

## Es soll noch schwanken. Schönbergs Glossen zu August Halms Eroica-Aufsatz

In seinem Aufsatz «Der Fremdkörper im ersten Satz der Eroica» gelang es August Halm zwar, das Episodenthema in der Durchführung dieses Satzes auf das Hauptthema zurückzuführen, dennoch empfand er diese Stelle als fragwürdig: er sah hier einen der Fälle, in welchen eine Analyse nichts hilft. Arnold Schönberg hat diesen Aufsatz mit Glossen versehen (siehe Faksimile auf der folgenden Doppelseite). In ihren Betrachtungen zur Kontroverse Halm – Schönberg kommt Regina Busch zum Schluss, dass Halm von klaren hierarchischen Verhältnissen ausgeht und sich mehrdeutige Situationen nur vorstellen kann, wenn die einzelnen Bedeutungen isoliert und Entscheidungen gefällt werden können; demgegenüber existieren für Schönberg Logik und Zusammenhang auch da, wo es mehr als einen oder überhaupt keinen festen Bezugspunkt mehr gibt.

**I**l faut encore hésiter. Les gloses de Schönberg en marge de l'article d'August Halm sur l'Eroica  
 Dans son article «Le corps étranger dans le premier mouvement de l'Eroica», August Halm parvenait certes à faire remonter le motif épisodique du développement au premier thème, mais il considérait tout de même ce passage comme discutable; il y voyait un des cas où l'analyse ne sert plus à rien. Or Arnold Schönberg a annoté cet article (voir facsimilé en page suivante). De son examen de la controverse Halm – Schönberg, Regina Busch conclut que Halm part de prémisses hiérarchiques nettes et ne peut imaginer de situations équivoques que là où l'on peut déterminer les significations isolées et trancher. Pour Schönberg, en revanche, le lien logique existe même là où il y a plus d'une référence possible – voire aucune.

### Von Regina Busch

Für Rudolf Stephan zum 3. April (mit Ausnahme von Anm. 13, sie ist Christian Ofenbauer gewidmet)

#### I.

Was den Komponisten und Musiktheoretiker August Halm zu seinen Lebzeiten auszeichnete, ist auch heute noch eine Besonderheit. Nicht nur sind seine musikalischen Analysen in ihrer Art unübertroffen geblieben; Halms Schriften zeigen eine Bereitschaft zur Selbstkritik, zu ständiger Überprüfung und Revision seiner Arbeiten und seines Urteils, die weit über das bei Theoretikern Übliche hinausgehen. Zu seiner Methode gehörte es, die Ergebnisse nicht einfach zu präsentieren und ihre Plausibilität zu erweisen, sondern seine Überlegungen in einzelnen Schritten vorzuführen, das Für und Wider seiner Beobachtungen abzuwägen, Umwege zuzulassen und Irrtümer, statt sie zu verteidigen oder abzuweisen, produktiv zu machen. Halm hat die Möglichkeit eines öffentlichen Diskurses gezeigt, in dem es nicht um richtig oder falsch geht, sondern ein besseres Verständnis der Musik erreicht werden soll. So ist es nicht verwunderlich, dass er seine Überlegungen so weit trieb, die eigene Arbeit und seine Methoden in Frage zu stellen. Von anderen wurden seine Diskussionsangebote hingegen oft mit heftigen Angriffen beantwortet, ungeachtet dessen, dass Halms schärfster Kritiker immer er selber gewesen ist.

Halms letztes Buch, *Beethoven* (1927)<sup>1</sup>, ist wohl, zusammen mit dem im selben Jahr erschienenen Aufsatz *Beethoven und die Gegenwart*, das bekannteste Beispiel einer weitgehenden Revision früherer Einschätzungen. Der zweite,

mittlere Teil des Buches, *Die musikalische Erscheinung*, behandelt in sechs Abschnitten Themen wie Originalität, Form, Kontrapunkt, Vortrag, die Diabelli-Variationen. Im längsten davon, *Die Zeiten der Form*, geht es um die Formteile des Sonatenhauptsatzes. Besonders ausführlich widmet Halm sich hier dem Komplex des zweiten Themas, das er zum Anlass nimmt, die «Frage der Analysen» zu diskutieren: diese war ihm sogar wichtig genug, sie im Titel und Inhaltsverzeichnis ausdrücklich zu nennen. Das Problem wird nochmals aufgegriffen in zwei Aufsätzen, die unter dem Titel *Über den Wert musikalischer Analysen* in der Zeitschrift *Die Musik* (1929) posthum erschienen sind.<sup>2</sup> Hier wird die Frage der Analyse an zwei Fällen erörtert: der *fausse reprise* im ersten Satz der 3. Symphonie von Bruckner, und dem sogenannten Episodenthema in der Durchführung des ersten Satzes der Eroica, mit dem sich der vorliegende Beitrag beschäftigt wird.

Im Beethoven-Buch wie im Eroica-Aufsatz geht es um die gleiche Sache. Indiz ist eine zunächst noch allgemeine, aber fast identische Formulierung des Problems: «Aber auch der andere Fall kommt vor, dass wir, zuerst erstaunt, wie in der Rechnung alles so schön stimmt und aufgeht, hinterher [...] der betreffenden, so wohl erklärten und als trefflich bewiesenen Musik ebenso fremd und abhold sind wie vorher.» (*Beethoven*, S. 170, ähnlich S. 174); im

Eroica-Aufsatz gleich zu Anfang (S. 481, siehe nebenstehende Reproduktion): «Im ersten Satz der Eroica tritt ... ein Thema auf, das vorher nicht mit in die künstlerische Rechnung eingestellt worden war.» Der Grund für Halms Irritation: Reduziert man Themen und Motive auf den «einfachsten Inhalt», den «linearen Gehalt» – meist Tonleiter- oder Skalenausschnitte, Dreiklängenbewegungen, Quart- und Quintschritte –, so lässt sich praktisch alles mit allem in Beziehung setzen. Für solchermaßen Reduziertes verwendet Halm verschiedene Bezeichnungen: Extrakt, Thema *in nuce*, äusserste Konzentration, verdeckte Beziehungen, lineare Identität, die erst aus den verschiedenen Hüllen zu schälen sei; das umgekehrte Verfahren heisst «Diminution».

