

**»DER KLARSTE TRÄGER MUSIKALISCHER IDEEN,  
DER JE GESCHAFFEN WURDE«**

**UNTERSUCHUNGEN ZUR GATTUNGSGESCHICHTE  
DES STREICHQUARTETTS ZWISCHEN 1830 UND 1870**

Abhandlung  
zur Erlangung der Doktorwürde  
der Philosophischen Fakultät  
der  
Universität Zürich

vorgelegt von  
Antonio Baldassarre  
von Italien und Österreich

Angenommen auf Antrag von Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen  
Zürich, 2005

© Antonio Baldassarre, 2005

Alle Rechte vorbehalten.

Das Werk einschliesslich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ausserhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Autors nicht zulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikoverfilungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

## **Abstracts**

Die Arbeit widmet sich der Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 mit Blick auf die gesamteuropäische Entwicklung. Neben Aspekten der Kompositions-, Sozial- und Institutionengeschichte sowie detaillierten Erörterungen zum allgemeinen Gattungsdiskurse zwischen 1830 und 1870 werden auch Fragen behandelt, welche die Musik- und Gattungsgeschichtsschreibung als solche betreffen.

The history of the string quartet as a musical genre between 1830 and 1870 is the focus of this book. Using the musical developments throughout Europe as a framework, the history of string quartet composition as well as aspects of the concurrent social history are explored. Also included are a detailed analysis and discussion of the general discourse concerning musical genres during this time period. Further discussions clarify issues of music historiography and the historiography of musical genres.

*Perché, secondo l'opinion mia,  
A chi vuole una cosa ritrovare,  
Bisogna adoperar la fantasia.*

*E giocar d'invenzione, e 'ndovinare;  
E se tu non puoi ire a dirittura,  
Mill'altre vie ti posson aiutare.*

Galileo Galilei, *Contro il portar la toga*



Nach Carl Heinrich Arnold, *Streichquartett im Hause Spohrs* (nach 1835)

# INHALT

<b>VORBEMERKUNGEN</b> .....	8
Editorische Hinweise.....	10
Abkürzungen.....	10
Liste der Musikbeispiele .....	12
<b>EINLEITUNG</b> .....	13
<b>I DAS PROBLEM DER MUSIKALISCHEN GATTUNG</b> .....	30
1. Musikalische Gattungen als Problemfeld .....	33
1.1 Die musikalische Gattung .....	33
1.2 Gattung und Werk .....	43
1.2.1 Begriffsrealistische Erklärungsmodelle.....	44
1.2.2 Begriffsnominalistische Erklärungsmodelle und Werkimmanenz.....	49
1.2.3 Vermittlungsansätze.....	59
2. Schlussfolgerungen und Konsequenzen für eine gattungsgeschichtliche Untersuchung .....	66
<b>II DER GATTUNGSDISKURS ZWISCHEN 1830 UND 1870</b> .....	73
3. Aspekte Gattungstheorie und Gattungsästhetik.....	73
3.1 Überlegungen zum Umgang mit musikästhetischen und kompositionstheoretischen Quellen sowie Beiträgen aus der Musikpublizistik für der Zeit von 1830 und 1870 .....	80
3.1.1 Musikästhetik und Kompositionspraxis .....	80
3.1.2 Musikpublizistik.....	82
3.1.3 Aspekte einer Theorie der Referenzparadigmen.....	89
3.2 Die Referenzparadigmen des Gattungsdiskurses in der Zeit von 1830-1870.....	92
3.2.1 Die Idee der Instrumentalmusik.....	92
3.2.2 Denkfiguren der Gattungspoetik.....	105
3.2.3 »Regeln und Formen«.....	117
3.2.4 Gattungsgeschichtsschreibung und Kompositionstheorie .....	130
3.2.5 Die Form-Inhalt-Debatte.....	155
Exkurs 1: <i>Schumann und die »junge, dichterische Zukunft«</i> .....	162
<b>III DAS STREICHQUARTETT IN DEN DEUTSCHSPRACHIGEN MUSIKZENTREN</b> .....	185
4. Aspekte der Sozialgeschichte.....	185
4.1 Liebhaber, Kenner und Gebildete.....	185
4.2 Formen der Streichquartettspflege .....	197
4.2.1 Wien.....	198
4.2.2 Deutsche und schweizerische Musikzentren.....	213
4.3 Das Leipziger Konservatorium .....	227

5. Merkmale und Tendenzen der Kompositionsgeschichte .....	237
Exkurs 2: <i>Der »gespaltene Beethoven« - Aspekte der Rezeptionsgeschichte     von Beethovens Streichquarteten zwischen 1830 und 1870</i> .....	243
<b>IV DAS STREICHQUARTETT IN FRANKREICH</b> .....	371
6. Die Situation vor 1830 .....	371
6.1 <i>Le Quatuor Français</i> .....	379
6.1.1 <i>Das Quatuor Concertant</i> .....	379
6.1.2 <i>Das dialogué-Prinzip</i> .....	393
6.1.3 <i>Das Quatuor Brillant</i> .....	400
6.2 Aspekte der Kompositionsgeschichte .....	410
6.3 Aspekte der Sozialgeschichte .....	422
6.3.1 <i>Amateurs et Connoisseurs</i> .....	424
6.3.2 Die Kammermusikveranstaltungen von Bagge .....	430
7. Das Streichquartett in Frankreich zwischen 1830 und 1870 .....	436
7.1 Aspekte der Sozialgeschichte .....	436
7.1.1 <i>Musique de Chambre, Musique de Salon</i> .....	436
7.1.2 Die Kammermusikveranstaltungen von Baillot .....	443
7.1.3 Kammermusikveranstaltungen bis ca. 1850 .....	454
7.1.4 Familienquartette .....	464
7.1.5 Kammermusikgesellschaften von ca. 1850-1870 .....	473
7.2 Merkmale und Tendenzen der Kompositionsgeschichte .....	490
<b>V DAS STREICHQUARTETT IN ITALIEN UND ENGLAND</b> .....	531
8. Zur Situation vor 1830 .....	531
9. Aspekte der Sozial- und Kompositionsgeschichte in England (1830-1870) .....	552
Exkurs 3: <i>John Ella und die Musical Union oder Die Kultivierung des Zuhörens</i> .....	577
10. Aspekte der Sozial- und Kompositionsgeschichte in Italien (1830-1870) .....	584
10.1 Die <i>rinascita strumentale italiana</i> .....	584
10.1.1 Florenz .....	587
10.1.2 Mailand .....	593
10.2 Die Streichquartette von Bazzini, Giorgetti und Pacini .....	596
10.3 Beethovens Streichquartette und ihre kompositorische Rezeption .....	610
<b>SCHLUSSBEMERKUNGEN</b> .....	613
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> .....	624
Lebenslauf .....	662

## VORBEMERKUNGEN

Die vorliegende Arbeit widmet sich der Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870. Damit rücken auch Fragen der Musik- und Gattungsgeschichtsschreibung in den Vordergrund, in deren Entwicklung sich die Idee herausbildete, dass das Streichquartett, der »klarste Träger musikalischer Ideen« sei, »der je geschaffen wurde, und außerdem [...] der menschlichste im Bereich der instrumentalen Mittel«,<sup>1</sup> wie Igor Strawinsky es mit Blick auf Beethovens Streichquartette formuliert hatte.

Die Phase der Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 ist noch heute sowohl in der wissenschaftlichen Literatur als auch im Konzertbetrieb in weiten Teilen durch das Schaffen von Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann und Antonín Dvořák bestimmt. Freilich haben die genannten Komponisten sich durch ihr kompositorisches Wirken alles andere als von selbst in den Vordergrund gedrängt. Vielmehr haben Mechanismen der institutionalisierten Musikforschung sowie der primär ökonomisch orientierten Musikindustrie sie aufgrund eines hochkomplexen Wechselspiels zwischen unterschiedlichen Interessen zu den Haupttrümmern dieses gattungsgeschichtlichen Stadiums erklärt. So vertraut deshalb das musikalische Terrain der Gattungsgeschichte des Streichquartetts der Jahrzehnte von 1830 bis 1870 auf den ersten Blick erscheinen mag, so fremd wird es, sobald man einen genaueren Blick darauf wirft und Akteure wie beispielsweise Louis Spohr, Robert Volkmann, George Onslow, Antonio Bazzini und Charles Dancla sich am Spiel zu beteiligen beginnen. Dieser »Fremdheit« widmet sich die folgende Arbeit.

Dabei stand von allem Anfang an fest, dass eine gattungsgeschichtliche Studie neben Erörterungen zur Kompositionsgeschichte in gleichem Masse auch der Sozial- und Institutionengeschichte und dem gattungstheoretischen bzw. gattungsästhetischen Diskurs dieser Zeit Rechnung zu tragen hat. Denn eine gattungsgeschichtliche Untersuchung hat ihr Ziel erst dann erfüllt, wenn sie die Gattungsgeschichte bzw. ein Stadium dieser Geschichte tatsächlich als Konstellation kompositionstechnischer, ästhetischer, sozialgeschichtlicher, kulturpolitischer, institutioneller und anderer

---

<sup>1</sup> Strawinsky, *Gespräche mit Robert Craft* (1972), 177.



Momente entfaltet und dabei nicht nur die Geschichte der Gattung selbst, sondern auch die mit ihr verwobenen Probleme in den Blick nimmt. Diese Probleme betreffen ebenfalls Fragen des methodischen Zugriffs und der theoretischen Legitimation eines gattungsgeschichtlichen Ansatzes. Eine Arbeit zur Gattungsgeschichte erfordert folglich immer auch die Reflexion über die Postulate und Mechanismen der Musikgeschichtsschreibung und der Gattungsgeschichtsschreibung.

Die vorliegende Arbeit wurde im April 2003 an der Universität Zürich als Dissertation eingereicht und angenommen. Für die Publikation wurden nur Details verändert: Die Ausführungen zum Gattungsdiskurs zwischen 1830 und 1870 wurden gestrafft und die Überlegungen zur Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte der Streichquartette Franz Schuberts sowie zur Sozial- und Kompositionsgeschichte in den schweizerischen Musikzentren erweitert.

\*

Wissenschaftliches Arbeiten kommt nie ohne die Hilfe und Unterstützung anderer aus. In welcher Form diese Hilfe und Unterstützung mir und meiner Arbeit auch immer zuteil wurde, sie sind mir von ungeteilt gleicher Bedeutung. Es ist mir daher mehr als nur Pflicht, allen Personen, die in irgendeiner Weise zum Entstehen dieser Arbeit (auch über das Wissenschaftliche hinaus) beigetragen haben, meinen Dank auszusprechen, auch wenn eine erschöpfende Auflistung kaum möglich ist. Ich danke (der Einfachheit halber in alphabetischer Reihenfolge) Wulf Arlt, Karol Berger, Zdravko Blazekovic, Lehel Donath, David Fallows, Lydia Goehr, Diane Glazer, Susanne Keller, Heinz Kilchenmann, Benedikt Kretz, Friedhelm Krummacher, Tatjana Markovic, Lukas Näf, Constance Old, Matthias von Orelli, Anne Shreffler, Laszló Somfai, Leo Treitler, Chris Walton und Samuel Weibel sowie allen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der vielen Archive und Bibliotheken weltweit. Herzlich danke ich auch allen Studierenden, die durch Ihre offene Diskussionsbereitschaft und subtile Fähigkeit zur kritischen Analyse immer wieder bereit waren, mit mir zusammen in meinen Lehrveranstaltungen der letzten Jahre das facettenreiche und höchst interessante Panorama der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts zu erkunden und auszuleuchten.

Ganz speziell danke ich den Herren Prof. Dr. Hans-Joachim Hinrichsen und Prof. Dr. Ernst Lichtenhahn sowie Frau Privatdozentin Dr. Dorothea Baumann. Sie betreuten und unterstützten meine Arbeit in jeder Hinsicht auf beispiellose Art und Weise. Ihr Interesse an meinem Projekt war auch dann ungebrochen, als meine Zweifel grösser als meine Überzeugung in die Sache waren. Mit Denise Da Rin Baldassarre zusammen, der diese Arbeit von ganzem Herzen gewidmet ist, haben sie sich oft genug im Interesse dieser Arbeit verschworen.

Antonio Baldassarre

### **EDITORISCHE HINWEISE**

Die vorliegende Arbeit folgt der deutschen Rechtschreibung für die Schweiz. Auf die Schreibung von »ß« wird, wie in der Schweiz üblich, verzichtet (anstelle von »ß« erscheint immer »ss«). Dies gilt nicht für Zitate aus dem bundesdeutschen bzw. österreichischen Sprachraum. Alle Zitate werden im Original wiedergegeben, also auch Zitate aus dem Englischen, Französischen und Italienischen.

Wenn aus syntaktischen oder gedanklichen Gründen die Originalform der Zitate verändert werden musste, wurde wie folgt verfahren:

- Syntaktische Umstellungen von einzelnen Wörtern bzw. von Satzgliedern werden in runden Klammern ( ) wiedergegeben;
- Auslassungen erscheinen mit eckigen Klammern und drei Punkten [...];
- notwendige, im Original nicht enthaltene Zusatzinformationen erscheinen ohne weitere Anmerkungen in eckigen Klammern [ ];
- Deklinationkongruenzen (auch in Werk- und Buchtiteln) werden stillschweigend vorgenommen, sofern sie keine semantischen Veränderungen zur Folge haben.

### **ABKÜRZUNGEN**

Nachfolgend sind die in dieser Arbeit häufig verwendeten Abkürzungen aufgeführt.

<i>AfMw</i>	<i>Archiv für Musikwissenschaft</i>
<i>AmA</i>	<i>Allgemeiner musikalischer Anzeiger (Wien)</i>

<i>AmZ</i>	<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i> <sup>1</sup>
<i>AmZ (NF)</i>	<i>Allgemeine musikalische Zeitung (Neue Folge)</i>
<i>AWMz</i>	<i>Allgemeine Wiener Musik-Zeitung</i>
<i>BAmZ</i>	<i>Berliner Allgemeine musikalische Zeitung</i>
<i>BMZ</i>	<i>Berliner Musik-Zeitung Echo</i>
<i>Bocch</i>	<i>Boccherini. Giornale musicale mensile</i>
<i>Dmz</i>	<i>Deutsche Musik-Zeitung</i>
<i>FM</i>	<i>La France Musicale</i>
<i>GCW</i>	<i>Geschichte des Concertwesens in Wien [Eduard Hanslick]</i>
<i>Gm</i>	<i>Gazette musicale de Paris</i>
<i>GmF</i>	<i>Gazzetta musicale di Firenze</i>
<i>GmM</i>	<i>Gazzetta musicale di Milano</i>
<i>JdD</i>	<i>Journal des Débats</i>
<i>LAmZ</i>	<i>Leipziger allgemeine musikalische Zeitung</i> <sup>2</sup>
<i>Mén</i>	<i>Le Ménestrel</i>
<i>MGG 1</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart.</i> Hrsg. v. Friedrich Blume. Kassel usw.: Bärenreiter. 1949ff. (1. Aufl.)
<i>MGG 2</i>	<i>Die Musik in Geschichte und Gegenwart.</i> Hrsg. v. Ludwig Finscher. Kassel usw. und Stuttgart/Weimar: Bärenreiter und Metzler. 1994ff. (2. Aufl.)
<i>MT</i>	<i>The Musical Times</i>
<i>MTM</i>	<i>Monatschrift für Theater und Musik</i>
<i>MW</i>	<i>The Musical World</i>
<i>NG 1</i>	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians.</i> Hrsg. v. Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Ltd. 1980.
<i>NG 2</i>	<i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians.</i> Second Edition. Hrsg. v. Stanley Sadie u. John Tyrrell. London: Macmillan Publishers Ltd. 2001.
<i>NrhMZ</i>	<i>Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler</i>
<i>NZfM</i>	<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>
<i>RGm</i>	<i>Revue et Gazette musicale de Paris</i>

---

<sup>1</sup> Der Einfachheit halber wird der Zeitungsname der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* auch für die Jahrgänge vor 1812 mit Kleinschreibung des Adjektivs »musikalisch« wiedergegeben, obgleich sich diese orthographische Form erst ab 1812 eingebürgert hat. Dasselbe gilt für die Abkürzung, die durchgängig mit *AmZ* (und nicht *AMZ*) wiedergegeben wird.

<sup>2</sup> Obgleich die *LAmZ* ab 1869 die Orstangabe »Leipziger« wieder aus dem Titel verliert, handelt es sich bei den nachfolgenden Jahrgängen um eine Fortführung der *LAmZ*. Deshalb wird auch für die Jahrgänge ab 1869 (= 4. Jhg.) die Abkürzung *LAmZ* verwendet, um allfällige Verwechslungen mit den Abkürzungen *AmZ* und *AmZ (NF)* zu vermeiden.

*RhMZ*      *Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler*

*RM*      *Revue Musicale* [Fétis]

*WAmZ*      *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung*

Für Bibliotheken werden die RISM Bibliothekssigel als Abkürzungen verwendet.

## LISTE DER MUSIKBEISPIELE

- 288-290      Iganx Lachner, Quartett G-Dur op. 104, 1. Satz, T. 1-51
- 296      Norbert Burgmüller, Quartett Nr. 1 d-Moll op. 4, 1. Satz, T. 1-34
- 297      Norbert Burgmüller, Quartett Nr. 2 d-Moll op. 7, 1. Satz, T. 1-11
- 299      Norbert Burgmüller, Quartett Nr. 3 As-Dur op. 9, 4. Satz, T. 1-16
- 303-304      Norbert Burgmüller, Quartett Nr. 4 a-Moll op. 14, 1. Satz, T. 1-8 und T. 39-45
- 307-308      Bernhard Molique, Quartett B-Dur op. 42, 1. Satz, T. 1-49
- 309      Bernhard Molique, Quartett B-Dur op. 42, 2. Satz, T. 1-22
- 310      Bernhard Molique, Quartett B-Dur op. 42, 3. Satz, T. 1-78
- 313      Antonín Dvorák, Quartett e-Moll WoO, 1. Satz, T. 1-11
- 315      Antonín Dvorák, Quartett e-Moll WoO, 1. Satz, T. 330-332
- 315      Ludwig van Beethoven, Quartett a-Moll op. 132, 1. Satz, T. 61-64
- 319-321      Joachim Raff, Quartett A-Dur op. 90, Scherzosatz, T. 1-59
- 323      Joachim Raff, Quartett op. 192 Nr. 2, *Die schöne Müllerin*, 2. Satz *Die Mühle*, T. 1-18
- 338-340      Max Bruch, Quartett c-Moll op. 9, 2. Satz, T. 1-14, 75-78 und 92-98
- 342      Max Bruch, Quartett c-Moll op. 9, 4. Satz, T. 89-98
- 348      Johann Carl Eschmann, Quartett d-Moll, 3. Satz, T. 1-21
- 349      Johann Carl Eschmann, Quartett d-Moll, 1. Satz, T. 1-24
- 361-369      Robert Volkmann, Quartett g-Moll op. 15, 1. Satz
- 386-388      Wolfgang Amadeus Mozart, Quartett B-Dur KV 172, 1. Satz, T. 1-87
- 503      Scipion Rousselot, *Grand quatuor* B-Dur op. 25, 4. Satz, T. 1-19
- 507-509      Henri Reber, *Grand quatuor* B-Dur op. 4, 1. Satz, T. 1-90
- 513      Félicien David, Quartett F-Dur, 1. Satz, T. 1-21
- 517-521      Léon Kreutzer, Quartett G-Dur [Nr. 8]
- 525-527      Théodor Gouvy, Quartett op. 16 Nr. 2, 2. Satz, T. 1-48
- 540      Antonio Bazzini, Quartett d-Moll op. 5, 4. Satz, T. 1-21
- 557-560      John Lodge Ellerton, Quartett A-Dur op. 61 Nr. 1, 1. Satz, T. 1-96
- 611      Giulio Ricordi, Quartett G-Dur, 1. Satz, T. 1-6

## EINLEITUNG

Unbestritten überwiegen unter den Studien zum Streichquartett in der Zeit zwischen 1830 und 1870 Beiträge zum Schaffen von Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann (erst seit kurzem tritt auch das Streichquartettschaffen von Antonín Dvořák und von anderen, meistens sogenannten »Kleinmeistern« vermehrt ins Interesse der Forschung). Diese Studien mit ihrem primär kompositionstechnischen bzw. –kompositionsgeschichtlichen Erkenntnisinteresse haben das Bild der Geschichte des Streichquartetts nach Beethoven und Schubert bis Brahms mit einer bemerkenswerten Selbstverständlichkeit geprägt. Dass derzeit dieses Bild kaum in Frage gestellt wird, ist nicht als Beweis seiner unangefochtenen Richtigkeit zu deuten. Vielmehr zeigt sich in der wissenschaftlichen Literatur zum Streichquartett für die Zeit von 1830 bis 1870 noch immer eine seltsame Leerstelle, die sich als Idee von der »Lücke« etabliert hat.<sup>1</sup> Diese Lücke hat ihre Ursachen indes nicht in historischen Tatbeständen, sondern zum weitaus grössten Teil in drei für die gegenwärtige Forschung zum Streichquartett im 19. Jahrhundert charakteristischen Momenten bzw. methodischen Perspektiven:

(1) Die immer wieder postulierte und auch tatsächlich praktizierte Orientierung am Streichquartettschaffen von Beethoven scheint derart selbstverständlich zu sein,<sup>2</sup> dass

---

<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang spricht Claudia Kriskke gar von einer »Theorie der 'Lücke'« (vgl. Kriskke, *Streichquartette Robert Volkmann* (1996), 13-21).

<sup>2</sup> Leo Treitler hat in diesem Zusammenhang in kritischer Ablehnung die treffende Formel von Beethoven als »the all-time paragon of European music« geprägt (dazu Treitler, *The Historiography of Music* (1999), 360). Dazu auch Treitler, *The Politics of Reception* (1992). Bernard Fournier andererseits, der in seiner im Jahr 2000 publizierten und 1206 Seiten starken *Histoire du Quatuor à cordes de Haydn à Brahms* dem Streichquartettschaffen von Beethoven fast 700 Seiten widmet, spricht ohne kritische Distanz von der Zeit nach Beethoven bis Brahms als einem Stadium »à l'ombre de Beethoven« (dazu Fournier, *Histoire du Quatuor à Cordes* (2000), 963); ähnlich – wenn auch differenzierter – konzeptualisiert Friedhelm Krummacher im ersten Band seiner jüngst erschienenen kompositionsgeschichtlichen Untersuchung zum Streichquartette die Zeit um und nach Beethoven (dazu Krummacher, *Streichquartett (1)* (2001), 273-324). Deshalb geraten bei Krummacher denn auch Komponisten wie beispielsweise Louis Spohr und George Onslow in einen vorab durch die Reflexion über Beethovens Streichquartettschaffen geprägten Kontext, obgleich

man trotz des Wissens um die wirkungsgeschichtlichen Grenzen von dessen Streichquartettschaffen sich kaum dazu veranlasst sieht, über diese Orientierung zu reflektieren, so notwendig es gerade aufgrund des damit korrespondierenden fatalen historiographischen Missverständnisses auch wäre. Ein striktes Festhalten an vermeintlich historischer Chronologie erweist sich gerade im Kontext der Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 bis 1870 als eine Art von methodischer Willkür. Ein Zeichen für die wirkungsgeschichtlichen Grenzen Beethovens mag beispielsweise sowohl die *Selbstbiographie* (posth. 1860/1861) von Louis Spohr (1784-1859) als auch sein musikalisches Werk sein, die beide kaum Spuren eines Beethoven-Einflusses zeigen. Widersinnig wäre es, bei Spohr deshalb ein eher geringes Verständnis für die eigentlich herausragenden und bedeutungsvollen Phänomene der Zeit zu vermuten. Und bei Robert Schumann, dem man kaum nachsagen kann, dass er ein Verächter Beethovens gewesen wäre oder mangelndes Verständnis für die wesentlichen musikalischen Entwicklungen der Zeit gehabt hätte, befremdet die Distanz zu Beethoven in seinen drei 1842 komponierten und Mendelssohn zugeeigneten Streichquartetten op. 41 (sein einziger Beitrag zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts überhaupt), ebenso wie bei den Streichquartetten von Mendelssohn, selbst bei den Quartetten op. 13 (entstanden 1827) und op. 12 (entstanden 1829), obgleich sie noch immer gern als herausragendes und sprechendes Beispiel einer »Auseinandersetzung mit Beethovens letzten Quartetten (daneben op. 74 und op. 95)«<sup>1</sup> gesehen werden. In diesem Zusammenhang sei auch auf die in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von Carl Maria von Weber 1818 publizierte und oft zitierte Rezension der Quartette von Friedrich Ernst Fesca<sup>2</sup> und auf Georg Wilhelm Friedrich Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*<sup>3</sup> hingewiesen:

---

eigentlich Spohrs und Onslows Streichquartett nur wenig bis überhaupt nichts mit Beethovens Quartetten gemeinsam haben.

<sup>1</sup> Finscher, *Streichquartett (3)* (1998), 1953.

<sup>2</sup> Dazu Weber, *Fesca* (1818).

<sup>3</sup> Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* reichen in die Heidelberger Zeit (1816-1818) zurück und wurden in Berlin (wo sie bekanntlich auch der junge Felix Mendelssohn hörte) – in neuer und immer wieder veränderter Form – zwischen 1820/21 bis 1828/29 insgesamt viermal gehalten. Sie

Während Carl Maria von Weber die Auffassung vertritt, dass »die Grösse und Höhe«<sup>1</sup> der Gattung »durch Mozart und Haydn« begründet bzw. bestimmt worden seien und auf das immerhin schon bis op. 95 vorliegende Streichquartettsschaffen von Beethoven<sup>2</sup> lediglich am Rande referiert,<sup>3</sup> wird der Name Beethovens bei Hegel überhaupt nie erwähnt. Dieser Sachverhalt befremdet insofern, als Hegel während seiner Berliner Jahre oft Gast bei den Konzerten des Konzertmeisters Karl Möser war, der sich bekanntlich sehr für das Werk von Beethoven einsetzte und sich besonders durch Aufführungen von Streichquartetten und -quintetten von Haydn, Mozart und des frühen und mittleren Beethoven verdient machte.<sup>4</sup>

Im Kontext dieser Arbeit wird folglich zu fragen sein, wie die kritische Distanz, die derart viele Zeitgenossen in der Zeit von 1830 bis 1870 gegenüber Beethovens

---

erschienen erstmals 1835, in drei von H. G. Hotho herausgegebenen Bänden im Rahmen der *Werke*. Eine zweite Auflage folgte 1842 (vgl. Hegel, *Ästhetik*).

<sup>1</sup> Weber, *Fesca* (1818), 123.

<sup>2</sup> Eine vergleichbare Situation liegt bei Heinrich Christoph Kochs *Musikalischem Lexikon* von 1802 vor. In diesem geht er auf die bereits im Juni und Oktober 1801 bei Tranquillo Mollo & Co. in Wien erschienenen Streichquartette op. 18 von Beethoven mit keinem Wort ein. Vielmehr heisst es dort: »Das Quatuor ist [...] diejenige Gattung der Sonate, die seit ohngefähr vierzig Jahren am allerfleissigsten bearbeitet worden ist, wozu ohne Zweifel H a y d n s Meisterwerke dieser Gattung das mehreste beygetragen haben. Unter allen bis jetzt bekannten Tonstücken dieser Art entsprechen (noch außer ihren ästhetischen Schönheiten,) die vierstimmigen Sonaten von M o z a r t am mehresten dem Begriffe eines Tonstücks von vier obligaten Hauptstimmen.« (Koch, Artikel »Quatuor« in *Musikalisches Lexikon* (1802), 1210) (Hervorhebungen im Original).

<sup>3</sup> Kritische Töne gegen Beethovens Musik schlägt Weber auch im vierten Kapitel seines Fragment gebliebenen Romans *Tonkünstlers Leben* (vgl. Weber, *Tonkünstlers Leben* (1809-1820), 46-47) sowie in der Rezension *Konzert zum Besten des Tonkünstler-Witwen- und Waiseninstitutes* an (vgl. Weber, *Konzert* (1816), 153).

<sup>4</sup> Vgl. Nowak, *Hegels Musikästhetik* (1971), 24; dazu auch den 1821 in der *Zeitschrift für Theater und Musik* (Berlin) erschienenen Konzertbericht, in welchem es unter anderem heisst: »Hr. Concertmeister Möser beschloß die diesjährige *Quartett*-Unterhaltung [neben Quartetten von Haydn und Andreas Jakob Romberg] [...] durch die geniale Ausführung eines der herrlichsten Quartette *Beethovens* in A dur mit den schönen Variationen in D dur und dem wahrhaft neu erfundenen Rondo [gemeint ist Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 5 A-Dur]« (*Zeitschrift für Theater und Musik*, 1. Jhg. (1821), 208) (Hervorhebungen im Original). Ausführlicher zu den kammermusikalischen Aktivitäten von Karl Möser vgl. Kapitel 4.2.2.

Streichquartettsschaffen mit Ausnahme von op. 18 und 59 bekundeten,<sup>1</sup> beschaffen war und weshalb trotz einer nachweisbaren Aufführungsgeschichte seiner Streichquartette (wenn auch weitaus kontinuierlicher in Paris und London als in Wien und in den anderen deutschsprachigen Musikzentren)<sup>2</sup> keine bzw. nur eine begrenzte Wirkung von diesen ausging. Damit können im Kontext der Analyse des Gattungsdiskurses auch die für diesen Diskurs relevanten Rezeptions- und Bezugsparadigmen erschlossen werden.

Eine gattungsgeschichtliche Untersuchung zum Streichquartett zwischen 1830 und 1870 hat sich also auch der Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Streichquartette von Beethoven zuzuwenden (besonders hinsichtlich ihrer Bedeutung im Gattungsdiskurs), um so mehr als in der Forschungsliteratur zum Streichquartett im 19. Jahrhundert die Orientierung an seinem Streichquartettsschaffen zu einem Topos geworden ist. Es ist also zu überprüfen, ob und in welchem Umfang die von Beethovens Streichquartettsschaffen abgeleiteten theoretischen und methodischen Maximen für eine Untersuchung der Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 relevant sind. Von einem problemorientierten Ansatz her betrachtet sagen solche einmal festgeschriebene Gesetzmässigkeiten weit öfter mehr über das Wesen (die Struktur und die Mechanismen) einer akademischen Wissenschaft und ihre Liturgie aus, anstatt das Verständnis der wissenschaftlichen Analyse zu fördern.

(2) Dass die Konstellationen von Abhängigkeiten und Zusammenhängen nicht immer zwangsläufig durch das bestimmt sein müssen, was auf den ersten Blick als

---

<sup>1</sup> Selbst die Streichquartette op. 18 und op. 59 wurden nicht immer ohne Distanz und Kritik aufgenommen. So meint der Rezensent der *AmZ* in seiner kurzen Anzeige des Drucks von op. 18 lakonisch, dass diese Quartette »sehr schwer auszuführen und keineswegs populair« seien (vgl. *AmZ*, 3. Jhg, Nr. 48 (26. Aug. 1801), 800).

<sup>2</sup> So beklagt sich etwa Eduard Hanslick noch 1858 im Zusammenhang einer Besprechung über die Kammermusiksoireen bei Winterberg und über die Hellmesbergerschen Quartett-Abende, wo unter anderem Beethovens Streichquartett F-Dur op. 135 und die Quartettfuge B-Dur op. 133 aufgeführt worden waren (letztenanntes Werk überhaupt zum ersten Mal öffentlich in Wien), über die »geringe Verbreitung« des Spätwerks von Beethoven, und gerade deshalb tritt Hanslick für deren vermehrte Aufführung ein (vgl. Hanslick, *GCW* (1869), Bd. 2, 167-171). Eduard Krüger andererseits stellt in einer 1848 in der *NZfM* publizierten Besprechung der Konzerte des Oldenburger Quartetts von 1848 fest, dass die aus Opus 18 und 59 aufgeführten Streichquartette »den meisten unserer Hörer völlig neu und unerhört« waren (*NZfM*, 28. Bd., Nr. 2 (4. Januar 1848), 9, 2. Sp.).



plausibel erscheint, bekundet sich im zunehmenden Argwohn gegen musikgeschichtliche Darstellungen, die nichts anderes bieten als – drastisch formuliert – einen virtuellen Gang durch ein imaginäres Museum,<sup>1</sup> in welchem musikalische Werke und Komponisten versammelt sind, die, wie Dahlhaus meint,

»nach der Überzeugung der Historiker in einem emphatischen Sinne 'der Geschichte angehören', und das heisst nicht einfach, dass sie in der Vergangenheit existiert haben, sondern dass sie aus dem Schutt, den die Vergangenheit hinterlassen hat, herausragen.«<sup>2</sup>

Oft genug ist dieser Blick von Vor-Urteilen über das, was da erscheint, verstellt. Das wohl augenfälligste Symptom einer solchen Sichtweise auf den Gegenstand ist die erwähnte Behauptung von der »Lücke« bzw. die paradoxe Situation, dass die Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 nur durch die Leistungen von Mendelssohn legitimiert und im Grunde (selbst wenn man Schumanns Hinwendung zum Streichquartett einschliesst, die unter solchen historiographischen Postulaten allerdings mehr als Ausnahme oder Ausweichen denn als Regelfall erscheint) lediglich für die Jahrzehnte von 1830 bis 1850 materiell durch Streichquartettkompositionen dokumentiert ist (die ersten vier, zwischen 1862 und 1870 komponierten Streichquartette von Dvorák relativieren zwar dieses Bild, ohne es aber in der Substanz zu verändern). Daraus leitet Dahlhaus konsequenterweise die These ab, dass die »Restauration des Streichquartetts im 20. Jahrhundert eines der seltsamsten Kapitel der Musikgeschichte«<sup>3</sup> sei.

Seltsam ist allerdings nicht die »Restauration des Streichquartetts im 20. Jahrhundert«, wie Dahlhaus meint, weil die Geschichte des Streichquartetts keineswegs »abgebrochen war«, um überhaupt im Sinne von Dahlhaus von einer Restauration

---

<sup>1</sup> Zur Kritik an einer solchen musikhistoriographischen Konzeption vgl. beispielsweise Treitler, *Historical Imagination* (1989), Goehr, *Imaginary Museum* (1992) und Goehr, *A canonical museum* (1996) sowie Schüler, *Heroen- und Genie-Musikgeschichtsschreibung* (1998) und Gerhard, *Kanon* (2000).

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Werturteil* (1985), 91-92.

<sup>3</sup> Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts* (1989), 23.

sprechen zu können,<sup>1</sup> sondern Dahlhaus' Behauptung insgesamt. Denn gegen sie spricht nicht nur die ungebrochene Produktionsgeschichte, sondern auch die Bewahrung des ausserordentlichen Prestiges der Gattung des Streichquartetts von 1830 bis 1870. Dieses Prestige äusserte sich beispielsweise sowohl in den musikästhetischen und kompositionstheoretischen Schriften der Zeit als auch in der breiten Berichterstattung über Streichquartettaufführungen. Diese ging, wie schon Robert Winter festgestellt hat,<sup>2</sup> in den führenden deutschsprachigen Musikzeitschriften wie der *Neuen Zeitschrift für Musik* und der wieder gegründeten *Allgemeinen musikalischen Zeitung* nach 1870 auffällig zurück, was zumindest (sofern man die musikalische Publizistik als Spiegel eines öffentlichen Bewusstseins versteht) auf ein schwindendes Interesse an Streichquartettaufführungen bzw. Fragen zum Streichquartett nach 1870 schliessen lässt. Das Prestige der Gattung zwischen 1830 und 1870 bekundet sich aber auch in der Gründung von zahlreichen professionellen Streichquartettensembles und der Einrichtung spezieller, für die Streichquartett darbietung geeigneter Aufführungsformen.

Unter historiographischen Postulaten einer Heroen- bzw. Kanongeschichte wird alles, was dem durch die »Spitzenleistungen« etablierten Standard nicht genügt, an den Rand von Kunst verwiesen und dem blossen Dokument angenähert – seltsam unbeirrt vom Sachverhalt, dass beispielsweise neben dem bereits erwähnten Louis Spohr auch Komponisten wie George Onslow, Charles Dancla, Norbert Burgmüller, Carl Reinecke, Robert Volkmann, John Lodge Ellerton, Antonio Bazzini, Ferdinando Giorgetti und viele andere in der Zeit zwischen 1830 und 1870 zum Kreis herausragender Streichquartettkomponisten gezählt wurden, dass die Streichquartette von Onslow (auf welchen nicht nur Schumann grosse Stücke als Streichquartettkomponist hielt)<sup>3</sup> weit

---

<sup>1</sup> In den *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977) definiert Dahlhaus »Restauration« in Abgrenzung zu »Tradition« als Versuch, »an eine Überlieferung anzuknüpfen, die abgebrochen oder verebbt war.« Demgegenüber beruht Tradition »auf ungebrochener Kontinuität« (dazu Dahlhaus, *Grundlagen* (1977), 110-111).

<sup>2</sup> Dazu Winter, *The Quartets in Their First Century* (1994), 52-53.

<sup>3</sup> So meint beispielsweise ein Rezensent 1841 im Zusammenhang mit der positiven Besprechung von Onslows beiden Streichquartetten opp. 55 und 56: »Ohne Frage gehört im Gebiete des Quartetts Onslow zur hohen Aristokratie und steht neben Spohr dem Triumvirat, das hier wie in der Symphonie in den unbestrittenen Thron sich theilt, am nächsten.« (*NZfM*, 14. Jhg., Nr. 2 (4. Januar

über Frankreich hinaus Ansehen erlangten und ab etwa 1830 sowohl bei Pleyel in Paris als auch bei Breitkopf & Härtel in Leipzig in einer »Gesamtausgabe« in Partitur und Stimmen publiziert worden waren und dass etwa Veits und Volkmanns Streichquartette sich auch noch im frühen 20. Jahrhundert grosser Beliebtheit erfreuten. Freilich sind in jüngerer Zeit aus dem skizzierten Unbehagen an einer Musikgeschichte als einer Aufeinanderfolge von einigen wenigen »Meistern« und einer Masse von zweitrangigen »Kleinmeistern« vermehrt Studien zu den letzteren hervorgegangen. Diese würdigen den Beitrag dieser Komponisten zur Gattungsgeschichte, verharren aber letztlich oft in einer allzu monographischen Perspektive, ohne die aus den gewonnenen Erkenntnissen resultierenden historiographischen Konsequenzen zu reflektieren,<sup>1</sup> und dies gilt nicht nur für die Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen Beethoven und Brahms, sondern auch für die Deutung der Streichquartettproduktion nach 1870.

Der durch die vollzogene Kanonisierung des Wiener-Quartettypus massgeblich bestimmte Selektionsprozess ist selbstverständlich nicht rückgängig zu machen – und darum geht es in dieser Arbeit auch nicht. Das bedeutet aber nicht, dass man die historiographischen und ideologischen Implikationen, die sich mit der Konstruktion des Kanons von Meisterwerken verbinden, in welchem – soweit es das Repertoire des 19. Jahrhunderts betrifft – erst spät auch Mendelssohns, Schumanns, Dvoráks und Brahms' Quartette aufgenommen worden waren, unreflektiert hinnehmen muss. Vielmehr geht es darum, diese Konstruktion zu hinterfragen und als Problem einer Gattungsgeschichte zu verstehen. Durch die Analyse des Gattungsdiskurses und der damit verwobenen kompositionstechnischen Entwicklung wird deutlich, dass das Schicksal der »vergessenen« Komponisten – paradox formuliert – gerade darin bestand, dass sie mit ihren Kompositionen massgeblich an der Herausbildung und Verfestigung eines Kunstbegriffs partizipierten, der einerseits zunehmend zum Massstab ihres Ausschlusses aus der historiographisch verengten »Erfolgsgeschichte« des Streichquartetts genommen wurde, der aber andererseits überhaupt erst eine Gattungsgeschichtsschreibung rechtfertigt. Es wird im Kontext dieser Arbeit also auch

---

1841), S. 7). Und Schumann seinerseits rechnete die Quartette von Onslow ganz selbstverständlich zum Gattungskanon (dazu Schumann, *Zweiter Quartett-Morgen* (1838), 194).

<sup>1</sup> Einen methodisch sehr interessanten Ansatz, welcher die monographische Enge überschreitet, bietet in Bezug auf die Gattungsgeschichte der Sinfonie im 19. Jahrhundert Grotjahn, *Die Sinfonie* (1998).

um die Bedeutung der heute weitgehend vergessenen Streichquartett-Komponisten, ihrer Werke und ihres Beitrags im gattungsgeschichtlichen Kontext gehen.

(3) In der musikwissenschaftlichen Forschung ist der Glaube daran ungebrochen, dass Musikhistoriographie methodisch primär als eine Geschichte der geschichtsmächtigen Werke (mit einer Geschichte der musikalischen Technik als ihrem Korrelat) und der von ihr bestimmten Entwicklung zu strukturieren sei. Darin akzentuiert sich ein Festhalten an einem teleologischen Geschichtsbewusstsein, das sich als eine vorab durch die kompositionstechnische Entwicklung begründete, linear strukturierte Erfolgsgeschichte musikalischer Mittel und Verfahren ausweist.<sup>1</sup> Stillschweigend wird damit hingenommen, dass unter solchen Prämissen die Geschichte der Musik um eine ihr spezifische Dimension verkürzt wird, die sich in solchen musikalischen Werken zeigt, die sich gerade wegen der linear nicht erfassbaren Diskontinuität von Geschichte dem Musikhistoriker entziehen, deshalb aber nicht weniger bedeutend für die gattungsgeschichtliche Entwicklung gewesen waren.

Es wird also danach zu fragen sein, wie die heute weitgehend vergessenen Komponisten und ihre Werke im Gattungsdiskurs der Zeit überhaupt rezipiert wurden und welche Bedeutung ihnen für die gattungsgeschichtliche Entwicklung beigemessen worden war, anstatt sie und ihren Beitrag retrospektiv herablassend zu beurteilen, indem man sie wie beispielsweise Theodor Helm als die »Vielschreiber der Beethoven'schen Epoche, welche ihre Quatuors gleich zu Dutzenden auf den Markt warfen«<sup>2</sup> oder wie Ludwig Finscher als »kleine Geister«, »Kompositions-Eleven« oder gar »kühle Erfolgsrechner«<sup>3</sup> abkanzelt. Glücklicherweise haben solche Urteile (wenn auch nicht in jedem Fall, wovon etwa die noch immer reichlich schiefen Einschätzungen zu Mendelssohn ein Beispiel geben)<sup>4</sup> in manchen Fällen eine relativ kurze Halbwertszeit. So sprach Finscher beispielsweise von Verdis Streichquartett im Jahre 1965 noch abschätzig von einem Werk mit »deutlich akad[emischen] Zügen«,<sup>5</sup> nahm dieses Urteil

---

<sup>1</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang besonders Dahlhaus, *Grundlagen* (1977).

<sup>2</sup> Helm, *Beethoven's Streichquartette* (1885), 332.

<sup>3</sup> Finscher, *Studien* (1974), 217.

<sup>4</sup> Dazu Riethmüller, *Problem Mendelssohn* (2002).

<sup>5</sup> Finscher, *Streichquartett (1)* (1965), 1590.

allerdings fast drei Jahrzehnte später zurück, indem er Verdis Quartett nun als »ein abgeklärtes Résumé der großen Tradition«<sup>1</sup> beurteilte.<sup>2</sup> Solche Relativierungen müssen nicht nur im Kontext wissenschaftsgeschichtlich begründbarer Perspektivenwechsel oder Interessensverschiebungen gesehen werden, sondern sollten einen insgesamt auch nachdenklich stimmen. Wenn nämlich das dialektische Verhältnis zwischen der Produktion des »Neuen« und der Reproduktion des »Alten« (im Sinne des Vollendeten und Musterhaften – wie es sich beispielsweise bereits in Beethovens Streichquartett op. 135 findet, ebenso wie in den drei Streichquartetten op. 44 von Mendelssohn) in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung entweder ausgespart bleibt oder nur mit bereits im Vorfeld getroffenen Werturteilen angegangen wird, dann tendiert diese dazu, heillos elitär und kunstfremd zu verfahren. Mit Recht meint John Horton in diesem Zusammenhang:

»It would be easy to regard the period between the death of Beethoven and the beginning of Brahms' career in the 1850s as a trough of depression in chamber music, relieved only by the complementary talents of Mendelssohn and Schumann. Such a view would be both superficial and unhistorical.«<sup>3</sup>

Zu dieser oberflächlichen Perspektive gehört auch die Marginalisierung von Komponistinnen und ihrem Schaffen wie etwa Elfrida Andrée (1841-1929), Fanny Hensel, geborene Mendelssohn Bartholdy (1805-1847) und Alice Mary Smith (verheiratete Meadows White) (1839-1884) im musikwissenschaftlichen Diskurs (wogegen das seit einiger Zeit festzustellende Interesse am Schaffen von Komponistinnen des 19. Jahrhunderts bis anhin noch wenig ausgerichtet konnte). Das hängt auch mit dem in der Musikgeschichtsschreibung vorherrschenden, primär teleologischen Geschichtsbewusstsein zusammen, das in seiner Substanz mit dem dynamischen, auf Entwicklung abzielenden bürgerlichen Bildungsideal des 19.

---

<sup>1</sup> Finscher, *Streichquartett (3)* (1998), 1958.

<sup>2</sup> Ein vergleichbar negatives Urteil hat Finscher auch ursprünglich über Griegs Streichquartett g-Moll op. 27 gefällt und einige Jahrzehnte später wieder entscheidend revidiert. Dazu Finscher, *Rezension* (1967), 381 (1. Sp.) und *Streichquartett (3)* (1998), 1959.

<sup>3</sup> Horton, *Chamber Music* (1990), 80.

Jahrhunderts verwandt ist. Dieses Bildungsideal ist, wie Isabel V. Hull herausgearbeitet hat,<sup>1</sup> insofern geschlechtsspezifisch geprägt, als innerhalb dieses Konzepts »Männlichkeit« als dynamisch und zukunftsorientiert, »Weiblichkeit«<sup>2</sup> hingegen als statisch und gegenwartsverhaftet aufgefasst wird.<sup>3</sup> Schliesslich wird in der musikhistoriographischen Praxis, die sich als eine Geschichte der geschichtsmächtigen Werke und ihrer Schöpfer versteht, immer wieder der seltsame Zusammenhang ausgeblendet, der oft genug zwischen der Konstruktion von »grossen« Komponisten und der Masse besteht, die sich um einen Komponisten versammelt: »Grösse« in der Musik ist bei weitem nicht nur ein qualitativ, sondern oft auch ein quantitativ vermitteltes und von bestimmten ideologischen Implikationen abhängiges Phänomen.<sup>4</sup>

\*

Wissenschaftlern, die sich damit begnügen, die Geschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 auf eine Geschichte dessen zu reduzieren, was von der Vergangenheit in der Gegenwart überlebte, muss das Stadium der Gattungsgeschichte des Streichquartetts von 1830 bis 1870 tatsächlich als ein »Intermezzo« vorkommen (wie etwa Paul Griffiths diese Zeit überschreibt), in welchem »the development of the string quartet virtually stopped, and even went backwards.«<sup>5</sup> Manche Wissenschaftler fühlen sich in diesem Zusammenhang veranlasst, von einer »Abenddämmerung der Gattungsgeschichte«<sup>6</sup> zu sprechen. Und andere meinen gar behaupten zu können, dass

---

<sup>1</sup> Dazu Hull, *Sexuality, State, and Civil Society* (1995).

<sup>2</sup> Die Begriffe »Weiblichkeit« und »Männlichkeit« stehen in Anführungszeichen, um deutlich zu markieren, dass es sich dabei um soziale Konstruktionen handelt.

<sup>3</sup> Dazu auch Citron, *Gender and the Musical Canon* (1993) und Kessel, *Geduld und Ungeduld im 19. Jahrhundert* (2000).

<sup>4</sup> Dazu etwa die rezeptionsgeschichtliche Untersuchung *Franz Schubert. Eine historische Phantasie* (1997) von Andreas Mayer (Mayer, *Franz Schubert*).

<sup>5</sup> Griffiths, *String Quartet* (1983), 112.

<sup>6</sup> Finscher, *Geschichte des Streichquartetts* (1972), 80. Dazu auch Finscher, *Studien* (1974), 7.

die Produktion von Streichquartetten nach Beethoven und Schubert zu »geringen Resten schrumpfte«<sup>1</sup> und dass

»das Streichquartett nach Beethoven dem blossen Petrefakt einer Gattung (gleich), deren eigentliche Geschichte erloschen war, wenn auch vereinzelt Werke entstanden, in denen der Komponist dem durch Beethoven heraufbeschworenen Dilemma entweder – wie Smetana – durch einseitige Subjektivität auswich oder – wie Brahms – standzuhalten versuchte.«<sup>2</sup>

Mendelssohns und Schumanns Streichquartette erscheinen angesichts eines solchermaßen konturierten Zusammenhangs (der letztlich ein Surrogat einer historiographischen Darstellung ist) dann wirklich nur noch, um ein auf Mendelssohn gemünztes Diktum von Friedrich Nietzsche aufzugreifen, als »schöner Zwischenfall der deutschen Musik«.<sup>3</sup>

In bewusster Distanzierung von einer lediglich auf »Werk- und Heroen-Exegese« abzielenden historiographischen Perspektive wird in dieser Arbeit ausgehend von der zeitgenössischen Gattungsdiskussion demgegenüber der Versuch unternommen, die Zusammenhänge der Geschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870, ihre ästhetischen und kompositionstechnischen Aspekte sowie die Aspekte der Sozial-, Rezeptions- und Institutionengeschichte (im Sinne einer »Konstellation« dieser Momente und nicht nach strukturgeschichtlichen Vorgaben als »Struktur« bzw. »System«) begreiflich zu machen, so dass Brahms' Eingreifen in die Entwicklung des Streichquartetts »um 1870« nicht mehr notwendig als Beginn eines »zweiten Zeitalters

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1989), 3. Wulf Konold meint sogar: »In Deutschland blieb das S[treichquartett] eine hochgeachtete, aber eher sporadisch bedachte Gattung« (Konold, *Streichquartett (2)* (1987), 31).

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1989), 23. Dazu auch Fournier, der meint: »Après Beethoven et Schubert, une période de vide relatif s'installe et les quatuors, peu nombreux, qui sont alors écrits ne proposent, quelles que soient par ailleurs leurs qualités expressives, aucune innovation formelle ou fonctionnelle. Les ambitions esthétiques elles-mêmes retombent et l'évolution du quatuor jusqu'à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle se confond pratiquement avec l'évolution des styles des différents compositeurs qui pratiquent ce genre sans qu'en soient remis en question les objectifs et les possibilités.« (Fournier, *Histoire du Quatuor à Cordes* (2000), 23)

<sup>3</sup> Nietzsche in *Jenseits von Gut und Böse* (1886), 188.

des Streichquartetts«<sup>1</sup> bzw. als »Restauration« einer zwar von Mendelssohn und Schumann belebten, aber substantiell dennoch unterbrochenen Tradition gedeutet werden muss. Zwar zieht Brahms neben Dvorák und Tschaikowski kompositionstechnisch gesehen die Konsequenz aus der in Beethovens späten Streichquartetten angelegten Durchführungstechnik, indem er diese gleichsam auf die gesamte thematisch-motivische Formentfaltung überträgt und damit ein neues kompositionstechnisches Stadium in der Gattungsgeschichte einleitet, das in musikalische Entwicklungen des 20. Jahrhunderts weist,<sup>2</sup> aber den eigentlichen Rückhalt hatte die von Brahms eingeleitete Entwicklung – und dies ist ebenso wesentlich – weniger im expliziten Anschluss an kompositorische Leistungen Beethovens als vielmehr in der besonders sozialgeschichtlich vermittelten und institutionell etablierten Tradition der Kammermusik, wie sie in den Jahrzehnten zwischen 1830 bis 1870 ausgeprägt und kultiviert wurde, sowie im ungebrochenen ästhetischen Prestige der Gattung während des gesamten 19. Jahrhunderts.

\*

So sehr in dieser Arbeit, zumal in den Ausführungen zur kompositionsgeschichtlichen Entwicklung, eine Orientierung an bloss heroen- bzw. kanongeschichtlichen Prämissen vermieden wird, so wenig ist beabsichtigt, nach trivial-marxistischen Maximen eine »Geschichte der Verlierer« zu schreiben. Denn – um in diesem Zusammenhang einen Gedanken des Althistorikers Paul Veyne aufzugreifen<sup>3</sup> – eine »Kultur ist schon tot, wenn man sie verteidigt, anstatt sie zu ersinnen.«<sup>4</sup> Es geht vielmehr darum, dass Musikhistoriker nicht nur die Erinnerung an »grosse Taten« zu

---

<sup>1</sup> Dahlhaus hat die Formel »Das zweite Zeitalter der Symphonie« in Bezug auf den erneuten Aufschwung der Symphonie in den 1870er Jahren geprägt (Dahlhaus, *Liszts Idee des Symphonischen* (1981), 392). Die Problematik einer solche Vorstellung bestimmte Siegfried Kross in Kross, *Das »Zweite Zeitalter der Symphonie«* (1990).

<sup>2</sup> Nicht von ungefähr ist Brahms gerade deshalb für Arnold Schönberg ein progressiver Komponist; dazu Schönberg, *Brahms der Fortschrittliche* (1933).

<sup>3</sup> *L'Inventaire des différences* (1976); deutsch erschienen als *Ein Inventar der Differenzen* (1988).

<sup>4</sup> Veyne, *Inventar* (1988), 10.



bewahren haben, sondern, wie der Kulturhistoriker Peter Burke es einmal formulierte, auch »Hüter der Leichen im Keller des gesellschaftlichen Gedächtnisses«<sup>1</sup> zu sein haben. Die Auseinandersetzung mit diesen »Leichen« bzw. »Anomalien« decken nicht nur die oft vorhandenen Schwächen und Mängel in grossen und weniger grossen musikhistoriographischen Theorien auf, sondern machen darüber hinaus auch die Distanz erfahrbar, die uns von der Vergangenheit trennt, und geben ihr – was weitaus wichtiger erscheint – ein Gesicht, dem begegnet werden kann. Dies ermöglicht einen Dialog mit der Vergangenheit, so dass auf eine Untersuchung von Realitätsbedingungen abgezielt und die Geschichten hinter der Maske der Konstruktion »Geschichte« entdeckt werden können.

Nicht als Abstieg in die Niederungen der Statistik ist deshalb der Umstand einzuschätzen, dass in dieser Arbeit immer wieder Komponistinnen und Komponisten sowie ihre Werke Erwähnung finden, die in der geschichtlichen Versenkung verschwunden sind, so dass sie heute weitgehend als verschollen gelten müssen, sondern als Versuch zu verstehen, das gattungsgeschichtliche Panorama des Streichquartetts von 1830 bis 1870 zu erkunden. Denn (Musik)Historiker haben auch die Funktion eines *Remembrancer*, wie man einst Schuldeneintreiber euphemistisch zu bezeichnen pflegte, deren vordringliche Aufgabe eben darin bestand, die Leute daran zu erinnern, was sie lieber vergessen hätten.<sup>2</sup>

\*

Eine besondere Schwierigkeit der Analyse des gattungstheoretischen und –ästhetischen Diskurses zum Streichquartett zwischen 1830 und 1870 und der damit verwobenen kompositionsgeschichtlichen, sozialen und institutionellen Aspekte besteht neben der enormen Materialfülle in der theoretischen Rechtfertigung des hier eingenommenen historischen Standpunkts, sofern man die Herausforderung des sogenannten *Linguistic Turn* ernst nimmt und akzeptiert, dass die einst stabilen

---

<sup>1</sup> Burke, *Eleganz und Haltung* (1998), 82. Dazu auch Kuhn, *Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1976), 65

<sup>2</sup> Vgl. Burke, *Eleganz und Haltung* (1998). 79-82.

Kategorien, auf welche die Musikhistoriographie unausgesprochen vertrauen konnte, wie etwa »Kausalität«, »Wandel«, »Komponistenintention«, »Werk«, »Stil«, »Werksinn« und »Werkbedeutung« gehörig ins Wanken geraten sind.<sup>1</sup> Die eigentliche Herausforderung besteht in der Vorstellung,

»daß Sprache der von ihr geformten Welt auf irgendeine Weise vorangeht, daß das, was wir als »Realität« erfahren, nichts anderes ist als ein gesellschaftliches (d. h. sprachliches) Konstrukt oder ein »Effekt« unseres jeweiligen Sprachsystems.«<sup>2</sup>

Daraus ergibt sich als tiefgreifendste Konsequenz die Auflösung der für das musikhistoriographische Arbeiten charakteristischen Grundüberzeugung, dass der untersuchte Gegenstand von sich aus einen zusammenhängenden und feststehenden Sinn hat, der durch eine sorgfältige hermeneutische Methode erschlossen werden kann. Dies hat ganz allgemein gesehen eine Auflösung der Geschichte selbst zur Konsequenz.<sup>3</sup> Dieser intellektuellen Herausforderung, die im musikwissenschaftlichen Diskurs mit der fast schon üblichen Verspätung ihre Kraft zu entfalten begann, bloss durch Lamentieren zu begegnen oder sie nur als einen Eingriff oder gar eine Invasion zu empfinden,<sup>4</sup> ist einer Wissenschaft, die sich ernst nimmt (bzw. ernst genommen werden will) und vor allem auch noch immer als historische Wissenschaft definiert, nicht angemessen. Vielmehr sollte man dieser Herausforderung durch Reflexion begegnen und daraus einen neuen kritischen Standpunkt bestimmen. Ein solcher

---

<sup>1</sup> Der *Linguistic Turn* war durch unterschiedliche Impulse (aber vornehmlich durch den Strukturalismus, die Semiotik und den Poststrukturalismus, besonders in Form des Dekonstruktivismus) ausgelöst worden, wie Toews, *Intellectual History after the Linguistic Turn* (1987) und Jay, *Geistesgeschichte* (1988) herausgearbeitet haben, und führte insgesamt zu einer Auflösung der Geschichte bzw. zu einer »Abkehr von der »Realität« hin zur Sprache als dem konstitutiven Element menschlichen Bewußtseins und gesellschaftlicher Sinnproduktion« (Spiegel, *Geschichte, Historizität und die soziale Logik* (1994), 162); Dazu auch White, *Der historische Text als Kunstwerk* (1994).

<sup>2</sup> Spiegel, *Geschichte, Historizität und die soziale Logik* (1994), 162.

<sup>3</sup> Dazu auch Burke, *Zwei Krisen* (1993).

<sup>4</sup> Dazu etwa Eggebrecht, *Sinn von Musikwissenschaft heute* (2000) und Finscher, *Diversi diversa orant* (2000).

kritischer Standpunkt schliesst mit ein, dass die konstruierte Trennung von sogenannten »Meistern der Gattung« einerseits und »Kleinmeistern« oder »Epigonen« andererseits zugunsten einer Betrachtung der Zusammenhänge aufgebrochen wird und dass man darum bemüht ist, nicht als selbstverständlich hinzunehmen, was mittlerweile zum *common sense* geworden ist.

Die Historikerin Gabrielle M. Spiegel hat dargestellt, dass ein Standpunkt möglich ist, von dem aus »Text und Kontext in einen Blick genommen werden« können, »der den textuellen, historisierenden und historischen Prinzipien der Analyse und Erklärung gleichermaßen gerecht wird«.<sup>1</sup> Sie zeigt damit, dass die historische Betrachtung eines ästhetischen Gegenstands trotz der erschütternden Erkenntnisse des *Lingustic Turn* nicht a priori unmöglich geworden ist, ebenso wenig wie seine ästhetische Untersuchung, wenn dem von ihr postulierten Prinzip der »sozialen Logik des Texts«<sup>2</sup> folgend akzeptiert wird, dass musikalische Gegenstände (Kompositionen, Werke, Aufführungen, Institutionen usw.)

»sowohl die sozialen Realitäten spiegeln als auch neue schaffen, daß sie die sozialen und diskursiven Formationen zugleich konstituieren und von ihnen konstituiert werden, wobei sie sich je nach Lage der Dinge aufrechterhalten, ihnen Widerstand leisten, sie in Frage stellen oder sie zu verdrängen suchen.«<sup>3</sup>

Der Soziologe Pierre Bourdieu andererseits hat gezeigt, dass die Struktur eines Kunstwerkes massgeblich von externen und internen Faktoren und der Spannung zwischen der Struktur der Werke selbst und der Struktur ihres Kontexts abhängt.<sup>4</sup> Diese Struktur ist nicht wie in Michel Foucaults Diskurs-Theorie nach einem normativen, gleichsam mechanischen System eines idealistisches »Felds der strategischen Möglichkeiten« reguliert,<sup>5</sup> sondern von den Positionen bestimmt, die der Komponist und das Werk in der Struktur eines Kontexts mit seinen spezifischen Bedingungen und

---

<sup>1</sup> Spiegel, *Geschichte, Historizität und die soziale Logik* (1994), 180.

<sup>2</sup> Dazu *ibid.*, 180.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 181.

<sup>4</sup> Vgl. dazu Bourdieu, *Praktische Vernunft* (1998) und Bourdieu, *Regeln der Kunst* (1999).

<sup>5</sup> Dazu Foucault, *Réponse* (1968) und Foucault, *Die Ordnung des Diskurses* (1970).

Voraussetzungen einnehmen. Dieser Kontext ist seinerseits niemals unabhängig von externen Faktoren, weil jede durch einen Akteur eingenommene Position die Struktur des Kontexts aufs Neue verändert und die ihnen immanente Spannung neu definiert. Deshalb ist diese Struktur als äusserst dynamisch zu verstehen und nicht wie in manchen strukturgeschichtlichen bzw. systemtheoretischen Ansätzen als hermetisch geschlossen. Weder reagierten die Komponistinnen und Komponisten der Zeit zwischen 1830 und 1870 auf die Entwicklungen des musikalischen Komponierens und die damit verbundenen kompositorischen Herausforderungen voraussetzungslos, noch komponierten sie losgelöst vom gesellschaftlichen, politischen und kulturellen Kontext. Eine schlüssige Theorie der Vermittlung dieser im Werk vermittelten disparaten Ebenen hat als eine Konsequenz zu ziehen, dass das musikalische Werk, sofern es tatsächlich auch als Vermittlungsinstanz einer Gattungsgeschichte funktionieren will, nicht mehr nur als Dokument einer kompositorischen Entwicklung gesehen wird, sondern als mehrschichtige Ausdrucksform. Deren Kodierung schliesst Momente des künstlerischen Handelns ebenso ein, wie beispielsweise rezeptionsgeschichtliche und –ästhetische Aspekte, Momente des gesellschaftlichen Kontexts und vieles mehr. Das daraus resultierende Beziehungsnetz ist aber weniger eine Tatsache als vielmehr ein Problem, weil seine Dechiffrierung potentiell offen ist. Die Dimension des Problemhaften an diesem Beziehungsnetz bekundet sich etwa an der paradoxen und zugleich widersprüchlichen Rezeptionsgeschichte von Beethovens Streichquartetten in der Zeit von 1830 und 1870, die ebenfalls zur Gattungsgeschichte im Sinne einer Problemgeschichte der musikalischen Rezeption gehört. Damit rückt ein Werkbegriff in den Vordergrund, der sich nicht mehr allein auf den referentiellen Gehalt von musikalischen Kompositionen abstützt, sondern der auch die Art und Weise der in die Musik eingegangenen Geschichte und durch die Musik und ihre strukturellen und formalen Mittel generierten Sinnproduktion fokussiert.

\*

Vor diesem Hintergrund und aufgrund der Beschaffenheit des hier untersuchten Gegenstands und seines dynamischen Charakters wird Methode, allgemein gesprochen, als ein Instrument verstanden, mit welchem Einsichten über die blosse

sinnliche Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung hinaus gewonnen werden können, indem davon ausgegangen wird, dass die mit dem Gegenstand verquickten unterschiedlichen Aspekte unterschiedliche Formen des Zugriffs erfordern.<sup>1</sup> Der hier zur Diskussion stehende Gegenstand und die dynamische Vielfalt seiner Erscheinungen sperrt sich sowohl materiell gegen jede Form strikter Systematik als auch gegen ein chronologisches bzw. lineares Erzählen. Denn Gattungsgeschichtsschreibung erscheint nur dann angemessen, wenn sie neben der Untersuchung ihrer dynamischen Struktur, die in sich selbst bereits von Faktoren unterschiedlicher Ebenen und den damit korrespondierenden Spannungen geprägt ist, auch die Untersuchung der unterschiedlichen Geschichten der diese Struktur bestimmenden Faktoren einschließt. Die Einsicht in diese Problematik ist von methodischer Bedeutung und hat zur Folge, dass die »Architektur« dieser Arbeit nicht allein auf eine im Wissenschaftskontext häufig praktizierte systematische Darstellungsweise abzielen kann, die den Gegenstand oft verstellt und Zusammenhänge und Bedingungen häufig nicht deutlich werden lässt. Die einzelnen Kapitel erörtern den Gegenstand und die mit ihm verwobenen Probleme im Interesse der Darstellbarkeit vielmehr von jeweils unterschiedlichen inhaltlichen und methodischen Perspektiven aus: statt – metaphorisch gesprochen – Parkanlagen im Stile von Versailles entwerfen zu wollen, werden die durch verworrene Wege verbundenen Beete eines breit sich ausladenden englischen Parks bearbeitet. Die Arbeit stellt damit einen Versuch dar, die Besonderheit und Originalität des Gegenstands zur Sprache zu bringen, das heisst einen Entwurf der Geschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 zu liefern, deren Hauptfiguren zwar Namen tragen wie Felix Mendelssohn Bartholdy, Robert Schumann und Antonín Dvořák, deren musikalisches Terrain aber ebenso entscheidend von Figuren wie etwa Louis Spohr, Robert Volkmann, George Onslow, Antonio Bazzini und John Lodge Ellerton und vielen mehr ebenso bestimmt wie belebt war.

---

<sup>1</sup> Dazu auch Aristoteles, *An.* 402a, *Ethik* 1098a 20ff., 1098b 1-9 und *Met.*

## I DAS PROBLEM DER MUSIKALISCHEN GATTUNG

Der Zugriff auf das Streichquartett im 19. Jahrhundert unter gattungsgeschichtlicher bzw. –theoretischer Perspektive ist aufgrund von zwei spezifischen Problemfeldern alles andere als selbstverständlich. Das eine Feld umfasst das Zusammenspiel von unterschiedlichen erkenntnistheoretischen Phänomenen und angewandten methodischen Ansätzen, die das Misstrauen gegenüber gattungsgeschichtlichen Darstellungen stark geprägt haben:<sup>1</sup> einerseits zeichnen sich gattungstheoretische Erklärungsmodelle oft durch Inkonsequenz in der Argumentation aus (begründet vor allem durch einen oft praktizierten Wechsel zwischen verschiedenen Ebenen bzw. Kriterien der Gattungsbestimmung), oder sie sind spätestens mit den Studien zur Klassifikationsproblematik musikalischer Gattungen von Leo Schrade, Walter Wiora, Wulf Arlt, Stefan Kunze und Carl Dahlhaus fraglich geworden;<sup>2</sup> zum anderen lässt sich der Eindruck schwer von der Hand weisen, dass der gegenwärtige gattungstheoretische und gattungsästhetische Diskurs oft mehr als ein Verhandeln über Metaphern denn über Inhalte von Begriffen erscheint. Deshalb kommen im folgenden Kapitel zunächst Probleme allgemeiner Natur zur Sprache, welche die Diskussion um musikalische Gattungen betreffen. Weil die Gattungsdiskussion sich bekanntlich nicht nur auf die Musikwissenschaft konzentriert, erscheint es in diesem Zusammenhang lohnenswert, sich auf die Auseinandersetzung mit der Gattungsproblematik innerhalb anderer wissenschaftlicher Disziplinen, vor allem der Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft sowie der Philosophie, einzulassen und deren Erkenntnisse für die Musikforschung zu reflektieren.

An diese allgemeinen Erörterungen zu gattungstheoretischen und gattungsästhetischen Aspekten schliesst die Analyse an, mit welcher die spezifische Situation der musikalischen Gattung innerhalb des hier untersuchten Zeitraums

---

<sup>1</sup> »Problematisch an der Arbeit mit der Gattungsfrage in der Musikwissenschaft ist insbesondere, daß und wie gerade hier immer wieder verschiedene Ansichten und Ansätze ineinander fließen.« (Arlt, *Gattung* (1982) 11).

<sup>2</sup> Dazu Schrade, *Musik im Kulturleben des Westens* (1961), Wiora, *Musikalische Gattungen* (2) (1966), Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1973) und Arlt, *Gattung* (1982) sowie Kunze, *Überlegungen* (1982) und Dahlhaus, *Theorie der musikalischen Gattungen* (1982).

zwischen 1830 und 1870 untersucht wird. Dabei stehen ausgewählte und repräsentative musikästhetische, kompositionstheoretische und musikkritische Schriften der Zeit im Vordergrund. Diese Analyse ist deshalb angezeigt, weil sie das zweite und bereits in der Einleitung angesprochene Problemfeld betreffen. Dieses Feld ist wesentlich durch die in der musikwissenschaftlichen Forschung zum 19. Jahrhundert etablierte und massgeblich durch die Arbeiten von Carl Dahlhaus zu Aspekten und Problemen der musikalischen Gattungen beeinflusste Überzeugung geprägt, dass ab etwa 1830 aufgrund autonomie- und genieästhetischer Prämissen die normative Gattungspoetik aufgelöst worden sei. Von vielleicht weitreichendster Konsequenz war in diesem Zusammenhang vor allem die von Dahlhaus formulierte These, dass »eines der entscheidenden Merkmale, durch die sich die Zeit nach 1830 als Epoche von der Klassik und der frühen Romantik abhebt«, darin bestehe, »(daß) die Gattungen überhaupt, und nicht nur einzelne Gattungen, an Bedeutung einbüßten«.<sup>1</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint die in dieser Arbeit eingenommene Perspektive zunächst problematisch, wenn nicht gar obsolet. Doch wird sich gerade aufgrund der detaillierten Auseinandersetzung mit der spezifischen Situation des Gattungsdiskurses im 19. Jahrhundert zeigen, dass Dahlhaus' These von der Auflösung der Verbindlichkeit von Gattungsnormen nach 1830 relativiert werden muss und dass gattungsästhetische bzw. -poetische Aspekte für die Zeit von 1830 bis 1870 ganz wesentlich mit zu der von Dahlhaus an anderer Stelle einmal umrissenen »Problemgeschichte des Komponierens« gehören.<sup>2</sup> Als erste Belege für eine noch durchaus intakte Gattungsästhetik bzw. -poetik im 19. Jahrhundert seien an dieser Stelle Robert Schumanns Verdikt gegen Luigi Cherubinis zweites Streichquartett C-Dur (entstanden 1829)<sup>3</sup> angeführt und die Kritik von C. B. von Miltitz an der Orchesterbearbeitung von Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 74 durch den Dresdner Kammermusiker F. Kummer. Schumann kritisierte das Quartett Cherubinis, weil es ihm

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 844. Hermann Danuser gar von einer »Preisgabe« der Gattungspoetik im 19. Jahrhundert (Danuser, *Gattung* (1995), 1054).

<sup>2</sup> Dazu Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts* (1989), 1-4.

<sup>3</sup> Dieses Quartett von Cherubini erschien erstmals 1836 bei Kistner und Leuckart in Leipzig und Paris; dazu Altmann, *Kammermusik-Katalog* (1942), 25 und Finscher, *Cherubini* (1993), 431.

(wie er richtig vermutet hatte, in der Umformung einer orchestralen Vorlage)<sup>1</sup> »als Quartett zu symphonisch«<sup>2</sup> klang und damit gegen das von der Gattungspoetik vorgegebene Gebot der Reinheit verstösst, sich nach Schumann folglich von seiner »symphonischen« Vorlage zu wenig deutlich unterscheidet.<sup>3</sup> Miltitz' Kritik kulminiert in der Äusserung, die sowohl auf gattungsspezifische Stilunterschiede zwischen Sinfonie und Quartett referiert, als auch das von der Gattungspoetik bestimmte Gebot der Angemessenheit impliziert:

»Es kann Hr. F. Kummer als einem tüchtigen Musiker nicht entgangen sein, dass Beethoven's Sinfoniestyl sich zu seinem Quartettstyle verhält wie Emailmalerei zu Oelmalerei in Lebensgrösse. Hätte Beethoven den vorliegenden Satz zur Sinfonie bestimmt, so hätte er ihn anders geschrieben«<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Und zwar der 1815 für die *London Philharmonic Society* komponierten Sinfonie in D-Dur (dazu Fund, *Cherubini* (1993), 584).

<sup>2</sup> Schumann, *Sechster Quartett-Morgen*, (1838), 79. Auch noch fast zehn Jahre später kritisiert ein Rezensent der *NZfM* am dritten Streichquartett Es-Dur op. 21 von Johan J. H. Verhulst (erschieden 1845 bei Hofmeister in Leipzig) die partielle Affinität zum »Symphoniestyl« im Finalsatz (vgl. *NZfM*, 23. Jhg., Nr. 7 (22. Juli 1845), 25). Schliesslich kritisiert auch Theodor Helm an Anton Bruckners Streichquintett F-Dur (komponiert 1878-1879), dass »die echt sinfonisch rauschenden Schlüsse der beiden Ecksätze, sowie manche andere Stelle ein bißchen aus dem Rahmen der Kunstgattung« herausfielen (Helm, *Beethoven's Streichquartette* (1885), 233).

<sup>3</sup> Vgl. demgegenüber Cadenbach, *Cherubinis „symphonistisches“ Quartett* (1990) und Cadenbach, *Streichquartette, die zu Symphonien wurden* (1990) sowie Krummacher, *Streichquartett (I)* (2001), 229-230.

<sup>4</sup> *AmZ*, 39. Jhg., Nr. 2 (11. Jan. 1837), 29-30.



# 1. MUSIKALISCHE GATTUNGEN ALS PROBLEMFELD

## 1.1 DIE MUSIKALISCHE GATTUNG

Was eine musikalische Gattung sei, ist eine Frage, welche die Musikhistoriographie immer wieder umtreibt und gleichermassen irritiert, ohne dass sie jedoch zu befriedigenden Antworten gefunden hätte. Wulf Arlt hat darauf hingewiesen, dass »die Selbstverständlichkeit, mit der im musikalischen Schrifttum« über den Gattungsbegriff

»verfügt wird, in auffälligem Gegensatz zu dem Problem (steht), dass Begriff und Sache der musikalischen Gattung offenbar weder in einer systematischen Definition noch aus einem begriffsgeschichtlichen Ansatz befriedigend zu verbinden sind.«<sup>1</sup>

In eine ähnliche Richtung argumentiert Dahlhaus in seinem Gattungs-Artikel des *Brockhaus-Riemann-Musiklexikons* von 1978, wenn er meint:

»Für die Musikwissenschaft des 20. J[ahrhunderts] ist die unreflektierte Selbstverständlichkeit charakteristisch, mit der – z. B. in Handbüchern von H. Kretzschmar und G. Adler – mus[ikalische] G[attungs]begriffe gebraucht werden, eine Selbstverständlichkeit, die nur vereinzelt durch von B. Croce angeregte Zweifel an die Realität von G[attungen] (H. Bessler), durch Entwürfe einer Systematik (G. Adler, W. Wiora), und durch Versuche, das geschichtliche Wesen von mus[ikalischen] G[attungen] (L. Schrade, W. Arlt) oder deren sozialen Hintergrund (H. Engel, W. Wiora) zu ergründen, durchbrochen worden ist.«<sup>2</sup>

Kaum bezweifelt werden kann indes, dass Gattungsbegriffe wie *Motette*, *Oper*, *Sinfonie*, *Streichquartett*, *Klaviersonate* usw. tief im Bewusstsein sowohl der

---

<sup>1</sup> Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs*, (1971), 11; dazu auch Blume, *Form und Gattung* (1963).

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Gattung* (1978) 452; dazu auch Kunze: »Die Selbstverständlichkeit des Umgangs mit dem Gattungsbegriff kontrastiert auffällig mit der Tatsache, daß die Ansätze zu einer Theorie der musikalischen Gattungen, die u. a. in Arbeiten von Guido Adler, Friedrich Blume, Leo Schrade und insbesondere von Walter Wiora entwickelt wurden, sich in der wissenschaftlichen Praxis kaum ausgewirkt haben.« (Kunze, *Überlegungen* (1982), 5).

Musikpraxis als auch der Musikforschung und der Musikrezeption verankert sind und sich ganz besonders in einer impliziten, vor allem für die Musikkritik charakteristischen Gattungsästhetik ausprägen. Die Präsenz von Gattungsbegriffen in der Umgangssprache ist zumindest ein Zeichen dafür, dass ein, wenn auch von kulturellen, gesellschaftlichen und historischen Voraussetzungen und Bedingungen abhängiges Gattungsbewusstsein vorhanden zu sein scheint.

Alle ernsthaften Versuche, das Wesen einer musikalischen Gattung zu bestimmen, führten aber von Johannes de Grocheos Traktat *De arte musicae* (um 1300)<sup>1</sup> bis zu Guido Adlers Schrift *Der Stil in der Musik* (1911)<sup>2</sup> und ihrer Applikation in *Methode der Musikgeschichte* (1919)<sup>3</sup> in labyrinthische oder widersprüchliche Verwicklungen. Dass in einer der jüngsten Auseinandersetzungen mit dem Phänomen der musikalischen Gattung im deutschsprachigen Musikwissenschaftskontext, dem Artikel »Gattung« von Hermann Danuser in der Neuauflage der Enzyklopädie *Musik in Geschichte und Gegenwart*, ein genereller Ansatz zur Gattungsdefinition durch den Versuch ersetzt wird, die Stationen der Gattungstheoriebildung und Gattungsgeschichtsschreibung zu skizzieren, ist weder als Verlegenheit noch als Kapitulation zu deuten.<sup>4</sup> Vielmehr wird damit und an sämtlichen Gattungstheorien implizit deutlich, dass musikalische Gattungen sich nicht als Tatsachen, sondern lediglich als Probleme untersuchen lassen. Vor diesem Hintergrund erscheint die eingangs formulierte Frage, was eine musikalische Gattung sei, nicht mehr als der entscheidende Ausgangspunkt. Vielmehr muss es um die Klärung dessen gehen, was bestimmte Erkenntnisse über den Gegenstand »Gattung« aussagen.

Musikalische Gattungen sind, wie bereits Schrade und Arlt herausgearbeitet haben, nur »idiographisch« angemessen beschreibbar,<sup>5</sup> das heisst als jeweils geschichtliche Grössen, die historisch veränderlich und durch wiederum historisch variable Zusammenhänge zwischen den Zwecken, ästhetischen Ideen und

---

<sup>1</sup> Dazu Grocheo, *De arte musicae*.

<sup>2</sup> Dazu Adler, *Stil* (1911)

<sup>3</sup> Dazu Adler, *Methode* (1914).

<sup>4</sup> Dazu Danuser, *Gattung* (1995).

<sup>5</sup> Dazu Schrade, *Musik im Kulturleben des Westen* (1961) und Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1971).

kompositionstechnisch-stilistischen Mitteln determiniert sind. So führt etwa Schrade aus, dass

»Institution, Organisation und Funktion stets und nahezu unlösbar miteinander verknüpft (sind). Sie üben eine Wechselwirkung auf einander aus, und eben diese Wechselwirkung prägt sich unvermeidlich dem musikalischen Kunstwerk ein.«<sup>1</sup>

Dahlhaus meint in diesem Zusammenhang:

»Musikalische Gattungen werden von Institutionen getragen, deren Struktur und Charakter sich in der Musik ausprägen und umgekehrt durch sie bestimmt oder mitbestimmt werden.«<sup>2</sup>

Allerdings muss, wie bereits Dahlhaus dargelegt hat, das in der Gattungsdiskussion vorrangig diskutierte Klassifikations- und Systematisierungsproblem in seiner historischen Dimension selbst, ohne auf Klassifikation abzielen, problematisiert werden. Nur so wird sichtbar, dass die scheinbar unverfängliche Frage nach dem, was eine musikalische Gattung sei und wie sie sich gegen andere Gattungen abgrenze,

»mit einer Entscheidung darüber verquickt ist, ob entweder »funktionale« und die »Kontinuität verbürgende« oder aber das »stilistisch-kompositionstechnische« und »die Entwicklung weitertreibende« Moment akzentuiert und als essentiell für den »Geist der Epoche« erklärt werden soll.«<sup>3</sup>

Die Schwierigkeit bei der Bestimmung einer musikalischen Gattung besteht vorab darin, dass man sich einer Definition nur durch Hypostasieren annähern kann, wie es bereits in einzelnen Dialogen von Platon zum Ausdruck kommt.<sup>4</sup> Bei Aristoteles erscheint das Problem wie folgt umschrieben: »Gattung ist, was von mehreren und der

---

<sup>1</sup> Schrade, *Musik im Kulturleben des Westens* (1961), 292.

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 863.

<sup>3</sup> Dahlhaus, *Theorie der musikalischen Gattungen* (1982), 115.

<sup>4</sup> Dazu Platons *Timaios*, 28 St.-29 St. (*Dialoge*, Bd. VI) und *Philebos*, 16St-17St. (*Dialoge*, Bd. IV)

Art nach verschiedenen Dingen bei der Angabe ihres Was oder Wesens prädiert wird.«<sup>1</sup>

Im 18. Jahrhundert übernimmt Kant diese Gattungsdefinition,<sup>2</sup> relativiert sie aber insofern, als er hinter dem logischen Prinzip ein transzendentes Prinzip als regulative Idee für den Verstandesgebrauch annimmt, nach welchem »in dem Mannigfaltigen einer möglichen Erfahrung notwendig Gleichartigkeit vorausgesetzt (wird)«.<sup>3</sup>

Eine abstrakte bzw. idealistische Definition des Gattungsbegriffs ist für kunstwissenschaftliche Belange allerdings wenig brauchbar, weil kaum in abstracto und auf einen Allgemeinbegriff abzielend bestimmt werden kann, welche Momente im einzelnen und in welchem Umfang jeweils an der Herausbildung und Festigung einer musikalischen Gattung bzw. ihrer Stadien beteiligt sind und inwieweit sie sich gegenseitig beeinflussen und tragen bzw. ausschliessen.<sup>4</sup> Darüber hinaus steht auch nicht fest, ob die einzelnen Momente, die eine Gattung konstituieren, in jedem Stadium der Geschichte einer Gattung von gleicher konstitutiver Kraft sind bzw. sein müssen. Dennoch scheinen innerhalb gewisser gattungsgeschichtlicher Stadien bestimmte Kriterien eine übergeordnete (aber keine absolute und ahistorische) Rolle zu spielen.<sup>5</sup> Die Bedeutung gattungskonstituierender Momente hängt aber nicht nur von der ihnen eigenen Historizität ab, sondern auch in ganz entscheidendem Mass vom allgemeinen historischen sowie ideengeschichtlichen Ort der Determinierung einer musikalischen Gattung selbst. Das bedeutet, dass der Gattungsbegriff selbst sowie seine Konstituenten

---

<sup>1</sup> Aristoteles, *Top*, 102a 31f.

<sup>2</sup> Dazu Kant, *Logik, I Allgemeine Elementarlehre*, §10 und §11.

<sup>3</sup> Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 654/B 682.

<sup>4</sup> Dennoch bezeichnet gerade das Bemühen um eine abstrakte oder idealistische Definition des Gattungsbegriffs (als eine der Form übergeordnete Klassifikationsebene musikalischer Werke) eine charakteristische Tendenz innerhalb der gattungsgeschichtlichen und –theoretischen Literatur seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts (dazu Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1971), 83-89).

<sup>5</sup> Jurij Tynjanov hat solche gattungsdefinierenden Kriterien mit Blick auf literarische Gattungen als *Dominanten* bezeichnet (dazu Tynjanov, *Das literarische Faktum*). Tynjanovs »Vorstellung von der Dominante« ist für den literaturwissenschaftlichen Gattungsdiskurs insofern von Bedeutung, als sie die frühformalistische Beschränkung auf formale Strategien und Verfahren überwindet und als dynamisch verstandenes Konzept von »Reihen« auch Gattungsmischungen zulässt, wie Hans-Robert Jauß dargelegt hat (dazu Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation* (1970), 164-167 und 189-194).

durch Geschichtlichkeit charakterisiert sind.<sup>1</sup> Deshalb ist es alles andere als selbstverständlich, etwa das Oratorium und das Streichquartett hinsichtlich einer begriffstheoretischen Diskussion um das Problem der Gattungsbestimmung als gegebene und als miteinander vergleichbare Phänomene bzw. Konstrukte zu verstehen, weil beide Gattungen sich nicht in derselben Weise als Gattungen definieren.<sup>2</sup>

Eine musikalische Gattung ist vielmehr als *dynamisches* und nicht statisches oder abstraktes System zu betrachten, das sich in bezug auf die Gattungskriterien und hinsichtlich des Gattungssystems selbst innerhalb eines bestimmten Spielraums permanent im Umbau befindet und neue Hierarchien etabliert. Folglich können sich Gattungen und Gattungssystem in ihrer Geschichte auch durch Verschiebungen der sie dominierenden Kriterien auszeichnen, die sich im dynamischen Charakter ihrer Prädikatoren und den damit potentiell immer variablen Zusammenhängen widerspiegelt.

Zudem spielt die epistemologische Perspektive eine entscheidende Rolle, von welcher aus man sich dem Problemkreis der musikalischen Gattung stellt. So lehnen beispielsweise Benedetto Croce und in dessen Nachfolge seine Schüler wie etwa Karl Voßler und Alfredo Parente<sup>3</sup> vom ästhetischen Standpunkt aus den Gattungsbegriff konsequent im Interesse des künstlerischen Schöpfungsaktes ab. Für sie ist der Gattungsbegriff, wie weiter unten ausführlich dargelegt wird, mit einer dogmatischen Normativität verbunden und lässt sich gerade deshalb nicht mit der künstlerischen Intuition und Subjektivität vereinbaren.<sup>4</sup> Eine ähnlich radikale Ablehnung der Gattungstheorie formuliert auch der *New Criticism*.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Einer der ersten, der auf die historische Wandelbarkeit der Gattungskategorien innerhalb einer auf die Musik konzentrierten Darstellung hinwies (ohne dass die Richtigkeit seiner Reflexion hier zur Diskussion stünde) war Johann Mattheson, indem er im *Vollkommenen Capellmeister* (1739) explizit auch auf »alte« musikalische Formen einging (dazu Mattheson, *Capellmeister* (1739), Dreizehntes Hauptstück des 2. Teils).

<sup>2</sup> Dazu Kunze, *Überlegungen* (1982), 6.

<sup>3</sup> Dazu Croce, *Aesthetik* (1902) und Croce, *La Poesia* (1939) sowie Voßler, *Croces Aesthetik* (1902) Parente, *La musica e le arti* (1936).

<sup>4</sup> Dazu Parente, *La musica e le arti* (1936), 27.

<sup>5</sup> Dazu Hack, *The Doctrine of Literary Forms* (1916) und Spingarn, *New Criticism* (1931).

Die Frage andererseits, von welcher Bedeutung einzelne gattungsspezifische und gattungskonstituierende Merkmale sind, kann nur aufgrund einer genauen Analyse aller an der Gattungsgeschichte beteiligten Momente und ihrer historischen, ästhetischen sowie sozialen Voraussetzungen und Bedingungen erörtert werden.<sup>1</sup> Dass beispielsweise musikalische Gattungen von einem Repertoire abhängen, das auch tatsächlich aufgeführt und rezipiert sowie um weitere Exemplare erweitert wird, erscheint auf den ersten Blick als existentielle Voraussetzung einer musikalischen Gattung. Trotzdem hat sich im 20. Jahrhundert gerade für das Streichquartett die paradoxe Situation eingestellt, dass Beiträge zur Gattung zeitgenössischer Komponistinnen und Komponisten zwar nicht ausblieben, aber kaum aufgeführt werden, geschweige denn tatsächlich ein Publikum finden – das heisst also höchstens von sogenannten »Liehabern« und »Kennern« zeitgenössischer Musik rezipiert werden. Die Rezeption des Streichquartetts im 20. Jahrhundert beruht – wie grosse Teile der sogenannten Kunstmusik überhaupt – eher auf der ständigen Reproduktion seiner eigenen Geschichte. Deshalb aber vom Ende der Entwicklung der Gattungsgeschichte des Streichquartetts sprechen zu wollen, wäre insofern schwierig zu begründen, als eine ungebrochene Kompositionsgeschichte nicht notwendig auch im Bewusstsein der musikalischen Öffentlichkeit als Rezeptionsgeschichte vorhanden sein muss, um überhaupt von einer Entwicklung der Gattungsgeschichte sprechen zu können.

Es scheint vielmehr zum Wesen einer Gattung zu gehören, dass nicht sämtliche Faktoren, die sie bestimmen, jeweils immer und in gleichem Umfang an ihrer Geschichte partizipieren müssen. Tatsächlich können einzelne für eine Gattung konstitutive Momente in den Niederungen absoluter Bedeutungslosigkeit verschwinden, ohne dass damit aber der Fortbestand einer Gattung in Frage gestellt sein muss. Die in diesem Zusammenhang immer wieder angeführte Geschichte der Motette als musikalische Gattung gibt ein eindrückliches Beispiel dafür: Die Gattungsstruktur der Motette veränderte sich über die Jahrhunderte derart, dass fraglich ist, ob am Ende der Entwicklung überhaupt noch von ein und derselben Gattung gesprochen werden kann,<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu auch Dahlhaus, *Grundlagen* (1977), 79-80.

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise Kunze, *Überlegungen* (1982), 5.

auch wenn der Gattungsname selbst sich vom 13. bis 19. Jahrhundert erhalten hat.<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, dass eine Gattungsbezeichnung allein, wie etwa »Motette«, kaum über das Wesen der von ihr bezeichneten Gattung entscheidet bzw. über ihre Entwicklung.

Andererseits können musikalische Gattungen auch um weitere konstitutive Elemente ergänzt werden, ohne dass sie sich zwangsläufig auflösen. Das wird beispielsweise durch die oft als gattungs-unspezifisch empfundene poetische bzw. programmatische Erweiterung des Streichquartetts im 19. Jahrhundert belegt, wie sie sich beispielsweise in Leopold Mechuras erstem Streichquartett mit dem programmatischen Untertitel *Souvenir d'un temps* von 1827, Hermann Hirschbachs Streichquartett Nr. 4 fis-Moll mit dem Titel *Des Künstlers einsame Stunde* (gedruckt 1848), dem Quartett a-Moll von Nikolaj Jakovlevit\_ Afanas'ev mit dem programmatischen Titel »Die Wolga« (von ca. 1860/61) sowie in Alice Mary Smiths (1839-1884) drittem Streichquartett *Tubal-cain* finden. Diese Entwicklung wurde ebenso durch den esoterischen Zug in Beethovens späten Streichquartetten gefördert, wie durch den im Bereich der Klaviermusik von Václav Jan Tomásek (1774-1850) unternommenen Versuch, dem Klavierstück durch die Anlehnung an die Gattungen der antiken Lyrik eine über das immanent Musikalische hinausreichende ästhetische Bedeutung zu geben, sowie durch den in den nationalen Schulen verstärkt auftretende Forderung nach einem »nationalen Ton«. Für diese Entwicklung hin zur programmatischen bzw. poetischen Durchdringung nicht nur der Klavier- und Orchestermusik, sondern auch innerhalb eines Teils der Streichquartettproduktion war indes auch ein musikästhetischer Diskurs verantwortlich, der – wie in den nachfolgenden Erwägungen zum musikästhetischen Diskurs gezeigt werden wird – vor allem durch Beethovens Schaffen herausgefordert zunehmend im Ausdruck und Inhalt die Essenz der musikalischen Aussage suchte.<sup>2</sup>

Musikalische Gattungen können in ihrer Geschichte allerdings auch ein Ende finden, wie zum Beispiel die Operette – das hat aber im Fall der Operette weniger mit dem Umstand zu tun, dass trotz einzelner Beiträge (von Robert Stolz und Emmerich

---

<sup>1</sup> Ganz ähnlich verhält es sich mit anderen Gattungsbezeichnungen, wie beispielsweise »Sinfonie«.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 3.2.5.

Kálmán beispielsweise) eine fruchtbare und tragende Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte nach 1920 zunehmend ausblieb, als vielmehr mit den Veränderungen des Sozialcharakters der Gattung selbst, das heisst dem Verlust der sozialen Grundlagen. Gerade aufgrund dieses Verlusts missglückten denn auch die Versuche von Stolz und Kálmán, die Gattung der Operette weiterzuführen. Dass Elemente der Operette im Musical weiterleben, widerspricht dem keineswegs; im Gegenteil verdeutlicht dies, dass unter veränderten Bedingungen – etwa sozialer Natur wie bei der Operette – Elemente einer musikalischen Gattung weitergetragen werden können, ohne dass die Gattung selbst deshalb »fortleben« müsste. Auf der anderen Seite bedeutet allerdings für eine musikalische Gattung der Verlust ihrer sozialen Grundlage nicht zwangsläufig ihre Auflösung, wie die Gattungsgeschichte des Streichquartetts belegt: spätestens mit Schönbergs *Erstem Streichquartett* d-Moll op. 7 von 1904/05 und *Zweitem Streichquartett* fis-Moll op. 10 von 1907/08 zeichnete sich ab, dass die Erwartungen des die Gattung primär tragenden bürgerlichen Publikums zunehmend in Widerspruch zu den ästhetischen und kompositionstechnischen Ansprüchen und Tendenzen der Gattung selbst gerieten. Das bürgerliche Publikum schien den für die Gattung immanenten kompositionstechnischen Anspruch nach musikalischem Fortschritt zusehends nicht mehr mittragen zu wollen, wie die vehementen Reaktionen bei den Uraufführungen der beiden Streichquartette belegen.<sup>1</sup> Der einst so avancierte kompositionstechnische Anspruch der Gattung verkehrte sich im Bewusstsein des es tragenden Publikums paradoxerweise zunehmend in sein pures Gegenteil und hatte zur Folge, dass im heute »bürgerlich«<sup>2</sup> institutionalisierten Streichquartettkonzertabend anstelle der Aufführung zeitgenössischer Streichquartettproduktionen fast ausnahmslos die Geschichte der Gattung immer wieder aufs Neue reproduziert wird.

Zudem sind gattungskonstituierende Momente nicht zwangsläufig auf eine Gattung beschränkt, wie es sich beispielsweise in der Sonatenform zeigt, welche etwa sowohl

---

<sup>1</sup> Zur Rezeption von op. 7 vgl. Boestfleisch, *Schönbergs frühe Kammermusik* (1990), 244-259, und von op. 10 Dale, *Schoenberg's second string quartet* (1993).

<sup>2</sup> Der Begriff »bürgerlich« steht in Anführungszeichen, um die ideengeschichtliche und ideologische Differenz zwischen dem bürgerlichen Streichquartett des 19. Jahrhunderts und jener als »bürgerlich« imaginierten Institution »Streichquartett«, wie sie sich mit dem Ende des bürgerlichen Zeitalters um 1900 herausbildete, deutlich zu markieren.



für die Sinfonie als auch das Streichquartett im späten 18. Jahrhundert und im 19. Jahrhundert ein gattungskonstituierendes Merkmal bildete, allerdings mit vollkommen unterschiedlichen sozialgeschichtlichen Akzentuierungen, wie Theodor W. Adorno in seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* ausgeführt hat.<sup>1</sup> Von daher scheint die Annahme berechtigt, dass es vielmehr das Zusammenwirken von Momenten auf verschiedenen Ebenen ist, das eine musikalische Gattung bestimmt, als die einzelnen Momente selbst, ohne dass damit aber von vornherein feststeht, warum im einen Fall, wie etwa beim Streichquartett und bei der Sinfonie, diese Momente eine Art »Konstellation« herausgebildet hatten, die man primär aus Gründen der Klassifikation begriffstheoretisch mit »Gattung« zu umschreiben pflegt,<sup>2</sup> während im anderen Fall eine Ansammlung relativ loser Einzelmomente bestehen blieb, wie etwa beim Streichsextett und dem Klarinettenquintett.

Schliesslich ist eine musikalische Gattung immer auch von dem Gattungssystem bestimmt, in welches sie integriert ist. Eine Gattung wird »überhaupt erst in einem System«<sup>3</sup> zu dem, was sie ist. Denn die »Abhängigkeit von anderen Gattungen« in ästhetischer und kompositionstechnischer Hinsicht »ist für eine Gattung nichts Äusserliches oder Sekundäres, das ablenkend in ihre Entwicklung eingreift, sondern gehört zu ihren konstitutiven Merkmalen.«<sup>4</sup> Darauf hat bereits Aristoteles hingewiesen:

»Zur Frage nach der Gattung gehört auch die Frage, ob etwas mit einem anderen in derselben oder in einer verschiedenen Gattung steht. Eine solche Frage fällt unter dieselbe wissenschaftliche Behandlung wie die Frage nach der Gattung.«<sup>5</sup>

Zum Gattungssystem des Streichquartetts im 19. Jahrhundert gehörten zunächst vor allem und ganz besonders die Sinfonie und die Klaviersonate und später, nach 1830, vermehrt auch die Symphonische Dichtung und das Lyrische Klavierstück (wobei bei letzterem je nach eingenommenem Standpunkt nicht feststeht, inwieweit es sich

---

<sup>1</sup> Dazu Adorno, *Einleitung Musiksoziologie* (1962/1968), 279-282.

<sup>2</sup> Dazu Kunze, *Überlegungen* (1982), 5.

<sup>3</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 851.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Aristoteles, *Top.* 102a, 32f.

tatsächlich um eine musikalische Gattung im emphatischen Sinne handelt), auf welche das Streichquartett referiert und sich gleichermassen von ihnen abgrenzt.

Das bis hierhin Dargelegte zeigt, dass die Konstituierung einer Gattung wie das Streichquartett in hohem Masse vom Zusammenwirken zwischen kompositionstechnischen Mitteln und einem sozial und ästhetisch abgesicherten »Prestige« abhängt und dass dieses Zusammenwirken bzw. diese Konstellation im Bewusstsein einer musikalischen Öffentlichkeit mittels ganz bestimmter »Gattungssignale« auch tatsächlich als gattungsspezifisch empfunden wird. Allerdings ist die Funktion solcher »Gattungssignale« doppeldeutig: zum einen dienen sie zur pragmatischen Orientierung einer musikalischen Komposition im Zusammenhang mit anderen Kompositionen in einem jeweils zu bestimmenden geschichtlichen Kontext;<sup>1</sup> zum anderen konstruieren sie ein Gattungsbewusstsein, das sich auch als Orientierungs- und Anlehnungsmuster in Form einer Produktionsstrategie akzentuiert, welche kompositionstechnisch betrachtet Formen der Expansion latent vorhandener, aber noch nicht restlos entfalteter Möglichkeiten innerhalb der durch Gattungsmerkmale bestimmten Struktur ebenso umfasst wie die Integration neuer Momente sowie Formen der impliziten und expliziten Absetzung. Die facettenreichen Konkretisierungen dieser durch die Gattung bestimmten Produktionsstrategien werden in den kompositionstechnisch orientierten Erwägungen zum Streichquartettschaffen einzelner Komponisten dargestellt.

Mehr implizit mitgedacht als tatsächlich ausgeführt blieben bis hierhin sämtliche Fragen, die das Verhältnis zwischen der musikalischen Gattung und den einzelnen musikalischen Exempla betreffen. Diese werden im nächsten Kapitel ausführlich behandelt.

---

<sup>1</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Genette, *Seuils* (1987) und Eco, *Im Wald der Fiktionen* (1994), 160-163.

## 1.2 GATTUNG UND WERK

Die Problematik des Verhältnisses zwischen Gattung und Werk stellt sich für eine Untersuchung des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 um so dringlicher, als bekanntlich von Anfang an im Zentrum der Gattungstheorie des Streichquartetts weit weniger ein »abstraktes« Regelsystem stand als vielmehr eine ganz bestimmte Anzahl von Werken (bzw. eine bestimmte Auswahl aus einem Werkkorpus). Mit diesem verband sich innerhalb des theoretischen bzw. ästhetischen Diskurses die Vorstellung von einem Werkkonzept mit normativer Funktion. Dieses Werkkonzept bestimmte, stabilisierte und ordnete als »regulative concept« die Struktur der Musikpraxis, wie Lydia Goehr in ihrer Studie *The Imaginary Museum of Musical Works* von 1992 herausgearbeitet hat,<sup>1</sup> und verquickte damit auf bis dahin nicht dagewesene Weise gattungspoetische und autonomieästhetische Implikationen. Auf seiner Grundlage wird überhaupt erst verständlich, weshalb aufgrund eines bestimmten Werkkorpus' mehr oder weniger verbindliche Gattungsnormen abstrahiert und eine Gattungstheorie für das Streichquartett konstruiert werden konnte.<sup>2</sup>

Damit erweist sich gerade die innerhalb der Auseinandersetzung um das Verhältnis von Gattung und Werk vorrangig geführte Diskussion um den Status von Allgemeinbegriffen als wenig fruchtbar, weil sowohl begriffsnominalistische als auch begriffsrealistische Erklärungsmodelle sich letztlich immer wieder in Schwierigkeiten verwickeln, die (wie die folgenden Ausführungen verdeutlichen) sowohl durch die Natur der musikalischen Gattungen selbst als auch durch die apriorischen Voraussetzungen dieser Erklärungsmodelle begründet sind.

---

<sup>1</sup> Dazu Goehr, *Imaginary Museum* (1992), 89-119.

<sup>2</sup> Dazu Finscher, *Studien* (1974), 277-301.

### 1.2.1 BEGRIFFSREALISTISCHE ERKLÄRUNGSMODELLE

Der begriffsrealistische Ansatz geht von der Annahme aus, dass Allgemeinbegriffe unabhängig vom menschlichen Denken existieren und dass diese den Einzelphänomenen vorgelagert sind bzw. selbst eine Form gegebener Wirklichkeit darstellen.<sup>1</sup> Deshalb postuliert der begriffsrealistische Ansatz in der Tradition der Scholastik denn auch die platonische These »universalia ante rem«.<sup>2</sup>

Der Begriff »universalia ante rem« sowie die für die begriffsnominalistischen Ansätze bestimmende Vorstellung »universalia post rem« gehört in den Kontext des im Mittelalter geführten »Universalienstreits« (der bis in die scholastische Metaphysik zurückverfolgt werden kann), über welchen hier nur soweit verhandelt werden muss, als er für die Philosophiegeschichte und in übertragener Form für die innerhalb der Kunstwissenschaften geführte Diskussion um das Verhältnis von Gattung und Werk von Bedeutung ist. Der »Universalienstreit« bildet eine wesentliche Dimension des historischen Hintergrundes der Gattungsdiskussion, weil aufgrund der Annahme, dass »Gattung« einen Allgemeinbegriff bezeichne, die Diskussion um den Gattungsbegriff in den Universalienstreit absorbiert worden war<sup>3</sup> und damit auch die Basis für ein Grossteil der noch heute die Grundlage dieser Diskussion bestimmenden Begrifflichkeiten und Argumentationsstrategien bestimmt. Die zentrale Frage dieser Auseinandersetzung war, inwiefern der Gottesbegriff, der als Konjunktion von Begriffen wie »gut«, »allmächtig«, »allwissend« usw. verstanden wurde, als »unteilbar« zu denken sei, wenn sein Wesen letztlich doch durch Einzelbegriffe konstituiert werde –

---

<sup>1</sup> Dazu Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 841.

<sup>2</sup> Die Kritik von Aristoteles an der »Ideenlehre« von Platon (im Sinne von »Idee« als »das Wirkliche«), deren Hauptargument darin bestand, dass Aristoteles Platons »Ideen« für eine unnötige Verdoppelung der Dinge und die von ihm vertretene Transzendenz für eine nicht begründbare Hypothese hielt, mündet zwar in eine Umdeutung des platonischen *universalia ante res* in das aristotelische *universalia in rebus*, ohne damit aber die Existenz von Allgemeinbegriffen zu verwerfen. Einzig ihr ontologischer Status wird relativiert. Zum Problem der »Ideenlehre« bei Platon, die – streng genommen – kein geschlossenes System bildet; dazu Meinhardt, *Idee* (1976), 55.

<sup>3</sup> Dazu Kunze, *Überlegungen* (1982), 6.

bzw. (ins Allgemeine gewendet) die Frage, wie Klaus W. Hempfer es formuliert hat, ob »Universalien neben den konkreten Individuen existieren oder nicht«.<sup>1</sup>

Unter begriffsrealistischen Voraussetzungen sind damit die einzelnen musikalischen Werke gegenüber der ihnen übergeordneten musikalischen Gattung zwangsläufig von geringerer Validität. Einer solchen begriffsrealistischen bzw. platonistischen Sichtweise sind in der Substanz sämtliche Klassifikationssysteme musikalischer Gattungen sowie die Gattungstheorien verpflichtet. Auch wenn je nach Erkenntnisinteresse und zugrundegelegten Kriterien daraus unterschiedliche Gattungsklassifikationen und gattungstheoretische Modelle resultieren, ist ihnen die Überzeugung gemeinsam, dass musikalische Gattungen tatsächlich existieren (und nicht nur als heuristisches Konstrukt menschlicher Erkenntnis). Allerdings muss man unter begriffsrealistischen Vorgaben entweder aus pragmatischen Überlegungen auf logische Kohärenz innerhalb des Gattungssystems verzichten oder das System derart offen bzw. abstrakt anlegen, dass man den musikalischen Erscheinungen und den wissenschaftlichen und methodischen Ansprüchen der Zeit gerecht werden kann (und die damit verbundenen Inkonsistenzen nimmt man offensichtlich im Interesse einer übergeordneten Gattungssystematik hin), wie der folgende knappe Exkurs verdeutlicht.

Johannes de Grocheo unternahm in *De arte musica* um 1300 den Versuch, die in seiner Zeit in Paris geläufigen Gattungen zu klassifizieren und zu systematisieren.<sup>2</sup> Mit dieser pragmatischen Orientierung und den der Klassifizierung zugrundegelegten funktionalen und kompositionstechnischen Kriterien wird nicht logische Kohärenz angestrebt, sondern vielmehr versucht, die empirische Vielfalt der musikalischen Realität zu klassifizieren und zu systematisieren. Dies erklärt auch die zahlreichen Widersprüche in Grocheos Klassifizierungssystem.<sup>3</sup> Im Gegensatz dazu wurde die

---

<sup>1</sup> Hempfer, *Gattungstheorie* (1973), 31; dazu auch Müller, *Aspekte des Gattungsverständnisses* (1982).

<sup>2</sup> Dazu Grocheo, *De arte musicae*, und Fladt, *Grocheo* (1987).

<sup>3</sup> Solche ergeben sich bereits auf der obersten Ebene, weil Grocheo, »Funktionsbereiche wie weltlich (*musica civilis*) und geistlich (*musica ecclesiastica*) voneinander abgrenzt, die *musica civilis* zugleich aber als einstimmige Musik (*musica simplex*) bestimmt und diese der mehrstimmigen (*musica composita*) gegenüberstellt« (Danuser, *Gattung* (1995), 1046). Zu weiteren Inkonsistenzen in Grocheos Klassifizierungssystem vgl. Danuser, *Gattung* (1995), 1046-1047.

Systemkohärenz im *Terminorum musicae diffinitorium* (1495) von Johannes Tinctoris<sup>1</sup> vor allem durch den Einbezug qualitativer Aspekte aufgebrochen, die neben formalen und kompositionstechnischen Momenten die Hierarchisierung der musikalischen Gattungen bestimmen, und zwar je nach Bedeutung des vertonten Texts.<sup>2</sup> Die Inkonsistenzen in der von Michael Praetorius 1619 im dritten Band seines *Syntagma musicum* erarbeiteten,<sup>3</sup> primär auf die Definition und Hierarchisierung (ähnlich wie bei Grocheo) der damals gebräuchlichen musikalischen Gattungen abzielenden Klassifizierung lassen sich zwar damit begründen, dass er sich mehr an die Gattungsnamen selbst hielt, statt zu erwägen, inwiefern diese überhaupt das relevante Gattungsmerkmal seien, worauf bereits Dahlhaus in seinem Aufsatz *Gattungsgeschichte und Werkinterpretation* (1982) hingewiesen hat.<sup>4</sup> Dennoch sind auch die Widersprüche in Praetorius' Klassifizierungssystem ein auffälliges Charakteristikum der Sache selbst, das heisst der grundsätzlichen Schwierigkeit, Gattungen abstrakt zu klassifizieren und dafür logische Kriterien zu bestimmen.<sup>5</sup>

Im späten 17. Jahrhundert und gesamten 18. Jahrhundert (dem Zenit der Gattungspoetik schlechthin) entstanden die ersten eigentlichen Gattungstheorien, besonders in Form von Stiltheorien, unter welchen Johann Matthesons *Das Neu-Eröffnete Orchestre*<sup>6</sup> von 1713 und *Der Vollkommene Capellmeister*<sup>7</sup> von 1739, Charles Batteux's *Les Beaux-Arts réduits à une seul principe*<sup>8</sup> von 1746 und Johann Nikolaus

---

<sup>1</sup> Dazu Tinctoris, *Terminorum* (1495).

<sup>2</sup> So klassifizierte Tinctoris beispielsweise die Messe als »cantus magnus«, die Motette als »cantus mediocris« und die Cantilena als »cantus parvus«. Vgl. die Einträge *Missa*, *Motetum* und *Cantilena* in Tinctoris, *Terminorum* (1495)

<sup>3</sup> Dazu Praetorius, *Syntagma musicum* (1619), Bd. 3.

<sup>4</sup> Dazu Dahlhaus, *Gattungsgeschichte* (1982), 114.

<sup>5</sup> Praetorius fasste beispielsweise die *kirchliche Motette* und die »*Staatsmotette*« zusammen, und das *Sonett* klassifizierte er aufgrund seiner Textgestalt (auch wenn es sich in kompositionstechnischer Hinsicht als *Madrigal* präsentiert), während die *Villanella* durch die Funktion dem System eingefügt wurde.

<sup>6</sup> Dazu Mattheson, *Orchestre* (1713), 138-199.

<sup>7</sup> Dazu Mattheson, *Capellmeister* (1739), 2. Teil, 210-234..

<sup>8</sup> Dazu Batteux, *Les Beaux-Arts, Troisième Partie. Ou le principe de l'imitation est vérifié par son application aux différens art* (1746).

Forkels *Allgemeine Geschichte der Musik*<sup>1</sup> (erschieden in zwei Bänden 1788 und 1801) herausragen. Gemeinsam ist all diesen Abhandlungen nicht nur, dass sie sich vorab als »Stillehren« verstehen<sup>2</sup> und dass sie damit korrespondierend Gattungen vorab aufgrund von Affekt- bzw. Stilkriterien rubrizieren, sondern auch der Umstand, dass sie neben der Funktion dem Primat des Textbezugs als Klassifizierungskriterium, wie er seit Grocheo bei der Klassifizierung musikalischer Gattungen bestimmend war, verpflichtet bleiben.<sup>3</sup>

Je nach kompositorischer Komplexität<sup>4</sup> und Funktionszusammenhang<sup>5</sup> differenzierte etwa Mattheson die musikalischen Gattungen detaillierter. Jedoch führte er aufgrund des hohen Grads an Differenzierung auch Fälle auf, die man heute eher den musikalischen Formen zuordnen würde, wie etwa das *Recitativo* oder das *Menuett*. Matthesons Gattungssystem gibt aber auch ein gutes Beispiel dafür, dass Gattungssysteme nicht nur oft logische und empirische Unstimmigkeiten aufweisen,

---

<sup>1</sup> Vor allem in der *Einleitung* zum ersten Band von 1788 (*III. Von den Musikgattungen*, §87-96) und in der *Einleitung* zum zweiten Band von 1801.

<sup>2</sup> Dazu Mattheson, *Capellmeister* (1739), 2. Teil, 210-211 = §2 des *Dreizehnten Haupt-Stücks*).

<sup>3</sup> So wird beispielsweise die Instrumentalmusik im *Syntagma Musicum* (Bd. 3, S. 3) von Praetorius als »sine textu« rubriziert und in Matthesons Gattungsdenken ist der Textbezug noch insofern implizit vorhanden, als er musikalische Gattungen mit ganz bestimmten Haupt-Affekten verbindet.

<sup>4</sup> Und zwar ganz im Geiste der in der Aufklärung rationalistischen, Cartesianischen Methode verbundenen Überzeugung: »Die Wege der Natur führen von der Unvollkommenheit zur Vollkommenheit. Wir wollen in ihre Fußstapfen treten, welches uns niemand in Lehrsachen verdenken kan, und von dem leichtesten Gesange, von der bekanntesten Melodie-Gattung den Anfang machen.« (Mattheson, *Capellmeister* (1739), 2. Teil, 211).

<sup>5</sup> In Anlehnung an die Unterscheidung zwischen einem *stylus ecclesiasticus*, *stylus cubicularis* und *stylus scenicus seu theatralis*, die Marco Scacchi in einem Brief an Christian Werner von 1648 vorweggenommen hat (dazu Katz, *Stilbegriffe* (1926), 83) und auf welche Mattheson in §4 des *Zehnten Haupt-Stücks* des ersten Teils im *Vollkommenen Capellmeister* referiert, gelangt Mattheson zu einer Differenzierung musikalischer Gattungen in einen Kirchen-, Theater- und Kammer-Stil. In der musikalischen Wirklichkeit des 17. und 18. Jahrhunderts war der institutionelle Ort der »Schlüsselfaktor der Gattungsdifferenzierung«, und zwar insofern als der musikalische Stil immer »auch institutionell und sozial definiert« war, d. h. »die Strukturierung der Musik« hatte sich »nach den sie leitenden – externen – Prinzipien und Zweckbestimmungen zu richten« (Danuser, *Gattung* (1995), 1049).

sondern auch gegen ästhetisch und dogmatisch motivierte Entscheidungen anfällig sind. So räumte der Lutheraner Mattheson der Messe, die er prinzipiell als Musik der katholischen Liturgie einstufte, lediglich den Status einer der Motette untergeordneten Sub-Gattung ein, und die *Sinfonia* (oder *Symphonie*) wurde gemessen an der zu Matthesons Zeiten populären Instrumentalgattung des Concerto grosso als eine »mässige Gattung« eingeschätzt, folglich als eine Gattung minderen ästhetischen Rangs.<sup>1</sup>

Auch Forkels Gattungstheorie blieb eng mit der Stiltheorie verbunden, war aber durch die Verbindung systematischer und historischer Reflexionen bestimmt.<sup>2</sup> Seine Absicht, »die Natur der Kunst nach ihrem ganzen Umfange« und die »innere Beschaffenheit der Musik« und ihre »festen, unveränderlichen Grundgesetze« in ihrer historischen Entfaltung darzustellen,<sup>3</sup> erweist sich allerdings im Zusammenhang mit den Erörterungen zu den musikalischen Gattungen als problematisch. Weil für Forkel musikalische Gattungen sowohl durch die »verschiedene Anwendung der musikalischen Schreibarten« bestimmt sind, als auch »theils ihrer Form, theils ihrem inneren Wesen, und ihrer Bestimmung nach zu gewissen Absichten, sehr voneinander abgehen«,<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Mattheson, *Capellmeister* (1739), 2. Teil, 234 = §140 des *Dreizehnten Haupt-Stücks*.

<sup>2</sup> Eine detailliertere Darstellung der hier nur zusammenfassend zur Sprache gebrachten relevanten Aspekte für das Gattungsverständnis bei Forkel bieten etwa Kneif, *Forkel* (1963), Kümmel, *Geschichte und Musikgeschichte* (1967), 93-102, sowie Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1971), 16-25, und Arlt, *Natur und Geschichte der Musik* (1976).

<sup>3</sup> Die zentrale Aussage lautet: »Um dies alles lebhaft und überzeugend zu fühlen, muß man die Natur der Kunst nach ihrem ganzen Umfange kennen. Man muß wissen, wie sie sich eben allmählig entwickelt, wie sich aus dem ersten Quell derselben zuerst verschiedene kleine Bäche, nach und nach aber immer größere Ströme bilden, bis endlich alle in einem unübersehbaren Ocean zusammenfließen. In der Einleitung, die ich, ohne unbescheiden zu seyn, wenigstens als Versuch einer Metaphysik der Tonkunst ansehen kann, habe ich ihre Beschaffenheit an der Quelle, ihre allmähliche Entwicklung zu Bächen und Strömen, und den Zusammenhang, worin sie in jeder Gestalt mit dem Grad von Cultur irgend eines Volkes steht, und demselben angemessen ist, zu zeigen gesucht. Wer mir darin mit Aufmerksamkeit folgt, wird sich dadurch zur richtigen Beurteilung alles dessen, was in den folgenden Kapiteln über die innere Beschaffenheit der Musik bey den Egyptiern, Hebräern, Griechen und Römern gesagt ist, am besten vorbereiten, und mein billigster Richter werden können.« (Forkel, *Geschichte der Musik, Vorrede*, XV).

<sup>4</sup> Forkel, *Geschichte der Musik*, Einleitung, §87 [S. 45].



erstaunt es nicht, dass anstelle einer systematischen eine flexible Ordnung musikalischer Gattungen tritt. Diese Ordnung macht nach der »verschiedenen Anwendung« eine Zusammenstellung in Musikgattungen für die Kirche, Kammer und das Theater möglich, ebenso wie eine Unterscheidung »nach ihrer Form und inneren Einrichtung« in »homophone« und »polyphone« musikalische Gattungen. Je nach Entscheidung, taucht damit eine musikalische Gattung in der einen oder anderen Anordnung auf.<sup>1</sup> Das von Forkel vorgeschlagene Ordnungsprinzip läuft damit auf eine Offenheit hinaus, in welcher die einzelnen Gattungen in »noch sehr viele Unterabtheilungen«<sup>2</sup> aufgegliedert bzw. zu »zusammengesetzten und einander verbundenen«<sup>3</sup> Gattungen wie die Oper oder das Oratorium zusammengefasst werden können. In Forkels Gattungsverständnis ist jegliche systematische Intention einer prinzipiellen Offenheit des Systems gewichen, in welchem der Gattungsbegriff selbst nur noch als Mittel einer Organisation von Gegenständen und nicht mehr zur eigentlichen Bestimmung des Wesens einer musikalischen Gattung dient.<sup>4</sup>

## 1.2.2 BEGRIFFSNOMINALISTISCHE ERKLÄRUNGSMODELLE UND WERKIMMANENZ

Nach nominalistischen Maximen existieren an sich keine Allgemeinbegriffe, »sondern bloss allgemein verwendete Wortzeichen«.<sup>5</sup> Das bedeutet, dass Allgemeinbegriffe lediglich als heuristische Konstruktionen der menschlichen Erkenntnis zu interpretieren sind. Folglich sind musikalische Gattungsbegriffe als Abstraktionen aus einem Korpus an bestimmten musikalischen Werken zu denken. Die Anhänger des begriffs-nominalistischen Ansatzes vertreten denn auch die Überzeugung »universalia post rem«. Aus nominalistischer Perspektive existieren in der

---

<sup>1</sup> Dazu Forkel, *Geschichte der Musik*, Einleitung, §87 [S. 45].

<sup>2</sup> Forkel *Geschichte der Musik*, Einleitung, §87, [S. 45].

<sup>3</sup> Forkel *Geschichte der Musik*, Einleitung, §134, [S. 67].

<sup>4</sup> Dazu Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1971), 23.

<sup>5</sup> Stegmüller, *Gegenwartsphilosophie* (1969), 57.

musikalischen Realität – pointiert formuliert – keine musikalischen Gattungen, sondern nur musikalische Werke.

Die Schwierigkeiten, in welche eine nominalistische Überzeugung indes gerät, zeigen sich anhand der Positionen des im musikwissenschaftlichen Diskurs reichlich oft zitierten Benedetto Croce (auch wenn die Musik in Croces kritisch-ästhetischen Reflexionen nur am Rande zur Sprache kommt) und seines Schülers Alfredo Parente. Insgesamt fassen die Vertreter des Nominalismus und in deren Tradition die Anhänger des *New Criticism* den Gattungsbegriff als notwendig normativ auf. Deshalb lehnen sie ihn im Interesse der künstlerischen Intuition und des Schöpfungsaktes ab, welche unabhängig vom rationalen und logischen Erkennen wirken. Diesen Sachverhalt belegen sowohl die Studien Croces<sup>1</sup> und Parentes<sup>2</sup> als auch in Bezug auf den *New Criticism* die Arbeiten von Joel Elias Spingarn,<sup>3</sup> Roland Barthes<sup>4</sup> und Michael Weitz.<sup>5</sup>

Das in nominalistischen Konzepten formulierte Misstrauen gegenüber Gattungen ist indes nur haltbar, solange man Gattungen tatsächlich als Vorschriften im strikten Sinne des Wortes und als einen a priori produktionssteuernden Faktor für die Entstehung von Musik definiert.

Eine Musikgeschichte, die nominalistischen Ansichten streng gehorchte, liefe aber an sich auf eine blosse, unvermittelte Aneinanderreihung von musikalischen Werken – im Sinne von Croce und Parente von »musikalischen Meisterwerken« – hinaus, die streng genommen gar keine Geschichte mehr hätte.<sup>6</sup> Zudem nehmen die Vertreter des

---

<sup>1</sup> Dazu Croce, *Aesthetik* (1902) und *La poesia* (1939).

<sup>2</sup> Dazu Parente, *La musica e le arti* (1936).

<sup>3</sup> Dazu Spingarn, *New Criticism* (1931).

<sup>4</sup> Dazu Barthes, *Critique et vérité* (1966),

<sup>5</sup> Dazu Weitz, *Close Reading* (1995).

<sup>6</sup> Aufgrund des Primats des kreativen Schaffensakts bzw. des Kunstwerks fühlt Parente sich gar veranlasst, den künstlerischen Schaffensakt in eine absolute und ahistorische Phase (die kreative Leistung) sowie in eine kontingente und historische Phase (die praktische Umsetzung der »Imagination ins Physische« (vgl. Parente, *La musica e le arti* (1936), 198) aufzuteilen. Wie sekundär in Parentes ästhetischem Konzept selbst die praktische Realisierung der künstlerische Imagination letztlich ist bzw. von welcher absoluter Natur das Kunstwerk bzw. der künstlerische Geist ist, mag sich in dem auf den ersten Blick paradox wirkenden Postulat zeigen: »Che il musicista conosca o non conosca la tecnica del violino è indifferente rispetto alla sua possibilità di

Begriffsnominalismus und des *New Criticism* in Kauf, dass die Tragweite von bewussten »Absetzbewegungen und Einhalteversuche gegenüber der als durchaus konkret (manchmal auch normativ) aufgefassten und sich wandelnden Gattungshierarchie«,<sup>1</sup> nicht mehr erfasst werden können, wie etwa die Entwicklung, die Beethovens Komponieren in seinem späten Streichquartettsschaffen nahm: In dem fast schon »klassizistisch« zu nennenden Streichquartett op. 135 kehrt er derart demonstrativ zu den Gattungsnormen zurück, dass es scheint, als wolle er sie wieder stabilisieren, nachdem er die Grenzen der Gattungskonventionen in den Streichquartetten opp. 130, 131 und 132 ebenso ostentativ ausgereizt hatte.

Die Vertreter des Nominalismus, worunter Benedetto Croce und Alfredo Parente die prominentesten waren, entwarfen ihre ästhetischen Konzepte in unmittelbarer Nähe zum Aufstieg der strukturalistischen Linguistik<sup>2</sup> und bezeichnenderweise zu einem Zeitpunkt, in welchem die musikalische Gattungspoetik und Stiltheorie, wie sie etwa Oswald Koller in seinem 1900 publizierten Aufsatz *Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie*,<sup>3</sup> ganz besonders aber Guido Adler in *Der Stil in der Musik* (1911) sowie in *Methoden der Musikgeschichtsschreibung* (1919) und im *Handbuch der Musikgeschichte* (1930) vertreten hatten,<sup>4</sup> zunehmend der Kritik ausgesetzt waren, ein relativ widersprüchliches und uneinheitliches Bild der musikalischen Realität wiederzugeben, und verdächtigt wurden, etwas aus bloss systematischem Eifer in ein System zu zwingen, das sich eigentlich jeglicher Rubrizierung bzw. Systematisierung entzieht. Wie konsequent Croce den Gattungsbegriff im Interesse des künstlerischen Schöpfungsaktes ablehnte, belegt seine Auffassung, dass die Gattungspoetik und -

---

comporre una sonata che si debba poi eseguire con quell' strumento.« (Parente, *La musica e le arti*, (1936), 208-209)

<sup>1</sup> Meyer, *Gattung* (1995), 75. Zur ahistorischen Einstellung Croces vgl. Russo, *Antihistoricism* (1931).

<sup>2</sup> Dieser Aufstieg nahm seinen Anfang in der Veröffentlichung von Ferdinand Saussures *Cours de linguistique générale* (1916) und setzte sich schliesslich in Strukturalismus, Semiotik und Poststrukturalismus (Dekonstruktivismus) fort.

<sup>3</sup> Dazu Koller, *Musik* (1900).

<sup>4</sup> Dazu Adler, *Stil* (1911), *Methode* (1919) und *Handbuch* (1930).

theorie doktrinär seien und einen Verfall der »precettistica letteraria e poetica«<sup>1</sup> darstellen. Diese Vorstellung hat sein gesamtes ästhetisches System grundlegend bestimmt.

Der Begriff der »Gattung« ist bei Croce und in dessen Tradition bei den Vertretern des *New Criticism* mit einer Normativität verbunden, die ins Dogmatische reicht und mit der künstlerischen Intuition und Subjektivität nicht vereinbar ist, die für Croce unabhängig vom rationalen oder logischen Erkennen wirken. Allerdings ist Croce nur dann ein Verfechter des Begriffs-Nominalismus, wenn er als Ästhetiker argumentiert. Sobald er empirisch-historisch denkt, akzeptiert er die Existenz von Gattungen als historisches Faktum, und zwar insofern als er die daraus abstrahierten wissenschaftlichen Erkenntnisse anerkennt, solange diese nicht als ästhetische Normen interpretiert werden.<sup>2</sup>

Musikalische Gattungen sind nach Croce also historische Tatsachen, die aber in bezug auf den ästhetischen Gehalt eines Kunstwerks und die dieses Kunstwerk hervorbringende künstlerische Schöpfungskraft von akzidentieller Bedeutung sind. Sie sind lediglich nachträgliche, von den Kunstwerken abgeleitete abstrakte Konstrukte. In der streng nominalistischen Auffassung von Croce verschmilzt die Vorstellung von einem allzu einseitigen Gattungsbegriff mit einem übertrieben Kunstbegriff, welcher sich aus einem romantischen Kunstverständnis herleitet. Die von Adorno in der formulierte Vorstellung, dass Beethoven bei der Komposition der Streichquartette op. 18 den »immanenten Forderungen der Gattung« gefolgt sei,<sup>3</sup> hat ebenso wie ein möglicherweise vorhandenes Gattungsbewusstsein als konstitutiver Faktor innerhalb der künstlerischen Produktion in begriffsnominalistisch begründeten ästhetischen Konzepten und innerhalb des *New Criticism* keinen Ort.

---

<sup>1</sup> Croce, *La poesia* (1939), 174. Wie radikal Croce den Begriffs-Nominalismus verfochten hatte, bekundet sich auch darin, dass er relativ ungehalten auf jeden Versuch reagierte, die Frage nach der Existenz von Gattungen und deren Bedeutung für die künstlerische Produktion wenigstens einmal zu bedenken. So wies er etwa Luciano Anceschi zurecht und bezeichnete ihn als einen »giovanotto, che non possiede alcuna preparazione in materia« (Croce, *Pagine sparse* (1943), 221).

<sup>2</sup> Dazu Croce, *Aesthetik* (1902, 38; dazu auch Croce, *I generi letterarii* (1939).

<sup>3</sup> Dazu Adorno, *Einleitung Musiksoziologie* (1962/1968), 277

Croces Reflexionen über die Musik waren aber insgesamt relativ spärlich. Dafür haben seine Schüler, vor allem Alfredo Parente, seine Ästhetik und deren Methode um so rigoroser auf die Musik übertragen. Parente setzt in seinen kritischen und historiographischen Überlegungen zur Methodik, die eine Einheit der Künste voraussetzt, wie Croce das Kunstwerk bzw. den künstlerischen Geist absolut und stellt sie damit über jede Norm und jedes Gattungsgesamte.<sup>1</sup> Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang Parentes Postulat:

»Mentre la verità è che, nonostante le apparenze e nonostante certe somiglianze e persistenze medie e statistiche che presenta la tecnica di un'arte in un determinato periodo storico attraverso tutta la serie delle sue realizzazioni concrete, essa non è mai come una miniera di tesori, in cui attinge agevolmente e a piacere ciascuno la parte che meglio e più gli convenga; che anzi ogni artista veramente creatore, che abbia cioè la personalità e l'individualità de genio, compie volta per volta e ad ogni istante la conquista di suoi mezzi, e crea le sue opere non perché abbia dinanzi i mezzi sensibili necessari a crearle, ma perché egli, stimolato dai suoi bisogni espressivi, quei mezzi si è foggiate durante il medesimo travaglio lirico, dandoli quindi alla storia.«<sup>2</sup>

Ähnlich wie bei Croce bleiben für Parente jene Momente des künstlerischen Schaffensprozesses, die sich aus dem Zusammenwirken zwischen musikalischer Tradition, Rezeptions- und Wirkungsgeschichte und der Persönlichkeit und des sozialen Kontexts des Künstlers ergeben, letztlich von akzidentieller Bedeutung bzw. der Kunst äusserlich.

In die gleiche Richtung argumentieren die Vertreter des *New Criticism*,<sup>3</sup> wenn sie sich im Interesse der Autonomie des literarischen Werks gegen jegliche Form

---

<sup>1</sup> Dazu Parente, *La musica e le arti* (1936). Erwähnt sei in diesem Zusammenhang, dass Parentes ästhetisches Denken nicht frei von einer gewissen Gereiztheit und Polemik gegen die »deutsche Musikwissenschaft« seiner Zeit war, die, wie Parente mit einiger Berechtigung moniert, Musikgeschichte lediglich als eine Geschichte musikalischer Gattungen bzw. als Stilgeschichte begriff.

<sup>2</sup> Parente, *La musica e le arti* (1936), 27.

<sup>3</sup> Dem *New Criticism* kommt nach Bourdieu das Verdienst zu, die bereits in der Institution Universität verwurzelte interne bzw. formale Interpretation »explizit formuliert« und damit »die

deterministischer Systeme und gegen eine positivistische Literaturgeschichtsschreibung wenden. Insgesamt lehnen sie sämtliche Interpretationsverfahren ab, die auf Historisierbarkeit und Repräsentierbarkeit von literarischen Strukturen und von Autorenintentionen abzielen. Trotz unterschiedlicher theoretischer Auffassungen innerhalb des *New Criticism* ist allen Standpunkten die Vorstellung vom literarischen Text als autonomes und ahistorisches Objekt gemeinsam und damit korrespondierend die ablehnende Haltung gegenüber extrinsischen Interpretationsmodellen von literarischen Texten und gegenüber einer historische, biographische oder soziale Hintergrundinformationen einbeziehenden Deutung.<sup>1</sup> Damit verleiht der *New Criticism* der werkimmanenten Lektüre »als formale Demontage zeitloser Texte« nicht nur eine wissenschaftliche Aura, sondern behandelt »die kulturellen Werke« auch

»als strukturierte Strukturen ohne strukturierendes Subjekt, die wie Saussures Sprache besondere historische Realisierungen darstellen und daher als solche dechiffriert werden müssen, aber ohne jeden Bezug auf die ökonomischen oder sozialen Bedingungen der Produktion des Werks oder der Produzenten des Werks.«<sup>2</sup>

Dem entspricht eine theoretische Auffassung, wie sie etwa Hans-Georg Gadamer in *Wahrheit und Methode* (1960) ausformuliert hat, dass nämlich der

»Text, der historisch verstanden wird, aus dem Anspruch, Wahres zu sagen, förmlich herausgedrängt (wird). Indem man die Überlieferung vom historischen Standpunkt aus sieht, d. h. sich in die Situation versetzt und den historischen Horizont zu rekonstruieren sucht, meint man zu verstehen.«<sup>3</sup>

Nur scheinbar hebt auch Michel Foucault in seiner *Diskurs-Theorie* den Bruch zwischen externer und interner Interpretation kultureller Werke auf. In seinem Modell des symbolischen Strukturalismus, dem die Überzeugung zugrunde liegt, dass kein

---

Voraussetzungen der auf der Verabsolutierung des Textes beruhenden »reinen« Lektüre einer »reinen« Literatur zur Theorie« (Bourdieu, *Praktische Vernunft* (1998), 56) erhoben zu haben.

<sup>1</sup> Dazu auch Szondi, *Hölderlin-Studien* (1970) und Szondi, *Hermeneutik* (1975).

<sup>2</sup> Bourdieu, *Praktische Vernunft* (1998), 57.

<sup>3</sup> Gadamer, *Wahrheit und Methode* (1960), 308-309.

Werk aus sich selbst existiert, sondern über Interdependenzenbeziehungen mit anderen Werken verbunden ist, postuliert Foucault zwar in der Tradition von Saussure »ein Feld von Möglichkeiten«, für welches ein »Regelsystem von Unterschied und Steuerung« charakteristisch ist, dem sich die Werke zuweisen lassen,<sup>1</sup> meint andererseits aber, dass das Prinzip zur Erhellung der jeweils zum Feld gehörenden Diskurse in der Ordnung des Diskurses selbst liegt.

»Wenn die Analyse der Physiokraten zu den gleichen Diskursen gehört wie die der Utilitaristen, dann nicht, weil diese zur gleichen Zeit lebten, nicht, weil sie ihren Konflikt in ein und derselben Gesellschaft austrugen, nicht, weil sich ihre Interessen auf ein und dieselbe Ökonomie richteten, sondern weil beide Optionen von ein und derselben Verteilung der Wahlmöglichkeiten, ein und demselben strategischen Feld abhängig waren.«<sup>2</sup>

Damit verlegt Foucault den Primat der absoluten Autonomie in das »Feld der strategischen Möglichkeiten«, welches er als *Episteme* bezeichnet. Er behandelt damit die *Episteme* und nicht mehr die einzelnen kulturellen Werke als ein vollkommen autonomes System, dem ein idealistisches normatives und gleichsam mechanisches Regelwerk zugrunde liegt – auf gleiche Weise betrachten die russischen Formalisten das System der Werke und das zwischen ihnen immanente Beziehungsnetz (*Intertextualität*) und sehen damit ebenfalls das Prinzip seiner Dynamik im System der Texte selbst begründet.<sup>3</sup> Vor diesem Hintergrund versteht sich Bourdieus Argwohn gegenüber Foucaults *Diskurstheorie*, welche »die Gegensätze und Antagonismen, die ihre Wurzeln in den Relationen zwischen den Produzenten und den Benutzern der betreffenden Werke haben, in den Ideenhimmel«<sup>4</sup> verlege.

Selbst Carl Dahlhaus ist in seinen *Grundlagen der Musikgeschichte* (1977), die auf dem werkästhetischen Postulat beruhen, dass Musikgeschichte als Werkgeschichte zu

---

<sup>1</sup> Dazu Foucault, *Réponse* (1968).

<sup>2</sup> Foucault, *Réponse* (1968), 29.

<sup>3</sup> Dazu beispielsweise Tynjanov, *Die literarischen Kunstmittel* (1967), Tynjanov, *Das literarische Faktum* (1969) und Barthes, *Critique et vérité* (1966).

<sup>4</sup> Bourdieu, *Praktische Vernunft* (1998), 58; dazu auch Bourdieu, *Regeln der Kunst* (1999), 449-551.

strukturieren sei, in welcher die »Idee autonomer Kunst« aufgehoben ist<sup>1</sup>, im theoretischen Ansatz der begriffstheoretischen Tradition und dem hermeneutischen Denken Gadammers verbunden. Seine historiographischen Reflexionen entziehen sich zwar scheinbar dem Dilemma, Musikgeschichte ohne eigentliche Geschichte zu formulieren, weil Dahlhaus anstelle einer Werkgeschichte eine »Kompositions- und musikalische Technikgeschichte« fordert, die er als »Schilderung der Ausbildung von Mitteln« versteht, »mit denen Musik ihre Autonomie [...] rechtfertigt«.<sup>2</sup> Allerdings kommt Dahlhaus anders als die Anhänger des Begriffsnominalismus und des *New Criticism* wieder auf das musikalische Werk als eigentlichen Gegenstand der Musikgeschichtsschreibung zurück, indem er die Kompositions- und musikalische Technikgeschichte zum blossen »Korrelat« der Werkgeschichte erklärt<sup>3</sup> und wie der *New Criticism* eine werkimmanente Methode entwirft, nach welcher der als zusammenhängende und feststehende Sinn eines musikalischen Werks unter Berufung auf historiographische Erklärungsmodelle von Droysen und Dilthey<sup>4</sup> durch eine sorgfältige hermeneutische Analyse zu erschliessen sei.<sup>5</sup> Dass Dahlhaus' historiographisches Konzept damit zu einer Art Ahistorismus tendiert, bekundet sich

---

<sup>1</sup> Dazu Dahlhaus, *Grundlagen* (1977), 23.

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Grundlagen* (1977), 24. Das Problem löst sich auch nicht durch die von Dahlhaus später in seinen Untersuchungen zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts geforderte »Problemgeschichte des Komponierens« (vgl. Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts* (1989), 1-4), weil trotz der interessanten neuen methodischen Perspektive die von ihm gebotene Darstellung in der Substanz weiterhin der werkimmanenten (hermeneutischen) Sichtweise verpflichtet bleibt. Ähnlich verfahren die beiden jüngst vorgelegten Untersuchung zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts von Fournier, *Histoire du Quatuor à Cordes* (2000) und Krummacher, *Das Streichquartett (I)* (2001).

<sup>3</sup> Dazu Dahlhaus, *Grundlagen* (1977), 24. Ähnlich argumentiert Kunze, wenn er die im musikalischen Satz realisierten Verfahren zum eigentlichen Gegenstand der Untersuchung musikalischer Gattungen erhebt bzw. dem »Zusammenspiel der Satzelement«, denn für ihn scheint ausser Frage zu stehen, dass »dem Satzverfahren (eine besondere Bedeutung) zuzumessen (wäre), das in Gattungsuntersuchungen gewöhnlich gänzlich außer Betracht bleibt.« (Kunze, *Überlegungen* (1982), 7)

<sup>4</sup> Dazu Droysen, *Grundriß* (1882) und Dilthey, *Aufbau der geschichtlichen Welt* (1910). Zur hermeneutischen Analyse Droysens und Diltheys vgl. Rösen, *Konfigurationen des Historismus* (1993), 243-276 und Lorenz, *Konstruktion der Vergangenheit* (1997), 91-96 und 129-139.

<sup>5</sup> Dazu Dahlhaus, *Grundlagen* (1977), 119-138.



nicht nur in seinen Bedenken gegenüber dem historischen Verstehen musikalischer Gegenstände, sondern in ganz besonderem Masse in seinen Schwierigkeiten mit der Rezeptionsgeschichte.<sup>1</sup> Diese Schwierigkeiten basieren auf der (unbegründeten) Furcht, dass,

»die Identität des Werks – und damit die Instanz für eine adäquate oder inadäquate Interpretation – verloren zu gehen drohe, wenn der musikalische Vorgang selbst – der Funktionszusammenhang zwischen Partitur, Aufführung und Rezeption – das eigentliche Faktum einer Musikgeschichte bilden.«<sup>2</sup>

Der in den *Grundlagen* von 1977 geäußerten Kritik an der rezeptionsgeschichtlichen Theorie bleibt Dahlhaus, wenn auch in teilweise veränderter Form, in seinem fast fünfzehn Jahre später erschienenen Aufsatz *Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte* von 1991 im Prinzip verpflichtet,<sup>3</sup> ohne die von Jauß in *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* von 1970 postulierte These von einem »dialogischen Verhältnis«<sup>4</sup> zwischen dem künstlerischen Werk und seiner Rezeption aufzugreifen und für das musikhistoriographische Arbeiten zu bedenken.

Insgesamt kommt Dahlhaus' »Idee autonomer Kunst« ähnlich wie die Maxime von der künstlerischen Intuition und dem Schöpfungsakt und das Primat des Individualstils im Nominalismus bzw. die Vorstellung vom künstlerischen Gebilde als autonomes ästhetisches und ahistorisches Objekt im *New Criticism* nicht über die Annahme apriorischer Wesenheit hinaus und beruht wie die Ansätze des *New Criticism* und die begriffsnominalistischen Modelle auf einer »internen« bzw. formalen Interpretation musikalischer Kompositionen. »Die kulturellen Werke werden« innerhalb einer solchen Theorie

---

<sup>1</sup> Dazu Dahlhaus, *Grundlagen* (1977), 238-259.

<sup>2</sup> Jauß, *Rezeptionstheorie* (1991), 14.

<sup>3</sup> Dazu Dahlhaus, *Textgeschichte*, (1991), 111-114.

<sup>4</sup> Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation* (1970), 171; dazu auch Jauß, *Kunst und Historie* (1970).

»als zeitlose Bedeutungen und reine Formen aufgefasst, die eine rein immanente und ahistorische, jeden - als »reduzierend« und »vergrößernd« geltenden – Bezug auf historische Bedingungen oder soziale Funktionen ausschließende Lektüre erfordern.«<sup>1</sup>

Vor diesem Hintergrund versteht sich auch Bourdieus alles andere als nur provokativ gemeinte Frage:

»Muss die Unabhängigkeit von historischen Voraussetzungen [...] nicht unter Beweis gestellt werden, wenn Wahrheit nicht [...] mit Autorität zusammenfallen soll? Sind die politischen Implikationen der Umkehrung der Kantschen Hierarchien der Fakultäten allesamt zu akzeptieren, die Gadamer suggeriert, wenn er vorschlägt, »die geisteswissenschaftliche Hermeneutik von der juristischen und theologischen her neu zu bestimmen«?<sup>2</sup>

Dahlhaus ist sich der Problematik seiner Postulate durchaus bewusst, versucht sie aber dennoch zu retten, indem er behauptet, dass

»bei einem Versuch, in einer historischen Darstellung die Akzente so zu setzen, wie sie im Bewußtsein der Zeitgenossen [...] präsent waren, man dazu gezwungen (wäre), die gewohnte Schilderung einer Verkettung von Ereignissen oder Werken durch Beschreibungen von sich ablösenden, nebeneinander existierenden oder ineinander übergehenden Zuständen zu ersetzen«,

womit die Werkgeschichte zwangsläufig »durch eine Kulturgeschichte« ersetzt würde.<sup>3</sup> Die Problematik an dieser Argumentation besteht in der Konstruktion eines Problems, das tatsächlich nicht existiert, sofern man Werkgeschichte und Kulturgeschichte nicht

---

<sup>1</sup> Bourdieu, *Praktische Vernunft* (1998), 56. Bourdieu hat darüber hinaus den Nachweis erbracht, dass die interne bzw. formale Interpretation kultureller Werke in der institutionellen Wirklichkeit, das heisst der Logik der Institution »Universität« selbst verwurzelt ist und gerade deshalb der Formulierung als explizite Lehrmeinung oft genug gar nicht bedurfte (dazu Bourdieu, *Praktische Vernunft* (1998), 56-57).

<sup>2</sup> Bourdieu, *Regeln der Kunst* (1999), 484. Das Zitat von Gadamer stammt aus Gadamer, *Wahrheit und Methode* (1960), 316. Dazu auch Gadamer, *Wahrheit und Methode* (1960), 343-344.

<sup>3</sup> Dazu Dahlhaus, *Grundlagen* (1977), 25.

von vornherein als unvereinbar versteht. Dass eine Werkgeschichte sinnvoll in einer Kulturgeschichte und umgekehrt aufgehoben sein kann, belegen unter anderem Reinhard Strohm's *The Rise of European Music*<sup>1</sup> und im übertragenen Sinne auch Reinhold Brinkmanns *Johannes Brahms – Die zweite Symphonie* und *Schumann und Eichendorff*,<sup>2</sup> dem die Umsetzung einer materialen Vermittlung zwischen Werkgeschichte, Kulturgeschichte und Komponistenbiographik gelingt, ohne das eine gegen das andere ausspielen zu müssen.

### 1.2.3 VERMITTLUNGSANSÄTZE

Der Exkurs zu den begriffsrealistischen Erklärungsmodellen und Traditionen sowie zum Begriffsnominalismus und dem (hermeneutischen) Ansatz der Werkimmanenz haben deutlich gemacht, dass eine der Hauptschwierigkeiten von Gattungsklassifikationen und Gattungstheorien darin besteht, dass Gattungssysteme keine »natürlichen«<sup>3</sup> bzw. logischen Systeme sind und dass in manchen Fällen wie etwa der Oper, dem Oratorium, der Symphonie und dem Streichquartett zwar von musikalischen Gattungen gesprochen werden kann, ohne dass man aber stets entweder

---

<sup>1</sup> Strohm, *The Rise of European Music* (1993).

<sup>2</sup> Brinkmann, *Brahms* (1990) und Brinkmann, *Schumann und Eichendorff* (1997).

<sup>3</sup> Es hat in der musikalischen Gattungsgeschichtsschreibung keineswegs an Versuchen gefehlt, musikalische Gebilde den Botanikern und Zoologen gleich zu klassifizieren und zu systematisieren. Ein Beispiel dafür gibt u. a. Koller, *Musik* (1900). So verfehlt Versuche auch sein mögen, Gattungsgeschichte als Naturgeschichte zu interpretieren, sollte dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass der »Gattungsbegriff« in den Natur- und Kunstwissenschaften letztlich von einem gleichen philosophischen Hintergrund zehrt. Bezeichnend für die Nähe der Klassifikations- und Systematisierungsversuche von Gattungen innerhalb der kunstwissenschaftlichen Gattungspoetik und der Naturwissenschaften ist mitunter der Umstand, dass beide ihren Zenit in der Mitte des 18. Jahrhunderts mit Carl Linnés *Systema Naturae* (1735) und Charles Batteux's *Les Beaux-Arts réduits à une seul principe* (1746) erreichten, also ideengeschichtlich in die Aufklärung fallen, in welcher bekanntlich im Interesse der Rationalisierung Systematisierung in allen Wissenszweigen angestrebt wurde.

wie die begriffsrealistischen Ansätze sich dazu veranlasst fühlen muss, musikalische Gattungen »als geschichtlich sich entwickelnde oder als der Geschichte enthobene Idee«<sup>1</sup> zu begreifen, oder wie nach nominalistischer Überzeugung musikalische Gattungen nur dann als historisches Faktum anerkennt, solange dies zweckmässig erscheint und nicht mit der Idee vom autonomen Kunstwerk und der damit zusammenhängenden ästhetischen Perspektive kollidiert.

Aufgrund der in den beiden vorangegangenen Kapiteln skizzierten Probleme, deren gemeinsames Hauptmerkmal in einem allzu rigorosen bzw. in einem allzu einseitigen Gebrauch des Gattungsbegriffs als Allgemeinbegriff besteht, hat sich in den Kunstwissenschaften auf der Basis der Bestimmung des Exemplarischen, die Kant für das ästhetische Urteil ausgearbeitet hatte,<sup>2</sup> heute die Einsicht durchgesetzt, dass Gattungen sinnvoll nur als ein »in re« zu fassen sind. Darauf geht Hans Robert mit Blick auf eine allgemeine Bestimmung des Gattungsproblems ein:

»Die so verstandene Kategorie des Exemplarischen [im Sinne Kants] hebt das Regel-Fall-Schema auf und ermöglicht es, den Gattungsbegriff im Bereich des Ästhetischen prozeßhaft zu bestimmen. [...] Die Vorzüge einer solchen Bestimmung, die das Allgemeine der Literaturgattungen [und im übertragenen Sinne auch der musikalischen Gattungen] nicht mehr normativ (*ante rem*) oder klassifikatorisch (*post rem*), sondern historisch (*in re*) ansetzt, d. h. in einer »Kontinuität, in der jedes Frühere sich erweitert und ergänzt durch das Spätere«, liegen auf der Hand. Sie befreit die Theoriebildung von dem hierarchischen Kosmos einer begrenzten, durch das antike Vorbild sanktionierten Zahl von Gattungen, die sich weder vermischen noch vermehren durften. Als Gruppen oder historische Familien verstanden können nicht allein die kanonisierten Haupt- und Untergattungen, sondern auch andere Reihen von Werken, die durch eine kontinuieritätsbildende Struktur verbunden sind

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 841.

<sup>2</sup> Und zwar im Kontext der Herausarbeitung der Bedingung des Geschmacksurteils, welche nicht die »notwendige Folge eines objektiven Geistes«, sondern »nur exemplarisch genannt werden« kann, weil sie unvermeidlich die »Beistimmung aller zu einem Urteil« erfordert, »was wie Beispiel einer allgemeinen Regel, die man nicht angeben kann, angesehen wird.« (Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 18 [S. 156]; Hervorhebungen im Original).

und historisch zutage treten, eine Gruppe bilden und gattungsgeschichtlich beschrieben werden.«<sup>1</sup>

Vor diesem Hintergrund ist Gattungsgeschichte als eine Interpretation und Geschichte von Werken und der in ihnen artikulierten Zusammenhänge zwischen sozialen Zwecken, ästhetischen Ideen und kompositionstechnisch-stilistischen Mitteln zu strukturieren.<sup>2</sup> Damit erweisen sich aber Gattungs- und Werkgeschichte streng genommen als zwei Seiten desselben Problems, denn erst im Rekurs auf einzelne musikalische Werke scheint die Gattungsgeschichte als eine Geschichte der »unbestimmten Norm«<sup>3</sup> ihre historiographisch fass- und beschreibbare Dimension zu entfalten, und zwar im Sinne einer sich in musikalischen Werken akzentuierenden,

»immer wieder anders strukturierten Auseinandersetzung zwischen überlieferten und aktuellen Formen und Inhalten, ästhetischen Postulaten und kompositionstechnischen Mitteln, gesellschaftlichen Bedingungen und individuellen Impulsen.«<sup>4</sup>

Umgekehrt ist ein musikalisches Werk insofern immer »musikalisches Dokument« einer über es hinausgreifenden Geschichte, als es Teil eines grösseren Zusammenhangs ist, indem »frühere Werke die Voraussetzung bilden, von der spätere getragen werden«.<sup>5</sup> Zudem ist das musikalische Werk immer auch Teil seines eigenen unmittelbaren Kontexts bzw. im Sinne Bourdieus eines »Feldes«. Es ist von anderen Werken seiner Zeit umgeben und umgekehrt selbst wieder Teil eines Kontexts anderer Werke. Neben der eigenen, vorab ästhetischen Wirklichkeit, die »nicht neben dem Werk und vor dem Werk, sondern gerade nur im Werk existiert«<sup>6</sup>, hat das einzelne musikalische Werk immer auch eine historisch fassbare Wirklichkeit, die neben und vor

---

<sup>1</sup> Jauß, *Theorie der Gattungen* (1972), 111 (Hervorhebungen im Original); dazu auch Stegmüller, *Gegenwartsphilosophie* (1969), 56.

<sup>2</sup> Dazu auch Hempf, *Gattungstheorie* (1973), 122 und 221.

<sup>3</sup> Dazu Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 18.

<sup>4</sup> Dahlhaus, *Gattungsgeschichte* (1982), 20.

<sup>5</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalische Gattungen* (1968) 842; dazu auch die Theorie des literarischen Feldes von Bourdieu, *Regeln der Kunst* (1999).

<sup>6</sup> Kosik, *Dialektik des Konkreten* (1967), 23.

dem Werk existiert, sowie potentiell ebenfalls eine noch nicht entfaltete »Nachgeschichte«, die entscheidend davon abhängt, wie die Musik Sinn generiert. Damit erweist sich der im letzten Kapitel theoretisch bestimmte dynamische Charakter der musikalischen Gattung als auch beeinflusst durch das hier skizzierte diskursiv-dialektische Verhältnis zwischen Werk und Gattung, d. h. zwischen der ästhetischen im Werk entfalten und der historisch durchs Werk hindurchgehenden, in der Gattungsgeschichte greifbaren Dimension. Darauf scheint bereits Kant in der Bestimmung des Exemplarischen als etwas Unbestimmtem anzudeuten, als damit etwas potentiell Dynamisches, das durch jede erneute Konkretion neu und besonders weiter bestimmt wird.<sup>1</sup> Damit korrespondiert auch die im vorangegangenen Kapitel ausgebreitete Vorstellung von einem als Produktionsstrategie wirkenden Gattungskonzept.

Allerdings müssen musikalische Gebilde nicht notwendig einer Gattung angehören, um ihr ästhetisches Daseinsrecht zu legitimieren. Diese relativierende Einschränkung ist belangvoll, weil sie ein Problem benennt, das erst um 1800 virulent wurde und massgeblich in den Diskurs um den Stellenwert von bzw. um das Verhältnis zwischen Gattung und Werk eingriff. Der Umstand, dass es einerseits zahlreiche musikalische Beispiele gibt, wie beispielsweise das *Oktett für Streicher* op. 20 von Mendelssohn, Mozarts Trios für Bläser und Streicher sowie Brahms' Klarinettenquintett, die weder einer Gattung zuzuordnen sind (es dennoch zu tun, ist unhistorisch), noch eine Gattung begründen konnten, wie etwa Haydns Streichquartette (dass die genannten Werke deshalb in ihrem ästhetischen Daseinsrecht in keiner Weise eingeschränkt sind, braucht wohl kaum weiter ausgeführt zu werden) und dass andererseits Werke wie etwa die Streichquartette von Beethoven, Brahms und Schönberg nur dann in ihrer Ganzheit begriffen werden, wenn man die ihnen enthaltenen immanenten Forderungen der Gattung »Streichquartett« mitdenkt, ist die Folge eines ideengeschichtlichen Veränderungsprozesses mit tiefgreifenden Konsequenzen sowohl für den ästhetischen Diskurs als auch für die Musikpraxis selbst. War das ästhetische Daseinsrecht einer musikalischen Komposition bis ins 18. Jahrhunderts an sich sekundär, weil ihr Rang vorab durch die soziale Funktion bestimmt worden war, entwickelte sich im Zuge der

---

<sup>1</sup> Dazu Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 18.

zunehmend bedeutungsvoller werdenden Instrumentalmusik und unter tatkräftiger Beteiligung von Kant und Carl Philipp Moritz<sup>1</sup> sowie der literarischen Poetik und Sprachtheorie um 1800<sup>2</sup> die Vorstellung von Musik als einer Ideenkunst und damit korrespondierend ein Werkkonzept. Von diesem Werkkonzept ging eine normative Kraft aus, welche regulativ in die musikalische Praxis eingriff. Damit wurde gleichsam erst das Verhältnis zwischen Gattung und Werk als ein problematisches akzentuiert.

Dieses Werkkonzept entwickelte sich im Kontext des neuen und anfänglich an sich problematischen Stellenwerts der Instrumentalmusik um 1800, in dessen Zuge sich nicht nur die Instrumentalmusik besonders in der deutschsprachigen Musikästhetik zu einem einflussreichen Paradigma emanzipierte, sondern sich auch die Vorstellung eines geschichtsmächtigen musikalischen Werkkanons mit normativer Kraft herausbildete.<sup>3</sup> Indes war die Funktion dieses Werkkonzepts insofern zwiespältig, als musikalische Werke neben einer regulierend-normativen Funktion (durchaus noch im gattungspoetischen Sinne), potentiell immer auch eine individuelle Wirkung entfalten konnten, die nicht zwangsläufig in eine die musikalische Praxis normierende Entwicklung umschlagen musste, wie etwa Mendelssohns Streicheroktett op. 20 oder

---

<sup>1</sup> Dazu Kant, *Kritik der Urteilskraft*, und Moritz in *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (1788) (= Moritz, *Nachahmung des Schönen*).

<sup>2</sup> Die Bedeutung der literarischen Poetik und Sprachtheorie um 1800 für die Herausbildung dieses hier skizzierten Wechsels (wofür der Begriff des »Paradigmenwechsels« insofern ungeeignet ist, als er einen imaginierten Punkt auf einer konstruierten Zeitachse in den Vordergrund rückt, den das Bewusstsein willkürlich als den Ort des Wechsels wahrnimmt, anstatt die Mechanismen und Prozesse eines solchen spürbaren Wechsels zu untersuchen) bestand vor allem darin, dass in der frühromantischen literarischen und sprachtheoretischen Theoriebildung das Musikalische als eigentlicher Paradigmengeber fungierte. Vor diesem Hintergrund versteht sich denn auch der an sich lapidare, retrospektiv betrachtet aber fast schon prophetische Satz von Friedrich Schlegel, den er 1799 in den *Literary Notebooks* notierte: »Die Musik ist eigentlich die Kunst dieses Jahrhunderts.« (Schlegel, *Literary Notebooks*, 166). Zur Bedeutung der literarischen Poetik und Sprachtheorie für die vor allem deutschsprachige musikalische Ästhetik des 19. Jahrhunderts vgl. Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument* (1990), Lubkoll, *Mythos Musik* (1995) und Tadday, *Das schöne Unendliche* (1999).

<sup>3</sup> Dazu Goehr, *Imaginary Museum* (1992), 89-119; aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang zudem, dass sich der Diskurs um den Werkkanon gerade mehrheitlich an Werken der Instrumentalmusik angehängt hat und weitaus weniger an die Vokalmusik.

die Doppelquartette von Louis Spohr belegen. Dass die sechs Streichquartette op. 33 von Haydn geradezu beide Funktionen aufs Engste miteinander verbanden, belegt ihre Wirkungsgeschichte. So sah sich beispielsweise Mozart während der für ihn ungewöhnlich langen Kompositionsarbeit an den sechs Haydn zugeeigneten Streichquartetten von ungefähr drei Jahren, die er nach eigenem Bekunden als eine »lunga e laboriosa fatica«<sup>1</sup> empfand, mit einer doppelten Herausforderung konfrontiert: Es galt nicht nur den von Haydns Streichquartetten op. 33 gesetzten Standard einzulösen, sondern über diesen hinauszuwachsen und damit selbst einen einzigartigen und unverwechselbaren Beitrag zu liefern, der seinerseits wieder Haydn und später Beethoven herausforderte. Mit Haydns op. 33 und der »Antwort« von Mozart war eine Gattungsästhetik begründet, in welcher sich das diskursiv-dialektische Verhältnis von Gattung und Werk gleichsam die Waage hielten, in welcher also eine Autonomie- und Originalitätsästhetik als auch Postulate einer normativ-regulierenden Gattungstheorie sinnvoll aufeinander bezogen waren. Das war nicht zuletzt Folge davon, dass die autonomieästhetische Forderung nach Originalität und Unverwechselbarkeit des musikalischen Einzelwerks (also die Betonung eines primär individuellen Charakters) von allem Anfang an ein tragendes Moment der Gattungstheorie des Streichquartetts selbst war und womit letztlich der noch heute gültige Anspruch des Streichquartetts als Kompositionsgattung bestimmt ist. »Sich in der Quartettkomposition zu bewähren«, galt vom Anfang seiner Geschichte an »als besonderer Ausweis des Könnens und der Künstlerschaft«.<sup>2</sup> Dieser Anspruch wurde dann schliesslich im 19. Jahrhundert auch kompositionstheoretisch durch Johann Christian Lobes *Lehrbuch der musikalischen Komposition* (in vier Bänden, 1850-67) sanktioniert, in welchem der Quartettsatz das kompositionstheoretische und –praktische Paradigma bildete, nachdem er bereits in seiner *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen* von 1844 vorab auf Beispiele aus der Quartettliteratur referiert hatte.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Aus dem Widmungstext der Artaria-Ausgabe von Mozarts Quartetten (Wien, Sept. 1785).

<sup>2</sup> Lichtenhahn, *Trois pièces* (1984), 13.

<sup>3</sup> Dazu Kapitel 3.2.4.



Die normative Wirkung, die von diesem Werkkonzept kompositionstechnisch betrachtet auf das Streichquartetttschaffen der Komponisten in der Zeit von 1830 und 1870 ausstrahlte, lässt sich zum einen dadurch zeigen, dass das sogenannte »Normalquartett«<sup>1</sup> »für das Höchste, für etwas Heiliges und Unantastbares« gehalten wurde;<sup>2</sup> zum anderen auch durch beispielsweise einen Vergleich zwischen dem oft parallel entstandenen Streichquartett- und Streichquintetttschaffen von George Onslow. Während Onslows Streichquintette sowohl hinsichtlich der Satztechnik als auch der formalen Gestaltung, wie in den Kapiteln 6.2 und 7.2 detaillierter dargelegt wird, in zunehmendem Masse eine progressivere und experimentierfreudigere Haltung bekunden, halten die Quartette nach anfänglichen Experimenten in der Substanz an den erprobten Mitteln fest. Vor diesem Hintergrund erscheint die Vermutung plausibel, dass Onslows Festhalten an den einmal im Kontext der Auseinandersetzung mit der Gattung Streichquartett erprobten kompositorischen Mitteln durch den regulativen Charakter des Konzepts Streichquartett beeinflusst bzw. geprägt war, während umgekehrt die Offenheit für kompositorische Experimente im Streichquintett eine wesentliche Ursache darin hatte, dass sich das Streichquintett noch nicht in dem Masse als Gattung wie das Streichquartett konstituiert hatte und von dessen Werkkonzept deshalb eine weit geringere Wirkung ausging, die regulativ in den individuellen Kompositionsprozess eingreifen konnte.

Eine Darstellung jedoch, die auch »im Durchgang durch die Werke, und nicht neben ihnen, die Realität einer Gattung zu erfassen trachtet«<sup>3</sup>, setzt sich dem Verdacht aus, den Rang musikalischer Werke lediglich nach ihrer Fähigkeit zu bemessen, den musikgeschichtlichen Prozess voranzutreiben, der historiographisch als Gattungsgeschichte fassbar ist. Diesem Fortschrittsdenken als ästhetischer Kategorie aber auszuweichen, um sich nicht verdächtig zu machen, wäre wissenschaftlich

---

<sup>1</sup> Diese bemerkenswerte Wortschöpfung stammt von Wilhelm Heinrich Riehl, womit er gleichsam den Modellcharakter des Wiener Streichquartetttypus' in seinen allgemein gehaltenen Ausführungen zur Gattungsvorstellung in seiner Zeit innerhalb seines Beitrags zu *Leben, Werk und Wirkungsgeschichte von Frantisek Kramár* (in *Musikalischen Charakterköpfe. Eine kunstgeschichtliches Skizzenbuch, 1853-1878*) unterstrichen hatte.

<sup>2</sup> Riehl, »Franz Krommer«, in: *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 2, 238.

<sup>3</sup> Dahlhaus, *Gattungsgeschichte* (1982), 20.

ebenfalls verdächtig, da kaum von der Hand gewiesen werden kann, dass die Idee vom musikalischen Fortschritt (wenn auch mit ganz unterschiedlichen Akzentuierungen, wie weiter unten gezeigt wird) neben der aus dem 18. Jahrhundert tradierten Nachahmungsästhetik zu den tragenden Momenten des ästhetischen Denkens im 19. Jahrhunderts gehörte, und das letztlich für die Komponisten der Zeit, wie gezeigt werden wird, zu einem Dilemma führte. Hier wird lediglich versucht, den Rang des Fortschrittsdenkens für das ästhetische Denken im 19. Jahrhundert und die daraus resultierenden Konsequenzen zu bestimmen, es also als Teil der Sache zu verstehen, um deren Verständnis es in dieser Arbeit geht. Die Auswahl der hier eingehender analysierten Werke definiert denn auch deren Bedeutung für die Gattungsgeschichte nicht nach ihrer Fähigkeit, den musikgeschichtlichen Prozess voranzutreiben, sondern nach ihrer musikhistorischen Relevanz, d. h. der Möglichkeit, an ihnen Zusammenhänge zwischen sozialen Zwecken, ästhetischen Ideen und kompositionstechnisch-stilistischen Mitteln der Gattung »Streichquartett« sichtbar und vor allem beschreibbar zu machen.

## **2. SCHLUSSFOLGERUNGEN UND KONSEQUENZEN FÜR EINE GATTUNGSGESCHICHTLICHE UNTERSUCHUNG**

Die Ausführungen in den vorangegangenen Kapiteln hatten, wie eingangs angemerkt, die Funktion deutlich zu machen, dass musikalische Gattungen sich nicht als Tatsachen, sondern lediglich als Probleme untersuchen lassen, woraus folgende, wenn auch erst vorläufige Schlussfolgerungen gezogen werden können:

1. Eine Arbeit zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 bis 1870 kann von keinem bereits im Vorfeld bestimmten abstrakten oder idealistischen Gattungsbegriff ausgehen, weil Gattungen nicht als Allgemeinbegriff gefasst werden können. Vielmehr muss diese Erörterung das Phänomen der musikalischen Gattung als »Problem« verstehen. Dabei muss es darum gehen, die Zusammenhänge zwischen sozialen Zwecken, ästhetischen Ideen, kompositionstechnischen Mitteln und rezeptions- und wirkungsgeschichtlichen

Momenten für den besagten Zeitraum und die zwischen ihnen wirkenden Prozesse zu klären. Die daraus möglicherweise resultierenden unterschiedlichen oder gar sich widersprechenden Einschätzungen über diese Zusammenhänge im zeitgenössischen ästhetischen und kompositionstheoretischen sowie kompositionspraktischen und musikkritischen Diskurs müssen als Teil der Sache akzeptiert werden. Es sollte um deren Verständnis gehen und nicht darum, Unterschiede und Widersprüche zugunsten der einen oder anderen Position zu mildern.

2. Musikalische Gattungen sind als »Merkmalskonstellation«<sup>1</sup> zu verstehen,

»bei der es primär um den Zusammenhang zwischen *musikalischer Struktur* und *Funktion* (sowie gegebenenfalls um einen bestimmten Zweck) in einem an *Konventionen* faßbaren *Erwartungshorizont* geht, der mit einer *abgrenzbaren* (historischen) Begrifflichkeit verbunden ist.«<sup>2</sup>

So zeigt sich bei der Gattung des Streichquartetts eine derart enge Verquickung und Abhängigkeitsrelation zwischen (a) kompositionstechnischen (der Anspruch auf logische Formentfaltung und satztechnische Detailarbeit beispielsweise, ebenso wie die Tendenz, an die Grenzen der Leistungsfähigkeit und in kompositorische Extreme vorzustossen), (b) sozialen (im Sinne einer Musikform für Kenner und Eingeweihte, deren sozialer Ort trotz des Übergangs in die Öffentlichkeit nach 1830 weiterhin durch eine von einem Bildungsbürgertum kultivierte Intimität und Privatheit bestimmt blieb) und (c) ästhetischen Momenten (die Vorstellung etwa, dass das Streichquartett »Gedankenmusik der reinen Kunst« sei),<sup>3</sup> dass Aussagen über die Kompositionsgeschichte des Streichquartetts nur mit Rekurs auf deren sozialgeschichtliche und ästhetische Implikationen sinnvoll erscheinen.

---

<sup>1</sup> Arlt, *Gattung* (1982), 18. Dazu auch Dahlhaus, *Was ist eine musikalische Gattung?* (1974), 62, wo er den Begriff »Merkmalkomplex« geprägt hat.

<sup>2</sup> Arlt, *Gattung* (1982) 18-19 (Hervorhebungen im Original).

<sup>3</sup> So umschreibt bzw. definiert Karl Reinhold von Köstlin das Streichquartett in dem von ihm verfassten Beitrag *Die Musik* in Friedrich Theodor Vischers *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* von 1857 (Vischer, *Aesthetik* (1857), 1055).

3. Die Reflexion über musikalische Gattungen setzt nicht nur ein Bewusstsein dafür voraus, sie als »Merkmalkomplexe« bzw. »Merkmalkonstellationen« zu begreifen, sondern auch die Einsicht, dass gattungskonstituierende Merkmale im Normalfall von unterschiedlicher Bedeutung und Art sind: So bilden für das Streichquartett die Besetzung, der Formtypus, die Stilhöhe und ein mehr oder weniger klar definierter ästhetischer und sozialer Charakter wesentliche Gattungsmerkmale, deren Bedeutungen allerdings divergieren können, und zwar weil Normen, Traditionen, Funktionen und Erwartungen für die Komposition und die Rezeption musikalischer Werke sich in der historischen Entwicklung wandeln. Gattungsmerkmale und ihre terminologische Fixierung innerhalb einer Gattungsbeschreibung bilden eine ausgesprochen heterogene Konfiguration. »Sie sind«, wie Jean-Marie Schaeffer in Bezug auf literarische Gattungen formuliert hat, »keine reinen analytischen Termini, die sich von Außen auf die Geschichte von Texten beziehen, sondern nehmen in verschiedenen Stufen an dieser Geschichte selbst teil.«<sup>1</sup>
4. Die Berücksichtigung sozialer Aspekte, wie sie mit der »musiksoziologischen Wende« in der Gattungsgeschichtsschreibung vermehrt berücksichtigt worden waren,<sup>2</sup> ist neben den kompositorischen und ästhetischen Momenten für gattungsgeschichtliche Untersuchungen nicht von akzidentieller Bedeutung. Bereits Schrade hat die Bedeutung der musikalischen Gattung als »das stärkste Bindeglied zwischen Musik als Kunst und Gesellschaft« hervorgehoben.<sup>3</sup> Für Dahlhaus andererseits steht fest, dass »Mus[ikalische] G[attungen] tradierte Normen sind, die zwischen den Absichten und Stiltendenzen des Komponisten und den Forderungen und Erwartungen der sozialen Schichten, von denen eine bestimmte Art von Musik getragen wird, vermitteln«.<sup>4</sup> Und Jeffrey Kallberg definiert Gattungen als »generic

---

<sup>1</sup> Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* (1989, S. 65), zitiert nach Meyer, *Gattung* (1995), 68-69; dazu auch Bourdieu, *Praktische Vernunft* (1998), 56-90, und *Regeln der Kunst* (1999).

