen zum Andante folgt die entscheidende Problemformulierung: „étudier comment relier au finale“. Auch hierzu notiert Koechlin einige Ideen, zunächst eingeklammert: „par un crescendo molto; et entrée de l’orgue pour le motif. Sans harmonies. Repris ensuite harmonisé par l’orchestre (en plain-chant) – à voir) / Voir sur quels accords cette entrée. Et p ou f.??“. Darunter findet sich die nicht eingeklammerte zweite Idee: „par montées progressives: La [unleserlich], sémitons, et [unleserlich] avec le motif à la basse et des [unleserlich]. puis arriver au ff avec des harmonies de plain chant [!] et alors très-tonal [!].“

Im auf 13. September 1898 datierten Folgeblatt Fol. 22 gelten die Aufzeichnungen dagegen bereits „pour le Finale du quintette: (ou pour quatuor avec piano?)“. Im auf 19. Mai 1900 datierten letzten Skizzenblatt (Fol. 23; durchgestrichene Bezeichnungen wie „orgue“ deuten allerdings daraufhin, dass er auf einem bereits älteren Entwurfsblatt weitergearbeitet hatte) befasst sich Koechlin ein weiteres Mal mit dem zyklischen Motiv in Choralgestalt; und hier kommt es tatsächlich auch zur Bezeichnung als „choral“, während die Begriffswelt der Gregorianik verschwunden zu sein scheint. Koechlin vollendete freilich weder die Sinfonie noch das Quintett; möglicherweise wurde ihm die allzu große Nähe zu bereits komponierten anderen Werken und vor allem zur Orgelsinfonie von Saint-Saëns bewusst, und er gab das Projekt deshalb auf – geäußert hat er sich selbst dazu offenbar nie. Wenige Dokumente können jedenfalls deutlicher als die Koechlin-Skizzen aufzeigen, wie sehr die Idee des Finale-Chorals im Rahmen dessen lag, was sich jungen Komponist*innen um 1900 förmlich aufdrängte; wie aber auch mit dieser Zugänglichkeit die Frage umso virulenter wurde, warum man ein Werk auf diese Weise beenden sollte, wo es doch schon so viele andere Stücke gab, die es genauso getan hatten.

4.1.3 Globale Verbreitung

Einzelwerke

Die bekannteren Figuren der italienischen Sinfonik des späten 19. Jahrhunderts (wie Giovanni Sgambati – der immerhin die Binnensätze seiner *Ersten Sinfonie* D-Dur op. 16 mit einem fiktiven Choral verband – oder Giuseppe Martucci) verzichteten auf eine Anknüpfung an die Idee des Finale-Chorals. Ein Ausnahmewerk findet sich daher in Alberto Franchettis *Sinfonie e-Moll* (1884; Druck bei Ricordi ca. 1889), die zugleich das Abschlusswerk des Komponisten nach seinem Studium am Dresdner Konservatorium darstellte. Das Werk gibt sich in seinem äußerlichen Zugschnitt, wohl nicht zuletzt aufgrund seines Entstehungskontexts, als auf-

fallend konventionell: Einem e-Moll-Kopfsatz mit Seitensatz in G-Dur, Expositionswiederholung und erfolgreicher E-Dur-Reprise schließt sich ein G-Dur-Adagio, ein e-Moll-Intermezzo in Scherzo-Da-Capo-Form sowie ein e-Moll Schlussrondo mit einer E-Dur-Coda an. Im zweiten Couplet des Rondos intonieren die Blechbläser zwei cantus-firmus-artige Choralzeilen (Buchstabe *I*), die am Satzende (Buchstabe *N*) zum vierzeiligen Choralatz erweitert das Stück zu seinem E-Dur-Schluss zu bringen scheinen. Dieser wird zwar durch einen Trugschluss nach e-Moll am Choralende und eine Retrospektive auf den Werkbeginn nochmals aufgeschoben, dennoch scheint kein Zweifel zu bestehen, dass der wie ein Signal in den Satz fahrende Choral an der ganz unapotheotisch gehandhabten Durchsetzung der Dur-Tonika bedeutenden Anteil hat.

In der florierenden polnischen Sinfonik der Jahrhundertwende, in der ansonsten eher Zitate existierender Melodien *en vogue* waren,⁴⁵ liegt mit Mieczysław Karłowicz' Sinfonie e-Moll op. 7 „Odrodzenie“ („Auferstehung“) ein Beitrag zum Phänomen vor.⁴⁶ Am vergleichsweise kurz gefassten, *attacca* aus dem Scherzo hervorgehenden E-Dur-Finale überraschen zunächst die Proportionen: Zwischen einem riesigen Expositionskomplex (T. 10–125) und einem ebensolchen Reprisesabschnitt (T. 155–265) steht eine in ihrer Knappheit (20 Takte) fast nur noch kontrastive Funktion annehmende Durchführung. Der Satz ist trithematisch – neben dem unbeschwert-feierlichen Hauptthema erklingt als erstes Seitenthema eine zwischen H-Dur und gis-Moll oszillierende Kantilene sowie, als umfangreicher dritter Themenbereich, ein insgesamt dreizehnzeiliger C-Dur-Choral, dessen letzte fünf Zeilen den ersten vier und einer neuen Schlusszeile entsprechen. In der Reprise sind diese dreizehn Zeilen auf bloß drei reduziert; aufgrund der geringen Distanz der beiden Choralerscheinungen zueinander, der schier endlosen Steigerungszone vor dem zweiten Choralauftritt und dem überschwänglich jubelierenden Gestus der gleich an-

⁴⁵ So etwa mit patriotischem Impetus in Zygmunt Noskowskis früher *Zweiter Sinfonie* c-Moll „Elegijna“ (1879) und in Ignacy Paderewski Sinfonie h-Moll (1909), beide mit teils choralhaft geführten Schlussapotheosen über den *Mazurek Dąbrowskiego* (die heutige polnische Nationalhymne); mit religiösem Impetus wiederum in Noskowskis *Dritter Sinfonie* F-Dur „Od wiosny do wiosny“ (1903) durch ein Zitat des religiösen Liedes *Kto się w opiekę*. Vgl. für alle drei Werke die detaillierte Besprechung bei Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 56), Hildesheim u.a. 2010, S. 334–348, 350–361 sowie 398–404.

⁴⁶ Neben Karłowicz' Werk schließt gemäß Stefan Keym die Sinfonie h-Moll op. 4 von Piotr Rytel mit einer „strahlenden Verklärung in H-Dur“ eines choralartigen Motivs; dem Verfasser war die Partitur leider nicht zugänglich. Vgl. zum Werk ebenda, S. 350.

schließenden Stretta gewinnt er allerdings durch diese Maßnahme mehr Überzeugungskraft, als eine triumphalische volle Wiederkehr in diesem kurzen Satz innehaben könnte. Das schon erwähnte zitathafte Aufgreifen der ersten Zeile des Chorals der Rubinstein'schen „Ozeansinfonie“ in Karłowicz' Choral⁴⁷ mag, wie bereits in Kapitel 2 angedeutet, unbewusst geschehen sein oder nicht; die oberflächliche Ähnlichkeit der Formanlage allerdings steigert die Wahrscheinlichkeit einer bewussten Bezugnahme bedeutend. Denn Karłowicz' Sinfonie erscheint durchaus als Verquickung der Čajkovskij'schen Individualisierung des Grundplots *Per aspera ad astra* – besonders in der im Sechsermetrum (resp. hier: Zwölfermetrum) schwankenden Themengestaltung sind Bezüge zu Čajkovskij's *Fünfter* gleicher Tonart auffällig – mit der von Čajkovskij gemiedenen Choralapothese: Die *Auferstehung* des Werktitels erscheint so als Resultat einer die ganze Sinfonie durchziehenden Entwicklung anstelle eines Kampfes, unter die das kurze Finale, ohne an diesem Prozess noch teilzuhaben, den Schlussstrich zieht.

In Russland selbst scheint einzig Sergej Rachmaninow an Čajkovskij's Choral-Innovationen angeschlossen zu haben. So endet der zweite Satz der *Zweiten Sinfonie* e-Moll op. 27 mit einem einzeiligen a-Moll-Gebilde, das sich klar an die unheilvollen Choräle des großen Vorbilds anlehnt (Ziffer 45+4). Der das Werk durchziehende Grundkontrast von destruktiv-vehementen Hauptthemen und den für den Komponisten so typischen schwelgerisch-sehnsüchtigen Violinthemen wird im Finale des Werks aufgelöst: Das dortige D-Dur-Violintheema (zuerst Ziffer 64–14), Seitenthema und erstes Couplet dieses E-Dur-Sonatenrondos, wird zum Ende der Reprise zur klanggewaltigen E-Dur-Apothese geführt und erscheint an deren Höhepunkt als Kontrapunkt zum nun ebenfalls nach Dur gewendeten Choral aus dem zweiten Satz (Ziffer 89+4). Damit ist auch bei Rachmaninow das nachgeholt, was Čajkovskij selbst noch vermieden hatte; für die Standardisierung des Mittels ist es durchaus aussagekräftig, dass Rachmaninow gerade in diesem Hauptwerk seines „optimistischen Jahrzehnts“ (Christoph Flamm) zu ihm griff. Dass die in Dresden komponierte *Zweite* für Rachmaninow zu *dem* Durchbruchswerk schlechthin werden sollte, zeigt nicht zuletzt an, welche Überzeugungskraft um 1908 noch immer in der Choralapothese steckte.

Belgien und Niederlande

Die kompositorischen Entwicklungen in Wallonien sind mit dem auf César Franck gemünzten Begriff der „frankobelgischen Sinfonik“ am besten zu fassen. So zeigt Louis Kefers 1893 bei Breitkopf & Härtel

⁴⁷ Vgl. erneut Keym 2010, S. 367f.

publizierte Sinfonie D-Dur in ihrer Dreisätzigkeit mit (in der Partitur ausdrücklich benannter) Verknüpfung von Andante und Scherzo im Mittelsatz deutlich den Einfluss von Francks d-Moll-Sinfonie. Das Finale beginnt *Largo e sostenuto* mit einer dreimal sequenzierten, mysteriösen, die übermäßige Quinte akzentuierenden Posaunenlinie, deren Schlussklänge sich in Quinten aufwärts bewegen (Ces-Dur, ges-Moll, cis[des]-Moll) und sich zum Abschluss in einen nach A-Dur kadenzierenden Choralatz verwandelt. Die direkt ansetzende Folge von einem D-Dur-Thema, einer h-Moll-Überleitung und einem zweiten Themenbereich in A-Dur (ab Ziffer 65) mutet zunächst als gewöhnliche Sonatenexposition an. Kefer hat freilich Anderes im Sinn, wie die anstelle der zunächst begonnenen Durchführung (Ziffer 68) erscheinende, gesteigerte Wiederaufnahme der Einleitung klar macht (Ziffer 70). Erneut weitet sich diese ins Choralhafte, ohne aber eine eigentliche Rückkehr zum Sonatensatz einzuleiten. Vielmehr kommt es, wie der „franckistische“ Zug der Gesamtanlage schon vermuten ließ, zur zyklischen Reprise von, zunächst, dem Hauptthema des Binnensatzes (zuerst g-Moll, dann, nach neuerlichem Posauneneinsatz, G-Dur; Ziffer 74–77), und dann, in apotheotischer Vergrößerung, des Kopfsatz-Seitenthemas kombiniert mit dem nun unzweideutig choralhaften Posaunenthema (Ziffer 78 bis Schluss). Auffällig an der Reprise ist neben der Apotheosenbildung der – im Unterschied zum Franck’schen Vorbild vollständige – Verzicht auf eine die Beschäftigung mit dem im Finale neu exponierten Material zugunsten der zyklischen Gesamtanlage; das Werk erscheint so als nochmalige Steigerung der bei Franck beobachteten Formgestaltung.

Ähnlich stark an Franck orientiert ist der zweite wallonische Gattungsbeitrag, erneut ein d-Moll-Werk: Adolphe Biarents ungedruckt gebliebene Sinfonie d-Moll (1908).⁴⁸ Hier ist der Choral selbst das zyklische Thema, das in allen Sätzen vorkommt; und verblüffenderweise ist er es, der von Beginn an erlösungsbedürftig anmutet. Zur Darstellung dieses Läuterungsprozesses greift Biarent auf durchaus drastische Weise ins Formgeschehen ein. Im Kopfsatz erscheint der Choral nicht weniger als siebenmal: In der Einleitung erklingt er erstmals, schweren Schrittes von b-Moll zur Dominante F-Dur modulierend, in den Posaunen (Ziffer 2, sowie wenig später nochmals bei Ziffer 5). Es folgt eine hastige Exposition mit einem kaum thematisch definierten Hauptsatz und einem zwischen a-Moll und B-Dur pendelnden Seitensatz (Ziffer 10), der noch vor einer definitiven Kadenz von der Durchführung mitgerissen wird. Wäh-

⁴⁸ Wiewohl noch 1997 eine CD-Einspielung des Werks veröffentlicht wurde, gilt die autographe Partitur nach Information von Paul Delforge vom Institut Destrée – Centre de Recherche & Archives de Wallonie inzwischen als verschollen. Die folgenden Bemerkungen beziehen sich auf einen freundlicherweise vom Orchestre Philharmonique Royal de Liège zur Verfügung gestellten Stimmensatz.

rend dieser wird der Choral mit seinen vier vehementen, jede Entwicklung unterbindenden Einsprachen endgültig zur dominanten Gestalt des Werks (Ziffern 16, 21, sowie, nun in Reprisesfunktion in d-Moll, Ziffer 22). Vom Sonatengeschehen ist in der Folge nur noch eine kurze Reminiszenz an den Seitensatz (in seiner Ausgangstonart) übrig, die vom Posaunenchoral schließlich ganz weggeblasen wird (Ziffer 31); mit einer unumstößlich anmutenden d-Moll-Kadenz beschließen die Posaunen den Satz. Noch stärker dem großformalen Verlauf geopfert ist die Form der Binnensätze: Das an zweiter Stelle stehende *Adagio non troppo* im entlegenen Ges-Dur endet nach bloß 55 Takten mit dem Einspruch des Chorals (Ziffer 12); nochmals kürzer gehalten ist der halluzinierende Walzer des *Vivace leggerissimo* B-Dur, das über den Choraleinspruch (Ziffer 17) ebenfalls nicht hinauskommt. Erst in der Einleitung des Finales scheint, nun in durchaus an Mahler erinnernder Manier, eine mögliche Lösung des Konflikts auf: Über infernalisch in die Tiefe rasenden chromatischen Linien der Streicher erklingt eine optimistische Es-Dur-Fanfare der Trompeten (Ziffer 2). Und tatsächlich wird diese Fanfare, nachdem sich der Choral im Laufe der Durchsetzung immer mehr durchsetzen konnte, in einer visionären Passage zum ersten Mal für eine längere Zeit eine Dur-Zone etablieren (erst F-Dur, dann B-Dur, Ziffer 32+2), um schließlich am Ende der Reprise ganz wie bei Mahler durchbruchsartig D-Dur zu erreichen (Ziffer 51). Damit ist der Satz gerettet: In geläuterter D-Dur-Fassung intonieren erst die Flöten (Ziffer 54), dann die Posaunen den Choral. Einem nochmaligen Entwicklungsprozess der Fanfare folgend, beschließt der nun auch von seiner Dominantmodulation befreite Choral das Werk in apotheotischer Überhöhung (Ziffer 70).

Auch in Flandern findet sich in Lodewijk Mortelmans' *Homerischer Symphonie* F-Dur (1898) ein ambitionierter Gattungsbeitrag. Der Einsatz von Choralhaftem ab dem ersten Takt des Werks mag angesichts des altgriechischen Sujets überraschen, allerdings auch zugleich als weiterer Hinweis auf das Einsatzspektrum fiktiver Choräle zum Ende des 19. Jahrhunderts dienen: Ganz unabhängig von der musikgeschichtlichen Herkunft des Topos scheint sich die Ideenwelt Homer'scher Epik für Mortelmans mit der Assoziationssphäre des Chorals überschneiden zu haben. Über die Betitelung der Sinfonie geht indes der offene Bezug nicht hinaus: Welche Elemente der Dichtungen gemeint seien, lässt Mortelmans bewusst offen.⁴⁹ Die Idee des Epischen jedenfalls scheint sich in der

⁴⁹ Mortelmans fügte in seine Druckausgabe handschriftlich einige Bemerkungen ein, die die Bezüge, freilich mit dem steten Hinweis auf das bloß Beispielhafte der Ausdeutungen, noch etwas aufklären: So sei der Kopfsatz heroisch gemeint, der Mittelsatz als Trauermarsch für etwa Parokles zu verstehen, der dritte Satz erinnere an das „Spielerische, Verführerische und Verhängnisvolle der Sirenen“, der Schlusssatz schließlich habe, „abgesehen von der religiös-mysteriösen Periode in der Mitte“,

Grundkonzeption des Stückes als ausgedehnte, weitgehend lyrisch gehaltene F-Dur-Sinfonie ohne erkennbaren zielgerichteten zyklischen Verlauf zu spiegeln. Entsprechend dieser Ausrichtung ist auch der Schlusssatz kein himmelstürmendes „starkes Finale“ (Sponheuer), sondern ein symmetrisch angelegter Rondo-Kehraus mit kontrastierendem Mittelteil. Ebendieser in Es-Dur beginnende Mittelteil (Buchstaben *K–L*) verwandelt die Motivik des Ritornells in einen Bläserchoral, der in der Folge durch mediantische Rückungen immer mehr in den Bereich des Geheimnisvollen geführt wird und zugleich unversehens den Dominantbereich der Tonika erreicht. Am Ende des Satzes kehrt die Choralvariante des Ritornells noch einmal zurück (Buchstabe *Z*), wird *pianissimo* wiederholt von den lohengrinisch geteilten Streichern, bevor das Stück nach vier Takten im Fortissimo schließt.

In den Niederlanden schrieb Bernard Zweers mit seiner *Ersten Sinfonie* D-Dur (1881) ein weitgehend lyrisch-heiteres Werk. Das im Jahre von Zweers Eintritt ins Leipziger Konservatorium (wo er bei Salomon Jadassohn studierte) vollendete Stück beginnt mit einem simpel-volksliedhaften, bereits hier in Zeilen gegliederten Thema, aus dem sich zunächst der Hauptthemenbereich des Kopfsatzes bildet. In der Coda des Kehrausfinales kehrt das Anfangsmotto im Choralatz zurück und zelebriert die zunächst ausgesparte finale D-Dur-Kadenz mit Nachdruck. Ein rein episodisches Choralthema findet sich in Cornelis Doppers 1904 vollendeter *Zweiter Sinfonie* h-Moll mit dem Beinamen „Schotse“ („Schottische“) in durchaus ähnlicher Form wie bei Mortelmans; das ruppig-tanzlustige h-Moll-Schlussrondo wird zweimal von einem jeweils monodisch geführten Choralthema in der gleichen Tonart unterbrochen, das so mithin – wie zuvor bei Gade – als Grundierung des vermeintlich ebenso zeitlosen Folkloristischen zu lesen ist.

Großbritannien

Der aus der anglikanischen Oberschicht des großbritischen Irland stammende Charles Villiers Stanford⁵⁰ komponierte gleich zwei Sinfonien, die sich mit dem Topos beschäftigten, in ihrer Entstehung allerdings fast drei Jahrzehnte auseinanderliegen. Das Finale der *Zweiten Sinfonie* d-Moll „Elegiac“ (1880) beginnt mit einer ausgedehnten Einleitung, die über d-

dithyrambischen Charakter (vgl. den Abdruck der Bemerkungen im Vorwort des bei Musikproduktion Höfflich erfolgten Nachdrucks der Edition von Breitkopf & Härtel: Jan Dewilde, *Vorwort*, in: Lodewijk Mortelmans, *Homerische symfonie [1896–1898]*, Studienpartitur, München 2005, o.S.).

⁵⁰ Für den Zwiespalt Stanfords zwischen irischen und englischen Identitäten vgl. besonders Jonathan White, *The Symphonies of Charles Villiers Stanford: Constructing a National Identity?*, Diss. University of Oxford 2014.

Moll, B-Dur und nochmals d-Moll sowie gleichzeitig über die reminiszenzhaften Aufnahme von Motiven der vorangegangenen Sätze nach D-Dur führt. Die Exposition verläuft ausschließlich in Dur-Tonarten; einzig im F-Dur des ersten Seitensatzbereichs (Buchstabe *F*) – ein sanglich-hymnisches Thema, in dem man durchaus einen Anklang ans Beethoven'sche *Freude*-Thema hören könnte – ist ein mithin impliziter Bezug zur Molltonika hergestellt; die A-Dur-Schlussgruppe (Buchstabe *H*) nimmt Elemente des zweiten Hauptsatzabschnittes auf. Die kurze Durchführung beginnt wiederum in D-Dur (und führt von dort über Ges-[Fis-]Dur nach A-Dur) und befasst sich ausschließlich mit dem Hauptsatz; die Reprise (Buchstabe *N+1*) beginnt mit dem zweiten Hauptthemenabschnitt und lässt auch den vollständigen Seitensatz ganz regulär in D-Dur erscheinen. Die erweiterte Schlussgruppe (Buchstaben *P–Q*) wiederholt in gestraffter Form nochmals den Gang von d-Moll nach D-Dur zum Ende der Einleitung; eine *Stretta* (Buchstabe *Q+12*) scheint den heiteren Kehraus abschließen zu wollen. Doch vollkommen aus dem Nichts reicht Stanford zwei gravitatische Choralzeilen nach (Buchstabe *R*; zunächst von h-Moll, dann von D-Dur aus jeweils halbschlüssig nach A-Dur führend); auch die Schlusskadenz gewinnt das Gepräge einer Choralformel. Vieles an diesem Verlauf erinnert an Brahms' *Erste* – die Charaktere der hymnischen Melodie und des Chorals, der Sonatenbeginn in der Dur-Tonika nach einer Einleitung in Moll, die zweiteilige Form mit scheinbarer Expositionswiederholung. Doch von der bei Brahms gerade durch diese Mittel erreichten Dramatisierung der Form ist hier nichts zu spüren: Sie erscheinen als Elemente eines Stillebens, ohne miteinander zu interagieren oder notwendig ineinander überzuleiten. Es mag gut sein, wie etwa A. Peter Brown spekuliert, dass Stanford mit diesem Werk eine „viktorianische“ Antwort auf Brahms' *Erste* gegeben hat, dass die Maximen dabei „less intense and shorter“ lauteten;⁵¹ trotz der Brahms-Nähe entspricht Stanfords Finale aber viel eher dem unproblematischen Keraustypus, in dem der Choral aus primär illustrativen Gründen aufgerufen wird.

Gegenüber dieser zwar an aktuelle sinfonische Trends anschließenden, dabei aber merkwürdig zurückhaltend agierenden d-Moll-Sinfonie erscheint die *Siebte Sinfonie* op. 124 (1911) in gleicher Tonart als verschmitztes Alterswerk mit fast neoklassizistischen Zügen. Der Kopfsatz ist trotz des vorgeschriebenen d-Moll ein freundlich-klangschöner, weitgehend konfliktfreier Sonatensatz mit dem ungewöhnlichen Clou, dass Haupt- und Seitensatz (d-Moll und F-Dur) in der Reprise das Tongeschlecht tauschen (D-Dur und d-Moll), ohne dass für die Umwandlung des Hauptsatzes formal-harmonische Begründungen vorlägen oder sich aus dem Moll-Seitensatz irgendwelche Konsequenzen ergäben. Nochmals

⁵¹ A. Peter Brown, *The Symphonic Repertoire*, Bd. 3B, *The European Symphony from ca. 1800 to ca. 1930: Great Britain, Russia, and France*, Bloomington 2007, S. 102.

harmloser erscheint der zweite Satz, ein Menuett B-Dur mit klassischem Wechsel zwischen Maggiore- und Minore-Abschnitten. Überraschend dann aber der dritte Satz: Mit „Variations & Finale“ überschrieben, kombiniert er Elemente des langsamen Satzes und des Schlussallegros, wobei letzteres, ein monothematischer Sonatensatz, nochmals eigens mit „Finale. Allegro giusto“ bezeichnet ist (Ziffer 10+10) und zugleich die letzte Variation darstellt. Der in F-Dur einsetzende und in D-Dur schließende Satz ist tonal nicht geschlossen und erscheint insgesamt als großangelegte Einleitung und Finale. Innerhalb der ‚Einleitung‘ kommt es in Variation 4 (as-Moll, Ziffer 5+5) zu einer ersten choralhaften Ausprägung des Themas mit typischen Streicherinterpunktionen. Das Finale selbst beginnt dann seinerseits mit einer festlich-choralhaften Themenvariante in fünf Zeilen, jeweils wiederum durch Streicherinterpunktionen getrennt; dass dieselbe Variante in der Reprise in fis-Moll erscheinen kann (Ziffer 19+1), ohne jedwede Irritationen der Kehrausheitlichkeit auszulösen, zeigt unmissverständlich an, wie weit sich Stanford um 1911 von den ästhetischen Prämissen seiner frühen Sinfonik gelöst hatte.

Zwischen den beiden Werken Stanfords entstanden zwei Sinfonien, die wiederum ganz anders mit dem Topos verfahren. Zunächst ließ Frederic Cliffe seine *Erste Sinfonie* c-Moll (1889) mit einer apotheotisch-übersteigerten Choralvariante des Seitensatzes schließen (Buchstabe W), die mehr auf den c-Moll-Kopfsatz denn auf den burlesk-folkloristisch angelegten Schlusssatz zu reagieren scheint. Einen Grenzfall in der Frage, wie choralhaft etwas gemeint sei, findet man in Edward Elgars *Erster Sinfonie* As-Dur op. 55. Das Werk beginnt mit einer *nobilmente* vorzutragenden As-Dur Kantilene, unterlegt von einer schreitenden Viertelbegleitung der Bässe; der Eindruck eines *Andante religioso* ist kaum ganz von der Hand zu weisen, auch eine Zeilenstruktur ließe sich, trotz überspielter Übergänge, leicht finden; Elgar selbst blieb in seiner Beschreibung des Themas allerdings betont offen.⁵² Offenkundig ist der Konflikt zwischen der Kantilene und dem folgenden, wüsten Sonatensatz in d-Moll (!), in dessen Durchführung es mehrfach erklingt. Im Finale wird die Kantilene, die so gewissermaßen als *Thème cyclique* des Werks fungiert, erneut aufgegriffen werden. Dies geschieht zunächst in der Einleitung, in der sie einem klar an Trauerchoräle – wo nicht sogar an Čajkovskijs Idee des Unheilschorals – erinnernden Thema in Fagotten und Celli (zuerst T. 6ff.)

⁵² „It is, perhaps[,] obvious that the opening theme is intended to be simple &, in intention, noble & elevating (I do hate to attempt to describe what I feel): the sort of *ideal* call – in the sense of persuasion, not coercion or command – & something above every day & sordid things: the theme does not become triumphant in the 1st. movemt. but emerges in the end as the conquering (subduing) idea.“ (Elgar an Ernest Newman, 4. November 1908, zit. n. Edward Elgar, *Letters of a Lifetime*, hrsg. v. Jerrold Northrop Moore, Oxford 1990, s. 199f., hier S. 200.)

gegenübergestellt wird. Die in T. 11 erstmals erklingende Kantilene scheint dem d-Moll des Trauerchorals zunächst wenig entgegenzusetzen haben. Tatsächlich beschäftigt sich auch die Durchführung des Satzes statt mit seinen eigentlichen Themenbereichen primär mit den antagonistischen Gesängen der Einleitung, wobei sich beide durchaus annähern: Bei Ziffer 130 scheint der Trauerchoral in den Streichern direkt aus der vorher ebendort erklingen Kantilene (Ziffer 129) herauszuwachsen und sogar kurz nach (Ges-)Dur zu modulieren (Ziffer 131), bevor die Reprise der Durchführungsklimax ein jähes Ende bereitet.

Mit dem Beginn der Coda erhält der Trauerchoral sein altes, bedrohliches Gepräge zurück. Schon nach kurzer Zeit allerdings öffnet sich der Satz mit einem Harfenglissando endgültig nach As-Dur, und *grandioso* erklingt die vollständige Kantilene (Ziffer 146), nun klar in Zeilen aufgeteilt und ab Ziffer 147 sogar im Choralatz. Anschließend ziehen sich Motive der Kantilene ins Orchester zurück, ehe nach einer kurzen Verzögerung eine Stretta das Stück *brillante* zum Abschluss bringt. Ob die Kantilene nun als Choral ‚gemeint‘ sei, erweist sich so letztlich als nebensächlich. Zu offenkundig bedient sich dieser Schluss der Techniken und Wirkungsprinzipien der Choralapothese und hat so an dieser Tradition auf seine Weise teil; man könnte hier, wie im Falle der *Tannhäuser-Ouvertüre*, erneut von einer Form der Choraldeklaration sprechen, wie sie auch, nun angewandt auf präexistentes, nicht choralhaftes Material, in Fällen wie Théodore Dubois' *Symphonie française*, wo die „Marseillaise“ ins Choralhafte gewendet zur Schlussapothese geführt wird, vorliegt. Die Gegenüberstellung zweier gänzlich unterschiedlich besetzter Modelle des Choralhaften erinnert dabei durchaus an Čajkovskij; Elgars Idee, beide interagieren, ja das choralhafte Gepräge des einen auf das andere übergehen zu lassen, ist dabei aber eine gänzlich neuartige Idee, die hier überaus fruchtbar umgesetzt ist.

Erneut auf Čajkovskij verweist die letzte britische Sinfonie, die in den Bereich der Untersuchung fällt. Hubert Parrys einsätziges *Fünfte Sinfonie* h-Moll erstaunt nicht nur durch ihren Titel – „1912“, das Jahr ihrer Komposition und Uraufführung –, ihre parallele Gattungsbezeichnung als „Symphonic Fantasia“, die Überschriften ihrer vier Abschnitte – *Stress, Love, Play* und *Now* –, sondern auch durch die Rolle, die der Choral in ihrem Schlussabschnitt zu erfüllen hat. Offenkundig ging es Parry – dies machen Werk- wie Abschnittstitel klar – darum, ein Werk des Präsens zu schaffen. Worin dieser Präsensbezug genau liegt, ist schwieriger zu beantworten; manche Anklänge an Mahler und Strauss mag man gerade in den ‚Binnensätzen‘ heraushören, und auch der unter dem höchstmodernen Begriff „Stress“ gefasste ‚Kopfsatz‘ dürfte, mit seiner musikalisch durchaus zutreffenden Umschreibung dieses Zustandes, ein allgemeines Zeitgefühl am Vorabend des Weltkrieges ausdrücken. Formal lehnt sich das Werk

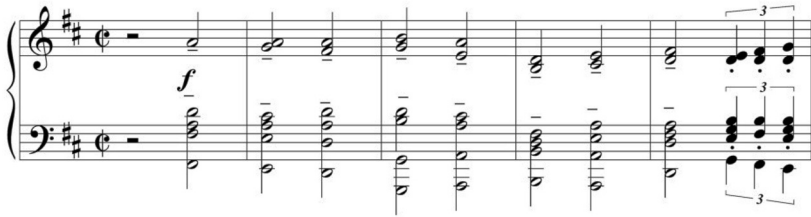
freilich an Modelle an, deren Ursprünge zum Kompositionszeitpunkt bereits weit in der Vergangenheit lagen: Die von Schuberts „Wanderer-Fantasie“ über Schumanns *Vierte* zu Liszts h-Moll-Sonate führende Idee der *Double function form* mit Thementransformation.⁵³ Entscheidend scheinen für vorliegende Untersuchung allerdings die Geschehnisse des ‚Finales‘, dessen Präsenzbezug ja durch seinen Titel nochmals besonders hervorgehoben wird. Formal handelt es sich um ein H-Dur-Rondo, das von zwei ausgedehnten Couplets jeweils nach h-Moll gebracht wird, nur um am Ende des Werks zwar in H-Dur zu schließen, dabei aber Tonfall und Gestus der Verklärung zu manifestieren. Der Choral ist Teil des zweiten Couplets (Buchstabe *Rr+4*), hat hier aber – hierin liegt der Čajkovskij-Bezug – klar negative Funktion: Er löst denjenigen Zusammenbruch des Satzes, von dem sich das Ritornell nicht mehr ganz erholen wird, erst aus und ist an der Wendung zum guten Ende gänzlich unbeteiligt. Insofern scheint Parrys Betonung des Präsens fast bescheiden; für das Schicksal der Choralinfonik scheint seine *Fünfte* prophetisch.

Skandinavien

Präzise zehn Jahre nach seiner bereits besprochenen Es-Dur-Sinfonie holte Emil Hartmann mit seiner *Dritten Sinfonie* D-Dur op. 42 (1889) die umgangene Choralapothese gleichsam nach. Dabei ist auch die D-Dur-Sinfonie – mit einer als *Abendlied* bezeichneten Romanze als zweitem Satz sowie gar einem *Minuetto* an dritter Stelle – ein fast durchgängig lyrisch-klangschönes Werk, zu dem die grandiose Schlussapothese nicht so recht zu passen scheint. Erneut umklammert ein zyklisches Motiv das Stück – diesmal eine Fanfare, die den ersten Satz eröffnet und den letzten beschließt. Dieser letzte Satz verbringt zwar durchaus einige Durchführungszeit in d-Moll, behält aber in seiner Themenbehandlung das aus der *Pastorale* bekannte Modell der steten Neubeleuchtung, sodass auch hier kaum von einer tonartlichen Gefahr für den Werkverlauf gesprochen werden kann, wie spätestens die gänzlich in D-Dur verlaufende Reprise verdeutlicht. Dennoch greift Hartmann für die Coda zum apotheotischen Choral: Durch nichts vorbereitet intonieren Trompeten und Posaunen eine unmittelbar vom zyklischen Fanfarenmotiv beantwortete Choralzeile zuerst *forte*, dann, bei der Wiederaufnahme im Tutti, *fortissimo* (Buchstabe *H*). Interessanter als die Machart der Choralapothese erscheint ihr Thema: Hartmann bedient sich hier des schon mehrfach beobachteten Leipziger ‚Standardchorals‘ (vgl. Notenbeispiel 4.8), der sich bei Mendelssohn,

⁵³ Vgl. zu Parrys Schumann- und Liszt-Rezeption in der *Fünften* Jeremy Colin Dibble, *The Music of Hubert Parry: A Critical and Analytical Study*, Diss. University of Southampton 1986, bes. S. 78–105.

Schumann und wenige Jahre nach Hartmanns D-Dur-Sinfonie in ver-fremdeter Form auch in Brahms' Es-Dur-Rhapsodie findet. So ist Hart-manns musikalisch wenig gerechtfertigte Choralapotheose doch gleich-sam historisch abgesichert.



Notenbeispiel 4.8: Emil Hartmann, Sinfonie Nr. 3 D-Dur op. 42, Finale, Buchstabe H (Trompeten und Posaunen)

Emil Hartmann gewidmet ist die Sinfonie c-Moll op. 39 August Windings, eines weiteren dänischen Gade-Schülers (und, in diesem Fall, zugleich eines Gade-Schwagers). Dem im sechzigsten Altersjahr des Komponisten bei Breitkopf & Härtel gedruckten Stück sind poetische Satzüberschriften auf Deutsch, Schwedisch (!) und Englisch vorangestellt, wobei die engli-schen Angaben von den deutschsprachigen teils mutmaßlich aus Allitera-tionsgründen abweichen: Aus „I. Trübe Tage“ wird „Dark“, aus „II. Träu-me“ wird „Dreams“, aus „III. Trauer“ „Dirge“ sowie aus „IV. Trost und Triumph“ schlicht „Dawn“. Die trüben Tage finden sich im Kopfsatz durch den Gegensatz zwischen dem energischen c-Moll des Hauptsatzes und dem eigenartig verdüsterten As-Dur des Seitensatzes dargestellt; Trost und Triumph lassen sich im Finale ebenfalls leicht ablesen: Der C-Dur-Satz beginnt mit einem fünfzeiligen, je nach Zeile abwechselnd von Posaunen und Holzbläsern intonierten Choral, der an dieser Stelle noch trugschlüssig endet. Auch das Erkämpfen des Triumphs ist unschwer zu erkennen: In C-Dur verbleibt schon der Hauptsatz nicht lange, auch der doppel-dominantisch einsetzende Seitensatz (Buchstabe C) findet den Weg nach G-Dur erst nach mehreren Anläufen; in der Reprise setzt er zwar in C-Dur ein, was aber, wie aufgrund der Geschehnisse der Expo-sition nicht anders zu erwarten, zur Kadenz in F-Dur zu führt (Buchstabe M+4). Posaunenfanfaren bringen das Stück in der Folge auf einen G-Dur-Septakkord und bereiten so der Rückkehr des Chorals aus der Einleitung vor, der nun *Allegro maestoso* und dennoch mysteriöserweise fast durch-gehend im Piano verbleibend die Grundtonart endgültig etabliert. Der schon aufgrund der Betitelung unumgängliche Triumphschluss spart eine nochmalige Aufnahme des Chorals aus, sodass hier von einer mittelbaren Choralapotheose gesprochen werden kann. Asger Hameriks *Sechste Sin-fonie* G-Dur op. 38 (1897) hingegen endet mit einem Verklärungsschluss;

in ihrer Orchestrierung – für Streichorchester – und ihrem Beinamen „Symphonie spirituelle“ stellt sie indes sowohl hinsichtlich Gattungszugehörigkeit wie Fiktionalität des Choralhaften einen Grenzbereich dar.

Mit Louis Glass komponierte kurz vor Ende des Jahrhunderts ein weiterer Gade-Schüler ein Choralfinale; Glass hatte sich freilich zu diesem Zeitpunkt von der post-leipzigschen Ästhetik des Gade-Umfelds längst verabschiedet und sich César Franck, Bruckner und Mahler zugewandt.⁵⁴ Tatsächlich erscheint die Umstrukturierung traditioneller musikalischer Verläufe zugunsten neuer, pseudoerzählerischer Ansätze von Glass' *Zweiter Sinfonie* c-Moll op. 28 an Mahlers Wunderhorn-Sinfonien angelehnt. In besonderem Maße gilt dies für den dritten Satz, ein es-Moll-Adagio, das eine Männerchor-Vertonung von J.P. Jacobsens Gedicht *Har Dagen sanket al sin Sorg* („Hat der Tag all' seine Trauer gesammelt“) darstellt. Der formal durchaus enigmatische Schlusssatz – eine zweiteilige Sonatenform ohne eigentliche Durchführung, dafür mit einem ins Extreme ausge dehnten Fugen-Hauptsatz – scheint nach dem im Ausdruck hoffnungslosen Männerchor die langsame Rückkehr des C-Dur-Lichts darstellen zu wollen; quälend langsam gräbt sich die Fuge aus der Tiefe des Satzes hervor, um zunächst in einen aus derselben Motivik abgeleiteten Choral zu münden (Buchstabe *H+15*), der zum Ende des Satzes in strahlendem C-Dur nochmals erklingen wird – dort eigenartigerweise unter Aussparung der für den Satz vorgesehen Orgel.

Kein Gade-Schüler, sondern kompositorischer Autodidakt war Ludolf Nielsen, dessen *Zweite Sinfonie* E-Dur op. 19 (1909) in ihrer zyklischen Verklammerung und ihrer Vorliebe für alterierte Skalen und Ganztonleitern am ehesten an die französische Sinfonik der Zeit – etwa an d'Indys *Zweite* – denken lässt. Das Finale des Werks beginnt mit einem von ebensolchen Ganztonleitern aufgespannten Feld, in denen die beiden zyklischen Hauptgedanken des Werks nochmals vorgestellt werden, bevor sich ein gänzlich heiteres, mit seinen Wechseln zwischen 6/8- und 9/8-Takt durchaus folkloristisch-tanzlustig anmutendes Schlussrondo entwickelt. Von besonderem Interesse ist dabei – neben dem schlichten Vorhandensein eines fiktiven Chorals (zuerst in C-Dur, Ziffer 15) – das Zugleicherklingen von Choral und Ritornellthema am Ende des Satzes, das an die durch den Choral gleichsam aufgehobene Alpenidylle aus Ruffs *Siebter* denken lässt (Ziffer 30).

Nach Grieg zeigte die norwegische Sinfonik auffällig wenig Interesse an fiktiven Chorälen; als einzige Ausnahme erscheint die 1908 uraufge-

⁵⁴ Vgl. die Darstellung bei Claus Røllum-Larsen, Art. *Glass, Louis Christian August*, in: *MGG2*, Personenteil Bd. 7, Sp. 1051f.

führte⁵⁵ Sinfonie a-Moll des späteren Militärmusikers Frederik Wilhelm Gornæs, in deren A-Dur-Finale (Partiturseite 128, unteres System T. 5ff.) ein Choralatz in der Durchführung erscheint, der aber am weiteren Satzverlauf – eine durch Wiederholung der langsamen Einleitung erwirkte Reprise – keinen Anteil hat. Fruchtbare wirkte der Topos im Schweden der Jahrhundertwende. Durchaus singulär unter den bisher betrachteten Werken erscheint das Finale von Hugo Alfvéns *Zweiter Sinfonie* D-Dur op. 11. Denn nicht nur endet das in sonnigstem D-Dur anhebende Werk in tragisch aufgeladenem d-Moll, sondern es lässt dieses Ende, in einer ähnlichen Geste wie zuvor Brahms' *Vierte*, durch die Berufung auf vorsinfonische Gestaltungsmuster umso unausweichlicher erscheinen. Der Satz ist als Präludium und Fuge angelegt und auch so überschrieben. Und während das Präludium zwischendurch parallele Dur-Tonarten erreicht, bewegt sich die riesenhafte Fuge fast durchgehend im Bereich von d-Moll. Nach etwa einem Drittel des Satzes tritt als zweites Thema ein mit *Canto fermo* überschriebener sechszeiliger d-Moll-Choral als zweites Fugenthema hinzu (Ziffer 7); einer Fuge über beide Themen folgend vollzieht die Doppelreprise (ab Ziffer 14–1) die längst ausweglos erscheinende d-Moll-Kadenz; eine kurze Stretta steigert das tragische Gepräge noch durch rasant in die Höhe schießende Violinenfiguren und dissonierende Sforzatischläge des Tutti. Dass sich die Sinfonie so für ihr Finale fast ausschließlich ostentativ ‚alter‘ Stilmittel bedient, sollte allerdings nicht mit einer Form der distanzierenden Archaisierung verwechselt werden, wie er sich etwa zeitgleich bei Albéric Magnard zu zeigen beginnt; dazu ist die destruktive Wirkung des Satzes, wiederum ähnlich wie bei Brahms, viel zu unmittelbar. Dem Erfolg des Werks tat sein verstörend pessimistisches Finale jedenfalls keinen Abbruch; mit seiner *Zweiten* erreichte Alfvén seinen Durchbruch als Komponist und bereitete zugleich den Weg für weitere schwedische Beiträge zum Choralfinale.⁵⁶

Auf wesentlich konventionellere Weise als Alfvén tat dies Wilhelm Peterson-Berger; seine *Erste Sinfonie* B-Dur mit dem Titel „Baneret“ („Das Banner“) wurde 1903 vollendet und setzt musikalisch ziemlich genau das um, was der Titel suggeriert. Die Satztitel legen ein eigentliches Programm nahe: Der Kopfsatz ist mit „Da vi först draga ut“ („Als wir zum ersten Mal auszogen“) überschrieben, das an zweiter Stelle stehende Scherzo findet sich „Mellan feidarna“ („Zwischen den Fehden“), das Adagio steht „Ved hjältebären“ („An der Bahre des Helden“), das Finale schließlich macht sich auf „Mot nya vårar“ („Zu neuen Ufern“). Als Ziel

⁵⁵ Rune J. Andersen, Art. *Frederik Wilhelm Gornæs*, in: *Store norske leksikon*, Online-Ressource: https://snl.no/Fredrik_Wilhelm_Gomn%C3%A6s (zuletzt abgerufen am 27.04.2023).

⁵⁶ Vgl. die Würdigung bei Anders Wiklung, Art. *Alfvén, Hugo*, in: *MGG2*, Personen-
teil Bd. 1, Sp. 460–462.

dieses Wegs, oder als Signal für das Erreichen dieses Ziels, erscheint die überwältigende Apotheose des zyklischen Grundmotivs des Werks in Choralgestalt am Satzende. Eine gänzlich anders geartete Sinfonie mit Choralfinale sollte schließlich Wilhelm Stenhammars Sinfonie g-Moll op. 34 darstellen, die durch ihr Vollendungsdatum (1915) allerdings *volens volens* einem vollkommen anderen Kontext angehört und an entsprechender Stelle besprochen sei.

Tschechien

In der tschechischen Sinfonik finden sich die ersten Anwendungen des Topos durchaus schon bei Antonín Dvořák. Während in seinen Sinfonien sich zunächst keine offensichtlichen Fälle fiktiver Choräle finden, stellt sich die Situation in der übrigen Orchestermusik besonders der Reife- und Spätzeit ganz anders dar.⁵⁷ Von besonderem Interesse sind Dvořáks als Zyklus (*Příroda, Život, Láska* – Natur, Leben, Liebe) konzipierte Overtüren *V přírodě, Carneval* und *Othello* (op. 91–93). Denn grundsätzlich ließe sich der Zyklus problemlos als dreisätziges Sinfonie (mit dem „Carneval“ als Scherzo) lesen, die dann allerdings tonartlich nicht geschlossen wäre (die erste Overtüre steht in F-Dur, die letzte endet in fis-Moll). Dvořák scheinen eher verlegerische denn innermusikalische Gründe zur Entscheidung gebracht zu haben, den Zyklus als Einzelwerke zu veröffentlichen;⁵⁸ die tonartliche Nichtgeschlossenheit ließe sich jedenfalls durch die besondere Faktur der *Othello*-Overtüre durchaus erklären.