In Formulierungen wie «in Rechnung stellen», «eine Rechnung, die stimmt», «Wert musikalischer Analysen» klingen eine Sprache und ein analytisches Denken an, das Arnold Schering wie «musikalische Ingenieurwissenschaft» vorkam und, mit besonderem Hinweis auf Halm, aufs Korn genommen hat.<sup>3</sup> Als extremes Beispiel für eine Methode, die angeblich «Sinnliches und Unsinnliches, Gegebenes und Gedachtes» verwechselt und «Eselsbrücken vom Gesichtssinn her» ausnutzt, wird Halms Beobachtung<sup>4</sup> referiert, dass das Thema des Italienischen Konzerts von J.S. Bach in der Basslinie der Takte 65ff. (rückläufig) vorhanden sei, während die rechte Hand ebenfalls thematische Figureationen spielt, – und als «mystifizierende Spielerei» abgetan.



Halm ging es um das «Hören durch die Erscheinung hindurch» (*Von zwei Kulturen*, 1913, S. 148) oder, wie es im Talmud-Motto des Bruckner-Buches (1913) heisst: «Willst du das Unsichtbare erkennen, so sieh sehr genau auf das Sichtbare.» Da die Reduktion aufs Lineare zu allgemeinen, mehrdeutigen, uncharakteristischen Gebilden führe, versuchte Halm es im Beethoven-Buch mit dem Begriff des Charakters: Die Beziehung zwischen erstem und zweitem Thema, falls vorhanden, müsse noch anders zu fassen sein als nur über jene Reduktion: «Denn, nicht wahr, die gewiss, aber doch wohl nicht ausschliesslich durch die grundsätzliche lineare Einheit der Hauptthemen begründete Einheitlichkeit des Ganzen verspüren wir, auch ehe wir den Grund dieser Empfindung aufspürten; und den neuen Charakter empfinden wir ohne weiteres als eine neue Phase der Musik,

## ÜBER DEN WERT MUSIKALISCHER ANALYSEN

VON

AUGUST HALM †

THIS MATERIAL MAY BE PROTECTED BY COPYRIGHT LAW. (TITLE 17, U.S. CODE). PERMISSION TO PUBLISH OR COPY THIS MATERIAL MUST BE OBTAINED FROM THE ARNOLD SCHOENBERG INSTITUTE.

Wenige Wochen vor seinem Tode sandte uns August Halm zwei Aufsätze zur musikalischen Analyse; ein dritter Beitrag, der hätte folgen sollen, blieb nun unausgeführt. Wir veröffentlichen heute die eines dieser letzten Arbeiten Halms. Den zweiten Aufsatz wird das nächste Heft bringen. Die Schriftleitung

### I. DER FREMDKÖRPER IM ERSTEN SATZ DER EROIKA

Im ersten Satz der Eroica tritt, etwa in der Mitte der Durchführung, ein Thema auf, das vorher nicht mit in die künstlerische Rechnung eingestellt worden war:



Dieser Fall ist immerhin ungewöhnlich genug, um die Frage zu wecken, ob nicht doch eine Beziehung zum Hauptthema sich hier versteckt. Der so angeregte gute Wille findet denn auch einen Weg: Die untere Gegenstimme diminiert den Anfang dieses Hauptthemas. (Schließlich könnte man sich sogar durch die chromatische Füllung des Quartschritts abwärts von e nach h an den chromatischen Auslauf im Cello, 6. und 7. Takt des Anfangs, erinnern lassen.) Bei dieser Auffassung müßte man nun freilich die untere Stimme des obigen Beispiels als die Hauptstimme gelten lassen, zu der das sogenannte neue Thema nur eben einen neuen Kontrapunkt hinzufügte.

Daß Beethoven die hier aufgedeckte Beziehung zum Hauptthema bemerkt hat, kann als sicher angenommen werden (Nicht wahr, wenn doch wir schon ...), daß er sie als wesentlich gefühlt und bewußt gewollt hat, wäre aber damit noch nicht bejagt. Zunächst jedenfalls hat es den Anschein, als sei die Aufklärung der Verwandtschaft dem Meister nicht sonderlich angelegen gewesen. Bringt er doch die beiden Themen, obgleich sie im doppelten Kontrapunkt gearbeitet und also vertauschbar sind, stets nur in der oben angegebenen Lage zueinander, verwertet also die Unterstimme nicht als Oberstimme des neuen Themas. Daraus geht immerhin das eine mit Sicherheit hervor: er will, so fern er überhaupt die Unterstimme als die Hauptsache nähme, doch vorerst den neuen Kontrapunkt zu ihr dominieren, also eben als ein neues Thema wirken lassen, und mit dieser Absicht stimmt auch durchaus die Art überein, auf welche er diese Erscheinung einführt. Nun könnte man ja immer noch

DIE MUSIK XXI/7

(481)

*Das Unterthema immer als Hauptstimme zu betrachten, als ob es das neue Thema wäre, ist nicht möglich, weil das Unterthema nur ein Kontrapunkt zu dem Hauptthema ist, und die Unterstimme nicht als Oberstimme des neuen Themas. Daraus geht immerhin das eine mit Sicherheit hervor: er will, so fern er überhaupt die Unterstimme als die Hauptsache nähme, doch vorerst den neuen Kontrapunkt zu ihr dominieren, also eben als ein neues Thema wirken lassen, und mit dieser Absicht stimmt auch durchaus die Art überein, auf welche er diese Erscheinung einführt. Nun könnte man ja immer noch*

*Thema kommt erst nach dem Hauptthema und ist durch Führung...*

*Das ist das Thema, das man als fremdkörperlich empfindet...*

*mit dem neuen Kontrapunkt...*

482

DIE MUSIK

XXI/7 (April 1929)

erwarten, Beethoven werde, wenn er das Thema wieder bringt, seine Absicht ändern und dann gerade die Beziehung zum Hauptthema aufheben, indem er die frühere Unterstimme zur Oberstimme erhebt und dadurch stärker betont. Auch das geschieht nicht, und übrig bleibt nur der Zug von formaler Konsequenz oder von Formgewissen, nämlich daß Beethoven das neue Thema, das auftrat, ohne vorhergesehen oder vorausgesehen werden zu können, später noch einmal einzustellen den Zwang fühlt, und zwar eben in der Koda, als dem Widerspiel der Durchführung, in welcher es ja zuerst zum Vorschein kam.