<sup>2</sup> Dazu Finscher, *Sozialgeschichte des klassischen Streichquartetts* (1962), Engel, *Gattung (1)* (1963), Engel, *Gattung (2)* (1963) Wiora, *Musikalische Gattungen (1)* (1963), Sochor, *Theorie des Musikalischen Genres* (1970) und Grotjahn, *Die Sinfonie* (1998).

<sup>3</sup> Schrade, *Musik im Kulturleben des Westens* (1961), 290.

<sup>4</sup> Dahlhaus, *Gattung* (1978), 452; dazu auch Dahlhaus, *Was ist eine musikalische Gattung?* (1974), 621.

contracts«, vergleichbar mit »their legal counterparts«.<sup>1</sup> Trotzdem hat die Diskussion um sozial- und institutionengeschichtliche Aspekte innerhalb gattungsgeschichtlicher Erörterungen kaum eine herausragende Bedeutung. Im Gegenteil scheint die Auffassung in jüngster Zeit gerade wieder an Bedeutung einzubüßen, wie eine Äusserung von Friedhelm Krummacher belegt:

»Wenn jede Analyse ein Stück Interpretation bildet, dann sind es analytische Interpretationen, die den Rückhalt einer Gattungsgeschichte darstellen. Wieweit die Kriterien, die sich an ihnen ausweisen, auch für weitere Werke gelten können, wird im einzelnen abzuwägen sein. Dabei scheinen sozialgeschichtliche Prämissen für das Quartett weniger belangvoll zu sein als für andere Gattungen. In exemplarischer Weise läßt sich jedoch am Paradigma des Streichquartetts verfolgen, wie ein geschichtlicher Wandel – der kein Wechsel war – von der Funktion einer geistvollen Unterhaltung zum emphatischen Verständnis des Kunstwerks führte.«<sup>2</sup>

Diese erneute Wende ist umso erstaunlicher, als man bestimmte Entwicklungen in der Gattungsgeschichte des Streichquartetts wie etwa die Professionalisierung des Streichquartettspiels und damit verbunden die Entstehung von kleinen, für kammermusikalische Aufführungen adäquaten (Konzert)Sälen sowie deren Bedeutung sowohl für die gattungsgeschichtliche als auch die kompositionstechnische Entwicklung ohne Bezüge auf die Sozial- und Institutionengeschichte nur unzureichend erfassen kann. Insgesamt sind musikalische Gattungen und Gattungssysteme nicht nur Phänomene einer Produktions- und Rezeptionssphäre, sondern immer auch das Produkt bestimmter Interessen und Bedürfnisse innerhalb von sozialen Paradigmen, in welchen (nicht zufällig) bestimmte Gattungen entweder entstehen oder fortleben oder aufhören zu existieren.

---

<sup>1</sup> Kallberg, *Chopin's Nocturne* (1988), 243. Dazu auch Eggebrecht, *Musik im Abendland* (1991), 584: »Der Begriff der Gattung ist insofern sozialgeschichtlichen Wesens, als die Gattung genetisch in der Regel dem musikalischen Funktionsanspruch eines Lebenskreises beziehungsweise einer Institution entstammt.«

<sup>2</sup> Krummacher, *Das Streichquartett (1)* (2001), 9.

5. Viele der bisher vorgelegten Untersuchungen zum Streichquartett suggerieren zwar, die Geschichte der Gattung des Streichquartetts zu erzählen, sie sind in ihrer Substanz aber Werk- bzw. Kompositionsgeschichten,<sup>1</sup> deren innerer Zusammenhang weitgehend aufgrund der äusseren Chronologie der einzelnen »Werke« legitimiert ist. Die Reflexion, inwieweit diese Zusammenhänge von den Komponisten und den Rezipienten tatsächlich empfunden worden waren oder letztlich ein auf falschen Hypothesen basierendes Resultat des Historikers sind, findet kaum statt. Auffällig ist an solchen Untersuchungen zudem, dass die Auswahl der nach Meinung des Historikers die Gattungsgeschichte prägenden Werke aufgrund von (meistens übernommenen und selten reflektierten) Werturteilen und nicht Sachurteilen getroffen wird, so dass die daraus gewonnene Überzeugung, dass »das Streichquartett nach Beethoven dem bloßen Petrefakt einer Gattung (gleich), deren eigentliche Geschichte erloschen war«,<sup>2</sup> die Perspektive auf den Gegenstand mehr verzerrt als tatsächlich schärft.
6. Gattungen bzw. Gattungssysteme sind durch Erörterungen der kompositionstechnischen, sozialen und ästhetischen Momente nicht hinreichend beschrieben. Solche Erwägungen resultieren lediglich in Momentaufnahmen, bei welchen der in der musikhistoriographischen bzw. gattungsgeschichtlichen Forschungsliteratur in seiner Bedeutung bis jetzt kaum angemessen gewürdigte dynamische Charakter von Gattungen ausgeblendet bleibt. Gattungen, so der hier vertretene Standpunkt, beinhalten über die sie konstituierenden Momente immer ein »dynamisches Mehr«, das durch die Spannung zwischen sozialen Zwecken, ästhetischen Ideen, kompositionstechnischen Mitteln und rezeptions- und wirkungsgeschichtlichen Momenten sowie durch den Prozess permanenter Veränderungen bestimmt wird.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Finscher, *Streichquartett (1)* (1965) *Studien* (1974), *Streichquartett (2)* (1993), *Streichquartett (3)* (1998), Griffiths, *The String Quartet* (1993), Fournier, *Histoire du Quatuor à Cordes* (2000) und Krummacher, *Das Streichquartett (1)* (2001).

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts* (1989), 23.

<sup>3</sup> Ich beziehe mich hier auf einen Gedanken aus Bourdieu, *Praktische Vernunft* (1998), 70-71: »Was Feldgeschichte macht, ist der Kampf zwischen den Inhabern der Macht und den Anwärtern auf diese

7. Gattungskonstituierende Komponenten umfassen nicht nur konkrete, sogenannte explizite Gattungssignale, die weitgehend zur pragmatischen Orientierung dienen können, sondern auch implizite Gattungssignale, die ihre Funktion auf der Ebene der musikalischen Gattung als Produktionsstrategien entfalten und an ein Gattungsbewusstsein als konstitutiver Faktor musikalischer Kompositionen gebunden sind (einschliesslich solcher Kompositionen, die mit Gattungsnormen bewusst brechen). Auf einen kurzen Nenner gebracht, besagt dies, dass Streichquartette nicht nur als reale Grössen existieren (Text, Aufführung usw.), sondern auch als Konzepte im komponierenden und rezipierenden Bewusstsein. Damit soll aber keineswegs die Gattung zum alleinigen Movers der musikalischen Produktion erhoben werden, wie es etwa Michail Bachtin in seiner Arbeit über Dostojewskis Poetik für die literarische Produktion tat.<sup>1</sup> Hier geht es lediglich um eine angemessene Würdigung eines musikalischen Gattungen immanenten produktionsfördernden Charakters, wie ihn etwa Adorno postuliert hat, wenn er mit Blick auf Beethovens Streichquartette op. 18 formulierte, dass Beethoven »das Kriterium des wahren Streichquartetts aus den immanenten Forderungen der

---

Macht, zwischen Titelverteidigern (als Schriftsteller, Philosoph, Wissenschaftler usw.) und den *challengers*, wie man beim Boxen sagt: Das Veralten von Autoren, Schulen, Werken ist ein Ergebnis des Kampfs zwischen denen, *die Geschichte gemacht haben* (indem sie im Feld eine neue Position schufen) und um ihr Weiterleben (als »Klassiker«) kämpfen, und denen, die ihrerseits nicht Geschichte machen können, ohne diejenigen *passé* zu erklären, die ein Interesse an der *Verewigung* des gegenwärtigen Zustands und am Stillstand der Geschichte haben. [...] Paradoxerweise sind allerdings die Avantgardeproduzenten in diesen Feldern, in denen eine *permanente Revolution* stattfindet, von der Vergangenheit bis in die zur Überwindung dieser Vergangenheit bestimmten Neuerungen hinein determiniert, die im feldimmanenten Raum des Möglichen wie in einer Urmatrix angelegt sind. Was sich im Feld abspielt, hängt immer mehr von der spezifischen Geschichte des Feldes ab und löbt sich immer weniger aus der Kenntnis des Zustands der sozialen Welt (der ökonomischen, politischen usw. Lage) zu dem betreffenden Zeitpunkt ableiten oder vorhersagen. Die relative Autonomie des Feldes verwirklicht sich zunehmend in Werken, die ihre formalen Eigenschaften und ihren Wert der Struktur und damit der Geschichte des Feldes verdanken, und also werden auch zunehmend die Interpretationen disqualifiziert, die meinen, sie dürften von dem, was in der Welt geschieht, direkt auf das »kurzschließen«, was in diesem Feld geschieht.«

<sup>1</sup> Bachtin, *Poetik Dostoevskijs* (1971).

Gattung, nicht aus tradierten Modellen«<sup>1</sup> abgeleitet habe. In diesem Kontext ist auch Ludwig Finschers »Gattungskonzeption« als Bestandteil eines kulturellen Gedächtnisses zu verstehen, welches sich, wie Finscher in *Werk und Gattung in der Musik* (1988) ausgeführt hat, einerseits durch eine von der Theoriebildung und der Historisierung des jeweils lebendigen musikalischen Repertoires abhängige Langfristigkeit und andererseits durch eine vor allem in der Kompositionspraxis praktizierten Reflexivität auszeichnet.<sup>2</sup> Ein erweitertes Gattungsverständnis, das musikalische Gattungen auch als Produktionsstrategien angemessen würdigt, kann der Gattungsdiskussion eine Richtung weisen, die über die Ontologisierung und Normativität einerseits und die vollkommene Ablehnung von musikalischen Gattungen andererseits hinausweist und das Phänomen der musikalischen Gattung als Teil in einer Problemgeschichte des Komponierens verankert. Damit wird auch die Diskussion um die Problematik des Verhältnisses zwischen Gattung und Werk auf eine Ebene gebracht, welche die bloße (oft dogmatisch geführte) Auseinandersetzung zwischen begriffsnominalistischen und begriffsrealistischen Positionen (also die Auseinandersetzung um den Status von Allgemeinbegriffen) hinter sich lässt.

---

<sup>1</sup> Adorno, *Einleitung Musiksoziologie* (1962/1968), 277.

<sup>2</sup> Dazu Finscher, *Werk und Gattung* (1988).



## II DER GATTUNGSDISKURS ZWISCHEN 1830 UND 1870

### 3. ASPEKTE GATTUNGSTHEORIE UND GATTUNGSÄSTHETIK

Die These von Carl Dahlhaus, dass man

»von der älteren Tradition [der des 18. Jahrhunderts] sagen (kann), daß sie durch Werke »hindurchging«, in denen sich die Substanz der Überlieferung, die Gattungsnorm, manifestierte, ohne in ihnen aufzugehen, von der neueren [der des 19. Jahrhunderts] dagegen, daß sie in Werken »besteht«, die selbst – statt der Gattungsnorm – die Substanz der Überlieferung darstellen«,<sup>1</sup>

hat zum musikhistoriographischen Postulat einer Dichotomie zwischen einer für die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts charakteristischen Regelpoetik und einer für die Musik des 19. Jahrhunderts repräsentativen Autonomieästhetik geführt. Vor diesem Hintergrund versteht sich denn auch Dahlhaus' Behauptung:

»Die Auflösung der Gattungspoetik, die Tendenz, ein Werk nicht an der Gattung zu messen, die es ausprägt, sondern es ausschließlich als Individuum zu betrachten, dessen Kriterien in ihm selbst liegen, ist ein geschichtlicher Prozeß, der sich, wenn auch halb verborgen, in der klassischen Ästhetik bereits abzuzeichnen begann, aber erst im späten 19. und im 20. Jahrhundert dazu führte, daß die Gattungen, wenn sie überhaupt noch tradiert wurden, ihre Bedeutung für den Kunstcharakter der Werke verloren.«<sup>2</sup>

Diese Vorstellung lässt sich mit Blick auf das Streichquartett indes schwer begründen, weil dieses als musikalische Gattung sowohl im 19. als auch im 20. Jahrhundert weder in seiner Existenz noch in seiner ästhetischen und kompositionspraktischen Bedeutung gefährdet war bzw. ist. Davon zeugt in Bezug auf die in dieser Arbeit ins Auge gefasste Zeit zwischen 1830 und 1870 nicht nur eine jeweils die sowohl die Anforderungen als auch die damit verbundenen Probleme der

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts* (1989), 23.

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Musikästhetik (2)* (1988), 13-14. Dazu auch Dahlhaus, *Musikästhetik (1)* (1967), 27, und Dahlhaus, *Neue Musik* (1978).

Gattung reflektierende ungebrochene Kompositionsgeschichte, sondern auch der Umstand, dass gattungspoetische und –theoretische Positionen sowohl in den musikästhetischen Schriften als auch in der zeitgenössischen Musikpublizistik weiterhin präsent waren.<sup>1</sup>

Die These von Dahlhaus basiert in ihrer Substanz auf der Überzeugung, dass nach 1830 »die Tendenz zur Aushöhlung der sozialen und ästhetischen Voraussetzungen, aus denen musikalische Gattungen erwachsen konnten und von denen sie getragen wurden«,<sup>2</sup> deutlich hervorgetreten seien. Davon ausgehend folgert er schliesslich, dass »die Gattungen überhaupt, und nicht nur einzelne Gattungen, an Bedeutung einbüßten« und dass dieser Umstand »geradezu eines der entscheidenden Merkmale« sei, »durch die sich die Zeit nach 1830 als Epoche von der Klassik und der frühen Romantik abhebt«.<sup>3</sup> Allerdings sind diese Erkenntnisse problematisch, weil Dahlhaus kaum Quellen aus der Zeit anführt, um seine These zu stützen. Zudem haben unterdessen die Arbeiten von Siegfried Oechsle, Rebecca Grotjahn und Matthias Wiegandt den Nachweis erbracht, dass Dahlhaus' These von der Irrelevanz der Gattungspoetik im Bezug auf das symphonische Schaffen nach 1830 nur mit grossen Einschränkungen bzw. überhaupt nicht aufrechterhalten werden kann und dass Gattungsbegriffe durchaus nicht zu blossen leeren Etiketten ohne ästhetische Absichten verkommen sind, wie etwa Friedrich Blume noch angenommen hatte.<sup>4</sup>

Oechsle hat gezeigt, dass hinsichtlich der 1830er und 1840er Jahre von

»einer tiefen oder gar existenzgefährdenden Krise der Gattung [Symphonie] nicht die Rede sein (konnte). Und weder Nägeli noch Jeitteles noch Marx, weder Schumann noch Fink

---

<sup>1</sup> Lichtenhahn hat darauf hingewiesen, dass Gattungsgeschichte und Gattungspoetik fast immer zwangsläufig im Spiel sind, wenn ein Komponist beabsichtigt, ein Streichquartett zu komponieren. Damit mag auch verständlich werden, weshalb »manche Komponisten«, wie beispielsweise Schumann, Brahms, Sibelius, Franck, Debussy, Ravel, Strawinsky und Webern, »großen Respekt und eine eigentümliche Scheu bewiesen und sich der Gattung spät und oft nur in wenigen Werken zuwandten.« (Lichtenhahn, *Trois pièces* (1994), 13)

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 844.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Blume, *Form und Gattung* (1963), 504-505.

noch Hand bescheinigten der Symphonie die Gefahr des bevorstehenden Ablebens. Im Gegenteil, es herrschte insgesamt eher ein kritischer Optimismus«.<sup>1</sup>

Damit wendet sich Oechsle explizit gegen die von Dahlhaus postulierte »Krise der Symphonie zwischen 1820 und 1850«.<sup>2</sup> Der Befund von Grotjahns Analyse der musikästhetischen und –kritischen Beiträge zur Sinfonie von 1850 bis 1870 belegt andererseits, dass die von Dahlhaus formulierte These von der Aushöhlung der Gattungspoetik und –ästhetik um 1850 nicht bestätigt werden kann.<sup>3</sup>

Jedoch hat Dahlhaus mit seinen Arbeiten zur Gattungsproblematik das Bewusstsein für qualitative Veränderungsprozesse geschärft,<sup>4</sup> welche zwar tief in das Gattungsverständnis des 19. Jahrhunderts eingriffen, ohne aber die Gattungstheorie und -poetik auszuhöhlen. Diese Veränderungsprozesse betrafen unterschiedliche Bereiche, die aber jeweils aufeinander bezogen waren. Zum einen führten diese Veränderungsprozesse zu einem Wechsel im Angebot der gattungskonstituierenden Faktoren, so dass man

»mit einer groben Formel, die lediglich die Tendenz der Entwicklung andeutet, einer Entwicklung, die durch den Übergang der Vorherrschaft von der Vokal- zur Instrumentalmusik bestimmt ist, [...] sagen (könnte), dass in der älteren Musikgeschichte, bis zum 17. und frühen 18. Jahrhundert, die Funktion, der Text und die Satzstruktur, in der neueren dagegen der Besetzungstypus, das Formschema und der Charakter oder »Ton« die primären gattungsbestimmenden Merkmale waren.«<sup>5</sup>

Diese Tendenz besagt nicht mehr, als dass in Bezug auf das 19. Jahrhundert noch durchaus in gattungstheoretischen Begriffen gedacht werden kann, auch wenn die »gattungsbestimmenden Merkmale« andere als in früheren Jahrhunderten waren. Indes hatten die »Bestimmungskriterien« der neueren Epoche die der älteren nicht einfach

---

<sup>1</sup> Oechsle, *Symphonik nach Beethoven* (1992), 41.

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Symphonie und symphonischer Stil* (1987), 50.

<sup>3</sup> Vgl. Grotjahn, *Die Symphonie* (1998), 230-248; dazu auch Wiegandt, *Vergessene Symphonik?* (1997).

<sup>4</sup> Dazu besonders Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968).

<sup>5</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 845.

verdrängt oder gar zum Verschwinden gebracht,<sup>1</sup> wofür die weiter unten ausführlich diskutierten Positionen von beispielsweise Anton Friedrich Justus Thibaut und Ferdinand Hand ein Beispiel geben.

Zum anderen betrafen diese Veränderungsprozesse Modifikationen innerhalb des Gattungssystems selbst (das Auftreten neuer Gattungen um 1830 – wie etwa die *Symphonische Dichtung*) und die daraus resultierenden neuen Beziehungskonstellationen zwischen den Gattungen, welche für eine gattungsgeschichtliche Untersuchung des Streichquartetts im 19. Jahrhundert relevant sind.

Und schliesslich vollzog sich im Zuge des aufkommenden Historismus allmählich ein Perspektivenwechsel von einer normativen Gattungspoetik zu einer Gattungsgeschichtsschreibung innerhalb des gattungstheoretischen Diskurses<sup>2</sup> und führte zur Herausbildung einer Gattungsvorstellung als Regelsystem, das mehr im künstlerisch-produktiven sowie pragmatisch-rezeptiven als im abstrakt normativen Sinne wirkte. Dies wird beispielsweise an Georg Raphael Kiesewetters *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* von 1834 deutlich.<sup>3</sup> Die pragmatisch-rezeptive Wirkung eines Gattungsbewusstseins bekundet sich beispielsweise nicht nur in der Verwirrung bzw. Enttäuschung, die Beethovens späten

---

<sup>1</sup> Vielmehr kann auch angenommen werden, dass die »älteren« Kriterien sich in ihrer Bedeutung und ihrem Gehalt im Zuge der sich neu entfaltenden Konstellation an Gattungsmerkmalen gleichsam mitveränderten. Denn das Verhältnis zwischen gattungskonstituierenden Merkmalen ist in der geschichtlichen Wirklichkeit verwickelter, als es in vergrößernden Überblicken erscheint: einerseits überdauert das Ältere oft genug neben dem Neuere und andererseits bedeuten die durch das Neuere beeinflusste ästhetische und geschichtsphilosophische Überzeugung keinesfalls, dass sie den »Geist der Zeit« tatsächlich repräsentieren.

<sup>2</sup> Dazu Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1971) und Danusers auf Arlt abgestützte Erkenntnis: »Mit dem wachsenden Historismus des Musiklebens und dem aufkommen der Musikgeschichtsschreibung in einem neueren Sinn im ausgehenden 18. Jh. wird den Musikhistorikern alsbald klar, dass eine historisch angereicherte Gattungspoetik nicht mehr genügt, um dem im Laufe der Geschichte gewachsenen Reichtum der musikalischen Gattungen gerecht zu werden. Die normative Gattungspoetik selbst wird demnach mehr und mehr preisgegeben und durch die Gattungsgeschichtsschreibung ersetzt.« (Danuser, *Gattung* (1995), 1054)

<sup>3</sup> Dazu auch Kapitel 3.2.4.

Streichquartette bei vielen bewirkte und als Konsequenz einer enttäuschten, durch die Gattung des Streichquartetts präfigurierten Erwartungshorizonts zu fassen ist, sondern auch in der Herausbildung einer die musikalische Praxis normativ regulierenden Werkkonzepts und damit verbundenen einen gültigen Werkkanon)

Schliesslich ist eine Studie zum Streichquartett im 19. Jahrhundert nach gattungstheoretischen Aspekten auch dann plausibel, solange man sich nicht dazu verleiten lässt, die Geschichte des Streichquartetts im 19. Jahrhundert als blosser Geschichte einer den Einzelwerken nomothetisch vorgeordneten musikalischen Gattung zu begreifen. Dies war selbst vor der sich abzeichnenden »Auflösung« der Regelpoetik nicht der Fall, wie die Ausführungen zum begriffsrealistischen Ansatz im Kapitel 1.2.1 gezeigt haben. Denn sämtliche dort angeführten und diskutierten Klassifizierungs- und Systematisierungsversuche von musikalischen Gattungen sowie gattungstheoretischen Entwürfe zeigen, dass sie streng genommen immer auf die musikalische Realität und damit auf musikalische Kompositionen referierten. Problematisch ist die Anwendung des Gattungsbegriffs innerhalb einer Studie zu einem musikalischen Phänomen des 19. Jahrhunderts wie dem Streichquartett nur dann, wenn man ihn entweder im Sinne einer lediglich auf eine funktionale Deutung ausgerichtete Auffassung von Musik einschränkt und darunter nichts anderes versteht, als eine Beziehung zwischen bestimmten Zwecken, die Musik zu erfüllen hat, und den Kompositionsmomenten, die den Zwecken angemessen ist, oder ihn bloss als Instrument für eine primär an der kompositionstechnischen Entwicklung interessierten, hauptsächlich werkimmanenten Positionen verpflichteten Untersuchung funktionalisiert und dabei die für die Zeit zwischen 1830 und 1870 charakteristische diskursive Dialektik eines Komponierens im Spannungsfeld von Gattungs- und Werkkonzept marginalisiert.

Eine vollkommene Preisgabe des Gattungsbegriffs für das 19. Jahrhundert wäre darüber hinaus insofern auch kaum schlüssig zu begründen, als die Regelpoetik im 19. Jahrhundert trotz des zunehmenden Primats der Autonomieästhetik fast ungebrochen weiterbestand, und nicht etwa als blosser »Populärästhetik«, sondern als durchaus ernst zu nehmende ästhetische Position. Dies kommt nicht nur in Anton Friedrich Justus Thibauts *Ueber Reinheit der Tonkunst* von 1825 und Ferdinand Hands *Ästhetik der Tonkunst* von 1837 und 1841 zum Ausdruck, deren gattungspoetische Postulate sich trotz der Autonomieästhetik und trotz der Idee vom autonomen Werk hartnäckig im

ästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts hielten (so erschien beispielsweise Thibauts Schrift noch 1893 in der siebten Auflage, und Hands *Ästhetik* hat eine vergleichbare, nicht minder erfolgreiche Auflagengeschichte zu verzeichnen), sondern auch in der zeitgenössischen Musikpublizistik. Für die Musikpublizistik war eine Orientierung an impliziten gattungspoetischen bzw. –ästhetischen Maximen oft derart selbstverständlich, dass ein allgemeines Einvernehmen darüber stillschweigend vorausgesetzt werden konnte.<sup>1</sup>

Die nachfolgende relativ breite und detaillierte Erörterung Merkmale und Tendenzen des gattungstheoretischen und –gattungsästhetischen Diskurses zwischen 1830 und 1870 hängt mit der Einsicht zusammen, dass weder mit einem knappen Vergleich der Texte noch mit einem blossen Klassifizieren der Texte und Autoren nach wissenschaftstheoretischen oder -historischen Begriffen etwas gewonnen ist. Im Gegenteil bestätigt die zur Zeit greifbare Sekundärliteratur vielmehr den Eindruck, dass die Problematik durch »überblicksmässiges« Vorgehen sogar eher verstellt wird und die ins Auge gefassten Positionen in ihrer jeweiligen Eigenart kaum deutlich werden. Sinnvoll erscheint die detaillierte Darstellung auch besonders bei jenen Quellen, die bis anhin nicht unter dem Gesichtspunkt der Gattungsästhetik und Gattungstheorie zur Diskussion standen, wie es beispielsweise der Fall bei Schleiermacher, Hegel und Hanslick ist. Zudem können sinnvolle Aussagen über die Relevanz der Denkfigur »Gattung« für das Streichquartett im 19. Jahrhundert nur dann gemacht werden, wenn geklärt ist, wie Gattungen im in der hier untersuchten Zeit bewertet worden waren. Von hier aus lassen sich schliesslich auch Aussagen über das Beziehungsnetz der Gattungsgeschichte des Streichquartetts formulieren, in welches die musikästhetischen und kompositionstheoretischen Schriften ebenso eingebunden waren, wie sie es selbst umgekehrt auch geprägt haben.

Dass sich diese Erörterungen zum gattungstheoretischen und –ästhetischen Diskurs schwerpunktmässig auf die im deutschsprachigen Kulturraum geführte Diskussion beziehen, ist das Resultat einer im Vorfeld geleisteten Analyse sämtlicher eingesehener zeitgenössischer Quellen zu diesem Problemkreis, also auch der französischen, italienischen und englischen. Diese Analyse hat gezeigt, dass – auf eine kurze Formel

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 3.1.2.

gebracht – der in Europa und auch in den USA im 19. Jahrhundert geführte Diskurs um das Streichquartett in seinen Prämissen und Maximen weitgehend durch die in der deutschsprachigen Diskussion entwickelten Argumente und Denkfiguren geprägt war. Das ist deshalb kaum erstaunlich, weil, wie dargelegt wird, das Streichquartett der hier untersuchten Zeit primär als österreichisch-deutsche Gattung empfunden worden war, und dies trotz – kompositionsgeschichtlich betrachtet – äusserst relevanter vom Wiener Quartetttypus abweichender Entwicklungen wie etwa in Frankreich.<sup>1</sup> Gestützt wurde diese Einschätzung vom Streichquartett als österreichisch-deutsche Gattung schliesslich durch eine auffallend am Repertoire ausgerichtete Kompositions- und Aufführungspraxis. Quellen, die von den Prämissen und Maximen des deutschsprachigen Diskurses abweichen bzw. diese modifizieren, werden, um eine allzu grobe Vereinfachung des Problems zu vermeiden, in entsprechenden Exkursen behandelt, die in die Kapitel zu den kompositions- und sozialgeschichtlichen Merkmalen und Tendenzen des Streichquartetts in Frankreich, Italien und England aufgenommen sind.

Der Umgang mit musikästhetischen und kompositionstheoretischen Quellen sowie Beiträgen aus der Musikpublizistik wirft allerdings ganz grundsätzliche Fragen auf, die benannt und geklärt werden müssen, weil sie theoretisch und methodisch relevant sind. Diesen Fragen ist der folgende nachfolgenden Erwägungen gewidmet.

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 6.

### 3.1 ÜBERLEGUNGEN ZUM UMGANG MIT MUSIKÄSTHETISCHEN UND KOMPOSITIONSTHEORETISCHEN QUELLEN SOWIE BEITRÄGEN AUS DER MUSIKPUBLIZISTIK FÜR DER ZEIT VON 1830 UND 1870

#### 3.1.1 MUSIKÄSTHETIK UND KOMPOSITIONSPRAXIS

Eine besondere Schwierigkeit der Analyse musikästhetischer Schriften besteht im Grad der Relevanz ihrer Resultate. Denn die gewonnenen Einsichten lassen oft nur vage oder überhaupt keine relevanten Aussagen zum zeitgenössischen Musikleben und zur zeitgenössischen Kompositionspraxis zu: die Behauptung etwa, Mendelssohn habe in seiner Musik Hegels Begriff der »Logik« reflektiert (so sehr ihn Hegels Gedanke, wonach Logik für die Musik als Kategorie des Scheins zu fassen wäre, auch irritiert haben mag),<sup>1</sup> ist so schief wie der Wunsch, die Kompositionstätigkeit einer Zeit durch musikästhetische bzw. musiktheoretische Urteile zu erschliessen. Carl Dahlhaus hat bereits in Bezug auf das frühe 19. Jahrhundert gezeigt, dass die Praxis des Komponierens und die theoretischen und ästhetischen Urteil darüber selten unmittelbar aufeinander bezogen sind:

»Die romantische Musikästhetik und die Wiener Klassik repräsentieren verschiedene Traditionen, die sich in E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik zwar verschränken, ohne jedoch ineinander aufzugehen. Die Erwartung, daß durch die Musikästhetik ausgesprochen werde, was sich musikgeschichtlich ereignet, scheint jedenfalls trügerisch zu sein. Musikästhetische Systeme oder Entwürfe sind – im Unterschied zu den Apologien und Polemiken, die der musikalische Parteienstreit hervorbringt – nur selten in unmittelbarem Zugriff als musikgeschichtliche Dokumente entzifferbar. Die Zusammenhänge sind fast immer verwickelt und gehen in der einfachen Formel, daß eine Musikästhetik ein Reflex der Musik ihrer Zeit sein, nicht auf.«<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Krummacher, *Mendelssohn* (1978), 485-488.

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Musikästhetik (2)* (1988), 89-90.



Der trügerische Schein eines unmittelbaren Konnex zwischen Musikästhetik und Musikpraxis wurde allerdings schon in der Zeit zwischen 1830 und 1870 selbst empfunden, wie die beiden hier wiedergegebenen Zitate belegen. So meint Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher in den sogenannten *Akademiereden* (1831/32) *Über den Umfang des Begriffs der Kunst in bezug auf die Theorie derselben*:

»Aber die Regeln der künstlerischen Ueberlieferung, nicht nur die, welche es mit der Handhabung des Stoffes und der Werkzeuge zu thun haben, sondern auch jene höheren, welche auf jedem Gebiet die Erfindung innerhalb gewisser Schranken zusammenfassen wollen, so daß sich keine zu weit von der Aehnlichkeit mit den vorhandenen Formen entferne, haben von diesem Wechsel wie rasch auch und wie gänzlicher Umwälzungen gleich kaum die mindeste Kenntniß genommen. Ja kaum in der äußersten Gefahr überläßt sich der ausübende Künstler dem Philosophen, sondern er befindet sich erst wider wohl, wenn er mit Arion ausruft. Ich kann nicht hier du dort nicht wohnen, Gemeinschaft ist uns nicht verliehen; und doch können als Gesezgeber für die Kunst beide nur ihre Haltung finden in solcher Gemeinschaft und gegenseitiger Berufung auf einander. Bis diese hergestellt ist, streben vergeblich die Regeln der einzelnen Künste dem geflügelten Genius Zaum und Gebiß anzulegen, und beweisen eben in diesem Unvermögen ihre Unwahrheit. Der Genius, wenn er sein Werk geltend gemacht hat, zwingt den Gesezgeber zu einem neuen ihn rechtfertigenden Kanon, der aber wieder nur so lange gilt, bis ein folgender Meister die Schranken durchbricht. Kurz je mehr auf ein einzelnes Kunstgebiet sich beschränkend und von der Anschauung der darin vorhandenen Kunstwerke ausgehend, um desto mehr nimmt die Theorie die Richtung nicht sowol den Prozeß der Erfindung zu verstehen als nur ihn mit schützenden Vorsichtsmaaßregeln zu umstellen, und nur wenn fast zufällig einer von der Höhe der Speculation her bis in diese Gegend sich verliert, zeigen sich einelne Tendenzen zu einer positiven Theorie.«<sup>1</sup>

Und August Wilhelm Ambros fasst die Problematik in *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856) in folgende Worte:

»Der Hacken ist, daß die tüchtigsten Musiker keine geschulten Philosophen und geschulte Philosophen dagegen keine tüchtigen Musiker sind, wenn sie nicht gar im tiefsten Innern – wie Kant – eine geheime Abneigung gegen die Kunst empfinden, von deren letzten Gründen Rechenschaft zu geben, sie unternehmen. Den Erstern fehlt die Fähigkeit des

---

<sup>1</sup> Schleiermacher, *Über den Begriff der Kunst* (1831/32), 153-154 [181-182].

abstrakten Denkens, den Letztern fehlt Vertrautheit mit dem Gegenstande um den es sich handelt – und den allein apriorisch erschöpfen zu wollen um so bedenklicher ist, als er thatsächlich eine überreiche Zahl von Leistungen aufweisen kann, welche die Künstler hingestellt haben, ohne sich erst einen Erlaubnißschein bei der Philosophie zu lösen und als diese Leistungen eine Jahrhundert lange Entwicklungsgeschichte bezeichnen, welche (gleich der Weltgeschichte) ihren eigenen Weg fest und unaufhaltsam gegangen ist, hätte gleich ganze Philosophieschulen mit ihrer Compendien in der Hand hinter ihr hergeschrieen, wie sie eigentlich gehen müsse.«<sup>1</sup>

### 3.1 2 MUSIKPUBLIZISTIK

Innerhalb der Untersuchung eines gattungstheoretischen und –ästhetischen Diskurses kommt auch der musikalischen Publizistik eine besondere Bedeutung zu. In ihr werden nämlich Denkmodelle, wie sie in der zeitgenössischen musikästhetischen Konzepten und den Kompositionstheorien entworfen worden waren, oft genug aufgegriffen und in einen breiteren Diskurs eingeführt bzw. in diesem wachgehalten – besonders auffällig bei Autoren, die gleichsam in beiden Bereichen wirken, wie etwa Adolph Bernhard Marx, August Kahlert, Franz Brendel, Eduard Hanslick und August Wilhelm Ambros. Zugleich beteiligt sich die Musikpublizistik oft auch an der Einführung und Verbreitung von Maximen und Prämissen der zeitgenössischen Kompositionspraxis und den damit verbundenen kompositionsästhetischen Paradigmen, oft genug wie im der komponierenden Autoren (wie Robert Schumann und Franz Liszt) mit offenkundig programmatischen Intentionen, die zusammen mit anderen Beiträgen relevante Einsichten über den ideengeschichtlichen Horizont einer Zeit liefern können. Schliesslich kann angenommen werden, dass die musikalische Publizistik im Gegensatz zu den musikästhetischen und musiktheoretischen Meinungen eine »relativ große Nähe zu dem Urteil der Öffentlichkeit« hat, wie Rebecca Grotjahn in ihrer Arbeit zur deutschen Symphonik von 1850 bis 1875 postuliert hat.<sup>2</sup>

Diesem Postulat kann beigeplichtet werden, soweit die in der musikalischen Publizistik geäußerten Meinungen, Feststellungen, Interpretationen usw. wie innerhalb

---

<sup>1</sup> Ambros, *Die Grenzen* (1856), 7.

<sup>2</sup> Grotjahn, *Die Sinfonie* (1998), 248.

der musikästhetischen und kompositionstheoretischen Diskussion nicht einfach als unverfälschte Äusserungen genommen werden, sondern immer auch im Kontext der mit ihnen implizit verfolgten Intentionen und Interessen verstanden werden. So wenig die musikästhetischen und musiktheoretischen Meinungen unvoreingenommen sind, so wenig sind es die Erzeugnisse der musikalischen Publizistik, selbst dann nicht, wenn es sich um eine »bloss unscheinbare« Verlagsankündigung handelt. Erst mit diesem Wissen können musikpublizistische Beiträge überhaupt als relevante und erkenntnisfördernde Quellen zur Zeit gedeutet werden.

In der Natur der Sache liegt es aber, dass gerade in bezug auf das Streichquartett im Rahmen der hausmusikalischen Praxis die Quellenlage gegenüber dem »Konzertquartett« und den halböffentlichen Aufführungen äusserst spärlich ist. Die folgenden Überlegungen wird aber deutlich machen, dass indirekt über die das »öffentliche« Streichquartett betreffenden Urteile auch Erkenntnisse über die private Streichquartettpflege gewonnen werden können.

Unter dem Stichwort »musikalische Publizistik« ist allerdings eine relativ heterogene Ansammlung unterschiedlicher Texttypen subsumiert, die Konzertbesprechungen, Rezensionen gedruckter Musikalien und Musikbücher sowie Programm- und Verlagsankündigungen ebenso umfasst wie programmatische und kritische Beiträge mit Bezug auf musikästhetische, kompositionstechnische oder musiksoziologischen Themen. Ähnlich wie mit dem Autor eines Beitrags verbinden sich mit dem Texttyp bestimmte Intentionen und Verfahrensweisen, welche aus einem Korpus an sprachlichen, textlichen, kommunikativen und pragmatischen Zeichen durch den Texttyp und den Autor realisiert werden und den Leser dazu einladen, eine bestimmte Lesestrategie bzw. Leseerwartung einzunehmen, ohne dass damit aber ein Textverstehen nach Massgaben der Autoren-Intentionen gegeben sein muss. Textproduktion, Textverstehen, Textdeutung und das Beziehungsnetz zwischen ihnen ist Gegenstand nicht nur der Textlinguistik und Rezeptionsforschung, sondern auch der Psycholinguistik, der Schreibforschung, der Sprachdidaktik, der Sprachlehrforschung, der Patholinguistik, der Computerlinguistik sowie der Literaturwissenschaft, der Kommunikationsforschung und der Wissensforschung. Je nach Erkenntnisinteresse und wissenschaftlichem Instrumentarium deuten diese Forschungsbereiche die Aspekte der

Textproduktion, des Textverstehens und der Textdeutung sowie ihr strukturelles Beziehungsnetz.<sup>1</sup>

Die Analyse von Texten hat allerdings analog zur Analyse von musikalischen Texten nicht nur den Text in den Blick zu nehmen, sondern eine Analyse seines Kontexts einzuschliessen. Mit jeder Art Text verbindet sich ein Feld von Kontextaspekten, die Hans Robert Jauß im Begriff des »Erwartungshorizonts« fasst und von welchem aus er eine literarische Rezeptionstheorie entwickelt hat, welche den literarischen Text, den Produzenten und den Rezipienten gleichermassen berücksichtigt.<sup>2</sup>

Von der zeitgenössischen Musikpublizistik wird lediglich eine repräsentative Auswahl von Texten vorgestellt, die aus einer Analyse von Beiträgen zum Streichquartett aus über zwanzig für das Musikleben der Zeit zwischen 1830 bis 1870 repräsentativen musikalischen Zeitschriften hervorgingen. Hauptkriterien der Auswahl waren: regionale bzw. überregionale Bedeutung der Zeitschrift mit einer entsprechend signifikanten Anzahl an Subskribenten und einer relativ signifikanten Erscheinungsdauer sowie mit einer statistisch relevanten Menge an Beiträgen zum Streichquartett. Für die hier untersuchte Zeit von 1830 bis 1870 wurden folgende Zeitschriften ausgewertet:

---

<sup>1</sup> Dazu Antos/Krings, *Textproduktion* (1989) und Heinemann/Viehweger, *Textlinguistik* (1991).

<sup>2</sup> Dazu Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation* (1970). Dazu auch Jauß, *Rezeptionstheorie* (1991), darin hat Jauß die Rezeptionstheorie gewinnbringend für die musikalische Rezeptionsforschung reflektiert. Seltsamerweise hat die Musikforschung aber im Gegensatz zu den methodischen Bemühungen um die musikalische Quellenforschung und um die rezeptionsästhetische bzw. rezeptionshistorische Deutung musikalischer Kompositionen noch keine der Textlinguistik, literaturwissenschaftlichen Rezeptionsforschung und der geschichtswissenschaftlichen Quellenforschung vergleichbare Methode entwickelt, um die immer wieder herbeizitierten Briefdokumente, Zeitungsberichte und dergleichen mehr einer wissenschaftlichen Standards genügenden Interpretation zugänglich zu machen und damit ihre Aussagekraft zu belegen. Die Selbstverständlichkeit, mit welcher in der musikwissenschaftlichen Forschung über solche Dokumente oft verfügt wird, steht in krassem Widerspruch zu den Problemen, die diese Dokumente als Quellen ähnlich wie die musikalischen Kompositionen aufwerfen.

Titel	Erscheinungsort	Erscheinungsdauer	Fortsetzung bzw. aufgegangen in
<i>L'armonia</i>	Florenz	1856-1858/59	
<i>L'Art musical</i>	Paris	1860/61-1869/70; 1872-1894	
<i>Allgemeine musikalische Zeitung</i>	Leipzig	1798/99-1840	
	Leipzig / Winterthur	1863-1865 (NF)	
<i>Allgemeiner Musikalischer Anzeiger</i>	Wien	1829-1840	
<i>Allgemeine Wiener Musik-Zeitung</i>	Wien	1841-1846	<i>Wiener allgemeine Musik-Zeitung</i>
<i>Allgemeiner Theaterzeitung. Originalblatt für Kunst, Literatur, Musik, Mode und geselliges Leben</i>	Wien und Triest	1829 - 1848	<i>Österreichischer Courier</i>
<i>The Athenaeum (London)</i>	London	1828-1921	
<i>Berliner musikalische Zeitung</i>	Berlin	1844 - 1847	<i>Neue Berliner Musikzeitung</i>
<i>Berliner Musik-Zeitung Echo</i>	Berlin	1851-1879	
<i>Blätter für Musik und Literatur</i>	Hamburg und Leipzig	1840-1843	
<i>Boccherini. Giornale musicale mensile</i>	Florenz	1862-1882	
<i>Bohemia</i>	Prag	1830-1832, 1833- 1914	
<i>Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt</i>	Mainz	1823-1848	
<i>Deutsche Musiker-Zeitung</i>	Wien	1860-1862	
<i>Dwight's Journal of Music</i>	Boston	1852-1881	
<i>Euterpe</i>	Leipzig u.a.	1841-1884	
<i>La France musicale</i>	Paris	1837-1848, 1851- 1870	
<i>Leipziger allgemeine musikalische Zeitung</i>	Leipzig und Winterthur	1866-1882	
<i>Iris im Gebiet der Tonkunst</i>	Berlin	1830-1841	
<i>Gazzetta musicale di Firenze</i>	Florenz	1853/54-1855	<i>L'armonia</i>
<i>Gazzetta musicale di Firenze</i>	Mailand	1842-1902	<i>Musica e musicisti</i>
<i>Gazette musicale de Paris</i>	Paris	1834-1835	<i>La Revue et Gazette musicale de Paris</i>
<i>L'Italia musicale</i>	Mailand	1847/48; 1850-1859	
<i>The Morning Chronical</i>	London	1798-1865	
<i>The Morning Post</i>	London	1793-1794; 1803- 1937	
<i>The Musical World</i>	London	1836-1891	
<i>Musical times and singing-class circular</i>	London	1844/48-1903	
<i>Der musikalische Salon</i>	Berlin	1846-1847	
<i>La Musica Popolare</i>	Mailand		

<i>Neue Zeitschrift für Musik</i>	Leipzig u.a.	1834-...	
<i>Neue Berliner Musikzeitung</i>	Berlin	1846/47-1896	
<i>Neue Wiener Musik-Zeitung</i>	Wien	1852-1860	
<i>Niederrheinische Musik-Zeitung fuer Kunstfreunde und Künstler</i>	Köln	1853-1867	
<i>Österreichischer Courier</i>	Wien	1848-1849	<i>Wiener allgemeine Theaterzeitung</i>
<i>Revue musicale</i>	Paris	1827-1835	<i>La Revue et Gazette musicale de Paris</i>
<i>La Revue et Gazette musicale de Paris</i>	Paris	1835-1880	
<i>Rheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler</i>	Köln	1850/51-1859	<i>Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler</i>
<i>Signale für die musikalische Welt</i>	Berlin	1842/43-1941	
<i>Süddeutsche Musik-Zeitung</i>	Mainz	1852-1869	
<i>I teatri</i>	Mailand	1827/28; 1830/31	
<i>Il teatro illustro</i>	Mailand	1880 - 1885	<i>Il teatro illustrato e la musica popolare</i>
<i>L'Univers musical</i>	Paris	1855-1864	
<i>Wiener allgemeine Musik-Zeitung</i>	Wien	1847-1848	
<i>Zeitschrift für Deutschlands Musik-Vereine und Dilettanten</i>	Karlsruhe	1841-1845	

Anzumerken bleibt allerdings, dass der Gattungsdiskurs im Kontext der musikalischen Publizistik im Gegensatz zu den musikästhetischen und musiktheoretischen Schriften und auch weitgehend unabhängig vom jeweiligen Texttyp mehr implizit als explizit stattfindet. Anstatt über ästhetische bzw. kompositionstechnische Merkmale der Gattung Streichquartett zu verhandeln, werden diese vielmehr vorausgesetzt, was insofern relevant ist, als dies ein Indiz für ein noch weitgehend intaktes gattungspoetisches bzw. -ästhetisches Denken gedeutet werden kann. Vor allem im Rahmen der Besprechung neuer Werke bzw. von Aufführungsberichten wird damit jeweils ein bestimmter »Erwartungshorizont« vorausgesetzt. Eine solche implizite Gattungsästhetik bekundet sich in den sich immer wiederholenden Topoi und Denkfiguren, welche nicht begründet, sondern statuiert werden, und auch entsprechend sprachlich mit Formulierungen markiert werden. So meint beispielsweise Gottfried Wilhelm Fink 1840 in seiner in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschienenen Rezension über die drei Streichquartette op. 44 von Mendelssohn, dass der an den Werken Haydns und Mozarts herausgebildet Normkanon der Gattung des

Streichquartetts zu jenen Dingen gehöre, die »ohne allen ausgeführten Beweis als längst beglaubigte Ueberzeugung aller gebildeten Musikfreunde vorausgesetzt werden darf.«<sup>1</sup>

An den Erzeugnissen der musikalischen Publizistik lässt sich folglich weniger die Genese von Ideen und Vorstellungen und ihre theoretische bzw. ästhetische Rechtfertigung ablesen, sondern vielmehr eine bestimmte Schicht eines vorhandenen impliziten Wissens bzw. des kulturellen Gedächtnisses. Zudem entwickelte sich im Zuge der Diskussion um den musikalischen Fortschritt die Vorstellung, dass die Musikkritik (wie die Theorie und Ästhetik der Musik) selbst zur Musik gehöre, also nichtein von der musikalischen Praxis losgelöster Bereich sei. Damit sind viele Urteile besonders im Kontext der Beurteilung neu erschienener Werke, nicht von vornherein als Versuch einer objektiven Kritik zu deuten, sondern auch auf die impliziten Werturteile zu prüfen.

Franz Brendel beispielsweise entwickelte ein an Hegels Geschichtsphilosophie<sup>2</sup> orientiertes Konzept der Musikkritik, in welchem die Kritik selbst Anwalt der notwendigen geschichtlichen Entwicklungsprozess sei (d. h. der von Wagner und Liszt entwickelten Ideen) und gleichsam selbst in diesen eingreife, damit die Trennung zwischen Musikkritik und musikalischer Praxis aufgehoben sei:<sup>3</sup>

»Das Wesen der gegenwärtigen Kunst [und damit meint Brendel Liszts Symphonische Dichtung und Wagners Musikdrama] besteht vor Allem darin, dass sie nicht mehr in alter naturalistischer [= unreflektierter, instinktiver] Weise auf den gegebenen Grundlagen weiter baut, im Gegenteil, dass Theorie und Kritik zwischen das Frühere und das Gegenwärtige getreten sind, dass unsere Kunst Theorie und Kritik in sich als Voraussetzung hat.«<sup>4</sup>

Brendel strebte damit eine »objektive« Verbindlichkeit der musikkritischen Reflexion an<sup>5</sup> bzw. eine »wissenschaftliche Musikkritik«, welche »die Willkür und

---

<sup>1</sup> Fink, *Mendelssohn* (1840), 121.

<sup>2</sup> Dazu Sponheuer, *Zur ästhetischen Dichotomie* (1980), 14-18.

<sup>3</sup> Ausführlicher dazu Dahlhaus, *Klassizität, Romantik und Modernität* (1969) und die Meurs, *Neue Bahnen?*(1996), 63-67.

<sup>4</sup> Brendel, *Geschichte* (1851/55), 311.

<sup>5</sup> Dazu Brendel, *Einleitung* (1845), 10 und 12.

principielle Haltlosigkeit« der früheren, lediglich auf Geschmack und ästhetisches Urteil abzielenden Musikkritik überwinden solle.<sup>1</sup> Durch die aus der französischen Diskussion stammende Vorstellung (die Brendel mit vielen seinen Zeitgenossen teilte, auch wenn dabei unterschiedliche Akzentuierungen zum Tragen kamen), dass

»das Wesentlich dessen, was über Literatur geschrieben wird, selbst zur Literatur (gehört), [...] neigt Brendel [...] dazu, die Theorie und Kritik der Musik zur Musik zu zählen. Nicht durch Absage an das Denken, durch das Bemühen, anstelle der verlorenen Unmittelbarkeit wenigstens deren Schein zu retten, sondern durch Radikalisierung der Reflexion glaubt Brendel der von Hegel beschworenen Gefahr eines Substanzverlustes der Kunst begegnen zu können.«<sup>2</sup>

Ähnlich wie Brendel (und damit die eigenen Intentionen legitimierend) argumentiert Liszt in seinem Schumann-Aufsatz von 1855, wenn er meint, dass Schumann

»die Nothwendigkeit eines näheren Anschließens der Musik, mit Inbegriffen der blos instrumentalen an Poesie und Literatur klar in seinem Geiste erkannt (hat) [...] ebenso hat er die Literatur der Musik angenähert in dem er ipso facto bewies, daß man zu gleicher Zeit ein bedeutender Musiker und doch auch ein gewiegter Schriftsteller sein könne«.<sup>3</sup>

Was Liszt hier hervorhebt, ist nicht nur die Tendenz der Literarisierung der Instrumentalmusik bei Schumann, sondern auch dass mit ihm und in seiner Person die musikalische Kritik selbst durch Annäherung an Poesie und Literatur über die trockene Fachkritik hinausgehoben worden sei.<sup>4</sup> Damit wurde Schumann von einigen

---

<sup>1</sup> Brendel, *Kritik* (1868), 54. Allerdings hat bereits Dahlhaus gezeigt, dass Brendels Position gegenüber der musikalischen Vergangenheit, vorab gegenüber den »klassischen« Werken zwiespältig ist, da sein Begriff des Klassischen »nicht mehr eine aus der Geschichte herausragende Norm bezeichnet, aber auch noch nicht zum neutralen Epochenamen verblasst ist.« (Dahlhaus, *Klassizität, Romantik und Modernität* (1969), 275-276).

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts* (1989), 209.

<sup>3</sup> Liszt, *Schumann*, 137 (Hervorhebungen im Original).

<sup>4</sup> Dazu Liszt, *Schumann* (1855), 241.



Autoren der Zeit nicht nur zum Wegbereiter der modernen Musik, d. h. der durch inhaltsästhetische Implikationen bestimmten Instrumentalmusik, erklärt,<sup>1</sup> sondern auch zum Begründer einer modernen Kritik. Dagegen wendeten sich besonders die Vertreter einer sogenannten »konservativen« Musikkritik, die Liszts und Brendels ästhetisch-geschichtsphilosophische Auffassung als spekulativ zurückwiesen und entweder wie Selmar Bagge einen »naturgesetzlichen« bzw. kulturhistorischen oder wie Carl von Noorden oder Hermann Deiters einen dezidiert »philologisch-historischen« Standpunkt vertraten.

### 3.1.3 ASPEKTE EINER THEORIE DER REFERENZPARADIGMEN

Die Schwierigkeit, dass sich ästhetisches Urteil, kompositorische Praxis und musikpublizistische Beiträge nicht direkt aufeinander beziehen lassen, lässt sich indes auffangen, sofern die kompositorische Praxis sowie die ästhetischen und musikpublizistischen Urteile als Ausdrucksformen einer Ideenkonstellation verstanden werden, an welcher sie in einem mittelbaren Verhältnis partizipieren und die in Bezug auf das Gattungsproblem in der Zeit von 1830 bis 1870 von der paradoxen Konstellation geprägt war, in welcher trotz des autonomieästhetischen Anspruchs nach Originalität und Unverwechselbarkeit, durch welche sich die Kunst als Musik bewährte, die regulative Funktion der Gattung keineswegs gleichgültig geworden war. Mit Blick auf die Geschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 muss diese paradoxe Konstellation folglich nicht durch vermittelnde Eingriffe abgemildert oder gar aufgelöst werden. Vielmehr muss sie als Teil eines Problemfeldes bestimmt werden, mit welchem die Komponisten der Zeit ebenso konfrontiert waren wie die zeitgenössische Musikästhetik und Musiktheorie sowie die Musikkritik. Sie ist also vorrangig als Teil der Sache zu verstehen, dass unterschiedliche Prinzipien, Musik zu verstehen und zu erklären, sich nicht a priori ausschließen, solange eine mittelbare Konstellation von Ideen zugrunde liegt. Denn so sehr die ästhetische Bestimmung von der Musik als

---

<sup>1</sup> Dazu auch Brendel, *Schumann* (1845), 149-150, Draeseke, *Zukunftsmusik* (1861), 79, und Köhler, *Die neue Richtung* (1864).

Ideenkunst, die primär an thematischen und formalen Prozessen orientierte Kompositionslehre und das musikkritische Tagesgeschäft sich im 19. Jahrhundert voneinander weg zu bewegen schienen, so sehr waren sie in ein komplexes Beziehungsnetz eingebunden und aufgrund bestimmter »Referenzparadigmen« aufeinander bezogen – und das selbst noch bei Hugo Riemann, der gleichsam in »Personalunion« die Gattungsästhetik teilte, indem er die ästhetische Bestimmung musikalischer Gattungen in der musikästhetischen Schrift *Die Elemente der Musikalischen Ästhetik* von 1900 behandelt, während er diese Bestimmung aus seinem 1889 publizierten *Handbuch der Kompositionslehre* ausgeblendet und die Gattungsdefinition auf eine kurze handwerklich-technische Beschreibung beschränkt hatte.<sup>1</sup>

Ein Charakteristikum des Gattungsdiskurses in der Zeit zwischen 1830 und 1870 ist aber, dass er nicht mehr wie noch im 17. und 18. Jahrhundert explizit stattfindet und sich in Gattungstheorien ausformuliert. Vielmehr ist er in anderen Diskursen aufgehoben; hat aber deshalb weder für die Musikästhetik und Kompositionstheorie noch für die musikalische Fachpresse an Bedeutung verloren. Dieser Umstand ist mitunter ein wesentlicher Grund für die zahlreichen unterschiedlichen Akzentuierungen innerhalb der Auseinandersetzung mit dem Phänomen der musikalischen Gattungen. Diese Akzentuierung verlagern sich in Abhängigkeit vom jeweiligen Referenzparadigma. Dass die aus diesen Prozessen entwickelten Momente aber über das jeweilige Referenzparadigma hinaus einen bestimmten Grad an Verbindlichkeit bewahren, zeigt sich am Phänomen des Wechsels, so dass beispielsweise Thibaut, Schumann und Hanslick trotz der unterschiedlichen ästhetischen Grundeinstellung am gattungspoetischen Prinzip der Reinheit festhalten. Eine Untersuchung des Gattungsdiskurses in der Zeit zwischen 1830 und 1870 hat also von den Referenzparadigmen auszugehen und aufzuzeigen, wie das Gattungsproblem dort akzentuiert wurde und welchen Grad an Verbindlichkeit die daraus entwickelten gattungstheoretischen und –ästhetischen Momente erlangen und wie sich diese zu der bereits relativ stabilen Gattungstheorie des Streichquartetts verhalten, die in der Zeit zwischen 1830 und 1870 in verschiedenen Ausprägungen weiterhin gültig war.

---

<sup>1</sup> Dazu Riemann, *Handbuch* (1889) und Riemann, *Elemente der Musikalischen Ästhetik* (1900).

Unter »Referenzparadigmen« sind Ideen oder Komplexe von Ideen zu verstehen, die ganz unterschiedliche inhaltliche, soziale oder kulturelle Diskursebenen miteinander zusammenbringen, den Diskursen dadurch aber keine ihnen übergeordnete Struktur verleihen, also kein »Regelsystem von Unterschied und Steuerung« im Sinne von Foucaults Diskurs-Theorie<sup>1</sup> oder ein autopoetisches System im Sinne von Luhmann herausbilden.<sup>2</sup> Diese Konstellation von Ideen setzt lediglich Akzente innerhalb der unterschiedlichen Diskurse, die sich der Strategien ihrer Akteure und der Kontexte entsprechend selbst kontinuierlich verlagern, das zeigt sich mitunter schon darin, dass beispielsweise die Diskussion um die Instrumentalmusik nicht nur in ästhetischen oder kompositionstheoretischen Kategorien geführt worden war, sondern auch in politischen, die beispielsweise für die Herausbildung der Vorstellung von den Instrumentalmusikgattungen als deutsche Gattungen eben so relevant war, wie die auf der sozialgeschichtlichen Ebene geförderte Aufführungsgeschichte eines primär österreichisch-deutschen Repertoires. Strukturierend wirken Referenzparadigmen nur als methodische Instrumente in Hinblick auf vermittelbare Aussagen über einen Gegenstand. Unter den möglichen Referenzparadigmen erweisen sich für das den Gattungsdiskurs in der Zeit zwischen 1830 und 1870 als wichtige Ideenkomplexe (1) die Instrumentalmusik bzw. ihr Status, (2) das Problem des musikalischen Fortschritts und damit verwoben (3) das Form-Inhalt-Problem und schliesslich (4) die höchst kontroverse Rezeption der späten Streichquartette von Beethoven.

Die hier skizzierten Überlegungen haben methodische Bedeutung, weil sie erkennen lassen, dass die für den Gattungsdiskurs des Streichquartetts relevanten Momente für die Zeit zwischen 1830 und 1870 nicht einfach an einzelnen ästhetischen, kompositionstheoretischen und musikpublizistischen Beiträgen chronologisch extrapoliert werden können, sondern zwangsläufig eine andere Systematisierung des Materials erfordern, die sowohl die für den Gattungsdiskurs relevanten

---

<sup>1</sup> Dazu Foucault, *Réponse* (1968).

<sup>2</sup> Dazu Luhmann, *Soziale Systeme* (1984), wo er welcher er u. a. meint: »Ein System kann man als selbstreferentiell bezeichnen, wenn es die Elemente aus denen es besteht, als Funktionseinheit selbst konstituiert und in allen Beziehungen zwischen diesen Elementen eine Verweisung auf die Selbstkonstitution mitlaufe lässt, auf diese Weise die Selbstkonstitution als laufend reproduziert.« (Luhmann, *Soziale Systeme*, 59); dazu auch Luhmann, *Kunst der Gesellschaft* (1995).

Referenzparadigmen als auch die bereits ausformulierte Gattungstheorie des Streichquartetts in den Blick nimmt.

## 3.2 DIE REFERENZPARADIGMEN DES GATTUNGSDISKURSES IN DER ZEIT VON 1830-1870

### 3.2.1 DIE IDEE DER INSTRUMENTALMUSIK

Mit dem neuen Sinn für Instrumentalmusik und dem nicht unwesentlich durch Kants Ästhetik beeinflussten neuen Verständnis für formale Schönheit etablierte sich im späten 18. Jahrhundert die Vorstellung, dass die Begrenzung bzw. Konzentration des Klanglichen auf Streicherstimmen und ganz besonders aufs Streichquartett, »die reine Form der Musik, mithin den reinern ästhetischen Genuss«<sup>1</sup> garantierte, wie Michaelis in seinem 1805 in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* erschienenen Artikel meint.<sup>2</sup> In der zwei Jahre später erschienenen Aufsatzsammlung *Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakter, Werth und Gebrauch verschiedener musikalischer Instrumente* entwickelte Michaelis dann eine weitgehend von der technisch-handwerklichen Seite unabhängige Ästhetik der Instrumentalklänge, indem er die expressiven Charakteristika der Instrumente beschreibt und daraus ihre Verwendungsbereiche bestimmt.<sup>3</sup> Vor diesem Hintergrund versteht sich Carl Maria von Webers Äusserung in seiner Rezension über die Streichquartette von Ernst Fesca, dass

»im [Streich]Quartett, diesem musikalischen Consommé, das Aussprechen jeder musikalischen Idee auf ihre wesentlich notwendigsten Bestandteile, die vier Stimmen beschränkt (ist), wo sie nur durch ihren innern Gehalt für sich Interesse gewinnen kann, da hingegen der Sinfonie usw. durch den Reiz der Mannigfaltigkeit einer wohlberechneten

---

<sup>1</sup> Michaelis, *Misbrauch der Blasinstrumente* (1805) 97; dazu auch Lichtenhahn, *Instrumentenästhetik*

<sup>2</sup> Nicht von ungefähr verband sich gerade mit dem Streichquartett relativ schnell der Topos, »dass das Streichquartett die anspruchsvollste Gattung der Kammermusik, sogar der Instrumentalmusik oder der Musik schlechthin sei.« (Finscher, *Streichquartett* (2) (1993), 102).

<sup>3</sup> Michaelis, *Charakter, Werth und Gebrauch* (1807).

Instrumentierung usw. Mittel zu Gebote stehen, einer an sich oft ziemlich bedeutungsleeren Melodie Schmuck und Wirkung zu verleihen. Im Quartett kann aber *Lärm* nicht für *Kraft* gelten, und die Unbeholfenheit eines Komponisten in Verzweigung der Mittelstimmen, melodiöser Führung derselben und Verbindung selbständiger Melodien im Fortweben des Ganzen liegt hier sogleich klar und hell am Tage. *Das rein Vierstimmige ist das Nackende in der Tonkunst.*«<sup>1</sup>

Das Referenzparadigma der Instrumentalmusik, auf welches sich im Kontext des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 sowohl die Kompositionspraxis als auch der ästhetische und kompositionstheoretische Diskurs bezog, war aber weniger die Instrumentalmusik selbst, sondern vielmehr eine spezifische *Idee* der Instrumentalmusik – und das bedeutete zunächst die Idee der Symphonie, wie sie ganz besonders von E.T.A. Hoffmanns in der *AmZ* 1809/10 publizierte epochemachenden Rezension von Beethovens *Fünfter Symphonie* ausging, und erst später der Kammermusik, auch wenn im Urteil vieler bereits um 1830 die Symphonie und das Streichquartett gleichberechtigt als die herausragendsten Gattungen der Instrumentalmusik galten. Dieser Konnex kommt in den berühmt gewordenen Worten aus Zelters Rede, die er anlässlich der Berliner Aufführung von Haydns *Schöpfung* 1826 gehalten hatte und welche von Goethe redigiert 1826 in *Über Kunst und Altertum* gedruckt worden war, zum Ausdruck:

»Diese seine Werke [gemeint sind die Symphonien und Streichquartette] sind eine ideale Sprache der Wahrheit und in ihren Teilen notwendig zusammenhängen und lebendig. Sie sind vielleicht zu überbieten, aber nicht zu übertreffen.«<sup>2</sup>

Die Bedeutung dieser Idee war erst einmal regional und sozial begrenzt und entwickelte sich erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, wie Dahlhaus herausgearbeitet

---

<sup>1</sup> Weber, *Fesca* (1818), 123-124 (Hervorhebungen im Original).

<sup>2</sup> Zelters Rede ist allerdings nicht vollständig überliefert und findet sich in der Bearbeitung von Goethe in der *Münchener Ausgabe* der Werke von Goethe, Bd. 13.1 (1992), 569-573 und 954-959. Das Zitat nach Finscher, *Haydn* (2000), 490.

hat, von einem Charakteristikum der »mitteleuropäischen Musikkultur«<sup>1</sup> zu einer die Reflexion über Kunstmusik allgemein bestimmenden Vorstellung. Mit dieser Vorstellung von einer »begriffs-, objekt- und zwecklosen«<sup>2</sup> Instrumentalmusik, die hauptsächlich von der deutschen Literatur und Philosophie um 1800 herausgebildet und geprägt wurde, war die Vorstellung aufs Engste verbunden, dass das Streichquartett eine »deutsche« bzw. »österreichisch-deutsche« Gattung sei.<sup>3</sup> Diese Denkfigur dominierte einen Grossteil des Denkens über das Streichquartett zwischen 1830 bis 1870. Sie wurzelte in der aus dem 18. Jahrhundert tradierten und im 19. Jahrhundert weiterverbreiteten musikhistorisch zwar falschen, ideen- und geistesgeschichtlich aber einflussreichen Überzeugung,<sup>4</sup> dass »die Deutschen [im 18. Jahrhundert] die instrumentalen Gattungen ausgebildet«<sup>5</sup> hätten, wie August Kahlert es 1848 formuliert hatte. Bereits fünf Jahre früher sprach Kahlert in seiner Rezension der Druckausgabe von Mendelssohns dritter Symphonie op. 56 (*Schottische*) von den »Deutschen« als der »das Gebiet der Instrumentalmusik überhaupt beherrschenden Nation«<sup>6</sup> und bringt in Abgrenzung zur französischen und italienischen Musik und Musikauffassung in Bezug auf die deutsche Symphonik in nuce die die Gattungsästhetik der Zeit prägende Vorstellung von der Instrumentalmusik als einer Ideenkunst zum Ausdruck:

»Frankreich und Italien verstehen, bei aller Mühe, die sie sich geben, diese Traumwelt der Töne nicht, welche sich der Deutsche geschaffen hat, wo es keiner Worte bedarf, welche

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik* (1978), 8.

<sup>2</sup> Ibid., 13.

<sup>3</sup> Mir ist die Problematik des Begriffs »deutsch-österreichisches Kulturgebiet« durchaus bewusst, ebenso wie die damit verbundene grundsätzliche Verfänglichkeit von linguistischen bzw. politischen Kriterien als Eingrenzungskriterien, die mehr dazu verleiten, etwas zu suggerieren, als dass sie tatsächlich etwas benennen. Mit Rudolf Stephan teile ich die Überzeugung in die Notwendigkeit, »die jeweils für einen bestimmten Zeitraum gültigen Grenzen zu beachten sowie die Qualität der Grenzen« (Stephan, *Deutschland* (1995) 1173). Dazu auch Wehler, *Deutsche Gesellschaftsgeschichte* (1989), Bd.1, 7, und Grotjahn, *Die Symphonie* (1998), 31-38.

<sup>4</sup> Zu den Wurzeln dieser Denkfiguren im 18. Jahrhundert vgl. Schleuning, *Der Bürger erhebt sich* (2000), 257-293 und 309-312.

<sup>5</sup> Kahlert, *Begriff* (1848), 291.

<sup>6</sup> Kahlert, *Mendelssohn* (1843), 341.

die Phantasie des Hörers durch einen bestimmten Gedanken leiten, sondern wo die freien Formen der Tongestalten sich selbst zu Gesetzgebern machen.«<sup>1</sup>

Für Riehl andererseits steht in seinem Beitrag über Frantisek Kramár fest, dass »die Wiener Schule [...] seit Haydns Tagen die Musikherrschaft des deutschen Instrumentalsatzes bei allen Kulturvölkern Europas begründet«<sup>2</sup> habe. Und in Riehls Betrachtungen *Die beiden Beethoven* heisst es: »Aber die reine und klassische Instrumentalmusik bleibt [...] der höchste nationale Besitz der deutschen Tonkunst.«<sup>3</sup>

Wie tief die Vorstellung vom der Instrumentalmusik bzw. dem Streichquartett als eine österreichisch-deutsche Gattung im Bewusstsein der Zeit verankert war, dokumentieren schliesslich auch Hanslicks einleitenden Ausführungen zu einer Quartettveranstaltung des Hellmesberger-Quartetts<sup>4</sup> in der Wiener Konzertsaison 1852-53, in welchen auch der nun in weiten Teilen durch die Herausbildung der Symphonischen Dichtung bewirkte Wechsel in der Hierarchie des Gattungssystems von der Symphonie zum Streichquartett als der bedeutendsten Instrumentalmusikgattung zum Ausdruck kommt.

»Ursprünglich italienische Erfindung, hat diese Form [das Streichquartett], gleich der Symphonie, alsbald durch deutsche Kunst eine solche Erweiterung und Bereicherung erfahren, daß sie in Wahrheit geistiges Eigenthum unserer Nation wurde. Diese hat durch hochragende Tonwerke hierin jedwede Concurrenz anderer Völker vereitelt und ist so nicht blos in der Suprematie, sondern geradezu im Alleinbesitz der ausdrucksvollsten Form reiner Instrumentalmusik geblieben.«<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Kahlert, *Mendelssohn* (1843), 341

<sup>2</sup> Riehl, »Franz Krommer«, in: *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 2, 219.

<sup>3</sup> Riehl, »Die beiden Beethoven«, in: *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 2, 124. Dazu auch Riehls weitere Betrachtungen zum Problem der Instrumentalmusik als »deutsche Tonkunst« in *Die beiden Beethoven* in *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 2, 125-132.

<sup>4</sup> Zum Hellmesberger-Quartett vgl. Kapitel 4.2.

<sup>5</sup> Hanslick, *GCW* II (1869/70), 45-46. Dazu auch Hanslick, *Concert-Saal* (1892) 40-41; *NrhMZ*, 14. Jhg., Nr. 42 (20. Okt. 1866), 335 (1. Sp.), wo die Kammermusik und insbesondere das Streichquartett »als vornehmste und feiste Vertreterin der Tonkunst« beurteilt werden.

Die Bedeutung dieser Denkfigur<sup>1</sup> zeigt sich auch in einer vergleichenden Beschreibung des französischen Maurin-Chevillard-Quartetts und des deutschen (jüngeren) Müller-Quartetts mit Bezug auf deren Beethoven-Interpretation.<sup>2</sup> Trotz der ausserordentlichen Interpretation und trotz des hohen spieltechnischen Niveaus des Maurin-Chevillard-Quartetts, welche beide für den Rezensenten nicht zur Diskussion stehen, bevorzugt er für Aufführungen von Beethovens Quartetten dennoch das (jüngere) Müller-Quartett, auch wenn es spieltechnisch im Vergleich mit den Kollegen aus Paris nicht so hervorragend ist, weil der besagte Rezensent »Beethoven lieber von deutschen Händen«<sup>3</sup> gespielt höre.

Unterschätzt wären die hier wiedergegebenen Meinungen in ihrer ideengeschichtlichen Tragweite, würde man sie nur als Ausdruck eines im 19. Jahrhundert durchaus grassierenden Chauvinismus' abtun.<sup>4</sup> Vielmehr war diese Denkfigur auch bei nicht-deutschen Komponisten bzw. Musikdenkern des 19. Jahrhunderts weit verbreitet, wogegen sich schliesslich in Russland das *Mächtige Häuflein* und in Frankreich die Bewegung der *Ars gallica* mit der Intention der Begründung einer eigenen nationalen Instrumentalmusik im späten 19. Jahrhundert wenden werden.

1834 wurde in Paris mit dem *Cercle Musical* eine Einrichtung zur Kammermusikpflege gegründet, deren wichtigster Gründungszweck nach dem in der *Revue Musicale* publizierten Artikel in der kulturellen Selbständigkeit von den Musikeinflüssen aus Italien (Oper) und aus Deutschland (Instrumentalmusik) bestand:

---

<sup>1</sup> Wie die Äusserung von Hanslick belegt, wurde der Sammelbegriff »deutsch« nicht primär staatspolitisch, sondern auch linguistisch gefasst, allerdings nicht derart breit, dass auch beispielsweise die deutschsprachigen Komponisten aus Böhmen oder aus den habsburgischen Provinzen auf dem Balkan in jedem Fall einbezogen gewesen wären.

<sup>2</sup> Ausführlicher zum Maurin-Chevillard-Quartett bzw. zum jüngeren Müller-Quartett vgl. Kapitel 7.1.3 bzw. 4.2.1.

<sup>3</sup> *LAmZ*, 1. Jhg., Nr. 24 (13. Juni 1866), 194 (1. Sp.).

<sup>4</sup> Beispielsweise hat Peter Petersen in seinem Aufsatz *Brahms und Dvorák* gezeigt, dass die Deutschen die böhmische (tschechische) Kultur nicht Ernst genommen haben; dazu Petersen, *Brahms und Dvorák* (1984), 125-127).



»Long-temps tributaire de deux nations voisines, la France peut aujourd’hui se glorifier de posséder une musique nationale, et le goût de cet art s’est tellement propagé parmi nous depuis quelques années que nous n’avons plus rien à envier à l’Allemagne et à l’Italie.«<sup>1</sup>

Ein Blick in das Programm der aufgeführten Werke zeigt indes, dass in den Konzerten des *Cercle Musical* besonders Werke von Mozart, Beethoven und Hummel zur Aufführung kamen. Französische Komponisten fehlen demgegenüber gänzlich. Vor diesem Hintergrund versteht sich die folgende Äusserung in einem Artikel mit der bezeichnenden Überschrift *De la musique en France*:

»Dans l’état actuel de l’art musical, admirons, pour la musique de salon [= Kammermusik], l’originalité e l’énergie de Beethoven, la fièvre et le tourment de Fesca; mais admirons aussi ces andantes gracieux et faciles, d’un rythme si parfait, et variés avec tant par l’immortel Haydn. Si nous aimon la mélancolie, lisons les quatuors de Mozart.«<sup>2</sup>

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die Grundsatzklärung der 1835 gegründeten *Société Musicale*, welche sich nach dem Rezensenten der *Revue Musicale* dem Ziel verschrieben hatte,

»de donner une série de matinées dans lesquelles les œuvres de Mozart, Beethoven, Humme, etc., et ceux de nos auteurs nationaux qui suivent la route tracée par ces grands modèles, seront exécutés alternativement avec d’autre ouvrages moins sévères et à la portée d’un plus grand nombre d’auditeurs.«<sup>3</sup>

Selbst Verdis Ablehnung, sein ohne äusseren Anlass 1873 in Neapel entstandenes Streichquartett e-Moll einer Quartettvereinigung zu überlassen, ist noch ein Reflex dieses Denkens:

---

<sup>1</sup> *RM*, 14. Bd., Nr. 48 (30. Nov. 1834), 379.

<sup>2</sup> *Jouranal Général d’Objets d’Arts et de Librairie*, 2. Jhg. (2. Mai 1827), 1618.

<sup>3</sup> *RM*, 14. Bd., Nr. 48 (30. Nov. 1834), 379.

»Ich habe es versagt, weil ich diesem Stück [das Streichquartett e-Moll ] keinerlei Bedeutung zumessen wollte und weil ich damals glaubte und noch heute glaube (vielleicht habe ich unrecht), dass Kammermusik kein in Italien heimisches Gewächs ist.«<sup>1</sup>

Der ebenfalls wie Verdi durch sein in der Nachfolge von Rossini und Bellini stehendes Opernschaffen berühmt gewordene Giovanni Pacini (1796-1867) seinerseits bezeichnete die italienische Kammermusik im Vorwort seines Streichquartetts Nr. 2 C-Dur (mit Bezug auf besonders die italienischen Kammermusik des späten 18. Jahrhunderts) als »uno di primitivi vanti di questa nostra Italia«.<sup>2</sup> Zudem betonte er in seiner posthum publizierte Autobiographie (1875) den beachtlichen Einfluss, welcher die »deutsche« Quartetttradition und Onslow auf sein kammermusikalisches Schaffen gehabt hätten: »nel instrumentale scelsi a maestro il transcendente Beethoven, e per lo style da camera Hummel, Spohr, Mendelssohn e specialmente Onslow.«<sup>3</sup>

Und in dem 1895 von Jules Combarieu publizierte Aufsatz *L'influence de la musique allemande sur la musique française* ist noch folgende These formuliert:

»Le rôle de l'art allemand a consisté à nous [les français] apprendre que pour avoir un sens, pour satisfaire l'intelligence en même temps que la sensibilité et l'imagination, la musique n'a pas besoin de paroles; qu'elle est un langage *sui generis*, capable de porter des idées spéciales, ayant même plus à prendre qu'à gagner lorsqu'il s'allie au livret d'un versificateur. Les Allemands ont coupé cette chaîne de servitude qui maintenait la pensée de nos musiciens sous la tutelle de la pensée d'un poète; ils nous ont élevés à la conception de la musique pure; ils nous ont appris à *pense en musique*.«<sup>4</sup>

Also noch nach der Proklamation der *Ars gallica* war Combarieu das »*pense en musique*« bzw. das »*pense avec des sons, comme le littérateur pense avec des mots*«<sup>5</sup> eine Kunstästhetik, welche dem Denken über Musik in Frankreich über die deutsche

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Hans Gal, *Drei Meister* (1975), 497.

<sup>2</sup> Das Streichquartett erschien 1862 bei Giudici e Strada (Turin). Ausführlicher zu Pacinis Streichquartettschaffen und der damit verbundenen Kompositionsästhetik vgl. Kapitel 10.2.

<sup>3</sup> Pacini, *Memorie* (1875), 226.

<sup>4</sup> Combarieu, *Influence* (1895), 25 (Hervorhebungen im Original).

<sup>5</sup> *Ibid.*, (Hervorhebungen im Original).

Musikästhetik vermittelt worden war, denn »ce mode nouveau de la pensée, inconnue des lyriques de l'antiquité, ce sont les Allemands qui l'ont créé«.<sup>1</sup>

An der nachhaltigen Wirkung dieser Ideen-Konstellation war sozialgeschichtlich betrachtet nicht nur die zunehmende Professionalisierung des Streichquartettspiels mit einem vorab österreichisch-deutschen Repertoire und der damit verbundenen Institutionalisierung der Gattung in konkreten Räumen beteiligt, sondern auch die Herausbildung einer bürgerlichen Gesellschaftsschicht, die sich mit dieser Kunstform auch tatsächlich identifizierte und sie dadurch trug (indem sie beispielsweise deren Verständnis mit gleichsam pädagogischem Eifer förderte), und ein Denkmodell, das von der Idee der Bildung getragen worden war. Das komplexe Zusammenspiel zwischen dem Streichquartett als Ideenkunst und dem bildungsbürgerlichem Wertekanon wird in Kapitel 4.1 behandelt werden.

Die zunächst sozial und regional begrenzte Idee der Instrumentalmusik als eine Musik, welche die Begriffe für ihr Verständnis als etwas – wie Karl Philipp Moritz es bereits 1785 nannte - »in sich selbst Vollendetes« aus sich selbst liefert und um ihrer »selbst willen Vergnügen« bereite,<sup>2</sup> entfaltete im 19. Jahrhundert ihre geschichtsmächtige Wirkung dahingehend, dass sie zu einem wichtigen ästhetischen Paradigma der europäischen Musikkultur wurde, worin das Streichquartett als gleichsam die reinste Ausprägung sinnfällig aufgehoben war.

Das ist insofern erstaunlich und irritierend zugleich, als die musikalische Praxis der Zeit durch das Vokale geprägt worden war (Oper, Oratorium, Vokalsymphonie, Virtuosenstück, Romanze, pianistische und kammermusikalische Opernarrangements usw.). Die Bedeutung der Vokalmusik für das 19. Jahrhundert bekundet sich auch in der Rezeption der Vokalmusik der alten italienischen Meister, welche sich im Zuge des idealisierenden Historismus der Frühromantik und dem ihm anfänglich eng verbundenen Caecilianismus entfaltete und welcher auch Thibauts Heidelberger Singkreise<sup>3</sup> und Kiesewetters »Historische Hauskonzerte« sich verdanken. Von der Bedeutung des Vokalen im 19. Jahrhundert (ohne deshalb ausschliesslich darin

---

<sup>1</sup> Combarieu, *Influence* (1895), 25.

<sup>2</sup> Moritz, *Über den Begriff des in sich selbst Vollendetes* (1785), 543

<sup>3</sup> Dazu Kapitel 3.2.2.

aufzugehen) zeugen schliesslich auch eine Kompositionspraxis, in welche Beethovens Streichquartett op. 132 mit seinem *Heiligen Dankgesang* ebenso gehört wie Mendelssohns am Liedsatz erprobte konstruktiven Verfahrenstechniken und die Integration von Momenten des aus der französischen Quartetttradition vermittelten konzertanten und brillanten Musizierens,<sup>1</sup> wie es sich etwa bei Onslows und Berwalds Streichquartettsschaffen akzentuiert, sowie in der Anlehnung an den Ausdruckscharakter der Opernmusik bei Pacini. Das alles deutet letztlich darauf hin, dass der Status der Idee der selbständigen, von der Sprache emanzipierten Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert keineswegs unproblematisch gewesen war.

Kants Misstrauen in den Kunstcharakter der Musik, die ihm nur eine »angenehme« und keine »schöne« Kunst war, blieb bis weit ins 19. Jahrhundert die Denkfigur, an welcher sich die Ästhetik ebenso wie die Musiktheorie abarbeitete, um den subjektiven (spekulativen) Charakter der Instrumentalmusik (welchen Beethoven mit der esoterischen Subjektivität seiner späten Streichquartette für seine Anhänger ebenso wie für und seine Gegner noch auf die Spitze getrieben zu haben schien)<sup>2</sup> und damit ihren Kunstrang gegen Kant zu begründen.

Wenn Michaelis fünf Jahre nach dem Erscheinen von Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) mit bewusster Berufung auf Kant behauptet, dass die Instrumentalmusik »ästhetische Ideen« zum Ausdruck bringen kann, weil sie »in der gleichzeitigen oder aufeinanderfolgenden Verbindung der Töne [...] das Gemüt zu Ideen des Schönen und Erhabenen zu stimmen«<sup>3</sup> vermöge, dann ist damit der erste Schritt getan, der mit tatkräftiger Unterstützung der literarischen Poetik und des damit verwobenen musikästhetischen Diskurses die Instrumentalmusik in jenen Rang erhebt, wo sie mit Worten aus Hegels *Ästhetik* gesprochen »der Relativität endlicher Verhältnisse entrissen und in das absolute Reich der Idee ihrer Wahrheit emporgetragen«<sup>4</sup> ist, deren Inhalt nach Weisses *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (1830) »das moderne Ideal« ist, »womit eben nichts anderes ausgesprochen wird, als

---

<sup>1</sup> Dazu die Kapitel 6.1 bis 6.3.

<sup>2</sup> Dazu Exkurs 2 *Der »gespaltene« Beethoven*.

<sup>3</sup> Michaelis, *Ueber den Geist in der Tonkunst* (1795), 55-57.

<sup>4</sup> Hegel, *Ästhetik* (1835), Bd. 1, 157.

daß hier der ideale Geist der Kunst unmittelbar mit sich selbst, wie er aus seinem reinen Begriffe in dem Bewußtsein der Weltgeschichte hervorgeht, beschäftigt ist«,<sup>1</sup> und wo das Streichquartett als Inbegriff der reinen, »absoluten« Musik überhaupt, wie Hanslick meint,

»mehr als irgendeine polyphone Kunstform berufen (ist), durch reine Bedeutung des Inhalts zu wirken. Keusch, sinnvoll, prunklos, läßt sie nur gelingen, was durch die innere Kraft des musikalischen Gedankens bestehen kann. Sie offenbart diesen in seiner wahrhaftesten, wenn gleich nicht glänzendsten Erscheinung.«<sup>2</sup>

Dass diese von Kants Skepsis ausgehende Entwicklung über ein halbes Jahrhundert in Anspruch nahm und in der Umkehrung der Kantischen Kritik nicht nur mit Hegels *Ästhetik*, sondern auch mit Hanslicks Postulat aus seiner ästhetischen Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), dass lediglich aus der Instrumentalmusik das Wesen der Musik überhaupt erschlossen werden kann (denn was »die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst«)<sup>3</sup> ihren Höhepunkt fand, ist für den problematischen Status der Instrumentalmusik bezeichnend.<sup>4</sup> Je mehr die Instrumentalmusik aber in der kunstästhetischen Reflexion zum beherrschenden Gegenstand wurde, desto konsequenter rückten die Komponisten der Instrumentalmusik in den Rang sogenannter *auctores classici*. Die Ästhetik und die Kompositionstheorie der Instrumentalmusik nobilitierte deren Werke zu Musterbeispielen, an welchen die Musik als Ideenkunst exemplifiziert wurde. Das »rein musikalische Hin und Her«<sup>5</sup> der Ideen bei Hegel wie auch Hanslicks »tönend bewegte Formen« gründen in einem kompositionstheoretischen Diskurs, in welchem

---

<sup>1</sup> Weisse, *System der Ästhetik* (1830), 55.

<sup>2</sup> Hanslick, *GCW II* (1869/70), 46. (Hervorhebungen im Original)

<sup>3</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 41.

<sup>4</sup> Dazu Schering, *Kritik* (1947),

<sup>5</sup> Dazu Hegel, *Ästhetik* (1835), Bd. 3, 216.

die musikalische Form das Hauptinteresse der Theoretiker, wie bei Birnbach, Marx und Lobe und im weiteren Sinne auch bei Reicha bildete.<sup>1</sup>

Die Idee der Instrumentalmusik etablierte sich gerade durch Widerstand gegen die »Vorherrschaft« des Vokalen, ohne das Vokale als ästhetisches Paradigma deshalb gänzlich zu verdrängen. Nicht von ungefähr sprach deshalb Raphael Georg Kiesewetter in seiner 1834 publizierte *Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik* von der eigenen Zeit als der »Epoche Beethovens und Rossinis«.<sup>2</sup> Dieser Dualismus, so sehr er auch irritieren mag, ist ein Merkmal für die Zeit zwischen 1830 und 1870 und war, wie die folgenden Ausführungen zeigen werden, für den Gattungsdiskurs relevant.

In Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1793, 2. Aufl.) erschien die Instrumentalmusik (wie später noch in Abwandlung bei Thibaut) moralphilosophisch begründet noch als unvollständige Spielform der Vokalmusik und deshalb als etwas ästhetisch Suspektes:

»In die letzte Stelle setzen wir die Anwendung der Musik auf Concerte, die bloß zum Zeitvertreib und etwa zur Übung im Spielen angestellt werden. Dazu gehören die Concerte, die Symphonien, die Sonaten, die Solo, die insgeheim ein lebhaftes und nicht unangenehmes Geräusch, oder ein artiges und unterhaltendes, aber das Herz nicht beschäftigendes Geschwätz vorstellen.«<sup>3</sup>

Dagegen wendete Friedrich Wilhelm Joseph Schelling in seiner *Philosophie der Kunst* bereits 1819 ein, dass »Vocal – und Instrumentalmusik« nach dem Verlust des einst sie verbindenden Moments der Poesie<sup>4</sup> »bei den Neueren« zwangsläufig getrennte

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 3.2.4.

<sup>2</sup> Kiesewetter, *Geschichte* (1834), 98-101.

<sup>3</sup> Sulzer, Artikel »Musik«, in *Allgemeine Theorie* (1793), Bd. III, 431-432.

<sup>4</sup> Das verbindende Moment der Poesie wird Ambros von Schelling in *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856) aufgreifen und als gemeinsames Merkmal aller Künste gegen Hanslicks explizite Abgrenzung der Musik von den anderen Künsten bestimmen. Dazu Kapitel 3.2.5.

Wege gehen müssten.<sup>1</sup> Demgegenüber stand für Daniel Friedrich Ernst Schleiermacher in seiner *Ästhetik* (1818/25) aufgrund einer für die Musik kategorischen »isolierenden Neigung«<sup>2</sup> fest, dass in der Instrumentalmusik »der subjektive Impuls der Musik die Gefahr birgt, dem identisch konstruierten Begriff der Kunsttätigkeit zu entgleiten«.<sup>3</sup> Das ist der Hintergrund von Schleiermachers Forderung einer »Vereinigung aller Künste«<sup>4</sup> in seinen *Vorlesungen über die Aesthetik*.

Indes hatte die Emanzipation der Instrumentalmusik, die sich bei Schilling 1819 ankündigt und deren Status »als selbständige Kunst«<sup>5</sup> und als

»das reine und unmittelbare Dasein des von aller besondern  
Gestaltung freien, absoluten oder modernen Ideals«<sup>6</sup>

für Christian Hermann Weisse in *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* von 1830 erwiesen war, weder aufgehört, die Theoretiker, wie etwa Hegel, Thibaut, Schleiermacher und Hand zu beunruhigen, noch zu einer gänzlichen Aushöhlung einer durch die Vokalmusik geprägten Gattungspoetik geführt. Vielmehr war die Folge die Akzentuierung mehr impliziter als expliziter gattungspoetischer Denkfiguren im Kontext der kunstästhetischen Bestimmungen der Instrumentalmusik.

Darüber hinaus stand mit Liszts und Wagners ästhetischen Konzepten der Status der Instrumentalmusik aufgrund eines an Hegels Geschichtsphilosophie orientierten Denkens wieder zur Disposition. Die »reine« Instrumentalmusik rückte bei Wagner und Liszt, aber auch Brendel in einen geschichtlichen Zusammenhang, den es je nach eingestellter Perspektive weiter zu entwickeln bzw. zu überwinden galt.<sup>7</sup>

Die zunehmende Zuspitzung besonders des musikästhetischen und kompositionstheoretischen Diskurses auf die Idee der Instrumentalmusik hatte auch

---

<sup>1</sup> Dazu Schelling, *Philosophie der Kunst* (1819), 145.

<sup>2</sup> Schleiermacher, *Ästhetik* (1818/25), 49 [142].

<sup>3</sup> Jacob, *Schleiermacher* (1999), 65.

<sup>4</sup> Schleiermacher, *Vorlesungen über die Aesthetik* (1842), 172.

<sup>5</sup> Dazu Weisse, *System der Ästhetik* (1830), 52.

<sup>6</sup> Weisse, *System der Ästhetik* (1830), 49 (Hervorhebungen im Original).

<sup>7</sup> Dazu Kapitel 3.2.5.

ihre Gegner auf den Plan gerufen. Georg Gottfried Gervinus, dessen fünfbändige *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (1835-42) vermutlich weit wirkungsmächtiger war als seine Studie *Händel und Shakespear. Zur Ästhetik der Tonkunst* (1868), empfand das Schaffen sowohl der literarischen als auch der musikalischen Romantik und den damit verbundenen allzu subjektiven Musikbegriff als Niedergang. In *Händel und Shakespeare* weist Gervinus aus programmatischen Intentionen die Instrumentalmusik als etwas ästhetisch Suspektes zurück. Sie ist ihm aufgrund des mit ihr seit der romantischen Ästhetik aufs engste verbundenen Subjektivismus' eine Kunst zweiten Ranges, »deren Geschäftigkeit ist, die Gewöhnungen der Seele in einer feinsten und bestechendsten Weise zu materialisieren, in dem Sinnlichen festzuhalten, von dem Geistigen abzulösen«.<sup>1</sup> Deshalb stellt die Instrumentalmusik wie schon bei Thibaut, auf dessen Thesen in Kapitel 3.2.2 genauer eingegangen wird, für Gervinus sowohl für den rechten Geschmack als auch die Moral eine grosse Bedrohung dar.

Eduard Grell, der in seinen jungen Jahren neben zwei Symphonien auch drei Streichquartette komponiert hatte, verstand als ausgewiesener Anhänger der Accappella-Bewegung und des Caecilianismus mit zunehmendem Alter die absolute Instrumentalmusik insgesamt als Verfall der Kunst. Denn seiner Meinung nach konnte ein echtes Kunstwerk nur im Vokalen begründet sein, was ihn schliesslich zur Verbannung jeder Form von Instrumentalmusik und von Instrumenten überhaupt aus Schulen und aus der Kirche veranlasst haben soll.<sup>2</sup> Grells einstiger Privatschüler Heinrich Bellermann war hinsichtlich seiner Meinung zur autonomen Instrumentalmusik kaum weniger apodiktisch als sein Lehrer. Der Inbegriff des musikalisch Natürlichen bestand für Bellermann im Vokalen, das durch den Palestrina-Stil am reinsten repräsentiert würde. Die musikgeschichtliche Entwicklung wurde von Bellermann daher nicht als Fortschritt in der Musik empfunden, sondern gerade als Geschichte ihres Verfalls.<sup>3</sup> So schreibt er im Vorwort zu *Der Contrapunkt* von 1862:

---

<sup>1</sup> Gervinus, *Händel und Shakespeare* (1868), 180.

<sup>2</sup> Dazu Chrysander, *Grell* (1888).

<sup>3</sup> Ausführlicher dazu Dahlhaus, *Musiktheorie* (1980), 412-413.



»Das vorliegende Buch ist daher recht eigentlich für den künftigen Gesangslehrer geschrieben, der durch dasselbe mit jenen Zeiten vertraut gemacht werden soll, in denen der Gesang allein für kunstgemäße Musik gehalten wurde und noch nicht durch den schädlichen Einfluß der Instrumentalmusik verdorben war. Gewiß hat die Instrumentalmusik auch ihren Wert und ihre Berechtigung; so lange sie nämlich in den bescheidenen Grenzen einer Nachahmerin des Gesanges hält und von jenem ihre Gesetze ableite.«<sup>1</sup>

### 3.2.2 DENKFIGUREN DER GATTUNGSPÖETIK

Die Gattungspöetik des 17. und 18. Jahrhunderts, die – wie gezeigt –, vorab eine sozial und institutionell definierte Stiltheorie war, war besonders durch zwei Maximen geprägt, durch das Gebot der »Reinheit« und das Gebot der »Angemessenheit«. Reinheit stand für ein Prinzip ein, das besagt, dass Mittel und Elemente einer Gattung nicht mit einer anderen Gattung vermenget werden dürfen. Verletzungen dieses gattungspöetischen Gebots galten ganz generell als ästhetisches Missslingen. Die »Angemessenheit« demgegenüber bedeutete,

»dass die Prinzipien einer Gattung zueinander stimmen und in ihrer Totalität zu beachten sind, indem jedenfalls dort, wo es sich um ausschliessliche und universale Prinzipien handelt, Ausnahmen von der gattungspöetischen Regel nicht gestattet sind (ansonsten sich die Gattungspöetik in ihrem Kern selbst ad absurdum führte). *Aptum*, so der lateinische Begriff für »angemessen«, muss insbesondere die musikalische Struktur im Blick auf einen vorgegebenen Text sein, etwa hinsichtlich der Stilhöhe.«<sup>2</sup>

Verstöße hinsichtlich der Angemessenheit wurden als Indiz des Versagens und nicht als Resultat einer künstlerisch progressiven Intuition verstanden.

Die ungebrochene, und relativ stabile Erfolgsgeschichte dieser beiden gattungspöetischen Prinzipien auch im 19. Jahrhundert ermisst sich zu Beginn des 19.

---

<sup>1</sup> Bellermann, *Contrapunkt* (1862), VIII.

<sup>2</sup> Danuser, *Gattung* (1995), 1053.

Jahrhunderts an dem 1807 in der *AmZ* erschienenen Artikel *Ueber die Vermischung verschiedener Gattungen in der Musik* von Johann C. W. Petiscus, in welchem es unter anderem heisst:

»Die Verschiedenheit der Gemüthszustände und der einem jeden wesentliche Ausdruck durch Ton und Bewegung giebt die Hauptgattungen der Musik [...] Nur das Bekenntnis sey mir erlaubt abzulegen, dass ich die Grenzen dieser Gattungen als etwas Heiliges betrachte, und die Verwirrung derselben durchaus nicht, weder als Gewinn der Kunst, noch als Beweis des Genies ansehen kann.«<sup>1</sup>

Freilich überdauerte in dieser ästhetischen Position eine Denkfigur aus dem 18. Jahrhundert, auf welche ich noch weiter unten zu sprechen komme.

Für Daniel Friedrich Ernst Schleiermacher zeichnet das Streichquartett sich gegenüber der Symphonie dadurch aus, dass es »mehr Studium für diese Art [der *freien Musik*]« bedürfe und dass es »auf Reinheit und Faßlichkeit« abziele, weshalb »die größten Meister diese Gattung nicht verschmäht haben.«<sup>2</sup>

Auf die Bewahrung der gattungspoetischen Prämissen der »Angemessenheit« und der »Reinheit« hat am nachhaltigsten Anton Friedrich Justus Thibaut mit seiner Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst* von 1825 gewirkt, welche bis zum Ende des 19. Jahrhunderts in nicht weniger als sieben Auflagen erschien.<sup>3</sup> Der Jurist Thibaut (1772-1840) gehörte zu den herausragendsten Persönlichkeiten des deutschen Musiklebens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert. Wirksam wurde er nicht nur als Verfasser von *Ueber Reinheit der Tonkunst*, sondern auch als Leiter des Heidelberger Singkreises,<sup>4</sup> der

<sup>1</sup> Petiscus, *Vermischung* (1807), 196. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die oft zitierten Worte aus Friedrich Schillers Brief an Christian Gottfried Körner (10. März 1789), dass »man einmal so eigensinnig [ist] (und vielleicht hat man nicht Unrecht), einem Kunstwerk Klassizität abzusprechen, wenn seine Gattung nicht aufs Bestimmteste entschieden ist«.

<sup>2</sup> Schleiermacher, *Ästhetik* (1818/25), 79 [196].

<sup>3</sup> In dieser Arbeit wird nach der fünften Auflage von 1875 zitiert.

<sup>4</sup> In diesem Zusammenhang wäre im übrigen längst einmal eine Studie über Thibauts möglichen Einfluss auf Hegels musikästhetisches Denken angezeigt, bedenkt man in diesem Zusammenhang, dass Hegel Mitglied des von Thibaut geleiteten Heidelberger Singkreises war, zu dessen obersten Prinzipien nicht nur die Pflege der Musik alter Meister gehörte, sondern in welchem die Vermittlung

für die Renaissancebewegung und Händel-Renaissance im 19. Jahrhundert bedeutungsvoll war. Bekanntlich findet sich unter den vielen positiven und die Leistungen Thibauts würdigenden Äusserungen auch eine des jungen Mendelssohn. Dieser hatte sich in einem Brief vom 20. September 1827 aus Heidelberg an die Familie in Berlin wie folgt begeistert über Thibaut geäußert.

»„O Heidelberg, du schöne Stadt, allwo's den ganzen Tag geregnet hat“, sagen die Knoten, ich aber, ich bin ein Bursche, ich bin ein Kneipgenie, was bekümmert mich der Regen? Es gibt ja noch Weintrauben, Instrumentenmacher, Journale, Kneipen, Thibauts, nein, das ist gelogen, es gibt nur einen Thibaut, aber der gilt für sechs. Das ist ein Mann!«<sup>1</sup>

Von Thibauts Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst* gingen für die Gattungsdiskussion und das Gattungsverständnis im 19. Jahrhundert zahlreiche Anregungen aus.<sup>2</sup> Noch 1851 wurde sie in einem Zeitungsartikel als »goldenes Büchlein«<sup>3</sup> bezeichnet, und der Verfasser des Vorworts zur vierten Auflage,<sup>4</sup> sein ehemaliger Schüler K. Bähr, beschrieb die Reaktionen, die sie in der Fachwelt auslöste, mit folgenden Worten:

»Zwar haben damals einige Herren vom Handwerk sich erzürnt darüber, dass ein »Dilettant« und noch dazu ein gelehrter Jurist sich herausnahm, ihnen gehörig den Text zu lesen, ihre Verkehrtheiten zu strafen und über Dinge zu reden, die sie hätten wissen sollen,

---

dieses Prinzips im Interesse von Thibauts Vorstellung, dass »Reinheit der Tonkunst Sittlichkeit« sei, auch mit hohen pädagogischen Anforderungen an den Leiter und die Mitglieder angestrebt wurde, und zwar mit Massnahmen, wie sie Thibaut im letzten Kapitel *Über Singvereine* seiner Schrift skizziert hatte; dazu auch Savelsberg, *Thibaut* (1962), 17-22, 35-39.

<sup>1</sup> Zitiert nach Hensel, *Familie Mendelssohn* (1891), 190. Als eine unmittelbare schöpferische Reaktion auf die Begegnung mit Thibaut ist Mendelssohns Motette *Tu es Petrus* op. 111 für fünfstimmigen Chor und Orchester von 1827 zu betrachten. Ausführlicher zum Verhältnis von Mendelssohn zu Thibaut vgl. Großmann-Vendrey, *Mendelssohn* (1969), 23-25.

<sup>2</sup> Dazu Savelsberg, *Thibaut* (1962), Polley, *Thibaut* (1982), Zywiets, *Händel-Verständnis* (1998) sowie den im Januar 1841 erschienenen zweiteiligen Artikel »Thibaut« in der *NZfM*, 14. Jhg., Nr. 1 und 2, 1-2 und 5-7.

<sup>3</sup> Dazu Thibaut, *Vorwort zu Ueber Reinheit der Tonkunst* (1825), V.

<sup>4</sup> Dieses Vorwort wurde textidentisch in die fünfte Auflage übernommen.

aber nicht wußten. Ihre theilweise lächerlichen Schmähungen vermochten jedoch nicht den Eindruck zu verhindern, den die geniale Schrift bei Allen machte, welche das Wesen der Tonkunst nicht in die Fertigkeit der zehn Finger und die Geläufigkeit der Kehlen setzen. Während ihre Angriffe längst verschollen sind, steht das Werk bis heute als ein klassisches Product in der musikalischen Litteratur da.«<sup>1</sup>

Vor diesem Hintergrund versteht sich Robert Schumanns aphoristische Bemerkung über Thibauts Werk: »Ein schönes Buch über Musik ist das „Ueber Reinheit der Tonkunst“ von Thibaut. Lies es oft, wenn Du älter wirst.«<sup>2</sup>

Im Gegensatz zur Gattungspoetik des 17. und 18. Jahrhunderts sind die Prinzipien der Reinheit und Angemessenheit bei Thibaut aber in einem wie bei Sulzer vorab moralphilosophischen und in Ablehnung der von ihm durch die Virtuosenkunst als verrottet empfundenen Zustände in der Instrumentalmusik<sup>3</sup> in einem übergeordneten Begriffe der »Reinheit« zusammengefasst. Einerseits fordert Thibaut nämlich Reinheit im Gattungssystem, vor allem hinsichtlich einer eindeutigen Trennung zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, wobei er der Vokalmusik unmissverständlich den Vorzug einräumt.<sup>4</sup> Zum anderen favorisiert Thibaut, dabei ganz dem stilästhetischen Gattungsverständnis des 17. und 18. Jahrhunderts verpflichtet, eine klare Stil- und Gattungstrennung:

»Der tatkräftige Mensch, welcher sich in der Kirche erbaut hat, wird also nachher mit ganzer Seele dieser Welt wieder angehören, und, wenn er geistige Genüsse sucht, entweder in weltlichem Ernst durch Philosophie und Poesie sich für das Grosse zu bilden, oder der reinen Freude und Lebenslust die nöthige Nahrung zu geben suchen. Auf diese Art entstehen dann für die Musik drei Style: der Kirchenstyl, allein der Frömmigkeit gewidmet; der Oratorienstyle, welcher das Große und Ernste auf menschliche Art geistreich nimmt; und der Opernstyl, welcher Alles, was von den Sinnen und der Leidenschaft ausgeht, durch poetische Darstellung vergegenwärtigt. Ein vierter Styl, welcher diese sämtlichen Elemente vereinigt, die Leidenschaft über sich selbst hinausführt, und alle andern

---

<sup>1</sup> Thibaut, *Reinheit der Tonkunst* (1825), V.

<sup>2</sup> Schumann, *Musikalische Haus- und Lebensregeln*, 299.

<sup>3</sup> Dazu Thibaut, *Reinheit der Tonkunst* (1825), Kapitel V (*Ueber den Effect*).

<sup>4</sup> Dazu *ibid.*, Kapitel VI (*Ueber das Instrumentieren*).

Tollheiten mit der Musik verbindet, kann hier eben so unbeachtet bleiben, wie die Lehre vom Nervenkrampf bei der Aufzählung der Eigenschaften eines gesunden Menschen.«<sup>1</sup>

In Thibauts Verständnis rückt damit anstelle des sozialen (bzw. funktionalen) Moments der Stiltheorien bzw. der Gattungspoetik früherer Jahrhunderte eine ethisch-moralische Komponente in den Vordergrund. Verletzungen gegen das Gebot der Reinheit (die Mischung der Stile und Gattungen) sowie Verstöße gegen die Angemessenheit (wogegen selbst der von Thibaut ansonsten sehr verehrte Mozart bei der Einrichtung von Händels *Messias* verstossen habe)<sup>2</sup> werden von Thibaut als »ästhetische Narrheit« empfunden, als etwas den menschlichen »Nervenkrämpfen« Vergleichbares.<sup>3</sup>

Damit sind die »älteren« gattungspoetischen Postulate »Reinheit« und »Angemessenheit« in ein System zusammengefasst, in welchem Reinheit als Sittlichkeit erscheint und in welchem dem Menschen »die geläuterte Tonkunst«, wenn richtig verstanden und praktiziert, »reines Licht der Seele«, »wie die helle Sonne theuer« und im Sinne Luthers gar »eine schöne und herrliche Gabe Gottes« sei.<sup>4</sup> Der Musik kommt in Thibauts Auffassung damit »die Bedeutung der religiösen Erzieherin [...] zu. Sie ist unvergänglicher Ausdruck des Guten und Edlen im Menschen«<sup>5</sup>, und trifft sich dadurch, wenn auch auf etwas verwickelten Wegen, insofern mit kunstästhetischen Ansätzen von Schleiermacher (wofür vermutlich eine ähnliche Verankerung im Pietismus bei Thibaut und Schleiermacher ausschlaggebend gewesen sein dürfte), als bei beiden Kunst und Religion in der ästhetischen bzw. theoretischen Reflexion eng aufeinander bezogen sind, indem Religion nicht mehr durch Theologie und Dogmatik bestimmt erscheint, sondern vielmehr durch Musik und Poesie.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Thibaut, *Reinheit der Tonkunst* (1825), 47-48.

<sup>2</sup> Dazu *ibid.*, 133; vgl. auch Thibauts Kritik an Beethovens Textwahl für sein Oratorium *Christus am Ölberg* und für die *Messe op. 86*, die nach Thibauts Meinung der von der Gattung geforderten Stilhöhe nicht entsprechen.

<sup>3</sup> Dazu *ibid.*, 181-182.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 214.

<sup>5</sup> Savelsberg, *Thibaut* (1962), 25.

<sup>6</sup> Zu Schleiermacher vgl. Kapitel 3.2.3.

Eine Musik andererseits, die sich über das Prinzip der Reinheit hinwegsetzt, wird von Thibaut verdächtigt, bloss eine »Masse wunderlicher Schwierigkeiten; Ueberladung statt Fülle und Klarheit« zu sein, der es nur um »Befriedigung der Eitelkeit« geht<sup>1</sup> sowie um leeren Effekt. Beides massregelt Thibaut als »Erzeugnis des Ungeschicks, oder der Feigheit, welche Allen dienen und gefallen will«, weil

»(die) Natur nicht in Sprüngen (geht), und das Gefühl, wenn es gesund ist, schweift nicht wirrig umher, und überfliegt nicht sich selbst. Eure beliebten Symphonien, Phantasien, musikalischen Potpourri's u.s.w., sind daher oft das Lächerlichste auf der Welt.«<sup>2</sup>

Um Reinheit in der Tonkunst zu erlangen, empfiehlt Thibaut den Komponisten seiner Zeit das Studium der alten Meister.<sup>3</sup>

»Händel, Hasse und Graun waren auf nichts eifriger bedacht, als auf gründliches Studium der Musik in Italien; nicht etwa so, daß sie, nach jetziger Weise der mehrsten Virtuosen, sich mit ein paar mühsam eingequälten, halsbrechenden Sachen allenthalben hören ließen, und in den Concertsälen das Classische lebendig zu finden glaubten, sondern in der Art, daß sie, Meisterwerke schaffend und zur Beurtheilung ausstellend, die classischen Werke Anderer für sich studirten, und im vertrauten Umgange mit den angesehensten Meistern lebten.«<sup>4</sup>

Kenntnis der musikalischen Tradition und die produktive Auseinandersetzung mit ihr wird zum kompositionshandwerklichen Postulat erhoben, an welchem Komponisten sich orientieren sollten, um mit ihrer Musik nicht in die Niederungen der zeitgenössischen Musik des bloss »Nervenschwachen, Wilden, Ungereimten und Gemein-Verliebten«<sup>5</sup> hinab zu sinken – einer Musik, die nach Thibaut nur noch übler

---

<sup>1</sup> Thibaut, *Reinheit der Tonkunst* (1825), 91.

<sup>2</sup> Thibaut, *Reinheit der Tonkunst*, 105.

<sup>3</sup> Auch in diesem Zusammenhang erweist sich Thibauts Denken den Stiltheorien des 17. und 18. Jahrhunderts verpflichtet, die von ihren Verfassern ja primär als Anweisungen für zukünftige Komponisten gedacht waren.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 5.

<sup>5</sup> Thibaut, *Reinheit der Tonkunst*, 10.

Effekt ist bzw. als »Seichtheit und Gemeinheit« oder »krankhafte Leidenschaft, Unnatur und Verzerrung«<sup>1</sup> erscheint.

Damit verbindet sich bei Thibaut in Abwehr zeitgenössischer musikalischer Tendenzen (gekoppelt mit einer Skepsis gegenüber dem von der Vokalmusik unabhängigen Status der Instrumentalmusik)<sup>2</sup> mit dem Postulat der Reinheit in der Tonkunst die Idee des Klassischen im Sinne des Mustergültigen, das in »klassischen« Werken repräsentiert ist. Dabei handelt es sich um ein Konzept, das unter veränderten Voraussetzungen und mit anderen Implikationen letztlich durch die kompositionstheoretischen Schriften der Zeit, besonders von Adolf Bernhard Marx und Johann Christian Lobe sanktioniert werden wird.

Thibauts Vorstellung vom Klassischen erscheint allerdings vor dem Hintergrund des Dargelegten (und im Gegensatz zu den in der Kompositionspraxis unter Vorgaben eines dem Historismus verpflichteten klassischen Denkmodells gesuchten Anschlusses an die »alten Meister« bzw. im Gegensatz zu den in den Kompositionslehre zur Exemplifizierung der kompositionstheoretischen Maximen und Prämissen angeführten mustergültigen Werke) als moralische und nicht primär musikalische Kategorie. Auf diese Weise korrespondiert sie aber mit der moralischen Dimension, die der Ideologie des musikalischen Kanons eigen ist und die sich besonders durch den Widerstand gegen die als schlecht empfundene zeitgenössische Musikpraxis legitimierte, wie William Weber herausgearbeitet hat. »The ideology of the musical canon has had a *moral* dimension throughout its history. It grew from a reaction against commercialism, against the development of publishing and concert life as manipulative enterprises that were seen to threaten standards of taste.«<sup>3</sup>

Andererseits nimmt Thibaut eine Position ein, die von der »romantischen« Kunsttheorie entschieden verworfen wurde. »Alle Klassischen Dichtarten«, schrieb etwa Friedrich Schlegel, »in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich«<sup>4</sup>, wobei Schlegel sich nicht a priori gegen das Klassische oder das Prinzip der Reinheit

---

<sup>1</sup> Dazu Thibaut, *Reinheit der Tonkunst* (1825), XIII.

<sup>2</sup> Ibid., 141-142.

<sup>3</sup> Weber, *Musical Canon* (1999), 352; Weber, *Music in the Middle Class*, 4. Kapitel.

<sup>4</sup> Zitiert nach Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattung* (1968), 875.

wendete, sondern gegen das Prinzip, »die Dichtung in isolierte, gegeneinander abgeschlossene Gattungen zu zerteilen.«<sup>1</sup> Bereits darin zeigt sich, wie stark die Urteile derer, die am Postulat von der Reinheit der Gattung festhielten, und derer, die ein musikalisches Werk als selbständiges Gebilde und nicht als Exemplar einer Gattung empfanden, auseinander klafften. Von den einen zu sagen, sie repräsentierten den »Geist der Zeit«, wäre ebenso falsch, wie es von den anderen zu behaupten. Vielmehr kann dadurch das Bewusstsein für den auf ganz unterschiedlichen Ebenen wirkenden zeittypischen Dualismus zu geschärft werden, in welchen die musikalische Geschichtsschreibung des späten 19. Jahrhunderts und gesamten 20. Jahrhunderts gleichsam als Parteigänger für die »romantische Kunstauffassung« eingriff und damit in zunehmendem Masse und mit zum Teil fatalen Folgen ein einseitiges Bewusstsein für die ästhetischen und kompositionstechnischen Vorgänge im 19. Jahrhundert herausbildete.

Für die hier an Thibauts Schrift *Ueber Reinheit der Tonkunst* näher erörterte Präsenz der gattungspoetischen Maximen von der Reinheit und Angemessenheit war wesentlich, dass Thibaut sie im Kontext eines primär auf die Vokalmusik ausgerichteten ästhetischen Denkens erarbeitete. Diese Orientierung zeigt sich beispielsweise auch in Otto Jahns am Gebot der Angemessenheit orientierter Kritik *Ueber F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium*, die 1848 in der *AmZ* erschienenen war. Jahn bemängelt an Mendelssohn *Elias* unter anderem, dass die dramatische Gestaltung des Oratoriums das epische Prinzip der Gattung Oratorium verletze und deshalb die Einheit des Werks bedrohe.<sup>2</sup> Gervinus andererseits, dem die Instrumentalmusik – wie weiter oben gezeigt – eine Bedrohung des rechten Geschmacks und der Moral war, verteidigt eine an dem von ihm zum Klassiker erhobenen »Händel« orientierte klassische Ästhetik gegen die romantische Musikauffassung. Diese klassische Ästhetik war für ihn nicht nur objektiv, sondern bewahrte auch die Einheit der Musik, in welcher die Vokalmusik insofern der Instrumentalmusik übergeordnet ist, als die

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattung* (1968), 875.

<sup>2</sup> Dazu Jahn, *Mendelssohn* (1848)



Instrumentalmusik (durch übertriebenen Subjektivismus) für Gervinus eine blosse von der Vokalmusik abgelöste und diese nachahmende Kunst sei.<sup>1</sup>

Auf der anderen Seite kritisiert ein anonymes Rezensent des Wiener *Der Sammler* in seiner durchaus positiven Besprechung anlässlich der Uraufführung von Beethovens *Neunter Symphonie* am Schlusssatz gerade die Vermengung der instrumentalen mit der vokalen Sphäre.

»Im Finale treten Solo- und Chorstimmen ein. So angenehm die Wirkung war, mußte man doch wünschen, Beethoven hätte diesen Gedanken hier nicht ausgeführt; ein so durchaus gelungener Bau sollte auch einen, seiner ganz würdigen Schlußstein besitzen.«<sup>2</sup>

Die Übertretung der gattungspoetischen Prämissen der Reinheit und Angemessenheit werden losgelöst von ihrem vokalmusikalischen Kontext bei Thibaut und der damit verwobenen moralphilosophischen Begründung, auch zu zwei wichtigen Kriterien innerhalb der Musikkritik, mit welchen eine objektive Verbindlichkeit des musikkritischen Urteils gewährleistet bleiben soll. Sie bilden in der bereits erwähnten Kritik Robert Schumanns an Luigi Cherubinis zweitem Streichquartett C-Dur als ein sich von der symphonischen Vorlage zu wenig eindeutig abgrenzendes Quartett<sup>3</sup> und in der ebenfalls bereits angeführte Ablehnung einer Orchesterbearbeitung von Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 74 den Argumentationshintergrund,<sup>4</sup> indem sie auf die für die Gattungstheorie des Streichquartetts charakteristische Vorstellung von der besonderen Würde des vierstimmigen und klanglich homogenen Satzes referieren.

Schliesslich sind diese gattungspoetischen Postulate selbst in ästhetischen Konzepten aufgehoben, in welchen man sie nicht auf Anhieb vermutet, wie etwa bei Eduard Hanslicks und August Wilhelm Ambros. Sie finden sich in Hanslicks

---

<sup>1</sup> Dazu Gervinus, *Händel und Shakespeare* (1868), 163-176.

<sup>2</sup> Anonym in *Der Sammler*, 16. Jhg. (1824), 232.

<sup>3</sup> Schumann, *Sechster Quartett-Morgen* (1838), 79.

<sup>4</sup> Dazu *AmZ*, 39. Jhg., Nr. 2 (11. Jan. 1837), 29-30.

Zurückweisung der »reinen« Programmmusik als »Mischkunst«<sup>1</sup> und bei seinem grundsätzlichen Misstrauen der *Symphonischen Dichtung* gegenüber, welche durch eine Erweiterung der symphonischen Tradition und durch die damit korrespondierende »Nobilitierung von Traditionen der sekundären oder sogar der niederen Musik«<sup>2</sup> Hanslicks ästhetisches Denken mehr als nur beunruhigte. Ebenso irritierend war für Hanslick die Vermischung instrumentaler und vokaler Momente in Beethovens *Neunter Symphonie*, deren ästhetische Rechtfertigung ihm in *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) nur ansatzweise gelingt.<sup>3</sup> Diese Vermischung vokaler und instrumentaler Momente, die eine Charakteristikum der Oper ist, führte Hanslick schliesslich zur Einsicht, dass nur von der Instrumentalmusik überhaupt ein Begriff von Musik abgeleitet werden können. Denn was »die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst.«<sup>4</sup> In ähnlicher Weise hat bereits Hermann Lotze in seiner Abhandlung *Über Bedingungen der Kunstschönheit* von 1847 vor Hanslick postulierte, dass jede Kunst ihren eigenem Entwicklungsgesetze folge und gerade deshalb die Vermischung der Künste unterbunden werden müsse. Nach Lotze ist gerade die Musik wie keine andere Kunst überhaupt

»so sehr [...] geeignet, in dem bloßen Spiele der Formen alle wesentlichen Seiten der Schönheit auszudrücken. Sie besitzt in den Tönen nicht nur eine Mannigfaltigkeit überhaupt, sondern eine solche, deren einzelne Glieder in den reizendsten Verwandtschaften stehen.«<sup>5</sup>

Bei Ambros andererseits wirkt das Gebot der Angemessenheit im übertragenen Sinne dann, wenn er etwa Liszts *Symphonische Dichtungen* mit Rekurs auf strukturelle und gattungstheoretische Begründungen verteidigt, weil in ihnen poetische Intention

---

<sup>1</sup> So Hanslick in einer Kritik über Strauss' *Don Juan* (in *Fünf Jahre Musik*, 180) und über *Till Eulenspiegel* in Hanslick, *Der Modernen Oper VIII. Teil* (1899), 198-199).

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 859.

<sup>3</sup> Vgl. die Anmerkung in Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 113-116.

<sup>4</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 41; ausführlicher dazu Kapitel 3.2.5.

<sup>5</sup> Lotze, *Kunstschönheit* (1847), 231.

und musikalischer Ausdruck stimmig sind, während er andererseits Wagners Werke zunehmend für die mangelnde musikalische Umsetzung der inhaltlichen Ansprüche kritisiert, also für Unstimmigkeiten zwischen zu hohen Absichten und ungenügender Realisierung.<sup>1</sup>

Wie unbeschadet letztlich die gattungspoetische Forderung nach Reinheit im 19. Jahrhundert sich hielt, dokumentieren auch die würdigenden Worte Wilhelm Joseph von Wasielewskis über Carl Reineckes Streichquartett F-Dur op. 30 (1851). Neben vielen Vorzügen, die das besagte Quartett nach Wasielewski auszeichnen (und dabei gilt die Aufmerksamkeit des Urteils den gattungsspezifischen Momenten der viersätzigen Anlage, der selbstständigen Stimmführung und der thematisch-motivischen Arbeit), überzeugt es besonders deshalb, weil an keiner Stelle »die in neuerer Zeit sich bemerkbar machende Neigung (hervortritt), in's Orchestrale hinüberzugreifen.«<sup>2</sup>

Die Bewahrung des gattungskonstituierenden Gebots der Reinheit in der deutschsprachigen Gattungsästhetik des 19. Jahrhunderts war zu einem nicht unwesentlichen Teil durch kompositionsgeschichtliche Entwicklungen innerhalb der Instrumentalmusik selbst beeinflusst. Denn es ist auffällig, dass gerade in der fast zeitgleichen Beschäftigung Haydns mit der Sinfonie und dem Streichquartett dem Streichquartett-Typus der »Tonfall der Symphonie«<sup>3</sup> fehlte und dass dieser sich mit der Tendenz zur satztechnischen und formalen Detailarbeit von vier in der Substanz gleichberechtigten und klanglich homogenen Stimmen deutlich von den gleichzeitigen Innovationen innerhalb der symphonischen Sphäre abgrenzte. Dieser Umstand mag wesentlich zu der im 19. Jahrhundert vollzogenen Kanonisierung des Wiener Symphonie- und Streichquartetttypus beigetragen haben. Denn im Gegensatz zu Haydn blieben die Gattungsgrenzen im symphonischen sowie Streichquartett- und Streichquintett-Schaffen von Luigi Boccherini, welcher fast zur selben Zeit wie Haydn, von diesem aber vollkommen unabhängig in Mailand mit dem vierstimmig-solistischen Satz experimentierte, insgesamt fließend. Ein Beleg dafür ist beispielsweise der

---

<sup>1</sup> Ausführlicher dazu Kapitel 3.2.5 und Exkurs 1 *Schumann und die »junge, dichterische Zukunft«*.

<sup>2</sup> Wasielewski, *Reinecke* (1894), 44.

<sup>3</sup> Finscher, *Geschichte des Streichquartetts* (1972), 82.

Schlusssatz von Boccherinis Streichquartett op. 2 Nr. 1 in c-Moll, in welchem der »orchestrale« Zug unüberhörbar ist.

Interessanterweise ergibt sich in diesem Zusammenhang ein relevanter Unterschied zur französischen Musikkritik. Zwar wurde auch hier eine Differenz zwischen einer »musique instrumentale et de chambre« gezogen,<sup>1</sup> was allerdings einen Grossteil der Muikkritiker nicht daran hindert, im Streichquartett eine durch die Besetzung verkleinerte Symphonie zu sehen:

»Le quatuor d'instruments à archet est une symphonie en abrégé; tout est complet sous des formes très simples: l'harmonie s'y montre avec une admirable clarté. Le compositeur n'est jamais arrêté pour les difficultés que présentent les modulations hardies ; les violons n'ont pas besoin de corps de rechange : ils parlent toujours ; le quatuor devient quintetto et sextuor, même au moyen des doubles cordes.«<sup>2</sup>

Relevant ist dieser Unterschied besonders hinsichtlich einer in den deutschsprachigen Kulturzentren eigentlich kaum anzutreffenden Haltung, Kammermusik und besonders das Streichquartett auch als »symphonie de chambre«<sup>3</sup> zu rezipieren. Darin ist ein Grund für die weitaus lebendigere und konstantere Aufführungsgeschichte der späten Streichquartette von Beethoven in Paris zu vermuten.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Henri Blanchard in *RGm*, 15. Jhg. Nr. 5 (30. Jan. 1848), 36.

<sup>2</sup> Castil-Blaze in *RGm*, 1. Jhg. Nr. 10 (9. März. 1834), 80.

<sup>3</sup> *RGm*, 5. Jhg. Nr. 2 (14. Jan. 1838), 12; dazu auch Henri Blanchard in *RGm*, 14. Jhg. Nr. 49 (5. Dez. 1847), 394.

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 7.1.

### 3.2.3 »REGELN UND FORMEN«

Mit der Emanzipation der Instrumentalmusik, die primär durch eine spezifische Idee von der Instrumentalmusik und in bewusstem Widerstand gegen vorab moralphilosophisch begründeten Herrschaft der Vokalmusik begründet war, ging im 19. Jahrhundert auch das Hindernis einher, den ästhetischen Rang der Instrumentalmusik zu bestimmen, wodurch Schwächen im bis anhin geltenden Gattungsdenken offenkundig wurden. Mit Hegels Skepsis der Instrumentalmusik gegenüber, die als Kunst der Innerlichkeit ihre Freiheit auf die Spitze treibe, verbindet sich der Wunsch nach »Regeln und Formen«,<sup>1</sup> so dass die Vermittlung von Ideen auch in der Instrumentalmusik gewährleistet bleibt. Unter Hegels Prämissen scheint die Instrumentalmusik umso notwendiger Gattungskonventionen zu benötigen, je mehr sie als reine Repräsentation von Musik gilt. Jedoch sind solche Regeln und Formen bei Hegel als formale Prozesse zu definieren, wodurch er gleichsam die Richtung in eine Umdeutung des Gattungsbegriffs zu einem primär durch die musikalische Form bestimmten Begriff weist (auch wenn er etwa im Zusammenhang mit der »selbständigen Musik«, d. h. der »*Instrumentalmusik*«<sup>2</sup> gleichsam unbekümmert auf Gattungsbegriffe wie »Quartetten, Quintetten, Sextetten, Symphonien und dergleichen mehr«<sup>3</sup> referiert), mit welchen deutlich wird,

»wie ein Thema sich weiterleitet, ein anderes hinzukommt und beide nun in ihrem Wechsel oder in ihrer Verschlingung sich fortreiben, verändern, hier unterzugehen, dort wieder aufzutauchen, jetzt besiegt scheinen, dann wieder siegend eintreten, sich ein Inhalt in seinen bestimmteren Beziehungen, Gegensätzen, Konflikten, Übergängen, Verwicklungen und Lösungen explizieren kann.«<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Hegel, *Ästhetik* (1835), Bd. 3, 218.

<sup>2</sup> *Ibid.*, Bd. 3, 215 (Hervorhebung im Original).

<sup>3</sup> *Ibid.*, Bd. 3, 216.

<sup>4</sup> *Ibid.*, Bd. 3, 142.

Erst in zweiter Linie kommen dann »bestimmte Regeln und Formen« zu tragen, »denen sich die bloße Laune zu unterwerfen genötigt wird.«<sup>1</sup> Diese Regeln und Formen betreffen aber

»nur die allgemeineren Seiten, und für das Nähere ist ein unendlicher Kreis offen, in welchem die Subjektivität, wenn sie sich nur innerhalb der Grenzen hält, die in der Natur der Tonverhältnisse selbst liegen, im übrigen nach Belieben schalten und walten mag.«<sup>2</sup>

Insgesamt deutet Hegels Denken über die Instrumentalmusik auf eine Dichotomie zwischen dem einzelnen Werk, das Kunst verkörpert, und der Gattung als relevanter Vor-Ordnung hin. Offen bzw. undeutlich bleibt dabei die Art und Weise der Vermittlung, die jedoch dialektisch gedeutet derart beschrieben werden kann, dass der individuelle Charakter von Werken einerseits von Gattungen abhängt, von welchen sie sich andererseits emanzipieren.

Damit entfaltete sich ein kompositionstechnisch-ästhetisches Konzept, das im Sinne von Kants regulativem Prinzip in der reinen Vernunft innerhalb der Musikpraxis regulierend wirkte,<sup>3</sup> jedoch in seiner Substanz zwiespältig war, weil es autonomieästhetische und gattungspoetische Postulate verquickte. Im dialektischen Sinne vermittelnd wirkte dabei, dass die regulative Kraft dieses Konzepts, wie Goehr herausgearbeitet hat, nicht durch das einzelne Werk, sondern durch ein Werkkonzept bestimmt war, das von aussen auf die musikalische Praxis Einfluss nahm, »by indicating the point of following the constitutive rules«<sup>4</sup> ohne dass diese konstruktiven Regeln aber den inneren Gehalt des musikalischen Einzelwerks im vorhinein bestimmt hätten.

Schleiermacher entfaltete vor dem Hintergrund eines noch intakten Gattungsverständnisses<sup>5</sup> aufgrund seiner Auffassung, dass Kunst immer als gewollter

---

<sup>1</sup> Hegel, *Ästhetik* (1835), Bd. 3, 218.

<sup>2</sup> Ibid., Bd. 3, 218.

<sup>3</sup> Dazu Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, A 508/B 538-A 515/B 543.

<sup>4</sup> Goehr, *Imaginary Museum* (1992), 102.

<sup>5</sup> Dazu etwa Schleiermacher, *Weihnachtsfeier* (1806), 63-64 [49-52] und Schleiermacher, *Ästhetik* (1818/25), 80-81 [198].

bzw. bewusster Akt des tätigen Subjekts gesetzt sei, aber durch den »Manifestationstrieb«,<sup>1</sup> sich mitzuteilen, gelenkt werden, in seiner *Ethik* von 1812 bereits eine dem Werkkonzept verwandte handlungstheoretische Typologie der künstlerischen Tätigkeit mit einem auffälligen produktionssteuernden Charakter.<sup>2</sup> Mit dieser Typologie, welche insofern durch ein Gattungsbewusstsein geprägt ist, als sie »die Richtung auf solche Organisation, in welcher das Einzelwesen wieder aufgehoben ist in die Gesamtheit«,<sup>3</sup> erstrebt, verbindet sich sein Misstrauen der Instrumentalmusik gegenüber, die als Kunst subjektiver Gefühle die objektive Verbindlichkeit des konstruierten Begriffs der Kunsttätigkeit unterläuft.<sup>4</sup> Das Konzept der musikalischen Gattungen, an welchem Schleiermacher in seiner *Ästhetik* festhält, garantiert eine Form der Vermittlung (und kann daher relativ unproblematisch in der systematischen Betrachtung der *freien Musik* auf Gattungsbegrifflichkeiten referieren),<sup>5</sup> die regulativ im freien Spiel musikalischer Ideen wirkt und bei welcher musikalische Gattungen weder konventionell noch beliebig sind, sondern eine produktionssteuernde Dimension entfalten.<sup>6</sup>

Das von Schleiermacher und Hegel akzentuierte spannungsreiche Verhältnis zwischen Gattung und Einzelwerk greift Ferdinand Hand in seiner *Ästhetik der Tonkunst* (1837 und 1841) auf und versucht es, besonders im zweiten Band, zu klären. Da Hands *Ästhetik der Tonkunst* ein früherer Ansatz ist, das Verhältnis zwischen Gattung und Werk zu bestimmen, ist es erstaunlich, dass sie gleichsam als Inbegriff des »'Normalbewußtseins' der Gebildeten um 1840«<sup>7</sup> bzw. »als erste umfassende Spezialästhetik der Musik«<sup>8</sup> bis heute (abgesehen von den Beiträgen von Arlt, Dahlhaus

---

<sup>1</sup> Dazu Schleiermacher, *Psychologie* (1862), 245 und 549.

<sup>2</sup> Dazu Schleiermacher, *Ethik* (1812/13).

<sup>3</sup> Schleiermacher, *Vorlesungen über die Aesthetik* (1842), 172.

<sup>4</sup> Ausführlicher dazu Jacob, *Schleiermacher* (1999).

<sup>5</sup> Dazu Schleiermacher, *Ästhetik* (1818/25), 79 [195-196].

<sup>6</sup> *Ibid.*, 80-81 [198].

<sup>7</sup> Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik* (1978), 21.

<sup>8</sup> Krummacher, *Hand* (1974), 483.

und Krummacher)<sup>1</sup> kaum die Beachtung gefunden hat, die ihr für eine Untersuchung des Gattungsdiskurses im 19. Jahrhundert eigentlich gebührte. Ähnlich wie Thibaut gibt Hand der Vokalmusik vor der Instrumentalmusik den Vorzug, weil Gesang ihm das Unmittelbare ist, »wo keine Verwechslung zwischen dem inneren Gefühl und dem entäußernden Mittel oder kein Fehlgriff eintreten kann«.<sup>2</sup> Demgegenüber ist verfolgt Hands Ästhetik aber die Absicht, eine ästhetische Begründung der Kompositionslehre zu bieten<sup>3</sup> – ein Vorsatz, der, wie bereits Krummacher angemerkt hat, insofern problematisch ist, als Hands *Ästhetik* damit seltsam zwischen »allgemeine Ästhetik und praktische Kompositionslehre«<sup>4</sup> gerät. Das synkretistische Verfahren führt dazu, dass die zentralen Grundbegriffe in Hands *Ästhetik* sowohl auf rationalistische Vorstellungen des 18. Jahrhunderts als auch auf die zu seiner Zeit geläufigen idealistischen Kategorien referieren.<sup>5</sup>

Gleichsam als vermittelnde Kategorie zwischen den nach individuellen (inhalts- und gefühlsästhetischen) Prämissen<sup>6</sup> gestalteten »Kunstformen« bzw. die Gattungen (Hands Terminologie ist in diesem Bereich noch nicht kohärent),<sup>7</sup> von welchen es nach Hand so viele gibt »als Kunstwerke« existieren, und »den Gattungen und Arten der Kunstwerke«, welche das »durch die Werke« feststellbare normative Regelnetz bilden,<sup>8</sup> führt Hand den »Geschmack« ein. Durch den Geschmack, auf welchem durch »Bildung des Geistes« das »Vermögen ästhetischer Beurtheilung« begründet ist, wird die »Normalidee« bestimmt. Diese resultiert ihrerseits daraus, dass die »Idee der

<sup>1</sup> Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1971) 32-49; Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 875; Krummacher, *Hand* (1974).

<sup>2</sup> Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. I, 75.

<sup>3</sup> Dazu Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 1, 4-8

<sup>4</sup> Krummacher, *Hand* (1974), 484.

<sup>5</sup> Dazu Krummacher, *Hand* (1974), 487, Anm. 6.

<sup>6</sup> »Die Musik stellt Gefühle dar. Jedes Gefühl und jeder Gemüthszustand hat an sich und so auch in der Musik seinen besonderen Ton und Rhythmus.« (Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. I, §24). Darüber hat sich bekanntlich Eduard Hanslick im ersten und zweiten Kapitel seiner Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen* von 1854 abschätzig geäußert (vgl. dazu weiter unten).

<sup>7</sup> Neben dem Terminus »Kunstform«, für welchen oft auch die Verkürzung »Form« steht, werden alternativ die Termini »Kunstgattung« und »Gattung« verwendet.

<sup>8</sup> Dazu Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 2, 289-290.



Schönheit« (verstanden als absolute Schönheit) »unter Bedingungen einer besonderen Existenz tritt«.<sup>1</sup> Mit der Geschmackskategorie kommt bei Hand aber das Phänomen der Geschichtlichkeit von musikalischen »Kunstformen« ins Spiel, weil der Geschmack nach Hand selbst als historisch wandelbar aufgefasst wird und »nur eine relative Allgemeingültigkeit in sich trägt«.<sup>2</sup> Vor diesem Hintergrund sind die »Kunstformen« selbst in einen historischen Entwicklungsprozess eingebunden, dessen Ausdifferenzierung allerdings aufgrund von Hands primär ästhetischen Orientierung (und des damit verbundenen Interesses an den massgeblichen Prinzipien der jeweiligen Gattung) nur im Ansatz durchgeführt wird und (darin Kiesewetters Verfahren nicht unähnlich) auf eine Verquickung von bestimmten Komponisten und Werken mit den musikalischen »Kunstformen« beschränkt bleibt, wodurch auch Hand (wie Kiesewetter und Ambros, vor allem aber Marx und Lobe) massgeblich zur Kanonisierung einzelner Komponisten und von ihren Werke zu »Meisterwerken« beitrug.

Trotz der erkennbaren (und wohl nicht unwesentlich von Hegels Geschichtsbegriff beeinflussten) Einsicht in den historischen Charakter von musikalischen Gattungen bleibt das Interesse an der Darstellung historischer Entwicklungsprozess bei Hand (anders als bei Kiesewetter) von pragmatischer Natur, d. h. auf Entwicklungsprozesse wird jeweils nur referiert, soweit dies zur Bestimmung der grundsätzlichen Prinzipien der musikalischen Gattungen hilfreich erscheint.<sup>3</sup> Innerhalb dieses primär ästhetisch begründeten und an der Bestimmung der Prinzipien musikalischer »Kunstformen« interessierten Bezugsrahmens behandelt Hand sämtliche ihm relevant erscheinenden und die einzelnen »Kunstformen« betreffenden Aspekte, wie etwa jenen der musikalischen Form. Mit seinen Erwägungen zur musikalischen Form, welche er kompositionstechnisch als »Construction« fasst, gerät Hand nun aber unweigerlich in den Bereich der Kompositionslehre, ohne allerdings eine solche tatsächlich auszuformulieren. In diesem Zusammenhang hält Hand zwar am autonomieästhetischen

---

<sup>1</sup> Dazu Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 2, 51-54.

<sup>2</sup> *Ibid.*, Bd. 2, 53.

<sup>3</sup> Dazu beispielsweise Hands Ausführungen zu *Aria* (*Ästhetik* (1837/41), Bd. 2, 547) und zum *Oratorium* (*ibid.*, Bd. 2, 568).

Postulat fest, dass jede Kunstform grundsätzlich »Aussprache eines geistigen Lebens«<sup>1</sup> sei, in welchem der »Genius frei« walte »und sich selbst eine Regel« schaffe« bzw. »nur in sich schauend, den inneren Bewegungen des Herzens ohne Reflexion« folge.<sup>2</sup> Auf der anderen Seite aktualisiert er aber Momente eines gattungspoetischen Denkens, wenn er die »Kunstformen« als Verbindung einer »gültigen Normalidee der Schönheit« mit »einer besonderen Darstellungsweise« bestimmt.<sup>3</sup> Dem grundsätzlichen Bedürfnis, Aussagen über bestimmte musikalische Erscheinungen auch mit empirischen Beobachtungen abzustützen, resultiert schliesslich ein Formbegriff, der, wie Hand etwa im Zusammenhang mit seinen Erwägungen zur *Fuge* deutlich erkennen lässt, einmal als kompositionstechnisch bestimmte »Darstellungsform« erscheint, das andere Mal als »Gestaltung des ganzen Kunstwerkes« bzw. als »selbständiges Werk«.<sup>4</sup>

Seine ästhetischen Reflexionen drohen besonders deshalb in ein heilloses Dickicht an logischen Widersprüchen zu geraten, weil Hand einerseits von der prinzipiellen Individualität musikalischer Formen überzeugt ist (die inhalts- bzw. gefühlsästhetisch begründet sind) und andererseits an einer normativen Gattungspoetik festhält (die als ein notwendiges normatives System von Regeln und Zwecken aufgefasst wird). Dennoch ist Hands Versuch einer Vermittlung zwischen den gegensätzlichen ästhetischen Positionen, vor allem zwischen Gefühlsästhetik, Idealismus und Formalismus, belangvoll, weil er nicht nur die Schwierigkeiten aufdeckt, in welche ein Grossteil des ästhetischen Diskurses im 19. Jahrhundert geriet, sondern auch das konfliktreiche kompositionsästhetische Paradigma umschreibt, dem sich die kompositorische Praxis in den Jahrzehnten zwischen 1830 und 1870 gegenüber sah. Dabei handelte es sich hauptsächlich um Schwierigkeiten, die aus dem kaum überwindbaren Gegensatz zwischen Einsichten in die musikgeschichtlichen Entwicklungen sowie der damit verbundenen Annerkennung der Autonomie des musikalischen Werks und dem Wunsch nach einer normativen Sicherung, die im Postulat bzw. im Prinzip des »Klassischen« aufgehoben wurden, resultierten.

---

<sup>1</sup> Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 2, 9.

<sup>2</sup> Dazu *ibid.*, Bd. 2, 292-294.

<sup>3</sup> Dazu *ibid.*, Bd. 2, 72.

<sup>4</sup> Dazu *ibid.*, Bd. 2, 292 und 316-330.

So ist für Hand die Musik auf jeden Fall »unmittelbare Darstellung des Gemüthslebens«,<sup>1</sup> aber da dem Gefühl »nur eine subjective Bestimmtheit bleibt«<sup>2</sup> und damit stets die Gefahr droht, in »missfällige Einseitigkeiten« zu verfallen, muss Musik immer auch den »Gesetzen des Geistes« folgen.<sup>3</sup> Hands Ästhetik gipfelt letztlich in der Überzeugung, dass der Gegensatz zwischen Gefühls- bzw. Inhaltsästhetik und Gattungspoetik soweit gemildert werden kann, als er nicht als Zwiespalt erscheint, sondern als widerspruchsloses Nebeneinander.

»Wir können hierbei davon ausgehen, daß jede musikalische Idee ihre Form mit sich bringt und der Inhalt durch sich selbst Gestalt und mit derselben Umfang, Zahl der Theile und Ausdrucksweise annimmt, so daß nicht ohne Wahrheit zu behaupten steht, es existieren so viele Kunstformen, als Kunstwerke, und in jedem Einzelnen wohnt dessen eigenes Gesetz der Gestaltung, welches mithin gar nicht theoretisch verzeichnet werden kann. Aus Freiheit geht die Schöpfung der Kunst hervor, unbekümmert, mit welchem Namen sie bezeichnet werde. Dies aber hebt nicht auf, daß sich Gattungen und Arten der Kunstwerke bilden und dafür eine Regel sich durch die Werke feststellt, welche der Geschmack als zuständig anerkennt, der Zweck der Darstellung als Bedingung seiner Erreichung fordert.«<sup>4</sup>

Vor diesem Hintergrund versteht sich Hands Auffassung, dass ein Kunstwerk nicht als solches gelten kann, wenn

»der Künstler sich nicht des geistigen Lebens in der Natur bemächtigt hat, und wenn er nicht statt eine leere abgezogene Formel zu geben, aus seinem Innern den in der Natur erfaßten Geist oder die lebendige Idee ihres Wesens auf seine Gebilde überträgt.«<sup>5</sup>

Ein solcher Ratschlag besagt nicht weniger, als dass der Komponist auf der einen Seite in sein »nachbildendes« Komponieren unter Respektierung der individuellen Gefühle die Idee vom Allgemeinen zu integrieren und auf der anderen Seite dem

---

<sup>1</sup> Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 1, 75.

<sup>2</sup> Ibid., Bd. 1, 100.

<sup>3</sup> Ibid., Bd. 2, 22-23.

<sup>4</sup> Ibid., Bd. 2, 289-290.

<sup>5</sup> Ibid., Bd. 2, 29.

Individuellen eine allgemeine Relevanz zu verleihen hat, damit eine künstlerische Darstellung gewonnen werden kann, die über die bloße subjektive Erfahrung hinausreicht und dadurch allgemeine Bedeutsamkeit erhält.<sup>1</sup> Mit Hand gesprochen, meint das, dass das »Individuelle durch seinen Anteil am Ungedingten allgemeine Bedeutsamkeit (gewinnt), das Besondere wird zum Urbilde einer Gattung«, weil »das Unwesentliche getilgt (ist), das Gemeine verbannt, und so eine Darstellung gewonnen, welche über die Erfahrung hinausreicht.«<sup>2</sup> Vor diesem Hintergrund gelingt Hand eine Darstellung, die dem Besonderen der Kunstwerke angemessen erscheint, ohne das Allgemeine der Kunstformen selbst aus dem Blick zu verlieren, was ihn allerdings zur Bestimmung von »Mischformen« oder »Untergattungen« zwingt.

Der Bezugspunkt aller Urteile über das Besondere bleiben indes stets die Prinzipien der jeweiligen allgemeinen Kunstform, d. h. der Gattung an sich, wie Äusserungen im Zusammenhang mit der *Sonate* deutlich zeigen. Ungeachtet der Tatsache, dass »unzählige Sonaten«, wie Hand anführt, seiner »Bestimmung durch völlige Charakterlosigkeit (widersprechen)«, ist »eine Unrichtigkeit des gegebenen Begriffs«<sup>3</sup> deshalb noch längst nicht gegeben. »Wenn daher die große Zahl der Sonaten gegen das Gesetz der Einheit verstößt, trägt wenigstens die Theorie keine Schuld.«<sup>4</sup> Und bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch Hands Äusserung innerhalb seiner Ausführungen zum *Concert*:

»Wohl weiß ich, daß dieser Begriffsbestimmung manches Werk nicht entspricht; allein zu bezweifeln steht, ob deren Urheber über das Wesen ihrer Schöpfung sich hinreichend Rechenschaft gegeben haben.«<sup>5</sup>

Zusammenfassend betrachtet haben musikalische Gattungen für Hand also weitgehend eine Art Ausgleichsfunktion, welche gleichsam zwischen den kunstästhetischen Anforderungen und der künstlerischen Subjektivität vermittelnd

---

<sup>1</sup> Dazu auch Serauky, *Nachahmungsästhetik* (1929), 339.

<sup>2</sup> Dazu Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 2, 33.

<sup>3</sup> Ibid., Bd. 2, 369.

<sup>4</sup> Ibid., Bd. 2, 376.

<sup>5</sup> Ibid., Bd. 2, 397.

wirkt. So gesehen erklären sich auch Hands Ausführungen zum Streichquartett, die der Gattungstheorie des Streichquartetts verpflichtet sind.

»Das Quartett ist die Blüthe der neuen Musik; denn es stellt das reinste Resultat der Harmonie auf. [...] Wer [...] das Wesen und die Wirksamkeit der Harmonie durchdrungen hat, wird auf der einen Seite den Ausspruch Weber's, es sey das Denkende in der Musik, vollkommen gerechtfertigt erachten, auf der anderen die Totalität der Geistesthätigkeit anerkennen, mit welcher ein solches Werk sowohl vom Künstler geschaffen, als auch vom Hörer aufgenommen wird. Darum aber finden wir in dieser Kunstform den grössten Reichthum von Ideen niedergelegt.«<sup>1</sup>

Und einige Abschnitte weiter heisst es:

»Bleibt auch die Erfindung bei dem Quartett das Wichtigste, insofern wir von dem Grundgedanken verlangen, daß er gehaltvoll und neu sey, so schließt sich mit nicht geringerem Anspruch auch die sorgsame und zarte Ausführung an. Gerade in dieser Kunst stellt sich heraus, wie in der Musik sich mit der gründlichen Bearbeitung der Stimmrollen eine aus tiefstem Gemüth stammende Begeisterung für das Anmuthige und Schöne verbinden muß. Ein oberflächliches Verfahren verdirbt das Ganze, und welchen Fleiß die nicht bloß regelrechte, sondern auch gesitvolle Bearbeitung der Fuge erheischt, denselben verlangt auch das Quartett.«<sup>2</sup>

Trotz aller Unzulänglichkeiten wäre historisch betrachtet indes nichts unzutreffender,<sup>3</sup> als Hands *Ästhetik* bloss als gescheitertes Unternehmen zu qualifizieren: zum einen sind die Belege, die er für die historische Entwicklung des

<sup>1</sup> Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 2, 386.

<sup>2</sup> Ibid., Bd. 2, 388.

<sup>3</sup> Vgl. die Rezension von Adolf Bernhard Marx in *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* (1838), 2241-2246, 2249-2256, 2259-2264, und Johann Friedrich Bellermanns Kritik in *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik* (1839), Nr. 2, S. 167-168; dagegen die positiven Rezensionen *Ästhetik der Tonkunst. Von Dr. Ferdinand Hand* von Gottfried Wilhelm Fink in *AmZ*, 43. Jhg., Nr. 50 (15. Dezember 1841), 1049-1061, und *Aesthetik der Tonkunst, von Dr. Ferdinand Hand* von August Kahlert in *NZfM*, 17. Jh., Nr. 18 (30. August 1842) und Nr. 20 (6. September 1842), 75-77 und 85-86.

Streichquartetts anführt, Ausdruck jenes um 1840 definitiv gültigen Werkkanons, welchem Haydn und Mozart sowie Romberg, Spohr und Onslow ohne Zweifel angehören.<sup>1</sup> Zwar versucht Hand auch Beethovens Streichquartettschaffen in seiner Gesamtheit zu würdigen, es ist aber auffällig genug und damit aufschlussreich, dass die Streichquartette ab op. 59 »so verlockt in Irrgänge« nach Hand »bisweilen unklar und excentrisch« erscheinen bzw. »neben der Hoheit und dem Reichthum auch Unklarheit und Uebermaaß« beinhalten, dass »der Boden schwankt«.<sup>2</sup> Insgesamt erscheint Hand der kanonische Status von Beethovens Streichquartetten nach op. 18, das selbst nach seinem Erscheinen im Druck »als sehr schwer auszuführen und keineswegs populair«<sup>3</sup> empfunden worden war, suspekt und kaum gesichert.

Zum anderen machen gerade die zahlreichen Widersprüche Hands ästhetische Reflexionen zu einem fast einzigartigen Dokument eines keineswegs naiven Vermittlungsversuches. Sie zeugen eher von einem Bruch im ästhetischen Denken der Zeit, den Hegel dadurch zu mildern versuchte, dass er die Metaphysik des Schönen in ein geschichtsphilosophisches Konzept einband,<sup>4</sup> während in der *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1857) von Vischer/Köstlin die geschichtliche Entwicklung nur noch als blosser Anhang im System des Schönen erscheint, so dass das Streichquartett »Schattenreich des Idealen« bzw. als »ein Zwiegespräch des Geistes [...] mit sich selbst« (als absoluter Geist) erscheint, welches sich vom »Lauten Lärm des Lebens« fernhält<sup>5</sup> – was insgesamt ein für die Entwicklung des Sozialcharakters des Streichquartetts wichtiges Moment bestimmt.

Dieser Bruch setzt sich schliesslich dort in kompositionstechnischen Entwicklungen fort, wo die Bewahrung des Klassischen und Mustergültigen im Bewusstsein um die historische Entwicklung und die Achtung vor der »klassischen« Grösse vorangegangener Meister zum kompositorischen Leitfaden, wie etwa in den Kompositionslehren von Marx und Lobe, erhoben wird,<sup>6</sup> ohne jedoch einem naiven

<sup>1</sup> Dazu Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 2, 390-394.

<sup>2</sup> Ibid., Bd. 2, 393.

<sup>3</sup> *AmZ*, 3. Jhg., Nr. 48 (26. Aug. 1801), 300.

<sup>4</sup> Dazu Nowak, *Hegels Musikästhetik* (1971), 189-209.

<sup>5</sup> Vischer, *Aesthetik*, 1054.

<sup>6</sup> Dazu Kapitel 3.2.4.

Klassizismus das Wort zu sprechen, sondern verstanden als künstlerische Auseinandersetzung mit dem Mustergültigen, welche zu neuen musikalischen Gebilden führt. Mendelssohn beispielsweise hat dies in einem Brief vom 23. Dezember 1834 an seine Schwester Rebecka in folgende Worte gefasst:

»Sieh, ich meine, zwischen Reform, Reformieren und Revolution u.s.w. sei ein großer Unterschied. ... denn eine Reform ist lediglich gegen Mißbräuche negative und schafft nur das weg, was im Wege steht; ein Umschwung aber, durch welchen das, was früher gut war (wirklich gut wahr), nun nicht mehr so ist oder sein soll, ist mir das Allerunausstehlichste und ist eigentlich nur die Mode. ... Das ist aber, wie jene Franzosen, von denen ich sprach, durchaus nicht ahnen, daß alles Alte, Gute neu bleibt, wenn auch das Hinzukommende anders werden muß als das Alte, weil es eben von neuen oder andern Menschen ausgeht. [...] Daß ich aber, um Gotteswillen, nicht Bewegung und Reform verleugne, und daß ich hoffe, auch selbst einmal in der Musik reformierend zu wirken, das siehst Du, weil ich eben ein Musiker bin, denn weiter heißt das nichts für mich.«<sup>1</sup>

Und in den Gesprächen mit Johann Christian Lobe meint Mendelssohn:

»In jenem höheren Sinn aber leugne ich geradezu, daß es neue Bahnen gebe, weil es keine neue Kunstgebiete mehr giebt. ... Neue Bahnen! vertrakter (!) Dämon für jeden Künstler, der sich ihm ergiebt. Niemals hat irgendein Künstler in der That eine neue Bahn betreten. Im besten Falle macht er's ein unmerkliches besser als sein nächsten Vorgänger.«<sup>2</sup>

In Hands *Ästhetik der Tonkunst* als auch im Bewusstsein seiner komponierenden Zeitgenossen der Zeit Klassizismus nicht als naive Nachahmung verstanden wurde, sondern vielmehr als künstlerisch produktive Auseinandersetzung mit dem musikalischen Erbe. Diese Auseinandersetzung erschöpft sich nicht in der belanglosen und leeren Kopie von Formen und Satztechniken älterer Musik, sondern gerade im Gegenteil in einer durch die Auseinandersetzung resultierenden zunehmenden Distanz zur Tradition, indem im Bewusstsein um Leistungen vorangegangener Komponistengenerationen Neues und sich von den Vorbildern Abhebendes komponiert

---

<sup>1</sup> Mendelssohn Bartholdy, *Briefe 1833 bis 1847*, 2. Teil, 45-46.

<sup>2</sup> Lobe, *Gespräche*, 286.

wurde. Und gerade darin offenbart sich sowohl die Crux von Hands ästhetischem Postulat des »Classischen« als überzeitliche, wenn auch jeweils nur graduell erreichte Vollkommenheit,<sup>1</sup> als auch der Konflikt, in welchen die Komponisten der Zeit gerieten. Auf der Hand liegt zwangsläufig, dass

»je konsequenter dieser Konflikt ausgetragen würde, um so eher müsste sich Klassizismus von normativen Mustern emanzipieren: er tendierte dann – paradoxerweise – zur Aufhebung seiner selbst.«<sup>2</sup>

Andererseits ist der Begriff des Klassischen, und das macht Hands *Ästhetik* deutlich, insofern von der Idee der »autonomen« Kunst nicht zu trennen, als mit der Autonomieästhetik auch die Vorstellung von mustergültigen Kunstwerken sich herausbildete, die zeitlos sind und in den Rang »klassischer« Werke erhoben wurden. Dieser Zusammenhang wird auch in der Entwicklung des Streichquartetts als musikalischer Gattung deutlich, von welcher man sagen kann, dass sie von Anbeginn an einer beweglichen Gattungs-Konzeption (nach dem von Haydn begründeten kompositionsästhetischen Postulat »auf eine ganz neue, Besondere Art«)<sup>3</sup> verpflichtet war,

»die auf das genaueste mit Haydns vor allem eben mit dieser Gattung entwickelten prozessualen Formverständnis korrelierte und deren Konsequenz es war, dass Haydns Werke zwar die erste, aber nicht die einzige Werkgruppe des Gattungs-Kanons waren.«<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 2, 103): »Übrigens kann [...] kein letzter Punct herausgefunden und nicht von einer absoluten Classicität geredet werden, indem die Bildung der Seelenkräfte, die Freiheit der Lebensansicht, die Bewältigung der Wahrheit stets in Graden der fortschreitenden Entwicklung besteht und überall die Bedingung dessen eintritt, was überhaupt der Mensch zu erreichen im Stande ist.«

<sup>2</sup> Krummacher, *Mendelssohn* (1978), 487.

<sup>3</sup> So Haydns eigene Worte aus dem berühmt gewordenen Brief vom 3. Dezember 1781, in welchem er sechs neue Streichquartette, d. h. op. 33, »auf praenumeration« anbot. Dazu Finscher, *Studien* (1974), 238-244.

<sup>4</sup> Finscher, *Werk und Gattung* (1988), 304.



In der skizzierten Entwicklung zeigt sich, dass die Gattung des Streichquartetts zum einen in ganz entscheidendem Mass zur Etablierung des autonomieästhetischen Prinzips, »dass Kunst, um authentisch zu sein, neu und originell, also individuell geprägt sein müsse«,<sup>1</sup> beitrug, wie es, wenn auch erst in Ansätzen,<sup>2</sup> fast gleichzeitig mit der kompositorischen Entwicklung des Streichquartetts bei Joseph Haydn erstmals formuliert wurde, bzw. umgekehrt das Streichquartett neben der Sinfonie ideengeschichtlich das kompositionstechnisch-ästhetische Paradigma autonomieästhetischer Vorstellungen bildet. Das schuf gleichsam die Voraussetzung für ein Gattungsverständnis, in welchem zwar nicht mehr ein abstraktes Regelsystem vorherrschend war, aber eine Ansammlung klassischer Werke und mit ihnen ein normatives Werkkonzept, das zwar entscheidend von der Idee des autonomen musikalischen Werks abhängig war<sup>3</sup> und gerade deshalb um andere Werke erweitert werden konnten, aber von welchen wiederum Regeln und Normen im poetologischen Sinne abstrahiert werden konnten, weil »(in) jedem ächten Kunstwerk wir die ganze

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Was ist eine musikalische Gattung?* (1974), 621.

<sup>2</sup> Vgl. dazu etwa die in Karl Philipp Moritz' Abhandlung *Über die bildende Nachahmung des Schönen* von 1788 in bewusster Abgrenzung zur Gefühlsästhetik entwickelte Autonomieästhetik sowie den Aufsatz *Über das Idealische der Tonkunst* (1808) von Christian Friedrich Michaelis, in welchem zwar noch eine gefühlsästhetische Implikation vorhanden ist, wenn Michaelis meint, dass die Musik »sich nicht auf bestimmte Gegenstände der Erkenntnis« beziehe und »auch unmittelbar keine Ideen der Vernunft« bezeichne, »aber die eigenen Gefühle ausdrücken« könne, »welche gewisse Gegenstände und Ideen in uns erregen«. (Michaelis, *Über das Idealische*, 452) Aber die Musik kann insgesamt nur »sinnbildlich andeuten und schildern, was unser Geist anschaut oder denkt.« (Michaelis, *Über das Idealische*, 452) Deshalb gilt für Michaelis, dass die Musik, »den Geist der Kunst, in seiner Freyheit und Eigenthümlichkeit, ganz rein« Michaelis, *Über das Idealische*, 449) darstelle. Damit formuliert Michaelis eine Theorie der Instrumentalmusik als eine in der Idee vom »autonomen« Werk begründete »absolute« Musik, welche die Ästhetik der Instrumentalmusik im 19. Jahrhundert in weiten Teilen prägen wird: »Vollendete musikalische Werke haben ihren Werth nicht etwa bloß darin, dass sie etwas anders vorstellen, etwas anders bedeuten, sondern in dem, was sie selbst sind, in ihrem eigenen unvergleichlichen Wesen.« (Michaelis, *Über das Idealische* (1808), 450) (Sämtliche Hervorhebungen in den vorangegangenen Zitaten stehen im Original).

<sup>3</sup> Dazu Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik* (1978).

Kunst zu erkennen und das ihm zum Grund gelegte Principe zugleich in allgemeiner Gültigkeit zu prüfen (haben).«<sup>1</sup>

### 3.2.4 GATTUNGSGESCHICHTSSCHREIBUNG UND KOMPOSITIONSTHEORIE

Kiesewetters *Geschichte*<sup>2</sup> gehört zu jenen Beispielen musikhistoriographischer Darstellungen, die sich methodisch explizit an den Leistungen der »grossen« Musiker (der sogenannten »Epoche-Männer«) orientiert und einem Geschichtsbild verpflichtet ist, das – ähnlich wie Forkel – die musikalische Entwicklung als kontinuierlichen Fortschritt interpretiert und hauptsächlich in der Musik der Gegenwart den Zenit dieser Entwicklung sieht.<sup>3</sup> So meint Kiesewetter in der *Einleitung* seiner *Geschichte*:

»Mir schien die einfachste, daher natürlichste, und die zuverlässigste Übersicht gewährende Einteilung der Geschichte der Musik die nach Epochen zu seyn. Diese Epochen sollten von einem der berühmtesten Männer der Zeit ihren Namen erhalten, und zwar von demjenigen, welcher auf die Kunstbildung und den Geschmack seiner Zeitgenossen am kräftigsten eingewirkt, und entweder durch neue Entdeckungen, durch Einführung neuer Gattungen, oder eines neuen Styles, oder durch bedeutende Verbesserungen der vorgefundenen

---

<sup>1</sup> Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 2, 103.

<sup>2</sup> Zitiert wird nach der »zweiten, durchgesehenen und vermehrten Ausgabe« von 1846 (Erstausgabe 1834). Der Umstand, dass Kiesewetter für die Vertiefung in ein musikhistorisches Problem bzw. zur Publikation einer Studie fast immer äusserer Anstösse bedurfte, mag ein Grund dafür sein, dass eine grundsätzliche Auseinandersetzung mit Problemen der Musik- bzw. Gattungsgeschichtsschreibung ausblieb.

<sup>3</sup> Mit Forkel teilt Kiesewetter zudem die Auffassung, dass die Musik der Vergangenheit nur mit den aus der Musik der Gegenwart gewonnenen Kunstbegriffen beurteilt und (bei Kiesewetter ausgeprägter als bei Forkel) auch bewertet werden kann. Dazu Kier, *Kiesewetter* (1969) und Meier, *Musikhistoriographie* (1969), 170-172, der den Zusammenhang und die Abhängigkeit zwischen Forkels und Kiesewetters teleologischem Musikgeschichtsbewusstsein detailliert herausgearbeitet hat.

Satzarten, durch Beispiele oder Lehre, die Kunst erweislich auf eine höhere Stufe der Vollkommenheit gefördert hätte«. <sup>1</sup>

Dennoch hält Kiesewetter innerhalb seiner musikhistorischen Erörterungen aus empirischen und systematischen Erwägungen am Gattungsbegriff fest, ohne aber eine Erklärung zu liefern, was er als musikalische Gattung fasst. So bezeichnet er etwa Haydn als »Schöpfer der interessantesten Gattung der Kammermusik, dem gearbeiteten Quartett«, <sup>2</sup> und zur »Epoche Beethoven und Rossini« führt er aus, dass sie

»sehr werthvolle Werke in jeder Gattung hervorgebracht hat, deren Urheber ihren gebührenden Rang neben den grössten Meistern der vergangenen Zeit würdig einnehmen, und dass auch in dieser Epoche die Kunst überhaupt einen bedeutenden Fortschritt gemacht hat, besonders in Absicht auf die Vervollkommnung der Kunstmittel und der Kenntnisse ihres Gebrauchs, davon für die Oper, wie für die Instrumentalmusik, sich für die Zukunft noch mehr Gutes hoffen lässt.« <sup>3</sup>

Für Kiesewetter stellt sich das Problem einer expliziten Gattungsbestimmung insofern nicht, weil die Existenz von Gattungen, vorab als »Compositions-Gattungen« in seinem Verständnis vorausgesetzt wird und deshalb nicht zur Disposition steht. Im Gegenteil werden musikalische Gattungen trotz aller Unschärfe fast ausnahmslos als Erscheinungen verstanden, bei welchen erst das Zusammenwirken formaler, textlicher, besetzungsmässiger und funktionaler Merkmale sich zu einer nach musikhistoriographischen Maximen fassbaren, im Sinne einer durch Traditionszusammenhänge bestimmten Geschichte der musikalischen Gattung verdichtet. <sup>4</sup> Vor diesem Hintergrund erklärt sich denn auch, weshalb im Einzelnen der Darstellung die Frage nach der Entstehung einer Gattung und ihr Fortwirken sowie nach

---

<sup>1</sup> Kiesewetter, *Geschichte* (1846), 10.

<sup>2</sup> Kiesewetter, *Geschichte* (1846), 96.

<sup>3</sup> Kiesewetter, *Geschichte* (1846), 99.

<sup>4</sup> Dazu etwa Kiesewetters Schilderung der Entstehung des Madrigals und seiner spezifischen Merkmale (Kiesewetter, *Geschichte* (1846), 62-63) oder seine Ausführungen zu den »Compositions-Gattungen« zur Zeit von Josquin (Kiesewetter, *Geschichte* (1846), 56).

ihren »Urhebern« einen wesentlichen Leitfaden für die Anordnung der geschichtlichen Tatsachen bieten, ohne dass das Phänomen der musikalischen Gattung an sich problematisiert werden müsste.<sup>1</sup>

Musikalische Gattungen erscheinen bei Kiesewetter mehr als Produkte künstlerisch-schöpferischer Leistungen von sogenannten »klassischen« Meistern (also als Kompositionsgattungen) denn als ein abstraktes normatives Regelsystem, wie etwa seine Ausführungen in Bezug auf Beethoven verdeutlichen:

»Die Meisterwerke eines Haydn und Mozart hatten, seit der vorigen Epoche, der Musik in jeglicher Gattung einen neuen Schwung gegeben; die Frischeit der Gedanken, die Kühnheit in deren Ausführung, die Mannigfaltigkeit ihrer Harmonie und die Freiheit, ja oft anscheinende Ungebundenheit in den Modulationen, gab den Tonsetzern einen neuen Typus, und vorzüglich war die Art und Weise, wie jene genialen Meister die Orchester-Instrumente angewandt hatten, worin man, wie es scheint, den wirksamsten Hebel ihrer Effecte gefunden zu haben glaubte, als das Vorbild angesehen, dem man nachstreben, das man wo möglich übertreffen müsse. Die Fortschritte, welche insbesondere die eigentliche Instrumental-Musik durch deren bewundernswürdige Compositionen gemacht hatte, und die eben noch überall zunehmende Liebhaberei für diese Gattung, konnte nicht anders, als den Eifer der Instrumentisten gleichfalls mächtig beleben, deren Virtuosität denn auch in dieser unserer letzten Epoche wirklich einen Grad erreicht hat, der die Möglichkeiten einer weiteren Steigerung kaum noch denken lässt. Sehr natürlich, dass hinwieder die Tonsetzer jetzt auch die Wirkungen des Instrumental-Satzes mehr als je vorher in Anschlag brachten. Beethoven hat darin früher kaum Geahntes geleistet, und die von Mozart vorgezeichnete Bahn noch bedeutend erweitert.«<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu auch Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1971), 26-31.

<sup>2</sup> Kiesewetter, *Geschichte* (1846), 98-99; dazu auch Kiesewetters Ausführungen in Bezug auf die Vorbildfunktion verschiedener Komponisten für Mozart: »In der Instrumental-Composition war Joseph Haydn, sein väterlicher Freund, ihm Vorbild und Muster, wie im dramatischen Fache Gluck, und in den höheren contrapunktischen Arbeiten Händel und Johann Seb. Bach, für welche er von Verehrung durchdrungen war. In den beiden ersten Gattungen schwang er sich mit seinen Vorbildern auf gleiche Höhe, ja durch den Reichthum seines Genies, durch eine erstaunenswürdige Richtigkeit eines angeborenen ästhetischen Gefühls, durch eine höchst glückliche Anwendung früh erworbener contrapunktischer Fertigkeiten wohl noch höher.« (Kiesewetter, *Geschichte* (1846), 96-97).

Insgesamt kündigt sich bei Kiesewetter damit eine Entwicklung an, in welcher auf der einen Seite das normative gattungspoetische Denken aufgebrochen scheint, aber nicht in letzter Konsequenz verabschiedet wird. Dies zeigt sich bereits in der zitierten Stelle deutlich, in welcher die neuen musikhistorischen Epochen besonders durch Veränderungen bzw. Entwicklungen von primär gattungspoetischer Natur determiniert sind, nämlich der »Einführung neuer Gattungen, oder eines neuen Styles, oder durch bedeutende Verbesserungen der vorgefundenen Satzarten«.<sup>1</sup>

Auf der anderen Seite zeichnet sich in Kiesewetters *Geschichte* ansatzweise aber auch ein Wandel zu einer mehr historiographischen Beurteilung von musikalischen Gattungen ab, indem diese zunehmend als historische Tatsachen und (vor dem Hintergrund eines teleologischen Geschichtsbewusstseins) mehr als ein im künstlerisch-produktiven Sinne (und damit als Werkkonzept) wirkendes denn als abstrakt normatives Regelsystem gedeutet werden. Gerade an den kompositionstheoretischen Schriften von Heinrich Birnbach, Adolf Bernhard Marx, Antonín Reicha und von Johann Christian Lobe, welche weiter unten erörtert werden, lässt sich der im 19. Jahrhundert im Zuge des aufkommenden Historismus vollzogene Wechsel von einem durch den Rationalismus bestimmten normativen Gattungsverständnis des 18. Jahrhunderts zu einem durch die frühromantische Ästhetik vom autonomen Werk beeinflussten produktionssteuernden Gattungsverständnis im 19. Jahrhundert beobachten, welche trotz bezeichnenden Unterschieden in ihrer Methodik den Standpunkt teilen, nicht einfach ein im voraus bestimmtes System musikalischer Regeln abstrakt zu vermitteln, sondern gerade umgekehrt aus der musikalischen Praxis die Kompositionstechniken empirisch zu ermitteln. Dieser Wechsel war mitunter eine entscheidende Voraussetzung für die Generalisierung der musikalischen Formen bzw. die Herausbildung einer handwerksmässigen Formenlehre wie auch der Kanonisierung von mustergültigen, sogenannten »klassischen« Werken.

Prominent treten die Gattungsfrage bzw. Aspekte musikalischer Gattungen in August Wilhelm Ambros' auf fünf Bände angelegter, aber nicht vollendeter *Geschichte der Musik* (1862-68, 1878 u. 1882) in den Vordergrund. Diese Geschichte hat bekanntlich Massstäbe für die Erforschung der Musik der Renaissance- und

---

<sup>1</sup> Kiesewetter, *Geschichte* (1846), 10.