Diese beginnt – nach einem Fis-Dur-Bläserakkord *ppp* – mit einem vom gedämpften Streichquartett ebenfalls im dreifachen *piano* vorzutragenden Choral aus zwei Zeilen, die wiederum aus je drei kurzen Phrasen zusammengesetzt sind. Nach einer vehementen fis-Moll-Unterbrechung erklingt der Choral nochmals, bevor sich fis-Moll durchsetzt und in die

⁵⁷ Die erste Beschäftigung Dvořáks mit der Idee des fiktiven Chorals scheint sich in den *Poetischen Stimmungsbildern* op. 85 für Klavier zu finden; in deren Nr. 10, *Bacchanal*, erscheint ein fiktiver Choral mit typischen Interpunktionen im Trio-Abschnitt. Durch den Kontext scheint dieser Choral derselben Tradition anzugehören wie die dämonisch-gespensischen Choräle bei Chopin oder bei Raff. Für den Hinweis auf dieses Werk sei Lion Gallusser, Zürich, freundlich gedankt.

⁵⁸ Vgl. hierzu Hartmut Schick, *Eine neue Art von Programmsymphonie? Dvořáks experimenteller Ouvertürenzyklus* In der Natur – Carneval – Othello op. 91–93, in: *Musik-Konzepte* 141 (2016), S. 81–106, bes. S. 81–41. Spezifisch für die Ausdeutung des *Othello* in Dvořáks Overtüre sowie für eine Situierung dieser im Kontext anderer Overtüren zum gleichen Sujet vgl. Peter Revers, „Im ‚Othello‘ trägt er [Dvořák] eine Maske, die bald an Liszt, bald an Wagner erinnert!“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), „If music be the food of love“. *Shakespeare in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts. Zürcher Festspiel-Symposium 2015* (= Zürcher Festspiel-Symposien 7), Kassel u.a. 2016, S. 177–194.

eigentliche Exposition überleitet. Auffällig ist das Tonartengefüge des Seitensatzes (T. 145ff.), der zunächst mit einer klagenden d-Moll-Kantilene einsetzt, um sich dann unversehens nach D-Dur aufzuhellen und so zur Kadenz zu finden. Bereits die Schlussgruppe droht allerdings wieder nach d-Moll zu kippen (vgl. T. 271–276), bevor mit dem Durchführungsbeginn erneut choralartige Klänge in den Holzbläsern zunächst D-Dur endgültig zu bestätigen scheinen, in der Folge aber auf seltsame Abwege geraten (von D-Dur über fis-Moll zu es-Moll und schließlich Es-Dur; T. 277–341). Die – wie häufig bei Brahms – erst mit dem zweiten Abschnitt des Hauptsatzes spürbar einsetzende Reprise (T. 446ff.) steigert sich schon kurz in Raserei und mündet in einen unzweideutig katastrophisch wirkenden verminderten Septakkord auf *bis* (T. 492); innerhalb kürzester Zeit wird der Schock des dreifachen Forte in einem quälend-chromatischen Posaunensatz zum dreifachen Piano reduziert, bevor der nun weniger klagende als klägliche Seitensatz in fis-Moll einsetzt, nach Fis-Dur verklärt wird und schließlich aus dem Stück verschwindet. Der Satz schwingt sich noch einmal zu einer Art fis-Moll-Aufschrei auf, um dann *morendo* zu versickern. Hier erscheint in den Holzbläsern der Choral der Einleitung erneut in Fis-Dur, reduziert auf eine Zeile und am Zeilenende melodisch abgewandelt; für einen Moment noch scheint sich der Satz ganz nach Fis-Dur zu öffnen, nur um ab T. 600 über eine intervallisch verzerrte Variante des ersten Hauptthemas (das zugleich dem zyklischen Hauptthema der Ouvertürenreihe entspricht) ganz seinem fis-Moll-Katastrophenschluss entgegenzueilen.

Das Werk reiht sich so ein in die langsam entstehende neue Tradition von *trotz* Chorälen ostentativ gescheiterten Satzverläufen; in seiner ursprünglichen Funktion als Zyklusfinale erscheint die Mitwirkung des Werks in der sinfonischen Gattungstradition umso prägnanter, gerade weil die hier vertonte Katastrophe so groß zu sein scheint, dass sie die zyklisch angelegte Großform der tonartlichen Geschlossenheit beraubt. Gleichzeitig stellt das Stück Dvořáks ersten, deutlichen Schritt hin zur Programmmusik dar; in der autographen Partitur finden sich vielfältige programmatische Anmerkungen zu einzelnen Elementen des Satzverlaufes, die Dvořák offenbar aber nicht in den Druck übernehmen wollte, zumal – wenigstens bei Kenntnis der Shakespeare'schen Vorlage – die erklingende Musik die Bezüge überaus deutlich macht.⁵⁹ Die Gefilde der Programmmusik sollte Dvořák im Folgejahrzehnt in fünf Sinfonischen Dichtungen ausloten; Choralhaftes erscheint hier zu Beginn des Mittelteils des *Zlatý kolovrat* (Das goldene Spinnrad) op. 109 (T. 686–690) sowie kurz vor Beginn des Schlussabschnitts (T. 981ff., Celli/Bässe). Der Gedanke liegt nahe, dass es sich hierbei um das musikalische Symbol für den im Pro-

⁵⁹ Vgl. Schick 2016, S. 100f.

gramm angegebenen „wunderthätige[n] Greis“⁶⁰ handelt, der das mörderische Geheimnis aufdecken wird. Auch das Vorspiel zu Dvořáks letzter Oper *Armida* op. 115 inkorporiert einen Choral (*Grave*, T. 54ff.), der zum Schluss der Ouvertüre zur Apotheose getrieben wird – sich aber im Verlauf der Oper, deren Sympathien eindeutig auf der Liebe zwischen Rinaldo und Armida liegen, als Chor der Kreuzfahrer und damit als überaus doppelbödige Gestalt erweisen wird. Auch zum Finalechoral sollte Dvořák nochmals einen Beitrag leisten: In der Coda des Schlusssatzes zum *Cellokonzert* H-Dur op. 104 wird eine längere Erinnerungsepisode von einer Dur-Variante des gleichsam veredelten Finalehauptthemas im Choralsatz eingerahmt (T. 421ff. sowie T. 503ff.).

Angesichts dieser Häufung des Phänomens beim späten Dvořák scheint es naheliegend, doch noch einmal seine Sinfonien in den Blick zu nehmen. Denn zu Beginn des langsamen Satzes der *Neunten Sinfonie* e-Moll op. 95 erscheint ein zunächst schwer erklärbares Konstrukt aus disparaten Dreiklängen (vgl. Notenbeispiel 4.9), die hier über die tiefalterierte sechste Stufe Heses-Dur (eigentlich eine Entlehnung aus des-Moll) und die Subdominante Ges-Dur einen Plagalschluss in Des-Dur ausprägen.

Handelt es sich hierbei um einen Choral? Der akkordische Blocksatz und die Verlängerung des Schlusstones lassen optisch zunächst kaum Zweifel offen, doch der Inhalt dieses Blocksatzes verweist doch vielleicht in tiefere Bereiche der Fiktion, als man fiktive Choräle sonst zu finden pflegt. Virulent wird die Frage dann allerdings im Finale. Denn in der Coda erscheint das Gebilde auf ebenso rätselhafte Weise erneut, ist nun aber überdies – die Gefahr schwebte durch die Moll-Entlehnung bereits mit – des Gangs nach Dur beraubt (T. 299ff.). Die sich anschließende Schlusspassage prägt daraufhin ein eigenartiges Dur-Moll aus, der zu dem Status des Werks als melodienseliger Publikumsliebhaber kaum zu passen scheint und ein Missverständnis nahelegt. Endet die Neue-Welt-Sinfonie tragisch? Kaum; aber ebenso wenig ließe sich behaupten, sie schließe in Affirmation. Diese verwirrende Konklusion, die eigentlich keine ist, erscheint als direktes Resultat des Einspruchs des Gebildes aus dem zweiten Satz – und stellt das Werk so doch im Wesentlichen als sehr nahe bei und zugleich weit entfernt von Dutzenden zeitgenössischer Sinfonien dar, bei denen analoge Einsprüche optisch analoger Themen zuverlässig zu einem Triumphschluss führen. Die altweltliche Sinfonik findet so in der Sinfonie der Neuen Welt einen eher ambivalenten Spiegel.

Die auf Dvořák folgende Generation zeigte sich teils näher zu, teils, wie im Fall Josef Bohuslav Foersters, entfernter von dessen Ideen. Im selben Jahr wie sein späterer guter Freund Gustav Mahler komponierte

⁶⁰ Zit. n. Antonín Dvořák, *Das goldene Spinnrad (Zlatý Kolovrat)*, Programmangabe (o.V.), Partitur, Berlin 1896, o.S.

Foerster seine *Erste Sinfonie* d-Moll op. 9. Das d-Moll-Finale des Werks befasst sich größtenteils auf geschäftige Weise mit der kontrapunktischen Verarbeitung der Satzthemen – namentlich des Hauptthemas (T. 1ff.) und eines aus dem Hauptthema abgeleiteten dritten Themas (T. 51ff.) – und scheint von Mahlers Weltanschauungssinfonik weit entfernt. Mit dem Abschluss der Reprise in D-Dur (T. 241) scheinen alle denkbaren kontrapunktischen Konflikte ausreichend ausgestanden; das Werk könnte hier enden.

The image shows a musical score for the first five measures of the second movement of Antonín Dvořák's Symphony No. 9. The score is written for piano and is in bass clef, 2/4 time, and E-flat major. The tempo is marked 'Largo'. The first measure is marked 'ppp' (pianissimo) and contains a dense chordal texture. The second measure continues this texture. The third measure has a dynamic marking of 'f' (fortissimo) and a 'dim.' (diminuendo) marking. The fourth and fifth measures show a transition to a more melodic line with a 'dim.' marking.

Notenbeispiel 4.9: Antonín Dvořák, Sinfonie Nr. 9 e-Moll op. 95, 2. Satz, T. 1–5 (Blech, Klarinette, Fagott)

Aber völlig überraschend tritt das Arsenal der metaphysischen Überwältigungssinfonik direkt im Anschluss in Form eines von Holz- und Blechbläsern *fortissimo* intonierten zweizeiligen Chorals ohne jegliche motivische Bezüge zum Finale doch noch ins Werk (T. 242ff.) und beschert ihm eine unzweideutige Schlussapothese, die aus rein musikalischen Gründen schwer nachvollziehbar erscheint; Foerster selbst sollte Jahrzehnte später eine biographische Deutung des Chorals als Dankgesang in der Folge einer während der Komposition des Finales überstandenen Krankheit nahelegen.⁶¹ Deutlich feiner ausdifferenziert zeigen sich Foersters spätere Gattungsbeiträge, von denen die *Vierte Sinfonie* c-Moll „Veliká noc“ („Osternacht“) op. 54 (1904) die Idee der Choralapothese nun durch den Einsatz einer Orgel zu wiederholen scheint – dabei allerdings, wie der Werktitel schon nahelegt, mit einer existierenden Melodie operiert, dem tschechischen Ostergesang *Třetího dne vstal Stvořitel* („Am dritten Tag erstand der Erlöser“). Die zehn Jahre zuvor entstandene und unter Mahler uraufgeführte *Dritte Sinfonie* D-Dur op. 36 verwendet hingegen, wie die *Erste*, nur Choralhaftes; und in diesem Bereich erlaubt sich Foerster ebenso wie Mahler keine Wiederholung: Der erstmals im langsamen Satz erklingende Choral wird am Ende des Finales zwar wieder aufgenommen, dies aber ohne jeglichen triumphalen Gestus; stattdessen beschert er dem

⁶¹ Josef Bohuslav Foerster, *Der Pilger. Erinnerungen eines Musikers*, aus dem Tschechischen übertragen von Pavel Eisner, Prag 1955, S. 249.

Werk einen tröstlichen Verklärungsschluss, der an die gebrochene Idylle am Ende von Brahms' *Dritter* denken lässt.

Dvořáks Kompositionsschüler und (späterer) Schwiegersohn Josef Suk nahm die Idee des fiktiven Chorals ebenso wie Foerster bereits in seiner *Ersten Sinfonie* E-Dur op. 14 auf, die 1899 (im Jahr nach Suks Heirat) abgeschlossen und 1900 von Simrock verlegt wurde. Das sonnig-heiter anmutende Werk scheint zunächst mit seiner Vogelrufe evozierenden Einleitung direkt an Dvořáks *Achte* anzuschließen; im weiteren Verlauf wird freilich deutlich, dass sich Suk eher an den Brahms'schen Gattungsbeiträgen der pseudolichten Dur-Sinfonie zu orientieren scheint, besonders an der *Zweiten*, an deren stufenreiche, häufig modal verfremdete Harmonik etwa das zwischen H-Dur und G-Dur oszillierende Seitenthema (Ziffer 9+2) deutlich angelehnt ist. Und wie in Brahms' anderer Dur-Sinfonie werden die Moll-Gefilde im weiteren Werkverlauf nur verstärkt; in besonderem Maße gilt dies für den langsamen C-Dur-Satz, dessen Thema mit jeder Wiederholung sich zu größeren Zusammenbrüchen aufschwingt, von denen sich der recht abrupt endende Satz schließlich kaum mehr erholt. Im Scherzo mit seinem rastlosen h-Moll-Hauptteil und seinem entrückten Des-Dur-Trio spitzt sich der Konflikt weiter zu. Das Finale schließlich setzt – in einer erneut an Brahms' *Zweite* erinnernden Geste – mit einem durchwegs heiter anmutenden Rondotheма in den Bässen ein, der trithematische Seitensatz hingegen beginnt mit einem *meno mosso e molto largamente* in die Feststimmung fahrenden h-Moll-Thema (Ziffer 9+2), dem auch das in Harmonik und Gestik an den Seitensatz des Werkbeginns erinnernde folgende H-Dur-Thema (Ziffer 11) zunächst wenig Paroli bietet; ein mysteriös-melancholisches Choraltheма im Cello (Ziffer 13) beschließt die Exposition mit einem eher unentschieden wirkenden H-Dur-Ausklang.

Die Durchführung des Rondothemats verläuft denn auch zunächst fast ausschließlich in Moll; nun aber bricht signalhaft das Choraltheма im vollen Blechpanzer durch, ohne jedoch hinsichtlich der Rückgewinnung der Tonika wirkliche Impulse geben zu können (die erste Zeile führt von H-Dur nach A-Dur, die zweite von A-Dur nach D-Dur). In der Folge kehrt die Durchführung wieder nach Moll zurück; eher überraschend setzt bei Ziffer 25 die Reprise mit dem zweiten Abschnitt des Hauptsatzes ein, die ebenso überraschend keinerlei Schwierigkeiten aufweist, in E-Dur zu verbleiben; auch die verbliebenen Moll-Eintrübungen erhalten eher das Gepräge von Farbtupfern. Wenn zum Ende der Reprise hin selbst das vormalige h-Moll-Thema in Dur erscheint (Ziffer 33+4) und sich über ihm eine große Steigerung entwickelt, die (bei Ziffer 36) zum E-Dur-Ganzschluss führt, könnte das Werk eigentlich zu Ende sein. Eine Reprise des Chorals freilich steht noch aus; diese liefert Suk ganz am Ende des Werks nach, wenn die erste Choralzeile *grandioso e maestoso* dem

Stück noch eine gebührende Schlussapotheose verschafft (Ziffer 38). Diese aber – und erneut ist an Brahms zu denken, diesmal an die *Erste* – entgeht dadurch der überaus latenten Gefahr der Plakativität, dass der Choral in der falschen Tonart steht – in C-Dur – und nur durch den Gang nach a-Moll und dessen Umdeutung zur vermollten Subdominante von E-Dur Anteil an der Schlusskadenz hat.

Vollkommen anders als dieses frische, womöglich ein wenig unbalancierte Werk erscheint dann Suks *Zweite Sinfonie* „Asrael“ c-Moll op. 27. Die biographischen Gründe für diese Andersartigkeit – der Tod Dvořáks vor der Komposition der ersten drei Sätze und dann der Tod von Suks Gattin Otilie vor der Komposition der beiden letzten Sätze – sind bekannt und vor allem durch den Komponisten selbst, mithin im Werktitel, als Auslöser benannt. So gewinnt das Stück das Gepräge eines Bekenntniswerks. Die radikale Schwärze, die das Stück bis ganz kurz vor Schluss bestimmt, frappiert unmittelbar, wie auch die überaus innovative Faktur der Musik namentlich der Binnensätze, deren teils sehr frei gehandhabte Harmonik und deren weniger kammermusikalisches denn skeletthaftes Gefüge kaum in geringerem Maße die Neue Musik vorausahnen lassen als die entsprechenden Sätze in Mahlers *Siebter*. Dem Meisterwerk hier in wenigen Zeilen gerecht zu werden, scheint unmöglich; es sei daher nur anhand des Finales aufgezeigt, inwiefern Suks *Zweite* gerade im Vergleich zur letztlich konventionelleren *Ersten* an der Ausdifferenzierung des Choraltopos partizipiert. Denn der Satz beginnt mit nichts Geringerem als einem Schreckenschoral – eine gänzlich neue Idee –, dem durch seine Nichtgeschlossenheit, seine chromatische Hochspannung und seine motivische, zum Abbruch drängende Beschleunigung genug destruktives Potenzial innewohnt, um potenziell das ganze Werk mit sich zu reißen (T. 2ff.). Zweimal im Satzverlauf droht er jedenfalls genau dies zu tun: Zunächst erklingt er zwischen Haupt- und Seitensatz erneut (T. 79ff.) und beendet dann die lange, die Faktur der Binnensätze wiederaufnehmende Fuge der Durchführung (ab T. 113) mit einem brutalen Richtspruch (T. 187ff.). Statt eine eigentliche Reprise auszubilden, scheint sich in der Folge die Musik Schritt für Schritt aufzulösen. Aus dem Nichts hebt jedoch in den Posaunen das Urmotiv des Werks in Choralgestalt an (T. 213ff.), führt das Stück – das in diesem Moment an eine wortlose Fassung des Finales aus Mahlers *Zweiter* zu erinnern beginnt – über verschiedene mediantisch erreichte Dur-Tonarten ins ersehnte C-Dur und lässt es in einem scheinbar zeitenthobenen Klangraum versinken, zu dem die zweimal im vierfachen Piano gehauchten b-Moll-Dreiklänge der Bässe (T. 270ff.) nicht mehr vordringen können.

Wie Suk, so orientierte sich auch der junge Otakar Jeremiáš primär an Johannes Brahms, als er 1909 seine *Erste Sinfonie* c-Moll op. 4 vollendete

(überarbeitete Fassung und Uraufführung 1914).⁶² Am augenfälligsten ist die Orientierung dabei in der Anlage des Finalsatzes als c-Moll-*Ciacona*, wobei Jeremiáš das Variationsprinzip wesentlich freier handhabt als Brahms: Es bezieht sich hier lediglich auf die Einleitung des Satzes, in dem sich zu dem phrygisch anmutenden motivischen Gerüst des Satzbeginns ab T. 43 zuerst in den Violinen ein Thema hinzugesellt, das sich als um kleine Sexte aufwärts transponierte Variante des Kopfsatz-Hauptthemas entpuppt. Ab dem Tempowechsel zu *Allegro con fuoco* (Partiturseite 165) ist die eigentliche *Ciacona* beendet: Nun kombiniert Jeremiáš ihre ersten vier Töne mit dem zweiten Thema zu einem dritten, über das sich eine sich immer weiter verdichtenden Fuge entwickelt, bis sich die angestaute Spannung in einer überwältigenden Choralatzvariante des Satzbeginns entlädt, der nun mit den buchstäblich letzten Tönen endlich die seit Werkbeginn angestrebte C-Dur-Kadenz erreicht. Da mit diesem Klang das ganze Werk bereits zu Ende ist, kann von einer eigentlichen Choralapotheose schwer gesprochen werden; dass der siebzehnjährige Jeremiáš in dem scheinbar endgültigen Schluss von Brahms' *Vierter* doch noch das Potenzial zum Gang nach Dur gesehen hat, ist ihm so oder so kaum zu verübeln.

Ungarn

Ödön Mihalovich, der vermutlich produktivste ungarische Sinfoniker des ausgehenden 19. Jahrhunderts, vollendete seine letzte, die *Vierte Sinfonie* c-Moll (WoO), im Februar 1902; zahlreiche auf 1920 datierte Korrekturen, Kürzungen und Abänderungen im Partitुरautograph⁶³ weisen allerdings darauf hin, dass er mit dem 1903 uraufgeführten⁶⁴ Werk noch lange nicht abgeschlossen hatte. Bereits der Kopfsatz präsentiert im Seitensatz ein choralhaftes Es-Dur-Bläserthema, das in der Reprise erwartungsgemäß in C-Dur zurückkehrt, den Gang nach c-Moll zum Satzschluss jedoch nicht verhindern kann. Das von vielen Strichen betroffene Finale setzt zwar zunächst mit einem c-Moll-Trauermarsch ein, der aber schon vor Beginn des *Allegro giocoso* den Weg nach C-Dur findet. Und auch hier erscheint ein vokal gedachtes, choralhaft anhebendes Seitenthema (Ziffer 7+4), das in der Reprise (ab Ziffer 93) nach mehrmaliger Steigerung zum zweizeiligen Choralatz ausgebaut wird, in einen langgezogenen Domi-

⁶² So gemäß Mirko Očadlík, *Svět orchestru*. Bd. 2: *České orchestrální skladby*, Prag 1946, S. 487.

⁶³ Die Handschrift befindet sich an der Budapester Zeneakadémia und ist online einsehbar unter http://aleph.lfze.hu/exlibris/aleph/a23_1/apache_media/J5N5QV47SVDJQ5UD22U5ENQUN1GIU2.pdf (abgerufen am 5. April 2023).

⁶⁴ Vgl. Ákos Windhager, *Mihalovich Ödön pályaképe*, Diss. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem 2010, S. 219.

nantorgelpunkt übergeht und dem übermütigen Schlusskehraus sozusagen den Teppich ausrollt.

Ganz andere Wege ging Mihalovichs Zeitgenosse Gyúla Major, der zunächst seine *Suite romantique* op. 16 (Druck der Klavierfassung 1894) mit einem „*Méditation. Andacht und Rückblick*“ betitelten Finale schließen lässt, das mit einem Choral anhebt und mit dem Einsatz der Orgel schließt. In Majors Sinfonien *proprement dites* kommen fiktive Choräle dagegen nicht vor; seine *Magyar Symfonia* [!] op. 17 (Druck 1900), der als Programm der Freiheitskampfs der ungarischen Nation beigelegt ist, endet mit einem Kantatenfinale über die ungarische Königshymne *Isten, tartsd meg országunk királyát* („Gott, erhalte den König unseres Landes“).⁶⁵ Beinahe wie ein Bekenntniswerk im Vielvölkerstaat mutet dagegen Majors *Vierte Sinfonie* fis-Moll op. 40 (1904) an. Die vier Sätze des Werks tragen erneut programmatische Titel – *Lebensstürme* (I), *Klage und Trost* (II), *Resignation* (III, Scherzo) sowie *Glaube und Liebe* (IV, Finale); das Finale zitiert nacheinander die Konfessionskennzeichen des *Schema Jisrael, Ein feste Burg* sowie des *Te deum*.

Einen weiteren ungarischen Beitrag zum nun *fiktiven* Choral im Sinfoniefinale hätte wohl die Sinfonie c-Moll des 1894 geborenen violinistischen Wunderkindes Árpád Kun dargestellt; der postume, undatierte Druck vermerkt jedoch, dass diese „non terminée à cause de la mort du compositeur“ sei.⁶⁶ Das Finale bricht noch während der Exposition ab; schon hier ist allerdings erkennbar, dass nach dem a-Moll-Hauptsatz als Seitensatz ein breiter, zunächst von den Streichern und anschließend vom Tutti intonierter C-Dur-Choralsatz (T. 44ff.) geplant war, der aber noch vor einer etwaigen Kadenz und Schlussgruppe abbricht. Anhand der insgesamt sehr konventionell gehaltenen, wo nicht gar an der Wiener Klassik orientierten vorherigen Sätze dürfte man sich mit der Vermutung, dass

⁶⁵ Die Hymne ist melodisch nicht mit der heutigen Nationalhymne Ungarns (*Isten, áldd meg a Magyarot*) (noch gar mit der österreichischen Kaiserhymne) identisch, die aus der Zeit der Unabhängigkeitsbestrebungen um 1840 stammt; es handelt sich um eine Neukomposition in der Folge der Etablierung der Doppelmonarchie. Die Melodie beider Stücke stammt von Ferenc Erkel.

⁶⁶ Árpád Kun, *I. Symphonie (Do mineur)*, Alexandria EG: Calderon, o.J., Titelblatt. Kun kam auf einer ausgedehnten Konzertreise durch Ägypten aus unbekanntem Gründen ums Leben, wie in einem Lexikon bekannter Figuren seines Geburtsorts vermerkt ist (Sándor Bodorik, Art. *Kun Árpád, ifj.*, in: ders., *Mezőtúri életrajzi lexikon: Mezőtúr város pantheonja a kezdetektől máig* (= Mezőtúri helytörténeti füzetek 16), Mezőtúr 1999, o.S.); in den *UK Foreign Records* für das Jahr 1919 wird Árpáds Nachlass aufgeführt (o.V., *1919 Consular Court Records for Alexandria, Egypt*, in: o.V., *List of Foreign Office Records*, Bd. 15, *Embassy and Consular Archives (1914–1938)*, o.O., o.J., S. 260). Für die Zusendung zahlreicher Dokumente zu Kun sei Michael Brubaker, Asheville herzlich gedankt sowie auf seinen überaus informativen Blog hingewiesen: <https://temposenzatempo.blogspot.com> (zuletzt abgerufen am 4. Mai 2023).

dieses Thema auch in der Reprise erklungen wäre, nicht allzu weit aus dem Fenster lehnen; dennoch lässt sich nur darüber spekulieren, welchen Charakter es dort bekommen und welche Rolle im Verlauf des Finales es eingenommen hätte.

Wesentlich innovativer gestaltet sich Ervin Lendvais *Sinfonie* D-Dur op. 10 (1912), die allerdings zugleich nur noch peripher in den Bereich der Untersuchung fällt, da – ähnlich wie bei Eugène Cools – Choralhaftes am Werkanfang statt am Schluss steht. Bereits der Kopfsatz überrascht: ein weiter, friedvoller langsamer Satz mit der Überschrift *Andante religioso – Largo e solenne*. Die bereits im ersten Takt in Erscheinung tretende und dennoch „ad libitum“ einzusetzende Orgel situiert den sich nun langsam entwickelnden, harmonisch gänzlich unbewegt bleibenden „choralartige[n] Cantus firmus“⁶⁷ in einem ostentativ sakralen Klangraum; eine bei Ziffer 4 beginnende h-Moll-Passage über dasselbe, nun *con tristezza* zu spielende Themenmaterial setzt hinter die hier gesetzte, schwebend um sich selbst kreisende Friedenszelebration zwar ein nachhaltiges Fragezeichen, mündet aber doch in die Rückkehr der nun wieder *Largo e solenne* und sich deutlich noch deutlicher choralhaft bewegenden Ausgangsthematik in D-Dur. Bereits im schnellen, scherzhaften zweiten Satz erweist sich der Cantus firmus als motivischer Ausgangspunkt fast allen erklingenden Materials;⁶⁸ den Sakralraum des Kopfsatzes betritt das an dritter Stelle stehende fis-Moll-*Mesto ed assai tranquillo* erneut, stattet ihn mit weiteren religiösen Signalen – wie etwa Glockengeläut – aus und schwingt sich im *Andante misterioso* [!] (Ziffer 4+11) gar zu einer paradisischen Fis-Dur-Vision auf. Das d-Moll-Finale dann scheint den sakralen Gefilden namentlich des ersten und dritten Satzes deutlich fernzustehen – nicht ohne motivisch freilich eng mit dem Kopfsatz verbunden zu sein – und erreicht seinen fanfarenumrauschten D-Dur-Schluss ohne alles Choralhafte. Mit seiner dezidiert sakralen Färbung des Choralhaften und dem Verzicht auf dessen eigentliche Apotheose zeigt Lendvais Werk so Gestaltungstendenzen, die sich in erstaunlich ähnlicher Form auch in der französischen Sinfonik des beginnenden 20. Jahrhunderts finden.

USA

Der erste gebürtige US-Amerikaner, der sich mit dem Topos befasste, war der in Cambridge, Massachusetts geborene Arthur Bird. Er erscheint als illustratives Beispiel für die Bedeutung des interkontinentalen Kulturtransfers: Bereits 1875/76 studierte er in Berlin Orgel und Klavier (bei Karl Haupt und Carl Albert) sowie ab 1881 zusätzlich Kontrapunkt und

⁶⁷ Hugo Leichtentritt, *Ervin Lendvai. Kompositionen*, Berlin 1912, S. 9.

⁶⁸ Vgl. ebenda, S. 9 u. 11.

Orchestrierung bei Heinrich Urban, bevor er die zwei Sommer 1885/1886 bei Liszt in Weimar verbrachte.⁶⁹ Berlin sollte bis zu seinem Tod die Hauptwirkungsstätte Birds bleiben. Die 1886 in Breslau und New York (Hainauer/Schirmer) publizierte Sinfonie A-Dur op. 8 erscheint zunächst als typisches Akademiewerk, am augenfälligsten in ihrer auffällig kleinen, klassischen Besetzung. Doch auch der wohlproportionierte Kopfsatz (mit Themenbereichen in A-Dur und E-Dur sowie Expositions-wiederholung), das eher schlichte, mit einem Choralsatz beginnende F-Dur-Andante in ABA'-Form sowie das d-Moll-Scherzo in Da-Capo-Form entsprechen den Erwartungen an eine Akademiesinfonie ebenso wie das turbulente abschließende Sonatenrondo (mit gleicher Tonartendisposition wie der Kopfsatz); falls der Aufenthalt bei Liszt Birds Stil beeinflusst hat, dürfte die Komposition dieses Stücks wohl zuvor abgeschlossen worden sein. Den Rahmen des Erwarteten sprengt lediglich der Beginn des Finales: Das Choralthema aus dem Andante erklingt hier *Andante sostenuto* erneut, zunächst in den Bässen und nach d-Moll transponiert, um zunächst fugenhaft weitergeführt zu werden, ehe es in einen nach E-Dur modulierenden Beschleunigungsabschnitt übergeht; ein Zusammenhang zwischen Choral und Schlusskehrhaus wird somit deutlich nahegelegt.

Auch der gebürtige New Yorker George Templeton Strong studierte in Deutschland (in Leipzig bei Salomon Jadassohn und Richard Hofmann) und zog anschließend südwärts, in seinem Fall nach Wiesbaden, wo er seine *Zweite Sinfonie* g-Moll „Sintram (nach De la Motte Fouqué)“ schrieb. Das 1888 abgeschlossene Werk ist eine Programmsinfonie, der Strong den Untertitel „Der Kampf des Menschen gegen die bösen Mächte“ sowie, als Motto, ein Zitat aus dem ersten Akt des zweiten Teils des *Faust*⁷⁰ beigab; darüber hinaus sind Scherzo und Finale mit programmatischen Überschriften versehen („Die drei entsetzlichen Gefährten: der Tod, Satan und der Irrsinn“, resp. „Kampf und Sieg“). Mit dem Verweis auf Friedrich de La Motte-Fouqué wird die Bedeutung des Werktitels zugleich erhellt. Denn dessen Erzählung *Sintram und seine Gefährten* (1814) war von dem als „Ritter, Tod und Teufel“ bekannten Kupferstich Albrecht Dürers inspiriert; eine Lithographie des Stiches zierte denn auch das aufwendig gestaltete Titelblatt des mindestens zwanzig Jahre nach der

⁶⁹ o.V., Art. *Bird, Arthur*, in: o.Hrsg., *The National Cyclopædia of American Biography: Being the History of the United States as Illustrated in the Lives of the Founders, Builders, and Defenders of the Republic, and of the Men and Women who are Doing the Work and Moulding the Thought of the Present Time*, Bd. 9, New York 1907, S. 387.

⁷⁰ „Doch im Erstarren such' ich nicht mein Heil; / Das Schaudern ist der Menschheit bestes Teil. / Wie auch die Welt ihm das Gefühl verteure, / Ergriffen, fühlt er tief das Ungeheure.“ (zit. n. George Templeton Strong, *Sintram*, Partitur, Leipzig: Franz Jost o.J., o.S. [S. ii].)

Komposition in Leipzig bei Franz Jost⁷¹ erschienenen Partiturdrucks. Der Kopfsatz setzt mit einem sechszeiligen g-Moll-Choralsatz in Klarinetten und Fagotten ein, dessen Schluss direkt in eine rasant-dissonierende Passage übergeht, wo in den Hörnern, explizit so bezeichnet, „Satan’s Hornruf“ erklingt. Während Tod (im Trauerchoral) und Teufel so gleichsam nach wenigen Partiturseiten klar bestimmbare Motive zugeordnet sind, hat Strong – ähnlich wie genau zeitgleich Mahler in seiner *Ersten* – für seinen sinfonischen ‚Helden‘ kein eigenes Motiv vorgesehen; vielmehr scheint die Sinfonie aus dessen Perspektive zu berichten. Nachdem der Kopfsatz mit einer gleichsam abgebrochenen Variante des Chorals und einer ostentativen Schlussklangwendung von G-Dur nach g-Moll geendet hat, treten die beiden übrigen Figuren erst im Scherzo (c-Moll) wieder auf; dem in tiefster Lage in Celli und Bässen vorgetragenen Choral folgt eine Aufnahme des Hornrufs, bevor (bei Buchstabe A) das eigentliche Scherzo beginnt. Im Trio (Buchstabe G+18) erscheint der Choral als Hauptthema erneut, „nicht schleppend: düster“, und schließlich erklingt er gegen Ende der variierten, ins Bizarre getriebenen Scherzo-Reprise noch einmal (Buchstabe Q), wo er von den versammelten Kräften des Tutti förmlich erdrückt wird.

Das Finale beginnt mit einer Reminiszenz an den Hauptthemenbereich des Kopfsatzes und einer harmonisch wie melodisch entstellten wirkenden Variante des Chorals in (Bass-)Klarinetten und Fagotten; der Hauptsatz ist vom Satansmotiv geprägt, während der Seitensatz (Buchstabe F+12) wie orientierungslos von Tonart zu Tonart sequenziert, um beinahe zufällig in einer so triumphalen wie thematisch seltsam leeren Schlussgruppe (Buchstabe G) für einen Moment doch die Gefilde von B-Dur zu erreichen. Während der Durchführung scheint sich der Choral im Blech immer wieder für kurze Momente durchbrechend nach Dur zu wenden (vgl. etwa Buchstabe O), um aber sein Ziel immer wieder zu verfehlen; die desolat anmutende Reprise scheint noch vor dem Seitensatzbereich zu versanden (Buchstabe X–16). Hier aber setzt nun endlich *feierlich* eine rhythmisch wie melodisch variierte Dur-Variante des Chorals ein, um

⁷¹ Franz Jost nahm seine Verlagstätigkeit 1918 auf, was somit als frühestmögliches Erscheinungsdatum gelten dürfte; angesichts der wirtschaftlichen Umstände Deutschlands direkt nach dem Weltkrieg scheint ein so luxuriöser Druck freilich unwahrscheinlich. Der dem Verfasser vorliegende Druck scheint eine noch spätere Veröffentlichung von Restbeständen zu sein, in dem im langsamen Satz (ab S. 68; die folgenden Seitennummern sind ausgekratzt und durch handschriftliche Paginierung ersetzt) sowie im Finale Streichungen vorgenommen wurde. Dem Druck ist auf einem Beiblatt zusätzlich eine Werkeinführung durch Ernest Ansermet beigelegt; ab 1897 lebte Strong in der Schweiz und war ein fester Teil des Musiklebens der Romandie. Der ebenfalls undatierte, nun in Genf bei Henn herausgegebene Druck des Klavierauszugs ist erneut mit den Anmerkungen Ansermets versehen und basiert auf der gekürzten Fassung.

nach mehreren Steigerungswellen – analog wie in Mendelssohns „Schottischer“ – das Werk zur Schlussapotheose zu bringen und die alte christlich-kunstreligiöse Weisheit zu verkünden, dass der Tod zugleich Erlösung, ja Sieg bedeute. Der angesichts des enormen Umfangs der Partitur doch überraschenderweise ‚lediglich‘ im Fortissimo zu spielende Plagalschluss macht freilich klar, dass dabei auch der Aspekt der Verklärung nicht zu vergessen sei.

Mindestens ebenso häufig wie die Emigration aus den USA nach Europa war der umgekehrte Weg. Dies ist etwa zu beobachten beim gebürtigen Schweizer Ludwig (Louis) Bonvin. Der hauptberufliche Weg des aus Siders stammenden Autodidakten führte (nach einem abgebrochenen Medizinstudium in Wien) über das Studium der Philosophie und Theologie zunächst nach Liverpool, wo er zum Priester geweiht wurde, und schließlich zur Berufung an das jesuitische Canisius College in Buffalo (New York).⁷² Neben seiner dortigen Tätigkeit widmete er sich vor allem der Komposition sowie der Musikwissenschaft (besonders der Hymnologie). Der Schlusssatz seiner Sinfonie g-Moll op. 67 (Druck 1902 bei Breitkopf & Härtel) beginnt bereits in gefestigtem G-Dur mit einem dreitaktigen, folkloristisch anmutenden Hauptmotiv; das über Harfenakkorden skandierte *Espressivo*-Seitenthema (D-Dur, Buchstabe C+2) erinnert ebenfalls an die folkloristisch angelegte Themengestaltung mancher etwa skandinavischer oder französischer Vorläuferwerke. Für die Schlussgruppe wechselt Bonvin ins Dreiermetrum, doch unerwartet kippt der Satz nach d-Moll, was eine direkt anschließende, halbschlüssige *Largo*-Choralzeile der Posaunen zu beklagen scheint (Buchstabe F). Folgerichtigerweise verläuft die Durchführung über weite Strecken in Moll-Gefilden, bis erneut ein nun zweizeiliger Choralatz der Posaunen – diesmal über das dreitaktige Hauptmotiv – der Steigerungsbewegung Einhalt gebietet, um halbschlüssig in die Reprise rückzuleiten (Buchstabe H). Doch auch hier scheint durch die Schlussgruppe zunächst ein Ende in g-Moll zu drohen, bevor ein wiederum dreitaktiger Verklärungsschluss das Werk doch in G-Dur beendet.

Auch der in der K.-u.-k.-Monarchie in der heutigen Ukraine geborene Emil Paur wanderte Anfang der 1890er Jahre in die USA aus, wo er zunächst die New Yorker Philharmoniker und danach die Pittsburgh Symphony leiten sollte. Seine Sinfonie A-Dur „In der Natur“ (Druck: Leuckhart 1909) erscheint als späterer Aufgriff der Tradition der charakteristischen Sinfonie; das in Pittsburgh komponierte Stück verweist mit *Scotch snap* und Pentatonik in seiner Themenbildung deutlich auf die durch Dvořák geprägte ‚amerikanische‘ Sinfonik. Das Werk ist fast

⁷² Louis Carlen, Art. *Bonvin, Louis*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 11.11.2002, online unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/021321/2002-11-11/>, abgerufen am 04.05.2023.

durchwegs heiter-lyrisch konzipiert. Einzig die Durchführung des Finales verirrt sich kurz in die Gefilde von c-Moll; es erklingt ein kurzer episodischer Lamentochoral (Ziffer 12+8), bevor mit Reprise, hymnischer Coda und einer Reminiszenz an den Werkbeginn das gute Ende erreicht ist.

Ebenfalls in den 1890er Jahren trat der gebürtige Rheinländer Frederick (Friedrich August) Stock seine 37 Jahre währende Leitung des Chicago Symphony Orchestra an. 1912 erschien bei Breitkopf & Härtel Stocks Sinfonie c-Moll op. 18. Im Gegensatz zu den eher etwas retrospektiv anmutenden Gattungsbeiträgen Bonvins und Paurs orientiert sich Stocks Stück klar an den Orchesterwerken von Richard Strauss. Besonders auffällig ist dies im fast ostentativ polyphonen Satz, in der intervallischen Spreizung der Themengestaltung, in der Vorliebe für die vertikale Kollision disparater motivischer Elemente sowie im Einsatz überaus ungewohnter Klangmischungen. Offenkundig soll dieses Werk eine moderne Sinfonie sein; zugleich aber behält sie die entscheidenden Orientierungsparameter der Sinfonik des endenden langen 19. Jahrhunderts bei: Formal überrascht an diesem Werk fast nichts. Abnützungserscheinungen der verwendeten Mittel sind dabei kaum zu übersehen. In besonderem Maße gilt dies für das hypertrophe, von Steigerung zu Steigerung sich entwickelnde Finale, in dem die Choralapotheose (Ziffer 39+4) gegen Ende nur als eine von verschiedenen Stationen erscheint, die es einfach abzuarbeiten gilt – und nach wenigen Takten auch schon wieder vergessen ist, wenn die nächste Steigerung ihrem Höhepunkt entgegensteuert. So faszinierend eine solch atemlose Musik sein kann, so sehr werden an ihr doch auch die Probleme sichtbar, vor denen die zum Standard gewordene Choralapotheose zu Beginn der 1910er Jahre stand.

4.2 Neue Ansätze

4.2.1 Mahlers einmalige Choralapotheose

Die scheinbare Parallelität von Mahlers Finallösungen in der *Ersten* und *Fünften* bildete den Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung. Behält man die Entwicklung des Phänomens im Hinterkopf, lässt sich nun mit einem Blick auf Mahlers sinfonisches Œuvre sogleich erkennen, dass von einer Wiederholung keine Rede sein kann – und dass Mahler vielmehr die individuelle Einmaligkeit der Choralapotheose durch Querbezüge der einzelnen Sinfonien zueinander selbst thematisiert.

Das Finale von Mahlers *Erster Sinfonie* beginnt, wie eingangs dieser Studie angemerkt, in f-Moll und schließt in D-Dur. Bereits der Kopfsatz hatte ein – dort freilich über weite Strecken betont harmloses – Vexierspiel mit der Grundtonart betrieben: Das liegende *a* des Sinfoniebeginns

erwies sich erst im Lauf der Einleitung als Quintton, während die D-Dur-Exposition bereits nach acht Takten in die Dominanttonart A-Dur rückte, aus der Mahler wiederum nach E-Dur modulierte (T. 93), um erst am Expositionsschluss zurück nach A-Dur zu kommen. Der Sinn dieser „continuous exposition“ (Hepokoski/Darcy) dürfte nicht zuletzt darin bestehen, A-Dur als ‚Nebentonika‘ erscheinen zu lassen; auch der erste Abschnitt der Durchführung (T. 163–256), der nach dem Vorbild des Kopfsatzes der *Pastorale* die Themen eher neu beleuchtet denn verarbeitet, kreist um A-Dur. Dann aber spitzt sich der Satz dramatisch zu und mündet in jene Steigerungs- und dann Durchbruchspassage (T. 304–365), die in der Coda des Finales wiederkehren wird, hier dagegen als letzte Station vor dem Reprisesbeginn fungiert. Erneut moduliert der Satz nach A-Dur – um freilich nach nur wenigen Takten zurück nach D-Dur zu rücken und dieses als Grundtonart des Werks mit einer übermütigen Codetta nachdrücklich festzulegen.



Notenbeispiel 4.10: Gustav Mahler, 1. Sinfonie D-Dur, Finale,
T. 296–304, Trompeten

Das Spiel mit der Grundtonart ist im Finale – einem vollständigen f-Moll-Sonatenatz mit gegenweltlichem Seitensatz in Des-Dur (T. 175ff.), welcher am Ende in F-Dur zurückkehrt (T. 458ff.), dort aber die Kadenz verpasst – zu bitterem Ernst geworden. Formal handelt es sich erneut um eine Sonate des Typus 2 mit Durchführung des Hauptsatzes und Reprise des Seitensatzes; ergänzt ist diese Sonatenform allerdings durch einen direkt nach der Exposition erklingenden Rückgriff auf die Kopfsatz-Einleitung sowie durch die Erscheinung neuen thematischen Materials im durchführenden Abschnitt des zweiten Formteils. Zunächst bildet sich aus der Fanfare des Hauptsatzes ein emphatisches C-Dur-Trompetenmotiv (vgl. Notenbeispiel 4.10) – von Mahler selbst als „sieghaftes Motiv“ bezeichnet⁷³ – in dem vor einiger Zeit ein Bezug zu Liszts „tonischem Symbol des Kreuzes“ gesehen wurde,⁷⁴ das aber mit gleichem Recht auf die Choralgestalt am Ende von Schumanns *Rheinischer* verweisen könnte (vgl. Notenbeispiel 2.11), wie auch auf zahlreiche andere Themen, die mit der gregorianisch anmutenden aufwärtsführenden Ton-

⁷³ Herbert Kilian (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Nathalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 174.

⁷⁴ Vgl. Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden 1977, S. 256–260.

folge von großer Sekunde und kleiner Terz beginnen (so etwa das Finale-Codathema aus Mendelssohns „Schottischer“).