Dagegen geschieht, an Stelle solcher etwa versäuerter oder verschmähter Finessen, etwas anderes, Merkwürdiges: das diminierte und verhüllte Hauptthema erscheint tatsächlich als Oberstimme, da aber ohne jenes «neue» Thema, also nicht etwa nur als dominierend, sondern als allein herrschend, zuerst in der Klarinette, sodann in der Flöte. Der letzteren, die es in Ges-dur vortragen hatte, antworteten in demselben Ges-dur die Bässe ebenso prompt, wie vorher die Klarinette in es-moll auf das Cello geantwortet hatte; kurz diese Stelle (es ist der Verlauf vom 171. bis zum 186. Takt der Durchführung, also vom Zweier bei der Repetition an gezählt) weist eine Struktur auf, die das Ausbleiben des durch den doppelten Kontrapunkt ermöglichten Spiels der Rollenvertauschung erst recht und wie geflissentlich auffallend macht und dadurch uns veranlaßt, das alleinige Auftreten des einen, übrigens in seinem Auslauf jetzt veränderten Themas ja gewiß als wichtig und bedeutungsvoll aufzunehmen. Geschieht doch auch diese Reduktion und Konzentrierung unmittelbar vor dem Wiederauftreten des unverhüllten ersten Themas und zugleich vor der letzten, die Wiederkehr vorbereitenden Etappe der Durchführung; zugleich auch vor der endgültigen Wiedergewinnung der Haupttonart, deren Oberdominant eben im 187. Takt anhebt und den ganzen Komplex bis zur Wiederkehr beherrscht, ungestört durch ein modulatorisches Spiel, das nun nirgends mehr in den Charakter wirklicher Übergänge emporwächst. Sehen wir von hier aus zurück, so erscheint uns die Klarheit der formalen Struktur in noch hellerem Licht: die Oberdominant von Es-dur, im 164. Takt der Durchführung angedeutet bzw. noch unkräftig erscheinend, befestigt sich etwas durch die Takte 167 und 168, die wiederum eine weitere Befestigung durch zwei parallele Takte erwarten lassen, nachdem wir in dem es-moll der Takte 169 und 170 eine Parallele zu den Takten 165 und 166 vernommen haben. Diese beiden Aufstiege im Es-Dreiklang erinnern schon einigermaßen an das Hauptthema, und so finden wir uns hier bereits in nächster Nähe der Wiederkehr, von der wir nur eben durch den Schwung der Bewegung wieder, vorläufig, hinweggetragen werden. Eigentlich erschöpft dieses Bild die Sache auch noch nicht ganz. Zwar werden wir tatsächlich weitergetragen, doch folgt nun einer der Momente, wo wir, zwar immer in rascher Fahrt begriffen, die Bewegung kaum mehr verspüren. Die erwartete Parallele blieb aus, und an

THIS MATERIAL MAY BE PROTECTED BY COPYRIGHT LAW. (TITLE 17, U.S. CODE). PERMISSION TO PUBLISH OR COPY THIS MATERIAL MUST BE OBTAINED FROM THE ARNOLD SCHOENBERG INSTITUTE.

*Das Unterthema ist das Hauptthema, das man als fremdkörperlich empfindet...*

*Das ist das Thema, das man als fremdkörperlich empfindet...*

*mit dem neuen Kontrapunkt...*

ihrer Statt hören wir wieder das besprochene Thema mit seiner Gegenstimme, jetzt in es-moll, also eine Parallelgruppe zu derjenigen, von welcher wir mit unserer Betrachtung ausgegangen sind. Die im 187. Takt einsetzende Dominant ist somit die indirekte, besser: die latent direkte Fortsetzung der Takte 169 und 170, nur daß sie hier nicht im Absturz und passiv, sondern in einem energiegeladenen Aufstieg sich hören läßt. Dies alles bedenkend, müssen wir der oben geschilderten Maßnahme, die wir als Reduktion und Konzentrierung bezeichneten, die allergrößte Wichtigkeit beilegen, und wir glauben, nunmehr auch die Frage nach Beethovens Fühlen und Wollen bei jener vermeintlichen Gegenstimme und wirklichen Hauptstimme diesen Vorgängen gemäß entscheiden zu müssen.

Einem Umstand, den wir sonst nicht so groß wichtig nähmen, verleihen die erwähnten Dinge auch noch ein gewisses Gewicht: das Cello, welches im Anfang führte, indem es zuerst das Hauptthema vortrug, führt auch im 133. bis 140., ferner im 171. bis 175. Takt, indem es das verhüllte Hauptthema vorträgt, oder umgekehrt: diese Instrumentation mag uns noch zu allem hin auf die Wichtigkeit dieses Themas hinweisen.

Es ist also mindestens etwas voreilig, wenn man, wie es vielfach geschieht und ich auch selbst einmal getan habe, ohne weiteres von einem neuen Thema spricht. Aber immerhin: der Eindruck von einer neuen und unerwarteten Erscheinung besteht, und die eigentliche Frage ist weder mit der Aufdeckung der Beziehung noch auch mit der Begründung ihrer Absichtlichkeit und absichtlichen Verwertung gelöst. Ich habe die fragliche Stelle immer als fragwürdig, das neue Thema (bzw. den neuen Kontrapunkt zu dem alten, aber veränderten Hauptthema) immer als einen Fremdkörper empfunden, und auch das häufige Spielen und Hören hat daran nichts geändert. Es spielte keine Rolle, ob mir diese Stelle gefiel oder nicht, da sie mich eben hier, in diesem Zusammenhang, störte. Und auch mein Verstehen des inneren logischen Zusammenhangs, wie ich ihn hier darstellte, hat dem nicht abgeholfen.