Barock-Zeit gesetzt.<sup>1</sup> Zum einen dienen Ambros wie schon Kiesewetter musikalische Gattungen wesentlich als Instrument, das Material zu arrangieren und zu gliedern. Dabei treten sowohl Gattungsnamen als auch Aspekte der musikalischen Gattungen vom Ende des zweiten Bandes an selbstverständlich als Ordnungskriterien der Darstellung auf. Interessanterweise werden weder Begriff noch Sache der musikalischen Gattungen als Problem empfunden, weshalb eine eingehende Reflexion auch ausbleiben konnte. Das kann durchaus als Indiz genommen werden, dass Wesen und Begriff der musikalischen Gattung wie schon bei Kiesewetter fast dreissig Jahre später auch noch in Ambros' Zeit an sich nicht zur Diskussion stand.<sup>2</sup>

Neben diesen Kriterien sind es wie schon bei Kiesewetters musikhistorischer Zusammenfassung ganz besonders die Leistungen der sogenannten »Epoche-Männer«,<sup>3</sup> welche für Ambros einen Ordnungsfaktor abgeben, so dass weite Teile von Ambros' *Geschichte* wie eine chronologische Aneinanderreihung von Komponistenbiographien erscheinen, verbunden mit einer besonderen Liebe für detaillierte Ausführungen zu ihrem Schaffen erscheint (wobei dann musikalische Gattungen vorab als Kompositionsgattungen thematisiert werden). Allerdings unterscheidet Ambros' kulturgeschichtlicher Ansatz<sup>4</sup> ihn entscheidend vom Kiesewetters Ansatz.<sup>5</sup> Vor diesem Hintergrund verstehen sich Ambros' kritische Bemerkungen über Kiesewetters Systematisierungsversuch nach »Epoche-Männern«.<sup>6</sup>

Freilich liegt die Vermutung nahe, dass Ambros besonders deshalb an einem von Aspekten der musikalischen Gattungen durchdrungenen historiographischen Denken

---

<sup>1</sup> Ambros' Auseinandersetzung mit der »alten Musik« setzte bereits in den vierziger Jahren ein, und zwar mit einer Rezension anlässlich einer Aufführung von Händels *Messias* durch den Prager Tonkünstlerverein an Weihnachten 1846; dazu Ambros, *Händel's »Messias«* (1846).

<sup>2</sup> Dazu auch Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1971), 51-52.

<sup>3</sup> Dazu Kiesewetter, *Geschichte* (1846), 10.

<sup>4</sup> Dazu Ambros, Vorrede zu *Geschichte* (1846), VI-XX.

<sup>5</sup> Es ist zu vermuten, dass Ambros' kulturgeschichtlicher Ansatz sowohl von Carl Winterfelds Arbeit *J. Gabrieli und sein Zeitalter* (1834), welche bekanntlich nicht nur im 19. Jahrhundert viel gelesen wurde, sondern zu den klassischen Werken der deutschsprachigen Musikforschung schlechthin gehört, als auch durch Jacob Burckhardts *Kultur der Renaissance in Italien* von 1860 beeinflusst war.

<sup>6</sup> Dazu Kiesewetter, *Geschichte* (1846), XIV.

festgehalten hat, weil musikalische Gattungen zu den tragenden Faktoren der von ihm hauptsächlich untersuchten Geschichte der Musik gehörte – es also widersinnig gewesen wäre, die Musik der Renaissance und des Barock ohne ein Bewusstsein für die bedeutungsvolle Funktion musikalischer Gattungen darzustellen. Dieser Standpunkt wird allerdings dadurch relativiert, dass Ambros' unentschiedenes bzw. pragmatisches Schwanken zwischen einer historischen und systematischen Darstellungsweise, in welcher sich gleichsam normative Aspekte der Gattungsbestimmung (indem Fragen nach der Rangordnung, dem Zweck, der Form und der Funktion von musikalischen Gattungen erörtert werden) mit historischen Aspekten der Gattungsbestimmung (indem der Entwicklung von musikalischen Gattungen grosse Beachtung geschenkt wird) ebenso durchkreuzen wie durchdringen, Folge eines für das 19. Jahrhundert charakteristischen, durch die Auseinandersetzung mit dem musikalischen Material vergangener Zeiten beeinflussten Bewusstseins für historische Prozesse war. Damit war (weil aus der Forderung nach bzw. dem Anspruch auf Wissenschaftlichkeit entsprungen) der Wunsch nach Systematisierung innerhalb des Dickichts historischer Entwicklungsprozesse aufs Engste verbunden und ein damit korrespondierender Drang zur Bestimmung normativer Regeln, welche in der zeitgenössischen Vorstellung in einem regulativ und normativ wirkenden Werkkonzept aufgehoben waren.<sup>1</sup> Vor diesem Hintergrund versteht sich Ambros' Äusserung in seinem posthum erschienenen Bändchen *Abriss der Musikgeschichte*, dass das »17. Jahrhundert die Zeit« gewesen sei, »wo die noch heute gültigen *Formen* der Vokal- und Instrumentalmusik [...] sich allmählich feststellen«,<sup>2</sup> und dass mit »der melodischen Periodik« eine Entwicklung sich abzuzeichnen begann, die darin mündete, dass »alles so seinen bestimmten Ort hatte, dass es [...] nur an die Ausfüllung derselben ein für allemal gegebenen Form mit verschiedenen Inhalten ankam.«<sup>3</sup> Der Begriff »Formen« meint also auch hier sowohl musikalische Gattungen als auch im Sinne von Marx' Begriff der »Kunstform« individuelle durch Inhalte bestimmte musikalische Gebilde, wie im nächsten Kapitel ausgeführt wird.

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 3.2.3.

<sup>2</sup> Ambros, *Abriß der Musikgeschichte* (1891), 64.

<sup>3</sup> Ambros, *Abriß der Musikgeschichte* (1891), 65.

Mit Ambros' verstärktem Studium der musikalischen Vergangenheit geht ein zunehmendes Desinteresse an der musikalischen Gegenwart und der Form-Inhalt-Debatte<sup>1</sup> seiner Zeit einher, so dass er vor beiden gleichsam auszuweichen beginnt. Paradoxerweise vollzieht Hanslick eine ganz ähnliche Ausweichbewegung, allerdings mit einer wesentlich anderen Akzentuierung. Hanslick weicht nämlich in seinem ästhetischen Entwurf *Vom Musikalisch-Schönen* nicht der Gegenwart, sondern der Geschichte in ein abstraktes, an sich geschichtsloses Konzept des Schönen aus.

Die skizzierte Interessensverschiebung hatte in den Kompositionslehren von Birnbach, Marx und Lobe eine Umbewertung zur Folge. Diese Umbewertung griff derart tief in die »älteren« Kompositionslehren ein, welche in der Hauptsache auf der Vermittlung starrer Kontrapunkttechniken und einer im Generalbass fundierten Harmonielehre gründeten, dass sie gleichsam zu deren Auflösung tendierte. Die »älteren« Kompositionslehren wurden, wie ein breiter Exkurs in der von Keferstein verfassten Rezension über die zweite, vermehrte und verbesserte Auflage von Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition* in der *AmZ* von 1842 zeigt,<sup>2</sup> besonders wegen ihres »starren Pedantismus'«, ihrer »steifsten unfruchtbarsten Stockgelehrsamkeit« und ihres »ungeheuren Regelwusts«<sup>3</sup> kritisiert, aber auch dafür, dass sie »zu viele Regeln aufeinander« häufen, von »zu vielen Spitzfindigkeiten« beherrscht werden und dass sie »zu wenig stetig progressiv und das Schwerere aus dem Leichterem entwickelnd« verfahren.<sup>4</sup> Den »älteren« Kompositionslehren ist nach Keferstein ein »Mangel an eigentlicher didaktischer Kunst und Gewandtheit«, die bewusste Vermeidung »einer populären Darstellungsweise«<sup>5</sup> sowie eine in Bezug auf

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 3.2.5.

<sup>2</sup> »Kompositionslehre von A. B. Marx. Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch, von Adolph Bernhard Marx [...] Zweite vermehrte und verbesserte Ausgabe. Erster Theil. Leipzig 1841 [...] Zweiter Theil. 1842 [...]« In: *AmZ*, 44. Jhg., Nr. 43 (26. Okt. 1842) und Nr. 44 (2. Nov. 1842), 850-855 und 865-875. Dazu auch Keferstein, »Die Lehre von der musikalischen Komposition, practisch theoretisch, von Adolph Bernhard Marx [...] Dritter Theil. 1845 [...]« In: *AmZ*, 47. Jhg., Nr. 29 (16. Juli 1845) und Nr. 30 (23. Juli. 1845), 481-487-855 und 497-501.

<sup>3</sup> Keferstein in *AmZ*, 44. Jhg., Nr. 43 (26. Okt. 1842), 852.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 853.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 855.



die kompositorische Praxis auffallende Realitätsferne eigen, so dass sie insgesamt »isolierte Lehren« darstellen,<sup>1</sup> anstatt die angehenden Komponisten dazu zu ermutigen, »das Beste [...] durch fleissiges und beharrliches Studium der Meisterwerke«<sup>2</sup> zu schaffen.

Im Gegensatz zu den »traditionellen« Kompositionslehren, die durchaus noch fortbestanden (wie beispielsweise Ignaz Ritter von Seyfrieds, Siegfried Dehns und Heinrich Bellermanns kompositionstheoretische Abhandlungen belegen),<sup>3</sup> auch wenn ihre Bedeutung zunehmend schwächer wurde, entwarfen Birnbach, Marx und Lobe eine Kompositionslehre,<sup>4</sup> deren Zentrum die am zeitgenössischen Kunstwerkbegriff orientierte und darin nicht unwesentlich von der frühromantischen Ästhetik der Instrumentalmusik als Inbegriff der »reinen« bzw. »absoluten« Musik beeinflusste Kompositionspraxis bildete und dabei den Schwerpunkt unmissverständlich auf die formalen Entfaltungsprozesse legte.<sup>5</sup> »Nicht abstraktes Wissen und nicht technische Abrichtung«, formuliert Marx in der Vorrede zum ersten Band,

»können Kunstbildung erzielen, oder auch nur vorbereiten; sie sind beide das Gegenteil des künstlerischen Wesens und es ist die Erbsünde der alten Lehre, dass sie über diese widerkünstlerische Tendenz nicht hinausgehen, nicht von ihr lassen will. Vielmehr muss die Kunstlehre fortwährend trachten zur lebendigsten, überzeugungsvollsten Anschauung und aus dieser zu rüstiger freudiger That überzuführen, mit Beiden aber jene Sicherheit, die

---

<sup>1</sup> Keferstein in *AmZ*, 44. Jhg., Nr. 43 (26. Okt. 1842), 854.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 854.

<sup>3</sup> Dazu Seyfried, *Sämtliche Schriften Albrechtsberger* (1826) und Seyfried, *Beethovens Studien im Generalbaß* (1832) sowie Bellermann, *Contrapunkt* (1862), Dehn, *Harmonielehre* (1840) und Dehn, *Lehre vom Contrapunkt* (1859). Dehn war unda. Lehrer von Michail Glinka, Peter Cornelius, Friedrich Kiel, Anton Rubinstein, Bernhard Scholz und Theodor Kullak (der 1850 zusammen mit Marx und Julius Stern nicht nur das Stern'sche Konservatorium für Musik in Berlin gründete, sondern nach seinem Austritt aus dem Direktorium des Konservatoriums 1855 auch die *Neue Akademie der Tonkunst*, welche sich auf die Pianistenausbildung spezialisierte und zum größten privaten Musikpädagogischen Institut in Deutschland anwuchs).

<sup>4</sup> Marx' Kritik an der »älteren« Musiklehre bekundet sich auch in seiner 1841 publizierten Schrift *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit* (Marx, *Musiklehre im Streit*), welche in der Substanz eine Kritik an Dehn, *Harmonielehre* (1840) ist.

<sup>5</sup> Dazu auch Reicha, *Traité de haute composition* (1816-18), 234-236 und 298-300.

auf eigenem überzeugungsvollen Erlebniss beruht – und jenen sehnsuchtsvollen Drang nach neuen Thaten und Fortschritten zu erzielen, die, wie mir scheint, Bedingung und Kennzeichen wahrhaft künstlerischen Lebens sind.«<sup>1</sup>

Mit diesem veränderten Fokus erklärt sich die herausragende Stellung, welche dem Begriff der »musikalischen Form« und mit ihm im Sinne von Marx den lebendigen »Kunstformen« als Untersuchungsgegenstand innerhalb der kompositionstheoretischen Auseinandersetzung zugemessen wurde. Mit diesem veränderten Fokus ging eine Akzentuierung des Gattungsproblems im Zusammenhang mit der »Formenlehre« einher (wobei es sich dabei um eine Verschiebung handelt, deren Folgen noch heute spürbar sind).

In Birnbachs<sup>2</sup> Aufsatzsammlungen *Form größerer Instrumentalstücke*, *Ueber die Form des ersten Tonstücks* und *Ueber die Form des zweiten Tonstücks*, welche zwischen 1827 und 1828 in der *BAmZ* publiziert worden waren, verbindet sich auf ganz auffällige Weise die aus empirischen Beobachtungen gewonnenen kompositionstechnischen Regeln mit einem Werturteil, das in der Fähigkeit der »richtigen« Gestaltung des musikalischen Satzes (nach den von Birnbach bestimmten Regeln) gründet.<sup>3</sup>

Damit sind es ganz besonders die »festgesetzten Regeln« der »modulatorischen Einrichtung«, an welchen nach Birnbach erkannt werden kann, »zu welcher Gattung von Tonstücken eigentlich [...] eine Komposition gehört«.<sup>4</sup> Dass Birnbach in diesem Zusammenhang den »Karakter« oder das »besondere Gepräge von Leidenschaften« der »Tonstücke« ausklammert und explizit zum Gegenstand der musikalischen »Aesthetik« erklärt,<sup>5</sup> kann zwar als Folge einer im 19. Jahrhundert verstärkt spürbaren

---

<sup>1</sup> Marx, *Lehre (I)* (1837-47), Bd. 1, VII.

<sup>2</sup> Birnbach wirkte u. a. von 1815 bis 1822 als Musiklehrer in Breslau und danach als Musikdirektor in Berlin. 1833 gründete er ein Musikinstitut für Klavier und Musiktheorie. Zu seinen Schülern zählten Otto Nicolai, Friedrich Wilhelm Kücken und Siegfried Dehn. Von 1827 an verlagerte sich sein Interesse von der Komposition und von der Klavierpädagogik zunehmend auf die Musiktheorie.

<sup>3</sup> Birnbach, *Form größerer Instrumentalstücke* (1827), 269 (2. Sp.).

<sup>4</sup> *Ibid.*, 269 (1. Sp.)

<sup>5</sup> Dazu *ibid.*, 269, Fussnote \*).

Trennung von Kompositionslehre und Ästhetik (so sehr sie auch aufeinander bezogen blieben) verstanden werden, hatte aber andererseits aufgrund von Birnbachs ausgewiesenem Interesse an kompositionstechnischen Erscheinungen zur Folge, dass mit der »modulatorischen Einrichtung« und »durch die Bearbeitung der dabei zum Grunde gelegten Themata« wieder vermehrt Momente der »älteren« Gattungspoetik akzentuiert wurden, für welche neben der sozialen Funktion selbst gerade für diese Funktion angemessene kompositorische Mittel wie die Satzstruktur (neben dem Text) wesentlich waren, auch wenn die Satzstruktur an sich bei Birnbach im formalen Entfaltungsprozess aufgehoben bleibt. Daraus ergibt sich die für Birnbachs Aufsatzsammlung charakteristische Verschmelzung der Gattungsfrage mit dem Begriff der »Form«, wie die einleitenden programmatischen Sätze zeigen:

»Was ein Instrumentaltonstück sei, oder überhaupt für welche Instrumente ein Tonstück geschrieben werden müsse, daß es den Namen Instrumentaltonstück verdiene, glaube ich, bedarf keiner weiteren Erwähnung. Daß es aber, abgesehen davon, für wie viel oder wenig Instrumente ein Tonstück bearbeitet worden ist, dennoch verschiedene Gattungen von Tonstücken, und für jede Gattung derselben eine besondere Form giebt, wird wohl einem Jeden, welcher gesonnen ist, diesem Aufsatz einige Aufmerksamkeit zu schenken, einleuchtend sein. Von den verschiedenen Gattungen der Tonstücke und deren Form, durch welche sich eigentlich ein Tonstück von dem anderen unterscheidet, oder mit andern Worten: durch welche eigentlich herausgefunden werden kann, in welche Gattung dieses oder jenes Tonstück gehöre, soll hier die Rede sein.«<sup>1</sup>

Dass Birnbach hier tatsächlich auf die in seiner Zeit aktuellen Gattungen der Instrumentalmusik referiert, verdeutlichen auch seine Ausführungen in der zweiten Aufsatzsammlung von 1828 mit dem bezeichnenden Titel »Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w. in der weichen Tonart«,<sup>2</sup> die um Überlegungen »Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. s. w.«<sup>3</sup> ergänzt wurde. Vor diesem Hintergrund muss Dahlhaus' These,

---

<sup>1</sup> Birnbach, *Form größerer Instrumentalstücke*, 269 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu Birnbach, *Ueber die Form des ersten Tonstücks* (1828).

<sup>3</sup> Dazu Birnbach, *Ueber die Form des zweiten Tonstücks* (1828).

»dass in der älteren Musikgeschichte, bis zum 17 und frühen 18. Jahrhundert, die Funktion, der Text und die Satzstruktur, in der neueren dagegen der Besetzungstypus, das Formschema und der Charakter oder »Ton« die primären gattungsbestimmenden Merkmale waren«,<sup>1</sup>

dahin relativiert werden, dass in dem für die Bestimmung einer musikalischen Gattung im 19. Jahrhundert wichtigen Moment des »Formschemas« Aspekte der für die ältere Bestimmung charakteristischen Satzstruktur enthalten waren.

Momente des Kanonisierungsprozesses bzw. der Herausbildung der Vorstellung von der Würde eines bestimmten Korpus an Werken sind bei Birnbach ebenso wie bei Marx und Lobe die Konsequenz der methodischen Entscheidung, aus dem Studiums von »vielen Tonstücken [...] von den besten Meistern«<sup>2</sup> und ganz besonders von den »unsterblichen Männern Haydn, Mozart und Beethoven«<sup>3</sup> die für die Kompositionslehre wesentlichen Regeln zu gewinnen. Zu dieser Kanonisierung und auch zur Etablierung des besonderen Status' der musikalischen Form (als wichtiges gattungsbestimmendes Merkmal) trägt auch die bereits erwähnte folgende Aufsatzsammlung bei, indem Birnbach (wie schon in seiner ersten Aufsatzsammlung) in seinen Ausführungen (sofern es das Streichquartett betrifft) auf Haydns op. 77, Mozarts Haydn gewidmete und die sogenannten »Preußischen« Quartette und auf Beethovens op. 18 verweist. Auffällig an dieser zweiten Aufsatzsammlung ist zum einen, dass die Mehrzahl der von Birnbach angeführten musikalischen Beispiele aus der Kammermusik stammen (und zwar gewiss wegen des Prestiges der Kammermusik unter den sogenannten »Kennern«, an welche sich Birnbachs Ausführungen implizit richten) und dass er bei Beethovens Streichquartettschaffen nur gerade die ersten sechs Streichquartette berücksichtigt, obgleich zum Zeitpunkt sämtliche von Beethoven komponierte Quartette bereits im Druck vorlagen (was allerdings noch nicht bedeutet,

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 845.

<sup>2</sup> Birnbach, *Form größerer Instrumentalstücke* (1827), 272 (1. Sp.). Die Betonung des Studiums »klassischer« Werke bildet eine methodische Maxime in Birnbachs Aufsatzsammlung (vgl. dazu Birnbach, *Form größerer Instrumentalstücke* (1827), 277 (1. Sp.), 279 (1. Sp.), 286 (2. Sp.) usw.).

<sup>3</sup> Ibid., 278 (1. Sp.).

dass sie Birnbach auch tatsächlich zugänglich waren)<sup>1</sup> und obgleich für Birnbach Beethoven nach eigenem Bekunden »noch bis heute an Genie unerreichbar ist.«<sup>2</sup> Damit ist allerdings die Frage, auf welchen Beethoven sich Birnbach bezieht, noch längst nicht geklärt.<sup>3</sup>

Insgesamt steht für Birnbach aber fest,

»dass es, so viel Arten von modulatorischen Einrichtungen eines Tonstücks und deren einzelnen Theilen existieren, auch so viel Formen giebt, von welchen im Einzelnen geredet und jede derselben besonders abgefaßt werden muß, wenn sie richtig aufgefaßt und verstanden werden sollen.«<sup>4</sup>

Bei diesem Postulat handelt es sich weniger um eine Erkenntnis aus einem an Hegel orientierten Geschichtskonzept wie später bei Hand und Marx als vielmehr um eine durch Empirie gewonnene Einsicht, die »Formen« der älteren ebenso wie der »neuesten vorzüglichsten Komponisten« als Teil der Sache, um welche es Birnbach geht, zu würdigen versucht. Damit ist auch das für Birnbachs Stil charakteristische weit ausholende, um fast jede Alternative bemühte Ausschweifeln benannt, das dem Willen entspringt, die ungeheure Vielzahl an möglichen Gestaltungsprinzipien zu erfassen. Dieses Charakteristikum hat zudem seine Ursachen im Umstand, dass vieles, das Birnbach zur Sprache bringt (nämlich besonders die Sonatenhauptsatzform und die zyklische Gestaltung eines Werkes) in seiner Zeit längst noch nicht selbstverständlich war bzw. in einer Zeit formuliert wurde, in welcher sich zwar die Sonatenhauptsatzform und die Idee der zyklischen Form als wichtige Kompositionstechniken zu etablieren begannen, aber noch nicht zu »Lehrbuchformen« erstarrt waren.<sup>5</sup> Das wird auch daran ersichtlich, dass die Terminologie bei Birnbach fließend ist und ohne die »traditionellen« Begriffe der Sonatenform und Sonatenhauptsatzform auskommt (vielmehr durch Rekurse auf die Terminologie von

---

<sup>1</sup> Dazu Exkurs 2 *Der »gespaltene« Beethoven*.

<sup>2</sup> Birnbach, *Form größerer Instrumentalstücke* (1827), 278 (Fussnote \*).

<sup>3</sup> Dazu Exkurs 2 *Der »gespaltene« Beethoven*.

<sup>4</sup> Birnbach, *Form größerer Instrumentalstücke* (1827), 286 (1. Sp.).

<sup>5</sup> Dazu Ritzel, *Sonatenform*, 214-216 (1968) und Hinrichsen, *Sonatenform* (1997).

Koch funktioniert, ohne sich dabei strikt daran zu halten). Das mag ein Grund dafür sein, weshalb Birnbach nach der Bestimmung einer aus der Diskussion musikalischer Beispiele gewonnenen Regel oft relativierend mit Formulierungen von der Art »meiner Theorie zufolge«<sup>1</sup> usw. eingreift. Deshalb meint Krummacher mit Recht, dass mit Birnbachs Aufsatzsammlungen von 1827 und 1828 »eine kasuistische Lehre« vorliege, »die ohne fixiertes System eine Formtheorie in statu nascendi entwirft«,<sup>2</sup> wie es auch noch bei Birnbachs *Der vollkommene Componist* (1832-1846) der Fall ist.<sup>3</sup>

Die Ausformulierung einer Kompositionslehre mit einer Formtheorie als ihrer Basis wird erst bei Marx realisiert, in dessen *Lehre von der musikalischen Komposition* (erschieden in vier Bänden 1837-1847) Kompositionstechnik, Formenprinzipien, Instrumentationslehre und Gattungsbedingungen eng in ein System der Kompositionslehre eingebunden sind, das Marx als »angewandte Kompositionslehre« verstanden haben wissen wollte. Diese Kompositionslehre spielte eine ähnlich prominente Rolle in der Geschichte der deutschen Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts<sup>4</sup> wie beispielsweise Antonín Reichas zweibändige Kompositionslehre *Traité de haute composition musicale* (1824-1826)<sup>5</sup> in Frankreich. Reichas Kompositionslehren wirkten nicht nur auf Berlioz und Liszt, sondern auch auf George Onslow, Charles Gounod, Henri Reber, Scipion Rousselot, Friedrich Flotow und César Franck aufgrund von Reichas Tätigkeit als Professor für Kontrapunkt am *Pariser Conservatoire* von 1818 an; vor seiner Anstellung am *Conservatoire* unterrichtete er unter anderen auch Pierre Baillot, François Antoine Habeneck und Pierre Rode. Reicha verstand den *Traité de haute composition musicale* als Fortsetzung seiner bereits im *Traité de mélodie* (1814) sowie im *Cours de composition*

---

<sup>1</sup> Birnbach, *Form größerer Instrumentalstücke* (1827), 286 (2. Sp.).

<sup>2</sup> Krummacher, *Das Streichquartett (I)* (2001), 330.

<sup>3</sup> Dazu Birnbach, *Der vollkommene Componist* (1832-1846).

<sup>4</sup> Allerdings war die Wirkung von Marx' Kompositionstheorie keineswegs nur auf den deutschsprachigen Kulturraum beschränkt, wie beispielsweise die bereits 1852 erschienene englische Übersetzung der *Lehre von der musikalischen Komposition* und die 1853 publizierte englische Übersetzung der *Allgemeinen Musiklehre* (Marx, *Musiklehre*) als *The Universal School of Music* dokumentieren.

<sup>5</sup> Dazu Reicha, *Traité de haute composition* (1824-26).

*musical, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (publiziert zwischen 1816-1818)<sup>1</sup> dargelegten kompositionstechnischen Grundsätze. <sup>2</sup> Diese Grundsätze gründen in der Überzeugung, dass jede Kompositionstheorie durch die Kompositionspraxis gerechtfertigt sein müsse und dass die angehenden Komponisten ihr Handwerk besonders an Beispielen aus der zeitgenössischen Musik erlernen sollten, anstatt sich bloss alte Kompositionsprinzipien in der Theorie anzueignen. Vor diesem Hintergrund versteht sich, weshalb Reicha im *Traité de haute composition musicale* die Kontrapunktlehre eng mit der Harmonielehre verband, was zu einer veritablen Kontroverse am Conservatoire führte und sowohl die Studentenschaft als auch den Lehrkörper in eine Reicha-, eine Cherubini- und eine Fétis-Fraktion teilte.<sup>3</sup>

Schumann meinte im Zusammenhang einer Rezension von 1837 über die »Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy« über Reichas Kontrapunkt- und Fugentheorie, dass dessen »oft curiosen Ideen nicht ganz zu übersehen«<sup>4</sup> seien. Diese beiläufige Bemerkung ist ein Indiz, dass Reichas Theorie zumindest im deutschsprachigen Diskurs um kompositionstechnische Probleme wahrgenommen wurden, nicht zuletzt wegen der 1832 in Wien erschienenen deutschen Übersetzungen von Carl Czerny.<sup>5</sup> Belangvoller als Reichas Kontrapunktlehre ist im Zusammenhang mit dem Gegenstand dieser Arbeit der Umstand, dass Reicha im *Traité de haute composition musicale* seine an der thematischen Entfaltung orientierte Sonaten-Theorie aus dem *Traité de mélodie* zuspitzte und auf diese Weise wohl als erster in der theoretischen

---

<sup>1</sup> Dazu Reicha, *Traité de mélodie* (1814) und Reicha, *Cours de composition musicale* (1816-18).

<sup>2</sup> Folgerichtig brachte Carl Czerny diese Werke zusammen 1832 in einer vierbändigen deutschen Übersetzung als *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* heraus; dazu Reicha, *Vollständiges Lehrbuch* (1832).

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch die vehemente Kritik Giuseppe Bainis an Reichas Kontrapunktlehre in Baini, *Memorie* (1828), 363-370.

<sup>4</sup> Schumann, *Rezension Mendelssohn*, 135. Und in einer Besprechung eines Konzerts des Pianisten Camill Stamaty, in welchem dieser ein eigenes Klavierkonzert vortrug, meint Schumann wohlwollend, dass Stamaty »bei Reicha seinen ordentlichen Generalbaß und Contrapunkt« gelernt habe, »und bei Kalkbrenner ein elegantes Clavierspiel.« (Schumann, *Concerte für das Pianoforte*, 35, 2. Sp.)

<sup>5</sup> Dazu Reicha, *Vollständiges Lehrbuch* (1832).

Bestimmungsgeschichte der Sonatenform eine Beschreibung des Sonaten-Rondo bot und Methoden der Exposition und Durchführung melodischer und harmonischer Gedanken darlegte. In Abgrenzung vom monothematischen bzw. mehrthematischen Sonatenbegriff der Frühklassik entfaltete Reicha schliesslich in Anlehnung an das Drama einen dualistisch-dialektischen Sonatenbegriff.

Wie Reicha entfaltete Marx als Professor für Musik an der Berliner Universität (ab 1830) und als Universitätsmusikdirektor (ab 1832) sowie als Kompositionslehrer (1850-1854) an dem von ihm mit Julius Stern und Theodor Kullak 1850 gegründeten Stern'schen Konservatorium für Musik in Berlin einen bedeutsamen Wirkungskreis. Marx' *Lehre von der musikalischen Komposition* erschien in zahlreichen erweiterten und überarbeiteten Neuauflagen, und Arlt hat die Bedeutung einer Analyse,<sup>1</sup> welche diese Neuauflagen gleichberechtigt neben der Erstauflage berücksichtigt, für das Verständnis von Marx' Musikauffassung dargelegt,<sup>2</sup> weil damit nicht nur Präzisierungen hinsichtlich der für Marx' Ausführungen wesentlichen Kategorie der »Kunstform« sichtbar werden, sondern weil mit den Neuauflagen insgesamt auch eine belangvolle Interessensverlagerung einherging. Diese Verlagerung lässt sich – auf eine kurze Formel gebracht – von einer sich zunächst auf Hegels geschichtsphilosophisches Konzept abgestützten Darstellungsweise,<sup>3</sup> nach welcher (nach Marx) feststeht, »dass immer neue [Kunstformen] erfunden werden können«,<sup>4</sup> zu einer schliesslich von klassizistischen Vorstellungen beeinflussten Konzentration auf einen durch Mozart, Beethoven und andere Komponisten erreichten Vorrat an Kunstformen beschreiben. Damit sind die Neuauflagen auf eindrückliche Weise in gleichem Masse sowohl ein Dokument als auch ein wesentlicher Einflussfaktor für den zunehmenden

---

<sup>1</sup> Dazu Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1971), 47-50.

<sup>2</sup> Um in der Zitierweise die jeweilige Auflage deutlich zu kennzeichnen, wird im Weiteren nach dem Kurztitel jeweils in runden Klammern die Auflagennummer angegeben (*Lehre* (1) bedeutet z. B. 1. Auflage von Marx' *Die Lehre von der musikalischen Komposition*). Für weitere bibliographische Angaben zu den einzelnen hier zitierten Auflagen vgl. das Literaturverzeichnis.

<sup>3</sup> Vgl. dazu die Einleitung zum ersten Band von Marx, *Lehre* (1) (1837-47).

<sup>4</sup> Marx, *Lehre* (1) (1837-47), Bd. 2, 6.



Kanonisierungsprozess der Werke bestimmter Komponisten,<sup>1</sup> ganz besonders aber von Beethovens Symphonien und Klaviersonaten.<sup>2</sup>

Innerhalb dieser Entwicklung kommt Marx in der dritten Auflage schliesslich zur Einsicht, »dass die Grundformen in unserer Kunst wie in der Sprache längst und unabänderlich feststehen« und dass aufgrund dieses festen Bestands an »Kunstformen« lediglich noch »neue Veränderungen und Zusammenhänge« gestaltet werden können, welche nur durch den neuen Inhalt (aber nicht durch eine neue Form) gerechtfertigt sind.<sup>3</sup>

Die in Marx' kompositionstheoretischen Erörterungen zentrale Kategorie der »Kunstform«, die wesentlich von der neuen Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts und damit von der Instrumentalmusik geprägt war,<sup>4</sup> fokussiert im Gegensatz zu den älteren Kompositionslehren auf prominente Weise die künstlerische Gestaltung und zielt explizit auf eine angewandte Kompositionslehre ab. Daher ist Marx' »Kunstform« zunächst als kompositionstechnische Kategorie (als das, was Hand als »Construction« bestimmt hatte)<sup>5</sup> akzentuiert, ohne dass damit aber Aspekte einer Gattungstheorie vollends aus dem Blickfeld geraten. Marx hält auffällig hartnäckig an der folgenden Prämisse fest:

---

<sup>1</sup> In Marx' *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege* von 1855 kommt diese Konzentration auf einen ausgewählten Bestand an musikalischen Werken auf ganz programmatische Weise zum Ausdruck; dazu Marx, *19. Jahrhundert* (1855).

<sup>2</sup> Die Bedeutung gerade der durch Marx betriebenen Kanonisierung von Beethoven und seinen Klaviersonaten ermisst sich mitunter daran, dass Marx' *Lehre* und die damit verbundene Terminologie gleichsam zum musikanalytischen Massstab nicht nur der Analyse der Sonaten(hauptsatz)form Beethovens, sondern der gesamten Sonatenliteratur des 19. Jahrhundert avancierte. Vgl. dazu Marx, *Beethoven* (1859) und *Anleitung* (1863). Daraus erwuchs letztlich – auf eine kurze Formel gebracht – eine veritable Ideologie des Sonatenprinzips, das die musikanalytische ebenso wie die musikwissenschaftliche Forschung bis in ihre Grundstützen geprägt hat, dazu Hepokoski, *Sonata Principle* (202).

<sup>3</sup> Marx, *Lehre* (3), Bd. 2, 154.

<sup>4</sup> Aufschlussreich in diesem Zusammenhang ist auch Marx' Aufsatz *Die Form in der Musik* von 1857 (Marx, *Form in der Musik*).

<sup>5</sup> Dazu Kapitel 3.2.5.

»Nur dem künstlerisch ungebildeten Geist ist unbegreiflich, daß die Formen nichts anders als *Gattungsgedanken* sind, die die *Einzelgedanken*, welche als einzelne Kunstwerke sich offenbaren, in sich fassen, in denen sich diese Einzelgedanken bilden und vollenden, in und mit denen sie erst dem Geisterreiche der Kunst als eingeborne und vollberechtigte Wesen, nicht als verirrte, unstäte Fremdlinge angehören.«<sup>1</sup>

Aufschlussreich ist aber zunächst, dass für Marx die musikalische Form vorab die technische Seite einer Komposition meint. Erst daran anschliessend kommt er auf den Inhalt zu sprechen, der in der Form »Gestalt geworden«<sup>2</sup> ist. Darin wird ihm Hand in seiner *Ästhetik der Tonkunst* folgen, aber bezeichnenderweise gerade in umgekehrter Reihenfolge, weil Hand – wie ausgeführt – von Allgemeinbegriffen aus auf die einzelnen künstlerischen Erscheinungen schliesst, während Marx von den einzelnen »Kunstformen« zu allgemeinen Anschauungen bzw. »Gesetzen« gelangt. Marx und Hand stimmen auch darin überein, dass (um mit der prägnanten Formel von Hand zu sprechen), »so viele Kunstformen, als Kunstwerke«<sup>3</sup> existierten. Sieht sich Hand als Folge seiner Verfahrensweise aber dazu veranlasst, mit dem Geschmack eine zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelfall vermittelnde Kategorie einzuführen, kann Marx (wie schon Birnbach) ohne jede spekulative Vermittlungskategorie (und gleichsam nur durch die empirische Beobachtung begründet) schliessen, dass die einzelnen Kunstformen »in gewissen Haupt- oder wesentlichen Zügen« übereinstimmen, und daraus ableiten, dass die »Kunstformen« als »Inbegriff« stehen für die »Grundzüge, in denen eine Masse einzelner Kunstwerke übereinstimmen.«<sup>4</sup>

Mit Hegel andererseits teilt Marx in der Überzeugung, dass »Kunstformen« einem historischen Entwicklungsprozess unterliegen, die Vorstellung, dass in den »Kunstformen« »bisherige Offenbarungen des in der Tonkunst waltenden Geistes«<sup>5</sup> greifbar werden. Davon ausgehend meint Marx schliesslich, dass »gewisse

<sup>1</sup> Marx, *Lehre (I)* (1837-47), Bd. 2, 366.

<sup>2</sup> Ibid., Bd. 2, 5.

<sup>3</sup> Hand, *Ästhetik* (1837/41), Bd. 2, 290.

<sup>4</sup> Ibid., Bd. 2, 5. Von diesen »Hauptformen« (welche ohne grossen Interpretationsaufwand als musikalische Gattungen verstanden werden können) lassen sich schliesslich sogar »abgeleitete Formen« und »Mischformen« bestimmen (dazu Marx, *Lehre (I)* (1837-47), Bd. 2, 5.)

<sup>5</sup> Marx, *Lehre (I)* (1837-47), Bd. 2, 6.

Hauptformen und gewisse vornehmste Anwendungen oder Gestaltungen derselben Jahrhunderte lang oder durch die ganze Kunstgeschichte« fortleben und »in ihrem WesentlicheN festgehalten« würden.<sup>1</sup> Gerade deshalb erscheint die für die späteren Auflagen signifikante Konzentration auf einen Bereich der »Kunstformen«, welchem ein spezifisches Mass an Mustergültigkeit und »klassischer« Grösse eigen ist, als durchaus plausible Konsequenz. Denn sie erscheint als Folge der bereits in der ersten Auflage getroffenen methodischen Entscheidung, die Grundsätze der musikalischen Komposition stufenweise im Sinne einer organischen Entwicklung vom Einfachen zum Komplexen bzw. von den musikalischen Grundelementen über die Grundformen zu den »Kunstformen« zu entfalten. Das im Hintergrund als methodisches Orientierungsmuster waltende Organismusmodell wurde denn auch von der musikalischen Fachpresse besonders lobend herausgehoben.<sup>2</sup>

Zudem verbindet sich mit dem Dargelegten ein Konzept des künstlerischen Handelns, in welchem die einzelnen »Kunstformen« vorab von einer produktionssteuernden Funktion aus verstanden werden (also ähnlich wie bei Schleiermacher in einem handlungstheoretischen Kontext gefasst sind), denn dem Komponisten,

»ruft die Idee oder Empfindung, die ihn zur Komposition bewegt, sogleich eine Hauptform herbei, die den Grundzügen und Grundbedingungen der auszusprechenden Idee die angemessene ist. In dieser Form bewegt sich sein Geist nach dieser oder jener Seite, in einer schon dagewesenen oder neuen Richtung und Weise, er verknüpft oder mischt auch verschiedene Formen, ja, er kann sich möglicherweise eine neue Form bilden, – alles dies durchaus nur seinem gegenwärtigen Inhalt und Zweck gemäss, so daß die Form, alt oder neu, durchaus nur die kunstvernünftige Gestaltung seines in diesem Kunstwerke heraustretenden Innern ist, niemals ein blos [sic!] äußerlich angenommenes Herkommen, oder ein Zwang.«<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Marx, *Lehre (I)* (1837-47), Bd. 2, 6-7.

<sup>2</sup> Dazu Kefersteins Rezensionen von Marx' Kompositionslehre in *AmZ*, 44. Jhg., Nr. 43 (26. Okt. 1842) und Nr. 44 (2. Nov. 1842), 850-855 und 865-875, und *AmZ*, 47. Jhg., Nr. 29 (16. Juli 1845) und Nr. 30 (23. Juli. 1845), 481-487-855 und 497-501.

<sup>3</sup> Marx, *Lehre (I)* (1837-47), Bd. 2, 9.

»Kunstformen« erscheinen damit nicht als einengendes oder die künstlerische Produktion gar hemmendes Phänomen, sondern gerade als dessen Gegenteil. Das ist insofern interessant, als bei Marx »Kunstformen« damit einen mit musikalischen Gattungen vergleichbaren Status haben, indem sie ihm nämlich nicht nur (wie in der schon weiter oben zitierten Stelle) »Gattungsgedanken«<sup>1</sup> sind, sondern auch in sich die »Nothwendigkeit der allgemeinen Vernunft« mit der »persönlichen Besonderheit und eigenen Neigung des Künstlers« aufs Engste vereinen, so dass der Komponist sich weder »als *Schwärmer* in wilde halt- und erfolglose Träume« verstricke, noch zum »inhaltslosen Formalisten oder *Nachbilder*« verkomme.<sup>2</sup> Damit zeichnet sich bei Marx ein Formbegriff ab, der in seiner Substanz doppeldeutig ist und sowohl die individuelle musikalische Form als auch die musikalische Gattung meint. Sinnfällig aufgehoben ist dieser Doppelsinn im Begriff der »Kunstform«, an welchem sich das individuelle und allgemeine Moment gleichsam die Waage halten, weil der Begriff selbst unentschieden ist. Dies lässt sich auch an einem auf den ersten Blick so unscheinbaren Satz ablesen, den Robert Schumann im Zusammenhang mit einer 1838 publizierten Besprechung des ersten Quartetts Karl Gottlieb Reißigers (A-Dur op. 111 Nr. 1, gedruckt 1837) formuliert hatte. »Man schafft nie frischer«, so Schumann,

»als wo man eine *Gattung* zu cultiviren anfängt. Andererseits hat freilich jeder neue Versuch in einer vorher nicht geübten *Form*, und würde er auch von einem Meistertalent unternommen, seine Schwierigkeiten.«<sup>3</sup>

Bei Marx kommt insgesamt jenes im 19. Jahrhundert zwischen Einzelwerk und musikalischer Gattung problematisch gewordene Verhältnis primär durch empirische Beobachtungen zum Ausdruck, die in eine Einschätzung der musikalischen Gattung mündete, die durch die neue, um Kunstwerke (bzw. »Kunstformen«) zentrierte Kunstauffassung des 19. Jahrhunderts die produktionssteuernde Funktion akzentuierte und wohl gerade deshalb auch im Zuge der Neuauflagen zunehmend zu einer Konzentration auf einen musikalischen Kanon an mustergültigen und

<sup>1</sup> Marx, *Lehre (I)* (1837-47), Bd. 2, 366.

<sup>2</sup> Ibid., Bd. 2, 10.

<sup>3</sup> Schumann, *Zweiter Quartett-Morgen* (1838), 194 (1. Sp.). (Hervorhebungen, A.B.)

geschichtsmächtigen Werken tendierte. Wie bei Hands Ästhetik der Tonkunst ergeben sich aus Marx' Kompositionslehre eindruckliche Einsichten in die musikalische Situation der Zeit, die als Folge einer intensiven Auseinandersetzung gerade mit »Momenten einer Theorie der musikalischen Gattung«<sup>1</sup> zu verstehen ist – eine Auseinandersetzung, die um so aktueller war, je notwendiger es wurde, den Status und den Rang der Instrumentalmusik zu bestimmen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich schliesslich, weshalb in Marx' Kompositionslehre Gattungen wie die Oper von nur marginaler Bedeutung sind, weil sie für Marx (und dabei argumentiert er auffallend ähnlich, wie Hanslick es später in seiner ästhetischen Schrift *Vom Musikalisch-Schönen mit Blick auf die Oper* tun wird)<sup>2</sup> als »Tonkunst mit andern Zwecken«, welche »nicht unmittelbar und nicht ausschließlich« der Musik und das heisst der Instrumentalmusik »eigen sind«, Gegenstand einer »Philosophie der Kunst« sind.<sup>3</sup>

Dass das Streichquartett bzw. die Streichquartettkomposition in diesen Prozess der Generalisierung der musikalischen Form durch Lobes kompositionstheoretische Schriften einbezogen und gleichsam zum Paradigma erklärt wurde, an welchem zukünftige Komponisten das kompositorische Handwerk erlernen sollten, war insofern kaum verwunderlich, als sämtliche Voraussetzungen dafür gegeben waren. Neben der bereits dargelegten Vorstellung, dass das Streichquartett »die reine Form der Musik, mithin den reinern ästhetischen Genuss«<sup>4</sup> biete, und der damit korrespondierenden Idee von der besonderen Würde des vierstimmigen Satzes war es auch das mit den ausserordentlichen satztechnischen Ansprüchen verwobene ästhetische Werturteil, dass

<sup>1</sup> Arlt, *Aspekte des Gattungsbegriffs* (1971), 49.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 3.2.5.

<sup>3</sup> Marx, *Lehre* (3), Bd. 3:7-8. Marx wird erst in späteren Jahren auf die Bedeutung der aussermusikalischen Einflüsse und auf das Drama für die Oper insistieren (dazu Marx, *Gluck*). Diese Veränderung brachte ihm schliesslich die Sympathie der sogenannten »Neudeutschen Schule« ein, wofür beispielsweise Liszts 1855 publizierte enthusiastische Rezension von Marx' *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts* (Liszt, *Marx*) sowie dessen Bemühungen um eine Aufführung von Marx' Oratorium *Moses* 1853 in Weimar ein Beispiel geben. Allerdings war für Marx das höchste Stadium in der Musik gleichsam mit Beethoven erreicht. Dies unterschied ihn entscheidend von den Intentionen der Vertreter der »Neudeutschen Schule«.

<sup>4</sup> Michaelis, *Misbrauch der Blasinstrumente* (1805), 97; dazu auch Bloch, *Philosophie der Musik* (1964), 41.

die Beherrschung des durchgearbeiteten vierstimmigen Satzes – wie einst der kontrapunktischen Techniken – ein Prüfstein des Könnens und der Künstlerschaft sei.

Bereits Heinrich Christoph Koch führte im *Musikalischen Lexikon* (1802) zum Stichwort »Quatuor« aus, dass das Streichquartett »eine besondere Gattung der Sonate« sei und »im engeren Sinne des Wortes aus vier concertierenden Hauptstimmen« bestehe, »von denen keine der anderen das Vorrecht einer Hauptstimme streitig machen kann.«<sup>1</sup> Im Anschluss daran meint Weber in seiner Rezension über Fescas Streichquartette, dass jede Ungeschicklichkeit in der Behandlung des vierstimmigen Satzes im Quartett »sogleich klar und hell am Tage« liege.<sup>2</sup> »Ein guter Quartettsatz«, so heisst es in einer Rezension über die *Trois Quatuors concertans [...] par Adolph Lübcke. Ouev. I* in der *AmZ* von 1834, »ist keine Anfängerarbeit.«<sup>3</sup> Und für Hanslick steht fest, dass im Streichquartett nur das Gelingen kann, »was durch die innere Kraft des musikalischen Gedankens bestehen kann.«<sup>4</sup>

Die Kompositionslehren und kompositionstheoretischen Entwürfe Lobes erheben gerade das Postulat der Könnerschaft zur methodischen Maxime, indem das Streichquartett als jenes Medium fungiert, mit welchem die zukünftigen Komponisten in der Kompositionslehre unterwiesen werden. Zudem stellen Lobes kompositionstheoretische Schriften eine wichtige Station im Kanonisierungsprozess des Wiener Streichquartetttypus' dar, von welchem die ästhetische Reflexion spätestens um 1830 überzeugt war, dass nur er »ächt« sei – wie Gustav Schillings es formuliert –, während die anderen Streichquartettformen in ihrer Substanz und in bewusster Abgrenzung vom Wiener Typus als hybride Formen empfunden worden waren.<sup>5</sup> Selbst noch Hugo Riemanns empfand das *Quatuor brillant* oder das Quartett mit »hervortretendem Violoncell« als vom klassischen Quartetttypus abweichende »Mischgattungen«.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Koch, Artikel »Quatuor«, in *Musikalisches Lexikon* (1802), 1209.

<sup>2</sup> Dazu Weber, *Fesca* (1818), 124.

<sup>3</sup> *AmZ*, 36. Jhg. Nr. 27 (2. Juli 1834), 445.

<sup>4</sup> Hanslick, *GCW* (1869/70), II, 46 (Hervorhebungen im Original).

<sup>5</sup> Dazu Schillings Artikel »Quartett«, *Encyclopädie* (1835-38), Bd. 5.

<sup>6</sup> Dazu Riemann, *Musiklexikon* (1882), 1451; und in *Meyers Konversations-Lexikon* von 1889 (4. Aufl.) heisst es im Artikel »Quartett« (Bd. 13): »Eine Abart des Streichquartetts ist das für eine

In dem Masse also, in welchem sich durch tatkräftige Unterstützung der musikästhetischen Reflexion wie kompositionstechnischen Erörterungen die Vorstellung von der Instrumentalmusik als einer Gedanken- bzw. Ideenkunst durchzusetzen begann, als etwas, das nach Karl Philipp Moritz Erkenntnis und nicht Vergnügen fordert,<sup>1</sup> musste aber das Streichquartett nicht nur

»zum Inbegriff absoluter Musik werden, und zwar in dem Maße, wie in deren Idee weniger das metaphysische Moment, die Ahnung des Absoluten, als das spezifisch ästhetische – der Gedanke, daß Form in der Musik Geist sei und Geist in der Musik Form – akzentuiert wurde,«<sup>2</sup>

sondern auch zum Paradigma einer als Formtheorie verstandenen Kompositionslehre.

Lobes *Lehrbuch von der musikalischen Komposition* (1850-67) stellt zusammenfassend eine Unterweisung dar, die sich an angehende Komponisten richtet und auf die Vermittlung von Techniken (vor allem der thematisch-motivischen Arbeit und ihrer Beherrschung innerhalb der formalen Entwicklung) ausgerichtet ist, die zum Ziel haben, »das Streichquartett, sowie alle Arten von Klavierkompositionen technisch sicher«<sup>3</sup> zu komponieren. Als Beispiele werden Streichquartette von Haydn bis Schumann aufgeführt, wobei bezeichnenderweise Beethoven lediglich mit seinen Streichquartetten op. 18 vertreten ist. Und wie schon bei Birnbach und Marx ist die musikalische Gattung des Streichquartetts innerhalb einer Formtheorie aufgehoben. Diesen Grundsätzen sowohl die Kompositionslehre als auch das Repertoire betreffend, folgt auch Lobes 1863 erschienener *Katechismus der Musik*,<sup>4</sup> in welchem die vier Sätze des Streichquartetts als »Grundformen aller Instrumentalmusik«<sup>5</sup> definiert werde.

---

solistisch behandelte Violine geschriebene, der gegenüber die anderen Instrumente nur begleitend auftreten (Soloquartett).«

<sup>1</sup> Dazu Moritz, *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785).

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik* (1978), 21.

<sup>3</sup> Lobe, *Lehrbuch* (1850-67), Bd. 1, Vorwort.

<sup>4</sup> Dazu Lobe, *Katechismus* (1863). Zu den spezifischen Formen (Gattungen) der Instrumentalmusik vgl. *Katechismus* (1863), 94-98, 101-107, 119-128.

<sup>5</sup> Dazu Lobe, *Katechismus* (1863), 94-98.

Wie sehr Lobe dem ebenfalls von Birnbach und Marx geteilten methodischen Grundsatz verpflichtet war, dass lediglich durch das Studium eines »mustergültigen« Bestands an musikalischen Werken brauchbare Kompositionsregeln gewonnen werden können, dokumentiert auch sein bereits 1844 publizierter und »an Dilettanten und praktische Musiker« adressierter kompositionstheoretischer Entwurf *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen*. Diese *Compositions-Lehre* macht im ausführlichen Untertitel deutlich, dass die in diesem Werk entfalteten Kompositionsregeln und –prinzipien »aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt« sind, weil nur auf diese Weise nach Lobe »ein helleres Verständnis der Tonwerke« gewonnen werden könne.<sup>1</sup> So entpuppt sich Lobes *Compositions-Lehre*, aber auch die anderen kompositionstechnischen Lehrwerke nicht als eine im vorhinein auf die Deduktion von verbindlichen, normativen Kompositionsregeln abzielende Lehre, sondern vielmehr als ein Werk beispielhafter musikalischer Analyse, in welchem vorzugsweise Quartettliteratur analysiert wird und Werke von Haydn, Mozart und Beethoven ebenso berücksichtigt werden wie Werke von Spohr, Onslow und Mendelssohn. Aufschlussreich an dieser Auswahl ist, dass sie über die bereits kanonisierten Werke von Haydn und Mozart sowie Beethovens op. 18 hinaus zum einen auch Streichquartette von Spohr und Onslow einbezieht und damit auf Werke referiert, die einer Entwicklungsstufe des Streichquartetts angehören, für welche die vor allem durch Haydn und Beethovens op. 18 entwickelten Gattungsmaximen prägend waren, und dass sie zum anderen bezeichnenderweise lediglich noch Mendelssohns Streichquartett Es-Dur op. 12 von 1829 einschliesst. Dieses Quartett suchte im Gegensatz zu dem früher entstandenen Streichquartett a-Moll op. 13 von 1827 noch weniger die Auseinandersetzung mit Beethovens späten Streichquartetten<sup>2</sup> als vielmehr mit dem in op. 13 entwickelten Stand.<sup>3</sup> Damit wird von Lobes 1844 publizierter

---

<sup>1</sup> Lobe, *Compositions-Lehre* (1844).

<sup>2</sup> Bei beiden Quartetten besteht der Rekurs auf Beethoven ohnehin nur in Ähnlichkeiten der thematischen Gestaltung, ohne aber satztechnische Konsequenzen zur Folge zu haben.

<sup>3</sup> Ausführlich dazu Krummacher, *Mendelssohn* (1978), 161-170, 190-197, 218-223, 251-253, 309-324 und 380-384. Krummacher diskutiert in diesem Zusammenhang (bes. S. 309-324) die noch immer



*Compositions-Lehre* gleichsam ein gattungsgeschichtliches Stadium des Streichquartetts sanktioniert, für welches die späten Streichquartette von Beethoven in der Kompositionspraxis offenkundig nur von marginaler Bedeutung waren, so sehr man sich auch um ihre Aufführungen bemüht hatte. Gerade dieser Umstand kann als Indiz gelten, dass ganz allgemein das gattungsgeschichtliche Stadium des Streichquartetts in der Zeit zwischen 1830 und 1870 in kompositionspraktischer Hinsicht als eine von Beethovens späten Streichquartetten weitgehend unbeeinflusste Geschichte zu erfassen ist. Darüber hinaus ist der Umstand, dass Lobe mit sämtlichen kompositionstechnischen Schriften dem Streichquartett und dessen satztechnischer Beherrschung einen besonderen Stellenwert beimisst, als Zeichen dafür zu verstehen, dass die Geschichte des Streichquartetts nach Beethoven gerade nicht erloschen war.

Die kompositionstheoretische Sanktionierung eines durch Haydn, Mozart und Beethovens op. 18 sowie Mendelssohns, Spohrs und Onslow's Quartette bestimmten Entwicklungsstands des Streichquartetts war bei Lobe aber die Folge eines Beharrens auf einer transparenten und logisch gestalteten Satztechnik (wie die zahlreichen analytischen Ausführungen und Beispiele in Lobes *Compositions-Lehre* deutlich belegen), die formale Experimente nur soweit zuließ, als der Primat der meisterhaften Beherrschung einer logischen und nachvollziehbaren Satztechnik nicht gefährdet wurde. Diese Haltung kommt auch im zweiten Band von Lobes *Lehrbuch der musikalischen Komposition* zum Ausdruck, welcher sich der *Lehre von der Instrumentation* widmet. Diese Lehre berücksichtigt zwar die neuesten durch Meyerbeer, Wagner und Berlioz erprobten »Orchestereffekte«, die aber für Lobe »über die bisher entwickelten Grundregeln ächter und wirksamer Instrumentation hinaus, keine einzig wahrhafte neue Maxime mehr«<sup>1</sup> aufwies, sondern in der Substanz »neue Klangkombinationen nach den alten Instrumentationsgesetzen«<sup>2</sup> darstellten.<sup>3</sup>

Insgesamt verweist das neue historisch durchdrungene Musikverständnis, dessen historiographische Bewältigung Gottfried Wilhelm Fink in seiner 1834 erschienenen

---

weit verbreitete, aber insgesamt kaum schlüssig zu begründende Vorstellung vom Einfluss der späten Streichquartette Beethovens auf Mendelssohns op. 12 und op. 13.

<sup>1</sup> Lobe, *Lehrbuch* (1850-67), Bd. 2, 475.

<sup>2</sup> *Ibid.*, Bd. 2, 482.

<sup>3</sup> Ausführlicher zur Instrumentationslehre Lobes vgl. Ackermann, *Instrumentationslehre* (1992).

Rezension über Kiesewetters *Geschichte* gerade deshalb als vordringlich Aufgabe der Musikforschung ansah (weil bei der »allergrössten Zahl der Musiker und der Musikfreunde« das Interesse »am Geschichtlichen ihrer Kunst«, jenem grössten »Bildungsmittel« überhaupt, noch immer zu gering sei),<sup>1</sup> auf einen Prozess, in welchem die von Birnbach, Marx und Lobe formulierten Formenlehren sowie der ästhetische Sanktionierung durch Hanslicks Ästhetik *Vom Musikalisch-Schönen* die eine Seite des spätestens um 1850 gänzlich sichtbaren Bruchs im ästhetischen Denken, dessen andere Seite – auf eine kurze Formel gebracht – die von Brendel, Liszt und Wagner verteidigte Inhaltsästhetik bildete. Die oft gereizte Polemik zwischen den Anhängern der beiden Parteien fasst August Ambros in der Vorrede zu seiner Abhandlung *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856), mit welcher er eine in diesem Parteienstreit vermittelnde Position einzunehmen versucht, in folgende Worte:

»Ton und Haltung der jetzigen Polemik auf musikalisch-theoretischem Felde erinnert leider nur allzulebhaft [sic!] an die bekannte Taktik der Affen, welche hinter Blättern (der Bäume) versteckt den Feind – man weiß womit – bewerfen. Wird man von so einem Wurf auch nicht erschlagen, so kann man doch jedenfalls dadurch beschmutzt werden. Die kolossale Grobheit in den Streitschriften eines Mattheson u. a. hatte doch noch etwas naturwüchsiges, es war noch immer eine Art ungeschlachter Biederkeit darin. Die Kampfweise der jetzigen Zeit hat etwas giftiges, verbissenes, bösertiges.«<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Fink, *Kiesewetter* (1834), 389 und 390.

<sup>2</sup> Ambros, *Die Grenzen* (1856), IX (Hervorhebung im Original).

### 3.2.5 DIE FORM-INHALT-DEBATTE

Über die sogenannte Form-Inhalt-Debatte braucht hier nur soweit verhandelt zu werden, als sie Aufschlüsse über den Gattungsdiskurs zwischen 1830 und 1870 bietet. Dabei stehen drei Gesichtspunkte im Vordergrund: zum einen die Forderung, dass Musik eines Inhalts bedürfe, um überhaupt ästhetisch relevant zu sein, womit zentrale musikstrukturelle Kategorien wie die zyklische viersätzliche Anlage, der vierstimmige Satz und die thematisch-motivische Satzstruktur zur Diskussion stehen; zum anderen das in Hanslicks Ästhetik vehement verteidigte Form-Konzept, in welchem allem Anschein nach implizit eine ästhetische Sanktionierung der Prämissen und Maximen stattfindet, wie sie die Kompositionslehren der Zeit, die – wie gezeigt – Formenlehren waren; und schliesslich das »Problem Beethoven« (bzw. der Stellenwert seines kompositorischen Schaffens), das mit dieser Debatte zum ersten Mal derart prominent in den Vordergrund rückt, dass sich – ohne damit zu übertreiben – die Form-Inhalt-Debatte als eine Ausprägung einer Beethoven-Rezeption erweist.

Unter dem Einfluss der Philosophie Ludwig Feuerbachs entwickelte Wagner in *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) und in *Oper und Drama* (1851) eine Musikauffassung, nach welcher die Instrumentalmusik, die sich als »absolute« Musik verstand (und der Terminus geht tatsächlich auf Wagner und nicht auf Hanslick zurück),<sup>1</sup> mit Beethovens Symphonien eine Zwischenstufe in einem geschichtsphilosophisch konstruierten Prozess darstelle (bzw. bei Franz Brendel eine historische Entwicklungsstufe, die zunehmend auf einen bestimmten Ausdruck in der Instrumentalmusik zustrebe).<sup>2</sup> Das Ziel dieser Entwicklung war nach Wagner das musikalische Drama – bzw. im Sinne von Liszt die Literarisierung der Instrumentalmusik.<sup>3</sup> Für Wagner stand fest, dass die

---

<sup>1</sup> Dazu Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik* (1978), 24.

<sup>2</sup> Diese Position hat Franz Brendel in seinem mehrteiligen Aufsatz *Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt* (1845) ausgeführt (Brendel, *Schumann*, 81, 2. Sp. – 82, 2. Sp.); ausführlicher dazu weiter unten.

<sup>3</sup> Wie Franz Liszt es in seinem in der *NZfM* 1855 publizierten Aufsatz *Robert Schumann* dargelegt hat (Liszt, *Schumann*); dazu auch *Grundzüge der Geschichte der Musik* (1848) von Franz Brendel (Brendel, *Grundzüge*, 61).

Instrumentalmusik durch Beethoven seit der *Eroica*<sup>1</sup> in ein Stadium getrieben worden war, von welchem aus der Weg nur zum »Musikdrama« führen könne, jenem von Wagner etwas diffus skizzierten »Kunstwerk der Zukunft«, in welchem das integrale und unantastbare Zusammenwirken der musikalischen, szenischen und dramaturgischen Sphären zumindest in der theoretischen Konzeption die Substanz bildete.<sup>2</sup>

Dadurch war die romantische Metaphysik der Instrumentalmusik, welche in der Ausprägung von Wackenroder, Tieck und E.T.A. Hoffmann eine Metaphysik der Symphonie war und von Wagner in den fünfziger Jahren gerade aufgrund ihrer Trennung von Sprache und Aktion als unvollständig empfunden worden war, nicht verabschiedet, sondern (ähnlich wie Feuerbach Hegels »absolute« Philosophie in seiner gegen diesen gerichteten Schrift *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* von 1843) vielmehr transformiert und in einem neuen Konzept aufgehoben.<sup>3</sup> Seltsam genug war es, dass Wagner selbst nach der Abkehr von Feuerbach und der Hinwendung zu Schopenhauer,<sup>4</sup> nicht bereit war, seinen in den frühen fünfziger Jahren gefassten Standpunkt zu widerrufen, obgleich er, wie Dahlhaus dargelegt hat, »zwei Jahrzehnte nach »Oper und Drama« längst nicht mehr« glaubte, dass »die Musik eine Funktion des Dramas sei oder sein müsse«,<sup>5</sup> sondern gerade umgekehrt der dezidierten Auffassung war, dass die Musik »nichts von der Realität des Lebens entlehnt.«<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Kropfinger, *Wagner und Beethoven* (1975), 139-140.

<sup>2</sup> Dazu Wager, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), 100-101.

<sup>3</sup> Ausführlicher dazu Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik* (1978), 24-32.

<sup>4</sup> Bekanntlich postulierte Schopenhauer in *Die Welt als Wille und Vorstellung* 1819/44, dass die Musik »nie die Erscheinung, sondern allein das innere Wesen, das An-sich aller Erscheinung, den Willen selbst ausspricht. [...] Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sich mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern. Dies ist der Ursprung des Gesanges mit Worten und endlich der Oper – deren Text ebendeshalb diese untergeordnete Stellung nie verlassen sollte, um sich zur Hauptsache und die Musik zum bloßen Mittel seines Ausdrucks zu machen, als welches ein großer Mißgriff und eine arge Verkehrtheit ist« (Schopenhauer, *Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, Drittes Buch § 52 [364-365]). Dazu auch Kropfinger, *Wagner und Beethoven* (1975), 158-164.

<sup>5</sup> Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik* (1978), 39.

<sup>6</sup> Zitiert nach dem Eintrag vom 8. April 1874 in Cosima Wagners *Tagebücher*, Bd. 1, 810.

Der Kern von Wagners Position bestand ähnlich wie bei Liszt in der Überzeugung, dass die Musik seit Beethoven nach einem Inhalt strebe, den sie sich selbst nicht mehr geben könne. Und die Musik bedurfte nach Wagner um so dringender eines Inhalts, als für ihn die Aufgabe des »wahren« Musikers nicht im Zurückzug in die »reine« Musik, sondern in der Auseinandersetzung mit der Zeit bestand.<sup>1</sup> Als »absolute« Musik war Wagner die Instrumentalmusik schlicht unverständlich. Sie bedurfte gleichsam des »dramatischen« Sinns, um verständlich zu sein, wie er in *Über das Dirigieren* (1869) ausführte.<sup>2</sup> Brendel fasste diese Einschätzung in folgende Worte:

»Charakteristisch für Beethoven'sche Instrumentalmusik [...] ist zunächst die grössere Macht des Inhalt, welche zugleich eine Steigerung und Erweiterung aller Mittel des Ausdrucks zur Folge hatte. Im Gefolge dieser grösseren Bedeutung des Inhalts sehen wir das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks, wodurch die reine mit dem Worte nicht verbundene Tonkunst für die Darstellung bestimmter Seelenzustände befähigt wurde. [...] Eng damit in Verbindung steht die poetische Richtung, welche er verfolgt, das Streben, ein poetisches Bild dem Hörer vor die Seele zu führen, eng damit in Verbindung auch die dramatische Lebendigkeit seiner Composition, welche durch die Darstellung kommende Entfaltung des Inhalts hervorgerufen wird.«<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Mahnkopf, *Wagner* (1999). Zur Verquickung politischer und künstlerischer Ansichten bei Franz Brendel vgl. Brendel, *Fragen der Zeit III* (1848), Brendel, *Fragen der Zeit IV* (1848), Brendel, *Musik der Gegenwart* (1845/55), bes. 96, 109-110, und Brendel, *Geschichte* (1855), Bd. 2, 29-30 und 41-51.

<sup>2</sup> Wagner, *Über das Dirigieren* (1869), 289. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Eintrag vom 26. Sept. 1879 in Cosima Wagners *Tagebücher*: »Darauf erster Satz der neunten Symphonie, bei der Rückkehr in das Tremolo und den Anfang sagt R[ichard]: »Das ist der Kessel, der dämonische, der immer gebrodelt hat, den man nur nicht hört.« Ich gestehe R., daß ich bei diesem Werk gar keines Programmes bedürfte und selbst das seinige, dem »Faust« entnommene, mir aus dem Sinne schlug. R. sagt: ein jeder mache sich dabei seine Bilder«. (Wagner (Cosima), *Tagebücher*, Bd. 2, 414-415 [26. Sept. 1879])

<sup>3</sup> Brendel, *Geschichte* (1855), Bd. 2, 23-24.

Die inhaltsästhetische Deutung der Instrumentalmusik Beethovens, die Wagner in seiner Beethoven-Schrift von 1870 vornimmt,<sup>1</sup> war bereits in Wagners früher (literarischer) Schrift *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven* (1840) vorbereitet. In dieser äussert Wagners »Beethoven« in einem Gespräch über seine Pläne für die *Neunte Symphonie* den Wunsch, in der Vereinigung des Vokalen mit dem Instrumentalen das Unbestimmte der Instrumentalmusik zu überwinden und damit eine Ebene höheren Bewusstseins zu erlangen (ein Wunsch, der sich, lediglich drapiert durch den literarischen Rahmen, mehr schlecht als recht nicht als das zu erkennen gibt, was er eigentlich ist: eine von Wagner bewusst im Interesse des eigenen geschichtsphilosophischen Konzepts gesuchte Konstruktion).<sup>2</sup>

Ähnlich wie Liszt wandte Wagner sich »gegen die Musik als Sonderkunst und in Folge davon gegen eine auch in Zukunft für sich bestehende Instrumentalmusik«,<sup>3</sup> wie Franz Brendel es in seiner *Geschichte* formulierte – und damit gegen ein ästhetisches Konzept, wie es Hanslick in *Vom Musikalisch-Schönen* vorlegte und das sich als eine Spezialästhetik der Musik als Sonderkunst ausweist (wie der von Hanslick gewählte Titel unmissverständlich deutlich macht),<sup>4</sup> deren Inhalt nicht wie für Wagner und Liszt aussermusikalische Momente waren, sondern einzig und allein »geformte Töne«.

Im Gegensatz zu Hanslick, bei welchem das Form-Inhalt-Problem als eine dialektische Einheit gefasst ist, erscheint es bei den Inhaltsästhetikern als zwei Prinzipien der Kunst, wobei der Inhalt der Form übergeordnet ist. So meint Brendel beispielsweise in seiner *Geschichte der Musik*:<sup>5</sup> »Betrachten wir die Folgen dieses neu

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu weiter unten die vollständige Wiedergabe von Wagners inhaltsästhetischer Deutung von Beethovens Streichquartett op. 131 cis-Moll.

<sup>2</sup> Wagner, *Eine Pilgerfahrt* (1840), 174.

<sup>3</sup> Brendel, *Geschichte* (1855), Bd. 2, 291.

<sup>4</sup> Vor diesem Hintergrund versteht sich Hanslicks Kritik an den ästhetischen Positionen von Wagner und Liszt (dazu Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 63 und 67-70 [zu Wagner] und 95-97 [zu Liszt]).

<sup>5</sup> Im Zusammenhang mit dem ästhetischen Parteienstreit um das Form-Inhalt-Problem ist auch zu verstehen, weshalb Hanslick Brendels *Geschichte* als »phrasenhafte »Vorlesungen«, [...] zur Hälfte Kompilation, zur Hälfte Parteischrift« qualifiziert; dazu Hanslick, *Aus meinem Leben* (1894), Bd. 1, 337.

gewonnenen Bewusstseins für das künstlerische Schaffen«, d. h. des durch Wagners Konzept zum Musikdrama und Liszts Programmatik der Symphonischen Dichtung bestimmten Bewusstseins, in welchem ein Gattungsbewusstsein unbeschadet fortwirkt,

»so sehen wir vor allen Dingen, wie das blossе [= unreflektierte] Musikmachen auf dem Gebiete der reinen Instrumentalmusik mehr und mehr verschwindet. Nicht mehr ein leeres Spiel mit Tönen ist die Aufgabe der Künstler der Gegenwart, wir gewahren einen innigeren Anschluss an die Poesie und das Streben nach Inhalt, nach tieferer Bedeutung, nach charakteristischem Ausdruck. Was die Formen betrifft, so ist jetzt bei allen Vorwärtstrebenden die Einsicht allgemein, dass dieselbe in ihrer älteren Gestalt nicht mehr haltbar ist, das Bewusstsein ist gewonnen, dass neue Formen, natürlich immer auf der Grundlage der alten, und so, dass man erkennt, wie dieselbe aus jenen organisch entstanden sind, geschaffen werden müssen.«<sup>1</sup>

Wagners, Liszts und Brendels inhaltsästhetischen Deutungen waren ideengeschichtlich in der erweiterten Umdeutung von Schumanns programmatischem Postulat nach einer »jungen, dichterischen Zeit« verankert, wie er sie im Eröffnungsartikel des Jahrgangs 1835 der von ihm ein Jahr zuvor gegründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* forderte.<sup>2</sup> Im Gegensatz zu den Inhaltsästhetikern war für Schumann die »junge, dichterische Zukunft« aber ein in der musikalischen Tradition aufgehobenes Moment und bestand gerade nicht primär in der Absicht, diese zu überwinden. Vor diesem Hintergrund scheint ein klärender Exkurs zu Schumanns Ansatz nach den abschliessenden Bemerkungen zu den inhaltsästhetischen Maximen und Prämissen angezeigt.

Die absehbaren Folgen der inhaltsästhetischen Postulate für die Gattungstheorie bestand in einer Akzentverschiebung struktureller Momenten auf Momente des Inhalts und damit verbunden die Auflösung der absoluten Verbindlichkeit formal-logischer Regeln der Satzentfaltung, die Brendel entwicklungsgeschichtlich als charakteristisches Merkmal einer inhaltsästhetischen Auffassung von Musik begründet:

---

<sup>1</sup> Brendel, *Geschichte* (1855), Bd. 2, 339.

<sup>2</sup> Schumann, *Zur Eröffnung* (1835), 3 (1. Sp.).

»Früher, bei Mozart, war eine verständig-logische Ausbreitung das die Gestalt des Tonstücks bestimmende; jetzt [mit Beethoven] tritt diese Behandlung zurück, ist nicht mehr das Leitende, allein Gestaltende und der Tondichter folgt seinem poetischen Vorwurf, indem er ein grosses Seelengemälde, reich an unterschiedenen Stimmungen, an uns vorbeiführt.«<sup>1</sup>

Der Vorwurf der Formlosigkeit, wie er beispielsweise in Schumanns kritischen Worten über Wagner (den er nur als Dramatiker, nicht aber als Musiker gelten liess) in einem Brief an C. D. van Bruyck vom 8. Mai 1853 zum Ausdruck kommt: »Er [Wagner] ist, wenn ich mich kurz ausdrücken soll, kein guter Musiker; es fehlt ihm Sinn für Form und Wohlklang.«<sup>2</sup> lag damit auf der Hand, auch wenn August Kahlert in seinem Aufsatz *Über den Begriff von klassischer und romantischer Musik* (1848) beispielsweise gerade diesen Formzerfall als notwendige Konsequenz einer von Beethoven ausgehenden Entwicklung sieht, dem es aber in letzter Konsequenz dennoch Einhalt zu gebieten gilt.<sup>3</sup> Allerdings liess sich dieser Vorwurf im ästhetischen und musikkritischen Urteil insofern auffangen, als der Versuch gelang, diese die gattungstheoretischen Prämissen und Maximen sprengenden Tendenzen als eine im dynamischen Charakter der Gattung selbst angelegte Erweiterungsstrategie zu fassen und damit wieder an ein regulativ-normativ wirkendes Gattungsbewusstsein zurückzubinden. Diesen Ansatz praktiziert beispielsweise der Musikkritiker Ambros (gegen Hanslick) im Zusammenhang mit Liszt *Symphonischen Dichtungen*. Während Hanslick Liszts formale Experimente sowie das damit verbundene ästhetische Konzept kompromisslos zurückweist,<sup>4</sup> verteidigt es Ambros besonders in dem in seiner Schrift *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart* (1860) publizierten Aufsatz *Franz Liszt und seine Instrumentalkompositionen*.<sup>5</sup> Fundament von Ambros'

<sup>1</sup> Brendel, *Geschichte* (1855), 24.

<sup>2</sup> Zitiert nach Jansen, *Schumann's Briefe* (1886), 316.

<sup>3</sup> Dazu Kahlert, *Begriff* (1848); dazu Exkurs 2 *Der »gespaltene« Beethoven*.

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 3.2.5.

<sup>5</sup> Dazu Ambros, *Franz Liszt*, in *Culturhistorische Bilder* (1860), 153-173. Der erwähnte Aufsatz zu Liszts Instrumentalkompositionen basiert auf Beiträgen, die Ambros bereits unter dem gleichen Titel im *Österreichischen Morgenblatt* im März 1858 publiziert hatte (dazu Ambros, *Liszts Instrumentalkompositionen*). Diese Beiträge weisen ihrerseits textidentische Passagen mit Ambros'



Verteidigung bildet das bei Liszt zwischen Musik und Literatur wirkende »poetische Idealmoment«, d. h. Liszts Intention, zwischen den beiden ästhetischen Ausdrucksformen Verbindungen zu schaffen.<sup>1</sup> Hanslicks Vorwurf der Formlosigkeit bei Liszts Kompositionen, den er mit vielen Gegnern der Musik von Berlioz, Liszt und Wagner teilt, entkräftet Ambros durch Demonstration logischer Formentfaltung. Dieser Nachweis geschieht mittels einer werkimmanenten Sicht und des Rekurses auf Gattungstraditionen.<sup>2</sup> So versucht Ambros etwa den Vorwurf der Formlosigkeit bei Liszts *Tasso* von 1849 durch den Hinweis auf die darin aktualisierte Tradition der Konzertouvertüre zu entkräften, ebenso wie durch das zeitgenössische Gestaltungsprinzip der »Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit«,<sup>3</sup> wofür er als Vorbild Schuberts vierhändige *Klavier-Fantasie* f-Moll D 940 von 1828 anführt.<sup>4</sup> Auf ganz ähnliche Weise hebt Ambros den Bestand traditioneller Formen und Gattungen in seiner Besprechung von Wagners *Tannhäuser* anlässlich seiner Prager Aufführung 1854 hervor,<sup>5</sup> allerdings mit ganz anderer Akzentuierung als bei den Liszt-Artikeln. Dienen Ambros die Rekurse auf traditionelle Formen bzw. Gestaltungsprinzipien im Zusammenhang mit Liszts Kompositionen hauptsächlich zur Widerlegung des Vorwurfs der Formlosigkeit, so wenden sich diese Rekurse mit Bezug auf Wagner im Interesse der musikalischen Qualität der Werke, von welcher Ambros besonders hinsichtlich der Realisierung der poetischen Idee nicht überzeugt ist,<sup>6</sup> gegen Wagners Konzept vom Kunstwerk der Zukunft.<sup>7</sup> Für den Musikkritiker Ambros wirkt also noch

---

1857 für die *Prager Zeitung* verfassten Aufsatz *Franz Liszt's symphonische Dichtungen* auf (dazu Ambros, *Liszt's symphonische Dichtungen*).

- <sup>1</sup> Ausführlicher dazu Exkurs 1 *Schumann und die »junge, dichterische Zukunft«*.
- <sup>2</sup> Daneben finden sich (für Ambros' kulturgeschichtlichen Ansatz charakteristisch) auch Rekurse auf die Kunst- und Architekturgeschichte dazu etwa Ambros, *Liszt's symphonische Dichtungen* (1857).
- <sup>3</sup> Dazu auch der Aufsatz Dahlhaus, *Liszt, Schönberg und die große Form* (1988), 202-207.
- <sup>4</sup> Dazu Ambros, *Liszt's symphonische Dichtungen* (1857).
- <sup>5</sup> Dazu Ambros, *Vorbereitung Tannhäuser* (1854) und Ambros, *Prager Theater* (1855).
- <sup>6</sup> Dazu besonders Ambros, *Vorbereitung Tannhäuser* (1854).
- <sup>7</sup> Dazu besonders Ambros' vernichtende Kritik von Wagners *Faust-Ouvertüre* in *Musik* (1855); dazu auch Ambros, *Prager Theater* (1854).

im übertragenen Sinne das gattungspoetische Postulat, dass zwischen den poetischen Ideen und den musikalischen Mitteln Angemessenheit bestehen muss.<sup>1</sup>

### **Exkurs 1: Schumann und die »junge, dichterische Zukunft«**

Schumann Postulat, mit der von ihm 1834 begründeten *Neuen Zeitschrift für Musik* eine »junge, dichterische Zukunft« vorzubereiten, das er in seinem Eröffnungsartikel von 1839 wieder aufnimmt,<sup>2</sup> war eng mit der Vorstellung verbunden, dass diese Zukunft nur ein durch das Studium der Musik der Vergangenheit hindurchgegangener Fortschritt sein könne. Mit der Idee des Fortschritts verbindet sich damit ein ein Geschichtsbewusstsein, dessen Voraussetzung die Vorstellung bildete, dass neue Kompositionen sich an den »Meisterwerken« vergangener Epochen zu messen hätten. In Schumanns eigenen Worten lautet dieser Grundsatz:

»Unsere Gesinnung [...] ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinen Quellen neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können – sodann, die letzte Vergangenheit als eine unkünstlerische zu bekämpfen, für welche nur das Hochgestierte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt habe – endlich eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.«<sup>3</sup>

Dieses Programm war auch August Kahlert, einem Freund von Schumann, verbindlich. Sein *System der Aesthetik* (1846) gründet auf der Prämisse, dass »die Sprache der Töne« nicht übersetzbar sei, sofern die Musik »geistigen Inhalts« sei, und dass das höchste Ziel in der »selbständigen Instrumentalmusik« bestehe, und zwar in einer Instrumentalmusik, die gerade erst mittels der Instrumentalgattungen wie »Duett, Quartett, Concert, Symphonie« zur »freiesten Aeüßerung der Subjektivität«, d. h. zur Ideenkunst im Sinne Hegels werden kann, weil in den Gattungen »logische Gedanken« mit »sinnlichem Wohlklange« austariert sind.<sup>4</sup> Für Johann Christian Lobe, dem

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 3.2.2.

<sup>2</sup> Dazu Schumann, *Zum neuen Jahr* (1839).

<sup>3</sup> Schumann, *Zur Eröffnung* (1835), 3 (1. Sp.).

<sup>4</sup> Dazu Kahlert, *System der Aesthetik* (1846), 388 und 391.

Verfasser einiger kompositionstheoretischer Arbeiten,<sup>1</sup> andererseits bestand gerade in der von ihm in einem Aufsatz *Einige Gedanken über malende Instrumentalmusik* von 1845 als »malend« bezeichneten »poetisch« durchdrungenen Musik der Vorzug, dass die »überkommenen Formen«, welche bei ihm sowohl Formen (z. B. die Sonatenform) als auch musikalische Gattungen (z. B. das Quartett) umfassen,<sup>2</sup> gleichsam mit einer »neuen, eigenthümlichen, originellen Gestaltung« belebt werden.<sup>3</sup>

»Wer eine Sonate, Quartett etc. in früherer Weise schreibt, legt in die überkommene Form in herkömmlicher Weise, was ihm seine subjective Gefühlsweise eingiebt, und wenn die nicht außerordentlich reich und mannichfaltig ist, wird seine Productionskraft einseitig bleiben bald erschöpft sein. [...] Wer dagegen ein Object vor die Einbildungskraft stellt, und die Darstellungsgesetze, Züge und Formen nur davon empfängt, muß leichter ein eigenthümliches Werk erschaffen, weil jeder scharf betrachtete Gegenstand eben eine eigenthümliche Erscheinung enthüllt.«<sup>4</sup>

Dass Schumann die von Liszt, besonders aber von Wagner und Brendel praktizierte erweiternde Umdeutung seines Postulats nicht entgangen war (ja sich sogar gehörig missverstanden fühlen musste, wenn er wie etwa von Brendel in einen musikhistorischen Zusammenhang eingereiht wird, in welchem die Geschichte der Instrumentalmusik einer durch die künstlerische Subjektivität und Phantasiekunst bestimmte Herausbildung eines konkreten Ausdrucks zustrebe und woraus »das Wort endlich aus der reinen Instrumentalmusik herausdringt«),<sup>5</sup> bekundet sich darin, dass er sein fast zehnjähriges Schweigen als Musikpublizist 1853 brach und mit dem Artikel *Neue Bahnen* aktiv in die Form-Inhalt-Debatte eingriff. Die Bedeutung gerade dieses Artikel ermisst sich weniger daran, dass Schumann darin bekanntlich Johannes Brahms und mit ihm auch Joseph Joachim, Ernst Raumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, C. F. Wilsing

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 3.2.4.

<sup>2</sup> Dazu Lobe, *Malende Instrumentalmusik* (1845), 174 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Brendel, *Schumann* (1845), 82 (1. Sp.).

und Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz und St. Heller<sup>1</sup> als »starke Streiter« bzw. Komponisten der Zukunft protegiert,<sup>2</sup> sondern vielmehr an deren Kontextualisierung in einem zwar weitgehend musikliterarischen Beitrag mit aber musikpolitischen Intentionen. Der Artikel richtet sich implizit gegen die von den Inhaltsästhetikern verfochtenen Ansichten, indem er gleichsam auf eine Reaktivierung von kunstpolitischen Programmen abzielt, die Schumann in den erwähnten Beiträgen von 1834 und 1839 formuliert hatte. Dieser Umstand wird auch eindrücklich durch die präzisierenden Eingriffe belegt, welche das Programm von 1835 im 1854 erfolgten Wiederabdruck innerhalb von Schumanns *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* erfuhr. Obgleich das Programm von 1835 bereits weiter oben zitiert wurde, wird es hier neben dem revidierten Programm von 1854 nochmals wiedergegeben, um den Vergleich zu erleichtern.

**Zur Eröffnung des Jahrgangs 1835**  
(*NZfM*, 1835)

Unsere Gesinnung [...] ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinen Quellen neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können – sodann, die letzte Vergangenheit **als eine unkünstlerische zu bekämpfen, für welche nur das Hochgestierte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt habe** – endlich eine **junge, dichterische Zukunft** vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.«<sup>3</sup>

**Zur Eröffnung des Jahrgangs 1835**  
(*Gesammelte Schriften*, 1854)

»Unsere Gesinnung [...] ist einfach, und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinen Quellen neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können – sodann, die letzte Vergangenheit, **die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging, als eine unkünstlerische zu bekämpfen**, – endlich eine **neue poetische Zeit** vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.«<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Dazu Schumann, *Neue Bahnen* (1853), 185 (1. Sp., Anm. \*).

<sup>2</sup> *Ibid.*, 186 (1. Sp.).

<sup>3</sup> Schumann, *Zur Eröffnung* (1835), 3 (1. Sp.).

<sup>4</sup> Schumann, *Gesammelte Schriften* (1854), Bd. 1, 60 (Hervorhebungen, A.B.) Auf ähnliche Weise, wenn auch mit ganz anderen Konsequenzen, nämlich der grundsätzlichen Ablehnung der »avancierten« Musik seiner Zeit, argumentiert François-Joseph Fétis in *Esquisse de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique* (1840) (Fétis, *Esquisse*)

Die Revisionen sind vor dem Hintergrund der Form-Inhalt-Debatte und Schumanns Aufsatz *Neue Bahnen* relevant, weil sie im Gegensatz zu den Inhaltsästhetikern nicht mehr explizit eine neue Zukunft fordern, wie etwa Wagner 1849 programmatisch im Titel *Das Kunstwerk der Zukunft* oder Felix Draeseke mit seinem 1861 in der *NZfM* publizierten Beitrag *Zukunftsmusik*,<sup>1</sup> sondern eine neue Zeit (die für Schumann mit Brahms' Erscheinen tatsächlich angebrochen zu sein scheint), und weil sie sich durch die Setzung des »poetischen« Charakters dieser Zeit vom zu verfänglichen (allzu wörtlich genommen) »dichterisch« distanzieren und damit diese Zeit wieder deutlich genug an eine Metaphysik der Instrumentalmusik als Sprache der Töne zurückbinden. Zwei Jahre später wird August Wilhelm Ambros, Mitbegründer des Prager Davidsbündler-Kreises und Hanslicks Jugendfreund,<sup>2</sup> dieses poetische Postulat in seiner ästhetischen Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* (1856) aufgreifen und ein »poetisches« Idealmoment postulieren, in welchem alle Künste »poetisch« sind. Ambros' »Idealmoment« ist ein Versuch, zwischen den auseinander strebenden Positionen in der Form-Inhalt-Debatte zu vermitteln.<sup>3</sup> Das »poetische« Idealmoment verbindet nach Ambros zwar alle Künste, die dennoch in ihrer individuellen Ausprägung voneinander unterschieden bleiben. Gerade deshalb ist die Behauptung, dass Ambros' Schrift *Die Grenzen der Musik und Poesie* eine Gegenschrift zu Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* sei, eine Verkürzung.<sup>4</sup>

\* \* \*

---

<sup>1</sup> Dazu Draeseke, *Zukunftsmusik* (1861).

<sup>2</sup> Dazu Hanslick, *Aus meinem Leben* (1894), Bd. 1, 43-44; zum Prager Davidsbund und Ambros Wirken vgl. Lömnäs/Strauß, *Prager Davidsbund* (1999), Bd. 1, 17-71, 72-139 und 140-152.

<sup>3</sup> Ambros, *Die Grenzen* (1856), 12-13; zur vermittelnden Grundhaltung bei Ambros vgl. Hanslick, *Aus meinem Leben* (1892), Bd. 1, S. 334-339.

<sup>4</sup> Lömnäs/Strauß haben die Zusammenhänge zwischen Ambros' und Hanslicks Schrift mit der Prager Berlioz-Rezeption und Ambros' eigener Schumann-Rezeption, die sich auch kompositorisch niederschlug, sowie mit der Aktualisierung des Lessingschen Laokoon-Modells aufgezeigt; dazu Lömnäs/Strauß, *Prager Davidsbund* (1999), 35-71, 73 und 100-103.

Die Substanz von Hanslicks ästhetischer Position, die zum Teil heftige Kritik hervorgerufen hatte,<sup>1</sup> bildet die Überzeugung, dass sämtliche bis anhin formulierte ästhetische Konzepte ungenügend seien, um das Wesen der Musik, das über unbestimmte Gefühle weit hinausgreife, zu erklären. Folglich bestand eine der vordringlichsten Aufgaben für Hanslick in einer neu zu begründenden ästhetischen Sichtweise, die den spezifischen Inhalt der Musik, der nach Hanslicks Auffassung tatsächlich ein bestimmter und eindeutiger ist, auf spezifische, der Musik angemessene Weise beschreibt, anstatt aus unzulänglichen ästhetischen Konzepten die Schlussfolgerung zu ziehen, dass die Kompositionsweise zu ändern sei. In letzterem verbirgt sich unüberhörbar ein Angriff auf Grundpositionen von Wagners Schriften *Das Kunstwerk der Zukunft* und *Oper und Drama*<sup>2</sup> sowie auf die Ästhetik der Programmmusik, wie sie Liszt in den Vorworten zu seinen Kompositionen formulieren wird und in Abwehr von Hanslicks Ästhetik in den drei 1855 publizierten Aufsätzen *Berlioz und seine Harold-Symphonie*, *Robert Schumann* sowie *Marx und sein Buch »Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege«*.<sup>3</sup> Deshalb versteht Hanslick seinen ästhetischen Entwurf *Vom Musikalisch-Schönen* denn auch als *Ein[en] Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*,<sup>4</sup> wie der Untertitel deutlich macht, und als eine Spezialästhetik der Musik als Sonderkunst, deren

---

<sup>1</sup> Vor allem in der 1854 publizierten Rezension von Robert Zimmermann (Zimmermann, *Rezension*) und bei Ambros, *Gränzen* (1856); einen Überblick über die Kritik findet sich Abegg, *Hanslick* (1974), 29-36 und Strauß, *Hanslick* (1990), 2. Teil, 20-65.

<sup>2</sup> Dazu Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) und *Oper und Drama* (1851).

<sup>3</sup> Dazu Liszt, *Berlioz* (1855), *Schumann* (1855) und *Marx* (1855).

<sup>4</sup> Eduard Hanslicks ästhetische Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* erschien erstmals 1854 und hatte eine ähnlich erfolgreiche Auflagengeschichte wie etwa das dreissig Jahre früher entstandene Werk *Ueber Reinheit der Tonkunst* von Thibaut und die von Hand in zwei Bänden 1837 und 1841 vorgelegte *Ästhetik der Tonkunst*. Hanslicks Schrift wurde zudem vielfach übersetzt; so erschien 1877 die erste französische, 1891 die erste englische und 1910 die erste russische Übersetzung. Hanslicks Schrift wird hier nach der achten, vermehrten und verbesserten Auflage von 1891 zitiert. Zur Textkritik sowie Editions- und Revisionsgeschichte von Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* vgl. Strauß, *Hanslick* (1990).

Paradigma die absolute Musik bildet bzw. die Instrumentalmusik.<sup>1</sup> Denn – wie bereits gezeigt – was »die Instrumentalmusik nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die Musik könne es; denn nur sie ist reine, absolute Tonkunst.«<sup>2</sup> Für Hanslick gibt es zudem keine Zweifel darüber, dass jede Kunsttätigkeit »im Individualisieren, in dem Prägen des Bestimmten aus dem Unbestimmten, des Besonderen aus dem Allgemeinen (besteht)«.<sup>3</sup> Dabei ist der Geist die treibende Kraft des Komponierens, des Formens von Tonverhältnissen. Entscheidend ist dabei, dass die schöpferische Kraft des Geistes für Hanslick nicht hinter den Formen wirkt, sondern gerade in ihnen selbst, so dass daraus »tönend bewegte Formen« resultieren. Der Plural »Formen« (obgleich oft zum Singular »Form« gewendet) ist entscheidend, weil er deutlich macht, dass es sich bei Hanslicks Ästhetik nicht um eine Formalästhetik handelt, vielmehr ist sie eine Autonomieästhetik der Instrumentalmusik,<sup>4</sup> die mit dem musikalischen Inhalt eine dialektische Einheit bildet: »Bei der Tonkunst giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb des Inhalts.«<sup>5</sup> Zudem gilt auch, dass sich die »Begriffe »Inhalt« und »Form« »bedingen und

---

<sup>1</sup> Zur Verankerung von Hanslicks Denken im ideengeschichtlichen Kontext bzw. zu den Abhängigkeiten von anderen ästhetischen Konzepten (darunter besonders Hans Georg Nägeli, Johann Friedrich Herbart, Novalis, Friedrich Schlegel und Bernhard Gutt) vgl. Printz, *Hanslick* (1918), Glatt, *Hanslick* (1972), Payzant, *Hanslick* (1989), Payzan, *Ritter Berlioz* (1991) und Abegg, *Hanslick* (1974) und Lomnäs/Strauß, *Prager Davidsbund* (1999), 17-18 und 196-198; einen Forschungsüberblick zur Auseinandersetzung mit Hanslicks Ästhetik bis 1982 findet sich bei Strauß, *Hanslick* (1990), 2. Teil, 20-65.

<sup>2</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 41. Mit diesem Postulat stellt sich Hanslick in einen ideengeschichtlichen Kontext, der wesentlich von Vorstellungen über die Instrumentalmusik geprägt worden war, wie sie gegen Ende des 18. Jahrhunderts etwa bei Moritz aufscheinen und schliesslich über Michaeli, Wackenroder und Tieck bei E.T.A. Hoffmann in der folgenden musikästhetischen Maxime kulminieren: »Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer anderen Kunst verschmähend, das eigentümlich, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht.« (Hoffmann, *Schriften zur Musik*, 34)

<sup>3</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 55.

<sup>4</sup> Dazu Gärtner, *Hanslick und Liszt* (2002), 15, und Abegg, *Hanslick* (1974), 32 und 47-87.

<sup>5</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 212.

ergänzen.«<sup>1</sup> Damit stellt sich Hanslick explizit gegen Inhaltsästhetik, welche noch genährt vom »populären Idealismus seiner Zeit«<sup>2</sup> Inhalt und Form als zwei voneinander unterscheidbare Kunstprinzipien deutet, wobei der Inhalt über die Form bestimmt, dieser also vorgeordnet ist.<sup>3</sup>

Hanslicks »tönend bewegte Formen« sind allerdings trotz der jeweils individuellen Prägung alles andere als planlos organisiert, sondern unterliegen einer ihnen adäquaten »Architektonik der verbundenen Einzelteile und Gruppen«, »aus welchen das Tonstück besteht, näher also: die Symmetrie dieser Teile in ihrer Reihenfolge, Kontrastierung, Wiederkehr und Durchführung«.<sup>4</sup> Indes bleibt das Problem nach der Bedeutung des musikalischen Regelkomplexes, der die musikalische Architektonik nicht nur zusammenhält, sondern auch wesentlich bestimmt, ungelöst.<sup>5</sup>

Hanslick weicht in seinem ästhetischen Entwurf dem Problem dadurch aus, dass er sich darüber ausschweigt bzw. in einer allzu abstrakten Erklärung Zuflucht sucht:

»Da die Komposition formellen Schönheitsgesetzen folgt, so improvisiert sich ihr Verlauf nicht in willkürlich planlosem Schweifen, sondern entwickelt sich in organisch übersichtlicher Allmählichkeit wie reiche Blüten aus Einer [sic!] Knospe.«<sup>6</sup>

Entscheidend für die planvolle Organisation einer Komposition ist das nicht näher definierte Wesen des Themas (bzw. der Themen) einer Komposition, aus welchem der Komponist nach einer ebenfalls reichlich allgemein bzw. nicht konkret formulierten Vorgehensweise sein Werk »analog einer logischen Entwicklung« entfaltet.<sup>7</sup>

Freilich hat die Vermutung, dass das Problem einer Gattungstheorie bzw. -poetik für Hanslick aufgrund seiner auf der Autonomieästhetik der Instrumentalmusik eingestellten Perspektive überhaupt nicht virulent war, eine gewisse Berechtigung.

---

<sup>1</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 212.

<sup>2</sup> Gärtner, *Hanslick und Liszt* (2002), 15.

<sup>3</sup> Ausführlicher dazu Gärtner, *Hanslick und Liszt* (2002), 15-20.

<sup>4</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 215.

<sup>5</sup> Dazu Fubini, *Geschichte der Musikästhetik* (1997), 273.

<sup>6</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 216.

<sup>7</sup> Ibid.



Allerdings akzentuiert sich in Hanslicks ästhetischem Denken über den Kompositionsprozess noch durchaus ein, wenn auch nicht genauer definiertes implizites Denken in Kategorien der musikalischen Gattung (besonders in Form von Kompositionsgattungen, in welchen sich »ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material«<sup>1</sup> realisiert). Zudem ist auffällig, dass er auf ganz unproblematische Art immer wieder Gattungsbezeichnungen wie *Ouvertüre*, *Oper*, *Symphonie* und *Sonate* in seine Argumentationen einbezieht.<sup>2</sup>

Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang seine Überlegungen zum »Naturschönen«. Ausgehend von der Überzeugung, dass für die Musik kein »Naturschönes« existiere, auf das die Komponisten in irgendeiner Weise referieren könnten, es dem Komponisten also nicht möglich ist, etwas nachzubilden, meint Hanslick:

»Bei welcher Naturbetrachtung könnte aber der Tonsetzer jemals ausrufen: das ist ein prächtiges Vorbild für eine Ouverture, eine Symphonie! Der Komponist kann gar nichts umbilden, er muß alles neu erschaffen. Was der Maler, der Dichter in Betrachtung des Naturschönen findet, das muß der Komponist durch Concentration seines Innern herausarbeiten.«<sup>3</sup>

Das ist vorerst einmal nichts anderes als ein Seitenhieb gegen eine naive Nachahmungsästhetik und bedeutet lediglich, dass musikalische Gattungen wie die Ouvertüre oder Symphonie sich nicht vorgebildet vorfinden, sondern als etwas »Gewordenes« zu interpretieren sind. Liegen sie indes einmal als durch die Komponisten lediglich mit musikalischen Mitteln generiertes Gewordenes vor, dann kann sich der Komponist ihrer durchaus bedienen (und Hanslicks Argumentation widerspricht einer solchen Interpretation nicht, sofern man seine Unterscheidung

---

<sup>1</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 81.

<sup>2</sup> Vgl. dazu etwa Hanslicks Ausführungen zur Symphonie und zur Sonate (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 96-98), aber auch zur Oper und zum Tanz (*ibid.*, 44-71).

<sup>3</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 195.

zwischen »Gewordenem« und »Erschaffenem« ernst nimmt),<sup>1</sup> und zwar im Sinne eines die musikalische Form regulierenden Modells, das aber nicht als ein von aussen an das Werk herangetragenem Modell zu verstehen ist, sondern sich erst durch ein Zusammenspiel der werkimmanenten bzw. geistfähigen Elemente ästhetisch legitimiert.

Vor diesem Hintergrund erscheint schliesslich die Vehemenz, mit welcher Hanslick einerseits einen Formbegriff verteidigt, der den einzigen Inhalt der Musik ausmacht, und sich andererseits in seiner Kritik an der Musik von Liszt und Wagner gegen Tendenzen wendet, die in ihrer Substanz in einer Auflösung der tradierten Formmodelle resultieren, als aufschlussreich. Hanslick scheint an einem Formbegriff festzuhalten, der zwar den Inhalt der Musik verbürgt, aber in letzter Konsequenz durch gattungsspezifische musikalische Formen tradiert ist, wie sie sich im späten 18. Jahrhundert herausbildeten und im 19. Jahrhundert etablierten, und zwar ganz besonders die Sonatenform. Das belegt bereits Hanslicks besondere Affinität für sonatenformspezifische Begriffe wie »Kontrastierung«, »Durchführung« und »Wiederkehr«, wann immer er auf schaffens- oder kompositionsästhetische Phänomene zu sprechen kommt, und zeigt sich auch im Umstand, dass der Rang der Instrumentalmusik in Hanslicks Ästhetik ein anderer ist als der der Vokalmusik, sowie darin, dass er beispielsweise der Symphonie einen höheren Rang zuweist als etwa der Symphonischen Dichtung – und gerade eben nicht nur einzelnen Exempla dieser beiden musikalischen Gattungen. Die Symphonische Dichtung weist er gar, sobald das Programm (wie etwa bei den Kompositionen von Liszt und Richard Strauss) über die »poetische Anregung« bzw. die »Phantasie«<sup>2</sup> des Komponisten dominiert, entschieden zurück, denn »echte« Programmmusik ist für Hanslick a priori schlechte Musik, weil sie

---

<sup>1</sup> Vgl. in diesem Zusammenhang Hanslicks Überlegungen zum Tonsystem als etwas Gewordenem (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 186).

<sup>2</sup> Dazu Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 77-85; »poetische Anregung« (ein Begriff, den Hanslick mit Vorliebe in seinem musikkritischen Schaffen verwendet) und »Phantasie« sind bei Hanslick insofern positiv konnotierte Begriffe, als sie nur eine Beziehung bezeichnen, die der Komponist zu einem äusseren Stoff hat. Wesentlich bleibt, dass die poetische Grundstimmung einzig durch die Musik erkennbar ist. Prinzipiell ausgeschlossen ist für Hanslick, dass »gute« Musik sich einem Programm oder einem Titel beugt.

eines Programms bedarf, also etwas, das ausser ihr selbst ist.<sup>1</sup> Denn der Komponist »wahrer« Instrumentalmusik denkt nicht »an die Darstellung eines bestimmten Inhalts«.<sup>2</sup>

Indes lehnt der Musikkritiker Hanslick anders als der Ästhetiker Hanslick programmatische Musik nicht a priori ab,<sup>3</sup> solange in ihr nicht das Programm über die Musik herrscht, sondern die Musik (gleichsam in Schumanns Sinne) nur von einer Ahnung der »poetischen Anregung« bzw. »Phantasie« des Komponisten durchsetzt ist. Als Paradigma einer gelungenen programmatischen Kompositionsform fungieren bei Hanslick beispielsweise Mendelssohns Konzertouvertüren, die trotz der offensichtlichen poetischen Inspiration die Distanz zwischen Musik und Programm bewahren und die deshalb für Hanslick ausschliesslich in den für die Musik eigenen Gesetzen gründen, so

---

<sup>1</sup> Dazu Hanslicks Kritik an Liszt im entstehen begriffenes Konzept der *Symphonischen Dichtung*: »Dieselben Leute, welche der Musik eine Stellung unter den Offenbarungen des menschlichen Geistes vindizieren wollen, welche sie nicht hat und nie erlangen wird, weil sie nicht im stande ist, Überzeugungen mitzuteilen, – dieselben Leute haben auch den Ausdruck „Intention“ in Schwang gebracht. In der Tonkunst giebt’s keine „Intention“, welche die fehlende „Invention“ ersetzen könnte. Was nicht zur Erscheinung kommt, ist in der Musik gar nicht da, was aber zur Erscheinung gekommen ist, hat aufgehört bloße Intention zu sein. Der Ausspruch: „Er hat Intentionen“, wird meist in lobender Absicht angewandt, – mir scheint er eher ein Tadel, welcher in trockenes Deutsch übersetzt etwa lauten würde: der Künstler möchte wohl, allein er kann nicht. Kunst kommt aber von Können; wer nichts kann, – hat „Intentionen“.« (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 95-96; dazu auch Adornos Argumentation in *Ästhetische Theorie*, 226. In einer Kritik von Liszts Oratorium *Die Heilige Elisabeth* meint Hanslick: »Was wir an Liszt beanstanden, ist keineswegs, daß er Großes und Schönes in ungewöhnlicher Form schaffen will, sondern daß er es nicht kann. Die musikalische Impotenz, die bei allem Witz, bei aller Bildung doch impotent bleibt, sie denunzieren wir.« (Hanslick, *Concerte* (1892), 162). Ausführlicher zu Hanslicks Verhältnis zur Programmmusik vgl. Abegg, *Hanslick* (1974), 91-110.

<sup>2</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 92; zu Hanslicks Kritik an Richard Strauss’ *Symphonischen Dichtungen* vgl. beispielsweise seine Kritiken von *Don Juan* (in *Der Modernen Oper*, VII, 180) und von *Till Eulenspiegel* (in *Der Modernen Oper*, VIII, 198-199).

<sup>3</sup> Dazu auch Lobe, *Malende Instrumentalmusik* (1845) und Exkurs 1 *Schumann und die »junge, dichterische Zukunft«*.

dass sie auch ohne Wissen um die poetische Anregung oder den programmatischen Titel einen in sich eindeutig musikalisch legitimierten Eindruck machen.<sup>1</sup>

Hanslicks Beurteilung der »echten« Programmmusik als prinzipiell schlechte Musik erscheint als ein Reflex auf den Umgestaltungs- bzw. Umschichtungsprozess, der sich in der Mitte des 19. Jahrhunderts innerhalb des Gattungssystems vollzog, welchem er mit einer Geringschätzung der sich an Stelle der Symphonie zur zentralen, das Repertoire prägenden Gattung der Instrumentalmusik etablierenden Symphonischen Dichtung mit ästhetischen Argumentationen begegnen wollte. Gattungsspezifische Rangordnungen, wie Hanslick sie in seiner Ästhetik *Vom Musikalisch-Schönen* wie in seinen zahlreichen Musikkritiken der Symphonie und der Symphonischen Dichtung auferlegt und welchen sich die einzelnen Werke nicht zu entziehen vermögen, wie seine Musikkritiken deutlich belegen, sind ein Indiz für gattungssystematische Implikationen im ästhetischen und musikkritischen Denken von Hanslick. Zudem erscheint sein Misstrauen gegenüber der Symphonischen Dichtung als ein ästhetisches Unbehagen, einer aus der »Nobilitierung von Traditionen der sekundären oder sogar der niederen Musik«<sup>2</sup> hervorgegangenen musikalischen Gattung wie der Symphonischen Dichtung, den angestammten ästhetisch hohen Rang der Symphonie zu überlassen, so sehr die kompositorische Wirklichkeit auch das Gegenteil fordern mag. Schliesslich wirkt – wie bereits ausgeführt – bei Hanslicks Ablehnung der Symphonischen Dichtung noch das gattungsspezifische Moment der Reinheit.<sup>3</sup> Zwar ahndet Hanslick Verstösse hinsichtlich dieses Prinzips nicht mehr apodiktisch und in jedem Fall als ästhetisches Misslingen, doch bleibt die Symphonische Dichtung für ihn eine fragwürdige musikalische Gattung, weil er sie grundsätzlich als eine »Mischkunst« empfindet, in welcher ein Missverhältnis von Wirkung und Substanz vorherrscht.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Aufschlussreich sind in diesem Zusammenhang Hanslicks Kritiken über Griegs Klaviersuite *Fra Holbergs tid* (*Aus Holdbergs Zeit*) und Joseph Joachims *Ouvertüre zum Andenken an Heinrich von Kleist* (in *Der Modernen Oper*, VI, 256) sowie Dvoráks *Legenden* (in *Conerte*, 339-340). Dazu auch Wiora, *Zwischen absoluter und Programmmusik* (1963).

<sup>2</sup> Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 859.

<sup>3</sup> Dazu Kapitel 3.2.2.

<sup>4</sup> Dazu Hanslick, *Der Modernen Oper VII. Teil*, 180, und *Der Modernen Oper VIII. Teil*, 198-199.

Auffallend ist auch, dass Hanslick mit dem Primat der musikalischen Form, die bestimmt durch Thema/Melodie, Harmonik und Rhythmik den Inhalt der Musik darstellt, auf ein Merkmal referiert, welches neben dem Besetzungstyp und dem musikalischen Charakter (auf welchen Hanslick im Zusammenhang seiner Ausführungen zur Sonate interessanterweise ebenfalls zu sprechen kommt, indem er postuliert, dass es die »Einheit der musikalischen Stimmung« ist, »was die vier Sätze einer Sonate als organisch verbunden charakterisiert, nicht aber der Zusammenhang mit dem vom Komponisten gedachten Objekte«)<sup>1</sup> zu den Kriterien gehörte, nach denen im 19. Jahrhundert hauptsächlich Gattungen bestimmt wurden.<sup>2</sup> Die Vermutung, dass es ihm dabei weniger um einen konkreten Formbegriff zu gehen schien, der sich als Formschema begreifen und definieren liesse und daher von gattungspoetischer Bedeutung wäre, sondern weit mehr um einen abstrakten Begriff, erscheint nur auf den ersten Blick zuzutreffen. Vielmehr ist auffällig, dass Hanslick bei Konkretisierungen seiner allgemein und abstrakt gehaltenen ästhetischen Ausführungen des Form-Inhalt-Problems reichlich oft auf Formen bzw. auf Gattungen referiert, die für die Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts gattungsspezifisch waren und denen als regulatives Formschema die Sonatenform bzw. die ABA-Form zugrunde lag (Sonate, Konzertouvertüre und Symphonie). Riehl kategorisiert in seinem Essay *Die beiden Beethoven* die Anhänger einer klassizistischen Beethoven-Ästhetik mit einem besonderen Hang zur Sonatenform. Denn die

»Sonatenform war Beethoven die geläufigste, die erste und letzte seines musikalischen Denkens und Dichtens, und selbst das Finale der neunten Symphonie erbaut sich auf der Grundform eines erweiterten Rondos.«<sup>3</sup>

Vor dem Hintergrund des bis hierin Erörterten erscheint dann gerade neben der Symphonie besonders das Streichquartett als musikalische Gattung nicht nur als das eigentliche Paradigma von Hanslicks ästhetischem Denken, sondern innerhalb der Rangordnungen musikalischer Gattungen auch als »die anspruchsvollste Gattung der

---

<sup>1</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1954), 98.

<sup>2</sup> Dazu Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 845.

<sup>3</sup> Riehl, *Die beiden Beethoven*, in: *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 2, 123.

Kammermusik, sogar der Instrumentalmusik oder der Musik schlechthin«.<sup>1</sup> Diese Vorstellung von der besonderen Würde des Streichquartetts fasst Hanslick (für welchen die Streichquartette von Beethoven, Schumann, Schubert und Mendelssohn »wahrhafte Offenbarungen des Genies« waren, die »in großartiger Einsamkeit auf den Gipfeln der Kunst thronen«)<sup>2</sup> in einem die Wiener Konzertsaison von 1852 bis 1854 betreffenden Bericht über die Quartettabende von Josef Hellmesberger in folgende Worte:

»In die Grenzen von vier gleichartigen Instrumenten gebannt, ausgeschlossen von dem selbständigen Reiz der Klangwirkung und des Kontrasts, ist das Quartett mehr als irgendeine polyphone Kunstform berufen, durch reine Bedeutung des Inhalts zu wirken. Keusch, sinnvoll, prunklos, läßt sie nur gelingen, was durch die innere Kraft des musikalischen Gedankens bestehen kann. Sie offenbart diesen in seiner wahrhaftesten, wenn gleich nicht glänzendsten Erscheinung.«<sup>3</sup>

Mit diesen Gedanken referiert Hanslick nicht nur auf das für die Gattung des Streichquartetts wesentliche kompositionstechnische Moment des durchgearbeiteten vierstimmigen Satzes, sondern verweist auch auf ästhetische Kategorien (wie etwa »reine Bedeutung des Inhalts« und »innere Kraft des musikalischen Gedankens«), die in seinem ästhetischen Entwurf *Vom Musikalisch-Schönen* die tragenden Kategorien sind. Das Streichquartett repräsentiert damit (neben der Symphonie) für Hanslick am deutlichsten Musik der reinen Substanz.

Insgesamt akzentuiert sich in Hanslicks Musikästhetik und Musikkritiken ein Denken, in dessen Zentrum eine Autonomieästhetik der Instrumentalmusik steht. Mit seiner Autonomieästhetik rehabilitiert er das Denkmodell der romantischen Metaphysik der Instrumentalmusik, von welchem bezeichnenderweise die erste Auflage vom *Musikalisch-Schönen* noch genügend Relikte aufwies.<sup>4</sup> Erst in den nachfolgenden Auflagen befreit Hanslick seine Ästhetik von diesen allzu expliziten Referenzen.

---

<sup>1</sup> Finscher, *Streichquartett (2)* (1993), 102; dazu auch Finscher, *Studien* (1974), 290-291.

<sup>2</sup> Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 2, 8.

<sup>3</sup> *Ibid.*, Bd. 2, 46. (Hervorhebungen im Original)

<sup>4</sup> Dazu Zimmermann, *Rezension* (1854) und Strauß (1999), *Hanslick*.

Von vorrangigem Interesse ist in dieser Autonomieästhetik deshalb die Form bzw. Bewahrung dieser als der Instrumentalmusik eigentliches Wesen. Darüber hinaus bildet die Bewahrung der Form eine für Hanslick notwendige Voraussetzung zur Rezipierbarkeit der musikalischen Kompositionen, womit Hanslicks Formbegriff (ähnlich wie der Begriff »Kunstform« bei Marx) sowohl auf tradierte Formen als auch auf Gattungsmodelle angewendet werden kann. Seine Doppelstruktur resultiert aus der Kunsttätigkeit, die als Prozess des Individualisierens »des Besonderen aus dem Allgemeinen« gesetzt ist.<sup>1</sup>

In seiner Rezension von Schumanns *Vierter Symphonie* d-Moll op. 120 bringt Hanslick diesen Doppelcharakter gegen Brendel und Liszt gewendet auf die kürzeste Formel:

»Man braucht nicht sowohl neue Gattungen in der Musik, als neue Individuen. Schumann hat, ohne die bisherigen Formen umzustoßen, eine Fülle neuer und geistvoller Ideen produziert, in einer Form, welche um so nachhaltiger wirkt, als sie nicht sogleich und mühelos durchdrungen wird. Weil er nun Haydn, Mozart und Beethoven nicht wie unbrauchbares Gerümpel über den Haufen geworfen hat, muß er sich freilich von den Jacobinern der musikalischen Bewegung einen Reactionär schelten lassen.«<sup>2</sup>

Hanslicks Ästhetik hat dann Heinrich Adolf Köstlin in seiner *Geschichte der Musik im Umriß für die Gebildeten aller Stände* (1875) zu applizieren versucht. Die in fünf Punkte gegliederten *Einleitenden Vorbemerkungen* dazu lesen sich tatsächlich wie eine Kurzform bzw. popularisierende Zusammenfassung der Kerngedanken von Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*.<sup>3</sup> So heisst es etwa unter dem ersten Punkt:

»Die Tonkunst ist die Darstellung des Schönen in Tönen. Inhalt und Gegenstand der Tonkunst ist also zunächst das Musikalisch-Schöne. Dieses kann in seinem Wesen nicht weiter erklärt oder definirt werden; es gibt sich dem menschlichen Geiste als das Schöne

---

<sup>1</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 55.

<sup>2</sup> Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 2, 124 (Hervorhebungen im Original). Dazu auch Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 130-134.

<sup>3</sup> Dazu Köstlin, *Geschichte der Musik* (1875), 1-4.

unmittelbar kund, indem es in der tönenden Form, durch das Gehör vermittelt, in das Centrum des Geistes eindringt.«<sup>1</sup>

Und der zweite Punkt beginnt mit folgenden Worten:

»Was das auffassende Bewußtsein am musikalischen Kunstwerke zunächst wahrnimmt, das ist die wohlgefällige, rhythmisch wohlgeordnete, tönend bewegte Form. Das Wesen der Form besteht darin, daß sie das an sich ungeordnete viele zur Einheit zusammenfaßt.«<sup>2</sup>

Allerdings genügt bereits ein kurzer Blick ins Inhaltsverzeichnis, um deutlich zu machen, dass Köstlins *Geschichte* zum einen nach den tradierten Stil Kategorien eingeteilt ist (wie etwa der »strenge katholische Kirchenstil«), zum anderen nach Gattungen (wie »Oratorium«, »Kirchenlied« und »Kammerkantate«) und schliesslich nach Komponisten (wie »Palestrinas Schule« oder einfach »Ludwig Spohr«) sowie nach eher kulturgeschichtlichen Kategorien (wie »Das Virtuosen-tum« oder »Die Oper des Kosmopolitismus«), welche man wohl in der Tradition von Ambros zu sehen hat. Selbst das, was Köstlin als Form bezeichnet, wie etwa in »Formen und Stile der reinen Musik« erweisen sich in letzter Instanz wie für die Zeit typisch doppeldeutig: entweder bezeichnen sie Formen im engen Sinn (wie Sonatenform oder Konzertform) oder sie werden im weiteren Sinne als Gattungskategorie verwendet (wie Sinfonie oder Streichquartett).

Freilich kann kaum von der Hand gewiesen werden, dass die gesamte Form-Inhalt-Debatte – sozialgeschichtlich und politisch betrachtet – zu einem grossen Teil auch in den Revolutionen von 1848 zu verankern ist.<sup>3</sup> Auf eine kurze Formel gebracht, finden sich in Wagners Forderung nach einem Kunstwerk der Zukunft und Liszts Konzeption der Symphonischen Dichtung Ablagerungen eines durch die Revolutionen geförderten Optimismus, der dann um so herber enttäuscht wurde (Wagners Rückzug in den Parsifal und in die Institution Bayreuth mögen Indiz dieser Desillusionierung sein).

---

<sup>1</sup> Köstlin, *Geschichte der Musik* (1875), 1 (Hervorhebungen im Original).

<sup>2</sup> Ibid., (Hervorhebungen im Original).

<sup>3</sup> Dazu auch Schmitt, *Revolution im Konzertsaal* (1990).



Demgegenüber erweisen sich Hanslicks ästhetischer Entwurf und Ambros' vermittelnde Position als Ausdruck des Wunsches nach Ruhe und Ordnung. Kahlert beispielsweise, der – wie gezeigt – in seinem Aufsatz *Über den klassischen und romantischen Begriff* einem Zerfall der Form nicht notwendig negativ gegenüberstand, weil »Formlosigkeit [...] für die Zukunft mehr (verheisst) als ein starres Festhalten abgelebter Formen«,<sup>1</sup> schliesst den besagten Artikel dennoch mit folgenden Worten, denen ein reaktionäres Potential nicht abgesprochen werden kann:

»Es ist nicht mehr an der Zeit, sich in Träume zu verlieren, denn Gesetz und Ordnung zur vollen Gültigkeit überall zu bringen, das ist die Losung, nachdem seit zehn Jahren Männer wie *Gervinus* und *Ruge* den Beweis geführt, dass die Romantik die politische Kraft der deutschen Nation gebrochen habe. Jetzt begreift jeder Zeitungsleser, dass Ordnung ohne Freiheit den Despotismus, und Freiheit ohne Ordnung Anarchie hervorbringt, Kunstwerke können bis zum todten Mechanismus oder zum Ausdrücke der Verrücktheit herabsinken, dies ist dasselbe.«<sup>2</sup>

In der Gleichgültigkeit bzw. im Misstrauen, das Hanslick sowohl in seiner ästhetischen Schrift als auch in zahlreichen seiner Musikkritiken gegenüber neuen und ungewohnten formalen Konzepten oft genug bekundet, dringt noch eine Befangenheit in gattungstheoretischen Maximen durch, deren ideengeschichtlicher Hintergrund die seit der musikalischen Poetik der Romantik oft und kontrovers diskutierte Idee der Originalität bildet.

Diese Idee war im musikästhetischen Diskurs zunehmend einer Spaltung in Thematik/Melodie (die von Wagner schliesslich zum primären Movens

---

<sup>1</sup> Kahlert, *Begriff* (1848), 294.

<sup>2</sup> Ibid., 295 (Hervorhebungen im Original). Mit »Gervinus« ist der bereits in dieser Arbeit erwähnte Georg Gottfried Gervinus (1805-71) gemeint, der Verfasser von *Händel und Shakespeare* (1868) und der fünfbändigen *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (1835-42). In diesen reichlich reaktionären Werken weist Gervinus den romantischen Kunstbegriff als Ursache allen Übels in der Kunst vehement zurück; mit »Ruge« ist Arnold Ruge (1802-1880) gemeint, der die *Haleschen Jahrbücher* und zusammen mit Karl Marx und Heinrich Heine den einzigen Band der *Deutsch-Französischen Jahrbücher* (1844) herausgab. Er zerstritt sich indes mit Marx wegen unterschiedlicher Ansichten über Georg Herwegh (1817-1875).

kompositorischer Arbeit erklärt worden war) und Form unterworfen, die verhinderte, dass sich Gattungstraditionen bzw. die Rückbindung des einzelnen als autonom und absolut verstandenen musikalischen Werks als Ideenkunst (bzw. als Kunst der Innerlichkeit) im Interesse der Darstellbarkeit von Ideen an ein normatives Regelsystem gänzlich aufgelöst wurden. Dies geschah dadurch, dass in der Idee der Originalität sich das ästhetische Postulat der Neuheit und die Fortschrittsidee auf die Thematik konzentrierte und dieses verschränkt blieb mit einer Befangenheit im Konventionellen hinsichtlich der Form.<sup>1</sup> Zwar wurde dieses Spannungsverhältnis von den meisten Ästhetikern als ein für die musikalische Kompositionspraxis produktive Beziehung bewertet, indes änderte das an der Einschätzung gegenüber der musikalischen Form als solcher wenig. Von dieser forderte man (und auch Hanslick) primär nicht Originalität, sondern vielmehr Klarheit und Überschaubarkeit in ihrer Behandlung, um den ästhetischen Kunstgenuss zu ermöglichen. Wie wenig gerade der Musikkritiker Hanslick in der Behauptung, dass die Motive und Themen eines musikalischen Werks originell und neuartig, die Form indes überschaulich und klar gestaltet sein müsse, einen Widerspruch empfand, liesse sich an zahlreichen seiner Musikkritiken aufzeigen.<sup>2</sup>

Die Tragweite dieser Spaltung der Originalitätsidee zeigt sich auch innerhalb der kompositorischen Praxis, wie beispielsweise eine Passage aus einem Brief von Felix Mendelssohn an seine Schwester Fanny vom 30. Januar 1835 im Zusammenhang mit ihrem Streichquartett Es-Dur von 1834 dokumentiert:

»Eben habe ich mir's wieder durchgespielt und danke Dir von Herzen dafür. Mein Lieblingsstück ist das c-moll Scherzo nach wie vor, doch gefällt mir auch sehr das Thema zur Romanze. Willst Du mir auch eine kleine Kritikerbemerkung erlauben, so betrifft sie die Schreibart des Ganzen, oder wenn Du willst, die Form. Ich möchte, daß du mehr auf eine bestimmte Form, namentlich in der Modulation sähest – wenn solche Form zerschlagen werden kann, ist es freilich gut, aber dann muß der Inhalt sie von selbst zerschlagen, durch innere Notwendigkeit; ohne das wird das Stück durch solche neue oder

---

<sup>1</sup> Dazu Dahlhaus, *Problematik der musikalischen Gattungen* (1968), 888-895.

<sup>2</sup> Vgl. dazu auch Hanslicks Ausführungen zum »Thema« (bzw. den »Themen«) als der wesentliche Inhalt einer Komposition (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 215-218) sowie seine Kritiken von Dvoráks *Legenden* (in *Conerte* (1892), 339-340) und von Liszts Symphonischer Dichtung *Die Ideale* (in *Der Modernen Oper*, VI, 200).

ungewöhnliche Wendung der Form und Modulation nur unbestimmt, zerfließt mehr. Ich habe denselben Fehler in manchen neuern Sachen an mir bemerkt, und habe deshalb gut reden, weiß nicht, ob ichs besser machen kann.«<sup>1</sup>

Ebenso bezeichnend ist Fanny Mendelssohns Antwort vom 17. Februar 1835 auf diese Kritik:

»Ich habe nachgedacht, wie ich, eigentlich gar nicht exzentrische oder hypersentimentale Person zu der weichlichen Schreibart komme? Ich glaube, es kommt daher, daß wir gerade mit Beethovens letzter Zeit jung waren, u. dessen Art u. Weise wie billig, sehr in uns aufgenommen haben. Sie ist doch gar zu rührend und eindringlich. Du hast dich durchgelebt u. durchgeschrieben, u. ich bin darin stecken geblieben, aber ohne die Kraft, durch die die Weichheit allein bestehen kann u. soll. Daher glaub ich auch, hast Du nicht den rechten Punkt über mich getroffen oder ausgesprochen. Es ist nicht sowohl die Schreibart an der es fehlt, als ein gewisses Lebensprinzip, u. diesem Mangel zufolge sterben meine längern Sachen in ihrer Jugend an Altersschwäche, es fehlt mir die Kraft, die Gedanken gehörig festzuhalten, ihnen die nötige Konsistenz zu geben. Daher gelingen mir am besten Lieder, wozu nur allenfalls ein hübscher Einfall ohne viel Kraft der Durchführung gehört.«<sup>2</sup>

Der junge Brahms andererseits notierte etwa um 1850<sup>3</sup> in der von ihm selbst angelegten poetisch-philosophischen Anthologie mit dem Titel *Des jungen Kreislers Schatzkästlein* die alles andere als von einer romantischen, genialischen Ästhetik zeugende Textstelle aus Johann Peter Eckermanns *Beiträgen zur Poesie mit besonderer Hinweisung auf Goethe* (1823):

»Die Form ist etwas durch tausendjährige Bestrebungen der vorzüglichsten Meister Gebildetes, das sich jeder Nachkommende nicht schnell genug zu eigen machen kann. – Ein höchst törichter Wahn übelverstandener Originalität würde es sein, wenn da jeder wieder

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Klein, *Das verborgene Band* (1997), 188.

<sup>2</sup> Zitiert nach Hellwig-Unruh, *Fanny Hensels Streichquartett* (1999), 135.

<sup>3</sup> Vermutlich in den frühen fünfziger Jahren; die genaue Entstehungszeit von Brahms' *Schatzkästlein* kann nicht mehr festgestellt werden.

auf eigenem Wege herumsuchen und heruntappen wollte, um das zu finden, was schon in großer Vollkommenheit vorhanden ist.«<sup>1</sup>

Anstatt Originalität und Neuheit der formalen Konzeption an sich forderten Felix Mendelssohn und Johannes Brahms ähnlich wie Hanslick eine durch die musikalischen Verarbeitungsprozesse legitimierte formale Gestaltung, die aber ihrerseits nur in beschränktem Rahmen formale Experimente zulässt, weil, wie Hanslick es formuliert, »innerhalb der gegenwärtigen Gesetze noch so vielfache und grosse Evolutionen möglich (sind), daß eine Änderung im Wesen des Systems sehr fernliegend erscheinen dürfte.«<sup>2</sup>

Hanslicks Postulat von der prinzipiellen Geschichtlichkeit musikalischer Formen erscheint folglich nicht als Resultat einer Erkenntnis aus einem prinzipiell historischen Gattungsverständnis wie etwa bei Kiesewetter und Ambros, sondern als Folge eines primär autonomieästhetischen Argumentationsmodells, so dass die Instrumentalmusik als »reine, absolute«<sup>3</sup> Ideenkunst – auf eine kurze Formel gebracht – musikalische Experimente im Rahmen stets logischer und ästhetisch nachvollziehbarer Formentfaltung realisieren kann. Darüber hinaus wurde die von Hanslick zwar postulierte Geschichtlichkeit der Formen für ihn nie ein virulentes Problem, weil er in seinem Denken (das sich in diesem Zusammenhang tatsächlich in der Tradition von Herbart, für welchen feststeht, dass Kunst »Form« ist und dass ihr spezifisches Wesen in den formalen Beziehungen bestehe, die im Inneren eines Werkes aufzusuchen seien, ungemein resistent nicht nur gegen Inhalt, sondern auch gegen Geschichte erweist)<sup>4</sup> im Grunde in ein abstraktes, an sich geschichtsloses Konzept des Schönen ausweicht.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Brahms, *Schatzkästlein*, 143 (zitiert ist Brahms' Eintrag).

<sup>2</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 187.

<sup>3</sup> Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 41.

<sup>4</sup> Hanslick geht allerdings über Herbarts ästhetische Postulate hinaus, wenn er, wie gezeigt, von den Formen explizit geistigen Gehalt fordert (dazu Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen* (1854), 72-84). Dieses Moment fehlt bei Herbart, weil für ihn musikalische Formen aufgrund ihrer akustischen Verhältnisse empirisch bestimmbar sind; dazu Herbarts *Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre* (1811) und *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* (1813) (= Herbart, *Tonlehre und Lehrbuch*).

<sup>5</sup> Dazu auch Strauß, *Hanslick* (1999), Bd.2, 38.

Die Aufspaltung der Originalitätsidee in Thematik/Melodie einerseits und Formbeherrschung andererseits war auch durch eine für das 19. Jahrhundert charakteristische Vorstellung getragen,<sup>1</sup> nach welcher die Melodie bzw. in Hegels Sinne »das freie Tönen der Seele im Felde der Musik«<sup>2</sup> primär eine Angelegenheit einer künstlerischen (subjektiven) Einbildungskraft war und von welcher man gerade deshalb Originalität einfordern konnte.<sup>3</sup> Deshalb wird in dem von Arey von Dommer herausgegebenen *Musikalischen Lexicon* von 1865 postuliert, dass »die Erfindung schöner Melodien [...] Sache des Genies« sei und sich nicht »lehren lässt.«<sup>4</sup> Vor diesem Hintergrund versteht sich auch Kahlerts Postulat, dass dass musikalische

»Formen, engere sowohl als freiere, sich immer wieder bilden (werden), denn da das Bedürfniss [sic!] nach Gesang die Melodie erzeugt, so werden immer wieder Melodien entstehen, die sich auszudehnen, auszuspinnen ein Bestreben haben und somit Träger von Musikstücken werden.«<sup>5</sup>

Demgegenüber wurde die Form als das technische Vermögen der satztechnisch-formalen Ausarbeitung verstanden, weshalb denn auch ein durch die Form bestimmtes Gattungsverständnis unbeschadet neben der Autonomieästhetik weiterbestehen konnte und gerade eine Umdeutung einer Gattungstheorie in eine Formenlehre in der Kompositionstheorie von Birnbach, Marx und Lobe zuliess.

Der durch eine »popularisierte Form« der »Inspirationsästhetik« getragene Melodiebegriff im 19. Jahrhundert war aber selbst zwiespältig, weil er »Neuheit und Konvention« in sich vereinte, so dass besonders in der Musikkritik ein paradoxes Postulat möglich wurde, dass »charakteristische, individuelle und melodische

---

<sup>1</sup> Dazu Abraham/Dahlhaus, *Melodielehre* (1972), 12-13.

<sup>2</sup> Hegel, *Ästhetik* (1835), Bd. 3, 185.

<sup>3</sup> Vgl. dazu auch Scudos Kritik an Schumanns erstem Streichquartett, in welcher es u. a. heisst, dass das Streichquartett »aucune belle mélodie« aufweise und dass es weder »passion, ni tendresse« habe, sondern Originalität nur durch »bizarrerie« erlange (*RGm*, 26. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1859), 51).

<sup>4</sup> Dommer, Artikel »Melodie«, *Musikalisches Lexicon* (1865), 542.

<sup>5</sup> Kahlert, *Begriff* (1848), 294.

Gedanken« in schematisierten, als »natürlich« aufgefassten periodischen Formen sich zu entfalten hätten.<sup>1</sup>

Kompositionsgeschichtlich betrachtet erweisen sich in diesem Zusammenhang beispielsweise Schumanns Quartettstudien als aufschlussreich. Wie bereits kurz angesprochen, betonte Schumann zum einen, dass er der »Melodie [...] jetzt große Sorgfalt«<sup>2</sup> schenke. Zum anderen wird das Festhalten an den formalen und satzstrukturellen Gattungsnormen nicht nur durch seine eigenen Quartette, sondern auch durch seine Urteile über andere zeitgenössische Quartettkompositionen bestätigt, die er etwa im Zusammenhang mit den von ihm organisierten sechs *Quartett-Morgen* fällte, über welche er 1838 ausführlich in der *NZfM* berichtete und bei welchen die folgenden Werke durch ein von Schumann bestelltes Streichquartett einstudiert worden waren.

---

<sup>1</sup> Dazu Abraham/Dahlhaus, *Melodielehre* (1972), 12-13.

<sup>2</sup> Brief an Clara Wieck vom 18. März 1838; zitiert nach Schumann (Clara), *Jugendbriefe* (1885), 280.

**Schumanns sechs Quartett-Morgen<sup>1</sup>**

Josephus Hermanus Verhulst, op. 6 Nr. 1 d-Moll in Ms (gedruckt 1840)

Louis Spohr, *Quatuor brillant* op. 93 A-Dur (gedruckt 1837)

Leopold Fuchs, *Quatuor avec une Fantasia sur un Chant russe* op. 10 (gedruckt ca. 1837)

Constantin Decker, Streichquartett op. 14

Karl Gottlieb Reißiger, op. 111 Nr. 1 A-Dur (gedruckt 1837)

Luigi Cherubini, Streichquartett Es-Dur [Nr. 1] (komponiert 1814, gedruckt 1836)

Václav Jindřich Veit, op. 5 E-Dur (gedruckt 1838)

Hermann Hirschbach, op. 1 Nr. 1 u. 2 (e, B) u. das Quartett D-Dur [Nr. 3]

Luigi Cherubini, Streichquartett C-Dur [Nr. 2] (komponiert 1829, gedruckt 1836)

Nach Schumann sei nun Spohrs *Quatuor brillant* op. 93 zwar »ein in Form, Satz und Erfindung meisterhaftes« Quartett,<sup>2</sup> aber kein »wahres Quartett« wie etwa das Werk von Leopold Fuchs, bei welchem »Jeder etwas zu sagen hat« und »wo das Fortspinnen der Fäden anzieht wie in den Meisterwerken der letzten Periode.«<sup>3</sup> Der Ausdruckscharakter bei Fuchs' Quartett überzeugt Schumann »bis auf einzelne mattere Tacte durchweg durch seinen seltenen Ernst und seine ausgebildete Kraft im Styl.«<sup>4</sup> Hinsichtlich der formalen Gestaltung meint Schumann schliesslich lakonisch, dass es ihm »ebenfalls gut erscheine«. Die Befangenheit im Konventionellen hinsichtlich der Form (und dabei verwendet auch Schumann in der Tradition der Zeit den Begriff doppeldeutig) äussert sich in seiner Missbilligung über die Gigue in der

<sup>1</sup> Die Anordnung der studierten Quartette folgt der Chronologie in Schumanns »Berichterstattung«; dazu Schumann, *Erster Quartett-Morgen; Zweiter Quartett-Morgen; Dritter Quartett-Morgen; Vierter und fünfter Quartett-Morgen; Sechster Quartett-Morgen* (alle 1838). Es werden lediglich die Quartette aufgeführt; neben diesen wurde auch das Klaviertrio As-Dur von J. F. E. Sobolewski, das Streichquintett Es-Dur op. 11 von Leopold Fuchs, ein Quintett von Hermann Hirschbach und ein Streichquintett Leon de Saint-Lubin.

<sup>2</sup> Schumann, *Erster Quartett-Morgen* (1838), 182 (1. Sp.).

<sup>3</sup> Ibid., 182 (2. Sp.).

<sup>4</sup> Ibid., *Erster Quartett-Morgen*, 182 (2. Sp.).

Druckfassung von Fuchs' Quartett:<sup>1</sup> »Die Gigue gehört freilich gar nicht in das Quartett«, und durch ihre Aufnahme resultierte hinsichtlich der harmonischen Disposition noch ein Missverhältnis, das Schumann »in einer Form, deren Strenge eben ihre Schönheit [ist], nur ausnahmsweise billigen könnte«<sup>2</sup> bzw. (in der veränderten Form der Aussage knapp zwanzig Jahre später) »nicht billigen könnte«.<sup>3</sup> Diese Veränderung spricht für die Wirkung des Werkkanons und der von ihm abgeleiteten regulativen Normen.

In Bezug auf Karl Reißigers Streichquartett meint Schumann, dass es sich durch »runde Formen« einerseits und (den Ausdruckscharakter betreffend) durch »lebhaft Rhythmen, wohlklingende Melodien« auszeichne.<sup>4</sup> Durch die allzu offensichtliche Anlehnung an Spohr, Onslow und Beethoven werde es aber in seinem Originalitätswert signifikant geschmälert.<sup>5</sup> Schliesslich fragt Schumann sich im Zusammenhang mit Cherubinis Es-Dur-Quartett, das ihn gehörig beunruhigt, ob Cherubinis Werk »den rechten Quartettstyl, den wir lieben, den wir als mustergültig anerkannt haben«, getroffen habe. »Man hat sich einmal an die Art der drei bekannten deutschen Meister gewöhnt, und in gerechter Anerkennung auch Onslow und zuletzt Mendelssohn, als die Spuren Jener weiter verfolgend, in den Kreis aufgenommen.«<sup>6</sup> Es sind dann aber die ausdruckspezifischen Qualitäten (»das Scherzo mit seinem schwärmerischen spanischen Thema, das außerordentliche Trio, und zuletzt das Finale, das wie ein Diamant, wie man es wendet, nach allen Seiten Funken wirft«)<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Nach Schumann war im Manuskript noch ein Scherzo-Satz (dazu Schumann, *Erster Quartett-Morgen* (1838), 182, 2. Sp.).

<sup>2</sup> Schumann, *Erster Quartett-Morgen*, 182 (2. Sp.).

<sup>3</sup> So die verstärkte Formulierung im Wiederabdruck dieses Artikels in Schumann, *Gesammelte Schriften* (1854), 250.

<sup>4</sup> Schumann, *Zweiter Quartett-Morgen* (1838), 194 (1. Sp.).

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Schumann, *Zweiter Quartett-Morgen*, 194 (2. Sp.).

<sup>7</sup> Ibid.



und »nicht das Erwartete«,<sup>1</sup> die Schumann überzeugen und hoffen lassen, dass die »deutschen Quartettzirkel aufmerksam« auf Cherubinis Quartette werden.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Schumann, *Zweiter Quartett-Morgen*, 194 (2. Sp.).

<sup>2</sup> Ibid.

### III DAS STREICHQUARTETT IN DEN DEUTSCHSPRACHIGEN MUSIKZENTREN

#### 4. ASPEKTE DER SOZIALGESCHICHTE

##### 4.1 LIEBHABER, KENNER UND GEBILDETE

Sozialgeschichtlich wurde die Emanzipation der Instrumentalmusik von der Vokalmusik und die Herausbildung der Vorstellung vom Streichquartett als »eine Gedankenmusik der reinen Kunst«<sup>1</sup> durch einen Entwicklungsprozess getragen, bei welchem sich innerhalb der Trägerschicht der Instrumentalmusikpflege, welche im 18. Jahrhundert aus Kennern und Liebhabern bestand, ein Bruch vollzog, so dass das Streichquartett zunächst besonders in den deutschsprachigen Musikzentren zunehmend mit der Vorstellung verknüpft wurde, eine Musik für Kenner und Gebildete zu sein. Dieser Bruch wird auch in der Spaltung der Musizierform in eine private und eine öffentliche Streichquartettspflege greifbar, welche später genauer untersucht werden soll.

Freilich bezeichneten die Kategorien »Kenner« und »Liebhaber« bereits im 18. Jahrhundert zwei unterschiedliche »Zugangs-« bzw. »Interessensmodi«, um deren Definition und terminologische Abgrenzung besonders die deutschsprachigen Theoretiker rangen.<sup>2</sup> So unterschiedlich die Definitions- und Abgrenzungsversuche auch ausfielen, so schien man zumindest darüber ein Einvernehmen zu haben, dass der Liebhaber, wie Johann Georg Sulzer im Artikel »Liebhaber« seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1791) ausführte, »nur die Wirkung der Kunst (empfindet), indem er ein Wohlgefallen an ihren Werken hat, und nach dem Genuß derselben begierig ist«.<sup>3</sup>

Demgegenüber ist der Kenner, nach Johann Nikolaus Forkel in *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwenig und nützlich ist* von 1777, »im Stande (...), alle die mannigfaltigen Schönheiten der wahren Kunst zu geniessen,

---

<sup>1</sup> Vischer, *Aesthetik* (1846-57), 338.

<sup>2</sup> Schleuning, *Kenner und Liebhaber* (1983) und Schleuning, *Der Bürger erhebt sich* (2000), 128-140.

<sup>3</sup> Sulzer, Artikel »Liebhaber« in *Allgemeine Theorie* (1793).

zu schätzen, und nach ihrem Range zu unterscheiden«, und ist darüber hinaus »mit ihrer Natur, mit ihrem eigenen innern Wesen, und mit den daher abgeleiteten Grundsätzen und Vorschriften vertraut«.<sup>1</sup>

Allerdings schloss die Kategorie des Liebhabers im 19. Jahrhundert die Dilettanten ein,<sup>2</sup> sofern sie über die notwendige musikalische Bildung verfügten. Vor diesem Hintergrund versteht sich die öffentliche Ankündigung des Remscheider Musikdirektors Maurice Chemin-Petit aus dem Jahre 1869:

»Ich beabsichtige, nach Art des Elberfelder Instrumentalvereins in hiesiger Stadt [= Remscheid] einen solchen zu gründen, und lade hiermit die Herren Musiker, sowie geehrten Dilettanten, die die nöthigen musikalischen Vorkenntnisse besitzen, zur Betheiligung ein.«<sup>3</sup>

Fünf Monate später war der Plan mit den ersten Konzerten des Remscheider Instrumentalvereins realisiert.

Zwar war bereits im 18. Jahrhundert der »Bildungsfaktor« ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal zwischen Liebhabern und Kennern, doch hatte das noch keine greifbare Spaltung innerhalb der sozialen Trägerschicht der Kammermusik zur Folge, und zwar vor allem deshalb, weil die Komponisten noch bemüht waren, die Ansprüche beider Gruppen zu befriedigen.<sup>4</sup> Allerdings verstärkte sich der »Bildungsfaktor« im 19. Jahrhundert in dem Masse, in welchem sich die Instrumentalmusik von der Vokalmusik als selbständige Musikform emanzipierte und in welchem sie sich schliesslich zu einer Ideenkunst wandelte und zu einer Musik wurde, welche im Verständnis der Zeit »vorzugsweise für die Musiker und sogenannten Kunstverständigen vorhanden ist«.<sup>5</sup> Damit ist für das Streichquartett ein Kunst- und Gattungsanspruch formuliert, wie er

<sup>1</sup> Forkel, *Ueber die Theorie der Musik* (1777), 9; dazu auch Forkels *Ankündigung seines akademischen Winter-Concerts* (1779) (Forkel, *Ankündigung*).

<sup>2</sup> Die Bedeutung und der Einfluss der Dilettanten auf das Musikleben ist auch Thema der von Fink verfassten Rezension *Trois grandes Sonates pour le Pianoforte composée et dédiées à Mr. Louis Berger par Fr. Ed. Wilsing*. Op. 1; dazu Fink in *AmZ*, 41. Jhg., Nr. 10 (6. März 1839), 181-185.

<sup>3</sup> *Remscheider Zeitung* 1869, zitiert nach *Rheinische Musiker*, 2. Folge (1962), 15.

<sup>4</sup> Dazu Schleuning, *Der Bürger erhebt sich* (2000), 133-134.

<sup>5</sup> *NZfM*, 32. Bd., Nr. 41 (21. Mai 1850), 209 (1. Sp.).

sich im Titel *Quartetto serio* von Beethovens Streichquartett op. 95 manifestiert. Umgekehrt förderte die Instrumentalmusik verbundene bzw. die für ihr Verständnis notwendige Voraussetzungen nach einem Hörer, der

»wenigstens schon so viel Kunstkenntniß und Uebung hat, dass er sie [= die mannichfaltigen Combinationen der Töne] behalten, mit einander vergleichen, und dadurch ihre Bedeutung fühlen kann, welche sie nach der Absicht des Componisten haben sollen«,<sup>1</sup>

nicht nur die Herausbildung der Vorstellung von der Instrumentalmusik als einer Kunst »reiner Ideen«, wie Hegel und seine Zeitgenossen sie verstanden, sondern auch die Entwicklung eines Hörverhaltens im Sinne einer intellektuellen Fähigkeit. In dem Masse also, in welchem im ästhetischen Diskurs der Instrumentalmusik gegen Kants Zweifel an ihrem Kunstcharakter zugemutet wurde, Trägerin von Ideen zu sein (womit sie sich gerade als Kunst im emphatischen Sinne legitimierte), wurde ein »gebildetes« Hörverhalten notwendig, so dass letztlich die Instrumentalmusik, zumal das Streichquartett zu einer Musik für Gebildete wurde, die lieber Quartette »studieren« als »lesen [= spielen]«. <sup>2</sup> Selbst die Musikkritik scheute zunehmend davor zurück, ein Urteil über die Aufführung einer Neukomposition zu fällen ohne vorangegangenes gründliches Partiturstudium, wie etwa die folgende exemplarische Äusserung über Onslows Streichquartett op. 69 und J. B. Gross Quartett op. 39 eines Rezensenten der *AmZ* belegt:

»Diese beiden Streichquartette haben wir zwar gehört, können aber, da wir keine genauere Einsicht in Partitur nehmen konnten, nicht von unserem Grundsatz abweichen, der uns verbietet, blos nach einmaligem Anhören ein Urtheil über dergleichen Kunstwerke abzugeben.«<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Forkel, *Ankündigung* (1779), 6. Demgegenüber sagt dem Hörer bei der Vokalmusik nach Forkel, »der Text [...], was die Töne bedeuten und sagen sollen« (ibid.).

<sup>2</sup> Riehl, *Franz Krommer in Musikalische Charakterköpfe*, 222; dazu auch die Rezension der *AmZ* über die Streichquartette op. 41 von Schumann, in welcher das Streichquartett explizit als jene Gattung bezeichnet wird, die »immer auf jedes gebildete Publicum« wirke (*AmZ*, 47. Jhg., Nr. 3 (15. Jan. 1845), 39).

<sup>3</sup> *AmZ*, 48. Jhg., Nr. 21 (27. Mai 1846), 350.

Vor diesem Hintergrund versteht sich nicht nur die Bedeutung von Taschenpartituren im bürgerlichen Musikleben,<sup>1</sup> sondern auch die Bedeutung, die Partiturausgaben als Bildungsinstrument ab den dreissiger Jahren überhaupt bekamen, so dass mit Konstanz bei jeder Besprechung einer Partiturausgabe von Streichquartetten auf ihren Bildungswert hingewiesen wurde.<sup>2</sup> Im Zusammenhang mit einer Partiturausgabe von Streichquartetten Haydns meint die *AmZ* 1840 beispielsweise:

»So wie jeder Streichinstrumentist und jeder Hausvater, der Genuss am Hören gediegener und erquickend freundlicher Arbeiten dieser Art findet, sich die Stimmausgaben bei Peters in Leipzig angeschafft haben oder auch anschaffen wird, eben so sehr wird er auch nach der Partitur derselben verlangen, sobald er nur Partitur zu lesen im Stande ist. Solche Liebhaber gibt es aber in Teutschland nicht wenige. Musikern von Profession sind sie aber unentbehrlich. Von jungen Männern, die sich noch zu bilden haben und die solche ähnliche Werke doch vernachlässigen wollten, würden wir und alle gutgesinnten Musikkenner keine gute Meinung haben.«<sup>3</sup>

Und 1841 heisst es:

»Es ist ein Glück für die musikalische Welt, welches der Umschwung der Zeit in gewissen Zuständen aus dem natürlichen Gesetz der menschlichen Natur fast nothwendig entwickelt, dass man seit Jahren wieder angefangen hat, die Meisterwerke unserer Väter in wachsender Liebe zu beachten und durch schöne Ausgaben in's Leben zurückzuführen. In Hinsicht auf das Streichquartett konnte man durchaus nichts Besseres thun, als es durch diese Partiturausgabe der Haydn'schen Quartette und die vervollständigte Ausgabe derselben in Auflegestimmen bei Peters in Leipzig geschehen ist. [...] Was nun noch besonders das innere Wesen dieser Quartette betrifft, das steht gesichert. Sie bleiben so einzig und unnachahmlich, in ihrer Art, dass sie in ihrer naturgetreuen Geistigkeit und in ihrem kindlichen gutmüthigen Humor zuversichtlich so lange frisch und fröhlich sich in die Seele

---

<sup>1</sup> Hopkinson, *Miniature Scores* (1972).

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise *AmZ*, 42. Jhg., Nr. 32 (7. Okt. 1840), 841; *AmZ*, 43. Jhg., Nr. 14 (7. April 1841), 296-297, *NZfM*, 22. Bd., Nr. 38 (10. Mai 1845), 157-158; *NZfM*, 33. Bd., Nr. 11 (6. Aug. 1850), 54-55.

<sup>3</sup> *AmZ*, 42. Jhg., Nr. 41 (7. Okt. 1840). 841.

spielen werden, so lange man von der Musik noch veredelnde Freude und nicht blossen Tonrausch verlangt.«<sup>1</sup>

Zudem ist auffällig, wie zwischen 1830 bis 1870 in sämtlichen hier näher untersuchten Zeitschriften Rezensionen von Streichquartetten zum Tagesgeschäft der Musikkritik gehörten, weshalb alles andere als »ein bedenklicher Stillstand eingetreten war«, wie Schumann in seiner Rezension von Julius Schaplers Preisquartett 1841 behauptete; vielmehr bedurfte der Kenner im Interesse seiner Selbstfindung und Selbstdefinition der Streichquartettliteratur. Denn ihm sind nach Hegels Definition

»die inneren musikalischen Verhältnisse der Töne und Instrumente zugänglich [...] [und der] die Instrumentalmusik in ihrem kunstgemäßen Gebrauch der Harmonien und melodischen Verschlingungen und wechselnden Formen [liebt]. Er wird durch die Musik selbst ganz ausgefüllt und hat das nähere Interesse, das Gehörte mit den Regeln und Gesetzen, die ihm geläufig sind, zu vergleichen, um vollständig das Geleistete zu beurteilen und zu geniessen.«<sup>2</sup>

Der Kenner leistet nach Hegel also höchste intellektuelle Arbeit und tendiert gerade deshalb auch zu einer eher konservativen Haltung, indem er am Bewährten bzw. dem Mustergültigen festhält und damit gerade einen nicht zu unterschätzenden Beitrag innerhalb der Kanonisierungsprozesse leistete: »Die neu erfindende Genialität des Künstlers ... [kann] auch den Kenner, der gerade diese oder jene Fortschreitung, Übergänge usf. nicht gewohnt ist, häufig [...] in Verlegenheit setzen.«<sup>3</sup> Damit entfaltete sich ein dialektisches Wechselspiel zwischen dem Streichquartett als anspruchvollste Kompositionsgattung<sup>4</sup> und als Objekt der ästhetischen Reflexion, der Musik vorab

---

<sup>1</sup> *AmZ*, 43. Jhg., Nr. 26 (30. Juni 1841), 509.

<sup>2</sup> Hegel, *Ästhetik*, 341

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> Neben den bereits angeführten Belegen, die diese Vorstellung stützen, vgl. beispielsweise auch Hermann Hirschbachs einleitende Äusserung in seinem Artikel *Zur Geschichte des Quartetts* (1843): »Nach der Symphonie ist keine Form der Instrumentalmusik so abgeschlossen und bedeutungsvoll zugleich wie das Streichquartett. Seine Erfindung, seine Ausbildung waren für die

Ideenkunst bedeutete, sowie dem Einverständnis und der Kennerschaft einer gebildeten Zuhörerschaft, in welchem die einzelnen Bereiche derart eng aufeinander bezogen waren, dass sie zumal im Kontext der Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 kaum voneinander abzutrennen sind, wie die bereits zitierten Äusserungen dokumentiert haben. Gleichsam vermittelnd wirkte innerhalb dieses komplexen Beziehungsnetzes eine ganz besonders vom deutschen Bürgertum ausgeprägte Idee der Bildung und »Zivilisierung« des Selbst, in welcher schliesslich auch die Vorstellung des Streichquartetts als »deutsche« Gattung aufgehoben war. Diese Idee bildete die Basis der nach dem Zerfall des Wertekanons des *Ancien Régime* entstandenen Gesellschaftsordnung, für welche charakteristisch war, dass nicht einheitlich war. Vielmehr entstanden um 1800 unterschiedliche nebeneinander existierende Daseinsformen mit je eigenen Anforderungen, deren verbindender Stützpfeiler, um an dieser Stelle einen Gedanken Kants aus der *Kritik der praktischen Vernunft* aufzugreifen, »der bestirnte Himmel über mir und das moralische Gesetz in mir«<sup>1</sup> waren und der Vielfalt und Offenheit der bürgerlichen Lebensführung die Illusion einer vermeintlich stabilen Einheit und Geschlossenheit verliehen. Die Symbolhaftigkeit der bürgerlichen Werteordnung überdeckte den tatsächlichen Bruch, den Adelbert von Chamisso in *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1813) literarisch gestaltete und welcher »zwischen dem Wunsch, ein für alle Menschen gültiges Wertesystem zu proklamieren, und der Neigung« klaffte, »diese Werte nur mit denjenigen zu identifizieren, die bestimmten gesellschaftlichen und moralischen Ansprüchen genügen.«<sup>2</sup> Der ungebrochene private und intime Charakter von Streichquartett-Aufführungen (trotz des Gangs in die Öffentlichkeit) und die damit verbundene Spaltung der Musizierformen (Hausquartett und professionelles Quartettensemble) sowie die zum Teil strikten und selektiven Zulassungsbestimmungen zu den öffentlichen bzw. halböffentlichen Quartettaufführungen, welche durch den der

---

ganze Kunst von höchster Wichtigkeit; denn auch in den größten Werken bildet es die Grundpfeiler des harmonischen Gebäudes.« (Hirschbach, *Geschichte des Quartetts*, 89, 1. Sp.).

<sup>1</sup> Kant, *Kritik der praktischen Vernunft* (1788), 300.

<sup>2</sup> Sheehan, *Deutscher Liberalismus* (1988), 43.

Bildungsstand reguliert wurde, sind ein Zeichen dieses von Sheehan diagnostizierten Bruchs.

Bildung war im 19. Jahrhundert aber nicht nur ein Wert unter vielen innerhalb des bürgerlichen Wertekodex', sondern erfasste sämtliche Sphären bürgerlichen Handelns, weil sie nicht als Wert, sondern als Gestaltungsprinzip des menschlichen Handelns empfunden wurde. Denn der »Mensch ist«, wie Hegel es in seinen *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte* formulierte hatte, »was er sein soll, nur durch Bildung.«<sup>1</sup>

Mit dem – bereits kurz angesprochenen – allmählichen Zerfall der umfassenden Deutungskraft und Verhaltensstrukturierung des Weltbildes des *Ancien Régime* unter dem starken Einfluss der Forderung nach freiheitlicher Emanzipation, wie sie die Aufklärung und ganz besonders die Französische Revolution ausgeprägt hatten, setzte, wie Max Weber in seinen religions- und wirtschaftssoziologischen Arbeiten des frühen 20. Jahrhunderts<sup>2</sup> und Norbert Elias in seinen sozialgeschichtlichen Studien gezeigt haben,<sup>3</sup> eine Verlagerung von Verhaltensstandards nach Innen ein. Die Folge war eine Verinnerlichung des Wertekodex', welchen Georg Simmel als eine »von Innen her wirkende Verfassung«<sup>4</sup> deutete. Diese Verfassung fand auf der einen Seite in David Friedrich Strauss mit seinem emphatischen Bekenntnis: »Ich bin ein Bürgerlicher, und

---

<sup>1</sup> Hegel, *Philosophie der Weltgeschichte*; Bd. 1, 58; dazu auch Friedrich Schlegels Fragmente 63 und 262 aus dem ersten Teil der *Athenaeum-Fragmente* (1797): »Jeder ungebildete Mensch ist die Karikatur von sich selbst.« [63] »Jeder gute Mensch wird immer mehr und mehr Gott. Gott werden, Mensch sein, sich bilden, sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten.« [262]

<sup>2</sup> Vgl. Weber, *Religionssoziologie* (1920) und *Wirtschaft und Gesellschaft* (1999); dazu auch Schluchter, *Religion und Lebensführung* (1988) und Schluchter, *Moderner Rationalismus* (1998), 88-96).

<sup>3</sup> Dazu Elias, *Gesellschaft der Individuen* (1939), *Höfische Gesellschaft* (1969), *Prozess der Zivilisation* (1939/1969) und *Studien über die Deutschen* (1989).

<sup>4</sup> Vgl. Simmel, *Soziologie* (1908), 653.



bin stolz darauf, es zu sein«<sup>1</sup>, einen ihren überzeugendsten Befürworter, und hatte auf der anderen Seite in Friedrich Nietzsche ihren wohl kompromisslosesten Kritiker.<sup>2</sup>

Das Neue der bürgerlichen Bildungsidee bestand im Vergleich mit den Tugendlehren seit der Antike eben gerade »in der Regulierung des menschlichen Handelns vom Individuum und dessen Formung her«,<sup>3</sup> so dass dieser individuellen Formung, d. h. der Bildung des Individuums sämtliche Werte der Bürgerlichkeit zugeordnet waren.<sup>4</sup> Von daher versteht sich, dass Bildung kein statisches Konzept umschreibt, sondern ein dynamisches, das in der lebenslangen Bildung bestand. Bildung war aber nicht auf die Anhäufung von Wissen oder auf Ausbildung ausgerichtet, sondern meinte eine umfassende Regelung der Entwicklungsprozesse der eigenen Individualität nach ethischen und moralischen Grundsätzen.<sup>5</sup> Im Vordergrund standen nicht Wissensinhalte, sondern die Bildung des persönlichen Charakters, wie Johann Gottlieb Fichte in einem Brief an seine Frau ausführte:

»Der Hauptzweck meines Lebens ist der, mir jede Art von (nicht wissenschaftlicher – ich merke darin viel Eitles) sondern von Charakterbildung zu geben, die mir das Schicksal nur erlaubt.«<sup>6</sup>

Aus diesem Bildungskonzept erwuchs das im Denken des deutschen Bürgertums tief verankerte Entwicklungsdenken (und der damit assoziierte Fortschrittsglauben). Denn vom »„Bürger“ zu reden, bedeutet immer auch den Wunsch, „bürgerlich“ zu werden,

---

<sup>1</sup> Zitiert Hettling/Hoffmann, *Historisierung bürgerlicher Werte* (2000), 7. Zu David Friedrich Strauss im Speziellen vgl. auch den Graf, *Gelungene Bürgertheologie?* (1994).

<sup>2</sup> Vgl. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen I* (1873), *Ueber Wahrheit und Lüge* (1873) und *Genealogie der Moral* (1887).

<sup>3</sup> Hettling/Hoffmann, *Historisierung der bürgerlichen Werte* (2000), 14. Hettling/Hoffmann, *Ambivalenz bürgerlicher Lebensführungen* (2000).

<sup>4</sup> Dazu beispielsweise Koselleck, *Bedeutung der Bildung* (1990) und Assmann, *Geschichte der deutschen Bildungsidee* (1993).

<sup>5</sup> Bollenbeck, *Bildung und Kultur* (1994), 127.

<sup>6</sup> Zitiert nach Fichte, *Leben und literarischer Briefwechsel* (1862), Bd. 1, 55).

sich bürgerliche Eigenschaften überhaupt erst anzueignen«<sup>1</sup> oder wie Nietzsche es mit scharfer Kritik formulierte:

»Der Deutsche selbst ist nicht, er wird, er „entwickelt sich“. „Entwicklung“ ist deshalb der eigentliche deutsche Fund und Wurf im grossen Reich philosophischer Formen: – ein regierender Begriff, der, im Bunde mit deutschem Bier und deutscher Musik, daran arbeitet, ganz Europa zu verdeutschen.«<sup>2</sup>

Insgesamt bot das Streichquartett nun in seiner vierfachen Bestimmung als Ideenkunst, als anspruchsvollste Gattung, als Kunst für Gebildete und als Inbegriff »unserer eigensten [= deutschen] und reinsten Musikform«<sup>3</sup> sowohl ein ideales Bezugsfeld und Aktionsfeld des deutschen Bürgertums und bildete dadurch zugleich ein ideales Identifikationsmedium. Eduard Hanslick fasste die Verschmelzung dieser Momente in seiner Konzertbesprechung der »Quartettproductionen« des Helmesberger-Quartetts in der Saison von 1852 und 1853 in folgende Worte:

»Die Pflege des Streich-Quartetts ist in einem musikalischen Organismus von hoher Wichtigkeit. Ursprünglich italienische Erfindung, hat diese Form, gleich der *Symphonie*, alsbald durch deutsche Kunst eine solche Erweiterung und Bereicherung erfahren, daß sie in Wahrheit geistiges Eigenthum unserer Nation wurde. Diese hat durch hochragende Tonwerke hierin jedwede Concurrenz anderer Völker vereitelt und ist so nicht bloß in der Suprematie, sondern auch geradezu im Alleinbesitz der ausdrucksvollsten Formen reiner Instrumentalmusik [...] das Streichquartett (ist) mehr als irgendeine polyphone Kunst berufen, durch die reine Bedeutung ihres Inhalts zu wirken. Keusch, sinnvoll, prunklos, läßt sie nur gelingen, was durch die innere Kraft des musikalischen Gedankens bestehen kann. Sie offenbart diesen in seiner wahrhaftesten, wenn gleich nicht glänzendsten Erscheinung. Durch ihre unbestechliche Durchsicht ist die Quartettmusik eine Klippe für Componisten und ein Prüfstein für das Publikum. [...] Man darf in einer Großstadt eben nicht vom »Publicum« wie von einem Individuum sprechen und urtheilen. Das Publicum, welches bei den trivialsten Stellen einer Verdi'schen Oper am höchsten jubelt und das Publicum, das sich an einem Quartett

---

<sup>1</sup> Hettling/Hoffmann, *Zur Historisierung der bürgerlichen Werte* (2000), 15.

<sup>2</sup> Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse* (1886), 185 (Hervorhebungen im Original).

<sup>3</sup> Riehl, *Franz Krommer in Musikalische Charakterköpfe*, 214.

Beethoven's erbaut, sind zwei ganz verschiedene Versammlungen. Die speciell auf die Oper drückende Nothwendigkeit und Schwierigkeit: beiden Parteien gerecht zu werden, fällt bei Instrumental-Concerten hinweg, welche ja für eine unabsehbare Menge von »passionierten Musikfreunden« gar nicht existiren. Genug daher, wenn die Schaar der »Gediegenen« groß genug ist, um in zahlreichen Concerten selbständige Befriedigung finden und unbeirrt Beifall äußern zu können.«<sup>1</sup>

So sehr das enormes Prestige des Streichquartetts als »die Gattung«, welche bereits »an sich so edel ist«, dass sie »eine höhere Bildung der Kämpfenden voraussetzt«,<sup>2</sup> vom Bildungsbewusstsein des deutschen Bürgertums abhing, so massgeblich war es umgekehrt in seinen unterschiedlichen Ausprägungsformen (als Kompositionsgattung und als Musizierform, aber auch im übertragenen Sinne als Objekt ästhetischer Reflexion und als Bestandteil des bürgerlichen Kulturlebens mit seinen institutionalisierten sozialen Aktionsfeldern) an der Strukturierung des bürgerlichen Wertekodex' sowie der Etablierung eines das gesellschaftliche Handeln allumfassenden und insgesamt verinnerlichten Bildungsideals beteiligt.<sup>3</sup> Mit ihm und durch es konnten nicht nur die von aussen reglementierten bürgerlichen Tugenden wie »Ordnung« und »Fleiss« fortwährend praktiziert und als Bestandteil bürgerlichen Handelns verinnerlicht, sondern auch ein Bildungswissen aufgebaut und angeeignet bzw. kollektive und gegen Aussenstehende abgegrenzte soziale Räume etabliert werden,<sup>4</sup> welche die Lebensstile, Deutungsmuster, Symbole, Wertungen und Mentalitäten erkennbar machten und zugleich und ineins normativ wirkten.<sup>5</sup> In dem Masse also, in welchem die bürgerliche Selbstentfaltung sich in verinnerlichten Individualisierungsansprüchen akzentuierte, bedurfte diese Entfaltung auf der anderen

---

<sup>1</sup> Hanslick, *GCW II* (1869/70), 45-46 (Hervorhebungen im Original). Dazu auch Chorley, *Modern German Music* (1854), 230, wo es u.a. in Bezug auf die deutsche Musik und ganz besonders auf das Streichquartett heisst: »After all, there is nothing like chamber-music, heard in one's own chair, and among one's own friends«.

<sup>2</sup> Schumann, *Schapler* (1842), 142, 2. Sp..

<sup>3</sup> Dazu auch Krüger, *Laien, Dilettanten und Künstler* (1839), Köhler, *Streichquartett* (1858) und Bagge, *Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst* (1864).

<sup>4</sup> Assmann/Hölscher, *Kultur und Gedächtnis* (1988) und Assmann, *Erinnerungsräume* (1999).

<sup>5</sup> Dazu Goffman, *Rahmen-Analyse* (1980), 32-33.

Seite einer nach aussen gerichteten sozialen Absicherung, so dass das Bürgertum sich überhaupt erst im Wechselspiel zwischen individuellen Entwicklungsprozessen und Prozessen der Vergesellschaftung als gesellschaftliche Kraft konstituieren konnte. »Denn Geselligkeit ist«, wie Friedrich Schlegel im zweiten Teil seiner *Athenaeums-Fragmente* meinte, »das wahre Element der Bildung, die den ganzen Menschen zum Ziel hat.«<sup>1</sup> Die reflexive Formung des Selbst suchte sich im öffentlichen Wirkungsfeld einzubinden und zu manifestieren, damit das Individuum sich seiner sozialen Situierung vergewissern konnte. Der Musik, worauf schon Hanslick im oben angeführten Zitate hinwies, fiel in diesem Zusammenhang eine wichtige Funktion zu, und zwar als das eigentliche

»belebende Princip des socialen Lebens, denn fast ausschließlich vertritt sie das geistige Element geselliger Zusammenkünfte, sei es in abgeschlossenen Kreisen, wie an öffentlichen Orten; [...] Der glänzendste Beweis für die hohe Bedeutung, welche die Musik in der Gegenwart gewonnen, ist aber unstreitig nicht blos das höhere Regen des musikalischen Elements im Volke, sondern auch dessen, ich möchte sagen, allgemeine musikalische Durchbildung [...] Und wäre die allgemeine Anerkennung, welche die größten Tondichter aller Zeiten und aller Völker durch ihre Meisterwerke jetzt finden, wohl möglich ohne Befähigung zum klaren Verständnisse derselben?«<sup>2</sup>

Dieser für das Bürgertum charakteristische enge Konnex zwischen individueller Selbstfindung und sozialer Absicherung dringt selbst bei Musikbesprechungen durch, wovon das folgende Beispiel einer Rezension des zweiten und dritten Streichquartetts von Joseph von Blumenthal im Wiener *Allgemeinen musikalischen Anzeiger* von 1836 einen aufschlussreichen Eindruck vermittelt:

»Die Einsamkeit ist eine schöne Sache [...] ja der Grund, in und auf welchem die schönsten Blüten der Geselligkeit gesäet werden, sprießen, wachsen und gedeihen [...] So muß der Musiker durch einsamen Fleiß, durch Nachdenken und Übung die nöthige Fertigkeit erwerben und nur dem Emsigen winkt von fern die Palme der Kunst. In einem Punkte aber

---

<sup>1</sup> Schlegel, *Athenaeum*, Bd. 2 (1799), 1. Stück, 26; dazu auch Gaus, *Geselligkeit und Gesellige* (1998).

<sup>2</sup> Becker, *Bedeutung der Musik* (1842), 169 (2. Sp.) und 170, (1. Sp.).

gleichen sich Leben und Musik. Man erlangt in dem einen wie in der andern den nöthigen, ja den unentbehrlichen Tact nur in Gesellschaft.«<sup>1</sup>

Die Spaltung der Streichquartettspflege bzw. der Gang in die Öffentlichkeit und die Etablierung »stehender« Quartettensembles war also in dem Umfang eine sozialgeschichtliche Erscheinung, als diese Entwicklung eng mit der Konstituierung eines Bildungsbürgertums verbunden war, wie es zugleich ein kompositionsgeschichtliches Phänomen war, das sich durch die gesteigerten kompositorischen und spieltechnischen Ansprüche von der geistvollen Unterhaltung zum öffentlichen Vortrag wandelte und dadurch die Sozialstruktur des Streichquartetts neu in Ausführende und Zuhörende aufteilte.

Im Zuge dieser Entwicklung veränderte sich auch das Hörverhalten, in dem dieses sich, in gleichem Masse durch die Idee der Bildung wie durch die Vorstellung vom Streichquartett als Kunst reiner Ideen getragen, zusehends auf die Musik und die Darbietung selbst und deren intellektuellen Bewältigung ausrichtete. Daraus entstand eine Kammermusikpflege, in welcher sich zusehends ein Publikum mit elitären Ambitionen einfand, die in gleichem Umfang die musikalischen Kenntnisse wie den sozialen Umgang betrafen. Das breitere Publikum wurde schon dadurch ausgeschlossen, dass man anders als bei den öffentlichen Konzertaufführungen innerhalb der Streichquartettspflege verstärkt auf Aufführungen mit »populären« Werken verzichtete (bzw. umgekehrt die Streichquartettaufführungen zusehends aus dem öffentlichen Konzert mit Ouvertüren, Sinfonien, Instrumental- und Vokalkonzerten ausklammerte und eigenen öffentlichen und halböffentlichen »Räumen« zuwies). Statt dessen wurde der Fokus auf ein Repertoire gelegt, das dem wirklich breiteren Publikum gerade nicht zugänglich war. Dagegen wurden denn auch kritische Stimmen laut. Kossmaly etwa trat 1844 explizit für eine Musik ein, die nur der Unterhaltung und nicht dem Denken diene.<sup>2</sup>

Umgekehrt leistete aber eine Kammermusikpflege, welche wie dargelegt strukturiert war, einen wesentlichen Beitrag zu den Kanonisierungsprozessen der Werke

---

<sup>1</sup> *AmA*, 8. Jhg., Nr. 49 (8. Dez. 1836), 193.