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
„Aufschrei“ Dreitonmotiv (Kopf 1. Thema), absteigende Triolenfiguren, Beschleunigung	1–6 6–54	D/f D/f	Einlei- tung
Hauptsatz 1. Thema Entwicklung 1. Thema Fugato 1. Thema (mit Seufzer- motiv) Steigerung u. Diminution 1. Thema Überleitung (Anschwellen, Stillstand) Seitensatz 2. Thema + Weiterführung; Kadenz Schlussgruppe Rückleitung (Reminiszenz Kopfsatz-Einleitung + 1. Thema, Triolen)	55–166 55–66 67–86 87–110 111–142 143–174 175–252 175–221 221–237 238–252	f f f f f-D/Des Des/des/Des Orgelpunkt <i>des</i> – Tritonus- Orgel- punkt <i>g-des</i>	Expo- sition
Hauptsatz 1. Thema + „Aufschrei“ Durchbruchsthema (1. Thema); Ausklg. 1. Thema, Steigerung, Abstieg Schein-Rückleitung Durchbruchsthema, Durch- bruch, Auskl. Choral (<i>fp</i>) Kopfsatzreminiszenz Seitensatz 2. Thema ohne Kadenz; Zerfasern Rückleitung	254–427 254–295 296–316 317–355 355–369 369–387 388–427 428–457 458–519 458–519 520–532	<i>g-des-es</i> –D/C C <i>c</i> –D/ <i>c</i> D/ <i>c</i> C – D D Orgelpunkte D / C F (D/F) F (D/F)	Durch- führung Haupt- satz/ Reprise Seiten- satz
1. Thema, Entwicklung Kopfsatzreminiszenz: Steigerungsgruppe (Dfg.) Fanfaren (Ende Dfg.) Durchbruchsthema, Ausklang Choral + Durchbruchsthema + Ausklang Choral (Apotheose) Jubelgestik	533–573 574–630 574–622 622–630 630–652 653–678 679–695 696–731	f–D/f f-D/d D/D D D D D	Coda

Formübersicht 4.1: Gustav Mahler, 1. Sinfonie D-Dur, Finale

Bei seinem zweiten Auftritt (T. 369ff.) gelingt dem Trompetenmotiv der tonartlich vollkommen unvermittelte Durchbruch nach D-Dur, dessen Erreichen von einem Choralthema begrüßt wird, das sich unschwer als Ableitung aus dem verfremdeten Quartenkuckucksruf⁷⁵ der Kopfsatzleitung erkennen lässt. Das Choralthema selbst (vgl. Notenbeispiel 4.11) hat dabei Allerweltscharakter: Unschwer lassen sich in der Sinfonik unmittelbar um Mahler melodisch identische Bildungen auffinden;⁷⁶ das anfängliche Quartfallmotiv ist ohne allen Mahler-Bezug auf jedem iPhone als „Bell Tower“-Klingelton vorinstalliert.



Notenbeispiel 4.11: Gustav Mahler, 1. Sinfonie D-Dur, Finale, T. 679–682 (Hörner, Trompeten, Posaunen).

Auf diese erste Choralpräsentation folgt eine Orgelpunktpassage zunächst über *d*, anschließend dominantisch über *c* zum F-Dur-Seitensatz führend. Wie erwähnt, verpasst der Seitensatz die entscheidende Kadenz in F-Dur. Stattdessen setzt eine Steigerungspassage über den Hauptsatz ein, die nach dreißig Takt in die Wiederaufnahme aus der Kopfsatzdurchführung mündet und den dortigen Durchbruch nach D-Dur wiederholt; anstelle des Kopfsatzhauptthemas folgt hier aber das „siegthafte Motiv“ (T. 630ff.). Zum Durchbruch kommt es also zweimal in diesem Satz: zunächst aus thematisch eigenen Kräften, aber durch gewaltsame Rückung, dann nach einer gewöhnlichen Modulationsbewegung, aber durch den Aufruf einer ganzen Passage aus dem Kopfsatz. Das Schicksal der f-Moll-Sonate ist damit besiegelt, D-Dur ist zurückgewonnen, die

⁷⁵ Dass Kuckucke durchaus in der Lage seien, Choräle zu singen, machte Mahler ein Jahrzehnt später im Wunderhorn-Lied *Lob des hohen Verstandes* klar: Der Esel gibt dem Kuckuck gegenüber der Nachtigall den Vorzug, weil dieser „gut Choral“ singe und überdies „den Takt fein inne“ halte. Die Zitation ausgerechnet dieses Liedes im Finale der *Fünften*, die ihrerseits konzeptuelle Rückbezüge zur *Ersten* herstellt, lädt zu mancherlei reizvollen Spekulationen über die Identität dieses Kuckucks ein.

⁷⁶ So etwa bei Carl Goldmark – im Marschthema des Kopfsatzes aus dessen Sinfonie Es-Dur op. 26 „Ländliche Hochzeit“ – oder aber auch in Hans Rotts Orchestersuite E-Dur (vgl. hierzu Jörg Rothkamm, „Der Held meiner Ersten Symphonie“ *Die Beziehung der Orchestersuite E-Dur von Hans Rott zur Hamburger Fassung von Gustav Mahlers 1. Symphonie*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 61/3 [2006], S. 17–29, hier S. 27).

Apotheose des „herrliche[n] Siegeschoral[s]“ aus der Durchführung bringt den Satz zu seinem triumphalen Schluss. Und dennoch bleibt ein Zweifel übrig, ob der sich selbst überlassene f-Moll-Satz einfach so übergangen werden kann. Die satzkontextuelle Uneigentlichkeit beider Durchbrüche mahnten jedenfalls zu einer gewissen Vorsicht; für Mahler selbst ereignete sich hier bekanntlich der Tod des „Helden“ und dessen postumer Sieg.⁷⁷ In der expliziten Thematisierung und Problematisierung des Verhältnisses von Finale und Zyklus, Satztonika und Werktonika erweist sich Mahlers *Erste* jedenfalls als außerordentlich aufregender Neubeitrag zum Choralfinale. Sinnbild dieser Neuheit ist der gewaltsame Durchbruch in der Durchführung, den Mahler so mit Recht als eigentlichen konzeptuellen Höhepunkt des Werks beschrieben hat: „Wenn etwas groß ist an der ganzen Symphonie, so ist es diese Stelle, die – ich kann es wohl sagen – ihresgleichen sucht.“⁷⁸

Gleich wie man anhand des Finales der *Ersten* über das Schicksal des dortigen „Helden“ denken mag: Es gibt auch jenseits von Mahlers Selbstausslegung gute Gründe zu glauben, dass genau dieser Held im Kopfsatz der folgenden *Zweiten* „zu Grabe“⁷⁹ getragen wird. Denn in dem zunächst bekanntlich als eigenständige Sinfonische Dichtung („Todtenfeier“) konzipierte Satz finden sich mehrere Reminiszenzen an die Geschehnisse der *Ersten*. Neben der Wiederaufnahme der unheilvollen Triolenmotivik fällt besonders der Einsatz des nur leicht abgewandelten „sieghaften Motivs“ ins Auge, das hier wie dort den Satz von Moll nach Dur führt (zuerst in der Exposition T. 74ff., vgl. Notenbeispiel 4.12) und wie dort innerhalb der Durchführung für einen kurzen Moment, in Kombination mit einem Choral, die Sinfonie-Schlussart (hier: Es-Dur) erreicht (T. 270–286). Der fragliche Choral erweist sich hier jedoch als Problem: Das in es-Moll einsetzende, zweizeilige Gebilde (T. 270–277) hebt auf dem Beginn der *Dies-irae*-Sequenz an, und ebendieses Zitat wandelt das erreichte Es-Dur zum Schluss der Passage wieder in es-Moll um. Auf einen katastrophisch einfahrenden Trugschluss folgt (nach einem auf verstörende Weise an die Katastrophenpassage im Adagio von Bruckners *Neunter*, an welcher dieser zeitgleich laborierte, erinnernden Halbschluss) die mit größter Vehemenz in c-Moll beginnende Reprise (T. 329ff.). Es ist, als wohne man den Geschehnissen aus dem Finale der *Ersten* gleichsam aus der neutralen Außenperspektive bei, nachdem sie dort aus Sicht des sinfonischen Helden nach dessen Tod im „herrlichen Siegeschoral“ geendet hatten. Genau die-

⁷⁷ Bauer-Lechner 1984, S. 175.

⁷⁸ Ebenda, S. 27.

⁷⁹ So Mahler in einem Brief an Max Marschalk von 26. März 1896 (zit. n. Herta Blaukopf (Hrsg.), *Gustav Mahler Briefe, Neuauflage erweitert und revidiert von Herta Blaukopf* (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft), Wien u.a. 1982, S. 150).

sen Effekt scheint Mahler jedenfalls intendiert zu haben, wenn er beschreibt, wie er in diesem Satz das Leben des Helden der *Ersten* „von einer Höheren Warte aus [...] in einem reinen Spiegel auffange.“⁸⁰



Notenbeispiel 4.12: Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 2 c-Moll, Kopfsatz, T. 74–78, Trompetenmotiv

Nun handelte es sich hierbei um einen Kopfsatz; wie, ob und in welcher Tonart dessen Konflikte im weiteren Werkverlauf gelöst werden, steht zu diesem Zeitpunkt noch offen. Zunächst scheint das Finale denn den Entwurf der *Ersten* direkt wiederholen zu wollen. Wie dort steht der Satz in f-Moll; wie dort steht am Anfang ein schockartiger Aufschrei – hier aus dem dritten Satz übernommen; wie dort folgt schließlich auf einen ausgedehnten, aus durchaus disparaten Elementen zusammengesetzten Hauptsatz ein knapper, gänzlich anders gearteter Seitensatz; wie dort finden sich im weiteren Verlauf breite Reminiszenzen an den Kopfsatz; wie dort liegt eine zweiteilige Sonatenform vor, in welcher der Hauptsatzdurchführung direkt die Seitensatzreprise folgt; wie dort schließlich wird das Finale nicht in derselben Tonart enden, in der es begonnen hatte. Zugleich ist beim flüchtigsten Blick in die Partitur der (alles) entscheidende Unterschied – der Einsatz der menschlichen Stimme – unübersehbar, und es ist gerade das Nichthinreichen derjenigen Elemente, die dem Finale der *Ersten* am meisten ähneln, das den Einsatz des Chores unumgänglich macht.

Der aus dem dritten Satz – dem nicht als solches benannten Scherzo – übernommene „Todesschrei“⁸¹ am Beginn des Finales leitet wie dort in eine visionäre C-Dur-Passage über, in der Flöten und Klarinetten erstmals eine für den weiteren Verlauf entscheidende Aufstiegsfigur intonieren (T. 28f.), die in der Folge von den Hörnern zum Thema ausgebaut wird; gleich darauf wird die Vision durch unvermittelt hineinklingende verkürzte D-Dur-Nonenakkorde als Trugbild gebrandmarkt und endet „sich verlierend“.⁸² Haupt- wie Seitensatz der anschließenden f-Moll-Sonatenexposition sind bithematisch; zunächst erscheint ein Komplex aus kurzen vorthematischen Motiven – Fanfaren, Triolen sowie eine irritierende, diatoniksprenge Sequenz von Akkorden im Terzabstand.⁸³ An zweiter Stelle des Hauptsatzes steht ein emphatisch ‚fertiges‘ Thema: Der aus dem

⁸⁰ Blaukopf 1982, S. 150.

⁸¹ Bauer-Lechner 1984, S. 40.

⁸² Aufführungsangabe Streicher / große Trommel T. 41f.

⁸³ Notiert teils als verminderte Quarte: As–E; Des–A; F–D; B–Ges.

Kopfsatz bekannte, vom *Dies irae* ausgehende Choral, nun zur Vierzeiligkeit ausgebaut und in einem f-Moll-Ganzschluss endend. Dem schließt sich eine Neuaufnahme der ersten Motivgruppe an, bevor der Hauptsatz eher verklingt denn überleitet: Der nun anhebende Seitensatz, eine nicht in sich geschlossene rezitativische b-Moll-Passage, erscheint wie ein vollständiger Szenenwechsel, der ebenfalls verklingt, statt ins Folgende überzuleiten. Und als bliebe dem Satz nichts Anderes übrig, ist es – wie in Strauss' f-Moll-Sinfonie – erneut der Choral, der sich anschickt, die Exposition zu beenden. In buchstäblich letzter Sekunde aber schwenkt er um: Mit reinster Brutalität wird die Schlusszeile um eine unvermittelte Modulation nach C-Dur ergänzt (vgl. Notenbeispiel 4.13). Die Schlussgruppe – erneut aus dem Motivfeld der ersten Themengruppe abgeleitet – vermag diese Tonart allerdings nicht zu halten und schließt in unheilvollem c-Moll, bevor ein markantes Schlagwerk-Crescendo die Exposition endgültig beschließt. So ergibt sich aus diesen merkwürdigen Geschehnissen eine an der Oberfläche überaus reguläre, von f-Moll nach c-Moll verlaufende Sonatenexposition, der ihr Scheitern-Müssen dennoch um ein Vielfaches mehr eingeschrieben erscheint als im Falle der f-Moll-Exposition aus dem entsprechenden Satz der *Ersten*.

Notenbeispiel 4.13: Gustav Mahler, 2. Sinfonie c-Moll, Finale, T. 142–162
(ohne Basstimme)

Die Durchführung würfelt die Elemente von Einleitung und Hauptsatz dann unter Aufbietung besonders der Mittel der Kontrapunktik und der Thementransformation auf vielfältige Weise durcheinander; ab T. 220 ergibt sich aus dem Choral ein entschiedener Marsch, dem sich von T. 237 an das aus dem Kopfsatz und aus dem Finale der *Ersten* bekannte hymnische Durchbruchsmotiv anschließt. Wie im Kopfsatz kommt es in einer verkürzten Reminiszenz an die dortigen Ereignisse zur Vermengung beider Themen: Das ab T. 189 zunächst in b-Moll anhebende Choralthema bleibt in seiner dritten Zeile stehen, während das hymnische Motiv gleich-

sam die vierte Choralzeile ersetzt, nach B-Dur führt – nur um genau wie im Kopfsatz vom *Dies-irae*-Motiv nach b-Moll zurückbeordert zu werden und wie dort in einer katastrophischen Halbschlusspassage aufzugehen, die in die Reprise des Seitensatzes überleitet.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
„Todesschrei“ (aus III)	1–25	[c oder f] (b-Moll über c-Orgelpunkt)	Einleitung
Klangfeld, aufsteigendes Motiv	26–41	C	
Akkordclash und Verklingen	34–42	[C] (ohne Terz)	
Hauptsatz	43–96		Exposition
1. Themenkomplex	43–61	f–D/f	
2. Thema (Choral aus I)	62–78	f	
Überleitung (Fragmente Themen 1&2)	78–96	f	
Seitensatz	97–193		
3. Themenkomplex (rezitativisch)	97–141	b–...–b	
2. Thema (Choral)	142–162	b → D/c	
Schlussgruppe (wie Überleitung), Schlagzeugcrescendo	162–193	C–c	
Hauptsatz	194–324		Durchführung / Reprise
„Todesschrei“ + 1. Th.komplex	194–205	f	
Oktavstürze, 2. Thema	206–219	f–B–g–D/F	
2. Thema als Marsch	220–236	F	
+ hymnisches Motiv (aus I)	237–266	Des–Es–F	
Rückleitung (1. Choralzeile mit Quarte)	267–288	d–D/d–D/cis–D/b	
Choralkombination (= Reminiscenz I): 2. Thema + hymnisches Motiv)	289–324	b–B–b–D/b	
Katastrophenpassage, Verklingen („Todesschrei“ 2. Thema, Triolen)	310–324	DD/es	
Seitensatz	325–401		
3. Thema (rezitativisch), Steigerung	325–401	es–f–[cv7]	
„Todesschrei“	402–417	[cis oder fis] (h-Moll über cis- Orgelpunkt)	Coda / Einleitung
Klangfeld, aufsteigendes Motiv	418–446	Des	Kantate
Hornfanfaren (fern), Vogelstimmen	447–471	Des	
„Auferstehen“-Chor (aus Choralz. 3–4); Alt- u. Sopransolo (3. Thema); Schlusschor	472–764	Ges–Des–As–Es	Kantate

Formübersicht 4.2: Gustav Mahler, 2. Sinfonie c-Moll, Finale

Spätestens nach diesen Ereignissen ist es offensichtlich, dass die in der Exposition freilich nur unzureichend suggerierte Choralapotheose dies-

mal ausbleiben wird; der Seitensatz schafft immerhin noch den Weg von es-Moll nach f-Moll, geht nach gewaltiger Steigerung aber wieder nur in den „Todesschrei“ der Einleitung über, der sich hier wie dort eine Dur-Vision anschließt.

Die folgende Passage von aus der Ferne hinüberklingenden Fanfaren und Vogelrufen fungiert so als Endpunkt der Sonatencoda gleichermaßen wie als Einleitung zum ‚eigentlichen‘ Kantatenfinale, das sich von Ges-Dur aus langsam durch den Quintenzirkel zu Es-Dur hochschraubt und in dem mehreren Fragmenten aus dem bisherigen Werkverlauf ein verbaler ‚Sinn‘ zugeordnet wird. Zunächst erklingen die letzten beiden Zeilen des Chorals als Beginn eines neuen, erneut vierzeiligen Hymnus („Aufersteh’n, ja aufersteh’n“, T. 472–493 sowie analog mit teils leicht variiert Melodik und anderer Textierung T. 512ff., T. 617ff. und T. 712ff.). Der vormalige Seitensatz kehrt als ins Ariose gehendes Alt- und Sopranrezitativ zurück („O glaube, mein Herz“, T. 560ff.; im Sonatensatz verpasstes Erreichen von Dur [hier Des-Dur] in T. 602), und auch das verheißungsvoll aufsteigende Motiv aus der Einleitung wird mit einem Text versehen („Mit Flügeln, die ich mir errungen“, zunächst Solosopran T. 655f.), nachdem es gemeinsam mit den Fanfarenmotiven in den vorangegangenen instrumentalen Zwischenspielen bereits erklingen war. Somit scheint insgesamt auch der „Sinn“ des Chorals, der ja aufgrund des *Dies-irae*-Zitats von Anfang an nur als halbfiktiv zu verstehen war, ultimativ als eine keiner weiteren Deutung bedürftige Auferstehungshymne festgelegt. Zurückbezogen auf das Finale der *Ersten*, die ja nach Mahlers Selbstdeutung ebenfalls im heilsgewissen Jenseits ausklang, scheint bereits diese *Zweite* in Gefahr zu laufen, das dort Gesagte lediglich nochmals zu sagen und nun explizit auszuformulieren.

Damit ist aber, in mehr als einem Sinn, nur die Hälfte getroffen. Denn der Auferstehungschoral übernimmt aus dem Sonatenchoral nur die beiden letzten Zeilen und vervollständigt sie mit zwei neuen; kombinierte man die beiden Choräle, entstünde ein auf kürzestem Wege von der Totenmesse zur Auferstehung führendes Gebilde, dessen Verständnis ohne Textierung aber vermutlich primär durch die *Dies-irae*-Assoziation geprägt würde. Aber der Choral aus dem Sonatensatz ist eben nicht nur ein *Dies irae*: Es sei daran erinnert, dass bereits er in der Exposition den Gang nach (C-)Dur vorgezeigt hatte, nicht aber ohne ein Stück satztechnischer Brutalität, die durchaus an den „Durchbruch“ aus dem Finale der *Ersten* denken lässt. Letztlich aber – daran lässt der Verlauf des Sonatensatzes kaum Zweifel – ist auch er es, an dem die Rückkehr zur Werktonika scheitert: Selbst in der Kombination mit dem Durchbruchmotiv, das ebenso gut als aus dem Kopfsatz wie aus der *Ersten* stammend lesbar ist, scheitert er nicht einfach nur, sondern löst dieses Scheitern durch den markanten Wechsel von Dur nach Moll selbst aus. Die seit Rubinstein mit der Er-

scheinung eines Chorals als zweiter Themenbereich des Seitensatzes verknüpfte Erwartung, in ihm bereits die spätere Lösung des suggerierten Problems „Moll“ zu erblicken, erfüllt er gerade nicht. Was Mahler bis zum Ende des Instrumentalsatzes auskomponierte, ist also gerade das Gegenteil dessen, was in der *Ersten* noch funktioniert hatte: eine auf erschütternde Weise gescheiterte Choralapotheose.

Hier endlich enthüllt sich der eigentliche Sinn der späteren Textierung des Choralschlusses und deren Ergänzung durch neue Zeilen als nichts Geringeres als die Umkehrung desjenigen Potenzials, das fiktiven Chorälen in den 1890er Jahren allenthalben zugesprochen wurde – die ‚Erlösung‘ einer problematischen musikalischen Verlaufsanlage durch das mit ihm verknüpfte Assoziationsfeld aus den Ideen von Reinheit, Überzeitlichkeit, Erhabenheit und Simplizität; eine Erlösung, die nicht einfach ohne Worte auskommt, sondern gerade durch ihre Wortlosigkeit erst die Möglichkeit erhält, dieses vollständige Ideenkonvolut auf einmal aufzurufen. In Mahlers *Zweiter* ist vielmehr der gleichsam im Schafspelz erscheinende Choral dasjenige musikalische Problem, das erst durch Ausschcheidung der zwei ‚problematischsten‘ Zeilen und durch die unmissverständliche Textierung des Rests gelöst werden kann; der Choral erhält sein erlösendes Potenzial zurück, gerade *indem* er textiert wird. Dass die in der *Ersten* unter höchstem Aufwand noch geglückte Rückkehr zur Grundtonart dabei nicht mehr gelingt, erscheint letztlich als Kollateralschaden dessen, dass eben *alles* in der *Ersten* noch Gelungene hier misslingt.

Die *Dritte Sinfonie* ist bekanntlich dasjenige Werk, in dessen Zusammenhang Mahler zum ersten Mal vom Aufbau einer „Welt“ sprach; es steht innerhalb von Mahlers Œuvre hinsichtlich seiner Spieldauer, seiner Kombination verschiedenartigster Ausdruckssphären und nicht zuletzt auch hinsichtlich seiner großformalen Anlage – eine Chorsinfonie mit instrumentalem Finale! – recht alleine da. Das Choralhafte fehlt selbstredend nicht in der hier vorgestellten Welt; seine Bedeutung ist aber, gerade im direkten Vergleich mit Mahlers ersten beiden Sinfonien, deutlich reduziert. Anknüpfungen an die vorangegangenen Gattungsgeschwister bestehen freilich zur Genüge, gerade im Kopfsatz des Werks, der nicht nur mit einem Choral, sondern auch mit einer versteckten Anspielung auf die *Erste* versehen ist: Inmitten der Durchführung des nur noch mit einiger Mühe als Sonatenform lesbaren Kopfsatzes⁸⁴ erklingt zunächst der Choral

⁸⁴ Die Deutung von Constantin Floros (*Gustav Mahler*, Bd. 3: *Die Symphonien*, Wiesbaden 1985, S. 86), der den eigentlichen Sonatensatz erst bei T. 273 beginnen lässt, erscheint, nicht zuletzt aufgrund der Tonartendisposition des in F-Dur endenden Satzes, durchaus einleuchtend; ihr zu folgen, bedeutet allerdings auch, die zahlreichen klar exponierend in Haupt- und Seitensatzcharakteren angelegten vorangegangenen Passagen allesamt als Einleitung zu bezeichnen, die so auch für den weiteren Satzverlauf eine durchaus höhere Bedeutung einnimmt als die tatsächliche

ohne das ihn seit seiner Exposition stets begleitende Gegenthema und geht dann über in das aus der *Ersten* bekannte Quartenmotiv, das seinerseits die Begleitung zu einer „weich und ausdrucksvoll“ vorzutragenden Variante des Marschthemas in Ges-Dur bildet (T. 482ff.). Im Gegensatz zu anderen Elementen des Kopfsatzes kehrt allerdings dieser Choral im Finale nicht wieder. Das aus der Anfangsfanfare des Kopfsatzes abgeleitete,⁸⁵ ruhig dahinfließende, erneut gut in Zeilen gliederbare Hauptthema des Finales scheint der Choralosphäre aber mindestens verwandt. Behält man die unverkennbare Ähnlichkeit jenes Kopfsatzthemas mit dem Finale-Hauptthema aus Brahms' *Erster* im Hinterkopf, ergibt sich die durchaus reizvolle Beobachtung, dass hier ein Choral aus dem wird, was dort emphatisch keiner war. In jedem Fall ist die Brahms'sche Schlussapothese hier in ebenso weite Ferne gerückt wie Mahlers eigener „herrlicher Siegeschoral“, der hier vielmehr von einem Hymnus der „ewigen“ (also göttlichen) „Liebe“⁸⁶ ohne jede Triumphgestik ersetzt wird. In der gleichzeitig mit der *Dritten* komponierten *Vierten* schließlich schweigt der Topos innerhalb von Mahlers sinfonischem Schaffen zum ersten Mal.

Die Ähnlichkeiten zwischen dem Finale der *Ersten* und dem zweiten Satz der *Fünften* wurden bereits eingangs erwähnt: Beide beginnen in einer anderen Tonart als der Kopfsatz des Werks, beide übernehmen Elemente dieses Kopfsatzes direkt, in beiden kommt es zu einem emphatischen Durchbruch nach D-Dur, der von einem grandios auftretenden Choral bestätigt wird, der am Werkende – in der *Ersten* am Ende desselben Satzes, in der *Fünften* am Ende des Finales – wiederkehrt. Das Prinzip der Satzverschränkung ist zwar auch in den sonstigen Sinfonien Mahlers zu beobachten – etwa auch in der direkten Übernahme eines Kopfsatz-Durchführungsabschnittes im Finale der *Zweiten*. In der *Fünften* gewinnt diese Verschränkung jedoch die formbildende Funktion eines Abteilungskennzeichens: Die dritte Abteilung des Stückes verschränkt langsamen Satz und Allegro genauso wie die erste, während das zentrale Scherzo eine eigene, ohne Verschränkung mit den ‚Eckabteilungen‘ auskommende Sektion ausbildet. Dabei erscheint die Verschränkung der ersten Abteilung besonders bedeutsam, da sich nicht nur – wie später im Finale – der gesamte Seitensatzbereich aus dem vorherigen Satz ableitet, sondern auch direkte Zitate aus jenem Satz immer wieder in den Verlauf eingreifen.

Exposition. Ebenfalls vorstellbar wäre es, die ersten knapp 200 Takte als eigentliche Exposition und die nach F-Dur strebende Passage ab T. 239 als tonartlich stabile Straffung des zuvor Exponierten zu verstehen, durchaus in Analogie etwa zum *Allegro marziale* aus dem Finale der *Zweiten*.

⁸⁵ Vgl. Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Sinfonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978, S. 165f.

⁸⁶ So bekanntlich Mahlers Verständnis des später gestrichenen Satztitels „Was mir die Liebe erzählt“; eine Parallele für diesen Liebesbegriff lässt sich übrigens in der eingangs erwähnten fiktiven *Symphonie domestique* von Romain Rolland finden.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>	
Hauptsatz 1. Motivbereich 2. Motivbereich aufsteigendes Bläsermotiv Auflösungsfeld (= Überleitung)	1–73 1–30 31–64 43ff. 65–73	v7: DD/a a a D/f	Exposition	
Seitensatz 3. Motivbereich (aus I.) 4. Motivbereich (aus I.) Abbruch / Rückleitung	74–145 78–108 109–140 141–145	f f-As-(D/f) v7 (DD/a)		
Hauptsatz (1. + 2. Motivbereich) aufsteigendes Bläsermotiv Auflösungsfeld (= Überleitung)	146–174 157ff. 175–188	a-g [C] D/es		Durchführung
Seitensatz (3. + 4. Motivbereich) aufsteigendes Bläsermotiv	189–237 233ff.	es-Ges es		
Haupt- + Seitensatzmotive + Bläsermot.	238–265	es-DD/H		
Zitatpassage I	266–287	H-E-D		
Neues Thema aus Bläsermotiv	288–315	As-D/A		
Durchbruch mit Bläsermotiv Abbruch / Rückleitung	315–322 322–325	A v7: DD/a		
Hauptsatz 1. Motivbereich	326–355 326–355	a-D/e	Reprise	
Seitensatz (mit HS-Elementen) 2., 3. und 4. Motivbereiche	355–435 355–391	e-G-D/e		
4. Motivbereich (Zitatcharakter I)	392–428	e-As-f-D/es		
Kadenz, schlussgruppenartig	429–436	es		
<hr style="border-top: 1px dashed black;"/>				
Weiterführung, Bläsermotiv Bläsermotiv (Durchbruch) Choral („Höhepunkt“)	436–463 464–499 500–520	es D/D D	Coda	
Abbruch / Rückleitung	520–525	v7: DD/d		
1. Motivbereich, Auflösungsfeld	526–556	d-v7		
1. Motivbereich	557–567	a		

Formübersicht 4.3: Gustav Mahler, 5. Sinfonie, 2. Satz

Und so sehr die Satzverschränkung zunächst als grundlegendes Wirkungsprinzip erscheint, so stark wird deren Dominanz doch durch den stetigen Bedeutungsgewinn eines aufsteigenden Bläsermotivs in Frage gestellt, das zunächst fast versteckt im zweiten Abschnitt des Hauptsatzbereichs erscheint (T. 43ff.). Dieses Motiv ist es, das – nach einem ersten Anlauf in der Durchführung – in der Coda des Satzes den Durchbruch nach D-Dur vornimmt und dominantisch den Einsatz eines riesenhaften zweizeiligen Chorals vorbereitet, der – als ‚intersektionales‘ Moment zyklischer Verklammerung – am Ende des Finales erneut erklingen wird. Dieser Vorgang

wurde von Bernd Sponheuer treffend als „Peripetieanlage“ bezeichnet,⁸⁷ und sie hat den eigenwilligen Effekt, dass in diesem zunächst durch Retrospektion geprägten Satz der Blick vorwärts im Sinfonieverlauf zum eigentlich bestimmenden Element wird. Das Funktionsgeheimnis dieser Peripetieanlage besteht dabei zu einem nicht geringen Teil gerade im Kontrast zum restlichen Satzgeschehen. Denn weit entfernt vom Gegenweltcharakter des Des-Dur-Seitensatzes im Finale der *Ersten* erscheint hier bereits der erste Auftritt des Seitensatzes mehr wie ein Vollzug der schicksalhaft einbrechenden, aufgewühlten und fern von thematischer Geschlossenheit stehenden Hauptsatzmotivik.

Der Seitensatz beginnt in f-Moll; eine eminente Tonart in Mahlers bisherigem Sonatendenken, wie auch an den Finalsätzen der *Ersten* und *Zweiten* ersichtlich, in denen sie untrennbar mit den Ideen einer dem erzielten Schluss entgegengesetzten Realität verknüpft war. Und auch der Seitensatz vermag es letztlich nicht, eine wirklich geschlossene thematische Gestalt herauszubilden; ein erster möglicher Themenschluss bei T. 108 wird sofort von Weiterführungen und Neuaufnahmen überlagert, und ganz am Ende der Exposition, gerade in dem Moment, wo die kadenzversprechende Dominante mit Quartsextvorhalt erreicht ist (T. 140), zwingt sich die Motivik des Satzbeginns über demselben verminderten Septakkord dazwischen, der bereits das Fundament für den gesamten ersten Abschnitt des Hauptsatzes gebildet hatte. An den Schluss dieser Stelle hatte Mahler ursprünglich ein Wiederholungszeichen angebracht;⁸⁸ dessen Tilgung dürfte nicht zuletzt zur Betonung des unfertigen Charakters dieser Exposition gedient haben. Und trotz aller Unfertigkeit scheint für das Exponierte kaum Entwicklungspotenzial zu bestehen, das über die Bestätigung des vom Trauermarsch Beklagten hinausginge. Gerade hier setzt die Peripetieanlage an: Indem sie ein in der Exposition zunächst fast verstecktes und tonartlich fest in a-Moll verankertes Bläsermotiv aufgreift (statt etwa den aus den Trio-Abschnitten des ersten Satzes abgeleiteten *Maggiore*-Teilen des Seitensatzes) zum Ausgangspunkt nimmt, wirkt der über mehrere Stufen erreichte D-Dur-Durchbruch zum mit „Höhepunkt“ überschriebenen Choraleinsatz (vgl. Notenbeispiel 4.14) in der Coda zugleich neuartig, frisch, visionsartig, aber dennoch folgerichtig.

⁸⁷ Vgl. Sponheuer 1978, S. 220.

⁸⁸ Vgl. die 1904 bei Peters erschienene Taschenpartitur, S. 65; in späteren Drucken derselben Ausgabe steht an der entsprechenden Stelle nur noch ein Doppelstrich. Die Variante des Satzes mit Expositionswiederholung ist online abrufbar unter: <https://imslp.org/wiki/Special:IMSLPImageHandler/13081%2Fpumu> (abgerufen am 7. April 2023).

↓ Höhepunkt ↓

Notenbeispiel 4.14: Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 5 D-Dur, 2. Satz,
Choraleinsatz T. 500–520

Das Finale der *Fünften* teilt freilich, sieht man vom Choralschluss ab, nur wenig mit demjenigen der *Ersten*. Denn die Zieltonart D-Dur steht von Anfang an fest und erscheint in diesem beinahe ganz ohne Molltonarten auskommenden Satz gänzlich ungefährdet. Prinzipiell handelt es sich zwar auch hier um einen Sonatensatz des zweiten Typus – in diesem Fall: ein Sonatenrondo – mit einem D-Dur-Hauptsatz (aus Choralmotiven) und einem H-Dur-Seitensatz (aus Adagietto-Motiven), doch die für das Sonatendenken konstitutive tonartliche Spannung erscheint beinahe nebensächlich. Die Wiederaufnahme des Seitensatzes und dessen Kadenz in der Grundtonart geschieht hier auf fast lapidare Weise (T. 372–422); die anschließenden mehr als vierhundert Takte als „Coda“ zu bezeichnen, zielt am real Erklingenden weit vorbei. Denn Mahlers Rondo-Finale will eben zuallererst ein *Rondo-Finale* sein und nicht etwa ein Sonatenfinale, an dessen Parameter es sich zwar grundsätzlich hält, sie aber zugleich als Nebensache behandelt. Wesentlich deutlicher wahrnehmbar ist dagegen eine Dreiteiligkeit des Verlaufs bis vor dem finalen Choraleinsatz, in der sich Ritornell, fugierte Überleitungen und jeweils thematisch identische Couplets (aus der Sonatensicht: der Seitensatz) miteinander abwechseln und dabei illustrativ durch verschiedene Dur-Tonarten geführt werden.

Dass der Satz dies ohne den Eindruck jeglicher Arbitrarität zu leisten vermag, liegt gerade in der Uniformität seines thematischen Materials begründet: Die melodische Substanz des Chorals wird auf so vielfältige Weise immer wieder neu beleuchtet (und – besonders im ersten Fugato der „Durchführung“ – mit Bauteilen des Adagiettos und des zunächst in der Einleitung erschienenen Liedzitats aus dem *Lob des hohen Verstandes* kombiniert), dass sein finaler Auftritt im vollen Choralgewand so folge-

richtig erscheint wie das Lösungswort eines Kreuzworträtsels, dessen Einzelbuchstaben in der abschließenden Stretta nochmals übermütig durcheinandergewirbelt werden.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Choralmotive, Liedzitat	1–23	D	Einleitung
Ritornellkomplex	24–190		Rondodurchgang 1 / Exposition T. 24–252
1. Thema (Choralmotive)	24–55	D	
Fugato (Choralmotive, Liedzitat)	56–135	D	
2. Thema (Choralmotive)	135–166	D	
Fugato (Choralmotive, Liedzitat)	167–189	B–D–D/H	
Couplet / Seitensatz	190–252		
2. Thema (Adagietto)	190–233	H	
Schlussgruppe / Überleitung	233–252	H–[Ges–Ces]	
Fugato (2. Thema, Choralmot., Liedzitat)	253–371	G–B–D–A–E–C– H–Des–D	Rondodurchgang 2 / Durchführung und Reprise T. 253–496
Couplet / Seitensatz	372–422		
2. Thema (Adagietto)	372–415	D	
Schlussgruppe / Überleitung	415–421	D	
Fugato (2. Thema, Choralmotive)	423–496	B–D–C–D	
Ritornellkomplex	497–622		Rondodurchgang 3 / Coda, Abschnitt 1
1. Thema (rhyth. variiert, Choralmot.)	497–525	D	
Fugato (Choralmotive, Liedzitat)	526–580	B–C–F–D/C	
1. Thema (durchführungshaft)	581–622	As–A	
Couplet / Seitenthema	623–710		
2. Thema (Adagietto)	623–686	G–Es	
Überleitung	687–710	F–D/F	
Verbreiterung Fugato	711–730	D	Coda /
Choral	730–748	D	Coda, Abschnitt 2
Stretta (aus Choral)	749–791	D	

Formübersicht 4.4: Gustav Mahler, 5. Sinfonie, Rondo-Finale

Das Fundament des Satzes ist damit offenkundig weit entfernt von den für die sinfonische Welt der *Ersten* und *Zweiten* (sowie für die erste Abteilung der *Fünften*) grundlegenden Elemente der Überwältigung, der Topoi von Kampf, von Schicksal und dem Triumph darüber. Schon allein daran ist erkennbar, dass von einer Choralapotheose hier – trotz vorgängiger Steigerung, trotz Bläser-Fortissimo, ja trotz der von Mahler mitgeprägten Gattungsgeschichte – keine Rede sein kann. Vielmehr erinnert das Finale aus Mahlers *Fünfter* an jene andere grundlegende Gestaltungsidee, die, von der

Beethoven'schen *Sechsten* abgeleitet, in Niels Gades E-Dur-Sinfonie ein erstes Mal im Sinfoniefinale erschien: Die Anwendung des Chorals in seinem ureigenen Umfeld, der weitgehend unbeschwerten, gleichsam überhistorischen Idylle und dem aus ebenjener Vorstellungswelt abgeleiteten Kehraus.

Das Erreichen dieses Kehrauszustandes mit seiner gerade im Vergleich zu früheren Erscheinungen des Typus fast ostentativ vollständigen Integration des Choralthemas in die Kehrausthematik ist aber – im Gegensatz zum apotheotischen Schluss der *Ersten* – kein Resultat eines Durchbruchs und noch weniger einer Umdeutung der Choralfiktion in den reellen Choral wie in der *Zweiten*. Stattdessen ist das erreichte D-Dur am Ende der *Fünften* das Resultat eines Prozesses, an dem der Choral nur insofern teilhat, als er in der ersten Abteilung des Werks als Wegweiser dorthin fungiert hatte. Ohne die „Kraft“, die das Scherzo in „lebensvoller, stampfender, muskelstrotzender Lust am sinnlichen Geschehen“⁸⁹ in die Sinfonie bringt, bliebe angesichts der Hoffnungslosigkeit der ersten Abteilung mit ihrem „aggressiven Sonatensatz“ (Sponheuer), gegen den sich die Choralerscheinung letztlich nicht durchzusetzen vermag, kaum Aussicht auf einen solchen Schlusskehrhaus. Der Choral der ersten Abteilung verheißt D-Dur; die zweite Abteilung legt es als neue Grundtonart fest; die dritte Abteilung – in ihrer Kombination der zutiefst mahlerischen Grundkonzepte des Schönen (im Adagietto), des Humoristisch-Grotesken (besonders in den Fugato-Abschnitten des Schlussrondos mit ihren hineinplatzenen Blechbläserakkorden) und des Groß-Erhabenen (im Choral) – kostet die neue Grundtonart extensiv aus. Und schließlich verbinden Scherzo und Rondo-Finale die für die Sinfonik seit der *Ersten* neuartige Mahler'sche Auffassung von Polyphonie als Zugleicherklängen von Disparatem⁹⁰ mit Mahlers im Vorfeld der Komposition der *Fünften* ausgiebig praktizierten (und ausgiebig verbal vermittelten) Bach-Rezeption; Mahlers altes, neuartiges Polyphonieverständnis verbindet sich mit dem alten, in Mahlers Schaffen neuartigen Polyphoniebegriff des Spätbarock zu einer Art Universalpolyphonie, als deren materielle Grundlage der Choral fungiert. So begründet sich der Wiederaufgriff des Chorals am Ende des Werks als summative Geste; und gerade hierin erweisen sich die oberflächlich ähnlichen Anlagen der *Ersten* und *Fünften* als so grundsätzlich verschieden, dass die Vermutung einer Wiederholung sich als Kategorienfehler entpuppt.

Gustav Mahlers a-Moll-Sinfonie ist bekannt geworden als seine „Tragische“, ein Beinamen, von dem sich durchaus annehmen lässt, dass er, wenn er nicht sogar von Mahler selbst herrührte, so doch dessen Zustim-

⁸⁹ Beide Zitate aus Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1920, S. 188f.

⁹⁰ Erinnert sei an Mahlers berühmte Gleichsetzung von Jahrmarkt-Soundscape mit Polyphonie; vgl. Bauer-Lechner 1984, S. 165.

mung fand.⁹¹ Erneut ist ein Vergleich des Werks mit seinem sinfonischen Vorgänger illustrativ: Erscheint die *Fünfte* als Neufundierung des Choralhaften in einem Zeitalter, in der die Choralapotheose in der Sinfonik zum Standard geworden war, fungiert die *Sechste* als für Mahler offenbar endgültige Negation der früheren Gestaltungsidee. Entscheidenderweise aber geschieht diese Negation nicht in Form einer Distanzierung; vielmehr ist für das Funktionieren dieser Negation essenziell, dass das apotheotische Potenzial des Chorals unangetastet bleibt.

Erneut arbeitet Mahler mit dem Topos auf eine die Eckpunkte des Werks verknüpfende Weise. Die Verknüpfung ist hier aber nicht zyklischer, sondern ideeller Natur: Die Choralthemen des Kopfsatzes und des Finales sind nunmehr kategorial, nicht substanziell identisch. Und während im zweiten Satz der *Fünften* der Choral als etwas Externes, Verweisartiges eingesetzt war, ist das Choralhafte im Kopfsatz der *Sechsten* vollständig in den Sonatensatz integriert. Zunächst erscheint es als Überleitungsthema (T. 61ff.), dem sich der Seitensatz direkt anschließt; es geht direkt aus derjenigen Figur hervor, die sich als ‚Motto‘ des Stücks erweisen wird – dem Umschlag eines Dur-Dreiklangs in den Moll-Dreiklang des gleichen Grundtons; die eher rasche Bewegung des Chorals gemahnt an den Topos des *Andante religioso*, seine zwei Zeilen sind weitgespannt und der Blocksatz polyphon durchwirkt. Markant am Choralthema – und ihn über seine Transformationen hinweg als denselben bestimmend – ist das Motiv der oberen Sekunde als Wechselnote und des anschließenden Quartsprungs aufwärts am Beginn der ersten Zeile; ein Motiv, das übrigens bereits die zweite Zeile des *Dies-irae*-Chorals aus dem Finale der *Zweiten* bestimmt hatte. Nach der ersten Hälfte der Durchführung (T. 210ff.) nun erfährt das Thema eine Transformation zum melodisch verkürzten, dezidiert homophonen Choralatz (Notenbeispiel 4.15). Sein Kontext ist hier klar gegenwärtlich: Die Seitensatzdurchführung hatte in eine von Herdenglocken eingegrenzte, dem bisherigen Geschehen ferne Idyllenepisode übergeleitet, innerhalb derer die sequenzierte erste Zeile des Chorals zunächst erneut vom Dur-Moll-Siegel eingerahmt auftritt. Gewissermaßen in geläuterter Form scheint der Choral diese Passage mit einer neuen zweiten Zeile in Es-Dur abzuschließen (T. 244ff.), bevor der unvermittelt in H-Dur hineinfahrende Hauptsatz die Vision wegfegt. Und wiewohl innerhalb der Vision dieses (erneuten!) a-Moll-Satzes kurz Mahlers alte Choraltart D-Dur erreicht ist (T. 219ff.), ist doch von der früheren Kraft solcher Erscheinungen nur wenig zu spüren; dem Choral bleibt ein Mysteriöses, aus dem Unbekannten Herüberschallendes, das er nie ganz ablegen wird. Die weiteren Auftritte des Chorals im Durchfüh-

⁹¹ Vgl. die Darstellung bei Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014, hier S. 621–626.

rungsrest (T. 270ff., 278ff. sowie 283ff.) haben lamentoartigen Charakter; in der Reprise schließlich ist er durch das verdoppelte Tempo und die durch chromatische Übergangsnote und Punktierungen gespenstisch entstellte Melodik kaum noch als Choral zu erkennen (T. 341ff.). Und dennoch übernimmt die Seitensatzreprise zunächst das durch ihn in den Satz gebrachte D-Dur; die in a-Moll ansetzende Coda mit ihrem „Überfall des Abscheulichen“ (Adorno)⁹² in T. 387 kennzeichnet diesen Weg aber nachdrücklich als nicht gangbar. Zwei letzte Male erklingt der Choral in der Coda (T. 458f. und T. 476f.), durch Abwandlung auch des zentralen Anfangsmotivs noch weiter von seiner „Idealgestalt“ aus der Durchführung entfernt, als Teil der hastigen A-Dur-Stretta, deren tongeschlechtliche Identität kaum mehr Zuversicht verströmt als Dur-Schlüsse auf der Opernbühne.

The image shows two staves of musical notation in 4/4 time. The top staff is for Horns (Hörner) and the bottom staff is for Horns + Flutes (Hörner + Flöten) and Clarinet/Trombone (+ Klar., Tromp.). The top staff starts with a dynamic of *p*, followed by a crescendo to *pp*. The bottom staff starts with *p bestimmt*, followed by a crescendo to *pp*, then a fortissimo (*sf*) and finally a pianissimo (*ppp*) with a *morendo* marking.

