

nicht nur den Höhepunkt in der musikalischen Gestaltung des Phantastischen dar, sondern selbstverständlich auch den Anstoß für eine Fülle weiterer Kompositionen, die mit dem Phantastischen zu tun hatten. Sie war und blieb ein unvergängliches Vorbild, die höchste Verkörperung ihrer Kategorie“ (S. 263).

Das Phantastische in der Musik des 19. Jahrhunderts erscheint bei der Autorin damit einerseits kondensiert in einen Katalog werkübergreifender Konventionen der kompositorischen Faktur, die musikanalytisch einholbar sind, andererseits zu einem Kanon mustergültiger Beispiele kompiliert, deren genetische Abhängigkeiten historisch aufgespürt werden können. Allerdings zieht die Autorin daraus nicht die letzte Konsequenz, die Vielzahl der ausgehobenen Beispiele in eine normative Poetik des phantastischen Komponierens zu systematisieren und auszudifferenzieren. Sie verweist stattdessen zu Recht auf den Regelbruch als Wesenselement des Phantastischen, der sich kaum formalisieren lässt: „Um dem Zuhörer den Eindruck des Unerwarteten zu geben, muss die Musik sich als Fremdkörper gestalten und mehr oder weniger offen gegen die Regeln verstoßen“ (S. 347). Deshalb bleibt sie am Ende ihrer Arbeit auch abstrakt, wenn sie die entdeckten Merkmale musikalischer Phantastik zusammenfasst: „Im Allgemeinen versucht der Komponist, den Zuhörer zu überraschen, und zwar so, dass er nicht mehr imstande ist, zu erraten, was dann kommen wird. Die Harmonie meidet die gewöhnlichen Wege, die Klangfarben sind gewollt verschleiert, nicht leicht zu erkennen, verschwommen; die Melodie verschwindet unter Fragmenten, *perpetuum mobile*, leichten und schnellen Motiven, die unsingbar sind, manchmal monoton, manchmal zu körperlos und flüchtig, um identifiziert, geschweige denn gesungen werden zu können“ (S. 347).

Rückhalt für ihre Methodik und ihre Analyseergebnisse sucht die Autorin

vornehmlich in den schon angesprochenen strukturalistischen Denkansätzen der Literaturwissenschaft, was zu häufig etwas gezwungen wirkt, kaum aber im musikalischen Diskurs ihres Untersuchungszeitraums oder in der aktuellen Romantikforschung. Das dokumentiert sich auch im Literaturverzeichnis und ist zu bedauern. Zumal die Autorin im ersten Satz ihrer Arbeit selbst betont, dass das „subjektivierte Adjektiv“ – das Phantastische – „in den verschiedensten Sprachen mehr eine ästhetische Perspektive als einen Forschungsgegenstand“ (S. 13) bezeichnet, was ja vor allem bedeuten sollte, dass das Phantastische keinesfalls allein durch einen Index nicht realer Figuren und Handlungen zu recherchieren und auf Werkebene zu untersuchen ist, sondern gerade auch in Akten der Produktion und Rezeption bzw. Reflexion von Kunst Bedeutung erlangt, für deren Verständnis sich diskursive, diskursgeschichtliche Herangehensweisen anbieten. Von diesen kritischen Anmerkungen abgesehen, ist die starke musikalische Analysearbeit, die Elisabetta Fava in ihrer Dissertation im Einzelnen unternimmt, wertvoll, die Publikation deshalb zu empfehlen.

(Februar 2023)

Christian Kämpf

*BIRGER PETERSEN: Satzlehre im 19. Jahrhundert. Modelle bei Rheinberger. Kassel u. a.: Bärenreiter-Verlag 2018. 393 S., Nbsp.*

Lange Zeit hat sich die historische Satzmodell-Forschung schwerpunktmäßig mit den Lehrtraditionen des 17. und 18. Jahrhunderts befasst und dabei geographisch insbesondere italienische Ausbildungsstätten, vor allem die neapolitanischen Konservatorien, in den Blick genommen. Seit einigen Jahren ist jedoch ein Trend zu beobachten, die Untersuchungen vermehrt auf das 19. Jahrhundert und Ausbildungsstätten etwa in Frankreich sowie im deutschsprachigen Raum auszuweiten. In diese jüngsten