Das heißt aber: ich sehe hier einen der Fälle, in welchen mir eine Analyse, auch eine mich überzeugende, nichts hilft. Wohl! Sie vermehrt meine Bewunderung für Beethovens Kunst, der das Wagnis, mußte es schon einmal sein, mit so souveräner Meisterschaft durchgeführt hat, als es mir überhaupt denkbar erscheint. Dennoch: das Wagnis ist nach meiner Empfindung nicht geglückt. Dabei ist nicht die Hauptsache das neue Thema an sich, sondern die Situation, in welcher es auftritt, und auch das Gewicht, welches ihm verliehen wird. Wenn Mozart in seinen Durchführungen neue Themen bringt, so wirkt das sehr anders auf mich, denn hier fühle ich mich überhaupt nicht in diesem Maß auf die strengste Verantwortlichkeit allen Geschehens bezüglich der Form eingestellt; es weht da eine andere Luft. Aber vielleicht beeinflusst mich da bloß eine Gewöhnung an ein überkommenes Bild des Form-

*Handwritten note:* *Man hat, in der letzten Analyse, wieder einmal behauptet, daß das neue Thema (Klarinetten) von 1. Satz anbandersiedelt. Ich halte das für falsch. Es ist nicht das gleiche Thema, sondern ein neues. Die Form ist die gleiche, aber die Stimmung ist anders. In 5. Takt ist das Thema wieder zurückgekehrt, aber in anderer Stimmung. Das ist die eigentliche Lösung des Problems. Die Form ist die gleiche, aber die Stimmung ist anders. Das ist die eigentliche Lösung des Problems. Die Form ist die gleiche, aber die Stimmung ist anders. Das ist die eigentliche Lösung des Problems.*

gestalters Beethoven? (Denn die bloße Gewöhnung an ein im Unterricht und in Lehrbüchern aufgestelltes professorales Sonaten-Formbild überhaupt kann es ja nicht machen, da ich sonst bei Mozart ebenso reagieren müßte wie bei Beethoven — oder vielmehr bei dieser Stelle in diesem Werk Beethovens; ich könnte mir nämlich wohl vorstellen, daß ich auch einmal bei Beethoven etwas Ähnliches ohne Hemmung annähme und genösse, obgleich mir jetzt kein Beispiel dafür einfallen will. Es kommt eben darauf an, wie sehr oder wie wenig ein solches nach der Exposition, gleichsam nach Torschluß, noch hereinspielendes Thema konstitutiven Charakter trägt.)

Heinrich Schenker weist in seiner Erläuterungsausgabe der c-moll-Klavier-sonate op. 111 von Beethoven nach, daß das in dem Allegro con brio mit dem 50. Takt auftretende zweite Thema (50., bzw. 48., bis 52. Takt) eigentlich das »in eine kantabile Form gegossene« Hauptmotiv ist. Ist damit die Stelle gerechtfertigt? Wirkt sie jetzt nicht mehr als ein Bruch, ein Versagen, eine Lähmung? Oder, wenn man will, als ein Zeichen dafür, daß auch schon vorher der innere Wille zur Bewegung und deren Kraft nicht so groß war, wie die äußere Geste anfänglich glauben machte? Ich meine, solche Eindrücke von etwas irgendwie Schadhafem soll man sich nicht ausreden wollen, weder mit List noch mit Gewalt; sind sie doch, selbst wenn sie später sich korrigierten oder durch andersartige ersetzen, zunächst einmal die Quelle von wertvollen Erkenntnissen. Sicher ist, daß mich das Mitfühlen des linearen Zusammenhangs weder heilt noch auch nur tröstet, wenn mein rhythmisch-dynamisches Empfinden sich verletzt oder beirrt fühlt. Hier nun also stört mich keineswegs das Auftreten des neuen Themas, das in der auch in diesem Satz immer noch vorliegenden Sonatenform sein Recht als »zweites Thema« präsentieren kann, wenn es auch etwas später kommt, als normalerweise zu erwarten wäre; dagegen ist es seine rhythmische Erscheinung, welche mir Zweifel erregt, mein Gefühl am Mitschwingen hindert. (Die Stockungen am Schluß dieses Satzes dagegen finde ich, um das doch auch zu sagen, unanfechtbar, gerade auch im Rhythmus.)

Ich könnte also die beiden Sachverhalte entgegenstellend so formulieren: hier scheint mir die formale Angelegenheit in Ordnung, dagegen nicht ganz in Ordnung die ausführende Gestaltung, speziell das Motorische, die Kinetik; dort scheint mir die Form, verstanden als der Bau samt der organischen Funktion seiner Teile, nicht ganz in Ordnung, die Gestaltung im einzelnen aber denkbar vollkommen. In beiden Fällen finde ich die Analyse, abgesehen von der schon erwähnten Tatsache gesteigerter Bewunderung, so gut wie wirkungslos, und das auch dann, wenn sich mein hörendes Aufnehmen nach ihren Ergebnissen richtet und ohne Zwang mitmacht.

(Mit freundlicher Genehmigung von Lawrence A. Schoenberg)

und nicht etwa als etwas völlig Fremdes, von aussen Herangetragenenes oder Aufgedrängtes» (172).