Notenbeispiel 4.15: Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 6 a-Moll, Kopfsatz, Choralthema der Durchführung, T. 205–215 (oben) sowie T. 239–250 (unten)

D-Dur wird im Finale zwar tatsächlich zurückkehren, allerdings nur als Expositionstonart des Seitensatzes; in der Folge scheint sich vielmehr B-Dur als Zieltonart des Werks zu entpuppen. Denn ebenso wie im zweiten Satz der *Fünften* lassen sich in diesem riesigen Finale zwei konkurrierende Abläufe beobachten, von denen man den auf B-Dur zielenden erneut als Peripetieanlage und den anderen, sich letztlich durchsetzenden als Destruktionsprozess bezeichnen könnte. Das Nichtfunktionieren der Peripetie ist für die Überzeugungskraft dieses niederschmetternden Satzes fast unabdingbar. Dabei fungiert eine Choralerscheinung in der alleine schon über hunderttaktigen Einleitung (hier T. 49ff.) eher – und erstmals bei Mahler – als Teil der Negierungsanlage: Der schleppende, in c-Moll im tiefen Bläserregister anhebende Choral erinnert an die unheilvollen Choräle aus Čajkovskijs Sinfonik – knüpft also implizit an etwas von Mahler explizit Abgelehntes an⁹³ – und scheint eher als Mahnmal vor dem Kommenden

⁹² Theodor W. Adorno, *Mahler*, Frankfurt Main 1960, S. 164.

⁹³ Gerade die *Pathétique* nannte Mahler gegenüber Guido Adler „nichts Besseres als Salonmusik“ (vgl. Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig u.a. 1923, S. 158).

denn als Verheißung eines Besseren zu fungieren (vgl. Notenbeispiel 4.16).⁹⁴

Schwer. Marcato (ungefähr l'istesso tempo) *espress.*

pp

dim.

f *molto* *ff* *pp* *morendo*

Notenbeispiel 4.16: Gustav Mahler, Sinfonie Nr. 6 a-Moll, Finale,
Choral der Einleitung (T. 49–65)

Und auch das aus ihm abgeleitete Hornthema des Hauptthemenkomplexes (T. 139ff.) tritt in der Folge stets in einem auf den Katastrophenschluss hinwirkenden Kontext auf. Vielmehr wagt die wie so oft bei Mahler dezidiert gegenweltlich angelegte Seitensatzthematik zum Ende der Durchführung den Schritt zum Dur-Durchbruch des Choralhaften alleine: Einer Wiederaufnahme der Einleitung folgt der Einsatz der aus dem Kopfsatz vertrauten und positiv assoziierten Herdenglocken, bis nach dem Gang durch verschiedene Dur-Tonarten (As, E, Des, B) eine scheinbare Seitensatzreprise in B-Dur beginnt, die nach einer Steigerung in die Verkündigung des Seitenthemas im vollen Blechbläserchorsatz mündet (T. 600–609). Doch wird dieser wörtlich die Luft entzogen: Die Kadenzbewegung verpufft auf der Dominante mit einer Luftpause, eine heftige Rückung einen Halbton abwärts markiert die Rückkehr zur Grundtonart und zugleich die Rückleitung zur tatsächlichen Reprise in a-Moll.

⁹⁴ Adornos Charakterisierung als „düstre[r], nicht erhörte[r] Choral“ passt durchaus zu beiden Interpretationen (Adorno 1960, S. 132).

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
I. Klangfläche, Violinenkantilene α , Motto	1–15	c/Des-A-a	Einleitung
II. Motiv aus Scherzo, Hornmotiv β , Marsch	16–48	c-D-c	
III. Choral	49–65	c-G	
IV. Motto, Motivverknüpfung $\alpha+\beta+\gamma$ (neu)+Choral	65–97	G-g-c-C	
V. Motto, Überleitung	98–113	C-c	
Hauptsatz	114–191		Exposition
1. Themengruppe aus γ Motto	114–138 139	a A-a	
2. Themengruppe aus α Motto, Überleitung $\alpha + \gamma$	139–159 160–190	a-C A-a-C-a	
Seitensatz	191–228		
3. Themengruppe aus β	191–217	D	
Schlussgruppe: $\gamma + \alpha + \beta$	217–228	D	
Einleitung I-III ohne Motto	229–270	d-B-Des-G-d	Durchführung
Seitensatz (Schluss)	271–335	Fis-B-c-D	
Hammerschlag, Motto, HS, Choral- motivik	336–363	d-G-g	
Seitensatz + Choral motive + Hauptsatz	364–380	A-Fis-fis	
Auflösungsfeld	381–384	f	
Marsch	385–440	c-Es-Ges-Es-C-F	
Marsch + Choral motive	441–448	e	
Auflösungsfeld	449–457	e	
Hauptsatz + Choral motive	458–468	A	
Chromatischer Aufstieg, Marschrhythmus	469–478	A-d-D	
Hammerschlag, α , Choral motive	479–519	d-Es-c-d	
Einleitung I-II + Herdenglocken, Motto (C-c)	520–575	d-c-As-E-Des-B	
Scheinreprise Seitensatz	575–599	B	
Schein-Choralapotheose	600–609	B	
Luftpause, Überleitung	610–641	B-A-a	
Hauptsatz	642–669		Reprise
1. Themengruppe aus γ Motto	642–667 668–669	a A-a	
+ Seitensatz	670–772		
2. + 3. Themengruppen	670–719	a	
Auflösungsfeld statt Überleitung	720–727	a	
Schlussgruppe: $\gamma+\alpha+\beta$ +Choralmot., Steigerung	728–772	a \rightarrow A (E ⁷)	
Einleitung I mit Motto	773–789	(F ⁷ \rightarrow) a	Coda
α -Motivik („Äquale“)	790–819	a	
Motto red. auf Tutti-Molldreiklang, Marschmotivik	820–822	a	

Formübersicht 4.5: Gustav Mahler, 6. Sinfonie a-Moll, Finale

Und auch dort versucht der Seitensatz, eine Wende herbeizuführen; genauer: dessen Schlussgruppe, die sich nun, man ist geneigt zu sagen: ausgerechnet über Motive des Einleitungschorals zur A-Dur-Apotheose aufschwingt, der aber ebenso wie in der Durchführung der Boden entzogen wird, diesmal durch die trugschlüssig (mit einem F-Dur-Septakkord) hereinbrechende Einleitung. Es bleibt ein langsames Auflösen des Klanges und das Versickern des Satzes in a-Moll; trotz mehrerer Anläufe bleibt die erstrebte Choralapotheose aus. Ob das hier auskomponierte Scheitern des *Per aspera ad astra* ein unwiderrufliches sei, ist indes weit weniger klar. Während Paul Bekker das Ende des Werks dezidiert für kein endgültiges hielt,⁹⁵ sah die Forschung der Adorno-Nachfolge in den Sechziger- und Siebzigerjahren gerade im als unausweichlich gelesenen Scheitern dieses Schlusses dessen Gelingen. Inzwischen mehren sich die Stimmen, die eher an Bekkers Lesart anknüpfen. Zuletzt hat Arne Stollberg darauf hingewiesen, dass die zeitgenössische Interpretation durchaus Mahlers durch Siegfried Lipiner gefärbten Begriff des „Tragischen“ entsprochen habe,⁹⁶ der in der Katastrophe zugleich den Moment „unermesslicher Freude“ erblickt, in der der Held sich vom Partikulär-Individuellen löst und auf eine mithin gottgleiche Stufe gestellt wird.⁹⁷ Für die Rolle der Choräle im Finale der *Sechsten* bedeutete dies, dass sie, wiewohl sie im Satzverlauf gänzlich konträre Funktionen übernehmen, doch gleichermaßen an diesem gerade durch die Katastrophe höchsten aller Siege teilhätten. So verstanden, führt das Finale die Ideen der *Ersten* und *Zweiten* eher auf eine neue Ebene, statt mit ihnen zu brechen.

Dafür, dass für Mahler selbst die Ideenwelt der *Sechsten* noch nicht abgeschlossen war, spricht schon allein die Existenz der *Siebten*. Denn das Werk schließt nicht nur mit dem gleißendsten Dur-Satz, den Mahler je schreiben sollte; es nimmt auf dem Weg dorthin auch eine Reihe an konstitutiven Elementen der *Sechsten* direkt auf (wie etwa das Dur-Moll-Siegel in den ersten beiden Sätzen des Werks, den Einsatz von Herdenglocken und schließlich die Idee der Choralvision im Kopfsatz). Spielte man die beiden Werke hintereinander (womit immerhin die Spielzeit von Nicodés *Gloria-Symphonie* überboten wäre), ergäbe sich (von a-Moll hin zum blendenden Über-C-Dur) sogar dasselbe tonartliche Parallelverhältnis von Beginn zu Ende wie in der *Zweiten*. Innerhalb der *Siebten* freilich findet Choralhaftes nur im Kopfsatz seinen Platz; die unreal anmutenden, von leisen Fanfaren und sanften Choralfragmenten eingeleiteten Friedenspassagen in der Satzmitte (zunächst Es-Dur [T. 258–265], dann von B-Dur ausgehend über es-Moll und A-Dur nach H-Dur [T. 304–322])

⁹⁵ Bekker 1920, S. 232f.

⁹⁶ Vgl. Stollberg 2014, bes. S. 640–647 sowie die anschließende analytische Anwendung.

⁹⁷ Ebenda, S. 645.

haben nun, im Gegensatz zur *Fünften*, keine tonartliche Verweiskfunktion mehr aufs Finale, stellen aber doch innerhalb des Satzes den einzigen Abschnitt dar, in dem für eine Weile zunächst Beruhigung, dann sogar (T. 322–337) Extase einkehrt. Versteht man – wie zuerst Paul Bekker⁹⁸ – die Sinfonien 5–7 insgesamt als Trilogie, gewinnt die grelle Festlichkeit des Finale freilich noch eine zusätzliche Funktion: Es nähme die Feierlichkeit des gleichsam säkularisierten, in die Allerweltpolyphonie eingebundenen Choralschlusses der ‚Kopfsinfonie‘ auf und schlösse den Säkularisierungsprozess gleichsam ab, indem es auch ohne Choral, der sich in der ‚Binnensinfonie‘ als unzureichend erwiesen hatte, zu einer den Entwurf der *Fünften* an Strahlkraft noch überbietenden Finallösung fände.

Nach der *Siebten* schließlich sollten Mahlers Choräle endgültig zu nur noch episodischen Momenten im Werkverlauf werden: Seien es die zahlreichen choralartig gesetzten Abschnitte in den beiden Sätzen der *Achten*, die unterschiedlichen Teilbereichen des jeweiligen Texts zugeordnet sind, oder sei es schließlich auch der als katastrophisches as-Moll in die Fis-Dur-Reprise hineinschreiende Choral im Kopfsatz der *Zehnten* (T. 194ff.), von dem sich im Particell des Finale – im Gegensatz zum fatalen, im Kopfsatz auf den Choral folgenden Neuntonklang – weder Spuren noch sonstige Annäherungen an Choralhaftes finden. Die immer wieder an der *Neunten* diagnostizierten choralhaften Züge zumal des Finaletemas erweisen sich schließlich kaum als über das Metaphorische hinausgehende stichhaltig. Ironische Brechungen des Choralhaften – nach Apotheose, deren Scheitern sowie Verklärungsschluss, humoristisch-historisierender Idylle und Choralepisode eine noch offene Einsatzmöglichkeit für Finalechoräle – finden sich ausgerechnet beim angeblichen großen Ironiker Mahler nicht.

4.2.2 Albéric Magnard und die Selbstkorrektur

Einen illustrativen Gegensatz zu Mahlers Umgang mit der Choralapothese, die bei ihm gerade in der Negation ihre Kraft bewahrt, stellen die vier Sinfonien Albéric Magnards dar. Die ersten drei Gattungsbeiträge Magnards entstanden in der relativ kurzen Zeit von 1890 bis 1896; die *Vierte Sinfonie* von 1913 erscheint als Nachzüglerin.

Die *Erste Sinfonie* c-Moll op. 4 ist eine fast mustergültige neue französische Sinfonie der d’Indy-Schule, unter dessen direktem Einfluss – Magnard nahm zwischen 1888 und 1892 Privatunterricht bei ihm⁹⁹ – sie

⁹⁸ Bekker 1921, S. 256; zuvor hatte bereits Paul Stefan die drei Stücke als „eine Einheit für sich“ bezeichnet (Paul Stefan, *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, 4. Auflage, München 1912, S. 121)

⁹⁹ Vgl. hierzu Kolb 2012, S. 565f.

mutmaßlich entstand. Der Kopfsatz, dessen Beginn auf so schwer erklärbare wie auffällige Weise an den Anfang von Bruckners *Erster* erinnert und der am Ende desolat und *pianissimo* in c-Moll verklingt, stellt den Grundkonflikt des selbstredend in zyklischer Großform angelegten Werks erstmals vor. Einem energischen Marsch-Hauptthema unbestimmt-suchenden Charakters steht als Seitenthema eine verklärt-andächtige Streicherkantilene im entlegenen H-Dur gegenüber. Das folgende *Largo* trägt die Überschrift *Religioso*; der wahrhaft bezaubernd instrumentierte Beginn des Satzes (mit einer Klangmischung von Klarinetten und Saxophonen) erweckt in unmittelbarem Kontrast zum Kopfsatz den Eindruck von archaischer Fremde: Eine harmonisch kaum vorhersehbare Klangfolge schleicht langsam, wie eine prozessionsbegleitende Orgelimprovisation, von As-Dur zur Dominante. Es folgt ein weit ausgedehnter As-Dur-Choral in vier langen, von Melismen geprägten Zeilen (vgl. Notenbeispiel 4.17), sowie eine heftig mit dem Choralausklang kollidierende f-Moll-Kantilene. Im weiteren Satzverlauf fungieren die archaischen Pseudo-Orgelklänge als Scharnierpunkte (Buchstabe *E* sowie am Satzschluss Buchstabe *J*). Die beiden Kontrastthemen scheinen zunächst getrennt voneinander zu koexistieren, wobei das eigentliche Choralthema bei seinen weiteren Auftritten überaus frei, ja teils wie improvisiert behandelt wird. Ein schockartiger h-Moll-Auftritt des *Thème cyclique* (Buchstabe *G+9*) beendet die Koexistenz der Kontrastthemen: Am Höhepunkt des Satzes erklingen As-Dur-Choral und f-Moll-Kantilene gleichzeitig und mit ihnen auch die beiden Paralleltonarten, bis sich zum Ende As-Dur durchsetzt und die fiktive Saxophon-Klarinettenorgel dem Satz einen betont friedvollen Ausklang beschert – und ihn zugleich als ganzen in eine Art Präteritum setzt. Dennoch wird mit dem Trio des folgenden hastigen c-Moll-Scherzos offenkundig gemacht, dass neben dem *Thème cyclique* selbst (das im Scherzo seinen Auftritt bei Buchstabe *I* hat) sich das Choralthema als zweite bedeutende zyklische Gestalt zu etablieren beginnt: Zum ersten Mal im Werkverlauf erklingt über eine längere Strecke hinweg C-Dur (Buchstabe *D*), und im Beginn des Triothema selbst lässt sich un schwer eine Ableitung aus dem Choral des zweiten Satzes erkennen.¹⁰⁰ Zugleich zeigt sich in diesem Scherzo – dessen Reprise nach dem Einschub des *Thème cyclique* nach kürzester Zeit abgebrochen wird, um in eine gehetzte Stretta überzugehen – eine Tendenz zur Sprengung tradierter Formverläufe sinfonischer Sätze zugunsten einer Verdeutlichung der Hauptkonflikte des Werkganzen, die im Finale besonders augenfällig zu Tage treten wird.

¹⁰⁰ Vgl. Kolb 2012, S. 533.

Andante
Très calme

p

Notenbeispiel 4.17: Albéric Magnard, 1. Sinfonie c-Moll op. 4, 2. Satz, T. 8–16
(Choralzeilen 1–2, Flöte)

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
1. Thema (2 x) Überleitung Fanfarenmotiv Rückleitung (Fanfare + 1. Thema) 1. Thema Fanfarenmotiv, rez. Überleitung	1–16 17–24 25–38 39–45 45–63 64–74	c c-D/g Es-D/C-As As-D/c c B-c-E-A-	A (Ritornell / Exposition Teil 1)
2. Thema (aus Rez.) Weiterführung 1. Thema (heitere Blasmusik) + 2. Th. 2. Thema	75–94 95–105 106–112 113–127	As C-e-H H-Es As-B	B (Couplet / Exposition Teil 2 und Durchführung)
Thème cyclique (1. Thema Kopfsatz) Fanfare 1. Thema Überleitung (Variante Thème cyclique) Fanfarenmotiv	128–140 141–148 148–165 166–173 174–177	c D/c c c-D/E E	A' = zyklische Reprise Teil 1 (Ritornell / Reprise Teil 1)
Choral (+ 1. Thema) Thème cyclique Fanfarenmotiv Seitenthema Kopfsatz	178–194 194–197 198 199–202	C C C C	Coda = zyklische Reprise Teil 2 (Coda / Reprise Teil 2, Seitensatz ersetzt)

Formübersicht 4.6: Albéric Magnard, 1. Sinfonie c-Moll op. 4, Finale

Denn das Formkonzept des Finales ist nur schwer zu entschlüsseln. Weder die von Fabian Kolb vorgeschlagene Lesart als Rondo mit riesenhaftem zweiten Couplet,¹⁰¹ eine Deutung nach den Parametern der Sonatenform, noch eine an den sichtbarsten Formgrenzen orientierte Auffassung als dreiteilige Liedform vermögen als einzelne wirklich zu überzeugen, da der Satz so offenkundig auf Anderes aus ist, als mit den bestehenden Formkonzepten zu fassen ist (vgl. hierzu besonders die Formübersicht 4.6).

¹⁰¹ Kolb 2012, S. 535.

Entscheidend ist für den Satz vielmehr die Verschränkung verschiedener Formmodelle im Dienste der zyklischen Gesamtanlage. Der erste Abschnitt beginnt und schließt in c-Moll und präsentiert als Hauptereignisse ein markantes c-Moll-Thema sowie eine nach Dur tendierende, signalhafte Fanfare. Die folgende As-Dur-Passage im Dreiermetrum (Buchstabe *F*) präsentiert den zweiten eigentlich thematischen Gedanken des Satzes; bis hierhin erinnert der Kontrast zum Satzbeginn deutlich an den Kopfsatz und legt dadurch nahe, dass die As-Dur-Passage nicht nur als Couplet oder als B-Teil eines Liedes, sondern durchaus auch als Seitensatz zu lesen ist. Tatsächlich sonatenhaft wird dieses zweite Thema dann dem ersten – in einer fast komisch anmutenden, beschwingten Blasmusikfassung – gegenübergestellt (Buchstabe *H-5*). Doch damit endet auch schon die Dominanz des Finale-Themendualismus: In c-Moll fährt das erste *Thème cyclique* in den Satz hinein und löst einen Reprisesprozess aus, an dem das As-Dur-Thema, im Gegensatz zum ersten Finalethema, keinen Anteil mehr haben wird. Denn auf die grandiose Steigerung zum Ende der Reprise des ersten Themas folgt zunächst, mit einer heftigen Rückung nach E-Dur, das Fanfarensignal, und dann, mit einer ebenso heftigen Rückung zurück nach C-Dur, das vollständige und alles überstrahlende Choralthema aus dem zweiten Satz. Die einzelnen Zeilen werden dabei vom Finale-Hauptthema interpunktiert; nach dem C-Dur-Ganzschluss schließt sich das nach Dur gewendete *Thème cyclique* sowie, eher überraschend, das Seitenthema aus dem Kopfsatz an, bevor der Satz mit einer wiederum archaisch anmutenden Quartvorhaltswendung des Tonikadreiklangs schließt.

Deutlich sichtbar ist an diesem Verlauf, wie anders Magnards Legitimation der Choralapotheose im Vergleich zu den meisten anderen Sinfonien dieser Zeit ausfällt: Indem alle seitensatzartigen Passagen des Werkverlaufs der Choralosphäre angenähert sind, wirkt der Choral bei seiner Rückkehr weniger als *Deus ex machina* denn als Vollzug eines von langer Hand Vorbereiteten: die Erlösung des rastlos suchenden zyklischen Hauptthemas durch eine im Laufe des Stückes immer wieder aufblitzende, allen Problemen enthobene Gegenwelt, symbolisiert durch den Choral. Auffällig ist überdies, dass diese Lösung bei Magnard nicht – wie den allermeisten anderen Choralapotheosen der Zeit, mit der bemerkenswerten Ausnahme von Mahlers *Erster* – durch den abstrahierten Choralatz geschieht, sondern durch das Choralthema. Denn dessen Präsentation geschieht in der Finale-Coda, im Gegensatz auch zum zweiten Satz, vollständig unisono. All dies trägt dazu bei, dass Magnards Choral zwar fiktiv, aber doch an ein klar bestimmbares Vorbild angelehnt ist: Die ausgedehnte, melismenreiche Monodie erinnert an die Gregorianik und wäre mit Sicherheit nicht mit einem lutheranischen Choralatz zu verwechseln. Der archaische Charakter des Chorals ist offenbar, und mit ihm auch der fran-

zösisch-katholische; Magnard probiert hier vielleicht erstmals etwas aus, das wenig später zu einer Grundtendenz französischer Choralsonik werden sollte. Trotz aller unorthodoxen Formspaltungen dürfte d'Indy nicht zuletzt an diesem Aspekt des Erstlingswerks seines Schülers seine Freude gehabt haben.

Indes erscheint der Entwurf der *Ersten* mit ihrer so genuin eigenen Finale-Formidee in einem Maße als unwiederholbar, der die generelle individuelle Unwiederholbarkeit der Choralapotheose noch übertrifft. Doch bereits mit der ebenfalls noch unter den Auspizien d'Indys entstandenen *Zweiten Sinfonie* E-Dur op. 10 begann Magnard, sich von d'Indys Einfluss und dessen ästhetischen Prämissen nicht nur zu emanzipieren, sondern schrittweise zu distanzieren.¹⁰² Die Unwiederholbarkeit der Choralapotheose sollte dabei nicht etwa zum Problem werden; vielmehr sollte sich Magnard gerade der Tatsache dieser Unwiederholbarkeit bedienen, um auf die neu gewonnene Distanz hinzuweisen. Denn alle weiteren Sinfonien des Komponisten sollten in Chorälen gipfeln, und anhand der Behandlung dieser Choräle wird der Distanzierungsprozess besonders ohrenfällig.

Bereits die Satzbezeichnungen der *Zweiten* scheinen in ihrer Betonung des Heterogenen als signalhafte Abkehr vom Ideal des zyklischen Werkganzen: *Ouverture*, *Dances*, *Chant varié* und *Final* heißen sie und erinnern so eher an Bühnenmusik denn an die große Sinfonie. Ähnlich locker gefügt sind die musikalischen Bezüge der Sätze zueinander: Magnard verzichtet hier vollständig auf zyklische Verknüpfung; was in einem Satz geschieht, bleibt auf diesen einen Satz beschränkt. Das Finale des Werks präsentiert einen e-Moll-Hauptsatz, endet in E-Dur und inkorporiert einen Choral; an der Oberfläche scheint es also dieselbe Dramaturgie auszuprägen wie das Finale der *Ersten*. Doch schon nach wenigen Takten wird klar, dass der *Vif et gai* einsetzende Satz ganz andere Wege gehen wird. Denn von Beginn an erscheint e-Moll als uneigentlich: Die Vorzeichnung verlangt E-Dur, der Satz beginnt im eher zu E-Dur passenden cis-Moll und der Hauptsatz moduliert nach kurzer Zeit immer wieder ins ebenfalls E-Dur-nahe gis-Moll. Der Tonfall ist spielerisch: Das Hauptthema gemahnt an einen ruppig-unbekümmerten Steptanz, dem die Frage nach der eigentlichen Tonika letztlich unerheblich zu sein scheint. Die Überleitung in den Seitensatz geschieht erneut über einen nun subdominantisch geprägten gis-Moll-Akkord mit Sixte ajoutée; der Klang bleibt zunächst einfach liegen, ehe das plagal erreichte elegische Klarinetten-Seitenthema erneut plagal nach H-Dur (mit Nonenvorhalt) kadenziiert, nur um in

¹⁰² Die fraglichen Distanzierungsmechanismen wurden zuerst von Fabian Kolb (Kolb 2012, bes. S. 538–576) festgestellt und detailliert analysiert, der sie allerdings, zumal in den Sinfonien 3–4, wie gezeigt werden soll, sehr anders interpretiert als vorliegende Untersuchung.

seiner Weiterführung durch die Streicher nun nach Gis-Dur zu tendieren. Damit wäre die Dominante des in Cis-Dur erscheinenden zweiten Seitenthemas (Ziffer 6)¹⁰³ erreicht, dennoch aber geschieht die eigentliche Überleitung über Fis-Dur mit Sixte ajoutée und somit abermals plagal.

Das Thema selbst ist ein schon wieder plagal geprägter zweizeiliger Choral, der durch sein Erklingen im Unisono über einem *cis*-Orgelpunkt sowie seinen lydischen Schluss auf der Quarte *fis* genau wie in der *Ersten* archaisch-mysteriösen Charakter erhält (vgl. Notenbeispiel 4.18). Nach einer harmonisierten Fortführung des Themas in den Hörnern, die nach Cis-Dur zu kadenzieren scheint, dem allerdings ein verunklarendes *dis* in den Bässen beigemischt ist, wird das Thema wiederholt und kadenziert – trotz verändertem Melodieschluss auf *cis*! – erneut auf der Subdominante Fis-Dur. Zur tonartlichen Klärung erscheint diese Exposition nach dem Modell Rubinstein daher durchaus ungeeignet.

Melodiestimme: Flöten, Klarinetten, Bratschen

pp Orgelpunkt: Trompeten, 2. Violinen, Celli, Bässe, 2. Klarinette

Notenbeispiel 4.18: Albéric Magnard, 2. Sinfonie E-Dur op. 6, Finale, Ziffer 6

Verlauf	Takt	Tonart	Formteil
Hauptsatz	1–79		Exposition (wiederholt)
Akkordvorhang	1–4	cis	
1. Thema	5–42	e-gis-Gis	
Überleitung	43–79	e-E(-gis ⁶)	
Seitensatz	80–117		
2. Thema	80–105	gis ⁶ -H	
3. Thema (Choral)	106–117	Cis	
3. + 1. Thema	118–127	Gis-E	Durchführung
Akkordvorhang	128–135	cis-Cis	
1. Thema	136–172	f → gis	
Akkordvorhang + 1. Thema	173–187	h-H-c-C	

¹⁰³ Seit einiger Zeit liegt eine neue, durch Avrohom Leichtling besorgte Edition des Werks vor (Albéric Magnard, *Sinfonie Nr. 2 E-Dur op. 6*, Studienpartitur, München 2010), die sich allerdings im Vergleich zum Autograph als nicht unproblematisch erweist: Ziffern und Buchstaben sind durch Taktangaben ersetzt, vermeintlich redundante Angaben zur Dynamik getilgt, zahlreiche klare Fehler schlichen sich ein, einzelne Elemente (wie etwa ein Paukenschlag in der finalen Choralpräsentation) gingen sogar schlicht vergessen. Die analytischen Bemerkungen beziehen sich auf das Autograph und orientieren sich an den dortigen Aufführungsziffern.

Verlauf	Takt	Tonart	Formteil
Hauptsatz	188–263		Reprise
1. Thema	188–225	e-cis-Cis	
Überleitung	226–262	e-E(-cis ⁶)	
Seitensatz	263–303		
2. Thema	263–291	cis ⁶ -E	
3. Thema (Choral)	292–303	E	
1. Thema	304–315	mod. (v7)	Coda
2. Thema	316–344	b-d-D/E	
1. Thema augmentiert (3/2)	345–376	C-E	
Choral harmonisiert (3/2) + 1. Thema (2/2)	377–389	E	
1. Thema	390–421	E	

Formübersicht 4.7: Albéric Magnard, Sinfonie Nr. 2 E-Dur op. 6, Finale

[Choral: Tutti ohne Trompeten, Posaunen, Pauken]

ff

[Hauptthemenableitung
Trompeten, Posaunen]

ff

[Paukenschlag e]

[Stretta Hauptthema]

Notenbeispiel 4.19: Albéric Magnard, 2. Sinfonie E-Dur op. 6,
Finale, Ziffer 19+1

Und tatsächlich endet nach kurzer Durchführung auch die Reprise auf der Subdominante A-Dur (Ziffer 15+11), was einen neuen Anlauf zu bedingen scheint: Eine von b-Moll ausgehende Coda nähert zunächst das Seitenthema durch Beschleunigung dem Hauptthema an, dann letzteres durch Verlangsamung ersterem; in heroischem Ton moduliert das Thema stetig steigend von C-Dur nach E-Dur und leitet so zum Choral über, der so also erneut die traditionelle Rolle der endgültigen Bestätigung der Grundtonart zu übernehmen hat (Ziffer 19+1, vgl. Notenbeispiel 4.19).

Und wiewohl die Passage optisch wie eine typische Choralapotheose anmutet – das in Halben geführte Choralthema ist nun vollständig harmonisiert und wird vom Tutti mit Ausnahme von Trompeten und Posaunen blocksatzartig intoniert – ist der Choral hier zugleich nur Nebensache. Schon aufgrund seiner inhärenten harmonischen Struktur zur Apotheosenbildung kaum geeignet, macht es ihm das mit dem Hauptthema eingekehrte Dreiermetrum noch schwerer: Plötzlich scheint er durch die Akzentuierung des vierten und siebten Melodietons aus dem Gleichgewicht geraten zu sein, und sein Plagalschluss wird übertönt von dem wie aus einem gänzlich anderen Satz im Zweiermetrum in die Passage hineinrasenden Hauptthema in Trompeten und Posaunen, das problemlos zum paukenschlaggestützten E-Dur-Ganzschluss findet. Die Wiederholung des Chorals scheint nun erstmals statt zur Subdominante zum Tonikaganzschluss zu streben – die zweite Zeile bereitet ihn über den Gegenklang gis-Moll, die Subdominante mit Sixte ajoutée und die Dominante mit Tonikaantizipation vor – nur um von der fröhlichen Hauptthemenstretta auch um diesen Beitrag zur tonartlichen Klärung gebracht zu werden.

Wäre der Satz und dessen Schluss nicht so offenkundig heiter und spielfreudig, wären alle Zutaten beisammen für eine gescheiterte Choralapotheose. Denn das nach wie vor in der Sinfonik der Zeit dominante Rubinstein-Modell, dessen sich Magnard hier sicherlich gezielt bedient, geht nicht auf; doch dieses ‚Verfehlen‘ des Ganzschlusses durch den Choral erscheint letztlich nebensächlich. Bei einem genaueren Blick dringt in diesem fröhlichen Schluss Kritik am Modell durch: Was, wenn es gar nie die archaische Reinheit des Chorals war, was die Finalsätze so vieler anderer Sinfonien vor der Katastrophe bewahrte, sondern vielmehr die kalt kalkulierte Logik der Sonatenform?

Gemahnt der Umgang mit dem Arsenal metaphysischer Sinfonik in der *Zweiten* durchaus noch an ein heiteres, gleichsam durch Distanz gefahrloses Spiel, suggeriert der Distanzierungsvorgang in der wiederum unmittelbar folgenden *Dritte Sinfonie* b-Moll op. 11, dass Magnard durchaus nicht nur zu Scherzen aufgelegt war. Wie in der *Zweiten* arbeitet Magnard mit musikterminologischen Satzbezeichnungen: Der Kopfsatz ist eine *Introduction et Overture*, der scherzoartige zweite Satz ist schlicht mit *Danses* überschrieben, der langsame Satz mit *Pastorale*, das Finale

schließlich, erneut wie in der *Zweiten*, mit *Final*. Die *Introduction* besteht aus einem riesigen dreizeiligen Choral mit Zwischenspielen, der das eigentliche *Thème cyclique* des Werks darstellt, dabei aber lediglich im Finale wieder vorkommen wird. Der im Choral der *Ersten* bereits festgestellte archaische Zug ist hier auf ein neues Extrem getrieben: Organumartig bewegt sich das Gebilde über Quint- und Quartharmonisierungen und lässt dadurch, trotz seines dezidiert B-äolischen Melos, wenig Rückschlüsse auf eine Grundtonart des Werks zu (vgl. Notenbeispiel 4.20); er bewegt sich in seiner terzlosen Archaik jenseits dur-moll-tonaler Hermeneutik. Alle Versuche, ihm einen für den Sinfonieverlauf Positives oder Negatives versprechenden Charakter zuzuweisen, prallen an diesem unerklärt in die Landschaft gestellten Findling ab. Dabei ist sein (fiktiver) historischer Ort wesentlich leichter zu definieren als das unbestimmte Mittelalter der Pseudogregorianik der *Ersten*; die beständige Quint-Quartpolyphonie situiert ihn als Choralbearbeitung spätestens der frühen Notre-Dame-Epoche – in der Sicht des französischen Musikdiskurses um 1896 also mithin als etwas genuin Französisches. Am Ende des b-Moll-Kopfsatzes erklingt die erste Choralzeile mitsamt dem ersten Zwischenspiel erneut; dass der Satz mit einer B-Dur-Plagalkadenz endet, erscheint weniger als direktes Resultat eines wie auch immer gearteten ‚Einspruchs‘ des Chorals denn als Schritt zur Integration des Idioms alter sakraler Musik in einen sinfonischen Prozess, in dem dieses Idiom bisher als vollkommener Fremdkörper erschienen war.

Modéré

Notenbeispiel 4.20: Albéric Magnard, 3. Sinfonie b-Moll op. 11,
Beginn (Tutti, Streicher nur Kontrabass)

Dass sich Magnards b-Moll-Sinfonie ebenso wie seine c-Moll-Sinfonie am ubiquitären *Per aspera ad astra* orientiert, macht spätestens der langsame Satz klar. Irritiert an dieser „Pastorale“ zunächst vielleicht bereits die Grundtonart fis-Moll, von den immer wieder auftretenden Disruptionen durch ein heftig aufbegehrendes Motiv der Celli und Bässen ganz abgesehen (zuerst T. 21f.), kommt es im durchführungshaften Mittelteil des Satzes (Ziffer 48) zu gleich mehreren katastrophisch anmutenden Passagen; dass sich mit der Reprise des A-Teils (Ziffer 53) auf eigentlich uner-

klärliche Weise Fis-Dur einstellt, scheint bereits auf ein noch zu lieferndes, gewissermaßen traditionell choralapotheotisches Finale hinzuweisen, in dem dieses Unerklärliche durch den Choral im Doppelsinn erklärt wird.

Das Finale (mit für Magnard an dieser Stelle singulärer Expositionswiederholung) beginnt in B-Dur mit einem scheinbar unbeschwertem Glockenmotiv, das sich zum dreifach wiederholten Thema ausweitet, in seiner Erweiterung allerdings immer wieder nach Moll zu kippen droht – zunächst nach g-Moll, kurz vor der Überleitung sogar nach b-Moll. Auch der recht unvermittelt in a-Moll einsetzende Seitensatz (Ziffer 60–7) scheint für einen B-Dur-Schluss des Werks zunächst kaum vielversprechend; zunächst tendiert er gar zu einer Neapolitanerkadenz, bevor eine neue, aufwärtsstrebende Figur zunächst C-Dur und schließlich F-Dur erreicht, um anschließend langsam auszufransen, ohne eine Kadenz oder eine eigentliche Schlussgruppe erreicht zu haben. Es erscheint daher nur folgerichtig, dass die Durchführung mit einer schockartig vorgetragenen fis-Moll-Version des Hauptmotivs anhebt, dieses sequenziert und sich anschickt, das Motiv weiter zu bearbeiten – wozu es aber zunächst nicht kommt. Trugschlüssig und erneut wie von außen kommend setzt der Kopfsatz-Choral ein (Ziffer 64), begleitet von einer aus dem Hauptmotiv abgeleiteten Figur, die ihm erstmals klar harmonisch ausdeutet, wobei diese Ausdeutung zunächst wenig Vertrauen einflößt: Seine erste Zeile steht in c-Moll, seine zweite moduliert nach g-Moll, die dritte kehrt zurück nach c-Moll. Dass sich das maltratierte Hauptmotiv diesen Choralinsatz anders vorgestellt hatte, macht es in aufschreiartigen Interpunktationen der Zeilen deutlich; nach dem letztlich folgenlosen Verklingen des Chorals geht die Durchführung gleich weiter, wie sie begonnen hatte, mit der Mollvariante des Hauptmotivs (nun in f-Moll; Ziffer 69), um nach einer hastigen Steigerung die Doppeldominante zu B-Dur zu erreichen – doch selbst der Einsatz der Reprise gelingt zunächst nicht ganz. Wie eine *fausse reprise* hebt das Hauptthema in H-Dur an, um nach sieben Takten doch einen Halbton nach unten zu rücken (Ziffer 71).

Die eigentliche Reprise macht nun zunächst den Anschein, dass sich in der Durchführung der Prozess der Klärung der tongeschlechtlichen Verhältnisse bereits vollzogen hätte: Der Hauptsatzbereich ist von seinen Moll-Eintrübungen weitgehend befreit, und auch der in g-Moll beginnende Seitensatz erreicht die Parallele B-Dur erstaunlich problemlos. Zur Kadenz kommt es freilich nicht; die unmittelbar ansetzende Coda beginnt zunächst wiederum auf der Doppeldominante, um nach wenigen Takten einem erneuten Auftritt des Chorals Platz zu machen (Ziffer 77). In G-Dur einsetzend und von allen Zwischenspielen befreit, erreicht er dieses Mal tatsächlich einen B-Dur-Ganzschluss; zugleich wird seine Überzeugungskraft aber durch die ihn zunächst verzückt umrauschenden Strei-

chertremoli gemindert, die sich offenkundig noch immer nicht sicher sind, mit welcher Terz seine leeren Harmonien aufzufüllen seien (vgl. zuerst Ziffer 77+5f., wo G-Dur und g-Moll über demselben Choralton direkt aufeinanderfolgen). Dass zum Ende der letzten Zeile B-Dur erreicht ist, erscheint so ein Stück weit akzidentiell. Und tatsächlich überschlägt sich der anschließende Jubel des Hauptthemas; die Tonika wird zum übermäßigen Dreiklang und mündet in einen Aufschrei des Hauptthemas durch die Posaunen in h-Moll (Ziffer 80+12).

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Hauptsatz 1. Thema (3 x) Überleitung Seitensatz 2. Thema (zerfasernd)	1–56 1–44 45–56 57–105 57–105	B-g-B-b-B B-F-C a-C-F	Exposition (wiederholt)
1. Thema Choral mit Interpolationen 1. Thema 1. Thema 1. Thema (fausse reprise)	106–130 131–187 188–215 216–222	fis-G-gis-As g-c-g-c f-DD/B H	Durchführung
Hauptsatz 1. Thema (3x) Überleitung Seitensatz 2. Thema	223–299 223–264 265–299 300–324 300–324	B B-C g-Des-B	Reprise
1. Thema Choral ohne Interpolationen 1. Thema 1. Thema (Aufschrei) 1. Thema	325–332 333–375 375–387 387–390 391–413	DD/B G-g-D-d-F-B B- D /h h B	Coda

Formübersicht 4.8: Albéric Magnard, Sinfonie Nr. 3 b-Moll op. 11, Finale

Ein so klares, aus dem Schlussklang des Chorals hervorgegangenes Katastrophensignal ist unüberhörbar; alle Weichen scheinen also gestellt für ein unvermittelt tragisches Ende, für eine dezidiert gescheiterte Choralapothese, wie sie einige Jahre später in Mahlers *Sechster* gewissermaßen ihren *locus classicus* finden sollte. Doch hier erst erweist sich die ganze Bedeutung von Magnards in der *Zweiten* begonnenem janusköpfigem Distanzierungsspiel. Denn ebenso wie dort der Choral für den Ausgang der Coda ohne eigentliche Bedeutung war, ist der unvermittelte h-Moll-Einbruch hier – statt dass sich der Rest der Sinfonie in Lamentationen des Vergebenen erginge – gänzlich unbedeutend. Das Stück schüttelt die Erschütterung einfach ab, wendet sich ohne weitere Erklärung zurück nach B-Dur und verklingt im Tonfall eines übermütigen Kehraus. Der Choral,

dessen das Finale auf seinem Weg zurück nach B-Dur scheinbar so sehr bedurfte, erreicht somit eigentlich nichts – und dennoch stellt sich das gute Ende ein.¹⁰⁴

Dass der Choral hier folgenlos scheitert, ist nur ein Aspekt der Distanzierung; der Eindruck verstärkt sich noch beim Nachvollzug der Frage, weshalb der Choral scheitert. Denn dieser durch fiktive historische Distanz fremdartige Choral erweist sich als letztlich nicht integrierbar in eine eindeutige Dur-Moll-Dramaturgie. Und ebenso wie das Finale der *Zweiten* den alten Rubinstein'schen Ansatz einer Integration des Choralhaften in das Themenmaterial der Sonatenform als Budenzauber entlarvte, scheint das Finale der *Dritten* nahezu legen, dass die Verankerung des sinfonischen Prozesses in musikalischer Ursubstanz im allgemeinen – also auch in Magnards eigener *Erster* mit ihrer ‚modernen‘ zyklischen Begründung – keineswegs automatisch einer Lösung dieses Prozesses gleichkommt. Gegenüber d'Indy, der in seiner Lehrtätigkeit wie später in seiner möglicherweise musikpolitisch aufgeladenen *Zweiten Sinfonie* gerade eine solche Verankerung als wichtigsten Ausgangspunkt des Komponierens betrachtete, erscheint die b-Moll-Sinfonie so durchaus als Aufkündigung einer geteilten Ästhetik; für böses Blut scheint das Werk aber ebenso wenig gesorgt zu haben wie die radikal verschiedenen politischen Haltungen der beiden Komponisten.



Notenbeispiel 4.21: Albéric Magnard, 4. Sinfonie cis-Moll op. 21, Kopfsatz, T. 14–17 (Piccolo)

Wiederum gänzlich anders – und diesmal schon allein durch den langen zeitlichen Abstand markant von den früheren Sinfonien abgegrenzt – operiert die *Vierte Sinfonie* cis-Moll op. 21 mit dem Modell des fiktiven Chorals. Die Jahre zwischen der *Dritten* und der *Vierten* waren, wie Doris

¹⁰⁴ Fabian Kolb macht sich für eine dezidiert negative, tragische Lesart des Schlusses stark, muss aber dafür die zwanzig feierlich-unbeschwerten Schlusstakte umdeuten: „Dann [nach dem h-Moll-Auftritt des Hauptmotivs, Anm. Kreuzer] stürzt die martialische Agitation – ein nahezu apokalyptisches Chaos – endgültig zusammen; den zwei noch verzögert nachgereichten, merkwürdig trockenen Schlussakkorden bleibt nur, das Desaster gleichsam ironisch-distanziert zu registrieren.“ (Kolb 2012, S. 563.) Von einem „apokalyptischen Chaos“ kann in diesem Schlussabschnitt, der lediglich in instrumentatorisch gesteigerter Form den übermütigen Satzbeginn wiederholt, allerdings kaum gesprochen werden.

Lanz sichtbar gemacht hat,¹⁰⁵ für Magnard eine Zeit weltanschaulicher wie ästhetischer Paradigmenwechsel; besonders die Abwendung von der früheren scharfen Trennung von „musique pure“ und „musique de théâtre“ scheint für das an *coups de théâtre* wahrhaft reiche Werk entscheidende Folgen gehabt zu haben.¹⁰⁶ Zugleich ist die *Vierte* dasjenige Werk Magnards, in dem Kolb erstmals tatsächliche Distanzierungsmechanismen am Werk sieht.¹⁰⁷ Konkret benennt Kolb das erstmals seit der *Ersten* wieder in allen Sätzen erscheinende *Thème cyclique* (zuerst in der Kopfsatz-Einleitung T. 14ff.; vgl. Notenbeispiel 4.21) als Antreiber und Anzeiger dieser Distanzierung. Dabei mag es zuerst überraschen, dass das Thema die Züge einer in Musik geronnenen Theatergestalt (ähnlich wie etwa Berlioz' *Harold*) annimmt, die zunächst weniger am musikalischen Geschehen teilhat, als dass sie diese zu kommentieren scheint. Kolb erkennt in dem gerade im Kontext des mit metaphysischem Pathos aufgeladenen Kopfsatzes auffällig simpel und harmlos dreinblickenden Thema eine Narrenfigur; offenkundig ist jedenfalls, dass ein Zusammenhang zwischen ihm und dem sonstigen Erklingenden instantan kaum hergestellt werden kann. Überdies führen genauere Blicke auf die ‚Kommentare‘ dieses Themas selbst zu kaum vereinbaren Charakterisierungen desselben, was in besonderem Maße im langsamen Satz zu beobachten ist. Das erste Drittel des Satzes scheint zu einem friedlich-sakralen Abschluss in E-Dur gefunden zu haben, als stürmische h-Moll-Zweiunddreißigstel den Satz völlig wegzufegen scheinen (Ziffer 33), bevor das lapidare zyklische Thema in blendender Heiterkeit darüber erklingt – des Eindrucks eines „Auslachsens“ (Kolb) kann man sich schwer erwehren. Und doch scheint ihm bei der folgenden Sturmszene (Ziffer 38) der Ernst der Lage plötzlich bewusst geworden zu sein – sein Auftritt hat etwas Tröstlich-Beruhigendes, das zum Narrenkleid schwerlich zu passen scheint. Bei seinem letzten Einwurf (Ziffer 48) steigert sich der Tonfall gar ins Hymnische.

Das Finale ist, genau wie das der *Zweiten*, einfach und nach Rubinstein-Form gebaut. Im Unterschied zur *Zweiten* allerdings steigert sich der als Seitenthema auftretende Choral (Ziffer 47; vgl. Notenbeispiel

¹⁰⁵ Doris Lanz, „*Je cherche toujours en vain le final.*“ *Zur Dramaturgie der Vierten Sinfonie von Albéric Magnard und der Frage nach ihrer ‚Bedeutung‘*, in: *Musik-Konzepte* 163 (2014), S. 97–122, hier bes. S. 98–106.

¹⁰⁶ Besonders auffällig ist hierbei, neben den noch zu besprechenden Auftritten des *Thème cyclique*, das Ende des Scherzos, an dem, wie einst in Haydns *60. Sinfonie*, ein Nachstimmen der Instrumente evoziert wird.