Entwicklungen, greifbar u. a. in Arbeiten von Nick Baragwanath, Felix Diergarten, Ludwig Holtmeier, Johannes Menke, Nathalie Meidhof und Peter van Tour, um nur einige wenige zu nennen, fügt sich die verdienstvolle Abhandlung von Birger Petersen nahtlos ein und adressiert dabei eine offenkundige Forschungslücke: die Satzlehre Josef Gabriel Rheinbergers und die vielfältigen Wechselwirkungen mit seiner kompositorischen Tätigkeit. Selbst fünf Jahre nach Erscheinen des Buches haben die darin dargelegten Befunde nichts an Aktualität eingebüßt. Petersens Arbeit besticht durch eine gelungene Synthese von theoretischen, analytischen und historischen Perspektiven.

Dass modellbasiertes Komponieren in einer historischen Periode, in der die Originalitäts- und Genieästhetik das Denken über Musik maßgeblich dominierte, keinesfalls als Widerspruch zwischen kompositorischer Praxis und Musikästhetik zu verstehen ist, gehört längst zu den Gemeinplätzen der historisch-informierten Musiktheorie und -analyse (siehe dazu S. 21ff. bei Petersen): Modellinstanziierung und -verknüpfung unterliegen der *Inventio* und *Elaboratio* gleichermaßen. Ferner sind Satzmodelle, als häufig dreistimmige und multipel diminuierbare kontrapunktische Gefüge mit langer (zum Teil bis ins Spätmittelalter zurückreichender) Tradition, prädestinierte musikalische Objekte zur Beschreibung kompositionsgeschichtlicher Kontinuitäten, sofern stilistische Unterschiede in der Modellinstanziierung hinreichend präzise erfasst werden können. Gerade im Laufe des 19. Jahrhunderts stellt sich die zusätzliche Herausforderung, ein Denken in Intervallsätzen mit Phänomenen erweiterter Tonalität (etwa in Gestalt von oktagonischen, hexatonischen oder quintgeschichteten Tonfeldern) in Einklang zu bringen – was bei Petersen wohlge-merkt nicht eigens thematisiert wird.

Dass ein Komponist vom Kaliber eines Josef Gabriel Rheinberger bislang in der Forschung nur wenig Beachtung gefunden hat,

hängt wohl nicht unwesentlich mit den Unwägbarkeiten der Kanonbildung zusammen, möglicherweise aber auch mit seiner unentschiedenen Positionierung im Parteienstreit zwischen Konservativen und Neudeutschen. Rheinbergers *Wallenstein*-Sinfonie in d-Moll op. 10 etwa zählt zu den meistgespielten Exemplaren aus der (vermeintlich) „toten Zeit“ der Gattungsgeschichte und zeugt von großer kompositorischer Meisterschaft. Doch selbst wenn man die Qualität der Rheinberger'schen Kompositionen in Zweifel ziehen würde, stünde doch außer Frage, dass er zu den historisch einflussreichen Protagonisten des 19. Jahrhunderts gehörte, dessen verschiedene Wirkungsfelder die Studie von Petersen eindrucksvoll beleuchtet. Sie betreffen Rheinberger als Schüler (zunächst bei Sebastian Pöhly, dann in München bei Franz Lachner und Johann Georg Herzog; Kapitel 2) ebenso wie als Pädagoge (etwa an der Königlichen Musikschule in München; Kapitel 3) und Komponist (Kapitel 4 und 5). Rheinberger, so zeigt Petersen auf, war eingebettet in ein reichhaltiges personales Netzwerk und stand im Austausch mit zentralen Figuren des damaligen Musiklebens wie Peter Cornelius, Hans von Bülow und Richard Wagner, die ihm jeweils hohe Wertschätzung entgegenbrachten. Schließlich ist insbesondere auch Rheinbergers Rolle als Mitbegründer und prägende Figur der sogenannten „Münchener Schule“ hervorzuheben.