In eben dieser Spannung zwischen nichts (mehr) sagender Gleichheit im Elementaren und unvermittelt Neuem befindet sich auch Halms Aufsatz in der *Musik*, den er mit *Der Fremdkörper im ersten Satz der Eroica* überschrieb. Die Unmöglichkeit — bzw. Halms Unvermögen —, diesen Fremdkörper ins Ganze zu integrieren, wirft — jedenfalls für ihn — die Frage nach dem «Wert musikalischer Analysen» auf. Den gemeinsamen Nenner von Episodenthema und erstem Thema des Satzes finden zu können — im Notenbeispiel (S. 481) durch Kreuze markiert — erscheint ihm unbefriedigend, die aufgedeckte Beziehung als nur vom guten Willen geleitet. Andere Autoren haben Halms Zweifel nicht geteilt;<sup>5</sup> Heinrich Schenker meinte gar, es gereiche Halm «zu hoher künstlerischer Ehre, nach mehr als einem Jahrhundert als erster [...] das Hauptmotiv des Satzes wiedererkannt zu haben»,<sup>6</sup> bedauert aber, dass er seinen eigenen Beobachtungen misstraut habe, anstatt sie noch weiter auszuweihen,<sup>7</sup> und rät, nicht den Wert solcher Untersuchungen zu bezweifeln, sondern lieber auf die Bezeichnung «Analyse» zu verzichten. Natürlich sprach Schenker hier *pro domo*; das Problem betrifft aber ebenso Analysen wie die von Werker, Réti oder solche aus der Schönberg-Schule, nicht zuletzt Schönbergs eigene, und es ist bis heute aktuell geblieben.

## II.

Die Diskussionen der Form des ersten Eroica-Satzes haben natürlich oft das Episodenthema als Angelpunkt genommen; dabei hat eine Rolle gespielt, ob und wie es mit den Themen der Exposition verwandt bzw. aus ihnen herzuleiten sei.<sup>8</sup> Es gilt als Auslöser einer Entwicklung, die das Hauptthema durch die Reprise hindurch erst in der apothetischen Coda zu seiner vollen Blüte führe;<sup>9</sup> auch wird die Vermutung nahegelegt, die Schwierigkeit, die zweite Themengruppe eindeutig zu lokalisieren, und das Auftreten des Episodenthemas hingen miteinander zusammen. Den beiden Stellen in der Exposition, die dem zweiten Thema zuzuordnen sind,<sup>10</sup> fehlt entweder der gewünschte Charakter (T. 83ff.)<sup>11</sup> oder aber die richtige Tonart in erforderlicher Deutlichkeit (T. 45ff.)<sup>12</sup>.

Halm selbst hat den Zusammenhang von zweitem und Episodenthema in seinem Aufsatz nicht erwähnt. Im Beethoven-Buch untersucht er die «Frage der Analysen» hauptsächlich am zweiten Thema aus dem ersten Satz des Klaviertrios op. 70 Nr. 1 (S. 161ff.). Dessen Eintritt (T. 43), obwohl lange vorbereitet, sei ein «wirklicher» Anfang und «immer noch ein formales Ereignis». Lesenswert ist, wie Halm den Übergang von der ersten zur zweiten Themengruppe in einzelnen Analyse-schritten nachvollzieht, verschiedene Arten der Anknüpfung und Vermittlung

beschreibt und quasi rekonstruierend die Verbindung zwischen erstem und zweitem Thema allmählich aufdeckt. So gelingt es ihm, den Unterschied zwischen der graduellen Annäherung an das zweite Thema und dem tatsächlichen Eintritt des Ereignisses («herbeiführen» – «vollziehen») genau zu fassen. Innerhalb des Annäherungsprozesses stellen die letzten 8 Takte vor dem Beginn der zweiten Themengruppe (T. 35-42) noch einmal eine Besonderheit dar: die fürs zweite Thema charakteristischen Achtelgänge – für sich genommen mehrdeutige Figuren – erhalten hier einen eindeutigen thematischen Sinn, so dass man von Vorwegnahme sprechen könnte (wenn es harmonisch stimmte). So habe denn auch, berichtet Halm, E.T.A. Hoffmann den Beginn der zweiten Themengruppe um eben diese 8 Takte zu früh angesetzt: Beispiel eines produktiven, lehrreichen Irrtums.

Die Frage der Analyse wird hier wie im Eroica-Aufsatz durch den Sachverhalt aufgeworfen, dass Verwandtschaften erst durch die Reduktion der Motive auf ihren «linearen Gehalt» zutage treten (*Beethoven*, S. 166). Es fällt auf, dass das Problem sich offenbar da besonders deutlich stellt, wo das zweite Thema in verschiedene Momente auseinandergelegt ist, wo es in mehreren Ansätzen auftritt bzw. von verzögertem oder vorweggenommenem Eintritt gesprochen werden kann – ein Verfahren, das im 19. Jahrhundert ja noch Schule machen sollte.<sup>13</sup> Bei Halm ist darüber nichts zu finden, obwohl etwa seine Bestimmung der Konzertform als Vorform der Sonate es nahegelegt hätte. Hauptbeispiel für diese Entwicklung ist gerade der erste Satz des Italienischen Konzerts, aus dem die oben erwähnte, von Schering monierte Stelle stammt. Sie befindet sich in der zweiten Soloepisode, also da, wo Halm erste Versuche eines Gegensatzes zum Hauptthema, Anzeichen des dialogischen Wesens ausmacht, in dem sich die zweite Themengruppe der Sonatenform ankündigt. Zwar ist der Gegensatz noch nicht thematisch ausformuliert, wohl aber sind die Soloepisoden – sie besitzen grössere motivische Gemeinsamkeiten als sonst bei Episoden üblich – drei Repräsentanten einer einzigen Sache: Vorläufer der zweiten Themengruppe.<sup>14</sup>

### III.

Wenn man, so Halm im Anschluss an das Notenbeispiel (Eroica-Aufsatz, S. 481), sich schon darauf einlasse, die Unterstimme als Diminution des Hauptthemas zu sehen, müsste man sie als Hauptstimme gelten lassen und die obere, «neue», als deren Kontrapunkt.<sup>15</sup> Die sich hieraus für Halm ergebenden Schwierigkeiten sind am besten im Text selbst nachzulesen; wir wollen nur festhalten, dass sein Glaube an eine Ökonomie der Kräfte unter der Regie des Komponisten, an die Möglichkeit einer Balance zwischen dem «Willen des Themas» und dem «Willen der Form» erschüttert ist und das «Mit-

fühlen des linearen Zusammenhangs [ihn] weder heilt noch tröstet» (484). Der «Fremdkörper» irritiert ihn vor allem, weil Beethovens Umgang mit diesem Thema keine eindeutige Entscheidung über Haupt- und Nebenstimme zulässt, woran auch die – in Halms Sinne «analytisch» greifbare – Beziehung zum ersten Thema nichts zu ändern vermag.