<sup>2</sup> Dazu Kossmaly, *Narkotische Componisten* (1844).

von Haydn und Mozart sowie von Onslow, Spohr und Mendelssohn, aber auch der frühen und mittleren Quartette von Beethoven. Einerseits wurde durch die hier beschriebenen Hörverhaltensmuster in diese Kompositionen ein Wert gelegt, durch welchen sie andererseits zu ausserordentlichen Mustern transformiert und so in einen emphatischen Werk-Status gehoben wurden,<sup>1</sup> der seinerseits wieder zum intellektuellen (denkenden), stillen und aufmerksamen Zuhören herausforderte. Das Ausmass, in dem Streichquartettveranstaltungen zum Inbegriff einer Angelegenheit für Kenner geworden waren, bekundet sich auch in einer Konzertbesprechung des Magdeburger Korrespondenten der *NZfM* von 1846. Der Nachdruck, mit welchem der Korrespondent darauf hinweist, dass in Magdeburg eine grosse Öffentlichkeit sich zu einer Streichquartettaufführung einfand, ist ein Indiz dafür, dass die Magdeburger Situation eine Ausnahmeerscheinung war, welche selbst den Rezensenten der *NZfM* erstaunte:

»Wenn wir von andern Orten her lesen, daß das Publicum bei den Quartetten zwar ein kleines, aber ein gewähltes sei, so müssen wir zu Magdeburgs Genugthuung sagen, daß man sich hier zu den Quartette-Soiréen drängt, als sei es den Leuten innerstes Bedürfniß, solche Musik zu hören.«<sup>2</sup>

## 4.2 FORMEN DER STREICHQUARTETTPFLEGE

Wie ausgeführt war die Streichquartettpflege in den deutschen Musikzentren sozialgeschichtlich eng mit der Idee der Bildung und der damit verbundenen öffentlichen Absicherung in spezifischen »sozialen Räumen« abhängig. Die Trägerschicht dieser Räume bestand sozialökonomisch gesehen aus Mitgliedern der Aristokratie und des Bürgertums und soziokulturell betrachtet aus musikalisch gebildeten Kennern, welche gerade im Streichquartett als Ideenkunst ein Medium des bürgerlichen Bildungsbewusstseins sahen. Das Streichquartett war in seinen unterschiedlichen institutionellen Ausprägungen eine Projektionsfläche der

---

<sup>1</sup> Dazu Goehr, *Imaginary Museum* (1992), 236-242.

<sup>2</sup> *NZfM*, 24. Bd., Nr. 15 (19. Feb. 1846), 60 (1. Sp.).

Legitimation und Identifikation bestimmter bürgerlicher Lebensstile und Mentalitäten. Allerdings zeigen sich hinsichtlich der sozialökonomischen Strukturierung regionale Unterschiede, so dass – auf eine kurze Formel gebracht – die Kammermusikpflege beispielsweise in Wien (ähnlich wie in St. Petersburg) zunächst schwerpunktmässig durch die Aristokratie und das Beamtenbürgertum getragen worden war,<sup>1</sup> während im »classischen Leipzig«<sup>2</sup> und in anderen deutschen Musikzentren sowie in der Schweiz das Bürgertum diese Pflege bestimmte, welches auch nach 1830 (anders als in Wien) offiziell die politische und kulturelle Führung übernahm.

#### 4.2.1 WIEN

In den Jahrzehnten zwischen 1830 und 1870 gehörte das Streichquartett in Wien nicht zu den Musikformen, welche ein breites musikalisches Publikum ansprachen. Freilich heisst das nicht, dass das Streichquartett als Kompositions- und Musiziergattung nicht gepflegt worden wäre. Es bedeutet lediglich, dass seine enorme öffentliche Popularität, welche es im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert in Wien genossen hatte, vorerst ein Ende gefunden zu haben schien und dass die Streichquartettpflege vorab im privaten Rahmen stattfand.<sup>3</sup> Tatsächlich kann ohne Übertreibung gesagt werden, dass Wien in den dreissiger bis fünfziger Jahren massgeblich durch eine Musikkultur geprägt worden war, welche von der Oper und der Operette, den Komponistenkonzerten, den Virtuosen und den Walzerkönigen bestimmt war.<sup>4</sup> Daneben konnten sich nur noch gerade die Konzerte der 1812 begründeten *Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates*, die *Concerts Spirituels*, die von Otto Nicolai 1842 gegründeten *Philharmonischen Konzerte*, welche

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu die Eindrücke, welche Carl Loewe in seiner *Selbstbiographie* über seinen Wiener Aufenthalt im Sommer 1844 niedergeschrieben hat, in Loewe, *Selbstbiographie* (1870) 330-358.

<sup>2</sup> Brendel, *Schumann* (1845), 149, (2. Sp.).

<sup>3</sup> Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 1, 202.

<sup>4</sup> Dazu Weber, *Music and the Middle Class* (1975), La Grange, *Wien* (1997), 182-261, Hanslick, *GCW* (1869/70) Bd. 1, 305-307 und 325-363, und Schumanns Brief aus Wien vom 10. Januar 1839 an Carl Montag, in Jansen, *Schumann's Briefe* (1886), 146.

ab 1860 von dem 1833 durch Franz Lachner gegründeten Künstlerverein der *Wiener Philharmoniker* getragen worden waren, sowie die ab den vierziger Jahren gegründeten Chorvereinigungen behaupten.<sup>1</sup> Konsultiert man in diesem Zusammenhang beispielsweise den Eintrag zu Wien im 19. Jahrhundert in der Neuauflage der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, so gewinnt man sogar den Eindruck, dass eine Kammermusikpflege im 19. Jahrhundert in Wien schlicht gefehlt habe, es sei denn, man habe sie der Erwähnung nicht für würdig gehalten.<sup>2</sup>

Die Popularität des Streichquartetts in Wien vom späten 18. Jahrhundert bis etwa in die späten zwanziger Jahre des 19. Jahrhunderts hing allerdings weniger, wie etwa Ludwig Finscher vermutet hat, mit den 1782 bei Artaria in Wien erschienenen sechs Streichquartetten op. 33 von Joseph Haydn zusammen.<sup>3</sup> Vielmehr war die Popularität durch drei ganz anderen Faktoren bestimmt. Zum einen war sie das Resultat der in Wien sehr beliebten und geschätzten (und oft in Raubdrucken kursierenden) Streichquartettkompositionen von Franz Anton Hoffmeister (1754-1812),<sup>4</sup> Ignaz Pleyel (1757-1831)<sup>5</sup>, Peter Hänsel (1770-1831)<sup>6</sup> und Joseph Eybler (1765-1846)<sup>7</sup> sowie von

---

<sup>1</sup> Darunter u. a. der *Wiener Männergesangsverein* (1843), die *Singvereinigung der Gesellschaft der Musikfreund* (1858), die *Singakademie* (1858), welche Johannes Brahms von 1872-75 leitete, sowie der *Akademische Gesangsverein* (1858) und der *Schubertbund* (1863).

<sup>2</sup> Vgl. Artikel »Wien«, in *MGG* 2, Bd. 9 (Sachteil), 2011-2013.

<sup>3</sup> Finscher, *Studien* (1974), 299-300.

<sup>4</sup> Hoffmeister komponierte insgesamt 57 in Wien, Leipzig, Paris und London gedruckte Streichquartette in vierzehn Zyklen, darunter auch 7 Streichquartette für eine Violine, zwei Bratschen und ein Violoncello (Angaben nach *NG* 2). Vgl. demgegenüber die Angaben bei Hickman, *Viennese String Quartet* (1989). Hickman meint, dass Hoffmeister »34 quartets between 1781 und 1806« publiziert hätte und dass die weit verbreitete Schätzung von »42 or more quartets« übertrieben sei (Hickman, *Viennese String Quartet* (1989), 160 und Anm. 7).

<sup>5</sup> Pleyel komponierte zwischen den 1780er und 1830er Jahren weit über siebzig Streichquartette. Eine detaillierte Übersicht der Streichquartette Pleyels findet sich in Kapitel 6.1.3.

<sup>6</sup> Hänsels Streichquartettschaffen war sowohl von Einflüsse des *Quatuor concertant* als auch des *Quatuor brillant* beeinflusst. Seine über fünfzig Streichquartette erschienen zwischen 1798 und 1825 vor allem in Wien und Offenbach.

<sup>7</sup> Eyblers Schaffen für Streichquartett umfasst die Haydn gewidmeten und 1794 komponierten *Tre Quartetti* op. 1 (erschienen im Selbstverlag 1794), die um 1809 komponierten *Trois Quatuors* op. 10



den in Wien wirkenden, besonders aus Böhmen stammenden Komponisten, von welchen zumindest Johann Baptist Vanhal (1739-1813),<sup>1</sup> Antonín Vranický (Wranitzky) (1761-1820)<sup>2</sup> und dessen Bruder Pavel Vranický (1756-1808)<sup>3</sup> sowie von Frantisek Kramár (Krommer) (1759-1831)<sup>4</sup> und Vojtec Matyáš Jírovec (Gyrowetz) (1793-1850)<sup>5</sup> erwähnt seien. Die Popularität der Streichquartette der hier erwähnten Komponisten ist für die Zeit von 1830 bis 1870 insofern belangvoll, als ihre Kompositionen neben den von Haydn einen wesentlichen Bestandteil des gespielten Repertoires in der hausmusikalischen Streichquartettspflege bildete,<sup>6</sup> auch wenn sich diese zunehmend auf die Klaviermusik verlagerte.<sup>7</sup>

Zum anderen wurde die Popularität des Streichquartetts sowohl als Musizier- als auch als Kompositionsgattung in Wien im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert durch die Importe französischer Streichquartette getragen.<sup>8</sup> Besonderer Beliebtheit erfreuten sich zunächst die *Quatuors concertants* von Giuseppe Maria Cambini (1746-1825)<sup>9</sup> und

---

(Traeg, Wien 1809) sowie drei weitere nicht publizierte Streichquartette (Ms in CZ-CHRM) und die ebenfalls unveröffentlichten 12 Variationen Augustin für Streichquartett (1804-1824).

- <sup>1</sup> Vanhals über sechzig Streichquartette (ausnahmslos in Zyklen zu sechs Werken) entstanden alle im späten 18. Jahrhundert. Eine detaillierte Übersicht zu seinem Streichquartettschaffen findet sich in Kapitel 6.1.
- <sup>2</sup> Die vierundzwanzig Streichquartette Antonín Vranickýs entstanden zwischen 1790 und 1810, wobei die letzten drei Streichquartette nicht im Druck erschienen.
- <sup>3</sup> Pavel Vranický komponierte zwischen 1788 und 1803 über fünfzig Streichquartette, die zunächst vom Typus des *Quatuor concertant* beeinflusst sind, dann aber mit zunehmender Opuszahl Einflüssen des *Quatuor brillant* aufweisen.
- <sup>4</sup> Kramár war mit über siebzig Streichquartetten neben Pleyel und Haydn wohl der produktivste Streichquartettkomponist des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.
- <sup>5</sup> Jírovec komponierte zwischen 1780 und 1804 über 45 Streichquartette, die jeweils in Zyklen von zunächst sechs und dann drei Werken erschienen.
- <sup>6</sup> Dazu Riehl *Die göttlichen Philister* (1843 und 1852), in *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 1, 159-198.
- <sup>7</sup> Petrat, *Hausmusik des Biedermeier* (1986).
- <sup>8</sup> Dazu Weinmann, *Beiträge* (1964ff.).
- <sup>9</sup> In den Musikalienverzeichnissen von Artaria für die Jahre 1785 und 1788 beispielsweise dominieren eindeutig Importe aus Paris; unter den im Verzeichnis von 1785 angeführten rund 900 Streichquartettkompositionen (bzw. 155 Streichquartettszyklen) befinden sich gerade zehn Drucke

danach die *Quatuors brillants* von Giovanni Battista Viotti (1755-1824) und vor allem seiner Schüler Rudolph Kreutzer (1766-1831) und Jacques Pierre Joseph Rode (1774-1830).<sup>1</sup> Diese Importe waren kompositionsgeschichtlich insofern von Bedeutung, als sie Aspekte der französischen Quartetttypen (*Quatuor concertant*, *Quatuor brillant* und *Quatuor d'airs connus*) in den Wiener Streichquartetttypus vermittelten, wie umgekehrt die Rezeption des Wiener Quartetttypus' in Paris die französische Quartetttradition bereicherte und beeinflusste.<sup>2</sup>

Sozialgeschichtlich wurde die hier skizzierte Situation vom späten 18. Jahrhundert bis etwa 1830 von einer lebendigen und vielfältigen, aristokratischen und halböffentlichen bzw. privaten Kammermusikpflege bestimmt, welche sich beispielhaft an den Geschichten der von Ignaz Schuppanzigh (1776-1830) gegründeten Quartettvereinigungen und dem Quartett von Joseph Böhm (1795-1876) ablesen lässt.<sup>3</sup> Für die ersten dreissig Jahre des 19. Jahrhunderts dominierte in Wien nach Hanslick die private Streichquartettpflege:

»Man fand damals in Wien ein Streichquartett mit Sicherheit in befreundeten Familien und konnte es leicht herstellen, – nichts drängte noch diese Kunstgattung in die Oeffentlichkeit, weder ein Bedürfnis der Hörer, noch weniger der Spieler. Die Virtuosen ließen sich (oeffentlich) zum Quartettspiel nicht herab, die Dielettanten wagten sich damit an die Oeffentlichkeit nicht hinaus; das Publicum endlich, an ein bunteres, effectvolleres Concertgenre gewöhnt, empfand lange Zeit nach oeffentlichen Kammermusiken keinerlei Sehnsucht.«<sup>4</sup>

Nach Hanslick soll dann die »Kammermusik in der Periode 1830–1848 kümmerlichste Tage« erlebt haben, denn seit »dem Tode Schuppanzigh's entbehrte

---

von Wiener bzw. in Wien wirkenden Komponisten – der unangefochtene Spitzenreiter ist Giuseppe Maria Cambini.

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 6.1.3.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 6.1.

<sup>3</sup> Dazu beispielsweise *WAMz*, 1. Jhg., Nr. 83 (13. Juli 1841), 348; 3. Jhg., Nr. 23 (23. Feb. 1843), 94-95; Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 1, 202-207, und Winter, *The Quartets in Their First Century* (1994), 34-41.

<sup>4</sup> Hanslick, *GCW* (1869/70) Bd. 1, 202.

Wien durch mehrere Jahre jeder stabilen öffentlichen Quartettgesellschaft.«<sup>1</sup> Substantiell kann diesem von Hanslick vor über hundert Jahren gefällten Urteil kaum Widerspruch entgegengebracht werden, weil die von Metternich betriebene Innenpolitik sowohl die Aristokratie und das Beamtenbürgertums dazu veranlasste, sich aus der Öffentlichkeit zurückzuziehen. Das verhinderte darüber hinaus eine Vermischung des Bürgertums mit der Aristokratie, weshalb das Beamtenbürgertum zusehends zu Imitationsprozessen aristokratischer Lebensweisen tendierte, wie sie sich schliesslich in der Kultur des Biedermeiers ausgeprägt haben.<sup>2</sup> Vor diesem Hintergrund versteht sich, weshalb Hanslick bezeichnenderweise vom »aristokratischen Wesen des Quartetts«<sup>3</sup> sprechen kann.

So gering die öffentliche Kammermusikpflege in den Jahren zwischen 1830 und 1848 auch gewesen sein mochte, war die Situation aufgrund der greifbaren Quellen dennoch nicht so düster. Zum einen traten zu dieser Zeit in Wien zwei der wichtigsten deutschen Reisequartette auf, und zwar das ältere *Müller-Quartett* und das Quartett der Brüder Moralt, welche nach Hanslick aber ein Konzert »vor leeren Bänken gaben.«<sup>4</sup>

Bei den reisenden Quartetten ist zwischen Quartetten, welche Konzertreisen unternahmen, und solchen, die reine Reisequartette waren, zu unterscheiden. Zur ersten Gruppe gehörten beispielsweise die Quartette der erwähnten Brüder Moralt aus München,<sup>5</sup> das ebenfalls aus München stammende Quartett der Brüder Bohrer,<sup>6</sup> das 1839 gegründete *Kölner Quartett*<sup>7</sup> und das 1852 gegründete Pariser *Quatuor Maurin-Chevillard*.<sup>8</sup> Zur zweiten Gruppe sind etwa das ältere Braunschweiger *Müller-Quartett*

---

<sup>1</sup> Ibid., 305.

<sup>2</sup> Dazu Erickson, *Vienna* (1997) und Heindl, *People, Class Structure, and Society* (1997), 39-41.

<sup>3</sup> Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 41.

<sup>4</sup> Hanslick, *GCW*, Bd. 1, 306.

<sup>5</sup> Dabei handelte es sich um das sogenannte zweite *Moralt-Quartett*, das zwischen 1830 und 1840 existierte.

<sup>6</sup> Dieses Quartettensemble liess sich 1827 in Paris nieder; dazu Kapitel 7.1.4.

<sup>7</sup> Dazu ausführlicher weiter unten.

<sup>8</sup> Dazu Kapitel 7.1.5.

(1831-1855),<sup>1</sup> das vom Zürcher Geiger Jakob Hermann Zeugher (1836-1865) gegründete *Gebrüder-Hermann-Quartett* (1824-1865) und das *Quartetto Fiorentino*, das 1866 von Jean Becker gegründet worden war und bis 1880 bestand, zu zählen. Schliesslich war auch das berühmte, von Josef Neruda gegründete *Neruda-Quartett* ein reines Reisequartett, das ausnahmslos aus Familienmitgliedern bestand,<sup>2</sup> darunter Wilma Neruda, welche eine der berühmtesten Violinisten ihrer Zeit wurde.<sup>3</sup> Das *Neruda-Quartett* unternahm ab 1848 bis 1863 von Brünn aus Konzertreisen durch ganz Europa.<sup>4</sup>

Allerdings ist auffällig, dass reine Reisequartette in der Sozialgeschichte des Streichquartetts eine Ausnahme waren, ohne dass deshalb ihre Bedeutung unterschätzt werden sollte. Denn ihre Aktivitäten bildeten zusammen mit jenen der reisenden Quartettensembles einen wesentlichen Beitrag in der Verbreitung eines bestimmten Werkbestandes in ganz Europa und trugen damit zur Kanonisierung dieser Werke bei – ein Sachverhalt, der gerade im Zusammenhang mit den zahlreichen Konzertreisen des älteren *Müller-Quartetts* nicht überschätzt werden kann.<sup>5</sup> Der sensationelle Erfolg, den das ältere *Müller-Quartett* europaweit erlebte, war zum einen durch ihre aussergewöhnlich ausgereifte Spieltechnik bestimmt, welche durch die Balance zwischen ausdrucksstarker Klarheit und expressiver Virtuosität sowohl Kenner als auch Liebhaber anzog und befriedigte.<sup>6</sup> In den Worten des Rezensenten der *NZfM* in Danzig klingt dies im Zusammenhang mit einem Konzert des *Müller-Quartetts* 1844 wie folgt:

---

<sup>1</sup> Das ältere Müller-Quartett wurde aufgrund der herrischen Willkür des Herzogs Karl von Braunschweig, der den Brüdern verbot, öffentlich aufzutreten, zur Form des Reisequartetts gezwungen.

<sup>2</sup> Und zwar aus Josef Nerudas Töchter Wilma (1838-1911) und Maria (1840-1922), welche Violine spielten, ihm selbst an der Bratsche sowie den Söhnen Viktor (1836-1852) am Cello und nach dessen Tod Franz (1843-1915). Am Klavier spielte Josefs Tochter Amalie (1834-?).

<sup>3</sup> Dazu Kapitel 9.

<sup>4</sup> 1879 gründete der ehemalige Cellist Franz Neruda in Kopenhagen zusammen mit Anton Svendsen, Nicolai Hansen und Christian Pedersen das Neruda-Quartett neu.

<sup>5</sup> Dazu Köhler, *Brüder-Müller* (1858).

<sup>6</sup> Dazu beispielsweise folgende Konzertbesprechungen: *AmZ*, 35. Jhg., Nr. 30 (24. Juli. 1833), 497; *AmZ*, 35. Jhg., Nr. 47 (20. Nov. 1833), 783-785; *NZfM*, 20. Bd., Nr. 52 (27. Juni 1844), 206; und *AmZ*, 47. Jhg. Nr. 35 (3. Aug. 1845), 391.

»Ein so vollendetes Zusammenspiel, kann und soll es gleich im Ideal des Musikers liegen, hätte man in der Wirklichkeit kaum für möglich gehalten. Hier ist Alles Ein Strich, Ein Abbrechen, Ein Einsetzen mit Blitzesschnelle; alle Schattierungen werden von jedem der Brüder auf gleiche Weise ausgeführt; vom rauschendsten, gewaltigsten Forte bis zum nur hingehauchten Pianissimo, welches in seinem Verklingen und Absterben manchmal den Tönen der Aeolsharfe gleicht, überall schmiegen sich die Stimmen auf das Innigste aneinander an. Unterstützt wird die hinreißende Wirkung durch die herrliche Tonbeschaffenheit der Instrumente und durch eine seltene harmonische Uebereinstimmung derselben. Wenn ein Instrument dem andern eine Melodie, eine Phrase, eine Tonfigur abnimmt, so sind die verschiedenen Einsätze kaum zu merken, und gleich einer Welle wogen die Tone auf und ab in der entzückendsten Gleichmässigkeit, von der Tiefe des vollen, sonoren Cello's, durch die vermittelnde poetische Bratsche, bis zur klangreichen Höhe der seelenvollen ersten Geige hinauf.«<sup>1</sup>

Zum anderen war der Erfolg des Ensembles auch durch eine Programmstruktur bestimmt, welche sich dadurch auszeichnete, dass neben Streichquartetten besonders auch Instrumentalsoli und Kammermusik mit Klavier sowie nur einzelne Sätze aus Streichquartetten aufgeführt worden waren. Dafür geben die insgesamt zwölf vom älteren *Müller-Quartett* in Wien 1833 und 1834 veranstalteten Aufführungen einen Eindruck, wobei acht von diesen Aufführungen im alten Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde in der Wiener Innenstadt an der Tuchlauben 12<sup>2</sup> und vier als Zwischenaktmusik im Kärntertor-Theater stattfanden. Das Wiener Programm bestand in der Aufführung von Quartetten Haydns, Onslows und Fescas sowie von Beethovens op. 18.<sup>3</sup> Daneben kam ein Sextett für Klavier und Streichinstrumente von Onslow zur Aufführung, das »als besonders beliebtes Stücke glänzte«.<sup>4</sup> Von Beethovens

---

<sup>1</sup> *NZfM*, 20. Bd., Nr. 52 (27 Juni 1844), 206 (1. Sp.); vgl. dazu auch der äusserst interessante Vergleich zwischem dem Müller-Quartett und dem Hellmesberger-Quartett in Hanslick, *Concert-Saal*, 46-49.

<sup>2</sup> Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hielt ihre Konzerte in diesem Gebäude von 1831 bis 1870 ab. Der Saal bot Platz für etwa 700 Personen.

<sup>3</sup> Dazu auch Hanslick *GCW* (1869/70), Bd. 2, 51.

<sup>4</sup> *Ibid.*, Bd. 1, 306; dazu auch *AmZ*, 36. Jhg., Nr. 35 (1834), 177-178,

Streichquartett op. 59 Nr. 2 und Spohrs d-Moll Quartett<sup>1</sup> wurden lediglich die Finalsätze aufgeführt. Die Praxis, von Beethovens späten Streichquartetten nur einzelne Sätze aufzuführen, war in den europäischen Musikzentren zwischen 1830 und 1870 weit verbreitet, wie etwa ein Konzertbericht aus Manchester vom 20. April 1850 belegt. In diesem wird berichtet, dass von Beethovens Quartett op. 130 nur gerade die *Cavatina* und der *Alla danza tedesca*-Satz während des Konzerts gespielt wurden.<sup>2</sup> Gleiches war in Paris oft der Fall. Vor diesem Hintergrund erstaunt es dann wenig, dass selbst noch im ersten Konzert der Königlichen Hochschule für Musik zu Berlin unter der Direktion von Joseph Joachim am 9. Mai 1872 von Beethovens Quartett op. 59 Nr. 3 nur gerade der Menuett- und Finalsatz vom gesamten Streichorchester aufgeführt wurden.<sup>3</sup>

Schliesslich verzichtete das Müller-Quartett auch nicht auf Einlagen virtuoser Stücke, welche in Wien aufgrund der »grassierenden« Virtuosenbegeisterung zu dieser Zeit auf besonders wache Ohren gestossen sein mussten:

»Carl Müller, der älteste der Brüder, spielte mehrere Solostücke, namentlich ein Concertino von Kalliwoda und Molique's Fantasie über Schweizerlieder; mit seinem Bruder Georg brachte er concertante Duos von letzterem und von L. Maurer unter lebhaftem Beifall zu Gehör.«<sup>4</sup>

Insgesamt hielt das ältere *Müller-Quartett* bis zu seiner Auflösung im Jahre 1855 an dieser Programmstruktur fest (was mitunter als Teil seiner enormen Erfolgsgeschichte betrachtet werden muss, weil es damit in gleichem Masse Kenner und Musikliebhaber befriedigte), ohne allerdings auf die Einführung ganz neuer Werke vollkommen verzichten zu haben. So führten sie beispielsweise in ihrem Dezember-Konzert 1833 Mendelssohns Streichquartett op. 13 erstmals in Wien auf.<sup>5</sup> Erst das jüngere *Müller-*

<sup>1</sup> Vermutlich op. 74 Nr. 3 oder op. 84 Nr. 1.

<sup>2</sup> Dazu *MW*, 25. Jhg., Nr. 16 (20. April 1850), 245.

<sup>3</sup> Dazu *LAmZ*, 7. Jhg., Nr. 21 (22. Mai 1872), 341.

<sup>4</sup> Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 1, 306; das ältere *Müller-Quartett* bestand aus den vier Brüdern Karl Friedrich, Franz Ferdinand Georg, Theodor Heinrich Gustav und August Theodor Müller. Das jüngere Müller-Quartett (1855-1875) bestand aus den vier Söhnen Karl Friedrichs, und zwar aus Karl, Hugo, Bernhard und Wilhelm Müller.

<sup>5</sup> Dazu Hanslick, *GCW* (1869/70) Bd. 1, 306.

*Quartett*, das dem älteren an »musterhaftem Zusammenspiel« und »technischer Meisterschaft in allen Stimmen«<sup>1</sup> nicht nachstand, wird sich dann auch vermehrt den späten Streichquartetten Beethovens zuwenden, ohne aber deshalb von dem hauptsächlich auf Haydn, Mozart und den frühen und mittleren Beethoven basierenden Repertoire grundsätzlich abzuweichen.<sup>2</sup>

Für das geringe öffentliche Interesse an der Kammermusik in Wien während der Zeit zwischen 1830 und 1848 geben auch die relativ erfolglosen Bemühungen von Leopold Jansa (1795-1875) ein Beispiel. Im November 1834 unternahm er den Versuch, mit einem Abonnementszyklus an die Tradition von Schuppanzigh anzuschliessen. Aufgrund des geringen Anklangs wurden die Konzerte wieder eingestellt, und auch ein zweiter Versuch 1836 scheiterte am ausgebliebenen Publikum. Erst im Jahre 1845 und vermutlich aufgrund des abgeebbten und gesättigten Interesses des Wiener Publikums an Virtuosenkonzerten glückte schliesslich ein weiterer Versuch Jansas, zusammen mit Durst, Heißler und Schlesinger einen Quartettzyklus zu gründen, der bis 1850 bestand und jeweils im Abonnement zu sechs Veranstaltungen im alten Musikvereinsaal stattfand. Für Hanslick waren »Jansa's Quartettabende (...) in dem größtentheils frivolen Musikleben Wiens ein sicherer Hort, wahrer, würdiger Musik.«<sup>3</sup> Inhaltlicher Schwerpunkt bildeten neben den Quartetten von Haydn, Mozart und des frühen Beethoven ganz besonders Quartette von Spohr, Onslow, Fesca und Bernhard Molique (1802-1869). Mendelssohns Streichquartette wurden kaum gespielt und jene von Schubert und Schumann überhaupt nie.<sup>4</sup> Neben den reinen Streichquartettaufführungen wurden aber auch Jansas Veranstaltungen mit Kammermusik mit Klavier erweitert. Wie desolat die Situation um die Kammermusikpflege und besonders um die Streichquartettpflege in Wien in den dreissiger und vierziger Jahren gewesen sein musste, zeigt sich auch darin, dass Georg Hellmesberger die Karten für eine von ihm organisierte Streichquartettveranstaltung im Jahr 1835 frei abgab.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *LAmZ*, 3. Jhg., Nr. 23 (3. Juni 1868), 182 (2. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise die Konzertberichte in *AmZ*, 2. Jhg. (NF), Nr. 21 (24. Mai 1865), 347 sowie *LAmZ*, 1. Jhg., Nr. 24 (13. Juni 1866), 193-194 und 3. Jhg., Nr. 23 (3. Juni 1868), 183 (1. Sp.).

<sup>3</sup> Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 7.

<sup>4</sup> Dazu Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 1, 307, und Hanslick; *Concert-Saal* (1897), 7-8.

<sup>5</sup> Dazu *NZfM*, 2. Bd., Nr. 25 (27. März 1835), 100 (2. Sp.)-101 (1. Sp.).

Aufgrund der politischen Situation und des damit verbundenen Ausbleibens einer Entwicklung einer lebendigen öffentlichen Streichquartettspflege in den Jahren von 1830 bis 1848 kam den privaten Bemühungen um so grössere Bedeutung zu. Allerdings ist die Quellenlage für diesen Bereich alles andere als erfreulich, weil die privaten Musikkreise Wiens im Gegensatz zu den privaten Salons in Paris viel weniger die Öffentlichkeit suchten bzw. in die Öffentlichkeit wirken konnten, so dass sich im Gegensatz zur Pariser Situation kaum Berichte über private Veranstaltungen finden.<sup>1</sup> Allerdings gibt es genügend Hinweise für die Annahme einer durchaus lebendigen und fruchtbaren privaten Kammermusikpflege in der Zeit zwischen 1830 und 1850. So veranstaltete etwa Simon Molitor (1766-1848) in seinem Privathaus zwischen 1835 bis 1842 Hauskonzerte, in welchen eine seltsame Mischung von Quartetten, Kompositionen mit grösserer Kammermusikbesetzung, Sinfonien und Instrumentalkonzerten sowohl älterer als auch neuerer Zeit aufgeführt worden waren. Im sogenannten *Molitor-Verzeichnis*, das in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien aufbewahrt wird,<sup>2</sup> finden sich denn auch Konzerte mit *Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts*<sup>3</sup> neben Quartettaufführungen mit Werken von Michael Haydn, Emanuel Förster und Johann Nepomuk Hummel<sup>4</sup> oder *Instrumental-Kompositionen von niederländischen und deutschen Meistern aus der Zeitperiode von 1500 bis 1800*<sup>5</sup> neben Streichquartettveranstaltungen mit Werken von Samuel van Brée, Ferdinand Ries und Andreas Romberg.<sup>6</sup> Freilich lässt sich diese nicht gerade alltägliche Mischung zum einen aus dem in Wien weit verbreiteten musikalischen Historismus erklären, wie ihn auch Raphael Georg Kiesewetter in seinen *Historischen Hauskonzerten* (1816-1838,

---

<sup>1</sup> Hinzu kommt, dass im Gegensatz zur Situation in Paris und London eine eigentlich musikalische Fachpresse in Wien von den zwanziger bis zu den fünfziger Jahren nur in Ansätzen entwickelt war bzw. die bestehenden Zeitschriften nicht lange überlebten, darunter die *Allgemeine Musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat* (1817-1824), der *Allgemeine Musikalische Anzeiger* (1829-1840) und die *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* (1841-1848).

<sup>2</sup> A-Wn, Ms. Cod. 19243.

<sup>3</sup> Konzert vom 17. März 1838.

<sup>4</sup> Konzert vom 16. Dez. 1837.

<sup>5</sup> Konzert vom 12. Dez. 1835.

<sup>6</sup> Konzert vom 15. Feb. 1842.



und mit Unterbrechungen bis 1842)<sup>1</sup> praktizierte – und gerade mit Blick auf Kiesewetters *Historische Hauskonzerte* erscheinen Molitors Privatkonzerte im Bereich der älteren Instrumentalmusik als Ergänzung –, zum anderen als Ausdruck einer noch durchaus intakten privaten Kammermusikpflege im Kreise der Aristokratie und des finanzstarken Bürgertums, deren Mitglieder oft hohe Regierungsämter bekleideten.

Die Veranstaltungen bei Molitor wurden (soweit es die Quartettproduktionen betrifft) musikalisch von Joseph Böhm (erste Violine), Leopold Jansa (zweite Violine) und Aloys Fuchs (Violoncello) sowie Simon Molitor selbst (an der Bratsche) getragen. In Joseph Böhm und Leopold Jansa hatte Molitor also zwei der wichtigsten Vertreter der sogenannten Wiener Geigenschule für seine Privatkonzerte gewonnen.

Eine andere wichtige Institution sind die Privatkonzerte des Hofkriegsvizebuchhalters Josef Hohenadel (1754-1842), der zwar vor allem durch die Aufführung von Oratorien, Kantaten und Opern bekannt wurde, aber immer wieder auch sowohl Kammermusik als auch Lieder in seine Konzerte aufnahm, darunter besonders Kompositionen von Hummel, Moscheles, Romberg, Cherubini und Weber.

Neben den bereits erwähnten Personen ist noch besonders der Jurist und Diplomat Baron Johann Vesque von Püttlingen (1803-1883) zu erwähnen, der unter dem Pseudonym »J. Hoven« selbst als Komponist hervortrat.<sup>2</sup> Vesque von Püttlingen unterhielt nicht nur einen lebendigen Musiksalon in seinem Privathaus in unmittelbarer Nähe von Schloss Schönbrunn, sondern er war als Funktionär der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien eine der wichtigsten Persönlichkeiten im Wiener Musikleben seiner Zeit, um dessen Gunst sich nicht nur Schumann, sondern auch Carl Loewe und viele andere bemühten, als sie planten, sich in Wien niederzulassen.<sup>3</sup>

Neben dem geringen Interesse der aristokratischen und bürgerlichen Kreise an der Unterstützung einer öffentlichen Kammermusikpflege kam noch hinzu, dass die

---

<sup>1</sup> Dazu Kier, *Kiesewetter* (1968), 57-82; angesichts der musikhistorischen Bedeutung von Kiesewetters *Historischen Hauskonzerten* ist seine Pflege »zeitgenössischer« Musik fast gänzlich in Vergessenheit geraten, obgleich sie eigentlich im Zusammenhang mit der Rezeption von Schuberts Liedern und der hausmusikalischen Praxis des vierhändigen Klavierspiels von Symphonien und Quartetten äusserst belangvoll ist.

<sup>2</sup> Vesque von Püttlingen komponierte u. a. auch drei Streichquartette.

<sup>3</sup> Grimm, *Wienpilger* (2000) und Hanzlik, *Loewe* (2002).

öffentlichen Kammermusikkonzerte in Wien keinen festen institutionalisierten Ort hatten. Mehrheitlich wurden sie in Wirtshäusern oder im Saal des Klavierbauers Johann Baptist Streicher an der Ungargasse abgehalten, während die Kammermusikaufführungen im alten Musikvereinssaal und im kleinen Redoutensaal eigentlich die Ausnahme bildeten.

Von einer öffentlichen Streichquartettspflege in Wien kann tatsächlich erst mit der Gründung des sogenannten *Hellmesberger-Quartetts* von Joseph Hellmesberger (1828-1893) im Jahr 1849 gesprochen werden, das bis einige Monate vor Hellmesbergers Tod 1893 bestand und welches abgesehen von Ferdinand Laubs Wiener Engagement in den sechziger Jahren tatsächlich keinen wirklichen Konkurrenten hatte.<sup>1</sup> Die Vorrangstellung des Quartetts von Hellmesberger im Wiener Musikleben wurde noch dadurch begünstigt, dass das Quartett ausschliesslich in Wien auftrat. Im Schatten des *Hellmesberger-Quartetts* erblühte gleichsam ein neues Interesse an der Streichquartettspflege, welches auch wieder vermehrt ausländische Ensembles (wie das *Müller-Quartett*) und Violinisten (wie Vieuxtemps und Laub)<sup>2</sup>, welche Quartettveranstaltungen organisierten, nach Wien lockte.<sup>3</sup> Immerhin konnte Hanslick für die Wiener Konzertsaison 1853/54 optimistisch verkünden:

»Ueberreich war in dieser Saison eine CompositionsGattung vertreten, welche gewöhnlich nur einen engeren Kreis von Musikfreunden zu fesseln pflegt: die Kammermusik. Es gab nicht weniger als ein und zwanzig Quartett-Soiréen, zusammen mit drei und sechzig Nummern. Das „Hellmesberger’sche Quartett“, das sich einer verdienten, aber bisher durch keine Vergleichung controlirten Beliebtheit erfreut hatte, erhielt plötzlich in Müller und Vieuxtemps zwei Nebenbuhler von eminenter Bedeutung.«<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Zu den von Laub in Wien in den sechziger Jahren organisierten erfolgreichen Quartettsoireen vgl. etwa *LAmZ*, 3. Jhg., Nr. 51 (16. Dez. 1868), 406.

<sup>2</sup> Vieuxtemps selbst hat drei Streichquartette komponiert. e-Moll op.44 (gedruckt 1871), C-Dur op.51 (gedruckt 1884), B-Dur op.52 (gedruckt 1884).

<sup>3</sup> Dazu Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 1, 403-404.

<sup>4</sup> Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 63; zu den Wiener Quartettsoireen von Vieuxtemps vgl. *ibid.*, 205-205.

Dennoch blieb bis gegen Ende des 19. Jahrhunderts das *Hellmesberger-Quartett* die unangefochtene Wiener Institution der Streichquartettspflege neben den Kammermusikveranstaltungen von Alexander Winterberg, welcher sich vor allem um die Popularisierung der Kammermusik mit Klavier bemühte,<sup>1</sup> und den Streichquartettveranstaltungen von Ferdinand Laub (1832-1875), welche allerdings nur zwischen etwa 1863 und 1866 bestanden.

Im Gegensatz zum gewohnten Stil des *Müller-Quartetts* und der französischen Violinschule pflegte das *Hellmesberger-Quartett* einen relativ subjektiven und emotionalen Stil, welcher es nach Hanslick gerade zur Aufführung der Werke des späten Beethoven sowie von Mendelssohn und Schumann prädestinierte.<sup>2</sup> Tatsächlich wurden in ihren Konzerten denn auch die späten Streichquartette Beethovens sowie Quartette von Mendelssohn und Schumann, aber auch von Antonín Rubinstein und Robert Volkmann aufgeführt.<sup>3</sup> Aber auch beim *Hellmesberger-Quartett* bestand der programmatische Schwerpunkt in Aufführungen von Quartetten Haydns und Mozarts sowie des frühen Beethoven, so dass Hanslicks Klage über die geringe Verbreitung des Spätwerks von Beethoven<sup>4</sup> im Zusammenhang mit einer Konzertbesprechung des *Hellmesberger-Quartetts* von 1858, in welchem unter anderem Beethovens Streichquartett F-Dur op. 135 und die Quartettfuge B-Dur op. 133 als Wiener Erstaufführung gespielt worden waren, verständlich wird.<sup>5</sup> Obgleich für das Wiener Musikleben charakteristisch zu sein scheint, dass die Rezeption der neuesten Musik stets verspätet einsetzt,<sup>6</sup> handelt es sich bei der Rezeption der späten Quartette

---

<sup>1</sup> Dazu Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 187.

<sup>2</sup> Dazu Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 2, 50-52, und Winter, *The Quartets in Their First Century* (1994), 52.

<sup>3</sup> Dazu etwa Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 104-106, 184-186, 209-211, 234-236, 262, 329-330, 397-398, 438-440, 478-480 und 523-524.

<sup>4</sup> Dazu Hanslick, *GCW*, Bd. 2, 167-171.

<sup>5</sup> Dazu Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 2, 167-171, und Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 184.

<sup>6</sup> »Wenn Karl v. Lütow kürzlich in einem Aufsatz über die Wiener Baugeschichte den „verspäteten Charakter“ derselben betonte, so können wir diesen treffenden Ausdruck ganz analog auf das frühere Musikleben Wiens anwenden. Wie Schumann, so hatte vor ihm Mendelssohn, nach ihm Richard Wagner einen sehr verspäteten Einzug bei uns gehalten; Wien nahm von diesen Männern erst Notiz, nachdem sie ein Jahrzehnt in ganz Deutschland bekannt und gefeiert waren.« (Hanslick,

Beethovens aber überhaupt nicht um für Wien typische Situation, wie eine ganz ähnliche Klage des Basler Rezensenten der *LAmZ* dokumentiert, die aber fast zwanzig Jahre später niedergeschrieben wurde. Viel sagend heisst es in diesem Bericht über das Basler Musikleben 1875:

»An den Kammermusiksoiréen ist entschieden zu tadeln die geringe und geringfügige Vertretung des Beethoven'schen Streichquartetts, namentlich desjenigen aus der späten Periode.«<sup>1</sup>

Und in einer Besprechung einer Aufführung von Beethovens Streichquartetten opp. 131 und 132 durch das Heckmann-Quartett meint der Rezensent der Londoner *Musical Times* noch 1886, dass diese Quartette für viele »ever remain enigmatic.«<sup>2</sup>

Das *Hellmesberger-Quartett* hielt zudem in seinen Aufführungen an der tradierten Auflockerung des reinen Streichquartettprogramms mit anderen Kammermusikgattungen mit und ohne Klavier fest.<sup>3</sup> Es ist bezeichnend, dass noch 1868 die Aufführung eines reinen Streichquartettprogramms bei einem Teil des Wiener Publikums als ermüdend und gar als »starke Dosis« und daher als »lästig« empfunden wurde, wie Hanslick in einer Besprechung der drei Veranstaltungen des *Quartetto Fiorentino* in Wien 1868 vermerkte.<sup>4</sup>

Wie sehr gerade das *Hellmesberger-Quartett* und seine Quartettaufführungen schliesslich zur Institutionalisierung des eingangs umrissenen sozialen öffentlichen Raums beitrugen, dessen der bildungshungrige Bürger nicht nur im Interesse seiner persönlichen Charakterbildung, sondern auch aufgrund der öffentlich abgesicherten Legitimation seiner Lebensführung und seines Wertkodex' bedurfte, bekundet sich in

---

Concert-Saal, 440-441). Karl von Lützow (1798-1875) (eigentlich Karl Schnaase) wurde mit seiner Schrift *Geschichte der bildenden Künste* (1843) berühmt, welche als die erste Kunstgeschichte im emphatischen und umfassenden Sinne des Wortes gilt.

<sup>1</sup> *LAmZ*, 10. Jhg., Nr. 22 (2. Juni 1875), 348 (1. Sp.).

<sup>2</sup> *MT*, 27. Jhg., Nr. 515 (1. Jan. 1886), 20 (1. Sp.).

<sup>3</sup> Dazu beispielsweise *LAmZ*, 2. Jhg., Nr. 6 (6. Feb. 1867), 50 (1. Sp.).

<sup>4</sup> Dazu Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 2, 463, und Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 518-523.

Konzertbesprechungen von der Art wie der nachfolgenden, welche 1858 in der *NZfM* erschien:

»Auch ist das ganze Quartett von Männern gebildet, welche außer ihrem Fache noch viel Anderes wissen und können, überdieß ein Stück ereignißvollen Menschenlebens theils durch Reisen, theils durch vielgepflegten Gesellschaftsverkehr, theils durch Lectüre aller Art in sich aufgenommen haben. Kraft dieser harmonischen Durchbildung hat sich nun der Wiener Quartettverein so beliebt gemacht, daß es ihm leicht wird, mit Energie und gewissem Siegeserfolge für sein ernstes Wollen zu kämpfen. Es wird ihm, kurz gesagt, jetzt schon zum leichten Spiele, sich als derjenige zu bethätigen, der es in der That nach bereits durchlebtem Ringen mit Welt und Kunst geworden, nämlich als viereiniger musikalischer Charakter voll edler, opferwilliger Gesinnung. Eine Thatsache aber, die einerseits das Verdienst unseres Quartetts unbestritten krönt, andererseits ein vollgewichtiges Wort für den bildungsfähigen Sinn des Wieners in die Wagschale legt, ist die: daß sogar ein so vielgliederter Tonbau, gleich der Beethoven'schen Quartettfuge, von der gesammten Hörschaft so hingebungsvoll betrachtet, nach dessen Vollendung aber so warm und beifällig begrüßt worden. Denn selbst ein geübtes Partiturlesen wird dieser musikalischen Pyramide gewiß erst nach vielmaligem Durchdenken ganz inne.«<sup>1</sup>

In dieser Rezension kommt darüber hinaus ein für die Streichquartettpflege zwischen 1830 und 1870 charakteristisches Merkmal zum Ausdruck. Dieses bestand darin, dass trotz des Übergangs der Streichquartettpflege in die Öffentlichkeit und der damit vollzogenen Aufspaltung in Darbietende und Zuhörende der Hauptakzent in den Aufführungen auf einer bewusst gesuchten Intimität bestehen blieb. Damit wurde ein »älteres« gattungsspezifisches Merkmal der Kammermusik in die neue gesellschaftliche Konstellation hinübergerettet. Der offensichtliche Widerspruch, der sich im Prozess der Vergesellschaftlichung einer an sich durch Privatheit und Intimität definierten musikalischen Gattung ergab, die keinen Unterschied zwischen den Ausführenden und Hörenden vorsah (was sich im Gesprächstopos niederschlug), bildete sozialgeschichtlich die Konsequenz einer Verbürgerlichung musikalischer Praktiken, so sehr dieser Widerspruch im Falle des Streichquartetts auch als ein immanentes Phänomen der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung in der Gattung selbst angelegt

---

<sup>1</sup> *NZfM*, 50. Bd., Nr. 19 (6. Mai 1859), 206.

war. Dieser Widerspruch konnte solange überschattet werden, als die bürgerliche Ideologie wirkte, welche im Wechselspiel zwischen Verinnerlichung und öffentlicher Situierung und Absicherung gründete, und in sichtbaren Verhaltensformen, Ritualen und Symbolen aufgehoben war. Das damit verbundene Verstummen der Zuhörer, eine Grundvoraussetzung der Bewahrung von Intimität, verdankte sich folglich nicht nur der zusehends verstärkten intellektuellen Herausforderung im Umgang mit Musik, sondern ebenso der bürgerlichen Tugend der Höflichkeit. Gerade durch dieses Verstummen wurden die Grenzen zwischen Ausführenden und Hörenden symbolhaft aufgehoben, indem die Zuhörenden durch diese rezeptive Teilnahme wieder symbolhafter Teil der Darbietung selbst wurden.

#### **4.2.2 DEUTSCHE UND SCHWEIZERISCHE MUSIKZENTREN**

War die Quartettspflege in Wien trotz Schuppanzigh,<sup>1</sup> Böhm und Jansa bis weit in die vierziger Jahre primär eine private und von sogenannten höfischen Hausquartetten oder bürgerlichen Familienquartetten getragene und weitgehend »zentralisierte« Angelegenheit, bildete sich in den deutschen Musikzentren eher eine Mischung zwischen privatem (aristokratischem oder bürgerlichem) Hausquartett, ortsfestem öffentlichem Abonnements-Streichquartettzyklus und Reisequartett, wobei ganz unterschiedliche Variablen jeweils an der Herausbildung der einen oder anderen Form beteiligt gewesen waren und die Musiklandschaft verglichen mit Wien, aber ganz besonders mit Paris und London insgesamt dezentral strukturiert war. Auf diesen signifikanten Unterschied wies beispielsweise Mendelssohn in seinem Brief an den ehemaligen Lehrer Carl Friedrich Zelter aus Paris vom 15. Februar 1832 hin:

---

<sup>1</sup> Bekanntlich hat Schuppanzigh selbst vom Spätsommer oder Herbst 1808 bis zum 31. Dez. 1814 im Auftrag des Grafen Razumovsky ein aristokratisches Hausquartett geleitet. Es gibt keine verlässlichen Quellen für die Annahme, dass Schuppanzigh und sein Quartett in dieser Zeit auch öffentlich (im eigentlichen Sinne des Wortes) aufgetreten wären.

»Es ist mir lebhaft aufgefallen, wie in Deutschland die Musik und der Sinn für die Kunst verbreitet ist und sich immer mehr verbreitet, während man ihn anderswo (hier z.B.) concentrirt.«<sup>1</sup>

So erwies sich – wie bereits angesprochen – der Gang in die Öffentlichkeit beim reisenden älteren *Müller-Quartett* als Konsequenz, sich dem imperatorischen Diktat seines Herrn, dem Herzog Karl von Braunschweig, zu entziehen (eine Voraussetzung, die für das jüngere *Müller-Quartett* gerade nicht mehr bestand, weshalb es dann von 1855 bis 1866 als Meininger Hofquartett diente, bevor es sich in den öffentlichen Konzertbetrieb eingliederte), während beim reisenden *Koëlla-Quartett* (1829-1834) aus Stäfa, das aus vier Brüdern, die zwischen sechs und elf Jahren waren, gebildet wurde, eher der Sensationseffekt im Vordergrund stand. Der Weg von Schuppanzigh und Böhm in die Öffentlichkeit ebenso wie des Geigers Ignaz Peter Lüster, dessen Familie noch bis 1870 Quartettensembles bildete, welche im öffentlichen bürgerlichen Konzertbetrieb auftraten, war demgegenüber dadurch bestimmt, dass die höfischen Hausquartette, in welchen sie wirkten, aufgelöst worden waren. Ähnlich verhielt es sich bei dem vom Landrat Karl von Liphart zwischen 1829 und 1835 unterhaltenen bürgerlichen Privatquartett, in welchem Ferdinand David, Lipharts zukünftiger Schwiegersohn und der Nachfolger Heinrich August Matthäis (1781-1835) als Primarius des Leipziger *Gewandhaus-Quartetts*, als erster Violinist wirkte. Die ortsfesten öffentlichen Quartette in Gotha, Frankfurt am Main und Kassel verdanken sich ihrerseits zu einem grossen Teil dem Engagement Louis Spohrs, womit sich Spohr, neben Onslow der vielleicht produktivste Quartettkomponist bis in die sechziger Jahre, auch Institutionen schuf, um seine Streichquartette einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen.

Für die Streichquartettspflege in Berlin, das Felix Mendelssohn Bartholdy in einem Brief vom 5. September 1832 an den Legationsrat Karl Klingemann noch als »still stehengebliebenes Nest«<sup>2</sup> bezeichnet und dessen Bewohner Clara Schumann (aus Wien kommend) 1847 als »ernst und kalt«<sup>3</sup> empfunden hatte, waren besonders die Aktivitäten

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Elvers, *Mendelssohn Briefe* (1984), 150.

<sup>2</sup> Werner, *Mendelssohn* (1980), 253.

<sup>3</sup> Litzmann, *Clara Schumann* (1902-08), Bd. 2, 159.

Karl Möser (1774-1851), Hubert Ries' (1802-1886) und der Brüder Adolf und Moritz Ganz wichtig. Möser wirkte als junger Violinist im privaten Hofquartett des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. und machte während einer Reise nach London die Bekanntschaft von Rudolph Kreutzer und Giovanni Battista Viotti, welche sein Violinspiel neben Rode in der Art der französischen Violinschule beeinflussten. Ab 1813 bis 1843 organisierte er zunächst als Konzertmeister der Berliner Hofkapelle (ab 1812) und danach als Direktor dieser Kapelle (ab 1825) regelmässig Abonnementskonzerte mit Orchester- und Kammermusik, die bis in die vierziger Jahre zum Mittelpunkt des Berliner öffentlichen Musiklebens wurden. »Quartette von ihm ausführen zu hören, namentlich Haydn'sche und Beethoven'sche [d. h. die Streichquartette op. 18], war ein wahrer Kunstgenuss.«<sup>1</sup> Möser's Veranstaltungen leisteten einen belangvollen Beitrag zur Popularisierung der Quartette und Quintette von Haydn, Mozart und Onslow sowie des frühen Beethoven,<sup>2</sup> so dass diese Konzerte aufgrund ihrer von »den drey Heroen der deutschen Tonkunst« mit ihren »classischen Quartetten«<sup>3</sup> beherrschten Programmen bald als »die wahrhafte Zuflucht der klassischen Musik«<sup>4</sup> galten. Möser erwarb sich im Bewusstsein seiner Zeitgenossen

»das grösste Verdienst (...) um die Berliner Musikzustände durch die erste Gründung öffentlicher Quartett-Unterhaltungen, aus denen später die sogenannten Sinfonie-Soiréen, anfangs ebenfalls noch unter seiner Leitung hervorgingen.«<sup>5</sup>

Der Violinist und Spohr-Schüler Hubert Ries, das jüngste der insgesamt elf Kinder von Franz Anton Ries und Bruder von Ferdinand Ries, wirkte seit 1825 in Berlin, unter

<sup>1</sup> Ludwig Bischoff in *RhMZ*, .1. Jhg., Nr. 33 (15. Feb. 1851), 262 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise *AmZ*, 30. Jhg., Nr. 22 (28. Mai 1828), 363-364, 35. Jhg., Nr. 49 (4. Dez. 1833), 821-822, 44. Jhg., Nr. 21 (25. Mai 1842), 436-437; *RhMZ*, 1. Jhg., Nr. 33 (15. Feb. 1851), 262; *NZfM*, 38. Bd., Nr. 20 (13. Mai 1853), 219, sowie Winter, *The Quartets in Their First Century* (1994), 44, und Mahling, *Musikbetrieb Berlins* (1980), 40-46 und 150-263.

<sup>3</sup> *AmZ*, 34. Jhg., Nr. 11 (12. März 1832), 75 (Hervorhebung im Original); dazu auch *BAmZ*, 4. Jhg., Nr. 49 (5. Dez. 1827), 400.

<sup>4</sup> *Iris*, 1. Jhg (1830), 2.

<sup>5</sup> Ludwig Bischoff in *RhMZ*, .1. Jhg., Nr. 33 (15. Feb. 1851), 262 (1. Sp.).



anderem als Konzertmeister im königlichen Theaterorchester und von 1828 an für fast vierzig Jahre als Leiter des Philharmonischen Orchesters, welches zunächst noch weitgehend aus Dilettanten bestand. Bekannt wurde er auch als Verfasser einer Violinschule (1840), die 1868 mit zahlreichen Ergänzungen neu erschien und 1873 nochmals aufgelegt wurde. In Berlin freundete er sich mit Mendelssohn an und organisierte von 1832 bis 1836 zwölf Quartettoisereen pro Jahr. Die Programme dieser Veranstaltungen waren in ihrem Charakter mehrheitlich konservativ, wurden aber weit über die Grenzen Berlins wahrgenommen.<sup>1</sup> Ries pflegte auch noch nach seinem letzten öffentlichen Auftritt 1860<sup>2</sup> bis ins hohe Alter die Kammermusik und unterhielt bis zu seinem Tod ein Hauquartett, mit welchem er regelmässig private und halböffentliche Matinéen veranstaltete.<sup>3</sup> Dabei blieb er der eher konservativen Orientierung seines Musikgeschmacks treu. So berichtet Wilhelm Altmann, der ab 1884 mit 22 Jahren ins Hausquartett von Ries aufgenommen wurde, in seiner Würdigung zu Ries' hundertstem Geburtstag über das Repertoire dieser Hauskonzerte folgendes:

»Freilich waren es nur ihm wohlbekannte Kompositionen von Haydn, Mozart, Spohr und seinem Bruder Ferdinand; auch Beethoven wurde gespielt, aber dessen Opus 18 nicht überschritten. Durchaus ablehnend verhielt sich Hubert Ries damals [in den 1880er Jahren] auch gegen Schumann und wollte vollends von Quartetten lebender Komponisten, selbst seines Sohnes Franz, nichts wissen, als ich einmal den schüchternen Versuch machte, ein derartiges Werk in unser Repertoire einzuschmuggeln«<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu etwa die Berichterstattung in der französischen Presse, wie *RGm*, 31. Jhg., Nr. 45 (6. Nov. 1864), 359.

<sup>2</sup> Er behielt lediglich den Solo-Operndienst bis 1872 bei.

<sup>3</sup> Dazu *LAmZ*, 3. Jhg., Nr. 2 (8. Jan. 1868), 13-14.

<sup>4</sup> Wilhelm Altmann in *Die Musik* I, Nr. 3 (1902), 1184. Franz Ries (1846-1932), der jüngste Sohn von Hubert Ries, brach 1873 seine vielversprechende Violinistenkarriere infolge eines durch ein Nevenleiden verursachten Fingerleidens ab (dazu etwa *LAmZ*, 3. Jhg., Nr. 41, (7. Okt. 1868), 327). Er gründete 1881 zusammen mit Hermann Erler das Berliner Verlagshaus Ries & Erler. Er spielte nicht nur mit seinem Vater regelmässig Quartette, sondern auch während seiner Pariser Studienzeit bei Lambert Massart und Henri Vieuxtemps. Er komponierte zwei Streichquartette: d-Moll op. 5 (publiziert 1869) und B-Dur op. 22 (publiziert 1876).

Allerdings kann die Ablehnung von Franz Ries Kompositionen nicht derart streng gewesen sein, wie Altmanns Bericht vermuten lässt. Zumindest scheint Hubert Ries den Kompositionen seines Sohns gegenüber in den sechziger Jahren noch wohlwollen eingestellt gewesen zu sein. Das belegen unter anderem Beiträge in der Presse, welche von Aufführung von Kompositionen von Franz Ries im Rahmen der privaten und halböffentlichen Veranstaltungen von Hubert Ries berichten. Das erste Streichquartett d-Moll op. 5 wurde nachweislich in seinem solchen Konzert im Januar 1868 aufgeführt.<sup>1</sup>

Weit flexibler und offener waren die Konzertveranstaltungen von Moritz und Adolf Ganz gestaltet, welche neben Quartettaufführungen ebenso Kammermusik mit Klavierbegleitung und Lieder sowie Arrangements einschlossen.<sup>2</sup> Insgesamt stellten die von den Brüdern Ganz organisierte Kammermusikveranstaltungen eine Konkurrenz und zugleich eine willkommene Abwechslung zu Möser's Kammermusikzyklen dar, dessen Erbe Möser's Schüler und ehemaliger zweiter Geiger August Zimmermann (1810-1891) antrat und der schliesslich nach Bekunden der *AmZ* allein Ersatz für die von Möser hinterlassene Lücke gewährte.<sup>3</sup> Dieser Sachverhalt bekundete sich schliesslich auch in der Fortsetzung der von Möser begründeten programmatischen Orientierung an Werken der Wiener Klassiker und von Onslow, Mendelssohn und Andreas Romberg durch Zimmermann.<sup>4</sup>

Schliesslich müssen im Kontext des Berliner Musiklebens auch noch die Veranstaltungen des bereits erwähnten Violinisten Ferdinand Laub erwähnt werden. Er gehörte nach Meinung des Berliner Rezensenten der Wiener *Monatschrift für Theater und Musik*

---

<sup>1</sup> Dazu *LAmZ*, 3. Jhg., Nrö. 2 (8. Jan. 1868), 14 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu *AmZ*, 34. Jhg., Nr. 21 (21. Mai 1832), 332, und *AmZ*, 44. Jhg., Nr. 21 (25. Mai 1842), 436.

<sup>3</sup> *AmZ*, 44. Jhg., Nr. 68 (18. Nov. 1842), 595.

<sup>4</sup> Dazu etwa *NZfM*, 10. Bd., Nr. 28 (5. April 1839), 111 (2. Sp.), 12. Bd., Nr. 51 (23. Juni 1840), 203 (2. Sp.), 21. Bd., Nr. 47 (9. Dez. 1844), 188 (2. Sp.), und 24. Bd., Nr. 23 (19. März 1846), 90-91.

»zu den erklärten Lieblingen unseres Publikums und wer irgend Konzerte zum eigenen Besten oder zu wohlthätigen Zwecken projektiert, pflegt ihn um seine Mitwirkung anzugehen.«<sup>1</sup>

Diese ausserordentliche Wertschätzung erfuhr Laub auch während seines Wirkens in Wien. Immerhin heisst es in einer Besprechung einer Aufführung des Hellmesberger-Quartetts 1868, dass eine »nicht unbedeutende Fraction«<sup>2</sup> des Publikums auf einzig auf Laub schwöre. Laub gebührt auch das Verdienst, mit seinen zwischen 1858 und 1862 organisierten Quartettzyklen als erster den Versuch unternommen zu haben, das Berliner Publikum auch mit den späten Streichquartetten vertraut gemacht zu haben.<sup>3</sup> Laubs Quartettveranstaltungen entwickelten sich im Laufe der Zeit zu einem veritablen Konkurrenzunternehmen zu den von Zimmermann organisierten Quartettsoireen.<sup>4</sup> Die beiden Gesellschaften unterschieden sich besonders hinsichtlich ihrer Programmschwerpunkte: Während Zimmermann »von allen die Haydnschen und die ihnen geistesverwandten Werke«<sup>5</sup> favorisierte, wandte

»das Laub'sche Quartett den Schwerpunkt seiner Wirksamkeit den späten Schöpfungen Beethoven's zu, und ist zugleich bemüht, sein Publikum mit den neueren und neuesten Arbeiten der Gattung bekannt zu machen.«<sup>6</sup>

Zwischen Laub und Zimmermann ergab sich in Berlin denn auch eine Art »Arbeitsteilung«. Neben den programmatischen Unterschieden stellte man zwischen den beiden Quartetten immer auch grosse spieltechnische Unterschiede fest. Die Vorzüge der Aufführungen des Zimmermann-Quartetts bestanden in der »absoluten Sicherheit in allem Technischen« und in einer »ruhigen Kontinuität, die ihren Grund in

---

<sup>1</sup> *MTM*, 7. Jhg., Nr. 5 (2. Feb. 1861), 69 (1. Sp.). Dazu auch *DMz*, 1. Jhg., Nr. 14 (31. März 1860), 109-110.

<sup>2</sup> *LAmZ*, 3. Jhg., Nr. 2 (8. Jan. 1868).

<sup>3</sup> Dazu etwa *DMz*, 1. Jhg., Nr. 14 (31. März 1860), 109-110.

<sup>4</sup> Dazu etwa *DMz*, 1. Jhg., Nr. 14 (31. März 1860), 109 (2. Sp.).

<sup>5</sup> *MTM*, 7. Jhg., Nr. 5 (2. Feb. 1861), 69 (1. Sp.).

<sup>6</sup> *Ibid.*

der Gleichmäßigkeit der zusammenwirkenden künstlerischen Kräfte hat.«<sup>1</sup> Demgegenüber zeichnete sich das Laub-Quartett durch »grössere Energie« in Vortrag und »Schwung und Feuer in der Wiedergabe«<sup>2</sup> aus.<sup>3</sup>

Unter den ortsfesten deutschen Quartetten bildete neben dem *Dresdner Streichquartett* (1840-1860), den in Bremen wirkenden Quartetten von Jakobsohn und Böttjer<sup>4</sup> und dem 1839 gegründeten *Kölner Quartett* sowie dem in Bonn und Aachen von den vierziger Jahren an wirkenden Quartett der Brüder Fritz, Wilhelm und Johann Wenigmann<sup>5</sup> gewiss das am 20. Dezember 1809 von Heinrich August Matthäi (1871-1835) gegründete *Leipziger Gewandhaus-Quartett* eine der wichtigsten Quartettinstitutionen des 19. Jahrhunderts. Seine bis heute fast ununterbrochene Existenz verdankte es besonders seiner von Anfang an gesicherten Bindung an das Gewandhaus und dessen Orchesterkonzerte. Von 1836 an leitete diese Quartettveranstaltungen Ferdinand David (1810-1873), der auf Wunsch Mendelssohns 1836 zum Konzertmeister des Gewandhaus-Orchesters ernannt worden war und dies bis zu seinem Tode blieb. Die Bedeutung des Leipziger Quartettzyklus, welcher von den Stimmführern des *Gewandhaus-Orchesters* bestritten wurde, ermisst sich mitunter bereits darin, dass er sowohl in struktureller als auch programmatischer Hinsicht zum Vorbild der Quartettveranstaltungen in ganz Europa und den USA ab den späten fünfziger Jahre wurden.<sup>6</sup>

Die Konzerte des *Gewandhaus-Quartetts* fanden während Davids Zeit im Saal des alten Gewandhauses statt, der zunächst bis zu vierhundert Personen Platz bot, aber in zunehmendem Masse für die Ansprüche der Symphoniekonzerte als zu klein

---

<sup>1</sup> Ibid., 67 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Dazu auch *Dwight's Journal of Music*, 14. Jhg., Nr. 11 (11. Dezember 1858), 293-294.

<sup>4</sup> Zum *Jakobsohn-* und *Böttjer-Quartett* vgl. beispielsweise *AmZ*, 3. Jhg. (NF), Nr. 50 (13. Dez. 1865), 828; *LAmZ*, 1. Jhg., Nr. 21 und 52 (23. Mai und 27. Dez. 1866), 170 und 419 (1. Sp.), 2. Jhg., Nr. 6 (6. Feb. 1867), 50 (2. Sp.), 3. Jhg., Nr. 2, 23 und 50 (8. Jan., 3. Juni und 9. Dez. 1868), 14 (2. Sp.), 183 (1. Sp.) und 398 (2. Sp.), 4. Jhg., Nr. 21 (26. Mai 1869), 166 (1. Sp.).

<sup>5</sup> Zum *Wenigmann-Quartett* vgl. etwa *AmZ*, 1. Jhg. (NF), Nr. 32 (5. Aug. 1863), 553.

<sup>6</sup> Zur 50jährigen Geschichte der Abonnementskonzerte vgl. *MTM*, 10. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1864), 99-101.

empfunden wurde, weshalb seine Platzzahl sukzessive auf 570 erhöht wurde, bevor man 1882 mit einem Neubau begann, in welchem der alte Saal als Kammermusiksaal rekonstruiert worden war.<sup>1</sup> In dem Masse, in welchem der Gewandhaus-Konzertsaal für die Symphoniekonzerte als ungeeignet empfunden wurde, stieg seine Bedeutung für Kammermusikveranstaltungen. In diesem hörästhetischen Wandel spiegelt sich auch ein im 19. Jahrhundert verstärktes Interesse an adäquaten räumlichen Bedingungen für Kammermusikaufführungen, welches die weiter oben beschriebene Spaltung und die damit verbundenen Abgrenzungsmechanismen gleichsam unterstützt hatte bzw. deren Ausdruck war.<sup>2</sup>

Die Quartett-Abonnementszyklen von fünf bis sechs Konzerten pro Saison fanden jeweils parallel zu den Orchesterkonzerten von November bis März mit Programmen statt, welche sich schwerpunktmässig auf die »klassische« Quartettliteratur und andere Kammermusikformen stützten. Tatsächlich war die konservative Grundstimmung in den Programmen des *Gewandhaus-Quartetts* ein spezifisches Merkmal seiner Veranstaltungen, das gleichsam durch die Bildungspolitik des ortsnahen Leipziger Konservatoriums unterstützt worden war. So leitete der Rezensent der *NZfM* seine Konzertbesprechung der »Quartettsoiréen« des Leipziger Quartetts damit ein, dass er neben Beethovens op. 132 »die gewöhnlichen, oft genannten Werke unserer Meister« gehört habe<sup>3</sup> – die Aufführung von Beethovens a-Moll-Quartett war also um 1850 noch immer nicht selbstverständlich! Vor diesem Hintergrund versteht sich auch, dass das Repertoire der Kammermusikveranstaltungen im Gewandhaus im Laufe der Zeit zunehmend als einseitig und monoton empfunden wurde.<sup>4</sup>

Aufgrund der nachhaltigen Wirkung des *Gewandhaus-Quartetts* innerhalb der Entwicklungsgeschichte der Quartettensembles im 19. Jahrhundert, welches noch

---

<sup>1</sup> Dazu *Bauwerke für Musik* (1992) von Michael Forsyth (= Forsyth, *Bauwerke*, 61-63 und 208-214.

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise *AmZ*, 47. Jhg. Nr. 35 (1. Aug. 1845), 391.

<sup>3</sup> *NZfM*, 31. Bd., Nr. 28 (5. April 1850), 143, (1. Sp.); zum Standardprogramm des Gewandhaus-Quartetts vgl. *NZfM*, 20. Bd., Nr. 26 (28. März 1844), 103 (2. Sp.)-104, worin sich ein Überblick der gesamten Saison 1843/44 findet; dazu auch *NZfM*, 26. Bd., Nr. 8 (25. Jan. 1847), 32; 28. Bd., Nr. 11 (5. Feb. 1848), 64 (2. Sp.)-65; 39. Bd., Nr. 23 (2. Dez. 1853), 243-244; 41. Bd., Nr. 26 (22. Dez. 1854), 283 (1. Sp.); und 42. Bd., Nr. 11 (9. März 1855), 145.

<sup>4</sup> Dazu beispielsweise *LAmZ*, 2. Jhg., Nr. 10 (6. März 1867), 83 (2. Sp.).

immer ein Forschungsdesiderat darstellt, kann gerade seine Bedeutung im Kanonisierungsprozess der klassischen und der zeitgenössischen deutschen »klassizistischen« Streichquartettliteratur nicht überschätzt werden – eine Literatur, die verstärkt zum Hauptrepertoire der meisten Streichquartette erhoben wurde, welche ab Ende des 19. Jahrhunderts sukzessive zunahmen.

Neben dem Gewandhaus-Quartett bestand in Leipzig lich ähnlich wie in Wien eine halböffentliche und private Quartettspflege. Das wird nicht nur durch die privaten Kammermusikveranstaltungen im Hause Mendelssohns und Davids sowie Livia Freges belegt (1818-1891),<sup>1</sup> welche nach ihrer Heirat 1836 mit dem späteren Leipziger Jura-Professor, Richard W. Frege, ihre Karriere als Opernsängerin aufgab und in Leipzig einen von Musikern und Künstler frequentierten berühmten Salon unterhielt, sondern auch durch die relativ gut dokumentierten Aktivitäten des von Schumann sehr geschätzten Cellisten Johann Andreas Grabau (1808-1881).<sup>2</sup> Er war bis in die Saison 1839/40 Cellist beim Gewandhaus-Orchester, danach trat er immer wieder als Initiator von privaten und halböffentlichen Quartettveranstaltungen in Erscheinung, in welchen er meistens auch selbst mitwirkte.<sup>3</sup> Über die privaten Aufführungen bei Grabau und Raymund Härtel<sup>4</sup> in Leipzig berichtet beispielsweise Carl Reinecke, der oft an der Bratsche zusammen mit Otto Friedrich Königslöw (bevor dieser Primgeiger des *Kölner Quartetts* wurde), Wilhelm Joseph Wasielewski (an der zweiten Geige) und Grabau (am Cello) in diesen privaten Quartettveranstaltungen mitwirkte.<sup>5</sup> Die Bedeutung der von Grabau in Leipzig entfaltenen Aktivitäten ermisst sich mitunter an einer

---

<sup>1</sup> Dazu etwa den historischen Abriss zum Leipziger Musikleben in *Monatschrift für Theater und Musik*, 10. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1864), 100 (2. Sp.).

<sup>2</sup> Grabau wirkte unter anderem an der Uraufführung von Schumanns Klaviertrios d-Moll op. 63 und g-Moll op. 110 mit und ist Widmungsträger von Schumanns *Fünf Stücken im Volkston* für Violoncello und Klavier op. 102.

<sup>3</sup> Über die öffentlichen Aufführungen Grabaus Halle und Bremen berichtet etwa die *AmZ*, 48. Jhg., Nr. 10 (11. März 1846), 182.

<sup>4</sup> Raymund Härtel (1810-1888) war Grossneffe von Gottfried Christoph Härtel (1763-1827), welcher 1796 den Leipziger Verlag Breitkopf kaufte und damit das berühmte Unternehmen Breitkopf & Härtel begründete. Raymund Härtel trat 1832 zusammen mit seinem Bruder Hermann (1803-1875) in die Firma ein.

<sup>5</sup> Dazu Wasielewski, *Reinecke* (1894), 15-16.

Tagebucheintragung Clara Schumanns von Anfang März 1852. In dieser bezeichnet sie Grabau immerhin als den »Quartettvater« Leipzigs schlechthin.<sup>1</sup>

Ähnlich wie in Leipzig mit dem *Gewandhaus-Quartett* war die Situation in Köln mit dem *Kölner Quartett*, das bereits 1839 von Franz Hartmann (erste Geige), Franz Derckum (zweite Geige), Franz Weber (Bratsche) und Bernhard Breuer (Cello) gegründet wurde.<sup>2</sup> Es bestand über mehrere Jahrzehnte<sup>3</sup> und spielte ab den sechziger Jahren in der Formation: Otto Friedrich Königslöw, Franz Derckum, Georg Joseph Japha und Alexander Schmit, wobei sich Königslöw und Japha jeweils die Aufgabe der ersten Violine und Bratsche teilten.<sup>4</sup> Während der Wintermonate bot das *Kölner Quartett* regelmässig Soireen für Kammermusik in Köln und Bonn an und während der Sommermonate gastierte es in anderen Städten des Rheinlandes und in Belgien. In Bezug auf die Programmstruktur kann aufgrund der Presseberichte davon ausgegangen werden, dass das Quartett sich einem eher konservativen bzw. traditionsbewussten Publikumsgeschmack anpasste. Immerhin meint ein Rezensent der *Rheinischen Musik-Zeitung* im Zusammenhang mit der dritten Quartettunterhaltung vom 16. Januar 1852, dass »das hiesige [Kölner] Quartettpublikum (...) etwas ausschliesslich« sei »und am liebsten die klassischen Werke Haydn's, Mozart's und Beethoven's« höre, »und in der That, Haydn kann man auch wohl nirgends besser hören wie hier.«<sup>5</sup> Von Aufführungen der späten Streichquartette Beethovens durch das *Kölner Quartett* wird erst ab den sechziger Jahren berichtet.<sup>6</sup> Auch waren die Veranstaltungen des *Kölner Quartetts* von

<sup>1</sup> Zitiert nach Litzmann, *Clara Schumann* (1902-08) Bd. 2, 267.

<sup>2</sup> Dazu *NZfM*, 16. Bd., Nr. 25 (23. März 1842), 100.

<sup>3</sup> Einzig 1842 schein die Existenz des Quartetts aufgrund einer lebensgefährlichen Erkrankung von Franz Derckum gefährdet. Glücklicherweise erholte sich dieser aber von der Krankheit. Dazu *NZfM*, 17. Bd., Nr. 37 (4. Nov. 1842), 154 (1. Sp.).

<sup>4</sup> Diese Praxis des Wechsels würde von einem Grossteil der Musikkritiker aber nicht begrüsst, weil man darin insgesamt eine Behinderung der musikalischen Detailarbeit sah. Dazu *AmZ*, 2. Jhg. (NF), Nr. 18 (4. Mai 1864), 319, und 3 Jhg. (NF), Nr. 21 (24. Mai 1865), 346; *LAmZ*, 1. Jhg., Nr. 24 (13. Juni 1866), 194; 2. Jhg., Nr. 30 und 48 (24. Juni und 27. Nov. 1867), 242 (2. Sp.) und 386 (2. Sp.).

<sup>5</sup> *RhMZ*, 2. Jhg., Nr. 82 (24. Jan. 1852), 655 (2. Sp.).

<sup>6</sup> Dazu etwa *AmZ*, 3. Jhg. (NF), Nr. 21 (24. Mai 1865) und *LAmZ* 1. Jhg., Nr. 24 (13. Juni 1866), 194 (2. Sp.).

Anfang an nicht ausschliesslich dem Streichquartett vorbehalten. Vielmehr spielte man die Kammermusik in all ihren Facetten, so dass auch Klaviertrios und -quartette, aber auch Streichtrios und -quintette und selbst Klarinettenquintette ganz selbstverständlich zum Repertoire gehörten.<sup>1</sup> Erst ab der Saison 1867/68 wurde die Kammermusik mit Klavier »gänzlich aus diesen Abenden verbannt«.<sup>2</sup> Die Bedeutung des Quartetts ermisst sich mitunter darin, dass es 2. Juni 1846, das heisst am dritten Tag des 28. Niederrheinischen Musikfests in Aachen spielte und bezeichnenderweise in diesem Zusammenhang Mendelssohns Streichquartett Es-Dur op. 44 Nr. 3 aufführte.<sup>3</sup> Diese Quartettaufführung, über welche auch Onslow in der *Revue et Gazette musicale de Paris* berichtete,<sup>4</sup> war die einzige Aufführung eines Quartetts an den Niederrheinischen Musikfesten zwischen 1818 und 1867. Allerdings fand diese Aufführung in der Presse nur geringe Beachtung. Sie stand ganz im Schatten des Auftritts von Jenny Lind, welche zwei Lieder von Mendelssohn mit dem Komponisten selbst als Begleiter am Klavier vortrug.<sup>5</sup>

Insgesamt zeichneten sich die Veranstaltungen des *Kölner Quartetts* im Bewusstsein des Publikums als auch der Vertreter der musikalischen Fachpresse durch sein »classische[s] Programm« aus, das durch die Aufführung von »nur Mustergültigem«<sup>6</sup> die »feinste Art des musikalischen Genusses« bot.<sup>7</sup>

»(G)ewöhnlich folgen in einer Unterhaltung drei Kunstwerke in geschichtlicher Reihenfolge von Haydn, Mozart und Beethoven [meistens aus op. 18 oder op. 59] (...) oder

<sup>1</sup> Dazu beispielsweise *RhMZ*, 2. Jhg., Nr. 82 (24. Jan. 1852), 655 (2. Sp.) und 5. Jhg., Nr. 48 (2. Dez. 1854), 383 (1. Sp.); *NrhMZ*, 13. Jhg., Nr. 10 (11. März 1865), 79, (1. Sp.); *LAmZ*, 2. Jhg., Nr. 48 (27. Nov. 1867), 386 (2. Sp.).

<sup>2</sup> *LAmZ*, 2. Jhg., Nr. 50 (11. Dez. 1867), 402 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Dazu *Illustrierte Zeitung*, Bd. 7, Nr. 6 (1846), 69.

<sup>4</sup> Onslow in *RGm* 13. Jhg., Nr. 23 (1846), 181; übersetzt abgedruckt in *AmZ*, 48. Jhg., Nr. 24 (1846), 469.

<sup>5</sup> Dabei handelte es sich um Mendelssohns Lieder *Auf Flügeln des Gesangs* op. 34 Nr. 2 und *Frühlingslied* op. 34 Nr. 3.

<sup>6</sup> *NZfM*, 16. Bd., Nr. 25 (25. März 1842), 100 (1. Sp.).

<sup>7</sup> *LAmZ*, 2. Jhg., Nr. 10 (6. März 1867), 83 (1. Sp.). Dazu auch *RhMZ*, 4. Jhg., Nr. 5 (25. Feb. 1854), 63.



von einem verdienstvollen Tonsetzer unserer Zeit, der denselben noch verbunden wird, etwa von einem Onslow, einem Spohr, einem Mendelssohn.«<sup>1</sup>

Vor diesem Hintergrund versteht sich, weshalb die Kammermusikwerke des konservativ eingestellten Carl Reinecke ab den fünfziger Jahren immer wieder im Programm des *Kölner Quartetts* erschienen.<sup>2</sup>

Ähnlich wie die anderen Quartettensembles wird auch das *Kölner Quartett* gleichsam als »Bollwerk« gegen den besonders durch das Virtuositentum verursachten allorts grassierenden schlechten Musikgeschmack und als »Fluchtort« von Musikkennern und gebildeten Musikfreunden beurteilt:

»Seit dem Jahre der Gründung [1839] hat sich die Anstalt [das *Kölner Quartett*] gehoben, so durch Einspielen der Künstler, wie durch den Beifall, den ihr Spiel in der gebildeten Gesellschaft erntete, so daß in jeder Woche eine vollzählige Abendunterhaltung gewiß ist, die das bedeutendste Gegengewicht, das wirksamste Gegengift bietet, gegenüber der Verflachung und Geschmacklosigkeit, welche durch Virtuosen vom Handwerke, welche ihre Taschenspielergriffe und Striche so fleißig aller Orten zu Markte tragen, einzureißen droht.«<sup>3</sup>

Das *Kölner-Quartett*, das unter anderem 1855 die Uraufführung von Eduard Francks Streichquartette op. 49 besorgte,<sup>4</sup> gehört schliesslich zu den sogenannten »Professoren-Quartetten«, welche sich besonders in den deutschen Kulturzentren herausbildeten und aus Mitgliedern aus dem Lehrkörper der örtlichen Musikanstalten bzw. aus Spielern der lokalen Musikvereinigungen bestanden. Ein anderes Beispiel in diesem Zusammenhang ist die »Kammermusik-Vereinigung«, welche von Hubert Engels (1824-1891), dem Musikdirektor in Mülheim an der Ruhr zusammen mit seinen Amtskollegen aus Duisburg und Essen ins Leben gerufen wurde.

Neben dem hier genauer betrachteten *Kölner Quartett* gründete Robert Heckmann, der bekanntlich eine wichtige Rolle in der Entstehungs- und Aufführungsgeschichte von

---

<sup>1</sup> *NZfM*, 16. Bd., Nr. 25 (25. März 1842), 100 (1.-2. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise *RhMZ*, 3. Jhg., Nr. 25 (18. Dez. 1852), 1030.

<sup>3</sup> *NZfM*, 16. Bd., Nr. 25 (25. März 1842), 100 (1. Sp.).

<sup>4</sup> Zu den Streichquartetten Eduard Francks vgl. Kapitel 5.

Griegs 1877 komponiertem Streichquartett g-Moll op. 27 spielte,<sup>1</sup> in Köln in den siebziger Jahren ein weiteres Quartett. Dieses Ensemble wird in der musikalischen Fachpresse und Fachliteratur bis heute auch immer wieder als *Kölner Quartett* bezeichnet, was zu reichlich vielen Missverständnissen führt. Die Situation klärte sich erst mit der Gründung des noch heute bestehenden *Gürzenich-Quartetts* 1888 durch Gustav Holländer, Joseph Schwarz, Carl Körner und Louis Heggese. Dieses Quartett ging aus dem 1887 gegründeten Kölner Gürzenich Orchester hervor und wurde schliesslich ab 1895 unter der Leitung des deutschen Violinisten Willy Hess (1859-1939) zum Nachfolger des *Kölner-* und des *Heckmann-Quartetts*.

Auch in der Schweiz war die Quartettpflege aufgrund der historischen Voraussetzungen eine durch bürgerliche Kräfte und Interessen getragene Angelegenheit<sup>2</sup> mit vorerst privatem Charakter,<sup>3</sup> wobei ebenfalls hier in Quartettaufführungen vornehmlich zunächst die ortsansässigen Musiker, Musikpädagogen und Musikdirektoren wirkten. Diese kamen bis weit in die zweite Hälfte mehrheitlich aus dem Ausland, wie etwa der in Basel als Konzertmeister, Lehrer und Quartettspieler wirkende Gustav Adolf Bergherr<sup>4</sup> oder der Berner Musikdirektor Eduard Franck.<sup>5</sup> Auffallend an den schweizerischen Verhältnissen ist, dass öffentliche Quartettveranstaltungen erst relativ spät nachgewiesen werden können. In Basel richtete die *Konzertgesellschaft* in den sechziger Jahren öffentliche Kammermusikabende ein.<sup>6</sup> Ebenfalls erst in den sechziger Jahren erfuhr die öffentliche Quartettpflege in Zürich mit dem aus Basel stammenden Friedrich Hegar<sup>7</sup> einen entscheidenden Aufschwung. <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Kortsen, *Grieg's String Quartet* (1968).

<sup>2</sup> In Basel etwa durch Jacob Burckhardt, Johann Jakob Bachofen, Arnold Böcklin und die Familie Riggensbach, in Bern etwa durch Jean François Bartholoni und in Zürich zum Beispiel durch Hans Georg Näggeli, Balthasar Reinhard und Ferdinand Schulthess-Wegmann.

<sup>3</sup> Dazu etwa Merian, *Basels Musikleben* (1920), 14, und Jucker, *Musikschule Bern* (1958), 3.

<sup>4</sup> Dazu *LAmZ*, 1. Jhg., Nr. 38 (19. Sept. 1866), 307 (2. Sp.), und 10. Jhg., Nr. 22 (2. Juni 1875), 346.

<sup>5</sup> Jucker, *Musikschule Bern* (1958), 27-38.

<sup>6</sup> Dazu Merian, *Basels Musikleben* (1920), 95.

<sup>7</sup> Von 1863 bis 1865 war Hegar Konzertmeister im Orchester des *Orchestervereins Zürich* und von 1865 bis 1906 Leiter der Abonnementskonzerte der *Allgemeinen Musikgesellschaft* (ab 1868 Orchester der *Tonhalle-Gesellschaft Zürich*).

Zuvor war auch in Zürich die Streichquartettspflege eine private Angelegenheit.<sup>2</sup> Denn zwischen 1830 und 1850 lassen sich für Zürich lediglich drei öffentliche Streichquartettaufführungen nachweisen.<sup>3</sup> Das »seltene Vorkommen« von Kammermusik und insbesondere von Streichquartetten in den öffentlichen Zürcher Konzerten »lässt vermuten, sie sei doch noch nicht recht heimisch geworden«.<sup>4</sup>

Öffentliche Kammermusikveranstaltungen begannen sich in fast sämtlichen städtischen Zentren des deutschsprachigen Gebiets etwa ab den späten vierziger bzw. den fünfziger Jahren zu entwickeln, was die zahlreichen Korrespondentenberichte aus Magdeburg, Dessau, Frankfurt, Köln, Breslau, Darmstadt, München, Düsseldorf, Danzig, Freiburg im Breisgau, Hannover, Königsberg, Dresden, Kassel, Stuttgart, Hamburg, Coburg, Halle, Regensburg, Osnabrück, Wiesbaden usw. belegen. Die Veranstaltungen wurden dabei entweder von Musikern aus der eigenen städtischen bürgerlichen Bevölkerung oder von reisenden Quartetten bestritten. An den Programmen dieser Veranstaltungen fällt die Konzentration auf die Werke Haydns, Mozarts und auf Beethovens Streichquartette op. 18 und 59 sowie auf die Streichquartette Onslow, Spohrs, Mendelssohns und Fescas auf. Allerdings werden in der Regel nicht reine Streichquartettveranstaltungen bevorzugt, sondern eine Mischung mit Kammermusik mit Klavier und Instrumentalsoli. Aber auffällig bleibt die insgesamt konservative Haltung in der Programmstruktur, so dass mit den Worten des Münchner Rezensenten der *Rheinischen Musik-Zeitung*, welche er 1855 in einer Besprechung der Quartettsoireen von H. Lauterbach niedergeschrieben hat, in welchen unter anderem Quartette von Haydn und aus Beethovens op. 18 und 59 sowie Mendelssohns op. 44 Nr.

---

<sup>1</sup> Dazu *AmZ*, 2. Jhg. (NF), Nr. 20 (18. Mai 1864), 355.

<sup>2</sup> Dazu Weber, *Zürcher Musikleben*, 1. Teil (1874).

<sup>3</sup> Am 31. Mai 1834 wurden Mozarts Quartett D-Dur KV 499 und Beethovens op. 18 Nr. 1 in einem öffentlichen Konzert aufgeführt (in einem Konzert der Brüder Kölla aus Stäfa im Jahre 1830 wurden nachweislich nur Streichtrios gespielt). Die nächste öffentliche Quartettaufführung folgte erst am 10. März 1840, und zwar wieder mit einem Quartett aus Beethovens op. 18. Bis zur nächsten öffentlichen Quartettveranstaltung musste man nochmals neuen Jahre warten, und zwar bis in Jahr 1849.

<sup>4</sup> Weber, *Zürichs Musikleben*, 2. Teil (1875), 12.

2 als Münchner Erstaufführung gespielt wurden, verallgemeinernd für die Zeit von 1830 bis 1870 gesagt werden kann:

»Sie sehen von den neuesten musikalischen Bestrebungen ist hier nicht viel zu entdecken: unser musikalisches Leben trägt etwas sehr den ausschliesslichen classischen Charakter. Das Publikum hat sich darüber noch kein Urteil bilden können, von dem was über Beethoven [gemeint sind seine Quartette op. 18 und 59] hinaus liegt, mit Ausnahme von Mendelssohn, wird ihm wenig geboten.«<sup>1</sup>

Deutlich wird damit das Ausmass des Beitrags, welchen die Quartettensembles zwischen 1830 und 1870 zu den Kanonisierungsprozessen eines klassischen Streichquartettrepertoires geleistet hat.

### 4.3 DAS LEIPZIGER KONSERVATORIUM

Am 2. April 1843 wurde das Leipziger Konservatorium als erste höhere Bildungsanstalt für Musik in Deutschland eröffnet.<sup>2</sup> Es waren besonders zwei Ursachen, die diese Gründung begünstigten. Auf der einen Seite die Einsicht, dass die bisher übliche Praxis des Privatunterrichts kaum mehr den Erfordernissen und Bedürfnissen der Zeit entsprach, und auf der anderen Seite die tiefe Überzeugung, mit der Gründung einer Musikschule im Interesse einer »höheren Ausbildung in der Musik« und daher zum Guten der Musik selbst zu wirken. Das hohe Ziel, das Felix Mendelssohn und seinen Mitstreitern vorschwebte, wurde bereits im ersten Prospekt, den das Direktorium der Schule 1843 drucken liess, unmissverständlich formuliert. So heisst es in diesem Zusammenhang unter §1 dieses Prospekts: »[...] der zu ertheilende Unterricht erstreckt

---

<sup>1</sup> *RhMZ*, 6. Jhg., Nr. 11 (17. März 1855), 87 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Zwar gab es bereits 1815 Pläne, in Köln ein Konservatorium nach dem Vorbild des Pariser Conservatoires zu gründen, aber diese Pläne wurden bekanntlich erst 1850 durch Ferdinand Hiller realisiert. Dazu Sietz, *Hiller*, Bd. 1 (1958), 82-83.

sich theoretisch und praktisch über alle Zweige der Musik als Wissenschaft und als Kunst betrachtet.«<sup>1</sup>

Felix Mendelssohn formulierte dieses Ziel weitaus präziser, wenn er in seinem in diesem Zusammenhang oft zitierten Brief vom 8. April 1840 an den damaligen sächsischen Kreisdirektor Paul von Falkenstein meint:

»Durch eine gute Musikschule, die alle verschiedenen Zweige der Kunst umfassen könnte und sie alle nur aus einem einzigen Gesichtspunkte als Mittel zu einem höheren Zweck lehrte, auf diesen Zweck alle ihre Schüler möglichst hinführte, wäre jener praktisch-materielle Tendenz, die ja leider auch unter den Künstlern selbst viele und einflussreiche Anhänger zählt, jetzt noch mit sicherem Erfolg vorzubauen.«<sup>2</sup>

Dieser Brief, dem ein Entwurf mit dem Titel *Vorläufige Grundlinien einer von dem Blümmerschen Legate in Leipzig zu errichtenden Musikschule* beigelegt war, macht nicht nur deutlich, dass Mendelssohn sich von der Gründung einer Musikschule wie viele andere »die Erhaltung echten Kunstsinnens und seine Fortpflanzung«<sup>3</sup> erhoffte, sondern damit auch einen Akzent gegen die bei den zeitgenössischen Künstlern weitem verbreitete »technisch-materielle Tendenz«, d. h. das Virtuositentum setzen wollte. Darüber hinaus verbinden sich die musikpädagogischen Reformmassnahmen mit einem generellen Kampf gegen die sich in den dreissiger Jahren ankündigende zunehmende Kommerzialisierung des Musiklebens in Deutschland. Diese Vermarktung machte man zusammen mit dem Virtuositentum für den allgemeinen Geschmacksverfall in der Kunst verantwortlich. In den fünfziger Jahren hatten sowohl Franz Brendel, der ebenfalls am Leipziger Konservatorium wirkte, in *Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft* (1854)<sup>4</sup> und Adolf Bernhard Marx in *Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege*

<sup>1</sup> Zitiert aus dem »Prospekt des Conservatoriums der Musik in Leipzig« von 1843, 3, aufbewahrt im *Archiv der Hochschule für Musik und Theater Leipzig*.

<sup>2</sup> Abgedruckt in *Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Königl. Conservatoriums der Musik zu Leipzig* (Leipzig, 1918), 44.

<sup>3</sup> Mendelssohn im gleichen Brief an Paul von Falkenstein; abgedruckt in *Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Königl. Conservatoriums der Musik zu Leipzig* (Leipzig, 1918), 44.

<sup>4</sup> Dazu Brendel, *Musik der Gegenwart* (1854-55).

(1855)<sup>1</sup> eine gesellschaftskritische Analyse dieser insgesamt als Missstände empfundenen Zustände geliefert. Trotz der weitverbreiteten Enttäuschung über den Zustand des zeitgenössischen Musiklebens und der Musikkultur im Allgemeinen hofften die meisten Künstler aber, der verhängnisvollen Entwicklung mit Tatkraft entgegen wirken und sie ins Positive, zum Guten der Musik wenden zu können. Die Gründung des Leipziger Konservatoriums ist als ein Versuch in diese Richtung zu verstehen.

In diesem Zusammenhang ist auf eine seltsame Koinzidenz zwischen den »Leipzigern« und dem Kreis um Liszt und Wagner, den sogenannten »Neudeutschen« hinzuweisen, die dem allgemeinen Missbehagen der meisten Künstler am Musikleben der Zeit Nachdruck verleiht. Standen sich – wie gezeigt – die beiden »Parteien« – und als solche wurden sie spätestens mit Robert Schumanns berühmtem Aufsatz *Neue Bahnen* von 1853<sup>2</sup> sowie mit dem im *Berliner Echo* 1860 veröffentlichten Manifest<sup>3</sup> gegen die publizistische Vormachtstellung der »Neudeutschen Schule« gesehen<sup>4</sup> – hinsichtlich ihrer kompositionsgeschichtlichen und ästhetischen Prämissen und Maximen diametral entgegen, so waren sie sich einig in Bezug auf den Kampf gegen das kommerziell verkrustete Musikleben, wie sie auch ihre Ressentiments gegen das den allgemeinen Geschmackszerfall begünstigende Virtuositum teilten. Zudem waren sie beide davon überzeugt, mit ihren Bemühungen im Interesse einer aktiven und fruchtbaren Beethoven-Nachfolge zu dienen.

Obgleich die Quellenlage zur Geschichte des Leipziger Konservatoriums von seiner Gründung bis 1870 nicht lückenlos ist, lassen sich aus den greifbaren Dokumenten dennoch Tendenzen aufzeigen, die besonders durch die Korrespondenz der in dieser

---

<sup>1</sup> Dazu Marx, *19. Jahrhundert* (1855), 130-133.

<sup>2</sup> Dazu Schumann, *Neue Bahnen* (1853).

<sup>3</sup> Vgl. *BMZ*, Nr. 10 (6. Mai 1860), 142.

<sup>4</sup> Das Manifest war lediglich von Johannes Brahms, Joseph Joachim, Julius Otto Grimm und Bernhard Scholz unterzeichnet – alles Vertreter der sogenannten »Konservativen«; eine Indiskretion führte zur Veröffentlichung, bevor das Manifest überhaupt unter Gleichgesinnten kursieren konnte, und verlor dadurch entscheidend an Wirkung. Wie lächerlich das Manifest gewirkt haben muss, mag mitunter die in der *NZfM* am 4. Mai 1860, 169-170, veröffentlichte Persiflage belegen.

Periode am Konservatorium wirkenden Pädagogen ergänzt und differenziert werden können.

Wie erwähnt war für die Gründung des Leipziger Konservatoriums das Bewusstsein um »die ständig wachsende Kluft zwischen dem hohen Ethos«, dem Mendelssohn und seine Mitstreiter in ihrem künstlerischen Streben sich verpflichtet fühlten, »und der zunehmenden Verflachung des kulturellen Niveaus der Gesellschaft« von Bedeutung sowie der Glaube »an die Überwindung dieses Grabens durch vorbildhaftes Wirken und mit der Überzeugungskraft ihrer Persönlichkeit.«<sup>1</sup> Das Missbehagen an den zeitgenössischen musikalischen Zuständen kommt auch in Mendelssohns Korrespondenz mit seinem ehemaligen Klavierlehrer Ignaz Moscheles zum Ausdruck, welchen Mendelssohn für das Leipziger Konservatorium als Klavierlehrer gewinnen wollte.<sup>2</sup> Am 7. März 1845 schrieb Mendelssohn an Moscheles die folgenden Worte: »Das, was du von dem englischen Musiktreiben sagst, klingt freilich nicht recht erfreulich; aber wo ist das eigentliche Musiktreiben denn auch erfreulich?«<sup>3</sup> Und in einem Schreiben von Moscheles an Mendelssohn vom 21. April 1846 heisst es deutlich genug:

»Ich bin mehr als je geneigt, meine hiesige Stellung aufzugeben [...] Will man hier der Mann des Publikums sein, so muss man viele Concessionen machen und ich möchte weder in kaufmännischen Zwecken componieren noch da als Lehrer fungiren, wo man meistentheils ohne tieferes Eindringen in die Kunst, nur der Mode halber lernt.«<sup>4</sup>

Die in einer Musikschule vereinten Kräfte boten nach Mendelssohn »die beste Abhilfe gegen Gleichgültigkeit und Isolierung, deren Unfruchtbarkeit heutigen Tages gar zu schnell verderblich eingreift.«<sup>5</sup> In welche Richtung und zu welchem Zwecke man

---

<sup>1</sup> Forner, *Mendelssohns Mitstreiter* (1982), 68.

<sup>2</sup> Moscheles war zu dieser Zeit Professor für Klavier an der Royal Academy of Music und Dirigent der Royal Philharmonic Society.

<sup>3</sup> Zitiert nach Moscheles (Felix), *Briefe* (1888), 239.

<sup>4</sup> Zitiert nach Moscheles (Charlotte), *Aus Moscheles' Leben* (1872-73), Bd. 2, 151.

<sup>5</sup> Brief Mendelssohns vom 8. April 1840, zitiert nach *Festschrift zum 75jährigen Bestehen des Königl. Konservatoriums der Musik zu Leipzig* (Leipzig, 1918), 44.

die Kräfte vereinen wollte, machte Robert Schumann in seinem – bereits weiter oben zitierten – Leitartikel zum zweiten Jahrgang der *NZfM* deutlich:

»[...] an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinen Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, – sodann die letzte Vergangenheit (die nur auf Steigerung äusserlicher Virtuosität ausging) als eine unkünstlerische zu bekämpfen, – endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.«<sup>1</sup>

Doch die anfängliche Begeisterung und der grosse Tatendrang wichen bereits unmittelbar nach der Gründung der Musikschule realistischer Ernüchterung. So sah Mendelssohn kaum dreissig Tage nach der offiziellen Eröffnung der Schule sich bereits gezwungen, in einem Brief am Moscheles vom 30. April 1843 auf »zwei Krankheiten« aufmerksam zu machen, denen er nach seinem eigenen Bekunden »solange ich dabei bin, mit Händen und Füßen entgegen arbeite«.<sup>2</sup> Zum einen dachte die Direktion der Schule, kaum dass sie eröffnet war, wohl aufgrund der grossen Schülerzahl bereits an eine Erweiterung, »namentlich Häuser bauen, Locale von mehreren Stockwerken miethen«<sup>3</sup>; zum anderen

»(wollen) die Schüler alle componieren und theoretisiren, während ich glaube, dass ein tüchtiges, praktisches Wirken, tüchtig Spielen und Takthalten, tüchtige Kenntniss aller tüchtigen Werke etc. die Hauptsache ist, die man lehren kann und muss.«<sup>4</sup>

Die Emphase auf dem Wort »tüchtig« in der zitierten Briefstelle macht deutlich, wo Mendelssohn und seine Mitstreiter das Schwergewicht der pädagogischen Intentionen sahen, nämlich auf der soliden handwerklichen Ausbildung durch praktische Übung. Dass die von Leipzig ausgehenden pädagogischen Tendenzen damit und aufgrund ihres erklärten Ziels »an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdruck zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinen Quellen neue Kunstschönheiten

---

<sup>1</sup> Schumann, *Zur Eröffnung* (1835), 3 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Zitiert nach Moscheles (Felix), *Briefe* (1888), 231.

<sup>3</sup> Zitiert nach Moscheles (Felix), *Briefe* (1888), 231

<sup>4</sup> Zitiert nach *ibid.*, 232.



gekräftigt werden können«, wie es Schumann deutlich genug formulierte, sich einmal in Elitarismus und Akademismus verstricken würde, war absehbar und letztlich nur eine Frage der Zeit. Was als Institution bürgerlich demokratischer Initiative mit dem erklärten Ziel durch solide Ausbildung »eine neue poetische Zeit vorzubereiten« gedacht war, entwickelte sich zunehmend zu einer Hochburg des Konservativismus, in welchem der musikalische Fortschritt untrennbar mit dem Studium der älteren Meister verbunden war.<sup>1</sup> Das an der Wiener Klassik ausgerichtete Lehrprogramm widerspiegelte sich auch in der kulturpolitischen Zielsetzung, die sich zunehmend gegen alles Neue gleich welchen Ursprungs versperrte. Das zeigt sich u. a. in den, wenn auch nur unvollständig erhaltenen und manchmal auch in der *NZfM* publizierten Programmen zu den »Hauptprüfungen«. Während der Direktoriumszeit von Mendelssohn überwiegen neben Kompositionen der Leipziger Konservatoriumslehrer, allen voran Mendelssohn, Moscheles und Becker, Kompositionen der Wiener Klassik sowie Werke von Weber, Spohr und Hummel. Weit hinter ihnen sind zeitgenössische (nicht von den Leipziguern Pädagogen komponierte) und vorklassische Kompositionen zu finden.<sup>2</sup> Auffallend an den erhalten gebliebenen zehn Programmen aus dieser Periode ist, dass Kompositionen von Schumann gänzlich fehlen, was vermutlich damit zu erklären ist, dass man den progressiven Tendenzen seiner Kompositionstechnik, wie es sich besonders im Klavierschaffen der dreissiger Jahre ausgeprägt hatte, insgesamt reserviert oder gar verständnislos gegenüberstand. Das wird beispielsweise in einem Brief von Moritz Hauptmann an Spohr deutlich,<sup>3</sup> in welchem er begeistert von den Streichquartetten Schumanns berichtete und Schumanns Talent pries, das er sich »bei weitem nicht so bedeutend vorgestellt hatte nach den Claviersachen, [...] die gar so aphoristisch und brockenhaft waren, und sich in blosser Sonderbarkeit gefielen«. <sup>4</sup> Ähnlich heisst es in einem Tagebucheintrag Moscheles von 1851

---

<sup>1</sup> Dazu Lobe, *Fortschritt* (1848).

<sup>2</sup> Dazu Forner, *Mendelssohns Mitstreiter* (1984), 74-77.

<sup>3</sup> Hauptmann (1792-1868) war seit 1842 Kantor der Leipziger Thomaskirche und unterrichtete Theorie am Leipziger Konservatorium seit dessen Gründung.

<sup>4</sup> Hauptmann an Spohr, 2. Okt. 1842; zitiert nach Hauptmann, *Briefe an Ludwig Spohr und Andere* (1876), 6.

»Ich verstehe wohl, dass er [Schumann], wie ein guter Dichter, Etwas andeuten und die Ergänzung der Phantasie des Hörers überlassen will; aber ich liebe mehr Bestimmtheit, mehr Verarbeitung in der Musik, nicht das gewisse schwärmerische, scheinbar planlose Herumfühlen.«<sup>1</sup>

Auch nach Mendelssohns Tod hatte sich die Situation bis etwa 1860 kaum verändert, wie die Programmzettel aus dieser Zeit belegen. Im Gegenteil scheint sich die konservative Grundhaltung noch durch die tiefgreifenden gesellschaftlichen und politischen Veränderungen um 1848 im Sinne eines Abwehrmechanismus und im Interesse der Bewahrung von traditionellen Kunstansichten verstärkt zu haben. Indirekt lässt sich das auch an der Reaktion aus Leipzig gegen Wagners Bestrebungen, in Dresden ein Sächsisches Konservatorium zu gründen, ablesen.<sup>2</sup> Aus Leipzig spottete man, dass »Herr Wagner dann gewiß als Director (...) den Schülern diejenige Klarheit und geniale Solidität in der Composition mittheilen« werde, »die aus seinen Werken mit der Stärke des Samum wehen.«<sup>3</sup>

Wie sehr die Leipziger Institution allen revolutionären und gesellschaftlichen Veränderungen im Grunde fremd gegenüber stand, bekundet sich ebenfalls in der Zusammensetzung des Leipziger Lehrkörpers, deren Repräsentanten mit Ausnahme von Franz Brendel wohl diskussionslos Mendelssohns bereits 1834 geäußerte Meinung teilten, dass »(ein) Umschwung [...] durch welchen das, was früher gut war, nun nicht mehr so ist oder sein soll, [...] das Allerunausstehlichste« sei.<sup>4</sup>

Die tiefe Ablehnung »gewalttätiger« Veränderungen von akzeptierten und hochgehaltenen Traditionen schlug bei Moscheles gar in eine Art reaktionäre Haltung um. Angesicht der Ereignisse von 1848 bekannte er offen: »Ich bin nicht vom Freiheitsschwindel ergriffen, wünsche mir ein monarchisches juste milieu.«<sup>5</sup> Diese

---

<sup>1</sup> Moscheles (Charlotte), *Aus Moscheles' Leben* (1872-73), Bd. 2, 221.

<sup>2</sup> 1849 veröffentlichte Wagner seine Schrift *Zur Theaterreform und namentlich zur musikalischen*, in welcher er seine Pläne für die Dresdner Musikanstalt darlegte. Dazu vergleiche man auch Wagners *Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters für das Königreich Sachsen* von 1848.

<sup>3</sup> *Signale*, 7 (1849), 35-36.

<sup>4</sup> Brief an Rebecka Dirichlet vom 23. Dez. 1834; zitiert nach Mendelssohn, *Briefe 1833 bis 1847* (1889), Bd. 2, 73.

<sup>5</sup> Moscheles (Charlotte), *Aus Moscheles' Leben* (1872-73), Bd. 2, 190.

Haltung war eigentlich bereits bei der Gründung des Leipziger Konservatorium absehbar, bedenkt man in diesem Zusammenhang, dass die Hauptstützen des Lehrerkollegiums, Ferdinand David, Ignaz Moscheles, Moritz Hauptmann und Julius Rietz sich sowohl in ihren musikpädagogischen als auch kompositionstechnischen und -ästhetischen Überzeugungen tief einer Tradition verpflichtet fühlten, deren Substrat primär die Wiener Klassik und der frühe und mittlere Beethoven bildeten.<sup>1</sup> Das Verdienst von Moscheles während seiner Leipziger Zeit bestand zweifelsohne darin, seine Schüler solide auszubilden, auch wenn der von Forner geäußerten Vermutung zuzustimmen ist, dass manche Schüler »mittelmässige Talente« waren, die letztlich nur deshalb bei Moscheles studierten, »um später als Moscheles-Schüler die Vorteile seiner Protektion auszunutzen.«<sup>2</sup>

Moritz Hauptmann (1792-1868) gehörte wie Moscheles zur Generation der Zeitgenossen Beethovens. Zwar wurde er 1843 als Harmonie- und Kontrapunktlehrer ans Konservatorium berufen und zeichnete damit neben Mendelssohn, der die Kurse in den höheren Gattungen der »freien Komposition« betreute, für die theoretische Ausbildung der Absolventen verantwortlich, aber er brachte auch eine solide künstlerische Ausbildung als Violinist (bei Louis Spohr) und praktische Erfahrungen als ehemaliger Violinist der Kasseler Hofkapelle mit. Zudem wirkte er auch als Violinlehrer, unter anderem von Ferdinand David. Gewiss hat Hauptmann seinen Absolventen ein solides Handwerk beigebracht, das aber vermutlich im Bereich der Satztechnik beim mittleren Beethoven aufhörte. Zumindest lässt seine offen bekundete Abneigung gegenüber dem Spätwerk Beethovens diesen Schluss durchaus zu.<sup>3</sup>

Ferdinand David, einst Violinschüler von Louis Spohr und Moritz Hauptmann, betreute mit Moritz Klengel und Rudolph Sachse von Anfang an den Violinunterricht bis zu seinem Tod 1873. Folgt man dem Urteil seines berühmtesten Schülers, August Wilhelmj, dass »man *Alles* bei ihm [David] lernen (musste) – die classischen wie die

---

<sup>1</sup> Ferdinand David wirkte von 1843 bis 1873, Ignaz Moscheles von 1846 bis 1870 und Moritz Hauptmann von 1843 bis 1868 am Leipziger Konservatorium.

<sup>2</sup> Forner, *Mendelssohns Mitstreiter* (1984), 85.

<sup>3</sup> Dazu Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser* (1871), Bd. 2, 171.

virtuosen Sachen – man musste eben *geigen* lernen«<sup>1</sup>, dann zeigte sich darin eine gewisse Tendenz zur instruktiv-technischen Vermittlung des Geigenspiels. Diese Vermutung wird auch durch die Kompositionen von David belegt, die sich in den fünfziger Jahren noch durchaus einer bestimmten Beliebtheit erfreuten. Selbst Moritz Hauptmann, der David als Violinlehrer schätzte, meinte einmal gegenüber Louis Spohr in Bezug auf Davids Kompositionen, dass »David ein Talent ohne Genie« sei und dass er »(bei) David, dem es an Tiefe fehlt, [...] ein sehr hübsches Talent leichtfasslicher Darstellung«<sup>2</sup> finde.

Die einst idealistische, kulturpolitisch aber bereits konservative und zugleich elitäre Haltung während der Gründerzeit und Mendelssohns Direktorium schlug nach dessen Tod zunehmend in eine konservativ-klassizistische Gesinnung um. Diese Mentalität wurde spätestens mit Carl Reineckes Berufung zum Haupt-Kompositionslehrer und seiner Wahl zum Studiendirektor (von 1860 bis 1902) vollends offensichtlich. Die Zweischneidigkeit der Ausbildung in Leipzig, welche eine grosse Anzahl europäischer und US-amerikanischer Komponisten erhalten hatten, fasste Grieg, welcher von 1858 bis 1862 in Leipzig studierte, in folgende Worte:

»Hauptmann, Richter, Reinecke und Moscheles waren meine berühmten Lehrer. Sie steckten mich in eine recht lästige Zwangsjacke, denn mein ungezügelt norwegisches Temperament bedurfte dringend der Disziplin.«<sup>3</sup>

Disziplin und Handwerkslehre, planvolles und instruktives Üben als unabdingbare Erfordernisse künstlerischer Ausbildung waren die pädagogischen Maximen der Leipziger Musikausbildung. Und hierin zeigt sich denn eigentlich auch, worin die Idee von Mendelssohn und seinen Mitstreitern scheiterte. Die Leipziger Idee scheiterte nicht an ihrer an sich konservativ-klassizistischen Grundidee, sondern an einem inneren Widerspruch zwischen den Zielen der Gründungszeit und der tatsächlich methodisch-didaktisch Vermittelbarkeit. Auf diesen Widerspruch macht Grieg aufmerksam, wenn er 1884 feststellt, dass er am »vermaledeiten Leipziger Konservatorium [...] nichts gelernt

---

<sup>1</sup> Zit. nach La Mara, *Musikalische Studienköpfe* (1875), Bd. 3, 59.

<sup>2</sup> Hauptmann, *Briefe an Ludwig Spohr und Andere* (1876), 25.

<sup>3</sup> Zitiert nach Forner, *Mendelssohns Mitstreiter*, 35.

habe«<sup>1</sup>, aber 1907 eingesteht, dass es wenigstens sein »ungezügelter norwegisches Temperament«<sup>2</sup> diszipliniert habe. Wer darin, wie Forner, eine Revision in Griegs Haltung vermutet,<sup>3</sup> verkennt gerade diesen inneren Widerspruch, der von Anfang an die Leipziger Konzeption untergraben hat; dennoch entfaltete das Leipziger Konservatorium eine nachhaltige Wirkung, weil das Prestige der Institution und ihrer Pädagogen derart viele Schülerinnen und Schüler anzog, dass die europäische und auch die US-amerikanische Kompositions- sowie Aufführungsgeschichte zu einem nicht unwesentlichen Teil bis Ende des 19. Jahrhunderts durch das »classische Leipzig«<sup>4</sup> geprägt worden war. Das Leipziger Konservatorium trug neben dem Musikverlagswesen und den Konzerten des Gewandhaus-Orchesters und –Quartetts entscheidend zum Ruf von Leipzig als »alma mater der Tonkunst«<sup>5</sup> bei, welchen die Stadt in ganz Europa im 19. Jahrhundert genoss. Eine andere wichtige Voraussetzung für die enorme Bedeutung von Leipzig als musikalisches Zentrum Europas im 19. Jahrhundert bestand im Pressewesen. Kaum eine andere Stadt verfügte über ein so breites Angebot an Zeitungen, Kunstzeitschriften und Kulturjournalen wie Leipzig. Hinzu kamen noch die regelmässig erscheinenden Konzertbesprechungen in der Leipziger Tagespresse.<sup>6</sup> In diesem Zusammenhang erklärt sich auch die demographische Entwicklung Leipzigs. Zwischen 1843 (dem Gründungsjahr des Konservatoriums) und 1890 stieg die Leipziger Wohnbevölkerung von 56'059 auf über 295'000.

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Forner, *Mendelssohns Mitstreiter*, 35.

<sup>2</sup> Zitiert nach Forner, *Mendelssohns Mitstreiter*, 35.

<sup>3</sup> Dazu Forner, *Mendelssohns Mitstreiter*, 35.

<sup>4</sup> Brendel, *Schumann*, 149 (2. Sp.).

<sup>5</sup> Wasielewski, *Reinecke* (1894), 14; dazu auch *MT*, 24. Jhg., Nr. 479 (1. Jan. 1883), 37 (1. Sp.).

<sup>6</sup> Zu erwähnen sind in diesem Zusammenhang zumindest der *Leipziger Stadt- und Dorfanzeiger*, die *Leipziger Neuesten Nachrichten*, der *General-Anzeiger für Leipzig und Umgebung* sowie die *Leipziger Volkszeitung*.

## 5. MERKMALE UND TENDENZEN DER KOMPOSITIONSGESCHICHTE

Die Erkenntnisse in den vorangegangenen Kapiteln und Exkursen lassen eine insgesamt heterogene bzw. vielschichtige kompositionstechnische Situation vermuten, die sich mit unterschiedlichen Akzenten in den Beiträgen zur Gattungsgeschichte der einzelnen Komponisten ausgeprägt hatte. Dieser Eindruck wird durch die analytischen Befunde der über 150 zwischen 1830 und 1870 komponierten bzw. publizierten Streichquartette gestützt, welche für diese Arbeit analysiert worden sind. Die Befunde dieser Analyse, bei welcher die Würdigung der Individualität der einzelnen Beiträge im Vordergrund stand, werden hier im Interesse der Darstellbarkeit nach den kompositionstechnischen Tendenzen diskutiert, so dass über die Leistungen der einzelnen Komponisten hinaus ein Bild der kompositionsgeschichtlichen Situation zwischen 1830 und 1870 gewonnen werden kann. Vorausgesetzt werden hier die kompositionsgeschichtlichen Merkmale, welche sich

- (a) mit Haydns und Mozarts und mit den frühen und mittleren Streichquartetten Beethovens,<sup>1</sup>
- (b) mit den späten Streichquartetten Beethovens und ihrer komplexen Rezeption, welcher sich der nachfolgenden *Exkurs 2* widmen wird,<sup>2</sup>
- (c) mit dem Streichquartettsschaffen von Mendelssohn<sup>3</sup> sowie
- (d) von Schumann<sup>4</sup> und schliesslich
- (e) mit den Kompositionen von Spohr<sup>5</sup> und Onslow<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Flothuis, *Mozarts Streichquartette* (1998), Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette* (1992) sowie Finscher, *Studien* (1974) und Krummacher, *Streichquartett (I)* (2001), 29-47, 113-190.

<sup>2</sup> Dazu Siegele, *Beethoven* (1990) und Krummacher, *Streichquartett (I)* (2001), 233-273.

<sup>3</sup> Dazu Krummacher, *Mendelssohn* (1978) und Krummacher, *Kompositionsart Mendelssohns* (1980).

<sup>4</sup> Kohlhase, *Kammermusik Schumanns* (1979).

<sup>5</sup> Krummacher, *Streichquartett (I)* (2001), 311-324.

<sup>6</sup> Dazu Kapitel 6.2 und 7.2 sowie Nobach, *Onslow* (1985) und Krummacher, *Streichquartett (I)* (2001), 303-311.

ausgeprägt haben und welche zusammen als Ausgangslage den kompositionsgeschichtlichen Hintergrund der vielschichtigen Situation für die Zeit zwischen 1830 und 1870 bildeten.

Keine wirkliche Voraussetzung für das Verständnis der Kompositionsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 bilden die Streichquartette Franz Schubert, welche zwar in der Zeit zwischen 1810 und 1826 komponiert wurden, aber im 19. Jahrhundert mit wenigen Ausnahmen überhaupt nicht aufgeführt wurden. Denn im Gegensatz zu den Liedern haben die Streichquartette wegen einer nur in geringen Ansätzen entwickelten Aufführungsgeschichte keine wirkliche Wirkung bis ins letzte Drittel entfaltet. Selbst bei den vier Streichquartetten Anselm Hüttenbrenners<sup>1</sup> sind kaum Spuren von Schuberts Komponieren auszumachen.<sup>2</sup> Von einer Wirkungsgeschichte des Kammermusiklers Schubert kann im emphatischen Sinne tatsächlich erst ab Brahms' Auseinandersetzung mit dessen Kompositionen gesprochen werden.<sup>3</sup> Anlässlich der ersten öffentlichen Aufführung von Schuberts bereits im März/April 1815 komponierten Streichquartett g-Moll D 173 durch das Wiener Hellesmesberger-Quartett am 29. November 1863 formulierte der Rezensent der *Wiener Zeitung* folgende Gedanken:

»Es [das Streichquartett g-Moll D 173] enthält manches von der ursprünglichen Frische, von der Naivität und Liebenswürdigkeit Schuberts, reicht aber in der Totalität nicht an die maßgeblichen Werke desselben. Man macht recht gerne die Bekanntschaft dieses Quartetts, wird sie aber kaum erneuern.«

Über die gleiche Aufführung meint auch Hanslick: »Das G-moll-Quartett gleicht einem kleinen Hausgärtchen, in welchem einige gute Freunde behaglich lustwandeln

<sup>1</sup> Hüttenbrenners Streichquartette umfassen die Quartette E-Dur op. 12 (1817), B-Dur op. 13 (1817), C-Dur op. 14 (1818) und c-Moll WoO (1847?). Die Problematik der Datierung des letzten Streichquartetts auf 1847 diskutiert Kube in Vorwort der von ihm betreuten Ausgabe sämtlicher Streichquartette Hüttenbrenners (München und Salzburg: Katzschneider, 2003).

<sup>2</sup> Schubert hingegen hat das Thema des dritten Satzes (ein Variationensatz) aus Hüttenbrenners E-Dur-Quartett op. 12 im Variationensatz seiner Komposition 13 Variationen über ein Thema von Anselm Hüttenbrenner in a-Moll D 576 für Klavier aufgegriffen und verarbeitet.

<sup>3</sup> Dazu etwa Gülke, *Erbe Beethovens* (2001) und Pascall, *My love of Schubert* (1998).

und – von Haydn sprechen.«<sup>1</sup> Diese beiden Beurteilungen sind symptomatisch für Schuberts Streichquartette, die zum Grossteil erst Jahrzehnte nach seinem Tod an die Öffentlichkeit gekommen sind. Zu Schuberts Lebzeiten wurde von den insgesamt sechzehn Streichquartetten (die Fragment gebliebenen Quartette mitgezählt) lediglich das späte Streichquartett a-Moll D 804 gedruckt, während die meisten frühen und mittleren Quartette erst 1890 im Rahmen der *Alten Gesamtausgabe* publiziert wurden, wie die nachfolgende Tabelle von Schuberts Streichquartetten in chronologischer Folge verdeutlicht.

#### Franz Schubert, Streichquartette

Titel und D-Nr.		Entstehungszeit	Erstdruck
Streichquartett g-Moll/B-Dur	D 18	Ende 1810 – Anfang 1811	1890
Streichquartett D-Dur	D 94	1811 oder 1812	1871
Streichquartett C-Dur	D 32	Sept./Okt. 1812	1890/97
Streichquartett B-Dur	D 36	Nov. 1812 – Feb. 1813	1890
Streichquartett C-Dur	D 46	März 1813	1890
Streichquartett B-Dur	D 68	Juni/Aug. 1813	1890
Streichquartett D-Dur	D 74	Aug./Sept. 1813	1890
Streichquartett Es-Dur	D 87	Nov. 1813	1840
Streichquartettsatz c-Moll	D 103	April 1814	1839
Streichquartett B-Dur	D 112	Sept. 1814	1863
Streichquartett g-Moll	D 173	März/April 1815	1871
Streichquartett E-Dur	D 353	1816	1840
Streichquartettsätze c-Moll	D 703	Dez. 1820	1870
Streichquartett a-Moll	D 804	Feb./März 1824	1824
Streichquartett d-Moll	D 810	März 1824	1831
Streichquartett G-Dur	D 887	Juni 1826	1851

<sup>1</sup> Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 330.



Auch noch heute ist die Behauptung, dass das Streichquartettschaffen von Schubert im Konzertrepertoire etabliert sei, eine Übertreibung. Sie trifft, wenn überhaupt, nur für die Trias der letzten drei 1824 bzw. 1826 komponierten Quartette D 804, D 810 und D 887 zu, die auch bereits im 19. Jahrhundert einige Aufführungen erlebten<sup>1</sup> und in der Fachpresse auch gewürdigt wurden.<sup>2</sup> Ähnlich wie in der Konzertpraxis hat man sich auch in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung lange schwer mit den sogenannten frühen (1810/11-1813) und mittleren (1814-1823/24) Streichquartetten Schuberts getan. Zwar nahm man sie als Bestandteil seines künstlerischen Gesamtschaffens zur Kenntnis, aber wandte sich ihnen nur unter Vorbehalten zu. Diese Haltung ist vor allem durch die in der Schubert-Forschung lange weit verbreitete Vorstellung bestimmt, dass »die Frage nach der Wesensart der instrumentalen Musik Schuberts [...] sinnvoll nur an

---

<sup>1</sup> Dazu etwa *MT*, 30. Jhg., Nr. 19 (8. Mai 1852), 290-291 (Aufführung von D 810 in einem Konzert der *Musical Union* in London), *RhMZ*, 2. Jhg., Nr. 82 (24. Juni 1852), 655 (Aufführung von D 810 durch das *Kölner Quartett*), *RhMZ*, 3. Jhg., Nr. 28 (8. Jan. 1853), 1049-1052 (Aufführung von D 810 und D 887 durch das *Müller-Quartett* in Frankfurt/Main), *RGm*, 21. Jhg., Nr. 8 (19. Feb. 1854), 61 (Aufführung von D 804 durch das *Alard-Franck-Quartett* in Paris), *Dwight's Journal of Music*, 8. Jhg., Nr. 10 (8. Dez. 1855), 76 (Aufführung von D 887 in New York), *Dwight's Journal of Music*, 8. Jhg., Nr. 12 (22. Dez. 1855), 93-94 (Aufführung von D 810 in New York), *DMz*, 1. Jhg., Nr. 49 (1. Dez. 1860), 389-390 (Aufführung von D 887 durch das *Hellmesberger-Quartett* in Wien), *MW*, 39. Jhg., Nr. 3 (19. Jan. 1861), 43-44 (Aufführung von D 810 an den *Monday Popular Concerts* in London), *NrhMZ*, 10. Jhg., Nr. 50 (13. Dez. 1862), 399 (Aufführung von D 804 durch das jüngere *Müller-Quartett* in Köln), *MW*, 40. Jhg., Nr. 50 (13. Dez. 1862), 795-796 (Aufführung von D 810 an den *Monday Popular Concerts* in London), *NrhMZ*, 13. Jhg., Nr. 10 (11. März 1865), 79 (Aufführung von D 887 durch das *Kölner Quartett* in Köln), *LAmZ*, 2. Jhg., Nr. 6 (6. Feb. 1867), 50 (Aufführung von D 810 durch das *Jakobsohn-Quartett* in Bremen), *MT*, 13. Jhg., Nr. 311 (1. Jan. 1869), 633-634 (Aufführung von D 887 an den *Monday Popular Concerts* in London), *Dwight's Journal of Music*, 28. Jhg., Nr. 22 (16. Jan. 1869), 381 (Aufführung von D 173 an den *Monday Popular Concerts* in London), *Bocch*, 7. Jhg., Nr. 14 (31. Jan. 1869), 53-54 (Aufführung von D 810 an den *Concerti della Società del quartetto* in Florenz), *LAmZ*, 4. Jhg., Nr. 16 und Nr. 36 (21. April und 8. Sept. 1869), 128 und 288 (Anzeiger einer Publikation von »Schubert's Violin-Quartetten (...) für Pianoforte zu vier Händen bearbeitet. Veralg von J. Rieter-Biedermann in Leipzig und Winterthur«), *LAmZ*, 4. Jhg., Nr. 49 (8. Dez. 1869), 390 (Aufführung von D 810 durch in Joachims Quartett-Soiréenn in Berlin).

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise Schumanns Würdigung von D 810 in *NZfM*, 8 (10. April 1838), 116.

die reifen Werke gerichtet werden« könne.<sup>1</sup> Diese Vorstellung rückt die frühen und mittleren Streichquartette Schuberts gemessen an den letzten drei Quartetten in den Rang von Studien- bzw. Jugendwerken und damit zugleich in einen ihnen eigentlich nicht angemessenen Kontext.<sup>2</sup> Denn die frühen und mittleren Streichquartette Schuberts unterscheiden sich von den späteren, weniger hinsichtlich ihres expliziten Experimentiercharakters, welchen Schubert Zeit seines Lebens beibehalten hat. Vielmehr unterscheiden sie sich hinsichtlich ihres soziologischen Status' und (davon abhängig) in Bezug auf ihre musikimmanenten Mittel und das jeweils akzentuierte Gattungsverständnis. Die frühen und mittleren Streichquartette gehören in den in Wien noch bis spätestens Mitte des 19. Jahrhunderts intakten Bereich der hausmusikalischen Kammermusikpflege und suchen in facettenreichen Möglichkeiten die musikalische Auseinandersetzung mit der in Wien bis zu den 1820er Jahren herrschenden heterogenen Streichquartettkultur, welche alles andere als nur durch Haydn, Mozart und Beethoven geprägt war und bei Schubert auch eine besondere Affinität zur Integration orchestraler Mittel in die Sphäre der Kammermusik zeigte. Demgegenüber markieren die späten Streichquartette ein grundsätzlich gewandeltes Gattungsverständnis, das Schubert planvoll vor dem Hintergrund eines sich allmählich etablierenden öffentlichen Konzertwesens erkundet. Dieser Weg in die Öffentlichkeit erwies sich für Schubert aber als reichlich mühsam, indes weniger, wie oft vermutet wird, aufgrund einer vermeintlichen Konkurrenz zu Beethovens fast gleichzeitig entstandenen späten Streichquartetten, sondern eher aufgrund von Schwierigkeiten, auf welche auch Beethovens späte Quartette gestossen waren: das Wiener Quartettpublikum war auf die in jeder Hinsicht greifbare Komplexität der Werke Beethovens und Schuberts sowenig vorbereitet, wie es diese goutieren wollte. Ausschlaggebend war dabei zum einen die noch stark ausgeprägte private und halböffentliche Musikkultur Wiens (welche nicht unwesentlich von den massiven politischen Behinderungen der Restaurationszeit unter dem Diktat der Politik Metternichs gefördert wurde) und deshalb die »Unfähigkeit« der aristokratischen und bürgerlichen Quartettzirkel, die spieltechnischen Anforderungen

---

<sup>1</sup> Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik* (1979), 154

<sup>2</sup> Dazu Hinrichsen, *Kammermusik in Schuberts Gesamtwerk* (1998) und Reiser, *Schuberts frühe Streichquartette* (1999).

der späten Quartette Schuberts und Beethovens zu meistern; zum anderen war das öffentliche Konzert in Wien in seinem Wesen vorab ein Virtuosenkonzert, das vorerst kaum eine Basis für die das Verständnis der späten Kammermusik Beethovens und Schuberts notwendige Entwicklung einer kontemplativen Haltung bot.<sup>1</sup>

An Schuberts gesamtem Streichquartettschaffen etwa, das Krummacher als »Vollendung im Widerspruch« und mit Blick auf die Kompositionstechnik der späten Quartette als »Alternative zu Beethovens Verfahren« fasst,<sup>2</sup> lässt sich beispielhaft zeigen, wie sehr die einzelnen Streichquartette jeweils aus den immanenten Forderungen der Gattung selbst entstanden sind und nicht nur aus den mit der Gattung verbundenen kompositionstechnischen Ansprüchen. In ihnen verbinden sich nämlich Momente der Gesellschaftskultur, Aspekte der Haus- und Konzertpraxis (also das Streichquartett als Musizierform und ihre zunehmende Aufspaltung) und damit zusammenhängend Aspekte einer biedermeierlichen Hausmusikultur und der romantischen Originalästhetik, früher erprobter Kompositionstechniken (Variationensatz, mehr in der harmonischen Progression denn in der motivisch-thematischen Arbeit fundierten Durchführungstechniken usw.) und »neueren« Kompositionstechniken sowie rezeptionsästhetische Momente (ein Komponieren von Beethoven weg) auf sinnfällige Weise, ohne dass von einem Moment behauptet werden kann, dass es dominiere. Vielmehr ist die in Schuberts Streichquartettschaffen durch diese unterschiedlichen und verschiedenen Ebenen angehörende Momente resultierende Spannung als Problem von Schuberts Kompositionssituation selbst zu verstehen,<sup>3</sup> wie auch ihrer Rezeptionsgeschichte. Denn die späte Drucklegung und die verspätete Rezeption der meisten Streichquartett Schuberts hängt damit zusammen, dass diese Quartette noch keine Quartette für die Öffentlichkeit waren.<sup>4</sup> Als aufschlussreich erweist sich in diesem Zusammenhang auch Schumanns 1838 publizierte Würdigung von Schuberts Streichquartett d-Moll D 810.<sup>5</sup> Nicht nur bindet er das Quartett in einen

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 4.2.1 sowie Hanson, *Musical Life in Biedermeier Vienna* (1993) und Erickson, *Schubert's Vienna* (1997).

<sup>2</sup> Dazu Krummacher, *Streichquartett (I)* (2001), 359.

<sup>3</sup> Dazu auch Hinrichsen, „Biedermeierliche“ Hausmusik, „romantische“ Entgrenzung (2002).

<sup>4</sup> Dazu auch *ibid.*, 114-115.

<sup>5</sup> Dazu Schumann in *NZfM*, 8 (10. April 1838), 116.

generellen kompositions- und gattungsgeschichtlichen Kontext ein, sondern er sieht das Werk aufgrund der eigenen erreichten Position aus einer historischen Distanz. Bereits 1838 ist das Quartette gleichsam in die Geschichte gerückt.<sup>1</sup> Die Drucklegung der Quartette Schuberts im 19. Jahrhundert wurde schliesslich durch eine damals weit verbreitete Überzeugung behindert, deren Kern bereits in den Zitaten enthalten ist, die am Anfang dieses Abschnittes wiedergeben wurden, nämlich die Vorstellung, dass »nicht Alles, was sich erhalten hat, (...) veröffentlicht werden« müsse,<sup>2</sup> wie es noch im Zusammenhang mit dem Editionsprogramm von Schuberts Streichquartetten im Rahmen der ersten Gesamtausgabe seiner Werke (1884-1897) heisst. Anstatt modernen Kriterien der historisch-kritischen Editionspraxis zu genügen, wollte man vielmehr durch Auswahl exemplarischer Werke den Entwicklungsgang aufdecken.

## **Exkurs 2: Der »gespaltene Beethoven« - Aspekte der Rezeptionsgeschichte von Beethovens Streichquartetten zwischen 1830 und 1870**

Der Titel der nachfolgenden Überlegungen verdankt sich dem Essay *Die beiden Beethoven* von Wilhelm Heinrich Riehl, in welchem er Gedanken über die Beethoven-Rezeption im 19. Jahrhundert anstellt und dabei eine tiefe Kluft zwischen zwei rivalisierenden Parteien diagnostiziert.

»Eine jede der sich gegenwärtig bekämpfenden Hauptpartien beruft sich nämlich auf Beethoven, unter dessen übermächtigem Einfluß wir zur Zeit noch alle stehen, eine jede macht sich ihren besonderen Beethoven, um die gegnerische Partei in ihrem Beethoven zu schlagen. Und diese nenne ich die beiden Beethoven. Unsere

---

<sup>1</sup> Dazu Maintz, *Schubert in der Rezeption Schumanns* (1997), 111-120.

<sup>2</sup> Zitiert nach Feil/Dürr, *Gesamtausgaben von Werken Schuberts* (1968), 270. Dazu auch Brahms' berühmter Brief an Hanslick vom Mai 1884, in welchem er seine Abneigung gegen Gesamtausgaben bekundet, wiedergegeben in Kalbeck, *Brahms* (1908-15), Bd. 2, 428-431.

musikalischen Prinzipienkämpfe können sich nicht klären, bevor wir nicht über Beethoven ins klare gekommen sind.«<sup>1</sup>

Im Vordergrund der hier von Riehl dargestellten Situation, die sich in ähnlicher Weise auch in Frankreich akzentuiert hatte,<sup>2</sup> steht die Frage nach dem Status von Beethovens Schaffen, insbesondere seiner Symphonien, an welchem sich die Form-Inhalt-Debatte abarbeitete und bei welcher unter Einfluss von Hegels geschichtsphilosophischem Denken auch die Frage nach der Bedeutung seines Schaffens mit Blick auf die musikalische Entwicklung einen besonderen Stellenwert erhielt.

Für Wagner stand – wie ausgeführt – seit den 1850er Jahren fest, dass die Instrumentalmusik als »absolute« Kunst durch Beethoven, den er einmal als den »Großpriester« der Musik, den »jetzigen einzigen möglichen Katholikon« bezeichnete,<sup>3</sup> spätestens mit der *Eroica* überwunden worden war und den Weg zum musikalischen Drama anzeigte.<sup>4</sup> In dem Masse, in welchem Wagner die Symphonien Beethovens als wegweisend für sein Konzept des Musikdramas empfand, waren ihm Beethovens letzte Streichquartette die vollendetste musikalische Umsetzung individueller (von allen Konventionen befreiter) Schöpfungskräfte.

»Was ist das Geschriebene gegen die Inspiration, was ist gegen das Phantasieren das Notieren; letzteres tritt unter bestimmte Gesetze der Konvention, ersteres ist frei, grenzenlos; und das ist das Ungeheure an Beethoven, daß er in seinen letzten Quartetten das Phantasieren festzuhalten gewusst hat, was nur durch höchste Kunst zu erreichen war. Bei mir ist [es] das Drama, das immer die Konvention bricht und neue Möglichkeiten bringt.«<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Riehl, *Die beiden Beethoven*, in *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 2, 117 (Hervorhebungen im Original).

<sup>2</sup> Dazu Kraus, *Beethoven-Rezeption* (2001), 302-317.

<sup>3</sup> Zitiert nach dem Eintrag vom 7. Juni 1874 aus Cosima Wagners *Tagebücher*, Bd. 1, 826.

<sup>4</sup> Gerade der *Eroica* bescheinigte ein anonymer Rezensent der *AmZ*, der anlässlich ihrer Uraufführung zusammen in einem Konzert mit der ersten Symphonie C-Dur op. 21 aus Wien berichtete, die Tendenz ins »Regellose«, während er an der ersten Symphonie bescheinigte, dass sie »überall Zusammenhang, Ordnung und Licht« zeige; dazu *AmZ*, 7. Jhg. Nr. 20 (13. Feb. 1805), 321.

<sup>5</sup> Zitiert nach dem Eintrag vom 3. Dezember 1870 aus Cosima Wagners *Tagebücher*, Bd. 1, 319.

Diese in den siebziger Jahren bekundete Haltung war allerdings aufgrund von Wagners Feuerbach-Rezeption nicht voraussehbar. Sie bedurfte gleichsam eines über zwei Jahrzehnte vollzogenen Erkenntnisprozesses, der dann schliesslich in die nie ganz deutlich geklärte Abkehr von der Vorstellung, dass die »Musik eine Funktion des Dramas« sei, mündete.<sup>1</sup> Nicht unwesentlich scheint dieser Wechsel auch durch den äusseren Anlass einer Aufführung von Beethovens Streichquartetten Es-Dur op. 127 und cis-Moll op. 131 durch das Maurin-Chevillard-Quartett<sup>2</sup> im Oktober 1853 veranlasst gewesen sein, die Wagner auf Initiative von Liszt mit diesem zusammen in Paris besucht hatte. Spätestens von diesem Zeitpunkt an kann belegt werden, dass Wagner Beethovens späte Streichquartette als Werke von ganz ausserordentlichem Rang empfand,<sup>3</sup> während er Beethovens frühe und mittlere Quartette kaum beachtet hatte.<sup>4</sup> Es ist für Wagners Ästhetik bezeichnend, dass vor allem die späten Streichquartette seine besondere Wertschätzung finden<sup>5</sup> – jene Quartette also, mit welchen Beethoven die Möglichkeiten der Gattung Streichquartett strukturell und formal erweitert hatte und an denen eine Tendenz zum Fragmentarischen erkennbar ist, wie Adorno in den 1993 posthum erschienenen Fragmenten und Texten zu Beethoven gemeint hat.<sup>6</sup> Nach Adorno zeigt sich spätestens ab op. 127

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik* (1978), 39.

<sup>2</sup> Zum Maurin-Chevillard-Quartett vgl. Kapitel 7.1.5.

<sup>3</sup> In Cosima Wagners Tagebücher findet sich lediglich eine kritische Bemerkung von Wagner zu Beethovens op. 131 (Wagner (Cosima), *Tagebücher*, Bd. 2, 299).

<sup>4</sup> Ein Quartett aus op. 59, vermutlich Nr. 1 F-Dur, bezeichnet Wagner nach den Tagebüchern von Cosima Wagner einmal als »akademisch« bzw. als eine »Art Spielerei« (Wagner (Cosima), *Tagebücher*, Bd. 2, 427; dazu auch Bd. 2, 421-422, 1059) und das Streichquartett op. 18 Nr. 1 (wie auch die *Waldstein*-Sonate) sind ihm »kalte Musik« (Wagner (Cosima), *Tagebücher*, Bd. 2, 391 und 415).

<sup>5</sup> Vgl. dazu auch die zahlreichen von Cosima Wagner in ihren Tagebüchern dokumentierten Äusserungen Wagners in *Tagebücher*, darunter Bd. 1, 896, Bd. 2, 63-64, 576, 631 und 1045 (zu op. 127), Bd. 1, 358 (zu op. 130), Bd. 1, 252-253 und 806, Bd. 2, 299 und 455 (zu op. 131), Bd. 1, 1090 (zu op. 132) Bd. 1, 358 (zu op. 133), Bd. 1, 332 und 1084 (zu op. 135).

<sup>6</sup> Dazu Adorno, *Beethoven* (1993), 199 [285].

»insgesamt etwas wie eine Tendenz zur Dissoziation, zum Zerfall, zur Auflösung, und zwar nicht im Sinn eines Kompositionsverfahrens, das es nicht mehr zusammenbrachte, sondern Dissoziation und Zerfall werden selber Kunstmittel, und Werke, die wie man so sagt, zuendegeführt [sic!], abgeschlossen worden sind, nehmen durch dieses Kunstmittel trotz ihrer Abgeschlossenheit in einem geistigen Sinn etwas Fragmentarisches an. So zerfällt auch in den für den eigentlichen Spätstil Beethovens charakteristischen Werken der geschlossene Klangspiegel, der sonst ja gerade bei der vollkommenen Balance des Streichquartettklanges so bezeichnend ist.«<sup>1</sup>

Die herausragende Bedeutung der Aufführung des Maurin-Chevillard-Quartetts für Wagner ermisst sich mitunter darin, dass er sich, wie Cosima Wagner in ihren *Tagebüchern* berichtet, fast dreissig Jahre später »des Eindrucks des Adagio des Es dur Quartetts in Paris« erinnerte, »wo er so weinte und nun geweiht war.«<sup>2</sup> Wagner hielt den nachhaltigen Eindruck dieser Aufführung schliesslich auch in seiner Autobiographie *Mein Leben* in fest:

»Namentlich erst das Cis-Moll-Quartett muß ich bekennen erst hier innig genug vernommen zu haben, da seine Melodie erst jetzt mir deutlich erschlossen wurde. Hätte ich keine Erinnerung als diese an meinen damaligen Aufenthalt in Paris, so würde ich ihn als bedeutungsvoll unvergesslich für mich bezeichnen müssen.«<sup>3</sup>

Auffallend an dieser Beurteilung ist der Nachdruck, mit welchem Wagner betont, dass er erst durch diese Aufführung die »Melodie« verstanden habe. Das ist einmal wesentlich für Wagners Perzeptionshaltung, die im Primat der Aufführung im allgemeinen und im Primat der Melodie im speziellen gründet (und sich letztlich mit seiner kompositionsästhetischen Maxime von der Bedeutung der melodischen Entfaltung verbindet, bei welcher die formale eigentlich sekundär bleibt), und zum anderen für eine seit der musikalischen Poetik der Romantik oft und kontrovers diskutierte Idee der Originalität, worauf im nächsten Kapitel eingegangen wird.

---

<sup>1</sup> Adorno, *Beethoven* (1993), 267.

<sup>2</sup> Wagner (Cosima), *Tagebücher*, Bd. 2, 576 (22. Juli 1880).

<sup>3</sup> Wagner, *Mein Leben* (1880), 73.

Die Aufführung des Maurin-Chevillard-Quartetts führte zu einem, wenn auch von Unterbrüchen begleiteten intensiven Studium von Beethovens spätem Streichquartettschaffen, und veranlasste die Idee, mit dem Zürcher Heisterhagen-Schleich-Quartett 1853/54 Beethovens cis-Moll Quartett einzustudieren und für eine Aufführung am 12. Dezember 1854 eine programmatische Erläuterung zu verfassen.<sup>1</sup> Abgesehen von einer weiteren Quartettoiree 1855 und einem Hauskonzert für Cosima und Hans von Bülow 1857,<sup>2</sup> die Wagner auf ihrer Hochzeitsreise in seinem Zürcher »Asyl am Grünen Hügel« (dem Landhaus der Wesendonks bei Zürich) besuchten, nimmt Wagner seine Quartettstudien erst wieder (dafür aber um so intensiver) mit dem Tribschener Quartett mit insgesamt sieben Sitzungen zwischen dem 30. Dezember 1870 und 26. März 1871 auf. Diese Studien waren hauptsächlich Beethovens späten Streichquartetten gewidmet (neben opp. 127, 130-133 und 135 wurden auch op. 59 Nr. 1 und Nr. 2 sowie opp. 74 und 95 einstudiert),<sup>3</sup> was auch durch die zahlreichen Eintragungen in Cosima Wagners Tagebücher dokumentiert wird. Allerdings finden diese Auseinandersetzungen mit Beethovens Spätwerk vornehmlich in Form von Klavierbearbeitungen statt, was der damals üblichen Praxis des häuslichen Musizierens entsprach.

Die Aufführungen des Tribschener Quartetts hatte insgesamt den Charakter einer von Wagner inszenierten, persönlichen Feier zum 100. Geburtstag Beethovens mit einem bezeichnenderweise explizit gesuchten intimen Charakter, der für die Streichquartettpflege spätestens ab den späten vierziger Jahren ein relevantes Merkmal bildete.<sup>4</sup>

Das durch die Inhaltsästhetik begründete Bedürfnis nach Inhalt veranlasste Wagner letztlich dazu, sich selbst Beethovens Streichquartett cis-Moll op. 131 in seiner berühmten Schrift *Beethoven* (1870), die er anlässlich der Zentenarfeier für

---

<sup>1</sup> Dazu Wagner, *Beethovens Cis moll-Quartett* (1854).

<sup>2</sup> Dazu Kropfinger, *Wagner und Beethoven* (1975), 50-51.

<sup>3</sup> Dazu *ibid.*, 50.

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 4.1.



Beethoven verfasste,<sup>1</sup> als Darstellung eines Tagesablaufes von Beethoven zu imaginieren, die hier einmal vollständig wiedergegeben werden soll.

»Wollen wir uns das Bild eines Lebenstages unseres Heiligen [= Beethoven] vorführen, so dürfte eines jener wunderbaren Tonstücke des Meisters selbst uns das beste Gegenbild dazu an die Hand geben, wobei wir, um uns selbst nicht zu täuschen, immer nur das Verfahren festhalten müßten, mit welchem wir das Phänomen des Traumes analogisch, nicht aber mit diesem es identifizierend, auf die Entstehung der Musik als Kunst anwendeten. Ich wähle also, um solch einen echt Beethovenschen Lebenstag aus seinen innersten Vorgängen uns damit zu verdeutlichen, das große Cis-moll-Quartett: was bei der Anhörung desselben uns schwer gelingen würde, weil wir dann jeden bestimmten Vergleich sofort fahren zu lassen uns genötigt fühlen und nur die unmittelbare Offenbarung aus einer anderen Welt vernehmen, ermöglicht sich uns aber doch wohl bis zu einem gewissen Grade, wenn wir diese Tondichtung uns bloß in der Erinnerung vorführen. Selbst hierbei muss ich aber wiederum der Phantasie des Lesers allein es überlassen, das Bild in seinen näheren einzelnen Zügen selbst zu beleben, weshalb ich ihr nur mit einem ganz allgemeinen Schema zu Hilfe komme. Das einleitende längere Adagio, wohl das Schwermütigste, was je in Tönen ausgesagt worden ist, möchte ich mit dem Erwachen am Morgen des Tages bezeichnen, »der in seinem langen Lauf nicht einen Wunsch erfüllen soll, nicht einen!« Doch zugleich ist es ein Bußgebet, eine Betrachtung mit Gott im Glauben an das ewig Gute. – Das nach innen gewendete Auge erblickt da auch die nur ihm erkennliche tröstliche Erscheinung (Allegro  $\frac{6}{8}$ ), in welcher das Verlangen zum wehmütigen holden Spiele mit sich selbst wird: das innerste Traumbild wird in einer lieblichsten Erinnerung wach. Und nun ist es, als ob (mit dem überleitenden kurzen Allegro moderato) der Meister, seiner Kunst bewußt, sich zu seiner Zauberarbeit zurecht setzte; die wiederbelebte Kraft dieses ihm eigenen Zauber übet er nun (Andante  $\frac{2}{4}$ ) an dem Festbannen einer anmutsvollen Gestalt, um an ihr, dem seligen Zeugnisse innigster Unschuld, in stets neuer, unerhörter Veränderung durch die Strahlenbrechungen des ewigen Lichtes, welche er darauf fallen läßt, sich rastlos zu entzücken. – Wir glauben nun den tiefen aus sich Beglückten den unsäglichen erheiterten Blick auf die Außenwelt richten zu sehen (Presto  $\frac{2}{2}$ ): da steht sie wieder vor ihm, wie in der Pastoral-Symphonie; alles wird ihm von seinem inneren Glücke beleuchtet; es ist als lauschte er dem eigenen Tönen der Erscheinungen, die lustig und wiederum derb, im rhythmischen Tanze sich vor ihm

---

<sup>1</sup> Vermutlich bildete Beethovens hundertster Geburtstag nur den äusseren Anlass für den Aufsatz. Es liegt nämlich nahe, dass der Aufsatz auch als eine persönliche ästhetische Abrechnung mit Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* intendiert war.

bewegen. Er schaut dem Leben zu, und scheint sich (kurzes Adagio  $\frac{3}{4}$ ) zu besinnen, wie er es anfinde, diesem Leben selbst zum Tanze aufzuspielen: ein kurzes, aber trübes Nachsinnen, als versenke er sich in den tiefen Traum seiner Seele. Ein Blick hat ihm wieder das Innere der Welt gezeigt: er erwacht, und streicht nun in die Saiten zu einem Tanzaufspiele, wie es die Welt noch nie gehört (Allegro finale). Das ist der Tanz der Welt selbst: wilde Luft, schmerzliche Klage, Liebesentzücken, höchste Wonne, Jammer, Rasen, Wollust und Leid; da zuckt es wie Blitze, Wetter grollen: und über allem der ungeheure Spielmann, der alles zwingt und bannt, stolz und sicher vom Wirbel zum Strudel, zum Abgrund geleitet: – er lächelt über sich selbst, da ihm dieses Zaubern doch nur ein Spiel war. – So winkt ihm die Nacht. Sein Tag ist vollbracht. –«<sup>1</sup>

Franz Brendel konstatierte bereits in seinem 1845 publizierten Aufsatz *Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt* mit der für sein musikhistorisches Denken charakteristischen Akzentuierung, nach welcher die geschichtliche Entwicklung der Instrumentalmusik aufgrund der subjektiven künstlerischen Kraft einem bestimmten Ausdruck zustrebe und »das Wort endlich aus der reinen Instrumentalmusik«<sup>2</sup> bzw. »nach möglicher Bestimmtheit des Ausdrucks«<sup>3</sup> herausdringen, ein dualistisches vom »klassischen Mozart« und dem »romantischen Beethoven« geprägten Geschichtsmodell.<sup>4</sup> Dieser Dualismus bildet die Ausgangslage der nachfolgenden Erörterungen zur musikgeschichtlichen Entwicklungen in Deutschland nach 1830, den Brendel, »in [seinen] Extremen gefaßt«, als »den Gegensatz eines das Aeußere in sich verflüchtigenden, in sich aufhebenden Spiritualismus, und eines geistentblösten Materialismus« versteht.<sup>5</sup> Diesen Gegensatz konkretisiert Brendel anhand seiner Ausführungen zu Mendelssohns und Schumanns Schaffen und mildert ihn auch gleichsam ab. Mendelssohn erscheint bei Brendel als Hauptvertreter der durch Mozart begründeten musikalischen Tradition und als der Bewahrer »des eigentlich Schulmäßigen, auch was Theorie, Ausarbeitung betrifft« sowie als Hüter »der Regeln

<sup>1</sup> Wagner, *Beethoven* (1870), 96-97 (Hervorhebung im Original).

<sup>2</sup> Brendel, *Schumann* (1845), 82 (1. Sp.); dazu auch Brendel, *Kunstwerk der Zukunft* (1853).

<sup>3</sup> Brendel, *Geschichte* (1855), Bd. 2, 23.

<sup>4</sup> Dazu *ibid.*, Bd. 2, 1-27.

<sup>5</sup> Brendel, *Schumann* (1845), 67 (1.-2. Sp.).

und des Maßes, überhaupt des formellen Elements« und hielt sich gerade deshalb »fern von den Erweiterungen Beethovens.«<sup>1</sup> Allerdings unterscheidet sich Mendelssohn von den blossen Eklektikern der »Mozart'schen Schule«<sup>2</sup> dadurch, dass er in seiner musikalischen Entwicklung von der Anerkennung von und der Achtung vor der musikalischen Geschichte aus zum Originellen und Eigentümlichen findet und letztlich zu einer instrumentalmusikalischen Sprache findet, die – im Sinne Brendels deshalb modern ist, weil sie – durch eine poetische Liedästhetik vermittelt inhaltsästhetisch abgesichert ist und somit dem Subjektiven in der Musik zu ihrem Recht verhilft.<sup>3</sup> Schumann schlägt in der Einschätzung Brendels demgegenüber gerade den umgekehrten Weg ein, indem er an »Beethovens Streben nach Bestimmtheit im Ausdruck«<sup>4</sup> anschliessend besonders in der Klaviermusik des sogenannten Klavierjahrzehnts der 1830er Jahre poetische Ideen ausspricht und diesen, lediglich durch den Primat der künstlerischen Phantasie und Subjektivität geleitet, zu adäquaten formalen Ausdrucksformen verhilft. Indem aber »ein poetischer Gedanke den Faden« bildet, tritt der »technische Zusammenhang [...] zurück«,<sup>5</sup> und gerade der Umstand eines bestimmten Zerfallgrads der musikalischen Form wird von Brendel auch bemängelt, so sehr er ihm auch als Resultat eines musikgeschichtlichen Prozesses erscheint, in welchem Verstand und Phantasie voneinander getrennt wurden.<sup>6</sup> Sechs Jahre später ist diese Trennung insofern abgemildert, als Brendel sie in seiner *Geschichte* als zwei aus der Entwicklung der Musik hervorgegangene Kompositionsprinzipien bestimmt:

---

<sup>1</sup> Brendel, *Schumann* (1845), 113 (1.-2. Sp.).

<sup>2</sup> Ibid., 113 (1. Sp.).

<sup>3</sup> Dazu Brendel, *Schumann* (1845), 115 (1. Sp.) In dem durch die Liedästhetik abgesicherten Postulat Brendels zeigt sich ein Rekurs auf die weiter unten (vgl. Kapitel 3.2.5) im 19. Jahrhundert weitverbreitete und einer popularisierten Inspirationsästhetik entsprungene Vorstellung von der Originalität des Melodischen. Dazu auch Hegel, *Ästhetik* (1835), Bd. 3, 184-190.

<sup>4</sup> Brendel, *Schumann* (1845), 82 (2. Sp.).

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Dazu ibid., 82-83; dazu auch Kahlert, *Begriff* (1848).

»Früher, bei Mozart, war eine verständig-logische Ausbreitung das die Gestalt des Tonstücks bestimmende; jetzt [mit Beethoven] tritt diese Behandlung zurück, ist nicht mehr das Leitende, allein Gestaltende und der Tondichter folgt seinem poetischen Vorwurf, indem er ein grosses Seelengemälde, reich an unterschiedenen Stimmungen, an uns vorbei führt.«<sup>1</sup>

1845 bemängelt er aber die Trennung von Phantasie und Verstand mit einem kritischen Unterton auch an Schumann;<sup>2</sup> und damit ist nach Brendel auch die Notwendigkeit der Benennung der musikalischen Stücke mit poetischen Titeln gegeben. Aus der Gegenüberstellung von Mendelssohns und Schumanns Schaffen gewinnt Brendel die zusammenfassende Beurteilung, dass die

»Richtung, die Entwicklung beider sich entgegengesetzt (ist); M.[endelssohn] strebt von außen nach innen, durch das Geltende und allgemein Anerkannte nach Selbsterschaffung und Poesie; Sch.[umann] von innen nach außen, beginnt mit seiner originellen Persönlichkeit, und sein Entwicklungsgesetz ist daher, diese Eigenthümlichkeit in die geltenden Formen und Gattungen hineinzubilden, und sich dieser allmähig zu bemächtigen.«<sup>3</sup>

Paradox genug können aber beide Entwicklungstendenzen nach Brendel nicht zum Massstab der zukünftigen Musik genommen werden, weil auf der einen Seite Mendelssohns Affinität für die musikalische Tradition, sein ausgeprägtes historisches Bewusstsein,

»daß alles, was einmal schön gewesen ist, [...] für alle Zeiten in derselben Weise bleibt, stets gleiche Sympathie erwecken muß, ohne Rücksicht darauf, daß die höchste, Alles in sich vereinigende, alle Entwicklungsmomente in sich befassende Schönheit in der Welt

---

<sup>1</sup> Brendel, *Geschichte* (1855), 24.

<sup>2</sup> Dazu Brendel, *Schumann* (1845), 90 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Brendel, *Schumann* (1845), 114 (2. Sp.).

nirgends zur Erscheinung kommt, sondern nur als historisches, durch den Charakter der Zeit und die Entwicklungsstufen der Geschichte näher bestimmtes Ideal«,<sup>1</sup>

zwangsläufig in einem blossen Eklektizismus, womit oft der Vorwurf des Epigonentums verbunden war,<sup>2</sup> bzw. »in Aeußerlichkeit und Formalismus verfallen«<sup>3</sup> müsse. Die Nachfolger Schumanns müssten auf der anderen Seite,

»das Wesentliche, was aus dem Hinblick auf einen größeren Vorgänger erwächst, eine sichere und klare Führung zu einem bereits mit Bestimmtheit erkannten Ziele entbehren«,<sup>4</sup>

weil Schumanns Weg für Brendel noch 1845 alles andere als deutlich bestimmbar ist, auch wenn er – nach Brendel durch »den Aufenthalt in dem classischen Leipzig«<sup>5</sup> gleichsam verdorben – sich zunehmend der »Objectivität der gegenüberstehenden Kunstrichtung«<sup>6</sup> anzunähern scheint. Im Angriff auf das »classische Leipzig« verbirgt sich ein für die Schumann-Rezeption der 1850er und 1860er Jahre charakteristischer Topos. Für diese Rezeption war ähnlich wie bei der Beethoven-Rezeption ein höchst zwiespältiges Schumann-Bild charakteristisch. Die Inhaltsästhetiker bzw. die Vertreter der sogenannten »Neudeutschen Schule« betonten besonders den progressiven Zug in Schumanns Frühwerk und lehnten die mittlere Schaffensperiode wegen ihrer Orientierung an tradierten Gattungen und ihrem Hang zu formaler Glätte ab. Ihnen galt Schumann nach dem berühmt gewordenen Aphorismus von Felix Draeseke als »Genie [...], das als Talent geendet habe«, worauf auch Hans von Bülow (damals noch ein Anhänger der »neudeutschen« Ästhetik) anspielt, wenn er in einem Brief meint, dass

---

<sup>1</sup> Brendel, *Schumann* (1845), 146 (1-2. Sp.).

<sup>2</sup> Zum Problem des Epigonentums vgl. Wiegandt, *Vergessene Symphonik?* (1997), 9-33.

<sup>3</sup> Brendel, *Schumann* (1845), 149 (2. Sp.).

<sup>4</sup> Brendel, *Schumann* (1845), 149 (2. Sp.).

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Ibid.

»zwischen dem Schumann, der anfangs seine eigenen Bahnen wandelte und jenem zweiten, der geblendet von dem Formglanze des großen Mozarterben Mendelssohn, an sich selber irre und zu einem partiellen, geistigen Selbstmorde getrieben wurde.«<sup>1</sup>

Demgegenüber galt den Autonomieästhetikern bzw. den sogenannten »Konservativen« vor dem Hintergrund ihres Beethoven-Bildes als Vollender der Instrumentalmusik, wozu die späten Streichquartette ebenso gehören, wie beispielsweise die Ausführungen zu Hanslick verdeutlicht haben, besonders die »mittlere« Schaffenszeit mit ihren »klassizistischen Intentionen«, das neben den beiden ersten Symphonien auch die Streichquartette und das Oratorium *Das Paradies und die Peri* einschloss, als Anknüpfungspunkt ihrer Beurteilung.<sup>2</sup> Dieser Befund wird auch durch die Aufsätze *Zur gegenwärtigen Parteistellung auf musikalischem Gebiet* (1858) und *Über den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst* (1860)<sup>3</sup> von Selmar Bagge und dessen Eröffnungsartikel der Neuen Folge der *AmZ Unser Programm* (1863)<sup>4</sup> sowie den Aufsatz *Schumanniana Nr. 4. Die gegenwärtige Musikepoche und Robert Schumann's Stellung in der Musikgeschichte* (1860) von Adolf Schubring.<sup>5</sup> Insgesamt wurde damit die Bedeutung einer Orientierung an den traditionellen Gattungsmustern wie dem Streichquartett gerade wieder aktuell bzw. aktualisiert. Denn auch hierin hat Schumann wie Beethoven »das Wesen der Musik« getroffen,

»welches architektonisch ist, denn im Aufbau des ‚Satzes‘ gewinnen die sonst in Ziellose schweifenden Stimmungsgelände der Melodie und Harmonie erst Maß und Schranke, Gesetz und Logik, sie werden erst Musik.«<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Bülow, *Briefe* III, 230 und 287.

<sup>2</sup> Dazu Ambros, *Schumanns Tage und Werke* (1860), 90-91.

<sup>3</sup> Dazu Bagge, *Zur gegenwärtigen Parteistellung* (1858) und Bagge, *Stand der Tonkunst* (1860).

<sup>4</sup> Dazu Bagge, *Unser Programm* (1863).

<sup>5</sup> Schubring, *Schumanniana Nr. 4* (1861).

<sup>6</sup> Riehl, *Die beiden Beethoven*, in *Musikalische Charakterbilder*, Bd. 2, 119.

Vor diesem mit Worten aus Riehls *Die beiden Beethoven* charakterisierten Hintergrund versteht sich Hanslicks Einschätzung, die er in seiner bereits angesprochenen Rezension von Schumanns *Vierter Symphonie* bekundet:

»Gewiss kann die Musik gegenwärtig auch bei Beethoven nicht mehr stehen bleiben. Keineswegs aber, weil sie schon ganz anderer Stoffe und Formen bedürfte, ungeahnter Neubauten, die alles Frühere annullieren; sondern weil *n e b e n* dem unverlierbaren Genuß der Beethovenschen Werke die Phantasie bereits *n e u e* Anregungen, der Geist frische Aufgaben verlangt. Man braucht nicht sowohl neue *G a t t u n g e n* in der Musik, als neue *I n d i v i d u e n*. Schumann hat, ohne die bisherigen Formen umzustoßen, eine Fülle neuer und geistvoller Ideen produziert, in einer Form, welche um so nachhaltiger wirkt, als sie nicht sogleich und mühelos durchdrungen wird. Weil er nun Haydn, Mozart und Beethoven nicht wie unbrauchbares Gerümpel über den Haufen geworfen hat, muß er sich freilich von den Jacobinern der musikalischen Bewegung einen Reactionär schelten lassen; wie denn jüngst Herr F. Brendel (der in Leipzig stationirte Zukunftsagent) zur größeren Verherrlichung Liszt's aussprach, dieser habe glorreich vollendet, was Schumann in seiner ersten Gährungsepoche – ehe er den »Rückschritt« that – blos »geahnt« hat.«<sup>1</sup>

Wenn Hanslick folglich in *Vom Musikalisch Schönen* von Schumann als einem Klassiker spricht und ihn zu einem Hauptvertreter der autonomen und absoluten Musik erklärt, dann referiert er im Gegensatz zu Liszt<sup>2</sup> und Brendel<sup>3</sup> auf das Quartett- und Symphonieschaffen der 1840er Jahre, in welchen Schumann »den Fortschritt durch Individualität schaffte und keine völlig neuen Formen benötigte.«<sup>4</sup> Damit kann Hanslick eine Autonomieästhetik postulieren, die im Prinzip des »Neuen im Alten« gründet und in welcher musikalische Gattungen als normatives Regulativ problemlos aufgehoben sind. In der Einschätzung, dass der musikalische Höhepunkt bei Schumann in die vierziger Jahre zu setzen sei, wird Ambros in seinem Artikel *Robert Schumann als Mensch, Kritiker und Komponist* von 1858 folgen, allerdings mit einem

---

<sup>1</sup> Hanslick, *GCW* (1869/70), II, 124 (Hervorhebungen im Original).

<sup>2</sup> Dazu Liszt, *Schumann* (1855).

<sup>3</sup> Dazu Brendel, *Schumann* (1845).

<sup>4</sup> Abegg, *Hanslick* (1974), 170.

inhaltsästhetischen Akzent.<sup>1</sup> Über die Grenzen zwischen inhalts- und autonomieästhetischen Postulaten hinweg scheint Einigkeit lediglich hinsichtlich Schumanns Spätstil als Ausdruck eines krankhaften, verworrenen Geistes zu bestehen.<sup>2</sup>

Ein in seiner Struktur ähnliches wie Brendels hier dargelegtes und von Hegels Geschichtsphilosophie beeinflusstes dualistisches Entwicklungsmodell hat auch August Kahlert in seinem 1848 publizierten Aufsatz *Über den Begriff von klassischer und romantischer Musik* verfochten,<sup>3</sup> allerdings mit einer anderen, für die Einschätzung der musikgeschichtliche Entwicklung nach 1830 folgenreichen Akzentuierung. Für Kahlert bedeutet »klassisch« zunächst das, »was in seiner Art oder Gattung vortrefflich, musterhaft ist.«<sup>4</sup> Das »Romantische« ist nach Kahlert weniger eine Entwicklung innerhalb der Musik, wie bei Brendel, sondern Ursache eines um 1800 spürbaren ideengeschichtlichen Wechsels. Dieser zeichnet sich dadurch aus, dass der Verstand in der Kunstproduktion zunehmend durch das »Naturempfinden« verdrängt worden sei. Mozart ist vor diesem Hintergrund der »Klassiker«, weil in seiner Musik alle »Eigenschaften des Klassikers« vereint sind.<sup>5</sup> Demgegenüber ist Beethoven der »Romantiker«. In Ihm findet die Hinwendung zur Natur statt, die kompositionstechnisch gesehen die Erweiterung der Formen zur Folge hatte.<sup>6</sup> Mozarts musikgeschichtliche Wirkung sieht Kahlert in den »ebenmässig konstruierten Musikstücken«<sup>7</sup> eines Hummel und Spohr realisiert. In Beethovens Tradition hingegen stand nach Kahlert noch Weber, danach ging die Entwicklung in zwei unterschiedliche Richtungen. Die eine Richtung ist am Schaffen Mendelssohns zu fassen, der sich dadurch auszeichnete, dass er, »den inneren organischen Bau des Musikstückes, die Form, wie man es kurz nennt, (festhielt)« und sich »gestützt auf die alten Muster, durch polyphone Strenge von den anderen Nachfolgern *Beethoven's*« unterschied.<sup>8</sup> Die andere

---

<sup>1</sup> Dazu Ambros, *Schumann* (1858).

<sup>2</sup> Dazu Kapp, *Spätwerk Robert Schumanns* (1984) und Struck, *Schumann* (1984).

<sup>3</sup> Dazu auch Kahlert, *Gegenwart und Zukunft* (1839).

<sup>4</sup> Kahlert, *Begriff* (1848), 289

<sup>5</sup> Ibid., 291.

<sup>6</sup> Dazu ibid., 291-292.

<sup>7</sup> Kahlert, *Begriff* (1848), 292.

<sup>8</sup> Ibid., 294 (Hervorhebung im Original).



Richtung wird durch Meyerbeer repräsentiert, welche sich besonders durch »kosmopolitische« Stilvielfalt auszeichnete und »daher der Mannigfaltigkeit mehr als der Einheit nachstrebte.«<sup>1</sup> Allerdings stand Meyerbeer aufgrund des grösseren Melodiereichtums seiner Musik nach Kahlerts Meinung in der Gunst des Publikums weit höher als Mendelssohn:

»Gelang es auch *Mendelssohn*, das, was er aus seinen Vorgängern sich angeeignet hatte, so innig zu einer schönen Einheit zu verschmelzen, dass jedes seiner Werke, so zu sagen, aus einem Gusse erscheint, so war das grosse Publikum mit ihm doch wenig zufrieden, als es mit dem Weber'schen Melodienschatze gewesen war, und hielt sich jetzt an die *Meyerbeer*'schen Melodien, wenn man auch einwenden hört, dass sie mehr ballettmässig als wirklich charakteristisch wären.«<sup>2</sup>

In der Mendelssohn und Meyerbeer nachfolgenden Generation (Kahlert nennt in diesem Zusammenhang explizit Schumann, Löwe, Berlioz, David, Liszt, Paganini und Ernst) habe sich nach Kahlert schliesslich der von Beethoven ausgegangene »Bruch« vertieft, den Kahlert – wie gezeigt – primär als eine Zerfallsgeschichte der musikalischen Form fasst.<sup>3</sup>

Die Basis der Zerfallsgeschichte bildet ein am Organismusmodell orientierter Formbegriff, in welchem Momente eines klassischen Formbegriffs ebenso aufgehoben sind wie Gattungsvorstellungen:

»Was ist musikalische Form Anderes als der natürliche Leib, den ein Musikstück verlangt, um als lebendiger Organismus zu bestehen? Die Gesetze der Natur machen sich eben so in dem Hörbaren als in dem Sichtbaren geltend. Der fruchtbare Geist aber beherrscht die Natur, so lange nämlich er deren Macht anerkennt. Er dehnt die Formen aus, er scheint mit ihnen zu spielen, er weiss aber, dass er ohne sie nichts ist und dass über allem Streben zum Unendlichen er untergeht, wenn er seine irdischen Fesseln zerbricht. Die Urform, die allen musikalischen Formen zum Grunde liegt, schwebte auch dem himmelstürmenden Titanen *Beethoven* überall vor; selbst wo er willkürlich schien, ehrte er das ewige Gesetz, ohne welches der Zweck, dass das in's Leben gerufene Musikstück für Andere als seinen

---

<sup>1</sup> Kahlert, *Begriff* (1848), 292.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 294 (Hervorhebungen im Original).