Petersens Einstieg (Kapitel 1) in die Thematik erfolgt allerdings erst einmal allgemeiner: Er skizziert den Status quo der historischen Satzlehre und der längst international verbreiteten Satzmodell-Forschung. Rasch wird Rheinberger als „Multiplikator“ einer pädagogischen Tradition modellbasierten Komponierens und Lehrens ins Feld geführt. Nach der in Kapitel 2 erfolgten Darstellung der musikalischen Sozialisierung Rheinbergers widmet sich Kapitel 3 einer detaillierten Besprechung und Einordnung des für München entwickelten

Rheinberger'schen Unterrichtsmaterials, insbesondere den Übungen mit bezifferten und unbezifferten Bässen, und stellt dabei den Bezug zur italienischen Partimento-Tradition her. Im Unterschied zu den bekannten Partimento-Quellen würde es der Sammlung Rheinbergers auf den ersten Blick an einer klar erkennbaren Systematik mangeln. Allerdings erbringt Petersen in seinen zahlreichen analytischen Vignetten den überzeugenden Nachweis, dass es dennoch gewisse prototypische, meist drei- oder fünfteilige Abläufe in der Abfolge von Satzmodellen gibt (wie etwa initiale Kadenz → Sequenz → abschließende Kadenz), die dazu angetan sind, unter den Begriff einer „impliziten Formenlehre“ gefasst zu werden.

Dass vergleichsweise kurze Übungen durch detaillierte Analysen gleichsam nobilitiert werden, halte ich für eine erfrischend ideologiebefreite Herangehensweise, die Analyse und Werkbegriff entkoppelt. Dennoch hätte man sich in der Analyse bestimmter Übungen zuweilen eine eingehendere Auseinandersetzung gewünscht. So fällt beispielsweise in der Übung B5 (C-Dur; S. 115) auf, dass die – leider nicht näher spezifizierte, aber wohl in T. 9–12 zu verortende – Fonte-Sequenz zwar die Dominanttonart G-Dur vorbereitet, diese allerdings zugunsten der eigentlichen Zieltonart e-Moll fallen gelassen wird. In der Übung F20 (S. 118) ist das für den Anfang unterstellte Parallelismus-Modell für den Rezensenten nicht erkennbar. Die fließenden Grenzen zwischen Modellbezug und modellfreier Komposition treten in der Analyse der Übung F2 (S. 119) zu Tage: Dort ist von einem „Ansatz eines Dur-Moll-Parallelismus“ (S. 118f.) die Rede, obwohl anstelle der normativ vier bis sechs Klangstationen lediglich drei vorliegen. Ob hier von Rheinberger tatsächlich die Evokation eines Pachelbel-Modells intendiert war, ist diskussionswürdig. Man mag hierin eine Unschärfe in Bezug auf den zu Grunde liegenden Begriff des Parallelismus-Modells erkennen, der etwa auch in der

Analyse von Rheinbergers Sonate op. 122 auffällt. Dort wird im 4. Takt, wo ein Tonikasextakkord erklingt, eine Modellabweichung konstatiert, obwohl doch eine als „galante Romanesca“ (Gjerdigen) geläufige Modellvariante vorliegt und das eigentlich überraschende Ereignis erst zwei Takte später in Gestalt des „verminderten ‚deformierten‘ Quartsprung[s]“ (S. 220) einsetzt. Auch dies wirft die Frage nach Modellfamilien ebenso auf wie das in der gesamten Forschungsliteratur bislang noch unbefriedigend gelöste Problem der Grenzziehung zwischen Modellvarianten einerseits und -abweichungen bzw. -deformationen andererseits. Und schließlich: Wenn in Bezug auf die Übung F4 (S. 119) von einer „Verkettung von Sequenzen“ gesprochen wird, so trifft dies deskriptiv sicherlich zu, verwundert aber kaum, wenn man die Flexibilität des Dur-Moll-Parallelismus mitbedenkt, die das Modell vor allem als Initialfunktion, zuweilen aber auch als vermittelnde Funktion prädestiniert.

In seiner Behandlung des Komponisten Rheinberger (Kapitel 4 und 5), die auch den Konnex zwischen Kompositionsmethode und Generalbassübungen herstellt, stützen sich Petersens Analysen auf den im Eingangskapitel dargelegten und durchaus konsensfähigen Katalog von Satzmodellen, die auch bei Rheinberger vielfach zu finden sind. Dabei übernimmt er die heute gängige (aber an gewissen Überlappungen laborierende) Dreiteilung in „Skalenmodelle“, „Sequenzen“ und „Kadenzen“, die sich weitgehend den drei grundlegenden (aristotelisch geprägten) Formfunktionen Beginn, Mitte und Ende zuordnen lassen, wie sie bereits seit der Musica-Poetica-Tradition verhandelt werden. Ausführliche Erläuterung erfahren Beschaffenheit und Diminutionsoptionen im Umgang mit Oktavregel-Ausschnitten, Skalenmodellen, Riepels Fonte- und Monte-Sequenzen, sowie anderweitigen Sequenzmodellen (wie etwa der Quintfall und der Quintanstieg). Dabei hätte die Darstellung