Arnold Schönberg, aus dessen Nachlass der hier reproduzierte glossierte Aufsatz aus der *Musik* stammt, hatte mit all dem keine Probleme – im Gegenteil. Er muss die Lektüre schon nach dem ersten Absatz unterbrochen haben, um die ersten Kommentare an den Rand zu schreiben:

«1. Unterstimme immer als Hauptstimme zu hören, da *stärker* instrumentiert.

2. Ein neues Thema bedeutet eine Verbindung mit der Rondoform, wo auch an Stelle der Durchführung ein neues (3.) Thema kommt und auch manchesmal 3. Thema und Durchführung!

3. Dass das Thema neu und «fernliegend» ist, muss in einem sehr grossen Satz nicht überraschen!» (481)

Man sieht, dass Schönberg zwar Halms Problem direkt angeht, aber sich seinen eigenen Reim darauf gemacht hat. Dabei kümmert er sich weniger um Halm als um Beethoven, könnte man sagen, und notiert zunächst, bevor noch Halm richtig in Gang gekommen ist, eigene Beobachtungen am Detail (1.) sowie Überlegungen zur Form (2.). Im 3. Punkt (wie im 1.) nimmt er Halms Formulierung auf («neu»), aber mit einem charakteristischen Unterschied: Halm nennt das Thema «vorher nicht mit in die künstlerische Rechnung eingestellt», und «Fremdkörper», Schönberg hingegen spricht von «fernliegend» (in Gänsefüsschen) und findet sein Auftreten in einem so grossen Satz «nicht überraschend». Diese Differenz wird in der zweiten Glosse noch deutlicher hervortreten.

Die ungewöhnliche Ausdehnung des Satzes war auch schon im 2. Punkt angeklungen: die Coda, annähernd so lang wie Exposition bzw. Reprise (ca. 135 bzw. 155 T.), hat man oft eine zweite Durchführung genannt; in der Durchführung kommt es nach einem vergleichbar langen Abschnitt (ca. 150 T.) zu einer Scheinreprise. Natürlich hat das noch nichts mit «Rondoform» zu tun; Schönbergs vom neuen Thema hervorgerufene Assoziation bezieht sich darauf, wie Rondo- und Sonatenform in «Verbindung» kommen können.<sup>16</sup> Den ersten Satz der Eroica hat Schönberg sicherlich gut gekannt – und Halms Text offensichtlich mit der Partitur gelesen (vgl. schon in Punkt 1: «stärker instrumentiert») –; auch diente das Stück ihm bekanntlich als Modell und Ratgeber während der Komposition des 1. Streichquartetts op. 7,<sup>17</sup> möglicherweise sogar für die Idee der «Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit».<sup>18</sup> «In Anpassung an den Glauben der Zeit sollte die grosse Form alle vier Charak-

tere des Sonatentyps in einem einzigen ununterbrochenen Satz enthalten. Durchführungen sollten nicht fehlen, und es sollte ein gewisses Mass an thematischer Einheit innerhalb der kontrastierenden Abschnitte vorhanden sein.»<sup>19</sup> Diesen letzten Satz kann man ohne weiteres auch auf die zweite Themengruppe und das Episodenthema in der Eroica beziehen.<sup>20</sup>

Auf der folgenden Seite hat Schönberg die Lektüre wahrscheinlich zum zweiten Mal unterbrochen – wohl bei der unterstrichenen und mit Ausrufzeichen markierten Stelle:

«Thematische Hauptsache, Mittel des Zusammenhangs ist die stärker instrumentierte Unterstimme. Der eigentümliche Eindruck dieser Stelle liegt in ihrer *Zweistimmigkeit*: sie kann fast nur zweistimmig aufgefasst werden. Dadurch aber: dadurch nämlich, dass die Oberstimme (thematisch nebensächlich, melodisch aber fesselnder!) das gleiche Gewicht bekommt wie die Unterstimme, dadurch also, durch die *Zweistimmigkeit*, wird der konstruktive Zusammenhang verdeckt, verschleiert. In der folgenden A-moll-Stelle bekommt sogar die melodische Hauptstimme in der Instrumentation ein wenig Übergewicht, welches nicht ganz durch die Oberterz (Verdopplung) im 1. Fag. ausbalanciert ist; ich glaube: absichtlich; es soll noch schwanken. Der Eindruck des phantastischen Ausfluges zum Fernliegenden soll verbleiben. Im 5. Takt der Es-moll-Stelle wird zunächst (Rückführung zum Hauptthema) die Verschleierung des thematischen Zusammenhangs wieder aufgelassen. Dann aber wird, da das Hauptthema nun selbst kommt, im 7. Takt (*des*) auch die Ähnlichkeit mit dem Hauptthema fallen gelassen – damit dieses, wie Beethoven es verlangt, zwar erwartet (vorbereitet!), aber doch neu (in anderer Form) eintreten könne!» (482 f.)