¹⁰⁷ Kolb 2012, S. 564ff. Ausgangspunkt von Kolbs Interpretation ist eine Bemerkung Magnards über den „optimisme répugnant“ des Stücks, eine Aussage, die sich allerdings, wie Lanz richtigerweise festhält, eher auf die Diskrepanz der schwierigen Entstehungsbedingungen des Werks und dessen Grundcharakter bezieht als auf diesen Grundcharakter selbst (vgl. Lanz 2014, S. 111).

4.22) hier in der Reprise zur alles übertönenden Apotheose; und ähnlich wie in der *Zweiten* macht die Themengestalt des Chorals stützig.

<i>Verlauf</i>	<i>Takt</i>	<i>Tonart</i>	<i>Formteil</i>
Hauptsatz Vorhang 1. Thema Überleitung Teil 1 (2. Thema) Überleitung Teil 2 (3. Thema) Seitensatz 4. Thema (Choral) = <i>Thème cyclique</i>	1–56 1 2–15 16–24 25–44 45–64 45–64	D/cis cis-H-cis A f-e-Es-D/A A(-D/A)	Expo- sition
1. Thema (Fragmente) Vorhang Fugato 1. Thema Zwischenspiel Fugato Zwischenspiel	65–66 66–68 69–83 84–88 89–105 106–126	cis cis-D/c c c-D/A a-F f-cis	Durch- führung
Hauptsatz 1. Thema Überleitung Teil 1 (2. Thema) Überleitung Teil 2 (3. Thema) Seitensatz 4. Thema (Choral, verlängert)	127–171 127–141 142–151 152–171 172–221 172–221	cis-Dis-D/cis Cis a-gis-D/Cis Cis-Des-B-Des	Reprise
<i>Thème cyclique</i> (wieder mit Triolen) Beruhigungszone <i>Thème cyclique</i> (piano, léger)	221–230 231–238 239–224	Des Des Des	Coda

Formübersicht 4.9: Albéric Magnard, 4. Sinfonie cis-Moll op. 21, Finale

Der Schlusssatz sorgt gleich zu Beginn für Erstaunen, indem er weder entschieden-heroisch – wie das Finale der *Ersten* – noch scheinkehrsartig wie das Finale der *Dritten* anhebt, sondern zwar in cis-Moll, aber in einem dezidiert übermütig-spielerischen, aller metaphysischer Schwere des *Per aspera ad astra* fernstehenden Tonfall; eine weitere Parallele zur *Zweiten*. Die Überleitung präsentiert zwei weitere Themen; ein folkloristisch-musikantisches A-Dur-Thema (Ziffer 45) macht den abrupten Anfang, bevor ein mysteriös-elegisches Thema den Modulationsprozess nachzuholen scheint und von f-Moll ausgehend zum Halbschluss in A-Dur findet (Ziffer 47–2). Das nun folgende Choralthema (Ziffer 47) mutet zunächst etwas simpel, ja in seiner fast salonhaften¹⁰⁸ zweiten Zeile gar etwas trivial an; tatsächlich handelt es sich bei seinem Beginn um nichts weiter als eine vergrößerte, rhythmisch geglättete Fassung des *Thème*

¹⁰⁸ Vgl. etwa die kaum choralartige Überspielung des Zeilenschlusses zur Abschlusszeile mit der sentimentalisch-trugschlüssigen Akkordfolge *cis⁷-D⁵⁺-b⁷* über fallende Quinten im Bass (Ziffer 48–6).

cyclique, dessen Hauptcharakteristikum ja gerade in seiner innerhalb der sonstigen Tonsprache des Werks auffälligen Simplizität bestanden hatte. Die vom Choralchluss angeschlagene Dominante bleibt jedoch zunächst unbeantwortet; in c-Moll beginnt die Durchführung, die nichts anderes darstellt als ein ausgedehntes, fast durchgehend heiter-humoristisches Fugato über das Hauptthema; wollte man erneut in die Welt des Theaters blicken, läge Verdis „Buffo-Fuge“ am Ende des *Falstaff* als Vorbild durchaus nahe. Eine weitgehend ohne Überraschungen auskommende Reprise geht direkt aus dem Fugatowirbel hervor; erwartungsgemäß setzt das erneut als Steigerung angelegte Choralthema in Cis-Dur ein, wechselt dann aber, ausgerechnet während der salonhaften Trugschlusspassage der zweiten Zeile, unhörbar (aber überaus sichtbar) nach Des-Dur.

Notenbeispiel 4.22: Albéric Magnard, 4. Sinfonie cis-Moll op. 21,
Finale, Ziffer 47

Und hier ereignet sich nun wirklich Unerwartetes: Statt die in der Exposition ausgesparte Kadenz auszulösen, steigert sich der Choral auf seiner Suche nach einem überzeugenden Abschluss dieser Schlussapothese einfach immer weiter, reiht Zusatzzeile an Zusatzzeile, verliert aber mit jeder neu dazukommenden Zeile auch an melodischer Substanz, um schließlich Des-Dur zwar (über die chromatische Wendung vom as-Moll zum übermäßigen As-Dur-Akkord) zu erreichen, den noch zu liefernden Ganzschluss dann aber dem rhythmisch wieder intakten zyklischen Thema zu überlassen. Zu einem vollständigen authentischen Ganzschluss findet freilich auch dieses nicht; das Werk schließt plagal mit einer friedvollen letzten Wiederholung des *Thème cyclique*.

Wie ist dieses Finale ‚gemeint‘? Seine Rezeption ähnelt der des entsprechenden Satzes in Mahlers *Siebter*: Brian Hart liest die Choralapothee

ose als geglückt und versteht das Werk insgesamt als affirmativ;¹⁰⁹ Doris Lanz liest die Choralapotheose als gescheitert, das Werkganze aber als dennoch affirmativ;¹¹⁰ Fabian Kolb schließlich liest das Werkganze und die Choralapotheose gleichermaßen als uneigentlich und ironisch gebrochen.¹¹¹ Im Gegensatz zu Mahlers *Siebter* scheint der Widerspruch hier aber in einem gewissen Maße werkimmanent zu sein: Tatsächlich bleibt ein Missverhältnis zwischen der Emphase der Choralapotheose des zyklischen Themas und dem grundsätzlich heiter-musikantischen Zug des Finale spürbar, ein Missverhältnis, das sich auch in den Einwüfen des *Thème cyclique* in den langsamen Satz konstatieren lässt; es ist, als läge ein Missverständnis des Werks durch sein eigenes zyklisches Thema vor. Klare Anzeichen ironischer Brechung sind allerdings gleichzeitig ohne argumentative Gymnastik kaum zu erkennen. So besteht die eigentliche und endgültige Distanzierung in diesem Werk wohl gerade darin, dass in ihm das vermeintlich so Eindeutige – die Choralapotheose – zu so vollständig konträren Deutungen wie der Affirmation, des Scheiterns und schließlich der Persiflage führen kann; Deutungen, für die sich jeweils gute Argumente vorbringen lassen, ohne dass sich aber einer einzelnen ohne den Beigeschmack des Zweifels zustimmen lässt. Magnards *Vierte* ist inhärent mehrdeutig bis zum Widerspruch, und sie überträgt diese Mehrdeutigkeit auf jeden Deutungsversuch.

4.2.3 Archaisierung und Resakralisierung

Im französischen Kontext blieben Magnards Bemühungen zur Distanzierung von einer ausgeprägt apotheotischen Bedeutung des Chorals weitgehend isoliert, wie gleich ausgeführt werden soll. Doch auch außerhalb Frankreichs waren Werke, die den Choral klar als historisches Partikel behandelten und ihm keine offenkundigen Vorzüge in der Lösung sinfonischer Prozesse zuschrieben, rar. Parrys *Fünfte*, in deren gegenwartsfokussiertem Finale der Choral zwar vorkommt, aber gleichsam keinen Platz zu haben scheint, ließe sich sicherlich in diesem Kontext lesen, möglicherweise auch Stanfords *Siebte* mit ihren neoklassizistischen Zügen. Eine der wenigen weiteren Ausnahmen sollte Franz Schmidts *Erste Sinfonie* E-Dur (vollendet 1899) darstellen: ein Jugendwerk, von dem sich Schmidt später distanzieren sollte.¹¹² Das Finale des Stückes bildet ein festliches, barocki-

¹⁰⁹ Brian Hart, *The Symphony in Theory and in Practice in France, 1900–1914*, Diss. Ann Arbor 1994, S. 252–260.

¹¹⁰ Lanz 2014, S. 111f.

¹¹¹ Kolb 2012, S. 564–576.

¹¹² Walter Obermaier zitiert den Brief, leider ohne Angabe von Datum und Adressaten, folgendermaßen: „Nach Anhören des letzten Satzes [meiner I. Symphonie]

sierendes Sonatenrondo: Der Ritornellteil besteht aus einer ausgedehnten, an barocke Concerti erinnernden und mit allerlei dezidiert ‚alten‘ Kadenzformeln ausgestatteten kontrapunktischen Verarbeitung eines einzelnen Themas – welches, mit seinen beiden markanten Septimensprüngen zum Themenbeginn, vor dem Barockbühnenbild durchaus schalkhafte Kapriolen schlägt. Als Seitenthema und Couplet fungiert ein fiktiver, vierzeiliger Choral, der in der Exposition (Buchstabe *G*) zunächst eher zurückhaltend-kontrastierend auftritt, in der Reprise dann (Buchstabe *K*) im Blechbläserkleid durchaus Tendenzen zur Überwältigungsästhetik aufzeigt. Doch der Höhepunkt verklingt; eine weitere fugierte Aufnahme des Ritornells bringt das Stück zu einem feierlich-altertümelnden Schluss. Für die Interpretation des Chorals freilich hat der Grundcharakter des Satzes Folgen: Indem das gesamte Finale sich so offen als humorvolle Stilübung präsentiert, erscheint der Choral fast zwangsläufig als nichts mehr denn ein weiteres historisches Partikel, das seinen Platz im inszenierten Neobarock findet; ja angesichts der durchgängig heiter-scherzhaften kontrapunktischen Arbeit, die ihn umgibt, gewinnt die Emphase, mit der er am Werkende eintritt, selbst komischen Charakter. Im Alter von gut zwanzig Jahren so unbefangen mit *der* zeitgenössischen sinfonischen Finallösung schlechthin umzugehen, mag in späteren Lebensjahren tatsächlich als Jugendsünde erscheinen; zugleich aber war der Weg zu einer persönlichen Anverwandlung des sinfonischen Chorals auf diese Weise sicherlich leichter gangbar, als wenn schon der junge Schmidt die sinfonische Tradition einfach um eine weitere Choralapothese ergänzt hätte.

Und so scheint es auch, als wäre Schmidt die Choralapothese nur ein Jahrzehnt später plötzlich als probate Finallösung erschienen. Denn die 1913 vollendete *Zweite Sinfonie* Es-Dur schließt scheinbar mit einer konventionellen Choralapothese. Doch ist auch hier der werkimmanente Kontext alles andere als konventionell: Das gesamte Stück ist als Präludium, Fuge und Coda konzipiert, von denen das ‚Finale‘ also lediglich letztere darstellt; zugleich ist diese Dreiteiligkeit von einer Variationsanlage überwölbt.¹¹³ Somit erscheint das Stück als Ganzes also gar nicht so weit

entfuhr mir offenbar eine unmutige Bemerkung über denselben. Doch denke ich im Ernst nicht an eine Umarbeitung, da mir die wenige Zeit, die ich für meine Arbeiten übrig habe, viel zu teuer ist, um an einem Jugendwerk herumzuadaptieren, wobei schließlich nicht einmal wesentlich besseres herauskäme. Jedenfalls [...] danke [ich] Ihnen, hochverehrter Herr Direktor für Ihr Interesse und für Ihre Nachsicht mit dieser kleinen Jugendsünde.“ (Zit. n. Walter Obermaier, *Franz Schmidt. Ausgewählte Briefe aus Wiener öffentlichen Sammlungen* (= Studien zu Franz Schmidt 2), Wien u.a. 1984, S. 24.)

¹¹³ Schmidt wird überdies weitere zehn Jahre später in den *Concertanten Variationen über ein Thema von Beethoven für Klavier und Orchester* nochmals mit der Idee des aus Variation destillierten apothetischen Chorals operieren, dort aber der Apotheose nicht mehr das Schlusswort geben. Vgl. zu diesem Werk und zu Schmidts

entfernt vom Entwurf des Finales der *Ersten*: Auch hier findet sich der Choral eingebettet in einen dezidiert präsinfonischen historischen Kontext, der aber hier von Schmidt gerade zur Erstellung eines neuen sinfonischen Fundaments genutzt wird, auf dem die Choralapotheose neu begründet, funktional umgestaltet und letztlich auch neu semantisiert wird: Das Historisierende des gesamten Stückes verleiht seinem Schluss erst die Überzeugungskraft, die er im Vorgängerwerk wohl absichtsvoll noch nicht hatte; hierin zeigt sich zugleich der entscheidende Unterschied zu Entwürfen wie etwa Alfvéns *Zweiter* oder Jeremiás' *Erster*, deren historisierend angelegte Finalsätze als Schlusspunkte weitgehend typischer Moll-Sinfonien der Jahrhundertwende fungierten. Dennoch erscheint, nicht zuletzt als Zeichen der Zeit, der Rückbezug auf ostentativ alte Modelle selbst als ein Symptom eines langsamen Verlusts der Überzeugungskraft choralapothetischer Schlüsse.

Im katholischen Kontext wurde neben der Historisierung – der Situierung des Chorals in einem ausdrücklich vorsinfonischen Kontext – die *Archaisierung* des Topos, wie sie bereits in Magnards *Dritter* sichtbar wurde, selbst zur allgemeinen Tendenz. Statt daraus allerdings (wie dort geschehen) die Konsequenz zu ziehen, ihn gleichsam in der Geschichte, aus der er kam, zu belassen, scheint umgekehrt in weiten Teilen der französischen Sinfonik gerade im betont Archaischen eine Steigerung der Nobilitierung des Topos gelesen worden zu sein. Die möglichen Gründe dafür sind vielfältig. Festzustellen ist zunächst, dass die begrifflichen Komplikationen, wie sie sich etwa in Koechllins Sinfoniefragment mit der gleichzeitigen Verwendung von „plain-chant“ und „choral“ abzeichneten, mit den Jahren kaum geringer wurden. Denn die Denkfigur der doppelten Reinigung der Sakralmusik durch Palestrina, wie sie für den katholischen Diskurs ab dem Anfang des 19. Jahrhunderts so zentral war, ließ sich in einer Zeit, in der namentlich im französischen Solesmes großer Aufwand betrieben wurde, nach einer eigentlichen Urform des gregorianischen Chorals zu suchen,¹¹⁴ bald nicht mehr ohne geistige Verrenkungen halten. Spätestens mit dem aus langer argumentativer Vorarbeit durch Solesmes resultierenden *Motu proprio* Papsts Pius X. „Tra le sollicitudini“ (1903) wurde der Primat des (restaurierten) gregorianischen Chorals gegenüber der nunmehr zweitrangigen Vokalpolyphonie der Spätrenaissance offiziell

Zweiter Hans-Joachim Hinrichsen, *Sinfonische Konzeption und zyklische Idee. Franz Schmidts „Beethoven-Variationen“*, in: Carmen Ottner (Hrsg.), *Das Klavierkonzert in Österreich und Deutschland von 1900–1945. Schwerpunkt: Werke für Paul Wittgenstein. Symposium 2007* (= Studien zu Franz Schmidt 26), Wien 2009, S. 87–105.

¹¹⁴ Namentlich geschah dies in der Benediktinerabtei von Solesmes, nicht zuletzt durch die Publikation von Faksimile-Ausgaben in der Reihe *Paléographie musicale* ab 1889. Vgl. hierzu Michel Huglo et al., Art. *Choralreform*, VI.2.: *Solesmes und die Gründung der Paléographie musicale (1889)*, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 2, Sp. 848–863, hier Sp. 855–857.

festgelegt. Schon davor war anstelle des Bezugs zur Renaissance die mysteriöse und dadurch fast noch nobler erscheinende Verbindung zur Spätantike ins Zentrum der Betrachtung gerückt. Betont wurde der Antikenbezug der Gregorianik bereits in einem 1888 in drei Teilen im *Ménestrel* erschienen Studie durch Albert Sobies und Charles Malherbe:

„Le plain-chant, tel qu'il résulte de la réforme grégorienne, n'est pas une invention, mais en quelque sorte une réglementation; il s'agissait de s'opposer à certains abus et d'arrêter des principes nettement définis. Mais depuis saint Pierre jusqu'à saint Grégoire, c'est-à-dire pendant plus de cinq siècles, l'Eglise existait; elle avait des offices, où très certainement l'on chantait. [...] Où l'Eglise aurait-elle pris les éléments de ces chants simples, sinon dans les chants religieux ou profanes des peuples qu'elle convertissait? [...] En définitive, il est permis de dire que le plain-chant est un dérivé, comme l'architecture gothique, qui se rattache à l'architecture classique par le lien de l'architecture romane, comme la langue française elle-même, qui, par la langue romane, tient à la langue latine.“¹¹⁵

Sobies und Malherbe ziehen aus dieser Beobachtung freilich keineswegs den Schluss, dass dem gregorianischen Choral eine in irgendeinem Sinn gegenüber der Musik ihrer Zeit besondere Reinheit zukomme; vielmehr ist für sie die beobachtete „transformation“ das eigentlich Essenzielle jeder Musiksprache, sodass von einer kategorialen Überlegenheit sakraler Musik keine Rede sein könne. Und dennoch lässt sich der vorgeschlagene Gedankenzusammenhang – dass Gregorianik im Wesen nicht ein Universales sei, sondern ein von der römischen Antike ebenso Abgeleitetes wie die Gotik und die französische Sprache selbst – mit gänzlich anderer Bewertung etwa bei Vincent d'Indy finden, der in seiner noch zu untersuchenden *Dritten Sinfonie* diese durch einen dezidiert gregorianisch angehauchten Choral symbolisierte „lateinische Kunst“ als Gegenpol zum „art boche“ explizit proklamieren sollte.

Eine vermutlich noch wichtigere Zutat zu den Archaisierungstendenzen des Choralhaften in der französischen Sinfonik der Jahrhundertwende dürfte allerdings die zunächst literarische, bald aber auch nationalpolitische Strömung des *Renouveau catholique* sein.¹¹⁶ Musik und Musikpolitik waren, kaum überraschend, zentrale Elemente der Literatur der Bewegung. In einem besonders drastischen Beispiel beschreibt Léon Bloy in seinem Roman *La femme pauvre* (1897) den Brand der Opéra-Comique

¹¹⁵ Albert Soubies/Charles Malherbe, *Musique sacrée et musique profane*, in: *Le Ménestrel* 1888 (54), S. 329–331, S. 337–339 und S. 345–347, hier S. 337.

¹¹⁶ Vgl. hierzu die unlängst erschienene erweiterte Neuausgabe von Richard Griffiths, *Révolution à rebours. Le renouveau catholique dans la littérature française (1870–1914)*, Paris 2020.

von 1887, in dem die zur Hilfe eilende Protagonistin ums Leben kommt, in folgenden Worten: „Les premières étincelles avaient voltigé, à *neuf heures cinq*, sur l’abjecte musique de M. Ambroise Thomas, et l’asphyxie ou la crémation des bourgeois immondes venus pour l’entendre commençait, sous l’odorante pluie tiède.“¹¹⁷ Welche Musik nicht „abjecte“ war, muss Bloy an dieser Stelle nicht betonen; die bestürzende Kälte, mit der Bloy die Opfer der Katastrophe als „ekelhaft“ („immondes“) bezeichnet, wird durch die Beschreibung der Rettungsaktion der Protagonistin keineswegs abgeschwächt:

„Enfin quelques journaux racontèrent la panique histoire d’un *inconnu*, accouru avec cinquante mille curieux, qui s’était précipité, on ne savait combien de fois, dans le volcan, ramenant surtout des femmes et des enfants, arrachant à la Justice éternelle un nombre incroyable d’imbéciles, semblable à un bon pirate ou à un démon pour qui c’eût été un rafraîchissement de se baigner au milieu des flammes, et qui avait fini par y rester, comme ‚dans la maison de son Dieu‘.“¹¹⁸

Der Grad der Aufheizung der Stimmung der Anhänger*innen des *Renouveau catholique* gegenüber der Gegenseite sollte, wie an diesem Beispiel zu erkennen, keineswegs unterschätzt werden. Was nun die ‚Musique non-abjecte‘ anbetraf, wurde die Verbindung zwischen der Suche nach der Urform des Chorals und der Rückbesinnung auf den Glauben in einem der meistdiskutierten belletristischen Projekte jener Jahre regelrecht proklamiert – eine Romantetralogie von Joris Karl Huysmans, der selbst mit und in dieser eine spektakuläre Kehrtwende zurück zur Kirche vollzog.¹¹⁹ Der Weg des Protagonisten Durtal, eines alternden Schriftstellers, führt hier explizit von der persönlichen Décheance – im ersten Roman der Tetralogie, *Là-bas*, durch den Besuch einer schwarzen Messe angezeigt – zum Eintritt Durtals ins Kloster im vierten Roman, *L’oblat*. Herzstück der Tetralogie ist der zweite Roman *En route* (1895), welche den Bekehrungsprozess des Protagonisten nachzeichnet. Nach den Ereignissen des Vorgängerromans befindet sich Durtal in einer schweren spirituellen Krise, die einzig durch den Besuch gotischer Kirchen und das dortige Erlebnis des Choralgesangs zwischenzeitliche Linderung findet. Der Antrieb Durtals ist es so zunächst, mehr über diesen Gesang zu erfahren; er legt dabei nicht nur den Weg von der Ungläubigkeit zur im letzten Roman begonnenen Oblation zurück, sondern auch den vom gleichsam verderbten städtischen Choral in Kirchen wie selbst seiner geliebten Saint-Sévérin

¹¹⁷ Léon Bloy, *La femme pauvre. Épisode contemporain*, Rennes 2004, S. 424, Kursivierung im Original.

¹¹⁸ Bloy 2004, S. 424.

¹¹⁹ Vgl. hierzu Pierre Glaudes, *La Conversion de Durtal*, in: Marc Smeets (Hrsg.), *Joris-Karl Huysmans*, Amsterdam u.a. 2003, S. 95–113.

(der Taufkirche Huysmans') mit mehrstimmigem Gesang und Orgelbegleitung zum reinen, unbegleiteten Unisono in einem Trappistenkloster. Die Bekehrung geschieht hier also tatsächlich *durch* den Choral, dessen zeitgenössischer Zustand jedoch gleichzeitig als rettungsbedürftig gekennzeichnet ist. Explizit bricht der Roman gegen Ende mit der Idee Palestrinas als solcher Rettungsfigur. Als Durtal den Prokurator des Klosters zum Ende seines Gastaufenthalts um Rat fragt, wo der Choral in authentisch-mittelalterlicher Form zu hören sei, erhält er folgende Antwort:

„[À] Paris, [...] les églises [...] usent, pour la plupart, de la fausse notation imprimée et répandue à foison dans tous les diocèses de France, par la maison Pustet, de Ratisbonne. Or, les erreurs et les fraudes dont pullulent ces éditions sont avérées. La légende sur laquelle ses partisans l'étaient est inexacte. Prétendre, ainsi qu'ils le font, que cette version n'est autre que celle de Palestrina [...], est un argument dénué de vérité et privé de force, car tout le monde sait que lorsque Palestrina est mort il avait à peine commencé la correction du Graduel. J'ajouterai que, quand bien même ce musicien aurait achevé son œuvre, cela ne prouverait pas que son interprétation devrait être préférée à celle qui a été récemment consignée, après de patientes recherches, par l'Abbaye de Solesmes; car les textes Bénédictins s'appuient sur la copie conservée au monastère de Saint-Gall, de l'antiphonaire de saint Grégoire qui représente le monument le plus ancien, le plus sûr que l'Église détienne du vrai plain-chant. Ce manuscrit [...] est le code des mélodies grégoriennes et il devrait être, s'il m'est permis de parler de la sorte, la bible neumatique des maîtrises.“¹²⁰

Choralreform und Bekehrung erscheinen so als zwei Seiten derselben Medaille – der Erneuerung des Katholizismus durch Besinnung auf dessen wie auch immer vorgestellte Ursprünge. Was sich zeitgleich in manchen (nicht nur)¹²¹ französischen Sinfonien beobachten lässt, sind denn auch Züge einer, wenn man so möchte, Resakralisierung des fiktiven Chorals gerade im Rückbezug auf dessen mittelalterliche Archaik. So beginnen etwa die beiden Sinfonien des d'Indy-Schülers Georges-Martin Witkowski mit betont archaischen Choralevokationen: In der *Ersten Sinfonie* d-Moll (1901) wird, ähnlich wie in Magnards *Dritter*, ein organaler Klangraum beschränkt, in der *Zweiten Sinfonie* a-Moll (1911) erklingt das Unisono-Choralthema nur noch über modal grundierenden Liegetönen.

Archaisierungs- und Resakralisierungstendenzen gewinnen in der Sinfonik Charles Tournemires endgültig die Oberhand über das sinfonische Erbe: Von den acht Sinfonien Tournemires verzichtet einzig die 1900

¹²⁰ Joris-Karl Huysmans, *En route*, Paris 1996, S. 518f.

¹²¹ Erinnert sei an die explizite Textierung des fiktiven Chorals („Hallelujah“) bei Fritz Volbach; auch Otakar Jeremiáš *Zweite Sinfonie* wird ähnliche Wege gehen.

abgeschlossene, noch deutlich an das Franck'sche Modell angelehnte *Erste Sinfonie* A-Dur op. 18 auf ostentativ religiös konnotierte Elemente.¹²² In die neun Jahre zwischen der *Ersten* und der *Zweiten Sinfonie* H-Dur op. 36 „Ouessant“ (1909) fiel offenbar eine intensive Beschäftigung mit dem Schrifttum des *Renouveau catholique*,¹²³ die Tournemires sinfonischen Ansatz entscheidend prägen sollte. Denn das nach der bretonischen Insel gleichen Namens betitelte Werk tendiert nun, nach Angaben Tournemires, ausdrücklich zur „glorification de l'Éternel“.¹²⁴

Die zweite Sinfonie ist einsätzig, vom Komponisten aber doch in drei Hauptteile gegliedert: Einem *Prélude* aus einem langsamen Abschnitt und einem *Allegro moderato* folgt ein zweiter Teil, *Très calme*, sowie als letzter Teil ein *Choral – Allegro*; die Zwischentitel finden sich nicht im Partiturotograph, wohl aber in der Druckfassung des Werks. Die beiden zentralen thematischen Gestalten des Werks werden gleich zu Beginn des *Prélude* einander gegenübergestellt: ein über Harfenschläge und Liegeklänge ertönendes fächerartiges Kleinterzmotiv (*eis-fis-dis-eis-fis*) (T. 2) sowie ein balladeskes Thema in Fis-Dorisch (Ziffer 2). Namentlich im ersten Werkteil herrschen in der Form von Wellen- und Sturmmotivik tonmalerische Elemente vor, ab dem zweiten Teil jedoch (Ziffer 50) machen diese lokal-koloristischen Züge mehr und mehr einer *couleur temporelle* Platz. Denn das von einer Solobratsche vorgetragene innige Balladenthema gewinnt nun immer mehr archaische Züge und nähert sich durch seine Begleitung dem Choraltönenfall an. So erscheint der Sinfonieverlauf auch als langsame Enthüllung des – ganz in der Ideologie des *Renouveau catholique* – dem rein Folkloristisch-Naturromantischen Übergeordneten und zugleich in jenem versteckt und doch unmittelbar Präsenten: des im mittelalterlichen Choral idealen Ausdruck findenden christlichen Glaubens.

Mit langsamer Enthüllung hat indes der aus ebenjener dorischen Melodie gewonnene, nun in gleißendem H-Dur einsetzende Bläserchoral des Schlussabschnittes nicht mehr viel zu tun. Darüber, ob dieser Choral direkt in die entrückte Ruhe des Mittelteils fahren soll oder doch erst nach einer längeren Pause, scheint sich das Partiturotograph selbst uneins zu sein: Im Takt vor Ziffer 71 ist mit roter Tinte notiert „Longue pause (environ 1 minute)“, ebenfalls in roter Tinte allerdings findet sich in der Mitte der Partiturseite die Anmerkung: „Lorsque celà [!] sera possible, il sera préférable d'enchaîner“. So oder so scheint der strahlende Fortissimo-Choral zunächst auf einen klanglichen Schock angelegt, eine auditive

¹²² Vgl. zu diesem Werk besonders die Analyse bei Paul Thissen, *Charles Tournemires Symphonien und die symphonische Tradition in Frankreich – Eine Annäherung*, in: *Die Musikforschung* 62/1 (2009), S. 14–36, hier S. 18–21.

¹²³ Vgl. Kolb 2012, S. 692f.

¹²⁴ Zit. n. Joël-Marie Fauquet, *Catalogue de l'œuvre de Charles Tournemire*, Genf 1979, S. 67.

Variante des Geblendetseins – und eben hier dürfte der besondere Clou liegen, denn das *Éblouissement*¹²⁵ war für Tournemire eine entscheidende Kategorie der religiösen Erfahrung. Im dritten ‚Satz‘ hat die Choralanfänge dann den Charakter eines Ritornells; die zwischen ihm erklingenden durchführungshaften Passagen tendieren zwar nach h-Moll, werden aber zuverlässig vom Choral überdröhnt (Ziffern 86 und 99). Dennoch entwickelt sich aus diesen Passagen nochmals eine Bedrohung: In den letzten Ritornellabschnitt (Ziffer 113) dringen kriegerische Fanfaren – fast so wie ins *Agnus Dei* der Beethoven’schen *Missa solennis* –, die immer stärker werden, bis der Choral selbst *toujours en diminuant* in sich zusammensackt; klagend erscheint er im Englischhorn nochmals in seinem angestammten (hier Cis)-Dorisch (Ziffer 116+4). Eine tröstliche H-Dur-Passage scheint das Werk zum Verklärungsschluss zu bringen, bis sich das Läuterungspotenzial des Choral doch als stärker erweist als jede Fanfare: Eine grandiose Apotheose der ersten Choralzeile beschließt das Werk (Ziffer 122+4). Mit der H-Dur-Sinfonie, die sich mit den Kategorien der Sonatenform nurmehr unzureichend beschreiben lässt, fand Tournemire so zu einem ureigenen und, wie die Folgejahre zeigen sollten, überaus fruchtbaren Sinfoniekonzept. Zugleich sollte sie einen Höhepunkt der Anwendung von Sakralisierungs- und Archaisierungstechniken auf das sinfonische Finale darstellen, den auch Tournemire selbst so nicht mehr überbieten sollte.

In den Jahren 1910–1914 vollendete Tournemire die erstaunliche Zahl von drei Sinfonien. In ihnen allen finden sich durch den Komponisten häufig explizit gemachte religiöse Bezüge. Dem Folgewerk, der *Dritten Sinfonie* op. 43 (vollendet 1913) – großformal mit zwei Sätzen, die wiederum zwei (als Kopfsatz und Scherzo sowie langsamer Satz und Finale lesbaren) Abschnitte inkorporieren, am Modell Saint-Saëns angelehnt – legte Tournemire nicht nur den Titel *Moscou*, sondern ein explizites Programm bei:¹²⁶ Das Werk schildert den Weg der heidnischen Völker der Eurasischen Steppe hin zum vom Moskauer Glockengeläut verkündeten Christentum. Dabei verzichtet Tournemire allerdings auf den Einsatz explizit choralhafter Elemente; auch das sich dafür grundsätzlich anbietende Anfangsthema, ein zunächst organal harmonisiertes und später ostinat verwendetes Thema in D-Dorisch, wird zwar im Finale von der Orgel gestützt, entwickelt aber, nicht zuletzt aufgrund des raschen Tempos, kaum choralhafte Züge. Eindeutig Choralartiges begegnet wieder in der zeitgleich entstandenen *Vierten Sinfonie* op. 44 (inspiriert erneut durch die Bretagne¹²⁷ und vollendet ebenfalls 1913) mit dem gleichzeitig den sinfonischen Anspruch reduzierenden Titel *Pages symphoniques*, der

¹²⁵ Vgl. Thissen 2009, S. 28.

¹²⁶ Vgl. Fauquet 1979, S. 68.

¹²⁷ Vgl. ebenda, S. 69.

(vielleicht zufällig) an die *Fragments symphoniques* von Tournemires Lehrer Dubois erinnert. Das einsätzig, nur gut zwanzig Aufführungsminuten in Anspruch nehmende Werk ist wiederum in diesmal fünf Unterabschnitte gegliedert; der zentrale Abschnitt *Modéré* (Ziffer 14+8) besteht aus einer von der Orgel vorgetragenen Choraltransformation des vormaligen zweiten Themas (erstes Auftreten in den Oboen, Ziffer 2+6).

Der *Fünften Sinfonie* f-Moll op. 47 ist erneut ein Programm beigegeben. Ausgangspunkt sind diesmal die Alpen, womit ein Kontext aufgestellt ist, auf den sich nicht wenige der bisher untersuchten Werke bereits berufen hatten; auch Strauss' f-Moll-Sinfonie erhielt zeitgleich, durch den zitathaften Aufgriff ihres Beginns in *Eine Alpensinfonie* op. 64, gewissermaßen a posteriori einen Bezug zum Alpensujet. Auf der Schlussseite der autographen Partitur hob Tournemire den alpinen Entstehungskontext sogar explizit hervor: „Goschönen [!] – Hospenthal – St. Gothard (Suisse) / 22 Aout [!] 1913! // Thônes (Ht. Savoie) / 31 Juillet 1914!“ ist hier zu lesen und das Werk somit als unmittelbar zu Beginn des Weltkriegs vollendet gekennzeichnet. Und tatsächlich erscheint das Werk ganze nicht allzu weit entfernt von den früher entstandenen sinfonischen Beschäftigungen mit dem Sujet. Der Kopfsatz des wiederum in zwei Teilen (von denen der zweite und dritte Satz den zweiten ausmachen) gefassten Stücks ist überschrieben mit *Choral varié* und hebt mit einem mächtigen und überaus düsteren f-Moll-Choral an. Die einzelnen Auftritte des stets in Moll verbleibenden Chorals untergliedern den Satz; zwischen ihnen erklingen durchführungsartige Variationen des Choralthemas. Die Konnotationen des Erhabenen des Hochgebirges sind unverkennbar nah; das Programm situiert den Satz denn auch ebendort und legt eine Deutung des Chorals als „écho puissant“ der „angoisse humaine“ nahe.¹²⁸

Der zweite Teil des Werks liefert gewissermaßen die noch fehlenden Elemente des Alpentopos nach. Zunächst erklingt, in Vertretung des langsamen Satzes, eine *Pastorale* über ein aus dem Choral gebildetes Thema;¹²⁹ als Schlusssatz schließlich ein teils kehrausartiges Finale, in dem Tournemire gar Elemente des Sonatensatzes aufgreift: Nach einer entrückten Einleitungspassage erklingt zunächst das Pastorale-Thema in F-Dur (Ziffer 41–5), dann der nach C-Dur gewendete Choral (Ziffer 42) sowie eine Elemente beider Themen durcheinanderwirbelnde Schlussgruppe (Ziffer 43), bevor eine für lyrische Sinfonik so typische Beleuchtungsdurchführung¹³⁰ beginnt (Ziffer 45–2). Reprisenhaft erklingt der Choral gegen Ende dieses Abschnitts erneut in Durgestalt (zuerst As-Dur, dann nach

¹²⁸ Zit. n. Fauquet 1979, S. 69.

¹²⁹ Vgl. Thissen 2009, S. 29.

¹³⁰ Gemeint sind Durchführungen wie in den Kopfsätzen der *Pastoral-Sinfonie* oder der *Ersten* Gustav Mahlers, in denen die Satzthemen in stetig neues harmonisch-instrumentatorisches Licht getaucht statt im eigentlichen Sinne verarbeitet werden.

A-Dur gerückt, Ziffer 50+6). Die folgende Coda gipfelt in einer direkten Gegenüberstellung von Choral- und Pastoralthema in C-Lydisch über einem C-Dur-Orgelpunkt (Ziffer 59+4), bevor das Stück nach übermütiger Stretta in F-Lydisch endet. Eine Choralapothese im musikalischen Sinn ist dies – wie auch in Gades *Zweiter*, Raffs *Siebter*, Mahlers *Fünfter* – nicht:¹³¹ Vielmehr scheint es so, als habe der Choral, im doppelten Kontext von modaler Archaik und modalem Folklorismus, sein Zuhause erst gefunden. Dass das Stück mit dem Plot des *Per aspera ad astra* spielt, ist unstrittig – der Titel des letzten Abschnitts, *Vers la lumière*, ist hier ebenso eindeutig wie Tournemires Werkbeschreibung im Programm.¹³² Aber der Gang aus dem Dunkel zum Licht – erneut ist an Mahlers *Fünfte* zu denken – beinhaltet eben nicht automatisch eine Schlussapothese: Eine Idylle, hier: eine „ronde joyeuse dans le sens profond du mot“,¹³³ ist ein ebenso angemessenes Ziel. So erscheint es, dass selbst für den sendungsbewussten Tournemire, der ansonsten so frei mit den Parametern des Sinfonischen operiert, die explizite Choralapothese eine einmalige Sache war; oder besser gesagt: Gerade für Tournemire, der es durch Umdeutung und Neuausrichtung sinfonischer Parameter verstand, jedwedes Material religiös aufzuladen, war eine Wiederholung der Choralapothese letztlich unnötig.

4.2.4 Choräle im Kriegsdienst

Die allumfassende Zäsur des Ersten Weltkriegs sollte auch vor dem Choralfinale nicht haltmachen. Entstanden allein zwischen 1900 und 1914 knapp 40 meist choralapothetisch endende Sinfonien, konnten für den Zeitraum zwischen den beiden Weltkriegen lediglich gut zehn entsprechende Werke aufgefunden werden, die überdies in den meisten Fällen die Choralapothese umgehen. Der negative Effekt der Erfahrung des Weltkriegs auf die Glaubwürdigkeit des Chorals als Finallösung scheint offenkundig. Zugleich aber war ihr Bedeutungsverlust, wie sich in der Untersuchung der bis 1914 vollendeten Sinfonien angedeutet hat, durchaus auch in der Entwicklung des Phänomens selbst schon absehbar: Die Verwandlung vom einst frischen Lösungsansatz zum Finaleproblem in eine kompositorische Kurzformel für Überwältigung konnte kaum ohne Glaubwürdigkeitsverlust vonstattengehen.

¹³¹ Vgl. für apotheotische Deutungen Thissen 2009, S. 28f., sowie Kolb 2012, S. 698–700.

¹³² „Des hauts sommets la vie se répand sur le monde en un faisceau de lumière. Tout est joie, et l'âme s'associe au concert précurseur des fêtes d'En-Haut.“ (Zit. n. Fauquet 1979, S. 70.)

¹³³ Ebenda.

Doch auch während des Krieges wurde weiterkomponiert. Die von 1914–1918 vollendeten oder publizierten Sinfonien mit Choralfinali lassen sich grob in zwei Kategorien aufteilen: Zunächst Werke, die bereits vor Kriegsbeginn konzipiert waren und erst im Laufe des Krieges vollendet wurden – hierzu gehören Wilhelm Stenhammars *Zweite Sinfonie* g-Moll op. 34 (1915), Erkki Melartins *Fünfte Sinfonie* a-Moll op. 90 (1916) „Sinfonia brevis“ sowie Otakar Jeremiáš’ *Zweite Sinfonie* c-Moll op. 11 (1917). Inwiefern die Ereignisse des Krieges das kompositorische Schlussresultat beeinflusst haben, ist ohne extensives Studium der vorhandenen Quellen kaum zu beantworten und muss daher hier ausgeklammert bleiben.

Von den im vorigen Abschnitt geschilderten Neuentwicklungen der Vorkriegszeit finden sich jedenfalls in allen drei Werken Spuren. Im Falle Stenhammars und Melartins ist das Moment der Historisierung auffällig: Beide Stücke enden mit der Kombination aus Fuge und Choral, wiewohl dieses Ende bei Stenhammar überaus pessimistisch ausfällt, bei Melartin hingegen unzweideutig apothetisch. Bei Otakar Jeremiáš hingegen ist der Aspekt der Resakralisierung entscheidend. Das umfangreiche Werk – allein der vierhändige Klavierauszug umfasst 90 Seiten – ist nominell einsätzig und besteht aus fünf *attacca* ineinanderübergehenden Abschnitten: Einem sonatenförmigen *Largo sostenuto molto* c-Moll folgt ein mit A-Dur vorgezeichnetes *Moderato religioso*, in dem unisono ein Choralthema in E-Mixolydisch präsentiert wird, welches zunächst polyphon durch die Stimmen geführt wird und schließlich mit dem Einsatz der Orgel¹³⁴ in „gewaltigen, erhabenen Jubel“ ausbricht („Rozhlaholit do mohutného, vznešeného jásotu“; Klavierauszug S. 34, 1. System) jedoch gleich darauf mit dem *marcatissimo* dreinfahrenden Kopfsatz-Hauptthema auf katastrophische Weise kollidiert (Klavierauszug S. 33, unterstes System). Nach einem sehnsüchtigen Cis-Dur-Abschnitt (*Doppio movimento*) folgt der dritte ‚Satz‘, der wiederum das Kopfsatz-Hauptthema *Allegro molto appassionato possibile* durchführungsartig behandelt, sich immer weiter steigert, um schließlich in den vierten ‚Satz‘ zu münden, *Presto grottesco*, der das Hauptthema nun endgültig zur Unkenntlichkeit verzerrt, ja *con tutta forza e con trionfo* [!] zu vertilgen scheint (Klavierauszug S. 75, 1. System). Rasante chromatische Abstiegsfiguren leiten über zunächst zu fis-Moll und einer Verlangsamungs- und Abbruchpassage (*Lento – ritardando – Largo possibile et* [!] *sempre ritardando – morendo*). Das ‚Finale‘ – *Largo sostenuto possibile* – beginnt zunächst mit einem fis-Moll-Trauerchoral, grundiert durch das ebenso desolate Hauptthema, lichtet sich dann aber schrittweise auf, bis nach einem langen Crescendo der nun in G-Mixolydisch erscheinende Choral des *Moderato religioso* im vollen Choralatz, apothetischer Überhöhung und mit dem gleichsam gewandelten

¹³⁴ Dem Verfasser war nur ein Klavierauszug des Werks zugänglich; Angabe zur Instrumentation gemäß Očadlík 1946, S. 493.

Hauptthema als Bassstimme alle Konflikte mit Nachdruck in die Vergangenheit zu verbannen scheint; die religiöse Komponente wird mit dem Zusatz „Posválny jásot“ („heiliger Jubel“) unterstrichen (Klavierauszug, S. 85/86, jeweils drittes System). Doch auch dies genügt nicht: In as-Moll schreit das Hauptthema *con tutta* [!] *dolore* förmlich auf, der Choral erklingt „jako z dáli“ („wie aus Entfernung“) noch ein letztes Mal in G-Mixolydisch über dem mysteriösen, unentschiedenen kleinen G-Dur-Septakkord, der ohne Auflösung bleibt (Klavierauszug S. 89/90, jeweils die beiden untersten Systeme). Die Aspekte der Archaisierung und Resakralisierung finden sich also auf teils explizite Weise in Jeremiáš' *Zweiter*; gleich ob das Werk vor Kriegsausbruch schon zu Ende konzipiert war oder nicht, entspricht der unaufgelöste – im Kontext von G-Mixolydisch aber dennoch tonikale – Schlussklang den Zeitumständen sicherlich besser als die zuvor versuchte, aber doch gescheiterte Apotheose.

Diejenigen Werke, deren Komposition erst nach Ausbruch des Krieges begann, reagierten dagegen *volens nolens* auf diesen. Hier ist weiter zu unterscheiden zwischen solchen Werken, die sich klar auf Seiten einer Kriegspartei positionieren, und solchen, die eher eine Beobachterperspektive einnehmen. Als Beispiel für den ersten Fall, eine auf Seiten des Dreibunds in den Kriegsdienst gestellte Sinfonie, erscheint Jenő Hubays 1917 gedruckte und Kaiser Wilhelm II. gewidmete Sinfonie c-Moll op. 93 „1914“; als Motto ist der Partitur das Zitat „Man drückt uns das Schwert in die Hand...“ aus Wilhelms II. erster Balkonrede vorangestellt. Persönlich war Hubay der Krieg offenbar zuwider, wie sich den im kenntnisreichen Vorwort zu einem unlängst erschienenen Neudruck des Werks publizierten Briefstellen entnehmen lässt;¹³⁵ davon allerdings lässt das Werk nichts spüren. Das viersätziges Werk führt über die Stationen „Der große Entschluß“, „Im Lager“ und „Erinnerung–Traumbilder“ zum mit „Kampf und Sieg“ überschriebenen Finale; es erscheint als vielsagend für den sinfonischen Standardplot, dass sich die Satzüberschriften, wüsste man nichts über Werktitel und Kontext, problemlos auf zahlreiche andere Sinfonien längst nicht nur der Jahrhundertwende applizieren ließen. Und getreu der oben angestellten Vermutung hinsichtlich solcher Standards endet das Stück mit einer Choralapothese, die sich allerdings hier (wie bereits in d'Indys *Jean Hunyade*) als Zitat der (um 1914 noch *de facto*) ungarischen Nationalhymne erweist. Daran, dass es nicht allein um den Sieg der ungarischen Nation geht, lässt das Finale aber ebenso wenig Zweifel: Bereits in der Steigerung vor Beginn des Hauptthemas erklingt ein erstes Mal das Kopfmotiv des *Gott erhalte* in den Hörnern, (Ziffer 52+5). Der eigentliche Sonatensatz (Ziffer 53–66) ist von präexistenten

¹³⁵ László Gombos, *Vorwort*, in: Jenő [!] Hubay, *Symphony No. 2 in C minor*, Partitur, München 2018: o.S. [= Neudruck der Partiturausgabe der 2. Fassung von Breitkopf & Härtel, originales Finale im Anhang].