<sup>3</sup> Dazu Kapitel 3.2.5.

Schöpfer geniessbar und verständlich sei, vereitelt wird. In solche Wagniss [sic!] und Gefahr hatte man sich vor *Beethoven* nicht begeben.«<sup>1</sup>

Durch den – nun ideengeschichtlich begründeten – Wechsel um 1800 und die Wirkungsgeschichte von Beethovens Schaffen, konstatiert Kahlert für die Generation nach Mendelssohn und Meyerbeer:

»Die Einen hier versinken in Träumerei, in ein stilles in sich gekehrtes Wesen, und streben aus der tiefsten Tiefe verborgene Schätze an's Tageslicht zu fördern, sie werden formlos, indem sie sich diesem ächt romantischen, mystischen Triebe überlassen; die Anderen dort verkitten kleine musikalische Einfälle durch leere Phrasen. Jene kann die Zuhörerwelt nicht fassen. Diese können ihren Einfällen keine Wirkung schaffen, weil sie sie nicht auszuführen wissen, wie man aus Anekdoten kein Drama, keine Erzählung zusammensetzen kann. Und doch finden sich bei den einen wie bei den anderen grosse musikalische Elemente, die sich nur nicht zur Form ausbilden können.«<sup>2</sup>

Diese Entwicklung wird nun geschichtsphilosophisch erklärt:

»Diese Formlosigkeit, dieses Streben nach Auflösung der in der Natur der Töne gegebenen Grenzen, ja die thatsächliche Aufhebung derselben hängt wohl mit den übrigen Vorgängen in dem Gebiete des Geistes, in der Geschichte der Menschheit zusammen. Eine gewisse krampfhaft Unruhe lässt sich überall wahrnehmen, also auch in der Musik.«

Insgesamt ist diese Situation für Kahlert aber alles andere als beunruhigend, weil er im Glauben an eine dem Organismusmodell verpflichtete »Urform« davon überzeugt ist, dass musikalische

»Formen, engere sowohl als freiere, sich immer wieder bilden (werden), denn da das Bedürfniss [sic!] nach Gesang die Melodie erzeugt, so werden immer wieder Melodien entstehen, die sich auszudehnen, auszuspinnen ein Bestreben haben und somit Träger von Musikstücken werden. Dass es eine einzige musikalische Urform, bedingt durch die harmonischen Gesetze des Tones, die er sich selbst auferlegt, gebe, das hindert durchaus

---

<sup>1</sup> Kahlert, *Begriff* (1848), 291-292.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 294.

die unendliche Mannigfaltigkeit in der Triebkraft des Geistes, aus jener Urform stehts wieder neue Formen herauszubilden, nicht.«<sup>1</sup>

Das Moment des Formzerfalls und damit verbunden eine Verunsicherung der eingestellten Rezeptionshaltung bzw. der Hörerwartung bildet eine der wesentlichsten Konstanten in der Beurteilung von Beethovens Werk. So meint den Formzerfall ins Positive gewendet beispielsweise Friedrich August Kanne in seiner Rezension nach dem Wiederholungskonzert der *Neunten Symphonie* in Beethovens Akademie 1824:

»Beethovens Genie ist gerade durch die organische Verkettung aller seiner musikalischen Ideen, in welcher die zur Einheit gebrachte Mannigfaltigkeit auf so wunderbare Art sich widerspiegelt, groß geworden, und hat die kühne Originalität, mit welcher er nicht selten all von der Vor- und Mitwelt geachteten Formen verwirft, und sich ganz neue schafft, so gerechtfertigt, daß auch diejenigen, denen es ganz allein darum zu thun ist, das Alte und bei dieser Gelegenheit auch ihre werthe Persönlichkeit mit zu erhalten – ihm ihre Achtung nicht versagen, ihren Beifall nicht verweigern können.«<sup>2</sup>

Fast zur selben Zeit verurteilt andererseits Friedrich Rochlitz in einem Brief an Ignaz von Mosel vom 30. April 1836 das Chorfinale von Beethovens neunter Symphonie als das Produkt blossen Geltungsdrangs.

»Das Finale ist eine wirre Bizarrerie, wo was, gehörig auf die Beine gestellt, nicht übel, wohl auch hübsch seyn würde, nun aber, auf den Kopf gestellt, blos auffallen soll; und wo ich im zweyten Abschnitt den Gesang – die Behandlung des erhabenen Gedichts meist wie einer Burleske – nicht viel mit der, als Unsinn, ein quereköpfiges Vergeuden herrlichen Kunstvermögens, nennen könnte.«<sup>3</sup>

Václav Jan Tomásek schliesslich, der anfänglich von Beethoven als Pianist begeistert war, sich kompositionstechnisch aber besonders an Mozart orientierte,

---

<sup>1</sup> Kahlert, *Begriff* (1848), 294-295.

<sup>2</sup> Kanne in *WAmZ*, 8. Jhg. (1824), 149.

<sup>3</sup> Friedrich Rochlitz' Brief an Ignaz von Mosel vom 30. April 1826 (A-Wn, Sign. 7/130-19). Die tragische Pointe dieses Urteils besteht im Umstand, dass nach Anton Schindler Rochlitz Beethovens Wunsch-Biograph gewesen sei.

meinte anlässlich eines privaten Konzerts, in welchem auch Beethoven auftrat und über welches er in seinen 1845 publizierten Erinnerungen berichtete, unter Vorgabe einer eindeutig sprachlich markierten veränderten Rezeptionshaltung:

»Ich verfolgte diesmal mit ruhigerem Geiste Beethovens Kunstleistung, ich bewunderte zwar sein kräftiges und glänzendes Spiel, doch entgingen mir nicht seine öfteren kühnen Absprünge von einem Motiv zum anderen, wodurch dann die organische Verbindung, eine allmähliche Ideenentwicklung aufgehoben wird. Solche Übelstände schwächen oft seine großartigsten Tonwerke, die er in seiner übergelücklichen Konzeption schuf. [...] Das Sonderbare und Originelle scheint ihm bei der Komposition die Hauptsache zu sein.«<sup>1</sup>

Ähnlich, und dabei auf das Mozart-Beethoven-Modell referierend, äusserte sich Carl Czerny in seinen 1842 verfassten Erinnerungen:

»Wenn verglichen sein soll, so denke ich mir Mozarts Geist als eine Sonne, die leuchtet und erwärmt, ohne ihre gesetzmäßige Bahn zu verlassen; Beethoven nenne ich einen Komet, der kühne Bahnen bezeichnet, ohne sich einem System zu unterordnen, dessen Erscheinung zu allerlei abergläubischen Deutungen Anlaß gibt.«<sup>2</sup>

Die Abgrenzung Beethovens von Mozart bzw. Haydn, wie sie auch Lobe und Ulibischeff aufgreifen werden,<sup>3</sup> wurde in den vierziger Jahren auch für die Kompositionsgeschichte des Streichquartetts relevant. So schreibt Schumann beispielsweise am 22. Juni 1839 an Clara Wieck

»Zum Komponieren kann ich jetzt gar nicht kommen. Zwei Quartette habe ich angefangen – ich kann Dir sagen, so gut wie Haydn – und nun fehlt es mir doch an Zeit und innerer Ruhe – und die nächste Zeit wird diese auch nicht bringen.«<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Tomásek, *Erinnerungen*, in *Libussa* (1845); zitiert Kerst, *Erinnerungen an Beethoven* (1925), Bd. 1, 32.

<sup>2</sup> Czerny, *Erinnerungen* (1842); zitiert nach Kerst, *Erinnerungen an Beethoven* (1925), Bd. 2, 44.

<sup>3</sup> Dazu Exkurs 2 *Der »gespaltene« Beethoven*.

<sup>4</sup> Zitiert nach der von Clara Schumann 1885 herausgegebenen Briefsammlung *Jugendbriefe von Robert Schumann* (= Schumann (Clara), *Jugendbriefe*, 304).

Damit referiert Schumann auf die von Clara Wieck in ihrem Brief vom 3. März 1838 geäußerte Bitte, die Quartette »bitte, recht klar« zu komponieren.<sup>1</sup> Relevant sind diese Äußerungen Schumanns in kompositionstechnischer Hinsicht auch insofern, als er neben dem Haydn-Bezug in diesem Zusammenhang auch betont, dass er im Kontext seiner Quartettstudien der »Melodie [...] jetzt große Sorgfalt«<sup>2</sup> schenke, womit eine Akzentverschiebung angekündigt ist, in deren Zentrum neben der Beherrschung der formalen Entfaltung und der Organisation der Satzstruktur explizit thematische bzw. melodische Aspekte in den Vordergrund rücken. Damit findet, wie in Kapitel 3.2.5 ausgeführt wird, eine für die Kompositionsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 relevante Verlagerung auf eine stärkere Gewichtung des Ausdruckscharakters statt, die weitgehend über Momente der Thematik in harmonischer, melodischer, dynamischer und rhythmischer Hinsicht geschieht.

Während innerhalb des musikästhetischen Diskurses bei der Beurteilung von Beethovens Gesamtschaffen eine Trennung in einen »klassischen« und einen »romantischen« Beethoven stattfindet, verlängert sich diese Spaltung bezogen auf die musiktheoretische und musikkritische Rezeption in das Werk selbst, und zwar in einen Beethoven, dessen Streichquartette op. 18 und – wenn auch in geringerem Umfang – op. 59 als Vorbilder rezipiert und deshalb in den Kanon aufgenommen worden waren, und in einen Beethoven, dessen späten Streichquartetten man verständnislos gegenüberstand.

Diese Kontroverse begleitete Beethovens Streichquartettschaffen allerdings von Anfang an.<sup>3</sup> So mahnt ein anonymes Rezensent in der *AmZ* bereits 1801 bei der Ankündigung der Druckausgabe der Stimmen der ersten drei Quartette op. 18 (Mollo, Wien), dass diese »sehr schwer auszuführen und keineswegs populair sind.«<sup>4</sup> 1828 berichtet der Berliner Rezensent über die zweite von Karl Möser veranstaltete Quartettveranstaltung, in welchem ein nicht näher genanntes Quartett von Haydn, ein

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Weissweiler, *Briefwechsel* (1984) Bd. 1, 108 (Hervorhebung im Original; dazu auch Litzmann, *Clara Schumann* (1902-08), Bd. 1, 186.

<sup>2</sup> Brief an Clara Wieck vom 18. März 1838; zitiert nach Schumann (Clara), *Jugendbriefe* (1885), 280.

<sup>3</sup> Dazu Kunze, *Beethoven – Das Werk im Spiegel seiner Zeit* (1987).

<sup>4</sup> *AmZ*, 3. Jhg., Nr. 48 (26. Aug. 1801), 800.

Quartett in Es-Dur von Louis Spohr<sup>1</sup> und das a-Moll Quartett op. 131 von Beethoven aufgeführt worden waren. Über Beethovens Quartett meint der Rezensent, dass es zwar »vollendet ausgeführt« worden war, aber

»bey allen einzelnen Schönheiten der Gedanken, doch in der Total-Wirkung nicht ansprechen wollte, woran am meisten wohl die ermüdende Länge der Sätze, und das Rhapsodische der Durchführung Schuld war.«<sup>2</sup>

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch das vom Rezensenten gemachte Urteil über das Scherzo, denn es wurde am »meisten [...] verstanden und beyfällig aufgenommen.«<sup>3</sup> In diesem Urteil wird eine Haltung des Hörens akzentuiert, welche sich um 1830 erst in Ansätzen mit der Verfestigung der Vorstellung von der Instrumentalmusik als Ideenkunst zu etablieren begann, und zwar das nachvollziehende Mithören anstatt eines blossen Zuhörens, welches durch Beethovens Musik gehörig herausgefordert zu werden schien. Dieser Wechsel, der wesentlich für das Verständnis der Gattungsgeschichte des Streichquartetts im 19. Jahrhundert ist, wird in Kapitel 4.1 erörtert werden.

1832 erschien einem Rezensenten das cis-Moll Quartett op. 131 »ziemlich unbegreiflich«.<sup>4</sup> Moritz Hauptmann seinerseits war knapp vier Jahre von Beethovens späten Streichquartetten schlicht entsetzt, wie er in einem Brief an seinen Freund Franz Hauser vom 31. Januar 1836 ausführte:

»Wenn ich einem Stiergefecht oder sonst einer leidenschaftlichen Hatz mit Ruhe und Vergnügen soll zusehen, so muß ich mir ausbitten, außerhalb der Geschichte zu sitzen, es muß ein Zirkel, eine Barrière darum sein – aber bei eurer Kunst ist mir's oft als wär' ich mitten drunter unten den Bestien; es ist keine Schranke da, alles ist offen, ich habe die ganze Angst auszustehen, daß so ein Biest auch mich auf die Hörner nimmt oder ein anderes mich an der Gurgel packt.«<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Dabei handelt es sich vermutlich um das Streichquartett op. 58 Nr. 1.

<sup>2</sup> *AmZ*, 30. Jhg. Nr. 22 (28. Mai 1828), 363.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *AmZ*, 34. Jhg. Nr. 20 (16. Mai 1832), 332.

<sup>5</sup> Zitiert nach Hauptmann, *Briefe an Franz Hauser* (1871), Bd. 1, 181.

Beethovens cis-Moll Quartett op. 131 hatte nach einem Bericht von Berlioz auch eine veritable »Revolte« ausgelöst, als Pierre Baillot es in seiner Quartettveranstaltung am 24. März 1829 aufführte (und dabei handelt es sich um die einzige nachweisbare Aufführung dieses Quartetts bei den Veranstaltungen Baillots).<sup>1</sup> Der Bericht von Berlioz gibt darüber hinaus auch Auskunft darüber, dass man Beethovens Schaffen auch in Frankreich gespalten gegenüber stand und dass auch hier wie anderswo das Problem mit Beethovens Taubheit zu begründen suchte.

»La curiosité des visiteurs était vivement excitée par cette expérience dont voici le résultat. Il y avait dans la salle à peu près 200 personnes qui écoutaient avec un religieuse attention. Au bout de quelques minutes, une sorte de malaise se manifesta dans l'auditoire, on commença à parler à voix basse, chacun communiquant à son voisin l'ennui qu'il éprouvait ; enfin, incapables de résister plus longtemps à une pareille fatigue, les dix-neuf vingtièmes des assistants se levèrent en déclarant hautement que c'était insupportable, incompréhensible, ridicule! C'est l'œuvre d'un fou ; ça n'a pas le sens commun! etc. Le silence fut réclamé par un petit nombre d'auditeurs et le quatuor se termina. Alors la rumeur de blâme, si difficilement contenue, éclata sans ménagements ; on alla jusqu'à accuser M. Baillot de se moquer du public en présentant de pareilles extravagances. Quelques ardents admirateurs de Beethoven déplorèrent timidement la perte de sa raison! On voit bien, disaient-ils, que sa tête était dérangée ; quel dommage! Un si grand homme ! Produire de tels monstres après tant de chefs-d'œuvre !«<sup>2</sup>

Zu dieser Einschätzung passen Mendelssohns Beobachtungen während seines Aufenthalts in Paris im Jahre 1832. Er konstatiert zwar, dass in den Konzerten des Pariser Conservatoires gerne und oft Beethovens Symphonien gespielt werden, dass das Publikum aber, dessen Grösse relativ klein ist,<sup>3</sup> Beethoven nur deshalb schätzen, weil man der Ansicht sei, dass man »Kenner sein (müsse), um ihn zu lieben ; eigentlich Freude haben die wenigsten dran«.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 7.1.2.

<sup>2</sup> Zitiert nach Mahaim, *Beethoven* (1964), Bd. 1, 85, 2. Sp.).

<sup>3</sup> Vgl. Mendelssohn in einem Brief aus Paris an seinen ehemaligen Lehrer Carl Friedrich Zelter vom 15. Februar 1832. Zitiert nach Elvers, *Mendelssohn Briefe* (1984), 154.

<sup>4</sup> Elvers, *Mendelssohn Briefe* (1984), 155.

Bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts bekundet der Herausgeber des *Magasin de Musique* in einem Schreiben an das Leipziger Verlagshaus Hoffmeister & Kühnel seine Bedenken über das von Hoffmeister & Kühnel gemachte Angebot, Beethovens Werke in einer französischen Edition zu edieren:

»Nous craignons de faire une spéculation dangereuse en achetant les manuscrits que vous nous proposez [...] Les amateurs de Paris sont si peu connaisseurs qu'ils n'achètent pas une chose parce qu'elle bonne, mais parce qu'elle est à la mode. Parmi les auteurs étrangers il n'y a qu'Haydn, Mozart et M[onsieur] Hoffmeister (pour la flûte) dont les ouvrages sont très recherchés. Beethoven [...] paraît trop compliqué, trop bizarre ; il n'est estimé ici que par les professeurs.«<sup>1</sup>

Trotz Hindernissen hatten sich besonders über die *Concerts du Conservatoire* und Habenecks und Baillots tatkräftige Initiative Beethovens Werke in Paris ab spätestens den dreissiger Jahren durchgesetzt.<sup>2</sup> In Bezug auf die Streichquartette zeigt sich aber, dass auch in Paris besonders die Streichquartette op. 18 und op. 59 (mit Ausnahme von op. 74) die Rezeption der Beethoven-Streichquartette bestimmte. Dem A-Dur Quartett op. 18 Nr. 5 mass der Rezensent von *La France Musicale* anlässlich einer Aufführung 1848 gar eine zentrale Bedeutung zu:

»Je serais un narrateur bien exact, si je passais sous silence les manifestations d'enthousiasme qui sont signalé l'exécution d'un des chefs-d'œuvre de Beethoven, de ce superbe quatuor en *la* majeur pour deux violons, alto et basse, que devrait être la base de tout programme de concert vraiment sérieux.«<sup>3</sup>

Dass die späten Streichquartette Beethovens einen relativ schweren Stand hatten, dokumentiert etwa Henri Blanchards Hinweis aus dem Jahre 1852, dass nämlich Beethovens späte Streichquartette noch immer »un vaste champs à la controverse« böten.<sup>4</sup> Selbst Beethovens Streichquartette opp. 74 und 95 haben noch während einer

<sup>1</sup> Zitiert nach Lesure, *Beethoven* (1980), 326.

<sup>2</sup> Dazu etwa *RM*, 11. Bd., Nr. 3 (19. Feb. 1831), 23.

<sup>3</sup> *FM*, Nr. 4 (25. Jan. 1848), 28 (Hervorhebung im Original).

<sup>4</sup> Henri Blanchard in *RGM*, 19. Jhg., Nr. 48 (28. Nov. 1852), 405 (1. Sp.).



Aufführung durch das Alard-Franck-Quartett »au moins autant d'étonnement que de plaisir« verursacht.<sup>1</sup>

Die Denkfigur, dass Beethovens Taubheit auf sein Komponieren Einfluss genommen hätte, wird auch 1829 in A.B. Marx' positiver Kritik der Partiturausgabe von op. 135 aufgegriffen, worin er eine Ursache für die Missverständnisse um Beethovens Spätwerk vermutet:

»Bei einem in seiner Isolierung so ganz eigenthümlich vollendeten Geiste giebt es in der That zwischen vollkommenem Verstehen und oberflächlichem Ueberhinfahren auch noch die Möglichkeit eines vollkommenen Missverstehens.«<sup>2</sup>

Ähnlich gespalten war die Situation in Bezug auf Beethovens späte Streichquartette auch in London, wo sie ab Mitte der dreissiger Jahre oft und relativ regelmässig aufgeführt worden waren. Als Symphoniker bereits »unequivocally canonic«,<sup>3</sup> tat man sich mit dem Komponisten der späten Streichquartette nicht immer leicht. So berichtet der Rezensent der *Times* anlässlich über die erste öffentliche Aufführung eines späten Streichquartetts, und zwar von op. 130, dass es sich dabei um »one of the greatest master-pieces of this wonderful composer« handle.

»The difficulties of the performance is very great, and only to be entered into by musician; but there is this difference between the difficulties in Beethoven and those of almost any other composer, that they always add to the effect, and when surmounted leave no sense of difficulty [...] His 13<sup>th</sup> quartet [...] consists of six movements, perfectly original, varied, and beautifully contrasted with each other. The scherzo, and a cavatina which forms the fifth movement are extremely simple; but discovers no less power of invention than the others, which, however, in proportion as they are elaborate, exhibit the higher flight of Beethoven's genius.«<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Henri Blanchard in *RGm*, 19. Jhg., Nr. 10 (18. März 1852), 75 (2. Sp.).

<sup>2</sup> Marx, *Rezension Beethoven* (1829), 169 (1. Sp.).

<sup>3</sup> Ehrlich, *Royal Philharmonic Society* (1995), 47; dazu auch *ibid.*, 44-47 und Appendix 1 sowie Temperley, *Beethoven in London* (1960) und Craig, *Beethoven Symphonies in London* (1985).

<sup>4</sup> *Times* (28. März 1836).

Über dieselbe Aufführung berichtet der Rezensent des *Morning Chronicle*, indem er sich dabei auch auf Gattungskonventionen beruft:

»It [op. 130] had evidently been deeply studied, and was most ably played; yet it produced such a confusion of incongruous impressions on our mind, that we do not well know how to speak of it. It is written with a disregard of the established forms of this kind of composition; consisting of no less than seven or eight (we think) different movements, some of which are very brief; but which from an aggregate of great length. These numerous movements, too, are filled with the most startling transitions. The mind is never left in repose, or allowed to follow for more than a moment any train of imagery or feeling; but is transported in an instant, as it were, from the flowery plain to the rugged wildernesses, and made to listen, in quick succession, to solemn strains of devotion, tender complaints, bursts of wild laughter, and the dark mutterings of despair.«<sup>1</sup>

Der Rezensent betont nicht nur die Schwierigkeit, die op. 130 an die Hörer stellt, sondern zugleich, dass es ein Hören (gemäss den Hörerwartungen des Rezensenten) fast verunmöglicht. Ähnlich und unter implizitem Verweis auf die Denkfigur des »tauben Beethoven« argumentiert einige Jahre später ein Rezensent von *The Musical World* im Zusammenhang mit einer Aufführung von Beethovens Streichquartett op. 95 im Rahmen eines Konzerts in den Hanover Square Rooms, das auch aus Vokalstücken bestand:

»We should like much to know under what phases of the mind and the temper this extraordinary composition was produced; for ourselves, we confess, that, without such clue, we are unable to understand or appreciate it.«<sup>2</sup>

Um so mehr gefiel dem Rezensenten dann Mozarts Streichquartett D-Dur KV 499.

Die nicht erfüllten Hörerwartungen werden mit Konstanz zum Anlass der Kritik an den späten Streichquartetten von Beethoven. Die neuen Ansprüche, die Beethovens Streichquartette an die Musiker und Hörer stellt, werden aber auch zunehmend zu einem Kriterium, mit welchem sich die sogenannten »wahren« Kunstkenner von den

---

<sup>1</sup> *Morning Chronicle* (28. März 1836).

<sup>2</sup> *MW*, 15. Jhg., Nr. 265 (22. April 1841), 263.

anderen Musikkonsumenten abgrenzten. So heisst es beispielsweise in Ludwig Rellstabs Rezension der Berliner Erstaufführung von Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 127 – und es ist bezeichnend, dass er hier auf die für das frühe 19. Jahrhundert charakteristische Kontroverse zwischen einem sensualistischen Hören (das im Paradigma Rossini aufgehoben war) und einem verstandesmässigen durch Beethovens Werk repräsentierten Hören anspielt:<sup>1</sup>

»Nur die hatten sich versammelt, die mit wahrer Erhebung und Andacht unsterbliche Werke des großen Mannes aufzufassen vermochten. [...] Gott sei Dank, jene bunte gedankenlose Menge, die Beethoven und Rossini gleich entzückt, oder besser, gleich wahnsinnig, durcheinander hört, war fern, dagegen war man sich's bewußt, in einer Versammlung zu sein, die aus Freunden, innigen Freunden und Verehrern des Tondichters selbst und seiner Werke bestand.«<sup>2</sup>

Die Schwierigkeiten bzw. all das, was Rellstab und anderen als »fremd, dunkel, verworren erscheinen mag«, werden mit genieästhetischen Postulaten aufgefangen.

»Der Genius wollte sich nur selbst verwirklichen – das andre war gleichgültig, war nichts. Solche Werke können und dürfen nichts sein. Was uns auch darin fremd, dunkel, verworren erscheinen mag, es hat seine Klarheit und Nothwendigkeit in der Seele des Schaffenden, und dort müssen wir Belehrung suchen.«<sup>3</sup>

Auch in den vierziger Jahren ist die Kontroverse um Beethovens späte Streichquartette aktuell. Ignaz Franz Edler von Mosel beispielsweise meint in seinem 1840 verfassten Rückblick auf fünfzig Jahre Wiener Musikgeschichte, der in mehreren Teilen in der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung Ende 1843 publiziert worden war, dass Beethoven das »rechte Längenmaß« überschritten habe und deshalb durch ihn »nothwendiger Weise auch die Zerstörung des Ebenmaßes« betrieben worden sei,

---

<sup>1</sup> Zu dieser ästhetischen Debatte vgl. Sponheuer, *Beethoven vs. Rossini* (1984) und Sponheuer, *Kunst und Nicht-Kunst* (1987), 9-35.

<sup>2</sup> Rellstab in *BAmZ*, 2. Jhg., Nr. 21 (25. Mai 1825), 165-166, Zitat 165 (2. Sp.) (Hervorhebungen im Original)

<sup>3</sup> *Ibid.*, 166 (1. Sp.).

welches »aber eine Grundbedingung der Schönheit jeglichen Kunstwerkes (ist)«. <sup>1</sup> Die Ursachen dafür sind auch bei Mosel in Beethovens Taubheit zu suchen.

Das Gesetz des »Ebenmaßes« haben nach Mosel demgegenüber Haydn und Mozart, »diese beiden Vorbilder in der Kunst, Ideen auszuführen, zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet«, und zwar, weil sie im Gegensatz zu Beethoven, »ihren Reichthum zu beherrschen« gewusst hätten. An Mozarts Streichquartetten könne

»man bei dem größten Genie in Erfindung der Motive und ihrer kunstreichen Bearbeitung die größte Planmäßigkeit, Ordnung und Klarheit, und eine so innige innere Verbindung aller Theile, eine so vollendete Abgeschlossenheit jedes einzelnen Satzes finden, daß es unmöglich wäre, darin auch nur einen Tact wegzustreichen oder einzuschieben, ohne das Ganze dadurch zu zerstören. Haydn und Mozart haben ihre Kunst auf den höchsten Gipfel erhoben: Fluß der Melodie, kunstvolle Ausarbeitung der Motive, Verwebung der Stimmen, Wirksamkeit der Harmonie, rhythmischer Gehalt, Schönheit der Verhältnisse der Theile unter sich, und aller zum Ganzen, Maß der Dauer, Ebenmaß der Formen, alles dieses haben jene unsterblichen Meister zur höchsten Vollkommenheit ausgebildet.« <sup>2</sup>

Mosel aktualisiert hier also auf eindrückliche Weise alle für die Gattungstheorie des Streichquartetts wesentlichen Momente und verleiht ihnen dadurch normative Kraft, dass er sie explizit an die kanonisierten Werke Haydns und Mozarts anknüpft. Und vor diesem Hintergrund beantwortet er die von ihm selbst aufgeworfene Frage, »wo [...] der geträumte Fortschritt in der musikalischen Composition herkommen« solle, erwartbar mit der Zurückweisung der Vorstellung, »daß Regeln und Formen Hemmschuhe seyen für die Entwicklung des Genies.« Vielmehr bewähre sich das Genie

»nicht durch Verachtung, sondern durch geistreiche Anwendung jener Lehrsätze, welche nicht eine Frucht der Willkür und des Pedantismus, sondern auf tiefen ästhetischen Grund, auf untrügliche mathematische Verhältnisse, und auf die Forderungen eines gebildeten Gehörs gebaut sind. Was Haydn und Mozart so groß gemacht hat, ist eben, daß sie ihren

---

<sup>1</sup> Mosel, *Tonkunst in Wien* in *AWMz*, 3. Jhg. Nr. 124-144 (17. Okt. – 2. Dez. 1843), 601.

<sup>2</sup> *Ibid.*

Fux und Kirnberger auswendig wussten, ihren Bach und Händel gründlich studiert hatten.«<sup>1</sup>

Nach Lobe vermochte selbst 1852 allenfalls der Blick in die Stimmen oder Partituren den späten Werken Beethovens vielleicht noch Sinn abzugewinnen, aber für eine Aufführung schienen sie deshalb längst nicht geeignet, was bei Beethovens Frühwerk gerade aufgrund seiner klaren und nachvollziehbaren formalen und satztechnischen Struktur ausser Frage stand, wie die nachfolgenden Äusserungen aus Lobes anonym publizierten *Musikalischen Briefen* (1852) verdeutlichen, die nicht nur der Denkfigur des »gespaltenen Beethovens« verpflichtet sind, sondern nach dem Zusatz im Titel sogar mit dem Anspruch auftreten, die *Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler* auszusprechen.

»Im Anfang, wie in seiner besten Zeit hatte er die ganze Form und die Gliederung, deren Periodenbau, bis ins Einzelne klar, deutlich erkennbar und verständlich gebildet; jetzt ging er auch davon ab: er baute kunstvolle, verwickelte Perioden und flocht und schlang sie oftmals so in und unter einander, daß man ihren Anfang, Fortgang und Ende allenfalls, wenn auch häufig mühsam, mit den Augen herausuchen und finden kann, bei der Aufführung aber durch das Gehör, und wenn es noch so sehr geübt ist, durchaus nicht immer zu erkennen vermag.«<sup>2</sup>

Ausschlaggebend für diese Klarheit und den damit gewährleisteten Nachvollzug bei Beethovens frühen Werken war nach Lobe Beethovens Anlehnung an Mozart.<sup>3</sup> Diese Kontextualisierung ist schliesslich der Hintergrund für Beethovens Kanonisierung in Lobes *Lehrbuch der musikalischen Komposition*. Im Kontext einer an Haydn und vor allem an Mozart erarbeiteten Kompositionsästhetik bescheinigt Lobe Beethovens frühen Kompositionen: »Für das Ohr – höchster Wohlklang. Für das Gefühl – psychologische Wahrheit. Für den Verstand: Ordnung, Symmetrie, fassbare Form, thematische Arbeit.«<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Mosel, *Tonkunst in Wien* in *AWMz*, 3. Jhg. Nr. 124-144 (17. Okt. – 2. Dez. 1843), 601.

<sup>2</sup> Lobe, *Musikalische Briefe* (1852), 2. Teil, 66.

<sup>3</sup> Dazu *ibid.*, 2. Teil, 50-51.

<sup>4</sup> Dazu Lobe, *Lehrbuch* (1850-67), Bd. 1, 460; dazu auch Kapitel 3.2.4.

Die von Lobe zur Diskussion gestellte Möglichkeit, wenigstens aus dem Studium der Stimmen und Partituren Beethovens Spätwerk zu verstehen, erteilt Alexander Ulibischeff, der Verfasser einer dreibändigen *Nouvelle Biographie de Mozart* (1843),<sup>1</sup> insofern eine Absage, als er in seiner von Ludwig Bischoff aus dem Französischen übersetzten Abhandlung *Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger* (1859) mit analytischen Detailbetrachtungen zum Schluss kommt, dass das Hauptmerkmal von Beethovens *Eroica* und fast aller anderen späten Werke »die Verletzung der Grund- und Elementarregeln der Harmonie« im weitesten Sinne des Wortes seien und dass deshalb »die falschen Accorde, die Anhäufung von Noten, die jedem, der nur noch ein Ohr hat, unerträglich« seien.<sup>2</sup>

Die hier angeführten Beispiele liessen sich mühelos um weitere ergänzen. Sie würden allerdings am Befund, dass Beethovens Streichquartette im Gegensatz zu seinen Quartetten op. 18 und 59 sich erst spät durchzusetzen begannen, wenig ändern. Dieser Befund wird auch durch die Aufführungspraxis bestätigt, in welcher mit konstanter Regelmässigkeit Werke aus op. 18 und 59 in den Programmen aufgeführt werden, wobei im Gegensatz zu Wien und den anderen deutschen Musikzentren man in Paris und London bereits früher darum bemüht ist, Beethovens Spätwerk für Streichquartett öffentlich aufzuführen. Insgesamt hat sich in den dreissiger und vierziger Jahren der Gattungskanon derart stabilisiert, dass selbst der Magdeburger Rezensent der *NZfM* anlässlich der ersten Quartettoiree des dortigen Quartettvereins, in welchem neben nicht näher benannten Werken von Haydn und Mozart auch Beethovens G-Dur Quartett op. 18 Nr. 1 aufgeführt worden war, formulieren konnte: »Das Programm nannte, wie es immer bei Eröffnung eines Quartettcyclus sein sollte, Haydn, Mozart, Beethoven.«<sup>3</sup>

Freilich blieben bereits im 19. Jahrhundert Versuche nicht aus, die Ursachen dieser Spaltung zu fassen. Bei August Kahlert erschienen sie in seiner Abhandlung *Gegenwart und Zukunft der Tonkunst* von 1839 als ein Wechsel im Angebot der

---

<sup>1</sup> Dazu Ulibischeff, *Mozart* (1843). Diese Biographie fand Lobes Annerkennung (vgl. Lobe, *Musikalische Briefe* (1852), 1. Teil, 190).

<sup>2</sup> Ulibischeff, *Beethoven* (1859), 167; dazu auch *ibid.*, 245-251.

<sup>3</sup> *NZfM*, 19. Bd., Nr. 44 (30. Nov. 1843), 176 (1. Sp.).

Beurteilungskriterien von Musik, welcher ganz allgemein durch Veränderungen im Denken über Musik bestimmt sei:

»Nachdem in früheren Zeiten alle musikalische Kritik sich auf das Aufsuchen mathematischer Verstöße, verbotener harmonischer und rhythmischer Verhältnisse in den Kunstwerken beschränkt hatte, kam die Zeit, wo man nur von Sphärenharmonien, Stimmen der Engel, und ähnlich schöne Träume eines bodenlosen Idealismus sprach; es fällt diese ungefähr in die Zeit des Schelling'schen Einflusses und der aufkeimenden romantischen Schule, welche die ethische Richtung Kant's und Schiller's mit der Berufung auf sinnlichen, leider immer zweideutigen Reiz zu bekämpfen suchte.«<sup>1</sup>

Bei Hermann Hirschbach, der 1839 Beethovens späten Streichquartetten einen mehrteiligen Artikel in der *NZfM* widmete, bei welchem die analytischen Befunde zwischen einer gefühls- und inhaltsästhetischen Interpretation schwanken, differenziert in den einleitenden Worten innerhalb der »Welt der Kunstfreunde« zwischen drei Gruppen, die »sich zu jedem tiefsinnigen Künstler, wie eine Menge Kreise um ein und denselben Punkt« verhalte.<sup>2</sup>

»Die demselben am nächsten liegenden sind nur klein, und stellen die geringe Zahl derjenigen dar, welche in den Künstler ganz hinein zu denken, ihn ganz zu verstehen mögen; je weiter sich die Kreise von dem gemeinschaftlichen Mittelpunkte entfernen, also je weniger Künstler und Kunstfreunde durch Verständnis sich angehören, desto größer werden die Umfänge, desto größer ist die Anzahl der so Gesinnten. Zu den Wenigen, welche Beethoven in seiner ganzen Laufbahn verstehen, rechne ich vor Allen die, welche aus der vollkommenen Kenntniß der Werke dieses großen Mannes die Ueberzeugung mitnehmen, es bliebe dennoch Vieles zu thun übrig, und die Kunst sei noch eben so wunderbar reich und unerschöpft, wie vor dem großen Geschiedenen; ja es liege selbst noch Manches über das von ihm Geleistete hinaus, wenn auch nur in der Idee. Die weiteren Kreise um ihn bilden diejenigen, welche mit Op. 100 alles eigentliche Verständniß abgeschnitten, und noch weiter ab steht die Menge derjenigen, welche nur seine ersten Werke begreifen und aus seiner Mittelperiode höchstens nur Einzelnes. Besonders ältere Kunstfreunde [...] gehören zu diesen letzteren, denn das Alter gemeiner Naturen ist meist

---

<sup>1</sup> Kahlert, *Gegenwart und Zukunft* (1839), 234-235.

<sup>2</sup> Hirschbach, *Beethoven's letzte Streichquartette* (1839), 5 (1. Sp.).

hascherig, und will gern ohne beschwerliches Nachdenken unterhalten sein, was alles Haydn's und Mozart's Instrumentalmusik gewährt.«<sup>1</sup>

Bei Hirschbach erscheint die Spaltung also noch weitgehend vom Grad des Kunstverständnisses und damit verbunden des Kunstgeschmacks abhängig. Demgegenüber hat Ambros das Problem zwischen einem »klassischen« und »romantischen« Beethoven als das Resultat unterschiedlicher Rezeptionshaltungen (und nicht nur diachroner Rezeptionsschichten, wie etwa bei Kahlert) erkannt und der Diskussion um die Bedeutung von Beethovens Schaffen sowie die daraus resultierenden Differenzen in der Einschätzung über die Richtung des musikalischen Fortschritts, dessen Korrelat in der Substanz die »Jahrhundertdebatte« um das Form/Inhalt-Problem war, einen neuen Akzent gegeben, der aber zu seiner Zeit ungehört blieb.

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang schliesslich auch (wie schon bei Schumanns Postulat einer »jungen, dichterischen Zukunft«) die Gegenüberstellung zweier Texte. Dabei handelt es sich um den in Form eines Gesprächs zwischen mehreren Davidsbündlern angelegten Aufsatz *Schwärmereien und Fantasien nach Beethoven's A-dur-Sinfonie*, welchen Ambros erstmals mit einem Vorwort von Erasmus Bitterlich 1847 im *Österreichischen Theater- und Musik-Album* publiziert hatte und dreizehn Jahre später mit rezeptionsgeschichtlich relevanten Revisionen unter dem Titel *Nach Beethovens A-dur-Symphonie* in seinen *Culturhistorischen Bildern aus dem Musikleben der Gegenwart* von 1860 wiederabdruckte. Eine direkte Gegenüberstellung soll die Tragweite der Eingriffe deutlich machen:

---

<sup>1</sup> Hirschbach, *Beethoven's letzte Streichquartette* (1839), 5 (1.-2. Sp.).



**Schwärmereien und Fantasien nach Beethoven's A-dur-Sinfonie**

(*Österreichischen Theater- und Musik-Album*, Nr. 108, 8. Sept. 1847)

»Die Zeit der inhaltslosen Musik ist vorbei, die Tonkunst hat aufgehört, bloßes Spielen mit Tonfolgen und Tonverhältnissen zu sein, bloßes Ausfüllen in vorausgegangenen Formen. So wenig wir ein der Form nach noch so meisterhaftes Sonett, das einen Alltagsgedanken, oder nach Umständen auch gar keinen, ausdrückte, billigen würden, so wenig wird uns eine Musik genügen, die nicht Ideen in uns anzuregen im Stande ist. Und darin stehet unser *Beethoven* groß da. Hat er doch im Final seiner letzten Sinfonie, die sich durch die Recitative der Contrabässe am Ende bis zur wirklichen Sprache emporringt, nach *Schiller's* Freudenhymne gegriffen, um ja nicht missverstanden zu werden. Aber wenn wir nun in der *C-moll*-Sinfonie den Triumph des einzelnen Geistes über die ihn bedrängenden Leiden und Leidenschaften und seine Verklärung erblicken und ein anderer den Sieg der ewigen göttlichen Idee, über die gegen einander anstürmenden Leidenschaften ganzer Völker, wenn wir in dem Allegretto der *A-dur*-Sinfonie – wie Florestan – den geheimnißvollen Schwur finden, der zwei Herzen und Seelen auf ewig aneinander bindet, oder aber ein misterioses Geisterschauspiel, das auf dem ersten Quartsextakkord, wie in einem Spiegel erscheint und eben so im Quartsextakkord gleichsam in die Lüfte verschwebt – sind wir denn so gar weit auseinander gerathen? Ist der Nutzen, den wir daraus für unsere Seele nehmen nicht derselbe? Die Musik in ihren unbestimmten Gränzen kann es nie dahin bringen, ganz bestimmte Ausdrücke zu geben. Aber das ist eben das Schöne, daß sie den sinnigen Hörer zum Nachdichten anzuregen vermag und darum *vivat Musica!*«<sup>1</sup>

**Nach Beethovens A-dur-Symphonie**

(*Culturhistorischen Bilder*, 1860)

»Müßt Ihr denn heut Alles buchstäblich nehmen? Ich habe es schon gesagt, daß bei der Idee eines Festes Alle bleiben, die etwas Spezielles in dieser Musik suchen wollen, es muß also doch wohl Etwas daran sein! Man könnte vielleicht sagen, es sei diese Symphonie, welcher ja einmal der Spitzname *dactylique* anhängen geblieben ist, eine Apotheose der belebenden und ordnenden Macht des Rhythmus, jener Macht, von welcher der Dichter sagt, daß sie „zum geselligen Tanz ordnet den tobenden Sprung.“ Da habt Ihr nun schon den Punkt, von wo aus ein Seitenthürchen in das Fest hineinführt; nennt es nun Maurenfest, Miranda's Grafen- oder Bauernhochzeit, wie Ihr wollt! Denn das ist ja das Schöne in der Musik, daß sie unbestimmt anregt, und eben deswegen Raum für Nichts oder Alles bietet. [...] Wenn ich die Symphonie eben eine Apotheose der Macht des Rhythmus genannt, so habe ich ihre Bedeutung keineswegs zu sehr herabgedrückt, im Gegentheil, es öffnen sich auch da unendliche Perspektiven. Ist der Rhythmus nicht eine Weltmacht? Lebt er nicht in dem leisen Schwanken des Felsenufer? Führt er nicht Monde um die Erden, die Erden um die Sonne, die Sonne um eine größere Sonne und so weiter bis zu dem Mittelpunkte, den wir ahnen, aber nicht kennen?«<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Ambros, *Schwärmereien (Schluß)*(1847), (Hervorhebungen im Original).

<sup>2</sup> Ambros, *Culturhistorische Bilder* (1860), 232 (Hervorhebung im Original). Die griffige Bezeichnung von Beethovens Siebter Symphonie als » Apotheose der belebenden und ordnenden Macht des Rhythmus« ist selbstverständlich eine Anspielung auf die von Wagner im

Getrennt werden diese beiden Fassungen durch zentrale Ereignisse politischer und musikgeschichtlicher Natur, wie die Revolution von 1848, die Durchsetzung und Umsetzung von Liszts Konzept der Programmmusik, Wagners Aufstieg und die durch Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* geprägte Ästhetikdebatte, die zusammen als Faktoren eines veränderten Rezeptionsparadigma (wie schon bei den Präzisierungen von Schumanns *Zur Eröffnung des Jahrgangs 1835*), massgeblich eine Revision der inhaltsästhetischen Position zur Folge hatten – wie die inhaltlichen Eingriffe unmissverständlich belegen.

In der ersten Fassung werden die durch die Musik angeregten subjektiven Phantasien als eine von der Zeit bestimmte Rezeptionshaltung gefasst (»Die Zeit der inhaltslosen Musik ist vorbei«), und zwar Kraft der in der Musik angelegten, nicht bestimmten Möglichkeit, Ideen hervorzubringen und »zum Nachdichten« anzuregen. Damit setzt sich die von Ambros und dem Davidsbund verfochtene Inhaltsästhetik aber wesentlich von den inhaltsästhetischen Postulaten der sogenannten »Neudeutschen« ab. Bei diesen war der Inhalt (d. h. die Möglichkeit der Musik, Ideen zu generieren) – wie gezeigt – als objektive Wahrheit gesetzt. Dass es sich dabei um einen relevanten Unterschied handelt, belegt der revidierte Wiederabdruck. Zwar werden die inhaltsästhetischen Postulate nicht gänzlich verabschiedet, doch insgesamt neu bewertet, worauf bereits der veränderte Titel hinweist. Zum einen wird eine bloss inhaltsästhetische Deutung »Müßt Ihr denn heut Alles buchstäblich nehmen?« zurückgewiesen, wobei das »heut« explizit den neuen und veränderten Rezeptionsstandort bezeichnet. Die Zurückweisung des neudeutschen bzw. die Relativierung des inhaltsästhetischen Standpunkts vollzieht sich dabei mit einer für die Musikauffassung der Davidsbündler in der Tradition von Jean Paul charakteristischen humoristischen Wendung,<sup>1</sup> und zwar mit der Setzung und Hervorhebung der immanenten musikalischen Kategorie des daktylischen Rhythmus' der Symphonie,

---

Zusammenhang mit dieser Symphonie geprägten Metapher »Apotheose des Tanzes« und der damit verbundenen allgemeinen Vorstellung, dass der »harmonische Tanz die Basis des reichsten Kunstwerkes der modernen Symphonie« sei (dazu Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849), 94-96 und 90).

<sup>1</sup> Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik*.

was vermutlich durch Hanslicks ästhetische Postulate sowie Ambros' Auseinandersetzung damit in *Die Grenzen der Musik und Poesie* beeinflusst war. Damit hat die inhaltliche Deutung eine programmatische Akzentverschiebung erhalten. Die poetischen Zuordnungen zur Musik werden in der revidierten Fassung nicht mehr als Moment bezeichnet, Ideen anzuregen, welches Musik genügen muss, sondern als etwas vollkommen Subjektives, von der eingestellten Rezeptionshaltung Abhängiges. Das verdeutlicht beispielsweise die Aussage aus der revidierten Fassung »Denn das ist ja das Schöne in der Musik, daß sie unbestimmt anregt, und eben deswegen Raum für Nichts oder Alles bietet.«

Die veränderte Perspektive lässt sich folglich nur dadurch erklären, dass in beiden Fällen, also sowohl für das »Ende« einer Ästhetik der absoluten Musik und die Begründung einer Inhaltsästhetik im Aufsatz von 1847 als auch für die Revision dieser Sicht durch Einführung musikimmanenter Kategorien, jeweils ein rezeptionsästhetisches bzw. –theoretisches Argumentationsmodell im Vordergrund steht, das – wie gezeigt – nicht unwesentlich durch Ambros' Erkenntnisse beeinflusst war, welche er im Zusammenhang mit seiner Auseinandersetzung mit der Musik der Vergangenheit und seinen kulturgeschichtlichen Untersuchungen gewonnen hatte.<sup>1</sup> Dabei handelt es sich um die Einsicht, dass Musik als Ausdrucksform einer für die Zeit charakteristischen Idee (im Sinne Hegels) eigentlich stets fortschrittlich ist. Deshalb finden sich in Ambros' Schriften auch kaum Belege für eine Affinität zum Historismus.

So kontrovers die Auseinandersetzung um die späten Streichquartette Beethovens auch geführt worden sein mag, sie machte deutlich, dass zum einen mit Beethoven ein Endpunkt erreicht war, der entweder als Herausforderung, neue Wege unter veränderten Vorgaben zu beschreiten, oder als Irrweg empfunden worden war; zum anderen rückten aufgrund von Beethovens in den letzten Quartetten praktizierten »Spiel mit musikalischen Formen« – um hier eine von Wolfram Steinbeck in seinen Erwägungen zum Scherzotyp bei Beethoven 1981 geprägte Formel aufzugreifen<sup>2</sup> – die formale Entfaltung und damit das Gleichgewicht zwischen den die Stimmigkeit des

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 3.2.4.

<sup>2</sup> Dazu Steinbeck, *Spiel mit musikalischen Formen* (1981).

Satzes bestimmenden Parametern (Harmonik, Melodik, Rhythmik und Dynamik) als Problem in den Vordergrund, also jene Gattungsmomente, die mit Beethoven selbst schon weit flexibler für neue individuelle kompositorische Lösungen bzw. Experimente geworden waren als die Besetzung, die Stilhöhe und der ästhetische und soziale Charakter der Gattung.

Dem Verständnis der letzten Streichquartette stand einmal ihre Komplexität entgegen, und im Zuge der den kunstästhetischen und gattungspoetischen Diskurs zusehends dominierenden Idee vom Musikalischen als einer Ideenkunst (und des damit verbundenen impliziten Unbehagens gegenüber bloss strukturellen bzw. rein stilistischen Deutungsmustern, etwa jenes von Heinrich Christoph Koch)<sup>1</sup> wurden die späten Streichquartette deshalb zunehmend »anfällig« für poetische bzw. poetisierende Deutungsmuster, in welchen nicht die Analyse der Kompositionstechnik bzw. der Form, sondern der mit ihnen bewirkte Ausdruck das Hauptinteresse bildete. Das hatte einerseits zur Folge, dass Beethovens späte Streichquartette zusammen mit der dritten, fünften und neunten Symphonie zum Paradigma einer musikalischen Inhalts- bzw. Ausdrucksästhetik wurde (wovon die wiedergegebene Beschreibung Wagners des Streichquartetts cis-Moll op. 131 von 1854 als Tag aus dem Leben Beethovens nur

---

<sup>1</sup> Dazu Koch, *Anleitung zur Komposition* (1782-93) und Koch, *Musikalisches Lexikon* (1802). So definiert Koch das Quartett im Musikalischen Lexikon wie folgt: »Dieses schon seit geraumer Zeit so beliebte Instrumentalstück für vier Instrumente macht eine besondere Gattung der Sonate aus, und besteht im engeren Sinne des Wortes aus vier concertirenden Hauptstimmen, von denen keine der andern das Vorrecht einer Hauptstimme streitig machen kann. Soll jedoch dieses ohne Verwirrung und melodische Ueberhäufungen des Ganzen geschehen können, so muß das Quatuor in diesem strengen Sinne genommen, nach Art der Fuge behandelt werden, oder durchgehends in der strengen Schreibart gesetzt werden. In dem modernen Quatuor bedient man sich jedoch lieber größtentheils des freyen Styls, und begnügt sich an vier Hauptstimmen, die wechselweis-herrschend sind, und von denen bald diese, bald jene den in Tonstücken von galantem Style gewöhnlichen Baß macht. Indem sich aber eine dieser Stimme mit dem Vortrage der Hauptmelodie beschäftigt, müssen die beyden andern, in zusammenhängender Melodie, welche den Ausdruck begünstigt, fortgehen, ohne die Hauptmelodie zu verdunkeln. Hieraus siehet man schon von selbst, daß die Bearbeitung dieses Tonstückes einen Tonsetzer erfordert, dem es weder an Genie, noch an ausgebreitetsten Kenntnissen der Harmonie, mangelt.« (Koch, Artikel »Quatuor« in *Musikalisches Lexikon* (1802), 1209-1210)

eines von vielen Beispielen ist),<sup>1</sup> die mehr der Erschliessung des poetischen Inhalts bzw. Ausdruckscharakters und damit einer zunehmenden Mystifizierung der Werke verpflichtet war. Andererseits verlor unter solchen Vorgaben bei den Komponisten nach Beethoven das Wechselspiel der Impulse im klassischen Sinne (aufgrund der parallelen Entwicklung der den homogenen vierstimmigen Satz des Streichquartetts bestimmenden musikalischen Parametern) gegenüber dem Gleichgewicht zwischen Stimmigkeit des Satzes und Stimmung des Ausdrucks an Bedeutung – ein Problem, das sich den sogenannten »klassizistischen« oder »konservativen« Komponisten zwar in weit geringerem Masse stellte, dafür waren diese aber vermehrt dem Vorwurf ausgesetzt, einem musikalisch nicht fortschrittlichen Komponieren verpflichtet zu sein.

Dem Verständnis der späten Streichquartette Beethovens stand auch entgegen, dass sie nur selten und mit ausgezeichneten Spielern aufgeführt worden waren,<sup>2</sup> obgleich der Rezensent der *AmZ* im Zusammenhang mit der Uraufführung von Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 127 bereits mit Nachdruck darauf hinwies, dass das besagte Quartett,

»weil es vielleicht von den Wenigsten – Ref. will sich selbst nicht ausnehmen – verstanden und ganz erfasst wurde [...] oftmals gehört [...], und auch von den Ausführenden bis ins kleinste Detail genau zusammen studirt seyn (will).«<sup>3</sup>

So beklagte sich beispielsweise Eduard Hanslick noch 1858 über die »geringe Verbreitung« der späten Streichquartette Beethovens in Wien und tritt für deren regelmässige Aufführung ein, weil nur dadurch ein Verständnis für Beethovens letzte Quartette erreicht werden könne.<sup>4</sup> Ähnlich hat sich Henri Blanchard bereits fünfzehn

---

<sup>1</sup> Wagner, *Beethoven's Cis moll-Quartett* (1854).

<sup>2</sup> Auf die enormen Schwierigkeiten der musikalischen Interpretation von Beethovens Streichquartetten ist oft hingewiesen worden; hier seien zumindest die sehr lesenswerten Arbeiten erwähnt: Kolisch, *Tempo and Character* (1943), Blum, *The Art of Quartet Playing* (1986) und Martin, *The Quartets in Performance* (1994).

<sup>3</sup> *AmZ*, 27 Jhg., Nr. 15 (13. April 1825), 246.

<sup>4</sup> Dazu Hanslick, *GCW* (1869/70), 167-171.

Jahre früher geäußert, wenn er im Zusammenhang mit einer Aufführung von Beethovens Streichquartett op. 18 Nr. 6 meint, dass man sich im Hören von Beethovens Quartetten noch immer üben müsse.<sup>1</sup>

Zum anderen stiessen die späten Streichquartette wohl auch deshalb auf Unverständnis, weil sie eine ideale bzw. private Hörerschaft voraussetzen, wie Joseph Kerman herausgearbeitet hat. In diesem Zusammenhang hat Kerman auch aufgrund der in der Musik akzentuierten Anforderungen und der damit verbundenen soziologischen Implikationen eine Art idealtypische Hör(er)typologie entworfen.<sup>2</sup> Diese Hörerschaft bestand im Gegensatz zu den weitgehend aus Amateuren bestehenden Hörern bei op. 18 und der Hörerschaft mit dem Charakter eines öffentlichen Publikums bei op. 59 »paradoxically, of no audience at all«,<sup>3</sup> und zwar insofern als der idealtypische Zuhörer der späten Streichquartette erst im Entstehen begriffen war.<sup>4</sup> Diese Dimension ist in Kermans Aufsatz zwar mitgedacht, jedoch aufgrund ihrer metaphysischen Fixierung kaum fassbar.

»The conversation of the classical string quartet is obviously designed to be heard and, within a discreet circle, overheard. The discourse of the professional quartet is meant to be broadcast. Listening to certain movements in the late Beethoven quartets, one feels sure that neither of these situations holds. The music is sounding only for the composer and for one other auditor, and awestruck eavesdropper: you.«<sup>5</sup>

Hinzu kommt schliesslich eine für das 19. Jahrhundert charakteristische und für eine breitere öffentliche Wirkung des Streichquartetts eher hinderliche Entwicklung, und zwar eine vom Klavier dominierte Musikpflege, wie Robert Winter in Bezug auf die Situation in Wien in seinen Erwägungen zu Beethovens Quartetten im 19.

---

<sup>1</sup> Dazu *RGm*, 10. Jhg., Nr. 45 (5. Nov. 1843), 379 (2. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu Kerman, *Beethoven Quartet Audiences* (1994).

<sup>3</sup> Kerman, *Beethoven Quartet Audiences* (1994), 26.

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 4.1 und Exkurs 3 *John Ella und die Musical Union oder Die Kultivierung des Zuhörens*.

<sup>5</sup> Kerman, *Beethoven Quartet Audiences* (1994), 26-27.

Jahrhundert meint<sup>1</sup> und durch Befunde aus Nicolai Petrats Studie auch für das häusliche Musizieren in der Zeit von 1815 bis 1848 bestätigt wird.<sup>2</sup> Auch in Paris beklagte sich Fétis bereits 1830 in der *Revue Musicale* über diese Veränderung, in welcher er gar kulturpessimistisch den Zerfall der Kultur zu erkennen wähnt, wenn er meint

»à Paris le violon et le basse ne sont plus cultivés que par les artistes: le chant et le piano on tout envahi. C'est à cette cause, sans doute, qu'il faut attribuer la décadence de la musique instrumentale dans la ville où elle pourrait être rendue avec le plus de perfection possible.«<sup>3</sup>

Belege für diese Entwicklung sind nicht nur eine zunehmend in Klavierarrangements kursierende Quartettliteratur (ähnlich wie bei der Symphonie oder der Oper), sondern auch der Umstand, dass Quartette vorzugsweise in Klavierbearbeitungen zu zwei oder vier Händen (und sogar, wenn auch seltener in einer Transkription für Orchester)<sup>4</sup> gespielt worden sind. Allerdings warnte bereits

---

<sup>1</sup> Winter, *The Quartets in Their First Century* (1994), 33.

<sup>2</sup> Dazu Petrat, *Hausmusik des Biedermeier* (1986).

<sup>3</sup> *RM*, 11. Bd., Nr. 51 (28. Jan. 1832), 410.

<sup>4</sup> Chopin beispielsweise berichtete voller Begeisterung in einem (polnisch verfassten) Brief vom 15. April 1832 an seinen Warschauer Freund Józef Nowakowski über eine auf spezielle Bitte des Publikums wiederholte Aufführung eines Beethoven-Quartetts für 50 (!) Streicher in einem Konzert am Pariser Conservatoire »Ich hätte Dir heute gern meine Eintrittskarte zum Konzert des Konservatoriums abgetreten. Das ist das einzige, was Deine Erwartungen übertroffen hätte. Das Orchester non plus ultra. Heute wird eine Sinfonie Beethovens mit Chören gegeben sowie eins seiner Quartette, das von der Masse aller Geiger, Bratschen und Cellis des Konservatoriumsorchesters gespielt wird; nicht mehr als 50 Streicher; diese Quartett wiederholen sie wegen der Nachfrage. Es wurde beim vorigen Konzert gespielt – Du denkst, es spielen nur vier Instrumente, doch die Geige ist so groß wie das Schloß, die Viola wie die Bank und die Celli wie eine lutheranische Kirche« (Chopin, *Briefe*, 140-141 [15. April 1832]); vgl. dazu auch Mendelssohn Brief an Zelter aus Paris vom 15. Februar 1832 in Elvers, *Mendelssohn Briefe* (1984), 155; Wagner seinerseits hatte aus klanglichen und stimmungsführungstechnischen Überlegungen heraus den Wunsch geäußert, Teile aus Beethovens Streichquartett op. 127 für Orchester, wie er es im Siegfried-Idyll verwendet hatte, zu instrumentieren: »Ich hätte große Lust, z. B. den ersten Teil des Es dur Quartetts von B[eethoven] für ein Orchester ungefähr wie das des Idylls zu setzen; du [Cosima] würdest

1820 eine Rezensent der *AmZ* im Kontext seiner kurzen Besprechung der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Klavierbearbeitung von Beethovens Streichquartett c-Moll op. 18 Nr. 4 vor den Nachteilen und Gefahren der Klavierbearbeitung von Quartetten, vor allem von Beethovens Streichquartetten:

»Dass eben Beethovens Quartette auf dem Pianoforte, wenn auch noch so gut arrangirt, mehr verlieren müssen, als die, mancher anderer Meister, namentlich auch Mozart's: das liegt in der Sache und Schreibart.«<sup>1</sup>

C. B. von Miltitz, ebenfalls ein Rezensent der *AmZ*, kritisierte schliesslich (und dabei – wie gezeigt – explizit auf gattungspoetische Merkmale referierend)<sup>2</sup> die Aufführung von Beethovens Es-Dur-Quartetts op. 74 in einer vom Kammermusiker F. Kummer bearbeiteten Orchesterfassung in einem Dresdner Konzert 1837 besonders aufgrund der evidenten Unterschiede in Beethovens Quartettstil und Symphoniestil:

»Hr. Kammermusikus Kummer hat hier eine Aufgabe unternommen, die, wenn er sie scharf in's Auge gefasst hätte, ihn eher abgeschreckt haben müsste. [...] Es kann Hr. F. Kummer als einem tüchtigen Musiker nicht entgangen sein, dass Beethoven's Sinfoniestyl sich zu seinem Quartettstyle verhält wie Emailmalerei zu Oelmalerei in Lebensgrösse. Hätte Beethoven den vorliegen Satz zur Sinfonie bestimmt, so hätte er ihn anders geschrieben. Man kann, wie es auch namentlich Beethoven bisweilen that, auch ein Quartett grandios, ja heroisch schreiben, aber dennoch wird keine Sinfonie daraus. [...] Es kann daher auch nicht fehlen, dass bei der Umgiessung eines Quartetts in eine Sinfonie – wenn der Ideengang des

---

sehen, wie die Themen da herauskommen würden, wie einiges, von den Hörnern gegeben, deutlicher würde, während selbst bei der besten Ausführung so vieles verloren ist, alles nicht gesondert ist.« (Wagner (Cosima), *Tagebücher*, Bd. 2, 63-64 [19. März 1878]). Bekanntlich hat die Tradition der Orchestrierung von Streichquartetten Beethovens und anderer Komponisten nach 1870 weitergelebt, wie beispielsweise Hans von Bülow's, Karl Richters und Wilhelm Furtwänglers Orchesterarrangements von op. 133, Gustav Mahlers Arrangement von op. 95, Arturo Toscaninis Orchesterbearbeitung des ersten und zweiten Satzes von op. 135 und Leonard Bernsteins Streicherfassung des gesamten Streichquartetts op. 131 bezeugen.

<sup>1</sup> *AmZ*, 22 Jhg., Nr. 46 (15. Nov. 1820), 784.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 3.2.2.



Componisten unverändert bleibt – Stellen vorkommen, denen man anhört, dass sie für das Quartett geschrieben, und die folglich nicht in den Charakter der Sinfonie gehören.«<sup>1</sup>

\* \* \*

In den nun folgenden Erörterungen zu den Merkmalen und Tendenzen der Kompositionsgeschichte des Streichquartetts der in den deutschsprachigen Musikzentren wirkenden Komponistinnen und Komponisten werden Begriffe wie »Epigone« oder »Kleinmeister« bewusst vermieden, weil sie zum einen keine analytischen Kategorien sind und weil sie zum anderen einem Denken angehören, welches die kompositorischen Leistungen aus der Ferne vor dem Hintergrund eines heroengeschichtlichen und teleologischen Geschichtsmodells betrachtet,<sup>2</sup> anstatt die einzelnen Beiträge aus den Voraussetzungen und Kriterien ihrer Perspektive zu würdigen – eine Möglichkeit, die Carl Dahlhaus angedacht hat, wenn er »das System der Ästhetik« als »ihre Geschichte« bestimmt hat.<sup>3</sup>

An den drei Streichquartetten Ferdinand Hillers (1811-1885), den bekanntlich mit Mendelssohn eine tiefe Freundschaft verband, fällt einmal die Distanz auf, welche sie zu Mendelssohns Quartettstil wahren.

---

<sup>1</sup> *AmZ*, 39. Jhg., Nr. 2 (11. Jan. 1837), 29-30.

<sup>2</sup> Dazu Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhundert* (1989), 64-65 und 210-217.

<sup>3</sup> Dahlhaus, *Musikästhetik (1)* (1967), 10.

## Ferdinand Hiller, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Bemerkungen
op. 12 G-Dur	1834/1835 (Hoffmeister, Leipzig)	komponiert nach 1832
op. 13 h-Moll	1834/1835 (Hoffmeister, Leipzig)	komponiert nach 1832
Quartettsatz Es-Dur	unveröffentlicht	Fragment, Ms. D-B, Mus. Ms. autogr. Hiller, 5
op. 105 D-Dur	um 1865 (Kistner & Siegel, Leipzig)	

Bereits der Beginn des ersten Satzes des ersten zwischen 1832 und 1834 komponierten Quartettes G-Dur op. 12 zeigt Hillers Bemühungen um eine Auseinandersetzung mit dem durch Haydn und den frühen Beethoven bestimmten Gattungsmodell. Die beiden Viertakter des Hauptthemas sind trotz unterschiedlicher Kadenzbildungen über den punktierten Rhythmus und die aus Akkorden gebildete Satzstruktur vermittelt, in welcher die Stimmen verdoppelt werden. Im weiteren Verlauf wird das paarweise Wechseln im Stimmenverband das eigentliche Entwicklungsmoment, wobei die Bewahrung eines fließenden Rhythmus' als vermittelnde Moment fungiert. Auch im Seitensatz wird weitgehend auf motivische Vermittlung oder kontrapunktische Arbeit verzichtet, wie auch die als Modulationsabschnitt angelegte Durchführung auf diese satztechnische Möglichkeit der Vermittlung verzichtet. Indem schliesslich die stark verkürzte Reprise den Expositionshauptsatz nicht wieder vollständig herstellt und eng an die modulationsartige Durchführung anschliesst, scheint im Hintergrund des von Hiller realisierten Sonatenhauptsatzmodells noch die ältere zweiteilige Form zu wirken. Der Eindruck, dass Hiller sich mit diesem Quartett eng an die ältere Gattungstradition anlehnte, wird weder durch das Streichquartett h-Moll op. 13, das vermutlich zur selben Zeit, aber mindestens in unmittelbarer Nachbarschaft zu op. 12 entstanden ist, noch durch das erst in den sechziger Jahren gedruckte Streichquartett op. 105 substantiell widerlegt.

Ein ganz ähnlicher Sachverhalt wie bei Hiller stellt sich bei den Quartetten der Brüder Franz (1803-1890), Ignaz (1807-1895) und Vinzenz Lachner (1811-1893) ein.

## Franz Lachner, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Bemerkungen	
Es-Dur	unveröffentlicht	1829 komponiert	
op. 75 h-Moll	1843/44 (Schott, Mainz)	1843 komponiert	vermutlich bilden opp. 75-77 einen Werkzyklus
op. 76 A-Dur	1843/44 (Schott, Mainz)		
op. 77 Es-Dur	1843/44 (Schott, Mainz)		
op. 120 d-Moll	1849 (Schott, Mainz)	1849 komponiert	
op. 169 G-Dur	1875 (Schott, Mainz)	1849 komponiert	
op. 173 e-Moll	1876 (Schott, Mainz)	1850 komponiert	

## Ignaz Lachner, Streichquartette

Werke	Erstdruck
op. 43 F-Dur	1865 (Schott, Mainz)
op. 51 G-Dur	1865 (Schott, Mainz)
op. 54 C-Dur	1858 (Litloff, Braunschweig)
op. 74 A-Dur	1873 (Hoffmeister, Leipzig)
op. 104 G-Dur	1893 (Augener, London)
op. 105 a-Moll	1894 (Augener, London)
op. posth. B-Dur	1896 (Augener, London)

## Vinzenz Lachner, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Bemerkungen
op. 27 Es-Dur	1856 (Schott, Mainz)	
op. 36 d-Moll	1864 (Schott, Mainz)	
op. 42(b) C-Dur	1875 (Schott, Mainz)	<i>Variationen samt Vor- und Nachspiel über die C-dur-Tonleiter (insgesamt 18 Variationen)</i>

Die ersten 1843/44 publizierten Streichquartette von Franz Lachner (opp. 75 bis 77), die vermutlich einen Werkzyklus von drei Quartetten bilden, überraschen nicht nur in ihrer regelhaften Formgestaltung und binären Satzstruktur, sondern auch durch die darin realisierten Sequenz- und Figurationenkettens (besonders in den Aussenstimmen), die auf einen älteren Gattungstypus unter Integration von satztechnischen Elementen des *Quatuor brillant* hindeuten. Der Einfluss des *Quatuor brillant* bestätigt sich besonders im Trio von op. 76 und im Finalsatz von op. 77, die beide durch die erste Violinstimme beherrscht werden. Dabei scheint es sich um eine bewusst gesuchte Entscheidung gehandelt zu haben, wenn man in Rechnung stellt, dass die meisten Streichquartette Franz Lachners sowohl in Stimmen und Partitur erschienen und ganz offensichtlich für den Liebhabermarkt und jene Kenner bestimmt waren, für welche die Gattungstradition durch die Quartette von Haydn und des frühen Beethoven, aber auch durch die Streichquartette Pleyels, Dittersdorfs und Andreas und Bernhard Rombergs bestimmt war. Dementsprechend positiv wurden denn auch die Quartette Franz Lachners von der musikalischen Fachpresse aufgenommen.<sup>1</sup>

Der Einfluss, welcher von den vor allem an der älteren Gattungstradition orientierten Liebhabern und Kennern auf die Kompositionspraxis ausging, kann kaum überschätzt werden, wie Quellen selbst noch aus dem frühen 20. Jahrhundert belegen. Wilhelm Heinrich Riehl meinte beispielsweise noch Mitte des 19. Jahrhundert mit Blick auf die Komponistengeneration um Haydn, dass deren Vorzug darin bestanden habe, dass sie

»in einer [...] nüchternen, klar verständigen, dabei gar hellfreundlichen Weise musizierten. [...] Ein sinnig gemüthlicher Grundzug und ein von Haydn ererbter Anflug leichten Humors gaben ihren Werken Anmut und Gefälligkeit«<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu etwa die Rezensionen von Franz Lachners Streichquartetten opp. 75-77 in der *AmZ*, 46. Jhg., Nr. 52 (25. Dez. 1844), 873-877, und in der *NZfM*, 20. Bd., Nr. 34 (25. April 1844), 133-134; die Rezension zu Gustav Krugs op. 1 Nr. 1-3 in *AmZ*, 44. Jhg., Nr. 35 (31. Aug. 1842), 673-676; die Rezension zu Ludwig Papas Streichquartett Nr. 2 Es-Dur in *AmZ* 43. Jhg., Nr. 36 (8. Sept. 1841), 729, sowie die Rezension eines Streichquartettes von Grutsch in *NZfM*, 42. Bd., Nr. 10 (2. März 1855), 102 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Riehl, *Die göttlichen Philister*, in *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 1, 167.

und deshalb hielten es Riehl und viele andere mit ihm »lieber mit den kleinen Meistern«, denn die »Genialitätssucht vieler Leute hat heutzutage eine besondere Herzensneigung für die großen Pfuscher«.<sup>1</sup> Wilhelm Altmann seinerseits war in seinem 1927/31 publizierten *Handbuch für Streichquartettspieler* in Bezug auf Pleyels erstes Streichquartett der 1786 komponierten und 1787 bei Artaria erschienenen *Trois Quatuors* op. 8 der Meinung, dass jeder, welcher dieses Quartett kenne, ihm »beipflichten« werde,

»daß es auch heute noch durchaus lebensfähig, sogar im Konzertsaal, ist. Mag Pleyel auch viel Ungleichmäßiges geschrieben haben, hier zeigt er sich durchaus als Beherrscher des feinen Mozartschen Quartettstils, hier hat er auch schöne melodische Einfälle. [...] Das Werk könnte sehr gut für ein Mozartsches ausgegeben werden.«<sup>2</sup>

Schliesslich bekundet sich das Nachwirken der Kompositionen aus dem späten 18. bzw. frühen 19. Jahrhundert auch in der 1885 von Johann Christan Lauterbach betreuten und edierten Ausgabe des fünften Quartetts in Es-Dur<sup>3</sup> von den insgesamt sechs zwischen 1787 und 1788 komponierten und 1788 bei Artaria publizierten Streichquartetten Dittersdorfs. Zum einen gestaltete Lauterbach den ihn offensichtlich nicht überzeugenden überhängenden Schluss von Dittersdorfs Quartett in Anlehnung an Haydns Streichquartett op. 33 Nr. 2 zu einem mit Pizzicato-Akkorden versehenen kompakten Satzschluss um. Zum anderen übernahm er den Andantesatz von Dittersdorfs zweitem Quartett in B-Dur (unter Transposition von F-Dur nach G-Dur) und formte damit aus der originalen dreisätzigen (dem *Quatuor concertant* verpflichteten) Disposition ein inzwischen zur Norm gewordenes viersätziges Werk. Dass dies geschah, macht nur vor dem Hintergrund einer Spielpraxis Sinn, welche im

---

<sup>1</sup> Riehl, *Franz Krommer*, in *Musikalische Charakterköpfe*, Bd. 2, 254.

<sup>2</sup> Altmann, *Handbuch* (1927/31) Bd. 1, 136. Diese Qualitäten waren vermutlich der wesentlichste Grund, weshalb beispielsweise um 1822 im US-amerikanischen Nantuck (Massachusetts) die erste nordamerikanische *Pleyel-Society* gegründet wurde. Die Rezeptionsgeschichte der Werke von Pleyel im 19. Jahrhundert ist noch immer ein Forschungsdesiderat.

<sup>3</sup> Erschienen bei Peters (Frankfurt/Main) um 1885.

19. Jahrhundert trotz Beethovens späten Streichquartetten und den Quartetten von Mendelssohn und Schumann ungebrochen weiterbestand. Tatsächlich waren Dittersdorfs Quartette noch 1832 im musikalischen Diskurs, auch wenn an ihnen bereits eine altertümliche Haltung konstatiert wurde, wie eine Tagebuchnotiz von Franz Grillparzer vom 15. November 1832 dokumentiert:

»Ein Herr Molitor gibt wöchentlich alte Quartettmusik. Schon sind drei vorüber [...] die Bekanntschaft von *Boccherini* gemacht, ein Quartettkomponist, etwas vor Haydn, größtenteils dessen würdiger Nebenbuhler. Dittersdorf mitunter gar zu pikant und daher gesucht.«<sup>1</sup>

Das jüngere *Müller-Quartett* besorgte schliesslich in den sechziger Jahren nach der Stichvorlage von Artaria eine Edition sämtlicher Streichquartette Dittersdorfs,<sup>2</sup> wobei die formale dreisätzige Anlage bewahrt, aber mit veränderten und der zeitgenössischen Spielpraxis angepassten Artikulations- und Dynamikangaben versehen wurde. Es ist anzunehmen, dass das Kölner *Heckmann-Quartett*,<sup>3</sup> in dessen Repertoire Dittersdorfs Es-Dur-Quartett bis Ende der achtziger Jahre einen festen Platz hatte, aus dieser Ausgabe spielte.<sup>4</sup> Dieser Ausgabe folgten 1888/89 die Taschenpartituren von Payne, auf welchen die Taschenpartituren von Eulenburg (1937/38) basierten, die Wilhelm Altmann unter Einbeziehung der Erstausgabe von Artaria edierte.

Die Quartette von Franz Lachner mögen gemessen an der kompositionsgeschichtlichen Situation der vierziger und fünfziger Jahre zwar obsolet erscheinen, sie sind aber sozialgeschichtlich ein Indiz für eine noch ungebrochene Spielpraxis, welche sich an einem für das Streichquartett um 1800 charakteristischen Konversationston orientierte. Dafür sprechen zumal die vielen besonders durch die Hauptthemengestaltung bewirkten Figurationen in den Aussenstimmen und deren

---

<sup>1</sup> Zitiert nach *Franz Grillparzer. Tagebücher (= Gesammelte Werke, Bd. 8)*, hrsg. v. Edwin Rollett und August Sauer. Wien 1924, 343. (Hervorhebungen im Original). Zu Simon Molitor vgl. Kapitel 4.2.1

<sup>2</sup> Erschienen bei Arnold (Elberfeld) um 1865/66.

<sup>3</sup> Ausführlicher zum *Heckmann-Quartett* vgl. Kapitel 4.2.2.

<sup>4</sup> Dazu beispielsweise den Konzertbericht in *MT*, 27. Jhg., Nr. 515 (1. Jan. 1886), 20 (1. Sp.).

dadurch gegebene Dominanz, womit auch die brillanten Einschübe erklärt wären. Zudem bewahren Franz Lachners Quartette stets eine klare und durchsichtige, von thematisch-motivischer Arbeit weitgehend freie, dafür umso mehr durch Figurationen und Sequenzenketten beherrschte Satzstruktur. Vor diesem Hintergrund versteht sich, dass in den Sonatensätzen bis op. 173 die Seitenthemen grundsätzlich von untergeordneter Bedeutung sind (bei op. 75 fällt es aufgrund der Dominanz eines einzigen Motivs darüber hinaus schwer, überhaupt von einem eigentlichen Seitenthema zu sprechen), so dass auf eine Arbeit mit ihnen in den Durchführungspartien verzichtet werden kann. Überhaupt ist auffällig, dass die Durchführungen weitgehend aus Quintschrittsequenzen bestehen, in welche Lachner manchmal harmonische Rückungen oder scharfe Klangfarben einwebt. Allerdings bleiben diese Rückungen wie auch die klanglichen Kontraste satzstrukturell ohne Konsequenzen. Wie sehr die Streichquartette Franz Lachners bewusst die Nähe zu einer Spieltradition suchen, welche durch die Kompositionsgeschichte um 1840 längst überholt zu sein schien, aber sozialgeschichtlich noch immer fortbestand, bekundet sich auch im Trio op. 167, das mit einer synkopierten Akkordfolge in der Oberstimme über einem metrisch regulären Pizzicato-Bass auf die Sphären des damals in allen Ohren klingenden Wiener Walzers anspielt.

Von ganz ähnlichem Charakter sind die Streichquartette von Ignaz Lachner. In den beiden Quartetten op. 43 und op. 76 sind die Hauptthemen der Kopfsätze und der Finalsätze streng periodisch gebaut. Nach ihrer Präsentation werden sie im weiteren Satzverlauf sequenziert und schliesslich in Figurationsketten aufgelöst, welche motivisch kaum vermittelt sind. Die Seitensätze sind zwar periodisch länger gefasst, bleiben aber satzstrukturell von einer akkordischen Begleitung beherrscht, die vorzugsweise aus Tonrepetitionen gebildet ist. Diese Technik intensiviert sich in den Finalsätzen noch insofern, als deren Schlussgruppen ganz auf Bässen mit Borduneffekt aufgebaut sind. Die Durchführungen ihrerseits bestehen mehrheitlich aus dem Wechsel von Themenzitaten und freien Passagen, während die von der Regel kaum abweichenden Reprisen von einer knappen Coda mit Abschlussfunktion beschlossen werden. Auffällig ist auch, dass die langsamen Sätze kaum Spuren des Liedsatztypus zeigen. Vielmehr beschränken sie sich auf periodisch reguläre und knappe Themengruppen. Die Menuettsätze bleiben dem ländlerhaften Charakter verpflichtet,

auch wenn dieser durch ein gesteigertes Tempo und Figurenketten aufgebrochen wird. Dieser analytische Befund einer sich am Konversationston der älteren Gattungstradition orientierten Kompositionshaltung bestätigt sich auch in den knapp zwanzig Jahre später gedruckten Opera 104 und 105 (1893 bzw. 1894) sowie in dem 1896 posthum erschienenen B-Dur Quartett. Das nachfolgende Beispiel der Exposition des Kopfsatzes aus op. 104 belegt diese Einschätzung.



Ignaz Lachner, Quartett G-Dur op. 104, 1. Satz, T. 1-51 (Exposition)

The musical score is presented in four systems, each containing four staves for Violine I, Violine II, Viola, and Cello. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The score includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The first system (measures 1-4) shows the initial entry of the first violin with a *p* dynamic, followed by the other instruments. The second system (measures 5-8) features a *f* dynamic in the first violin and a *p* dynamic in the second violin. The third system (measures 9-12) continues with *f* and *p* dynamics. The fourth system (measures 13-16) shows a *mf* dynamic in the first violin and *mf* in the other instruments.

15

*p* *p* *p* *mf* *p*

20

cresc. *f* *f* *f* *f*

26

*mp* *mp* *p* *mp* *p* *mp* *p*

31 (tr) *mp* *mp* *mp* *mp*

Detailed description: This is a musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is in G major and 4/4 time. The score is divided into four systems. The first system (measures 15-19) features a dynamic range from *p* to *mf*. The second system (measures 20-25) shows a crescendo leading to a fortissimo (*f*) section. The third system (measures 26-30) features a *mp* section with some *p* dynamics. The fourth system (measures 31-35) continues with a *mp* dynamic. A trill (tr) is indicated above the first measure of the fourth system.

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in G major and 3/4 time. It is divided into four systems of measures.

- System 1 (Measures 36-40):** The first staff features a melodic line with triplets. The second, third, and fourth staves provide harmonic support with chords and moving lines. Dynamics include *mf*.
- System 2 (Measures 41-44):** The first staff continues with melodic patterns, including a trill (*tr*) in measure 43. The other staves continue with accompaniment. Dynamics include *mf*.
- System 3 (Measures 45-48):** This system shows dynamic contrast, with *mf* and *p* markings. The first staff has a complex melodic line with many sixteenth notes. The other staves have more rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *p*.
- System 4 (Measures 49-52):** The music concludes with a first ending (marked 1.) and a second ending (marked 2.). The dynamics are consistently *p* (piano).

In die hier mit Ferdinand Hillers, Franz und Ignaz Lachers Streichquartetten näher untersuchte Quartetttradition können auch die Quartette von Leopold Jansa (1795-1857), der vor 1830 auch eine Anzahl *Quatuors brillants* komponiert hatte,<sup>1</sup> sowie von Johann Nepomuk Hummel (1778-1837), Carl Loewe (1796-1869), Gustav Krug (1803-1873), Johann Wenzel Kalliwoda (1801-1866), Napoléon-Antoine-Eugène-Leon de Saint Lubin (1805-1850), Carl Georg P. Grädener (1812-1883) und selbst noch die drei Streichquartette von Georg Vierling (1820-1901) und das einzige Quartett von Friedrich Kuhlau (1786-1832), das *Grand Quatuor* op. 122 a-Moll, sowie die Werke vieler anderer eingereiht werden, auch wenn sie für sich betrachtet durchaus individuelle Züge ausprägen. So zum Beispiel Kalliwodas Streichquartett op. 90, das ein veritables *Quatuor brillant* in der Tradition von Louis Spohr ist, und sein e-Moll-Quartett op. 61, das andererseits dem Wiener Gattungstypus verpflichtet ist,<sup>2</sup> ganz ähnlich wie Gustav Krugs Streichquartett C-Dur op. 8 Nr. 3, auch wenn es zu einer Mendelssohn gewidmeten Dreiserieserie gehört. An Mendelssohns Quartettstil erinnert Krugs Quartett nur von Ferne, etwa in der bewusst gesuchten motivischen Verklammerung von langsamer Einleitung und Kopfsatz sowie den farbigen Modulationsgängen im Adagio-Satz. Carl Georg P. Grädeners Streichquartett Es-Dur op. 29 andererseits zeigt insofern ein interessantes Formexperiment, als die Einleitung (*lento cantabile*) sowohl im Allegro-Kopfsatz als auch zu Beginn und innerhalb des Finalsatzes zitiert wird. Allerdings bleiben diese Experimente insgesamt ohne strukturelle Konsequenzen.

Kuhlaus a-Moll-Quartett op. 122 schliesslich entstand ein Jahr vor seinem Tod und geht auf den Auftrag des Kopenhagener Weinhändlers Waagepetersen zurück, einen Zyklus von sechs Quartetten zu komponieren. Allerdings soll Kuhlau bereits vor dem Auftrag den Wunsch gehabt haben, Streichquartette zu komponieren, und der Leipziger Verleger Johann August Böhme soll nachweislich an solchen Kompositionen Interesse gezeigt haben. Weil Böhmes Angebot an Kuhlaus aber nicht dessen Vorstellungen entsprach, wurde das Vorhaben bis zum Auftrag von Wagenpetersen einmal zurückgestellt.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu weiter unten.

<sup>2</sup> Dazu Dürr, *Kalliwodas Streichquartette* (2000).

<sup>3</sup> Dazu Thrane, *Kuhlau* (1886), 95.

Kuhlaus Streichquartett spielt in seinem Beginn ganz offenkundig auf Beethovens Streichquartett op. 132 a-Moll an, ist aber deshalb kaum ein »Dokument« einer gesuchten Auseinandersetzung mit Beethovens späten Streichquartetten. Vielmehr fungiert die Anspielung ähnlich wie bei anderen Werken Kuhlaus im Sinne einer Parodietechnik, die sich dadurch auszeichnet, dass Kuhlau Themen, Abschnitte oder sogar ganze Sätze aus Werken anderer Komponisten aufgreift, um diese als Katalysator für eigene Kompositionen einzusetzen. Insgesamt komponierte Kuhlau, der vor allem als Komponist von Klavier- und Flötenliteratur berühmt wurde, sein Streichquartett etwa im Gegensatz zu seinem skandinavischen Zeitgenossen Niels W. Gade<sup>1</sup> und Franz Berwald,<sup>2</sup> deren Quartette zwischen 1830 und 1870 nicht publiziert wurden, ohne einen grossen Erfahrungsschatz bzw. im Kontext eines Rezeptionsparadigmas, bei welchem nach dem dänischen Staatsbankrott von 1813 und der Sezession Norwegens 1814 auf eine kulturelle Neuorientierung mit Betonung nationaler Sujets besonderer Wert gelegt wurde. Dieser einseitigen Emphase versagt sich Kuhlaus Werk gerade aufgrund seiner »Anspielung« auf Beethovens op. 132, besonders aber aufgrund seiner insgesamt »klassischen« Haltung.

---

<sup>1</sup> Zu Gades Streichquartette, a-Moll von 1830 (1 Satz), F-Dur von 1840 (nicht vollständig), f-Moll von 1851, e-Moll von 1877 (rev. 1889) und D-Dur von 1887-1889 (publiziert 1890) Krummacher, *Gade und die skandinavische Musik der Romantik* (1982/96).

<sup>2</sup> Zu Berwalds Streichquartetten, g-Moll von 1818 (publiziert 1942), a-Moll von 1849 (publiziert 1903) und Es-Dur von 1849 (publiziert 1888), siehe Krummacher, *Gattung und Werk* (1982) und Krummacher, *Berwald* (1994/96).

Leopold Jansa	op. 8 <i>Quartetto brillante</i> (1822), Sauer (Wien); op. 12 <i>Quatuor brillant</i> (1825), Sauer (Wien); op. 44 Nr. 1-3 (1835), Haslinger (Wien); op. 65 Nr. 1-3 (1845), Peters (Leipzig) op. 12 B-Dur op. 68 f-Moll (1846), Haslinger (Wien); op. 51 Nr. 1-3 Drei leichte Quartette (um 1835), Diabelli (Wien)
Johann Nepomuk Hummel	op. 30 Nr. 1-3 (C, G, Es) (1832), Peters (Leipzig)
Friedrich Kuhlau	<i>Grand Quatuor</i> op. 122 a-Moll (1841), Peters (Leipzig), 1832 komponiert.
Carl Loewe <sup>1</sup>	Op. 24 Nr. 1-3 (G, F, D) (1833), Wagenführ (Berlin), 1821 komponiert; op. 43 c-Moll (1831), Trautwein (Berlin), 1830 komponiert
Johann Wenzel Kalliwoda	op. 1 G-Dur (1835), Peters (Leipzig); op. 62 A-Dur (1836), Peters (Leipzig), op. 90 E-Dur, (um 1836), Peters (Leipzig)
Gustav Krug	op. 1 Nr. 1-3 (B, G, D) (1844), Trautwein (Berlin) (komponiert zwischen 1842 bis 1844); op. 8 Nr. 1-3 (A, G, C), Trautwein (Berlin) (komponiert 1844-45).
Carl Georg P. Grädener	op. 12 B-Dur ; op. 17 a-Moll; op. 29 Es-Dur (alle 1861), Rieter-Biedermann (Leipzig u. Winterthur)
Moritz Hauptmann	Op. 7 Es-Dur u. C-Dur (um 1834) Diabelli (Wien)
Ludwig Pape	op. 6 F-Dur, unveröffentlicht; op. 10 Es-Dur (1841), Hofmeister (Leipzig); Nr. 5 c-Moll (1845), Simrock (Bonn)
Constantin Decker	op. 32 Nr. 1-2 (d, a) (1854), Heinrichshofen (Magdeburg)
Adolph Fischel	op. 42 (1849/50), Schuberth (Hamburg)
Wilhelm Riehl	op. 1 C-Dur (1843), Schuberth (Hamburg)
Charles Evers	op. 52 (1854), Kistner (Leipzig); op. 58 Es-Dur (1854) Kistner (Leipzig)
Joseph Blumenthal	G-Dur op. 39 (1836), Haslinger (Wien); D-Dur op. 40 (1836), Haslinger (Wien)
Adolph Hesse	op. 23, (1832), Leuckart (Breslau)
Wilhelm Riehl	op. 1 C-Dur (1843), J. Schuberth (Hamburg)
Johan Joseph Abert	op. 25 A-Dur (1864), Hoffmeister (Leipzig)
Ignaz Assmayr	op. 60 Es-Dur (1853), Haslinger (Wien), komponiert 1850; op. 61 D-Dur (1859), Haslinger (Wien), komponiert um 1850; op. 62 F-Dur (1860), Haslinger (Wien), komponiert um 1851

<sup>1</sup> Dazu Kube, *Loewes Streichquartette* (1997).

Ferdinand Böhme	Nr. 1 g-Moll (1857), Peters (Leipzig); op. 7 [Nr. 3] (1876), Leuckart (Leipzig); op. 10 a-Moll (1872), Litolf (Leipzig); zwei ungedruckte Streichquartette
J. Bernhard Groß	op. 37 F-Dur (1844), Bote & Bock (Berlin); op. 39 Es-Dur [Nr. 4] (1845), Schlesinger (Berlin) <sup>1</sup>
Franz Derckum	Quartett Es-Dur, 1848 aufgeführt

Eine andere kompositionsgeschichtliche Tendenz der Zeit wird an den Quartetten von Norbert Burgmüller (1810-1836) und Bernhard Molique (1802-1869) greifbar, welche sich beide mit zunehmender Opuszahl in ihrem Schaffen und mit unterschiedlicher Akzentuierung an Mendelssohns Quartettstil annähern.

#### Norbert Burgmüller, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Bemerkungen
op. 4 d-Moll	2002 (Dohr, Köln)	Komponiert 1825; lediglich drei Sätze, nicht vollendet; MS Partitur und Stimmen D-B, Mus. ms. autogr. N. Burgmüller 1
op. 7 d-Moll	2002 (Dohr, Köln)	Komponiert 1825/26; MS Stimmen D-B, Mus. ms. 2638
op. 9 As-Dur	2002 (Dohr, Köln)	Komponiert 1826; MS Partitur und Stimmen D-B, Mus. ms. autogr. N. Burgmüller 2
op. 14 a-Moll	1844 (Hofmeister, Leipzig)	komponiert 1835

Burgmüller, dessen früher Tod am 7. Mai 1836 Schumann beklagte<sup>2</sup> und über dessen Kompositionen sich Brahms gegenüber Clara Schumann begeistert geäußert hatte,<sup>3</sup> experimentierte bereits als Fünfzehnjähriger zur gleichen Zeit wie Mendelssohn, aber vermutlich noch unabhängig von diesem, mit dem Scherzotyp, wie die beiden erhalten gebliebenen unvollendeten Scherzi des d-Moll-Quartetts op. 4 belegen, das

<sup>1</sup> Diese Quartett wurde durch das ältere Müller-Quartett uraufgeführt. Dazu *AmZ*, 48. Jhg., Nr. 21 (27. Mai 1846), 350-351.

<sup>2</sup> Schumann in *NZfM*, 11. Bd, Nr. 18 (30. Aug. 1839), 70-71.

<sup>3</sup> Dazu Brahms' Brief an Clara Schumann vom 27. Aug. 1857, in Litzmann, *Schumann-Brahms-Briefe* (1927), Bd. 1, 19.

zwischen dem 26. Februar und dem 9. Mai 1825 entstand. Um so erstaunlicher aber erweisen sich dann die reichlich konventionellen Verfahren in den anderen drei Sätzen dieses Quartetts, welche lediglich durch eine jeweils ausdrucksstarke expressive Setzung am Satzbeginn und durch überraschende harmonische Spreizungen bzw. Rückungen durchbrochen werden.



Norbert Burgmüller, Quartett Nr. 1 d-Moll op. 4 (komponiert 1825), 1. Satz, T. 1-34

The image displays a musical score for a string quartet, specifically the first movement of Norbert Burgmüller's Quartet No. 1 in D minor, Op. 4. The score is arranged in four systems, each corresponding to a different instrument: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The first system (measures 1-4) is marked 'Allegro' and features dynamic markings of *f* (forte) and *p* (piano), along with trills (*tr*) and accents. The second system (measures 5-8) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 9-12) includes a section marked 'dolce' (dolce) in the upper staves, contrasting with the more active lower parts. The fourth system (measures 13-16) shows a return to dynamic contrast with *f* and *pp* (pianissimo) markings. The score is written in D minor and 2/4 time, with various articulations and phrasing slurs throughout.

Das im selben Jahr entstandene Streichquartett op. 7 in der gleichen Tonart d-Moll zeigt eine bewusste Intensivierung der experimentierfreudigen Haltung. Der Kopfsatz beginnt insofern wiederum mit einer ausdrucksstarken Setzung, als in den ersten vier Takten dem Oktavfall der ersten Violine eine aufschliessende Figur zur kleinen Sext mit

punktierter Kadenzwendung über einem Orgelpunkt im Cello folgt. Diese thematische Setzung wird sogleich vom Cello und danach von der zweiten Violine übernommen und auf drei Takte mit anschliessendem Pausentakt verkürzt. In die strukturelle Funktion dieses Pausentakts als Vervollständigung des fehlenden vierten Takts ist auf der Ausdrucksebene die Funktion einer Setzung eines Effekts sinnfällig integriert, welche durch den neapolitanischen Anschluss in Es-Dur noch unterstrichen bzw. potenziert wird.

Norbert Burgmüller, Quartett Nr. 2 d-Moll op. 7 (komponiert 1825/26), 1. Satz, T. 1-11

**Allegro**

The musical score consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The first system covers measures 1 through 6. Measure 1 is marked *f* and measure 2 is marked *p*. The second system covers measures 7 through 11. Measure 7 is marked *f* and measure 8 is marked *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and first endings marked with '1'.

Bereits in den ersten Takten zeigt dieses Quartett gegenüber dem Quartettfragment eine Steigerung, indem die Mittel der Intensivierung des Ausdruckscharakters in eine dichte und äusserst profilierte Themensetzung eingebunden sind und indem der gesteigerte Ausdruckscharakter sich dadurch als strukturell notwendig erweist. Dies wird im weiteren Verlauf der Exposition noch durch die dichte thematische Arbeit

(mittels Umkehrung und metrischer Versetzung der thematischen Anfangsfigur) unterstrichen. Das weniger ausdrucksstarke Seitenthema erweist sich in diesem Zusammenhang nicht etwa als dem Hauptthema untergeordnet, sondern vielmehr als ausgleichender Kontrast zum profilierten Hauptthema. In dem Masse, in welchem sich der Ausdruckscharakter steigert, intensiviert sich die thematische Detailarbeit, wie die Durchführung zeigt, welche durch vielfältige Varianten des thematischen Materials bestritten wird.

Diese Konzentration auf einen geringen Materialbestand bzw. auf eine profilierte motivische Setzung verweist insgesamt auf Beethovens mittlere Quartette, aber ganz besonders auf dessen op. 95. Dieser Eindruck wird auch durch den Scherzosatz von Burgmüllers Quartett bestätigt, der aus einer schnellen Abfolge von Legato-Unisonopartien und staccato gespielten Akkorden besteht, aus welchen sich eine Steigerung mit vorwärtstreibender Chromatik löst. Anstelle eines traditionellen Trios erscheint konsequenterweise eine Umformung des Scherzomaterials, welches in der abschliessenden Coda mit seiner ursprünglichen Formung sinnfällig verwoben wird. Demgegenüber mahnen sowohl der langsame Satz als auch der Finalsatz eher an vergleichbare Modelle aus Beethovens Streichquartetten op. 18.

Wie sehr allerdings gerade diese in Burgmüllers Streichquartett op. 7 hinsichtlich der Intensivierung des Ausdruckscharakters realisierten rhythmischen, melodischen und harmonischen Steigerungsmittel um 1825 noch zum virtuos-kantablen *Quatuor brillant* in der Tradition von Louis Spohr tendieren konnten, zeigt nicht nur beispielsweise die sehr effektvolle Coda des Finalsatzes und der in mancher Hinsicht offenkundige Einfluss des 1823 komponierten Doppelquartetts von Louis Spohr,<sup>1</sup> sondern auch die Entwicklung überhaupt, welche Burgmüller 1826 mit seinem As-Dur-Quartett einschlug.

---

<sup>1</sup> Dazu Kopitz, *Burgmüller* (1998), 130.

Norbert Burgmüller, Quartett Nr. 3 As-Dur op. 9 (komponiert 1826), 4. Satz, T. 1-16

**Finale. Moderato**

The musical score is presented in four systems, each with four staves (Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 8/8. The first system (measures 1-4) is marked 'Finale. Moderato' and includes dynamics like *p* and *dolce*. The second system (measures 5-8) includes *p*, *pizz.*, and *arco*. The third system (measures 9-12) includes *p* and *p*. The fourth system (measures 13-16) includes *dim.* and *arco*. The score shows intricate string textures with various articulations and dynamics.

Diesem Quartett merkt man den Einfluss von Burgmüllers Violinunterricht bei Spohr zwischen 1824 und 1827 insofern an, als es ein veritables *Quatuor brillant* ist, dessen Geschichte durchaus nicht nach Kreutzer, Rode sowie Peter Hänsel und Leopold

Jansa<sup>1</sup> erloschen war.<sup>2</sup> Davon geben nicht nur Spohrs Quartette einen Eindruck, sondern auch die Quartette von Ludwig Wilhelm Maurer (1789-1878),<sup>3</sup> Hubert Ries (1802-1886), Eduard Grund (1827-1871), August von Adelburg (1830-1873) und von August Walter (1821-1896), des Schülers von Bernhard Molique, sowie die zwar mehrheitlich vor 1830 entstandenen, aber in der Zeit 1830 und 1870 sehr beliebten acht Quartette von Joseph Mayseder (1789-1863), der Schüler Antonín Vranickys und Geiger im Schuppanzigh-Quartett sowie in der Wiener Hofkapelle war. Überhaupt kann Louis Spohrs Einfluss auf die Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 nicht genügend oft betont werden. Immerhin galt er selbst dem Berichterstatter von *The Musical World* im entlegenen Manchester noch 1850 als the first instrumental »composer now living«.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu weiter oben.

<sup>2</sup> Dazu auch die zahlreichen autographen Eintragungen des Namens von Andreas Romberg in Burgemüllers Streichquartett op. 4.

<sup>3</sup> Dazu *Signale*, 36. Jhg., Nr. 1 (Jan. 1878), 931.

<sup>4</sup> *MW*, 25. Jhg., Nr. 16 (20. April 1850), 245 (1. Sp.). Freilich muss dieses Urteil auch vor dem Hintergrund der sehr begeisterten Rezeption von Spohrs Musik in England gesehen werden.

Louis Spohr <sup>1</sup>	op. 4 Nr. 1 (C) u. 2 (g) (1806) Kühnel (Leipzig), 1804-05 komponiert; <i>Quatuor brillant</i> op. 11 d-Moll (1808), Simrock (Bonn), 1806 komponiert; op. 15 Nr. 1 (Es) u. 2 (D) (1809), Kühnel (Leipzig), 1806-08 komponiert; op. 27 g-Moll (1813), Mechetti (Wien), 1812 komponiert; op. 29 Nr. 1-3 (Es, C, f) (1815), Mechetti (Wien), 1813-15 komponiert; op. 30 A-Dur (1819), Steiner (Wien), Mai 1814 komponiert; <i>Quatuor brillant</i> op. 43 E-Dur (1818), Peters (Leipzig), 1817 komponiert; op. 45 Nr. 1-3 (C, e, f) (1819), Peters (Leipzig), 1818 komponiert; op. 58 Nr. 1-3 (Es, a, G) (1822-23), Peters (Leipzig), 1821-22 komponiert; <i>Quatuor brillant</i> op. 61 h-Moll (1823), Peters (Leipzig), 1819 komponiert; <i>Quatuor brillant</i> op. 68 A-Dur (1825), Peters (Leipzig), Okt. 1823 komponiert; op. 74 Nr. 1-3 (a, B, d) (1827), Peters (Leipzig), 1826 komponiert; op. 82 Nr. 1-3 (E, G, a) (1830), Schlesinger (Berlin), Aug. 1829 komponiert; op. 84 Nr. 1-3 (d, As, h) (1834), André (Offenbach), 1831-32 komponiert; <i>Quatuor brillant</i> op. 93 A-Dur (1837), Haslinger (Wien), Sept.-Okt. 1835 komponiert; op. 132 A-Dur (1847), Breitkopf & Härtel (Leipzig), Feb. 1846 komponiert; op. 141 C-Dur (1849), Leuckhardt (Kassel), Feb. 1849 komponiert; op. 146 G-Dur (1856), Peters (Leipzig), Okt.-Nov. 1851 komponiert; op. 152 Es-Dur (1856), Kistner & Siegel (Leipzig), Juni-Juli 1855 komponiert; WoO 41 Es-Dur [op. 155], unveröffentlicht, <sup>2</sup> 1856 komponiert; WoO 42 g-Moll [op. 157], unveröffentlicht, <sup>3</sup> Sommer 1857 komponiert
Josef Mayseder	<i>Quartetto brillante per due violini, viola, e violoncello</i> op. 5 A-Dur (1810), Artaria (Wien); op. 6 g-Moll (1811), Artaria (Wien); op. 7 As-Dur (1811), Artaria (Wien); <i>Quatuor brillant</i> op. 8 F-Dur (1815?), Steiner (Wien); op. 9 D-Dur (1817?), Steiner (Wien); op. 23 G-Dur (1820), Steiner (Wien); op. 62 fis-Moll (1847), Haslinger (Wien); op. 66 G-Dur (1864), Kistner (Leipzig)
Ludwig W. Maurer	3 Streichquartette op. 17; 3 Streichquartette op. 28
Hubert Ries	<i>Quatuor brillant</i> op. 1; op. 20 Nr. 1 u. 2 (C, G) (1852), André (Leipzig)
Edouard Grund	op. 1 (1831/32), Peters (Leipzig)
August Walter	op. 1 Nr. 1-3 (D, c, F) (1845), Haslinger (Wien)
August von Adelburg	op. 12 E-Dur (1864), Kahnt (Leipzig); op. 16 a-Moll (1863), Kahnt (Leipzig); op. 17 Es-Dur (1863), Kahnt (Leipzig); op. 18 D-Dur (1863), Kahnt (Leipzig); op. 19 g-Moll (1864), Kahnt (Leipzig)

<sup>1</sup> Dazu Göthel, *Werkverzeichnis Spohr* (1981).

<sup>2</sup> Ms. D-Ksp und F-Pn; weitere Angaben vgl. Göthel, *Werkverzeichnis Spohr* (1981), 300-301.

<sup>3</sup> Ms. F-Pn, weitere Angaben vgl. Göthel, *Werkverzeichnis Spohr* (1981), 302.

Dass Burgmüller von dem mit op. 9 erreichten Stand neun Jahre später mit dem a-Moll Quartett op. 14 (komponiert 1835) eine Annäherung an Mendelssohns op. 12 unternahm, ist weniger erstaunlich, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn zum einen lässt das Liedthema, mit welchem Burgmüller den Finalsatz bestreitet (das Thema wird stetig zwischen den Stimmen durch alle Lagen hin- und hergereicht), bereits eine kommende Auseinandersetzung mit Mendelssohn erahnen und zum anderen verdanken sich die für Mendelssohns Verarbeitungstechnik charakteristischen Mittel der Reihung und Verkettung, allerdings bei gleichzeitiger vermittelnder thematisch-motivischer Arbeit, verdanken sich zu einem nicht unwesentlichen Teil den für die Kompositionsprinzipien des *Quatuor brillant* charakteristischen Reihungs- und Figurationstechniken. Die Nähe zu Mendelssohn ergibt sich bei Burgmüllers Quartett besonders durch die nun bewusst gesuchte thematische Vermittlung, wie sie sich beispielsweise in der triolischen Begleitstruktur des nun dem Liedthema Mendelssohns nachempfundenen Seitensatzes bekundet, welche den ins Hauptthema eingeschobenen Triolenfiguren entstammt.

Norbert Burgmüller, Quartett Nr. 4 a-Moll op. 14 (komponiert 1835), A) 1. Satz, T. 1-8; B) T. 39-46 (Seitenthema)

A)

Allegro moderato

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

*ff* *ff* *ff* *ff*

*p* *p* *p* *p*



B)

The image shows a musical score for a string quartet, measures 39-43. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. Measures 39-43 are shown. The Violino I and II parts are marked 'dolce' and 'arco'. The Viola part is marked 'pizz.'.

Es sind besonders die Liedthemen, die an den Tonfall Mendelssohns erinnern, wie etwa im dreiteiligen Andante-Satz. Allerdings hat diese Annäherung an Mendelssohn bei Burgmüller auf Kosten des einst durch scharfe Kontraste und harmonische Spreizungen und Rückungen bestimmten Ausdruckscharakters stattgefunden, so dass dieser im letzten Quartett gleichsam nivelliert bzw. neutralisiert scheint. Dafür gibt nicht nur der richtig konventionelle Finalsatz in Rondoform ein Beispiel, sondern auch der dritte Satz mit (der etwas antiquierten) Überschrift *Temp di menuetto*, der in vielen satztechnischen Details an Haydn erinnert, insbesondere was die kräftigen rhythmischen Akzente betrifft sowie die polyphonen Einschübe. Wenig auszurichten vermögen gegen diesen Gesamteindruck auch Stellen wie etwa der Höhepunkt der Durchführung im ersten Satz mit seinen grellen Dissonanzen oder die überraschende Wendung im C-Dur-Menuett kurz vor Schluss, wo nach zwei Takten Generalpause der Satz unvermittelt mit einer a-Moll-Kadenz beendet wird.

Einen anderen Weg der Annäherung an Mendelssohn suchen die zwischen 1841 und 1854 publizierten acht Streichquartette Bernhard Moliques. Über Molique hatte Mendelssohn einmal ironisch gemeint, dass er ein berühmter Violinvirtuose wäre, wenn er nicht in Stuttgart lebte; »er ist aber ein dicker Weinbürger und will auch nicht aus seiner Behaglichkeit heraus«. <sup>1</sup> Ein Einfluss von Mendelssohn ist allerdings erst in den letzten beiden Streichquartetten greifbar. Die frühen Quartette orientieren sich noch stark an der älteren Gattungstraditionen und zeigen auch keine Auseinandersetzung mit Schumanns Prinzip der charakteristischen Thematik.

#### Bernhard Molique, Streichquartette

Werke	Erstdruck
op. 16 G-Dur	1841 (Haslinger, Wien) <sup>2</sup>
op. 17 c-Moll	1841 (Haslinger, Wien) <sup>3</sup>
op. 18 Nr. 1-3 (F, a, Es)	1843 (Hofmeister, Leipzig)
op. 28 f-Moll	1847 (Kistner, Leipzig)
op. 42 B-Dur	1854 (Novello, London) <sup>4</sup>
op. 44 a-Moll	1853 (Kistner, Leipzig)

Anders als bei Burgmüller haben sich bei Molique auch keine möglichen Einflüsse von Spohr niedergeschlagen, vermutlich weil sein Violinunterricht bei Spohr in frühen Jugendjahren zu kurz war. Die konzertanten Figurationen, die sich gelegentlich in virtuoses Passagenwerk in den Aussenstimmen verselbständigen, erinnern eher an eine über Onslows Streichquartette, die sich in Deutschland grosser Popularität erfreuten, vermittelte Tradition des französischen *Quatuor concertant*. Dafür sprechen die konzertant-motivisch gearbeiteten Überleitungs- und Durchführungspartien, welche

<sup>1</sup> Mendelssohn in einen Brief aus Paris an Carl Friedrich Zelter vom 15. Februar 1832 in Elvers, *Mendelssohn Briefe* (1984), 151.

<sup>2</sup> Autograph D-B, Mus. ms. 14566.

<sup>3</sup> Autograph D-B, Mus. ms. 14566.

<sup>4</sup> Autograph D-B, Mus. Ms. autogr. Molique 2

kaum je virtuoson Charakter erhalten. Zudem fehlt Moliques frühen Quartetten der für Spohr charakteristische schwermütige und mit Chromatik durchsetzte Tonfall in den langsamen Sätzen. In einer Rezension der drei, 1843 publizieren Streichquartette op. 18 in der *AmZ* meinte der Rezensent denn auch:

»Was diesen Quartetten vorzüglich nachgerühmt werden muss, und doch wohl unbestritten eine Haupterforderniss eines wahren Quartetts bleiben wird, ist die fast unausgesetzte durchgeführte Selbständigkeit der vier Stimmen, so dass die Mittelstimmen nur in den unvermeidlichen Fällen und im natürlichen Zusammenhange des Satzes als Füllung erscheinen. Die Oberstimme prädominirt, wie sich's ziemt, und oft höchst glänzend, aber ohne im Mindesten den Charakter des Gemeinsamen aufzuheben. [...] die Ausführung sämtlicher drei Quartette ist, nach dem jetzigen Standpuncte, wirklich leicht zu nennen, und selbst die erste Stimme wird einen nicht ungeübten Dilettanten kaum in Verlegenheit setzen: von einem wahren Künstlerquartett vorgetragen, werden sie, obgleich von allem Modeflimmer frei, gewiss den schönsten Eindruck machen, und sind ohne Zweifel als eine wahre Bereicherung der Quartettmusik zu betrachten.«<sup>1</sup>

Ab Moliques Streichquartett op. 42 erscheinen dann aber Mendelssohns Streichquartette op. 44 um so ostentativer als das regulative Muster. Das bekundet sich nicht nur im kantablen Hauptthema von Moliques B-Dur-Quartett op. 42, das in Tonfall und Charakter sich die Themen aus Mendelssohns op. 44 Nr. 1 und Nr. 2 anlehnt, sondern auch in dessen Kombination mit einer synkopierten Begleitstruktur, welche für den von Mendelssohn begründeten Liedthema-Typus konstitutiv ist.<sup>2</sup> Über die Themenbildung hinaus scheint Molique derart genau in die Kompositionsweise Mendelssohns hineingehört zu haben, dass selbst die vermittelnde thematisch-motivische Arbeit in den Triolenfigurationen der Überleitung klingen, als wären sie von Mendelssohn. Zudem greift Molique im Kopfsatz des B-Dur Quartetts auch die für Mendelssohn konstitutiven Dur-Moll-Kontraste (wie etwa im Kopfsatz von op. 44 Nr. 3) auf.

Diese offenkundige Nähe zu Mendelssohn Kompositionsstil der Quartette op. 44 lässt vermuten, dass sie entscheidend für die äusserst positive Aufnahme von Moliques

<sup>1</sup> *AmZ*, 46. Jhg., Nr. 14 (3. April 1844), 234 und 236.

<sup>2</sup> Dazu Krummacher, *Mendelssohn* (1978), 136-149.

Quartett op. 42 in London war.<sup>1</sup> Angesichts einer solchen unverstellten Nachbarschaft, welche sich auch in Moliques Streichquartett op. 44 im Detail aufziehen liesse, liegt der Vorwurf der Epigonalität freilich nahe. Was Moliques Quartette aber vor der blossen Stilkopie unterscheiden, zeigt sich paradoxerweise gerade in der Distanz, welche die beiden letzten Quartette trotz allem bewahren. Auf den ersten Blick mögen die kontrapunktischen Techniken (statt vermittelnder Arbeit nach dem Vorbild Mendelssohns) im Seitensatz von op. 42 zwar schwerfällig oder gar gesucht wirken, sie bilden aber eine sinnfällige, wenn auch noch wenig begründete Absetzbewegung und damit einen durchaus glaubwürdigen Kontrast zur liedmässigen Satzstruktur des Hauptsatzes.

Bernhard Molique, Quartett B-Dur op. 42, 1. Satz, T. 1-49 (Haupt- und Seitensatz), Partiturabschrift von Otto Scherzer in D- in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Cod. mus II fol. 38.

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. The page is numbered '22.' in the top left corner. The music is written on four staves, with the first staff being the Violin I part, the second Violin II, the third Viola, and the fourth Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Allegro moderato' and the key signature is one sharp (F#). The notation is dense and features complex counterpoint, with many sixteenth and thirty-second notes. There are various musical markings such as accents, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

<sup>1</sup> Dazu *MW*, 32. Jhg., Nr. 32 (3. Juni 1854), 369 (2. Sp.).

The image shows a page of a musical score, page 23, for a string quartet. It consists of four systems of staves, each with two parts. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '23.' is located in the top right corner.

Hier wird die Distanz zu Mendelssohn vorbereitet, die schliesslich in den wohl bewussten Verzicht mündet, das motivisch-thematische Bezugsnetz an Mendelssohn anlehnend bis in die Coda des Finalsatzes hinein zu entfalten. Vielmehr wird ab dem Seitensatz wieder in eine figurative und motivisch-konzertante Durchführungstechnik umgeschaltet, anstatt auf eine thematisch-motivisch durchdrungene Durchführungstechnik zu referieren. Vor diesem Hintergrund versteht sich denn auch die Figurationen im Andante-Satz (an dritter Stelle) und das leichte, gänzlich von »intellektueller Schwerstarbeit« entlastete Rondofinale, das in seinem Charakter wie ein Kehraus erscheint.

Bernhard Molique, Quartett B-Dur op. 42, 2. Satz (Andante), T. 1-22, Partiturnabschrift von Otto Scherzer in D- in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Cod. mus II fol. 38.



Demgegenüber ruft der Menuettsatz wieder die Sphären von Mendelssohns »Elfenscherzo«<sup>1</sup> in Erinnerung, mit seinem kunstvollen Wechsel zwischen 3/4- und 6/8-Takt und und dem an Figurationen reichen *Maggiore*-Trio. Diese analytischen Befunde bestätigt sich auch bei Moliques letztem Streichquartett, dem a-Moll Quartett op. 44.

---

<sup>1</sup> Dazu Krummacher, *Mendelssohn* (1978), 235-270

Bernhard Molique, Quartett B-Dur op. 42, 3. Satz (Menuetto), T. 1-78, Partiturbeschriftung von Otto Scherzer in D- in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, Cod. mus II fol. 38.



Zusammenfassend lässt sich durchaus sagen, dass Moliques Streichquartette noch den Versuch unternehmen, einen zwischen älterer Gattungstradition und dem durch Mendelssohn bestimmten Quartettstil mittleren Weg einzuschlagen, welcher sich aber

als immer weniger gangbar erweisen wird. Dies dokumentieren die vier Streichquartette von Jacob Rosenhain (1813-1894). Diese Quartette wurden zwar alle nach 1870 gedruckt, aber die ersten drei entstanden vor Mitte der sechziger Jahre. Sie weisen Rosenhains Formbeherrschung auf eindruckliche Weise aus, welche sich in der Substanz am Gattungsmodell Haydns und des frühen Beethoven orientiert.

## Jacob Rosenhain, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Bemerkungen
op. 55 G-Dur	1885 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	1864-65 komponiert
op. 57 C-Dur	1894 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	1864-65 komponiert
op. 65 d-Moll	1884 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	1864-65 komponiert
op. 99 <i>Am Abend. Stimmungsbilder</i>	1888 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	

Auch ist Rosenhain nicht abzusprechen, dass er den Versuch unternimmt, die liedmäßige Thematik und eine profilierte rhythmische Differenzierung im Sinne Mendelssohns zu realisieren, aber all diese Erweiterungen sind wenig bis überhaupt nicht durch die Satzstruktur und die formale Entwicklung motiviert bzw. sind als eine vermittelte Steigerung des Ausdruckscharakters zu verstehen. Die Konsequenz ist eine Verselbständigung dieser Mittel zum anmutigen, aber reichlich inhaltsarmen *Stimmungsbild* des letzten Streichquartetts op. 99 *Am Abend*. Falsch beurteilt wäre dieses Streichquartett als reine Programmmusik, denn ihm fehlt ein Streben nach programmatischen Inhalten. Diese Tendenz ist vielmehr an den drei Streichquartetten von Friedrich Lux (1820-1895) greifbar, besonders an den langsamen Sätzen. In ihnen finden sich programmatische Hinweise, wie etwa »Klänge der Heimat« im zweiten Streichquartett op. 87 C-Dur. Allerdings wurden Lux' Streichquartette erst nach 1870 komponiert und publiziert.<sup>1</sup> Dass sich diese programmatischen Erweiterungstendenzen gerade bei einem Komponisten wie Lux finden, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich vor allem als Komponist von Vokalmusik und als Anhänger einer

<sup>1</sup> Op. 58 d-Moll (1877), Peters (Leipzig), Preisquartett; op. 87 C-Dur (1892), Diemer (Mainz); op. 95 g-Moll (1894) Diemer (Mainz).



konservativen Kompositionsästhetik einen bleibenden Namen geschaffen hat, ist fast schon symptomatisch für die Gattungsgeschichte des Streichquartetts im 19. Jahrhundert, welche sich immer wieder erwartbaren oder auf den ersten Blick einleuchtenden Schlussfolgerungen entzieht. Lux' Zughörigkeit zum Lager der Konservativen bekundet sich in seinem bedeutenden, wenn auch nicht umfangreichen Kammermusikschaffen, worunter gewiss das 1858 bei Breitkopf & Härtel publizierte Klaviertrio cis-Moll WoO sowie die drei Streichquartette hervorrangen. Nicht von ungefähr erhielt das erste Streichquartett d-Moll op. 58 zusammen mit Bernhard Scholz' Streichquartett G-Dur op. 46<sup>1</sup> und August Bungerts Klavierquartett Es-Dur op. 18<sup>2</sup> den ersten Preis beim Wettbewerb, welchen das *Quartetto Fiorentino* 1877 ausgeschrieben hatte und bei welchem Johannes Brahms und Robert Volkmann als Juroren wirkten.

Programmatische Erweiterungstendenzen finden sich schliesslich auch in Antonín Dvorák's (1841-1904) viertem, vermutlich um 1870 entstandenen Streichquartett e-Moll, das in gewisser Weise als Kulminationspunkt einer von den Streichquartetten B-Dur und D-Dur ausgegangenen Experimentierphase betrachtet werden kann, nachdem Dvorák sich in seinem ersten, ursprünglich als op. 1 bezeichneten Streichquartett A-Dur noch auffällig nahe an der durch Haydn und den frühen Beethoven bestimmten Gattungstradition bewegt hatte.

Antonín Dvorák, die vier ersten Streichquartette

Werke	Erstdruck	Bemerkungen
op. 2 A-Dur [Nr. 1]	GA, Serie IV, Bd. 5 (1968) <sup>3</sup>	1862 komponiert; ursprünglich als op. 1 bezeichnet
WoO B-Dur [Nr. 2]	GA, Serie IV, Bd. 5 (1968)	um 1869 komponiert
WoO D-Dur [Nr. 3]	GA, Serie IV, Bd. 5 (1968)	um 1869 komponiert
WoO e-Moll [Nr. 4]	GA, Serie IV, Bd. 5 (1968)	vermutlich 1870 komponiert

<sup>1</sup> Erschienen bei Peters, Leipzig. Das zweite Quartett a-Moll op. 48 von Scholz erschien bei Amadeus in Winterthur.

<sup>2</sup> Erschienen bei Peters, Leipzig.

<sup>3</sup> GA = *Gesamtausgabe*, Prag, 1955ff.

Die Auseinandersetzung mit Wagners Tristan-Stil ist in Dvoráks e-Moll-Quartett, das deutlich in drei Grossabschnitte (*Assai con moto ed energico* – *Andante religioso* – *Allegro con brio*) unterteilt ist, welche aber attacca aufeinander folgen und thematisch miteinander verbunden sind, so offenkundig, dass sie nicht übersehen werden kann.<sup>1</sup> In dem Masse, in welchem sich Dvoráks Streichquartett von der Gattungstradition zu entfernen scheint, versichert es sich auf der anderen Seite der Tradition, besonders in der dialogweisen Vermittlung kontrastierender Motive, wie bereits der Hauptsatz des ersten Grossabschnitts deutlich macht und in welchem gleich zu Beginn die Umrisse des Anfangsmotivs des *Tristan*-Vorspiels erscheinen.

Antonín Dvorák, Quartett e-Moll [Nr. 4] WoO, 1. Satz, T. 1-11

Velmi pohyblivě a rázně  
[Assai con moto ed energico]

5 rit.

9 a tempo

<sup>1</sup> Schick, *Dvoráks Streichquartette* (1990), 79-111.

Darüber hinaus sind trotz der offenen harmonischen Disposition in diesem Quartett die Hauptzäsuren sowohl innerhalb der Grossabschnitte sowie zwischen den Grossabschnitten deutlich markiert; so beginnt beispielsweise die Durchführung nach der Exposition des dritten Themenabschnitts im ersten Grossabschnitt mit der deutlich markierten Wiederkehr des Satzanfangs, von wo aus schliesslich ein ausgedehnter und dichter motivisch-thematischer Zersetzungsprozess des Hauptthemas ansetzt. Es ist gerade diese Tendenz der Reduktion des thematischen Materials und die Fragmentierung der Form, welche trotz der Wagner- und Liszt-Bezüge auch an eine Auseinandersetzung mit den späten Streichquartetten Beethovens denken lässt (bereits die selbständige Violin-Figuration in T 10-11 im obigen Beispiel erinnert an Beethovens späten Stil), zumal Dvorák nicht davor zurückscheute, in den Takten 330 bis 332 des Kopfsatzes sogar fast wörtlich die Takte 61 bis 64 aus dem Kopfsatz von Beethovens Streichquartett op. 132 zu zitieren.

Antonín Dvorák, Quartett e-Moll [Nr. 4] WoO, 1. Satz, T. 330-332

Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello

*f* *ff* *dim.*

Ludwig van Beethoven, Quartett a-Moll op. 132, 1. Satz, T. 61-64

Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello

*non legato* *f* *ff* *p legato*

Bekanntlich wurde das e-Moll Quartett zu Dvoráks Lebenszeiten nie aufgeführt, und die Partitur wurde erst 1968 im Zuge der Gesamtausgabe von Dvoráks Werken erstellt, nachdem Dvorák das Autograph anscheinend 1873 selbst vernichtet hatte. So unbekannt das Werk in seiner Zeit auch blieb, widerspiegelt es ein kompositionsgeschichtliches Stadium, das seltsamerweise gerade jene Komponisten aus dem nächsten Umkreis von Wagner und Liszt, wie etwa Joachim Raff (1822-1882), fürs Streichquartett nicht fruchtbar gemacht haben. Die Konsequenz aus Dvoráks Versuchen der Annäherung an Wagner und Liszt, auch wenn er in den nächsten Streichquartetten

ab dem 1873 entstandenen Streichquartett f-Moll op. 9 wieder auf eine weitaus greifbarere Gattungstradition einschwenkte, wird im eigentlichen Sinne erst Arnold Schönberg in seinem Streichquartett d-Moll op. 7 (1905) ziehen, und bezeichnenderweise in einem programmatischen Werk.

Die Komponisten aus dem Umfeld von Wagner und Liszt blieben auffällig an der tradierten Gattungstradition fixiert, wie etwa Joachim Raffs, Alexander Ritters, Felix Draeseke und Salomon Jadassohns Streichquartette dokumentieren. Raffs zeitlich zu Dvoráks in der gleichen Tonart stehendes Streichquartett e-Moll op. 136 (komponiert 1855) ist wie das A-Dur-Quartett op. 90 (komponiert 1857) deutlich an die Gattungstradition gebunden, ebenso wie das erst 1872 bei Kistner & Siegel (Leipzig) publizierte Streichquartett in c-Moll des aus dem Liszt-Umkreis stammenden Alexander Ritter (1833-1896), der besonders mit der Oper *Der faule Hans* (1885) und dem Lied *Belshazzar* op. 8, aber vor allem durch sein Gedicht *Tod und Verklärung* berühmt wurde, welches bekanntlich Richard Strauss' gleichnamiger symphonischer Dichtung zum Programm diente.<sup>1</sup> Ritters Quartett besitzt zwar im Kopfsatz ein rhythmisch profiliertes Hautthema (das in seiner charakteristischen Profilierung durchaus Schumann hätte abgelauscht sein können), und im weiteren Satzverlauf ist eine Steigerung des Ausdruckscharakters (etwa im Seitensatz, der mit Synkopen angereichert ist) zu konstatieren, aber demgegenüber erweisen sich sowohl der Adagio-Satz als auch der Agitato-Satz in ihrer Haltung reichlich konventionell.

Ein ähnliches Fazit lässt sich aus der Analyse drei Streichquartetten von Felix Draeseke ziehen, welcher bekanntlich enge Verbindungen zu Liszt und Wagner pflegte, bevor er sich mit seiner Aufsehen erregenden Schrift *Die Konfusion in der Musik* (1906) von diesen indirekt distanzierte, und sich in der Musikwelt mit dem Klavierkonzert Es-Dur op. 36 von 1886 und der im gleichen Jahr entstandenen *Sinfonia tragica* Nr. 3 op. 40 einen Namen geschaffen hat. Dass im Gesamtwerk eines Komponisten aus dem Umfeld von Richard Wagner und Franz Liszt die Kammermusik einen relativ breiten Raum einnimmt. Neben den Streichquartetten hat Draeseke mit der Klaviersonate *Sonata quasi Fantasia* op. 6 von 1862/67 und mit dem Streichquintett F-Dur op. 77

---

<sup>1</sup> Alexander Ritter war mit Richard Wagner nicht nur freundschaftlich, sondern durch Heirat von Franziska Wagner (einer Nichte Wagners) auch familiär verbunden.

(komponiert 1901/03) kammermusikalische Werke ausserordentlichen Rangs komponiert. Da die drei Streichquartette Draeseke alle nach 1870 entstanden und publiziert wurden,<sup>1</sup> sei an dieser Stelle zumindest erwähnt, dass sie harmonisch zwar reichlich avanciert sind, in ihrer kompositorischen Grundhaltung aber den durch die Tradition bestimmten strukturellen Möglichkeiten verpflichtet bleiben, wie beispielsweise das erste Streichquartett c-Moll op. 27 mit seiner fast schon klassischen Formstrenge dokumentiert. Auffallend an Draesekes Quartettstil ist vor allem die ausgewogene Behandlung der vier Instrumente als einheitlicher Klangkörper. Auf struktureller Ebene frappieren andererseits die Balance zwischen melodischem Reichtum und einer stark kontrapunktisch durchdrungenen Satzstruktur, wovon etwa zahlreiche Details des Kopfsatzes des zweiten Streichquartetts e-Moll op. 35 ein Beispiel geben. Nicht nur beginnt der aus insgesamt drei Themen bestehende Satz mit einer breit ausladenden Cello-Kantilene als Hauptthema, sondern er wird mit einem vierfachen Oktavkanon beschlossen. Nicht von ungefähr war Draeseke zu seiner Zeit als »gefürchtetsten Kontrapunktiker« bekannt.

Auch Raffs Streichquartette zeigen eine auffällige Eigenständigkeit von Richard Wagner und Franz Liszt.

---

<sup>1</sup> Nr. 1 c-Moll op. 27 (komponiert 1880, gedruckt 1885, Kistner, Leipzig), Nr. 2 e-Moll op. 35 (komponiert 1886, gedruckt 1887, Kistner, Leipzig) und Nr. 3 cis-Moll op. 66 (komponiert 1895, gedruckt 1899, R. Forberger, Leipzig). Das zweite Streichquartett in e-Moll op. 35 erschien 1990 im Verlag Walter Wollenweber (München-Gräfelfing) in einer von Udo R. Follert betreuten Neuauflage.

## Joachim Raff, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Bemerkungen
WoO C-Dur		1849-50 komponiert; verschollen
op. 77 d-Moll	1860 (Schuberth, Leipzig)	1855 komponiert
op. 90 A-Dur	1862 (Schuberth, Leipzig)	1857 komponiert
op. 136 e-Moll	1868 (Schuberth, Leipzig)	1866 komponiert
op. 137 a-Moll	1869 (Schuberth, Leipzig)	1867 komponiert
op. 138 G-Dur	1869 (Schuberth, Leipzig)	1867 komponiert
op. 192 Nr. 1-3	1876 (Kahnt, Leipzig)	1874 komponiert; Nr. 1 <i>Suite in älterer Form</i> , Nr. 2: <i>Die schöne Müllerin</i> , Nr. 3: <i>Suite in Kanonform</i>

Raffs drittes Quartett e-Moll op. 136 beispielsweise lehnt sich wie die beiden nachfolgenden Streichquartette insofern an das von Mendelssohn geprägte Modell an, als sie alle eine auffallende Balance zwischen satztechnischer und harmonischer Disposition aufweisen. Das ist gemessen an den beiden ersten Quartetten opp. 77 und 90 erstaunlich, zumal sich diese durch eine recht avancierte Steigerung des harmonischen, melodischen und satztechnischen Ausdruckscharakters auszeichnen, womit insgesamt auch eine Intensivierung der spieltechnischen Anforderungen einhergeht.<sup>1</sup> Neben dem Spiel am Steg werden eine höchst präzise Intonation (besonders im perpetuum-mobile-artigen Scherzosatz von op. 77, in welchen ein Volkstanz eingewoben ist) sowie das Arpeggio- und Flageolettspiel gefordert. Ein wirkliches Kabinettstück solcher Intensivierungsmechanismen ist das Scherzo des A-Dur Quartetts op. 90 mit seiner klanglich pikanten und zugleich satztechnisch interessanten »Disziplinlosigkeit« von Trillern, Flageolettspiel und einem dudelsackartigen Doppelorgelpunkt in den Unterstimmen, wovon die ganz am Schluss dieses Kapitels abgedruckten Stimmensätze der ersten Seiten einen Eindruck vermitteln.

<sup>1</sup> Dazu *AmZ*, 3. Jhg. (NF), Nr. 21 (24. Mai 1865), 347.

Joachim Raff, Quartett A-Dur op. 90, Scherzosatz, T. 1-59

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

*p*

*p*

*p*

*p*

6

*mf*

*mf*

*mf*

*mf*

12

*p* *f* *p* *mf*

*p* *f* *p* *mf*

*p* *f* *p* *mf*

*p* *f* *p* *mf*

18

*p*

*p*

*p*

*p*



24

*mf*

This system contains measures 24 through 29. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present in the first measure of each staff.

30

*p* *f* *p*

This system contains measures 30 through 35. The dynamic markings *p* (piano) and *f* (forte) are used to indicate changes in volume. The *p* marking appears in measures 30, 33, and 35, while the *f* marking appears in measures 31 and 32.

36

*f* *p*

This system contains measures 36 through 41. The dynamic markings *f* (forte) and *p* (piano) are used. The *f* marking appears in measures 36, 37, and 38, while the *p* marking appears in measures 39, 40, and 41.

42

This system contains measures 42 through 47. It continues the musical piece with four staves. The dynamic markings are not explicitly labeled in this system, but the intensity of the music suggests a continuation of the previous dynamics.

46

Musical score for measures 46-48, featuring four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music consists of eighth and sixteenth notes with various articulations and slurs.

49

Musical score for measures 49-51. The word *anwachsend* is written below the staves in measures 49, 50, and 51, indicating a crescendo. The notation includes slurs and dynamic markings.

52

Musical score for measures 52-54. The dynamic marking *f* (forte) is present in measures 52, 53, and 54. The music features slurs and various note values.

55

Musical score for measures 55-58. The dynamic marking *p* (piano) is used in measures 55 and 56, and *pp* (pianissimo) in measures 57 and 58. The word *scherzart* (scherzo style) is written in measures 57 and 58. The notation includes slurs and various note values.

Dieser avancierte Charakter bei Bewahrung der Gattungsnormen mag mitunter ein Grund dafür gewesen sein, weshalb diese beiden frühen Quartette von Joachim und Josef Hellmesberger geschätzt und weshalb sie bis etwa ins zweite Drittel des 20. Jahrhunderts mit konstanter Regelmässigkeit aufgeführt wurden.

Demgegenüber wirken die nachfolgenden Quartette in ihrer distanzierten Haltung seltsam regressiv. Dabei handelt es sich um einen Zug, welcher sich in den 1874 komponierten drei Streichquartetten op. 192 mit ihren im Charakter »klassizistischen« streng-asketisch gearbeiteten Suiten, welche die zyklische Tondichtung *Die schöne Müllerin* umrahmen, ins Idyllisch-Verklärte wenden. Der fast arkadisch wirkende Satz mit der Überschrift »Die Mühle« (Nr. 2 aus *Die schöne Müllerin*) gehörte neben der »Cavatine« aus der Suite für Violine und Klavier zu den bis weit ins 20. Jahrhundert populärsten Kammermusikwerken Raffs. Inwiefern bei *Die schöne Müllerin* tatsächlich eine Tondichtung im Sinne Liszts (mit thematisch-motivischen Klammern) vorliegt, ist insofern zweifelhaft, als das Werk in jeder Hinsicht auffällig ambitionslos erscheint und einer anmutig-gefälligen Haltung verpflichtet ist: Eine konfliktlose Harmonik und geschmeidige Melodien sowie eine brillante Schreibweise sind die Charakterzüge dieser *Tondichtung*, wofür der Beginn des berühmt gewordenen Satzes *Die Mühle* ein Beispiel geben mag.

Joachim Raff, Quartett op. 192 Nr. 2 *Die schöne Müllerin*, 2. Satz *Die Mühle*, T. 1-18

Allegro  $\text{♩} = 176$

Violine I

Violine II

Viola

Violoncello

*p*

*mf*

*f*

16

Zusammgehalten werden die insgesamt sechs Charakterstücke sowohl durch ein in den Überschriften imaginiertes Ereignis, das freilich wenig mit der von Schubert in seinem Zyklus »erzählten« konfliktreichen Geschichte gemein hat, sondern auch durch die für das Streichquartett gattungsspezifische Technik der Satzkontraste.

Irritieren mag es vielleicht auf den ersten Blick im Kontext der Erörterung möglicher Einflüsse seitens der »neudeutschen Schule« auf das Streichquartettschaffen der Zeit auf Jadassohns Streichquartett in c-Moll op. 10 sprechen zu kommen.

Immerhin ist bekannt, dass Jadassohn, der Verfasser zahlreicher musiktheoretischer Lehrwerke (unter anderen des *Lehrbuchs der Harmonie*, das insgesamt 23 Auflagen erfuhr),<sup>1</sup> von 1848 bis 1849 am Leipziger Konservatorium studierte und vermutlich von 1852<sup>2</sup> an wieder in Leipzig Privatunterricht in Musiktheorie, Komposition und Instrumentation beim Thomaskantor Moritz Hauptmann nahm, der selbst zwei Streichquartette komponiert hatte. Weniger bekannt ist indes, dass Jadassohn Ende 1849 spontan nach Weimar zu Franz Liszt ging, womit er auch indirekt mit Richard Wagner in Berührung kam. Wie spontan dieser Entschluss allerdings tatsächlich war, lässt sich heute nicht mehr feststellen. Aufgrund der Quellenlage kann vermutet werden, dass neben Jadassohns Wunsch nach einer exzellenten und soliden Klavierausbildung auch Franz Brendel (seit 1844 Dozent für Musikgeschichte und Ästhetik am Leipziger Konservatorium und bekanntlich ein Wortführer der neudeutschen Ästhetik) Einfluss auf Jadassohns Entschluss genommen hatte. Immerhin muss Brendels Verhältnis zu Jadassohn während der kurzen Studienzeit ausgezeichnet gewesen sein, wie die Schulakten dokumentieren.<sup>3</sup>

Während seiner Studien bei Liszt hat Jadassohn indes kaum komponiert. Die Komposition des einzigen Streichquartetts in c-Moll op. 10 fällt unmittelbar in die Zeit nach Jadassohns Rückkehr nach Leipzig, und es erschien bereits 1858 mit der Widmung an Moritz Hauptmann bei Leuckart (Breslau) im Druck. Mit Recht weist der Rezensent der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* darauf hin, dass »schon die Widmung (...) erwarten« lisse, »dass der Componist einem so berühmten Tonsetzer nur ein Werk zugeeignet haben wird, das dessen würdig ist.«<sup>4</sup> Deshalb erstaunt an Jadassohns Quartett denn auch die Ferne zu Liszt Kompositionsästhetik bzw. die Nähe zur eher »konservativen« Leipziger Ästhetik. Der Widmungsträger, Moritz Hauptmann, war nicht nur Jadassohns Privatlehrer, Thomaskantor und einflussreicher Musiktheoretiker, sondern als Komponist ein Hauptvertreter einer Ästhetik klassizistischen Zuschnitts, wie seine beiden Streichquartette belegen mögen. Seine Chorkompositionen und Lieder

---

<sup>1</sup> Die Erstausgabe erschien 1883 bei Breitkopf & Härtel.

<sup>2</sup> Nach Hiltner, *Jadassohn* (1996), 122. Nach *Leipziger Neueste Nachrichten* (13. Aug. 1901, 17) soll Jadassohn aber erst ab 1854 wieder in Leipzig gewesen sein.

<sup>3</sup> Dazu *Archiv der Hochschule für Musik und Tanz* (Leipzig), Nr. 223.

<sup>4</sup> *NrhMZ*, 8. Jhg., Nr. 42 (13. Okt. 1860), 333 (1. Sp.).

weisen darüber hinaus noch einen auffälligen Hang zu einem biedermeierlichen Tonfall auf. Die Emphase, mit welcher sich Jadassohns Quartett an die »Leipziger Ästhetik« anlehnt, ist allerdings auch als eine Art Programm zu verstehen. Sowohl die Widmung als auch die klassische Formvollendung und der Reichtum an melodischer Erfindung lassen vermuten, dass er mit dem Streichquartett die Absicht verfolgte, sich nach seinem »Abstecher« ins »feindliche Weimar« mit den einflussreichen Leipziger Persönlichkeiten zu versöhnen. Denn Jadassohns spontaner Schritt wurde ihm in Leipzig lange nicht verziehen.<sup>1</sup> Deshalb ist eine Beurteilung des Quartetts als ein Beleg dafür, dass ein Liszt nahe stehender und für Wagners Musik empfänglicher Komponist sich nicht der Macht der Gattungstradition entziehen konnte,<sup>2</sup> zwar nicht falsch, aber dennoch nicht der Weisheit letzter Schluss. Immerhin verweisen die enharmonischen Verhältnisse und Terzverwandtschaften im Quartett auf Liszts und Wagners Musiksprache. Demgegenüber sind die brillanten Stellen vermutlich durch die gleichzeitige Klavierproduktion beeinflusst, bei welcher sich Jadassohn vornehmlich der Salonmusik und dem Genrestück zuwandte. Dies hatte vor allem einen ökonomischen Hintergrund. Denn für diese Art von Musik bestand ein enormer Absatzmarkt, so sehr die musikalische Fachpresse auch dagegen wettern mochte.<sup>3</sup>

Ähnlich isoliert wie die vier frühen Streichquartette von Dvorák, wenn auch aus ganz anderen Gründen, blieben die Streichquartette von Hermann Hirschbach (1812-1888). In Berlin geboren und von Heinrich Birnbach in Komposition unterrichtet, ging er um 1842 nach Leipzig, nachdem er bereits einige Beiträge in der von Schumann begründeten *NZfM* publiziert hatte. Zwar begann er bereits um 1836, Streichquartette zu

---

<sup>1</sup> Daraus aber schliessen zu wollen, dass die Jadassohn lebenslang verweigerte Anerkennung als Bürger der Stadt Leipzig durch seinen Weimarer Aufenthalt verursacht worden sei, scheint wohl übertrieben zu sein. Vielmehr scheinen hier antisemitische Ressentiments im Spiel gewesen zu sein.

<sup>2</sup> Jadassohns Wagner-Bild wurde besonders durch den Lohengrin, dessen Uraufführung unter Liszt in Weimer 1850 für Jadassohn ein grosses Erlebnis war. In einem Brief an Breitkopf & Härtel meint er noch Jahrzehnte nach dieser Erfahrung, dass er »eine glückliche musikalische Jugend« verlebt habe, »die melodioreichen Werke Mendelssohns, Schumanns, Wagner's haben einen so nachhaltigen Eindruck auf mich gemacht.« (Zitiert nach Hiltner, *Jadassohn* (1996), 122) Und noch 1899 publizierte er *Melodik und Harmonik bei Richard Wagner*.

<sup>3</sup> Dazu ausführlich Ballstaedt/Widmaier, *Salonmusik* (1989).

komponieren, aber die Publikation der insgesamt dreizehn Einzelwerke zog sich bis in die fünfziger Jahre hin.

Hermann Hirschbach, Streichquartette<sup>1</sup>

Werke	Erstdruck	Bemerkungen	
op. 1 e-Moll [Nr. 1]	1841 (Bote & Book) <sup>2</sup> ; Neuauflage, 1854 (Kistner & Siegel, Leipzig)	1837 komponiert; die Ausgabe von 1854 trägt den Zusatz »Neue durchaus verbesserte Auflage« und die Angabe »Verfasst im Jahre 1837«	<i>Lebensbilder in einem Cyclus von Quartetten</i> <sup>3</sup>
op. 29 B-Dur [Nr. 2]	1847 (Brauns, Leipzig)	vermutlich um 1837 komponiert	
op. 30 D-Dur [Nr. 3]	1847 (Brauns, Leipzig)	vermutlich um 1837 komponiert	
op. 31 fis-Moll [Nr. 4]	1847 (Brauns, Leipzig)	vermutlich um 1837 komponiert	Motto: <i>Des Künstlers einsame Stunde</i>
op. 32 a-Moll [Nr. 5]	1854 (Kistner & Siegel, Leipzig)	vermutlich zwischen 1837 und 1839 komponiert <sup>4</sup>	
op. 33 c-Moll [Nr. 6]	1850? (Friedländer, Berlin)		
op. 34 c-Moll [Nr. 7]	1850? (Friedländer, Berlin)		
op. 35 F-Dur [Nr. 8]	1854 (Kistner & Siegel, Leipzig)		
op. 37 f-Moll [Nr. 9]	1855 (Kistner & Siegel, Leipzig)		
op. 38 d-Moll [Nr. 10]	1855 (Kistner & Siegel, Leipzig)		

<sup>1</sup> Dazu Pessenlehner, *Hirschbach* (1931), 85-112 und 397-402.

<sup>2</sup> Nach *AmZ*, 43. Jhg., Nr. 20 (19. Mai 1841), 402.

<sup>3</sup> Nach einer Rezension in der *NZfM* von 1839 wurden die Quartette Nr. 1-3 bereits 1839 in einem Konzert in Berlin aufgeführt; dazu *NZfM*, 10. Jhg., Nr. 49 (18. Juni 1839), 194-196.

<sup>4</sup> Dazu Pessenlehner, *Hirschbach* (1931), 397-402.

op. 42 E-Dur [Nr. 11]	1857 (Kistner & Siegel, Leipzig) <sup>1</sup>	vor 1837 komponiert <sup>2</sup>	
op. 43 Es/c [Nr. 12]	1857 (Kistner & Siegel, Leipzig) <sup>3</sup>	vor 1850 komponiert	
op. 49 h-Moll [Nr. 13]	1858 (Kistner & Siegel, Leipzig) <sup>4</sup>	um 1855 komponiert	Zusatz: das Gedicht <i>Zu spät</i> von Nikolaus Lehnau

Obgleich dem Urteil von Robert Pessenlehner, dass Hirschbachs Kompositionen eine seltsame Diskrepanz zwischen Intention und Realisation aufweisen,<sup>5</sup> nach eigener Durchsicht und Analyse wenig Neues hinzugefügt werden kann, erweisen sie sich dennoch als einer der wenigen Versuche einer kompositorischen Rezeption der späten Streichquartette Beethovens innerhalb der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung des Streichquartetts im deutschsprachigen Kulturraum zwischen 1830 und 1870. In seinem Aufsatz *Ueber Beethoven's letzte Streichquartette* (1839) meinte Hirschbach über Beethovens Streichquartett cis-Moll op. 131, dass es »sowohl durch Form wie durch Erfindung ganz originell dasteht; es ist alles Speculation darin, fortwährendes Ringen nach tiefstem Ausdruck, nach tiefster Combination«.<sup>6</sup>

Insgesamt erschienen Beethovens späte Streichquartette Hirschbach als »grossartige Seelengemälde«<sup>7</sup> und als Ausdruck eines »romantischen, träumerischen Charakters«.<sup>8</sup> Und das mag vielleicht die Begeisterung Schumanns erklären, welche er wohl in der Hoffnung, in Hirschbach einen Parteigänger seiner eigenen kompositionsästhetischen Intentionen gefunden zu haben, im Zusammenhang einer

<sup>1</sup> Nach Altmann, *Kammermusik-Katalog* (1942), 34.

<sup>2</sup> Dafür spricht der Zusatz »Erstes Werk des Componisten«; vgl. Pessenlehner, *Hirschbach* (1931), 399.

<sup>3</sup> Nach Altmann, *Kammermusik-Katalog* (1942), 34.

<sup>4</sup> Nach Altmann, *Kammermusik-Katalog* (1942), 34.

<sup>5</sup> Pessenlehner, *Hirschbach* (1931), 410-423.

<sup>6</sup> Hirschbach, *Beethoven's letzte Streichquartette* (1839), 13 (2. Sp.).

<sup>7</sup> *Ibid.*, 6 (1. Sp.).

<sup>8</sup> *Ibid.*, 50 (1. Sp.).



Besprechung der ersten drei Streichquartette Hirschbachs in der *NZfM* 1838 geäußert hatte:

»Nicht ohne tiefe Theilnahme, die innigste Erregung gedenk' ich seiner Compositionen, und möchte mich in der Erinnerung stundenlang hineinvertiefen, dem Leser davon vorzusprechen. Vielleicht auch, daß das Doppelgängerische seiner Compositionsrichtung mit meiner eigenen (die Welt kennt sie schwerlich), gerade mich für seine Musik empfänglich machten, sie mir rasch enthüllte. So viel weiß ich aber, daß es das bedeutendste, von den größten Kräften unterstützte Streben, das ich unter jüngeren Talenten seit lange angetroffen. Die Worte suchen's vergeblich, wie seine Musik gestaltet ist, was Alles sie schildert: seine Musik ist selbst Sprache, wie etwa die Blumen zu uns sprechen, wie sich Augen die geheimnißvollsten Märchen erzählen, wie verwandte Geister über Flächen Landes mit einander verkehren können; Seelensprache, innerlichstes, reichstes, wahrstes Musikleben.«<sup>1</sup>

Dass Schumann trotz der in der Besprechung unumwunden geäußerten Kritik an kompositorischen Mängeln in Hirschbachs ersten Streichquartetten<sup>2</sup> vier Jahre später nochmals auf diese Quartette zurückkam, ist ein Indiz für Schumanns Bewunderung. Nach Schumann galten Hirschbach »Beethoven's letzte Quartette [...] erst als Anfänge, einer neuen poetischen Aera«, in welcher Hirschbach »fortwirken« wollte<sup>3</sup> – ein Stadium, welches Hirschbach selbst in seinem Aufsatz von 1842 über den Stand der Instrumentmusik der letzten zehn Jahre als »Vorabend einer neuen Epoche« empfunden hatte.<sup>4</sup> Der Bewunderung, welche Schumann Hirschbachs Streichquartettschaffen entgegenbrachte, steht die vehemente Kritik gegenüber, welche sie hervorgerufen hatten. Rellstab soll der Meinung gewesen sein, dass bereits »der Umstand von sehr übler Vorbedeutung« sei,

»daß Hr. Hirschbach seine Gedanken nicht anders in's Leben zu rufen weiß, als durch die schwierigsten Aufgaben der Ausführung. Der, welcher dahin geräht, ist gewiß weit von der

---

<sup>1</sup> Schumann, *Vierter und fünfter Quartett-Morgen* (1838), 51 (1.-2. Sp.).

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Schumann, *Violinquartette* (1842), 159 (2. Sp.).

<sup>4</sup> Hirschbach, *Instrumental-Compositionen* (1842), 119 (1. Sp.).

Natur entfernt, da ein wesentlicher Theil der Compositions-gesetze gerade darauf hingeht; die Ausführbarkeit zu erleichtern.«<sup>1</sup>

Ähnliche Verstösse gegen die »Natur«, allerdings in kompositionstechnischer Hinsicht, hatte bereits Schumann in der Rezension von 1839 bemängelt.<sup>2</sup>

Darüber hinaus sind es schliesslich auch die poetischen Ideen, welche Hirschbach mit den Verszitäten aus Goethes *Faust I* (Nr. 1 376 u. 690-692, Nr. 2: 783-784 und Nr. 3: 903-907) seinen ersten drei Quartetten, mit dem Motto »Des Künstlers einsame Stunde« beim vierten Streichquartett, mit den verbalen Zusätzen in den Stimmen des Finalsatzes des sechsten Quartetts sowie mit den Gedichten von Chamisso beim neunten und von Lenau beim dreizehnten Streichquartett hinzugefügt hatte, welche von der musikalischen Kritik abgelehnt wurden. Denn

»der Komponist hätte besser gethan, die Motto's ganz aus dem Spiel zu lassen. Die Leute halten sich an den Buchstaben, an die nächste Beziehung des Wortes, und sind weit entfernt, das Ganze im weitesten Sinne aufzufallen«,<sup>3</sup>

wie es in einem Konzertbericht aus Berlin 1842 anlässlich einer Aufführung von Hirschbachs Streichquartetten Nr. 1 und Nr. 2 sowie seines Streichquintetts c-Moll hiess. Im Sinne der ästhetischen Postulate Schumanns haben diese verbalen Zusätze aber lediglich die Funktion einer musikalischen Poetisierung bzw. einer Vermittlung von Ideen mittels eines gesteigerten Ausdruckscharakters.

Allerdings finden diese Intentionen auf der kompositionstechnischen Ebene keinen Mitspieler wie bei Schumanns und Mendelssohns Musik. Bei Hirschbach bleiben selbst die avancierten Bestandteile, welche zur Intensivierung des Ausdruckscharakters besonders auf formaler und tonaler Ebene, ohne Funktion. Überhaupt beschränken sich diese Details mit zunehmender Opuszahl auf eine Steigerung der formalen Komplikationen und eines damit verwobenen Fragmentierungsprozesses der herkömmlichen formalen Gestaltungsprinzipien, ohne dass diese formalen

---

<sup>1</sup> Rellstab zitiert in *NZfM*, 10. Bd., Nr. 49 (18. Juni 1839), 195 (2.. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu Schumann, *Vierter und fünfter Quartett-Morgen* (1838), 52 (1. Sp.).

<sup>3</sup> *NZfM*, 10. Bd., Nr. 49 (18. Juni 1839), 196 (1. Sp.).

Fragmentierungsprozesse aber, wie etwa bei Léon Kreutzer,<sup>1</sup> satzstrukturell beispielsweise durch thematisch-motivische Prozesse motiviert und legitimiert wären. Damit erweisen sich die Streichquartette Hirschbachs aber umgekehrt als ein höchst interessantes rezeptionsgeschichtliches »Dokument« der Rezeptionsgeschichte der späten Streichquartette Beethovens zwischen 1830 und 1870. In dem Masse, in welchem Hirschbachs Streichquartette sich durch eine Verschiebung des kompositorischen Interesses auf formale und tonal-harmonische Komplikationsprozesse charakterisieren, sind sie – wie dargelegt – Ausdruck der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Idee, dass Beethovens späte Streichquartette die Form durchbrechen, um einen Inhalt auszudrücken. Schumann hat diese Idee mit Blick auf Hirschbachs op. 1 in die treffende Formulierung gefasst: »Man sieht es, er will ein Dichter genannt sein, er möchte sich überall der stereotypen Formen entziehen.«<sup>2</sup> Ähnlich wie Hirschbach hat auch August Mühling in seinen beiden Streichquartetten op. 59 Nr. 1 (F-Dur/f-Moll) mit dem Zusatz »Ricordanza« und Nr. 2 (E-Dur) Beethovens letzte Streichquartette rezipiert.<sup>3</sup> Ausgeklammert blieb in diesem Rezeptionsparadigma die Zuspitzung diskontinuierlicher Vorgänge im musikalischen Ablauf, wie die späten Streichquartette Beethovens sie realisieren.<sup>4</sup> Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch eine Äusserung des Rezensenten der *NZfM* bei der Beurteilung von Mühlings erstem Streichquartett aus op. 59, dessen fünf Einzelsätze (*Allegro – Allegretto agitato* (Scherzo mit Trio) – *Adagietto – Scherzo – Finale*) jeweils poetisierende Überschriften tragen, wie beispielsweise »Vorgefühl naher Freuden bei dem Gedanken an die schöne Ferne« zum ersten Satz.

»So sehr wir es billigen, die Gemüthszustände und Empfindungen, welche die Musikstücke ausdrücken sollen, mit Worten anzudeuten, so ist doch darin die größte Vorsicht nöthig, da zu große Genauigkeit und Beschränkung der Phantasie der Musik den poetischen Duft raubt, indem der Zuhörer sich unwillkürlich bemüht, die Absicht herauszuhören.«<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 7.2.

<sup>2</sup> Schumann, *Violinquartette* (1842), 159 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Diese beiden und einzigen Streichquartette von Mühling erschienen 1845 bei Simrock (Bonn).

<sup>4</sup> Dazu Krummacher, *Synthesis des Disparaten* (1980).

<sup>5</sup> *NZfM*, 24. Bd., Nr. 18 (1. März 1846), 69 (1. Sp.).

Die satzstrukturelle Notwendigkeit der poetisierenden Zusätze wird denn auch bei Mühling nicht plausibel; vielmehr drohen diese Zusätze ihn noch in einen ästhetischen Widerspruch zu stürzen. Denn die nur durch Konvention legitimierte Wiederholung des ersten Scherzos mit der Überschrift »Mißstimmung durch Hindernisse herbeigeführt« nach dem Trio mit dem Zusatz »sanftere Gefühle bei wieder erwachter Hoffnung« verhält sich zur poetischen Intention des Satzes widersprüchlich.

Die formale Gestaltung war – wie ausgeführt – von virulenter Bedeutung auch im Diskurs, welchen Fanny Mendelssohn Hensel (1805-1847) mit ihrem Bruder Felix Mendelssohn Bartholdy im Zusammenhang mit dem einzigen von ihr 1834 komponierten Streichquartett Es-Dur WoO führte,<sup>1</sup> das erstmals 1988 in einer von Günter Marx edierten Ausgabe greifbar wurde.<sup>2</sup> Unterdessen ist Fanny Mendelssohn, besonders aus Anlass ihres hundertfünfzigsten Todestages 1997, auch vermehrt ins Interesse der wissenschaftlichen Auseinandersetzung gerückt, nachdem sie bis weit in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts nur gerade als begabte, aber dennoch vergessene Schwester von Felix Mendelssohn Bartholdy wahrgenommen wurde.<sup>3</sup>

Den Vorwurf, den Felix Mendelssohn Bartholdy gegen Fanny Mendelssohn Hensels Streichquartett erhob, gründet nicht in der Zerschlagung der Form, als vielmehr in der nicht gegebenen inhaltlichen Begründung dieser Zerschlagung.<sup>4</sup> Fanny Mendelssohn Hensels Abwehr, dass der Bruder sie bzw. das im Streichquartett realisierte Formkonzept nicht verstanden habe,<sup>5</sup> ist spätestens mit der Untersuchung von

---

<sup>1</sup> Die autographe Partitur wird in D-B, Mendelssohn-Archiv, Ms. 43, aufbewahrt.

<sup>2</sup> Diese Ausgabe erschien bei Breitkopf & Härtel (Wiesbaden).

<sup>3</sup> Dazu u. a. die folgenden Publikationen: Reich, *Komponierende und musizierende Frauen* (1989), Helmig, *Fanny Hensel* (1997), Assenbaum, *Sonntagsmusikerin* (1997), Hellwig-Unruh, *Fanny Hensels Streichquartett* (1999), Cadenbach, *Fanny Hensel* (1999), Lambour, *Beethoven-Interpreten* (2001), Huber, *Fanny Hensel* (2001) und Kimber, *Suppression of Fanny Mendelssohn* (2002).

<sup>4</sup> Dazu Felix Mendelssohn Bartholdy Brief vom 30. Januar 1835, zitiert in Klein, *Das verborgene Band* (1997), 188.

<sup>5</sup> Dazu Fanny Mendelssohn Hensels Brief vom 17. Februar 1835, zitiert in Hellwig-Unruh, *Fanny Hensels Streichquartett* (1999), 135.

Annegret Huber von 2001 evident.<sup>1</sup> Huber hat überzeugend dargelegt, dass die eigentliche kompositorische Frage, welche Fanny Mendelssohn Hensel in ihrem Streichquartett anging, nicht die formale Gestaltung der Einzelsätze war, sondern das Problem der ihnen übergeordneten Zyklusbildung, das mit Beethovens Schaffen und der Auseinandersetzung damit durch Adolf Bernhard Marx verstärkt ins Interesse des kompositionstheoretischen Diskurses des 19. Jahrhunderts gerückt war.<sup>2</sup>

Felix Mendelssohn hat dieses Problem in seinem Streichquartett op. 12 durch einen sukzessiven thematisch-motivischen Entfaltungsprozess gelöst, dessen Sinn sich erst im abschliessenden Finalsatz *Molto Allegro e vivace* erschliesst.<sup>3</sup> Fanny Mendelssohn Hensel hat demgegenüber die von ihrem Bruder in op. 12 realisierte Zyklusbildung gleichsam radikalisiert – und die strukturellen Zusammenhänge zwischen ihrem Quartett sowie op. 12 von Felix Mendelssohn Bartholdy sind, wie die folgende Darstellung zeigt, über die gemeinsame Tonart hinaus zu auffällig, als dass man von einem Zufall sprechen könnte.<sup>4</sup>

Fanny Mendelssohn Hensel Es-Dur Quartett	Felix Mendelssohn Bartholdy Streichquartett Es-Dur op. 12
<i>Adagio ma non troppo</i> langsam	<i>Adagio non troppo</i> Einleitung langsam
<i>Allegretto</i> freies Scherzo	<i>Canzonetta</i> Menuett-Form (musikalisch-) literarische Gattung g-Moll
<i>Romanze</i> langsamer Satz (musikalisch-) literarische Gattung g-Moll	<i>Andante espressivo</i> langsamer Satz
<i>Allegro molto vivace</i> Sonatenrondo Es-Dur	<i>Molto Allegro e vivace</i> Es-Dur

Die Pointe der von Fanny Mendelssohn Hensel realisierten Lösung besteht in der veränderten bzw. erweiterten Funktion des ersten Satzes. Dieser bildet ein in sich durch

<sup>1</sup> Dazu Huber, *Fanny Hensel* (2001).

<sup>2</sup> Seidel, *Zyklusstheorie* (1987).

<sup>3</sup> Dazu Krummacher, *Mendelssohn* (1978), 380-383.

<sup>4</sup> Dazu auch Huber, *Fanny Hensel* (2001), 140.

harmonische Relationen und thematische Vermittlungsprozesse bestimmte symmetrische Bogenform aus.<sup>1</sup> Seine Funktion erschliesst sich allerdings erst im Kontext der nachfolgenden Sätze, indem er sich aus deren Perspektive gleichsam als vorgeordneter Prolog erweist, in welchem die nachfolgenden Sätze in nuce angedeutet sind. Damit hat sich gleichsam die in diesen Zyklus einkomponierte »Erzählstrategie«, verglichen mit Felix Mendelssohn Bartholdys Streichquartett op. 12, umgekehrt. In dem Masse, in welchem sich die Funktion des Kopfsatzes von Fanny Mendelssohn Hensels Streichquartett erst im weiteren Verlauf klärt, koppelt er sich zugleich aus der übergeordneten Zyklusbildung aus, wodurch verstärkt der zweite Satz Kopfsatzfunktionen übernimmt. Dadurch werden nicht nur die unorthodoxen formalen Strategien des zweiten Satzes als freier Scherzosatz legitimiert – ein Satztyp, der zur Entstehungszeit des Streichquartetts alles andere als bereits normiert war<sup>2</sup> –, sondern auch die Auffächerung der bei Mendelssohns *Canzonetta* gegebenen Schichtung von dreiteiliger Menuett-Form und Liedsatz. Die Aufspaltung dieser Schichtung bei Fanny Mendelssohn Hensels Quartett eröffnet die Gestaltung eines gewichtigen Scherzosatzes mit unorthodoxen Mitteln, wie etwa der falschen Reprise und einer daran anschliessenden Reprisesentfaltung auf Raten. Zudem wird damit auch die Möglichkeit erschlossen, in der *Romanze* einen selbständigen Liedsatz zu komponieren, der sich durch eine hoch komplexe Motivtechnik auszeichnet, in welchem eine progressiv angelegte permanente De- und Rekontextualisierung kleinster motivischer Zellen stattfindet. Mit diesen dichten motivischen Verarbeitungsprozessen sind konfliktreiche harmonische Experimente gekoppelt, welche die Tonika g-Moll hartnäckig bis zum Schluss vermeiden und dann diese doch noch in einer authentischen Kadenz nach G-Dur umbiegen.

Fanny Mendelssohn Hensels Quartett erweist sich damit gegen die von ihrem Bruder geäusserten Bedenken immun, sofern man den Versuch ernst nimmt, in der Tradition Beethovens mit neuen Möglichkeiten der zyklischen Gestaltung und daraus resultierenden neuen formalen Strategien zu experimentieren. Allerdings blieb dieser Ansatz, so sehr er auch Felix Mendelssohn Bartholdy beunruhigt haben mochte,

---

<sup>1</sup> Huber, *Fanny Hensel* (2001), 136-137.

<sup>2</sup> Dazu Marx, *Lehre* (1) (1837-47), 3. Bd., 330-331, und Huber, *Fanny Hensel* (2001), 133-136.

aufgrund einer nicht weiter verfolgten Auseinandersetzung im Streichquartett und der unterdrückten Publikation folgenlos.

Dass das Prestige der Gattung während der Zeit zwischen 1830 und 1870 ungebrochen war, bekundet sich auch in den vielen einzelnen Beiträgen von Komponisten, bei welchen man nicht auf Anhub annehmen würde, dass sie sich der Streichquartettkomposition zugewendet hätten. Aber das enorme Ansehen des Streichquartetts als die anspruchsvollste Gattung der Instrumentalmusik und als reinster Ausdruck von Ideen war eine Herausforderung auch für Julius Rietz (1812-1877), Karl Gottlieb Reißiger (1798-1859), Thomas Taeglichsbeck (1799-1867), Ernst Friedrich Richter (1808-1879), Wilhelm Taubert (1811-1891) Václav Jindřich Veit (1806-1864), Hugo Ulrich (1827-1872) und Julius Schapler (1811-1886), der mit seinem einzigen als Preisquartett ausgezeichneten C-Dur Quartett bekanntlich Schumann ordentlich beeindruckt hatte,<sup>1</sup> aber auch selbst für Friedrich von Flotow (1812-1883) und Otto Nicolai (1810-1849) sowie Anton Bruckner (1824-1896), der bekanntlich ein interessantes Studien-Streichquartett hinterlassen hat.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Schumann, *Schapler* (1842).

<sup>2</sup> Die mindestens vierzehn, zwischen den zwanziger und den sechziger Jahren gedruckten Streichquartette von Leopold (Eugen) Mechura (1804-1870) waren leider sehr lange nur sehr lückenhaft zugänglich. Unterdessen konnten in den Beständen der CZ-Pnm Manuskripte von fünf Streichquartetten gefunden, die aber aufgrund der breiten Zeiträume ihrer Entstehungszeit keine verbindliche Aussage zulassen.

Julius Rietz	op. 1 d-Moll (vor 1834), Klage (Berlin)
Karl Gottlieb Reißiger	op. 111 Nr. 1-3 (A, h, Es) (1836-1838), Peters (Leipzig); op. 155 f-Moll (1840), G. Paul (Dresden) <sup>1</sup> ; op. 179 Es-Dur (1845), Schlesinger (Berlin); op. 211 Nr. 1-3 (G, F, E) (1856), Peters (Leipzig)
Thomas Taeglichsbeck	op. 41 e-Moll (1862), Heinrichshofen (Magdeburg); op. 42 B-Dur (1862?), Heinrichshofen (Magdeburg); op. 43 G-Dur (1862?), Heinrichshofen (Magdeburg)
Ernst Friedrich Richter	op. 25 e-Moll (1860), Breitkopf & Härtel (Leipzig)
Wilhelm Taubert	op. 73 e-Moll (1848), Peters (Leipzig); op. 93 B-Dur (1853), Breitkopf & Härtel (Leipzig); op. 130 G-Dur (1861), Kistner (Leipzig); op. 183 F-Dur (1872), Ries & Erler (Berlin)
Václav Jindřich Veit	op. 3 d-Moll (1836), Hofmeister (Leipzig); op. 5 E-Dur (1838), Hofmeister (Leipzig); op. 7 Es-Dur (1839), Hofmeister (Leipzig); op. 16 g-Moll (1840 <sup>2</sup> ), Hofmeister (Leipzig)
Hugo Ulrich	op. 7 Es-Dur (1855), Leuckart (Leipzig)
Julius Schapler	G-Dur (1840), Heckel (Mannheim), auch Haslinger (Wien) und Trautwein (Berlin) <sup>3</sup>
Friedrich von Flotow	C-Dur [Nr. 1], unveröffentlicht (Ms. D-SW1), vermutlich zwischen 1830 und 1840 komponiert; [Nr. 2] verschollen
Otto Nicolai	B-Dur (1985), Mainz (Schott), um 1835 komponiert
Anton Bruckner	Streichquartett c-Moll, 1862 komponiert.

Erstaunt es auf der einen Seite, dass etwa der ausgewiesene Opernkomponist Otto Nicolai sich dem Streichquartett hingewendet hatte, so befremdet auf der anderen Seite der Sachverhalt, dass Julius Rietz (1812-1877) oder Max Bruch (1838-1920) als

<sup>1</sup> Dazu *AmZ*, 43. Jhg., Nr. 16 (21. April 1841), 226-330.

<sup>2</sup> Dazu [Fink, Gottfried Wilhelm], *Uebersicht der von der Hälfte des Juli bis gegen Michaelis d. J. herausgekommenen Musikalien*, in: *AmZ*, 42. Jhg., Nr. 42 (14. Oktober 1840), 849.

<sup>3</sup> Dazu *AmZ*, 43. Jhg., Nr. 34 (19. Aug. 1840), 691-692 und Fink, Gottfried Wilhelm in *Uebersicht der von der Hälfte des Juli bis gegen Michaelis d. J. herausgekommenen Musikalien*, in: *AmZ*, 42. Jhg., Nr. 42 (14. Okt. 1840), 849-853.



Vertreter der sogenannten »konservativen« Schule kaum Kammermusik komponierten und dass bei Bruch diese Auseinandersetzung gar noch auffällig auf seine frühe Schaffenszeit konzentriert blieb. Allerdings soll Bruch schon damals äusserst produktiv gewesen sein, immerhin vermerkt die *Rheinische Musikzeitung* 1852, dass er (um diese Zeit erst 14 Jahre alt) bereits über siebzig Werke komponiert habe.<sup>1</sup>

#### Max Bruch, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Bemerkungen
Quartett WoO	nicht gedruckt	Bruch selbst erwähnt dieses Quartett in einem Brief an seinen Lehrer Ferdinand Hiller vom 29.12.1852 <sup>2</sup>
op. 9 c-Moll	1859 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	um 1856 komponiert; UA auf Initiative Ferdinand Davids durch das Gewandhaus-Quartett am 10. Feb. 1859
op. 10 E-Dur	1860 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	um 1856 komponiert
Quartett Nr. 3 WoO	nicht gedruckt	Bruch selbst erwähnt dieses Quartett in einem Brief an seinen Lehrer Ferdinand Hiller vom 2.2.1863; vermutlich wurde das Quartett nie fertig komponiert <sup>3</sup>

Die beiden Streichquartette Bruchs entstanden noch vor seinem Aufenthalt in Leipzig 1858, wohin er auf Hillers Rat ging, welcher Bruch in Komposition unterrichtete, während Carl Reinecke massgeblich für die Klavierausbildung Bruchs bestimmend war. In Leipzig schloss Bruch schliesslich Bekanntschaft mit Ignaz Moscheles, Julius Rietz und Moritz Hauptmann, was ein Grund dafür war, dass Bruch ab etwa den sechziger Jahren zum sogenannten »konservativen Lager« gerechnet wurde.<sup>4</sup>

Beide Streichquartette Bruchs zeigen eine Auseinandersetzung mit Verfahren und Techniken Mendelssohns und Schumanns, ohne dass sie darin aber restlos aufgingen.

<sup>1</sup> Dazu *RhMZ* 2 (1852), 717.

<sup>2</sup> Dazu Sietz, *Hiller* (1958), Bd. 1, 126.

<sup>3</sup> Dazu *ibid.*, Bd. 2, 11.

<sup>4</sup> Dazu Forner, *Mendelssohns Mitstreiter* (1982).

Auf Mendelssohn verweist etwa der langsame Satz aus op. 9, der sich am Liedsatzmodell von Mendelssohns op. 44 orientiert.<sup>1</sup> Diese Orientierung wird in Bruchs Quartett allerdings erst am Schluss des Satzes offensichtlich. Denn zunächst beschränkt Bruch sich darauf, den im Thema vorgegebenen Wechsel der Grundstufen durch schreitende Achtelbegleitung auszufüllen. Die erhebliche Ausdehnung, die bereits die Fortspinnung erreicht, wird im E-Dur-Mittelteil durch thematisch-motivisch Vermittlung intensiviert, bevor schliesslich am Schluss im Sinne von Mendelssohns Liedsatztechnik der Rekurs auf den Anfang mit Figurationenketten in der ersten Violine kombiniert wird.

---

<sup>1</sup> Dazu Krummacher, *Mendelssohn* (1978), 392-402.