Punkt 1. und 3. der vorigen Glosse werden hier also zusammengefasst und genauer ausgeführt; dabei stellt sich heraus, dass Schönbergs Auffassung derjenigen von Halm geradezu entgegengesetzt ist. Für Halm kommt das Episodenthema unerwartet, es wird nicht vorausgeahnt und nicht vorhergesehen (482), es ist ein Fremdkörper, dessen Existenz erklärt, der in den Zusammenhang integriert werden muss.<sup>21</sup> Für Schönberg ist das Thema nur «fernliegend»; er spricht von «eigentümlichem Eindruck», wo Halm eine Störung empfindet, die er analytisch nicht bewältigen kann (und die, wie er glaubt, Beethoven in Kauf nimmt). Halm, gewöhnt an klare hierarchische Verhältnisse, kann sich mehrdeutige Situationen nur vorstellen, wenn die einzelnen Bedeutungen isoliert und Entscheidungen gefällt werden können. Es irritiert ihn, dass die normalen Beziehungen ausser Kraft zu sein scheinen: wenn schon die Oberstimme nicht die Hauptstimme sei, müsse die

wahre Hauptstimme doch an die Oberfläche kommen und sich dort behaupten; aber wo sie die Chance dazu erhält (T. 325 ff.), steht sie allein, «also nicht etwa nur dominierend, sondern allein herrschend»: ein zweifelhafter Sieg (482). Das einzige ihm bekannte Modell eines gleichgewichtigen Verhältnisses zweier Stimmen, das kontrastpunctische, genügt ihm nicht, denn das dadurch mögliche «Spiel der Rollenvertauschung» bleibe aus.

Schönbergs schon im 1. Punkt festgehaltene Beobachtung die Instrumentation betreffend<sup>22</sup> ermöglicht eine Differenzierung, auf die Halm so nicht kommen konnte: Unterstimme thematische Hauptsache, Oberstimme *thematisch* nebensächlich, *melodisch* aber fesselnder. Schönberg sieht keine Notwendigkeit, sich zugunsten einer Stimme zu entscheiden: Die Stelle kann «fast nur zweistimmig aufgefasst werden»; beide Stimmen zugleich sind gemeint. Später (a-moll-Stelle, T. 292 ff.) wird die Balance «absichtlich» verschoben: es soll noch schwanken; es kann und soll offenbleiben.

Die Beziehung zwischen Unterstimme und Hauptthema müsste nach Halm «enthüllt» und angemessen herausgestellt werden – für Schönberg dagegen handelt es sich um ein «Mittel des Zusammenhangs», das als solches von Beethoven auch eingesetzt wird, verschleiert oder aufgedeckt, je nachdem. Gerade dieses Versteckspiel ermöglicht den Wiedereintritt des Hauptthemas, «wie Beethoven es verlangt»: erwartet, aber doch neu. Dem gleichen Zweck dient das Episodenthema selbst, die Oberstimme des Stimmenpaars. Kein Eindringling von aussen, sondern «fernliegend»; es gibt Anlass für den «Ausflug» ebenso wie für die Rückkehr. Durchführen, so wird in der Schönberg-Schule überliefert, heisst: durch weite Räume führen. «Der Eindruck des phantastischen Ausfluges zum Fernliegenden soll verbleiben.» Hier liegt wohl die (Halm nicht zur Verfügung stehende) Erfahrung zugrunde, dass Logik und Zusammenhang auch da bestehen können, wo es mehr als einen, oder überhaupt keinen festen Bezugspunkt mehr gibt.

Regina Busch

<sup>5</sup> siehe z.B. Peter Hauschild, *Melodische Tendenzen in Beethovens Eroica*, in: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft Band 13*, Leipzig 1989, S. 41 ff., S. 45 und Anm. 10-18.

<sup>6</sup> Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik III*, München 1930, S. 100.

<sup>7</sup> In anderem Zusammenhang hat auch Schönberg Halm mangelnden Mut bzw. allzu schwerfälliges Denken vorgeworfen: Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Wien, 7. Aufl. 1966, S. 420. Schönberg scheint – mit Ausnahme des hier besprochenen Textes – nur Halms Harmonielehre gekannt zu haben, die er «ein sonst sehr feines Werkchen» nennt (ebenda).

<sup>8</sup> z.B. Robert E. Meikle, *Thematic Transformation in the First Movement of Beethoven's Eroica Symphony*, in: *The Music Review* 32 (1971), S. 203 ff.

<sup>9</sup> z.B. Egon Voss, *Beethovens «Eroica» und die Gattung der Sinfonie*, in: *Kongressbericht Bonn 1970*, S. 61; Peter Schleuning, *Beethoven in alter Deutung. Der «neue Weg» mit der «Sinfonia eroica»*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 44 (1987), bes. S. 176 ff. (Interpretation des Episodenthemas bezogen auf den Prometheusstoff als «innerlich vernommene höhere Stimme», S. 180). – Übrigens wären hier Überlegungen zum Männlichen und Weiblichen in der Musik, vertreten durchs 1. und 2. Thema, anzuschliessen; in unserem Zusammenhang muss das unterbleiben.

<sup>10</sup> z.B. Meikle, a.a.O., S. 207; Philip G. Downs, *Beethoven's «New Way» and the Eroica*, in: *Musical Quarterly* 56 (1978), S. 585 ff.

<sup>11</sup> Downs über T. 45 ff., a.a.O., S. 592: «of extreme delicacy and charm, with seductive orchestration ... in itself the complete antithesis to any sense of tension ... feminine».

<sup>12</sup> worüber die Autoren sich allerdings nicht einig sind, vgl. etwa Meikle, a.a.O., S. 207.

<sup>13</sup> Man könnte auch den ersten Satz der Klaviersonate op. 10 Nr. 1 in die Überlegung einbeziehen (in Stichworten): 2. Thema T. 56 ff. (Charakter, Tonart Es). Überleitung T. 32 ff.: von der 1. Themengruppe durch Kadenz und dezidiert anderen Charakter abgesetzt, dadurch Eindruck thematischer Eigenständigkeit (Riemann: gehört in den Bannkreis des 2. Themas, aber von zu stark fluktuierender Tonalität). Demgegenüber das 2. Thema nicht wie ein neuer Anfang, sondern fortsetzend. Durchführung, T. 118 ff.: auf das 1. Thema folgt ein oft als «neu», «noch nicht dagewesen» bezeichnetes Thema, das Züge des Überleitungs- und des 2. Themas (Begleitfiguren) vereint (Riemann, Schönberg, Rufer) – also eine der Eroica vergleichbare Situation. Reprise: 2. Thema zunächst in F-dur, von hier aus zum eigentlichen Höhepunkt des Satzes führend (T. 229, Ratz), danach erst in c-moll.