Melodien frei; nachdem seine Reprise den Gang nach C-Dur verpasst hat, setzt jedoch eine Coda ein, die nun schrittweise als solche erkennbare Zitate einbaut. Zunächst erklingt ein Ausschnitt des Rákóczi-Marschs (Ziffer 67, Fagotte), zu dem sich wenig später erneut der Kopf des *Gott erhalte* gesellt; beide Zitate werden nun durchführungsartig weiterverarbeitet, bevor Haupt- wie Seitenthema des Finales in einem *Allegro marziale* in C-Dur erscheinen (Ziffer 71), zu denen sich (Ziffer 74) ein Zitat aus der *Wacht am Rhein* gesellt. Am Ende dieses Prozesses steht die bereits erwähnte, nun von der Orgel unterstützte Schlussapotheose über *Isten áldd meg a magyart*.

Maestoso

Notensbeispiel 4.23: Jenő Hubay, Sinfonie „1914“, Finale, Ziffer 78, Orgel

Maestoso

Notensbeispiel 4.24: Jenő Hubay, 2. Sinfonie c-Moll, Finale, Ziffer 78, Orgel

Der Kriegsverlauf entsprach dem des Finales freilich keineswegs. Es erscheint nur schwer vorstellbar, dass das Stück nach der Niederlage und dem Zerfall Österreich-Ungarns noch irgendeine Chance auf Aufführungen gehabt hätte. Wohl auch deshalb arbeitete es Hubay nach Kriegsende um. Die zweite Fassung des Werks erschien ohne neue Datierung, ohne Änderung der Plattennummer oder des Copyrights (1917) erneut bei Breitkopf & Härtel. Neben den offensichtlichsten Änderungen – der Titel *Sinfonie 1914* ist ersetzt durch *Sinfonie Nr. 2*, Widmung und Motto fehlen – griff Hubay verständlicherweise ins Finale ein: Alle erkennbaren Zitate – mit Ausnahme der freilich erst im ursprünglich folgenden Satzverlauf verständlichen Allusion ans *Gott erhalte* zu Beginn – sind nun gestrichen: Nicht nur das *Gott erhalte* und die *Wacht am Rhein*, sondern auch der *Rákóczi-Marsch* fehlen in der Coda, was Hubay hauptsächlich durch dezente melodisch-rhythmische Abänderungen erreicht, die keine vollstän-

dige Neukomposition erfordern. Verblüffenderweise ist auch die Choralapotheose verändert: Zentrale melodische Elemente, die den *Himnusz* als solchen unmittelbar erkennbar machen – in besonderem Maße sein markanter Themenkopf – fehlen nun (vgl. Notenbeispiel 4.23 und 4.24). Aus der realen Choralapotheose haben die Zeitumstände eine fiktive gemacht.

Auch auf der anderen Seite des Schützengrabens wurde der Krieg mit sinfonischen Mitteln weitergeführt. In Frankreich tat dies der ohnehin nicht unbedingt für politische Zurückhaltung bekannte Vincent d'Indy. Das als *Dritte Sinfonie* D-Dur op. 70 gezählte Werk des Komponisten – die fünfte Sinfonie insgesamt und von diesen die dritte mit Choralfinale – entstand zwischen 1916 und 1918 und trägt den unmissverständlichen Titel *Sinfonia Brevis de Bello Gallico*. Darüber hinaus hat d'Indy in seinem privaten Umfeld explizite programmatische Ausdeutungen vorgenommen, die zwar nicht für die Öffentlichkeit bestimmt waren, aber von dieser doch – ähnlich wie im Fall der *Zweiten* – bald rezipiert wurden. So scheint d'Indy für die einzelnen Sätze deskriptiv-programmatische Titel vorgesehen haben: *La mobilisation, la Marne* (Kopfsatz); *La gaieté du front* (Scherzo); *L'art latin et l'art boche* (langsamer Satz) sowie schließlich *La victoire, avec l'hymne de saint Michel comme péroraison* (Finale).¹³⁶ Das Werk scheint so demjenigen Hubays in der Anlage ähnlich, wenn auch namentlich im Kopfsatz expliziter auf den Kriegsverlauf angelegt.

Offenkundig – spätestens der Titel des dritten Satzes macht dies deutlich – geht es in d'Indys Stück nicht ‚nur‘ um den Krieg zwischen Frankreich und Deutschland, sondern um einen eigentlichen Kulturkampf. Dieser wird in den ersten beiden Sätzen und im Finale ausgefochten, während sich der dritte Satz mit einer (für d'Indy offenbar ausreichend klare) Gegenüberstellung zufriedengibt. Was nun den Kriegsverlauf im Finale betrifft, so folgt auf schlagwerkunterstützte ostinatoartige Hörneranfaren zunächst ein D-Dur-Marschthema (Ziffer 62+4) sowie, als Seitensatz, der im Programm genannte, hier vierzeilige Michaelshymnus in B-Dur (Ziffer 68+10). Die kurze Durchführung wechselt zwischen Marsch und Hymne hin und her, ohne die Themen eigentlich miteinander interagieren zu lassen; für den bellikosen Charakter des Satzes ist vielmehr der ostinatohaft treibende Rhythmus und das großbesetzte Schlagwerk verantwortlich. Das Marschthema scheint dabei zunächst den Sieg davonzutragen: Nach einer eher desolaten d-Moll-Reprise des Chorals (Ziffer 73+5) kommt es zu einer fremdartig-gesteigerten Wiederaufnahme des Marsches in H-Dur und anschließend zu einer D-Dur-Steigerungspassage über Marschelemente, die allerdings (Ziffer 79+4) unversehens abbricht. In klagendem h-Moll erklingt das erste Thema des dritten Satzes in dessen Tempo – mithin das Thema des *Art latin*, zugleich das

¹³⁶ Vgl. die Wiedergabe der Überschriften bei Léon Vallas, *Vincent d'Indy*, Bd. 2: *La maturité, la vieillesse (1886–1931)*, Paris 1950, S. 262.

Thème cyclique des Stücks. Doch die Lösung ist nicht fern: *Majestueux* beginnt die Apotheose der Hymne in Flöten und Trompeten (Ziffer 80+5), deren einzelne – weiterhin unisono gehandhabte – Melodietöne wie Geschosse abgefeuert werden: Der Eindruck eines Einschlagens wird von ruckartigen Tuttischlägen erzeugt, jeweils zum Zeilenschluss verstärkten Trommelwirbel und Becken-, Triangel- und Xylophonschläge den Einschlagcharakter. Mit Triumphfanfaren und immer stärker werdenden Perkussionsschlägen endet das Werk beinahe im Geräusch. Der Feind ist besiegt – besiegt ausgerechnet durch eine im pseudogregorianischen Unisono verbleibende Hymne an seinen Schutzheiligen.



lement proche“ ist,¹³⁷ was sich im Direktvergleich allerdings kaum bestätigt. Bei einer Ausweitung der Suche findet sich zwar die eine oder andere ähnlich anhebende gregorianische Melodie, jedoch keine, die mit dem Heiligen Michael assoziiert wäre oder deren Verwandtschaft mit dem SinfonietHEMA über eine oberflächliche Ähnlichkeit mancher diastematischer Wendungen hinausginge. D’Indys *Hymne de saint Michel* scheint nicht zu existieren. Der Anschein des Archaisch-Gregorianischen erweist sich so lediglich als weiterer Zug in d’Indys Ausspielung lateinisch-katholisch-französischer gegen die protestantisch-deutsche Musikkultur: Gregorianik als ultimativer *Art latin*, mit allen Rückbezügen auf die Antike, die sich in dieser Idee finden und die so auch den Werktitel vom scheinbar augenzwinkernd-bildungsbürgerlichen Wortspiel zu bitterem Ernst machen. Offenbar genügten d’Indys revanchistischem Herzen weder reale noch fiktive Choräle; es musste der Sinfoniegeschichte etwas (immerhin) genuin Neues schenken, den *gefälschten* Choral.

Andere im Krieg komponierte Sinfonien bezogen sich freilich weit weniger explizit auf diesen; dennoch zeigen sich Aspekte des Zeitgeschehens in erklärungsbedürftigen, rein musikalisch schwer verständlichen Besonderheiten. So schrieb Felix Weingartner – alles andere als ein Kriegsgegner und mit der Ouvertüre *Aus ernster Zeit* Komponist des wohl erfolgreichsten Stücks propagandistischer Kunstmusik auf deutschsprachiger Seite¹³⁸ – 1916/17 seine *Vierte Sinfonie* F-Dur op. 61, die sich vom ersten Takt an als Weingartners *Pastorale* zu erkennen gibt. In der Coda des „ruhig dahinfließend[en]“ Kopfsatzes findet sich *tranquillo, pastorale* gar als Vortragsanweisung (Ziffer 22). Auch das folgende d-Moll-Andante hat weitgehend volksliedhafte Züge; der mit *Comodo, grazioso* überschriebene dritte Satz ist mehr Menuett als Scherzo. In der Überschrift des Finale – *Allegro quasi pastorale, ma con moto e giocoso* – wird der Bezug nochmals offengelegt. Gerade diese ‚Schlusspastorale‘ aber verläuft wesentlich anders, als es die ritornellhafte Jagdhornfanfare zunächst glauben macht. Denn nach dem ersten Durchgang des Ritornells kippt der Satz für ein zweiteiliges Couplet nach b-Moll (Ziffer 48+4), in dem der merkwürdig schwere, durch Hemiolik in einen De-facto-3/2-Takt verwandelte erste Abschnitt vollständig verbleibt. Erst ein *feierlich* anhebender vierzeiliger Blechbläserchoral (Ziffer 53–8) bringt den Satz zurück nach F-Dur, nur um anschließend, in einer an Wagner erinnernden Rückungspassage,

¹³⁷ Esteban Buch, *Vincent d’Indy et la Première Guerre mondiale*: Sinfonia Brevis de bello gallico, in: Manuela Schwartz (Hrsg.), *Vincent d’Indy et son temps*, Sprimont 2006, S. 23–36, hier S. 31, Anm. 29.

¹³⁸ Vgl. hierzu und zum Komponieren zu Zeiten des Weltkriegs überhaupt Simon Obert, *Komponieren im Krieg: Felix Weingartners Ouvertüre Aus ernster Zeit*, in: ders./Matthias Schmidt (Hrsg.), *Im Mass der Moderne: Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, Basel 2009, S. 187–216.

dennoch in b-Moll zu kadenzieren. Das folgende Ritornell (Ziffer 54+8) hebt erstaunlich unbekümmert in F-Dur an, in dem es allerdings nicht lange verbleibt: Zuerst moduliert es nach A-Dur (Ziffer 57+1), dann sogar nach d-Moll; eine neuerliche Aufnahme des ersten Coupletabschnitts hellt dieses zwar zunächst nach D-Dur auf (Ziffer 60), kippt aber bald sogar nach f-Moll (Ziffer 64). Auch der verfrüht über das erste Coupletthema zuerst in As-Dur einsetzende Choral (Ziffer 65) vermag dem vorherrschenden f-Moll nichts entgegenzusetzen, ebenso wenig wie das Fanfarenthema (Ziffer 66); auch ein letzter Ansatz des Chorals scheitert (Ziffer 68–6). Handstreichartig greift jedoch plötzlich das Hauptthema des Kopfsatzes in den Verlauf ein: Mitten in die abschließende Steigerung zur f-Moll-Kadenz dringt es in den Satz, definiert die letzten drei Achtel der sich aufschwingenden Violinen schlechterdings zu seinem eigenen Themenkopf um (Breit, Ziffer 69+13). Eine durch Modusmischung (in der steten Abfolge von F-Dur- und Des-Dur-Dreiklängen) geprägte Verklärungszone schließt sich an, an der auch das Ritornellthema nochmals Anteil hat, bevor wiederum aus dem Nichts eine übermütige Stretta das Stück in Heiterkeit beschließt. Die Parallelen zu Brahms' *Dritter* sind (vor dem Kehrausschluss) offenkundig. Dass die Restitution der – hier zu Beginn des Finales ja noch völlig ungetrübten – Idylle nur durch eine bewusste, musikalisch durchaus frappierende Setzung geschieht, dass der (in Weingartners Sinfonien hier zum einzigen Mal eingesetzte) Choral an dieser Restitution auch keinen Anteil hat, erscheint aus Sicht der Geschichte des Choralfinales kaum weniger beunruhigend als der Versuch selbst, im dritten Kriegsjahr eine Pastorale zu schreiben.¹³⁹

Ebenfalls noch vor Kriegsende vollendete George Enescu seine *Dritte Sinfonie* C-Dur op. 21 (am 20. August 1918). Wiewohl sich der Komponist nie zu einer wie auch immer gearteten ‚Bedeutung‘ seiner Sinfonie geäußert hat, fällt es hier im Vergleich zu Weingartner noch schwerer, das Werk nicht im Kontext des Weltkriegs zu hören. Zwei langsame Sätze umschließen einen schnellen Satz; im Unterschied zu etwa Tournemire orientiert sich Enescu dabei deutlich an der tonartlichen Gliederung der Sonatenform, bei der die Grenze zwischen den Formteilen allerdings fast bis zur Unkenntlichkeit geweitet ist. Mit der Grundtonart selbst verhält es sich ähnlich; das Werk ist mit seiner Bezeichnung „C-Dur“ nur unzu-

¹³⁹ Weingartner beschreibt die in Egern am Tegernsee entstandene F-Dur-Sinfonie in seinen *Lebenserinnerungen* nur sehr knapp und ohne jeden Bezug zum Krieg: „Ausser Liedern und Klavierstücken entstanden mein Konzert für Violoncell und meine vierte Symphonie in F-Dur. Hätte ich sie zu taufen, so würde ich sie die ‚bukolische‘ nennen, denn landschaftliche Eindrücke südlichen Charakters waren die Anregung ihres Entstehens.“ (Felix Weingartner, *Lebenserinnerungen*, Bd. 2, Zürich 1929, S. 249.) Im Kontext beschreibt sich Weingartner selbst als inzwischen klaren Kriegsgegner.

reichend gefasst: Enescu verwendet eine um die lydische Quarte sowie um jeweils doppelt auftretende (kleine und große) Septime und Terz erweiterte Skala, die nur zwischenzeitlich in die tatsächliche Durskala übergeht. Die Themenbehandlung ist darüber hinaus als organisch-wuchernd, wo nicht sogar als kaleidoskopartig zu bezeichnen. Wo etwa das erste Thema endet und Abspaltungen daraus beginnen, lässt sich kaum bestimmen, da dieses von Beginn an auf Erweiterung und Verlängerung angelegt ist. In dieser Hinsicht scheint die späte Sinfonik Mahlers ein mindestens ebenso wichtiger Anknüpfungspunkt des zuerst in Wien, dann in Paris ausgebildeten Musikers wie die in Klangfarbe und Orchesterbehandlung offenkundige sinfonische Tradition Frankreichs. Eine für die Wirkung des Kopfsatzes wichtige Folge dieses Wucherungsprinzips ist auch, dass sich der Eindruck eines Seitensatzes erst einstellt, nachdem dieser thematisch längst begonnen hat: eben erst in der durch Wiederholung auffälligen Akzentuierung aus dem Hauptsatz abgeleiteter Motive und allerspätestens bei der auffälligen G-Dur-Kadenz am Ende (Ziffer 12+2). Das zweite Thema selbst (T. 48ff.)¹⁴⁰ erinnert im 6/4-Takt mit Akzentuierung der Halben an einen gleichsam in Zeitlupe ablaufenden, sentimental-verschlepten Walzer und entwickelt sich langsam von g-Moll ausgehend nach G-Dur. Auch der weitere Satzverlauf ist mysteriös-kaleidoskopartig; Motive beider Themenbereiche – die sich ja letztlich auch von derselben Motivik ableiten – kreisen umeinander, werden kombiniert und umgestellt, sodass teilweise durchaus von in Heterophonie umschlagender Polyphonie zu sprechen ist.¹⁴¹ Insgesamt hat der Satz trotz mancher heftiger Ausbrüche (in der Überleitung ab Ziffer 3 oder in der Durchführung zwischen Ziffern 16–19) friedvollen, durch den stockenden Walzer zugleich wehmütig-nostalgischen Charakter; dies gilt insbesondere im Vorwissen darüber, was ihm nun folgen wird.

Den zweiten Satz (*Vivace, ma non troppo* mit vorgezeichnetem c-Moll) als Scherzo zu bezeichnen, wird dem Sachverhalt nur bedingt gerecht; vielmehr erscheint erneut der an die Sonatenform erinnernde kontrastive Themendualismus als Kern der Form.¹⁴² Der eigenartig brodelnde erste Themenbereich funktioniert erneut nach dem Wucherungsprinzip; der zweite Themenbereich besteht aus einem Marsch (zunächst in C-Dur und mit Elementen des ersten Themenbereichs vermischt ab Ziffer 42; ab Ziffer 48 dann *giocosio* in D-Dur). Das Marschthema selbst ist wiederum

¹⁴⁰ Aus unbekanntem Gründen fehlen die Ziffern 4–8 in beiden dem Verfasser vorliegenden Drucken des Werks.

¹⁴¹ Vgl. Dorothea Redepenning, *George Enescus Symphonien im europäischen Kontext ihrer Zeit*, in: Costin Aslam (Hrsg.), „George Enescu“. *International Musicology Symposium 2007*, Bukarest 2009, S. 24–34, hier S. 30.

¹⁴² Vgl. zu einer Deutung als Sonatenform Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Bukarest ²1999, S. 205–211.

aus dem Kopfsatz-Hauptthema abgeleitet; sein Kopfmotiv wird sich auch im Finale wiederfinden und erscheint so durchaus als *Thème cyclique* des Werks – näher als bei Berlioz oder Franck ist Enescu allerdings bei der Liszt'schen Thementransformation in der Vermittlung Saint-Saëns' oder eben Mahlers. Und ausgerechnet dieser Marsch läuft nun forschend Schrittes direkt in die Katastrophe. Nachdem seine Motivik in der Durchführung des Satzes durch den immer wiederkehrenden Kontakt mit Elementen des ersten Themenbereichs bereits stark gestaucht wurde und perkussive Elemente – Xylophone, Tambour, Castagnetten, sogar ein perkussiv eingesetztes Klavier treten in den Satz – den Marsch immer mehr ins Irreale übersteigert haben, kommt es einen Takt vor Ziffer 76 zu einer gänzlich unvermittelten Generalpause, die an eine Schockstarre gemahnt. Es schließt sich eine mehr als vierminütige Passage an, die kaum anders genannt werden kann als apokalyptisch: Der gesamte erste Themenbereich kehrt scheinbar gleichzeitig zurück, Motivfetzen, Fanfaren, Perkussionsschläge (hier noch durch Tam-Tams, Glocken sowie Donnermaschine ergänzt) und gellende Glissandi prallen in Quint- und Quartschichtungen aufeinander, brechen zusammen, nur um nach jedem Zusammenbruch erneut aufeinanderzustürzen und nach noch gewaltigerer Stauchung wiederum in sich zusammenzufallen – die Klangwelt von etwa Šostakovičs *Achter* ist hier nicht mehr weit entfernt. Die von Pascal Bentoiu treffend als „Repriseskataklysmus“ („repriză-cataclism“) ¹⁴³ bezeichnete Passage führt schließlich erneut in eine wie über dem Nachdröhnen herüberdringende Variante des Marsches (F-Dur, Ziffer 84), bevor der Satz sich gänzlich auflöst und mit einem *ppp*-Beckenschlag zu Ende geht.

Ein zur Schlussapothese führendes Finale wäre nach diesem Satz, der den sinfonischen Topos des Kampfes so unmissverständlich in die Katastrophe hat laufen lassen, eigentlich undenkbar. Der dritte Satz – *Lento, ma non troppo* C-Dur – geht denn auch ganz andere Wege: Von Anfang an scheint das Finale jenseits von Zeit und damit jenseits von nachvollziehbar aufeinander folgenden musikalischen Ereignissen zu stehen und einen Zustand des Friedens auszukomponieren, der mit dem abgenutzten Begriff des „Verklärungsschlusses“ eigentlich nicht mehr zureichend zu fassen ist. In diesem Zustand nun erklingt das vormalige Marschthema erneut – verwandelt in einen langsam dahinfließenden, monodischen, in Melismatik und harmonischer Statik deutlich auf die Gregorianik verweisenden Choral (Ziffer 96, vgl. Notenbeispiel 4.26). Der Choral ist fiktiv – er ist es sogar auf ostentative Weise, denn das Instrument, das ihn vorträgt, ist ein Vokalisenchor. Der Satz steigert sich zu einem Höhepunkt – das ohnehin bereits riesenhaft besetzte Orchester wird für das Finale noch um Glocken (in der lydischen Quarte *fis*), Glockenspiel,

¹⁴³ Bentoiu 1999, S. 211.

Celesta, Klavier und Orgel erweitert – bis der Schluss endgültig den Bereich des Katholisch-Kultisch-Liturgischen erreicht: Über dem vom Orgelpunkt *c* grundierten Klangraum von C-Lydisch erklingen Messglöckchen,¹⁴⁴ gleichsam der Klang von Elevation und Transsubstantiation. So ist mit Enescus *Dritter* ein neuer Höhepunkt der Resakralisierungstendenz des fiktiven Chorals zu erkennen, der hier angesichts des Weltkriegs endgültig in dasjenige umschlägt, was seine Vorlage einst war: ein religiöser Gesang im Sakralraum.



Notenbeispiel 4.26: George Enescu, 3. Sinfonie C-Dur, Finale, Ziffer 96

¹⁴⁴ In der Besetzungsangabe spezifiziert Enescu ausdrücklich: „La sonnette devra avoir à-peu-près la sonorité des sonnettes que l’on emploie dans les églises catholiques au moment de l’élévation.“ (George Enescu, *Simfonia Nr. 3 (do major) op. 21*, Partitur, Bukarest 1968, S. 2).

Fazit

Der fiktive Choral trat als einer von vielen vokalen Topoi anfangs des 19. Jahrhunderts in die Musikgeschichte und beendete es als *die* Standardlösung schlechthin für das Problem des sinfonischen Schließens. Er eignete sich dafür aus mehreren Gründen besonders gut. Als musikalisches Analogon zur Vokabel „Choral“ konnte mit ihm die Ideensphäre des Choralhaften für die Instrumentalmusik erschlossen werden. Scheinbar mühelos und instantan verständlich gewann die Musik so Zugang zu den Bereichen des Erhabenen, des Überzeitlichen, des Reinen, des Unschuldigen, des Urtümlichen, des Gemeinschaftlichen und – in einem entscheidenden Twist – des unbestimmt Religiösen. Damit waren zugleich Bereiche angeschnitten, zu denen die Gattung der Sinfonie, die sich spätestens ab der zweiten Hälfte des Jahrhunderts und in produktiver Auseinandersetzung mit dem Wagner’schen Musikdrama immer deutlicher am Metaphysischen orientierte, dringenden Zugang benötigte. Überdies ermöglichte dieses breite Assoziationsfeld einen Einsatz des Choralhaften in grundverschiedenen sinfonischen Kontexten, die den der häufig mit ihm identifizierten Choralapotheose überstiegen. Die Fiktionalität der Choräle war dabei ihr besonderer Clou: Indem sie sich nicht auf einen einzigen, verbal übertragbaren Sinn festlegten, wurde die ‚Bedeutung‘ der fraglichen Stellen bei jeder neuen Wiedergabe und bei jedem hörenden Mitvollzug neu konstituiert. Gerade der im späten 19. Jahrhundert so entscheidenden kunstreligiösen Rezeptionshaltung dürfte dieser offenbar rein künstlerische Zug passgenau entsprochen haben; die Sinfonien korrespondierten in der Anlehnung an sakrale Modelle mit den Kunsttempeln, die für ihre Aufführung erbaut wurden. Im Kern dieses Künstlerischen wirkte ein Moment der Metapher, das sich über einen erstaunlich langen Zeitraum offenbar jeder Abnützungsgefahr unbeschadet hielt.

Trotz mancher Vorläufer (wie Hector Berlioz’ „Harold-Sinfonie“ und Carl Loewes nicht sicher zu datierender d-Moll-Sinfonie) konnte die definitive Ausprägung der Idee im Leipziger Mendelssohn-Kreis verortet werden. Hatte Mendelssohn selbst zwar auf den Einsatz fiktiver Choräle im Sinfoniefinale verzichtet, stammte das Konzept des nicht-fiktiven Finale-Chorals doch zweifellos aus dem Hause Mendelssohn (mit der *Oster-Sonate* Fanny Hensels und Felix Mendelssohns „Reformations-Sinfonie“ als erste eindeutig in Richtung zukünftiger Verwendungstendenzen weisende Werke). Die Weiterentwicklung dieses Ansatzes zum Sinfoniefinale mit fiktivem Choral geschah dabei im Kontext allgemeiner Leipziger Zeittendenzen, in Reaktion auf die Beethoven’sche *Neunte* nunmehr implizite Vokalthemen ins Finale einzufügen. Die Entdeckung der Schu-

bert'schen „großen“ C-Dur-Sinfonie dürfte hier ausschlaggebend gewirkt haben, und in relativ kurzer Zeit entstand – mit unter anderem der *Ersten Sinfonie* Robert Schumanns, der *Ersten Sinfonie* Niels Gades und schließlich, durchaus als Gipfelpunkt der Entwicklung zu betrachten, Felix Mendelssohns a-Moll-Sinfonie – ein eigentliches Werkkorpus des implizit vokalen Sinfoniefinales. In diesem Umfeld lag es nur nahe, mit dem Choral als vokalem Topos zu experimentieren, wie es Schumann bereits früh in *Ouvertüre, Scherzo und Finale* op. 52 unternahm. Niels Gades *Zweite Sinfonie* E-Dur op. 10 dürfte die erste nominelle Sinfonie darstellen, in der nun fast ostentativ Fiktiv-Choralhaftes zum Zentralereignis des Finaleprozesses wurde; ihm schlossen sich die *Erste Sinfonie* g-Moll op. 13 von Julius Rietz, Hugo Staehles *Sinfonie* c-Moll, die *Zweite Sinfonie* f-Moll op. 43 von Jacques Rosenhain sowie – als eigentliche Durchbruchswerke der Idee – Robert Schumanns *Dritte Sinfonie* Es-Dur op. 93 und der Sensationserfolg *L'Océan* op. 42 von Anton Rubinstein an. Mit diesen Werken waren zugleich auch die zu Beginn der Untersuchung vorgeschlagenen Grundtypen des Choralfinales ein erstes Mal eingesetzt: Von der kehrausartigen Choralidylle bei Gade über den Verklärungsschluss bei Rietz und Staehle bis schließlich zur Choralapotheose bei Rosenhain und Rubinstein – und mit Schumanns Es-Dur-Sinfonie als Mischform zwischen Kehraus und Apotheose. Selbst für das negative Finale fand sich in Louise Farrencs *Dritter Sinfonie* bereits zum Ende des Jahrzehnts ein erstes, allerdings isoliertes Beispiel. Parallel wurde die Entwicklung des Topos in den verwandten Gattungen der (selbständigen wie unselbständigen) Ouvertüre und der Sinfonischen Dichtung nachverfolgt. Es zeigte sich, dass beide für den Verlauf des Jahrhunderts bestimmenden Stoßrichtungen der Sinfonik über eine eigene Tradition des Choraleinsatzes verfügten und sich, etwa im Falle Draesekes, problemlos eine streng parteiische Geschichtsschreibung des Phänomens in Angriff nehmen ließ.

In der Zeit von 1855–1870 reduzierte sich die Kadenz der Auftritte des Choralhaften im Sinfoniefinale. Diejenigen Sinfonien, die die Anregungen der 1840er- und frühen 1850er-Jahre aufnahmen, erwiesen sich häufig als ins Extreme getriebene, kaum anschlussfähige Experimente mit dem neuen Topos: Seien es die Formexperimente Hermann Hirschbachs oder die theatrale Überorchestrierung des Choralhaften bei Léon Kreutzer, sei es Edvard Griegs frühe g-Moll-Sinfonie; sie alle scheinen für den weiteren Verlauf der Gattungsgeschichte folgenlos geblieben zu sein, in letzterem Fall durch den expliziten Willen des Komponisten. Die Koinzidenz dieser Choraldürre mit der von Carl Dahlhaus diagnostizierten „toten Zeit“ der Sinfonik ist unübersehbar. Mutmaßlich wirkte die noch sehr rezente Idee im Kontext einer Vielzahl von Sinfonien, die sich häufig nicht weit über den Stand der Sinfonik um 1840 hinauswagten, nicht wirklich fruchtbar. Möglicherweise spielte aufgrund der steten Präsenz der

„Ozeansinfonie“ auf den Konzertplänen auch „anxiety of influence“ eine Rolle; eine neue Choralapotheose wäre vom Publikum vermutlich direkt als Kopie des Rubinstein'schen Erfolgsstücks gelesen worden, an das sich offenbar erst im Jahrzehnt nach seiner Etablierung anknüpfen ließ.

Auf jeden Fall bedeutete der Jahrzehntwechsel um 1870 für den sinfonischen Choral eine bedeutende Zäsur. Als deren Vorbote erschien ein noch 1869 entstandenes Werk von Johann Joseph Abert: Als wäre ein Schalter umgelegt worden, häuften sich nun die Anknüpfungen an die sinfonischen Ideen der 1840er Jahre. Im deutschsprachigen Raum tat sich besonders Joachim Raff durch eine fast als systematisch zu bezeichnende Anwendung verschieden konnotierter Choraleinsätze in seinen Sinfonien hervor; in den Niederlanden, in Skandinavien und in Russland erschienen erste Beiträge zu einer eigenen Tradition des sinfonischen Chorals; in Frankreich schließlich spielte er in neu komponierten Sinfonien im Rahmen des gezielten Wiederaufbaus einer eigenen instrumentalmusikalischen Tradition nach Kriegsende 1871 von Beginn an eine bedeutende Rolle. In besonderem Maße aber wurde die Entwicklung des Topos durch drei Komponisten gefördert, die in der „toten Zeit“ der Sinfonik als Sinfoniker gleichsam aufgewachsen waren und nun eigene sinfonische Projekte initiierten, die für die Folgezeit des Phänomens entscheidende Impulse liefern sollten: Anton Bruckner, Johannes Brahms sowie Pëtr Čajkovskij. Frappierend erscheint dabei in allen drei Œuvres eine Tendenz zur schrittweisen Negation des Choralfinales: Bei Brahms und Čajkovskij ist dieser Weg explizit auskomponiert, während bei Bruckner das jahrelange, letztlich gescheiterte Ringen um eine Konzeption für das Finale der *Neunten* unfreiwillig in eine ähnliche Richtung weist.

Ab den 1880er Jahren bis zum Ersten Weltkrieg erreichte der fiktive Choral seine eigentliche Blütephase. Rasant verbreitete sich das Phänomen über die ganze Welt und vermehrte sich auch in denjenigen kulturell-geographischen Räumen, wo es bereits Wurzeln geschlagen hatte, beinahe exponentiell. Dabei erscheinen die genannten gut drei Jahrzehnte insbesondere als Hochphase der Choralapotheose. Sie entwickelte sich nun von einer Gestaltungstendenz zu einer Art musikalischer Standardlösung für das Finaleproblem, wobei die Anknüpfungspunkte je nach Tradition unterschiedlich waren: Wirkte im deutschsprachigen Raum neben Brahms auch Bruckner immer mehr modellbildend, bezog sich die französische Tradition bevorzugt auf Werke von César Franck (insbesondere in der Vermittlung Vincent d'Indys) und Camille Saint-Saëns; die Bezüge lassen sich teils direkt im Notentext erkennen. Zugleich begannen neue Verwendungstendenzen die ursprüngliche Typologie des Choralfinales zu ergänzen: Sowohl die Historisierung des Chorals – die Verwendung des Chorals als historisches Partikel in einem dezidiert ‚historisierten‘ musikalischen Kontext – als auch die Archaisierung des Modells selbst – in der bewussten Anlehnung nicht

mehr an die Tonsprache des 16. Jahrhunderts, sondern an die Musik des Mittelalters – gewannen an Bedeutung. Beide Tendenzen ließen sich weiterhin in einem affirmativen Sinn ausgestalten, wie etwa die Historisierung bei Franz Schmidt oder die Archaisierung bei Charles Tournemire. Zugleich aber eigneten sie sich als Ausgangspunkt der Kritik an der Bedeutung des Choral für das Sinfoniefinale: Formen der bewussten Distanznahme zur sinfonischen Standardlösung, bei denen das Gemachte, Künstliche von Choraleinsätzen in der Musik selbst thematisiert zu werden schien.

Zwei zentrale sinfonische Projekte dieser Zeit zeigen die Vielfalt der Finaltypologie um die Jahrhundertwende besonders deutlich auf: Sowohl Gustav Mahler wie Albéric Magnard legten in ihren jeweils ersten Sinfonien unzweideutige Choralapothosen vor und schienen sich anschließend an den Konsequenzen dieser Sinfonien für die Weiterführung des eigenen sinfonischen Œuvres abzuarbeiten. Bei Mahler geschah dies zunächst in der *Zweiten* über die Ersetzung des fiktiv Vokalen durch einen tatsächlichen Chor – zugleich die Rücknahme einer Jahrzehnte zuvor auf das Problem des Vokalen in Beethovens *Neunter* gefundenen Lösung. Die *Fünfte* stellte dagegen eine planvolle Neukonstitution des Choral vor dem Hintergrund des idyllischen Kehrausfinals und der Überführung in einen humorvollen, teils historisierenden Tonfall dar. Die *Sechste* schließlich komponierte die in der *Zweiten* noch umgangene Katastrophe aus; in der Folge zog sich der Choral bei Mahler ganz in den Bereich des Episodischen zurück. Blieb dabei die im Laufe der Jahrzehnte entwickelte Verständnismatrix für Choraleinsätze weiterhin wirksam, erscheint die Entwicklung bei Magnard noch radikaler: von der ironischen Brechung von Gattungsnormen in der *Zweiten* über das gute Ende trotz gescheiterter Choralapothese in der *Dritten* bis hin zur strategischen Unentschiedenheit der *Vierten*, in der sich jede nach Eindeutigkeit suchende Interpretation in Widersprüche verstrickt.

Der Erste Weltkrieg erschien schließlich als weitere, nun endgültige Zäsur in der Geschichte des fiktiven Choral. War dieser zu Kriegszeiten einerseits mit neuen Bedeutungselementen aufgeladen worden – wie etwa dem hinterfragten Idyllischen bei Weingartner oder aber dem nun unzweideutig sakral Gemeinten bei Enescu –, wurde er doch gleichzeitig in den Dienst der Propaganda gestellt und erwies sich dort hinsichtlich der jeweiligen Kriegspartei als letztlich austauschbar. Schon anhand dieser Ereignisse erscheint es als wahrscheinlich, dass – wie mit so vielen Entwicklungen der Vorkriegszeit – nach Ende des Kriegs nicht unversehens wieder dort angeschlossen werden konnte, wo die Entwicklung zu Kriegsbeginn stehengeblieben war. Genau wie die Gattung, in der er bevorzugt erschien, verschwand der Choral aus dem Fokus der musikalischen Bestrebungen der Zwischenkriegszeit: Zwischen 1918 und 1939 entstanden kaum mehr neue Choral-sinfonien als allein in den vier Jahren des Weltkriegs. Doch letztlich waren bereits vor Kriegsbeginn Symptome

einer Überstrapazierung des sinfonischen Chorals zu erkennen gewesen. Wenn ein auf Überwältigung angelegtes Gestaltungselement zum Standard wird, kommen Zweifel an der Rechtfertigung dieser Überwältigung nur zu schnell auf. Im vorliegenden Fall dauerte es unter diesem Gesichtspunkt eher erstaunlich lange. Im Kern scheint etwas geschehen zu sein, was dem ‚Sterben‘ einer Metapher ähnelt: Der Choral wurde vom Mittel zur Beglaubigung der Schlussapothese zu deren Chiffre; Überwältigung von einem durch den unbegrenzten Bedeutungsspielraum des Chorals erreichbaren Ziel zu seiner ganzen Bedeutung.

Dass auf diesem Weg kein Weiterkommen möglich war, dürfte auch vor der Folie einer Ästhetik, die am Stand der Gattung vor Ausbruch des Krieges festhalten wollte, unübersehbar gewesen sein. So eignet den allermeisten der nach 1918 komponierten Choralfinali nicht nur ein deutlich retrospektiver Zug, der sich durchaus auch schon bei einem erheblichen Anteil der im deutschen Sprachraum vor dem Krieg entstandenen Sinfonien feststellen ließ; zugleich schien die Choralapothese auch in ihnen weitgehend desavouiert. Die Sinfonik der 1920er und 1930er Jahre befasste sich, neben verbreiteten episodenhaften Choraleinsätzen, bevorzugt mit den verklärenden Zügen des Topos, wo nicht gar mit der Gestaltung von Katastrophenfinali trotz Chorälen. Beispiele für solche einschattierte Anwendungen des Choraltopos finden sich etwa bei Johannes Haarklou (Sinfonie Nr. 3 C-Dur op. 110, ca. 1920, mit Satzüberschrift „De Faldne [den Gefallenen] 1914–1918“), Louis Glass (*Sinfonia svastica* C-Dur op. 57, 1919), Richard Wetz (Sinfonie c-Moll op. 40, 1924; hier mit Katastrophenfinale) oder in Franz Schmidts verfremdet-idyllischer *Dritter Sinfonie* A-Dur (1928). Die unzweideutige Choralapothese bei Philippe Gaubert (Sinfonie f-Moll, 1935) erscheint dagegen wie aus der Zeit gefallen. Von allen Beiträgen der Zwischenkriegszeit ist Dmitrij Šostakovičs *Vierte Sinfonie* c-Moll op. 43 zweifellos der spektakulärste; in ihrer Neuinterpretation Mahler’scher Gestaltungsideen, darunter der gescheiterten Choralapothese der *Sechsten*, erscheint die Sinfonie als nachhaltige Bekundung des noch immer existierenden Potenzials des Choraltopos bei radikaler Individualisierung der avisierten Problemfelder. Eine ganz andere, ebenso individualisierte Neuerfindung des fiktiven Chorals findet sich auch bei Paul Hindemith in den beiden Sinfonien zu Opernprojekten (Sinfonie *Mathis der Maler*, 1934, sowie Sinfonie *Die Harmonie der Welt*, 1951). Beide Stücke finden zwar zur Choralapothese, die aber durch den eigenwilligen Kontext neu fundiert ist: Die Sinfonien erklären die zum Kompositionszeitpunkt noch in Entstehung befindlichen Opern ebenso wie diese, retrospektiv, die Sinfonien, nicht ohne einander mitunter zu widersprechen.¹

¹ Vgl. zu *Die Harmonie der Welt* besonders Franziska Gallusser, *Der Musikbegriff des späten Hindemith. Universalität im Zeichen von Tradition* (= Frankfurter Studien.

Überaus willkommen war die Choralapotheose dagegen in den europäischen Diktaturen des 20. Jahrhunderts. Der Choral erfreute sich dabei nicht nur ungebrochener Beliebtheit in regimenaher Sinfonik ohne ausgesprochenen Zeitbezug. Zugleich eignete sich der Choral, wie sich bereits im zweiten Jahrzehnt des Jahrhunderts angedeutet hatte, mit seiner Fasslichkeit und seinem Expresszugang zum Erhabenen auf außerordentliche Weise zum Ausdruck nationalistischer oder sogar explizit propagandistischer Überwältigungsprogrammatik. Im faschistischen Italien veröffentlichte etwa Antonio Veretti 1932 eine einsätzigige *Sinfonia italiana* mit dem kaum missverständlichen – und dennoch in einem Vorwort zusätzlich erklärten² – Untertitel *Il popolo e il profeta*, deren Kontrapunktreprise von einem Posaunenchoral überstrahlt wird. Auch im Deutschland der NS-Zeit war die Choralapotheose dem Regime durchaus willkommen. So schrieb (der übrigens 1957 mit dem Bundesverdienstkreuz erster Klasse ausgezeichnete) Clemens Schmalstich bereits 1933 ein „großes Tongemälde“ für Klavier über den Tag von Potsdam, nach dem das Werk benannt ist. Die noch im selben Jahr in Berlin bei „Der braune Musikverlag“ veröffentlichte Komposition stellt ein Stück Programm Musik über die Ereignisse des 21. März dar. Bereits direkt nach der schlicht mit „der Führer“ überschriebenen musikalischen Schilderung des Auftritts Hitlers notiert Schmalstich: „Aus der Kirche tönt ein Choral“; nach diesem fiktiven Choral eintritt endet das Stück auch mit einer nun realen Choralapotheose über das bei Massenveranstaltungen des Regimes so beliebte „Niederländische Dankgebet“. Dieser Nutzung des Topos hatten die Entwicklungen des Ersten Weltkriegs bereits den Boden bereitet. Aus propagandistischer Sicht ließ sich die ‚unbequeme‘ historische Tatsache, dass der fiktive Choral – es sei hier ausdrücklich darauf hingewiesen – in all seinen Entwicklungsstadien von jüdischen (oder von der Umwelt jüdisch gelesenen) Musiker*innen entscheidend mitgeprägt wurde, problemlos ignorieren. Und dennoch gewann – ähnlich wie bereits um 1918 – der fiktive Choral ausgerechnet im Zweiten Weltkrieg erneut ein Stück seiner ursprünglichen Glaubwürdigkeit zurück: In Arthur Honeggers *Zweiter Sinfonie* für Streichorchester und Trompete, in Paris während der deutschen Besatzung entstanden, scheint die zum Ende des Stückes mit einem Choralthema hinzutretende Solotrompete ein Stück Hoffnung zurück in die Welt zu tragen.

Veröffentlichungen des Hindemith Instituts Frankfurt 25), Mainz u.a. 2022, hier S. 217–266.

² „[L]’autore ha avuto avanti a sè come una visione di folla in atteggiamento di preghiera, di gioia guerriera, di ardore selvaggio, dominata dalla serena e alta parole d’un capo“ (Antonio Veretti, *Nota illustrativa*, in: ders. *Sinfonia italiana (Il popolo e il profeta)*, Partitur, Mailand: Ricordi 1932).

Nach dem Krieg führte – nicht zuletzt aufgrund verbreiteter areligiöser Staatsdoktrinen zunächst überraschend, aber mit Blick auf die Entwicklung des Topos dennoch nicht unerklärbar – der Choral besonders auch in der Sinfonik des realsozialistischen Raums Mittel- und Osteuropas ein neues Leben, wie schon ein sehr kursorischer Blick in die in Frage kommende sinfonische Literatur zeigt.³ Mit welchem Impetus dies geschah – ob im Sinne eines antimodernen, auf tradierte sinfonische Modelle gerichteten sozialistischen Realismus, im Sinne eines schweigenden Protests gegen die kulturelle oder tatsächliche Besatzungsmacht oder schlicht als Ausdruck ästhetischer Überzeugungen –, müsste am Einzelwerk untersucht werden. In den kapitalistischen Staaten waren Wiederaufnahmen des Choralhaften dagegen ähnlich selten wie die Komposition großer, mehrsätziger Sinfonien überhaupt; Karl Schiskes *Zweite Sinfonie* op. 26 (1952) sticht als Ausnahme auch durch ihren unzweideutig apotheotischen Schluss hervor.

Wenn also eingangs bemerkt wurde, dass der Choral mit dem Ende des Ersten Weltkrieges auch das Ende seiner Gültigkeit als Finallösung erreicht hatte, so stimmt das nur in demjenigen eingeschränkten Sinn, in dem auch die Sinfonie zeitgleich ihre zentrale Stellung im Musikleben verlor: Innovative, neuartige, spektakuläre Werke, mit denen sich die Beschäftigung ausdrücklich lohnt, wurden weiterhin geschrieben; aber ihre Komposition und Rezeption geschahen gleichsam außerhalb dessen, was in der Rückschau als ‚Musikgeschichte‘ erscheint. Und im selben Maß, wie sich der Choral gemeinsam mit denjenigen organisierten Religionspraktiken, bei denen er zu erklingen pflegt, aus dem Bereich des allgemeingesellschaftlich Geteilten zurückzog, verlor er nicht zuletzt auch die Möglichkeit, solch Allgemeines auszudrücken. Als reiner Verlust allerdings sollte dies nicht interpretiert werden: Aus der allgemeinen Musikkultur ist der Choral keineswegs verschwunden, sei es als Teil des von der Filmmusik geerbten Repertoires sinfonischer Mittel⁴ oder aber als auch etwa im Kontext der Popmusik leicht aufrufbares Satzmodell mit latent kirchlichen Konnotationen.⁵ So ist der fiktive Choral beinahe wieder in denselben Zustand übergegangen, aus dem er sich vor gut zwei Jahrhunderten entwickelt hatte: ein musikalisches Partikel mit Verweischarakter, aber ohne klar festgelegte Bedeutung. Für das, was auch immer auf die Postmoderne folgen wird, ist dies eigentlich nicht die schlechteste Ausgangslage.

³ In Polen etwa bei Bolesław Szabelski (*Dritte Sinfonie*, 1951), in der Tschechoslowakei bei Josef Matěj (*Erste Sinfonie*, 1959), in Rumänien bei Gheorghe Dumitrescu (*Erste Sinfonie*, 1959).

⁴ Den frühesten dem Verfasser bekannten Fall stellt der Begräbnischoral für Schneewittchen aus Walt Disneys *Snow White and the Seven Dwarves* (1937) dar.

⁵ So etwa kürzlich im Song *Scared to Live* von The Weeknd (2020).