Max Bruch, Quartett c-Moll op. 9, 2. Satz (Adagio), A) T. 1-14, B) T. 75-78 und C) 92-98

1 *Adagio*

2. Satz, T. 1-14

5

9

12

*pp*

*pp*

*pp*

*p*

*cresc.*

*cresc.*

*p*

*p*

*p*

2. Satz, T. 75 -79

*molto espressivo*  
*pp*  
*pizz.*  
*pp*

2. Satz, T. 92 -98

*p*  
*pp*  
*arco*  
*pp* *cresc.*  
*f*

*grazioso*  
*cresc.*  
*cresc.*

Die ausserordentliche Wertschätzung Mendelssohns hat Bruch selbst immer wieder hervorgehoben, so meint Bruch anlässlich von Mendelssohns fünfzigstem Todestag am 4. November 1897:

»Mendelssohn besass die herrliche Gabe einer prägnanten und eigenartigen melodischen Erfindung, eine hohe und allseitige künstlerische Durchbildung, ein eminentes Wissen und Können, bedeutende Gestaltungskraft und den feinsten Schönheitssinn.«<sup>1</sup>

Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch Bruchs Zurückweisung von Hermann Levis Ratschlag, von Mendelssohn und Schumann abzukehren, dafür aber (besonders in Bezug auf die thematisch-motivischen Entwicklungsprozesse) »bei Bach und Beethoven anzuknüpfen«.<sup>2</sup>

Das Primat der ersten Violine in beiden Quartetten, worüber bereits der Beginn des ersten Quartetts keinen Zweifel aufkommen lässt, ist dabei allerdings weniger durch Modelle begründet, welche durch Mendelssohn und Schumann geprägt waren, sondern hat seinen Hauptgrund wohl eher in der Verschmelzung von zwei Einflussbereichen: Zum einen verweist die ausserordentliche Bedeutung, welche die erste Violine zumal im

<sup>1</sup> *Zanders-Familien-Archiv*, zitiert nach Lauth, *Bruchs Instrumentalmusik* (1967), 119. Dazu auch die Briefe Bruchs an Hermann Levi vom 26. April 1868 (D-Mbs) und an Joseph Joachim vom 8. November 1897 in Joachim/Moser, *Briefe Joseph Joachim* (1987), Bd. 3, 480.

<sup>2</sup> Brief Hermann Levis an Bruchs vom 11. November 1866 (Max-Bruch-Archiv); dazu auch Brief Bruchs an Levi vom 26. April 1868 (D-Mbs).

Kontext der thematischen Prozesse hat, auf mögliche Einflüsse seitens des Quatuor brillant – eine Tendenz, die Wilhelm Lauth in seiner Studie über Max Bruchs Instrumentalmusik von 1967 zur unzureichend abgestützten Behauptung veranlasst hat, dass »die Emanzipation der ersten Violine in beiden Quartetten den Eindruck kleiner Violinkonzerte entstehen«<sup>1</sup> lasse. Der mit einer solchen Behauptung korrespondierende implizite Verweis auf die Quartetttradition, wie sie von Giovanni Battista Viotti begründet und in seiner Nachfolge beispielsweise von Rodolph Kreutzer und Pierre Rode sowie Louis Spohr gepflegt wurde, ist an Bruchs Quartetten nicht nachweisbar.<sup>2</sup>

Auf der anderen Seite verweist die Hervorhebung der ersten Violine auf ein für Bruchs Schaffen insgesamt fast schon personalstilistisches Charakteristikum, nämlich die Betonung des Melodischen und damit verbunden die Affinität für gesangliche Melodiebildungen, womit auf struktureller Ebene die Tendenz zur Vermeidung grösserer Sprünge und zu sogenannten »Tonleiterthemen« oder »Wechselnotenmotiven« verbunden ist, die das obige Notenbeispiel aus dem Anfang des Kopfsatzes des ersten Quartetts deutlich macht. Freilich verbindet sich Bruchs Hang zu gesanglichen Melodiebildungen auf indirekte Weise mit Mendelssohns Liedsatzmodellen. Ähnlich wie bei Mendelssohn gewinnen bei Bruch die Themen erst durch rhythmische Profilierung an Eigenleben, wobei im Gegensatz zu Mendelssohn Bruch dabei in zunehmendem Masse auf das Mittel der Punktierung zurückgreift (was ebenfalls im obigen Beispiel deutlich wird).

Vom Prinzip der rhythmischen Profilierung eigentlich einfacher Themenbildungen lebt auch der Beginn des Finalsatzes, dessen 6/8-Metrum erst in der Überleitung und im Seitensatz geklärt wird. Dieser rhythmisch äusserst prägnante Beginn und die auffällige Kombination des kantablen Seitenthemas mit der rhythmischen Formel des Hauptsatzes verweist freilich wieder auf das Mendelssohns Kompositionsprinzip der thematischen Vermittlung.

---

<sup>1</sup> Lauth, *Max Bruchs Instrumentalmusik* (1967), 26.

<sup>2</sup> Zu Viotti, Kreutzer und Rode vgl. Kapitel 6.1.3; zu Spohr vgl. weiter oben.

Max Bruch, Quartett c-Moll op. 9, 4. Satz (Molto vivace), T. 89-98

89 Molto vivace dolce tranquillo

4. Satz, T. 89 - 98

94 dim.

Demgegenüber gehen die zahlreichen orchestralen Effekte (Doppelgriffe, Klangfülle, 32stel Figurationen usw.), wie sie sich bereits im Adagio zeigten, aber besonders auch im C-Dur-Finalsatz von op. 9 auf Schumanns Quartettsatz zurück, besonders auf den spannungsreichen codaartigen Schlussteil des A-Dur-Finalsatzes von op. 41 Nr. 3. Insgesamt griff Bruch mit seinen beiden frühen Streichquartetten op. 9 und 10 eine kompositionsgeschichtliche Tendenz auf, welche er im Bereich des Streichquartetts aber nicht mehr weiterverfolgt hat. Dabei handelt es sich zur Zeit der Entstehung der beiden Quartette Bruchs aber um eine Tendenz, deren geschichtsmächtige Kraft sich erst zu entfalten begann und im Verständnis der Zeit als Gegenposition sowohl zu Liszts inhaltsästhetischen Bestrebungen als auch in zunehmendem Masse zu den musikästhetischen (im Politischen und Sozialen abgestützten) Idealen der Neudeutschen empfunden wurde. Bruch selbst bekennt sich offen zu dieser »Partei« der Konservativen, welche im Verständnis ihrer Vertreter selbstverständlich als fortschrittlich und zukunftsweisend betrachtet wurde. Am 25. April 1875 schrieb Bruch in einem Brief an den Verleger Friedrich August Simrock die viel sagenden Worte:

»Ich werde nie gewisse *alte* u. ewige Principien, auf die ich basire, aufgeben; – *aber* bei alledem stehe *ich* nicht, wie einige meiner Freunde, mit *beiden Füßen* in der *Vergangenheit*, sondern mit *beiden* in der *Gegenwart*, und deshalb schreib ich auch für die Zukunft. – «<sup>1</sup>

Verglichen mit Bruch realisieren die Streichquartette Eduard Francks (1817-1893) einen weitaus stärker an Mendelssohns Kompositionsweise geschulten Quartettstil. Franck, der bekanntlich 1834 bis 1838 Schüler von Mendelssohn<sup>2</sup> war und besonders als Klaviervirtuose und als Komponist für von Klaviermusik hervorgetreten ist, wäre heute als Komponist weitgehend vergessen, hätte er nicht lange als ausgezeichnete Pädagoge gewirkt<sup>3</sup> und wäre da nicht der höchst seltsame und bis heute nicht restlos aufgeklärte doppelte Todesfall seines Bruders Hermann und seines Neffen Hugo im Hotel Albion im englischen Seebad Brighton am 3. November 1855 gewesen, der in ganz Deutschland Aufsehen erregt hatte.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Brief Bruchs an Friedrich August Simrock vom 25. April 1875 (Max-Bruch-Archiv), Hervorhebungen im Original.

<sup>2</sup> Dazu Feuchte A., *Mendelssohn und Franck*.(1997).

<sup>3</sup> Franck wirkte unter anderem in Köln als Klavierlehrer und Lehrer für Musiktheorie (1851-1859), als Leiter der Musikschule in Bern (1859-1867), wo er 1859 auch zum Professor honorarius der Universität und 1863 zum Dr. hc. ernannt wurde, und in Berlin als erster Klavierlehrer überhaupt am Sternschen Konservatorium (1867-1878) und schliesslich als Professor für Klavier an Emil Breslauer's Konservatorium (1878-1892).

<sup>4</sup> Dazu Franck, *Tagebuch für Hugo* (1997).



Eduard Franck, Streichquartette<sup>1</sup>

Werke	Erstdruck	Bemerkungen
op. 49 f-Moll	1891 (Schlesinger/Lienau, Berlin) <sup>2</sup>	um 1855 komponiert
op. 59 E-Dur,	nicht gedruckt	um 1874 komponiert
op. 55 c-Moll	1899 (Schlesinger/Lienau, Berlin)	um 1875/76 komponiert

Sieht man einmal von den drei Quartetten ab, welche Franck unter der Aufsicht von Mendelssohn komponiert haben soll, von welchen aber mit Ausnahme einer brieflichen Erwähnung jede weitere Spur fehlt,<sup>3</sup> ist die relativ späte Hinwendung zum Streichquartett auffällig. Vermutlich war diese verspätete Auseinandersetzung durch eine von Franck empfundene Last gegenüber der Gattung als solcher bestimmt.

Trotz der auffälligen Nähe zu Mendelssohn zeigen Francks Quartette zum Teil interessante individuelle Lösungsansätze, wie etwa die dichte Verarbeitungstechnik im Finalsatz des letzten, vermutlich um 1875/76 komponierten Streichquartetts c-Moll op. 55 dokumentiert. In diesem Finalsatz erlangen nicht nur die Triolen der Bassbegleitung des Hauptthemas in der Exposition thematische Qualität, indem sie in den Durchführungsprozess einbezogen werden, sondern es findet auch eine dichte motivisch-thematische Schichtung von Haupt- und Seitenthema statt. Allerdings wirkt diese Reflexion wie eine verspätete Auseinandersetzung, wenn sie auf ein kompositionsgeschichtliches Stadium verweist, welches sich bereits dreissig Jahre früher eingestellt hatte.

Anders verhält es sich mit Francks Quartett f-Moll op. 49, das vermutlich um 1855 entstanden ist. Wohl nicht zufällig verweist es bereits in seiner Tonart auf Mendelssohns Streichquartett op. 80 von 1847, das auch in f-Moll steht und in welchem er unter dem Eindruck des Todes seiner geliebten Schwester Fanny gleichsam nochmals an die expressive Welt der beiden Streichquartette op. 12 (1829) und op. 13 (1827) anschliesst. Als Schüler Mendelssohns in den dreissiger Jahren dürfte Franck die beiden

<sup>1</sup> Dazu Feuchte/Feuchte, *Franck* (1993), 98 und 102.

<sup>2</sup> Das f-Moll Quartett op. 49 Francks erschien im Druck auch als op. 40.

<sup>3</sup> Dazu der Brief Francks an den Bruder Johann August Franck vom 21. März 1835, in: Feuchte A., *Mendelssohn und Franck* (1997), 66.

frühen Quartette Mendelssohns gekannt haben. Die Nähe seines Quartetts op. 49 zu den drei erwähnten Quartetten Mendelssohns zeigt sich bereits im resoluten fast schroffen Charakter der Hauptthemen des Kopf- und Finalsatzes, auch wenn bei Franck eine langsame Einleitung fehlt.<sup>1</sup> Ähnlich wie im Finale von Mendelssohns op. 80 vermag das nur zurückhaltend erklingende zweite Thema im Kopfsatz von Francks Quartett nichts gegen die herbe und resolute Kraft des Hauptthemas zu bewirken, mit welchem der Satz nicht nur markant und bestimmt beginnt, sondern das auch in der Substanz sowohl in Struktur als auch Tonfall den gesamten ersten Satz dominiert. Diesem folgt bei Franck wie bei Mendelssohns op. 13 anstelle des Scherzosatzes der langsame Satz.<sup>2</sup> Er bildet auch in Francks Quartett mit seinem expressiven Charakter ein Gegengewicht zum Kopfsatz. Die Expressivität des Satzes ist besonders durch das Liedthema und das innige „Dialogthema“ zwischen erster Violine und Cello bestimmt, das abwechselnd mit dem Liedthema erklingt. Fast ein wenig altertümlich wirkt der dritte Satz, der ein Menuett und kein Scherzo ist und in seinem behaglichen Tonfall mit dem Walzerthema fast schon „biedermeierlich“ klingt. Allerdings scheint Franck hier bewusst eine bestimmte Erwartungshaltung aufbauen zu wollen, um sie mit dem Finalsatz um so resoluter durchbrechen zu können. Die „behagliche Gemütlichkeit“ des Menuetts wird nämlich im Finale als Illusion entlarvt. Das als Allegro appassionato gestaltete Finale setzt mit einem markanten Thema an, das in seiner rhythmischen und melodischen Gestalt an das Hauptthema des Kopfsatzes erinnert. Nach seiner Darstellung bricht der Satz plötzlich und unvermittelt ab und ufert in eine virtuose Passage der ersten Violine aus. Hier den Einfluss des Quatuor brillant zu vermuten, ist keineswegs abwegig. Im Charakter ist diese Passage aber derart offen und fragend angelegt, dass sie mit dem nachfolgenden bestätigenden Neueinsatz des Hauptthemas wie ein bewusste semantische Anspielung an Mendelssohns Motto »Ist es wahr?« auch op. 13 (und damit indirekt natürlich auch an Beethovens »Muss es sein?« aus op. 135) erscheint. Dass das bei Franck mit einer virtuosens, im Tonfall an das Quatuor brillant anschliessenden

---

<sup>1</sup> Die Behauptung Wilhelm Altmanns, dass Francks op. 49 »strongly influenced by Beethoven's op. 95« sei, kann von der Tonart abgesehen kaum nachvollzogen werden (Altmann in Cobbett, *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* (1963), 429).

<sup>2</sup> Mendelssohn hatte dieses Satzmodell bereits in dem op. 13 vorangegangenen frühen Es-Dur-Quartett von 1823 erprobt.

Geste geschieht ist insofern interessant, als damit – wie bereits dargelegt – die »vokale« Dimension des Quatuor brillant vermittels des Verweises auf Mendelssohns Lied-Motto noch unterstrichen wird. Der Finalsatz dokumentiert zudem Francks Meisterschaft im Umgang mit der thematisch-motivischen Arbeit und den kontrapunktischen Techniken. Dass er einen Satz meisterhaft kontrapunktisch ausgestalten kann, hat Franck bereits mit der veritablen »Fugen-Durchführung« im ersten Satz bewiesen.

Zwar zeichnen sich die Streichquartette Francks insgesamt durch massvolle Beherrschung sämtlicher musikalischer Mittel bzw. durch eine klare und stabile am klassischen Modell orientierte Form und melodische Erfindung aus, in welcher sich Momente einer im Klang romantischen Musiksprache mit subtilen kontrapunktischen Experimenten verbindet.<sup>1</sup> Aber sie sich deshalb keineswegs bloss »harmlose« bzw. in ihrer Grundhaltung »epigonale« Stücke, wie die Ausführungen zu Francks Quartett op. 49, aber auch die durchaus raffinierten und in ihrem Charakter höchst dramatischen Passagen in seine Streichquartett op. 55 zeigen.

Die Einschätzung, dass Franck »aus einem Gemüthe, das sich aus dem Genuss unserer Klassiker gebildet hat«,<sup>2</sup> komponiere sowie Francks skrupulöse Selbstkritik<sup>3</sup> waren wohl der wesentliche Grund dafür, dass die Streichquartette Francks zu ihrer Zeit kaum wahrgenommen wurden und weshalb sie erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts publiziert wurden. Immerhin ist das Streichquartett op. 49 vermutlich bereits am 13. März 1855 durch das *Kölner-Quartett* (ur)aufgeführt worden.<sup>4</sup> Aus der späten Publikation der Quartette ergibt sich aber eine seltsame Koinzidenz beispielsweise mit Schönbergs im Dezember 1899 fertiggestelltem und 1905 bei der Universal Edition in Wien publiziertem Streich-Sextett *Verklärte Nacht* – ein Sachverhalt, der sich etwa mit Carl Reineckes Streichquartett op. 287 g-Moll, das 1909 in Stimmen und Partitur bei Breitkopf & Härtel (Leipzig) publiziert wurden, noch zuspitzt. Allerdings ist dieser

<sup>1</sup> Dazu *NZfM*, Bd. 79, Nr. 7 (9. Februar 1883) und Feuchte P., *Franck*. (1974).

<sup>2</sup> *NZfM*, Bd. 79, Nr. 7 (9. Februar 1883).

<sup>3</sup> Dazu Feuchte/Feuchte, *Franck* (1993), 30-31.

<sup>4</sup> Dazu *NrhMZ*, 3. Jhg., Nr. 11 (17. März 1855), 88 (1. Sp.) und *RhMZ*, 6. Jhg., Nr. 11 (17. März 1855), 87 (2. Sp.). Noch 1893 erinnert sich Emil Breslauer in seinem Nachruf auf Eduard Franck explizit an dieses Quartett als ein »besonders hervorragendes« Werk, in *Der Klavier-Lehrer*, 16. Jhg., Nr. 24 (15. Dez. 1893), 317 (2. Sp.).

Sachverhalt auch ein Indiz für den nun offenkundig gewordenen Widerspruch zwischen den Ansprüchen eines breiteren Konzertpublikums und den Tendenzen der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung. Dieser Widerspruch war zwar bereits in der verweigerten Rezeption der späten Streichquartette Beethovens greifbar, vollends offensichtlich wurde er aber spätestens mit Schönbergs *Erstem Streichquartett* op. 7 von 1904/05, indem die Mehrheit des Streichquartettpublikums definitiv nicht mehr bereit war, den für die Gattung des Streichquartetts konstitutiven Anspruch nach musikalischem Fortschritt in jedem Falle mittragen zu wollen. Der einst so avancierte und progressive Anspruch der Gattung verkehrte sich seit Mitte des 19. Jahrhunderts im Bewusstsein des sie tragenden Publikums paradoxerweise zusehends in sein Gegenteil.

Geht man von der zentralen Bedeutung der Klaviermusik im Schaffen Francks aus, so kann in diesem Zusammenhang auch auf den Schweizer (besonders in Winterthur und Zürich wirkenden) Komponisten und zu seiner Zeit hochgeschätzten Klavierpädagogen Johann Carl Eschmann (1826-1882) hingewiesen werden. Denn auch sein Oeuvre zeigt eine besondere Konzentration auf Klavierkompositionen, die zur Zeit wieder neu entdeckt werden. Das ist insofern nicht weiter erstaunlich, als sich auch in Zürich nach 1830 ein grosser Absatzmarkt für Klaviermusik bildete.<sup>1</sup>

Eschmanns einziges, wahrscheinlich um 1848 entstandenes Streichquartett in d-Moll, das bis ins Jahr 2000 nur in Stimmen und als Manuskript greifbar war,<sup>2</sup> zeigt starke Einflüsse unterschiedlicher Komponisten. Die stilistische Nähe zu Mendelssohn findet sich vor allem im Scherzo, das in manchen Details ein veritables „Elfenscherzo“ von der Hand Mendelssohns sein könnte.

---

<sup>1</sup> Dazu Weber, *Zürichs Musikleben*, 2. Teil (1875), 6-7.

<sup>2</sup> Eine Ausgabe des Quartetts erschien im Jahr 2000 beim Winterthurer Verlag Amadeus.

Johann Carl Eschmann, Quartett d-Moll (komponiert vermutlich um 1848), 3. Satz, T. 1-21

Scherzo. Allegro vivace

The musical score is for a Scherzo in 3/4 time, marked 'Allegro vivace'. It consists of four staves: Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The key signature is one flat (D minor). The score begins with a forte (*f*) dynamic. The first system (measures 1-7) shows the Violino I and Violoncello parts with *ff* and *sempre f* markings, while Violino II and Viola have *f* and *fp* markings. The second system (measures 8-14) continues with similar dynamics. The third system (measures 15-21) features a dynamic shift to piano (*p*) and pianissimo (*pp*) for all instruments.

Die ausdrucksstarke Adagio-Einleitung des Kopfsatzes ihrerseits lässt an Spohrs Doppelquartett e-Moll op. 87 denken, während der kantable Ton des Satzes an sich auf dessen Doppelquartett d-Moll op. 65 verweist. Schliesslich scheint der den ersten Satz dominierende pochende Rhythmus auffällig auf die Einleitung zur berühmten Arie des Max im ersten Akt von Webers *Freischütz* hinzuweisen.

Johann Carl Eschmann, Quartett d-Moll (komponiert vermutlich um 1848), 1. Satz, T. 1-24

The image shows a musical score for a string quartet in D minor, first movement, measures 1-24. The score is for Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. It is marked 'Adagio' and features dynamic markings such as *ff*, *p*, *mf*, and *pp*. The score is divided into systems, with a 'ritard.' marking at measure 12 and an 'Allegro con fuoco' marking at measure 17. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Diese Einflüsse sowie die fast affirmative Zur-Schau-Stellung der durchaus gelungenen imitatorischen und kontrapunktischen Arbeit lassen vermuten, dass es sich bei Eschmanns Streichquartett um ein frühes Werk handelt, das während oder kurz nach seiner Leipziger Studienzeit von 1845 bis 1847 entstanden ist. Dass Eschmann zu seinen Lebzeiten auch über die schweizerischen Landesgrenzen hinaus ein bekannter Komponist war, zeigt sich etwa darin, dass in der Londoner *Musical Times* zu seinem

Tod am 27. Oktober 1882 der umfangreiche Nachruf des Genfer Korrespondenten der Londoner *Times* wiederabgedruckt wurde. In diesem Nachruf heisst es unter anderem, dass mit Eschmanns Tod »Switzerland has lost a highly-gifted musician and her most „proolific“ master.«<sup>1</sup>

Das Streichquartett Eschmanns bildet neben den Quartettsätzen und vollständigen Quartetten von Hermann Goetz (1840-1876) ein wichtiges Bindeglied in der Schweizer Quartetttradition zwischen den Streichquartetten von Friedrich Theodor Fröhlich (1803-1836) und denjenigen von Hans Huber (1852-1911),<sup>2</sup> Volkmar Andreae (1879-1962) und Othmar Schoeck (1886-1957).

Friedrich Theodor Fröhlich	Streichquartette f-Moll (1826), g-Moll (1826), E-Dur (1828) und c-Moll (1832)
Johann Carl Eschmann	Streichquartett d-Moll (2000), Amadeus (Winterthur), um 1848 komponiert
Hermann Goetz	Fuge C-Dur für Streichquartett (nicht veröffentlicht), nur fragmentarisch erhalten, Ms CH-Zz Ms. Z XII 139: 1:5:XIII, komponiert um 1860 (?); Fuge g-Moll für Streichquartett (nicht veröffentlicht), Ms CH-Zz Ms. Z XII 139: 7:2, komponiert um 1860?; Presto C-Dur für Streichquartett (nicht veröffentlicht), nur fragmentarisch erhalten, Ms. CH-Zz Ms. Z XII 139: 1:5:III & VI, komponiert 1860, uraufgeführt 17. Dez. 1860 in Berlin; Fuge F-Dur für Streichquartett (nicht veröffentlicht), Ms. CH-Zz Ms. Z XII 139: 7:3, komponiert um 1861; Quartett B-Dur WoO (1990), Amadeus (Winterthur), komponiert 1865-1866, uraufgeführt in Zürich 5. Juni 1886. Carl Reinecke gewidmet; Quartett E-Dur op. 6 (1870), Breitkopf & Härtel (Leipzig), komponiert 1867, uraufgeführt in Zürich 1869, Johannes Brahms gewidmet
Hans Huber	Streichquartett F-Dur (1924), Hug (Zürich), komponiert 1896
Volkmar Andreae	Streichquartett Es-Dur (1898), Stadtarchiv Zürich; Streichquartett B-Dur (1905), Hug & Co. (Zürich); Streichquartett Nr. 2 e-Moll op. 33 (1919), Hug & Co. (Zürich)

<sup>1</sup> *MT*, 24. Jhg., Nr. 479 (1. Jan. 1883), 37 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Eigentlich waren Hubers Vornamen Johann Alexander.

Othmar Schoeck

Menuett und Trio WoO Nr. 26 für Streichquartett (nicht veröffentlicht)  
 Ms CH-Zz, Ms. Q 45.5, komponiert 1907-08; Walzer G-Dur WoO Nr. 71 (nicht veröffentlicht) Ms CH-Zz, Nachlass Othmar Schoeck o. op. Nr. 71, komponiert 1908; Fuga a 4 voic, 2 soggetti WoO Nr. 72 (nicht veröffentlicht), Ms CH-Zz, Nachlass Othmar Schoeck o. op. Nr. 72, komponiert 1908; Streichquartettsatz C-Dur WoO Nr. 73 (nicht veröffentlicht), Ms CH-Zz, Nachlass Othmar Schoeck o. op. Nr. 73, komponiert ca. 1908; Streichquartettsatz B-Dur WoO Nr. 75 (1985), Amadeus (Winterthur), komponiert 1908-09; Streichquartettsatz as-Moll WoO Nr. 125 (nicht veröffentlicht), Ms. CH-Zz, Nachlass Othmar Schoeck, o.op. Nr. 125,1, komponiert um 1910; Streichquartettsatz d-Moll WoO Nr. 126 (nicht veröffentlicht), Ms. CH-Zz, Nachlass Othmar Schoeck, o.op. Nr. 125,2, komponiert um 1910; Streichquartett D-Dur op. 23 (1913), Hug & Co. (Zürich), komponiert 1911-13; Streichquartett C-Dur op. 37 (1923), Breitkopf & Härtel (Leipzig), 1923 komponiert; Streichquartettsatz As-Dur WoO Nr. 113 (nicht veröffentlicht), Ms CH-Zz, Nachlass Othmar Schoeck o. op. Nr. 113, komponiert um 1940 (?); Streichquartettsatz c-Moll WoO Nr. 107 (nicht veröffentlicht), Ms CH-Zz, Nachlass Othmar Schoeck WoO Nr. 107, komponiert Ende 1940 (?)

Bei den Streichquartetten von Hermann Goetz ist zunächst auffällig, dass die ersten Versuche sich auf einzelne Sätze beschränken bzw. nur fragmentarisch erhalten sind. Hierin lediglich ein langsames Herantasten an die Gattung des Streichquartetts anzunehmen, wäre eine allzu schnell getroffene Vermutung. Vielmehr sind diese Kompositionen im Kontext des von Goetz zwischen 1860 und 1862 in Berlin unternommenen systematischen Musikstudiums zu sehen (Partiturspiel bei Julius Stern, Klavier bei Hans von Bülow und Komposition bei Hugo Ulrich), welches gewiss auch – wie bereits in anderem Zusammenhang dargelegt – die studienmässige Komposition von Streichquartetten erforderte. Die beiden vollgültigen Streichquartette entstanden dann bezeichnenderweise kurz nach der Ausbildung am Sternschen Konservatorium in Berlin, und zwar während Goetz' Wirken als Organist an der Stadtkirche und als Klavierlehrer und Pianist in Winterthur von 1863 bis 1870.<sup>1</sup> Diese Voraussetzung mag das insgesamt konventionelle Erscheinungsbild begründen dieser Quartette,

<sup>1</sup> Obgleich Goetz bereits 1870 nach Hottingen bei Zürich (heute ein Zürcher Stadtteil) umsiedelte, behielt er die Organistenstelle an der Winterthurer Stadtkirche bis 1872.



insbesondere bei dem um 1866 komponierten und Carl Reinecke gewidmeten B-Dur-Quartett.

Paradigmatisch für das neue besonders durch Mendelssohn erweiterte regulative Werkkonzept der Gattung Streichquartett sind auch die Beiträge von Carl Reinecke (1824-1910), Friedrich Kiel (1821-1885) sowie Woldemar Bargiel (1828-1897). Bei Bargiel, Clara Schumanns Stiefbruder, ist trotz der Studienzeit in Leipzig (1846-1850) aufgrund des prononcierten Verzichts auf die für Mendelssohns Durchführungstechnik auffälligen Fortspinnungs- und Figurationstechnik auch von einer Auseinandersetzung mit Schumanns Quartettstil auszugehen.

Carl Reinecke	op. 16 Es-Dur (1848), Hofmeister (Leipzig), 1843 komponiert; op. 30 F-Dur, (1852), Hofmeister (Leipzig), 1851 komponiert; op. 132 C-Dur (1874), Forberger (Leipzig); op. 211 D-Dur (1890), Breitkopf & Härtel (Leipzig); op. 287 g-Moll (1909), Breitkopf & Härtel (Leipzig)
Friedrich Kiel	op. 53 Nr. 1 u. 2 (a, Es) (1868), Simrock (Bonn); op. 73 <i>Walzer für Streichquartett</i> (1872), Bote & Bock (Berlin); op. 78 <i>Walzer für Streichquartett Neue Folge</i> (1881), Bote & Bock (Berlin), Sechs Fugen für Streichquartett WoO (2001), Dohr (Köln-Rheinkassel)
Woldemar Bargiel <sup>1</sup>	Zwei unveröffentlichte Streichquartette, vermutlich zwischen 1846 u. 1850 komponiert (verschollen); op. 15b a-Moll (1877), Breitkopf & Härtel (Leipzig), um 1850 komponiert; op. 47 d-Moll (1888), Breitkopf & Härtel (Leipzig)

Die Nähe von Bargiels Kompositionstechnik zu jener von Schumann wurde bereits zu seiner Lebzeit beobachtet. Karl Debrois van Bruyck meint in seinem mehrteiligen Aufsatz über Bargiel, der 1864 in der *AmZ* erschienen ist, denn auch, dass Bargiel »unter die besten Nachfolger Schumann's zu rechnen sei, ja dass manche Compositionen wohl dessen Namen führen könnten.«<sup>2</sup> Dabei greift van Bruyck auf ein Urteil zurück, dass Robert Schumann in seinem berühmten Aufsatz *Neue Bahnen* von 1853 fällt. Immerhin war für Schumann Bargiel neben Brahms und anderen einer der

<sup>1</sup> Dazu der Artikel »Bargiel, Woldemar« in *MGG* 2.

<sup>2</sup> *AmZ*, 2. Jhg. (NF), Nr. 26 (29. Juni 1864), 441. Dazu auch van Bruycks Aufsatz in *DMz*, 1. Jhg., Nr. [0] 1 (Probenummer) (1. Januar 1860), 5-6.

»hochauf strebenden Künstler der jüngsten Zeit.«<sup>1</sup> Vor diesem Hintergrund versteht sich vermutlich auch, weshalb Bargiel sich vor allem einen bleibenden Ruf als Komponist von Klaviermusik und von drei Klaviertrios geschaffen hat. Letztere werden gerade wieder entdeckt. Diese Werke zeigen eine innere Verwandtschaft mit Schumanns Kompositionsästhetik, insbesondere der 1830er Jahre, und zwar sowohl im Umstand, die Form der musikalischen Idee unterzuordnen, als auch in den ausdrucksvollen Melodien, dem sicheren Gefühl für rhythmische Prägnanz und der Behandlungen der Harmonien, vor allem in Bargiels ausgeprägter Vorliebe für gewagte Modulationen. Auffällig ist bei Bargiels Kompositionen auch eine überbordende und oft wenig gezähmte Ideenfülle, so auch in den Streichquartetten. In diesem arbeitet Bargiel mit besonderer Vorliebe mit abgespaltenen Motiven. In diesem Zusammenhang erklärt sich van Bruycks Äusserung, dass man sich bei Bargiels Kompositionen »manchmal etwas von jener feinen formellen Ausführung Mendelssohn's und dessen mit sorgsamster Ueberlegung ausgeführter Detailarbeit« wünsche.<sup>2</sup>

Für Bargiel, Kiel und Reinecke ist nicht nur der Respekt vor der Gattung an sich auffällig, sondern auch der Versuch, die tradierten Normen und Traditionen der Gattung selbst noch in einer Zeit zu bewahren, in welcher die kompositionstechnische Entwicklung bereits in eine entschieden andere Richtung zu gehen schien. Diese Einschätzung wird beispielsweise am Streichquartettsschaffen Kiels, der von 1842-1845 bei Siegfried Dehn studierte, und seinem Einfluss im Berliner Umfeld auf die eher konservativen Komponisten der nachfolgenden Generation greifbar.<sup>3</sup> Der analytische Befund zeigt darüber hinaus, dass das Werkkonzept nur soweit regulativ wirkte, als es um substantielle Traditionen und Normen der Gattung des Streichquartetts ging, ohne

---

<sup>1</sup> Schumann, *Neue Bahnen* (1853), 185.

<sup>2</sup> *AmZ*, 2. Jhg. (NF), Nr. 26 (29. Juni 1864), 443..

<sup>3</sup> In diesem Zusammenhang seien zumindest Dehns Schüler August Bungert (1845-1915), Hugo Kaun (1863-1932), Siegfried Ochs (1858-1829) und Hans Heinrich XIV. Bolko Graf von Hochberg (1843-1926) erwähnt. Kauns beiden ersten von insgesamt vier Streichquartette (op. 40 (1889), op. 41 (1900), op. 74 (1907) und op. 114 (1921) und das kompositorische Schaffen von Hans Heinrich XIV., worunter sich auch zwei Streichquartette (1874 und 1894) befinden, zeigen eine auffällige Orientierung an einem der Wiener Klassik verpflichteten Stil, welcher um 1900 in Berlin noch weit verbreitet war.

deshalb aber individuelle Lösungsansätze der mit der Gattung Streichquartett verbundenen kompositorischen Fragestellungen zu verhindern. So sehr beispielsweise der zu seiner Zeit geachtete und geschätzte Carl Reinecke im Zuge der Rezeptionsgeschichte wie auch der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung des Streichquartetts sukzessive in den Rang eines Kleinmeisters oder gar Epigonen verwiesen wurde, bleibt sein bereits zu seinen Lebzeiten gewürdigte Versuch,<sup>1</sup> die thematisch dichten Vermittlungsprozesse im Sinne Mendelssohns mit einer an Schumann orientierten rhythmischen Profilierung der Thematik und der Satzgestaltung zu verbinden (besonders auffällig sowohl im 1852 publizierten Quartett F-Dur op. 30 als auch im 1874 gedruckten Streichquartett C-Dur op. 132), allemal beachtenswert.

Die Bedeutung von Carl Reinecke in der Geschichte des Streichquartetts im 19. Jahrhundert erweist sich aber nicht nur in seinem Streichquartettschaffen, sondern auch in seinen pädagogisch-philosophischen Ideen über die Hausmusik. Immerhin wurden seine unter dem Titel *Was sollen wir spielen?* vom Leipziger Verleger Leuckart 1886 publizierten Gedanken grosse Beachtung. Darin finden sich denn nicht nur zahlreiche Angriffe gegen das Virtuositentum und die blossе Klangeffekthascherei, sondern auch die Vorstellung, dass die Kammermusik »die edelste Musikgattung an sich« sei und dass »durch ihren wahrhaftigen inneren Gehalt (...) Sinn und Geschmack für die Tonkunst mehr als jede andere Gattung der Musik« bilde.<sup>2</sup> Auch wenn in Reineckes Überlegungen in der Substanz die Klaviermusik mit bevorzugtem Interesse behandelt wird, so misst er dem Erlernen eines Saiteninstrumentes und dem Vokalunterricht eine wichtige Rolle in der Hausmusikpraxis zu. Dabei vermischen sich auch bei Reinecke wie bei Thibaut und Riehl pädagogische Ziele mit gesellschaftspolitischen Intentionen.<sup>3</sup>

Im Kontext dieser auf die »Leipziger Schule« konzentrierten Ausführungen sei auch ein Blick auf die spezifischen Umstände von Edvard Griegs erste Streichquartettversuche geworfen, die noch in die hier untersuchte Zeit von 1830 bis 1870 fallen. Griegs erstes Streichquartett entstand um 1861/62 auf Wunsch seines Leipziger Lehrers, Carl Reinecke, während Griegs Studienzeit am Leipziger

---

<sup>1</sup> Dazu beispielsweise *RhMZ*, 3. Jhg., Nr. 25 (18. Dez. 1852), 1030 (2. Sp.).

<sup>2</sup> Reinecke, *Was sollen wir spielen?* (1886), 15.

<sup>3</sup> Fellerer, *Reinecke und die Hausmusik* (1965).

Konservatorium (1858-1862) und gilt heute als verschollen. Die erhaltenen Sekundärquellen aber erweisen sich für die hier zur Diskussion stehenden Aspekte als äusserst aufschlussreich. Nach Griegs eigenem Bekunden hat er im Zusammenhang mit der Entstehung seines ersten Quartetts fleissig die Quartette von Mozart und Beethoven studiert, um das auszugleichen, »was Reinecke mich nicht lehren konnte.«<sup>1</sup> Trotz des erfolgreichen Abschlusses der Kompositionsarbeit wurde das Streichquartett dem Leipziger Publikum nicht vorgestellt, weil Ferdinand David in seiner Funktion als Primarius des Gewandhaus-Quartetts sich weigerte, es aufzuführen. Davids Weigerung war vermutlich durch die spieltechnischen Schwierigkeiten motiviert. Diese Annahme lässt der Umstand vermuten, dass bei der Uraufführung des Quartetts am 21. Mai 1862 im norwegischen Bergen nur drei Sätze gespielt wurden und dass der Rezensent der *Bergensposten* die Qualität der Aufführung kritisierte.<sup>2</sup> Zwei Aspekte sind im Zusammenhang der hier geführten Diskussion an Griegs erstem Streichquartett bemerkenswert: zum einen der Umstand, dass die Komposition eines Streichquartetts am Schluss der Studienzeit in Leipzig als ein Unternehmen angesehen wurde, das Auskunft über die Könnerschaft eines Komponisten zu geben vermag, zum anderen der Sachverhalt, dass Grieg seinen ersten Versuch in der Gattung mit dem Hinweis auf das Studium der Quartette von Mozart und Beethoven explizit in einen gattungsgeschichtlichen Zusammenhang stellt. Dabei handelt es sich um einen Sachverhalt, der sich auch im Zusammenhang mit dem zwischen 1877 und 1879 komponierten Streichquartett op. 27 trotz aller »Abweichungen« vom herkömmlichen Gattungsverständnis als produktionsfördernd und –leitend erweisen wird.<sup>3</sup>

In diesen Erörterungen kann auf Vollständigkeit nicht abgezielt werden, aber sie wären dennoch unvollständig, würde abschliessend nicht ausführlicher auf das Streichquartettschaffen von Robert Volkmann (1815-1883) eingegangen, der nicht nur zu seiner Zeit neben Mendelssohn und Schumann, sondern noch im frühen 20. Jahrhundert zu den herausragenden Streichquartettkomponisten gezählt worden ist. Sein

---

<sup>1</sup> Grieg, *Mein erster Erfolg* (1905), 18.

<sup>2</sup> Dazu Oelmann, *Griegs drei Streichquartette* (1993), 203-204.

<sup>3</sup> Dazu *ibid.*, 204-210, und Krummacher, *Streichquartett als »Ehrensache«* (2000).

Ruhm ermisst sich auch daran, dass noch nach seinem Tod 1893 bei Eulenburg (Leipzig) von den Streichquartetten Nr. 2-6 Taschenpartituren erschienen.

Robert Volkmann, Streichquartette<sup>1</sup>

Werke	Erstdruck	Bemerkungen
op. 9 a-Moll [Nr. 1]	1854 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	1847/48 komponiert
op. 14 g-Moll [Nr. 2]	1854 (Spina, Wien)	1846/47 komponiert
op. 34 G-Dur [Nr. 3]	1859 (Heckenast, Pest)	1856/57 komponiert
op. 35 e-Moll [Nr. 4]	1859 (Heckenast, Pest)	1857 komponiert; Scherzosatz 1841 komponiert
op. 37 f-Moll [Nr. 5]	1859 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	1858 komponiert
op. 43 Es-Dur [Nr. 6]	1862 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	1861 komponiert
Quartettsatz G-Dur	unveröffentlicht	Ms. D-DI, Ms. Mus. 5912-P-510.

Anhand der Analyse des Kopfsatzes des ersten komponierten Streichquartetts op. 14 soll versucht werden, die Kompositionsweise Volkmanns darzulegen, welche sich in der Substanz in den nachfolgenden Werken kaum verändert hat, sieht man einmal vom fünften dreisätzigen Streichquartett op. 37 f-Moll ab, das allerdings nur hinsichtlich der formalen Anlage eine Differenz darstellt. Das Notenmaterial dazu findet sich im Anschluss an diese Analyse.

Die Exposition besteht aus sechs thematisch bzw. motivisch deutlich voneinander abgegrenzten Abschnitten

<sup>1</sup> Dazu Krischke, *Streichquartette Robert Volkmann* (1996), 205-211.

## Exposition, Kopfsatz Streichquartett op. 14 g-Moll

Hauptsatz (1-13)	Hauptsatzthema
Zwischensatz 1 (13-21)	Nebengedanke zum Hauptthema
»Überleitung« (21-44)	»Überleitungsmotiv«
Seitensatz (44-64)	Seitensatzthema
Zwischensatz 2 (66-81)	Nebengedanke zum Seitenthema
Schlussgruppe (82-86)	Hauptsatzthema

Das Hauptsatzmotiv a (1-4) ist aus zwei Motiven gebaut: die Takte 1-2 (Motiv a<sub>1</sub>) bestehen aus einer zweitaktigen Schichtung des g-Moll-Dreiklangs bis zur Doppeloktave mit Repetition des Dreiklangtons und entsprechen damit einem Thementypus im Sinne Mendelssohns, wie er ihn etwa im Scherzo-Satz von op. 44 Nr. 3 formuliert hatte, und auf welchen bezeichnenderweise auch Brahms in seinem ersten publizierten Streichquartett op. 51 Nr. 1 sowohl im Kopfsatz als auch im Finalsatz referieren wird. Der erste Motivkern a<sub>1</sub> ist bei Volkmann insofern rhythmisch profiliert (und verweist damit zugleich auch auf die für Schumanns Kompositionsweise charakteristische, einen Impuls auslösende Thematik), als der Auftakt dem metrischen Hörempfinden widerspricht und damit eine synkopische Wirkung erzielt wird. Im zweiten Zweitakter (T. 3-4) (Motiv a<sub>2</sub>) wird die Akzentverschiebung fortgesetzt, indem der zu erreichende Zielton d'' auf die zweite Zählzeit fällt und harmonisch ein Halbschluss formuliert wird. Die beiden Motive ergänzen sich als Kontrast, indem das zweite Motiv (a<sub>1</sub>) mit punktierten Vierteln mit gegenmetrischer Betonung arbeitet und einen aufgefächerten Sextakkord (mit einem Sextsprung und einer subdominantischen Sequenz mit *sixte ajoutée* als Verweis) ausprägt. Zudem ist die Bewegungsrichtung verändert, und im zweiten Motivteil (a<sub>2</sub>) findet eine Stauung des Bewegungsflusses statt. Der kontrastive Charakter dieser beiden Motive wird durch ihre Begleitung betont: Der Parallelführung der drei Unterstimmen mit der melodieführenden ersten Violine bei a<sub>1</sub> steht im zweiten Motivkomplex eine stützende Begleitung gegenüber, welche die gegenmetrische Akzentuierung der Hauptstimme durch Bildung von synkopischen Haltetönen mitträgt. Diese beiden Motivteil a<sub>1</sub> und a<sub>2</sub> enthalten die wichtigsten Elemente, mit welchem der gesamte Kopfsatz bestritten wird, so dass sie zusammen als

Motiv a das Kernmotiv bilden. Von Takt 5 an bis Takt 13 setzt eine erweiternde Wiederholung (a') ein, welche nur mit dem Motiv a<sub>1</sub> arbeitet und auf eine Intensivierung des dynamischen Ausdruckscharakters abzielt (p < f > p < f). In den Takten 13-21 formuliert Volkmann einen Nebengedanken zum Hauptmotiv a, welcher selbst wieder aus zwei zweitaktigen Motiven (b<sub>1</sub> und b<sub>2</sub>) besteht und sogleich sequenzartig wiederholt wird. Durch die Sforzatogabeln und die anschliessenden Staccato-Achtel wirken die beiden Motive b<sub>1</sub> und b<sub>2</sub> ähnlich profiliert wie das Hauptmotiv a. Dieser Nebengedanke ist aber durch mehrere Momente sinnfällig mit dem Hauptsatz verwoben. Zum einen findet insofern eine Vermittlung statt, als die beiden Hauptthemenmotive a<sub>1</sub> (in der Bratsche) und a<sub>2</sub> (im Cello, mit Synkopenwirkung) die Begleitstruktur des Nebengedankens bestimmen. Zudem verweist die Führung des Nebengedankens in den beiden Violinen im Oktavabstand auf die strukturelle Schichtung des g-Moll-Akkords zu Beginn der Satzes (vgl. Motiv a<sub>1</sub>). Tonal endet dieser Abschnitt mit dem Nebengedanken des Hauptthemas auf der Dominante F-Dur, von wo aus eine Art Überleitung zum Seitensatz ansetzt. Diese Überleitung wird mit einer Figurationskette von Achteln im Sinne Mendelssohns bestritten, welche aber thematisch mit dem Hauptgedanken durch die Achtelfiguren und die synkopischen Akzente vermittelt bleiben. In diese Überleitungsphase sind Stauungen von Septakkorden eingebaut, welche erst in der Coda (T. 252-253) ihre strukturelle Funktion entfalten werden. In der Überleitung selbst wird ein neues Motiv entwickelt (Motiv c), dessen Bedeutung ebenfalls erst später, und zwar in der Durchführung, geklärt wird. In den Takten 30 und folgenden erscheint es sowohl als vermittelte Ableitung des Septakkords als auch als abgeleiteter Kontrast der synkopischen Begleitfiguren aus dem zweiten Hauptsatzmotiv a<sub>2</sub>, unterstützt durch die Tonrepetitionen in der ersten Violine, die ihrerseits auf das Hauptsatzmotiv a<sub>1</sub> verweisen. Dass es sich bei diesem Abschnitt tatsächlich mehr um einen Einschub als um eine veritable Überleitung handelt, beweisen die harmonischen Verhältnisse. Denn die Dominante F-Dur zum B-Dur des Seitensatzes ist bereits erstmals in Takt 25 über verminderte Septakkorde erreicht und bleibt als Haupttonart des Überleitungsabschnitts mit dominantischer Septime bestehen. Volkmann gewinnt in den Takten 21-44 dem Dominantseptakkord zu B-Dur damit thematische Qualität ab, d.h. die Harmonik wird durch thematische Elemente entfaltet. Auch das Seitenthema (T. 44-58, mit

Wiederholung) in der Tonikaparallele B-Dur ist in sich quadratisch (4+4 Takte) und formuliert insgesamt ein achttaktiges periodisches Liedsatzthema. Die ersten vier Takte mit den Tonrepetitionen verweisen auf das Motiv  $a_1$  des Hauptthemas, während der Nachsatz sowohl in der Bewegungsrichtung als auch dem eingeschobenen Achtelsprung auf das Motiv  $a_2$  des Hauptthemas referiert. Allerdings besteht eine signifikante Differenz zwischen dem Haupt- und Seitenthema, indem Volkmann den Bewegungscharakter der Motive verändert hat. War das Hauptthema dadurch bestimmt, dass einem Anfangsimpuls eine Stauung folgte, ist dieser Zug im Seitenthema gerade umgekehrt, denn den in Sekundsritten dahinfließenden Halben folgt eine verkürzte Bewegung, welche erst ganz am Schluss des Seitenthemas aufgefangen wird. Zudem kontrastiert die Bewegung in Sekundsritten im Seitensatzthema zur Dreiklangsmotorik des Hauptsatzthemas. Auch hier, wie bereits schon bei dem Nebengedanken zum Hauptthema (Motiv b) dringt Motivmaterial aus dem Hauptthema insofern unmittelbar in die Satzstruktur, als die Mittelstimmen mit ihrer Achtelbewegung und mit den Tonrepetitionen auf das Motiv  $a_1$  des Hauptthemas referieren. Wie schon beim Hauptsatz folgt auch dem Seitensatz ein Abschnitt mit einem Nebengedanken. Diesem ist ein Abschnitt von sieben Takten (T. 59-65) vorgeschaltet, der satzstrukturell mit Stimmentausch der vermeintlichen Überleitung mit dem thematisierten  $F^7$ -Akkord entspricht, jetzt aber dem Hauptgedanken vorgelagert ist und harmonisch auf der Dur-Tonika (G-Dur) basiert – womit Volkmann den für Mendelssohn charakteristischen Dur-Moll-Wechsel aufgreift. Dieser Abschnitt endet *sforzato* mit zwei »Signal«-Takten auf der Subdominante C-Dur (in G-Dur als Tonika gedacht) und einem verkürzten Nonenakkord auf cis (also funktional auf der Doppeldominante A-Dur). Im »neapolitanischen« Anschluss auf B-Dur erscheint dann im Cello der periodisch viertaktige Nebengedanke zum Seitenthema (T. 66-69), welcher in seiner Struktur eine rhythmisch sehr profilierte Variante des in Sekunden aufsteigenden Seitenthemas ist. Demgegenüber akzentuiert die Begleitstruktur in den Oberstimmen eine zu Halben augmentierte Auffächerung des B-Dur-Dreiklangs, in umgekehrter Richtung als das Motiv  $a_1$  des Hauptthemas. Wieder folgen die zwei Signal-Takte (T. 70-71) mit einem verkürzten Nonenakkord und seiner tiefalterierten Variante (ges statt g) und eine zweiertaktige Rückleitung, bevor der ganze Nebengedankenkomplex zum Seitenthema mit einer variierten Rückleitung wörtlich



wiederholt wird. Darauf folgt eine verkürzte Schlussgruppe, welche durch Imitation und dynamische Intensivierung des Motivs  $a_1$  des Hauptthemas als Steigerungsabschnitt und mit abschliessender Kadenz nach C-Dur in die Durchführung (T. 88-130) einmündet. Diese Durchführung ist aber weniger eine Durchführung im strengen Sinne, als viel eher eine breit angelegte Steigerungsphase, in welcher keine Verarbeitung des Materials, sondern eine planvolle Steigerung durch Reihung der »thematischen« Abschnitte stattfindet. Die Durchführung wird denn auch ausnahmslos mit motivischem Material aus dem Nebengedanken zum Hauptsatz sowie aus der Überleitung zum Seitensatz bestritten, während in der Begleitung jeweils das Hauptsatzmotiv  $a_1$  erklingt. In der Substanz besteht die hier realisierte Durchführungstechnik in Stimmentausch, Motivabspaltungen (ab T. 123), Sequenzierungen (T. 127-130) sowie in einer harmonischen Intensivierung und in der schrittweisen Zunahme der Stimmenzahl an der Darstellung des motivischen Materials (von T. 88-106 eine Stimme im Austausch;<sup>1</sup> T. 107-118 zwei Stimmen im Austausch; T. 119-127 drei Stimmen). In der formalen Gliederung folgt die in T. 131 einsetzende Reprise der Exposition, unterscheidet sich von dieser aber dadurch, dass sie nicht mehr auftaktig beginnt und damit gleichsam die »gestörte« Hörerwartung, welche der Beginn der Exposition verursacht hat, ausbalanciert. Zudem erklingt der Seitensatz (ab T. 178) jetzt in der Durtonika G-Dur anstatt in der Molltonika, womit Volkmann auf den Gedanken des Dur-Moll-Wechsels aus der Exposition (T. 59ff.) zurückkommt und noch dadurch intensiviert, dass in der Reprise der Nebengedanke des Seitensatzes in dessen Mollvariante g-Moll steht anstatt wie in der Exposition in der gleichen Tonart B-Dur. In der Überleitung zur Coda wird das Begleitmotiv des zweiten Teils des Seitensatzes verarbeitet anstatt wieder auf das Hauptthema zurückzuverweisen wie in der Schlussgruppe der Exposition. Insgesamt bestätigt Volkmann damit die Tendenz einer verstärkten Bedeutung des Nebengedanken-Materials. Das erlaubt Volkmann zudem, die Coda (ab T. 228) selbst thematisch mit dem Nebengedanken des Hauptthemas zu bestreiten, wovon Motivabspaltungen (ab T. 236) und eine Engführung (ab T. 243) das musikalische Geschehen in den aufgefächerten Septimakkord (wie in der Exposition) hineintreiben,

---

<sup>1</sup> Davon weicht lediglich der T. 97 ab, in welchem (mit Auftakt) die beiden Violinen im Oktavabstand unisono geführt werden.

von wo aus stretta-mässig eine Umkehrung der Motivik des Hauptthemas (ab T. 254) die abschliessenden Takte bestimmt.

Robert Volkmann, Quartett g-Moll op. 14 (komponiert 1846/47), 1. Satz

Allegro con spirito. *a* Robert Volkmann, Op. 14.

Violino I.  
Violino II.  
Viola.  
Violoncello.

5 *varierte Fortspinnung*

11 *Nebengedanke zu Hauptth. b<sub>1</sub>*

17 *Brücke mit a<sub>1</sub>*

harm. Bezug ist D von Tp

23 vgl. T. 252/53

29 Überl. (themat. F7) mit Überleitungsmotiv C

35 „Halbtonmotiv“

41 Seitensatz  $d_1$

47  $d_2$  Wiederholung

Koppel. der Außenstimmen Begleitung = Variation v.  $a_1$

E.E. 1818

53

Überleitung 5

59 "C"

"Signal-Takte"

66

Signal vgl. 28

Rückleitung

73

Nebengedanke zum Seitenthema (Variation von  $d_1$ ) (rhyth. Profilierung)

80

Wiederholung Nebengedanken zum Seitenthema

varierte Rückleitung

E.E. 1313  
eine Art Schlussgruppe mit a<sub>1</sub>  
imitatorisch

Durchführung

Df.-Techniken

- 1) Stimmenaustausch
- 2) Motivabspaltungen (T. 123 ff.)
- 3) Sequenzierungen (vgl. T. 127-130)

4) sukzessiver  
Stimmenein-  
satz

3 Stimmen 7

116

122 *Motivabspaltung.* *Sequenz.*

128 *Überleitung mit „as“* *Reprise*

134 *dim.* *p*

140 *cresc.* *f*

Handwritten musical score for string quartet, measures 146-170. The score is written in G major and 3/4 time. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 146-151) features a rhythmic pattern of eighth notes in the upper parts and a more active bass line. The second system (measures 152-157) shows a change in texture with some rests in the upper parts and a more melodic bass line. The third system (measures 158-163) continues the melodic development in the bass and includes dynamic markings like *p* and *pp*. The fourth system (measures 164-170) features a prominent eighth-note pattern in the upper parts and a sustained bass line. The score is annotated with measure numbers 8, 146, 152, 158, 164, and 170.

Seitenthema  
jetzt in G-Dur

176

182

188

194

202

E. E. 1313

218



10  
204

216 *Überleitung mit Verdichtung des Begleitmotivs aus dem zweiten Teil des Seitensatzes*

222

Coda  
228

*a<sub>1</sub>*

233

E. E. 1313

Detailed description: This is a handwritten musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is divided into several systems. The first system (measures 10-204) features a complex texture with various dynamics including *ff*, *f*, *sf*, and *p*. The second system (measures 216-222) is a transition section with a handwritten note: "Überleitung mit Verdichtung des Begleitmotivs aus dem zweiten Teil des Seitensatzes". The third system (measures 222-228) includes markings for *arr. so.* and *cresc.*. The fourth system (measures 228-233) is a Coda section, marked with a double bar line and a 'Coda' symbol, and includes a first ending bracket labeled *a<sub>1</sub>*. The score concludes with a final *cresc.* marking. The manuscript is written in ink on aged paper.

238

Engführung mit  $b_1$

243 Più mosso.

248 *criso.*

254 Umkehrung der Motivik des Hauptthemas (Kopf.)

259

E. E. 1313 218

Detailed description: The image shows a page of a musical score for string quartet, numbered 238 to 259. It consists of five systems of staves. The first system (238) has a handwritten note 'Engführung mit b1' pointing to the first staff. The second system (243) is marked 'Più mosso.'. The third system (248) has 'criso.' written above and below the staves. The fourth system (254) has a handwritten note 'Umkehrung der Motivik des Hauptthemas (Kopf.)' above it. The fifth system (259) is the final system on the page. The score includes various musical notations such as dynamics (ff, f), articulation (accents), and phrasing slurs. The publisher's name 'E. E. 1313' and the number '218' are at the bottom.

So individuell dieser Kopfsatz von Volkmann auch ist, er bemüht sich ganz auffällig um eine Vermittlung zwischen den Kompositionsprinzipien Mendelssohns und Schumanns, ohne deshalb aber in dieser Vermittlung selbst aufzugehen. Im Gegenteil, der von Volkmann formulierte Lösungsversuch erscheint gattungsgeschichtlich relevant mit Blick auf Brahms und seinen Kreis, wenn diese auch aus den »vorgefundenen«

Normen und Traditionen der Gattungen andere Konsequenzen gezogen haben. Volkmanns Komponieren wäre falsch verstanden als ein Komponieren neben Mendelssohn und Schumann, es ist in dem Umfang davon beeinflusst, wie es um eigene Lösungen sich bemüht. Andererseits ist es ebenso falsch, bei Mendelssohn und Schumann ein aus der geschichtlichen Situation herausgetretenes Komponieren zu postulieren. Sie gehören wie Volkmann und Fanny Mendelssohn Hensel sowie Hermann Hirschbach mit seinem gescheiterten Versuch einer kompositorischen Rezeption der späten Streichquartette Beethovens und Ignaz und Franz Lachner mit ihren Bemühungen um die Bewahrung und stetige Aktualisierung einer älteren Gattungstradition sowie all die anderen hier näher betrachteten Komponisten zu einer Gattungsgeschichte des Streichquartetts vom 1830 bis 1870, und sie haben einen wesentlichen Beitrag zu ihrer Geschichte bereits dadurch geleistet, dass sie diese Geschichte überhaupt belebten. Darüber hinaus verdeutlichen sie in ihren individuellen Lösungen die Vielfalt der regulativen Wirkung des in dieser Zeit gültigen Werkkonzepts.

## IV DAS STREICHQUARTETT IN FRANKREICH

### 6. DIE SITUATION VOR 1830

Wenn in den nachfolgenden Überlegungen zum Streichquartett in Frankreich schwerpunktmässig auf die Situation in Paris eingegangen wird, hat das mit dem schon von Felix Mendelssohn Bartholdy 1832 festgestellten Umstand zu tun, dass sich in Frankreich im Gegensatz zu Deutschland alles auf Paris konzentriert:

»Hier [= Paris]aber ist Frankreich, und darum kann man auch keine Deutsche Stadt mit Paris vergleichen, weil hier alles zusammenströmt, was in Frankreich sich auszeichnet, während es sich in Deutschland verbreitet. Deutschland besteht aus so und so viel Städten, aber was Musik, ich glaube auch überhaupt was Kunst betrifft, ist Paris Frankreich.«<sup>1</sup>

In Frankreich entwickelte sich das Streichquartett trotz der zunächst fast unangefochtenen Autorität von Jean-Jacques Rousseau (mit seiner generellen Verschlossenheit sowohl gegenüber dem Quartett wie der instrumentalen Musik überhaupt)<sup>2</sup> während der letzten Jahrzehnte des Ancien Régime und bildete von den späten 1760er Jahren an einen sowohl von den in Paris publizierten Quartetten Luigi Boccherinis und von der Orchestermusik der Mannheimer Schule beeinflussten Quartetttypus heraus, und zwar das *Quatuor concertant* bzw. *dialogué*.<sup>3</sup>

Die zu Boccherinis Lebzeiten gedruckten Quartette (insgesamt elf Zyklen) erschienen zwischen 1767 bis 1803 in Paris. Die einzige Ausnahme bilden op. 26 und op. 32,<sup>4</sup> die bei 1778 bzw. 1780 Artaria in Wien erschienen.<sup>5</sup> Allerdings ist der Einfluss

<sup>1</sup> Mendelssohn in einem Brief aus Paris an Carl Friedrich Zelter vom 15. Februar 1832. Vgl. Elvers, *Mendelssohn Briefe* (1984), 153.

<sup>2</sup> Dazu Rousseau, Artikel »Quatuor«, »Sonate« und »Symphonie« in *Dictionnaire* (1768).

<sup>3</sup> Dazu Levy, *Quatuor Concertant* (1971), Oboussier, *The French String Quartet* (1992), Garnier-Butel, *La naissance du quatuor à cordes français* (1995), 37-43.

<sup>4</sup> Die Opuszahlen folgen bei Boccherini immer seinem autographen Katalog.

<sup>5</sup> Der Pariser Erstdruck von op. 26 erschien ca. 1790 bei Le Duc und jener von op. 32 bei Sieber ca. 1785; ausführlicher dazu Gérard, *Boccherini* (1969), 173-272, und Speck, *Boccherinis Streichquartette* (1987).

Boccherinis auf das Streichquartettschaffen in Paris, besonders auf die Entstehung des *Quatuor concertant*, noch längst nicht restlos geklärt. Christian Speck hat unter anderem gezeigt, »if the Parisian quatuor concertante is deriving from Boccherini's quartets, it derives certainly from his first quartets op. 2 and not from his quartets composed later.«<sup>1</sup>

Ungeachtet der Bedeutung typisch französischer Traditionen und trotz massiver Widerstände setzte sich (nicht unwesentlich von den ausserordentlichen Aktivitäten der Pariser Musikverlagshäuser und dem Diskurs über die französische und italienische Oper getragen) im Repertoire der Instrumentalmusik in Paris zunehmend die italienische Musik durch, so dass »das spezifisch französische Idiom zunehmend von italienischen Mustern überlagert wurde«.<sup>2</sup>

Der Einfluss der Mannheimer Musik auf der anderen Seite war sowohl durch die seit 1760 weitverbreiteten Sammeldrucke deutscher Instrumentalmusik auf dem Pariser Markt als auch durch das »in den Metropolen London und Paris schon seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und ausserhalb der höfischen Sphäre«<sup>3</sup> sich etablierende Konzertwesen öffentlicher und privater Natur bestimmt. Freilich war die Instrumentalmusik der Mannheimer Komponisten selbst stark von italienischen Vorbildern geprägt gewesen.<sup>4</sup> Dieser Umstand war aber für die Rezeption in Paris nicht von Belang, weil zum einen der Einfluss der Mannheimer Musik auf den ästhetischen Diskurs in Frankreich nur von marginaler Bedeutung war und weil zum anderen die Kompositionen der Mannheimer insgesamt als selbständig und neuartig angesehen wurden, wie beispielsweise ein Auszug aus dem *Mercure de France* vom April 1772 belegt:

---

<sup>1</sup> Speck, *Boccherini's String Quartets* (1987), 130; dazu auch Salvetti, *Boccherini* (1973).

<sup>2</sup> Krummacher, *Das Streichquartett (I)* (2001), 16; dazu auch Finscher, *Studien* (1974), 64-69.

<sup>3</sup> Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert* (1993), 165.

<sup>4</sup> Darauf hat bekanntlich schon Charles Burney in *The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces* (London, 1775 (2. Aufl.), Bd. I, S. 95-96) hingewiesen. Ausführlicher zum italienischen Einfluss in der Musik der Mannheimer Komponisten vgl. Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie* (1971), Wolf, *Mannheim Symphonie Style* (1980), Würtz, *Mannheim und Paris* (1986), 165 und Kunze, *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert* (1993), 157-162.

»Nous n’aurons pas l’injustice de comparer l’ouverture de Castor [et Pollux von Rameau] avec les Symphonies que l’Allemagne nous a données depuis douze ou quinze ans, avec les ouvrages des Stamitz, des Holzbauer, des Toësch, des Bach avec ceux de M. Gossec, devenu le musicien de notre Nation pour cette partie.«<sup>1</sup>

Demgegenüber hatte das Streichquartettsschaffen von Haydn auf die Pariser Streichquartettproduktion bis etwa ins letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts kaum einen Einfluss.<sup>2</sup> Anders scheint es sich indes mit dem kammermusikalischen Schaffen von Johann Baptist Vanhal (1739-1813) zu verhalten, der zwischen 1760 und 1761 von Böhmen nach Wien übersiedelte, wo er sich (nur unterbrochen von einem längeren Aufenthalt in Italien von 1769 bis 1771) als einer der wichtigsten Komponisten und mit seinem symphonischen Schaffen als ein bedeutender Vertreter des Wiener musikalischen Stils etablierte. Die Streichquartette von Vanhal, die zwischen 1767 und 1787 mit wenigen Ausnahmen alle in Paris im Erstdruck erschienen<sup>3</sup> (weil ein eigenständiges Wiener Musikverlagswesen sich erst ab Ende der 1770er Jahre herauszubilden begann) und in ganz Europa verbreitet waren, stehen zum einen aus satztechnischer Sicht (aufgrund der Dominanz, die einzelnen Satzgruppen aneinander zu reihen, anstatt motivisch-thematisch zu durchdringen) eher dem *Quatuor concertant* nahe (ohne allerdings in diesem Quartetttypus gänzlich aufzugehen) und reagieren damit kaum auf Haydns gleichzeitige Experimente; aufgrund der auffallenden solistischen Behandlung der ersten Violinstimme verweisen Vanhals Quartette zum anderen auf das solistische *Quatuor brillant*, das sich etwa ab Mitte der 1780er Jahren

---

<sup>1</sup> Anton Stamitz (1750-1796) beispielsweise, der 1770 nach Paris kam und im Gegensatz zu seinem Bruder Carl auch dort blieb, publizierte in Paris neun seiner insgesamt elf jeweils sechs Werke umfassenden Quartettzyklen. Zu den Streichquartetten von Carl Stamitz vgl. Riemann, *Mannheimer Kammermusik (DTB 28)* (1915),

<sup>2</sup> Die ersten in Paris publizierten Streichquartettkompositionen von Haydn waren die 1764 bei La Chevardière gedruckten Quartett-Divertimenti op. 1. Ihnen folgten im Pariser Erstdruck dann noch die Streichquartette op. 20 (1774, La Chevardière) in einer von Haydn nicht autorisierten Ausgabe und op. 54/55 (1789, Sieber).

<sup>3</sup> Vanhals Quartette erschienen auch in Amsterdam, London, Berlin und Wien in zahlreichen Nach- bzw. Raubdrucken; dazu Jones, *Vanhal* (1978).

als eigenständiger Quartetttypus neben dem *Quatuor concertant* etablierte.<sup>1</sup> Der Umstand, dass auch in Paris zahlreiche Streichquartette unter Vanhals Namen kursierten, bei welchen seine Autorenschaft zweifelhaft ist, kann als Indiz für die Popularität seiner Quartette in der Musikpraxis des späten 18. Jahrhunderts gelten.

#### Johann Baptiste Vanhal, Streichquartette

*Six Quatuors concertants* op. 1, Huberty, Paris 1769

*VI Quatuors concertants* op. 2, Huberty, Paris 1769

*Six Quatuors* op. 6, Huberty, Paris 1771

*Six Quatuors* op. 7, Sieber, Paris 1771 (auch als op. 26, Paris 1779-80)

*Sei Quartetti* op. 13, Huberty, Paris 1773 (auch als op. 3, Hummel, Amsterdam 1776)

*Sei Quartetti* op. 21, La Chevardière, Paris 1773 (Nr.2 zweifelhaft; Nr. 6 nicht von Vanhal)

*Six quartettos* WoO, Napier, London um 1775

*Six Quatuor[s]* op. 24, Le Menu et Boyer, Paris [1779?] (auch als op. 4, Hummel, Berlin 1779)

*Six Quatuor[s]* op. 28, Boyer, Paris 1783

*Sei Quartetti* op. 33, Artaria, Wien 1785

6 *Quatuor[s]* WoO, Hoffmeister, Wien 1785-87

*zweifelhafte / unechte Kompositionen:*

*Sei Quartetti* op. 9, Bureau d'Abonnement musical, Paris 1772

Insgesamt vollzog sich die Herausbildung des französischen Quartetttypus' aber weitgehend unabhängig von bzw. in bewusster Distanzierung von dem sich etwa zur gleichen Zeit allmählich herausbildenden »österreichisch-deutschen« bzw. Wiener

<sup>1</sup> Ausführlicher zum Streichquartettschaffen von Vanhal vgl. Jones, *Vanhal* (1973), Hickman, *Six Bohemian Masters* (1979), Krones, *Sonatenhauptsatzform* (1998) und Krummacher, *Das Streichquartett (I)* (2001), 81-83.

Quartetttypus,<sup>1</sup> wofür die Kompositionen der in der folgenden Tabelle aufgeführten Vertreter des französischen Quartetttypus' Beispiele geben.<sup>2</sup>

Charles-Ernest Baron de Bagge (1722-1791)	<i>Six Quatuors concertants</i> op. 1 (1773), Richomme (Paris) ; 2 <i>Quatuors</i> ( ?) [Kriegsverlust]
Pierre Vachon (1731-1803)	<i>Six Quatuors</i> op. 5 (1772), Vernier (Paris); <i>Six Quatuors</i> op. 6 (1777), Vernier (Paris); <i>Six Quatuors</i> op. 7 (1773), Vernier (Paris); <i>Six Quatuors</i> op. 9 (1777), Vernier (Paris); <i>Six Quatuors concertants</i> op. 11 (1782-86), Sieber (Paris).
François-Joseph Gossec (1731-1829)	<i>Six Quatuors</i> op. 15 (1772), Sieber (Paris) und Bremner (London).
Joseph Boulogne de Saint-Georges (1739-1799)	<i>Six Quatuors. Au goût de jour</i> op. 1 (1773), Sieber (Paris); <i>Six Quartetto concertants</i> WoO (1777), Durieu (Paris); <i>Six Quatuors</i> op. 14 (1785), Boyer (Paris).
Nicolas Capron (1740-1784)	<i>Six Quatuors</i> op. 1 (1771), Lemarchand (Paris); <i>Six Quatuors dialogués</i> op. 2 (1772), Bureau d'Abonnement musical (Paris).
Nicolas-Joseph Chartrain (um 1740-um 1793)	<i>Six Quatuors</i> op. 1 (1772), Selbstverlag (Paris); <i>Six Quatuors dialogués</i> op. 4 (1777), Bérault (Paris); <i>Six Quatuors concertant</i> [sic !] op. 8 (1778), Sieber (Paris); <i>Six Quatuors dialogués</i> op. 12 (1781), Michaud (Paris) _ <i>Six Quatuors dialogués</i> op. 16 (1783), Michaud (Paris); <i>Six Quatuor[s]</i> op. 22 (1785), Selbstverlag (Paris).
André Ernest-Modest Grétry (1741-1813)	<i>Six Quatuors</i> op. 3 (1773), Borelly (Paris).
Jean-Baptiste Davaux (1742-1822)	<i>Six Quatuors</i> op. 6 (1773), Bailleux (Paris); bei Hummel (Den Haag) als op. 1 erschienen; <i>Six Quatuors concertants</i> op. 9 (1779), Bailleux (Paris); <i>Six Quatuors d'airs connus mis en variations et en dialogue</i> op. 10 (1780), Borelly (Paris); 4 <i>Quartetti</i> op. 14 (1790), Bailleux (Paris); <i>Six Quatuors concertants</i> op. 17 (1800?),

<sup>1</sup> Diese Distanzierung wird etwa an den Quartetten von Boccherini deutlich, nachdem er sich in einzelnen Werken mit den kompositionstechnischen Prinzipien des Wiener Streichquartetttypus auseinandergesetzt hatte.

<sup>2</sup> In der Übersicht sind Kompositionen mit Alternativbesetzungen wie etwa Gossecs *Six quatuors* op. 1 für Flöte oder Violine (Bureau d'Abonnement musical, Paris 1772), Blasius' *Trois Quatuors concertants* op. 1 (Sieber, Paris 1782) für Klarinette oder Violine ebenso wie die Flötenquartette *Six Quatuors* op. 10 (André, Offenbach 1778) von Giuseppe Cambini nicht aufgenommen.



Antoine-Laurent Baudron (1742-1834)	<i>Sei Quartetti (opera III)</i> (1768), Selbstverlag (Paris).
Jean-Baptiste Janson (1742-1803)	<i>Six Quatuors concertants</i> op. 7 (1781), Leduc (Paris); <i>Trois Quatuors concertants</i> op. 8 (ca. 1784), Leduc (Paris).
Giuseppe Cambini (1746-1825), <sup>1</sup>	Nr. 1-6, <i>Sei Quartetti</i> op. 1 (1773), Vénier (Paris); Nr. 7-12, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 2 (1774), Sieber (Paris); Nr. 13-18, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 3 (1776), Sieber (Paris); Nr. 19-24, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 4 (1776), Bouin (Paris); Nr. 25-30, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 7 (1778), Durieu (Paris); Nr. 37-43, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 9 (auch op. 10) (1778), Sieber (Paris); Nr. 43-48, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 11 (1780), Henry LeDuc (Paris); Nr. 43-45, 47-49, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 11 (auch op. 12) (1780), Paris (Sieber); Nr. 46, 50-54, <i>Six Quatuors</i> op. 13 (1780), Sieber (Paris); Nr. 55-60, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 16 (1780), Sieber (Paris); Nr. 49, 61-65, <i>Six Quatuors</i> op. 17 (1780), Bouin (Paris); Nr. 72-77, <i>Six Quatuors faciles et concertants</i> op. 22 (1781), Le Duc (Paris); Nr. 78-81, <i>Quatre Quatuors et deux Quintetto dialogués et concertants</i> op. 23 (1781), Michaud (Paris); Nr. 78, 82-84, <i>Quatuors</i> WoO (1781), Paris; Nr. 85-90, <i>Au gout du jour. Six Quatetto concertants</i> op. 24 (1781), Durieu (Paris); Nr. 91-96, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 27 ( <i>14.e Livre de Quatuor</i> ) (1782), Bouin (Paris); Nr. 97-102, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 39 ( <i>15me. Livre de Quatuor</i> ) (1782), Le Menu, Boyer (Paris); Nr. 103-108, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 31 ( <i>16 Livre de Quatuor</i> ) (1782), Bouin (Paris); Nr. 109-114, <i>Six Quatuors concertants</i> op. 32 (auch op. 37 u. 39) ( <i>17 Livre de Quatuor</i> ) (1782), Bouin (Paris); Nr. 115-120, <i>Six Quatuors concertants</i> WoO ( <i>18 Livre de Quatuor</i> ) (1784), Sieber (Paris); Nr. 121-126, <i>Six Quatuors concertants</i> WoO ( <i>19e. Livre de Quatuor</i> ) (1785), Bouin (Paris); Nr. 127-132, <i>Six Quatuors concertants</i> WoO ( <i>20em. Livre de Quatuors</i> ) (1785), Sieber (Paris); Nr. 133-138, <i>Six Quatuors concertants</i> WoO ( <i>22e. Livre de Quatuors de Violon</i> ) (1785), Imbault (Paris); Nr. 151-156, <i>Six Quatuors concertants</i> WoO ( <i>24 livre de quatuor</i> ) (1788), Sieber (Paris); Nr. 157-168, <i>Douze nouveaux quatuors concertants</i> (1788), Boyer (Paris); Nr. 169-174, <i>Six nouveaux quatuors</i> WoO (zwischen 1804-1809), bei Decombe (Paris) auf eigene Kosten; Zudem: fünf Zyklen sogenanter <i>Quatuors d'airs connus dialogués et variés</i> , zwischen 1782 und 1785. <sup>2</sup>
Rochefort, Jean-Baptiste (1746-1819)	6 Quatuors op. 1 (1778), Michaud (Paris); 6 Quatuor op. 2 (1780), Michaud (Paris).

<sup>1</sup> Die Zählung der Quartette Cambinis folgt Trimpert, *Cambini*, 243-295.

<sup>2</sup> Dazu Trimpert, *Cambini*, 298-305.

Etienne-Bernard-Joseph Barrière (1748-1816/1818)	<i>Six Quatuors concertants</i> op. 1 (1776), Leduc (Paris); <i>Second œuvre de six quatuors concertants</i> op. 3 (1778), Henry (Paris); <i>3me œuvre de six quatuors concertants</i> op. 8 (1782), Leduc (Paris).
Jean-Baptiste-Sébastien Bréval (1753-1823)	<i>Six Quatuors concertants</i> op. 1 (1775), Selbstverlag (Paris); <i>Six Quatuors concertants et dialogués</i> op. 5 (1778), Selbstverlag (Paris); <i>Six Quatuors concertants et dialogués</i> op. 7 (1781), Selbstverlag (Paris); <i>Six Quatuors concertants et dialogues</i> op. 18 (= 4e livre de quatuors)(1785), Richonne (Paris).
Nicolas-Marie Dalayrac (1753-1809)	<i>Six Quatuors</i> op. 4 (1777), Siebert (Paris); <i>Six Quatuors</i> op. 5 (1779), Siebert (Paris); <i>Six Quatuors</i> op. 7 (1780), Salabert (Paris); <i>Six Quatuors</i> op. 8 (1780), Durieu (Paris); <i>Six Quatuors d'airs connus mis en variations</i> op. 10 (1780), Durieu (Paris); <i>Six Quatuors concertants</i> op.O. (1780), Durieu (Paris); <i>Six Quatuors</i> op. 11 (1781), Leduc (Paris).
Federigo Fiorillo (1755-1823)	<i>Six Quatuors concertants</i> op. 1 (zwischen 1785 - 1795), Sieber (Paris); <i>Six Quatuors concertants</i> op. 6 (zwischen 1785 - 1795) Sieber (Paris); <i>Trois Quatuors</i> op. 16 (1799), Sieber fils (Paris).
Mathieu-Frédéric Blasius (1758-1829)	<i>Six Quatuors concertants</i> op. 3 (1783), Bouin (Paris); <i>Trois Quatuors concertants</i> op. 10 (1785); <i>Trois Quatuors concertants</i> op. 12 (1787), Sieber (Paris); <i>Trois Quatuors</i> op. 14 (1785), Magazin de M. (Paris); <i>Trois Quatuors</i> op. 19 (um 1795).
Antonio Bartolomeo Bruni (1759-1821)	Insgesamt sechzig <i>Quatuors concertants</i> in 10 Bänden, darunter <i>Six Quatuors Livre I</i> (1783), Sieber (Paris); <i>Six Quatuors dialogués</i> op. 3 (1784), Le Duc (Paris); <i>Six Quatuors concertants Livre IV</i> (1785), Sieber (Paris); <i>Six Quatuors concertants Livre VI</i> (1786), Imbault (Paris); <i>Six Quatuors concertants Livre VII</i> (1787), Boyer (Paris); <i>Six Quatuors concertants Livre VIII</i> (1787), Boyer (Paris); <i>Six Quatuors concertants Livre IX</i> (1789), Boyer (Paris); <i>Six Quatuors concertants Livre X</i> (1789), Boyer (Paris).
Jacques Widerkehr (1759-1823)	<i>Trois Quatuors concertants</i> op. 6 (1796), Sieber (Paris) (die zweite Aufl. von ca. 1801 erschien als op. 1); <i>Trois Quatuors, 2e livre</i> (ca. 1803), Pleyel (Paris); <i>Quatre Quatuors, 3e livre</i> (ca. 1819), Petit (Paris).
Louis-Emmanuel Jadin (1768-1853)	<i>Six Quatuors concertants</i> op. 3 ( <i>livre I</i> ) (1787), Selbstverlag (Paris); <i>Trois Quatuors concertants (livre II)</i> (1788), Duran (Paris); <i>Trois Nouveau Quatuors</i> (1805).
Pierre Baillot (de Sales) (1771-1842)	<i>Trois Quatuors</i> op. 34 (1805), Janet & Cotelle (Paris)

Hyacinthe Jadin (1776-1800)	<i>Trois Quatuors</i> op. 1 (1795, J. Haydn gewidmet), Magazin de musique (Paris); <i>Trois Quatuors</i> op. 2 (1796, Devic gewidmet), Magazin de musique (Paris); <i>Trois Quatuors</i> op. 3 (1796, P. Baillet gewidmet), Magazin de musique (Paris); <i>Trois Quatuors</i> op. 4 (1798), Pleyel (Paris).
-----------------------------	--

Auch wenn die Annahme, dass zwischen etwa 1770 und 1800 mehrere tausend *Quatuors concertants* von nicht weniger als 200 Komponisten auf dem Pariser Musikmarkt erschienen sind, wohl zu optimistisch ist,<sup>1</sup> kann aufgrund der besonderen Bedeutung von Paris als Druckort von Musikalien (auch von Streichquartetten) im späten 18. Jahrhundert<sup>2</sup> und als attraktive Wirkungsstätte für Komponisten aus ganz Europa durchaus vermutet werden, dass die Anzahl von komponierten Streichquartetten in Paris beachtlich war.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Levy geht in ihrer Studie zum *Quatuor concertant* von einer Gesamtzahl von 3600 Quartetten aus (Levy, *Quatuor concertant* (1971), 1 und 7).

<sup>2</sup> Dazu Johansson, *French Music Publishers' Catalogues* (1955) und Devriès/Lesure, *Dictionnaire* (1979).

<sup>3</sup> Zur Problematik der Bestimmung dessen, welche Komponisten bzw. welche Kompositionen überhaupt als repräsentativ für die Quartettsituation in Paris des späten 18. Jahrhunderts gelten können, vgl. Krummacher, *Das Streichquartett (1)* (2001), 191-192.

## 6.1 *LE QUATUOR FRANÇAIS*

### 6.1.1 *DAS QUATUOR CONCERTANT*

Die erste Komposition eines französischen Komponisten, die mit dem als obligat bezeichneten Besetzungstyp des Streichquartetts komponiert worden war und die Gattungsbezeichnung »Quartett« verwendete, anstatt den Besetzungstyp »en quatuor« oder »à quatre«, wie er von etwa 1740 an bis ca. 1780 in unterschiedlichen Varianten Verwendung gefunden hatte,<sup>1</sup> waren die *Sei Quartetti Per due Violini, Alto, e Violoncello obligati (opera III)* (1768) von Antoine-Laurent Baudron (1742-1834).<sup>2</sup> Baudrons Quartette zeigen bereits den für die Formanlage des *Quatuor concertant* charakteristischen Einfluss des ebenfalls dreisätzigen italienischen Quartetts bzw. der dreisätzigen Quartettsymphonie sowie der Quartette von Boccherini.

Ohne Einfluss blieb – wie bereits angemerkt – in diesem Zusammenhang die von Haydn in seinen Quartettdivertimenti op. 1 (Paris 1764) und op. 2 (Amsterdam 1767) erprobte systematische Fünfsätzigkeit, ebenso wie die ebenfalls von Haydn ab den vermutlich 1769/70 entstandenen und in Paris erstmals 1772 bei Huberty erschienenen Quartetten op. 9 zur Regel erhobene Viersätzigkeit.

Allerdings waren mit Baudrons Quartetten weder der Gattungsname noch die Gattung des *Quatuor concertant* stabilisiert noch die Grenzen zwischen den einzelnen Gattungstypen fixiert. Auch war die Besetzung selbst noch durchaus offen für

---

<sup>1</sup> Beispielsweise die *Six Sonates en quatuors ou Conversations galantes et amusantes entre une flûte traversière, un violon, une basse de viole et la basse continue œuvre XII* (1743) von Louis-Gabriel Guilleman, die zwischen 1766 und 1767 bei Bailleux in Paris erschienen waren; die *Six / Symphonies / Dont les trois premières avec des Hautbois obligés / et des Cors ad libitum / Et les trois autres en Quatuor / Pour la commodité des grand et petits Concerts* von François-Joseph Gossec ; oder die ca. 1771 bei Venier in Paris publizierten *VI Quartetti per due Violini / Alto / e Basso* von Giuseppe Demachi, der im Vorwort meint, »ces quatuor[s] peuvent S'Exécuter à Grand Orquestre [sic].«

<sup>2</sup> Dabei handelt es sich um die einzigen Streichquartette, die heute ohne Zweifel Baudron zugeschrieben werden können. Ein Grossteil seines Instrumentalschaffens ist unbekannt oder verschollen. Allerdings sind gerade diese *Sei Quartetti* nicht verschollen, wie im Artikel zu Baudron in *NG 2* behauptet wird. Ein Exemplar befindet sich in US-Wcm, M452.B333.

Experimente,<sup>1</sup> wie beispielsweise die *Six Quatuors concertants pour un Violon deux Altos et Basse* op. 21 (1779-82) von Cambini oder das fünfte Quartett D-Dur des 1785 im Druck erschienenen *4<sup>e</sup> livre œuvre XVIII<sup>e</sup>* von Bréval belegen, das (für einen so ausgewiesenen Violoncellospieler wie Bréval nicht erstaunlich) für vier Violoncelli komponiert ist. Eine ganz ähnlich vielschichtige Situation hatte zur selben Zeit in Italien sowie in den süddeutschen und österreichischen Musikzentren bestanden,<sup>3</sup> wie etwa die sieben von insgesamt 57 Quartetten (in vierzehn Zyklen) von Franz Anton Hoffmeister (1754-1812) zeigen, die für eine Violine, zwei Bratschen und ein Violoncello komponiert sind. Vor diesem Hintergrund verwundert es denn auch kaum, dass der Pariser Erstdruck der Quartett-Divertimenti op. 1 von Haydn, die das Verlagshaus La Chevardière 1764 publizierte, mit dem Titel *Six / Simphonies / ou / Quatuors dialogués* erschienen war, was insofern der musiksoziologischen Intention dieser Kompositionen gerecht wird, als Haydn sie in seinem *Entwurfkatalog* selbst entweder als *Divertimento* oder *Cassation a quatre* bezeichnet hatte. Um die gebräuchliche Anzahl von 6 Werken für ein Opus zu erreichen, wurden (der Praxis im Verlagsgeschäft der Zeit entsprechend) die vier Quartettdivertimenti op. 1, Nr. 1-4 (Hob III. 1-4) um zwei Kompositionen ergänzt, die nicht von Haydn stammen. Bei der fünften und sechsten Komposition handelt es sich um zwei für die Mannheimer Schule charakteristische Flötenquartette von Carlo Giuseppe Toeschi. Ähnlich verfuhr Hummel bei der Amsterdamer Ausgabe von Haydns op. 2 von 1767.<sup>4</sup>

Die angesprochenen Besetzungsexperimente findet man im 19. Jahrhundert nur noch selten, etwa in den beiden Quartetten op. 106 C-Dur für 3 Violinen und Bratsche und op. 107 G-Dur für vier Violinen von Ignaz Lachner (1807-1895)<sup>5</sup> oder im 1894

---

<sup>1</sup> Dazu gehören auch Kompositionen mit Alternativbesetzung.

<sup>2</sup> Die Sammlung entspricht den *Six Quatuors concertants et dialogués* op. 18, erschienen 1785 bei Richonne in Paris.

<sup>3</sup> Dazu Finscher, *Studien* (1974), 44-105.

<sup>4</sup> Dazu Finscher, *Studien* (1974) 137-144, Garnier-Butel, *La naissance du quatuor à cordes français* (1995) 40, und Feder, *Haydn Streichquartette* (1998), 26-27.

<sup>5</sup> Beide in London bei Augener 1894 bzw. 1895 erschienen.

komponierten Streichquartett op. 35 a-Moll für Violine, Bratsche und zwei Celli von Antón Stepánovi\_ Arénskij.<sup>1</sup>

Erst die zwischen den 1770er und 1780er Jahren komponierten 143 Quartette (von insgesamt 149 Quartetten) von Giuseppe Maria Cambini,<sup>2</sup> der sich 1770 in Paris niederliess, wirkten hinsichtlich der Herausbildung eines französischen Streichquartetttypus' derart typenbildend, dass sie ähnlich wie der über die Quartette op. 9, 17 und 20 zu op. 33 von Haydn begründete Typus in Wien zum Orientierungspunkt und Modell der in Paris wirkenden Komponistengeneration des späten 18. Jahrhunderts wurde und eine eigenständige *École française de quatuor* begründete,<sup>3</sup> für welche wie beim Wiener Quartetttypus ein Zusammenspiel von mehreren aufeinander bezogenen kompositionstechnischen Momenten sowie gesellschaftlichen und ökonomischen, aber auch ästhetischen Aspekten bestimmend war.

Das Hauptmerkmal des *Quatuor concertant* bestand in der melodischen Selbständigkeit aller vier Stimmen, welche sich aber von dem von Haydn entwickelten Quartetttyp vor allem dadurch unterscheidet, dass die motivisch-thematische Detailarbeit nur rudimentär entwickelt ist und konsequenterweise auf kontrapunktische Techniken fast gänzlich verzichtet wird.<sup>4</sup> Anstelle der Arbeit mit Themen oder

---

<sup>1</sup> Gedruckt bei Jurgenson in Moskau 1894. Arénskij hat dieses Quartett nachträglich in die quartettspezifische Besetzung umgearbeitet (Gedruckt wiederum bei Jurgenson 1899).

<sup>2</sup> Die letzten *Six Nouveau Quatuors*, die zwischen 1804 und 1809 entstanden, gehören nur noch mit bestimmten Vorbehalten – wie weiter unten gezeigt wird – dem französischen Typus des *Quatuor concertant* an.

<sup>3</sup> Dazu Levy, *Quatuor concertan* (1971), Garnier-Butel, *La naissance du quatuor à cordes français* (1995) und Krummacher, *Das Streichquartett* (1) (2001), 191-222 und Fertonani, *Cambini* (1993), 255-260). Krummachers Behauptung, dass Cambini »als produktivster Pariser Autor geradezu einen Widerpart zu Haydn« bilde, erscheint allerdings übertrieben, vor allem solange nicht geklärt ist, inwieweit Cambini in seinem Streichquartettsschaffen Haydns Bemühungen überhaupt zur Kenntnis nahm bzw. sich von ihnen bewusst distanzierte.

<sup>4</sup> Der Hinweis auf den Verzicht kontrapunktischer Arbeit, die Haydn in den Fugensätzen seiner Streichquartette op. 20 bekanntlich bis zur letzten Konsequenz getrieben hat, bildet eine Konstante in Untersuchungen zum *Quatuor concertant* bzw. zum französischen Quartettsschaffen im späten 18. Jahrhundert. Trimpert beispielweise weist darauf hin, dass die kontrapunktische Arbeit in der

thematischen Motiven wird oft ein Verfahren favorisiert, nach welchem die Themen durch die einzelnen Stimmen wandern (im Partiturtex sind die Themeneinsätze häufig explizit als »Soli« markiert), während die anderen Stimmen gleichzeitig Begleitfunktionen übernehmen oder (zumal im »Durchführungsteil«) die Reihung solistischer Episoden mit fortspinnenden Figurationen oder mit neuem musikalischem Material bevorzugt wird, wie beispielsweise die Quartette von Cambini deutlich belegen.<sup>1</sup> In der Substanz handelt es sich dabei um eine Technik, die auf eine konzertante, d. h. solistische Behandlung der Stimmen bei gleichzeitiger Integration in die Satzstruktur abzielt und dabei der für die französische Musikanschauung der Zeit charakteristischen Forderung nach der *Unité de melodie* Rechnung trägt, wie etwa die von Nicolas Etienne Framery formulierte Definition in der *Encyclopédie méthodique: Musique* von 1791 zeigt: »On dit un trio, un quatuor concertants, pour les distinguer de ceux où il n’y a qu’une partie principale & où les autres ne sont que d’accompagnement.«<sup>2</sup>

Framerys Definition macht deutlich, dass der Begriff »concertant« nicht auf eine solistische Besetzung abzielt, sondern stets die solistische Handhabung der Einzelstimmen im Verein der anderen Stimmen meint und, sofern der Begriff nicht ein willkürlicher Zusatz des Verlegers ist, »auf Gleichrangigkeit der Stimmen und ihr Alternieren«<sup>3</sup> verweist. Damit wird aber auch deutlich, dass der Begriff »concertant« einen primär musikstilistischen Aspekt meint, der, wie ein Auszug aus François-Jean de Chastellux’ *Essai sur l’union de la poésie et de la musique* von 1765 belegt, als ein spezifisches Merkmal des Mannheimer symphonischen Stils empfunden wurde, auch wenn Chastellux in diesem Zusammenhang den Sammelbegriff »symphonistes Allemands« benutzt:

»Les symphonistes Allemands, par exemple, se sont moins attachés à trouver des motifs simples, qu’à produire de beaux effets par l’harmonie qu’ils tirent du grand nombre

---

Durchführung des ersten Satzes von Cambinis erstem Quartett Es-Dur der *Six Quatuors concertants* op. 18 von 1783 »zu den absoluten Ausnahmen« (Trimpert, *Cambini* (1967), 92) gehöre.

<sup>1</sup> Dazu Trimpert, *Cambini* (1967), 89-93.

<sup>2</sup> Framery/Ginguené, *Encyclopédie méthodique: Musique* (1791).

<sup>3</sup> Trimpert, *Cambini* (1967), 177.

d'instrumens différens qu'ils emploient, & par la maniere dont ils les font travailler successivement. Leurs symphonies sont des espèces de *Concertos*, où les instruments brillent tous à leur tour, où ils s'agacent & se répondent, se disputent & se raccomodent. C'est une conversation vive & soutenue. Cependant à travers de tous ces contrastes vous reconnoîtrez toujours, & surtout dans le bons ouvrages, un motif qui sert de base à tout l'édifice. Chaque partie, il est vrai, s'en occupe à son tour. Tel passage est destiné au corde-chasse, tel autre au hautbois; c'est une période qui est partagée entre toutes les parties de l'orchestre, un cannevas sur lequel chaque instrument fait une petite amplification.«<sup>1</sup>

Interessant ist, dass Chastellux das konzertante Stilelement unmissverständlich mit der vokalen Kategorie des Dialogischen verquickt. Damit verweist Chastellux nicht nur auf das für den gattungsästhetischen Diskurs im 18. Jahrhundert allgemein charakteristische Moment, Instrumentalmusik primär vokal zu fassen, sondern auch auf die Diskussion, welche in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich schwerpunktmässig die Auseinandersetzungen um das italienische Opernduett betraf.<sup>2</sup> Die im zitierten Ausschnitt von Chastellux hervorgehobene Bedeutung des musikalischen Motivs wird schliesslich Michel-Paul-Guy de Chabanon in seinen *Observations sur la musique et principalement sur la métaphysique de l'art* (Paris 1779) aufgreifen und zur zentralen Kategorie für die Bildung musikalischer Charaktere erklären, unabhängig davon, ob es sich um Vokal- oder Instrumentalmusik handelt.<sup>3</sup> Die Verquickung der vokalen Kategorie des Dialogischen mit dem konzertanten instrumentalen Stilelement führte zu der in der Forschungsliteratur immer wieder aufscheinenden unscharfen Differenzierung zwischen »concertant« und »dialogué«. Diese Unschärfe ist bei Chastellux zwar im Ansatz vorgezeichnet, trotzdem sind die primär kompositionstechnisch bestimmte Ebene des Konzertanten und die Ebene der

---

<sup>1</sup> Chastellux, *Essai* (1765), 49-50 (Hervorhebung im Original). Hier ist nicht der Platz, die alte und oft polemisch geführte Diskussion um den Ursprung der *Symphonie concertante* erneut aufzugreifen. Chastellux' Beschreibung der Musik der »symphonistes Allemands« und ein im *Journal de Musique* (August 1770, 23-24) darüber anonym erschienener Kommentar belegen allerdings, dass die Diskussion sehr verwickelt war, Dazu Calella, *Une conversation vive et soutenue* (2002).

<sup>2</sup> Dazu Calella, *Une conversation vive et soutenue* (2002), 47-48.

<sup>3</sup> Dazu Frishberg Saloman, *Chabanon and Chastellux* (1989).



ästhetischen Deutung mit Metaphern des Dialogischen noch deutlich genug auseinandergehalten.

Entscheidend ist, dass das konzertante Moment im späten 18. Jahrhundert und auch noch im frühen 19. Jahrhundert keinesfalls mit Virtuosenkunst gleichgesetzt worden war. Das zeigt sich bereits darin, dass die spieltechnischen Ansprüche vieler *Quatuors concertants* zwar oft hoch waren, aber nie virtuos, so dass sie noch von den sogenannten *Amateurs* bewältigt werden konnten). Die Vorstellung vom konzertanten Moment als einem virtuosen hat sich erst allmählich im 19. Jahrhundert und wohl als Reaktion auf die Herausbildung des *Quatuor brillant* und im Zusammenhang mit dem aufblühenden Virtuositum im Konzertwesen entwickelt. So findet sich etwa in dem von Julius Schladebach herausgegebenen *Neuen Universal-Lexicon der Tonkunst* von 1855 für den Terminus »Concertant« die folgende Definition:

»C.[oncertant] (bedeutet) ganz im allgemeinen, daß eine Stimme glänzend ausgestattet, mit dankbaren Passagen bedacht ist, und daß ein Tonstück im brillanten Style componiert ist, ohne deshalb die Form des Concerts zu haben.«<sup>1</sup>

Die Strukturierung des musikalischen Satzes im *Quatuor concertant* basiert vielmehr auf dem Prinzip, dass alle vier Stimmen gleich notwendig für den musikalischen Diskurs sind, auch wenn die Aussenstimmen dabei oft eine führende Rolle übernehmen. Wie sehr gerade die zweistimmige, von den Aussenstimmen getragene Satzstruktur für das *Quatuor concertant* als charakteristisches Stilmoment empfunden wurde, lässt sich auch an der Rezeption des *Quatuor concertant* ausserhalb von Frankreich aufzeigen. Interessanterweise hat etwa Mozart die sogenannten Preußischen Quartette (KV 575, 589 und 590), die sich am Typus des *Quatuor concertant* orientieren, zunächst (wie die Autographe belegen) zweistimmig konzipiert und erst nachträglich die Mittelstimmen notiert. Im Gegensatz dazu sind die früheren Quartette in Partitur als Ganzes entstanden. Ein anderes Beispiel für die Auseinandersetzung mit dem Typus des *Quatuor concertant* aus dem Werkkatalog Mozarts bildet etwa das frühe Streichquartett B-Dur KV 172 aus der Reihe der so

---

<sup>1</sup> Schladebach, Artikel »Concertant« in *Neuen Universal-Lexicon der Tonkunst* (1855).

genannten »Wiener Quartette«, welche Mozart wahrscheinlich im August und September 1773 während eines in Wien komponiert hatte. Zwar wird in der Sekundärliteratur im Zusammenhang dieser Quartette immer wieder das mögliche Vorbild von Haydns Quartetten op. 17 und op. 20 angeführt,<sup>1</sup> aber etliche satztechnische und formale Aspekte verweisen auch auf eine mögliche Rezeption des *Quatuor concertant*, was insofern auch gar nicht so abwegig ist, als zur Zeit der Entstehung von Mozarts »Wiener Quartette« die aus Paris stammenden Quartette in Wien breit rezipiert wurden. Auf den Typus des *Quatuor concertant* verweisen im besagten B-Dur-Quartett KV 172 etwa die insgesamt konzertante, von der ersten Violine dominierte Satzstruktur des Adagiosatzes und die weitgehend zwei- und dreistimmig Anlage des ersten Satzes mit seinem auffällig an der Reihungs- und Fortspinnungstechnik orientiertem Entwicklungsprinzip.

---

<sup>1</sup> Dazu beispielsweise Barrett-Ayers, *Joseph Haydn* (1974), 137-138 und Flothuis, *Mozart Streichquartette* (1998), 22-23; dagegen aber Seiffert, *Mozarts frühe Streichquartette*, 242-262 (1992), der einen Einfluss Haydns bezweifelt.

Wolfgang Amadeus Mozart, Quartett B-Dur KV 172 (komponiert vermutlich 1773), 1. Satz, T. 1-87

*Allegro spiritoso* \*\*) Entstanden wahrscheinlich Wien, September 1773

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

10  
16  
21

tr  
tr  
\*\*\*)

27

First system of music, measures 27-35. It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. The key signature has two flats. The first two staves have a piano (*p*) dynamic marking. The music consists of melodic lines in the upper staves and a rhythmic accompaniment in the lower staves.

36

Second system of music, measures 36-43. It features four staves. The first two staves have a forte (*f*) dynamic marking. The music continues with melodic and rhythmic patterns, showing some more complex rhythmic figures in the upper staves.

44

Third system of music, measures 44-48. It features four staves. The music includes rapid sixteenth-note passages in the upper staves and a steady accompaniment in the lower staves.

49

Fourth system of music, measures 49-56. It features four staves. The first staff has a trill (*tr*) marking. The music concludes with a double bar line and repeat signs. The lower staves have a piano (*p*) dynamic marking.

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 56, 64, 71, and 81. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The first system (measures 56-63) features a steady eighth-note accompaniment in the lower strings and melodic lines in the upper strings. The second system (measures 64-70) includes trills (tr) in the upper strings. The third system (measures 71-80) is characterized by dynamic markings (f, p) and complex rhythmic patterns. The fourth system (measures 81-88) continues the melodic and harmonic development. The score concludes with a final cadence in the last measure.

In Bezug auf die Anzahl der Sätze zeigt ein Blick auf die Musikproduktion der Pariser Komponisten, dass die zweisätzliche Anlage neben der dreisätzigen eher die Regel bildet, wobei die Anzahl der Sätze auch innerhalb eines Zyklus variieren kann. So sind beispielsweise alle sechs Quartette von François-Joseph Gossecs *Quatuors* op. 15, die

Streichquartette von Joseph Boulogne de Saint-Georges, die meisten Quartette von Federigo Fiorillo<sup>1</sup> und selbst noch die 1790 gedruckten *Six quatuors concertants* op. 1 von Rodolph Kreutzer zweisätzig.<sup>2</sup> Bei Jean-Baptiste Davaux' *Six Quatuors* op. 9 sind mit Ausnahme des letzten, dreisätzigen Quartetts alle zweisätzig, und ein genauer Blick auf die *Quatuors* opp. 5, 6, 7 und 11 von Pierre Vachon zeigt, dass von diesen vierundzwanzig Quartetten insgesamt zwölf eine dreisätzige, zehn eine zweisätzige und lediglich zwei eine viersätzige Satzanlage aufweisen. Auch in Boccherinis Quartettschaffen überwiegen zwei- und dreisätzige Quartette,<sup>3</sup> und auch bei ihm sind wenige Zyklen vorhanden, in welchen die einzelnen Kompositionen eine unterschiedliche Anzahl von Sätzen aufweisen.<sup>4</sup> Zudem hat Boccherini nur gerade einen einzigen Quartettzyklus komponiert, in welchem alle vier Einzelwerke viersätzig sind, und zwar die 1795 entstandenen Quartette op. 52, die innerhalb der von Pleyel 1798 herausgegebenen *Douze quatuors [...] œuvre 39* als Nr. 2, 1, 4 und 7 erschienen.

Ebenfalls innerhalb der kammermusikalischen Werke der Mannheimer Komponisten, bei welchen trotz der ausgewiesenen Affinität für Kammermusik mit Bläsern auch Streichquartette entstanden, überwiegen Kompositionen mit zwei bzw. drei Sätzen.<sup>5</sup> Die Häufigkeit zweisätziger Werke innerhalb des Mannheimer Kammermusik-Repertoires war bereits Hugo Riemann in der Ausgabe des 27. Bandes

---

<sup>1</sup> Fiorillo hielt sich etwa von 1785 an, als nachweislich eine seiner *Symphonies concertantes* im *Concert Spirituel* aufgeführt worden war (vgl. Pierre, 1975:328), bis etwa in die frühen 1790er Jahre in Paris auf und wurde ein enger Freund von Baron de Bagge. Mit diesem komponierte er ein Streichquartett und vier Streichquintette (vgl. Artikel »Fiorillo, Federigo« in *MGG* 2, 1127). Zur Rolle und Funktion von Bagge im Pariser Musikleben vgl. weiter unten.

<sup>2</sup> Zu Rodolph Kreutzers Streichquartettschaffen vgl. weiter unten.

<sup>3</sup> Dazu Gérard, *Boccherini* (1969), 173-272, und Speck (1987), *Boccherinis Streichquartette*.

<sup>4</sup> Beispielsweise innerhalb der *Sei quartetti per due violini, alto e violoncello* op. 9 (Vénier, Paris 1772), in welchem sowohl das erste wie das letzte Quartett viersätzig sind, während die anderen alle eine dreisätzige Anlage haben. In Boccherinis *Sei quartetti* op. 32 (Artaria, Wien 1781) gibt es Kompositionen mit drei (Nr. 3 und 4), mit vier (Nr. 1, 5 und 6) und mit fünf Sätzen (Nr. 2). Beim fünfsätzigen zweiten Quartett ist der vierte Satz allerdings ein Wiederholung des zweiten *Minuetto*-Satzes.

<sup>5</sup> Krummacher, *Das Streichquartett (1)* (2001), 71-74.

der *DTB*, aufgefallen.<sup>1</sup> Aufgrund seiner (anachronistischen) Orientierung an einem viersätzigen Formmodell, das erst im 19. Jahrhundert zur Regel wird, vermochte er darin aber nur »Seltsamheiten« bzw. eine »Tendenz der Zeit zur Simplizität« zu erkennen.<sup>2</sup> Während die Zweisätzigkeit vermutlich auf die Kompositionen der Mannheimer mit Einflüssen aus der italienischen *Sinfonia* zurückgeht, ist die dreisätzliche Anlage wohl durch die italienische Opern-Sinfonia und (später) Konzertsinfonie beeinflusst.<sup>3</sup> Streichquartette mit mehr als drei Sätzen, besonders aber die für den Wiener Quartetttypus spätestens seit Haydns vermutlich um 1769/70 entstandenen Quartettdivertimenti op. 9 charakteristische Viersätzigkeit<sup>4</sup> bilden innerhalb der Entwicklung des *Quatuor concertant* also die Ausnahme.<sup>5</sup>

Auffallend ist, dass auch innerhalb der Streichquartettproduktion, die im späten 18. Jahrhundert in Wien und um Haydn entstand, mit Ausnahme von Mozarts Streichquartetten, Dreisätzigkeit weitaus häufiger anzutreffen ist, als man auf Anheb vermuten würde. Diesen Sachverhalt belegen etwa einzelne Werke der rund 50 publizierten Quartette des bereits weiter oben eingehender betrachteten Johan Baptist Vanhal (1739-1813), aber auch die Quartettkompositionen von Franz Anton Hoffmeister (1754-1812),<sup>6</sup> Florian Leopold Gassmann (1729-1774), Michael Haydn (1737-1806), Luigi Tomasini (1741-1808), Carl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Leopold Kozeluch (1747-1818) sowie die Quartette von Emanuel Aloys Förster (1748-1823) und Peter Hänsel (1770-1831). Auch bei den Streichquartetten von Ignaz Pleyel

---

<sup>1</sup> Etwa bei den *Six Quatuor[s]* op. 8 (Amsterdam 1768) und den *Six Quatuors* op. 12, (Amsterdam 1774) von Carl-Friedrich Abel; den *Six Quatuors concertants* op. 28 (Paris 1778), den *Six Quatuors concertants* (5. livre) (Paris 1782) und den *Six Quatuors concertants* (8. livre) (Paris 1786) von Anton Stamitz; vgl. Riemann, *Mannheimer Kammermusik (DTB 27)* (1914).

<sup>2</sup> Dazu Riemann, *Mannheimer Kammermusik (DTB 27)*, (1914), XX.

<sup>3</sup> Dazu Finscher, *Studien* (1974), 44-106.

<sup>4</sup> Der Pariser Erstdruck dieser Quartettdivertimenti, die Haydn nach einer zuverlässigen Quelle als seine ersten »echten« Streichquartette verstand (vgl. Finscher, *Studien* (1974), 191), erschien – wie bereits an anderer Stelle erwähnt – 1772 bei Huberty.

<sup>5</sup> Dazu Trimpert, *Cambini* (1967), 59-63.

<sup>6</sup> Hoffmeister hat das dreisätzliche Modell gar »zu einer komplexen zweisätzigen Struktur« (Krones, *Sonatenhauptsatzform*, 340-341) umgebaut. Dazu Hickman, *Viennese String Quartet* (1989, 160-161).

(1757-1831) überwiegt die dreisätzliche Anlage, bzw. sie bildet wie in den Streichquartetten op. 5 (gedruckt 1786 bei André, Offenbach) die Regel.<sup>1</sup> Der Einfluss des *Quatuor concertant* auf die Streichquartettproduktion in Wien betraf aber nicht nur formale Aspekte, sondern auch satztechnische, wie etwa Haydns Streichquartette op. 54/55 zeigen, und stilistische Momente, besonders in bezug auf das galante Idiom. Letzterem konnte sich selbst der doch eher als strenger Kontrapunktiker bekannte Johann Georg Albrechtsberger (1739-1809) in einzelnen Werken nicht entziehen.<sup>2</sup>

Die andere Gattung, die sich besonders durch eine zweiteilige Satzanlage auszeichnet, ist die *Symphonie concertante*.<sup>3</sup> Die Nähe zwischen *Symphonie concertante* und *Quatuor concertant* war in gewisser Hinsicht schon aufgrund des Umstands gegeben, dass sich die beiden Gattungen etwa zur gleichen Zeit in Paris entwickelten und von denselben Komponisten mit grossem Erfolg gepflegt wurden (so etwa neben Cambini und Gossec auch von Saint-Georges, Davaux, Bréval und Widerkehr) und – sozialgeschichtlich gesehen – vom gleichen Publikum getragen worden waren.<sup>4</sup>

Die Übertragung eines vorab für eine orchestermusikalische Gattung charakteristischen Stilmoments (wie es auch schon bei der konzertanten Satzstruktur der Fall war) auf das Streichquartett, das im 19. Jahrhundert zu einem ästhetischen Problem wurde (und zwar weil eine Vermischung der instrumentalen Gattungen als Verstoss gegen das »Gebot der Reinheit« empfunden wurde), war im 18. Jahrhundert insofern problemlos, als die stilistischen Gattungsmerkmale soziologisch definiert waren. In der musikalischen Wirklichkeit des 18. Jahrhunderts waren der institutionelle Ort und die Sozialstruktur des die Gattung tragenden Publikums das Hauptkriterium der Gattungsdifferenzierung, wovon die Funktion und damit die Ausgestaltung der Musik abhängig waren. Vor diesem Hintergrund funktionierte eine Übertragung des konzertanten Prinzips von der Sinfonie auf das *Quatuor concertant* mühelos, weil in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts beide Gattungen dem Kammerstil angehörten.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Benton, *Pleyel* (1977), 99-161 und Kim, *Pleyel and His Early String Quartets* (1996).

<sup>2</sup> Dazu Krummacher, *Das Streichquartett* (1), 79.

<sup>3</sup> Brook, *La Symphonie Française* (1962), 472.

<sup>4</sup> Dazu *ibid.*

<sup>5</sup> Dazu Kapitel 1.2.1.



Die nur auf den ersten Blick rein äusserliche Differenz in der Anzahl an Sätzen zwischen Pariser und Wiener Quartetttypus markiert auch einen evidenten Unterschied in der Satztechnik. Auffallend ist nämlich, dass beim standardisierten *Quatuor concertant* ausnahmslos der Menuett-Satz fehlt (auch wenn die Satzbezeichnungen »Tempo di Minuetto« relativ häufig anzutreffen ist), der in Haydns frühen Quartettdivertimenti op. 1 und op. 2 in doppelter Gestaltung und dann ab op. 9 in einfacher Ausformung zum zentralen Ort für die Herausbildung des für den musikalischen Stil der Wiener Klassik charakteristischen »kadenz- und taktmetrischen Satzes«,<sup>1</sup> wird und mit den Experimenten in den Fugensätzen aus op. 20 die Grundvoraussetzung für die »Herstellung geschlossener Architektur bei fortschreitender Aktion«<sup>2</sup> (also des thematisch-motivisch organisierten Satzverlaufs) bildet. Insgesamt betrifft diese satztechnische Differenz zwischen Wiener und Pariser Quartetttypus folglich einen Satztyp, in welchem nicht nur Haydn und dann später auch Beethoven im Scherzo, sondern auch die deutschsprachige Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts überhaupt ein Feld für formale und satztechnische Experimente sah, wie Matthesons Analyse eines Menuetts im *Vollkommenen Capellmeister*<sup>3</sup> und Joseph Riepels am Menuett orientierte Exemplifikation *De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung* (1752) belegen.<sup>4</sup>

Unabhängig von der Anzahl Sätze sind alle ersten Sätze, ein Grossteil der Mittelsätze mit Ausnahme der Sätze im »Tempo di Minuetto« und etwa ein Viertel der Schlusssätze der meisten *Quatuors concertants* mit ganz unterschiedlichen Akzenten »sonatenmässig« gestaltet.<sup>5</sup> Der Terminus »sonatenmässig« wurde bewusst in

<sup>1</sup> Kunze, *Mozarts Opern* (1984), 353; dazu auch Rosen, *The Classical Style* (1972), 57-98 und 111-14, Barrett-Ayres, *Joseph Haydn* (1974), 69-93, Finscher, *Studien* (1974), Webster, *Haydn's Early String Quartets* (1981), Krummacher, *Das Streichquartett (1)* (2001), 13-47.

<sup>2</sup> Kunze, *Mozarts Opern* (1984), 419.

<sup>3</sup> Dazu Mattheson, *Capellmeister* (1739), §81-86 [224-225].

<sup>4</sup> Vgl. Riepel, *Rhythmopoeia* (1752), 10-38; dazu auch Reed Knouse, *Joseph Riepel* (1986).

<sup>5</sup> Neben der Rondoform und der »Sonatenform« werden oft auch in Schlusssätzen nicht strenge Variationsformen verwendet, d. h. der thematisch-motivische Zusammenhang zwischen den einzelnen Variationen ist nicht immer eindeutig gegeben. Die Variationensätze gehören neben den Rondosätzen zu den in Frankreich im späten 18. Jahrhundert besonders beliebten Formen; dazu

Anführungszeichen gesetzt, weil er auf ein Paradigma referiert, das beim *Quatuor concertant* insgesamt aufgrund der in der Substanz jeweils binären Satzstruktur und wegen der fast nie vorhandenen motivisch-thematischen Arbeit nur eingeschränkt präsent ist. Allerdings orientiert sich die tonale harmonische Disposition dieser Sätze am Sonatenhauptsatzmodell, so dass der Terminus zumindest in diesem Zusammenhang als Beschreibungskriterium gerechtfertigt erscheint. Die eigentliche Hauptform der Schlusssätze bildet demgegenüber (wie überhaupt im *Quatuor concertant*) das Rondo, das sich wohl besonders deshalb grosser Beliebtheit in Paris erfreute, weil es sich sowohl mit den kompositions- und satztechnischen Ansprüchen des konzertanten Prinzips als auch mit den musikalischen Eigenarten des galanten Stils äusserst gut verband.<sup>1</sup>

## 6.1. 2 DAS *DIALOGUE*-PRINZIP

Eng verbunden mit dem konzertierenden Prinzip ist der Terminus »dialogué«. Die Behauptung von Michelle Garnier-Butler, dass »(à) partir des années 1760, l'expression dialoguée s'applique pratiquement à tout musique d'ensemble et apparaît aux titres de nombreux ouvrages«,<sup>2</sup> ist allerdings irreführend, weil der Begriff »dialogué« fast ausschliesslich im Bereich der Kammermusik und ausnahmslos in Paris und der »Pariser Aussenstelle« Mannheim Verwendung gefunden hatte.<sup>3</sup> Die Häufigkeit, mit welcher er in Verbindung mit »concertant« in den Musikdrucken zwischen 1770 und 1800 aufscheint, kann allerdings nicht als Zeichen dafür genommen werden, dass es

---

Fischer, *Streichquartett des späten 18. Jahrhunderts* (1990), 757-760, und auch Trimpert, *Cambini* (1967).

<sup>1</sup> Dazu Trimpert, *Cambini* (1967), 66-93, und Fertonani, *Cambini* (1993), 225-226.

<sup>2</sup> Garnier-Butler, *La naissance du quatuor à cordes français* (1995), 50.

<sup>3</sup> Der Begriff taucht auch im Repertoire der französischen Orgelmusik des 18. Jahrhunderts und bei Kammermusikwerken auf, die alternativ »à grande symphonie« aufgeführt werden können, wie etwa Toeschis als *Il dialogo musicale* angezeigten Quatuors dialogués für Flöte und Streicher op. 5 (Paris ca. 1766); dazu Riemann, *Mannheimer Kammermusik (DTB 28)* (1915), XXIV.

sich dabei um verwandte Begriffe oder gar austauschbare Synonyme gehandelt hatte.<sup>1</sup> Einer auf bloße Synonymie hinauslaufenden Verwendung der Begriffe widerspricht bereits das linguistische Prinzip der Sprachökonomie, nach welchem gerade bei Lexemen totale Synonymie nicht existiert. Zudem gibt es Belege dafür, dass zwischen den Begriffen eine Unterscheidung gemacht worden war, wie beispielsweise eine Ankündigung der zwei *Symphonies concertantes, à plusieurs instruments* op. 2 von Barnaba Bonesi im *Almanach musical* von 1781 belegt:

»Ces Symphonies sont moins concertantes que dialoguées. L'Auteur a voulu imiter la belle ordonnance des compositions de Bach & de Cambini. Il est resté bien loin de ses modèles.«<sup>2</sup>

Im Gegensatz zum Terminus »concertant«, der, wie gezeigt, vorab auf kompositionstechnische Momente referiert, bezieht sich der Begriff »dialogué« zunächst auf eine rhetorisch-ästhetische Kategorie, die erst nachträglich zu einem besonders für die Kammermusik in Paris und Mannheim spezifischen Stilmoment geworden zu sein scheint. Dessen Herausbildung war sowohl eng mit dem bereits erwähnten kontroversen Diskurs um das italienische Opernduett als auch mit der seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts in den Pariser Salons prosperierenden Konversationskultur und dem weit verbreiteten Topos der Kammermusik als einer *Conversation* verbunden,<sup>3</sup> welcher sich bekanntlich auch in Werktiteln niederschlug, wie etwa den *Sonates en quatuors ou conversations galantes et amusantes* op. 12 (Paris 1743) und op. 16 (Paris 1756) von Louis-Gabriel Guillemain (1705-1771) und den bereits erwähnten *Six quatuors et dialogues* op. 18 von Bréval, um wenigsten zwei Beispiele aus einer reichen Fülle von Kompositionen zu nennen. Dabei scheint der

<sup>1</sup> Wie etwa Trimpert, *Cambini* (1974), 177-178, und Krummacher, *Das Streichquartett (I)* (2001), 195, meinen.

<sup>2</sup> *Almanach musical* (1781:184). In der Ankündigung wird Bonesi mit »Bonezi« bezeichnet. Die genannten *Symphonies concertantes* erschienen 1780 bei Bouin in Paris und gelten heute als verschollen. Der in der Ankündigung mit »Bach« genannte Komponist ist selbstverständlich Johann Christian Bach.

<sup>3</sup> Dazu Finscher, *Studien* (1974), 285-287; dazu auch Würtz, *dialogué* (1990), 35-37.

Umstand, dass die Bezeichnung von Instrumentalmusik mit »dialogué« vermutlich auf den Verlag La Chevardière zurückgeht, von sekundärer Natur zu sein.<sup>1</sup> Denn die gewählte Bezeichnung hätte kaum eine bis ins frühe 19. Jahrhundert reichende Geschichte zur Folge gehabt, wenn sich das dialogisierende Komponieren nicht als charakteristische Satztechnik etabliert hätte.

Das spezifische Merkmal des Stilbegriffs »dialogué« ist, wie die Ausführungen von Johann Adam Hiller im zweiten Jahrgang von 1768 seiner *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* zeigen, mit der sprachästhetischen Idee der geistvollen und vernünftigen Erörterungen und damit mit der Vorstellung von einer Klangrede verbunden:

»Vielleicht sucht sich der Franzos durch die Musik nur zu amüsieren; aber nein, er empfindet, er raisonnirt, wenigstens thut es der edle Theil der Nation, zumal wenn er Kenner ist.«<sup>2</sup>

Der Umfang, mit welchem gerade die dialogisierende Kammermusik eine Ausdrucksform der damaligen von der Aristokratie und dem gehobenen Bürgertum getragenen Pariser Salonkultur war, wofür der Salon des Baron von Bagge ein gutes Beispiel ist,<sup>3</sup> ermisst sich im Umstand, dass sie innerhalb dieses soziologischen Raums gleichermassen prosperierte wie Voltaires demokratisch-humanistische Ideale von der Gleichheit der Menschen sowie die beliebten Gattungen der Novelle in Dialogform und des Briefromans.<sup>4</sup> Fast zwanglos gingen dabei spezifische Momente bzw. charakteristische Aspekte der einen Ausdrucksform in die anderen über, wie eine

---

<sup>1</sup> Dazu Würtz, *dialogué* (1990), 11.

<sup>2</sup> Hiller, *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 2. Jhg. (1768), 221-222.

<sup>3</sup> Dazu Kapitel 6.3.2.

<sup>4</sup> Vor diesem Hintergrund referiert die emphatische Formulierung von Hans Rudolf Dürrenmatt, dass sich in den Sinfonien von Johann Stamitz (1717-1757) ein »Prozess der Stimm-Demokratisierung« anbahne, auf den analytisch durchaus nachvollziehbaren Sachverhalt des dialogisierenden Satzprinzips (Dürrenmatt, *Durchführung bei Johann Stamitz* (1969), 131).

Passage aus der oft zitierten und Cambini zugeschriebenen Notiz über »Ausführung der Instrumentalquartetten« zeigt,<sup>1</sup> die in der *AmZ* 1803/04 erschien:

»Aber die vollkommene Ausführung dieser Gattung von Musik [= Instrumentalquartette] ist eben so schwer, als selten. Gleichheit der Empfindung und Einheit des Ausdrucks, die den Ausführenden unentbehrlich sind, treffen sich nicht zufällig und beym ersten Zusammenkommen. Wer sehr gut lieset, ist oft im Ausdruck sehr schlecht; ist nur Einer der Ausführenden kalt oder sorglos, so werden alle die Reize zerstört, die vom Komponisten in wahre, gleichsam dialogisirte Quartetten gelegt sind, und die unsere Sinne ganz gefangen nehmen könnten und sollten.«<sup>2</sup>

Was indes eine genaue Definition des nach dem *dialogué*-Prinzip gestalteten musikalischen Satzes mitunter erschwert, ist der Umstand, dass gerade das für ihn charakteristische Moment des »Nebeneinander musikalischer Augenblicke, die ihren Sinn in sich selbst haben, ohne das Resultat des Früheren und als Voraussetzung des Späteren zu erscheinen«,<sup>3</sup> vor dem Hintergrund eines durch die musikalische Formenlehre des 19. Jahrhunderts geprägten Formbegriffs als Mangel empfunden wird. Beim *dialogué*-Prinzip handelt es sich um satztechnische Phänomene bzw. Prinzipien, die den Charakter eines Einzelereignisses haben und fast nie in einem grösseren musikalischen Kontext verankert sind oder eine thematisch-motivische Einheit herausbilden.<sup>4</sup> Vor diesem Hintergrund versteht sich die etwas abschätzige Charakterisierung des *Quatuor dialogué* im Artikel »Quatuor« von Castil-Blazes *Dictionnaire de Musique Moderne* (Brüssel, 1828), der aus einer Zeit stammt, welcher Haydns und Mozarts Quartette sowie Beethovens Streichquartette op. 18 längst schon zu den »modèles immortels de cette forme délicieuse«<sup>5</sup> geworden waren: »Si le chant passe alternativement d'une partie à l'autre, le quatuor n'est qu'un solo dialogué.«<sup>6</sup>

<sup>1</sup> Die Autorenschaft von Giuseppe Maria Cambini ist nicht gesichert.

<sup>2</sup> *AmZ*, 6. Jhg. (1803/04), 781-783.

<sup>3</sup> Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* (1970), 56.

<sup>4</sup> Würtz, *dialogué* (1990), 55-86.

<sup>5</sup> So Henri Blanchard in seinem Artikel *Matinées et Soirées Musicales* (1845) (vgl. Blanchard, *Matinées et Soirées Musicales*, 46).

<sup>6</sup> Artikel »Quatuor« in *Dictionnaire de Musique Moderne* (1828), 201.

Zusammenhalt verbürgt der in sich stimmige galante Ton bzw. der musikalische »Konversationston«, dieser genüge, wie Carl Dahlhaus meint,

»um die lockere Fügung der Phrasen und Teile nicht als zerbröckelnde Form, sondern als Attitüde erscheinen zu lassen, die einer musikalischen Unterhaltung angemessen ist, einer Unterhaltung, in der die Sprache des Traktats ein Exzeß wäre. Musikalische »Arbeit«, eine »gelehrte« Attitüde statt der »galanten«, erschiene als Verstoß gegen den »Konversationston«, als Pedanterie, die einen Mangel an Geschmack, an ästhetischem Taktgefühl verrät.«<sup>1</sup>

Über den galanten Ton hinaus werden die dialogisierenden (meist parataktisch angeordneten) Motive durch harmonische Folgen und Entfaltungen zusammengehalten, ähnlich einer »conversation vive & sou-tenue«, in welcher die Beteiligten »s'agacent & se répondent, se disputent & se raccommoient«:<sup>2</sup> Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass eines der wichtigsten Merkmale der dialogisierenden Satzstruktur darin besteht, »daß das korrespondierende Motiv auf anderer harmonischer Stufe, jedenfalls transponiert antwortet.«<sup>3</sup>

Sämtliche hier angeführten Merkmale zum *dialogué*-Prinzip stehen der von Rousseau im *Dictionnaire de Musique* formulierten Definition zum Stichwort »Dialogue« nahe: »Composition à deux voix ou deux instruments qui se répondent l'un à l'autre, & qui souvent se réunissent.«<sup>4</sup> Mit dieser Definition unterstreicht Rousseau den sprachähnlichen Charakter des *dialogué*-Prinzips, und durch die Betonung einer latenten Zweistimmigkeit der Struktur auch die Nähe zum italienischen Opernduett. Darauf geht Rousseau dann im Artikel »Quatuor« näher ein:

»Il n'a point de vrais quatuor [sic !], ou ils ne valent rien. Il faut que, dans un bon quatuor, les parties soient presque toujours alternatives, parce que dans tout accord il n'y a que deux parties tout au plus qui fassent chant & que l'oreille puisse distinguer à la fois ; les deux

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Analyse und Werturteil* (1970), 56.

<sup>2</sup> Chastellux, *Essai* (1765), 49.

<sup>3</sup> Würtz, *dialogué* (1990), 37.

<sup>4</sup> Rousseau, Artikel »Dialogue« in *Dictionnaire* (1768).

autres ne sont qu'un pur remplissage, & l'on ne doit point mettre de remplissage dans un quatuor.«<sup>1</sup>

Allerdings nicht nur vor diesem Hintergrund, sondern auch aufgrund der gänzlich unterschiedlichen satztechnischen Gestaltung und entwicklungsgeschichtlichen Konsequenzen kann Trimperts Behauptung, »daß anscheinend concertant eine höhere Stufe als *dialogué* darstellt«<sup>2</sup> nicht beigeprüft werden. Die Ausführungen haben deutlich gezeigt, dass die beiden Prinzipien auf unterschiedliche Paradigmen referieren: so ist das *dialogué*-Prinzip primär ein sprechakt- bzw. sprachästhetisches Phänomen, dem auch die Novelle in Dialog-Form und der Briefroman verpflichtet sind und das mittels der damals vorherrschenden Ästhetik der Empfindsamkeit insofern im Musikalischen verortet werden konnte, als diese Ästhetik »eine Theorie der Vokalmusik«<sup>3</sup> war. Demgegenüber wurde das konzertante Prinzip vorab als eine musikalische bzw. musikstrukturelle Kategorie gefasst. Vor diesem Hintergrund versteht sich die andersartige Gestaltung des musikalischen Satzes. Während das Hauptanliegen im *Quatuor concertant* die gleichberechtigte Beteiligung aller vier Stimmen am Vortrag einer meistens vier- oder achttaktigen gegliederten Melodie ist, also sich nach dem Prinzip des gleichberechtigten Wechsels orientiert, liegt das Hauptinteresse im *Quatuor dialogué* auf dem Nachvollzug eines sprachähnlichen Dialogs mit kurzen Motiven im meist zweistimmigen Satz (mit Vorliebe in den Aussenstimmen), die sich in ihrer harmonisch-tonalen Disposition sowie dynamischen Gestaltung voneinander derart abheben, dass Dialog suggeriert wird.<sup>4</sup> Auf eine kurze Formel gebracht kann man sagen, dass die Stimmen im *Quatuor concertant* sich abwechseln, während sie im *Quatuor dialogué* miteinander sprechen. Dem steht indes

---

<sup>1</sup> Rousseau, Artikel »Dialogue« in *Dictionnaire* (1768).

<sup>2</sup> Trimpert, *Cambini* (1967), 178.

<sup>3</sup> Dahlhaus, *Idee der absoluten Musik* (1978), 55.

<sup>4</sup> Inwieweit gerade im Zusammenhang mit der latenten Zweistimmigkeit bei dialogisierender Kammermusik eine Beziehung zur französischen Orgelmusik des 18. Jahrhunderts vorliegt, in welcher der Begriff »dialogué« ebenfalls vorkommt, kann hier nicht weiter untersucht werden. Es ist allerdings auffällig, dass mit »dialogué« bezeichnete Orgelstücke immer zweistimmig (Oberstimme und Bass) sind.

eine Verbindung der Elemente nicht im Wege, wie die Kompositionspraxis deutlich belegt.

In diesem Zusammenhang wird auch verständlich, weshalb die entwicklungsgeschichtlichen Tendenzen bzw. Konsequenzen der beiden Prinzipien andere waren. Aufgrund seiner Beschaffenheit tendierte das *Quatuor concertant* zum *Quatuor brillant*, während das *Quatuor dialogué* eine geeignete Voraussetzung für die Adaptation bzw. De- und Rekontextualisierung des Wiener Quartetttypus durch französische bzw. in Paris wirkende Komponisten von den 1790er Jahren an bildete (und deshalb einen substantiell wesentlichen Beitrag zur europäischen Standardisierung des Wiener Quartetttypus leistete), der bei Haydn (wohl nicht zufällig) über die Stationen der Quartettdivertimenti op. 1, 2 und 9 führte, die satztechnisch (besonders mit Blick auf die Behandlung motivischer Elemente) in mancher Hinsicht dem *Quatuor dialogué* nahe stehen.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang erscheint der dialogisierende Stil in gewisser Weise als »Vorstufe zur motivisch-thematischen Arbeit der Wiener Klassiker.« (Würtz, *Mannheim und Paris* (1986), 166). Tatsächlich zeigten beispielsweise sowohl der Expositions- als auch der Durchführungsbeginn von Mozarts Streichquartett G-Dur KV 387 (das am 31. Dezember 1782 in Wien komponierte erste der sechs Joseph Haydn zugeeigneten Quartette) charakteristische Momente des dialogisierenden Stils, die aber sogleich in motivisch-thematischer Arbeit weitergeführt werden. Bereits Dahlhaus hat auf die besondere Bedeutung des Durchführungsbeginns dieses Quartetts hingewiesen, allerdings ohne auf die Merkmale des dialogisierenden Stils aufmerksam zu machen, dazu Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (1985), 276-278, vgl. demgegenüber Krummacher, *Das Streichquartett (1)* (2001), 229-230.



### 6.1.3 DAS *QUATOUR BRILLANT*

Innerhalb der Entwicklung des *Quatuor concertant* zeigte sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Tendenz zur solistischen Verselbständigung der ersten Violinstimme bzw. ihr explizit solistisches Hervortreten aus dem Stimmenverband und damit verbunden eine Reduktion der Funktion der anderen Stimmen zum blossen Begleitsatz. Allerdings scheint diese Entwicklung weniger durch die im *Concertant*-Prinzip des *Quatuor concertant* angelegte latente solistische Behandlung der Stimmen vorgegeben gewesen zu sein, als vielmehr durch das Bedürfnis von reisenden Violinsolisten nach einem Repertoire, das sie ohne grosse organisatorische Mittel und ohne enormen finanziellen Mehraufwand an den Aufführungsstätten ihrer Konzertreisen darbieten konnten und das ihnen einen Erfolg garantierte, den sie nicht mit anderen Mitstreitern zu teilen hatten. Denn die Konzertorganisation sowie sämtliche damit verbundenen Kosten hatten bis weit ins 19. Jahrhundert der Komponist bzw. die Musiker selbst zu tragen.

Von nicht geringem Einfluss auf die Herausbildung des *Quatuor brillant* war deshalb auch das Konzert mit solistischer Violine, wodurch der grundsätzliche Unterschied in der Konzeption von *Quatuor concertant* und *Quatuor brillant*, das auf Virtuosität abzielt, offensichtlich wird. Darauf wies Louis Spohr in seiner 1823 publizierten *Violinschule* hin:

»In neuester Zeit ist eine Gattung von Quartetten entstanden bey welchen die erste Violine die Solostimme führt und die anderen Instrumente bloss accompagniren. Man nennt sie, zur Unterscheidung von den wirklichen Quartetten, Soloquartetten (*Quatuors brillants*.) Sie haben den Zweck, dem Solospieler in kleinern musikalischen Zirkeln Gelegenheit zur Darstellung seiner Virtuosität zu geben.«<sup>1</sup>

Die Nähe des *Quatuor brillant* zum Violinkonzert ist für dessen musikalische Struktur insofern belangvoll, als sie gerade die Öffnung für bzw. die Integration von Orchestereffekten ins Streichquartett ermöglichte und damit letztlich ein Mittel bereitstellte, welches entscheidend an den gesteigerten spieltechnischen und klanglichen

---

<sup>1</sup> Spohr, *Violinschule* (1832), 246.

Ansprüchen in der Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 beteiligt war.<sup>1</sup>

Von nicht geringem Einfluss auf die Herausbildung des *Quatuor brillant* war schliesslich auch das *Quatuor d'airs connus* bzw. *d'airs dialogués*, das sich als »Nebenentwicklung« des *Quatuor concertant* (und dabei wie das *Quatuor brillant* nicht unwesentlich von stilistischen Merkmalen des Violinkonzerts beeinflusst) ab etwa den 1780er Jahren beim bürgerlichen Opernpublikum in Paris ebenso wie in Wien grosser Beliebtheit erfreute und wozu bereits Komponisten wie Cambini, Dalayrac und Davaux einige Beiträge geleistet hatten. Die Dominanz der ersten Violine bei einem weitgehend homophonen Begleitsatz in den anderen drei Stimmen sowie die spezifische Gestaltung als Bearbeitung von vorab populären Opernmelodien ist durch die spezifische Funktion des *Quatuor d'airs connus* gegeben, welche neuesten Opernmelodien durch kammermusikalische Vermittlung einem breiteren Publikum zugänglich machte. Diese Kompositionsform scheint besonders nach der Französischen Revolution und spätestens ab Mitte der 1790er Jahre belangvoll geworden zu sein, wie der sprunghafte Anstieg an Kompositionen nach dem Muster des *Quatuor d'airs connus* auf dem Pariser Musikmarkt und die sich von dort über Europa ausbreitende Rezeption belegen, die beispielsweise in Wien bis weit in die 1820er Jahre anhielt<sup>2</sup> und von welcher u. a. auch Franz Schubert in seiner *Quartett-Ouvertüre* D 8A nach der damals in ganz Europa beliebten Ouvertüre von Luigi Cherubinis Oper *Faniska* beeinflusst wurde, ohne dass Schuberts Ouvertüre deshalb im Konzept des *Quatuor d'airs connus* aufginge.<sup>3</sup>

Allerdings ist die Beliebtheit des *Quatuor d'airs connus* zu einem nicht geringen Teil auch dem besonderen Prestige des Quartetts als Kompositionsgattung und als

---

<sup>1</sup> Zu den besonderen durch die französische Violinschule begründeten spieltechnischen und klanglichen Ansprüchen vgl. Boyce, *French school of violin playing* (1973).

<sup>2</sup> Dazu Reiser, *Schuberts frühe Streichquartette* (1999), 48-49.

<sup>3</sup> Wie sehr Schubert mit dieser Komposition dem allgemeinen Zeitgeschmack folgte, ermisst sich mitunter darin, dass Cherubinis 1806 für Wien komponierte Oper *Faniska* kein Erfolg war und zu seinen Lebzeiten trotz seines Einflusses im Pariser Musikleben in Paris nie aufgeführt worden war, während die Ouvertüre aber zu den beliebtesten Kompositionen öffentlicher und halböffentlicher Konzerte in ganz Europa (auch in Paris) gehörte. Zur Aufführungspraxis und Popularität von Cherubinis Ouvertüren in Paris vgl. Schwarz, *French instrumental music* (1987), 32.

Musizierform überhaupt<sup>1</sup> sowie dem ökonomischen Kalkül der zahlreichen in Paris und Wien ansässigen Verlagshäuser zuzuschreiben, die immer auf der Suche nach neuen Kompositionen waren, um im hart umkämpften Musikmarkt überleben zu können. Im Unterschied zum *Quatuor concertant*, *Quatuor brillant* und dem Wiener Quartetttypus tendierte das *Quatuor d'airs connus* aber dazu, die Einheit von Besetzung und Gattungsanspruch aufzubrechen, indem sich sein kompositorischer Anspruch im Hinblick auf ein an der blossen Vermittlung von Opernovitäten interessierten Publikums weitgehend nur noch an der Aufführungsform und der damit korrespondierenden musikpraktischen Haltung orientierte. Der kompositorisch höchst interessante Versuch, beliebte Opernmelodien mit der motivisch-thematischen Arbeit des Wiener Quartetttypus zu verschmelzen, den beispielsweise Franz Alexander Pössinger in der von ihm arrangierten *Ouverture aus der Oper: Othello, der Mohr von Venedig, di G. Rossini, für Violine I, - II, Viola und Bass*<sup>2</sup> unternommen hatte, musste wohl aufgrund der gegenläufigen Absichten und kompositorischen Ansprüche der beiden Quartetttypen die Ausnahme bleiben. Der Vermittlung stand zu diesem Zeitpunkt auch eine bereits weitgehend vollzogene Aufspaltung des Streichquartetts in eine populäre und eine anspruchsvolle Ebene entgegen, die sich – wie gezeigt – im Zuge des musikästhetischen Diskurses um den klassischen Werk- und Stilbegriff und der damit korrespondierenden Ausprägung einer spezifischen Gattungsästhetik des »klassischen« Streichquartetts durchgesetzt hatte und welche innerhalb der anspruchsvollen Ausprägung kaum Abweichungen von den gattungsästhetischen Ansprüchen duldete. Dennoch darf gerade die für viele *Quatuors d'airs connus* auffallende Affinität für variative Verfahren nicht unterschätzt werden, weil sie zu einem nicht geringen Masse an der Verbreitung des innerhalb der französischen Quartettkultur ohnehin schon seit jeher beliebten Variationensatzes vor allem in den österreichischen und süddeutschen Musikzentren beteiligt gewesen sein dürfte und (auch in Paris) zu einer anspruchsvolleren Gestaltung führten, wofür das bereits

---

<sup>1</sup> Dazu Finscher, *Sozialgeschichte des klassischen Streichquartetts* (1963), 38.

<sup>2</sup> Dazu auch Pössingers *leichtes und angenehmes Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncello komponiert und zur Ermunterung angehender Violinspieler mit den beliebten Motiven aus der Rossini'schen Oper: Der Barbier von Sevilla*.

erwähnte Quartett von Pössinger über Rossini-Melodien ebenso wie etwa die *Trois Aires russes variés* op. 20 (1810) von Pierre Baillot (1771-1842), die *Variations sur la romance Partant pour la Syrie* op. 15 (1816) von Joseph Mayseder (1789-1863) und die *Variations sur des autres thèmes* op. 21 (1821) von Leopold Jansa (1795-1875) ein Beispiel geben. Zudem referiert das *Quatuos d'airs connus* auf die für die Ästhetik das *Quatuor concertant* wichtige vokale Dimension. Auch wenn die Integration vokaler Elemente in den Streichersatz bei vielen *Quatuors d'airs connus* zugegebenermaßen auf reichlich naive Weise geschieht, indem die populäre Melodie schlicht transkribiert wird und letztlich zu einer Auflösung der für das *Quatuor concertant* bedeutungsvollen Verbindung zwischen konzertanter Satzstruktur und dialogisierender Musizierhaltung führt, wird damit eine Möglichkeit in den Kompositionsdiskurs eingebracht, welche die Integration vokaler Elemente und liedhafter Melodik wie etwa in Beethovens Streichquartett op. 132 und den Streichquartetten von Mendelssohn neu beleuchtet.

Diese knappen Vorbemerkungen zum *Quatuor brillant* haben gezeigt, wie schwierig es im Kontext einer angemessenen Gattungsgeschichtsschreibung oft ist, die einzelnen Phänome – sei es auch nur aus pragmatischen oder heuristischen Gründen – auseinander zu halten. Dabei handelt es sich aber um Schwierigkeiten, die in der Natur der Sache liegen, wie sie auch schon latent bei den Erörterungen zu den Wechselbeziehungen zwischen dem *Quatuor concertant*, dem zeitgenössischen Operndiskurs und den instrumentalmusikalischen Einflüssen unterschiedlicher Provenienz aufschienen. Denn es wäre reichlich einseitig, in die Entwicklung des *Quatuor brillant* nicht auch die diskursiven Konstellationen zwischen *Quatuor concertant*, *Quatuor d'airs connus*, Wiener Quartetttypus und Violinkonzert einzubeziehen.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es dann auch kaum, dass gerade jener Werkzyklus, der wohl am nachhaltigsten auf die Entwicklung des *Quatuor brillant* gewirkt hatte, unter dem bezeichnenden Titel *Sei concerti* publiziert worden ist. Dabei handelt es sich um die Quartette op. 9 für Violinsolo, zwei Violinen und Violoncello des Violinvirtuosen Giuseppe Demachi (1732 – nach 1791), welche erstmals in Lyon (vermutlich 1775) und dann ca. 1778 in Paris gedruckt wurden. Vollends entfaltet hat sich das *Quatuor brillant* mit den Kompositionen des Violinvirtuosen Giovanni Battista Viotti (1755-1824), der von 1782 bis 1794 und von 1819 bis 1824 in Paris lebte und

wirkte. Mit seinem kompositorischen Schaffen und seiner regen Aufführungs- und Ausbildungstätigkeit gilt er als einer der Begründer der modernen Violintechnik,<sup>1</sup> und neben Boccherini, Cambini und Luigi Cherubini (1760-1842) war er vermutlich der einflussreichste Komponist italienischer Provenienz im Frankreich des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.<sup>2</sup>

Innerhalb seiner insgesamt 21 Streichquartette, bei welchen der jeweilige Verlag an den bereits geläufigen und etablierten Bezeichnungen *Quatuor concertant* oder *dialogué* noch festhielt, vollzieht sich die Entwicklung zum *Quatuor brillant*,<sup>3</sup> die in den Anfängen (op. 1 und 3) noch Aspekten des *Quatuor concertant* (zwei- oder dreisätzig Formanlage, allerdings mit bewusst konzertant-solistischer Haltung in der Behandlung der ersten Violinstimme) verpflichtet ist, dann zunehmend »die pathetisch-gestischen, opernhafte Tonfälle des Solokonzerts«<sup>4</sup> ausprägt und schliesslich mit den drei letzten Quartetten von 1817 den Typus des *Quatuor brillant* voll herausgebildet hat, trotz Rückgriffen auf besonders formale Momente des Wiener Quartetttypus (hinsichtlich der viersätzig Anlage und Haydn nachempfundenen Menuetten).<sup>5</sup> Wie stark die Quartette von Viotti zum solistischen Violinquartett (das im deutschsprachigen Raum abschätzig mit »Virtuosenuartett« bezeichnet wurde)<sup>6</sup> tendierten, zeigt sich auch in der Praxis, ursprüngliche Violinkonzerte für Quartettbesetzung zu bearbeiten bzw. zu arrangieren, wie aus der nachfolgenden Übersicht hervorgeht.<sup>7</sup>

---

<sup>1</sup> Boyce, *French school of violin playing* (1973), 8-51.

<sup>2</sup> Dazu *ibid.*.

<sup>3</sup> Dazu Fischer, *Streichquartett des späten 18. Jahrhunderts* (1990).

<sup>4</sup> Finscher, *Streichquartett (3)* (1998), 1944.

<sup>5</sup> Darin widerspiegelt sich wohl die Haltung, bewusst zwischen Solokonzert und Streichquartett zu unterscheiden.

<sup>6</sup> Vermutlich ein von der Leipziger *AmZ* geprägter Begriff (vgl. Finscher, *Streichquartett (3)* (1998), 1944).

<sup>7</sup> Die den Opusangaben in der Übersicht folgenden Angaben in Klammern beziehen sich auf White, *Viotti – A Thematic Catalogue* (1985), danach folgen Angaben zu den Erstdrucken.

Giovanni Battista Viotti, Streichquartette

*Six Quatuors concertants* op. 1 (W II:1-6), Sieber, Paris (um 1783-85)

*Six Quatuors concertants ... (Oeuvre III<sup>me</sup>, et 2<sup>me</sup> livre de quatuors)* op. 3 (W II:7-12), Sieber, Paris (um 1782-86)

*Trois Quatuors concertants* WoO (W II:13-15), Janet et Cotelle, Paris (1817)

*Six quatuors d'airs connus, dialogués et variés* op. 23 (W II:1-6), Lobry, Paris (ca. 1794-1802)

*Bearbeitungen:*

*Quatuor en sol mineur* WoO (W IIa:1) (= Bearbeitung des Violinkonzerts g-Moll, W I:19, ergänzt um eine langsame Einleitung), Janet et Cotelle, Paris (um 1816)

*Quatuor en mi mineur* WoO (W IIa:2) (= Bearbeitung des Violinkonzerts e-Moll, W I:18, mit einem neu komponierten zweiten Satz und einer ergänzten langsamen Einleitung), Janet et Cotelle, Paris (um 1818)

*Trois quatuors ... 2<sup>me</sup> livre* WoO (W IIa:3-5) (= Bearbeitungen aus dem zweiten Buch der Violinduette op. 5, W IV:22-24), Breitkopf & Härtel, Leipzig (1809)

Anders als beim *Quatuor concertant* neigen die Komponisten und Verleger beim *Quatuor brillant* dazu, die Kompositionen nicht als Zyklus, sondern als Einzelwerke zu drucken. Ob diese Praxis, wie Finscher meint, tatsächlich nichts »mit der durch das wachsende Gewicht der Werke ausgelösten Tendenz, »echte« Quartette als Einzelwerke zu drucken, [...] zu tun«<sup>1</sup> hatte, kann kaum mit letzter Sicherheit gesagt werden. Zumindest müsste in diesem Zusammenhang geklärt werden, welchen Anteil gerade die für die *Quatuors brillants* charakteristische Erscheinungsweise als Einzeldruck an der Herausbildung der wachsenden Bedeutung des »Einzelwerks« hatte. Auf der anderen Seite scheint gewiss die Nähe des *Quatuor brillant* zum solistischen Violinkonzert auf die Erscheinungspraxis als Einzelwerk Einfluss genommen zu haben.

Wie sehr allerdings die Entwicklung des *Quatuor brillant* besonders dem Bedürfnis nach kammermusikalisch abgestützter Sololiteratur für die Violine entsprach, zeigt sich darin, dass die Gattung (wie schon das *Quatuor concertant*) vornehmlich von komponierenden Violinsolisten mit virtuosen Ambitionen gepflegt wurde. Neben Viotti waren es vor allem sein Schüler Jacques Pierre Joseph Rode (1774-1830) sowie Rodolphe Kreutzer (1766-1831) und Pierre Baillot, die dem *Quatuor brillant* entweder

<sup>1</sup> Finscher, *Streichquartett (3)* (1998), 1944.

mit ihren Kompositionen oder durch ihre Konzerttätigkeit im In- und Ausland<sup>1</sup> zu einer veritablen europäischen Blüte verhalfen.<sup>2</sup>

Rodolphe Kreutzer, Streichquartette

*Six Quatuors 1<sup>er</sup> livre* (o.J.), Imbault (Paris)  
*Six Quatuors concertants* op. 1 (ca. 1790), Imbault (Paris)  
*Six Quatuors* op. 2 (ca. 1791), André (Offenbach)  
*Trois Quatuors* (zwischen 1790 und 1799), Breitkopf & Härtel (Leipzig)  
*Six nouveaux quatuors* (Paris, ca. 1798)

Pierre Joseph Rode, Streichquartette

*1er quatuor brillant* [Nr. 1] (1815?), Breitkopf & Härtel (Leipzig), F-Pn, K 5283  
*2e quatuor brillant* [Nr. 2] (1815?), Breitkopf & Härtel (Leipzig), F-Pn, K 5284  
*1er quatuor brillant* [Nr. 3] (ca. 1820), Sauner (Paris)  
*2e quatuor brillant* [Nr. 4] (ca. 1820), Sauner (Paris)  
*Trois quatuor[s] brillant[s]* op. 11 (1798), Hummel (Berlin)  
*Trois quatuor[s] brillant[s]* op. 14 (1805), Peters (Leipzig)  
*Trois quatuor[s] brillant[s]* op. 15 (1804), Breitkopf & Härtel (Leipzig), erschienen auch als op. 14 bei Peters (Leipzig)  
*Quatuor* op. 18, Nr. 1 (1811), Schott (Mainz); Nr. 2 (1812), Breitkopf & Härtel (Leipzig); Nr. 3 (1823), Gambaro (Paris)  
*Deux quatuors ou sonates brillants* op. 24, (ca. 1825), (Bonn), F-Pn, Vm 18 396 (1-2)  
*Deux quatuors ou sonates brillants* op. 28, (1828?), (Berlin), , F-Pn, Vm 18 397 (1-2)  
*Deux quatuor[s]* op. 39, (op. posth. 1839), Launer (Paris)

<sup>1</sup> Die Geschichte von Rodes und Kreutzers Konzertreisen und Auslandsaufenthalten ist bis heute kaum erforscht, weshalb gerade die durch sie und ihr kompositorisches Schaffen beeinflusste europäische Ausbreitung des *Quatuor brilliant* noch immer ein Forschungsdesiderat ist.

<sup>2</sup> Rode, Baillot und Kreutzer gaben zusammen die *Méthod de violon* (Paris 1803) heraus, die in ihrer Bedeutung nur von Baillots selbst verfasster *L'art du violon* (Paris 1834) übertroffen wurde. Für lange Zeit galt Baillots Werk als die Instanz der Violinkunst.

Das enorme gesamteuropäische Prestige des *Quatuor brillant* ermisst sich an der ausserordentlichen Popularität der Kompositionen von Kreutzer und Rode, welche neben ihren Violinkonzerten bis weit ins 19. Jahrhundert eine bedeutende Rolle sowohl in der instrumentalmusikalischen Aufführungspraxis als auch hinsichtlich der kompositionstechnischen Entwicklung des Streichquartetts gespielt haben. Deshalb erstaunt es, dass Fétis in seiner *Biographie universelle* kein Wort über Kreutzer als Quartettkomponisten verliert,<sup>1</sup> während sowohl Reichardt als auch Momigny sich positiv und begeistert über dessen Quartettkompositionen geäußert hatten. Jérôme-Joseph de Momigny hebt in der *Encyclopédie méthodique* (1818) in seinem Quatuor-Artikel Kreutzers Quartette sowie die von Ferdinand Fränzl (1770-1833) und Frantisek Kramár (Krommer) (1759-1831) wegen ihrer »qualités brillantes«<sup>2</sup> hervor, und tatsächlich belegt bereits ein flüchtiger analytischer Blick auf Kreutzers Streichquartette, dass eine insgesamt virtuose Grundhaltung überwiegt (Pizzicato-Effekte, ornamentale Verzierungen in den langsamen Sätzen, virtuosos Figurenwerk in den schnellen Sätzen, sogenanntes »fliegendes Staccato« usw.). Dem Vorzug spieltechnischer Angaben entspricht, dass in den meisten Drucken der Streichquartette von Kreutzer ebenfalls die Fingersätze abgedruckt sind. Die gleichen »qualités brillantes« können Rodes zwölf *Quatuors brillants*, besonders die ab 1803 publizierten, für sich beanspruchen, da in ihnen die virtuos-brillante Haltung noch gesteigert ist und weil sie tatsächlich in den allermeisten Fällen nur noch kammermusikalisch besetzte Violinkonzerte sind.<sup>3</sup> Der nachhaltige Eindruck, den Rode als Violinspieler hinterliess, spiegelt sich in den enthusiastischen Bemerkungen, welche Louis Spohr in seiner 1860/61 posthum erschienenen *Selbstbiographie* für Rodes Spiel fand, als er ihn 1803 in Braunschweig spielen hörte:

»(Je) öfter ich ihn [Rode] hörte, desto mehr wurde ich von seinem Spiele hingegrissen. Ja! Ich trug kein Bedenken, R o d e ' s Spielweise, damals noch ganz der Abglanz von der

---

<sup>1</sup> Dazu Fétis, Artikel »Kreutzer, Rodolphe« in *Biographie* (1866-69).

<sup>2</sup> Momigny, Artikel »Quatuor«, in *Encyclopédie méthodique* (1818), 299 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Dazu ausführlicher Schwarz, *French instrumental music* (1987), 184-192 und 255-256, sowie Krummacher, *Das Streichquartett (1)* (2001), 205-206.



seines großen Meisters V i o t t i , über die meines Lehrers E c k zu stellen und mich eifrigst zu befeißigen, sie mir durch sorgfältiges Einüben der R o d e 'schen Compositionen möglichst anzueigenen. Es gelang mir dies auch gar nicht übel, und ich war bis zu dem Zeitpunkte, wo ich mir nach und nach eine eigene Spielweise gebildet hatte, wohl unter allen damaligen jungen Geigern die getreueste Copie von R o d e . Besonders gelang es mir, das achte Concert [Violinkonzert e-Moll Nr. 8, Paris 1803/04], die drei ersten Quartetten [*Trois quatuor(s) brillant(s)* op. 11, Paris 1798] und die weltberühmten Variationen in G-Dur [London 1808] ganz in dessen Weise vorzutragen; ich erntete damit sowohl in Braunschweig, als auch später auf meiner ersten Kunstreise großen Beifall.«<sup>1</sup>

Ebenso positiv soll sich Fürst Lobkowitz 1801 über Rode als Quartettviolinist geäußert haben,<sup>2</sup> und von Beethoven ist bekannt, dass er zumindest Teile seiner Violinsonate G-Dur op. 96 (vollendet 1812) im Wissen um Rodes Anwesenheit in Wien im Winter 1812-13 komponiert hatte, damit dieser sie (wenn auch letztlich nicht zu Beethovens Zufriedenheit) zusammen mit Erzherzog Rudolph am 29. Dezember 1812 uraufführen konnte.<sup>3</sup> Seltsam an dieser Violinsonate ist indes, dass sie kaum das Bedürfnis eines anreisenden Violinvirtuosen befriedigt, weil ihre Grundhaltung, zumal im ersten Satz, eher verhalten ist – ganz im Gegensatz zu ihrem »Schwesterwerk«, der für eine Aufführung mit George A. Polgreen Bridgetower komponierten und Rodolphe Kreutzer zugeeigneten Violinsonate op. 47 A-Dur (vollendet 1803).<sup>4</sup> Dass Rode nach Beethovens Bekunden gerade die »rauschenden Passagen«<sup>5</sup> im Finalsatz nicht zusagten, wird verständlich, wenn man Rodes Äusserungen im Zusammenhang mit seinen nachlassenden Leistungen ab etwa 1810 beurteilt, über welche auch Louis Spohr in

---

<sup>1</sup> Spohr, *Selbstbiographie* (1860/61) Bd. 1, 67.

<sup>2</sup> Dazu Schwarz, *French instrumental music* (1987), 187.

<sup>3</sup> Eine zweite Aufführung in der gleichen Besetzung folgte am 7. Januar 1813.

<sup>4</sup> Jedoch soll Kreutzer diese ihm gewidmete sogenannte »Kreutzeronate« nie aufgeführt haben und gar für »outrageusement inintelligible« gehalten haben, wie Hector Berlioz in *Voyage musicale en Allemagne et en Italie* (1844) im Zusammenhang mit seinen Ausführungen zur Beethoven-Rezeption in Paris berichtet hat (vgl. Berlioz, *Voyage musicale* (1844), Bd. 1, 264).

<sup>5</sup> So Beethoven in einem Brief an Erzherzog Rudolph im Dezember 1812 (vgl. Beethoven, *Briefe* (1975), Nr. 356).

seiner Selbstbiographie berichtete.<sup>1</sup> Tatsächlich scheinen Rodes Leistungen von etwa 1810 an zunehmend nachgelassen zu haben, so dass er seine Karriere schliesslich ganz aufgab,<sup>2</sup> ohne indes gänzlich auf öffentliche, Aufführungen zu verzichten, die aber immer nur mit grosser Enttäuschung endeten.

Deshalb aber, wie Wilhelm Altmann in seinem *Handbuch für Streichquartettspieler* (1927/31), zu behaupten, dass Rode für »die Entwicklung des Streichquartetts jedenfalls [...] ohne Bedeutung gewesen«<sup>3</sup> sei, entbehrt jeder plausiblen Begründung, zumal gerade Rodes ebenso wie Kreutzers und Viottis Kompositionen Möglichkeiten zu spieltechnischen und klanglichen Steigerungen und Modifizierungen innerhalb des Quartettsatzes erlaubten, welche dann sowohl im Zusammenhang mit ihrer Unterrichtstätigkeit<sup>4</sup> als auch im Zuge der kompositorischen Rezeption ihrer Werke fruchtbar wurden und einen wesentlichen Beitrag zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 leisteten. Zudem entfalteten diese Komponisten über ihre Kompositionen hinaus dadurch einen Einfluss auf die Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts, dass sie mit ihrer pädagogischen Tätigkeit das Violinspiel und die damalige Violintechnik entscheidend prägten und deshalb die Gattungsgeschichte des Streichquartetts mit beeinflussten bzw. ihre Träger waren, was bis heute erst in Ansätzen erforscht ist. Das ist umso erstaunlicher, je eingehender man sich über die »pädagogischen« Verwandtschaften der grossen Violinvirtuosen des 19. Jahrhunderts (die nicht selten auch Streichquartettkomponisten waren) Klarheit verschafft. Die folgende graphische Darstellung ist ein erster Versuch, die Struktur der Wiener und der Französischen Violinschule sowie ihre Verbindungen aufzuzeigen.

---

<sup>1</sup> Und zwar mit Blick auf die Konzerte von Rode in Wien 1812/13, in dessen Zusammenhang Rode auch Beethovens Violinsonate op. 96 uraufführte (vgl. Spohr, *Selbstbiographie* (1860/61), Bd. 1, 173 und 177--179).

<sup>2</sup> Vgl. dazu etwa Felix Mendelssohns Brief an seine Schwester Rebekka von 20. April 1825, in welcher er ihr aus Paris berichtet, dass Rode entschlossen sei, nie wieder eine Geige anzurühren.

<sup>3</sup> Altmann, *Handbuch* (1927/31), Bd 1, 226.

<sup>4</sup> Rode war nicht nur neben Viotti, Baillot und Kreutzer der bedeutendste Vertreter der französischen Violinschule, sondern er gab die spieltechnischen Spezifika dieser Schule auch an seine Schüler weiter. Unter anderem unterrichtete er während seiner Berliner Jahre von 1814 bis 1819 Eduard Rietz, der später Mendelssohn Geigenunterricht erteilte und eine enger Freund der Familie Mendelssohn wurde.

## 6.2 ASPEKTE DER KOMPOSITIONSGESCHICHTE

Bereits ein flüchtiger Blick auf die Streichquartettproduktion um 1800 und das aufgeführte Repertoire zeigt, dass sich trotz der Revolution und des nachfolgenden politischen Terrors in Paris eine insgesamt vielschichtige Situation herausgebildet hatte. Zwar bleiben quantitativ zunächst das *Quatuor concertant* und *dialogué* sowie das sich allmählich etablierende *Quatuor brillant* die bevorzugten Gattungen. Zunehmend an Bedeutung gewann allerdings auch der Wiener Quartetttypus bzw. das Interesse der Pariser bzw. der in Frankreich lebenden Komponisten an dieser Ausprägung der Gattung. Dafür geben etwa die ausnahmslos viersätzigen *Six Nouveau Quatuors* (1804-1809) Giuseppe Cambinis ein Beispiel, die nach über 140 den musikalischen Satz- und Strukturtypen des *Quatuor concertant* folgenden Quartetten und nach einer Pause von fast zehn Jahren entstanden waren.<sup>1</sup> Sie sind wie die Quartette von Hyacinthe Jadin die Frucht einer vertieften Auseinandersetzung mit dem Wiener Quartetttypus. Auffallend an den Quartetten von Jadin ist, zumal mit Bezug auf seine letzten *Trois Quatuors* op. 4 (1798), dass die letzten Sätze gegenüber den anderen Sätzen sowohl hinsichtlich ihres musikalischen Anspruchs wie auch in bezug auf ihre satztechnischen Profilierung kaum so gewichtig sind und weit hinter der in den anderen Sätzen ausgewiesenen Meisterschaft im Umgang mit melodischen und harmonischen Experimenten zurückstehen, wie er sie ganz offensichtlich in seiner Auseinandersetzung mit den Quartetten der Wiener Produktion, vor allem den Quartetten von Haydn und Mozart kennen gelernt haben muss.<sup>2</sup> Eine derartig experimentierfreudige Dramaturgie findet sich bei den Finalsätzen von Jadins Quartetten nirgends. Trotzdem erreicht die französische Streichquartettproduktion mit Jadins Schaffen einen Status, in welchem der Einfluss des Wiener Quartetttypus deutlich greifbar wird.

Mit Jadins und Cambinis letzten Quartetten wurde nicht nur die Viersätzigkeit zum Regelfall erhoben, sondern auch der für den Wiener Quartetttypus charakteristische und in seiner kompositionsgeschichtlichen Bedeutung kaum zu unterschätzende Menuettsatz in das Pariser Quartettschaffen eingeführt. Die Einführung des Menuetts war zumindest

---

<sup>1</sup> Dazu Fertonani, *Cambini* (1993).

<sup>2</sup> Dazu Oboussier, *The French String Quartet* (1992), 89-90.

in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts noch durchaus nicht selbstverständlich, wie die Äusserungen in der Verlagsankündigung von Cambini 1780 bei Henry LeDuc erschienenen *Six Quatuors concertants* op. 11 [Nr. 43-48] dokumentieren:

»Il y a peu de compositeurs aussi féconds que M. Cambini, et il n'y en a peut-être pas dont les productions soient plus variées. Ceux qui exécutent ces nouveaux quatuors n'auront pas de peine à adopter cette opinion, tant l'auteur sait plaire et intéresser, même en s'éloignant du style qu'il avait adopté pour ses premiers ouvrages en ce genre. Ceux-ci sont composés dans la manière de ces symphonies brillantes du même Artiste, qui font les délices de toutes les personnes curieuses de trouver dans la musique instrumentale autre chose que des Menuets bizarres ou des Rondeaux monotones.«<sup>1</sup>

Vermutlich richtete sich der Vorwurf »Menuets bizarres« gegen die in Paris ab 1780 vermehrt kursierenden Quartette nach dem Wiener Muster. Diese Vermutung ist insofern plausibel, als zum einen dem französischen Quartetttypus jener Zeit der Menuettsatz (von tatsächlich nur ganz spärlichen Ausnahmen abgesehen) fehlt und als zum anderen dieser gerade zu den charakteristischen Merkmalen der damals in Pariser Drucken kursierenden Quartettdivertimenti und Quartette von Haydn und Pleyel gehörte.

Von nachhaltigem Einfluss auf die Rezeption des Wiener-Quartetttypus in seiner französischen Ausprägung war Ignaz Pleyel, der 1795 bezeichnenderweise nach Paris, in die unangefochtene Metropole der Musik, übersiedelte und dort ein Verlagshaus eröffnete, das bis 1834 bestand, sowie 1807 eine Pianoforte-Fabrik gründete.

Als einstiger Kompositionsschüler von Haydn war er mit seinem Verlag massgeblich an der Verbreitung der Werke Haydns in Frankreich, besonders in Paris, beteiligt. Von nachhaltigerem Einfluss auf die französische Quartettproduktion war allerdings seine eigene Kompositionstätigkeit, insbesondere seine nicht weniger als 70 Streichquartette.

---

<sup>1</sup> *Annonces, affiches et avis divers* (22. Januar 1780), 173.

Ignaz Pleyel, Streichquartette<sup>1</sup>

Nr. 301-306, *Sei Quartetti* op. 1, 1782-83 (Gräffer, Wien 1783)

Nr. 307-312, *Sei Quartetti* op. 2, 1784 (Gräffer, Wien 1784), Joseph Haydn gewidmet

Nr. 313-318, *Six Quatuors* op. 3, 1785 (Artaria, Wien 1786; André, Offenbach 1786; Longman, London 1786), die Ausgabe von Artaria ist nicht erhalten.<sup>2</sup>

Nr. 319-324, *Six Quatuors* op. 4, 1786 (André, Offenbach 1786), erschien auch als op. 6 (Artaria, Wien und Longman, London 1786)

Nr. 325-330, *Six Quatuors* op. 5, 1786 (André, Offenbach 1787), erschien auch als op. 7 (Artaria, Wien 1787-88) mit zum Teil abweichenden Einzelsätzen (= Nr. 325A-330A); die Ausgabe ist allerdings nicht erhalten.<sup>3</sup>

Nr. 331-333, *Trois Quatuors* op. 8, 1786 (Artaria, Wien 1787), dem König von Preußen gewidmet

Die Quartette (Nr. 331-342) bilden eine Einheit, wie die Verlagsanzeige vom 4. Juli 1787 von Artaria belegt, in welcher es heisst: »Diese 12 Quartetten, die in einem ganz neuen besonders schönen Geschmache komponiert sind, wurden zu grösserer Bequemlichkeit in 4 Abtheilungen gestochen nämlich: [...] Opera 8, 9, 10, 11«.<sup>4</sup>

Nr. 334-336, *Trois Quatuors* op. 9, 1786 (Artaria, Wien 1787), dem König von Preußen gewidmet

Nr. 337-339, *Trois Quatuors* op. 10, 1786 (Artaria, Wien 1787), dem König von Preußen gewidmet

Nr. 340-342, *Trois Quatuors* op. 11, 1786 (Artaria, Wien 1787), dem König von Preußen gewidmet

*Trois Quatuors* op. 12 (Artaria, Wien 1788)

Nr. 343-345, *Trois Quatuors* op. 13, 1788 (Artaria, Wien 1788)

Nr. 346-351, *Six Quatuors concertants*, 7<sup>e</sup> liv., 1788 (Imbault, Paris 1788), erschien auch in zwei Serien als *Trois Quatuors concertants* op. 15/1 und *Trois Quatuors concertants* op. 15/2 (beide bei André, Offenbach 1788)

Nr. 352, *Quatuor*, 1788 (André, Offenbach 1788)

Nr. 353-358, *Six Quatuors* op. 34, 1791 (André, Offenbach 1791), dem König von Neapel gewidmet

Nr. 359-364, *Six Quatuors concertants*, 8<sup>me</sup> Livre de *Quatuors*, 1792 (Bailleux, Paris 1792), erschienen auch in zwei Serien als *Trois Quatuors concertants* op. 26 und *Trois Quatuors concertants* op. 27 (beide bei Artaria, Wien 1792)

<sup>1</sup> Dazu Benton, *Pleyel* (1977).

<sup>2</sup> Dazu auch den Aufsatz *Zum Wiener Streichquartett der Jahre 1780 bis 1800* (1998) von Horst Walter (= Walter, *Wiener Streichquartett*, 311).

<sup>3</sup> Dazu Walter, *Wiener Streichquartett*, 312.

<sup>4</sup> Zitiert nach Benton, *Pleyel* (1977), 123; vgl. dazu auch Pleyels Pränumerations schreiben von 1786 (wiederabgedruckt in Benton, *Pleyel* (1977), 125).

Nr. 365-367, *Trois Nouveaux Quatuors Concertants* op. 67, 1803 (André, Offenbach 1804), erschien im gleichen Jahr auch als op. 42 bei Artaria (Wien) und als op. 62 bei Hummel (Amsterdam), Luigi Boccherini gewidmet

Nr. 367A, Quartettpartitur ohne Titel in f-Moll, ungedruckt (F-Pn, Ms 2592)

Nr. 367B, Quartettpartitur ohne Titel in f-Moll, ungedruckt (F-Pn, Ms 2403, e-h)

Nr. 368-369, *Two New Grand Quartets*, 1810?, (Hamilton, London 1810?) [vgl. Auch Nr. 369A u. 369B], Giovanni Battista Viotti gewidmet

Nr. 370, Quartettpartitur ohne Titel in g-Moll, ungedruckt (F-Pn, Ms 2404 u. Ms 2404bis)

Der aussergewöhnliche Ruhm Pleyels ermisst sich in den unzähligen Kopien seiner Manuskripte, welche sowohl zu seiner Lebenszeit als auch noch im 19. Jahrhundert in Europa und Nordamerika kursierten, und den zahllosen Editionen und Nachdrucken, die im 18. und 19. Jahrhundert erschienen.<sup>1</sup>

Gerade über die Raubdrucke bzw. nicht autorisierten Nachdrucke hatte Pleyel (wie viele andere Komponisten seiner Zeit) sich bereits 1787 im Zusammenhang mit der Pränumerationschrift zu seinen zwölf Streichquartetten op. 8, 9, 10 und 11 (Nr. 331-342) besorgt und zugleich verärgert geäußert:

»Der leidige Nachdruck, vielfach verstümmelte Ausgaben meiner Werke, die auch mich bisher der Früchte meiner Arbeiten gänzlich beraubten, Zusammenraffung einiger Manuskripte woraus ein sogenanntes 3tes und 4tes Werk von Quartetten unter meinem Namen, doch ohne mein Vorwissen zum Druck befördert, und die ich beyde, so wie sie erschienen, unmöglich ganz für meine Arbeit anerkennen kann; alle diese Ursachen bewegen mich künftig hin zu meiner und des Publikums Sicherheit der Selbstverleger und Besorger meiner künftigen Werke zu werden.«<sup>2</sup>

Kompositionstechnisch auffallend ist an den Streichquartetten von Pleyel, dass sie auf der einen Seite stilistisch auf Haydn referieren und auf der anderen Seite aber auch durch das *Quatuor concertant* beeinflusst sind, wie etwa die zwölf 1787 entstandenen

<sup>1</sup> Dazu Benton, *Pleyel* (1977), 99-174, sowie Benton, *Pleyel as Music Publisher* (1990) und Vilar, *Pleyel a Catalunya* (1995).