zweifelsohne von der Einbeziehung des mächtigen theoretischen Frameworks der von William Caplin (1998) im Detail entwickelten formfunktionalen Analyse profitiert. In seinen zahlreichen Analysen verweist Petersen immer wieder auf die – an sich unstrittigen – spezifischen funktionalen Affinitäten von Satzmodellen, ohne aber auf die durchaus vorhandene Flexibilität, manchmal gar Unbestimmtheit mancher Modelle einzugehen. Etwas unklar bleibt auch die formfunktionale Eignung von Modellen mit Blick auf die spezifische Verortung innerhalb der formalen Hierarchie: Wird etwa der Dur-Moll-Parallelismus als Initialfunktion verwendet, so geschieht dies ausgesprochen häufig zu Beginn des Hauptsatzes, doch fast nie zu Beginn des Seitensatzes.

In seiner Darstellung der kompositorischen Praxis konzentriert sich Petersen exemplarisch auf eine besonders produktive Schaffensphase Rheinbergers, nämlich diejenige um und nach 1868, und spürt dabei den handwerklichen Bedingungen nach, wie sie insbesondere in der Klaviermusik vorzufinden sind. Im Fokus stehen dabei die verwendeten Satzmodelle und ihre Formfunktionen. Am Beispiel der sogenannten *Sinfonischen Sonate* in C-Dur op. 47, die an eine bereits im 18. Jahrhundert etablierte und (u. a. von Türk und Kollmann) theoretisch erfasste Tradition der „großen“ Sonate sinfonischen Typs anknüpft, wird untersucht, inwieweit sich Satzmodelle zur Realisierung großer Formen eignen.

Zunächst stellt Petersen ein von Rheinberger gewähltes Mittel der motivischen Verknüpfung und Zyklizität heraus, das sich u. a. im Rückgriff auf Hauptthemen-Material im Formabschnitt der Schlussgruppe manifestiert – eine probate kohärenzstiftende Strategie, die prominent bereits u. a. bei Haydn und Mozart zu finden ist. Im Rahmen einer durchaus nachvollziehbaren Analyse überrascht etwas die Einordnung einer zeitgenössischen Kritik von op. 47, anhand derer Petersen „mögliche

Missverständnisse“ (S. 166) diagnostiziert. Der Autor der in der *Neue[n] Berliner Musikzeitung* 1877 veröffentlichten Rezension stört sich nach meiner Lesart nicht so sehr an der Einfachheit des motivischen Materials, das für symphonische Monumentalität eigentlich geradezu prädestiniert ist, sondern an dem Eindringen eines offenbar als unpassend empfundenen „etüdenmäßige[n] Charakter[s]“ in „die sonstige symphonische Anlage“ des Kopfsatzes. Dieser Kritikpunkt scheint sich logisch auf anderer Ebene zu bewegen als die von Petersen vorgebrachte, durchaus zutreffende Einschätzung einer adäquaten Passung von motivischem Material und modellhafter satztechnischer Konzeption.

Ungeachtet der wenigen angesprochenen Monita ist unstrittig, dass Birger Petersen hier eine für den historischen Satzlehre-Diskurs wichtige Studie vorgelegt hat, die sich aus verschiedenen Perspektiven gewinnbringend rezipieren lässt. Petersen arbeitet im Detail die Verwendung von Satzmodellen in Lehre und Komposition bei einem prominenten, aber von der Forschung vernachlässigten Komponisten des späteren 19. Jahrhunderts heraus und liefert weitere Evidenz für die zum Teil enge Koppelung von Satzmodellen und Formfunktionen. Darüber hinaus liegt ein besonderes Verdienst von Petersens Studie darin, dass er mit der im zweiten Teil abgedruckten Edition von Rheinbergers Unterrichtsmaterial einen zentralen Beitrag zur musiktheoretischen Pädagogik des 19. Jahrhunderts leistet.

(Februar 2023)

Markus Neuwirth