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt an erster Stelle dem Hauptbetreuer dieser Arbeit, Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen, der mein Projekt von seinen Anfängen über eine längere Stagnationsphase hinweg bis zu den intensiven Abschlussmonaten begleitet hat, stets zu Hilfestellung bereit war und mir immer wieder wichtige Impulse gab. Das große Interesse und das Engagement, die er der vorliegenden Studie entgegenbrachte, haben meine Arbeit wesentlich geprägt. Ebenso möchte ich mich bei meinem Zweitgutachter, Prof. Dr. Arne Stollberg, für zahlreiche konstruktive Hinweise und für die Betreuung während meines fruchtbaren Forschungssemesters an der Humboldt-Universität zu Berlin (HS 2017) bedanken. Dem Dekanat der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich gilt mein Dank für die definitive Schließung meines Studiengangs und die daraus resultierende plötzliche Deadline.

Ein erheblicher Teil dieses Projekts bestand in Archivarbeit und Quellen-suche; zahlreiche der untersuchten Werke waren nicht nur weit davon entfernt, in Tonaufnahmen vorzuliegen, sondern wurden erst *in situ* ‚entdeckt‘. Den Mitarbeiter*innen folgender Institutionen gebührt besonderer Dank für ihre Hilfsbereitschaft und Geduld: Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Musikabteilung; Bibliothèque nationale de France, Département de la musique, Paris; Zentralbibliothek Zürich, Musikabteilung; Bayerische Staatsbibliothek, München; sowie České muzeum hudby, Prag. Die mehrjährige intensive Beschäftigung mit dem zu einem erheblichen Teil noch unerschlossenen Korpus der Sinfonik des 19. und 20. Jahrhunderts wurde ermöglicht durch den großzügigen Doc.CH-Beitrag des Schweizerischen Nationalfonds SNF, wofür ich hiermit aufrichtig danken möchte.

Eine wissenschaftliche Arbeit wie die vorliegende entsteht nicht primär in der sozialen Isolation nächtlicher Überarbeitungsphasen, sondern im diskursiven Austausch. Für die Diskussionen über und das Interesse an meinem Projekt sei den Dozierenden, Kolleg*innen und Kommiliton*innen am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich und insbesondere den Teilnehmenden des Forschungskolloquiums gedankt. Für das Korrektorat einzelner Kapitel bedanke ich mich herzlich bei Lukas Tobler, Judith Saladin, Markus Kreuzer, Dr. Franziska Gallusser und Severin Kolb.

Meinem Freundeskreis und meiner Familie danke ich für die langjährige Geduld und das Verständnis für mein etwas knappes Zeitbudget insbesondere in den Schlussmonaten der Abfassung. Kaum zu ermessen ist der über das Lektorat mehrerer Kapitel und jahrelange moralische Unterstützung weit hinausgehende Beitrag, den Meret Tobler zum Gelingen meines Projekts geleistet hat; ihr gilt mein abschließender und größter Dank.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Quellenverzeichnis

Verzeichnis der für Abbildungen, Takt-, Buchstaben-, Ziffern- oder Seitenangaben sowie zur Erstellung der Notenbeispiele verwendeten Musikalien:

A

- J.J. [Johann Joseph] Abert, *Sinfonie in C moll*, Partitur, Mainz: Schott o.J.
Hugo Alfvén, *Zweite Symphonie (in D-dur) op. 11*, Partitur, Mainz: B. Schott's Söhne o.J.
Volkmar Andreae, *Sinfonie in F dur, 4 Sätze*, Partitur, Autograph, in: CH-Zz, Mus NL 76: A 17.

B

- Pierre Baumann, *Symphonie*, Partitur, Paris: Troupenas et Cie. o.J.
Ludwig van Beethoven, *Klaviersonaten*, Bd. 2, hrsg. v. B.A. Wallner, München: Henle 1980.
Ludwig van Beethoven, *Skizzenblatt zur Klaviersonate op. 106, 2. Satz und zu einer Chorsinfonie (op. 125 oder Unv 3)*, Autograph, in: D-BNba, HCB BSk 8/56.
Ludwig van Beethoven, *Sonaten für Violoncello und Klavier*, hrsg. v. Jens Dufner, München: Henle 2009.
Ludwig van Beethoven, *Streichquartett a-moll Opus 132*, hrsg. v. Emil Platen, München: Henle 2002.
Ludwig van Beethoven, *Symphonie Nr. 1 C-dur Opus 21*, Partitur, hrsg. v. Armin Raab, München: Henle 1995.
Ludwig van Beethoven, *Symphonie Nr. 3 Es-dur Opus 55 Sinfonia Eroica*, Partitur, hrsg. v. Bathia Churgin, München: Henle 2016.
Ludwig van Beethoven, *Symphonie Nr. 6 F-dur Opus 68 Pastoral-Symphonie*, Partitur, hrsg. v. Jens Dufner, München: Henle 2015.
Hector Berlioz, *Harold in Italie Hol 68*, Partitur, hrsg. v. Paul Banks/Hugh Macdonald (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 17), Kassel: Bärenreiter 2001.
Hector Berlioz, *Lélio ou Le retour à la vie*, Partitur, hrsg. v. Peter Bloom (= Neue Ausgabe sämtlicher Werke 7), Kassel: Bärenreiter 1993.
Hector Berlioz, *Symphonie fantastique*, Studienpartitur, hrsg. v. Nicholas Temperley, Kassel: Bärenreiter 1971.
A. [Adolphe] Biarent, *Symphonie en ré mineur*, Stimmensatz, o.O., o.V., o.J.

- Arthur Bird, *Sinfonie A Dur op. 8*, Partitur, New York u.a.: Schirmer 1886.
- Ludwig [Louis] Bonvin, *Symphonie Gmoll Op. 67*, Partitur, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1902.
- Fernand le Borne, *Troisième Symphonie en fa mineur op. 56*, Partitur, Paris: Fernand Andrieu & C^{ie} 1911.
- C. [Clarisse] Bourdeney [Bourdenet], *Lénore. Légende allemande op. 7*, Partitur, Paris: Leduc o.J.
- Cl. [Clarisse] Bourdeney [Bourdenet], *Symphonie en Ut majeur*, Partitur, Paris: A. Joainin o.J.
- Johannes Brahms, *Klavierquartett c-moll Opus 60*, hrsg. v. Hanspeter Krellmann, München: Henle 1974/2002.
- Johannes Brahms, *Klavierstücke Opus 119*, hrsg. v. Katrin Eich, München: Henle 2015.
- Johannes Brahms, *Symphonie Nr. 1 c-moll Opus 68*, Studienpartitur, hrsg. v. Robert Pascall, München: Henle 1997.
- Johannes Brahms, *Symphonie Nr. 3 F-dur Opus 90*, hrsg. v. Robert Pascall, Studienpartitur, München: Henle 2008.
- Anton Bruckner, *III. Symphonie d-Moll (Wagner-Symphonie), Fassung von 1873*, Studienpartitur, hrsg. v. Leopold Nowak (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke Bd. III/1), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1977/1993.
- Anton Bruckner, *III. Symphonie d-Moll, Fassung von 1877*, Studienpartitur, hrsg. v. Leopold Nowak (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke Bd. III/2), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1977/1993.
- Anton Bruckner, *III. Symphonie d-Moll, Fassung von 1889*, Studienpartitur, hrsg. v. Leopold Nowak (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke Bd. III/3), verbesserte Auflage, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1959/1997.
- Anton Bruckner, *IV. Symphonie Es-Dur, Fassung von 1874*, Studienpartitur, hrsg. v. Leopold Nowak (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke Bd. IV/1), verbesserte Auflage, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1975/1990.
- Anton Bruckner, *IV. Symphonie Es-Dur, Fassung von 1878/80*, Studienpartitur, hrsg. v. Leopold Nowak (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke Bd. IV/2), verbesserte Auflage, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ²1953/1991.
- Anton Bruckner, *IV. Symphonie Es-Dur, Finale 1878*, Studienpartitur, hrsg. v. Leopold Nowak (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke, zu Bd. IV/2), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft ²1981.
- Anton Bruckner, *V. Symphonie B-Dur*, Studienpartitur, hrsg. v. Leopold Nowak (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke Bd. V), Wien: Musik-

wissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft³2005.

Anton Bruckner, *VII. Symphonie E-Dur*, Studienpartitur, hrsg. v. Leopold Nowak (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke Bd. VII), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft³2003.

Anton Bruckner, *VIII. Symphonie c-Moll, Fassung von 1887*, Studienpartitur, hrsg. v. Leopold Nowak (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke Bd. VIII/1), verbesserte Auflage, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft 1972/1992.

Anton Bruckner, *VIII. Symphonie c-Moll, Fassung von 1890*, Studienpartitur, hrsg. v. Leopold Nowak (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke [Bd. VIII/2]), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft²1955.

Anton Bruckner, *XI. Symphonie d-Moll. Finale (unvollendet), Rekonstruktion der Autograph-Partitur nach den erhaltenen Quellen*, Studienpartitur, hrsg. v. John A. Philipps (= Anton Bruckner. Sämtliche Werke, zu Bd. IX), Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag der Internationalen Bruckner-Gesellschaft²1994/1999.

Anton Bruckner, *Das „Kitzler-Studienbuch“* (= Anton Bruckner, *Sämtliche Werke*, Bd. 25), hrsg. v. Peter Hackshaw/Erich Wolfgang Partsch, Faksimile, Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag 2014.

C

Pëtr Čajkovskij, *Romeo i Džul'etta. Uvertjura–Fantazija*. Partitur, hrsg. v. Antonlij Drozdov/Igor Belza (= P. Čajkovskij. Polnoe sobranije sočinenij 23), Moskau: Muzgiz 1950.

[Pëtr] Tchaikovsky [Čajkovskij], *Manfred Symphony Op. 58*, Studienpartitur (= Edition Eulenburg No. 500), London u.a.: Eulenburg o.J.

Pëtr Čajkovskij, *Tret'ja simfonija D-dur. Op. 29*, Partitur, hrsg. v. Pavel Berlinskij (= P. Čajkovskij. Polnoe sobranije sočinenij 16A), Moskau: Muzgiz 1949.

[Pëtr] Tchaikovsky [Čajkovskij], *Symphony No. 5 in E minor Op. 64*, Studienpartitur, New York: Dover 1979 (Reprint = Leipzig: Breitkopf & Härtel o.J.).

[Pëtr] Tchaikovsky [Čajkovskij], *Symphony No. 6 B minor/h-Moll/Si mineur Op. 74 ČW 27 „Pathétique“*, Studienpartitur, hrsg. v. Thomas Kohlhase (= Edition Eulenburg No. 479), London u.a.: Eulenburg 2010.

Pëtr Čajkovskij, *Uvertjura „Groza“*, Partitur, hrsg. v. Pavel Lamm (= P. Čajkovskij. Polnoe sobranije sočinenij 21), Moskau: Muzgiz 1952.

Adolph Cebrian, *Sinfonie zur Erinnerung an den glücklich beendeten Krieg von 1870/71*, Partitur (2 Bde.), Leipzig: C.F.W. Siegel o.J.

- Ernest Chausson, *Symphonie en SI BÉMOL Majeur Op. 20*, Partitur, Paris: E. Baudoux o.J.
- Frederic Cliffe, *Symphony No. 1 in c-minor, opus 1*, Studienpartitur, München: Musikproduktion Höflich 2008 (Reprint ohne Quellenangabe).
- Eugène Cools, *Symphonie en ut mineur Op. 59*, Partitur, Paris: Schott (Max Eschig) o.J.

D

- H. [Henri] Dallier, *1^{ère} Symphonie en fa op. 50*, Partitur, Paris: E. Fromont 1908.
- Ch. [Charles] Dubois, *Fragments symphoniques*, Partitur, Manuskript, in: F-Pn, Rés. Vma. ms. 823.
- Henri Duparc, *Lenore. Symphonische Dichtung nach Bürger's Ballade*, Partitur, Leipzig: F.C.E. Leuckart o.J.
- Antonín Dvořák, *Othello. Ouverture op. 93*, Partitur, hrsg. v. František Bartoš (= Souborné vydání díla, 3. Serie, Bd. 13), Prag: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1957.
- Antonín Dvořák, *Symfonie č. 9 e moll op. 95*, Studienpartitur, hrsg. v. František Bartoš, Kassel u.a.: Bärenreiter 2004.
- Antonín Dvořák, *Concerto per Violoncello op. 104*, Partitur, hrsg. v. František Bartoš, (= Souborné vydání díla, 3. Serie, Bd. 12), Prag: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1955.
- Antonín Dvořák, *Das goldene Spinnrad (Zlaty Kolovrat)*, Partitur, Berlin: Simrock 1896.
- Antonín Dvořák, *Zlatý kolovrat op. 109*, Partitur, hrsg. v. Jarmil Burghauser (= Souborné vydání díla, 3. Serie, Bd. 14), Prag: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1958.
- Antonín Dvořák, *Armida. Zpěvohra o čtyřech dějstvích op. 115*, Klavierauszug 2 Hde., Prag: Hudební matice umělecké besedy 1941.

E

- Edward Elgar, *Symphony No. 1 Op. 55*, Partitur, London: Novello & Co. 1908.
- George Enescu, *Simfonia Nr. 3 (do major) op. 21*, Partitur, Bukarest: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. 1968.

F

- Louise Farrenc, *Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke*, Bd. I/3: *Symphonie Nr. 3 op. 26*, hrsg. v. Freia Hoffmann, Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 1998.
- Josef Bohuslav Foerster, *Symfonie č. 1 d moll op. 9*, Partitur, Prag: Bärenreiter Praha o.J.

Alberto Franchetti, *Sinfonia in Mi minore*, Partitur, Mailand: Ricordi o.J.
César Franck, *Symphonie d-moll*, Studienpartitur, hrsg. v. Peter Jost, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1999.

G

Niels W. Gade, *Symphonie Nr. 1 op. 5*, Partitur, hrsg. v. Inger Sørensen/Siegfried Oechsle (= Niels W. Gade Werke I:1), Kopenhagen: Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade 2021.

Niels W. Gade, *Symphonie Nr. 2 op. 10*, Partitur, hrsg. v. Niels Bo Foltmann (= Niels Gade Werke I:2), Kopenhagen: Foundation for the Publication of the Works of Niels W. Gade 1998.

André Gedalge, *1e Symphonie en ré majeur*, Partitur, Autograph, in: F-Pn, Ms. 14875.

André Gedalge, *3e Symphonie (en fa) en 4 parties*, Partitur, Paris: Enoch & Cie 1910.

Louis Glass, *Symphonie No. 2 in C-moll. Op 28*, Partitur, Autograph, in: DK-Kk, mu 7806.1893, online unter: https://img.kb.dk/ma/dankam/ms/glass_louis/glass_symfoni_nr2_op28.pdf (zuletzt abgerufen am 06.06.2023).

Ferdinand Gleich, *Symphonie in D dur op. 16*, Partitur, Leipzig: C.F. Kahnt o.J.

Georg Goltermann, *Symphonie op. 20*, Klavierauszug 4 Hde., Leipzig: Breitkopf & Härtel o.J.

Frederik Wilhelm Gornæs, *Symfoni i a-moll*, Partitur, Kristiania [u.a.]: Norsk Musik Forlag o.J.

Carl Grammann, *Aventiure. Sinfonie Op. 31*, Partitur, Berlin: Hermann Erler o.J.

Edvard Grieg, *Sinfonie c-Moll*, Studienpartitur, hrsg. v. Finn Benestad/Gunnar Rugstad, Frankfurt u.a.: C.F. Peters 1984.

J.O. [Julius Otto] Grimm, *Sinfonie Op. 19*, Partitur, Leipzig: J. Rieter-Biedermann o.J.

Alex. [Alexandre] Guilmant, *Première Symphonie pour Orgue et Orchestre Op. 42*, Partitur, Paris: Schott 1879.

H

Emil Hartmann, *Symphonie Op. 29*, Partitur, Kopenhagen: Wilhelm Hansen o.J.

Emil Hartmann, *Symphonie No. 3 (D-dur) Op. 42*, Partitur, Kopenhagen u.a.: Wilhelm Hansen o.J.

Maximilian Heidrich, *Symphonie D moll für grosses Orchester*, o.O., o.V., o.J. (Druck: Leipzig [Röder]).

- Ferdinand Hiller, *Symphonie à grand orchestra en mi mineur*, Partituroautograph, in: D-F, Mus Hs 87, online unter https://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/opus4/frontdoor/deliver/index/docId/22680/file/Mus_HS_87.pdf (zuletzt abgerufen am 04.06.2023).
- Herrmann Hirschbach, *Erinnerungen an die Alpen. Dritte Sinfonie*, Klavierauszug 2 Hde., Leipzig: C.F.W. Siegel o.J.
- Bolko Graf von Hochberg, *Symphonie (E dur) Op. 28*, Partitur, Berlin: Raabe & Plothow o.J.
- Jenö [Jenő] Hubay, *Sinfonie 1914 Op. 93*, Partitur, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1917.
- Jenö [Jenő] Hubay, *Sinfonie Nr. 2 Op. 93*, Partitur, Leipzig: Breitkopf & Härtel o.J.
- Jenö [Jenő] Hubay, *Symphony No. 2 in C minor*, Partitur, Reprint, München: Musikproduktion Höflich 2018.
- Hans Huber, *Eine Tell-Symphonie Op. 63*, Partitur, Leipzig u.a.: J. Rieter-Biedermann 1881.
- Hans Huber, *Symphonie E moll (Böcklin-Symphonie) op. 115*, Klavierauszug 4 Hde., Leipzig u.a.: Gebrüder Hug 1901.
- Joseph Huber, *Durch Dunkel zum Licht. Sinfonie No. 3 (nach dem gleichnamigen Lohmann'schen Drama) op. 10*, Partitur, Stuttgart: Theodor Stürmer, o.J.
- Joseph Huber, *Gegen den Strom. Sinfonie No. 4 (nach dem gleichnamigen Lohmann'schen Drama) op. 12*, Partitur, Stuttgart: Theodor Stürmer, o.J.

I

- Vincent d'Indy, *Jean Hunyade op. 5*, Partitur, Mikrofilm des Autographs in: F-Pn, Rés. F 1510.
- Vincent d'Indy, *Deuxième Symphonie en Si b (Op. 57)*, Partitur, Paris: A. Durand & Fils o.J.
- Vincent d'Indy, *III^e Symphonie. Sinfonia brevis de Bello Gallico*, Partitur, Paris: Rouart, Lerolle & C^{ie} 1919.

J

- Otakar Jeremiáš, *Symphonie e moll op. 4*, Partitur, Autograph in: CZ-Pnm, VII-B-391.
- Otakar Jeremiáš, *II. symfonie*, Klavierauszug 4 Hde., Autograph in: CZ-Pnm, VII-B-393.
- Victorin Joncières, *Symphonie Romantique*, Partitur, Paris: Durand o.J.

K

- Mieczysław Karłowicz, *Symfonia e-moll „Odrodzenie“ op. 7*, Partitur, hrsg. v. Leszek Polony/Jerzy Salwarowski (= *Dziela* [Werke] 4), Warschau: Polskie Wydawnictwo Muzyczne 1993.
- Hugo Kaun, *Zweite Symphonie (C moll) op. 85*, Partitur, Leipzig: Ernst Eulenburg 1910.
- Louis Kefer, *Symphonie*, Partitur, Leipzig u.a.: Breitkopf & Härtel o.J.
- Charles Koechlin, *Symphonie en la, 1ers brouillons (1895–1900)*, autographes Skizzenkonvolut, in: F-Pn Ms. 15906.
- Erich Wolfgang Korngold, *Sinfonietta Op. 5*, Partitur, Mainz: B. Schott's Söhne 1914.
- Léon Kreutzer, *Symphonie en Fa Mineur*, Partitur, o.O., o.V., o.J.
- Árpád Kun, *I. Symphonie (Do mineur)*, Alexandria EG: Calderon, o.J.

L

- Marcel Labey, *Symphonie en mi*, Klavierauszug 4 Hde., Paris: E. Demets 1904.
- Paul Ladmirault, *Symphonie en ut majeur*, Partitur, Manuskript, in: F-Pn, Ms. 12544.
- Paul Ladmirault, *Symphonie en quatre parties* [= *Symphonie en ut majeur*], Klavierauszug 4 Hde., Manuskript, in: F-Pn, Ms. 12546.
- Daniel De Lange, *Symphonie en Ut mineur op. 4*, Partitur, Paris: J. Maho o.J.
- Erwin [Ervin] Lendvai, *Sinfonie in D-Dur op. 10*, Partitur, Berlin: Simrock 1912.
- Franz Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne* (= Edition Eulenburg 447), Partitur, London [u.a.]: Eulenburg 1976.
- Franz Liszt, *Dante Symphony*, Taschenpartitur, London u.a.: Eulenburg o.J. (= Budapest: Editio Musica 1970).
- Carl Loewe, *Grande Sonate E-Dur op. 16*, Leipzig: Breitkopf & Härtel 1908.
- Carl Loewe, *Quatuor spirituel (Geistliches Quartett) op. 26*, Stimmensatz, Berlin: Trautwein o.J.
- Carl Loewe, *Sinfonie d-Moll (ca. 1835)*, Partitur, hrsg. v. Cord Garben (= Carl Loewe Erstveröffentlichungen 6), Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag „Ars Musica“ 2008.

M

- Albéric Magnard, [Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 4], Partitur, Manuskript, o.J., online unter: [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.4_\(Magnard%2C_Alb%C3%A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.1%2C_Op.4_(Magnard%2C_Alb%C3%A9ric)) (zuletzt abgerufen am 07.06.2023).

- Albéric Magnard, *2^{ème} Symphonie* [op. 6], Partitur, Manuskript, o.J., online unter: [https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2%2C_Op.6_\(Magnard%2C_Alb%2C%A9ric\)](https://imslp.org/wiki/Symphony_No.2%2C_Op.6_(Magnard%2C_Alb%2C%A9ric)) (zuletzt abgerufen am 07.06.2023).
- Albéric Magnard, *Sinfonie Nr. 2 E-Dur op. 6*, Studienpartitur, hrsg. v. Avrohom Leichtling, München: Musikproduktion Höflich 2010.
- Albéric Magnard, *3^{me} Symphonie Op. 11*, Partitur, Paris: Rouard, Lerolle & Cie 1922.
- Albéric Magnard, *Quatrième Symphonie Op. 21*, Partitur, Paris: Rouard, Lerolle & Cie 1921.
- Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 1*, Studienpartitur, Wien: Universal Edition 1992.
- Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 2*, Studienpartitur, hrsg. v. Renate Stark-Voit/Gilbert Kaplan, Wien: Universal-Edition 2010.
- Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 3*, Studienpartitur, Wien: Universal-Edition 1974.
- Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5*, Partitur, kritische Neuausgabe hrsg. v. Reinhold Kubik, Frankfurt am Main u.a.: C.F. Peters 2002.
- Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 5*, Taschenpartitur, Leipzig: C.F. Peters 1904.
- Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 6*, Partitur, kritische Neuausgabe hrsg. v. Reinhold Kubik, Frankfurt am Main u.a.: C.F. Peters 2010.
- Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 7*, revidierte Fassung, Studienpartitur, Wien: Universal-Edition 1960.
- Jules Jacques [Gyúla] Major, *Magyar Symfonia op. 17*, Partitur, Budapest: Pesti könyvnyomda részvény társaság o.J.
- Jules J. [Gyúla] Major, *IV. Symphonie Op. 40*, Klavierauszug 4 Hde., Leipzig u.a.: Breitkopf & Härtel 1904.
- Fanny Mendelssohn [Hensel], *Ostersonate*, Performing Edition, hrsg. v. Angela Mace Christian, o.O., o.V. 2018.
- Felix Mendelssohn Bartholdy, *Klaviertrios*, hrsg. v. Ernst Herttrich, München: Henle 2016.
- Felix Mendelssohn Bartholdy, *Symphonie in d „Reformations-Symphonie“ op. 107*, Partitur, hrsg. v. Christopher Hogwood, Kassel: Bärenreiter 2009.
- Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sinfonie Nr. 1 c-moll op. 11 MWV N 13*, Studienpartitur, hrsg. v. Paul Wehner, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2001.
- Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sinfonie Nr. 3 a-moll (Schottische) op. 56 MWV N 18*, Studienpartitur, hrsg. v. Thomas Schmidt-Beste, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2006.
- G. [Giacomo] Meyerbeer, *Ouverture de Struensée*, Partitur, Paris: Brandus o.J.

- G. [Giacomo] Meyerbeer, *Struensée. Gran sinfonia*, Partitur, Florenz: G.G. Guidi o.J.
- Edmund [Ödön] Mihalovich, *Quatrième Symphonie (ut mineur)*, Partitur, Autograph in: H-BI, Ms. Mus 240, online unter: http://aleph.lfze.hu/exlibris/aleph/a23_1/apache_media/J5N5QV47SVDJQ5UD22U5ENQUN1GIU2.pdf (zuletzt abgerufen am 05.04.2023).
- Lodewijk Mortelmans, *Homerische symfonie*, Partitur, Brüssel u.a.: Breitkopf & Härtel o.J.; Reprint München: Musikproduktion Höflich 2005.
- J. [Ignaz] Moscheles, *Grande Sonate Symphonique pour Piano à Quatre Mains op. 112*, Paris: Brandus o.J.

N

- Eduard Nápravník, *Démon (d'après le poème de Lermontoff). 3^{me} Symphonie op. 18*, Partitur, Hamburg: D. Rahter o.J.
- Jean Louis Nicodé, *Das Meer. Symphonie-Ode für Männerchor, Solo, großes Orchester und Orgel nach Dichtungen von Karl Woermann Op. 31*, Partitur, Leipzig u.a.: Breitkopf & Härtel 1888.
- Jean Louis Nicodé, *Gloria! Ein Sturm- und Sonnenlied. Symphonie in einem Satze für grosses Orchester, Orgel und (Schluss-)Chor, Werk 34*, Partitur, Leipzig u.a.: Breitkopf & Härtel 1905.
- Ludolf Nielsen, *Symfoni No. 2 (E Dur) op. 19*, Partitur, Kopenhagen u.a.: Wilhelm Hansen o.J.

P

- Charles Hubert Hastings Parry, *Symphonic Fantasia in B minor 1912. A Symphony in four linked movements*, Studienpartitur, London: Goodwyn & Tabn 1922.
- Emil Paur, *Sinfonie A Dur In der Natur*, Partitur, Leipzig: C.F.E. Leuckart 1909.

R

- Henri Rabaud, *2^{ème} Symphonie en mi mineur Op. 5*, Partitur, Paris: Enoch & Cie o.J.
- Sergej Rachmaninov, *Simfonija No. 2 op. 27*, Partitur, hrsg. v. Georgij Kirkor, Moskau: Muzgiz 1960.
- Joachim Raff, *Lenore. Symphonie (No. 5 in E dur) op. 117*, Partitur, Berlin: Ries & Erler o.J.
- Joachim Raff, *In den Alpen. Symphonie (No. 7 in Bdur) op. 201*, Partitur, Leipzig: Robert Seitz o.J.
- Ferdinand Ries, *Première Sinfonie [!] op. 23*, Klavierauszug 4 Hde., Leipzig: C.F. Peters o.J.
- Julius Rietz, *Sinfonie op. 13*, Klavierauszug 4 Hde., Leipzig: Kistner o.J.

- Julius Rietz, *Sinfonie op. 13*, Stimmensatz, Leipzig: Kistner o.J.
 Jacques Rosenhain, *Deuxième Symphonie (Fa mineur) op. 43*, Partitur,
 Baden-Baden: Emil Sommermeyer o.J.
 Hans Rott, *Sinfonie Nr. 1 E-Dur, mit Sinfoniesatz E-Dur (1878)*, Partitur,
 hrsg. v. Bert Hagels, Berlin: Ries & Erler 2003.
 Anton Rubinstein, *Océan. 2^{ième} Symphonie (Cdur) pour Orchestre op. 42*,
 Partitur, Leipzig: Bartholf Senff o.J.

S

- Camille Saint-Saëns, *Quatuor en Si bémol pour Piano, Violon, Alto et Violoncelle op. 41*, Paris: A. Durand & Fils o.J.
 Camille Saint-Saëns, *3^e Symphonie en ut mineur op. 78*, Studienpartitur,
 hrsg. v. Michael Stegemann, Kassel u.a.: Bärenreiter 2016.
 Ph. [Philipp] Scharwenka, *Symphonie in D moll Op. 96*, Partitur, Leipzig:
 Breitkopf & Härtel o.J.
 Clemens Schmalstich, *Grosses Tongemälde Der Tag von Potsdam*, Klavier 2
 Hde., Berlin: Der braune Musikverlag 1933.
 Franz Schmidt, *Symphonie in E dur*, Partitur, Wien: Josef Eberle o.J.
 Robert Schumann, *Ouvertüre, Scherzo und Finale E-dur op. 52*, Partitur,
 hrsg. v. Peter Jost, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2012.
 Robert Schumann, *Sonaten für Violine und Klavier*, Bd. 1, hrsg. v. Ute Bär,
 Wien: Wiener Urtext Edition 2003.
 Robert Schumann, *Symphonie Nr. 1 B-dur op. 38*, Studienpartitur, hrsg. v.
 Joachim Draheim, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1993.
 Robert Schumann, *Symphonie Nr. 3 Es-dur op. 97*, Studienpartitur, hrsg. v.
 Joachim Draheim, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 2001.
 Albert Sowinski [Sowiński], *Première symphonie op. 62*, Partitur, Paris:
 Brandus o.J.
 Louis Spohr, *Die Weihe der Töne. Charakteristisches Tongemälde in Form
 einer Sinfonie nach einem Gedicht von Carl Pfeiffer. Vierte Sinfonie*, Par-
 titur, Wien: Haslinger, o.J.
 Bruno Stäblein (Hrsg.), *Hymnen I (Monumenta Monodica Medii Aevi)*,
 Kassel: Bärenreiter 1956.
 Hugo Staehle, *1. Symphonie c-Moll*, Partitur, hrsg. v. Rüdiger Passawar,
 Kassel: o.V. 2001.
 Charles Villiers Stanford, *Elegiac Symphony*, Partitur, Mikrofilm des Au-
 tographs in: GB-Cu, Add. 9042.
 Charles Villiers Stanford, *Symphony No. 7 in D minor Op. 124*, Dirigier-
 partitur, Boca Raton: Kalmus o.J.
 Frederick A. Stock, *Symphonie No. 1 C moll Op. 18*, Partitur, Leipzig:
 Breitkopf & Härtel 1912.
 Richard Strauss, *Symphonien* (= Richard Strauss Edition 19), Wien: Verlag
 Dr. Richard Strauss 1999.

George Templeton Strong, *Sintram*, Partitur, Leipzig: Franz Jost o.J.
Jos. [Josef] Suk, *Symphonie (E dur) op. 14*, Partitur, Berlin: Simrock 1900.
Josef Suk, *Asrael. Symfonie op. 27*, Partitur, hrsg. v. Karel Šrom, Prag:
Státní hudební vydavatelství 1965.

T

Charles Tournemire, *Deuxième Symphonie „Ouessant“ (en si majeur) op. 36*, Partitur, Autograph, 1909, in: F-Pn, Ms. 18961.
Charles Tournemire, „Moscou“ (*3^e Symphonie*) *op. 43*, Partitur, Autograph, 1913, in: F-Pn, Ms. 18962.
Charles Tournemire, *Pages Symphoniques (4^{ème} Symphonie) op. 44*, Partitur, Autograph, 1913, in: F-Pn, Ms. 18963.
Charles Tournemire, *5^{me} Symphonie op. 47*, Partitur, Autograph, 1914, in: F-Pn, Ms. 18964.
Louis Thirion, *Symphonie en mi b (Op. 12)*, Klavierauszug 4 Hde. (Partitursatz), Paris: A. Durand & Fils 1912.

U

Hugo Ulrich, *Symphonie triomphale op. 9*, Partitur, Mainz: Schott o.J.

V

Antonio Veretti, *Sinfonia italiana (Il popolo e il profeta)*, Partitur, Mailand: Ricordi 1932.
Fritz Volbach, *Symphonie (H moll) Op. 33*, Partitur, Leipzig u.a.: Gebrüder Hug & Co. 1909.

W

Richard Wagner, *Tannhäuser WWV 70*, Partitur, hrsg. v. Peter Jost, London u.a.: Eulenburg 2007.
Richard Wagner, *Tannhäuser. Ouverture WWV 70*, [Dresdner Fassung], Partitur, o. Hrsg., Wiesbaden: Breitkopf & Härtel o.J.
Carl Maria von Weber, *Momento capriccioso op. 12*, in: Louis Köhler (Hrsg.), *Berühmte Klavier-Compositionen von C.M. von Weber*, Leipzig: C.F. Peters, o.J., S. 4–9.
Felix Weingartner, *Symphonie in F dur (Nr. 4) Op. 61*, Partitur, Wien: Universal-Edition 1917.
J.B. [Jean-Baptiste] Weckerlin [Weckerlin], *La forêt. Symphonie en Fa*, Partitur, Paris: Brandus o.J.
Ch.M. [Charles Marie] Widor, *3^{me} Symphonie pour Orgue et Orchestre Op. 69*, Partitur, Mainz: Schott o.J.

Aug. [August] Winding, *Symphonie (Cmoll) Op. 39*, Klavierauszug 4 Hde., Leipzig u.a.: Breitkopf & Härtel o.J.
Felix Woyrsch, *I. Symphonie c-moll op. 52*, Partitur, Leipzig: C.F. Kahnt 1908; Reprint München: Musikproduktion Höflich 2017.

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

AmZ *Allgemeine musikalische Zeitung*
MGG2 *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite, neubearbeitete Auflage, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1994–2008.
NZfM *Neue Zeitschrift für Musik*
Signale *Signale für die musikalische Welt*

o.V., 1919 *Consular Court Records for Alexandria, Egypt*, in: o.V., *List of Foreign Office Records, Bd. 15, Embassy and Consular Archives (1914–1938)*, o.O., o.J., S. 260.
o.V., *Leipziger Musikleben*, in: *NZfM* 35 (1851), S. 278–279.
o.V., Art. *Bird, Arthur*, in: o.Hrsg., *The National Cyclopædia of American Biography: Being the History of the United States as Illustrated in the Lives of the Founders, Builders, and Defenders of the Republic, and of the Men and Women who are Doing the Work and Moulding the Thought of the Present Time*, Bd. 9, New York 1907, S. 387.

A

Theodor W. Adorno, *Mahler*, Frankfurt am Main 1960.
V. Kofi Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991.
Rune J. Andersen, Art. *Frederik Wilhelm Gornæs*, in: *Store norske leksikon*, online unter: https://snl.no/Fredrik_Wilhelm_Gomn%C3%A6s (zuletzt abgerufen am 27.04.2023).
August Apel/Friedrich Laun (Hrsg.), *Gespensterbuch, Drittes Bändchen*, Leipzig 1811.
Wolfgang Ahuang, *Dur/Moll und die Geschichte der Tonartencharakteristik*, in: Hans-Joachim Hinrichsen/Stefan Keym (Hrsg.), *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Köln u.a. 2020, S. 41–50.

B

- „B“, *Neuntes Abonnementconcert*, in: *Signale* 9/51 (1851), S. 458f.
- Natalie Bauer-Lechner, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, Leipzig u.a. 1923.
- Ludwig Bechstein, *Deutsches Sagenbuch*, Leipzig 1853.
- Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, Berlin 1920
- Pascal Bentoiu, *Capodopere enesciene*, Bukarest ²1999.
- Herta Blaukopf (Hrsg.), *Gustav Mahler Briefe, Neuauflage erweitert und revidiert von Herta Blaukopf (Bibliothek der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft)*, Wien u.a. 1982.
- Léon Bloy, *La femme pauvre. Épisode contemporain*, Rennes 2004.
- Sándor Bodorik, Art. *Kun Árpád, ifj.*, in: ders., *Mezőtúri életrajzi lexikon: Mezőtúr város pantheonja a kezdetektől máig* (= Mezőtúri helytörténeti füzetek 16), Mezőtúr 1999, o.S.
- Mark Evan Bonds, *Sinfonia anti-eroica: Berlioz's Harold en Italie and the Anxiety of Beethoven's Influence*, in: *The Journal of Musicology* 10/4 (1992), S. 417–463.
- David Brodbeck, *The Symphony after Beethoven after Dahlhaus*, in: Julian Horton (Hrsg.), *The Cambridge Companion to the Symphony*, Cambridge 2013, S. 61–95.
- A. Peter Brown, *The Symphonic Repertoire*, Bd. 3B, *The European Symphony from ca. 1800 to ca. 1930: Great Britain, Russia, and France*, Bloomington 2007.
- David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, Bd. 2: *The Crisis Years*, London 1982.
- David Brown, *Tchaikovsky: A Biographical and Critical Study*, Bd. 3: *The Years of Wandering*, London 1986.
- Esteban Buch, *Vincent d'Indy et la Première Guerre mondiale: Sinfonia Brevis de bello gallico*, in: Manuela Schwartz (Hrsg.), *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont 2006, S. 23–36.
- Heinrich Bulthaupt, *Carl Loewe. Deutschlands Balladencomponist*, Berlin 1898.
- Lord Byron, *Childe Harold's Pilgrimage*, in: ders., *The Major Works*, hrsg. v. Jerome J. McGann, Oxford 1986, S. 19–206.

C

- Louis Carlen, Art. *Bonvin, Louis*, in: *Historisches Lexikon der Schweiz (HLS)*, Version vom 11.11.2002, online unter: <https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/021321/2002-11-11/> (zuletzt abgerufen am 04.05.2023).
- Angela Mace Christian, *The Easter Sonata of Fanny Mendelssohn (1828)*, in: *Journal of Musicological Research* 3/41 (2022), S. 182–209.
- „C.S.“, Vorwort, in: Hugo Ulrich, *Symphonie triomphale (Symphony No. 2) in C Major, Op. 9*, München 2022, o.S.

D

- Carl Dahlhaus, *Zur Problemgeschichte des Komponierens*, in: ders., *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts* (= Berliner musikwissenschaftliche Arbeiten 7), München 1974, S. 40–73.
- Carl Dahlhaus, *Liszts „Bergsymphonie“ und die Idee der Symphonischen Dichtung*, in: Dagmar Droysen (Hrsg.): *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1975*, Berlin 1976, S. 96–130.
- Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6), Wiesbaden 1980.
- Carl Dahlhaus, *Symphonie und symphonischer Stil um 1850*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikwissenschaft Preußischer Kulturbesitz 1983/84*.
- Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik*, Schliengen 2009.
- Hermann Danuser, *Dur/Moll im Horizont musikalischer Topik*, in: Hans-Joachim Hinrichsen/Stefan Keym (Hrsg.), *Dur versus Moll. Zur Geschichte der Semantik eines musikalischen Elementarkontrasts*, Köln u.a. 2020, S. 19–39.
- Warren Darcy, *Bruckner's sonata deformations*, in: Timothy L. Jackson/Paul Hackshaw (Hrsg.): *Bruckner Studies*, Cambridge 1997, S. 256–277.
- Donald Davidson, *What Metaphors Mean*, in: *Critical Inquiry* 5/1 (Special Issue on Metaphor) (1978), S. 31–47.
- Manon Decroix, *Éléments pour une analyse comparative de la forme musicale et du programme de Ce qu'on entend sur la montagne de Liszt*, in: *Musurgia* 25/2 (2020), S. 49–68.
- Andrew Deruchie, *The French Symphony at the Fin de Siècle. Style, Culture, and the Symphonic Tradition*, Rochester (NY) 2013.
- Jacob De Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik. Studien zur deutschen Ästhetik der Instrumentalmusik 1740–1850* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 29), Stuttgart 1989.
- Jan Dewilde, *Vorwort*, in: Lodewijk Mortelmans, *Homerische symfonie (1896–1898)*, Studienpartitur, München 2005, o.S.
- Jeremy Colin Dibble, *The Music of Hubert Parry: A Critical and Analytical Study*, Diss. University of Southampton 1986.
- Felix Draeseke, *Franz Liszt's neun symphonische Dichtungen*, in: ders., *Schriften 1855–1861*, hrsg. v. Martelle Gutiérrez-Denhoff u. Helmut Loos, Bad Honnef 1987, S. 146–251.
- Michel Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Spri-mont 1997.

E

- Arnfried Edler, *Symphonische und konzertante Werke*, in: Walter Werbeck (Hrsg.), *Richard Strauss Handbuch*, Stuttgart 2014, S. 443–462.
- Iris Eggenschwiler, *Roeder – Raff – Klughardt. Unbekannte Briefe im Umfeld von Joachim Raffs 5. Sinfonie Lenore op. 177*, in: *Die Tonkunst* 16 (2022), S. 181–191.
- Edward Elgar, *Letters of a Lifetime*, hrsg. v. Jerrold Northrop Moore, Oxford 1990.
- Émile Erckmann/Alexandre Chatrian, *Histoire d'un conscrit de 1813*, Paris 1864.
- Damien Erhardt, *Zwischen Symphonie und Drama. Die Programmmusik und ihre Gattungen bei Vincent d'Indy*, in: Manuela Schwartz/Stefan Keym (Hrsg.), *Pluralismus wider Willen? Stilistische Tendenzen in der Musik Vincent d'Indys* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 19), Hildesheim 2002, S. 38–53.
- Damien Erhardt, *La musique à programme chez Vincent d'Indy: Idéal d'avenir de la musique instrumentale ou possibilité créatrice parmi d'autres?*, in: Manuela Schwartz (Hrsg.), *Vincent d'Indy et son temps*, Sprimont 2006, S. 221–242.
- Valère Etienne: *Richard Strauss et Jean-Christophe de Romain Rolland: Transfiguration d'un homme et de son œuvre*, Masterarbeit Universität Stendhal (Grenoble III) 2011, online unter: <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/cnrs.fr/dumas-00626494/document> (zuletzt abgerufen am 01.05.2023).

F

- Joël-Marie Fauquet, *Catalogue de l'œuvre de Charles Tournemire*, Genf 1979.
- Ludwig Finscher, *Choräle ohne Worte*, in: Wilhelm Seidel (Hrsg.), *Dem Stolz und der Zierde unserer Stadt. Felix Mendelssohn Bartholdy und Leipzig* (= Leipzig. Musik und Stadt. Studien und Dokumente 1), Leipzig 2004, S. 273–285.
- Jon W. Finson, *Sinfonien*, in: Ulrich Tadday (Hrsg.), *Schumann-Handbuch*, Stuttgart 2006, S. 334–360.
- Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Bd. 2: *Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*, Wiesbaden 1977.
- Constantin Floros, *Gustav Mahler*, Bd. 3: *Die Symphonien*, Wiesbaden 1985.
- Josef Bohuslav Foerster, *Der Pilger. Erinnerungen eines Musikers*, aus dem Tschechischen übertragen von Pavel Eisner, Prag 1955.
- Walter Frisch, *Brahms. The Four Symphonies* (= Monuments of Western Music 4), New York 1996.

Jane F. Fulcher, *French Cultural Politics & Music. From the Dreyfus Affair to the First World War*, New York u.a. 1999.

G

Franziska Gallusser, *Der Musikbegriff des späten Hindemith. Universalität im Zeichen von Tradition* (= Frankfurter Studien. Veröffentlichungen des Hindemith Instituts Frankfurt 25), Mainz u.a. 2022.

Lion Gallusser, *Eine „Alpensinfonie“ zwischen Liszt und Heimatbezug: Raffs Sinfonie Nr. 7 In den Alpen op. 207*, in: Franziska Gallusser et al., *Unterwegs mit Joachim Raff im Alpenraum* (= Schwyzer Hefte 113), Schwyz 2022, S. 125–133.

Edward Garden, *The Influence of Balakirev on Tchaikovsky*, in: *Proceedings of the Royal Musical Association* 107 (1980–1981), S. 86–100.

Martin Geck, *Der Weg ins Freie. Die Überwindung der traditionellen Viersätzigkeit in Schumanns Rheinischer Symphonie zugunsten eines neuen, narrativen Formtypus*, in: Bernd Sponheuer/Wolfram Steinbeck (Hrsg.), *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 8), Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 93–209.

Pierre Glaudes, *La Conversion de Durtal*, in: Marc Smeets (Hrsg.), *Joris-Karl Huysmans*, Amsterdam u.a. 2003, S. 95–113.

László Gombos, *Vorwort*, in: Jenő [!] Huby, *Symphony No. 2 in C minor*, Partitur, München 2018: o.S.

Nelson Goodman, *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis 1968.

Nelson Goodman, *Routes of Reference*, in: *Critical Inquiry* 8/1 (1981), S. 121–132.

Richard Griffiths, *Révolution à rebours. Le renouveau catholique dans la littérature française (1870–1914)*, Paris 2020.

Rebecca Grotjahn, *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 7), Sinzig 1998.

H

Wolfgang Hackl, *Die Alpen zwischen ‚locus amoenus‘ und literarischem Erinnerungsraum*, in: Johann Georg Lughofer (Hrsg.), *Das Erschreiben der Berge. Die Alpen in der deutschsprachigen Literatur* (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe 81), Innsbruck 2014, S. 37–46.

Peter Hackshaw/Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.), *Das „Kitzler-Studienbuch“* (= Anton Bruckner, *Sämtliche Werke*, Bd. 25), Wien 2014.