<sup>2</sup> Die Pränumerationschrift erschien gleichzeitig in der *Wiener Zeitung* (19. Juli 1786) und der *Pressburger Zeitung* (29. Juli 1786); zitiert nach Benton, *Pleyel* (1977), 125.

und dem Preussischen König Friedrich Wilhelm II. gewidmeten Quartette mit ihrem konzertant-virtuosen Gestus und dem deutlichen Hervortreten der Aussenstimmen dokumentieren.<sup>1</sup>

Wohl mit Blick auf Pleyels op. 2 berichtete Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 14. April 1784, dass sie »sehr gut geschrieben und sehr angenehm« seien.<sup>2</sup> Momigny andererseits meint in seinem *Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et générale de la musique* von 1806 über Pleyels Streichquartette: »Les quatuors [...] de Pleyel, moins profonds [als die von Haydn und Mozart], mais pleins de naturel et de grace [sic!], font le charme de toutes les ames [sic!] sensibles et délicates.«<sup>3</sup>

Ähnlich positiv ist Momignys Urteil noch über zehn Jahre später, wie sein Quartett-Artikel in dem von ihm bearbeiteten zweiten Band der *Encyclopédie méthodique* (1818) von Framéry und Ginguené verdeutlicht: Die Streichquartette von Pleyel, heisst es dort,

»ont eu une vogue étonnante & méritée. [...] Pleyel, élève inspiré d'Haydn, avait alors la dose de science qu'il fallait pour être compris des Français & Italiens. Plus fort, plus pensé, il n'eût pu prendre encore à l'époque où ses quatuor [sic !] parurent, puisque ceux d'Haydn dépassaient alors la mesure des musiciens eux-mêmes, à peu d'exceptions près.«<sup>4</sup>

Damit führt Momigny die enorme Popularität von Pleyels Streichquartettschaffen auf eine bewusst gesuchte Einfachheit zurück, »pour être compris des Français & Italiens«. Das ist insofern interessant, als Momigny damit Pleyels Schaffen eindeutig nicht nur dem Bereich der *Amateurs* zuweist, während die »quatuors d'Haydn et ceux de Mozart font l'admiration et les délices des connoisseurs«,<sup>5</sup> sondern zugleich implizit auf die Denkfigur vom französischen Quartetttypus als einem satztechnisch »leichter« zugänglichen und verständlichen Satzmodell referiert (»pour être compris des Français & Italiens«), wie sie als Abgrenzungsstrategie zum Wiener Quartetttypus im

<sup>1</sup> Dazu Kim, *Pleyel and His Early String Quartets* (1996), Krummacher, *Das Streichquartett (I)* (2001), 94-99, und Klingenberg, *Pleyel* (1962).

<sup>2</sup> Mozart (Wolfgang Amadeus), *Briefe*, Bd. 3, 311.

<sup>3</sup> Momigny, *Cours complet* (1806), Bd. 2, 693 (Hervorhebung im Original).

<sup>4</sup> Momigny Artikel »Quatuor« in *Encyclopédie méthodique* (1818), 299. Dazu auch Fétis, *Biographie* (1866-69).

<sup>5</sup> Momigny, *Cours complet* (1806), Bd. 2, 693-694 (Hervorhebungen im Original).

gattungsästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts weit verbreitet war. Momignys Äusserungen in seinem Quartett-Artikel dokumentieren darüber hinaus, dass auch in Frankreich bereits in den 1810er Jahren neben den Streichquartetten von Pleyel und Boccherini besonders die Quartette von Haydn und Mozart aufgrund ihrer besonderen Qualitäten den Werkkanon bestimmten und dass das Streichquartettsschaffen von Beethoven, das 1818 bis op. 95 zumindest in Stimmen bereits greifbar war, zunächst einmal kaum zur Kenntnis genommen wurde.

Kompositionsgeschichtlich zeigt die Situation in Frankreich von etwa den 1810er Jahren an das Bild einer mehrschichtigen Quartetttradition. Diese wird einerseits von einer zunehmenden Auseinandersetzung mit dem Wiener Streichquartettstypus und einem diese Auseinandersetzung unterstützenden musikästhetischen Diskurs, in dessen Zentrum vorab die Streichquartette Haydns, Mozarts und Pleyels standen, bestimmt sowie andererseits zugleich von der noch ungebrochenen Präsenz von Kompositionstechniken des *Quatuor concertant* und ganz besonders des *Quatuor brillant*. Gleichsam dokumentiert ist diese Mehrschichtigkeit in den Quartetten von fast sämtlichen französischen bzw. in Frankreich wirkenden Streichquartettkomponisten, darunter die drei Streichquartette von Louis Ferdinand Herold (1791-1833), wovon das dritte noch dreisätzig ist, sowie die vier Streichquartette von Alexandre Boëly (1785-1858).

Die sechs Streichquartette von Luigi Cherubini (1760-1842) schliesslich lassen in verschiedenen Abstufungen die Vielschichtigkeit der in Paris vorhandenen Quartetttradition erkennen, ohne dass gerade bei diesen Werken aufgrund ihrer auffallenden Disparität hinsichtlich der musikalischen Mittel und Stilebenen von einer Synthese gesprochen werden könnte. Im Gegenteil würde eine solche Einschätzung die von Cherubini vor dem Hintergrund der lebendigen und vielschichtigen Pariser Streichquartettkultur formulierten Vermittlungs- und Lösungsstrategien verharmlosen. Sie sind vielmehr als individuelle Antwort auf eine Herausforderung zu sehen, welcher sich Cherubini offensichtlich bewusst war, wie ein Brief vom 22. November 1837 an Ferdinand Hiller nach Abschluss des letzten der sechs Quartette verdeutlicht: »Je viens



de terminer mon sixième quatuor et un quintette. Cela m'occupe et cela m'amuse, car je n'y mets pas la moindre prétention.«<sup>1</sup>

Die heterogene Struktur zwischen kontrapunktischen Techniken, höchsten virtuosen Ansprüchen (an alle vier Stimmen, auch wenn die erste Violine am meisten gefordert ist), dramatischer Zuspitzung der Kontraste, pathetischer Gesten, Chromatisierung der Mittelstimmen, aufgelockerter Fraktur usw. war vermutlich die Hauptursache, weshalb Schumann derart beunruhigt über Cherubinis erstes Quartett gewesen war,<sup>2</sup> da es »nicht das Erwartete« war.<sup>3</sup>

Die kontrastiven Gestaltung innerhalb und unter den Sätzen werden bei Cherubini nicht über motivisch-thematische Arbeit oder motivische Konzentration vermittelt, sondern mit jeweils individuellen Lösungen, die aber keine Systematik erkennen lassen.

So wird der Zusammenhalt der Kontrastkomplexe im ersten Satz des ersten Quartetts, der seiner Form nach ein Sonatensatz ist, über Figurationen oder kadenzierende Phrasen sowie über unterschwellig wirkende rhythmische und motivische Bezüge gestiftet, während die beiden Ecksätze und das Larghetto des Quartetts durch einen thematischen Grundgestus und durch kontrapunktische Techniken aufeinander bezogen, aber in ihrem Ausdruckscharakter absolut individuell gestaltet sind. In diesen Prozess der Kontrastierung wird auch das berühmt gewordene Scherzo einbezogen, indem es keinen Bezug zu den anderen Sätzen aufweist. Es ist, wie schon Schumann bemerkte, »mit seinem schwärmerischen spanischen Thema« ein Genrestück, das sowohl die Tradition des *Quatuor brillant* aufgreift, auch wenn es sich davon durch Steigerung der klanglichen und spieltechnischen Ansprüche demonstrativ abgrenzt, als auch durch Boccherinis Imitationen des Fandango- oder Seguidilla-Tanzes in den Streichquintetten.<sup>4</sup>

Diese Kontrasttechnik und ihre unterschwellige Vermittlung wird in den nachfolgenden Quartetten derart intensiviert, dass auch die einzelnen Satzglieder in diesen Prozess hineingezogen werden. Beim dritten Quartett beispielsweise, mit

---

<sup>1</sup> Zitiert nach François-Sappey, *Les quatuors à cordes* (1995), 90.

<sup>2</sup> Dazu Schumann, *Zweiter Quartett-Morgen*, (1838), 194 (2. Sp.)-195 (1. Sp.).

<sup>3</sup> Schumann, *Zweiter Quartett-Morgen* (1838), 194 (2. Sp.).

<sup>4</sup> Dazu Amsterdam, *Boccherini* (1968), 39.

welchem Cherubini nach einer vierjährigen Pause die Auseinandersetzung mit der Gattung wieder aufnimmt, wird beispielsweise erst im Satzverlauf klargestellt, dass das anfangs fragmentarisch exponierte Material tatsächlich thematisch zu verstehen ist – ein Nachvollzug, der sich erst durch das Studium der Partitur und weniger beim Zuhören einstellt, denn die thematische Vermittlung ist sowohl diastematisch als auch rhythmisch variiert. Trotz dieser Vermittlung bleibt der Satz, der im Seitenthema selbst noch auf »den Ton der französischen Spieloper« anspielt, <sup>1</sup> fragmentarisch, bruchstückhaft. Die Nähe zum Opernkomponisten Cherubini bekundet sich auch in der äusserst auffällig rhetorisch-rezitativischen Gestaltung des Scherzos, das durch seine kontrapunktischen Verschlingungen geistreich zwischen Fuge und Scherzo changiert. Eine Technik, die Cherubini auch im Scherzo des vierten Quartetts aufnimmt, wenn er es zusehends mit einem Variationensatz verschränkt (dessen dreiteiliges Thema in sich selbst, dem Variationenprinzip folgend, dreiteilig variiert ist) und sich dadurch gleichsam selbst verfremdet. Verfremdet erscheint schliesslich auch der nachfolgende Finalsatz mit seinem affirmativen Sonaten-Gestus. Dieser aussergewöhnlich lange Satz von 276 Takten, der, wie schon der Kopfsatz, von kleinsten Zellen ausgehend eine vielschichtige Thematik entwickelt und diese im weiteren Verlauf kontrastreich gruppiert, führt gleichsam den Beweis von Cherubinis Fähigkeit zu einer gründlich durchgeführten thematisch-motivischen Ausarbeitung, die gemessen an den vorangegangenen Werken ungewöhnlich wirkt.

---

<sup>1</sup> Dazu Krummacher, *Streichquartett (I)* (2001), 230.

## Luigi Cherubini, Streichquartette

Nr. 1 Es-Dur (1814), gedruckt 1834 (Kistner, Leipzig)

Quartettsatz G-Dur (1814), unveröffentlicht

Nr. 2 C-Dur (1829), gedruckt 1834 (Kistner, Leipzig)

Umarbeitung der 1815 für London entstandenen  
Sinfonie D-Dur

Nr. 3 d-Moll (1834), gedruckt 1834 (Kistner, Leipzig)

Nr. 4 E-Dur (1835), gedruckt 1870 (Peters, Leipzig)

Nr. 5 F-Dur (1835), gedruckt 1870 (Peters, Leipzig)

Nr. 6 a-Moll (1835-37), gedruckt 1870 (Peters, Leipzig)

Das bereits weiter oben angesprochene zweite Streichquartett, von welchem Schumann bekanntlich nicht so begeistert war, weil es ihm zu symphonisch klang, ist tatsächlich eine Bearbeitung der für London 1815 komponierten Sinfonie C-Dur. Sie hat zu einigen Spekulationen geführt, wie etwa jener von Krummacher, dass sie als Experimentiermodell zu verstehen sei, um die Grenzen der Gattungen zu erkunden, »bevor sich Cherubini wenige Jahre danach auf die Folge seiner vier letzten Quartette einließ.«<sup>1</sup> Ob diese Hypothese zutrifft, so unbegründet sie auch ist, soll hier nicht weiter diskutiert werden. Es liesse sich allerdings denken, dass dieses Quartett in den für Paris charakteristischen Rezeptionskontext gehört, Streichquartette als »symphonie en abrégé«<sup>2</sup> zu rezipieren bzw. als »symphonie de chambre«<sup>3</sup> aufzufassen.<sup>4</sup>

Will man den Quartetten von Cherubini einen Ort zuweisen, so changieren sie gleichsam zwischen Wiener Quartetttypus und *Quatuor concertant* bzw. *Quatuor brillant*, ohne dass sich im Einzelnen tatsächlich ein Einfluss von der einen oder anderen Tradition bestimmen liesse. Sie bewegen sich vielmehr in den Traditionen, indem sie im Wissen um diese eigene Lösungsverfahren für die durch die Gattung gestellten Anforderungen formulieren. Sie reflektieren mit ihrer Kombinations- und

<sup>1</sup> Dazu Krummacher, *Streichquartett (I)* (2001), 229.

<sup>2</sup> Dazu Castil-Blaze in *RGm*, 1. Jhg. Nr. 10 (9. März. 1834), 80.

<sup>3</sup> Dazu *RGm*, 5. Jhg., Nr. 2 (14. Jan. 1838) und *RGm* 14. Jhg., Nr. 49 (5.12.1847).

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 7.1.1.

Kontrasttechnik gleichsam die disparate Situation des Streichquartetts zu Cherubinis Zeit und darin ermisst sich ihr ausserordentlicher Kunstrang. Wirkungslos blieb dieser Lösungsansatz besonders deshalb, weil seine Rezeption relativ spät einsetzte und durch eine Haltung, die Cherubini vorab als Opern- und Kirchenmusiker wahrnahm, verhindert wurde – also mit der verspäteten Rezeption von Schuberts Streichquartetten nur in Ansätzen vergleichbar ist.

Einen ähnlichen Weg der individuellen Lösung wie Cherubini schlug auch George Onslow (1784-1853) ein, allerdings mit anderen Konsequenzen. Seine vier frühen, jeweils aus drei Werken bestehenden Quartettzyklen (op. 4, 8, 9 und 10) zeigen Einflüsse der französischen Quartetttradition und ganz besonders von Boccherini. Diese Einflüsse haben sich in der Verwendung folkloristischer Melodiethemen, besonders den *Auvergne-Airs* niedergeschlagen (vgl. die Menuette aus op. 10). Dabei handelt es sich um einen Melodietyp, wie Christiana Nobach gezeigt hat, der durchgehend volltaktig ist, keinen springenden Auftakt aufweist und mit besonderem Nachdruck den ersten Taktschlag betont. Diese Melodie entfaltet sich über einer durch Bordun-Akkorde gebildeten Begleitstruktur.<sup>1</sup>

Über diesen Einfluss hinaus sind es besonders die Effekt-Technik (d.h. das Nebeneinanderstellen schroffer dynamischer Kontraste) sowie die sorgsame Ausdifferenzierung innerhalb der Piano-Phrasen (mit Anweisungen wie etwa *dolce* oder *sotto voce*), die auf Boccherini und die Tradition des *Quatuor concertant* verweisen. Die Bevorzugung einer durch die erste Violine und das Violoncello bestimmten konzertanten Satzstruktur mit kantablem Charakter, der galante Ton, die dem *Concertant*-Prinzip verpflichtete Durchführungstechnik lassen eher einen Einfluss der französischen Quartetttradition als des Wiener Quartetttypus' vermuten. Überhaupt zeigt sich gerade in einer Gegenüberstellung der Expositionstechnik und der Durchführungstechnik der Einfluss der französischen Quartetttradition am auffälligsten. Wie bei dieser findet sich auch bei Onslow die Verarbeitungstendenz motivischen Materials schwerpunktmässig in der Exposition, die wie das *Quatuor concertant* sich durch eine reiche Fülle motivischen Materials auszeichnet, während die

---

<sup>1</sup> Dazu Nobach, *Onslow* (1985), 122-124.

Durchführungen weitgehend durch Sequenztechniken oder das Nebeneinanderstellen harmonischer Kontraste (z. B. Kopfsatz op. 10 Nr. 2) bestimmt werden.

Die harmonischen Experimente, besonders innerhalb der Durchführungspartien, die zusehends auf Septakkord-Spannungen und chromatische Rückungen verengt werden und dadurch immer weniger in die Logik des Satzverlaufs eingebunden sind, sondern eher einer verstärkten Effekt-Technik verpflichtet sind, verdanken sich wohl zu einem nicht unwesentlichen Teil Onslows Begeisterung für die französische Oper, besonders in der Ausprägung von Grétry und Méhul. Dessen Ouvertüre zur Oper *Stratonice* soll für den jungen Onslow gar nach Fétis' Bericht ein Schlüsselerlebnis ausgelöst haben.

»En écoutant ce morceau, j'éprouvai une commotion si vive au fond de l'âme, que je me sentis tout à coup pénétré de sentiments qui jusqu'alors m'avaient été inconnus ; aujourd'hui même encore, ce moment est présente à ma pensée. Des lors, je vis la musique avec d'autres yeux; le voile qui m'en cachait les beautés se déchira ; elle devint la source de mes jouissances les plus intimes, et la compagne fidèle de ma vie.«<sup>1</sup>

Trotz aller Vorsicht sind die Indizien für einen Einfluss seitens der französischen Oper in den frühen Streichquartetten Onslows zu auffällig, als dass sie übergangen werden könnten. Zudem lässt sich vermuten, dass diese Einflüsse über die zu Onslows Zeit in Paris sehr beliebten *Quatuors d'airs connues* sowie über die französische Viotti-Schule und besonders Rudolph Kreutzers Schaffen vermittelt worden waren.

Insgesamt zeigen Onslows frühe Quartette, mit jeweils unterschiedlicher Gewichtung in den einzelnen Kompositionen, das Bestreben, Traditionen des französischen Quartettstils im Rahmen der viersätzigen Anlage und des dreiteiligen Werkzyklus des Wiener Quartetttypus zu realisieren, ohne dass letztere relevante Konsequenzen für die Satzstruktur zur Folge gehabt haben. Im Gegenteil zeigt gerade die Suche nach kantablen Expositionshauptthemen (ansatzweise bereits im Kopfsatz von op. 8 Nr. 3, spätestens aber im ersten Satz von op. 9 Nr. 3) sowie das bewusste Aufweichen bzw. Aufbrechen der klassischen Binnenstruktur in den Sonatensätzen, verbunden mit der Tendenz, Themenkontraste mit Hilfe einer motivischen

---

<sup>1</sup> Fétis, Artikel »Onslow« in *Biographie* (1866-69), 89.

Fortspinnungstechnik und nicht im Sinne von Haydns Monothematik zu vermeiden (vgl. etwa die Kopfsätze von op. 9 Nr. 3 und op. 10 Nr. 2), die Distanz zum Wiener Quartetttypus an, die dadurch unterstrichen wird, dass Onslow die Durchführung weitgehend von thematisch-motivischen Verarbeitungstechniken frei hält (diese vielmehr als Expositionstechnik mit reichem motivischem Material nutzt) und damit geradezu vermeidet, dass die Durchführung zum zentralen Ort der Sonatenform wird. Sinn innerhalb der Fülle an Motivmaterial stiften dabei weniger die auf struktureller Ebene nachweisbaren motivischen und formalen Relationen, sondern vielmehr der expressive, manchmal gar ins Pathetische tendierende Ausdruckscharakter der Melodik und der Rhythmik, ganz besonders aber der Harmonik, wie ihn beispielsweise die Exposition des ersten Quartetts g-Moll aus op. 9 demonstriert: über einem liegenden tonikalen Klangerüst der Oberstimmen entfaltet das Violoncello ein im Charakter expressives, aufsteigendes Dreiklangmotiv, welches nach einem markanten Triller von allen Stimmen in Gegenbewegung beantwortet wird. Die davon ausgehende Abspaltung auftaktiger Motive läuft in Triolenfigurationen aus, welche sich im Ausdruck zusehends zu einem »scherzando« wandeln und durch Terzparallelen erweitert den Seitensatz begründen; vor der Schlussgruppe andererseits wird ein aus Akkorden bestehender *Legatissimo*-Abschnitt eingeschoben, der harmonisch von F-Dur ins neapolitanische Ges-Dur schreitet, bevor die Auflösung mit chromatischen Durchgängen einsetzt.

Gerade dieser expressive Charakter, der sich in den nachfolgenden Quartetten intensivieren wird, ist eine wesentliche Grundvoraussetzung für die nachhaltige Wirkung und breite Rezeption von Onslows Streichquartetten und ihre Kanonisierung.

### 6.3 ASPEKTE DER SOZIALGESCHICHTE

Dass ein Komponist wie Hyacinthe Jadin eine beträchtliche Anzahl kammermusikalischer Werke komponierte – neben den insgesamt zwischen 1795 und 1798 in vier Zyklen von jeweils drei Werken erschienenen zwölf Streichquartetten auch noch sechs Streichtrios<sup>1</sup> – ist angesichts seines frühen Tods nach nur gerade 24 Lebensjahren und in Anbetracht seiner ausgewiesenen Affinität für Klavierkompositionen<sup>2</sup> beachtlich. Dieser Umstand ist aber besonders deshalb erstaunlich, weil die weitaus meisten kammermusikalischen Kompositionen Jadins im sogenannten Revolutionsjahrzehnt (1789-1800) entstanden, dessen Zeitgeist eigentlich mit besonderer Emphase eine repräsentative »Revolutionsmusik« forderte, mit welcher sich die breite öffentliche Masse der Citoyens identifizieren konnte und zu welcher auch Jadin mit einigen Kompositionen einen massgeblichen Beitrag leistete, darunter die *Chanson pour la fête de l'agriculture*, die *Hymne du 10 germinal*, die *Marche du siège de Lille* und die *Hymne du 21 janvier* ein.

Die Vorstellung vom letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts als dem Zeitalter der »öffentlichen Revolutionsmusik« ist aber einseitig und bedarf der Relativierung. Sie steht in paradoxem Widerspruch zum Umstand, dass in dieser Zeit ganz offensichtlich das Bedürfnis nach Kammermusik weiterbestand, also nach einer primär privaten Musikform mit einem einst durch die aristokratischen Musikkreise geprägten elitären Sozialcharakter. Bedenkt man in diesem Zusammenhang noch, dass in Paris kurz vor 1800 eine halböffentliche bzw. öffentliche bürgerliche Konzertstruktur für Kammermusik nicht einmal in Ansätzen entwickelt war,<sup>3</sup> lässt sich tatsächlich mit Befremden fragen, »pourquoi et pour qui Jadin, pianiste brillant, a composé une série de quatuors à cordes si riche«<sup>4</sup> – Und tatsächlich hat nicht nur Jadin Streichquartette komponiert, wie die folgende auf der Basis der Arbeiten von Cari Johansson, Anik Devriès/François Lesure, Rita Benton, Dieter Lutz Trimpert und Michelle Garnier-

---

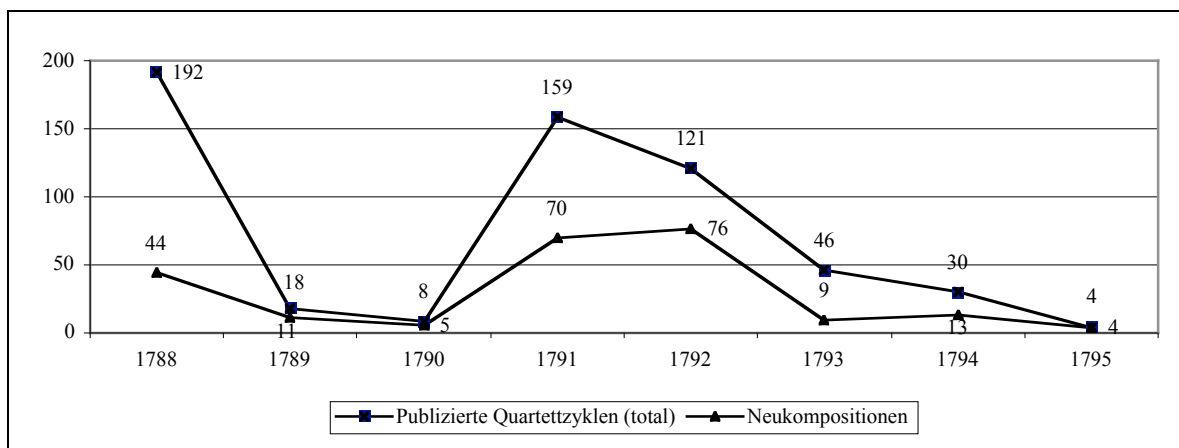
<sup>1</sup> *Trois trios pour 2 violons et violoncelle* (André, Offenbach 1796), *Trois trios pour violon, alto et basse* (Imprimerie du conservatoire, Paris 1797).

<sup>2</sup> Dazu Castinel, *Hyacinthe Jadin* (1991), 47-91.

<sup>3</sup> Dazu Mongrédien, *La Musique en France* (1986), 285-290.

<sup>4</sup> Oboussier, *Les Quatuors de Hyacinthe Jadin* (1991), 223 (2. Sp.).

Butel<sup>1</sup> sowie auf dem *Catalogue thématique des ouvrages de musique* von Jean-Jérôme Imbault<sup>2</sup> erstellte Graphik zeigt.



Bei fast der Hälfte dieser zwischen 1788 und 1795 von den wichtigsten Pariser Verlagshäusern<sup>3</sup> publizierten insgesamt 578 Quartettzyklen umfassenden Drucke handelt es sich erstaunlicherweise um neu komponierte Kompositionen. Betrachtet man allerdings die Daten für die Jahre von 1788 bis 1795 genauer, so zeigt sich, dass in den unmittelbaren Revolutionsjahren von 1789 und 1790 die Streichquartettdruckausgaben signifikant abnehmen, ab 1791 wieder abrupt ansteigen, um danach wieder sukzessive abzufallen.<sup>4</sup>

Es wird also deutlich, dass keineswegs von einem Einbruch in der unmittelbaren Revolutionszeit gesprochen werden kann, weder in der Produktion noch in der Publikation von Streichquartetten. Obgleich nach der Französischen Revolution vermehrt eine »öffentliche« Musik mit unverhohlenen politischen Implikationen gefordert war, die in den »Concerts révolutionnaires« und später aufgrund der explizit

<sup>1</sup> Johansson, *French Music Publishers' Catalogues* (1955), Devriès/Lesure, *Dictionnaire* (1979), Benton, *Pleyel* (1977), Trimpert, *Cambini* (1967, Garnier-Butel, *Musique de chambre et Révolution* (1989) und Garnier-Butel, *Les avatars d'un genre élitiste* (1991).

<sup>2</sup> Reprint Genf: Minkoff 1980.

<sup>3</sup> Darunter *Bailleux, Barni, Bignon, Bonjour, Bouin, Boyer, Frère, Imbault, Leduc, Lobry, Le Magasin de musique à l'usage des fêtes nationales, Naderman, Porro* und *Sieber*.

<sup>4</sup> Weitere interessante Informationen liefert Garnier-Butler, *Les avatars d'un genre élitiste*.



pädagogischen Intentionen in die Gründung des *Pariser Conservatoire* mündeten,<sup>1</sup> hatte die Kammermusik auch während der Revolutionszeit fortbestanden. Die Ursachen dafür sind vor allem soziologischer bzw. gesellschaftspolitischer Natur.

### 6.3.1 *AMATEURS ET CONNOISSEURS*

Wie bereits gezeigt, bestand zwischen der französischen Quartettkultur und der Kultur der *Conversation*, die wesentlich eine Kultur der von der Aristokratie und des »älteren Typus des Bürgertums«<sup>2</sup> getragenen Musikzirkel war, eine enge Beziehung. Die von Finscher zur soziologischen Bestimmung der Träger der französischen Kammermusik im späten 18. Jahrhundert in seinem Artikel »Streichquartett« in *MGG 2* gebrauchte Bezeichnung »höfisch-aristokratisch«<sup>3</sup> ist unscharf, weil sie weder den bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Umrissen ausserhalb der höfischen Sphäre entstandenen Typus des finanzstarken Bürgers einschliesst, noch dem belegbaren Rückzug des Hofes aus der Pariser Kammermusikpflege in den letzten Jahrzehnten des *Ancien Régime* (und der damit verbundenen Aufgabe der wahrgenommenen Förderungs- und Kontrollfunktion) Rechnung trägt. Die französische Kammermusikkultur erlangte nämlich in den letzten Jahrzehnten des *Ancien Régime* eine relative Eigenständigkeit.<sup>4</sup> Zudem legt die von Janet M. Levy verfasste, wenn auch weitgehend stilistisch und kompositionstechnisch orientierte Dissertation zum *Quatuor concertant* den Schluss nahe,

---

<sup>1</sup> Dazu die Petition, die Bernard Sarrette am 18 Brumaire an II (9. November 1793) präsentiert hat (abgedruckt in Pierre, *Bernard Sarrette*, 1895) sowie die Quellentexte zur Gründung des Pariser Conservatoire in Pierre, *Le Conservatoire national de musique* (1900). Dazu auch Jam, *Pédagogie musicale et idéologie* (1991).

<sup>2</sup> Elias, *Höfische Gesellschaft* (1969), 399.

<sup>3</sup> Finscher, *Streichquartett (3)* (1998), 1940.

<sup>4</sup> Dazu Schwarz, *French instrumental music* (1987), Garnier-Butel, *Les avatars d'un genre élitiste* (1991), Obussier, *The French String Quartet* (1992) und Krummacher, *Das Streichquartett (I)* (2001), 111, sowie Johnson, *Listening in Paris* (1995).

»that quartet performances took place in musical-social circles involving these notables [sie erwähnt an dieser Stelle namentlich Baron de Bagge, den Comte d'Ogny und den selbst Streichquartette komponierenden Chevalier de Saint-Georges] and that such associations had a role in the spread of fashions in the composition of string quartets in Paris.«<sup>1</sup>

Die Kammermusik im 18. Jahrhundert war in Frankreich nicht anders als im übrigen Europa primär eine Angelegenheit von Amateuren, »joined on occasion by professionals«.<sup>2</sup> Diese Amateurs adliger bzw. bürgerlicher Herkunft »gave private concerts in Parisian salons, whether of the nobility or of wealthy financial operators«.<sup>3</sup>

Bereits Momigny, für welchen sich der Begriff des Quartetts ja unzweifelhaft mit dem Schaffen von Boccherini, Pleyel, Haydn und Mozart verband,<sup>4</sup> hat 1818 auf der Notwendigkeit eines differenzierten Urteils insistiert, das bei der Beurteilung des Quartettschaffens einzelner Komponisten auch ihren spezifischen Zeitumständen Rechnung zu tragen habe.<sup>5</sup> Vor diesem Hintergrund gestand er dem Pariser Quartett zu, dass es »plein d'aimabilité & de grâce« sei und besonders durch das Schaffen von Davaux, Kammel, Cambini und Pleyel repräsentiert werde.<sup>6</sup> Ohne auf den französischen Quartetttypus abzielen, weist selbst Heinrich Christoph Koch in Richtung einer soziologischen Interpretation, wenn er im dritten Band seines *Versuchs einer Anleitung zur Composition* von 1793 meint, dass das Streichquartett, »anjetzt das Lieblingsstück kleiner musikalischer Gesellschaften« sei.<sup>7</sup> Ähnlich äussert sich auch August Friedrich Christoph Kollmann in *An Essay on Practical Musical Composition* von 1799:

---

<sup>1</sup> Levy, *Quatuor Concertant* (1971), 20. Dazu auch Levys Äusserung: »It was perhaps the salon of the late eighteenth century which, at least superficially, effected the closest rapprochement of musical amateurs and connoisseurs as well as the mingling of several social spheres. Often themselves musicians of no mean talent, many aristocrats and other members of the nobility hosted the celebrated salons of the period.« (Levy, *Quatuor Concertant* (1971), 32).

<sup>2</sup> Obussier, *The French String Quartet* (1992), 74.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Dazu Momigny, Artikel »Quatuor«, in *Encyclopédie méthodique* (1818).

<sup>5</sup> Dazu ibid., 298-299.

<sup>6</sup> Dazu ibid.

<sup>7</sup> Dazu Koch, *Anleitung zur Komposition* (1782-1793), Bd. 3, 325.

»Quartets are the most useful as well as the most respectable sort of instrumental composition for small private concerts.«<sup>1</sup>

Die Quartettpflege in Paris fand, nachdem der Hof sich weitgehend aus dem Bereich der Kammermusikkultur zurückgezogen hatte, in den letzten Jahrzehnten des *Ancien Régime* vor allem in den von der Aristokratie, dem Amtsadel und dem Finanzbürgertum regelmässig organisierten Konzerten statt, welche sich neben der Oper zu einer eigenständigen, aber aufgrund von Zugangsbeschränkungen (die vor allem durch die Auswahl der Gäste bestimmt war), elitären und privaten Institution entwickelte.<sup>2</sup> Dass die Streichquartettpflege auch in Frankreich, wie überhaupt in ganz Europa im 18. Jahrhundert, tatsächlich eine weitgehend private Angelegenheit war, ist auch dadurch dokumentiert, dass es kaum Hinweise auf öffentliche bzw. halböffentliche Streichquartettveranstaltungen durch professionelle Musiker gibt.<sup>3</sup>

Diese Konzerte wurden hauptsächlich durch ein Repertoire getragen, das für *Amateurs* und *Connoisseurs* gleichermaßen bestimmt war. Die Differenzierung in *Amateurs* und *Connoisseurs* ist nur scheinbar eine rein soziologische, die Auskunft über die soziale Struktur dieser privaten Konzerte gibt. Vielmehr betrifft sie auch das Repertoire und damit korrespondierend den Kompositionsstil und die dazu gehörende Musizierhaltung. So bezeichnet Davaux beispielsweise seine Kompositionen ausnahmslos als die eines Amateurs, obwohl er seiner beachtlichen musikalischen und kompositorischen Fähigkeiten wegen weitem geschätzt war. Momigny beispielsweise meint noch 1806 über Davaux' Streichquartette, dass sie zu jenen Kompositionen gehörten, welche »tout le monde a joué avec plaisir dans leur temps«.<sup>4</sup> In Momignys »Quatuor«-Artikel wird Davaux im Zusammenhang mit der Eingrenzung und Bestimmung der französischen Situation des Quartetts schliesslich explizit als Amateur bezeichnet:

---

<sup>1</sup> Kollmann, *An Essay on practical musical Composition* (1799), 14.

<sup>2</sup> Dazu Viano, *By invitation only* (1992).

<sup>3</sup> Zu diesen wenigen Ausnahmen vgl. Fétis, Artikel »Davaux« in *Biographie* (1866-69), Trimpert, *Cambini* (1967), 209-210 und Levy, *Quatuor Concertant* (1971), 37-38.

<sup>4</sup> Momigny, *Cours complet* (1806), Bd. 2, 694; dazu auch die äusserst positive Beurteilung im Artikel »Davaux« in Choron/Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens* (1817).

»Si l'on concentre un instant ses regards sur la capitale de la France, & si l'on informe de ce que fut, à sa naissance, le *quatuor* à Paris, on le trouvera, dès le berceau, plein d'amabilité & de grâce dans ceux de M. Davaux, amateur à qui l'art a des obligations réelles.«<sup>1</sup>

Nicht nur das Beispiel von Davaux zeigt, dass man sich um die Gunst der *Amateurs* bemühte, dasselbe trifft auch für Cambinis 1781 bei Le Duc gedruckte Quartette op. 22 zu, die unter dem Titel *Six Quatuors faciles et concertants*,<sup>2</sup> erschienen sowie für die 1779 publizierte *Six Quatuors* op. 5 von Dalayrac, welche mit folgenden Worten angekündigt wurden: »Ces Quatuors sont faciles, & le chant en est naturel.«<sup>3</sup>

Solche explizit an *Amateurs* gerichtete Kompositionen kursierten nicht nur aus verkaufspraktischen Gründen auf dem Pariser Musikmarkt, sondern erfüllten auf der anderen Seite auch das enorme Bedürfnis der Aristokratie, des Amtsadels und den finanzstarken Bürgertums nach einer Musikkultur, an deren Ausführung sie selbst mitwirken konnten. In diesem Zusammenhang steht denn auch die bereits weiter oben zitierte Äusserung Momignys über Pleyel, dass dieser gerade aufgrund dieses Bedürfnisses der musikproduzierenden *Amateurs* gleichsam dazu »gezwungen« gewesen wäre, Quartette leichteren Charakters zu komponieren.<sup>4</sup> Pleyels Streichquartettsschaffen erweist sich vor diesem Hintergrund als eindrückliches Beispiel dafür, wie stark sich im späten 18. Jahrhundert kompositorische, soziale, politische, ökonomische und individuelle Kräfte zu einem komplexen Beziehungsnetz verbanden und die Musikproduktion und Musikpflege bestimmten.<sup>5</sup> Die *Amateurs* waren nicht nur Hauptabnehmer dieser Musik, sondern sie bestimmten durch ihr ökonomisches und soziales Kapital zu einem nicht unwesentlichen Teil auch den Musikmarkt und förderten durch ihre explizit an wirkungs- und ausdrucksästhetischen Maximen orientierte

---

<sup>1</sup> Momigny, Artikel »Quatuor«, in *Encyclopédie méthodique* (1818), 298.

<sup>2</sup> Dazu Trimpert, *Cambini* (1967), 266.

<sup>3</sup> *Annonces, affiches et avis divers* (27. Februar 1779, 461).

<sup>4</sup> Momigny Artikel »Quatuor« in *Encyclopédie méthodique* (1818).

<sup>5</sup> Zur Situation bzw. zum Diskurs um Liebhaber und Kenner in den deutschen Musikzentren vgl. Kapitel 4.1.

Musikauffassung die Herausbildung des für das *Quatuor concertant* typischen galanten Stils. Falls, so Levy,

»any one aspects of this social milieu [...] should be singled out as most important in disposing the composers of quatuors concertants towards a particular style(s), it is probably the place of the amateur; for possibly his taste and performing ability affected the style more than any other single sociologic factor.«<sup>1</sup>

Gegenüber den hauptsächlich für *Amateurs* bestimmten Streichquartetten zeichnen sich die Quartettproduktionen von beispielsweise Jean-Baptiste Janson, Pierre Vachon, Etienne-Bernard-Joseph Barrière und später besonders von Hyacinthe Jadin dadurch aus, dass sie aufgrund ihrer musikalischen Faktur eher für den *Connoisseur* als den *Amateur* bestimmt waren. Bei Vachon zeigt sich dies etwa im zunehmenden und auffälligen Verzicht auf das sonst für das *Quatuor concertant* charakteristische und beim Pariser Publikum sehr beliebten Rondo im Finalsatz (besonders in seinen op. 6 und 7) ebenso wie im gesteigerten, von den *Amateurs* als »gelehrt« empfundenen Anspruch der thematischen Durchdringung der Modulationsphasen in den Kopfsätzen, so dass diese Phasen sich auffällig durchführungsartig geben, wie etwa in den ersten beiden Quartetten seiner 1772 gedruckten *Six Quatuors* op. 5.<sup>2</sup>

Allerdings ist die Differenzierung in *Amateurs* und *Connoisseurs* bzw. Liebhaber und Kenner nicht so deutlich, wie es aufgrund des in der Musikästhetik der Zeit geführten Diskurses erscheinen mag,<sup>3</sup> weshalb denn auch die Mehrzahl der Komponisten sich darum bemühte, beide »Märkte« zu bedienen und zu befriedigen. Das zeigt sich beispielsweise in einer Rezension, die wahrscheinlich Davaux' *Six Quatuors concertants* op. 9 (Bailleux, Paris 1779) bespricht und darüber hinaus starke Kritik an der zeitgenössischen Verlagspraxis übt:

---

<sup>1</sup> Levy, *Quatuor Concertant* (1971), 41.

<sup>2</sup> Dazu auch Oboussier, *The French String Quartet* (1992), 74, und Krummacher, *Das Streichquartett (I)* (2001), 199-202. Krummachers Feststellung, dass »in Vachons Quartetten also der Blick auf Haydn deutlich genug wird« (ibid., 202), kann aufgrund der analysierten Kompositionen Vachons nur mit grossen Einschränkungen geteilt werden.

<sup>3</sup> Dazu Kapitel 4.1.

»Ceux qui nous reprochent de mettre trop de sévérité dans nos jugements, ne savent pas à quel point la plupart des Marchands de musique se jouent de la bonne foi des Amateurs et trompent l'attente du Public, en ne lui présentant le plus souvent que des compositions triviales ou barbares. Ces nouveaux quatuors [von Davaux] raccommoient les Connoisseurs avec la musique instrumentale, comme ils nous ont récompensés de toutes les productions ineptes et ridicules qu'il nous a fallu dévorer depuis six mois.«<sup>1</sup>

Obgleich der private Charakter der Kammermusikkultur zur Folge hat, dass die Quellenlage zur »institutionellen« Situation und ihrer Struktur im späten 18. Jahrhundert spärlich ist, lassen sie sich anhand der greifbaren Informationen wenigstens in den Grundzügen beschreiben. Zu den wichtigsten Förderern der Pariser Kammermusikkultur dieser Zeit gehörten seitens der Aristokratie der Prince de Guéme und der Duc d'Aiguillon, aber auch Louis-François de Bourbon, Prince de Conti (1717–1776), in dessen privatem Orchester unter anderem Jean-Baptiste Janson und Pierre Vachon wirkten. Vachon oblag als erstem Violinisten ab vermutlich November 1761 die Leitung des Orchesters, bis Gossec dieses Amt 1766 als *Ordinaire de la Musique* übernahm.<sup>2</sup> Auch der Comte d'Albaret unterhielt einen weitum bekannten musikalischen Salon, über welchen die Baronne d'Oberkirch in ihren *Mémoires* über das Jahr 1784 Folgendes berichtet:

»J'avais été invitée à un concert de jour chez le comte d'Albaret. C'était un piémontais fort riche, qui avait des musiciens à lui, demeurant chez lui, ne sortant jamais sans sa permission. Il est fou de musique, il a un salon exprès, où l'on fait toute la journée; aussi ses concerts étaient-ils excellents. Ils passaient pour les meilleurs de Paris. [...] Bon,

---

<sup>1</sup> *Annonces, affiches et avis divers* (26. Mai 1779, S. 1165). Davaux' Streichquartette waren auch unter professionellen Musikern sehr beliebt, wie etwa bei Jean Jarnovick (1740-1804), Marie-Alexandre Guénin (1744-1835) und Jean-Louis Duport (1749-1819), wie Fétis' Artikel »Davaux« in *Biographie* (1866-69) vermuten lässt.

<sup>2</sup> Zu diesen Förderern vgl. Brenet, *Les Concerts en France* (1900), 350-353, Brook, *La Symphonie Française* (1962), 32, und Levy, *Quatuor Concertant* (1971), 34.

généreux, toujours la bourse ouverte aux infortunés, surtout à celle des artistes, c'est un véritable mécène«.<sup>1</sup>

Unter den Mitgliedern des sogenannten Amtsadels traten in ihrer Funktion als *fermier-général* besonders De la Haye und der Baron D'Ogny als Förderer der Kammer- und Instrumentalmusik hervor. Beide unterstützten beispielsweise die *Concert des Amateurs*, die 1769 von Gossec gegründet worden waren.<sup>2</sup>

Eine wichtige Institution bürgerlich-aristokratischer Kammermusikpflege war auch der von Madame Lépin in den 1770er Jahren an der Rue Neuve Saint-Eustache unterhaltene Musiksalon, über welchen Marie-Jeanne Philipon, die zukünftige Madam Roland in ihrem Memoiren immer wieder ausführlich berichtete. In diesem Salon traten die zu ihrer Zeit berühmtesten Instrumentalisten auf, darunter Jean Jarnowick (1740-1804), Jean-Louis Duport (1749-1819) sowie Joseph Boulogne de Saint-Georges.<sup>3</sup> Höchst aufschlussreich für die Situation der Kammermusikpflege in Paris bis zur Revolution sind die Aktivitäten von Charles-Ernest Baron de Bagge, die im Folgenden dargestellt werden.

### 6.3.2 DIE KAMMERMUSIKVERANSTALTUNGEN VON BAGGE

Charles-Ernest Baron de Bagge (1722-1791) war ein äusserst wohlhabender Musikliebhaber, Geiger und Komponist, der selbst *Quatuors concertants* komponierte.<sup>4</sup> Sein Wohlstand erlaubte ihm, eine bei Giuseppe Tartini in Padua zu studieren. Etwa um 1750 liess er sich in Paris nieder, wo er 1751 Josephine Maudry heiratete, die Tochter von Jacob Maudry, einem seit 1719 in Paris ansässigen Genfer Bankier und Berater des

---

<sup>1</sup> *Mémoires de la baronne d'Oberkirch sur la cour de Louis XVI et la société française avant 1789*. Paris: Charpentier et Fasquelle (o. J.). Reprint: Paris, Mercure de France. 1989, 314-315. Dazu auch Levy, *Quatuor concertant* (1971), 33.

<sup>2</sup> Diese Konzerte verhalfen nicht nur Gossec zum Durchbruch zu einem der bedeutendsten französischen Komponisten seiner Zeit, sondern sie sind auch ein eindrückliches Beispiel für die beachtliche Unterstützung musikalischer Aktivitäten aus dem Kreis des finanzstarken Bürgertums.

<sup>3</sup> Dazu Garnier-Butel, *La naissance du quatuor à cordes français* (1995), 31.

<sup>4</sup> Dazu die Übersicht in Kapitel 6.1.1.

Kurfürsten von Hessen-Kassel. Nach dessen Tod 1762 fiel den Bagges ein Erbe von mehr als einer Million Livres zu.<sup>1</sup>

Bagges musikalischer Salon, in welchem seit etwa den späten 1760er Jahren Privataufführungen stattfanden, war dafür berühmt, die besten musikalischen Soireen in ganz Paris zu bieten. Durch seine unterschiedlichen Funktionen beeinflusste Bagge das musikalische Leben in Paris massgeblich. Er wirkte nicht nur als Gastgeber und Konzertveranstalter, sondern auch als Komponist, Lehrer, Violinist und Sammler von kostbaren Violininstrumenten sowie indirekt ebenfalls als Auftraggeber. Zu den bedeutendsten (Quartett-)Komponisten, die von Bagge gefördert worden waren, zählen Mozart (während seiner beiden Aufenthalte in Paris), Boccherini, Viotti, Gossec, Kreutzer, Capron, Fiorillo, Jean-Frédéric Edelmann (1749-1794) und Michel Woldemar (1750-1815). Nach Georges Cucuel, der Bagge eine breite Untersuchung gewidmet hat, soll dieser auch die Kontakte zwischen Viotti und Madame d'Etioles, Madame de Richelieu sowie der Princesse de Polignac vermittelt haben.<sup>2</sup> Um sein Ansehen und seine Bedeutung zu steigern, leistete Bagge sich schliesslich sogar den extravaganten Luxus, Schüler dafür zu bezahlen, dass sie Violinunterricht bei ihm nahmen.

Bagge hatte sich nachweislich von etwa 1768 an fast ausschliesslich der Förderung der Musik gewidmet und etablierte damit einen derart beherrschenden Einfluss auf das Pariser Musikleben, dass Louis Petit de Bachaumont 1783 meinte:

»Il ne vient point de virtuose à Paris qu'il ne veuille voir et entendre à quelques prix que de soit. C'est ordinairement chez lui qu'on débute avant de paraître au Concert spirituels.«<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Da Bagge im Interesse seiner privaten Musikförderung reichlich verschwenderisch mit seinem Vermögen umging, seiner Frau aber nur kleine Summen zur eigenen Verfügung überliess, kam es zu einem derartig gravierenden Zerwürfnis zwischen den Ehegatten, dass in letzter Instanz sogar das Pariser Parlament über den Ehescheidungsprozess befinden musste. Dieses fällte in der Angelegenheit schliesslich ein salomonisches Urteil, indem es die Ehe für gültig erklärte, den Streit um das Vermögen aber im Interesse von Bagges Ehefrau entschied.

<sup>2</sup> Dazu Cucuel, *Bagge* (1911), 177.

<sup>3</sup> Zitiert nach Artikel »Bagge, Charles Ernest« in *MGG 2*.



Die Bedeutung Bagges für das Pariser Musikleben des späten 18. Jahrhunderts ermisst sich auch daran, dass er selbst im 19. Jahrhundert als herausragende, wenn auch nicht unumstrittene Persönlichkeit noch nicht vergessen war. Paul Smith beispielsweise hatte in seinem in der *Revue et Gazette musicale de Paris* von 1845 publizierten Artikel das pädagogischem Wirken Bagges gewürdigt,<sup>1</sup> und die Figuren des »Baron B.« und des »Rat Krespel« in E.T.A. Hoffmanns *Die Serapionsbrüder* von 1819 sind literarische Karikaturen, die wohl Bagges solistischem Ehrgeiz und seiner reichlich skurrilen Violinspieltechnik zu verdanken sind.<sup>2</sup> Und noch 1911 meint Georges Cucuel:

»Bagge eut le mérite de mettre en rapport des artistes très divers et de consolider aussi cette chaîne ininterrompue que J.-B. Cartier décrivait en ces termes: 'Voici une généalogie en talents qui vient en ligne directe de Corelli: Somis fut élève de Corelli, Pugnani de Somis, Viotti est sorti de l'Ecole de Pugnani, enfin Rode [...] ajoute un titre de plus à la grande réputation de Viotti et des maîtres dont il est le dernier rejeton'.«<sup>3</sup>

Mit Ausbruch der Französischen Revolution im Herbst 1789 verliess Bagge zwar Paris für etwas mehr als ein Jahr,<sup>4</sup> kehrte dann aber, wohl im Wissen, in Paris trotz der revolutionären Wirren sicher zu sein, anfangs 1791 wieder nach Paris zurück, wo er im März 1791 starb und am 23. März beerdigt wurde.

Seine Konzertsoireen hielt Bagge in seinem herrschaftlichen Haus an der Rue de la Feuillade jeweils am Freitag während der Wintermonate ab. Die Anzahl der Gäste war relativ gering, und Zugang zu den Privatkonzerten erhielt man ausnahmslos auf Einladung.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Dazu Smith in *RGm*, XII, Nr. 43 (30. November 1845).

<sup>2</sup> Die spezifische Eigenheit seines Violinspiel bestand darin, »daß er mit nur einem Finger spielte, den er auf der Saite von einem Ton zum anderen gleiten ließ.« (Artikel »Bagge, Charles Ernest«, in *MGG* 2, 2).

<sup>3</sup> Cucuel, *Bagge* (1911), 178-179.

<sup>4</sup> Er begab sich in dieser Zeit nach Berlin, wo er von Wilhelm Friedrich II. zum Kammerherrn ernannt worden war.

<sup>5</sup> Dazu Brenet, *Les Concerts en France* (1900), 348-349, Brook, *La Symphonie Française* (1962), 32-34, und Levy, *Quatuor Concertant* (1971), 34-36.

Aufgrund von Bagges ausgewiesenem musikalischen Interesse und aufgrund seiner hohen musikalischen Bildung kann angenommen werden, dass die musikalischen Aufführungen zwar einen wichtigen Bestandteil, aber nicht notwendig den Hauptfokus von Bagges Soiréen bildete. Vielmehr ist anzunehmen, dass die musikalischen Darbietungen wie sämtliche kulturellen Aktivitäten in die umfassende Kultur der *Conversation* eingebunden war, welche das kulturelle Leben in Frankreich im späten 18. Jahrhundert strukturierte. Zudem gibt es keine stichhaltigen Belege dafür, dass man den musikalischen Darbietungen aufmerksam zugehört hätte. Vielmehr lässt sich aufgrund der in Kapitel 4.1 gemachten Ausführungen vermuten, dass ein solcher Hörmodus und der damit verbundene soziale Habitus auch in Bagges Konzerten noch nicht entwickelt war.

Die Zusammensetzung der Gäste war in bezug auf das ökonomische, kulturelle und soziale Kapital heterogen und schloss Mitglieder der Aristokratie, des Amtsadels und des finanzstarken Bürgertums ein, ebenso wie Musiker, Komponisten, Literaten und Virtuosen. Bei dieser Durchmischung unterschiedlicher »Schichten« handelt es sich indes um kein aussergewöhnliches Phänomen. Bereits Norbert Elias hat durch die Unterscheidung zwischen sozialem Rang und sozialer Macht, die sich keineswegs immer deckten, gezeigt, dass die

»außerordentliche Machtfülle, mit der im Rahmen der gesamtgesellschaftlichen Entwicklung Frankreichs die Königposition ihre Inhaber und deren Vertreter ausstattete, es ihnen möglich (machte), zur Festigung ihrer Positionen oder auch entsprechend ihren persönlichen Neigungen, die effektiven Machtchancen von Menschen höheren Ranges einzuschränken und die von Personen niedrigeren Ranges zu erhöhen. [...] Ein Minister wie Colbert, dessen bürgerliche Herkunft niemand, auch er nicht, vergaß, hatte zeitweilig unvergleichlich viel größere Machtchancen zu seiner Verfügung als die meisten Mitglieder der hohen höfischen Aristokratie.«<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Elias, *Höfische Gesellschaft* (1969), 396.

Die Mitglieder der unterschiedlichen Schichten, von welchen nicht eine einfach als die herrschende Schicht bezeichnet werden kann,<sup>1</sup> waren untereinander in eine komplexe Beziehungsstruktur, die oft durch ganz persönliche Motive und Interessen bestimmt war, eingebunden und über zahlreiche ebenso komplexe Querverbindungen miteinander verknüpft. Sie verkehrten untereinander im Interesse der Entfaltung, der Erhaltung und der sichtbaren Symbolisierung der allgemeinen Machtstruktur, die für die Akteure solange gesichert war, als sie sich nicht wesentlich von ihren Positionen verschoben.<sup>2</sup> In diesem Zusammenhang hatte der musikalische Salon im *Ancien Régime* wie die Oper die Funktion, die unsichtbare Machtstruktur des Systems sichtbar zu machen, was schon durch die Zugangsbeschränkung durch Einladung und die Musizierhaltung der Amateurs als spezifischer Habitus des musikalischen Salons deutlich manifestiert wird.<sup>3</sup> Dass sich schon während des *Ancien Régime* ein »älterer Typus des Bürgertums« herausgebildet hatte, der den Amtadel und das frühe Finanzbürgertum umfasste, zeigt sich mitunter darin, dass die Französische Revolution

»nicht nur einen Teil der Geburtsaristokratie (vernichtete), sie vernichtete vielleicht noch weit radikaler und endgültiger die privilegierten Schichten des Bürgertums und den ursprünglich vom Bürgertum abstammenden Amtadel.«<sup>4</sup>

Denn die tatsächlich zwischen Aristokratie, Amtadel sowie reichen Bürgern bestehenden Distinktionen und dadurch begründeten Spannungen waren für die »Masse von unten« sekundär.

Im Grundsatz änderte sich, wie die Ausführungen zu den Kammermusikveranstaltungen und Kammermusikgesellschaften im 19. Jahrhundert zeigen werden, an dieser durch das *Ancien Régime* für die Kammermusikpflege

---

<sup>1</sup> Weil ihre »Macht« von einem hochkomplexen Beziehungsnetz und den darin wirkenden Mechanismen des sozialen, kulturellen und ökonomischen Kapitals gleichermaßen abhing (vgl. Elias, *Höfische Gesellschaft* (1969), 395-396); dazu auch Bourdieu, *Mechanismen der Macht* (1992) und Bourdieu, *Die feinen Unterschiede* (1997).

<sup>2</sup> Dazu Elias, *Höfische Gesellschaft* (1969), 400-402.

<sup>3</sup> Zur Funktion der Oper »as social duty« vgl. Johnson, *Listening in Paris* (1995), 9-34.

<sup>4</sup> Elias, *Höfische Gesellschaft* (1969), 399.

bestimmten Situation mit der Französischen Revolution und während der ersten zwei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts (mit der Etablierung des Kaiserreichs unter Napoleon I und der damit eingeleiteten Restauration von sozialen und kulturellen höfisch-aristokratischen Verhaltensmustern) wenig, auch wenn die durch die französische Revolution bewirkten politischen Veränderungen für eine bestimmte, wenn auch nur begrenzte Zeit dazu führten, dass die private Kammermusikpflege ihre durch die Aristokratie und den »älteren Typus des Bürgertums«<sup>1</sup> geprägte institutionelle Stütze des »musikalischen Salons« einzubüssen drohte. Und vermutlich sind gerade in den politischen und soziologischen Veränderungen die Bedingungen zu suchen, weshalb von etwa 1790 an der Wiener Quartetttypus in Paris neben den französischen Quartetttypen bzw. die Rezeption des französischen Quartetttypus in Wien sich zu etablieren begonnen hatte.

Ohne auf eine Erklärung im Sinne bewiesener kausaler Sätze abzielen zu wollen, sei hier eine musiksoziologische Deutung für die Vielfalt an Techniken der Quartettkomposition versucht, welche sich nach der Revolution in Paris einstellte und bis weit ins 19. Jahrhundert bestimmend blieb. Diese Situation führte zu einer veritablen Koexistenz von *Quatuor concertant*, *Quatuor brillant*, Wiener Quartetttypus (*Grand Quatuors*) und *Quatuor d'airs connus*,<sup>2</sup> nachdem in den späten Jahrzehnten des *Ancien Régime* fast ausnahmslos das *Quatuor concertant* der bevorzugte Streichquartetttypus der französischen bzw. in Frankreich lebenden Komponisten gewesen war.

Wie in Kapitel 4.1 gezeigt, hatte der Zerfall der umfassenden Deutungskraft und Verhaltensstrukturierung des Weltbildes des *Ancien Régime* unterschiedliche, nebeneinander existierende und im Grundsatz gleichberechtigte bürgerliche Daseinsformen mit je eigenen Anforderungen zur Folge, auch wenn sich in zunehmendem Masse der durch die Französische Revolution und die bürgerliche Gesellschaft des 19. Jahrhunderts propagierte Grundsatz einer allen Menschen möglichen Partizipation am gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Leben als Illusion herausstellte. Eine

---

<sup>1</sup> Elias, *Höfische Gesellschaft* (1969), 399.

<sup>2</sup> Dazu Johansson, *French Music Publishers' Catalogues* (1955), Devriès/Lesure, *Dictionnaire* (1979), Garnier-Butler, *Musique de chambre et Révolution* (1989) und Garnier-Butler, *La naissance du quatuor à cordes français* (1995).

Folge dieser gesellschaftlichen Offenheit und Vielfalt war nicht nur die Befreiung des Individuums vom Diktat der aristokratisch-höfischen Lebensmuster, sondern auch eine Öffnung in Bezug auf das musikalische Schaffen, d. h. die Koexistenz unterschiedlicher Formen und Techniken der Quartettkomposition. Die Koinzidenz gesellschaftlicher Veränderungen und Veränderungen im Angebot künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten ist zu auffällig, als dass sie übersehen werden kann.

## **7. DAS STREICHQUARTETT IN FRANKREICH ZWISCHEN 1830 UND 1870**

### **7.1 ASPEKTE DER SOZIALGESCHICHTE**

#### **7.1.1 *MUSIQUE DE CHAMBRE, MUSIQUE DE SALON***

Viele der nachfolgend näher untersuchten öffentlichen Kammermusikgesellschaften verdanken ihre Existenz zu einem grossen Teil der sowohl durch die Französische Revolution als auch durch die Juli-Revolution von 1830 ausgelösten gesellschaftlichen Veränderungen. Joël-Marie Fauquet hat gezeigt, dass

»à partir de 1830, le musicien n'est plus le sujet d'un prince à qui son œuvre, exécutée dans les limites imposées d'une commande, est due, ou qui doit exercer son talent d'exécutant suivant les termes d'un contrat.«<sup>1</sup>

Die neuen Freiheiten brachten aber auch enorme Schwierigkeiten mit sich. Die Musiker und Komponisten (und es wird zu zeigen sein, dass die aus dem 18. Jahrhundert tradierte Personalunion zwischen Musiker und Komponisten weiterhin bestand, wenn auch unter veränderten Bedingungen, wie die Beispiele von Charles Dancla und Joséph Franco-Mendes verdeutlichen) hatten sich gleichsam auf einem Markt zu bewähren, was viele dazu veranlasste, sich selbst neu zu organisieren. Diese

---

<sup>1</sup> Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 22; dazu auch Fauquet, *La musique de chambre* (1987).

neue Organisationsform der Selbstorganisation war schliesslich auch eine Grundvoraussetzung für die Herausbildung eines von professionellen Musikern getragenen öffentlichen Kammermusik-Konzertwesens. Allerdings waren deshalb die Bindungen zur Aristokratie und zum finanzstarken Bürgertum nicht aufgehoben. Im Gegenteil wird sich in den nachfolgenden Kapiteln zeigen, dass diese Bindungen trotz veränderter Voraussetzungen weiter bestanden. Diese Entwicklung führte zwar dazu, dass die Aktivitäten der sogenannten *Foyers d'amateurs* stark reduziert wurden,<sup>1</sup> aber die Amateurs trotz eines Rückzugs vom aktiven Musizieren den damit verbundenen Habitus als eigentliche Träger der Kammermusikpflege und damit korrespondierende Verhaltensmuster bewahrten, wie die folgende Äusserung dokumentiert.

»Il s'y trouve [bei den Veranstaltungen der Société de Musique Classique]<sup>2</sup> parfois quelques auditeurs qui croient pouvoir [...] arriver et se placer pendant un adagio de Mozart ou un andante de Mendelssohn, et parler pendant l'exécution«.<sup>3</sup>

Das ist insofern relevant, als dadurch die Trennung zwischen einer öffentlichen, privaten und als öffentlich praktizierten, aber privat empfundenen Musikpflege im Bereich der Instrumentalmusik in Paris weit weniger ausgeprägt war als etwa in den deutschen Musikzentren. Zwar wurden in den Pariser Kammermusikveranstaltungen die Grenzen zwischen Kennern und Liebhabern auch zusehends spürbar, doch hatten diese weit weniger eine Aufspaltung der Instrumentalmusikpflege in einen von der Orchestermusik (Symphonien, Ouvertüren und Konzerte) und einen von der Kammermusik bestimmten Bereich.

Die Ursachen dafür liegen in einer Bewertung der Kammermusik als einer aufs Engste mit der öffentlichen Instrumentalmusikpflege verbundenen musikalischen Ausdrucksform. Der Bruch zwischen einer für die Öffentlichkeit bestimmten Instrumentalmusik und einer öffentlich praktizierten, aber in ihrem Charakter als privat empfundene Kammermusik war im französischen Musikdenken wenig ausgeprägt, ohne

---

<sup>1</sup> Dazu Fétis in *RM*, 2 (1828), 606.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 7.1.3.

<sup>3</sup> *RGm*, 14. Jhg., Nr. 49 (5. Dez. 1847), 396.

dass damit aber die Vorstellung der Instrumentalmusik bzw. der Kammermusik als eine »musique intime et sérieuse«<sup>1</sup> oder eine »réunion intime«<sup>2</sup> tangiert gewesen wäre. Im Gegenteil blieben die beiden Bereiche in der hier näher untersuchten Zeit zwischen 1830 und 1870 eng aufeinander bezogen, und dies auch in struktureller Hinsicht, wie die einleitenden Worte eines Artikels über *De l'organisation des Concerts in La France Musicale* von 1838 verdeutlichen.

»La musique des salons [Kammermusikveranstaltungen] et principalement celle des concerts, est aujourd'hui pour un grand nombre d'artistes exécutans, chose de telle importance, que les considérations analytiques nous ont paru nécessaires dans l'intérêt de l'art et du public convié à ces solennités musicales.«<sup>3</sup>

Die enge Verbindung zwischen öffentlicher und privater Musikpflege widerspiegelt sich auch in der auffälligen Vermeidung des Begriffs *Musique de chambre* zugunsten des Begriffs *Musique de salon*. So wird beispielsweise bereits 1827 die Kammermusik von Haydn, Mozart, Fesca und Beethoven als »musique de salon« bezeichnet.<sup>4</sup> Und in der Ankündigung der Veranstaltungsserie der *Société Musicale* heisst es unter expliziter Erwähnung des engen Konnex' dieser Gesellschaft und der Konzerte des Conservatoire:

»Dans le but d'offrir aux amateurs de musique de salon une exécution relative aussi parfaite que l'est celles des concerts du Conservatoire pour la musique d'orchestre, les fondateurs se sont associés en prenant entre eux l'engagement formel de ne se faire entendre dans aucune réunion publique.«<sup>5</sup>

Von manchen Rezensenten und Kritikern wird der Begriff *Musique de chambre* gar als obsolet, als einer älteren Musizierhaltung angehörend empfunden. 1838 bemängelt etwa ein Kritiker der *Revue et Gazette musicale de Paris*, dass ihm die Aufführung von

<sup>1</sup> *Almanach illustré* (1866), 47.

<sup>2</sup> *RGm*, 7. Jhg., Nr. 5 (16. Jan. 1840), 40; dazu auch *Mén*, Nr. 5 (2. Jan. 1848), 3.

<sup>3</sup> *FM*, Nr. 17 (22. April 1838), 3.

<sup>4</sup> *Journal Général d'Objets d'Arts et de Librairie*, 2. vol., 1618.

<sup>5</sup> *RM*, Nr. 48 (30. Nov. 1834), 379.

Beethovens Trio op. 97 »sentait un peu trop la musique de chambre.«<sup>1</sup> Und die 1838 gegründete *Société Musicale*<sup>2</sup> wird als »un véritable Conservatoire de salon«<sup>3</sup> gepriesen.

Dieser Befund wird auch durch den Umstand gestützt, dass die Lokalitäten der öffentlichen Kammermusikveranstaltungen entweder als *Salles* oder *Salons* bezeichnet wurden, ohne dass aufgrund der greifbaren Quellen ein signifikanter Bedeutungsunterschied zwischen diesen beiden Bezeichnungen ausgemacht werden könnte. In der *France Musicale* beispielsweise wurde ein Konzert des Quartetts der Brüder Dancla<sup>4</sup> mit folgenden, explizit an die Amateurs gerichteten Worten angekündigt: »M. Charles Dancla doit donner avec ses deux frères Arnould [sic !] et Léopold, deux séances de quatuors aujourd'hui et le 21 février, salons Hesselbein.«<sup>5</sup>

Damit ist ein weiteres charakteristisches Merkmal der Kammermusikpflege in Paris implizit beschrieben, und zwar die noch fließenden Grenzen zwischen Veranstaltungen in privaten *Salons* und öffentlichen *Salons* oder *Salles*. Bereits Beate Angelika Kraus ist in ihrer Arbeit zur *Beethoven-Rezeption in Frankreich bis 1870* (2001) aufgefallen, dass selbst in der musikalischen Berichterstattung kaum Unterschiede zwischen Besprechungen über Musikaufführungen in privaten Salons und öffentlichen Instrumentalkonzerten feststellbar sind.<sup>6</sup>

Insgesamt ist für die französische Instrumentalmusikpflege zwischen 1830 und 1870 folglich von fließenden Grenzen zwischen privatem Musiksalon, öffentlicher Kammermusikveranstaltung und öffentlichem Orchesterkonzert auszugehen. Davon zeugt auch der Umstand, dass in diesen sozialen Räumen dieselben Musiker und Publikumsschichten verkehren.

Der hier geschilderte Sachverhalt, besonders der noch nicht vollzogene bzw. erst in Ansätzen spürbare Bruch zwischen einer öffentlichen Instrumentalmusik und einer öffentlich praktizierten, aber insgesamt als privat empfundenen Kammermusik ist nur scheinbar ein bloss soziologischer. Er wird auch im Musikverständnis über das

---

<sup>1</sup> *RGm*, 5. Jhg., Nr. 16 (22. April 1838), 167.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 7.1.3

<sup>3</sup> *FM*, Nr. 46 (11. Nov. 1838), 1.

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 7.1.4

<sup>5</sup> *FM*, Nr. 6 (7. Nov. 1847), 47.

<sup>6</sup> Dazu Kraus, *Beethoven-Rezeption* (2001), 231.



Streichquartett als einer »symphonie en abrégé«<sup>1</sup> oder von der Klaviersonate als »véritable symphonie«<sup>2</sup> (um hier wenigsten zwei von zahlreichen Belegen zu erwähnen) greifbar, ebenso wie in einer Musikpraxis, in welcher Symphonien in verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen in Noten verfügbar und gespielt wurden<sup>3</sup> bzw. umgekehrt, Kammermusikwerke in Konzerten gerne in einer Tuttibesetzung aufgeführt wurden.<sup>4</sup> Dass es sich bei dieser Aufführungsform keineswegs um ein spezifisch französisches Phänomen handelt, belegt mitunter das Konzert der Königlichen Hochschule für Musik zu Berlin vom 9. Mai 1872, welches die erste Veranstaltung der Hochschule unter der Direktion von Joseph Joachim war. In diesem Konzert wurden am Schluss der Menuett- und Finalsatz von Beethovens Streichquartett op. 59 Nr. 3 »vom gesamten Streicherorchester gespielt.«<sup>5</sup>

Die öffentliche Kammermusikpflege in Frankreich zwischen 1830 und 1870 wurde von zahlreichen Veranstaltern (darunter besonders Pierre Baillot, Jean-Dolphin Alard, Pierre-Alexandre-François Chevillard und Jean-Pierre Maurin sowie die Brüder Charles und Léopold Dancla und Alexandre und Théophile Tilmant) und unterschiedlichen Veranstaltungstypen geprägt. In der nachfolgenden Übersicht sind die wichtigsten Kammermusikveranstaltungen aufgeführt, von welchen in den nachfolgenden Kapiteln besonders jene näher untersucht werden, die sich durch eine längere Existenz ausgezeichnet haben und von denen deshalb angenommen werden kann, dass sie die Pariser Kammermusikpflege entscheidend beeinflusst und geprägt haben. Zudem zeigt die Übersicht zwei relativ auffällige Zäsuren hinsichtlich der Gründungsjahre um 1830 und 1848 (davon sind selbstverständlich die seit 1814 im Pariser Musikleben fest verankerten Veranstaltungen von Pierre Baillot ausgenommen). Die Koinzidenz zwischen diesen Gründungsjahren und den politischen Ereignissen ist auffällig genug. Einzig das Quartett der Brüder Dancla überdauert das Jahr 1848 und wohl nur, weil es

---

<sup>1</sup> *RGm*, 1. Jhg., Nr. 10 (9. März 1834), 80.

<sup>2</sup> *RGm*, 4. Jhg., Nr. 17 (23. April 1837), 139.

<sup>3</sup> Ein Beispiel dafür geben etwa die drei Aufführungen der Sechsten Symphonie von Beethoven in einer Bearbeitung für Streichsextett in den Veranstaltungen von Baillot am 8. März 1823, 18. März 1826 und 12. Februar 1828; zu Baillot vgl. Kapitel 7.1.2.

<sup>4</sup> *LAmZ*, 7. Jhg., Nr. 21 (22. Mai 1872), 341.

<sup>5</sup> *RGm*, 5. Jhg., Nr. 16 (22. April 1838), 167.

im Gegensatz zu den anderen Veranstaltungsformen in einer durch familiäre Verhältnisse geprägten Struktur aufgehoben ist. Dass das *Quatuor Tilmant*, das ebenfalls ein Familienquartett ist, seine Aktivitäten um 1849 einstellte, hängt damit zusammen, dass Théophile Tilmant sich wieder vermehrt seiner Dirigentenfunktion an der Opéra Comique (1849-1868) zuwandte. Das wird auch durch die 1849 erfolgte Einstellung der Veranstaltungen der *Société de Musique classique* bestätigt, welche organisatorisch hauptsächlich durch Théophile Tilmant getragen worden war.

Vor diesem Hintergrund erklärt sich denn auch die Systematisierung der nachfolgenden Kapitel.

***Kammermusikgesellschaft in Paris (1814-) 1830-1870***

Baillot	1814-1840
Alard/Chevillard	1837-1840
Alard/Chevillard, <i>Concert de la Gazette Musicale</i>	1840-1848
Alrad/Franchomme	1847 –
<i>Société Musicale</i>	1835-36 u. 1838-40
<i>Société de Musique classique</i>	1847-1849
Frères Bohrer	1830-1831
Frères Dancla	1838-1870
Frères Tilmant	1833-1849
Frères Franco-Mendes	1839-1841
Maurin/Chevillard	1852 –
<i>Séances de Musique classique et historique</i> (Lebouc)	1855-56 ... 1860
Armigaud/Jacquard	1856-1868
Lamoureux, <i>Séances populaires de musique classique</i>	1860 –
<i>Société Schumann</i>	1869 –
<i>Société pour l'exécution des quintettes anciens et modernes</i>	1857-1858
<i>Société des Quatuors français</i>	1862-1865
<i>Société des Quatuors et Quintettes</i>	1865-1867
<i>Société des Trios anciens et modernes</i>	1865-1868
<i>Société des Quintettes harmoniques</i>	1869-1870
<i>Nouvelle Société de Musique de chambre</i>	1857
Quatuor féminin	1859 und 1866
Saint-Saëns/Sarasate	1864-1865

## 7.1.2 DIE KAMMERMUSIKVERANSTALTUNGEN VON BAILLOT

»In dem geräumigen Saale eines vom Geräusch der grossen Stadt weit abgelegenen Hauses, vor einer kleinen Versammlung auserlesener, bis zu Thränen entzückter Zuhörer vollbrachte Baillot an solchem Abend Wunder von Geist, Grazie, Gefühl und Leidenschaft mit seinem Zauberbogen. Während einiger beseligenden Stunden lebte man da in Geistesgemeinschaft mit Boccherini, Haydn, Mozart, Beethoven, mit den erhabensten Meistern der Tonkunst. Die Freunde traten in den Saal, grüssten schweigend; mit Sammlung setzt man sich; kaum wagte man vor dem Beginn des Konzerts, kaum in den Pausen ein leises Wort an einander zu richten. In einem Winkel des Saals stand ein Greis mit schneebedecktem Haupte, der schüchtern, verlegen fast, sich jedem, selbst dem einfachen Worte der Huldigung zu entziehen strebte. Allein einige Minuten sind kaum verflossen, und der kurz zuvor so schüchterne Greis steigt kräftigen Schreitens die Stufen einer Erhöhung hinan; sein helles, durchdringendes, vom heiligsten Feuer beseeltes Auge beherrscht mit königlichem Blick die ganze Versammlung, die mit gespannten Nerven an diesem Auge hängt; der Bogen streicht über die Saiten, Wonneschauer fährt durch jeden Nerv, und in himmlisches Entzücken löst sich jegliches Gefühl.«<sup>1</sup>

So schildert Harry Hoertel 1842 aus Paris den Lesern der *AmZ* im Nekrolog für Baillot die Wirkung, welche dessen Konzerveranstaltungen auf ihn hatten. Freilich idealisiert Hoertel und vermutlich gar absichtsvoll, um seinen deutschen Lesern vor Augen zu führen, dass die Situation der Kammermusikveranstaltungen in Paris der deutschen in nichts nachsteht. In seltsamem Verhältnis steht dazu aber etwa Berlioz' berühmter Bericht, in welchem er von dem fast tumultartigen Aufbegehren des Publikums berichtet, als Baillot am 24. März 1829 Beethovens cis-Moll-Quartett op. 131 aufführte.

»Il y avait dans la salle à peu près 200 personnes qui écoutaient avec une religieuse attention. Au bout de quelques minutes, une sorte de malaise se manifesta dans l'auditoire, on commença à parler à voix basse, chacun communiquant à son voisin l'ennui qu'il éprouvait ; enfin, incapables de résister plus longtemps à une pareille fatigue, les dix-neuf

---

<sup>1</sup> Hoertel, *Baillot* (1842), 847-848; dazu auch *NZfM*, 1. Bd, Nr. 18 (2. Juni 1834), 71-72 und *NZfM*, 4. Bd., Nr. 40 (17. Mai 1836), 165-167.

vingtièmes des assistants se levèrent en déclarant hautement que c'était insupportable, incompréhensible, ridicule! C'est l'œuvre d'un fou ; ça n'a pas le sens commun! etc.«<sup>1</sup>

Ohne Übertreibung kann gesagt werden, dass die Kammermusikpflege in Paris in den ersten vier Jahrzehnten massgeblich durch die Aktivitäten von Pierre Baillot (1771-1842) (eigentlich Pierre-Marie-François de Sales) geprägt worden ist. Dabei entfaltete er seine Wirkung nicht nur durch die von ihm organisierten 154 Kammermusikveranstaltungen, die zwischen dem 12. Dezember 1814 und 4. April 1840 stattfanden, sondern auch als Professor für Violine am Pariser Conservatoire (vom 22. Dez. 1795 an als inoffizieller Nachfolger Rodes und schliesslich vom 21. März 1799 an als offizieller Professor), sowie als Privatlehrer der Aristokratie und des finanzstarken Bürgertums. Unter seinen Schülern am Conservatoire waren unter anderen Jacques-Féréol Mazas, Eugène Sauzay sowie Léopold und Charles Dancla.

Bereits kurz nach der Gründung der *Société des Concerts* des Pariser Conservatoires war Baillot massgeblich in das öffentliche Pariser Instrumentalmusik-Leben eingebunden, u. a. ist er bei der Pariser Erstaufführung von Beethovens Violinkonzert hervorgetreten. Diese enge Beziehung zu der wohl wichtigsten Institution der französischen Instrumentalmusikpflege wirkte sich letztlich auf Baillots eigene Aktivitäten fruchtbar aus. Fétis beispielsweise betonte den engen Zusammenhang zwischen der *Société des Concerts* und Baillots Bemühungen: »Les concerts du Conservatoire on appris à beaucoup de personnes qui ne s'en doutaient pas ce que c'est que la symphonie ; peut-être M. Baillot leur apprendra-t-il enfin à connaître le quatuor.«<sup>2</sup>

Die Geschichte der Einrichtung einer festen Kammermusikveranstaltung mit öffentlichem Charakter und regelmässigen Aufführungen war Baillot seit den späten neunziger Jahren des 18. Jahrhunderts ein Anliegen. Zu dieser Zeit wirkte er in zahlreichen temporären Kammermusikveranstaltungen mit, und bereits 1796 beklagte er sich anlässlich einer Veranstaltung beim Verleger Imbault, »nous sommes tout à fait

---

<sup>1</sup> Mahaim, *Beethoven* (1964), Bd. 1, 83 (2. Sp.).

<sup>2</sup> Fétis in *RM*, 11. Bd., Nr. 51 (28. Jan. 1832), 410.

désorganisés«.<sup>1</sup> Auch die mit Jacques-Michel Lamarre (Delamarre) 1805 organisierten sechzehn Veranstaltungen, welche von zweihundert aristokratischen Abonnenten getragen worden waren und jeweils »alternativement dans le palais d'un des douze premiers souscripteurs« stattgefunden hatten,<sup>2</sup> wurden nicht weitergeführt, sondern es blieb bis 1814 bei jeweils unregelmässigen Zusammenkünften.

Allerdings zeigt bereits diese erste Phase von Baillots Aktivitäten eine starke Abstützung in der Pariser Aristokratie bzw. im Finanzbürgertum. Das ist insofern relevant, als sich diese Gesellschaftsschichten als die wichtigsten finanziellen Stützen von Baillots 1814 installierten Kammermusikveranstaltungen erweisen, und zwar sowohl als Abonnenten als auch als Gastgeber. Denn die Veranstaltungen Baillots fanden weiterhin in Räumen der Aristokratie und des Pariser Finanzbürgertums statt. Zudem fanden diese Aufführungen weitgehend ohne vorherige Probenarbeit statt.<sup>3</sup> Diese Umstände sind in mehrfacher Hinsicht belangvoll. Zum einen blieben Baillots Aufführungen in einem für die französische Kammermusikpflege seit dem späten 18. Jahrhundert charakteristischen Kontext verankert und bewahrten damit ebenfalls die – wenn auch stark ritualisierte – Musizierhaltung der geistreichen *Conversation*, zumal viele aristokratische Abonnenten weiterhin an der Tradition des nicht-professionellen Musizierens auch im 19. Jahrhundert festhielten. Diese Haltung mag zum anderen auch erklären, weshalb Baillot an der tradierten Form des aufrecht stehenden Musizierens festhielt, während die anderen Musiker sassen, und weshalb in Baillots Veranstaltungen nur wenige Werke mehrmals aufgeführt wurden, auch wenn sich die Programmstruktur in der Substanz am in Paris kanonisierten Repertoire orientierte.<sup>4</sup> Den Charakter einer *Conversation* unterstützte schliesslich auch die Tatsache, dass allem Anschein nach keine gedruckten Programme oder gar einführende Programmtexte ausgegeben worden waren, wie sie beispielsweise John Ella in London für seine Veranstaltungen angefertigt hatte.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Zitiert nach François-Sappey, *Baillot* (1978), 176.

<sup>2</sup> Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 43.

<sup>3</sup> Dazu *ibid.*

<sup>4</sup> Dazu etwa Momigny, Artikel »Quatuor« in *Encyclopédie méthodique*.(1818), 298-299.

<sup>5</sup> Dazu Kapitel 9 und Exkurs 3 *John Ella und die Musical Union oder die Kultivierung des Zuhörens*.

Aufgrund von Fauquets bereitgestellten Daten<sup>1</sup> und zeitgenössischer Berichte lässt sich die Struktur von Baillots Veranstaltungen sowohl hinsichtlich ihrer programmatischen Orientierung als auch hinsichtlich ihres Sozialcharakters relativ gut bestimmen. Zum einen finden die Veranstaltungen abends statt und vorzugsweise zwischen Nov/Dez bis März/April und richten sich damit nach den Zeiten, in denen die Aristokratie Paris verlässt, um den Sommer auf ihren Landgütern zu verbringen. In der Regel umfasst eine Saison vier bis acht *Séances* von zwei bis drei Stunden; von der Regel weichen besonders die Daten für das Jahre 1830 mit nur gerade 2 Aufführungen und für die Jahre 1817 und 1818 mit jeweils zwölf Aufführungen ab. Ersteres mag durch die gespannten politischen Verhältnisse begründet sein, vor deren Hintergrund sich vermutlich Fétis' Klage versteht, dass »les soirées de M. Baillot, où la perfection d'exécution allait souvent jusqu'au sublime, était le seul asile qui restât à Paris pour le genre classique du quatuor et du quintetti.«<sup>2</sup>

Die vielen Aufführungen in den Jahren 1817 und 1818 mögen auf den grossen Zuspruch und die damit verbundene Anziehungskraft der Veranstaltungen zurückgehen. Zudem fällt auf, dass ab 1834 die Anzahl der Veranstaltungen sukzessive abnimmt, was vermutlich sowohl mit einer Verkrustung im Repertoire und der damit verbundenen Ermüdung bei den Zuhörern zusammen zu hängen scheint,<sup>3</sup> als auch mit der Konkurrenz durch das Alard-Chevillard-Quartett und die *Société de Quatuor* der Brüder Léopold und Charles Dancla.<sup>4</sup>

Das Grundgerüst der Programme von 1814 bis 1840 bildeten die Quartette von Haydn (in der sogenannten *Pleyel-Ausgabe*) und Mozart (in der Ausgabe von Imbault) und die Quintette Boccherinis (besonders in den Ausgaben von Sieber, Le Duc, Imbault und Pleyel) und Mozarts (ebenfalls in der Ausgabe von Imbault), es gibt keine Aufführung, in welcher nicht mindestens ein Werk von Boccherini und Haydn

---

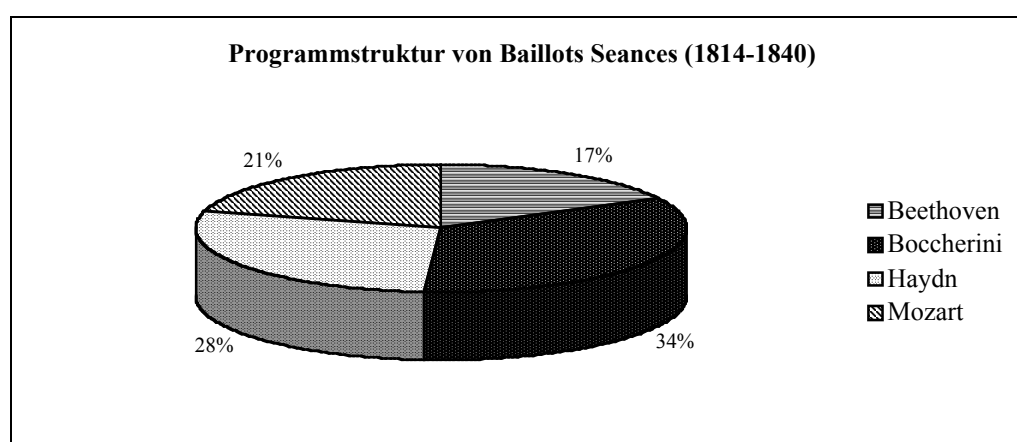
<sup>1</sup> Diese Daten sind allerdings aufgrund ihrer höchst heterogenen Qualität und der ungenauen statistischen Aufbereitung mit Vorsicht zu geniessen.

<sup>2</sup> Fétis in *RM*, 4. Bd. (27. Feb. 1830), 121.

<sup>3</sup> Vgl. die *Mémoires* von Eugène Sauzay (F-Pn Coll. Lainé), 194; für die gemachte Vermutung sprechen auch die signifikanten Schwankungen der Einnahmen für diese Jahre; dazu Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 78.

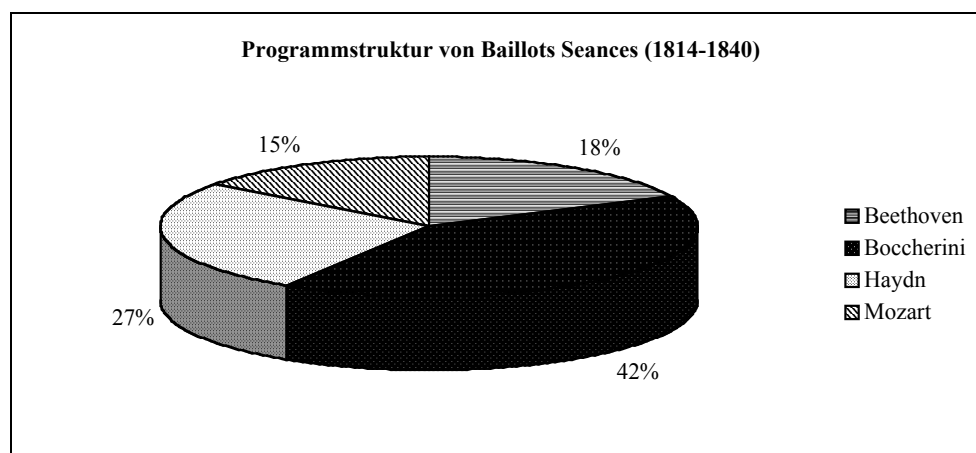
<sup>4</sup> Dazu weiter unten.

aufgeführt wird. Dazu kommen alternativ von Anfang an Quartette und Quintette von Beethoven (besonders in den Ausgaben von Schlesinger, Paris, und Schott) und sogenannte *Airs* von Baillot sowie Werke anderer Komponisten. Dass Mozart in den Programmen manchmal fehlt, ist wahrscheinlich durch das an Boccherini und Haydn gemessen kleinere Repertoire bedingt und das Bestreben, Wiederholungen so weit wie möglich zu vermeiden. Die folgende Graphik verdeutlicht die prozentuale Verteilung der Aufführungen von Werken von Boccherini, Haydn, Mozart und Beethoven in den insgesamt 154 Séances von Baillot:



n = 596

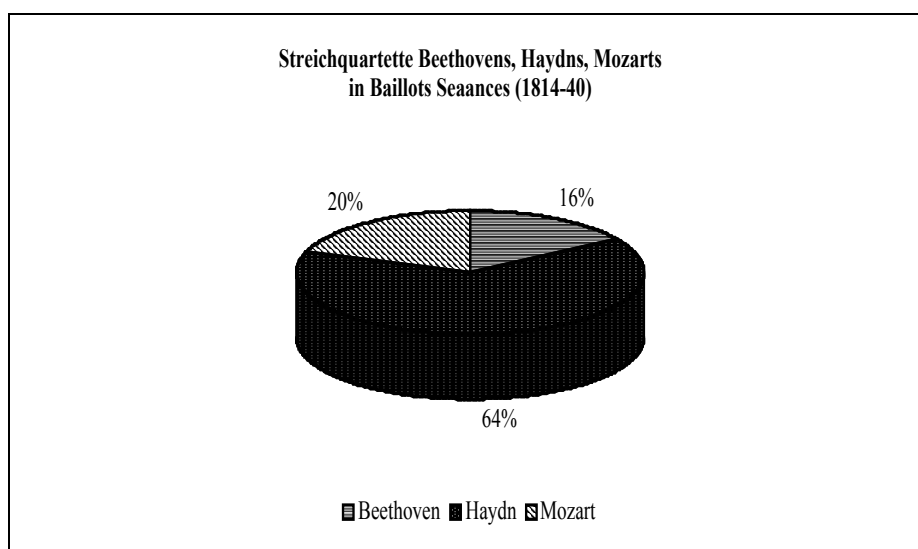
Hinsichtlich der Verteilung aufgeführter Werke ohne Doppelzählung bei Wiederholungen ergibt sich folgendes Resultat:



n = 131



Die vermehrte Aufführung von Werken von Mozart kommt also nur durch Verstoss gegen das Prinzip der Vermeidung von Wiederholungen zustande. Untersucht man schliesslich noch die Daten hinsichtlich der aufgeführten Quartette von Haydn, Mozart und Beethoven ohne Mehrfachzählung, so ergibt sich folgendes Ergebnis (Boccherinis Quartette können hier vernachlässigt werden, weil er innerhalb von Baillots *Séances* primär als Komponist von Quintetten, hier dafür um so prominenter, in Erscheinung tritt):



n = 56

Unter den Werken von Haydn überwiegen die beiden Streichquartette op. 20 Nr. 5 und op. 71 mit insgesamt zwölf Aufführungen, gefolgt von op. 33 Nr. 5 mit zehn Aufführungen; aufschlussreich sind auch die häufigen Aufführungen des damals noch für ein authentisches Werk von Haydn gehaltenen op. 3 Nr. 1 mit insgesamt zwölf Aufführungen. Bei Boccherini sind es vor allem die Streichquintette, darunter das Quintett op. 25 Nr. 5 (G 299) mit vierzehn, op. 29 Nr. 6 (G 318) mit gar fünfzehn Aufführungen, während das meistgespielte Streichquartett Boccherinis das neunmal aufgeführte op. 52 Nr. 3 (G 234) ist. Auch bei Mozart überwiegen die Quintette auffällig mit fünfzehn Aufführungen von KV 593, zwölf von KV 515 und 11 von KV 510 sowie zehn von KV 406 (516b). Die beiden meistgespielten Quartette von Mozart sind KV 458 mit zehn und KV 465 mit neun Aufführungen. Noch beliebter als die Streichquartette sind die Bearbeitungen der Quintette KV 614 für Klavierquartett und

KV 581 für Klarinettenquintett, die beide zwölfmal zur Aufführung gelangen. Bei Beethoven schliesslich ist die meistgespielte Komposition nicht ein Originalwerk, sondern die Streichquintettbearbeitung des äusserst beliebten Septetts op. 20 mit insgesamt zwölf Aufführungen, erst danach folgen das Streichquintett op. 29 mit zehn Aufführungen und das Streichquartett op. 18 Nr. 5 mit ebenfalls zehn Aufführungen. Letzteres gehört, wie bereits ausgeführt, zu den beliebtesten Streichquartettkompositionen Beethovens in Paris.<sup>1</sup> Neben diesem ist es noch das Streichquartett op. 18 Nr. 4, das mit neun Aufführungen bei Baillot relativ häufig gespielt wird.

Ein genauer Blick auf die aufgeführten Streichquartettkompositionen von Haydn, Mozart und Beethoven zeigt, dass bei Haydns und Mozarts sogenannten zehn grossen Quartetten mit wenigen Ausnahmen das Gesamtwerk zur Aufführung gelangte, während bei Beethoven eine auffällige Konzentration auf die Streichquartette op. 18 Nrn. 2-6 und op. 59 Nr. 3 stattfand. Auffällig ist auch, dass weder op. 18 Nr. 1 noch op. 59 Nrn. 1 und 2 aufgeführt wurden noch die anderen Quartette mit Ausnahme von je einer Aufführung von op. 74, op. 131 und op. 135.

Das Repertoire der Aufführungen von Baillot konzentrierte sich also auffällig auf die Quartette von Haydn und Mozart, auf die Quintette von Boccherini und Mozart sowie auf die frühen Streichquartette Beethovens. Daneben führte Baillot, dem Zeitgeschmack seiner Zuhörer entsprechend, oft auch eigene Modekompositionen, die sogenannten *Airs* auf. Quantitativ kaum ins Gewicht fallen beispielsweise die Aufführungen der Streichquartette Nrn. 1 und 3-5 von Cherubini, Mendelssohns op. 13, die Streichquartette op. 8 Nr. 2 und op. 9 Nr. 3 von Onslow, die Quartette op. 34 und op. 35 von Fesca sowie das Streichquartett op. 30 Nr. 2 von Hummel und die Bearbeitungen für Streichquartett der Violinkonzerte von Tartini, Viotti und Baillot sowie Rodes Quartett op. 28 Nr. 1. Allerdings führten diese Ergänzungen zumindest zu einer Auflockerung der reichlich starren Programmstruktur, die Baillot wohl auf Wünsche und Bedürfnisse der Abonnenten ausrichtete. So meinte er etwa noch 1835:

---

<sup>1</sup> Dazu besonders Kapitel 7.1.5.

»Le public est d'abord un enfant qui veut qu'on l'amuse, puis arrivent les besoins du cœur, il veut qu'on l'intéresse, puis enfin viennent les exigences de l'esprit, il veut qu'on l'étonne, qu'on l'entraîne, qu'on le captive.«<sup>1</sup>

Und wenn Joséph d'Ortigue sich dagegen wehrt, dass »Dilettanten«, die zuerst Paganini applaudierten, sich mit Baillots Publikum vereinigen in einen »salon décoré avec simplicité, et dont les abords sont solitaires«,<sup>2</sup> so ist das ein Indiz dafür, dass in Paris, zumindest bei den Veranstaltungen von Baillot der Bruch in der Musikkultur, wie er in den deutschsprachigen Musikzentren verstärkt spürbar wird, noch nicht vollzogen war. Dafür spricht auch eine insgesamt andere gesellschaftliche Kontextualisierung der Kammermusik im Pariser Musikleben.

Insgesamt wurden die Veranstaltungen von Baillot von der musikalischen Presse äusserst positiv aufgenommen und oft als starker Gegenpol zu unangenehmen musikalischen Modeerscheinungen gepriesen.

»Là, point de ces fantaisies, de ces mélanges dont la gravure musicale nous inonde depuis plusieurs années. On y exécute des chefs-d'œuvre de génie, de grace et d'élégance qui n'ont point encore été surpassés depuis qu'ils parus.«<sup>3</sup>

Und Fétis betonte gar die nationale Bedeutung der Veranstaltungen Baillots, wenn er in seiner enthusiastischen Besprechung der legendären *Séance extraordinaire de Musique instrumentale* in der Salle Saint-Jean im Hôtel de ville de Paris am 29. Januar 1833, an welchem sechs- bis siebenhundert Zuhörer anwesend waren, meint

»Il y a progrès, progrès incontestable dans l'éducation musicale de la nation française [...] Il y a dix ans qu'une telle réunion eût été impossible [...] Deux heures et demie n'avaient point épuisé la sensibilité de l'assemblée, et les derniers accens de l'archet de Baillot

---

<sup>1</sup> Baillot in *Observations relatives aux concours de violon du Conservatoire de musique* (posth. 1872), 17; zitiert nach Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 68.

<sup>2</sup> Zitiert nach Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 70.

<sup>3</sup> *RM*, 14. Bd., Nr. 6 (9. Sept. 1834), 46.

trouvaient encore des cœurs prêts à vibrer avec les cordes de l'instrument. Mais aussi, quel homme que ce Baillot! Quel prodigue de sensibilité, de force, de goût et d'imagination!«<sup>1</sup>

Die siebenhundert Zuhörer an der Aufführung vom 29. Januar 1833 bildeten allerdings nicht die Regel. Aufgrund der erhaltenen Abonnementslisten sowie der sogenannten *Billets d'amis ou d'artistes*<sup>2</sup> muss eher davon ausgegangen werden, dass den Veranstaltungen Baillots durchschnittlich zwischen hundert und zweihundert Zuhörer beiwohnten. Dafür spricht eine Äusserung der noch immer nur im Manuskript greifbaren *Mémoires* von Eugène Sauzay (1809-1901), Baillots Violinschüler am *Conservatoire* und von 1832 an aktives Mitglied in Baillots Séances (alterierend zwischen zweiter Violine und Bratsche).

»Le public des séances annuelles de Baillot était plus fidèle que nombreux. On y retrouvait toujours à peu près les mêmes auditeurs qui, sachant par cœur les morceaux et connaissant le détail de l'exécution, constataient plutôt qu'ils ne vibraient et n'étaient émus. Le maître [Baillot] souffrait de ne pas trouver dans la réunion cette même fraîcheur de sensation, cette même grâce de l'émotion toujours nouvelle qui l'empêchait lui-même de vieillir devant les chefs-d'œuvre. Il rêvait de voir s'élargir son public.«<sup>3</sup>

Bestätigt wird diese Äusserung durch einen historischen Überblick in der *NZfM* von 1855, in welchem der Rezensent in Bezug auf das Publikum und den Veranstaltungsort meint:

»Er [Baillot] hatte aber, wie er mich selbst oft versicherte, nicht den Muth, sie in einem größeren Saale zu veranstalten, sondern beschränkte sich auf den Privatsalon eines Freundes, der kaum 100 Personen faßte.«<sup>4</sup>

<sup>1</sup> *RM*, 13. Bd., Nr. 1 (2. Feb. 1833), 7.

<sup>2</sup> Dazu auch Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 240-267, und Fauquet, *La Musique de chambre* (1987), 312-323.

<sup>3</sup> Sauzay, *Mémoires* (F-Pn Coll. Lainé), 194.

<sup>4</sup> *NZfM*, 42. Bd., Nr. 11 (9. März 1855), 112, (2. Sp.).

Allerdings veranstaltete Baillot ab 1830 einige seiner Konzerte auch im grossen Saal Saint-Jean im Hôtel de ville de Paris, vermutlich um seinen Wunsch, »de voir s'élargir son public«,<sup>1</sup> wie Sauzay es formuliert hatte, zu realisieren. Dieser Wunsch hatte sich aber nicht erfüllt, wie die Abonnementszahlen und die Anzahl ausgegebener freier Karten belegen. Das »Publikum« teilte sich nach Form der Zulassung in drei Kategorien: Die Inhaber der frei ausgegebenen Karten waren Familienmitglieder und Freunde Baillots, darunter Amédée, Habeneck, Fétis und Kreutzer, sowie Künstler. Diese Freikarten wurden von Baillot persönlich entweder für eine einzelne Séance oder einen ganzen Veranstaltungszyklus ausgegeben. Auf diese Weise erhielten etwa Chopin (1832 bis 1836), Boëly und Cherubini (ab 1834) sowie Liszt, Hiller Meyerbeer und Mendelssohn, aber auch die Brüder Bohrer des Bohrer-Quartetts aus München (1828 bis 1832), die Brüder Müller des Müller-Quartetts (1834) und die Brüder Franco Mendes des Mendes-Quartetts (1837 bis 1840) freien Zugang zu Baillots Veranstaltungen. Die Anzahl dieser Zuhörer fluktuierte je nach Anlass, überstieg aber nie ca. 25%. Die zweite Gruppe umfasst die Abonnenten durch Subskription. Durch die Ausgabe von Subskriptionsabonnements deckte Baillot die finanziellen Kosten seines Unternehmens. Solche Abonnements konnten sowohl für einzelne Veranstaltungen als auch für einen gesamten Zyklus bei einem Preis von sechs Francs pro Abend erworben werden. Unter diesen Subskribenten finden sich besonders Mitglieder der Aristokratie und des Finanzbürgertums, welche als Amateurs selbst Musik betrieben und zusammen mit der dritten Gruppe, jener der Inhaber der festen Abonnements, den Kern der Trägerschicht von Baillots Veranstaltungen bildeten. Im Besitz fester Abonnements waren besonders Mitglieder der alten französischen Aristokratie aus Faubourg Saint-Germain und Marais (darunter die Familien Beaumont, Beurnonville, d'Hautefort, de Kergolay, de La Bourdonnais, de La Briffe, de de La Rochefoucauld, de L'Espine sowie der Comte de Bondy, die Comtesse de Charnage, der Duc de Gramont und der Marquis de Louvois) sowie Mitglieder des Bürgertums in hohen politischen Ämtern. Mit beiden Gruppen hatte Baillot insofern intensiven Kontakt, als entweder er selbst oder einer seiner Schüler am Conservatoire in diesen Häusern als Violinlehrer tätig waren.

---

<sup>1</sup> Sauzay, *Mémoires* (F-Pn Coll. Lainé), 194.

Insgesamt ist diese Publikumsstruktur relativ heterogen, entspricht aber aufgrund der in den vorangegangenen Kapiteln zur Sozialgeschichte des Streichquartetts in Frankreich vor 1830 gewonnenen Erkenntnisse durchaus der französischen Tradition. Wie bereits erwähnt äusserte man auch in Paris nach 1830 Kritik an einer solchen Vermischung der sozialen Schichten besonders aufgrund von Bedenken hinsichtlich des künstlerischen Niveaus, wie die weiter oben wiedergegebene Äusserung von Joséph d'Ortigue verdeutlicht. Aber derselbe d'Ortigue lobt dann, ganz in der Tradition der Kultur der *Conversation* des 18. Jahrhundert, den »demokratischen«, soziale Unterschiede nivellierenden Geist von Baillots Veranstaltungen

»L'élite des artistes s'y rassemble [an Baillots Veranstaltungen] et s'y confond avec les talents distingués qui appartiennent à une autre classe de la société. C'est pour ainsi dire, une conversation de petit comité, où toutes les nuances sociales disparaissent, où chacun est admis à l'intimité du génie. L'homme du monde ignoré entre et prend place entre Onslow et Meyerbeer. Il aperçoit, tout près de lui, une jeune dame qui ne craint pas d'aborder la discussion avec M. Fétis.«<sup>1</sup>

Ganz anders klingen demgegenüber die Äusserungen von Rellstab und Hanslick. Rellstab meint im Zusammenhang mit der Berliner Erstaufführung von Beethovens Streichquartett Es-Dur op. 127 etwa:

»Nur die hatten sich versammelt, die mit wahrer Erhebung und Andacht unsterbliche Werke des großen Mannes aufzufassen vermochten. [...] Gott sei Dank, jene bunte gedankenlose Menge, die Beethoven und Rossini gleich entzückt, oder besser, gleich wahnsinnig, durcheinander hört, war fern, dagegen war man sich's bewußt, in einer Versammlung zu sein, die aus Freunden, innigen Freunden und Verehrern des Tondichters selbst und seiner Werke bestand.«<sup>2</sup>

Die Musikveranstaltung ist bei Rellstab längst zur Andacht geworden. Hanslick andererseits äussert sich im Zusammenhang seiner Besprechung der

---

<sup>1</sup> Zitiert nach Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 70.

<sup>2</sup> Rellstab, *Beethovens neuestes Quartett* (1825), 165 (2. Sp.) (Hervorhebungen im Original).

»Quartettproductionen« von Hellmesberger, Durst, Heißler und Schlesinger in der Saison 1852/53 unmissverständlich:

»Man darf in einer Großstadt eben nicht vom »Publicum« wie von einem Individuum sprechen und urtheilen. Das Publicum, welches bei den trivialsten Stellen einer Verdi'schen Oper am höchsten jubelt und das Publicum, das sich an einem Quartett Beethoven's erbaut, sind zwei ganz verschiedene Versammlungen. Die speciell auf die Oper drückende Nothwendigkeit und Schwierigkeit: beiden Parteien gerecht zu werden, fällt bei Instrumental-Concerten hinweg, welche ja für eine unabsehbare Menge von »passionirten Musikfreunden« gar nicht existiren.«<sup>1</sup>

### 7.1.3 KAMMERMUSIKVERANSTALTUNGEN BIS CA. 1850

Die Veranstaltungen von Baillot bildeten bis 1840 das Zentrum der Kammermusikpflege in Paris, erst ab Mitte bzw. Ende der dreissiger Jahre etablierten sich auch andere Veranstaltungsreihen. Ende der dreissiger Jahre unternahm Dolphin Alard (1815-1888) in drei Ansätzen den Versuch, eine Kammermusikveranstaltung neben Baillot einzurichten. Dabei schien allerdings nicht unbedingt der Gedanke, ein Konkurrenzunternehmen zu Baillot zu gründen, im Vordergrund gestanden zu haben. Dagegen spricht bereits der Zweck, den Alard mit seinen Bemühungen verband, und zwar »de faire entendre avec tout le fini d'exécution possible les quatuors et les quintetti de Haydn, de Mozart et de Beethoven.«<sup>2</sup> Alard war also darum bemüht, eine Veranstaltungsreihe zu organisieren, die ganz dem Geiste Baillots entsprach (sieht man hier einmal vom Fehlen Boccherinis ab). Zudem hatte Baillot selbst nachweislich beim Eröffnungskonzert der *Séances* von Alard am 8. Januar 1838 mitgewirkt.<sup>3</sup>

Alards Aktivitäten wurden im Bewusstsein des breiten Publikums als Weiterführung der Veranstaltungen von Baillot verstanden, was angesichts von dessen Tätigkeit von mehr als zwanzig Jahren und den vermutlich damit verbundenen

---

<sup>1</sup> Hanslick, *GCW* (1869/70), Bd. 2, 46.

<sup>2</sup> *RGm*, 4. Jhg., Nr. 48 (26. Nov. 1837), 573; dazu auch *Mén*, 6 (7. Januar 1838), 4.

<sup>3</sup> Dazu *RGm*, 5. Jhg., Nr. 2 (14. Jan. 1838), 12.

»Ermüdungserscheinungen« sowohl seinerseits auch seitens des Publikums wenig erstaunt. Noch im *Ménestrel* vom 11. November 1866 heisst es jedenfalls, dass Alard und seine Mitstreiter »les dignes continuateurs de Baillot« seien.<sup>1</sup>

Bei Alards Aktivitäten sind drei Phasen zu unterscheiden, wobei die letzte am nachhaltigsten gewirkt hat. Von 1837 bis 1841 organisierte er zusammen mit dem Cellisten Pierre Alexandre Chevillard (1811-1877) Kammermusikveranstaltungen, die durch die häufigen Wechsel an den Pulten in den Mittelstimmen keine Kontinuität gewährten, obgleich auch Alard und seine Mitstreiter, wie schon Baillot mit seinen Musikern, weitgehend ohne Proben spielten. Innerhalb dieser insgesamt zehn Veranstaltungen, die mit Ausnahme des letzten Konzerts in den Salons Petzold (1 rue Grange-Batelière) stattfanden,<sup>2</sup> wurden ein Programm gespielt, das sich in manchen Punkten mit jenem von Baillots Veranstaltungen vergleichen lässt, allerdings mit dem signifikanten Unterschied, dass weder Kammermusik von Haydn aufgeführt noch ein Versuch unternommen wurde, eines der späten Streichquartette von Beethoven ins Programm aufzunehmen. Letzteres hatte seine Ursachen in Alards Zurückhaltung bzw. Antipathie gegenüber diesen Kompositionen von Beethoven, worüber sich noch 1854 der Rezensent der *Revue et Gazette musicale de Paris* wunderte: »Il est assez singulier qu'Alard le plus passionné de nos violonistes, recule devant, ou du moins ne se sente pas de sympathie pour les dernières œuvres de Beethoven.«<sup>3</sup>

Neben Mozarts und Beethovens frühen Streichquartetten bildeten die Aufführungen von Werken von Hummel (darunter das Septett op. 74 und Klavierkonzert-Bearbeitungen), Weber (etwa das Sextett op. 50 und die Violinsonate op. 13) sowie von Joseph Mayseder und Karl Zeuner (von letzterem das Streichquartett G-Dur) den Schwerpunkt der Aufführungen von Alard und Chevillard. Daneben kamen lediglich noch sogenannte Genrestücke von Alard, Chevillard und Charles Dancla zur Aufführung. Damit erwiesen sich die Veranstaltungen Alards und Chevillards von 1837 bis 1841 mit ihrer Emphase auf dem Repertoire von Werken österreichischer und

---

<sup>1</sup> *Mén*, Nr. 11 (11. Nov. 1866), 86.

<sup>2</sup> Die letzte Veranstaltung vom 14. März 1841 fand der Athénée Royal (2 rue de Valois) statt.

<sup>3</sup> *RGm*, 21. Jhg., Nr. 11 (12. März 1854), 85.



deutscher Komponisten vergleichbar mit Baillots Séances, allerdings mit einer Verlagerung des Schwerpunkts auf die Werke Mozarts und des frühen Beethoven.

Bei der zweiten Phase gingen Alard und Chevillard mit der *Gazette Musicale* eine Kooperation ein, woraus die *Concerts de la Gazette Musicale* erwuchsen. Diese Phase begann mit dem ersten Konzert am 28. November 1841 und endete am 17. März 1848 mit der 28. Veranstaltung. In der Regel fanden diese Konzerte in der (kleinen) Salle Pleyel (20 rue Rochechouart) mit ca. 400 Plätzen statt.<sup>1</sup> An der Programmstruktur änderte sich in Bezug auf die von Beethoven und Mozart aufgeführten Werke wenig. Mit Abstand am meisten wurden von Beethovens Streichquartetten die beiden in Paris offensichtlich sehr beliebten Werke op. 18 Nr. 4 und op. 74 aufgeführt (sowie die ebenfalls sehr geschätzte Serenade op. 8). Bei Mozart verlagerte sich das Interesse von den Quintetten weg auf die Streichquartette.<sup>2</sup> Eine Veränderung fand bei den Aufführungen zeitgenössischer französischer Komponisten insofern statt, als nun Onslows Streichquartette op. 63 und 65 und dessen Quintette op. 67, 68 und 70 diesen Programmbereich beherrschten. Beim Repertoire sogenannter »ausländischer« Komponisten dominierten wiederum Hummel sowie nun auch Mendelssohn mit der Violinsonate op. 58 und dem Oktett op. 20.<sup>3</sup>

Die dritte Phase von Alards Aktivitäten setzte bereits zu Beginn des Jahres 1847 an, als er zusammen mit dem Cellisten August Franchomme (1808-1884) eine neue Kammermusikgesellschaft gegründet hatte, die über das Jahr 1870 hinaus bestand. Diese beiden Musiker »méritent surtout la qualification de classique progressifs«,<sup>4</sup> insbesondere wegen der von ihnen gespielten Programme. Aufgrund der vertraglichen Vereinbarung mit der *Gazette Musicale* war Alard aber zur Fortführung der *Concerts de*

---

<sup>1</sup> Davon ausgenommen ist das Konzert vom 18. Jan. 1846, das im Casino des Familles (rue de la Douane) stattfand, sowie die letzten beiden Veranstaltungen vom 11. Feb. 1848 und 17. März 1848 in der Salle Herz (48, rue de la Victoire).

<sup>2</sup> Leider sind die Informationen in den greifbaren Quellen ungenau, so dass nur mit Bestimmtheit gesagt werden kann, dass das Streichquartett KV 499 aufgeführt worden war.

<sup>3</sup> Mendelssohns immerhin schon gedruckte Streichquartette op. 12, 13 und 44 wurden nicht aufgeführt. Was sich vor dem Hintergrund der spät einsetzenden Mendelssohn-Rezeption in Frankreich erklärt. Dazu weiter unten.

<sup>4</sup> *RGm*, 19. Jhg., Nr. 10 (18. März 1852), 75 (2. Sp.).

*la Gazette Musicale* bis anfangs 1848 verpflichtet. Die Auflösung der Verbindung mit Chevillard ging vermutlich auf verstärktes Interesse an einem Zusammenwirken mit Jean Pierre Maurin zurück, der sich wie Chevillard weit offener gegenüber Beethovens Spätwerk zeigte als Alard. Daraus ging schliesslich nach intensiver Vorbereitungszeit 1852 das *Quatuor Maurin-Chevillard* hervor.<sup>1</sup>

Neben Alard und Franchomme bildeten Jules Armingaud (1820-1900), der bereits in den Alard/Chevillard Veranstaltungen mitgewirkt hatte und der später mit Léon Jacquard eine Assoziation eingehen sollte,<sup>2</sup> sowie Louis Escoffier Casimir-Ney (1802-1877) und Charles Hallé (1819-1895), der jeweils als Pianist beigezogen wurde, die Stützen der Veranstaltungen. Die Séances von Alard/Franchomme wurden neben dem *Quatuor des Frères Dancla* und jenem der *Frères Tilmant* sowie neben der Maurin/Chevillard-Gesellschaft die wichtigsten Träger der Pariser Kammermusikpflege bis 1870. Die »société de musique de chambre de MM. Alard et Franchomme«, heisst es im *Almanach illustré* für das Jahr 1866,

»marche, par le talent des deux grands artistes qui l'ont fondée et l'ensemble qui préside à l'interprétation, à la tête du mouvement qui semble, depuis quelque temps, emporter les Parisiens du côté de la musique intime et sérieuse.«<sup>3</sup>

Die aus einem Zyklus von in der Regel sechs Konzerten bestehenden Veranstaltungen fanden jeweils am Sonntag morgen in der Salle Pleyel statt und waren zeitlich so arrangiert, dass sie nicht mit den Konzerten am Conservatoire überlappten – dies weniger aus Konkurrenzgründen als vielmehr weil Alard und viele seine Musiker auch an diesen Konzerten mitwirkten.

Das Programm dieser Veranstaltungen setzte sich in der Mehrzahl aus vier Stücken zusammen, die, anders als bei Baillot, immer wieder aufgeführt wurde. Inhaltlich konzentrierte sich das Programm auf die Werke von Beethoven und Mozart sowie (anders als noch in der Verbindung mit Chevillard) von Haydn. Hinsichtlich der Quartettkompositionen überwogen bei Beethoven wiederum die Streichquartette aus op.

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 7.1.5.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Zitiert nach Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 22.

18 und op. 59 sowie das Quartett op. 74 und op. 95, während in den insgesamt mehr als dreissig Jahren bis 1870 kein einziges der vier letzten Streichquartette aufgeführt worden ist. Auffallend ist, dass in der gesamten Zeit von 1847 bis 1870 keine Aufführung von Beethovens op. 59 Nr. 3 nachzuweisen ist, das bekanntlich aufgrund seiner vermeintlich leichteren Zugänglichkeit zu den beliebten Quartetten in den deutschen Musikzentren gehörte.<sup>1</sup> Bei Mozart überwogen gegenüber den Streichquartetten eindeutig die Klavierquartette KV 478 und KV 493 sowie die Streichquintette (besonders KV 593 und 516). Besonders geschätzt war auch Mozarts Bläserquintett KV 388 in der Bearbeitung für Streichquintett KV 406. In den Veranstaltungen von Alard/Franck hat Mozart neben Onslow also ganz offensichtlich jenen Platz eingenommen, den Boccherini bis in die vierziger Jahre in Baillots Veranstaltungen hatte. Bei den Aufführungen von Werken Haydns fällt auf, dass neben den Klaviertrios wieder die Quartette verstärkt ins Zentrum gerückt sind, besonders die Quartette op. 76 und mit ihnen das dritte, das sogenannte »Kaiserquartett«, dessen Variationensatz oft auch einzeln gespielt wurde. Hinsichtlich französischer Komponisten ist auffällig, dass bis 1855 zwar noch Streichquintette von Onslow dargeboten wurden, aber danach kein einziges französisches Werk mehr. Demgegenüber nimmt die Präsenz des österreichisch-deutschen Repertoires neben Beethoven, Haydn und Mozart zu. Es waren vor allem die Klaviertrios und Klavierquartette Hummels, Webers, Mendelssohns und Schumanns, die diesen Bereich des Repertoires beherrschten. An Streichquartettkompositionen kamen, allerdings kaum signifikant, lediglich Mendelssohns op. 44 Nrn. 1 und 2 und Einzelsätze aus dem posthum zusammengestellten op. 81 sowie Schuberts Streichquartett D 804 zur Aufführung. Auffallend ist auch, dass aus Mendelssohns op. 12 (das in Paris erstmals 1857 aufgeführt wurde) nur gerade der sogenannte *Canzonetta*-Satz oft aufgeführt wurde, vor allem wegen seiner unmittelbaren Zugänglichkeit.<sup>2</sup>

Das Programm der Alard/Franck-*Séances* zeichnete sich in Bezug auf die Streichquartettliteratur folglich noch deutlicher als Baillots Veranstaltungen durch eine starke Konzentration auf das Repertoire in der Tradition der Wiener Klassiker aus, und

---

<sup>1</sup> Dazu Finscher, *Beethovens Streichquartett op. 59, 3* (1974).

<sup>2</sup> *RGm*, 24. Jhg., Nr. 7 (15. Feb. 1857), 50 (1. Sp.).

in dem Masse, in welchem Aufführungen der französischen Kammermusikliteratur vernachlässigt und jene der zeitgenössischen Kammermusik mit Klavier verstärkt worden waren, erhielten die Streichquartette der Wiener Klassiker kanonischen Rang.

Die Quellen zur Sozialstruktur des Publikums, das die Alard/Franchomme-Veranstaltungen besuchte, sind leider sehr spärlich, zum Teil gar widersprüchlich. Dennoch legen sie die Vermutung nahe, dass das Publikum mit jenem bei Baillot vergleichbar war. Dafür spricht auch die prominente Stellung der bei den Pariser Amateurs sehr beliebten Streichquintett-Kompositionen<sup>1</sup> sowie der Kammermusik für Klavier,<sup>2</sup> so dass wohl von einem durch die Aristokratie und das finanzstarke Bürgertum geprägten Publikum ausgegangen werden kann, das nach der Auflösung von Baillots Konzertveranstaltungen seine neue Heimat bei Alard/Chevillard und später bei Alard/Franchomme gefunden haben könnte – also jene Gruppe, die auch an den *Concerts du Conservatoire* teilnahm und um welches sich Alard und Francomme durch Vermeidung einer Überlappung ihrer Konzerte mit jenen des Conservatoires bzw. dadurch, dass sie anfangs ihre Konzerte in der Petite Salle du Conservatoire gaben, bevor sie definitiv in die Salle Pleyel umzogen, bemüht haben dürften. Insgesamt waren die Veranstaltungen von Alard und Francomme auch in den sechziger Jahren bei einem breiten Publikum noch ungebrochen beliebt, wovon das abschliessende Zitat von Auguste de Gasparini im *Ménestrel* von 1866 einen Eindruck gibt:<sup>3</sup> »On applaudissait comme aux concerts populaires, à chaque mouvement, entre les parties de chaque morceau, à chaque page; c’était une furie, un ouragan«<sup>4</sup>

Neben Baillot und den durch Alard und Chevillard bzw. Francomme organisierten Veranstaltungsreihen war die *Société Musicale* hervorgetreten, die allerdings nur gerade

---

<sup>1</sup> Nachweislich musste beispielsweise das Streichquintette KV 406 auf ausdrücklichen Wunsch des Publikums in der Veranstaltung Alards/Franchommes vom 17. Feb. 1850 wiederholt werden; dazu *FM*, Nr. 8(24. Feb. 1850), 71.

<sup>2</sup> Dazu *FM*, Nr. 2 (7. Jan. 1838), 3.

<sup>3</sup> Zu den *Concerts Populaires*, besonders in ihrer von Lamoureux gestiftete Ausprägung als *Séances populaires de musique classique* vgl. Kapitel 7.1.5.

<sup>4</sup> *Mén*, Nr. 9 (28. Jan. 1866), 69.

fünf Jahre bestand (1835-36 und 1838-40). Ihre Gründung ging auf die Bemühungen von elf Musikern zurück,<sup>1</sup> welche die Absicht verfolgten,

»de donner une série de matinées dans lesquelles les œuvres de Mozart, Beethoven, Hummel, etc., et ceux de nos auteurs nationaux qui suivent la route tracée par ces grands modèles, seront exécutés alternativement avec d'autres ouvrages moins sévères et à la portée d'un plus grand nombre d'auditeurs.«<sup>2</sup>

Und wie bereits gezeigt, verstand sich die *Société Musicale* als die kammermusikalische Ergänzung zu den *Concerts du Conservatoire*.<sup>3</sup>

Ähnlich wie bei den Veranstaltungen von Baillot und Alard/Chevillard und Alard/Franchomme wurden für die Konzerte Einzelkarten (zu 3 Francs) und Abonnements (zu 20 Francs) ausgegeben. Diese Preise lagen also ein wenig unter jenen bei Baillot. Die Annahme, dass die *Société Musicale* damit bewusst Konkurrenz zu Baillots *Séances* gesucht hätte, erscheint zwar plausibel, kann aber durch keine Quellen gestützt werden, obgleich die *Société Musicale* sich nachweislich sehr um die Attraktivität ihrer Veranstaltungen bemüht hatte. Es wurde ein Ehrenkomitee von »cent amateurs et cent artistes et hommes de lettres« gegründet, welchen ganz nach englischem Vorbild eine Bibliothek, ein Spielzimmer usw. frei zur Verfügung gestellt worden waren.<sup>4</sup> Die *Société Musicale* erweist sich damit als sprechendes Beispiel für die noch offenen Grenzen zwischen privatem Musiksalon und öffentlicher Musikipflege.

Nachweislich hatte das erste Konzert am 4. Januar 1835 unter Mitwirkung des Violinisten und Bratschisten Chrétien Urhan (1785-1865) und sowie des Pianisten und Klavierbauers Henri Herz (1803-1888) in der Salle Chantereine (rue de la Victoire) stattgefunden, das ein Publikum von 115 Personen anzog. Nach dem achten Konzert wurden die musikalischen Aktivitäten allerdings bereits eingestellt, und eine Phase der

---

<sup>1</sup> Neben Dolphin Alard und Auguste Franchomme waren es Henri Bertini, Théodore Labarre, Charles-Philippe Lafont, Philémon de Cuvillon, Jean-Louis Tulon, Henri Brod, Jean-François Gallay, Marco Bordogni und Jean-Antoine Géraudy.

<sup>2</sup> *RM*, Nr. 48 (30. Nov. 1834), 379.

<sup>3</sup> Dazu auch *RM*, Nr. 48 (30. Nov. 1834), 379.

<sup>4</sup> Dazu *RM*, 48 (30. Nov. 1834), 379.

Reorganisation setzt ein.<sup>1</sup> Diese Reorganisation hatte das Ziel, eine Veranstaltungsform zu kreieren, welche allen Amateurs bzw. Dilettanten offen stand – nach Hector Berlioz' abschätziger Definition eine Zuhörerschaft, welche »sous prétexte de n'être pas exclusifs, écoutent volontiers un pot-pourri de pont-neufs après une symphonie de Beethoven.«<sup>2</sup>

Tatsächlich bestanden denn auch die Programme der ersten *Société Musicale* (im Widerspruch zum einstigen Gründungszweck) in einer Mischung von Gesangsstücken, virtuos-brillanten Konzertpiècen und Einzelsätzen, wie beispielsweise aus einem nicht näher genannten Sextett von Joseph Mayseder und einem Quartett von Beethoven. Aus der Reorganisation (1838) ging zwar keine neue Gesellschaft hervor, aber es zeigten sich doch Unterschiede. Zwar war man weiter dem Grundsatz verpflichtet, »le rendez-vous ordinaire de ce que la société parisienne a de plus élégant et de plus distingué« zu sein und »une véritable conservatoire de salon«<sup>3</sup> zu etablieren, aber hinsichtlich der gespielten Programme sind Akzentverschiebungen erkennbar. Unter anderem kamen Beethovens Streichquartett op. 59 Nr. 3 mit dem Alard-Chevillard-Quartett und das Violinkonzert op. 47 sowie Mozarts Quintette KV 516 und KV 593 vollständig zur Aufführung. Allerdings endeten die Aktivitäten der *Société Musicale* bereits 1840 wieder, trotz eines erneuten Versuchs, die Gesellschaft Ende 1840 nochmals zu revitalisieren.<sup>4</sup> Aber Allard und Chevillard, die eigentlichen Stützen der musikalischen Veranstaltungen der *Société Musicale*, hatten unterdessen bereits ihre eigene Gesellschaft gegründet,<sup>5</sup> so dass ein Neuaufgabe der *Société Musicale* wohl auch deshalb nicht zustande kam.

---

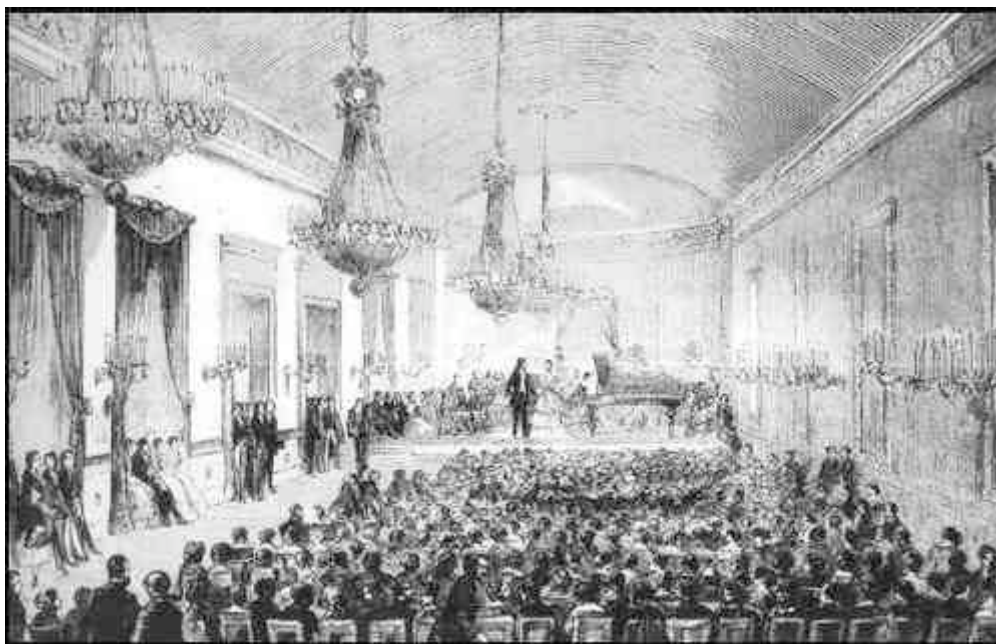
<sup>1</sup> Dazu *Mén*, Nr. 119 (13. März 1836), 4.

<sup>2</sup> Berlioz in *RGm*, 3. Jhg., Nr. 19 (8. März 1836), 151.

<sup>3</sup> *FM*, Nr. 46 (11. Nov. 1838), 1.

<sup>4</sup> Dazu *Mén*, Nr. 51 (15. Nov. 1840), 3.

<sup>5</sup> Dazu *RGm*, 6. Jhg., Nr. 8 (21. Feb. 1839), 66.



Salle Pleyel

Es dauerte sieben Jahre, bis Théophile Tilmant, der bereits 1833 mit seinem Bruder Alexandre 1833 ein Quartett gegründet hatte,<sup>1</sup> und andere Musiker<sup>2</sup> die Idee der *Société Musical* aufgriffen und die *Société de Musique classique* gründeten, welche sich ebenfalls als Ergänzung zu den *Concerts du Conservatoires* betrachtete und mit ihren Konzerten für die Kammermusik bewirken sollte, »que ceux de la célèbre société, qui siège au conservatoire, sont pour les chefs-d'œuvre symphoniques.«<sup>3</sup> Im fünften Punkt ihrer Gründungsurkunde, welche in *Le Monde Musical* publiziert worden war, betonte die *Société de Musique classique* darüber hinaus die Bedeutung, welche sie den Amateurs bei der Kammermusikpflege zumass: »[...] la musique de chambre est cependant celle qui est le plus à la portée des amateurs, et surtout la seule dont ils aient l'occasion d'essayer l'exécution.«<sup>4</sup>

Die Matinee-Konzerte der *Société de Musique classique*, wofür sowohl Einzelkarten (5 bis 10 Francs) als auch Abonnements (20 bis 60 Francs) ausgegeben

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 7.1.4.

<sup>2</sup> Thérèse Wartel, Auguste Guerreau, Louis Escoffier Casimir-Ney, Achille Gouffé, Louis Dorus, Stanislas Verroust, Hyacinthe Kolsé, Joseph Rousselot, Carles Verroust.

<sup>3</sup> *RGm*, 14. Jhg., Nr. 47 (21. Nov. 1847), 383.

<sup>4</sup> *Le Monde Musical*, Nr. 64 (25. Nov. 1847), 2.

wurden, sollten in der neu renovierten Salle Herz stattfinden, die über 1800 Personen Platz bot.<sup>1</sup> Aber bereits nach dem vierten Konzert erwies sich der Saal als zu gross und in akustischer Hinsicht als unbefriedigend.<sup>2</sup> Man nahm zwar Veränderungen vor, indem die Musiker sich in die Mitte des Raums setzten, so dass ein zirkuläre Sitzanordnung der Zuhörer entstand, die aber wenig zur Verbesserung beizutragen schien, weshalb man in den kleineren Saal von Sax umzog (10, rue Neuve-Saint-Georges). Dieser Saal war erst 1847 eingeweiht worden und erwies sich für die Ansprüche der *Société de Musique classique* offenbar als günstig.<sup>3</sup> Die Programme der beiden Zyklen in den Jahren 1847 (acht Veranstaltungen) und 1848 (sechs Veranstaltungen) bestätigen in mancher Hinsicht die bereits gewonnenen Einsichten. Der Programmschwerpunkt lag auf den Quartetten von Haydn (fünf Aufführungen) und Mozart (drei Aufführungen) und dessen Quintetten (vier Aufführungen) sowie auf der Kammermusik von Beethoven. Dessen Werke wurden zwar häufig aufgeführt, doch erschienen bei den Streichquartetten ausnahmslos die Quartette aus op. 18 (Nrn. 1, 5 und 6) sowie einmal das Streichquartett op. 130 auf den Programmen.

Aufgrund der Präsenz von Bläsern und Streichern unter den Gründungsmitgliedern erweiterte sich das Programm aber signifikant und schloss nun auch das Repertoire der Kammermusik für Bläser ein. Damit erklärt sich die Dominanz von Reichas Kammermusik für Bläser. In der Rubrik der sogenannten französischen Komponisten ist neben Reicha nur gerade Onslow noch mit zwei Streichquintetten vertreten. Von den ausländischen Komponisten erscheinen (wie zu erwarten) Hummel, Spohr und Mendelssohn auf den Programmen, allerdings wurden keine Streichquartette von ihnen aufgeführt. Eine bemerkenswerte Neuheit ist die beachtliche Präsenz von Instrumentalwerken J. S. Bachs sowie von Arien Glucks, wobei das Konzert BWV 1052 auf Wunsch des Publikums sogar wiederholt werden musste, nachdem es in einer früheren Veranstaltung nur auszugsweise vorgestellt worden war. Das weist darauf hin,

---

<sup>1</sup> Dazu Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 195.

<sup>2</sup> Dazu *RGm*, 15. Jhg., Nr. 4 (23. Jan. 1848), 1.

<sup>3</sup> Dazu *Mén*, Nr. 12 (18. Feb. 1848), 3, und *RGm*, 16. Jhg. (11. Nov. 1849), 46.



dass Ende der vierziger Jahre auch in Frankreich der musikalische Historismus über die Wiener Klassik hinaus zu gehen begann und sich in Konzerten niederschlug.<sup>1</sup>

Ähnlich wie die Quartettaktivitäten von Théophile Tilmant<sup>2</sup> überdauerte die *Société de Musique classique* nur bis 1849, als dieser seine Energien wieder vermehrt seiner Dirigentenkarriere schenkte.

### 7.1.4 FAMILIENQUARTETTE

Für die Sozialgeschichte des Streichquartetts in Paris wie anderswo war auch der Beitrag der professionellen Familienquartette wesentlich. Unter den Pariser Familienquartetten war es besonders das Quartett der Brüder Charles (1817-1907), Arnaud (1819-1862) und Léopold Dancla (1822-1895), welches die Kammermusikpflege nachhaltig geprägt hatte, weil es von 1835 bis 1870 bestand.

Diese Pariser Familienquartette unterscheiden sich von den bereits näher erörterten Kammermusikvereinigungen Baillots, Alards, Chevillards und Franchommes dadurch, dass sie sich weniger als Einzelpersonen, sondern aus dem familiären Verband aus der für das 18. Jahrhundert charakteristischen Tradition des häuslichen bzw. privaten Musizierens hinaus in die für das 19. Jahrhundert zunehmend wichtiger werdende Öffentlichkeit begaben. Zum anderen unterscheidet sich das Dancla-Quartett im speziellen dadurch von den besprochenen Kammermusikvereinigungen, dass es seine Veranstaltungen zu einem grossen Teil der Verbreitung der Kompositionen eines Familienmitglieds widmete. Diese programmatische Orientierung hatte zur Folge, dass sich das Kammermusikschaffen von Charles Dancla während der Zeit der späten dreissiger Jahren bis um etwa 1870 einer grossen Popularität erfreute.<sup>3</sup> Aber vermutlich verdankten sich die Gründung sowie die lange Existenz des Dancla-Quartetts zu einem nicht unwesentlichen Teil gerade diesen Kompositionen von Charles Dancla. Vor diesem Hintergrund versteht sich zum einen, weshalb das Dancla-Quartett vor dem

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu auch die Aktivitäten der *Société des Trios anciens et modernes* (1865-1868) in Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 182-183.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 7.1.4.

<sup>3</sup> Dazu beispielsweise *RGm*, 24. Jhg., Nr. 9 (1. März 1857), 68.

endgültigen Gang in die Öffentlichkeit zunächst nur im häuslichen Rahmen auftrat und damit den Kompositionen von Charles Dancla einen relativ sicheren Rahmen zur Erprobung gewährte (die Funktion dieser Hausmusikveranstaltungen ist vergleichbar mit Schuberts Freundeskreisen). Zum anderen erklärt es, weshalb die fünf ersten öffentlichen Auftritte des Quartetts zwischen 1838 und 1846 fast ausnahmslos aus Kompositionen von Charles Dancla bestanden (darunter die ersten drei Streichquartette op. 5, 7 und 18)<sup>1</sup> und (wohl aus Werbegründen) in vier unterschiedlichen Salons stattfanden. Zwischen 1847 und 1851 fanden nur zwei öffentliche Spielsaisons statt, wobei angenommen werden kann, dass die Dancla-Brüder weiterhin im privaten Rahmen auftraten.<sup>2</sup> Diese beiden Veranstaltungen (1847/48 und 1850/51) hingen mit der 1848er Revolution zusammen,<sup>3</sup> was vor dem Hintergrund der damit zusammenhängenden revolutionären Begeisterung (ähnlich wie bei den Veranstaltungen von Alard/Franck sowie der *Société de musique classique*) die Aufnahme von Beethovens Streichquartetten ins Repertoire veranlasst haben mag, ohne dass deshalb aber zugleich eine grundsätzlich wohlwollendere Beurteilung von Beethovens Streichquartetten nach op. 59 eingesetzt hätte. Immerhin heisst es 1848 im Zusammenhang mit einer Aufführung von Beethovens op. 74 durch das Dancla-Quartett noch zurückhaltend:

»Ce quatuor est une des plus larges manifestations de la seconde manière de ce grand compositeur. Ce dut être une singulière révolution dans le cerveau de cet homme, lorsqu'il se dit que le style si pur, si arrêté, si consacré de Haydn et de Mozart ne lui suffisait plus ; qu'il se mit à jeter la poésie et la passion dans cette musique instrumentale et de chambre.«<sup>4</sup>

Von Beethoven spielten die Danclas, soweit es die Streichquartette betrifft, in der Saison 1847/48 die Quartette op. 74 (zweimal) sowie je einmal op. 59 Nr. 1 und 2 und

<sup>1</sup> Neben Danclas Kompositionen wurden nur noch Joseph Mayseders Trio op. 52 und ein nicht näher genanntes Quintett von Joseph Turcas aufgeführt.

<sup>2</sup> Dazu etwa *RGm*, 14. Jhg., Nr. 13 (28. März 1847), 108 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Dazu auch *NZfM*, 29. Bd., Nr. 5 (15. Juli 1848), 25-26,

<sup>4</sup> *RGm*, 15. Jhg., Nr. 5 (30. Jan. 1848), 36 (1. Sp.).

op. 95.<sup>1</sup> Bei Mozart und Haydn fiel die Wahl auf die Quartette KV 589 und vermutlich KV 590 und 458 bzw. auf Werke aus op. 64, 74 und 76. Daneben wurde lediglich noch Onslows Quartett op. 47 aufgeführt.<sup>2</sup>

Von 1852 an hatte sich das Dancla-Quartett definitiv im öffentlichen Konzertwesen institutionalisiert und bestand bis 1870. Diese stabile Existenz begünstigte die Etablierung eines festen Veranstaltungszyklus mit mindestens drei Veranstaltungen von Januar bis März an einem permanenten Aufführungsort (bis 1853 war es die Salle Hesselbein, rue Vivienne, und von 1854 an definitiv die Salle Pleyel an der rue Rochechouart 20). In den Veranstaltungen von 1850 bis 1870 galt das Hauptinteresse wieder ganz den Kompositionen Danclas, neben welchen nur noch gerade die *Canzonetta* aus Mendelssohns op. 12 (zweimal aufgeführt), fünf Quartette Haydns,<sup>3</sup> Mayseders Quartett op. 9 und Trio op. 58 (je einmal) sowie Fesca mit einem nicht näher genannten Quartett und dem Trio op. 46 bestehen konnten.<sup>4</sup> Von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen wurden in diesen fast zwanzig Jahren sämtliche Streichquartette von Charles Dancla öffentlich aufgeführt, wie die nachfolgende Statistik belegt.

---

<sup>1</sup> *RGm*, 16. Jhg., Nr. 50 (16. Dez. 1849), 394 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu *RGm*, 14. Jhg., Nr. 13 (28. März 1847), 108 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Von den Quartetten Haydns wurden jeweils einmal op. 33 Nr. 1, op. 64 Nr. 1 und Nr. 4, op. 76 Nr. 3 und op. 77 Nr. 1 gespielt.

<sup>4</sup> Das einzige Werk Beethovens, das in dieser Zeit aufgeführt wurde, war das Streichquartett op. 18 Nr. 1 (in der ersten Veranstaltung am 22. Dezember 1850), Mozart erschien nur mit dem Klavierquartett KV 581 in einer Bearbeitung für Streichquintett.

Aufführungen der Quartette von Charles Dancla in den Aufführungen des *Quatuors des Frères Dancla* (1852-1870)<sup>1</sup>

	Anzahl Aufführungen		Anzahl Aufführungen
Nr. 2 op. 7	1	Nr. 6 op. 56	8 <sup>2</sup>
Nr. 3 op. 18	1	Nr. 8 op. 87	1
Nr. 4 op. 51	1	Nr. 9 op. 101	2
Nr. 5 op. 48	6	Nr. 10 op. 113	1

Haben die Veranstaltungen von Baillot, Alard, Chevillard und Franchomme mit unterschiedlichen Akzenten massgeblich zur Popularisierung des Repertoires von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Spohr beigetragen, so verbreiteten die Veranstaltungen des Dancla-Quartetts besonders das Schaffen von Charles Dancla – die ungebrochene Popularität der Veranstaltungen des Dancla-Quartetts in Frankreich.<sup>3</sup> Charles Danclas grosses Ansehen in Deutschland und England hing allerdings nicht mit seiner Spielkunst zusammen, denn bekanntlich unternahm er keine Konzertreisen. Sein Prestige ausserhalb Frankreichs verdankt er folglich seinen Kompositionen, insbesondere der didaktischen Violinliteratur und den Streichquartetten, welche immerhin insgesamt siebenmal ausgezeichnet wurden. Darüber hinaus wurden seine Aufführungen in Paris auch von der nicht-französischen Presse ausführlich kommentiert.<sup>4</sup>

Ähnlich wie das Dancla-Quartett war das Quartett der Brüder Anton (1783-1852) und Max Bohrer (1785-1867) ein erfolgreiches Familienquartett und wurde auf Initiative des Vaters Kaspar Bohrer in bewusster Konkurrenz zum älteren Müller-Quartett gegründet.<sup>5</sup> Die Beziehungen der beiden Münchner Bohrer-Brüder zu Paris

<sup>1</sup> Zu den kompositionstechnischen Aspekte der Streichquartette Danclas vgl. Kapitel 7.2.

<sup>2</sup> Davon manchmal auch nur Einzelsätze.

<sup>3</sup> Dazu beispielsweise *RGm*, 14. Jhg., Nr. 7 (14. Feb. 1847), 56, und Nr. 18 (2. Mai 1847), 152; *FM*, Nr. 5 (2. Feb. 1851), 37.

<sup>4</sup> Dazu etwa *NZfM*, 8. Bd., Nr. 13 (13. Feb. 1838), 51 (2. Sp.) und *LAmZ*, 13. Jhg., Nr. 37 (11. Sept. 1878), 587.

<sup>5</sup> Dazu Kapitel 4.2.

waren seit dem frühen 19. Jahrhundert sehr eng. Anton Bohrer's Lehrer Cannabich vermittelte den Kontakt zu Paris und Rodolphe Kreutzer, bei welchem Bohrer Violinunterricht nahm.<sup>1</sup> 1801 wurde er aufgrund der Kontakte seines Bruders Max, der bereits 1799 als Accessist für Violoncello in der Münchner Hofkapelle angestellt war, zum Accessisten für Violine an dieselbe Hofkapelle berufen. Seit 1805 unternahmen beide Brüder Konzertreisen und erweiterten diese nach ihrem Austritt aus der Hofkapelle 1811 (1816, 1818 und 1819 traten sie nachweislich öffentlich in Paris auf). Nach einer Anstellung an der Berliner Hofkapelle und einer ausgedehnten Italienreise liessen sich die beiden Brüder schliesslich 1827 in Paris nieder, wo sie sogleich öffentlich auftraten. Im Jahre 1828 wurden sie auf der Liste der freiausgegebenen Karten zu Baillots Veranstaltungen aufgeführt, und 1829 wurden die Brüder zum Soloviolinisten bzw. ersten Cellisten der *Chambre du Roi* sowie des Hausorchesters der *Duchesse de Berry* ernannt.<sup>2</sup>

Auf die vier Veranstaltungen der Brüder Bohrer in den Jahren 1830 und 1831 wird hier ausführlich eingegangen, weil von diesen immer wieder behauptet wird, dass sie für die Rezeption der späten Streichquartette Beethovens in Paris eine wichtige Station markieren. Das Unternehmen der Brüder Bohrer wurde durch die Verleger Pape und Schlesinger tatkräftig unterstützt. Schlesinger hatte als Pariser Verleger der späten Streichquartette Beethovens auch ein ökonomisches Interesse an deren Verbreitung.

Ein Blick auf die Programme der in den *Salons de Pape* am 3. und 17. Februar sowie am 3. und 17. März 1830 stattgefundenen Aufführungen ist allerdings ernüchternd. Zum einen sind sie nur lückenhaft überliefert und zum anderen kann lediglich mit Sicherheit gesagt werden, dass in der vierten Veranstaltung Beethovens op. 127 aufgeführt worden ist. Einem Bericht des *Journal des Débats* zufolge bestanden diese vier Veranstaltungen jeweils aus »des solos de violon, de violoncelle et de piano« (meistens Eigenkompositionen der Brüder Bohrer und Bestandteil der Kammermusikpflege in Paris), welche »avant et après le quatuor de Beethoven«

---

<sup>1</sup> Daneben wurde er in Komposition von Danzi und Peter von Winter unterrichtet.

<sup>2</sup> Nicht klar ist, auf welche Quellen sich der Artikel »Bohrer« in *MGG 2* bezieht, wenn behauptet wird, dass die Bohrer Brüder 1830 wegen der Juli-Revolution aus Paris vertrieben worden seien (vgl. *MGG 2* Artikel »Bohrer«, 264). Das ist insofern kaum möglich, weil sie nachweislich 1831 noch Konzertveranstaltungen gaben.

gespielt worden waren.<sup>1</sup> Das *Journal* gibt keine Hinweise darauf, welche Quartette von Beethoven aufgeführt wurden. Die gewählte Formulierung »le quatuor de Beethoven« ist sehr allgemein. Zudem kann nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden, ob der Erfolg der Aufführungen der Brüder Bohrer auf die gewiss mit Bravour dargebotenen Eigenkompositionen, welche bestimmt den zeitgenössischen Geschmack traf, zurückzuführen ist oder ob der Erfolg durch ihre Ausführung der Beethoven-Quartette bedingt war. Jedenfalls äussert sich die *Revue Musicale* dahingehend, dass beide Séances supplémentaires vom 28. März und 11. April 1830 auf den Wunsch der Amateurs, sämtliche späten Streichquartette Beethovens zu hören, zurückgingen.

»Les amateurs qui fréquentent les soirées musicales de MM. Bohrer frères, ayant manifesté le désir d'entendre tous les derniers quatuors de Beethoven, ces artistes ont consenti à donner, après leur soirée du 17 de ce mois, deux autres séances qui sont fixées aux dimanches 28 mars et 11 avril.«<sup>2</sup>

Dieser Bericht ist auch deshalb interessant, weil er die »Amateurs« nennt, die eine Fortsetzung wünschten, und weil er dokumentiert, dass in den ersten vier Séances noch nicht sämtliche späten Quartette gespielt worden waren.

Das vollständige, überlieferte Programm der ersten *Séance supplémentaire* mag einen Eindruck der Programmzusammenstellung vermitteln:

Programm der *Séance supplémentaire* des Bohrer-Quartetts, 28. März 1830

*Grand duo* [Violinsonate] op. 23 von Beethoven  
*Solo* für Violoncello von Max Bohrer  
*17e quat* [?] [vermutlich op. 135] von Beethoven  
*Trio concertant* über Mayerbeers »Ranz des vaches« für Kl., V. u. Vc. von Pixis  
*Duo* über ein *Air français et boléro* von Anton und Max Bohrer

<sup>1</sup> *JdD* (27. März 1830), 3.

<sup>2</sup> *RM* (11. 4. 1830), 182.

Das Quartett Beethovens ist also fest in den Rahmen brillant-virtuoser Konzertstücke eingebunden. Vage sind dann die Hinweise auf die zweite *Séance supplémentaire*, bei welchen nur ein »grand quatuor« erwähnt wird, das – wie gezeigt – begriffsgeschichtlich in Abgrenzung zum dreisätzigen *Quatuor concertant* auch einfach ein viersätziges Streichquartett meinen kann. Aufgrund des detailliert überlieferten Programms des zweiten Veranstaltungszyklus' (3. und 20. März sowie 3. und 17. April 1831), der wiederum in den Salons de Pape stattfand, kann mit Sicherheit gesagt werden, dass Beethovens Streichquartette op. 127, 130, 131 und 132 aufgeführt wurden, ohne dass allerdings ihre Einbindung in einen von brillant-virtuosen Konzertstücken bestimmten Rahmen deshalb aufgegeben worden wäre.<sup>1</sup> Nach Fétis' Bericht über op. 131, den er nach der vierten Aufführung für die *Revue Musical* verfasst hatte, war die Aufnahme virtuos-brillanter Stücke eine Konzession an das Publikum, welches (nach Fétis) in der Mehrzahl aus Personen bestanden haben soll, die leichte Melodien lieben und »l'harmonie« nur gerade als »partie accessoire de l'art« betrachteten und die deshalb davon überzeugt gewesen seien, dass mit Blick auf Beethovens Streichquartette »ce qu'on lui fait entendre ne peut être qu'une mystification.«<sup>2</sup> Die zweite Gruppe Zuhörer bestand nach Fétis aus

»artistes qui on fait une étude plus ou moins approfondie des diverses parties de leur art et qui compareront ce qu'ils entendront avec ce qu'ils ont de lumières acquises; leur oreille sera blessée a chaque instant par les incohérences d'harmonie [...] J'ai vue des musiciens tels qu'Onslow, Catel, Boieldieu, Auber, Meyerbeer et Paer, avouer qu'ils n'entendaient rien à cette musique [...] Les enthousiastes du talent de Beethoven ou plutôt de son nom, composent la troisième classe d'auditeurs qu'on remarque dans les soirées de MM. Bohrer.«<sup>3</sup>

Mit ihren Bemühungen um die Aufführungen von Beethovens späten Streichquartetten hatten die Brüder Bohrer aber einen wichtigen Beitrag zur Rezeption der späten Streichquartette in Paris geleistet.

---

<sup>1</sup> Dazu Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 118-119.

<sup>2</sup> *RM* (3. April 1831), 181.

<sup>3</sup> *RM* (3. April 1831), 181.-182.

Die Gründung des Quartetts der Brüder Alexandre (1808-1880) und Théophile Tilmant (1799-1878), das von 1833 bis 1847 bestand,<sup>1</sup> ging vorab auf die Initiative von Théophile Tilmant zurück, welcher – wie bereits erwähnt – auch massgeblich an der Gründung der *Société de Musique classique* beteiligt gewesen war.<sup>2</sup> Es bestand zunächst aus Camille Claudel an der 2. Violine und Chrétien Urhan an der Bratsche; nach einigen personellen Änderungen bestritten schliesslich ab etwa 1835 Théophile Tilmant (1. Violine), Auguste Guerreau (1823-1882, 2. Violine), Louis Escoffier Casmir-Ney (Bratsche) und Alexandre Tilmant (Violoncello) die Veranstaltungen bis 1849, wobei Guerreau ab 1840 auch in den Veranstaltungen des *Quatuor Franco-Mendes*<sup>3</sup> mitwirkte, was damals durchaus üblich war.

Die überlieferten Daten zu den Veranstaltungen und Programmen sind aber derart lückenhaft, dass daraus kaum abschliessende Erkenntnisse gewonnen werden können. Das scheint mit dem Umstand zusammenzuhängen, dass das Quartett der Brüder Tilmant vor allem »mit Stillen«<sup>4</sup> gewirkt hatten. Die Quellen sprechen auch dafür, dass das Tilmant-Quartett sich besonders für die Pflege von Beethovens Streichquartetten eingesetzt hat,<sup>5</sup> daneben aber immer auch Werke von Onslow und Mayseder aufgeführt hat.<sup>6</sup>

Insgesamt stellen die Aktivitäten der Brüder Tilmant eine wichtige Station für die Beethoven-Rezeption dar. Die spärliche Quellenlage zu ihren Veranstaltungen, welche wie die Veranstaltungen der *Société de Musique classique* 1849 endeten, lassen allerdings die Vermutung zu, dass Beethovens späte Streichquartette in Paris längst

---

<sup>1</sup> Das Eröffnungskonzert fand am 15. Dez. 1833 statt; dazu die Ankündigung in *RM*, Nr. 46 (14. Dez. 1833), 383.

<sup>2</sup> Dazu vgl. Kapitel 7.1.3.

<sup>3</sup> Dazu weiter unten.

<sup>4</sup> *NZfM*, 8. Bd., Nr. 13 (13. Feb. 1838), 51 (1. Sp.).

<sup>5</sup> Dazu beispielsweise *RGm*, 5. Jhg., Nr. 9 (4. März 1838), 104.

<sup>6</sup> Die Konstanz, mit welcher gerade Mayseder (ein unterdessen weitgehend vergessener Komponist) im Repertoire der Pariser Kammermusikveranstaltungen auftritt, ist ein Indiz dafür, dass die Geschichte der Streichquartetts weit facettenreicher war, als sie retrospektiv von manchen Historikern präsentiert wird.



noch nicht derart beliebt und populär waren, wie sie dann mit den Aktivitäten von Maurin und Chevillard nach 1850 werden sollten.

Abschliessend sei noch ein kurzer Blick auf das *Quatuor des Frères Franco Mendes* geworfen, das von den Brüdern Joseph (1816-1841) und Jacques (1812-1886) 1839 gegründet, aber wegen Josephs frühem Tod bereits 1841 aufgelöst wurde. Die aus Amsterdam stammenden Brüder liessen sich 1836 in Paris nieder, um bei Baillot ihr Spiel zu perfektionieren,<sup>1</sup> traten aber bereits vor ihrem definitiven Umzug nach Paris dort mit grossem Erfolg auf.<sup>2</sup>

Die Konzerte fanden alle abends entweder im Hôtel de Gèvres (6, rue Monsigny) oder in den Salons des Klavierfabrikanten Bernhard (17, rue du Buffaut) statt. Hinsichtlich der bereits etablierten Konzentration auf Haydns und Mozarts Quartette sowie die frühen Streichquartette Beethovens (mit Ausnahme einer Aufführung von op. 74 und op. 127) fällt an den Programmen der Brüder Franco Mendes auf, dass sie sich von allem Anfang an auch um Aufführungen zeitgenössischer Komponisten bemühten, darunter wieder Mayseder und Spohr sowie Mendelssohn mit seinem op. 44 Nr. 3. Ähnlich wie das Dancla-Quartett bot das *Quatuor des Frères Franco Mendes* ihren Mitgliedern, vor allem Joseph Franco Mendes und Jacques Franco Mendes, ein Forum zur Aufführung von Eigenkompositionen,<sup>3</sup> darunter das Quartett h-Moll von Jacques Franco Mendes.

---

<sup>1</sup> Dazu Fétis, *Biographie* (1866-69), Bd. 3, 313, und *RGm*, 8. Jhg., Nr. 60 (21. Nov. 1841), 514.

<sup>2</sup> Dazu *RGm*, 1. Jhg., Nr. 36 (7. Sept. 1834), 140.

<sup>3</sup> Dazu *RGm*, 7. Jhg., Nr. 22 (15. März 1840), 178-179, 8. Jhg., Nr. 22 (18. März 1841), 22, und 42. Jhg., Nr. 47 (21. Nov. 1875), 374.

### 7.1.5 KAMMERMUSIKGESELLSCHAFTEN VON CA. 1850-1870

Von besonderer Bedeutung unter den Kammermusikgesellschaften, die sich nach 1848 konstituiert hatten, sind das Maurin-Chevillard-Quartett, die von Charles Lamoureux begründete Kammermusikgesellschaft sowie das *Quatuor Armingaud-Jacquard*.<sup>1</sup>

Das Maurin-Chevillard-Quartett ging aus einer Entwicklung hervor, die in den Bemühungen um Beethovens späte Streichquartette der Brüder Bohrer sowie dem Tilmant-Quartett ihren Ausgang nahm und vermutlich von den Aktivitäten der von Alsager gegründeten *Beethoven Quartet Society* in London beeinflusst war, welche der französische Cellist und Komponist Scipion Rousselot von 1846 bis 1848 präsidierte, bevor sich seine Spuren in Paris verlieren.

1852 hatte sich das Maurin-Chevillard-Quartett bzw. die *Société des derniers quatuors* de Beethoven dem Publikum vorgestellt.<sup>2</sup> Allerdings ging dieser ersten Aufführung, die am 23. Dezember 1852 in der Salle Herz (33, rue Neuve-des-Petits-Champs) stattgefunden hatte, eine lange und intensive Vorbereitungszeit voran,<sup>3</sup> in welcher Jean-Paul Maurin (1822-1894), der »dernier élève de notre Baillot«,<sup>4</sup> behutsam die Akzeptanz der späten Streichquartette Beethovens in privaten Veranstaltungen erprobte, welche in der Regel am Sonntag morgen bei ihm zu Hause oder in den Salons seiner Freunde stattfanden. Diese lange und sorgsame Vorbereitungszeit stellt einen Wechsel im Musizierverhalten der öffentlichen Kammermusikgesellschaften dar, die meistens ohne grosse und systematische Probenarbeit aufgetreten waren. Maurins Auseinandersetzung mit Beethoven ging von etwa 1847 bis 1849 ein intensives Studium

---

<sup>1</sup> Interessante Hinweise über die Konzertveranstaltungen nach 1850 bieten die Artikel in *NZfM*, 32. Bd., Nr. 32 (19. April 1850), 165-167, und *NZfM*, 42. Bd., Nr. 11 und 12 (9. und 16. März 1855), 112-113 und 125-126.

<sup>2</sup> Dazu *FM*, Nr. 48 (28. Nov. 1852), 390.

<sup>3</sup> Diese vertiefte Auseinandersetzung wird denn auch später von der deutschsprachigen Fachpresse im Zusammenhang mit den Aufführungen des Maurin-Chevillard-Quartetts in Deutschland immer wieder betont. Dazu etwa *LAmZ*, 1. Jhg., Nr. 24 (13. Juni 1866), 194 (1. Sp.).

<sup>4</sup> Blanchard in *RGm*, 14. Jhg., Nr. 11 (14. März 1847), 88.

der Quartettliteratur von Haydn, Mozart und Onslow voraus, wie Berichte von Henri Blanchard und Louise Hérítte-Viardot belegen.<sup>1</sup>

Im Februar 1849 trug Maurin schliesslich (und vermutlich das erstmal) ein spätes Streichquartett Beethovens vor, einer privaten Gesellschaft vor und zwar das Streichquartett op. 132.<sup>2</sup> Diese Aufführung muss nach Blanchards Augenzeugenbericht unter den Zuhörern aufgrund der formalen Lizenzen (also ähnlich wie im deutschsprachigen Kontext) gehöriges Erstaunen ausgelöst haben.

»Un professeur de conservatoire assistant à cette séance a dit: “Si l’on exécutait pour la première fois cette œuvre devant des hommes compétents, comme l’ouvrage d’un compositeur débutant dans la carrière, ils diraient probablement: “Il n’y a pas beaucoup d’ordre dans tout cela, mais il y a des idées ; et quand ce jeune homme aura jeté sa gourme scolastique, il pourra faire quelque chose.“<sup>3</sup>

Ob Chevillard an dieser Aufführung bereits mitgewirkt hatte, kann nicht mit letzter Sicherheit gesagt werden. Jedenfalls muss der Kontakt zwischen Maurin und Chevillard durch die bereits erwähnte Zurückhaltung Alards gegenüber dem Spätwerk Beethovens gefördert worden sein, zudem hatte Chevillard bekanntlich seine Zusammenarbeit mit Alard 1848 eingestellt.<sup>4</sup> In die Zeit zwischen 1847 und 1849 ist auch die leider nicht datierte Äusserung von Louise Hérítte-Viardot einzuordnen, in welcher sie über die Probearbeit Maurins und Chevillards mit zwei namentlich nicht genannten anderen Musikern berichtet. Die Musiker

---

<sup>1</sup> Vgl. Blanchard in *RGm*, 14. Jhg., Nr. 21 (23. Mai. 1847), 171, und Louise Hérítte-Viardot in den von Louis Hérítte de La Tour verfassten Publikation *Une famille de grands musicien* (1922) (= Hérítte de La Tour, *Une famille de grands musicien*, 94); dazu auch *FM*, Nr. 45 (7. Nov. 1852), 366.

<sup>2</sup> Dabei muss Maurin aus der Schlesinger-Ausgabe gespielt haben, weil der von Blanchard verfasste Bericht über diese Aufführung dem Quartett die Nummer »12« hinzugefügt hatte; dazu Blanchard in *RGm*, 16. Jhg., Nr. 7 (18. Feb. 1849), 52.

<sup>3</sup> *RGm*, 16. Jhg., Nr. 7 (18. Feb. 1849), 52.

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 7.1.2.

»s'étaient réunis chaque dimanche matin dans une mansarde où, en bras de chemise, ils avaient travaillé d'arrache-pied à la compréhension et à l'exécution de ces [Beethovens] œuvres. Ce n'est qu'après plusieurs années d'étude qu'ils se produisaient en public.«<sup>1</sup>

Diese lange Vorbereitungszeit, welche Berlioz auf fast vier Jahre ansetzte,<sup>2</sup> markiert nicht nur – wie bereits gezeigt – einen Wechsel im Musizierverhalten, sondern auch einen prinzipiell anderen Zugang zum Werk Beethovens mit sozialgeschichtlich relevanten Konsequenzen hinsichtlich der Publikumsstruktur und des Hörerverhaltens. Das Publikum der Veranstaltungen von Maurin/Chevillard entwickelte sich zusehends zu einem Forum von Kennern, welche aufmerksam den Aufführungen mithörten (und nicht einfach nur zuhörte), so dass der eigentliche Kunstgenuss verstärkt im intellektuellen Nachvollziehen des musikalisch Dargebotenen gesehen wurde anstatt im unterhaltenden Hören. Blanchard, welcher oft an den Veranstaltungen von Maurin/Chevillard teilnahm, meinte denn auch 1853:

»Deux quatuors [von Beethoven] les [die Maurin/Chevillard-Veranstaltungen] remplissent, et cela suffit ; car bien écouter cette musique est un travail plus difficile que celui d'assister à la première représentation d'un opéra quelconque.«<sup>3</sup>

Dieses als ein »travail difficile« verstandenes »bien écouter« war eine wesentliche Grundvoraussetzung für die auch in Frankreich ab den fünfziger Jahren spürbare Mystifizierung der späten Streichquartette, die schliesslich, wie Leo Schrade es (primär mit Blick auf die Symphonik Beethovens) prägnant formuliert hat, zu »a French religion« umschlug.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Louise Héritte-Viardot in Héritte de La Tour, *Une famille de grands musiciens* (1922), 94.

<sup>2</sup> Dazu Berlioz' Brief vom 27. Nov. 1855 an Wolfgang-Robert Griepenkerl (Ms., D-Wa), abgedruckt in Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 409.

<sup>3</sup> *RGm*, 20. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1853), 53.

<sup>4</sup> Schrade, *Beethoven in France* (1942) 109; dazu auch Hermann Hirschbachs Aufsatz *Beethoven in Paris* in *NZfM*, 17. Bd., Nr. 21 (9. Sept. 1842), 87-90, sowie Berlioz' Bericht über die Londoner Beethoven Quartet Society (1853) abgedruckt in Berlioz, *Les soirées de l'orchestre* (1968).

Die Veranstaltungen von Maurin und Chevillard sowie von Jean Baptiste Sabattier<sup>1</sup> (1821-1893) an der zweiten Violine und Joséph Mas (1820-1896) an der Bratsche, deren Bezeichnung als *Société des derniers quatuors de Beethoven* erst ab 1868 auf den Programmen erschien, fanden jeweils von Januar bis März/April wie folgt statt.

	Saison	Mittwoch	Donnerstag	Freitag
als Matinee	52			
	53			
	54			
	55			
	56			
als Soiree	57			
als Matinee	58			
	59			
	60			
	61			
als Soiree	62-66	Die Quellen sind für die Jahre 1862-1866 lückenhaft und zum Teil sogar widersprüchlich.		
	67			
	68			
	69			
	70			

Die Konzerte fanden zunächst in der Salle Herz (1852-1853) und danach in der Salle Pleyel statt<sup>2</sup> und wurden »au vœu exprimé par ses nombreux amis«<sup>3</sup> auf den Abend verlegt. Der Sachverhalt, dass der Rezensent des *Ménestrel* explizit von »amis« und nicht wie in solchen Berichten ansonsten zu dieser Zeit üblich »amateurs« spricht, kann als Hinweis auf die Sozialstruktur des Publikum gedeutet werden, bei welchem es sich tatsächlich in der Mehrzahl weniger um ein im herkömmlichen Sinne öffentliches Publikum wie bei den anderen bis jetzt dargestellten Kammermusikveranstaltungen handelte, sondern um eine relativ begrenzte Anzahl von Freunden und Kennern. Diese

<sup>1</sup> Auch »Sabattier«.

<sup>2</sup> Die einzige Ausnahme bildete dabei das Konzert vom 8. Oktober 1855, welches wieder in der Salle Herz abgehalten worden war.

<sup>3</sup> *Mén*, Nr. 4 (22. Dez. 1853), 53.

Vermutung wird durch den Umstand unterstützt, dass bis 1861 keine Preise für Eintrittskarten oder Abonnements nachgewiesen werden können; es also deshalb sehr wahrscheinlich ist, dass keine oder wenn doch, dann nur über private Kanäle, Eintrittskarten ausgegeben wurden.<sup>1</sup>

Entgegen der Pariser Praxis bestanden die Veranstaltungen von Maurin/Chevillard aus nicht mehr als drei Kompositionen, wobei fast immer nur zwei Quartette von Beethoven neben einer Eigenkomposition oder einer Komposition eines anderen Komponisten aufgeführt wurden,<sup>2</sup> d. h. Quartette von Haydn und Mozart sowie Kammermusik von Mendelssohn, Weber, Schumann und Schubert. Mit Ausnahme von Mendelssohns Streichquartett op. 44 Nr. 2 und bezeichnenderweise nur des Variationensatzes aus Schuberts Streichquartett D 810 kamen von diesen anderen Komponisten aber keine Streichquartette zur Aufführung. Damit hatte auch das Maurin-Chevillard-Quartett seine Aufführungen auf das bekannte Repertoire der Werke der sogenannten Meister der Gattung Streichquartett ausgerichtet und dieses nur um die späten Streichquartette Beethovens und um Kammermusik mit Klavier erweitert.

Freilich kann nicht bezweifelt werden, dass die Veranstaltungen von Maurin/Chevillard einen wichtigen Beitrag in der Rezeptionsgeschichte der späten Streichquartette Beethovens in Paris und aufgrund ihrer ausgedehnten Konzertreisen auch in Deutschland geleistet haben, worauf die Sekundärliteratur immer wieder mit besonderem Nachdruck hinweist.<sup>3</sup> Allerdings führt ein genauerer Blick auf die Programmstruktur zu einem doch etwas differenzierteren Bild, wie die nachfolgende Übersicht über zwischen 1852 und 1870 aufgeführten Streichquartette Beethovens durch das Maurin-Chevillard Quartett zeigt

---

<sup>1</sup> Von 1861 bis 1870 blieben die Preise von etwa 15-25 Francs (Abonnements) bzw. 3-6 Francs (Einzelkarten) stabil.

<sup>2</sup> Dazu *RGm*, 20. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1853), 53.

<sup>3</sup> Dazu etwa Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 115 und 125-130, sowie Kraus, *Beethoven-Rezeption* (2001), 223-224.

Beethovens Streichquartette in den Veranstaltungen von Maurin/Chevillard (1852-1870)

		18/1	59/1	59/2	59/3	74	95	127	130	131	132	135	133
1852/53	1												
	2										(1)		
	3												
	4												
	5												
	6												
1854	1												
	2												
	3												
	4											?	
	5				(2)								
	6												
1855	1												
	2											?	
	3												
	4												
	5												
	6												
	[7]												
1856	1												
	2												
	3												
	4												
1857	1	keine sicheren Daten											
	2												
	3												
	4												
	5	keine sicheren Daten											
	6	keine sicheren Daten											
1858	1												
	2												
	3												
	4												
	5												
	6												
1859	1												
	2												
	3												
	4												
	5												
	6	keine sicheren Daten											
1860	1	keine Aufführung eines Beethoven-Quartetts											
	2												
	3												
	4												
	[5]	Dieses Konzert wurde gestrichen											
1861	1												

1 Es wurde nur der Finalsatz aufgeführt.  
 2 Es wurde nur der Finalsatz aufgeführt.

	2												
	3												
	4												
	5												
	6												
	7	keine sicheren Daten											
1862	1												
	2												
	3												
	4												
	5												
	6	keine sicheren Daten											
1863	1												
	[1]	Das Maurin-Chevillard Quartett wirkte innerhalb der von Wilhelmine Szarvady organisierten halböffentlichen											
	[2]	Musikveranstaltungen mit. <sup>1</sup>											
	[3]												
1864	1												
1865	1	keine sicheren Daten											
	2	keine sicheren Daten											
1866	1												
	2												
	3												
	4												
1867	1	keine sicheren Daten											
	2												
	3												
	4	keine sicheren Daten											
	5	keine sicheren Daten											
	6	keine sicheren Daten											
1868	1												
	2												
	3	keine sicheren Daten											
	4	keine Auffuhung eines Beethoven-Quartetts											
	[5]	In diesem Concert supplémentaire wurde nur Beethovens Septett op. 20 gespielt.											
1869	1												
	2												
	3	Keine Auffuhung eines Beethoven-Quartetts											
	4												
1870	1												
	2	keine sicheren Daten											
	3												
	4												

Die Übersicht zeigt, dass die späten Quartette Beethovens nur gerade in der Anfangsphase eine exklusive Rolle gespielt hatten. Bereits ab 1854 wurde das Repertoire um die Quartette op. 59 erweitert. Diese Erweiterung ging auf den expliziten Wunsch der Zuhörer zurück<sup>2</sup> und hatte zur Konsequenz, dass auch Kompositionen

<sup>1</sup> Dazu weiter unten.