<sup>14</sup> siehe Regina Busch, *August Halm über die Konzertform*, in: *Notizbuch 516: Musik*, hrsg. von Reinhard Kapp, Berlin / Wien 1982, bes. S. 133 ff.

<sup>15</sup> Weder Halm noch Schönberg wussten offenbar, dass Beethoven im ersten Entwurf die Unterstimme allein notiert hat. Dies allein besagt allerdings noch nichts über ihren Status als Haupt- oder Nebenstimme. Siehe auch Hauschild, a.a.O., S. 43; Meikle, a.a.O., S. 110.

<sup>16</sup> Eine Frage, die Schönberg wie auch seine Schüler in ihren Analysen, Formenlehren und in ihren Kompositionen immer wieder behandelt haben.

<sup>17</sup> siehe Arnold Schönberg, *Bemerkungen zu den vier Streichquartetten* (1949), in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, herausgegeben von Ivan Vojtěch, Frankfurt 1976, S. 411. Peter Schleuning hat diesen Hinweis Schönbergs «an die Analytiker» aufgegriffen und seine Mitteilungen Satz für Satz zu verifizieren versucht, in: *Schönberg und die Eroica. Ein Vorschlag zu einer anderen Art von Rezeptionsforschung*, in: *Beethoven und die zweite Wiener Schule* (Studien zur Wertungsforschung, Band 25), Wien / Graz 1992, S. 25 ff. Schleuning führt auch das Episodenthema an: «als Muster rätselhafter Melodieableitung aus dem Hauptthema», für die Durchführungsarbeit nutzbar gemacht (a.a.O., S. 36 f.), stellt ihm aber zwei thematische Gebilde aus der Exposition des Quartetts gegenüber, die – bezeichnend in unserem Zusammenhang – Ableitungen aus dem *Seitenthema* sind (Eroica, T. 284 ff., 330 ff. – op. 7, T. 178 ff., 200 ff., 211 ff.).

<sup>18</sup> vgl. die Ausführungen von Schleuning, a.a.O., S. 34 f.

<sup>19</sup> Schönberg, a.a.O., S. 410.

<sup>20</sup> s.o. und Anm. 8.

<sup>21</sup> vgl. auch Schleunings Interpretation der Stelle als Eingreifen einer, wenn auch innerlich vernommenen, so doch höheren Stimme (s. Anm. 9): sie kommt von aussen und bewirkt etwas, muss aber nicht integriert werden.

<sup>22</sup> ein Argument, das Halm, als weniger wichtiges, erst viel später anführt – vgl. Schönbergs «eben!», S. 483.

## Comptes rendus Berichte

### Busonis Erbe weitergetragen

Zum Gedenken an Walther Geiser  
(1897–1993)

Von Balletten und Opern abgesehen, berücksichtigt das wenig mehr als 60 Kompositionen mit Opuszahlen umfassende Lebenswerk des am 6. März in Oberwil BL verstorbenen Schweizer Komponisten und Dirigenten Walther Geiser alle wesentlichen Gattungen der instrumentalen und vokalen Musik. Im Schatten der als Hauptwerke geltenden



Chorkompositionen «Stabat Mater» op. 23 (1936) und «Te Deum» op. 54 (1960) stehen pianistische Miniaturen und zahlreiche kammermusikalische Arbeiten, die mit ihrer formalen Ausgewogenheit, ihrer sorgfältigen Detailbehandlung und einer stets klar erkennbaren Architektonik auf den einflussreichen Lehrmeister Busoni verweisen. Dass die eigene Praxis als Bratschist im Basler Streichquartett (1926–1928) und im Basler Sinfonieorchester (1940–1943) in manchem Werk ihre Spuren hinterlassen hat, bezeugen die sponoren Bratschensoli in der Fantasie I op. 31 für Streichorchester, Pauken und Klavier (1942) auf ähnliche Weise, wie bestimmte Chorklangeffekte in der Goethe-Vertonung «Symbolum» op. 14 für doppelten Männerchor und Orchester ohne den persönlichen Umgang mit Chören und grossen Klangkörpern kaum zu erklären sind. Als Leiter des Basler Bach-Chores widmete sich Geiser der intensiven Pflege von Kantaten, Passionen und Oratorien, um auch in seiner schöpferischen Arbeit vermehrt auf barockes Formengut und auf eine das lineare Element bevorzugende Schreibweise zurückzugreifen. Für zeitgenössische Werke hatte er sich vor allem in der Zeit unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg sowohl als Dirigent von Radio- und öffentlichen Sinfoniekonzerten als auch in seiner Eigen-

<sup>1</sup> Nachdruck: Tutzing 1971 und Wiss. Buchgesellschaft Darmstadt 1971.

<sup>2</sup> Ein dritter hätte folgen sollen. Nachdruck in: August Halm, *Von Form und Sinn der Musik*. Gesammelte Aufsätze, mit einem einführenden Essay herausgegeben von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden 1980, S. 83 ff. und 86 ff.

<sup>3</sup> Arnold Schering, *Musikalische Analyse und Wertidee*, in: *Jahrbuch Peters für 1929* (1930), Nachdruck in: *Vom Wesen der Musik*. Ausgewählte Aufsätze von Arnold Schering, herausgegeben und eingeleitet von Karl Michael Komma, Stuttgart 1974, S. 183 ff.

<sup>4</sup> August Halm, *Über J.S. Bachs Konzertform*, in: *Bach-Jahrbuch XVI* (1919), S. 1 ff.; Nachdruck in: Halm, *Von Form und Sinn der Musik*, a.a.o. S. 119 ff.