- Julius Hagemann, Art. *Prof. Dr. Fritz Vollbach*, in: o. Hrsg., *Monographien moderner Musiker*, Bd. 3, Leipzig 1909, S. 28–42.
- Robert Hamerling, *Die Waldsängerin*, Berlin 1880.
- Brian Hart, *The Symphony in Theory and in Practice in France, 1900–1914*, Diss. Ann Arbor 1994, S. 252–260.
- Brian Hart, *Wagner and the Franckiste „Message-Symphony“ in France*, in: Annegret Fauser/Manuela Schwartz (Hrsg.), *Von Wagner zum Wagnerismus. Musik, Literatur, Kunst, Politik* (= Deutsch-Französische Kulturbibliothek 12), Leipzig 1999, S. 315–337.
- Brian Hart, *Vincent d'Indy and the Development of the French Symphony*, in: *Music & Letters* 87 (2006), S. 237–261.
- Heinrich Heine, *F. Hillers Konzert*, in: ders., *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. v. Manfred Windfuhr, digitale Ausgabe des Heinrich Heine-Portals, Bd. 12, o.O., o.J., S. 291–294; online unter <http://www.hhp.uni-trier.de/Projekte/HHP/Projekte/HHP/search/engine/werke/baende/D12/enterdha?pageid=D12S0291&bookid=D12&lineref=Z01&mode=2&textpattern=hillers%20konzert&firsttid=0&widthgiven=30> (abgerufen am 08.06.2023).
- Heinrich Heine, *Der Doktor Faust*, Stuttgart 2007.
- Christin Heitmann, *Vorwort*, in: Louise Farrenc, *Kritische Ausgabe. Orchester- und Kammermusik sowie ausgewählte Klavierwerke*, Bd. I/3: *Symphonie Nr. 3 op. 26*, hrsg. v. Freia Hoffmann, Wilhelmshaven 1998.
- Frank Hentschel, *Expression Types of 19th-Century Symphonic Music: The cases of the Glorifying Hymnic and the Majestic Chorale*, OSF Preprints 2018, online unter: <https://osf.io/hgqnt/> (zuletzt abgerufen am 22.05.2023).
- Sabine Henz-Döhring/Sieghart Döhring, *Giacomo Meyerbeer. Der Meister der Grand Opéra. Eine Biographie*, München 2014.
- James Hepokoski, *Beyond the Sonata Principle*, in: *Journal of the American Musicological Society* 55/1 (2002), S. 91–154.
- James Hepokoski/Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford 2006.
- James Hepokoski, *A Sonata Theory Handbook*, Oxford 2021.
- Hans-Joachim Hinrichsen, *Reductio ad abstractum*, in: ders./Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Meisterwerke neu gehört. Ein kleiner Kanon der Musik*, Kassel u.a. 2004, S. 220–237.
- Hans-Joachim Hinrichsen, *Jenseits des Historismus. Fuge und Choral in der Instrumentalmusik Felix Mendelssohn Bartholdys*, in: Anselm Hartinger et al. (Hrsg.): *„Zu groß, zu unerreichbar.“ Bach-Rezeption im Zeitalter Mendelssohns und Schumanns*, Wiesbaden 2007, S. 99–119.
- Hans-Joachim Hinrichsen, *Missglückter Befreiungsschlag oder bewältigte Einfluss-Angst? Schumanns Umgang mit Beethoven in der Zweiten Symphonie C-Dur op. 61*, in: Bernd Sponheuer/Wolfram Steinbeck (Hrsg.),

Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006 (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 8), Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 71–91.

Hans-Joachim Hinrichsen, *Sinfonische Konzeption und zyklische Idee. Franz Schmidts „Beethoven-Variationen“*, in: Carmen Ottner (Hrsg.), *Das Klavierkonzert in Österreich und Deutschland von 1900–1945. Schwerpunkt: Werke für Paul Wittgenstein. Symposion 2007* (= Studien zu Franz Schmidt 26), Wien 2009, S. 87–105.

Hans-Joachim Hinrichsen, *Beethoven. Die Klaviersonaten*, Kassel 2013.

Leopold Hirschberg, *Carl Loewes Instrumentalwerke. Eine Monographie zum 50. Todestag des Meisters* (= Schriften über Musik und Musiker 4), Hildburghausen 1919.

E.T.A. Hoffmann, *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, München 2006.

Michel Huglo et al., Art. *Choralreform*, VI.2.: *Solesmes und die Gründung der Paléographie musicale (1889)*, in: *MGG2*, Sachteil 2, Sp. 848–863, hier Sp. 855–857.

Jürgen Hunkemöller, *Choral-Kompositionen von Béla Bartók*, in: Annegrit Laubenthal (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u.a. 1995, S. 697–707.

Christoph Hust, Art. *Hochberg, Hans Heinrich XIV. Bolko Graf von*, in: *MGG2*, Personenteil 9, Sp. 77f.

Joris-Karl Huysmans, *En route*, Paris 1996.

J

Wilhelm Jensen, *Die Pfeifer von Dusenbach. Eine Geschichte aus dem Elsaß*, Leipzig o.J.

K

Simon Kannenberg, *Joachim Raff und Hans von Bülow* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen 18), Bd. 2, *Briefedition*, Würzburg 2020.

Reinhard Kapp, *Schumann nach der Revolution. Vorüberlegungen, Statements, Hinweise, Materialien, Fragen*, in: Bernhard A. Appel, *Schumann in Düsseldorf. Bericht über das 3. Internationale Schumann-Symposion am 15. und 16. Juni 1988 im Rahmen des 3. Schumann-Festes, Düsseldorf* (= Schumann-Forschungen 3), Mainz 1993, S. 315–417.

Reinhard Kapp, *Joachim, Brahms und der musikalische Akademismus*, in: Michele Calella/Christian Glanz (Hrsg.), *Anklaenge 2008. Joseph Joachim (1831–1907): Europäischer Bürger, Komponist, Virtuose* (= Anklaenge. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft 2008), Wien 2008, S. 69–93.

- Hugo Kaun, *Aus meinem Leben. Erlebtes und Erlauschtes*, Berlin 1932.
- Manfred Kelkel, Wege zur „Berg-Symphonie“ Liszts, in: *Liszt-Studien* 3 (1986), S. 71–89.
- Stefan Keym, *Symphonie-Kulturtransfer. Untersuchungen zum Studienaufenthalt polnischer Komponisten in Deutschland und zu ihrer Auseinandersetzung mit der symphonischen Tradition 1867–1918* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 56), Hildesheim u.a. 2010.
- Stefan Keym, Vom ‚revolutionären Te Deum‘ zur ‚Marseiller Hymne der Reformation‘: Politische und religiöse Liedzitate in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, in: *Die Musikforschung* 64/4 (2012), S. 338–367.
- Stefan Keym, „Mittelweg“ oder „Sonderweg“? Joachim Raff und die Tradition der charakteristischen Sinfonie, in: *Die Tonkunst* 16 (2022), S. 171–180.
- Herbert Kilian (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984.
- Jin-Ah Kim/Bert Nagels (Hrsg.), *Symphonie-Rezeptionen in deutschsprachigen Periodika von 1798–1850, Eine Quellensammlung*, 3 Bde., Berlin 2017.
- Jin-Ah Kim, *Ferdinand Hillers frühe Orchesterwerke im Urteil Felix Mendelssohn Bartholdys*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 79/3 (2022), S. 225–245.
- Johann Philipp Kirnberger, *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*, 2 Bde., Berlin/Königsberg 1776–1779, Reprint Hildesheim 1968.
- Kathrin Kirsch/Siegfried Oechsle (Hrsg.), „Finalproblem“: große Form zwischen Apotheose und Suspension (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 56), Kassel 2018.
- Heinrich von Kleist, *Sämtliche Werke und Briefe in vier Bänden*. Bd. 4. *Briefe von und an Heinrich von Kleist 1793–1811*, hrsg. v. Klaus Müller-Salget/Stefan Ormanns, Berlin 1997.
- Armin Koch, *Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 12), Göttingen 2003.
- [Louis Köhler], *Musikleben in Königsberg*, in: *Signale* 4/18 (1860), S. 286–289.
- Thomas Kohlhase, Art. Čajkovskij, Pëtr Il'ič, in; *MGG2*, Personenteil 3, Sp. 1596–1655.
- Thomas Kohlhase, *Die ewigen Themen von Leben und Tod in Čajkovskijs später Sinfonik*, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen* 12 (2005), S. 72–78.
- Thomas Kohlhase, *Kinderträume und Höllenorgie – Anmerkungen zu Čajkovskijs 2. Orchestersuite und „Manfred“*, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen* 18 (2011), S. 26–32.

- Fabian Kolb, „*Tradition austère qui devient de plus en plus complexe*“. *Diversifikation und Pluralisierung in der französischen Symphonik 1871–1914* (= Musikwissenschaftliche Publikationen 38), Hildesheim 2012.
- Severin Kolb, „*die terra firma eines neutralen Terrains*.“ *Joachim Raffs Symphoniesätze mit phantastischen Sujets im Spiegel seines Musikbildes*, in: ders./Stefan König (Hrsg.), *Synthesen. Tagung zur Eröffnung des Joachim-Raff-Archivs, Lachen 2018* (= Raff-Studien 1), Wiesbaden (in Vorbereitung).
- Johan Kolsteeg/Huib Ramaer, Art. *Daniël de Lange*, in: Jolande van der Klis (Hrsg.), *The Essential Guide to Dutch Music. 100 Composers and Their Work*, Amsterdam 2000, S. 222–224.
- Wulf Konold, *Die Symphonien Felix Mendelssohn Bartholdys. Untersuchungen zur Werkgestalt und Formstruktur*, Laaber 1992.
- Elise Kratt-Harveng, *Jacques Rosenhain, Komponist und Pianist. Ein Lebensbild*, Baden-Baden 1891.
- Dominik Kreuzer, *Die Kraft der Suggestion: Bruckners symphonische ‚Choräle‘ im Kontext des Finaleproblems*, in: *Bruckner-Jahrbuch 2018–2020*, S. 177–221.
- Dominik Kreuzer, *Reduktion ins Monumentale: Joachim Raffs sinfonisches Projekt*, in Vorbereitung.
- Friedhelm Krummacher, „*eine meiner politischen Betrachtungen über dies Jahr*.“ *Eschatologische Visionen im Triumphlied von Brahms*, in: Annegrit Laubenthal (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u.a. 1995, S. 635–654.
- Michael Kube, *Carl Loewes Streichquartette*, in: o. Hrsg., *Carl Loewe 1796–1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstages vom 26. bis 28. September 1996 im Händel-Haus Halle* (= Schriften des Händel-Hauses in Halle 13), Halle (Saale) 1997, S. 226–257.
- Michael Kube, *Carl Loewes Sinfonien*, in: Ekkehard Ochs/Lutz Winkler (Hrsg.), *Carl Loewe (1796–1869), Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung* (= Greifswalder Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Frankfurt am Main u.a. 1998, S. 309–328.
- Michael Kube, „*Må aldrig opføres*“: *Überlegungen zum Aufführungsverbot der Sinfonie c-Moll*, in: Ekkehard Kreft (Hrsg.), *Kongressbericht 3. Deutscher Edvard-Grieg-Kongress*, Hamburg 2001, S. 144–162.

L

- Doris Lanz, „*Je cherche toujours en vain le final*.“ *Zur Dramaturgie der Vierten Symphonie von Albéric Magnard und der Frage nach ihrer ‚Bedeutung‘*, in: *Musik-Konzepte* 163 (2014), S. 97–122.
- Sergej Michajlovič Lapunov (Hrsg.), *Perepisika M.A. Balakireva s P.I. Čajkovskim (1868–1891)*, St. Petersburg o.J.

- Hugo Leichtentritt, *Erwin Lendvai. Kompositionen*, Berlin 1912.
- La Mara [Marie Lipsius], *Musikalische Studienköpfe aus der Jüngstvergangenheit und Gegenwart*, Leipzig 1875.
- Zofia Lissa, *Ästhetische Funktionen des musikalischen Zitats*, in: *Die Musikforschung* 19/4 (1966), S. 364–378.
- Frank Litterscheidt, *Die E-Dur-Sinfonie von Hans Rott. Analytische Betrachtungen*, in: *Musik-Konzepte* 103/104 (1999), S. 15–44.
- Kii-Ming Lo, *Giacomo Meyerbeers Struensee. Zur Schauspielmusik eines Opernkomponisten*, in: Annegrit Laubenthal (Hrsg.), *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*, Kassel u.a. 1995, 504–510.
- Franz Ludwig, *Julius Otto Grimm. Ein Beitrag zur musikalischen Spätromantik*, Bielefeld u.a. 1925.
- Laurenz Lütteken, *Die Apotheose des Chorals. Zum Kontext eines kompositionsgeschichtlichen Problems bei Brahms und Bruckner*, in: Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz (Hrsg.), *Colloquia Academica. Akademievorträge junger Wissenschaftler*, Geisteswissenschaften/G 1996, Stuttgart 1997, S. 7–38.

M

- Francis Maes, *A History of Russian Music*, übers. v. Arnold J. Pomerans & Erica Pomerans, Berkeley 2002.
- Andrea Malvano, *Ce qu'on entend sur la montagne. Franck e Liszt alle origini del poema sinfonico*, in: *Quaderni dell'Istituto Liszt* 8 (2009), S. 7–37.
- Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, 2 Bde., Berlin ²1863.
- Michael Matter, *Niels W. Gade und der „nordische Ton“. Ein musikalischer Präzedenzfall* (= Schweizer Beiträge zur Musikforschung 21), Kassel u.a. 2015.
- Wolfgang Mende, *Glaubensbekenntnis eines Privatiers. Jean Louis Nicodés Monumentalsinfonie Gloria!*, in: ders. (Hrsg.), *Partita. Siebenundzwanzig Sätze zur Dresdner Musikgeschichte. Festschrift für Hans-Günter Ottenberg zum 65. Geburtstag*, Dresden 2012, S. 419–456.
- Wolfgang Mende, *Jean Louis Nicodés Gloria! – Sinfonie: Beschwörung eines Heldenlebens*, in: ders., Hans-Günter Ottenberg (Hrsg.), *Richard Strauss und die Sächsische Staatskapelle* (= *Dresdner Beiträge zur Musikforschung* 5), Hildesheim u.a. 2019, S. 145–216.
- Felix Mendelssohn Bartholdy, *Sämtliche Briefe in 12 Bänden*, Bd. 11, Kassel u.a. 2016.
- Danuta Mirka, *Introduction*, in: dies. (Hrsg.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*, Oxford 2014, S. 1–57.

[Oskar] Möricke, *Graf Hochberg als Symphoniecomponist*, in: *NZfM* 62 (1895), S. 439.

N

Anthony Newcomb, *Once More ‚Between Absolute and Program Music‘. Schumann’s Second Symphony*, in: *19th-Century Music* 7 (1984), S. 233–250.

Anthony Newcomb, *Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies*, in: *19th-Century Music* 11 (1987), S. 164–174.

O

Walter Obermaier, *Franz Schmidt. Ausgewählte Briefe aus Wiener öffentlichen Sammlungen* (= Studien zu Franz Schmidt 2), Wien u.a. 1984.

Simon Obert, *Komponieren im Krieg: Felix Weingartners Ouvertüre aus ernster Zeit*, in: ders./Matthias Schmidt (Hrsg.), *Im Mass der Moderne: Felix Weingartner – Dirigent, Komponist, Autor, Reisender*, Basel 2009, S. 187–216.

Mirko Očadlík, *Svět orchestru*. Bd. 2: *České orchestrální skladby*, Prag 1946.

Siegfried Oechsle, *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 40), Kassel u.a. 1992.

Siegfried Oechsle, *Eine Erscheinung aus den Buchenwäldern Dänemarks. Niels W. Gades 2. Sinfonie im Diskurs des Nordisch-Erhabenen*, in: Ole Kongsted et al., *A Due. Musikalische Aufsätze zu Ehren von John D. Bergsagel & Heinrich W. Schwab* (= Danish Humanist Texts and Studies 37), Kopenhagen 2008, S. 567–589.

Siegfried Oechsle, *Symphonische Lösungsmächte oder Apotheose mit Choral. Zum Finale der I. Symphonie von Johannes Brahms*, in: Kathrin Kirsch/ders. (Hrsg.), *„Finalproblem“. Große Form zwischen Apotheose und Suspension* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 56), Kassel u.a. 2018, S. 47–79.

Alfred Orel, *Über „Choräle“ in den Symphonien Anton Bruckners*, in: *Musica Divina* 9 (1921), S. 49–52.

P

Peter Palmer, *Fritz Brun: A Swiss Symphonist*, in: *Tempo. New Series* 195 (1996), S. 14–18.

Reinhard G. Pauly, *The Reforms of Church Music under Joseph II*, in: *Musical Quarterly* 43/3 (1957), S. 372–382.

- Robert Pessenlehner, *Hermann Hirschbach. Der Kritiker und Künstler. Ein Beitrag zur Geschichte des Schumannkreises und der musikalischen Kritik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts*, Regensburg 1933.
- Svetlana Petuchova, *Čajkovskij und Schumann – ein neuer Versuch*, übers. v. Lucinde Braun, in: *Tschaikowsky-Gesellschaft. Mitteilungen* 20 (2013), S. 3–26.

R

- „r“, *Leipzig*, in: *AmZ* 47 (1871), „Berichte. Nachrichten und Bemerkungen“, Sp. 749f.
- Peter Raabe, *Franz Liszt*, 2 Bde., Tutzing 1968.
- Helene Raff, *Joachim Raff. Ein Lebensbild*, Regensburg 1925.
- Leonard G. Ratner, *Classic Music: Expression, Form, and Style*, New York 1980.
- Dorothea Redepenning, *George Enescus Symphonien im europäischen Kontext ihrer Zeit*, in: Costin Aslam (Hrsg.), „George Enescu“. *International Musicology Symposium 2007*, Bukarest 2009, S. 24–34.
- Ivana Rentsch, *Weltliche Vokalmusik*, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Bruckner Handbuch*, Stuttgart 2010, S. 290–309.
- Peter Revers, „Im ‚Othello‘ trägt er [Dvořák] eine Maske, die bald an Liszt, bald an Wagner erinnert!“, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), „If music be the food of love“. *Shakespeare in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts. Zürcher Festspiel-Symposium 2015* (= Zürcher Festspiel-Symposien 7), Kassel u.a. 2016, S. 177–194.
- Wilhelm Heinrich Riehl, *Culturstudien aus drei Jahrhunderten*, Stuttgart²1853.
- Wilhelm Heinrich Riehl, *Culturgeschichtliche Novellen*, Stuttgart 1862.
- Hugo Riemann, *Musik-Lexikon*, bearbeitet von Alfred Einstein, Berlin¹⁰1922.
- Romain Rolland, *Jean-Christophe*, Bd. 8: *Les amies*, Paris o.J.
- Claus Røllum-Larsen, Art. *Glass, Louis Christian August*, in: *MGG2*, Personenteil 7, Sp. 1051f.
- Charles Rosen, *Sonata Forms*, New York²1988.
- Charles Rosen, *The Romantic Generation*, London 1995.
- Jörg Rothkamm, „Der Held meiner Ersten Symphonie“ *Die Beziehung der Orchestersuite E-Dur von Hans Rott zur Hamburger Fassung von Gustav Mahlers 1. Symphonie*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 61/3 (2006), S. 17–29.

S

- Michael Saffle, *Liszt, Pastoral and the Sublime: Topical Gestures, Musical Programmism, and Ce qu'on entend sur la montagne*, in: Luca Sala

- (Hrsg.), „Grandeur et finesse“: Chopin, Liszt and the Parisian Musical Scene (= *Specvlvm Mvsicae* 20), Turnhout 2013, S. 247–262.
- John Salmon, *The Piano Sonatas of Carl Loewe*, New York u.a. 1996.
- Jürgen Schaarwächter, *Richard Strauss und die Sinfonie*, Köln-Rheinkassel 1994.
- Christian Schaper, *Mittelweg nach Rom? Zum historischen Ort von Wagners Tannhäuser-Ouvertüre*, in: *wagnerspectrum* 27 (2018), S. 129–149.
- Hartmut Schick, *Eine neue Art von Programmsymphonie? Dvořáks experimenteller Ouvertürenzyklus In der Natur – Karneval – Othello op. 91–93*, in: *Musik-Konzepte* 141 (2016), S. 81–106.
- Johannes Schild, „In meinen Tönen spreche ich.“ *Brahms und die Sinfonie*, Kassel u.a. 2022.
- Johannes Volker Schmidt (Hrsg.), *Hugo Staebke. Dokumente zu Leben, Werk und Wirkung des hessischen Komponisten*, Hildesheim u.a. 2019.
- Elisabeth Schmierer, *Zwischen Nationalismus und Kosmopolitismus. Französische Symphonik nach 1871*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 2001, S. 92–109.
- Giselher Schubert, *Symphonie Nr. 1 c-Moll op. 68*, in: Claus Bockmaier/Siegfried Mauser (Hrsg.), *Johannes Brahms. Interpretationen seiner Werke in 2 Bänden*, Bd. 1, Laaber 2013, S. 465–475.
- Karl Schumann, *Der Choral in der Symphonie. Anmerkungen zur Orchestermusik des 19. Jahrhunderts*, in: Günther Weiß (Hrsg.), *Festschrift Erich Valentin zum 70. Geburtstag*, Regensburg 1976, S. 225–229.
- Robert Schumann, „Die Weihe der Töne“, *Symphonie von Spobr. Aufführung in Leipzig, im Februar 1835*, in: ders., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig 1854, S. 109–112.
- Humphry Searle, *Foreword*, in: Franz Liszt, *Ce qu'on entend sur la montagne* (= Edition Eulenburg Nr. 447), Taschenpartitur, London [u.a.]: Eulenburg 1976, S. xii–xiii.
- Joseph Sittard, *Künstler-Charakteristiken*, Hamburg u.a. 1889.
- „SL“/Hanoeh Avenary, *Westliche Diaspora*, in: Judith Cohen et al., *Art. Jüdische Liturgie*, in: *MGG2*, Sachteil 4, Sp. 1511–1569, hier Sp. 1550–1556.
- Albert Soubies/Charles Malherbe, *Musique sacrée et musique profane*, in: *Le Ménestrel* 54 (1888), S. 329–331, S. 337–339 u. S. 345–347.
- Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*, Tutzing 1978.
- Bernd Sponheuer, *Schumanns Blick auf die Symphonie*, in: ders./Wolfram Steinbeck (Hrsg.), *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposions 2006* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 8), Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 9–24.
- Bernd Sponheuer, „Hölle, Fegfeuer, Paradies“. *Anmerkungen zum symphonischen Finale in der Musik des 19. Jahrhunderts*, in: Sascha Wegner/

- Florian Kraemer (Hrsg.), *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München 2019, S. 345–359.
- Paul Stefan, *Gustav Mahler. Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*, 4. Auflage, München 1912.
- Wolfram Steinbeck, *Zu Bruckners Symphoniekonzept oder Warum ist die Nullte „ungiltig“?*, in: Siegfried Kross (Hrsg.), *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989*, Tutzing 1990, S. 545–569.
- Wolfram Steinbeck, *Romantische und nationale Symphonik*, in: ders./Christoph von Blumröder, *Die Symphonie im 19. und 20. Jahrhundert*, Bd. 1 (= Handbuch der musikalischen Gattungen 3), Laaber 2002.
- Wolfram Steinbeck, *Befreiung von der Viersätzigkeit. Die Sinfonietta op. 52*, in: ders./Bernd Sponheuer (Hrsg.), *Robert Schumann und die große Form. Referate des Bonner Symposiums 2006* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 8), Frankfurt am Main u.a. 2009, S. 53–70.
- Wolfram Steinbeck, *Auf der Suche nach einem „dritten“ Weg. Hillers Symphonien im Gattungskontext des 19. Jahrhunderts*, in: Peter Ackermann et al. (Hrsg.), *Ferdinand Hiller. Komponist, Interpret, Musikvermittler* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte 177), Kassel 2014, S. 97–113.
- Arne Stollberg, *Tönend bewegte Dramen. Die Idee des Tragischen in der Orchestermusik vom späten 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert*, München 2014.
- Arne Stollberg, *Das fröhliche Herz. Korngolds Leitmetapher zwischen Ideologie, Ästhetik und kompositorischer Funktion*, in: Ute Jung Kaiser/Annette Simonis (Hrsg.), *Erich Wolfgang Korngold, „der kleine Mozart“. Das Frühwerk eines Genies zwischen Tradition und Fortschritt* (= Wegzeichen Musik 12), Hildesheim u.a. 2017, S. 1–25.
- Arne Stollberg, *Die Geburt der deutschen Nationaloper aus dem Geiste des Chorals. Wagners Kaisermarsch und die „protestantische“ Musik der Meistersinger*, in: ders., Ivana Rentsch, Anselm Gerhard (Hrsg.), *Gefühlskraftwerke für Patrioten? Wagner und das Musiktheater zwischen Nationalismus und Globalisierung* (= Thurnauer Schriften zum Musiktheater 26), Würzburg 2017, S. 85–122.
- Michael Stolle, *Der Komponist Heinrich XXIV. Reuß-Köstritz: ein Meister strenger Schönheit*, Hildesheim 2016.
- Richard Strauss, *Betrachtungen und Erinnerungen*, hrsg. v. Willi Schuh, Zürich u.a. ²1957.

T

- Yusuke Takamatsu, *Komplexität in der Einfachheit: Die Mittelsätze im Instrumentalzyklus Franz Schuberts*, Diss. Universität Zürich 2021 (in Vorbereitung).
- Paul Thissen, *Charles Tournemires Symphonien und die symphonische Tradition in Frankreich – Eine Annäherung*, in: *Die Musikforschung* 62/1 (2009), S. 14–36.
- Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 50), Stuttgart 2003.
- R. Larry Todd, *Mendelssohn: A Life in Music*, Oxford 2003.
- R. Larry Todd, *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*, Oxford 2010.
- R. Larry Todd, „Und es soll wahrhaft kein Choral darin vorkommen“: *On Mendelssohn's Use of Chorales in his Symphonies*, in: José Ignacio Suárez García/Ramón Sobrino Sánchez (Hrsg.), *Symphonism in Nineteenth-Century Europe* (= Specvlvm Mvsicae 35), Turnhout 2020, S. 27–42.
- R. Larry Todd/Angela Mace Christian, *Mendelssohn & the Free Chorale*, in: *The Choral Journal* 49 (2009), S. 48–69.

V

- Léon Vallas, *Vincent d'Indy*, Bd. 2: *La maturité, la vieillesse (1886–1931)*, Paris 1950.
- Antonio Veretti, *Nota illustrativa*, in: ders., *Sinfonia italiana (Il popolo e il profeta)*, Partitur, Mailand 1932, o.S.
- Greg Vitercík, *The Early Works of Felix Mendelssohn. A Study in the Romantic Sonata Style*, Philadelphia 1992.

W

- Richard Wagner, *Ouverture zu Tannhäuser*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Bd. 25, hrsg. v. Peter Jost, Mainz 2007, Dok. 162, S. 97–98.
- Melanie Wald, *Zur musikalischen Poetik zweier (Ideen-)Landschaften. Mendelssohn, die Schweiz und Schottland*, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Mendelssohns Welten. Zürcher Festspiel-Symposium 2009*, Kassel u.a. 2010, S. 126–161.
- Wilhelm Joseph von Wasielewski, *Robert Schumann*, Bonn 1880.
- Yvonne Wasserloos, *Vorwort*, in: Niels Wilhelm Gade, *Sinfonie Nr. 2 E-Dur op. 10*, Partitur, München 2009, o.S.
- Jakob Wassermann, *Das Gänsemännchen*, München 1990.
- Eileen M. Watabe, *Chorale Topic from Haydn to Brahms: Chorale in Secular Contexts of the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Diss. University of North Carolina 2015.

- Eileen M. Watabe, *Chorale for One: Personal Expression in Nineteenth-Century Chorale Topic*, in: *Yale Journal of Music & Religion* 2 (2016), S. 135–170.
- Sascha Wegner, *Symphonien aus dem Geiste der Vokalmusik. Zur Finalgestaltung in der Symphonik im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Stuttgart 2018.
- Sascha Wegner/Florian Kraemer (Hrsg.), *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem der Musikgeschichte*, München 2019.
- Sascha Wegner, *Paradigma Finalproblem? Perspektiven einer ‚Problemgeschichte des Komponierens‘*, in: ders./Florian Kraemer (Hrsg.), *Schließen – Enden – Aufhören. Musikalische Schlussgestaltung als Problem in der Musikgeschichte*, München 2019, S. 21–62.
- Felix Weingartner, *Lebenserinnerungen*, 2 Bde., Zürich 1929.
- Amadeus Wendt, *Ueber das Abonnement-Konzert in Leipzig*, in: *Berliner AmZ* IV (1827), 5. Dezember 1827, S. 397–400.
- Walter Werbeck, *Einführung*, in: Richard Strauss, *Symphonien* (= Richard Strauss Edition 19), Wien 1999, S. VII–X.
- Walter Werbeck: „Ganz anders“ als Beethoven? *Das Finale der Ersten Symphonie von Johannes Brahms*, in: Bernd Sponheuer/Siegfried Oechsle et al. (Hrsg.), *Rezeption als Innovation. Untersuchungen zu einem Grundmodell der europäischen Kompositionsgeschichte. Festschrift Friedrich Krummacher* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 46), Kassel u.a. 2001, S. 305–322.
- Walter Werbeck, *Mendelssohns Reformationssinfonie und ihr Finale*, in: Kathrin Kirsch/Siegfried Oechsle (Hrsg.), „Finalproblem“. *Große Form zwischen Apotheose und Suspension* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 56), Kassel 2018, S. 27–46.
- Virginia Whealton, *Transformed Abbruzzi: Harold en Italie, the Récit de Voyage, and French Romantic Visual Culture*, in: José Ignacio Suárez García/Ramón Sobrino Sánchez (Hrsg.): *Symphonism in Nineteenth-Century Europe* (= *Specvlvm Musicae* 35), Turnhout 2019, S. 43–66.
- Jonathan White, *The Symphonies of Charles Villiers Stanford: Constructing a National Identity?*, Diss. University of Oxford 2014.
- Bernd Wiechert, *Heinrich von Herzogenberg (1843–1900). Studien zu Leben und Werk* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 1), Göttingen 1997.
- Anders Wiklung, Art. *Alfvén, Hugo*, in: *MGG*2, Personenteil 1, Sp. 460–462.
- John Williamson, *Liszt, Mahler and the Chorale*, in: *Proceedings of the Royal Music Association* 108 (1981/1982), S. 115–125.
- Joseph Willmann, „O altitudo!“ – *Literarisches Motto und musikalischer Prozess in Franz Liszts „Bergsymphonie“, oder: Warum das Werk doppelt*

so lange dauert, wie manche möchten, in: Antonio Baldassarre/Marc-Antoine Champ (Hrsg.), *Communicating Music. Festschrift für Ernst Lichterhahn zum 80. Geburtstag*, Bern u.a. 2015, S. 318–419.

Ernst Willkomm, *Die Familie Ammer. Deutscher Sittenroman*, 3 Bde., Frankfurt am Main 1855.

Ákos Windhager, *Mihalovich Ödön pályaképe*, Diss. Budapest: Eötvös Loránd Tudományegyetem 2010.

Z

Stephan Zweig, *Romain Rolland. Der Mann und das Werk*, Frankfurt am Main 1921.

Anhang: Liste von Sinfonien mit fiktiven Chorälen im Finale

Stand Juni 2023

* einsätziges Werk, Choraleinsatz in Schlussabschnitt

** gilt als verschollen

<i>Werk</i>	<i>Charakter d. Choral-einsatzes</i>
Hector Berlioz: „Harold en Italie“, 1834	episodisch (zyklisch)
Carl Loewe: Sinfonie d-Moll, 1835 (?)	idyllisch-kehrausartig
Niels Gade: Sinfonie Nr. 2 E-Dur op. 10, 1843	idyllisch-kehrausartig
Julius Rietz: Sinfonie Nr. 1 g-Moll op. 11, 1844	verklärend
Hugo Staehle: Sinfonie c-Moll, 1844	verklärend
Jacques Rosenhain: Sinfonie Nr. 2 f-Moll op. 43, 1846	unmittelbar apotheotisch
Louise Farrenc: Sinfonie Nr. 3 g-Moll op. 36, 1847	episodisch-gescheitert
Robert Schumann: Sinfonie Nr. 3 Es-Dur op. 97, 1850	kehrausartig (?)
Anton Rubinstein: Sinfonie Nr. 2 C-Dur „L'Océan“ op. 42, 1851	unmittelbar apotheotisch
Georg Goltermann: Sinfonie a-Moll op. 20, 1852	unmittelbar apotheotisch
Franz Liszt: „Eine Sinfonie nach Dantes Divina Commedia“, 1857	episodisch
* Hermann Hirschbach: Sinfonie „Erinnerungen an die Alpen“, 1859	idyllisch
Edvard Grieg: Sinfonie c-Moll WoO, 1863	episodisch
Léon Kreutzer: Sinfonie f-Moll, ca. 1864	unmittelbar apotheotisch
Elfrida Andrée: Sinfonie Nr. 1 C-Dur, 1868	episodisch-kehrausartig
Joseph Abert: Sinfonie Nr. 5 c-Moll, 1869/1871	mittelbar apotheotisch
Joachim Raff: Sinfonie Nr. 5 E-Dur „Lenore“ op. 177, 1872	verklärend
Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 3 d-Moll, 1. Fassung 1873	mittelbar apotheotisch
Victorin Joncières: „Symphonie romantique“ e-Moll, 1873	verklärend

<i>Werk</i>	<i>Charakter d. Choral-einsatzes</i>
Daniël de Lange: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 4, ca. 1873	unmittelbar apotheotisch
Jean-Baptiste Weckerlin: Sinfonie F-Dur „La forêt“, 1873	episodisch
Alexandre Guilmant: Sinfonie Nr. 1 d-Moll op. 42, 1874/1878	unmittelbar apotheotisch
Eduard Nápravník: Sinfonie Nr. 3 „Démon“, 1874	verklärend
Pětr Čajkovskij: Sinfonie Nr. 3 D-Dur op. 29, 1875	idyllisch-kehrausartig
Julius Otto Grimm: Sinfonie d-Moll op. 19, 1875	mittelbar kehrausartig
Joachim Raff: Sinfonie Nr. 7 B-Dur „In den Alpen“ op. 201, 1875	idyllisch
Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 86, 1876	mittelbar apotheotisch
Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 5 B-Dur, 1876	unmittelbar apotheotisch
Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 3 d-Moll, 2. u. 3. Fassung 1877/1889	episodisch
Johann von Herbeck: Sinfonie Nr. 4 d-Moll op. 20, 1877	historisierend
Emil Hartmann: Sinfonie Nr. 1 Es-Dur op. 29, 1879	verklärend-idyllisch
* Joseph Huber: Sinfonie Nr. 4 op. 12 „Gegen den Strom“, 1879	unmittelbar apotheotisch
Paul Schumacher: Sinfonie (Serenade) d-Moll, op. 8, 1879	idyllisch-kehrausartig
Carl Grammann: Sinfonie D-Dur „Aventiure“ op. 31, 1880	unmittelbar apotheotisch
Hans Huber: Sinfonie Nr. 1 d-Moll „Tell-Symphonie“, 1880	unmittelbar aptheotisch
Hans Rott: Sinfonie E-Dur, 1880	episodisch
Bernard Zweers: Sinfonie Nr. 1 D-Dur, 1881	idyllisch
Charles Villiers Stanford: Sinfonie Nr. 2 d-Moll „Elegiac“, 1882	kehrausartig-apotheot.
Johannes Brahms: Sinfonie Nr. 3 F-Dur op. 90, 1883	verklärend
Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 7 E-Dur, 1883	episodisch

<i>Werk</i>	<i>Charakter d. Choral- einsatzes</i>
Richard Strauss: Sinfonie Nr. 2 f-Moll op. 12, 1884	unmittelbar apotheotisch
Pëtr Čajkovskij: „Manfred-Sinfonie“ h-Moll op. 58	verklärend
Alberto Franchetti: Sinfonie e-Moll, 1885	unmittelbar apotheotisch
Heinrich von Herzogenberg: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 50, 1885	episodisch
Arthur Bird: Sinfonie Nr. 1 A-Dur op. 8, 1886	episodisch
Camille Saint-Saëns: Sinfonie Nr. 3 c-Moll op. 78, 1886	unmittelbar apotheotisch
Maximilian Heidrich: Sinfonie d-Moll op. 6, ca. 1887	unmittelbar apotheotisch
Anton Bruckner: Sinfonie Nr. 8 c-Moll, 1887/1890	episodisch
Josef Foerster: Sinfonie Nr. 1 d-Moll op. 9, 1888	unmittelbar apotheotisch
Emil Hartmann: Sinfonie Nr. 3 D-Dur op. 42, 1889	apotheotisch
Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 1 D-Dur, 1889	unmittelbar apotheotisch
** Heinrich XXVI. Reuß-Köstritz: Sinfonie Nr. 2 D-Dur WoO, 1889	apotheotisch
Ernest Chausson: Sinfonie B-Dur op. 20, 1890	verklärend-gescheitert
Albéric Magnard: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 4, 1890	unmittelbar apotheotisch
Bolko Graf von Hochberg: Sinfonie Nr. 2 E-Dur op. 28, 1892	unmittelbar apotheotisch
Albéric Magnard: Sinfonie Nr. 2 E-Dur op. 6, 1893	distanzierend
Pëtr Čajkovskij: Sinfonie Nr. 6 h-Moll op. 29, 1893	gescheitert
Louis Kéfer: Sinfonie D-Dur, 1893	apotheotisch
Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 2, 1894	gescheitert/apotheotisch
George Templeton Strong: Sinfonie Nr. 2 g-Moll „Sintram“, 1894	unmittelbar apotheotisch
Charles-Marie Widor: Sinfonie Nr. 3 e-Moll op. 69, 1894	unmittelbar apotheotisch
August Winding: Sinfonie c-Moll op. 39, 1894	apotheotisch

<i>Werk</i>	<i>Charakter d. Choral-einsatzes</i>
Josef Foerster: Sinfonie Nr. 3 D-Dur op. 36, 1895	hinterfragend idyllisch
Philipp Scharwenka: Sinfonie d-Moll op. 96, 1895	episodisch
Albéric Magnard: Sinfonie Nr. 3 b-Moll op. 11, 1896	distanzierend
Asger Hamerik: Sinfonie Nr. 6 G-Dur op. 38, 1897	verklärend
Hugo Alfvén: Sinfonie Nr. 2 D-Dur op. 11, 1898	historisierend-gescheitert
Lodewijk Mortelmans: „Homerische Symphonie“, 1898	episodisch-kehrausartig
Louis Glass: Sinfonie Nr. 2 c-Moll op. 28, 1899	apotheotisch
Josef Suk: Sinfonie E-Dur op. 14, 1899	unmittelbar apotheotisch
Volkmar Andreae: Sinfonie F-Dur, 1900	apotheotisch
Hans Huber: Sinfonie Nr. 2 e-Moll „Böcklin-Symphonie“, 1900	episodisch
Henri Rabaud: Sinfonie Nr. 2 e-Moll op. 5, 1900	verklärend
Franz Schmidt: Sinfonie Nr. 1 E-Dur, 1901	historisierend
Ludwig Bonvin: Sinfonie g-Moll op. 67, 1902	episodisch
Mieczysław Karłowicz: Sinfonie e-Moll op. 7, 1902	unmittelbar apotheotisch
Vincent d'Indy: Sinfonie Nr. 2 B-Dur op. 57, 1903	unmittelbar apotheotisch
Ödön Mihalovich: Sinfonie Nr. 4 c-Moll WoO, 1903	mittelbar apotheotisch
Wilhelm Peterson-Berger: Sinfonie Nr. 1 B-Dur „Baneret“, 1903	unmittelbar apotheotisch
Cornelis Dopper: Sinfonie Nr. 2 h-Moll „Schotse“, 1904	episodisch-idyllisch
Marcel Labey: Sinfonie Nr. 1 e-Moll, 1904	hinterfragend verklärend
Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 5, 1904	idyllisch-kehrausartig
Hans Huber: Sinfonie Nr. 5 F-Dur „Der Geiger von Gmünd“, 1906	episodisch
Gustav Mahler: Sinfonie Nr. 6 a-Moll, 1906	gescheitert apotheotisch
Josef Suk: Asrael-Sinfonie c-Moll op. 27, 1906	verklärend

<i>Werk</i>	<i>Charakter d. Choral-einsatzes</i>
Sergej Rachmaninow, Sinfonie Nr. 2 e-Moll op. 27	unmittelbar apotheotisch
Adolphe Biarent: Sinfonie d-Moll, 1908	mittelbar apotheotisch
Edward Elgar: Sinfonie Nr. 1 As-Dur op. 55, 1908	unmittelbar apotheotisch
Frederik Wilhelm Gornæs: Sinfonie a-Moll, 1908	unmittelbar apotheotisch
Felix Woyrsch: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 52, 1908	unmittelbar apotheotisch
Ludolf Nielsen: Sinfonie Nr. 2 E-Dur op. 19, 1909	unmittelbar apotheotisch
Emil Paur: Sinfonie A-Dur „In der Natur“, 1909	episodisch
Charles Tournemire: Sinfonie Nr. 2 H-Dur „Ouessant“, 1909	apotheotisch
Fritz Vollbach: Sinfonie h-Moll op. 33, 1909	mittelbar apotheotisch
Hugo Kaun: Sinfonie Nr. 2 c-Moll op. 85, 1910	unmittelbar apotheotisch
Árpád Kun: Sinfonie c-Moll, 1910–1919? (unvollendet)	unklar (Ende in Exp.)
Albéric Magnard: Sinfonie Nr. 4 cis-Moll op. 21, 1910	distanzierend
Paul Ladmirault: Sinfonie C-Dur, 1910	apotheotisch
Frederick Stock: Sinfonie c-Moll op. 18, 1910	apotheotisch
Fernand Le Borne: Sinfonie Nr. 3 f-Moll op. 56, 1911	unmittelbar apotheotisch
Charles Villiers Stanford: Sinfonie Nr. 7 d-Moll, 1911	kehrausartig
C. Hubert H. Parry: Sinfonie Nr. 5 h-Moll „Symphonic Fantasia“, 1912	gescheitert
Louis Thirion: Sinfonie Nr. 1 Es-Dur op. 12, 1912	unmittelbar apotheotisch
Franz Schmidt: Sinfonie Nr. 2 Es-Dur, 1913	unmittelbar apotheotisch
Otakar Jeremiáš: Sinfonie Nr. 1 c-Moll op. 4, 1914	historisierend
Charlers Tournemire: Sinfonie Nr. 5 f-moll, 1914	archaisierend-idyllisch
Wilhelm Stenhammar: Sinfonie Nr. 2 g-Moll op. 34, 1915	distanzierend
Erkki Melartin: Sinfonie a-Moll „Sinfonia brevis“ op. 90, 1916	apotheotisch

<i>Werk</i>	<i>Charakter d. Choral-einsatzes</i>
*Otakar Jeremiáš: Sinfonie Nr. 2 c-Moll op. 11, 1917	archaisierend-verklärend
Felix Weingartner: Sinfonie Nr. 4 F-Dur op. 60, 1917	hinterfragt idyllisch
George Enescu: Sinfonie Nr. 3 C-Dur op. 21, 1918	verklärend
Vincent d'Indy: „Sinfonia brevis de bello gallico“ D-Dur op. 70, 1918	unmittelbar apotheotisch
Johannes Haarklou: Sinfonie Nr. 3 C-Dur op. 110, ca. 1919	verklärend
Louis Glass: Sinfonie Nr. 5 C-Dur „Sinfonia svastica“ op. 57, 1919	verklärend
Richard Wetz: Sinfonie c-Moll op. 40, 1924	gescheitert apotheotisch
Luís de Freitas Branco: Sinfonie Nr. 2 b-Moll, 1926	unmittelbar apotheotisch
Wilhelm Kempff: Sinfonie Nr. 2 d-Moll op. 19, 1926	mittelbar apotheotisch
Daniel Gregory Mason: Sinfonie c-Moll op. 11, 1926	gescheitert apotheotisch
Franz Schmidt: Sinfonie Nr. 3 A-Dur, 1928	verfremdet-idyllisch
Felix Woyrsch: Sinfonie Nr. 3 es-Moll op. 70, 1928	episodisch
Paul Hindemith: „Symphonie Mathis der Maler“, 1934	apotheotisch
Philippe Gaubert: Sinfonie f-Moll, 1935	apotheotisch
Julius Klaas: Sinfonie A-Dur op. 47, 1935	episodisch
Edmund Rubbra: Sinfonie Nr. 1, 1937	episodisch
Karel Boleslav Jirák: Sinfonie Nr. 3, 1939	verfremdet apotheotisch
Arthur Honegger: Sinfonie Nr. 2, 1941	episodisch
Charles Koechlin: Sinfonie Nr. 2, 1944	episodisch
Bolesław Szabelski: Sinfonie Nr. 3, 1951	unmittelbar apotheotisch
Karl Schiske: Sinfonie Nr. 2 op. 26, 1952	unmittelbar apotheotisch
Josef Matěj: Sinfonie Nr. 1, 1956	unmittelbar apotheotisch
Jan Hanuš: Sinfonie Nr. 3, 1957	mittelbar apotheotisch
George Dumitrescu: Sinfonie Nr. 1, 1959	unmittelbar apotheotisch
Nicolae Buicliu: Sinfonie „Rustica“, 1960	unmittelbar apotheotisch

<i>Werk</i>	<i>Charakter d. Choral- einsatzes</i>
Paul Constantinescu: Sinfonie d-Moll, 1960	mittelbar apotheotisch
Jiří Jaroč: Sinfonie Nr. 1, 1960	unmittelbar apotheotisch
Max Butting: Sinfonie Nr. 6 op. 44, 1962	hinterfragend
Lubomír Železný: Sinfonie Nr. 1, 1963	gescheitert apotheotisch
Tiberiu Olah: Sinfonie Nr. 1, 1963	mittelbar apotheotisch
* Dumitriu Bughici: Sinfonia-poem, 1968	episodisch
András Mihály: Sinfonie Nr. 3, 1970	gescheitert apotheotisch
Wilhelm Georg Berger: Sinfonie Nr. 4, 1978	gescheitert apotheotisch
Thomas Schmidt-Kowalski: Sinfonie Nr. 3 d- Moll op. 67, 2000	verklärend