<sup>2</sup> Escudier in *FM*, Nr. 5 (29. Jan. 1854). Louise Mattmann (1826-1861), Pianistin.



anderer Komponisten in die Veranstaltungen aufgenommen wurden und sich dieser Programm-Ausbau auf die auch in Paris sehr beliebte Kammermusik mit Klavier stützte.

»Jusqu'ici M. Chevillard et ses trois amis s'étaient contentés de ne faire entendre que de la musique d'instrument à cordes; mais ils ont senti qu'ils devaient varier leurs séances, et ils ont réclamés le concours de M<sup>lle</sup> Louise Mattmann.«<sup>1</sup>

Die späten Streichquartette Beethovens wurden zunehmend in einem Kontext aufgehoben, der sich musikgeschmacklich breiter abstützte, ohne dass das Maurin-Chevillard-Quartett aber die breiten Massen angesprochen hätte. Die vorhandenen Quellen lassen lediglich den Schluss zu, dass es sich bei der Zuhörerschaft, wie Jean Baptiste Sabattier, der zweite Violinist, es in seinem Aufsatz *Les derniers grands quatuors de Beethoven* (1856) formulierte, um »un public d'élite composé de peintres, de sculpteurs, d'écrivains, d'un petit nombre de gens du monde, qui s'intéressa à nos études avec une extrême bienveillance«<sup>2</sup> gehandelt haben dürfte, wozu sich auch einige Komponisten, darunter Berlioz und Onslow sowie Liszt und Wagner gesellt hatten. Onslow scheint von den letzten Quartetten Beethovens aber nicht besonders beeindruckt gewesen zu sein.<sup>3</sup> Interessant ist in diesem Zusammenhang aber auch der Umstand, dass selbst die (retrospektiv betrachtet) eigentlich höchst progressiven Programme der Veranstaltungen von Maurin/Chevillard zunehmend weniger Aufsehen erregten. So meint beispielsweise ein Korrespondent der *Revue et Gazette musicale de Paris* bereits 1877 im Zusammenhang mit einer Aufführung des Maurin-Chevillard-Quartetts, in welchem Beethovens Streichquartett op. 131, Mendelssohns Sonate D-Dur op. 58 für Cello und Klavier und Mozarts Quartett C-Dur KV 465 gespielt wurden, lakonisch: »Rien de nouveau au programm, mais interprétations solguée, chaleureuse, sentie, digne des œuvre exécutées.«<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 25-26, 231.

<sup>2</sup> Sabattier, *Les derniers grands quatuors* (1856), 87.

<sup>3</sup> Dazu Nobach, *Onslow* (1985), 27-29.

<sup>4</sup> *RGm*, 49. Jhg., Nr. 8 (25. Feb. 1877), 62 (1. Sp.).

Eine Neuheit für französische Verhältnisse stellten allerdings die ausgedehnten Konzertreisen des Maurin-Chevillard-Quartetts dar, über welche beispielsweise die deutsche Fachpresse sogar berichtete, auch wenn diese Riesen das Quartett nicht in ein deutsches Musikzentrum führten.<sup>1</sup> Auf ihrer zweiten grossen Deutschland-Tournee trafen sie genau zu jenem Zeitpunkt in Berlin ein, an welchem auch das Braunschweiger (junge) Müller-Quartett dort gastierte, so dass es zu einem veritablen Wettbewerb kam, aus welchem, nach den Rezensionen der Berliner Musikpresse zu schliessen, eindeutig das Maurin-Chevillard-Quartett als Gewinner hervorging.

Neben dem Maurin-Chevillard-Quartett wurde 1856 das Quatuor Armingaud-Jacquard vom Violinisten Jules Armingaud (1820-1900) und dem Cellisten Léon Jacquard (1826-1886) gegründet, das bis 1868 bestand.<sup>2</sup> Neben Armingaud und Jacquard spielten in diesem Quartett auch Edouard Lalo (1823-1892),<sup>3</sup> Louis Lapret (1834-ca. 1880)<sup>4</sup> und Joséph Mas,<sup>5</sup> welcher also zwischen 1866 und 1867 alternierend im Maurin-Chevillard-Quartett und bei Armingaud/Jacquard spielte. Ihre Veranstaltungen fanden zunächst (1856-1857) in der Salle Erard (13, rue du Mail) und dann bis 1868 in der Salle Pleyel statt.<sup>6</sup> Die Preise ihrer Veranstaltungen lagen für die Konzerte in der Salle Erard bei 36 Francs (Abonnements) und bei 5 bis 8 Francs (Einzelkarten) und in der Salle Pleyel bei 4 bis 6 Francs (Einzelkarten). Ihre Zuhörerschaft bestand neben der Aristokratie und dem finanzstarken Bürgertum aus Künstlerkreisen.<sup>7</sup> Es ist also hinsichtlich der Sozialstruktur mit dem Publikum der Veranstaltungen von Alard/Franchomme zu vergleichen.

---

<sup>1</sup> Dazu etwa die Berichte über die Konzerte des Maurin-Chevillard-Quartetts in Metz und Nancy in *LAmZ*, 2. Jhg., Nr. 6 (6. Feb. 1867), 50. Metz wurde erst nach dem deutsch-französischen Krieg von 1871 Teil des Deutschen Reichs.

<sup>2</sup> 1872 hatte sich diese Gesellschaft neu konstituiert und öffnete sich auch der Kammermusik für Bläser.

<sup>3</sup> Von 1856 bis 1860 an der Bratsche, danach bis 1867 an der zweiten Violine.

<sup>4</sup> Von 1856 bis 1860 an der zweiten Violine.

<sup>5</sup> Von 1860 bis 1867 an der Bratsche.

<sup>6</sup> Die einzige Ausnahme ist das Konzert vom 7. März 1862, das wieder in der Salle Erard stattgefunden hatte.

<sup>7</sup> Dazu *RGM*, 29. Jhg., Nr. 9 (2. März 1862), 75.

Das Armingaud-Jacquard-Quartett widmete seine Veranstaltungen schwerpunktmässig der Kammermusik für Streicher von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn und Schubert. Bei Beethoven lag der Fokus auf den Streichquartetten op. 18 und 59 (op. 127 und 130 wurden lediglich einmal aufgeführt, ebenso wie das Adagio und Finale aus op. 132). Auch bei Haydn und Mozart bestimmten die Streichquartette das Repertoire, besonders op. 76 und 77 von Haydn bzw. die sogenannten zehn grossen Streichquartette von Mozart. Von Mendelssohn wurden sämtliche Streichquartette aufgeführt, ganz besonders aber die Quartette op. 44 und op. 12.<sup>1</sup> Bei Schuberts Kammermusik lag das Hauptinteresse vor allem auf dem Trio D 898 mit insgesamt fünf Aufführungen sowie auf den letzten drei Streichquartetten D 804 (einmal), D 810 (viermal) und D 887 (zweimal). Schumanns Streichquartette op. 41 schliesslich wurden je einmal gespielt.<sup>2</sup> In diesem durch das österreichisch-deutsche Repertoire geprägten Programm (soweit es die französische Streichquartettliteratur betrifft) wurde nur noch gerade Lalos Streichquartett op. 19 aufgeführt.

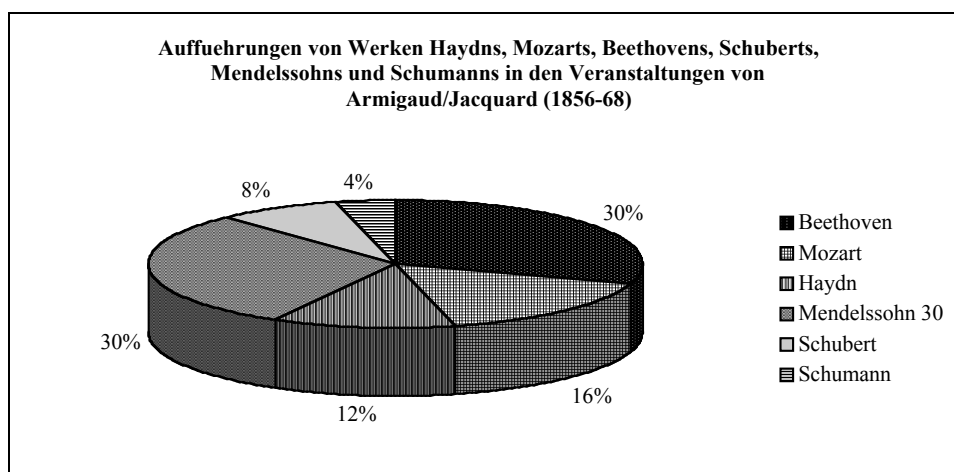
Seltsam ist die Behauptung von Fauquet, dass bei den Veranstaltungen des Armingaud-Jacquard-Quartetts Mendelssohn, Schubert und Schumann »les trois noms« gewesen seien, welche »par ordre d'importance, apparaissent le plus fréquemment sur les programmes de la Société Armingaud.«<sup>3</sup> Diese Behauptung trifft nur teilweise zu und muss relativiert werden, wie die untenstehenden beiden Graphiken belegen. Diese Graphiken stellen zum einen sämtliche Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann und Schubert und zum anderen nur die Streichquartette dieser Komponisten dar, die zwischen 1856 und 1868 in den Veranstaltungen von Armingaud/Jacquard gespielt worden sind.

---

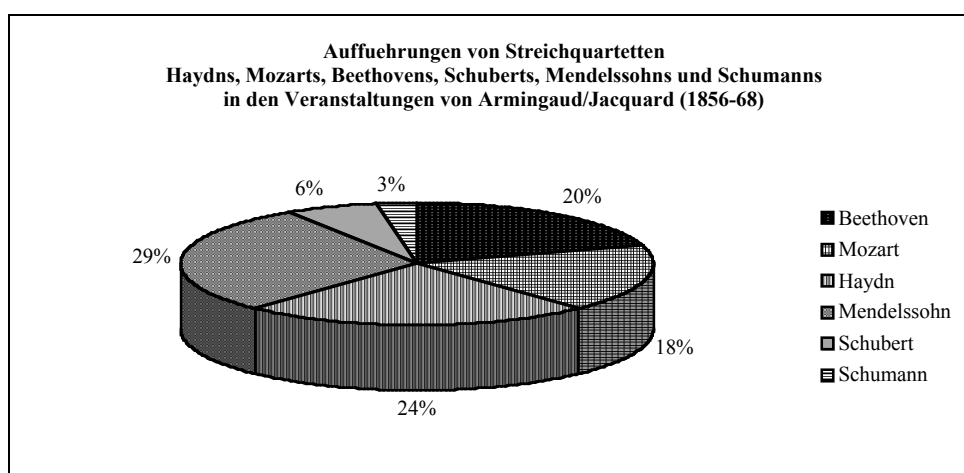
<sup>1</sup> Op. 44 Nr. 1 achtmal, Nr. 2 siebenmal und Nr. 3 fünfmal; op. 12 siebenmal. Op. 13 und 80 hingegen sind nur dreimal bzw. zweimal aufgeführt worden. Das posthum zusammengestellte op. 81 erfährt eine Aufführung.

<sup>2</sup> Nr. 1 (9. Feb. 1853) und Nr. 2 (29. Feb. 1860) als Pariser Erstaufführung.

<sup>3</sup> Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 152.



n = 235



n = 110

Das Programm der Veranstaltungen von Armingaud/Jacquard widerspiegelt auf eindruckliche Weise eine Stufe im Kanonisierungsprozess der »Meisterwerke«, zu welchen ab den fünfziger Jahren auch Mendelssohns Streichquartette gehörten. Für Frankreich ist im Gegensatz zu England eine relativ späte Mendelssohn-Rezeption auffällig. Léon Kreutzer meint noch 1852, dass »vor vier oder fünf Jahren der Name Mendelssohn bei uns so gut wie unbekannt war, während er schon lange ganz Deutschland zur Bewunderung entflammt hatte.«<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Léon Kreutzer in *RGM*, wiedergegeben in deutscher Übersetzung in *RhMZ*, 3. Jhg., Nr. 15 (9. Okt. 1852), 948 (1. Sp.).

Darüber hinaus leisteten Armingaud/Jacquard mit Blick auf Schumanns Kammermusik, über welche sich Paul Scudo in der *Revue et Gazette musicale* noch 1857 äusserst kritisch geäußert hatte,<sup>1</sup> einen wichtigen Beitrag zu ihrer Verbreitung, welche durch die Aktivitäten der zwar nur kurzlebigen *Société Schumann*<sup>2</sup> flankiert wurde. Da ihre in Paris lebenden deutschen Gründer bezweckten, die zeitgenössische deutsche Kammermusik zu fördern, führte diese Gesellschaft in sechs Séances neben Werken von Schumann (u.a. die Streichquartette Nr. 1 und 3) auch Werke von Robert Volkmann (u.a. das Streichquartett op. 35), Joachim Raff (die Violinsonate op. 78) und von Johannes Brahms (das Quintett op. 34) auf.<sup>3</sup> Unter den Gesellschaftsmitgliedern befanden sich Wilhelm Krüger, Wilhelmine Szarvady (geborene Clauss) und das Ehepaar Friedrich Wilhelm Langhans und Louise Langhans (geborene Japha). Louise Langhans-Japha (1826-1910) war eine begnadete Pianistin und seit Jugendzeit mit Brahms befreundet. Sie trat auch als Komponistin hervor,<sup>4</sup> und nach Hugo Riemann soll sie mehrere Streichquartette komponiert haben,<sup>5</sup> wovon eines auch in einem Bericht von Tony Canstatt erwähnt wird.<sup>6</sup> Allerdings konnte keines dieser Quartette bis heute aufgefunden werden.<sup>7</sup>

Die im Zusammenhang mit der *Société Armingaud et Jacquard* gewonnenen Erkenntnisse werden auch durch das *Quatuor Lamoureux* bestätigt, welches Charles Lamoureux (1834-1899) 1860 gegründet hatte. Am Programm dieser Kammermusikgesellschaft fällt aber auf, dass neben den Werken der kanonisierten Komponisten (Haydn und Mozart sowie Beethoven mit seinen frühen Quartetten und dem in Paris sehr beliebten op. 74 und Mendelssohn mit op. 44) vermehrt auch die

---

<sup>1</sup> Dazu beispielsweise *RGm*, 26. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1859), 51, und Nr. 17 (24. April 1859), 136.

<sup>2</sup> Die Gesellschaft wird sich nach dem deutsch-französischen Krieg von 1870 im Jahre 1872 unter dem neuen Namen *Société de musique de chambre* neu konstituieren.

<sup>3</sup> Dazu *RGm*, 37. Jhg., Nr. 4 (23. Jan. 1870), 30, *Mén*, Nr. 12 (20. Feb. 1870), 96, und Nr. 17 (27. März 1870), 135.

<sup>4</sup> Erstaunlicherweise erhielt Louis Langhans-Japha im Gegensatz zu ihrem Mann keinen Artikel in *MGG 2*.

<sup>5</sup> Riemann, *Musiklexikon, Personenteil*, 870.

<sup>6</sup> Tony Canstatt in *Neue Musik-Zeitung*, 30. Jhg., Nr. 12 (1909), 257-258.

<sup>7</sup> Dazu das Werkverzeichnis in Teske-Spellerberg, *Langhans-Japha* (1996), 374-375.

Kammermusik der französischen Komponisten Adolph Blanc und Albert L'Hôte sowie von Félicien David aufgeführt wurde, darunter ein unveröffentlichtes Werk von L'Hôte sowie ein nicht näher benanntes Streichquartett von Blanc und David. Zudem rückten in den Séances von Lamoureux erneut die Quintette Boccherinis ins Interesse. Eine andere Neuheit bestand schliesslich in der vermehrten Beachtung von Brahms' kammermusikalischen Schaffen.

Nach Jules Padeloups äusserst erfolgreichem *Concert populaire* im Cirque Napoléon vor einer Zuhörerschaft von annähernd viertausend Personen am 27. Oktober 1861<sup>1</sup> unternahm Lamoureux alle Anstrengungen, um eine ähnliche Institution für die Kammermusik im Pariser Musikleben zu etablieren. Bereits zwei Jahre später kündigte die *Revue et Gazette musicale* die »séances populaires de musique de chambre« zu bescheidenen Eintrittspreisen an.<sup>2</sup> Diese Veranstaltungen wurden, gemessen an dem eher geringen Erfolg von Lamoureux' vorangegangenem Unternehmen, ein veritabler Publikumserfolg, wie ein Bericht in *L'Univers Musical* dokumentiert.

»Les places à cinq francs étaient occupés, comme de coutume, par un public élégant, dilettante, artiste, et aussi beaucoup de journalistes –Le pourtour avait un aspect plus nouveau, plus intéressant: on y voyait la petite bourgeoisie, venue là pour un franc cinquante centimes, et disposée à jouir des chefs-d'œuvre de l'art comme si elle n'avait fait que cela toute sa vie. Le populaire, le vrai populaire, brillait naturellement par son absence [...] Il n'est pas habitué à être traité avec autant d'égards [...] Il reste à la maison philosophiquement, en attendant que son tour vienne d'aller entendre les concerts qu'on donne à son intention et dont profit seule la bourgeoisie petite et grande.«<sup>3</sup>

Mit Lamoureux' *Concerts populaires de musique de chambre* änderte sich hinsichtlich der inhaltlichen Ausrichtung der Programme kaum etwas, aber sie leiteten eine, wenn auch erst in Ansätzen bemerkbare Popularisierung der Kammermusik mit entsprechenden Verhaltensmustern (wie Ovationen und Da-capo-Rufen)<sup>4</sup> ein, welche in diesem Umfang zu dieser Zeit weder in London noch in den deutschen Musikzentren

<sup>1</sup> Dazu Elwart, *Histoire des concerts populaires* (1864), 29.

<sup>2</sup> *RGm*, 30. Jhg., Nr. 45 (8. Nov. 1863), 358.

<sup>3</sup> *L'Univers Musical*, Nr. 50 (10. Dez. 1863), 64.

<sup>4</sup> Dazu *Mén*, 13 (25. Feb. 1866), 103 und *La Semaine musicale* (1. Nov. 1866), 2.

stattgefunden hat. »Ces belles séances de musique de chambre«, hiess es im darauf folgenden Jahr wiederum in *L'Univers Musical*,

»auront contribué à répandre dans la petite bourgeoisie le goût de la musique classique. En attendant que de pareils concerts puissent être populaires dans la rigoureuse acception de mot il faut savoir gré à MM. Lamoureux et à ses honorables collègues d'avoir au moins initié aux chefs-d'œuvre de Mozart, de Haydn, de Mendelssohn et de Haendel, une classe qui, pour n'être pas la plus pauvre, n'en est pas moins intéressante. Un jour viendra, et il n'est pas loin peut-être, où des salles de concerts plus nombreuses et mieux situées, permettront aux artistes de recruter des auditeurs par milliers au sein des travailleurs. C'est alors que la popularisation de l'art sera complète et décisive.«<sup>1</sup>

Von den Kammermusikgesellschaften, welche durch ihre Programme besonders durch die Förderung bestimmter Gattungen hervorgetreten sind, sei hier abschliessend noch die *Société de Quatuor français* näher untersucht. Diese Gesellschaft, welche von 1862 bis 1865 bestand, war die erste Gesellschaft überhaupt, welche sich explizit der Förderung der (zeitgenössischen) französischen Quartettliteratur annahm<sup>2</sup> und damit auf Tendenzen reagierte, die bereits in den späten fünfziger Jahren spürbar wurden und sich in versteckten Angriffen gegen die Dominanz der »österreichisch-deutschen« Instrumentalmusik im Repertoire äusserte, wie die folgende Aussage von Adolphe Botte in der *Revue et Gazette musicale* von 1859 zeigt.

»Ne serait-il pas à souhaiter que nos jeunes compositeurs qui se sont voués au quatuor ou à la symphonie trouvassent plus facilement l'occasion de se produire, de se révéler, et reçussent cette dernière leçon que rien ne peut suppléer: entendre ce qu'on a écrit, étudier les impressions et les goûts du public? Pourquoi parmi tant d'instrumentistes distingués, ne se formerait-il pas une société qui n'accueillerait que le talent, et qui interpréterait avec le même dévouement amis et ennemis, quand ils auraient un égal mérite? Assurément à Paris elle ne saurait manquer ni d'utilité, ni d'intérêt.«<sup>3</sup>

<sup>1</sup> *L'Univers Musical*, Nr. 5 (4. Feb. 1864), 35.

<sup>2</sup> Dazu das Gründungsreglement (F-Pn, Mus, Rés F. 995).

<sup>3</sup> *RGm*, 26. Jhg., Nr. 17 (24. April 1859), 136; dazu auch *L'Univers Musical*, Nr. 13 (26. März 1863) sowie die Dissertation *Alexis de Castillon, sa vie, son œuvre* (1976) von Joël-Marie Fauquet, in welcher der Nachweis erbracht wird, dass die Bestrebungen Saint-Saëns' und Castillons' zur

Dass diese Reaktionen andererseits auch spürbare Veränderungen im Pariser Musikleben nach sich zogen, bekundet sich in einem Brief Édouard Lalo an Ferdinand Hiller vom 27. Oktober 1862. In diesem bezieht sich Lalo auf den ihm durch Théodor Gouvy übermittelten Wunsch Hillers, eine von Lalos Symphonien in Köln aufzuführen, und meint in diesem Zusammenhang:

»Je ne veux pas vous importuner par le récit des mes lutttes pénibles, mais laissez-moi vous dire qu'en ce moment je suis découragé. Les orchestres de Paris me sont fermés parce que ma musique est *trop allemande* et n'est pas *assez gaie*; tell est la ridicule condamnation qui m'a frappé après une répétition très incomplète. J'en rirais si cela n'avait de graves conséquences pour moi; au point où j'en suis arrivé, le contact du public m'est devenu nécessaire, et je ne trouve ici aucun appui.

Que l'Allemagne, ma véritable patrie musicale, veuille donc bien m'accueillir, sinon ma carrière, est brisée.«<sup>1</sup>

Wie die *Società del Quartetto* in Florenz und Mailand<sup>2</sup> schrieb auch die *Société de Quatuor français* einen jährlichen Kompositionswettbewerb für Kammermusik und symphonische Werke aus. Ein Blick auf die Programme ihrer Veranstaltungen von 1862 bis 1865 zeigt, dass neben dem Streichquartett auch andere Kammermusikformen (wie etwa Quintette und Trio mit oder ohne Klavier) gepflegt worden waren. Nachweislich wurden in den Aufführungen, die in der Salle Pleyel zu Eintrittspreisen von 3 bis 5 Francs (Einzelkarte) bzw. 10 bis 12 (Abonnement) stattfanden und von den Mitgliedern der *Société de Quatuor français* musikalisch getragen wurden, folgende Streichquartette gespielt:

---

Gründung der *Société nationale de musique* vor dem deutsch-französischen Krieg anzusetzen sind (dazu Fauquet, *Castillon* (1976), Bd. 2, 90). Dafür spricht schliesslich auch, dass sowohl Saint-Saëns als auch Castillon Gründungsmitglieder der *Société de Quatuor français* waren.

<sup>1</sup> Lalo, *Correspondance* (1989), 77 (Brief 35).

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 10.1.



*1er Quatuor* (1849) und *3e Quatuor* (ungedruckt) von Léon Gastinel

Streichquartett E-Dur (1854) von Auguste Morel

Streichquartette Nr. 5 op. 48 und Nr. 8 op. 87 von Charles Dancla

1er Quatuor (1859) von Auguste-Emmanuel Ferville Vaucorbeil

Streichquartett op. 9 Nr. 1 von George Onslow

Streichquartett B-Dur (ungedruckt) von Adolphe Deloffre

Die in diesen Kapiteln zur Sozialgeschichte des Streichquartetts in Paris zwischen 1830 und 1870 gewonnenen Resultate werden durch die restlichen hier nicht näher besprochenen Gesellschaften bestätigt. Das Streichquartett-Repertoire bestand bis um etwa 1850 weitgehend aus den Werke von Haydn, Mozart und Beethovens op. 18, 59 und 74; nach 1850 wird es um die Streichquartette von Mendelssohn (besonders op. 44) erweitert sowie in geringerem Masse um die späten Streichquartette von Schubert und die Quartette von Schumann, wobei die Kompositionen Schumanns noch keine breite Öffentlichkeit fanden. Zudem werden nach 1850 auf der Grundlage der Aktivitäten der Brüder Bohrer und Tilmant auch verstärkt Bemühungen um die späten Streichquartette Beethovens spürbar. Sie bleiben aber weitgehend auf die Aktivitäten von Maurin und Chevillard beschränkt, deren Wirkung, bedingt durch die kleine Zuhörerschaft, begrenzt bleibt.

Bis in die frühen sechziger Jahre sind die wichtigsten Träger der Kammermusikpflege sowohl in privater als auch öffentlicher Hinsicht die Aristokratie und das Finanzbürgertum, Musiker, Komponisten, Künstler, Literaten und Intellektuelle sowie die musikalische Fachpresse mit ihrer regelmässigen Berichterstattung über kammermusikalische Veranstaltungen. Die Grenzen zwischen diesen Gruppen sowie zwischen privatem Musiksalon, öffentlichem Instrumentalkonzert und öffentlicher Kammermusikgesellschaft sind dabei fließend.

In den sechziger Jahren zeichnet sich auf der einen Seite mit den Bemühungen Lamoureux' im Ansatz eine Popularisierung der Kammermusikpflege ab sowie auf der anderen Seite die explizite Förderung einer französischen Kammermusik als Reaktion auf die beherrschende Dominanz der österreichisch-deutschen Musik im Repertoire.

Neben den in diesem Kapitel eingehender untersuchten Kammermusikgesellschaften traten auch verschiedene Einzelpersonen in Erscheinung, die sich um die Kammermusikpflege verdient gemacht haben. Von diesen seien zumindest Valentin Alkan (eigentlich Morhage) (1813-1888),<sup>1</sup> Alexandre Batta (1816-1902), Alexandre Boucher (1778-1861), Alphonse Duvernoy (1842-1907), Léonard Hubert (1819-1890), Louise Farrenc (1804-1875), César Franck (1822-1890), Charles Hallé (1819-1895), Louis Lacombe (1818-1893), Franz Liszt (1811-1886), Georges Pfeiffer (1835-1908), Jakob Rosenhain (1813-1894), Camillo Sivori (1815-1894), Chrétien Urhan (1790-1845), Henri Vieuxtemps (1820-1881), Teresa Milanollo (1827-1904), Achille Gouffé (1822-1890) und Wilhelmine Szarvady (1832-1907) namentlich aufgeführt. Schliesslich sind auch noch die Konzerte zu erwähnen, welche beispielsweise Anton Rubinstein (1860) und Clara Schumann (1862-63) sowie das ältere als auch jüngere Müller-Quartett, das Quartetto Fiorentino und Joseph Joachim in Paris gaben.

Das ältere Müller-Quartett, welches von Baillot zu seinen Veranstaltungen eingeladen worden war, trat anfangs 1834 fünfmal erfolgreich in Paris auf und spielte in den Salons de l'Institution musicale unter anderem Haydn- und Mozart-Quartette sowie Beethovens op. 18 Nrn. 4-6 und Onslow's Streichquartett op. 21 Nr. 2.<sup>2</sup>

Das jünger Müller-Quartett, mit welchem – wie gezeigt – das Maurin-Chevillard Quartett in Berlin »konkurrenziert« hatte, trat 1866 in einer von Wilhelmine Szarvady veranstalteten Séance, in welche sie selbst als Pianistin mitwirkte, ebenfalls fünfmal auf und spielte (soweit es die Streichquartette betrifft) Haydn's op. 20 Nr. 4 und op. 76 Nr. 3, Mozarts KV 465, Beethovens op. 59 Nr. 3, Schuberts D 810, Mendelssohn's op. 12 und Joachim Raff's op. 77 (als Pariser Erstaufführung) sowie das fünfte Streichquartett Es-Dur von dem damals in Deutschland noch immer sehr geschätzten Carl Ditters von Dittersdorf. Diese Séancen wurden von der musikalischen Fachpresse äusserst positiv aufgenommen.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Von Alkan ist ein 1846 entstandenes Fragment eines Streichquartetts c-Moll als Manuskript erhalten geblieben (GB-Lbl, Hirsch IV 1455).

<sup>2</sup> Dazu *Gm*, 1. Jhg., Nr. 7 (16. Feb. 1834) und Nr. 10 (9. März 1834), 81.

<sup>3</sup> Dazu etwa *RGm*, 33. Jhg., Nr. 10 (2. März 1866), 74, und *La Chronique musicale*, Nr. 27 (1. März 1866).

Das Quartetto di Firenze gab 1869 im Salon Erard vier von der musikalischen Presse sehr begeistert aufgenommene Konzerte mit einem Programmschwerpunkt auf Haydns Quartetten, aber es erklangen auch Beethovens op. 59 Nr. 3 op. 135, Schuberts D 804 und D 810, Mendelssohns op. 12 und Schumanns op. 41 Nr. 2 sowie Einzelsätze aus Quartetten von Mozart, Cherubini und Rosenhain.<sup>1</sup>

Joseph Joachim schliesslich veranstaltete auf Initiative der Pianistin Thérèse Wartel (geborene Andrien) drei Konzerte in der Salle Erard und spielte dabei unterstützt von Louis Escoffier Casimir-Ney, Achille Gouffé und Bernhard Cossmann neben Bearbeitungen von Bachkonzerten und Sätzen aus den Sonaten und Partiten für Violine solo Beethovens op. 59 Nr. 3 sowie zwei nicht näher benannte Quartette von Mozart und ein Quartett von Haydn. 1867 gab er wiederum unterstützt von ortsansässigen Musikern ein reines Beethoven-Konzert (darunter als einziges Streichquartett das Quartett op. 59 Nr. 2). Diesem Konzert folgte schliesslich noch ein weiteres, in welchem er Beethovens op. 95 aufführte.

## 7.2 MERKMALE UND TENDENZEN DER KOMPOSITIONSGESCHICHTE

Die Erörterungen im vorangegangenen Kapitel haben gezeigt, dass die öffentliche und private Streichquartettspflege in Paris zwischen 1830 und 1870 bis in die fünfziger Jahre vom Repertoire der Wiener Klassiker beherrscht worden ist. Danach treten vermehrt die Werke Mendelssohns und Schuberts in Erscheinung. Die französische Quartettliteratur scheint mit wenigen Ausnahmen ganz von Onslow beherrscht gewesen zu sein. Dieser Befund stimmt zwar mit Blick auf die Pflege der Streichquartettliteratur, welche in Paris – wie im vorangegangenen Kapitel gezeigt – auf reges Interesse gestossen ist. Die Bedeutung, welche man der Streichquartettspflege in Paris zumass, dokumentieren auch die durch die *Revue et Gazette musicale de Paris* veranstalteten Konzerte, deren Programme oft durch Aufführungen von Streichquartetten umrahmt wurden. So wurde

---

<sup>1</sup> *RGm*, 36. Jhg., Nr. 11 (14. März 1869) und Nr. 12 (21. März 1869), 101.

beispielsweise das Konzert vom 30. März 1847 mit einem Streichquartett Haydn begonnen und mit einem von Mozart beschlossen.<sup>1</sup>

In diesem Kapitel geht es nun um die Frage nach den spezifischen Merkmalen und Tendenzen der Kompositionsgeschichte der von französischen oder in Frankreich wirkenden Komponisten verfassten Quartettliteratur und dabei werden dann neben Onslow auch Namen wie Adolph Blanc, Georges Bousquet, Alexis de Castillon, Charles Dancla, Félicien David, Théodor Gouvy, Léon Kreutzer, Édouard Lalo, Henri Reber und Scipion Rousselot in den Vordergrund rücken. Dabei sollen die wesentlichsten Tendenzen der französischen Streichquartettproduktion bestimmt werden.

Innerhalb des Streichquartettschaffens George Onslows (1784-1853) zeigt sich eine auffällige Aufspaltung in zwei Phasen. Während die erste Phase mit den Quartetten op. 4, 8, 9, 10 bis etwa 1818 dauerte, setzte die zweite Phase, in welcher Onslow insgesamt achtzehn Streichquartette komponiert hatte, mit op. 46 im Jahr 1834 an und endete 1848 mit op. 69. Gleichsam als Einzelwerk stehen die drei Streichquartette op. 21 (1824) und op. 36 (1829) zwischen einer überbordenden Anzahl an Quintettkompositionen zwischen 1822 und 1833.

#### George Onslow, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Anmerkungen	
op. 4 Nr. 1-3 (B/D/a)	1807 (Pleyel, Paris)	Druck auf Kosten von Onslow; Widmungsträger: Philippe Libon	
op. 8 Nr. 1-3 (c/F/A)	um 1815 (Nadermann, Paris)	Widmungsträger: Pierre Baillet	Vermutlich wurden opp. 8-10 als ein zusammenhängender Zyklus konzipiert <sup>2</sup>
op. 9 Nr. 1-3 (g/C/f)	um 1815 (Pleyel, Paris)	Widmungsträger: Lord Onslow	
op. 10 Nr. 1-3 (G/d/E)	um 1815 (Pleyel, Paris)		
op. 21 Nr. 1-3 (B/e/Es)	um 1820 (Pleyel, Paris)	Widmungsträger: Adrisson	

<sup>1</sup> Dazu *RGm*, 14. Jhg., Nr. 13 (28. März 1847). 107.

<sup>2</sup> Dazu Nobach, *Onslow* (1985).

op. 36 Nr. 1-3 (e/Es/D)	1829 (Pleyel, Paris)	Arrangiert nach den Streichtrios op. 14; Widmungsträger: Jules de Sayve	
op. 46 Nr. 1-3 (fis/F/g)	1833/34 (Stimmen) (Troupenas, Paris), 1840 (Partitur) <sup>1</sup> (Peters Leipzig)	Widmungsträger: François Antoine Habeneck	op. 46 u. 47 bilden nach Nobach vermutlich einen Zyklus
op. 47 C-Dur	1833/34 (Stimmen) (Troupenas, Paris), 1840 (Partitur) <sup>2</sup> (Kistner, Leipzig)	Widmungsträger: Dantrive	
op. 48 A-Dur	1834/35 (Stimmen) (Troupenas, Paris), 1840 (Partitur) <sup>3</sup> (Kistner, Leipzig)	Widmungsträger: Bonjour	op. 48-50 bilden nach Nobach vermutlich einen Zyklus <sup>4</sup>
op. 49 e-Moll	1834/35 (Stimmen) (Troupenas, Paris), 1840 (Partitur) <sup>5</sup> (Kistner, Leipzig)	Widmungsträger: Ferdinand Hiller	
op. 50 B-Dur	1834/35 (Stimmen) (Troupenas, Paris), 1840 (Partitur) <sup>6</sup> (Kistner, Leipzig)	Widmungsträger: Gebrüder Müller	
op. 52 C-Dur	1835 (Stimmen) (Troupenas, Paris), 1841 (Partitur) (C. Joubert & Cie, Paris, u. Kistner & Siegel, Leipzig)	Widmungsträger: Cornuault	
op. 53 D-Dur	1835/36 (Stimmen) (Troupenas, Paris), 1847 (Partitur) (C. Joubert & Cie,	Widmungsträger: Cap	

<sup>1</sup> Angabe nach *AmZ*, 42. Jhg., Nr. 17 (22. April 1840), 345.

<sup>2</sup> Angabe nach *AmZ*, 42. Jhg., Nr. 17 (22. April 1840), 345.

<sup>3</sup> Angabe nach [Fink, Gottfried Wilhelm], »Uebersicht der von der Hälfte des Juli bis gegen Michaelis d. J. herausgekommenen Musikalien«. In: *AmZ*, 42. Jhg., Nr. 42 (14. Oktober 1840), 849-853.

<sup>4</sup> Dazu Nobach, *Onslow* (1985).

<sup>5</sup> Angabe nach [Fink, Gottfried Wilhelm], »Uebersicht der von der Hälfte des Juli bis gegen Michaelis d. J. herausgekommenen Musikalien«. In: *AmZ*, 42. Jhg., Nr. 42 (14. Oktober 1840), 849-853.

<sup>6</sup> Angabe nach [Fink, Gottfried Wilhelm], »Uebersicht der von der Hälfte des Juli bis gegen Michaelis d. J. herausgekommenen Musikalien«. In: *AmZ*, 42. Jhg., Nr. 42 (14. Oktober 1840), 849-853.

	Paris, u. Kistner & Siegel, Leipzig)		
op. 54 Es-Dur	1835/36 (Stimmen) (Troupenas, Paris), 1847 (Partitur) (C. Joubert & Cie, Paris, u. Kistner & Siegel, Leipzig)	Widmungsträger: Gosselin	opp. 54-56 bilden nach Nobach vermutlich einen Zyklus <sup>1</sup>
op. 55 d-Moll	1835/36 (Stimmen) (Troupenas, Paris), 1847 (Partitur) (C. Joubert & Cie, Paris, u. Kistner & Siegel, Leipzig)	Widmungsträger: Curillon	
op. 56 c-Moll	1835/36 (Stimmen) (Troupenas, Paris), 1847 (Partitur) (C. Joubert & Cie, Paris, u. Kistner & Siegel, Leipzig)	Widmungsträger: Maurice Chevillard	
op. 62 B-Dur	1842 (Schlesinger, Paris und Kistner & Siegel, Leipzig)	Widmungsträger: Désiré Beaulieu	opp. 62-64 bilden nach Nobach vermutlich einen Zyklus <sup>2</sup>
op. 63 h-Moll	1842 (Schlesinger, Paris und Kistner & Siegel, Leipzig)	Widmungsträger: Jean- Delphin Alard	
op. 64 c-Moll	1842 (Schlesinger, Paris und Kistner & Siegel, Leipzig)	Widmungsträger: Comte de Sanzay	
op. 65 g-Moll	1843 (Schlesinger, Paris und Kistner & Siegel, Leipzig)	Widmungsträger: Charles Dancla	
op. 66 d-Moll/D-Dur	1845 (Schlesinger, Paris und Kistner & Siegel, Leipzig)	Widmungsträger: Favault	
op. 69 A-Dur	1846 (Brandus, Paris)	Widmungsträger: Léonard.	

An den Streichquartetten der Zeit nach 1830 fällt besonders auf, dass sie sich von ihren Vorgängerwerken ganz im Gegensatz zu den Quintettkomposition kaum

<sup>1</sup> Dazu Nobach, *Onslow* (1985).

<sup>2</sup> Dazu *ibid.*.

emanzipiert haben, sondern eher zur Verschärfung der einmal erprobten Mittel tendieren. Dies zeigt sich bereits darin, dass die Streichquartette (besonders auffällig in den Streichquartetten op. 62-66 und 69) das Prinzip intensivieren, die Themenkomplexe aus einer kompakten Anzahl an Einzelmotiven zu bauen, während die Quintette eher zu einer kantablen, liedmässigen Thematik tendieren. Die Konsequenz dieses Verfahrens führt ist eine noch stärkere Akzentuierung von Durchführungstechniken innerhalb der Exposition, während die Durchführung selbst weitgehend von einer motivisch-thematischen Arbeit nach dem Modell der Wiener Klassik freigehalten wird. Intensiviert erscheinen auch die harmonischen Experimente, die jetzt allerdings von gewissen manieristischen Zügen befallen werden, wenn die Eintrittsdissonanz und die Verschleierung der Grundtonart über längere Abschnitte hinweg in fast sämtlichen Quartetten zum Programm erhoben wird (am auffälligsten in den Quartetten op. 47, 54 und 64). Auch bleiben die Quartette in den langsamen Sätzen mehrheitlich der bereits in den früheren Werken erprobten und stilsicher eingesetzten Volksliedthematik verpflichtet oder bilden wenig bewegliche Legatophrasen heraus.<sup>1</sup> Die Finalsätze halten strukturell weitgehend an der Technik der Aneinanderreihung von Phrasen fest wie schon in den früheren Quartetten, was allerdings in der durch das Reihungsprinzip gebildeten Thematik begründet ist. Seltsamerweise entwickelt Onslow die in op. 46 Nr. 3 erprobte und letztlich auf die Quartette op. 21 verweisende Erweiterung des Finalcharakters mit Scherzando-Einschüben kaum weiter, sieht man einmal von den Finalsätzen op. 50 und 65 ab – sie bleiben Effekte, die satzstrukturell keine Konsequenzen nach sich ziehen.

Vielleicht hat dieses Verharren in einmal gefundenen Lösungen die Zuwendung zu programmatischen Tendenzen verursacht, die in Satzüberschriften wie »Preghiera« des langsamen Satzes von op. 54 greifbar wird und auf die Sphäre der Oper verweist, während die wechselweise virtuose Dominanz einer Stimme in den Quartetten op. 50 und op. 52-56 und die damit oft verbundenen Reihungs-, Sequenz- und Imitationstechniken in den Durchführungen auf das *Quatuor concertant* hindeuten. Die Nähe zum Wiener Quartetttypus bewahrt Onslow nicht nur durch ein bis in die letzten Werke wirkendes Festhalten an einer zyklischen Organisation der Streichquartette von

---

<sup>1</sup> Dazu Nobach, *Onslow* (1985), 205-210.

drei Einzelwerken, sondern auch durch sein Festhalten am Primat der thematischen Arbeit, auch wenn sie sich – wie gezeigt – anders akzentuiert als etwa bei Haydn, Mozart und dem frühen Beethoven und mehr auf die Tradition des Quatuor concertant referiert. Vor diesem Hintergrund ist denn auch das Urteil des Rezensenten von *The Musical World* im Zusammenhang mit einer Aufführung von Onslows Quartett c-Moll op. 64 im englischen Manchester zu sehen, wenn er meint, »the whole quartet has, if anything, too much *violin principale*.«<sup>1</sup>

Insgesamt erscheint Nobachs Fazit, dass Onslow an der Gattung des Streichquartetts gescheitert sei,<sup>2</sup> insofern ungerecht. Vielmehr sind Onslows Streichquartette als »Dokumente« zu lesen, in welchen sich ein für die Kompositionspraxis der Zeit spezifisches Problem niedergeschlagen hat. Die durch den Kanon und den Gattungsdiskurs bestimmten sowie in der Aufführungspraxis immer wieder aufs Neue bestätigten Muster der Gattung werden akzeptiert, obgleich sie die individuelle künstlerische Aussage einschränken. Dieses dem Werkkonzept inhärente Problem hat Onslow zur Bewahrung der erprobten Mittel veranlasst, nachdem seine Streichquartette selbst durch den Gattungsdiskurs und die Aufführungspraxis sukzessive in den Rang von mustergültigen Werken erhoben worden waren. Hector Berlioz, dessen Verhältnis zu Onslow bekanntlich gespalten war, schätzte dessen Instrumentalmusik sehr. In einem Brief an A. du Boys vom 24. April 1855 meinte er, dass Onslow es sei, »qui depuis la mort de Beethoven tient le sceptre de la musique instrumentale.«<sup>3</sup> Im Zusammenhang mit einer Besprechung der Streichquartette op. 55 und op. 56, die sich durch »specielle Rücksicht auf die materielle Darstellung« (also ihre Verbundenheit mit den Mustern der Gattung, einen eigentümlichen und individuellen Klang der Instrumente und eine dadurch verursachte »Unruhe der Stimmung« auszeichnen (womit der spezifische Ausdruckscharakter benannt wird), stand für den Rezensenten der *NZfM* 1841 fest, dass Onslow »im Gebiete des Quartetts [...] zur hohen Aristokratie« gehöre und »nebst Spohr dem Triumvirat, das hier wie in der Symphonie in den unbestrittenen

---

<sup>1</sup> *MW*, 25. Jhg., Nr. 16 (20. April 1850), 245 (Hervorhebung im Original).

<sup>2</sup> Dazu Nobach, *Onslow* (1985), 200.

<sup>3</sup> Zitiert nach Nobach, *Onslow* (1985), 32.



Throne sich theilt, am nächsten« stehe.<sup>1</sup> Auch Hermann Hirschbach betonte in einem Überblicksartikel zur Entwicklung der Instrumentalmusik der Jahre 1830 bis 1840, dass Onslow im Bereich des Streichquartetts zu jenen Komponisten gehöre, die noch »ohne eine allgemeine poetische Grundidee« Quartette zu schreiben vermögen und dass in seinen Quartetten nicht nur Noten zusammengestellt werden,<sup>2</sup> auch wenn sein Quartettstil zunehmend zu einer »galanten, geistreichen, aber stets kleinlichen, später ausgeschriebenen Manier« tendiere. Und im Zusammenhang einer Besprechung des Quartett op. 69 in der Ausgabe von Kistner heisst es 1846:

»Das Quartett von Onslow (...) bedarf wohl keiner weiteren Anpreisung. Jeder Quartettliebhaber wird es sich anschaffen, um seine Sammlung zu completieren, und wird es als ächtes Kind des tüchtigen Meisters anerkennen.«<sup>3</sup>

Vor dem Hintergrund der Popularität von Onslows Streichquartettschaffen, welches sich auch in immer breiteren Rezensionen seiner Werke bekundet,<sup>4</sup> versteht sich, weshalb um 1830 die Gesamtausgabe *Collection complète des Quintetti et Quatuors de G. Onslow* bei Pleyel in Paris und bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschien und weshalb Kistner in Leipzig ab 1840 Partiturausgaben der Quartette herausgab bzw. die Quartette ab den vierziger Jahren immer gleichzeitig als Stimmen und Partituren gedruckt wurden.<sup>5</sup> Henri Blanchards Urteil im Zusammenhang mit einer Aufführung von Onslows Streichquartett h-Moll op. 63 bringt Onslows Popularität auf den Punkt:

---

<sup>1</sup> *NZfM*, 14. Bd., Nr. 2 (4. Jan. 1841), 7.

<sup>2</sup> *NZfM*, 16. Bd., Nr. 30 (1842), 118.

<sup>3</sup> *AmZ*, 48. Jhg., Nr. 21 (27. Mai 1846), 350-351.

<sup>4</sup> Vgl. dazu beispielsweise die sehr ausführliche und detaillierte Besprechung Gottfried Wilhem Finks der Quartette opp. 48-50 in *AmZ*, 43. Jhg., Nr. 31 (4. Aug. 1841), 606-612, sowie die Rezension der Quartette opp. 63-66 in *NZfM*, 22. Bd., Nr. 38 (10. Mai 1845), 158.

<sup>5</sup> Dazu etwa *AmZ*, 43. Jhg., Nr. 31 (4. Aug. 1841), 606-612. Zur Popularität von Onslow in ganz Europa vgl. Nobach, *Onslow* (1985), 23-26.

»M. Onslow, par sa fécondité et al pureté de son style, est un des compositeurs qui honorent le plus l'école française: ses œuvres sont connues et appréciées d'ailleurs dans toute l'Europe musicale à leur juste valeur.«<sup>1</sup>

Und noch 1863 publizierte Breitkopf & Härtel in der *AmZ* eine Anzeige seiner Onslow-Ausgaben.<sup>2</sup> Die Popularität von Onslows Streichquartetten ermisst sich aber auch darin, dass er selbst in den Konzertveranstaltungen der bürgerlichen Kreise an der US-amerikanischen Ostküste zu den bliebtesten Komponisten gehörte. Der Rezensent von *The New York Musical World* meint etwa im Zusammenhang mit einer Aufführung von Onslows Streichquartett g-Moll op. 9, mit welchem die Konzertserie der Academy of Music in Philadelphia am 31. Januar 1853 eröffnet wurde, dass dieses Quartett schlichtweg »a masterly production, containing some excellent variations on the English national anthem«, sei.<sup>3</sup> Ein durchaus vergleichbares Fazit kann für die Situation von Onslows Quartetten in der italienischen Konzertpraxis gezogen werden.<sup>4</sup> Auf der anderen Seite bekundet sich Onslows breite Popularität auch darin, dass relativ früh von seinen Quartetten Klavierbearbeitungen zu zwei oder vier Händen kursierten.<sup>5</sup> In dieser Form verbreitete sich bekanntlich die Streichquartettliteratur in der bürgerlichen Hausmusikpraxis<sup>6</sup> und sie war nach Hanslicks Urteil auch nicht unwesentlich daran beteiligt, dass das Streichquartettensemble in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend aus den »guten musikalischen Häusern« verdrängt wurde.<sup>7</sup>

Eine ähnliche Haltung wie in Onslows Quartetten kommt auch in den insgesamt vierzehn Streichquartetten von Charles Dancla (1817-1907), die zwischen 1839 und 1900 im Druck erschienen, zum Ausdruck.

---

<sup>1</sup> *RGm*, 10. Jhg., Nr. 45 (5. Nov. 1843), 379 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu *AmZ* (NF), 1. Jhg. (NF), Nr. 37 (9. Sept. 1863), 635.

<sup>3</sup> *The New York Musical World*, 5. Jhg., Nr. 6 (5. Feb. 1853), 82 (3. Sp.); dazu auch *The New York Musical World*, 19. Jhg., Nr. 11 (13. März 1858), 162.

<sup>4</sup> Dazu etwa *Bocch*, 1. Jhg., Nr. 8 (3. Nov. 1862), 30-31 und 4. Jhg., Nr. 13 (20. Sept. 1865), 53.

<sup>5</sup> Dazu beispielsweise *BAmZ*, 4. Jhg., Nr. 4 (24. Jan. 1827), 30.

<sup>6</sup> Dazu Petrat, *Hausmusik des Biedermeier* (1986).

<sup>7</sup> Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 459.

## Charles Dancla, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Anmerkungen	
Streichquartett A-Dur	unveröffentlicht		
op. 5 [Nr. 1]	1839 (Catelin et Cie, Paris)	Widmungsträger: Narcisse Hirard	
op. 7 [Nr. 2]	1840 (Catelin et Cie, Paris)	Widmungsträger: Pierre Baillot	
op. 18 [Nr. 3]	1843 (de Vibille, Paris)	Widmungsträger: August Barbereau	
op. 41 [Nr. 4]	1850 (Richault, Paris)	Widmungsträger: M. Gouin (Administrateur de poste)	
op. 48 [Nr. 5]	1855 (Richault, Paris)	Widmungsträger: Frédéric Lenepveu	
op. 56 [Nr. 6]	1855 (Richault, Paris)	Widmungsträger: George Onslow	
op. 80 [Nr. 7]	um 1860 (Richault, Paris)	Widmungsträger: M. Bouffil	
op. 87 [Nr. 8]	1860 (Selbstverlag, Paris)	Widmungsträger: François Soubies	
op. 101 [Nr. 9]	1862 (Richault, Paris)	Widmungsträger: Halévy	
op. 113 [Nr. 10]	1862 (Richault, Paris)	Widmungsträger: A. Thomas	
op. 125 [Nr. 11]	um 1870 (Richault, Paris)	Widmungsträger: Charles Blanvilain	
op. 142 [Nr. 12]	1883 (Richault, Paris)	Widmungsträger: Barbereau	
op. 160 [Nr. 13]	1883 (Richault, Paris)	Widmungsträger: Paul Landowski	Dieses Quartett wurde mit dem Preis der <i>Société des compositeurs de musique</i> ausgezeichnet. <sup>1</sup>
op. 195 [Nr. 14]	1900 (Costallat, Paris)	Widmungsträger: René Dancla (Sohn)	
pp. 208 Nr. 1-3	2001 (Amadeus, Witnerthur)		

Die beim Pariser Publikum sehr beliebten Quartette Danclas<sup>2</sup> verdanken sich zu einem nicht unwesentlichen Teil seiner Streichquartettspflege (in welcher die Hausmusikpraxis weiterwirkte) und einer damit verbundenen konservativen bzw.

<sup>1</sup> Dazu *RGm*, 44. Jhg., Nr. 8 (25. Feb. 1877), 62 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise *RGm* 16. Jhg., Nr. 50 (16. Dez. 1849); 18. Jhg., Nr. 7 (16. Feb. 1851), 50-51; und 19. Jhg., nr. 48 (28. Nov. 1852), 405-406

klassizistischen Ausrichtung bzw. ihrem expliziten »style pur et classique«.<sup>1</sup> Diese Ausrichtung bekundete sich auch in den Widmungsträgern der Quartette und Danclas äusserst auffälligen Hang, selbst noch in den dreissiger bis sechziger Jahren vier sogenannte *Symphonies concertants* für zwei Soloviolen zu komponieren,<sup>2</sup> sowie in seiner offenen Abneigung gegenüber den späten Streichquartetten von Beethoven, die er mit Onslow teilte.<sup>3</sup> Nach einer Privataufführung von Beethovens Streichquartett op. 131 1848 bei M. Gouin,<sup>4</sup> welchem er sein viertes Streichquartett widmete, meinte Dancla in seinen 1893 veröffentlichten *Notes et souvenirs*:

»Cet enragé et excellent homme [Gouin] n'a-t-il pas eu un soir la férocité de nous faire recommencer deux fois de suite le seizième quatuor en ut dièse mineur! Je n'en pouvais plus! Mes excellents collègues, Charles Thomas, frère d'Ambroise; E. Lecointe et Dreymler, tous parfaits musiciens quoique postiers aussi, n'étaient pas plus vaillants après cette course de sauvage à travers le finale.«<sup>5</sup>

Und in seinen 1876 publizierten *Miscellanées musicales* gibt er unumwunden zu, dass er die späten Streichquartette nie besonders geschätzt habe; sie sind ihm nicht nur »souvent inégales« und »confuses«, »semblent porter la trace d'un enfantement pénible«, sondern stellen auch unnötigerweise höchste Ansprüche an die Spieler »à faire entendre clairement l'idée ou le dessin«.<sup>6</sup> Selbst Beethovens Streichquartette op. 59 blieben von Danclas Kritik nicht verschont.

<sup>1</sup> Henri Blanchard in *RGm*, 19. Jhg., Nr. 48 (28. Nov. 1852); dazu auch *RGm* 16. Jhg., Nr. 50 (16. Dez. 1849) und 18. Jhg., Nr. 7 (16. Feb. 1851), 50-51

<sup>2</sup> Dazu *RGm*, 30. Jhg., Nr. 2 (11. Jan. 1863).

<sup>3</sup> Dazu weiter oben und Nobach, *Onslow*, 27-30.

<sup>4</sup> Gouin war ein Postmeister, den Dancla um 1848 kennen gelernt haben dürfte, als er aus Furcht vor der Revolution 1848 Paris verliess und sich bis 1850 in Cholet niederliess, wo er selbst zum Postdirektor ernannt wurde. Dieses Amt behielt Dancla auch nach seiner Rückkehr nach Paris (1850) bis 1856.

<sup>5</sup> Dancla, *Notes et souvenirs* (1893), 114.

<sup>6</sup> Dancla, *Miscellanées musicales* (1876) 15, und auch 16-17.

»Ils sont magnifiques et pourtant fatigants. Un thème ne peut être reproduit pendant deux ou trois pages d'harmonie, quelque variée qu'elles soit, sans amener la lassitude.«<sup>1</sup>

Vor diesem Hintergrund und aufgrund von Danclas lebenslangem Festhalten an einer besonders durch Onslow, Haydn und Mozart geprägten Kompositionsästhetik erstaunt es kaum, dass seine Quartette in dem Masse der Kritik ausgesetzt waren, in welchem sie insbesondere die späten Streichquartette durchzusetzen begannen. Immerhin wird Danclas dreizehntes Streichquartett D-Dur op. 160 in einer Konzertkritik von 1877 für seine eher klassizistische Haltung kritisiert,<sup>2</sup> wogegen auch der durchaus positiv aufgenommene Versuch, den Andante-Satz eher »dans le style de la musique de scène ou de mélodrame.«<sup>3</sup> zu gestalten, nur wenig ausrichten kann. Die Einführung sogenannter »morceaux caractéristiques«, wie etwa der mit *Le Rouet* betitelte Adagio-Satz im fünften Streichquartett op. 48, und die oft vorhandene Dominanz der ersten Violine verweisen auf Onslow bzw. die französische Quartetttradition.

Danclas enorme Popularität ausserhalb von Frankreich gründet, wie bereits angeführt,<sup>4</sup> auf seiner didaktischen Violinliteratur und den Streichquartetten, welche vor allem im Rahmen der hausmusikalischen Praxis auch in England und Deutschland einen grossen Absatzmarkt fanden.<sup>5</sup> Denn Konzertreisen unternahm Dancla bekanntlich keine, welche zur Verbreitung seiner Streichquartette hätten beitragen können.

Bereits Léon Kreutzer ist die stilistische und satztechnische Nähe von Danclas Quartette zu den Kompositionen von Onslow aufgefallen, besonders in dem in Paris zu Lebzeiten Danclas sehr populären sechsten Quartett.<sup>6</sup> Sie bekundet sich vorab in der auffälligen Vermeidung einer thematisch-motivischen Durchdringung des musikalischen Satzes und in einer daraus konsequenterweise resultierenden lockeren,

<sup>1</sup> So Dancla in seinen nicht publizierten *Mémoires* [F-Pn, Ms. Fr. 12756], Bd. 1, 191.

<sup>2</sup> Dazu *RGm*, 44. Jhg., Nr. 8 (25. Feb. 1877), 62 (1. Sp.).

<sup>3</sup> *RGm*, 44. Jhg., Nr. 8 (25. Feb. 1877), 62 (1. Sp.).

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 7.1.3.

<sup>5</sup> Dazu etwa *NZfM*, 8 Bd., Nr. 13 (13. Feb. 1838), 51 (2. Sp.), *LAmZ*, 13. Jhg., Nr. 37 (11. Sept. 1878), 587, *La Musica*, 3. Jhg., Nr. 3 (3. Feb. 1877), 3-4.

<sup>6</sup> Dazu *RGm*, 22. Jhg. (8. Juli 1855), 213.

mehr durch Reihungen, Imitationen und Sequenzen beherrschten Satzgestaltung. Darüber hinaus zeigen Danclas Quartette eine Affinität zur Bevorzugung der ersten Violinstimme, die etwa im Finalsatz des sechsten Quartetts zur Folge hat, dass die drei anderen Stimmen ähnlich wie beim Typus des virtuosen *Quatuor brillant* nur noch eine Begleitfunktion übernehmen. Zudem führte Dancla in seine Quartette sogenannte *morceaux caractéristiques* ein (wie beispielsweise die »rêverie avec sourdines« in dem mit *Le Rouet* betitelten Adagio-Satz des fünften Streichquartetts), bei welchen sich sowohl eine Suche nach neuen Inhalten im Rahmen der unangetasteten klassischen Form als auch der Versuch einer Integration der Ausdruckssphäre des *Quatuor d'airs connus* in das »klassische« Streichquartett bekundet.<sup>1</sup> Damit fiel zwangsläufig der Akzent des kompositorischen Interesses auf die ausdrucksstarke Gestaltung der thematischen und melodischen Ebene, während die formale, thematisch-motivische Ausgestaltung soweit in den Hintergrund rückte, dass Dancla an den herkömmlichen Verfahren festhielt. Der Primat der Melodie, der für den Violinisten Dancla freilich nicht ungewöhnlich ist, bekundet sich auch in seinen Lehrwerken. So wird die Übung der Violintechnik beispielsweise in den *46 Études mélodiques et progressives* op. 12 explizit in einen von der melodischen Gestaltung bestimmten Kontext eingebunden.

Insgesamt zeigt sich in Danclas Streichquartetten (ähnlich wie bei Onslow) der Versuch, im Rahmen der klassischen Form des Streichquartetts, an welcher er strikt festhielt, Erweiterungsmöglichkeiten zu erproben, die sich mit Nachdruck auf den melodischen Ausdruckscharakter konzentrierten. Deshalb ist ein zunehmendes Auseinanderfallen der entwickelten melodischen/thematischen und der formalen Ebene festzustellen, die im Interesse der kompositionsästhetischen Ziele Danclas nach Klarheit in der musikalischen Aussage<sup>2</sup> sich gleichsam nicht entwickelt und unbeweglich wird.

Einen ganz anderen Weg als Danclas Streichquartette schlugen Georges Bousquet (1818-1854) mit seinem dritten 1841 komponierten und 1852 gedruckten Quartett und Édouard Lalo (1823-1892) mit seinem einzigen Streichquartett op. 19 (1859) ein, das als op. 45 in einer definitiven Version 1884 mit gleichem Finalsatz erschien, indem sie

---

<sup>1</sup> Dancla hat bekanntlich eine grosse Anzahl Fantasien über Opernarien und Charakterstücke komponiert.

<sup>2</sup> Dancla, *Miscellanées musicales* (1876), 15

darin die Auseinandersetzung mit Mendelssohns op. 44 suchen. Die Funktion von op. 44 in der kompositionsgeschichtlichen Entwicklung des Streichquartetts kann kaum überschätzt werden, weil sie mit der befreienden Wirkung vergleichbar ist, welche die Entdeckung und Uraufführung von Schuberts grosser C-Dur-Symphonie 1839 für die kompositionsgeschichtliche Entwicklung der Symphonie hatte. Mendelssohns Streichquartette op. 44 erbrachten gleichsam den kompositorischen Beweis für einen neben Beethovens späten Streichquartetten unabhängigen Weg. Dieser Herausforderung hatte sich Scipion Rousselot (1804-um 1857)<sup>1</sup> im übertragenen Sinne noch insofern gestellt, als er sich in seinem vierten Streichquartett op. 25 auffallend an Beethovens op. 59 orientiert. Das ist auch nicht weiter erstaunlich, bedenkt man in diesem Zusammenhang, dass Rousselot eine tragende Rolle in der von Thomas Massa Alsager in London gegründeten *Beethoven Quartet Society* spielen wird.<sup>2</sup>

Scipion Rousselot, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Anmerkungen
op. 10, Nr. 1-3	1828 (Heugel, Paris)	F-Pn, Vmg 18 955
<i>Grand quatuor</i> op. 25 [Nr. 4]	um 1844 (Heugel, Paris)	F-Pn, Vm 18 420

Der subjektiv-expressive Ton des mit »grandioso con molto di sentimento« überschriebenen Adagio-Satzes des *Grand quatuor* op. 25 beispielsweise ist dem Adagio-Satz aus Beethovens op. 59 Nr. 2 mit der Anweisung »Si tratta questo pezzo con molto di sentimento« nachempfunden. Demgegenüber verweist der satztechnisch als straffes Fugato gestaltete Finalsatz mit seiner fein austarierten rhythmischen Struktur auf den Finalsatz von op. 59 Nr. 3.

<sup>1</sup> Ein genaues Todesjahr kann nicht angegeben werden, weil sich die Spuren von Rousselot nach 1848 verlieren.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 9.

Scipion Rousselot, *Grand quatuor* B-Dur op. 25, 4. Satz, T. 1-19

Violine I  
Violine II  
Viola  
Violoncello

*leggiere*

The first system of the score shows the beginning of the piece. The Violoncello part starts with a melodic line marked *leggiere*. The other instruments are mostly silent in this system.

*p*

The second system continues the cello's melodic line, which is now marked *p* (piano). The other instruments remain silent.

*p leggiere*

The third system features the Violine I part with a melodic line marked *p leggiere*. The other instruments continue their respective parts.

*p*

The fourth system shows the Violine I part with a melodic line marked *p*. The other instruments continue their respective parts.



Die besondere Aufmerksamkeit, welche die Gestaltung der Violoncello-Stimme in Rousselots Quartetten erfährt, ohne dass aber deshalb der kompakte, vierstimmige und stets thematisch-vermittelte Satz aufgebrochen wird, ist deshalb nicht verwunderlich, weil Rousselot Cellist war.

Georges Bousquet hatte sein drittes Quartett nachweislich im Juni 1841 unter der Aufsicht von Felix Mendelssohn Bartholdy in Leipzig und Berlin überarbeitet und ihm auch gewidmet. Dessen Einfluss wird besonders in der liedmässigen Satzstruktur des Andante moderato greifbar, welches sowohl eine an Mendelssohn erinnernde Durchführungstechnik realisiert als auch in der Klangstruktur Mendelssohns Prinzip vom instrumentalen Liedsatz aufgreift. Das Scherzo ist schliesslich in seiner klanglichen Wirkung wie in seiner rhythmischen Profilierung den Scherzi aus Mendelssohns op. 44 ebenbürtig.

Georges Bousquet, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Anmerkungen
2 Streichquartette	unveröffentlicht	komponiert um 1838; Ms. F-Pn, Vm7 10 417
op. 8 [Nr. 3]	1852 (Brandus, Paris)	komponiert 1841; F. Mendelssohn Bartholdy gewidmet

Bousquets Streichquartett ist nicht nur ein interessanter Beleg für den Einfluss, welchen Mendelssohn Streichquartette op. 44 auf die in Frankreich wirkenden Komponisten ausübte, sondern zugleich auch ein bedeutendes Beispiel für die Wirkung von Mendelssohns Streichquartettsschaffen auf die französische Kammermusikpflege, denn das Quartett von Bousquet wurde zu einem der beliebtesten Werke, nicht nur in den privaten Pariser Musiksalons, sondern auch der französischen und ausländischen Fachpresse.<sup>1</sup>

Die gesteigerte rhythmische Intensität, die Klangfülle sowie eine dichte Satzstruktur neben der kühnen harmonischen Syntax sind die auffälligsten Merkmale von Lalos Streichquartett, das besonders die aus der eigenen Spielpraxis im Armigaud-

<sup>1</sup> Dazu etwa *RGm*, 19. Jhg., Nr. 10, (18. März 1852), 77 (2. Sp.) und Nr. 47 (21. Nov. 1852), 398 (2. Sp.); *NrhMz*, 2. Jhg., Nr. 27 (8. Juli 1854), 215 (1. Sp.); auch Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986), 220-221.

Jacquard-Quartett gewonnenen Erfahrungen mit Mendelssohns Streichquartetten op. 12 und 44 ebenso wie mit Beethovens op. 95 zu reflektieren scheint und welche die Zuhörer bei der Uraufführung vom 20. April 1859 ziemlich irritierten, so sehr sie den Versuch eines französischen Komponisten in der Streichquartettkomposition auch begrüßten.

Édouard Lalo, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Anmerkungen
op. 19	1858/59 (Breitkopf & Härtel, Leipzig u. Maho, Paris)	komponiert 1855-56
op. 45	1880 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	revidierte Version von op. 19

Zum einen wird ein Mangel an melodischer Originalität bekundet und hinsichtlich der formalen Gestaltung fehle es dem Werk »surtout de clarté. L'adagio est nuageux, l'harmonie laborieuse et tourmentée, la conception indécise et vague«,<sup>1</sup> und es bestehe nur aus »recherche harmonique poussée à l'extrême, des subtilités rythmique excessives, surtout dans le *Scherzo* et le *Finale*.«<sup>2</sup>

Die gesteigerte rhythmische Intensität bekundet sich im Kopfsatz bereits im rhythmisch unorthodox geformten Hauptthema und im dritten thematischen Gedanken des langsamen Satzes, der ebenso wie die dritte thematische Idee im Scherzo-Satz ein rhythmisches Ostinato (synkopierte Oktaven in den Violinen) ist. Schliesslich ist der Finalsatz durch einen im Subtext der Satzstruktur vermittelnd wirkenden Marschrhythmus geprägt. Die Klangfülle zeigt sich im Kopfsatz mit zum Teil schroffen Kontrasteffekten, während sie sich im langsamen Satz in einer stimmungsvollen Liedsatzstruktur ausprägt. Für die dichte, durch zum Teil kleinste rhythmische und motivische Elemente bestimmte Satzstruktur gibt etwa das Scherzo (g-Moll) ein Beispiel, in welchem drei thematische Gedanken (wovon der letzte wiederum ein

<sup>1</sup> *RGm*, 26. Jhg., Nr. 18 (1. Mai 1859), 142.

<sup>2</sup> *Presse théâtre*, 1. Mai 1859 (Hervorhebungen im Original).

rhythmisches Ostinato ist) gleichsam *vivace* vorbeihuschen und erst im anschliessenden Trio (E-Dur) zu ihrer melodischen Ausdruckskraft finden.

Die Quartette des Pianisten Henri Reber (1807-1880) sollen hier deshalb eingehender besprochen werden, weil angenommen werden kann, dass sie in den Salons, die Reber als berühmter Pianist seiner Zeit frequentierte, aufgeführt worden sind, ohne aber eine Breitenwirkung entfaltet zu haben. 1841 heisst es denn bezeichnenderweise in einer Rezension: »Beaucoup des lecteurs ignorent encore, sans doute, le nom de M. Reber.«<sup>1</sup>

#### Henri Reber, Streichquartette<sup>2</sup>

Werke	Erstdruck	Anmerkungen
<i>Grand quatuor</i> B-Dur op. 4 [Nr. 1]	vor 1840 (Costallat, Paris)	komponiert 1832; F-Pn, Ms. 7937
Des-Dur op. 5 [Nr. 2]	vor 1840 (Costallat, Paris)	komponiert 1832; F-Pn, Ms. 5988
A-Dur [Nr. 3] WoO	vermutlich auch vor 1840 (Costallat, Paris) <sup>3</sup>	1. Version komponiert 1832; 2. Version um 1840; F-Pn, M 6828

Auffällig ist, dass Reber sowohl im *Grand quatuor* B-Dur op. 4 wie auch im Streichquartett Des-Dur op. 5, die um 1832 komponiert worden waren, mit der formalen Gestaltung experimentiert. So besteht op. 4 aus insgesamt fünf Sätzen, und zwar aus drei Allegro-Sätzen, zwischen welche ein Andante- bzw. ein Adagio-Satz geschoben wird. Sämtliche Sätze, besonders aber der Andante-Satz und das Schlussallegro, zeichnen sich durch ein fein austariertes Gleichgewicht der Stimmen aus und sind fern jedes Divertimento-Charakters, welcher die frühen, ebenfalls fünfsätzigen

<sup>1</sup> *RGm*, 8. Jhg., Nr. 18 (4. März 1841), 140 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Altmann, *Kammermusik-Katalog* (1942), erwähnt auch noch ein Quartett op. 7 fis-Moll. Auf ein solches Quartett konnten aber keine weiteren Hinweise gefunden werden.

<sup>3</sup> Die Vermutung basiert auf dem Umstand, dass die drei Quartette zusammen mit Rebers Klaviertrio A-Dur Nr. 1 op. 8, das ebenfalls bei Costallat erschienen ist, in der *RGm* rezensiert wurden (dazu *RGm*, 8. Jhg., Nr. 18 (4. März 1841), 140-141).

Quartettdivertimentos von Haydn bestimmt hatte. Die melodische Setzung der ersten Violine in den Eröffnungstakten löst im Gegenteil einen Prozess aus, in dessen Verlauf sich ihre thematische Funktion dadurch klärt, dass in sämtlichen Sätzen ein thematisch-motivischer Bezug zu dieser Eingangsmelodie gewahrt bleibt.

Henri Reber, *Grand quatuor* B-Dur op. 4 (komponiert 1832), Autograph: F-Pn, Ms. 7937 (T. 1-90)

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. At the top left, the tempo is marked "Allegro ~~ma~~ molto moderato." and the meter is indicated as  $\frac{3}{4} = \frac{7}{8}$ . The composer's name "Henri Reber" is written at the top right. The score is arranged in four systems, each with a different instrument: Violin I, Violin II, Alto, and Violoncelle. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *mf*. A circular library stamp is visible on the right side of the page.

2.

This image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. It features six staves of music, arranged in two systems of three staves each. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *ff*, and *p*. The paper is aged and has a slightly irregular, torn edge on the left side.

This image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. It features six staves of music, arranged in two systems of three staves each. The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings such as *f*, *ff*, and *p*. A circular stamp is visible in the upper right corner of the page. The paper is aged and has a slightly irregular, torn edge on the left side.



Hat sich dieser Verarbeitungsprozess im Quartett op. 4 noch über fünf Sätze hinweggezogen, so verdichtet er sich im nachfolgenden Quartett op. 5 auf zwei Sätze, ein *Andante poco Adagio* und ein anschliessendes *Allegretto*. Die thematische Setzung, aus welchen sich diese beiden Sätze entwickeln, besteht hier ähnlich wie bei Mendelssohns op. 13 in einem Lied, denn das *Andante* basiert explizit auf dem *lied populaire* »Vergiss mein nicht«, dessen Titel zu Beginn des *Andante*-Satzes notiert ist. Die Vermutung, dass Reber sich mit seinem Quartett op. 5 tatsächlich an Mendelssohns op. 13 anlehnt, wird dadurch unterstützt, dass Reber an seinem Quartett zu arbeiten begann, nachdem Mendelssohns Quartett in einer Séance von Baillot aufgeführt worden war.

Mit dem Streichquartett A-Dur WoO, an welchem Reber zur gleichen Zeit wie an op. 4 und 5 zu arbeiten anfing und welches er einige Jahre später nochmals überarbeitete, schwenkte er endgültig auf die durch das Werkkonzept regulierte und normierte Viersätzigkeit ein, so dass (retrospektiv betrachtet) die Quartette op. 4 und 5 gleichsam als Probearbeiten erscheinen – was sie allerdings nicht sind, wie ein genauer Blick auf das A-Dur-Quartett belegt. Dieses ist zwar viersätzig, folgt aber in der Reihenfolge der Sätze nicht dem Modell, wenn das Quartett mit einem ausgedehnten

Adagio-Satz beginnt, auf welchen ein Allegro-Satz, der zweimal durch längere Allegretto-Einschübe unterbrochen wird, ein Larghetto und ein Finalsatz mit der Tempoanweisungen »agitato-andante sostenuto« folgen. Die Pointe dieses Verfahrens besteht in zwei Momenten. Zum einen findet in den Sätzen eine nach dem Typus der Sonata da chiesa geformte dynamische Gestaltung statt (sieht man vom abschliessenden andante sostenuto ab, dessen Funktion sich aber aufgrund des zweiten Moments klärt). Zum anderen wird das Agitato des Finalsatzes durch ein Zitat von *Parce Domine* (worauf bereits der explizite Zusatz im Titel zum Finalsatz hinweist) unterbrochen, das aber weniger als solches gesetzt ist, sondern als Resultat eines formalen und besonders thematisch-motivischen Verarbeitungsprozesses erscheint, was auf die Kompositionstechnik Mendelssohns verweist. Denn rückblickend betrachtet sind sämtliche Sätze durch motivische und thematische Momente geprägt, die auf das *Parce Domine* verweisen. Damit hat Reber auf höchst originelle Weise die von ihm in den vorangegangenen Quartetten entwickelte Technik der thematischen Setzung mit anschliessendem Verarbeitungsprozess umgekehrt und damit ein Verfahren gewonnen, das näher bei Beethovens späten Streichquartetten bzw. der romantischen Klaviermusik ist, als die musikalische Sprache dieses Quartetts es vermuten lässt, welche ihrerseits tatsächlich an Rebers Vorbilder Mozart und Haydn anschliesst.<sup>1</sup> Das Werkkonzept hat damit in Bezug auf die Viersätzigkeit und die satzstrukturell wesentliche thematisch-motivische Vermittlung regulierend gewirkt, für Reber aber noch immer genügend Spielraum für originelle eigene Lösungen offen gelassen, dies auch in harmonischer Hinsicht, wie der Satzbeginn von op. 4 belegt.<sup>2</sup> Dieser Sachverhalt veranlasste einen Redaktor der *AmZ* immerhin zur Feststellung, dass sich im Rebers Kammermusik »lauter Muster« fänden, »denen kaum etwas fehlt, als der Staub der Zeit, um zu den Meisterwerken gezählt zu werden, welche uns die Meister hinterlassen haben.«<sup>3</sup> Vor dem Hintergrund dieses Urteils versteht sich denn auch Saint-Saëns Einschätzung von

---

<sup>1</sup> Dazu beispielsweise *RGm*, 28. Jhg., Nr. 8 (24. Feb. 1861), 58 (2. Sp.) und *LAmZ*, 16. Jhg., Nr. 6 (9. Feb. 1881), 86.

<sup>2</sup> Dazu etwa *RGm*, 8. Jhg., Nr. 18 (4. März 1841), 140 (2. Sp.).

<sup>3</sup> *LAmZ*, 16. Jhg., Nr. 6 (9. Feb. 1881), 86.

Reber als ein 19. Jahrhundert verirrter Mann des 18. Jahrhunderts.<sup>1</sup> Als in der Haltung »klassisch« (im Sinne einer auf Haydn, Mozart und den frühen Beethoven referierenden Kompositionshaltung) erweisen sich auch die Streichquartette von Alexandre Boëly (1785-1858), die alle vor 1830 komponiert, aber erst posthum publiziert wurden,<sup>2</sup> sowie die Quartette des in diesem Zusammenhang sehr produktiven Pamphile Léopold Aimon (1779-1866), von welchen allerdings nur gerade das *Quatuor concertino* von 1853, ein veritables Quatuor brillant, in den hier näher betrachteten Zeitraum fällt. Indes beginnen bei beiden Komponisten im Gegensatz zu Reber aufgrund der äusserste expressiven Melodik Aspekte einer romantischen Musiksprache durchzubrechen.

Pamphile Léopold Aimon	3 Streichquartette opp. 7, 8 und 9. um 1805 (alle verschollen); <i>4<sup>e</sup> livre</i> (3 Streichquartette), um 1815, Frey (Paris); 12 <i>Nouveaux Quatuors</i> , um 1815, Frey (Paris); 3 Streichquartette opp. 45, 46 und 47, um 1825 (alle verschollen); <i>Quatuor concertino</i> , 1853, Bureau Central (Paris) <sup>3</sup>
Alexander Boëly	Streichquartette opp. 27, 28, 29 und 30, komponiert zwischen 1824 und 1827 ; publiziert 1859 (Richault, Paris).

Allerdings dürfte Boëlys Musik einer breiteren musikalischen Öffentlichkeit kaum bekannt gewesen sein – auffallend ist zumindest, dass er in der französischen Fachpresse erst spät wahrgenommen wird. Ähnliches kann von den Streichquartetten Aimon's gesagt werden, denn Aimon war einem breiteren Publikum zuerst vor allem als Dirigent und Vokalkomponist und das Pädagoge bekannt.<sup>4</sup>

Von ganz anderer Wirkung war die regulierende Kraft des Werkkonzept bei den vier Streichquartetten von Félicien David (1810-1876).

<sup>1</sup> Dazu Artikel »Reber« in *NG* 2, Bd. 20, 905.

<sup>2</sup> Dazu etwa *RGM*, 45. Jhg., Nr. 32 (11. Aug. 1878), 254-255.

<sup>3</sup> Fétis, *Biographie* (1866-69) nennt zusätzlich 3 Streichquartette op. 4 (Hanry, Paris o. J.) und 3 Streichquartette op. 6 (Momigny, Paris o. J.).

<sup>4</sup> Darauf deutet der Umstand hin, dass zum einen Aimon's Vokalkompositionen und seine Dirigiertätigkeit in der Fachpresse regelmässig besprochen werden und dass zum anderen seine erstmals 1831 publizierte musikpädagogische Schrift *Abécédaire musical: principes élémentaires à l'usage des élèves* noch 1866 in der elften Auflage erschien.



## Félicien David, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Anmerkungen
F-Dur [Nr. 1]	1868 (Gérard et Cie, Paris)	komponiert 1868
A-Dur [Nr. 2]	1993 (Cy, Marseilles)	komponiert 1868
d-Moll [Nr. 3]	1994 (Cy, Marseilles)	komponiert 1868
e-Moll [Nr. 4]	unveröffentlicht	komponiert 1868; bis auf den Kopfsatz unvollständig

Alle Quartette, wovon lediglich das erste Quartett F-Dur zu Davids Lebzeit 1868 gedruckt worden war, zeichnen sich durch eine sorgfältige, Schreibart mit ausgeprägt melodischer Thematik aus, wie die beispielsweise die Exposition des ersten Satzes des F-Dur-Quartetts andeutet.

Félicien David, Quartett F-Dur (komponiert 1868), 1. Satz, T. 1-21

The image displays a musical score for the first movement of Félicien David's String Quartet in F major, measures 1 through 21. The score is written for four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of 112 = ♩. The key signature is one flat (F major). The score begins with a 'dolce.' marking. The first system (measures 1-5) shows the Violin I and Cello/Double Bass parts with 'dolce.' markings. The second system (measures 6-10) features dynamic markings of *f* and *p*. The third system (measures 11-15) continues with *f* and *p* markings. The fourth system (measures 16-21) concludes with *f* and *p* markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs.

Diese Exposition macht das Urteil des Rezensenten der *Revue et Gazette musicale de Paris* verständlich, das er in Bezug auf nicht näher bestimmtes, unveröffentlichtes Streichquartetts Davis gefällt hatte, das am 25. Dezember 1876 im *Cercle de l'Union artistique* an der Place Vendôme aufgeführt wurde:

»Sans être un chef d'œuvre, et tout en restant en dehors de genre et du style auxquels les maîtres classique nous on habitués, ce quatuors intéresse par un charme *sui generis*, par la délicatesse des détails, par la poésie de l'ensemble.«<sup>1</sup>

Dieser Befund wie Davids Streichquartettkompositionen überhaupt stehen seltsam schief zu der sonst so progressiven und von reizvollen Exotismen beherrschten Musiksprache Davids. Der Eindruck, dass gerade das regulativ-normative Werkkonzept bei Davids Streichquartettkompositionen hemmend gewirkt hatte, lässt sich deshalb kaum von der Hand weisen.

Bereits ein flüchtiger Blick auf die Quartette von Léon Kreutzer (1817-1868), dem Neffen Rodolphe Kreutzers und zu seiner Zeit sehr bekannten und geschätzten Klaviervirtuose und Journalist,<sup>2</sup> zeigt, dass sie verglichen mit jenen von David nicht unterschiedlicher sein könnten. In dem Masse, in welchem sich bei steigender Opusnummer Kreutzers Könnerschaft im Umgang mit den formalen und satztechnischen Anforderungen des Wiener Quartetttypus verfeinert und vertieft, nimmt die Komplexität der formalen Strategien und der damit verwobenen thematisch-motivischen Verarbeitungsprozesse zu.

---

<sup>1</sup> *RGm*, 43. Jhg., Nr. 53 (31. Dez. 1876), 422 (2. Sp.) (Hervorhebungen im Original).

<sup>2</sup> Datz etwa Georges Rastner in *RGm*, 13. Jhg., Nr. 34 (24. Aug. 1845), 274-276, und Arthur Pougin in *RGm*, 35. Jhg., Nr. 44 und Nr. 46 (1. und 15. Nov. 1868), 347-348 und 363-365.

## Léon Kreutzer, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Anmerkungen
3 Streichquartette op. 15 (D/F/a)	1854, zusammen als 4 <i>Quatuors</i> op. 15 bei Richault, Paris	komponiert 1840 ; Nr. 1, Charles Dancla ; Nr. 2 Achille Gouffé, Nr. 3 Joséph d'Ortigue gewidmet ; Ms., F-Pn, D 64 25/ D 64 26 / D 64 01
G-Dur [Nr. 4]		komponiert 1854 ; Hector Berlioz gewidmet ; Ms., F-Pn, D 64 28
a-Moll	unveröffentlicht	komponiert 1864; trägt auf dem Ms. Die Nr. 2; Ms., F-Pn, D 64 01
C-Dur [Nr. 6]	unveröffentlicht	komponiert 1867 ; Ms., F-Pn, D 64 01 (2)
g-Moll	unveröffentlicht	komponiert 1867 ; ohne Nr. ; Ms., F-Pn, D 64 29
G-Dur [Nr. 8]	Salme, Paris	komponiert 1867 ; Ms., F-Pn, D 64 01 (3)

Das lange sehr beliebte<sup>1</sup> erste in seiner formalen Konzeption reichlich »klassizistische« Streichquartett ist auffällig durch Bemühungen um einen klanglich reichen und differenzierten Ausdruckscharakter geprägt, welche als vordringlichste kompositorische Aufgabe auch im zweiten Quartett das Zentrum bilden, was teilweise auf Kosten der thematisch-motivischen Satzorganisation geht.<sup>2</sup> Dieser gilt aber das Augenmerk im dritten Quartett, wie die klaren und sorgfältig ausgearbeiteten Verarbeitungsprozesse belegen. Ein interessantes Detail in diesem Quartett sind die formalen Experimente im eröffnenden Andante-Satz, der zunächst wie eine Fuge anhebt, dann aber plötzlich seinen Charakter zu einem Presto wendet, bevor die Fuge wieder fortfährt. Es ist genau dieses einleitende Andante, welches im Presto-Finale wieder erklingt und damit eine Satzklammer stiftet. Die Konsequenz daraus ist die Verklammerung sämtlicher Sätze im vierten Quartett, in welchem Kreutzer auf der

<sup>1</sup> Dazu etwa *RGm*, 45. Jhg., Nr. 33 (18. Aug. 1878), 260.

<sup>2</sup> Ob es sich bei dem 1840 komponierten Streichquartett D-Dur op. 15 tatsächlich um Kreutzers erstes Quartett handelt, kann aufgrund einer Rezension in der *RGm* vom 7. September 1834 nur mit Vorbehalt behauptet werden. Denn in dieser Rezension wird ein durch die Streichquartett Franco-Mendes aufgeführtes »quatuor pour deux violons, alto, et bass, de la composition de M. Léon Kreutzer« erwähnt (dazu *RGm*, 1. Jhg., Nr. 36 (7. Sept. 1834), 140).

Basis einer komplexen Variationstechnik<sup>1</sup> den Ausdruckscharakter mit dynamischen Kontrasten, Klangeffekten und harmonisch reichen Modulationen erweitert, ohne dass dabei die Einheit des Werkes im geringsten angegriffen würde. Mit der Zunahme an Komplexität geht bei Kreutzer eine Fragmentierung der Form einher. Im Zusammenhang mit dem fünften Streichquartett in a-Moll heisst es anlässlich einer Aufführung im Jahr 1870: »Le quatuor, libre de formes, d'une couleur toute romantique, échappe à la critique habituée au moule classique.«<sup>2</sup>

Dieser Sachverhalt prägt sich im sechsten Quartett in der Entwicklung einer für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts in dieser Form tatsächlich beispiellosen »Collage-Technik« aus,<sup>3</sup> indem Kreutzer das Komponieren mit vorgefundenem Material (die Pavane *Belle qui tiens ma vie* (1588), die populäre Chanson *Dans les gardes françaises* (1759) sowie ein Thema von Mendelssohn »al rovescio«) ästhetisch durch den enigmatischen Gesamtcharakter des Werks legitimiert, das im Manuskript den Titel Sphinx in griechischen Buchstaben trägt. Andererseits akzentuiert sich die Fragmentierung der Form im gerade nur einmal fünf Partiturseiten umfassenden achten Quartett G-Dur in einer Verdichtung bzw. Zuspitzung, wie etwa im nur gerade neunzehn Takte langen Scherzo-Satz. In diesem werden gleichsam noch Takte umrahmt, welche nach Angaben Kreutzers bei einer Aufführung ausgelassen werden können, falls das Stück zu lang werden sollte, womit dieser Scherzosatz in eine Richtung weist, dessen Konsequenzen erst im 20. Jahrhundert restlos gezogen werden. »Dans le cas où le morceau serait jugé trop long on pourra supprimer les passages encadrées ainsi que la reprise du premier morceau«, heisst es am Schluss der ersten Seite der bei Salme (Paris) publizierten Partitur des Quartetts.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Diese Variationstechnik unterscheidet sich in ihrer Intention kaum von der Technik der entwickelnden Variation bei Brahms oder von der Variationentechnik, welche Webern mehr als achtzig Jahre später im Kopfsatz seines Streichquartett op. 28 anwenden wird.

<sup>2</sup> *RGm*, 37. Jhg., Nr. 16 (17. April 1870), 124 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Der Begriff der »Collage-Technik« wird hier bewusst verwendet (selbst auf die Gefahr hin, damit anachronistisch zu argumentieren), da Kreutzers Verfahren in der Substanz tatsächlich auf dieses Verfahren abzielt.

<sup>4</sup> Dazu F-Pn, Vm7-12848.

Léon Kreutzer, Quartett G-Dur [Nr. 8] (komponiert 1867) (Salme, Paris), F-Pn Vm7 12848

**QUATUOR en SOL majeur.**

L. KREUTZER.

Moderato.

1<sup>re</sup> VIOLON.  
2<sup>me</sup> VIOLON.  
ALTO.  
VIOLONCELLE.

in Tempo.

arco

Dans le cas où le morceau serait jugé trop long on pourra supprimer les passages encadrés ainsi que la reprise du premier morceau.

2

First system of musical notation for string quartet. It consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The music is written in 3/4 time with a key signature of one flat. The first measure is marked with a '2'. The first staff begins with a dynamic marking of *p pizz.* and includes markings for *arco.* and *pizz.*. The other staves also show *pizz.* and *arco.* markings. The system concludes with a *riten.* marking.

in Tempo.

Second system of musical notation for string quartet. It continues the four-staff arrangement. The first staff has a *pizz.* marking. The system concludes with a *crusc.* marking.

Third system of musical notation for string quartet. It continues the four-staff arrangement. The system concludes with a *pp* marking.

SCHERZO.

1<sup>re</sup> VIOLON.  
2<sup>me</sup> VIOLON.  
ALTO.  
VIOLONCELLE.

Fourth system of musical notation for string quartet, labeled as the Scherzo section. It consists of four staves for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The music is written in 3/4 time with a key signature of one flat. The first staff begins with a *f* dynamic marking. The system concludes with a *f* marking.

Fifth system of musical notation for string quartet. It continues the four-staff arrangement. The system concludes with a *f* marking.

Sixth system of musical notation for string quartet. It continues the four-staff arrangement. The system concludes with a *f* marking.

This page of a musical score for a string quartet, titled "IV Das Streichquartett in Frankreich", page 519, contains a section labeled "TRIO" starting at measure 3. The score is arranged in six systems, each with three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). The music is in 3/4 time and features a variety of textures and dynamics. The first system includes dynamic markings such as *p*, *pp*, and *ppizz.* (pizzicato). The second system continues with similar dynamics. The third system features a prominent melodic line in the first violin. The fourth system includes *pp* and *pizz.* markings. The fifth system has *f* and *f acc.* markings. The sixth system concludes with *p* and *ppizz.* markings. The page number "519" is printed at the bottom center.



4

First system of musical notation for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello). The music is in 3/4 time and features a mix of piano (p) and forte (f) dynamics.

Second system of musical notation for a string quartet, continuing from the first system. It includes markings for pizzicato (pizz.) in the lower strings.

Largo.

1<sup>re</sup> VIOLON.  
2<sup>me</sup> VIOLON.  
ALTO.  
VIOLONCELLE.

Third system of musical notation, marked 'Largo'. It shows individual staves for the 1<sup>re</sup> Violon, 2<sup>me</sup> Violon, Alto, and Violoncelle.

Fourth system of musical notation for a string quartet, continuing the piece.

Allegro.

FINALE.

1<sup>re</sup> VIOLON.  
2<sup>me</sup> VIOLON.  
ALTO.  
VIOLONCELLE.

Fifth system of musical notation, marked 'Allegro' and 'FINALE'. It shows individual staves for the 1<sup>re</sup> Violon, 2<sup>me</sup> Violon, Alto, and Violoncelle.

Sixth system of musical notation for a string quartet, continuing the piece.



Freilich könnten solche Experimente als nicht ernsthafte Spielereien eines Exzentrikers qualifiziert werden, die einen nicht weiter zu beunruhigen haben, wären sie kompositionsgeschichtlich betrachtet nicht belangvoll. Kreutzers Streichquartette, so singular sie innerhalb der französischen Streichquartettproduktion auch sein mögen, ziehen aus einem kompositionsgeschichtlichen Entwicklungsprozess die Konsequenzen, die Beethoven mit seinem op. 135 noch auffangen und welche Brahms und Schönberg in ihren Streichquartetten noch dadurch abmildern konnten, dass sie hartnäckig an einem Formprinzip festhielten, das eigentlich zunehmend in Widerspruch zu den von ihnen realisierten Verarbeitungstechniken geriet. Die Nähe zu ähnlichen Tendenzen der Fragmentierung der Form bei Beethoven ist bereits der zeitgenössischen Kritik aufgefallen.<sup>1</sup>

Für eine ganz andere Tendenz innerhalb der französischen Streichquartettproduktion von 1830 bis 1870 stehen die Streichquartette von Louis-Théodor Gouvy (1819-1898), der in den sechziger Jahren neben Léon Kreutzer im Bereich der Instrumentalmusik von vielen als der wichtigste französische Komponist angesehen wurde. Arthur Pougin beispielsweise schreibt 1868: »Nous possédions ainsi, en France, deux artistes d'un mérite très réel et prisé des délicats : M. Théodor Gouvy et M. Léon Kreutzer.«<sup>2</sup>

Gouvy kam 1836 nach Paris, um Jura zu studieren, widmete sich aber zunehmend mehr dem Klavierspiel und der musikalischen Ausbildung. Er war Klavierschüler von Edouard Billard (ein Schüler Henri Herz') sowie später von Pierre Zimmermann und nahm Theorieunterricht bei Antoine Elwart. Von 1841 bis 1842 hielt er sich in Berlin auf, wo er seine ersten Kompositionen publizierte und bei Carl Friedrich Rungenhagen weiter studierte. Diesem Aufenthalt in Deutschland folgten weitere, insbesondere von 1877 an, denn Gouvys Musik war in Deutschland weitaus populärer als in Frankreich, war vermutlich auch Gouvys zunehmende Entfremdung vom Pariser Musikleben erklärt.<sup>3</sup> Von 1881 an verbrachte er fast jeden Winter in Leipzig, während er die Sommermonate im französischen Goffontaine mit Komponieren verbrachte.

---

<sup>1</sup> Dazu etwa *RGm*, 37. Jhg., Nr. 16 (17. April 1870), 124 (2. Sp.).

<sup>2</sup> Arthur Pougin in *RGm*, 35. Jhg., Nr. 46 (15. Nov. 1868), 363 (1. Sp.).

<sup>3</sup> Dazu Klauwell, *Gouvy* (1902), 106, und Birtel, *Gouvy* (1979), 467-468.

## Théodor Gouvy, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Anmerkungen
3 Streichquartette (e/D/A)	unveröffentlicht	1848 komponiert
op. 16 Nr. 1 u. 2	1858 (Richault, Paris)	1857 komponiert
op. 56 Nr. 1 u. 2	1876 (Richault, Paris)	Nr. 1, 1872 komponiert; Nr. 2, 1873 komponiert
op. 68	1882 (Breitkopf & Härtel, Leipzig)	1874 komponiert
g-Moll	unveröffentlicht	1886 komponiert
G-Dur	unveröffentlicht	1888 komponiert

Zwar fallen lediglich Gouvys Streichquartette op. 16 in B-Dur und C-Dur in den hier näher betrachteten Zeitraum, aber die ihnen nachfolgenden Werke zeigen keine substantiellen Veränderungen. Sie vermitteln Gouvys Könnerschaft im Umgang mit dem Streichquartettsatz nach den deutschen Vorbildern auf eindruckliche Weise. Kein französischer Komponist kam in den Jahrzehnten von 1830 bis 1870 derart nahe an das sogenannte »Leipziger Idiom« wie Gouvy. Das bekundet sich in der klaren und ausgewogen proportionierten »klassischen« Formanlage, welche Gouvy meisterlich beherrschte. Die expressiven Momente, die bei einigen anderen Komponisten in brillante Virtuosität ausbrechen, sind bei Gouvy in eine Satzstruktur eingebunden, deren nuancenreiche melodische und klangliche Reize immer im Geflecht thematisch-motivischer Verarbeitungsprozesse integriert sind. Vor diesem Hintergrund versteht sich die Beurteilung des Pariser Korrespondenten von *The Musical Times* von Gouvys op. 56 als »an able work, in acceptable classical form, and wrought in details, as in general outline«. Dabei handelt es sich nach Meinung dieses Korrespondenten um Eigenschaften, welche »accord with classical precedents«.<sup>1</sup> Damit ist ein für Gouvys Schaffen insgesamt auffälliger und schon zu seiner Zeit als »janusköpfig« empfundener Charakter benannt, nämlich dass sich in seiner Musik »französische Anmut, Eleganz

<sup>1</sup> *MT*, 19. Jhg., Nr. 425 (1. Juli 1878), 372 (2. Sp.).

und klare Logik mit dem deutschen Geist und dessen Tiefe und Phantasie«<sup>1</sup> die Waage halten.

Deshalb wirken die Quartette von Gouvy zurückhaltend und gar reserviert. Aber sie haben immer auch insofern etwas Herausforderndes, als sie mit Unerwartetem oder Überraschendem die eingestellte Hörerwartung durchkreuzen, wie beispielsweise das Andantino scherzando im zweiten Quartett aus op. 16, dessen Charakter bewusst zwischen Scherzo- und langsamem Satz offen bleibt.

---

<sup>1</sup> *Kölner Zeitung*, Nr. 5 (23. Jan. 1868), 45; Zitiert nach Klauwell, *Gouvy* (1902), 153.

Théodor Gouvy, Quartett op. 16 Nr. 2, (komponiert 1853), 2. Satz, T. 1-48

The image displays a musical score for the second movement of Théodor Gouvy's Quartet op. 16 No. 2, measures 1 through 48. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in 3/4 time, with a key signature of one flat (B-flat major or D minor). The tempo and mood are indicated as "Andantino scherzando".

The score is divided into four systems of staves:

- System 1 (Measures 1-6):** The tempo is marked "Andantino scherzando" and the dynamics are "pp".
- System 2 (Measures 7-12):** The dynamics are marked "Sempre pp".
- System 3 (Measures 13-16):** This system continues the musical texture without specific dynamic markings.
- System 4 (Measures 17-20):** The dynamics are marked "Cres" (Crescendo) in all parts, with the vocal line (likely a vocal part or a specific instrument) including the lyrics "Cres - - cen - do".

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The score is divided into four systems, each starting with a measure number: 22, 26, 30, and 34. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The first system (measures 22-25) includes dynamic markings: *Dim.* (diminuendo) and *pp* (pianissimo). The second system (measures 26-29) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 30-33) features a prominent melodic line in the first violin. The fourth system (measures 34-37) concludes the passage with sustained chords and melodic fragments. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key and 3/4 time. It begins at measure 37 with a first ending bracket labeled 'A'. The first violin part features a melodic line with slurs and a dynamic marking of *Doletss.*. The second violin and viola parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes, marked *ppp*. The cello and double bass part provides a steady bass line, marked *ppcc*. The score continues through measures 40, 43, and 46. At measure 43, the first violin part has a dynamic marking of *Do!*. At measure 46, the first violin part is marked *Do! espress:* and features a fermata. The second violin and viola parts continue with their rhythmic accompaniment, and the cello and double bass part is marked *arco*.



Die Erörterungen in diesem Kapitel haben gezeigt, dass die Streichquartettproduktion in Frankreich zwischen 1830 und 1870 ähnlich wie in den deutschsprachigen Kulturzentren durch ganz unterschiedliche Tendenzen geprägt worden war. Onslow und Dancla bemühten sich um Möglichkeiten der Bewahrung der durch Haydn, Mozart und Beethovens op. 18 bestimmten klassischen Form bei gleichzeitiger Steigerung des melodischen Ausdruckscharakters und Integration stilistischer und satztechnischer Mittel der französischen Quartetttradition. Scipion Rousselot suchte in seinem vierten Streichquartett op. 35 die Herausforderung mit Beethovens op. 59, während Georges Bousquet, Édouard Lalo und Henri Reber sich eher an einem Werkkonzept orientieren, in welches auch Mendelssohns Streichquartette (besonders op. 44) als »mustergültige« Werke integriert waren. Dazu gehören auch die beiden frühen Quartette von Gouvy, die sich aber von Bousquets, Lalos und Rebers Kompositionen durch eine ausgeprägtere »akademische« Haltung unterscheiden. Léon Kreutzer schliesslich suchte einen ganz eigenständigen Weg. Die dabei resultierende Komplexität in Form und Satzstruktur sowie im Ausdruckscharakter hatte schliesslich eine Fragmentierung der Form zur Folge, welche vertiefte Kenntnisse von Beethovens späten Streichquartetten vermuten lassen. Diese treten dann schliesslich mit den ersten beiden Streichquartetten op. 3 in a-Moll und f-Moll von Alexis de Castillon (1838-1873) definitiv in die Entwicklung der Gattungsgeschichte in Frankreich. Castillons Quartett a-Moll op. 3, das um 1865 komponiert wurde, stellt unmissverständlich eine kompositorische Rezeption von Beethovens op. 131 und 132 dar, in welche charakteristische Kompositionsmerkmale von Mendelssohn integriert sind. Davon gibt etwa der zweite Satz ein Beispiel, in welchem Castillon ein singendes Adagio und ein Scherzo auf höchst originelle und sinnfällige Weise kombiniert. Von Castillons Quartetten wurde nur das erst gedruckt (1867 bei Durand in Paris). Das zweite Quartett wurde von Castillon zurückgezogen, einzig die daraus stammende *Cavatina* wurde 1869 publiziert. Der frühe Tod von Castillon verhinderte eine weitere Entfaltung des mit op. 3 einmal eingeschlagenen vielversprechenden Wegs.

Die hier beschriebenen Tendenzen werden auch durch die in der nachfolgenden Übersicht zusammengestellten Kompositionen der Zeit von 1830 bis 1870 bestätigt. Diese Übersicht ist nicht vollständig, vermittelt aber einen Eindruck davon, dass das

Streichquartett auch in Frankreich als Kompositionsgattung weit mehr gepflegt worden war, als man gemeinhin annimmt.

Antoine Elwart (1808-1867)	Nr. 1 (1834), Branus (Paris) _ <i>Trois Quatuors</i> (1867), Brandus (Paris); <i>27<sup>e</sup></i> [sic !] <i>Quatuors</i> , unveröffentlicht ; Ms., F-Pn Ms 7877
Auguste Morel (1809-1881)	op. 1 (1867), Ms., F-Pn Vm7 341 (1) _ op. 2 (1867), F-Pn Vm7 341 (2)
Ambroise Thomas (1811-1896)	op. 1 (1831), Richault (Paris)
Jean-Dolphin Alard (1815-1888)	<i>Quatuor</i> op. 8 (1841), Richault (Paris)
Léopold Dancla (1822-1895)	<i>Quatuor</i> op. 27 (?), Costallat (Paris); <i>Quatuor</i> op. 32, Costallat (Paris)
Louis Lacombe (1818-1884)	Streichquartett <i>Le Château</i> op. 92, Joubert (Paris)
Auguste de Vaucorbeil (1821-1884)	Streichquartett Nr. 1 (1858), Heugel (Paris)
Léon Gastinel (1823-1906)	<i>Quatuor</i> op. 6 (1846), Costallat(Paris); <i>Quatuor</i> [Nr. 2] Richault (Paris); <i>Quatuor</i> [Nr. 3] Richault (Paris)
Adolph Blanc (1828-1885)	op. 16 (1856), Richault (Paris); op. 27 (1857), Richault (Paris); op. 30 (1860), Richault (Paris); op. 53 (1877), Richault (Paris)
René Franchomme (1808-1885)	<i>Quatuor</i> [Nr. 1] unveröffentlicht, F-Pn, Ms 10 412 u. 10 413; <i>Quatuor</i> [Nr. 2] (1857) unveröffentlicht, F-Pn, Ms 10 418
Wilfrid D'Indy (1821-1891)	<i>Grand Quatuor</i> op. 1 (1842), Challiot (Paris)
Paul Dubois (um 1820- ?)	<i>Quatuor</i> [Nr. 1] (1849), unveröffentlicht; <i>Quatuor</i> [Nr. 3] (1852), unveröffentlicht ; <i>Quatuor</i> [Nr. 3] (1853), La Neuve (Marseilles)

Darüber hinaus bildete vitale Tradition der Gattungsgeschichte des Streichquartetts in Frankreich in der Zeit von 1830 bis 1870 eine Grundvoraussetzung für die um 1871

tatkräftig betriebene Erneuerung der französischen Instrumentalmusik im Rahmen der Bewegung der *Ars Gallica*. Im Kontext dieser Bewegung entstanden dann die Quartette von César Franck, Sylvio Lazzari, Guillaume Lekeu, Ernest Chausson, Vincent d'Indy und Camille Saint-Saëns, aber auch von Claude Debussy und Maurice Ravel, um wenigsten einige Namen zu nennen. Gabriel Faurés Streichquartett e-Moll op. 121 von 1924 kann als Schlusspunkt der um 1871 einsetzenden Entwicklung gesehen werden, welche ihre grundlegendsten Voraussetzungen indes in Entwicklung der Zeit von 1830 bis 1870 hatte.

## V DAS STREICHQUARTETT IN ITALIEN UND ENGLAND

### 8. ZUR SITUATION VOR 1830

Im Gegensatz zu Wien und Paris entwickelte sich in Italien trotz des Streichquartettschaffens von beispielsweise Carlo Monza (ca. 1735-1801), Antonio Bartolomeo Bruni (1757-1821), Alessandro Rolla (1757-1841), Bonifazio Asilio (1769-1832), Felice Radicati (1775-1820), Battista Polledro (1781-1853), Niccola Petrini-Zamboni (1785-1849), Giovanni Pacini (1796-1867), Ferdinando Giorgetti (1796-1867) und Antonio Bazzini (1818-1897) kaum eine lebendige Streichquartettkultur. Dass sich in Italien bis weit ins 19. Jahrhundert keine bedeutende Streichquartettkultur herausgebildet hatte, war weniger die Folge eines geringen Interesses seitens der Komponisten, als vielmehr eines Fehlens von Voraussetzungen gesellschaftlicher (d. h. einer breiten »bürgerlichen« Gesellschaftsschicht) und ökonomischer Natur (eines Musikverlagswesens), die eine fruchtbare kompositorische Entwicklung getragen hätten, weshalb Komponisten mit einer besonderen Affinität für Kammermusik, wie beispielsweise Giardini, Boccherini, Cambini und Viotti, ihr Glück hauptsächlich in Paris, London und Wien suchten.<sup>1</sup> Darüber war besonders das um die Oper zentrierte Kulturleben Italiens und die nur in rudimentären Ansätzen entwickelte Hausmusik-Kultur (und damit eine kaum vorhandenen Streichquartett-Spieltradition)<sup>2</sup> für die Entwicklung einer eigenständigen Instrumental- und Kammermusikkultur eher hinderlich. Dieser »Misstand« kommt beispielsweise im Reisetagebuch Xaver Mozarts zum Ausdruck. So berichtete er etwa am 22. Juli 1820 aus Triest:

---

<sup>1</sup> Dazu Salvetti, *Quartettismo italiano* (1982), Dahlhaus, *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (1985) 210-216, Finscher, *Italienische Komponisten und italienische Instrumentalmusik* (1993), Sadie, *Italians and Italian instrumental music* (1993) und Krummacher, *Das Streichquartett (I)* (2001), 206-213.

<sup>2</sup> Fischer, *Das italienische Streichquartett* (1967), 13. Allerdings zeigen sich erste Ansätze einer privaten Instrumentalmusikpflege zu Beginn des 19. Jahrhunderts; dazu die Ausführungen zu Donizetti weiter unten Donà, *La musica strumentale* (1997).

»Das Theater ist itzt geschlossen, und die Musick ist Jahr aus und ein auf einer so niedern Stufe, daß man kaum ein ordentliches [...] Quartett zusammenbringen kann.«<sup>1</sup>

Und zwei Tage später heisst es:

»Diesen Mittag war ich wieder bey Kraig [...] und Abends hatte man ein Quartett arrangirt, das aber so miserabel war, daß meine Feder vergebens versuchen würde, die Leiden meiner Ohren zu schildern. Man versicherte mich dennoch, es sey das Beste, das man hier zusammen bringen könne.«<sup>2</sup>

Schliesslich stand der Entwicklung einer Streichquartettkultur in Italien (ähnlich wie in England) auch eine kompositionstechnische Erscheinung und damit verwoben eine ästhetische Vorstellung entgegen, auf die bereits Joseph Georg Vogler im zweiten Jahrgang seiner *Betrachtungen der Mannheimer Tonschule* von 1779/80 hingewiesen hatte:

»In Italien wird in manchen Privat-Conzerten von Begleitung des Claviers ein Mißbrauch gemacht. Sehr oft bedienen sie sich eines unbiegsamen Flügels zu einem Quartett, statt des Violonzells. Dieser ist alle Augenblicke unverhältnismäßig und beim forte zu leis, beim piano zu stark. [...] Ein Violin- oder Flötensolo klingt sehr gut, wenn nebst dem Violonzell eine gemäsigte [sic!] Begleitung von einem Fortepiano beitrith. Aber in einem Quartett von vier Bogeninstrumenten ist sie unnütz, ja schädlich.«<sup>3</sup>

Im Gegensatz zur Instrumentalmusik in Frankreich und im süddeutsch-österreichischen Kulturgebiet blieb der Instrumentalsatz in Italien also noch verhältnismässig lang von der Vorstellung einer generalbassgebundenen Musik abhängig, die dann etwa im Fall des nach London emigrierten Tommaso Giordani im Kontext der englischen, ebenfalls noch stark generalbassgebundenen Instrumentalmusikpraxis auf fruchtbaren Boden stiess.<sup>4</sup> Im Schatten dieser Vorstellung

---

<sup>1</sup> Mozart (Xaver), *Reisetagebuch*, 232.

<sup>2</sup> Ibid., 232-233.

<sup>3</sup> Vogler, *Betrachtungen* (1779-80), 295.

<sup>4</sup> Dazu weiter unten.

konnte sich in Italien folglich die – wie gezeigt – das Prestige des Streichquartetts besonders im deutschsprachigen kompositionstheoretischen und ästhetischen Diskurs mitbestimmende Idee vom vierstimmigen homogenen Streichquartettklang nur schwer durchsetzen, der, wie Michaelis es schon 1805 fasste, »die reine Form der Musik, mithin den reinen Genuss« ermögliche.<sup>1</sup> Deshalb wohl blieb den italienischen Komponisten der durch die deutschsprachige Ästhetik propagierte besondere Anspruch und die Würde der Gattung des Streichquartetts fremd (weil vermutlich als übertrieben empfunden), wie beispielsweise die humoristischen Äusserungen von Giacomo Gotifredo Ferrari oder das seltsame Erstaunen eines unbekanntem Rezensenten der *AmZ* anlässlich seines Aufenthalts in Neapel 1808 dokumentieren mögen. Ferrari treibt in seiner Äusserung wohl bewusst ein schelmisches Verwechslungsspiel mit dem Gattungsnamen und der Besetzungsbezeichnung.

»Vedendo il trasporto ch'io avevo per la musica, m'incoraggiò a comporre, ed io senza sapere alcuna regola cominciai a scrivere delle serenate e con gran esito per que' buoni Roveretani e Sacardi: scrissi poscia delle melodie per Flauto, Violino e Violoncello, nel genere di Davaux, di St. Geroge, & c. ch'io chiamava, com'essi li chiamavano, Quartetti.«<sup>2</sup>

Demgegenüber ist der Bericht des unbekanntem Rezensenten ein sozial- und kulturgeschichtlich interessantes Dokument für die unterschiedliche Haltung dem Streichquartett gegenüber aus der Sicht eines ebenso bereits durch die deutschsprachige Streichquartett-Ästhetik wie auch von nationalen Stereotypen und von pseudo-goethischen naiven Bildern über »Arkadien« belasteten Beobachters:

»Ich habe in Neapel, wo sich überhaupt der echte italienische Charakter am vollständigsten, wenigstens am lautesten ausspricht – bey dem Grafen G. Mozarts Violinquartetten gespielt. Kaum einige anwesenden Musiker kannten sie ein wenig, die Andern noch gar nicht. Nie,

<sup>1</sup> Michaelis, *Misbrauch der Blasinstrumente* (1805), 97.

<sup>2</sup> Giacomo Gotifredo Ferrari, *Aneddoti piacevoli e interessanti occorsi nella vita di Giacomo Gotifredo Ferrari da Roveredo*, London 1830 (Bd. 1, 96), zitiert Fornari, *La 'società' del quartetto* (2000), 60. Ich teile allerdings nicht Fornaris Einschätzung, dass Ferraris Äusserung Ausdruck einer »inconsepevolezza« gegenüber dem Prestige der Gattung des Streichquartetts sei. Eine solche Einschätzung übergeht die humoristische Pointe in der Äusserung..

nie werde ich der himmlischen Frühlingsnacht (im Februar) vergessen! Man spielt bey offenen Fenstern; die von Blüthenduft geschwängerte Luft drang labend, drang ganz still, wie ein wellenloses Meer, herein; der Himmel schien sich rund um, wie eine dunkelblaue Glasglocke mit schimmernden Silberpunkten, ganz nahe um uns zu legen – eine Erscheinung, die sich Keiner denken kann, der sie nicht gesehen hat – [...] Die Gesellschaft war sehr zahlreich und von den verschiedensten Graden der Bildung: aber sie war durchaus entzückt von der Komposition, und nicht nur sie, sondern die zahlreiche Dienerschaft stand (komisch genug!) eben so entzückt da und dort in den Winkeln [...] Die Scene war die seltsamste und erfreulichste von der Welt [...] für einen Deutschen; die vornehmen italienischen Herrschaften aber fanden darin gar nichts Ungewöhnliches und hatte, in echter Humanität, nicht das Geringste gegen die ungebetenen, meistens ziemlich schmutzigen Gäste.«<sup>1</sup>

Schliesslich konnten selbst die drei Quartette von Niccolò Paganini (1782-1840), dem anerkannten und weitem berühmten Violinvirtuosen, und die insgesamt 19 Kompositionen von Gaetano Donizetti (1797-1848), welcher mit Rossini, Mercadante, Pacini und Bellini das Opernleben Europas der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts fast ausnahmslos dominierte, deshalb nicht fruchtbar werden, weil sie gleichsam bereits von ihren Schöpfern als sekundäre Kompositionen eingeschätzt worden waren und deshalb auch ungedruckt blieben, was eine Verbreitung sowie den Weg ins Konzertrepertoire behinderte.

Obleich Paganini bekanntlich ein grosser Liebhaber des Quartettspiels war, sind von ihm lediglich drei Quartette für die Streichquartett-Besetzung überliefert, während er für die Besetzung mit Gitarre immerhin fünfzehn Werke komponiert hatte. Die drei Streichquartette, die vermutlich zwischen 1815 und 1818 entstanden sind, stellen einen interessanten Rezeptionsbeitrag der französischen Quartetttradition in Italien dar, die nicht unbeeinflusst von Versuchen der Integration von Elementen des Wiener Quartetttypus blieben. Wie beim Wiener Quartetttypus (und die nachfolgenden Äusserungen verstehen sich nur als Beschreibung und nicht als ästhetische Wertung) sind sie alle ausnahmslos viersätzig mit einem Menuett an jeweils zweiter Stelle. Allerdings umgeht Paganini den stilisierten Tanzcharakter des für den Wiener Quartetttypus charakteristischen Menuetts. Im ersten und dritten Quartett weicht

---

<sup>1</sup> *AmZ*, 11. Jhg., Nr. 10 (7. Dez. 1808), 151-152.

Paganini vom Modell auch insofern ab, als er den Finalsatz als Reihung von Abschnitten gestaltet, in welchen sich virtuose Figurenketten mit ritornellartigen Passagen abwechseln, also eher dem konzertanten Prinzip von Solo- und Tutti-Wechseln folgt als sich an Sonatensatz oder Sonatenrondo zu halten. Demgegenüber realisiert Paganini aber im Finalsatz des zweiten Satzes einen eigenwilligen und höchst komplexen Sonatensatz (sofern man sich an die harmonischen Verhältnisse hält), der aber – ähnlich wie die sonatensatzmässig gestalteten Kopfsätze – nur Ansätze zur thematisch-motivischen Arbeit erkennen lässt, woraus letztlich satztechnisch betrachtet nie ein durchbrochener Satz resultiert. Vielmehr folgen sie, wie schon Guido Salvetti im Bezug auf die Expositionsteile der sonatensatzmässig gestalteten Sätze festgestellt hat, einem Prinzip, in welchem die thematischen Komplexe als »momenti cantabili« mit davon thematisch-motivisch abgeleiteten »momenti virtuosistici« (in den Überleitungs- und Schlussgruppen) alternieren.<sup>1</sup> Dieses Gestaltungsprinzip ist letztlich die Konsequenz einer virtuos-brillanten Profilierung der Themen mittels einer (wie etwa beim Hauptthema im ersten Quartett Paganinis) für das *Quatuor brillant* beispielsweise charakteristischen rhythmisch raffinierten Gestaltung von Dreiklangsmotiven. Insgesamt lassen diese Quartette dadurch, dass sich in ihnen charakteristische Momente des *Quatuor brillant* ebenso wie solche des Wiener Quartetttypus gleichsam die Waage halten, ein Versuch der Individualisierung der vorgegebenen Modelle erkennen. Zugleich ist dieser Versuch gattungsgeschichtlich insofern interessant, als er (obgleich zu einem Zeitpunkt formuliert, in welchem – wie gezeigt – im ästhetischen Diskurs in Frankreich und im deutschsprachigen Kulturgebiet die Grenzen zwischen dem *Quatuor brillant* und dem *Wiener Quartetttypus* im Ansatz bestimmt waren und man ihre allzu offenherzige Vermischung bereits als kompositorisches Unvermögen zu empfinden begann) vor dem Hintergrund der französischen und österreichisch-deutschen Gattungstradition des Streichquartetts eine individuelle Form der Vermittlung zwischen *Quatuor brillant* und Wiener Quartetttypus realisiert bzw. als dieser Versuch umgekehrt den regulativen Charakter von Gattungsmodellen in Form eines durch die Modelle der Wiener und Pariser Quartetttradition geprägten Erfahrungshorizonts im Kontext des individuellen künstlerischen Handelns sichtbar macht. Dabei handelt es sich um ein

---

<sup>1</sup> Dazu Salvetti, *Quartettismo italiano* (1982), 169.



Phänomen, das für die kompositionsgeschichtliche Entwicklung des Streichquartetts im 19. Jahrhundert belangvoll ist.

Gegenüber den Quartetten von Paganini orientiert sich Donizetti in seinen Streichquartetten, welche mit höchster Wahrscheinlichkeit mit Ausnahme von zwei Quartetten allesamt für die hausmusikalischen Zusammenkünfte bei einem gewissen Bertoli in Bergamo komponiert worden waren,<sup>1</sup> an den Anforderungen des Quartettsatzes des Wiener Streichquartetttypus sowohl hinsichtlich der Profilierung der Themen als auch der thematisch-motivischen Satzorganisation und in Bezug auf das Gleichgewicht unter den vier Stimmen. Die satztechnischen Feinheiten und die thematisch-motivische Profilierung, besonders aber auch die Tatsache, dass einige Finalsätze monothematisch angelegt sind, lassen die Kenntnis und vielleicht sogar das Studium von Haydns Streichquartetten vermuten.<sup>2</sup> Über ihre kompositionstechnischen Qualitäten hinaus<sup>3</sup> sind Donizettis Quartette gattungsgeschichtlich deshalb belangvoll, weil sie belegen, dass sich eine kammermusikalische Hausmusikpraxis in Italien im 19. Jahrhundert zu etablieren begann, wenn auch nur in ersten Ansätzen.<sup>4</sup>

Gioacchino Rossini, Streichquartette

*6 sonate a quattro* (G, A, C, B, Es, D) (ca. 1804) für 2 Violinen, Violoncello und Kontrabass; Nr. 1, 2, 4, 5 und 6 als Erstdruck 1824 (Mailand) für Streichquartett

Quatuors non difficiles (e, A, B, Es, E)

Cinq grands Quatuors concertants (G, A, B, Es, D), Schott (Paris), 1828.

<sup>1</sup> Donizettis Lehrer Simon Mayr (1763-1845) pflegte bei diesen Zusammenkünften oft die Viola zu spielen.

<sup>2</sup> Bellotto, *Donizetti* (1989).

<sup>3</sup> Diese Qualitäten mögen ein wesentlicher Grund für die Aufführung von fünf Quartetten Donizettis in einem Londoner Konzert mit Antonio Bazzini, Luigi Arditi, Alfredo Piatti und Giovanni Bottesini im Jahr 1856 gewesen sein; dazu auch Kapitel 10.2 und 10.3.

<sup>4</sup> Dazu auch Donà, *La musica strumentale* (1997).

Niccolò Paganini. Streichquartette<sup>1</sup>

Nr. 1 d-Moll (vermutlich zwischen 1815 und 1818)

Nr. 2 A-Dur (vermutlich zwischen 1815 und 1818)

Nr. 3 a-Moll (vermutlich zwischen 1815 und 1818)

Gaetano Donizetti, Streichquartette<sup>2</sup>

Nr. 1 Es-Dur (26. Dez. 1817)

Nr. 2 A-Dur (vermutlich zwischen 1817 u. 1818)

Nr. 3 c-Moll (vermutlich zwischen 1817 u. 1818)

Nr. 4 D-Dur (27. Juli 1818)

Nr. 5 e-Moll (vermutlich zwischen 1818 u. 1819)

Nr. 6 g-Moll (vermutlich zwischen 1817 u. 1818)

f-Moll (6. Mai 1819)

B-Dur (26. Mai 1819)

D-Dur (vermutlich zwischen 1819 u. 1821)

F-Dur (vermutlich zwischen 1819 u. 1821)

h-Moll (vermutlich zwischen 1819 u. 1821)

C-Dur (vermutlich zwischen 1819 u. 1821); ohne vierten Satz

d-Moll (22. Jan. 1821)

g-Moll (26. Jan. 1821); ohne vierten Satz

C-Dur (12. März 1821)

C-Dur (15. März 1821)

A-Dur (19. April 1821)

D-Dur (1825)

e-Moll

<sup>1</sup> Diese drei Quartette sind in der von Kurt Schumacher betreuten und im Verlag Robert Lienau 1998 herausgegebenen Neuauflage greifbar.

<sup>2</sup> Diese Quartette sind greifbar (mit Ausnahme des zwischen 1819 und 1821 komponierten C-Dur Quartetts ohne vierten Satz) in der Gesamtausgabe *18 Quartetti*. Ed. Istituto italiano per la storia della musica. Rom und Buenos Aires. 1948. Die in Klammern angegebenen Daten beziehen sich auf die autographen Datierungen der Manuskripte.

Auch die Quartette von Alessandro Rolla (1757-1841) entfalteten vorerst nur begrenzt ein gewisse Wirkung innerhalb des primär von der Oper dominierten italienischen Kulturlebens des 19. Jahrhunderts. Wirksam dagegen scheinen eher seine Bemühungen und musikalischen Aktivitäten gewesen zu sein, mit welchen er zum einen die einst einflussreiche Instrumentalmusiktradition in Mailand neu belebte und dadurch zum anderen zumindest im Rahmen privater Musikveranstaltungen die Einführung des instrumentalmusikalischen Repertoires der sogenannten Wiener Klassiker unterstützte (letzteres wurde selbstverständlich nach 1815 zu einem nicht unwesentlichen Teil durch die Erwartungen und Ansprüche der in Mailand aufgrund der Verwaltung der Lombardei durch Wien präsenten Mitglieder des deutschsprachigen österreichischen Adels bzw. Amtsadels unterstützt und gefördert). So organisierte Rolla beispielsweise 1823 in seinem Mailänder Domizil private Aufführungen von Beethovens vierter, fünfter und sechster Symphonie sowie (besonders nach seinem Rücktritt aus dem Mailänder Konservatorium 1838) private Kammermusikveranstaltungen, in welche von 1840 an auch Antonio Bazzini als Violinist eingebunden war.<sup>1</sup> Insgesamt trugen seine Konzerte und Kompositionen Rolla den Ruf ein, neben Ferdinando Giorgetti und Antonio Bazzini einer der berühmtesten und einflussreichsten italienischen Violinisten zu sein.<sup>2</sup>

Rollas über 500 Instrumentalmusikwerke<sup>3</sup> umfassen neben zwölf formal und satztechnisch besonders durch Boccherini und Haydn beeinflussten Symphonien und zwanzig Violinkonzerten – die in bezug auf die auffällig kurzen Durchführungsteile in den Sonatensätzen und hinsichtlich der klaren strukturellen Trennung zwischen Solo- und Orchesterpartien den Einfluss von Mozarts Konzerten erkennen lassen – auch Streichquartette.

---

<sup>1</sup> Zu Bazzini vgl. weiter unten.

<sup>2</sup> Dazu *I teatri*, 1. Jhg. (Parte II), Nr. 50 (29. März 1828), 833-837; *GmM*, 10. Jhg., Nr. 45 (7. Nov. 1852), 202; und *L'Italia musicale*, 6. Jhg., Nr. 41 (24. Mai 1854), 161-162.

<sup>3</sup> Dazu Inzaghi/Bianchi, *Rolla* (1981).

Alessandro Rolla, Streichquartette

A-Dur WoO (1806), Milano

Es-Dur WoO (1808), Paris

op. 5 B-Dur (1804), Wien; d-Moll (1808-09), Paris ; G-Dur (1808-09), Paris

*Tre Gran Quartetti Concertanti* op. 2 (1825), Milano

Rollas Quartette zeigen zunächst, wie etwa die Quartette op. 5, hinsichtlich ihrer satztechnischen als auch formalen Merkmale den Einfluss des französischen *Quatuor concertant* mit einer (durch das *Quatuor brillant* beeinflussten) im Ansatz entwickelten Affinität zur Auflösung der konzertanten Satzstruktur mit virtuoser Figurenreihung, während die Quartette op. 2 sowohl in ihrer formalen als auch harmonisch-tonalen Gestaltung sich an den Wiener Quartetttypus anlehnen, ohne damit allerdings das konzertante Element (besonders in der Gestaltung der ersten Violinstimme und den kadenzartigen Schlüssen mancher Sätze) aufzugeben. Das f-Moll-Quartett aus op. 2 beispielsweise unterstreicht diese Annäherung, indem in seinem Kopfsatz zu Beginn unmissverständlich der Beginn aus Beethovens Quartett op. 18 Nr. 1 F-Dur paraphrasiert wird. Diese Paraphrasierung zeigt aber schliesslich – ähnlich wie die einige Jahre später komponierten Streichquartette op. 13 a-Moll (1827) von Felix Mendelssohn-Bartholdy und op. 122 a-Moll (1832) von Friedrich Kuhlau<sup>1</sup> in Bezug auf Beethovens Streichquartett op. 132 a-Moll aufweisen – kaum Spuren einer Auseinandersetzung mit dem in Beethovens Streichquartetten op. 18 und 59 gesetzten Anspruch der Neuformulierung der Gattungskonvention sowie mit den dafür entwickelten strukturellen Elementen im Kontext der durch Haydn und Mozart bestimmten Gattungstradition, wie ein Vergleich des Beginns des Finalsatzes von Bazzinis d-Moll Quartett und dem Scherzo-Satz aus Beethovens Streichquartett op. 59 (T. 1-44) verdeutlicht.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu weiter oben.

<sup>2</sup> Dazu auch *L'Art musical*, 17. Jhg., Nr. 40 (3. Oktober 1878), 313.

Antonio Bazzini, Quartett d-Moll op. 5, Finale, T. 1-21

The image displays a musical score for Antonio Bazzini's Quartet in D minor, Op. 5, Finale, measures 1-21. The score is in 3/4 time and marked "Quasi presto". It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is characterized by rhythmic patterns and dynamic markings such as "p" (piano) and "cresc." (crescendo).

Sozialgeschichtlich sind diese Quartette Rollas ein interessantes Dokument für die in Mailand im Rahmen privater Veranstaltungen gepflegte italienische Kammermusiktradition der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die (kompositionstechnisch betrachtet) ganz offensichtlich sowohl an den französischen Quartetttypen wie auch in zunehmendem Masse am Wiener Quartetttypus geprägt worden war. Der von Friedhelm Krummacher im Zusammenhang mit der Situation des Streichquartetts in Italien im frühen 19. Jahrhundert gewonnene Eindruck von einer insgesamt »wechselvollen Orientierung«<sup>1</sup> scheint zumindest in bezug auf die Quartette

<sup>1</sup> Krummacher, *Das Streichquartett (1)* (2001), 209.

Rollas und ihren Sozialcharakter weniger Folge einer bloss kompositionsgeschichtlichen Situation zu sein, sondern einer damit durchaus aufs Engste verbundenen politischen. Denn der Zusammenhang zwischen kompositionstechnischen und politischen und gesellschaftspolitischen Momenten, der sich in Rollas Streichquartettschaffen bekundet, ist äusserst auffällig. So verweisen die frühen, besonders an französischen Modellen orientierten Quartette Rollas eher auf den durch die französische Kultur und Politik geprägten Kontext Mailands von spätestens 1805 bis zum Ende des von Napoleon eingerichteten Königreichs von Italien 1814, mit welchem Rolla insofern aufs Engste verbunden war, als er von 1805 bis 1808 neben seiner Tätigkeit als Konzertmeister am Teatro alla Scala (1802-1833) auch erster Violinist und Leiter des Orchesters von Napoleons Stiefsohn, Eugen de Beauharnais (1781-1824) war, welcher durch Napoleons Gnade als italienischer Vizekönig in Mailand residierte. Demgegenüber sind die späteren Quartette Rollas, mit welchen er sich an den Wiener Quartetttypus angenähert hatte, auffällig genug zu einer Zeit entstanden, in der Mailand und die Lombardei wieder unter österreichischer Kontrolle waren und enge politische und kulturelle Beziehungen zwischen Wien und Mailand bestanden. Diese Beziehungen werden schliesslich zu einem wichtigen Einflussfaktor hinsichtlich der Situation und Entwicklung der Kammermusik in Italien zwischen 1830 und 1870, worauf weiter unten eingegangen wird.

Ähnlich wie in Italien blieb das Streichquartett sowohl als Kompositionsgattung als auch als Musizierform in England bis weit ins 19. Jahrhundert von marginaler Bedeutung,<sup>1</sup> obgleich in London vor allem hinsichtlich soziologischer Momente ähnlich günstige Voraussetzungen für die Entwicklung einer eigenständigen Streichquartettkultur wie in Paris bestanden hatten und die öffentlichen Aufführungen von Haydns Quartetten opp. 64 und 71/74 während seiner Konzerte in London 1791/92 und 1794/95 geradewegs als sensationeller Erfolg gefeiert worden waren.<sup>2</sup> Die geringe

---

<sup>1</sup> Dazu McVeigh, *Felice Giardini (2)* (1989), McVeigh, *Concert Life in London* (1993), Sadie, *Italians and Italian instrumental music* (1993) und Finscher, *Streichquartett (3)* (1998), 1945 und 1958.

<sup>2</sup> 1789/90 wurden bereits Haydns Quartette op. 54/55 in dessen Abwesenheit im *Professional Concert* aufgeführt. Zu den »Londoner« Streichquartetten; dazu Somfai, *Haydn's London String Quartets* (1991) und McVeigh, *Concert Life in London* (1993).

Bedeutung des Streichquartetts in London war vermutlich durch die bei den aristokratisch-bürgerlichen Trägern der englischen Kammermusikkultur im späten 18. Jahrhundert weitverbreitete Vorliebe für die begleitete Sonatenkompositionen verursacht, welche neben der Violinsonate »the most popular domestic musical genre in late eighteenth-century England«<sup>1</sup> gewesen war. Diese Affinität war zu einem nicht geringen Teil Folge eines in ganz Europa praktizierten bildungspolitischen Programms, welches die die Kammermusik tragende aristokratisch-bürgerliche Schicht vor allem ihren weiblichen Mitgliedern auferlegte und woraus ein auf dieses Bildungsprogramm ausgerichteter Musikalienmarkt entfaltete. Für letzteres geben Johann Friedrich Wilhelm Wenkels Fortsetzung der *Clavierstücke für Frauen* (1771) ebenso wie Johann Friedrich Reichardts *Six Concerts pour le Clavecin ou Piano Forte à l'usage du beaux Sexe* (1774), das bezeichenderweise in Amsterdam und London gedruckt wurde, ein Beispiel.<sup>2</sup>

Die geschilderte Situation wirkte sich aber in England aufgrund anderer Voraussetzungen hemmend auf die Entfaltung einer Streichquartettkultur aus. Sämtliche mit diesem Bildungsprogramm für Frauen verbundenen Absichten standen im Interesse der Affirmation und Performance ihres sozialen Status' als beispielhafte Ehefrau, wie Henry Home es in seinen erstmals 1781 erschienenen *Loose Hints upon Education, Chiefly Concerning the Culture of the Heart* knapp, aber eindeutig formulierte: »It is the chief duty of a woman, to make a good wife.«<sup>3</sup> Ähnlich äusserte sich Maria Edgeworth in einem imaginären Dialog (bei welchem man den ironischen oder gar kritischen Unterton kaum überhört) in ihrer *Practical Education* von 1798, welche ebenfalls im 19. Jahrhundert viel gelesen und sehr geschätzt war:

»Would not you, as a good mother, consent to have your daughter turned into an automaton for eight hours in every day for fifteen years, for the promise of hearing her, at the end of

---

<sup>1</sup> Sadie, *Italians and Italian instrumental music* (1993), 306.

<sup>2</sup> Ausführlicher zur Entwicklung einer spezifischen musikalischen Literatur mit pädagogischen Intentionen für Frauen vgl. Head, *Music for the Fair Sex* (1999).

<sup>3</sup> Henry Home, *Loose Hints upon Education, Chiefly Concerning the Culture of the Heart* (Edinburgh und London 1781), 228. Dazu auch John Locke, *Some Thoughts Concerning Education*, vol. 9 (1692) und Jean-Jacques Rousseau, *Emile*, Vol. 12-15 (1762).

that time, pronounced the first private performer at the most fashionable and the most crowded concert in London?»

»For *one* concert,» says the hesitating mother, »I think it would be too high a price. Yet I would give anything to have my daughter play better than any one in England. What a distinction! She might get into the first circles in London! She would want neither beauty nor fortune to recommend her! She would be a match for any man who had taste for music.«.<sup>1</sup>

Dieses Bildungsprogramm schloss die musikpraktische Ausbildung ein, in deren Zentrum unangefochten und bezeichnenderweise das begleitende und nicht das solistische Spiel von Tasteninstrumenten oder das Harfenspiel stand,<sup>2</sup> während das Violinspiel (neben der Flöte) eine primär männliche Domäne war. Deshalb versteht sich, weshalb »the daughter of every family that took its social position seriously learnt to play the harpsichord or the new fortepiano.«<sup>3</sup> Violinspielende Frauen, wie etwa Gertrud Elisabeth Mara (geb. Schmeling) (1749-1833), Maddalena Laura Sirmen (geb. Lombardini) (1745-1818), Regina Schlick (geborene Sacchi) (1764-1839), Teresa Milanollo (1827-1904), Maria Milanollo (1832-1848), Emilia Arditì (1830-?), Hidegard Werner (1838-?), Camilla Urso (1842-1902) und Wilma Neruda (1838-1911) blieben im 18. Jahrhundert ebenso wie im 19. Jahrhundert die Ausnahme.<sup>4</sup> Geigerinnen gaben oft nach der Heirat ihre viel versprechende Karriere auf, wie etwa Marie Milanollo,<sup>5</sup> oder wurden gar als anstößig empfunden, wie das Beispiel von Gertrud Elisabeth Mara belegt, die eine sehr begabte Violinistin und Sängerin war. Nachdem sie 1759 nach London kam und dort auch öffentlich als Violinspielerin bei der Königin aufgetreten

<sup>1</sup> Zitiert nach Loesser, *Men, Women and Pianos* (1954), 281; dazu auch Ehrlich, *The Piano* (1990).

<sup>2</sup> Loesser hat diesen Zusammenhang auf die prägnante Formel gebracht: »The History of the pianoforte and the history of the social status of women can be interpreted in terms of one another.« Dazu auch Salmen, *Haus- und Kammermusik* (1969), Leppert, *Music and Image* (1993) und Leppert, *The Sight of Sound* (1995).

<sup>3</sup> Sadie, *Italians and Italian instrumental music* (1993), 306.

<sup>4</sup> Zu Wilma Neruda vgl. weiter unten ausführlicher.

<sup>5</sup> Marie Milanollo, welche bei Ferrero, Caldera und Morra sowie später bei Lafont und Habeneck studierte, heiratete 1857 den französischen Offizier Théodor Parmentier, und verschwand dann als Violinistin fast vollkommen aus der Öffentlichkeit.



war, wurde sie »a singer by the advice of the English ladies who dislike a female fiddler.«<sup>1</sup> Einen ähnlichen Versuch unternahm Maddalena Sirmen, welche immerhin Violinunterricht bei Tartini hatte und für lange Zeit als eigentliche Rivalin Nardinis galt: Sie wechselte ins Sängerefach, allerdings mit weniger Erfolg als Mara. Obgleich die Anzahl weiblicher Violinvirtuosinnen nach 1830 zunahm, ist eine Zunahme an ihrer öffentlichen Präsenz mit einer bestimmten Konstanz nur in geringem Ausmass gegeben. Ein Phänomen, wie das nur aus Frauen bestehende und 1886 in London gegründete Shinner-Quartett<sup>2</sup> war erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts möglich<sup>3</sup> und setzte einige erfolglose Versuche anderer sogenannter »Damen-Quartette« voraus.<sup>4</sup> Freilich handelte es sich bei diesem hier dargelegten Bildungsprogramm keineswegs um ein nur englisches Phänomen. Vielmehr dokumentieren die vorhandenen Quellen, dass dieses Phänomen in ganz Europa während des 19. Jahrhunderts anzutreffen war.<sup>5</sup> Beispielsweise waren es noch in den siebziger Jahren vorwiegend Frauen, welche den Klavierunterricht beim damals weitem bekannten und geschätzten Leipziger Klavierpädagogen Salomon Jadassohn besuchten. Diese stammten nicht nur aus Europa, sondern auch aus Nord- und Südamerika.<sup>6</sup> Darüber hinaus ist auch belangvoll, dass Instrumentalisten im Gegensatz zu Virtuosen, Sängern, Musiklehrern und Organisten im

---

<sup>1</sup> *Quarterly Musical Magazine and Review* 2 (1818), 171.

<sup>2</sup> Das Quartett bestand aus Emily Shinner, Lucy Stone, Cecilia Gates und Florence Hemmings. Emily Shinner (verheiratete Liddell) nahm ab 1874 zunächst bei Jacobsen in Berlin privat Violinunterricht, da sie als Frau nicht an die Hochschule zugelassen wurde. Die Zulassung an die Hochschule erfolgte erst später, als Joachim als Direktor die Zulassungsbestimmungen für Frauen lockerte. Als Emily Shinner 1884 wieder definitiv nach London zurückkehrte, etablierte sie sich als ernstzunehmende Konkurrentin von Wilma Neruda.

<sup>3</sup> Kurz zuvor, 1885, wurde in Berlin von der aus Ljubljana stammenden Gabriele Wietrowetz ein »Damen-Quartett« gegründet, das immerhin bis 1923 bestand. Diesem Vorbild folgte die in Graz geborene Marie Soldat (verheiratete Roeger), indem sie zusammen mit Agnes Tschetschulin, Gabrielle Roy und Lucie Campbell ebenfalls 1895 ein Quartett gründete.

<sup>4</sup> Dazu Fauquet, *Sociétés de Musique de Chambre* (1986).

<sup>5</sup> Dazu auch Anton Tschechows 1901 in Moskau uraufgeführtes Drama *Drei Schwestern*, in welchem das Thema der Klavierspielenden Frau und des Geigen spielenden Mannes aufgegriffen wird.

<sup>6</sup> Dazu die Schülerlisten für 1873, 1877 und 1880 in *Archiv der Hochschule für Musik und Theater* Leipzig, Bd. I.2.1 und I.3.1.

englischen Kulturleben bis weit ins 19. Jahrhundert hinein ein relativ tiefes soziales Prestige hatten.<sup>1</sup>

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang aber, dass im Gegensatz zum Tasteninstrumentenspiel das Violinspiel (als notwendige Voraussetzung für die Herausbildung einer Streichquartettkultur und –pflege) innerhalb der englischen aristokratisch-bürgerlichen Gesellschaftsschicht bis weit ins 19. Jahrhundert nie jenes Prestige erlangte, das es in Paris oder Wien hatte. Denn die ideale musikalische Ausbildung für Männer war in England selten musikpraktisch als vielmehr musiktheoretisch orientiert,<sup>2</sup> weshalb die spieltechnischen Anforderungen an die violinspielenden Amateure denn auch kaum hoch waren.<sup>3</sup> Dass hatte zur Folge, dass in der hausmusikalischen Praxis das Streichquartett kaum gepflegt wurde, es sei denn, man verfügte wie etwa der Cello spielende George Augustus Frederick, Prince of Wales (1762-1830), der 1820 als George IV zum König gekrönt wurde, über die finanziellen Mittel, sich professionelle Spieler zum Musizieren zu mieten.<sup>4</sup> Zudem blieb in England die Violine noch relativ lange (aus vermeintlich moralischen Beweggründen) an die Vorstellung gebunden, ein den niederen sozialen Sphären zugehöriges und besonders für die Tanzmusik ideales Instrument zu sein.<sup>5</sup> Deshalb blieb wohl auch der soziale

---

<sup>1</sup> Dazu Rohr, *The Careers of British Musicians* (2001), 113-133.

<sup>2</sup> Dazu Leppert, *The Sight of Sound* (1995), 67.

<sup>3</sup> Ein erläuterndes Beispiel bieten in diesem Zusammenhang die *Six Favourite Solos for the Violin with ACCOMPANIMENT for the HARPSICHORD or VIOLONCELLO / expressly Composed for the Use of Gentlemen Performers* (1790) von Felice Giardini und die *Six easy solos for the violin with a thorough bass for the harpsichord* (um 1777/81) von John Abraham Fisher.

<sup>4</sup> Dazu McVeigh, *Concert Life in London* (1993), 52

<sup>5</sup> Dabei handelt es sich um eine Vorstellung, aus welcher sich im 19. Jahrhundert im Zuge des aufkommenden Virtuositums bekanntlich eine Ästhetik des Verführerischen und Diabolischen herauskristallisiert hatte, welche nicht nur an den zahlreichen Rezensionen über die öffentlichen Auftritte von Niccolò Paganini abgelesen werden kann, sondern auch an Tolstojs Erzählung *Die Kreutzer-Sonate* von 1891, in der gerade an der Person des Geigers Truchatschewskij und am ersten aufwühlenden *Presto* von Beethovens sogenannter *Kreutzer-Sonate* op. 47 die verderbliche Macht der Musik thematisiert wird. Interessant an Tolstojs *Kreutzer-Sonate* ist zudem, dass sie formal selbst wie ein brillantes Virtuosenstück angelegt ist, das auf ein spannungsgeladenes *Crescendo* zustrebt,

Status der in London wirkenden professionellen Violinisten bis ins späte 18. Jahrhundert relativ tief.<sup>1</sup> Auch im 19. Jahrhundert blieb im Londoner Konzertleben das »öffentliche« Violinspiel weiterhin eine Domäne »ausländischer« Virtuosen und betraf auch die öffentlichen bzw. halböffentlichen Quartettveranstaltungen.<sup>2</sup> Wie sehr das Musikleben auch noch im 19. Jahrhundert von ausländischen Musikern geprägt und dominiert war, mag die Bemerkung in einer Rezension über eine Aufführung von Mendelssohns Viertes Sinfonie A-Dur (*Italienische*) zeigen, dass London »now full of eminent foreign musicians« sei.<sup>3</sup>

Vermutlich zeigten gerade die lokalen Violinspieler – und nicht nur im Zusammenhang mit der Aufführung der späten Streichquartette von Beethoven – eine besondere Scheu, öffentlich aufzutreten, weil

»they feared unfavorable comparisons with the performances of foreign fiddlers, who were generally acknowledged as being more highly skilled.«<sup>4</sup>

Es erstaunt daher kaum, dass gerade bei den einflussreichsten Komponisten (meist italienischer Provenienz), die das Londoner Musikleben im späten 18. Jahrhundert beherrschten, aber andererseits von einem Markt und Käufern abhängig waren (wobei es sich bei diesen Käufern im Rahmen der Kammermusik meistens um Frauen handelte, wie erhalten gebliebene Verlagssubskriptionslisten aus dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert belegen)<sup>5</sup> innerhalb des kammermusikalischen Schaffens quantitativ »the accompanied sonata, with extremely simple violin parts«<sup>6</sup> (und gerade nicht das

---

dieses aber immer wieder durch retardierende, spannungsaufbauende Momente geschickt hinauszögert.

<sup>1</sup> Vgl. McVeigh, *Felice Giardini (2)* (1989), 142-144.

<sup>2</sup> Ausführlicher dazu Kapitel 9.

<sup>3</sup> *The Harmonicum* 1833, 134.

<sup>4</sup> Bashford, *The Late Beethoven Quartets* (2000), 90; dazu auch Ehrlich, *Music Profession in Britain*, (1985), 76-99 und Ehrlich, *Royal Philharmonic Society* (1995).

<sup>5</sup> Und diese soziale Funktion des Tasteninstrumentenspiels war vermutlich mit ein wesentlicher Grund dafür, dass sich gerade London im späten 18. Jahrhundert zum unangefochtenen europäischen Zentrum des Tasteninstrumentenbaus entwickelte.

<sup>6</sup> Dazu Sadie, *Italians and Italian instrumental music* (1993) 306.

Streichquartett) eindeutig überwog:<sup>1</sup> bei Felice Giardini (1716-1796) stehen insgesamt zwölf Streichquartetten<sup>2</sup> weit über fünfzig Violinsonatenkompositionen gegenüber,<sup>3</sup> bei Gaetano Pugnani (1731-1798) sind es gerade nur sechs Streichquartette gegenüber mehr als zwanzig Sonatenkompositionen,<sup>4</sup> bei Tommaso Giordani (zwischen 1730/33-1806) stehen zehn Streichquartette fast 70 Sonaten für Violine solo bzw. mit Cembalo/Fortepiano gegenüber,<sup>5</sup> und Mattia Vento (1735-1776) hatte trotz eines

- 
- <sup>1</sup> Interessanterweise bildete gerade die Kritik an zu hohen spieltechnischen Anforderungen eine Konstante bei der Beurteilung der neuesten gedruckten Kammermusik-Kompositionen, weshalb William Napier 1776 sich veranlasst sah, die Publikation leichter Quartette mit folgender Ankündigung zu rechtfertigen: »It has been a general Complaint among the Lovers of Music, that the Quartettos which have been lately published, although many of them are excellent and well composed, yet are so very difficult that none but the best Masters are capable of performing them.« (*The Public Advertiser*, 18.1.1776); ausführlicher dazu McVeigh, *Felice Giardini (2)* (1989), 140-141.
- <sup>2</sup> Auffallend für sämtliche an dieser Stelle erwähnten Streichquartette ist, dass sie weitgehend dem Satzprinzip des *Quatuor concertant* folgen.
- <sup>3</sup> Felice Giardini, ein Schüler von Giovanni Battista Somis (1686-1763), kam 1751 nach London, wo er am 27. April sein glänzendes und begeistert aufgenommenes Debüt als Violinist gab und von dann an zu einer der wichtigsten Persönlichkeiten des Londoner Musiklebens wurde und bis zum Debüt von Wilhelm Cramer im Jahre 1773 ohne Konkurrenz als Violinist blieb. Allerdings verließ Giardini 1784 London, wohl wegen des enormen Konkurrenzdrucks von Seiten der *Abel-Bach*-Konzerte und von Wilhelm Cramer, welchem er offensichtlich nicht standhalten konnte. Ein erneuter Versuch, zwischen 1790 und 1792 in London zu reüssieren, nun aber als Opernkomponist, scheiterte, weshalb Giardini nach St. Petersburg ging, wo sich seine Spuren für lange Zeit bis zu seinem Tod in Moskau 1776 verlieren. Ausführlicher McVeigh, *Felice Giardini (1)* (1984), McVeigh, *Felice Giardini (2)* (1989) und Artikel »Giardini« in *NG 2*.
- <sup>4</sup> Gaetano Pugnani wirkte als ehemaliger Schüler von Somis zunächst in Turin, dann in Rom und trat auch in den Pariser *Concerts Spirituels* am 2. Februar 1754 auf, bevor er 1767 nach London kam. Obgleich Pugnani nur gerade zwei Jahre in London verbrachte, hinterließ er einen insgesamt nachhaltigen Eindruck als Violinvirtuose und trat in London allem Anschein nach auch mit Johann Christian Bach auf. 1769 kehrte er nach Turin zurück und trat in königlichen Dienst ein. Mit seinem bedeutungsvollsten Schüler Giovanni Battista Viotti unternahm er zwischen 1780 und 1782 eine ausgedehnte Konzertreise durch Europa. Artikel »Pugnani, Gaetano« in *NG 2* und dort verzeichnete weiterführende Literatur.
- <sup>5</sup> Tommaso Giordani reiste zunächst mit seinen Eltern und Geschwistern und einigen anderen Sängerinnen und Sängern in einer Operntruppe durch ganz Europa. In der Saison 1753-54 kam diese

reichen Kammermusikschaffens offensichtlich keine Streichquartette komponiert, die veröffentlicht worden wären.<sup>1</sup>

#### Felice Giardini, Streichquartette<sup>2</sup>

6 Streichquartette op. 22 (London, 1799-80)

6 Quartette op. 23 (London 1782) [davon sind nur zwei (Nr. 3 u. 4) für Streichquartettbesetzung, zwei für 1 Violine, 2 Bratschen und 1 Violoncello, zwei Violine, Oboe, Bratsche und Violoncello]

6 Quartette op. 25 (London 1783) [davon sind drei (Nr. 1, 4 und 6) für Streichquartettbesetzung und drei für Oboe/Flöte, Bratsche und Violoncello]

1 Quartett (Nr. 6) in dem Sammeldruck *Six Quartettos* (London 1776) [die anderen Kompositionen stammen von Johann Christian Bach (3 für Flöte/Violine, Violine, Bratsche und Violoncello) und Carl Friedrich Abel (2)]

#### Gaetano Pugnani, Streichquartette

3 Streichquartette (London, 1763?)

3 Streichquartette (London, 1763), auch als op. 13 publiziert (Paris, o.J.)

#### Tommaso Giordani, Streichquartette

*Six Quartettos* op. 2 (London 1772) [davon sind vier für Streichquartettbesetzung und zwei für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncello]

*Sei Quartetti* op. 8 (London, ca. 1775)

---

Operntruppe nach London, um an Covent Garden *Gli amanti gelosi* aufzuführen (weitere Auftritte in London folgten 1755 und 1756). Für die Aufführung von *La comediante fatta cantatrice*, die im Januar 1756 stattfand, komponierte Tommaso Giordani die Musik. Von den frühen 1770er Jahren wirkte Giordani nachweislich als Opernkomponist in London, wo er bis zu seiner endgültigen Übersiedlung nach Dublin im Sommer 1783 blieb. Vgl. Artikel »Giordani, Tommaso« in *NG 2*.

<sup>1</sup> Mattia Vento, der am Conservatorio di S. Maria di Loreto in Neapel ausgebildet worden war, kam als italienischer Opernkomponist und Cembalolehrer auf Einladung von Felice Giardini 1763 nach London, wo er bis zu seinem Tod 1776 wirkte und neben Giardini einer der beliebtesten italienischen Komponisten in London war. Vgl. Artikel »Vento, Mattia« in *NG 2*.

<sup>2</sup> Zu den ungedruckt gebliebenen Quartetten vgl. McVeigh, *Felice Giardini (2)* (1989), 318-320.

An diesem Bild ändert sich auch dann substantiell nichts, wenn man neben den italienischen Komponisten das Kammermusikschaffen der anderen einflussreichen »Musikimmigranten« des späten 18. Jahrhunderts einbezieht, und zwar von Johann Peter Salomon (1745-1815),<sup>1</sup> Antonín Kammell (1730-1784),<sup>2</sup> Johann Christian Bach (1735-1782)<sup>3</sup> – der nur gerade ein einziges Quartett mit der obligaten Streichquartettbesetzung komponiert hatte – und von Carl Friedrich Abel (1723-1787),<sup>4</sup> denn auch in ihrem Schaffen überwiegen Kompositionen für Violine solo oder mit Begleitung.<sup>5</sup>

Johann Peter Kammell, Streichquartette

*Six Quartettos* op. 4 (London, ca. 1770)

*Six Quartettos* op. 7 (London, ca. 1775)

*Six quatuors* op. 14 (Paris, ca. 1774)

Johann Christian Bach, Streichquartette

1 Streichquartett B-Dur op. 1 Nr. 1 (Paris 1776), erschien als Nr. 1 der *Six Quatuors [...] par J. C. Bach et C. F. Abel*

<sup>1</sup> Salomon, der einige Streichquartette komponierte (vgl. *MGG 1* und *NG 2*) kam um 1780 nach London, wo er (abgesehen von einigen Reisen) bis zu seinem Tod als einflussreiche Persönlichkeit im Musikleben wirkte und eine massgebliche Rolle bei der Haydn- und Mozart Rezeption hatte.

<sup>2</sup> Der Böhme Kammell kam 1765 nach London, wo er vermutlich nach einer erfolgreichen Violinisten- und Konzertkarriere 1784 starb.

<sup>3</sup> Johann Christian Bach lebte von 1762 bis zu seinem Tod 1782 in London.

<sup>4</sup> Carl Friedrich Abel lebte seit 1758 in London, wo er 1765 mit Johann Christian Bach die legendäre und für das Konzertleben in London wichtige *Abel-Bach-Konzertserie* gründete, die bis 1781 pro Saison zwischen 10 bis 15 Konzerte gab.

<sup>5</sup> Ausführlicher dazu McVeigh, *Felice Giardini (2)* (1989) und die Werkverzeichnisse in *MMG 1*, *MGG 2* und *NG 2*.

Carl Friedrich Abel, Streichquartette

*Six Quartettos* op. 8 (London, 1769)

*Six Quartettos* op. 12 (London 1775)

2 Quartett in dem Sammeldruck *Six Quartettos* (London 1776) [die anderen Kompositionen stammen von Johann Christian Bach (3 für Flöte/Violine, Violine, Bratsche und Violoncello) und Felice Giardini (2)]

*Six Quartettos* op. 15 (London 1780)

Obgleich die aus Frankreich stammenden Komponisten Pierre Vachon (1731-1803)<sup>1</sup> und François-Hippolyte Barthélemon (1741-1808)<sup>2</sup> einen nicht unwesentlichen Beitrag zur Einführung des französischen *Quatuor concertant* im Londoner Musikleben leisteten,<sup>3</sup> blieb die von ihnen im Zusammenhang mit der Streichquartettpflege ausgegangene Wirkung in London insofern begrenzt, als ihre Quartettkompositionen nur lückenhaft in London erschienen und verglichen mit ihren Kompositionen für Violine solo oder mit Begleitung auch selten aufgeführt wurden. Ebenfalls keinen Einfluss auf das Musikleben in London des späten 18. Jahrhunderts konnten die Streichquartette von Luigi Boccherini entfalten (obgleich Belege dafür existieren, dass sein Schaffen in England zumindest einem begrenzten Kreis bekannt war),<sup>4</sup> weil seine nach 1770 entstandenen Streichquartette in London weitgehend und für lange Zeit unbekannt blieben.

Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang schliesslich auch, dass beispielsweise George Onslow (1784-1853),<sup>5</sup> der bekanntlich ein umfangreiches Werk an Streichquartetten und Streichquintetten hinterlassen hat, während seines Aufenthalts in

<sup>1</sup> Vachon hielt sich vermutlich mehrere Male zwischen 1774 und 1782 in London auf, kehrte aber immer wieder nach Paris zurück.

<sup>2</sup> Barthélemon kam 1764 nach London und wurde einer der einflussreichsten und berühmtesten Musikerpersönlichkeiten im englischen Musikleben seiner Zeit; dazu McVeigh, *Felice Giardini (2)* (1989), 99-106. Im Druck nachgewiesen sind zumindest folgende Streichquartette von Barthélemon: *Six Quartettos* (London, ca. 1783), *Six Quartettos* (London, ca. 1790). Auch bei Barthélemon überwiegen insgesamt Violinsonaten. bzw. Violinsolokompositionen.

<sup>3</sup> Zu Pierre Vachons Streichquartettsschaffen und zum französischen *Quatuor concertant* weiter unten.

<sup>4</sup> Vgl. Charles Burney, *A General History of Music*. London 1776-89, Bd. 2, S. 455.

<sup>5</sup> Zu Onslow vgl. Kapitel 6.2 und 7.2.

London von 1794 bis ca. 1798 sich bezeichnenderweise ausnahmslos der Klaviermusik widmete. Sehr wahrscheinlich war gerade dieses allgemeine geringe Interesse am Streichquartett ein Grund dafür, weshalb sich auch »einheimische« Komponisten im späten 18. Jahrhundert der Gattung kaum zuwandten: Joseph Gibbs (1698-1788), Thomas Alexander Erskine, 6th Earl of Kelly (1732-1781), John Marsh (1752-1828), William Shield (1784-1829), Samuel Wesley (1766-1837) und dessen Bruder Charles Wesley (1757-1834) blieben im Grunde Ausnahmen, welche die Regel bestätigen. Das ermisst sich auch daran, dass so produktive Komponisten wie etwa Shield, der eine enorme Anzahl an Bühnenwerken bzw. Theatermusiken hinterliess, nur gerade eine Sammlung von sechs Quartetten (gedruckt 1782 bei Napier, London) komponiert hatten, bzw. daran, dass wie etwa im Fall von Samuel Wesley die Streichquartettkompositionen ungedruckt blieben.

Hemmend auf die Etablierung und vor allem auf die Festigung einer lebendigen Streichquartettkultur in England wirkten auch der hohe und fast unangefochtene Status sowie die enorme Präsenz von Georg Friedrich Händels Musik im englischen Musikleben des späten 18. Jahrhunderts,<sup>1</sup> in deren Hintergrund nicht nur eine Institutionalisierung der Pflege der »alten« Musik wie in den *Concerts of Ancient Music* und der *Academy of Ancient Music* stattfand,<sup>2</sup> sondern auch eine Corelli-Rezeption florieren konnte, welche nicht nur zur Kanonisierung seiner Werke beitrug,<sup>3</sup> sondern auch zur Folge hatte, dass noch in den 1780er Jahren in London eine Fülle an Triosonaten komponiert und publiziert wurde und dass ein Grossteil der Quartettliteratur satztechnisch noch stark vom Generalbass beeinflusst blieb, wie etwa die Quartette von Giordani belegen.<sup>4</sup> Vermutlich hängt damit auch zusammen, dass selbst die 1790 publizierten Quartette von Gibbs sowie die Quartette von Haydn noch

---

<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang ist etwa das vom 23. Mai bis 1. Juni 1791 in Westminster Abbey abgehaltene Händel-Festival zu erwähnen, an welchem u. a. *Israel in Egypt* und *Messiah* mit mehr als eintausend Musikern und Sängern aufgeführt worden war.

<sup>2</sup> Dazu Weber, *The Rise of Musical Classics* (1992).

<sup>3</sup> Vgl. Finscher, *Italienische Komponisten und italienische Instrumentalmusik* (1967), 358.

<sup>4</sup> Dazu auch Salvetti, *Boccherini* (1973), 227-228.



bis 1799 mit beziffertem Bass veröffentlicht wurden.<sup>1</sup> In diesem Zusammenhang versteht sich denn auch, weshalb noch 1808 Salomon beim Tod von Barthélemon gesagt haben soll: »*We have lost our Corelli! There is no one now that can play those sublime solos!*«<sup>2</sup>

## 9. ASPEKTE DER SOZIAL- UND KOMPOSITIONSGESCHICHTE IN ENGLAND (1830-1870)

An der im vorangegangenen Kapitel dargestellten Situation und der marginalen Bedeutung des Streichquartetts als Kompositionsgattung im Musikleben Englands änderte sich auch für die Zeit zwischen 1830 und 1870 kaum etwas, weil die zwischen den 1840er bis 1860er Jahren komponierten fünfzig Streichquartette von John Lodge Ellerton (1801-1873), ebenso wie die zwischen 1837 und 1878 entstandenen fünf Quartette von George Alexander Macfarren (1813-1887), die drei zwischen 1831 und 1840 entstandenen Streichquartette von Thomas Attwood Walmisley (1814-1856), die mindestens zwei zwischen 1831 und etwa 1847 komponierten Streichquartette von William Sterndale Bennett (1816-1875), die zwei Streichquartette von 1868 (neben vielen Manuskript geblieben »Jugendquartetten«) von Frederick Arthur Gore Ouseley (1825-1889), die drei Streichquartette (komponiert zwischen 1867-1880) von Hubert Parry (1848-1918), das einzige Quartett (1868) von Alexander Mackenzie (1847-1935) sowie das ebenfalls einzige Quartett (1866) von Frederic H. Cowen (1852-1935) vor allem angesichts der dominanten Stellung der Chormusik im öffentlichen Musikleben<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> Vgl. Sadie, *Italians and Italian instrumental music* (1993), 306. Interessant wäre in diesem Zusammenhang einmal eine genaue Untersuchung der in London entstandenen Klaviertrios von Haydn auf die Frage, ob das Festhalten an der auffallenden Triosonaten-Satzstruktur, wie sie sich auch in den in Esterháza entstandenen Klaviertrios zeigt, mit den spezifischen Londoner Musikverhältnissen zusammenhängt oder für Haydn tatsächlich ein von dem Klaviertrio abhängiges spezifisches Merkmal war.

<sup>2</sup> Zitiert nach McVeigh, *Felice Giardini (2)* (1989), 106 (Hervorhebungen im Original).

<sup>3</sup> Die Dominanz der Chormusik wurde im 19. Jahrhundert noch durch die charakteristische Nationalismusbewegung verstärkt.

im allgemeinen, aber auch innerhalb des eigenen Schaffens (mit Ausnahme von Ellertons Streichquartetten) eine singuläre Erscheinung blieben und deshalb auch selten publiziert worden waren. Interessanterweise fanden die Komponisten in England kaum einen Verleger, der sich für die Publikation ihrer Kammermusik interessierte. Es ist immerhin auffällig, dass Ellertons Quartette zuerst bei Schott in Mainz und das einzige publizierte Quartett op. 54 Macfarrens bei Kistner in Leipzig gedruckt wurden. Die britischen Verleger begannen sich für die einheimische Kammermusik erst dann zu interessieren, als sie im Ausland (insbesondere in Deutschland) ein bestimmtes Mass an Ansehen gewonnen hatte.

Für die hier skizzierte Situation geben etwa das Schaffen Parrys, welcher nach Ansicht seiner Zeitgenossen »a strong belief in the value of choral music«<sup>1</sup> hatte, und der künstlerische Werdegang Mackenzies ein gutes Beispiel. Wegen seines Talents wurde Mackenzie mit zehn Jahren 1857 von Edinburgh nach Sonderhausen zur musikalischen Ausbildung geschickt. »Sonderhausen was a hot-bed of the „music of the future“«, heisst es in einem längeren Leitartikel zu Mackenzies Leben und Werk 1898.<sup>2</sup> Er wurde von Eudard Stein zu einem exzellenten Violinspieler ausgebildet, so dass er bald im fürstlichen Orchester in der zweiten Geige bei Aufführungen von Werken Liszts, Wagners und Berlioz' mitwirken konnte. 1865 kehrte er nach Grossbritannien zurück, wo er abgesehen von einem längeren Aufenthalt in Florenz (1879-1885)<sup>3</sup> zuerst in Edinburgh (1865-1879) und dann in London (1885-1935) lebte. In dieser Zeit entstand ein Grossteil seines Vokalwerks, welches trotz der Zeit in Sonderhausen vor allem Oratorien, Kantaten und Choralkompositionen umfasst.

---

<sup>1</sup> *MT*, 39. Jhg. (1. Juli 1898), 455.

<sup>2</sup> *MT*, 39. Jhg., Nr. 664 (1. Jan. 1898), 369 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Nach Florenz ging Mackenzie auf Empfehlung von Hans von Bülow; dort vertiefte er seine Freundschaft mit Liszt, welchen er seit seiner Zeit in Sonderhausen kannte.

<p><b>John Ellerton</b></p> <p>28 Streichquartette (Ms) in GB-Lcm</p> <p>op. 61 Nr. 1-3 (A, Es, G) (Schott, Mainz 1850)</p> <p>op. 122 Nr. 1-3 (B, D, G) (Schott, Mainz 1853)</p> <p>op. 124 Nr. 1-3 (D, c, A) (Schott, Mainz 1853)</p> <p>op. 102 Nr. 1 (F) (Augener, London, vermutlich 1853)</p> <p>op. 102 Nr. 2 (F) (Augener, London, vermutlich 1853)</p> <p>op. 60 Nr. 1 (f) (Schott, Mainz 1863)</p> <p>op. 70 Nr. 1-3 (e, G, a) (Schott, Mainz 1874)</p> <p>op. 71 Nr. 1-3 (c, Es, C) (Schott, Mainz 1874)</p>
<p><b>George Macfarren</b></p> <p>g-Moll (um 1834) (Ms., GB-Cfm)</p> <p>A-Dur (1842) (Ms., GB-Cfm)</p> <p>F-Dur op. 54 (Kistner, Leipzig 1847); komponiert 1843</p> <p>g-Moll (1852) (Ms., GB-Cfm)</p> <p>G-Dur (1878) (Ms., GB-Cfm)</p>
<p><b>Thomas Attwood Walmisley</b></p> <p>G-Dur (1831) (Ms., GB-CRO)</p> <p>A-Dur (1832) (Ms., GB-CRO)</p> <p>G-Dur (1840) Ms., GB-CRO</p>
<p><b>William Sterndale Bennett</b></p> <p>Streichquartett G-Dur WoO (1831), unveröffentlicht</p> <p>[3.] Streichquartett (1837-1847), verschollen</p>
<p><b>Frederick Arthur Gore Ouseley</b></p> <p>C-Dur (1868) (Augener, London)</p> <p>d-Moll (1868) (Augener, London)</p>
<p><b>Frederick Arthur Gore</b></p> <p>mindestens 30 »Jugendquartette« (alle Ms, GB-Ob)</p> <p>Streichquartett C-Dur (1848) (Augener, London)</p> <p>Streichquartett d-Moll (1848) (Augener, London)</p>
<p><b>Francis Edward Bache</b></p> <p>Streichquartett F-Dur (1851) (Ms., GB-Lcm)</p>

<p><i>Alexander Mackenzie</i></p> <p>Streichquartett G-Dur (1868), (Ms.)</p>
<p><i>Frederic Hymen Cowen</i></p> <p>Streichquartett c-Moll (1866), (Ms.)</p>
<p><b><i>Alice Mary Smith (Meadows White)</i></b></p> <p>Streichquartett Nr. 1 (D) (1862), (London)</p> <p>Streichquartett Nr. 2 (a) (1870), (London)</p> <p>Streichquartett <i>Tubal-cain</i> [Nr. 3], ( London)</p>
<p><b><i>Hubert Parry</i></b></p> <p>Streichquartett g-Moll (1867) (Ms., GB-Lcm)</p> <p>Streichquartett C-Dur (1868) (Ms., GB-Lcm)</p> <p>Streichquartett G-Dur (1878-80) (Ms., GB-Lcm Music) (veröffentlicht 1995)</p> <p><i>Ancient Scots Tunes</i> op. 82 für Streichquartett (1915) (Boosey &amp; Hawkes, London)</p>

Die bereits geschilderten Hindernissen für die Entfaltung einer fruchtbaren und lebendigen Streichquartett-Kompositionstradition wurden im 19. Jahrhundert noch dadurch verschärft verschärft, dass die Hauptvertreter der Instrumentalmusik im Urteil ihrer Zeitgenossen oft als »konservative Pedanten« bzw. »academic musicians« mit wenig Sinn für die eigentliche Musik empfunden wurden.<sup>1</sup> Die in England komponierten Streichquartette gehen in den meisten Fällen nicht über die kompositorische Rezeption der »klassischen« Muster hinaus, wofür etwa das Streichquartettschaffen Parrys und Ouseleys ein Beispiel geben. Während selbst die einheimische Kritik von Parrys Kompositionen wenig begeistert war und sie für unoriginell und nicht inspiriert hielt,<sup>2</sup> war Ouseley gegenüber den modernen Strömungen äusserst kritisch eingestellt. Er hielt Mozart im Bereich der Instrumentalmusik für einen nicht zu übertreffenden Meister. Auch Ellertons Streichquartette bestätigen diesen Befund. Seine Quartettproduktion, meistens nach dem

<sup>1</sup> Dazu beispielsweise George Bernard Shaws zahlreichen, mit oft spitzer Polemik verfassten Kritiken über beispielsweise Parry und Mackenzie in Shaw, *Complete musical criticism* (1981). Diese insgesamt negative Einschätzung hat sich auch noch im 20. Jahrhundert erhalten; dazu etwa Arnold Bax, *Farewell My Youth* (1993).

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise *MW*, 1. Jhg., Nr. 3 (April 1901), 35 (1. Sp.).

»klassischen« Modell als Zyklus von drei Werken komponiert, blieb gar in den fünfziger und sechziger Jahren vom nachhaltigen Einfluss der Leipziger Schule unberührt, wie etwa die ersten Partiturseiten des Kopfsatzes seines Streichquartetts A-Dur op. 61 Nr. 1 von 1850 zeigen.

John Lodge Ellerton, Quartett A-Dur op. 61 Nr. 1, Kopfsatz, T 1-96 (Exposition)

*Allegro moderato.*

*p*

*dim.*

*dim.*

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in a key signature of two sharps (D major or F# minor). The score is divided into four systems of measures.

- System 1 (Measures 29-35):** The first system begins at measure 29. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A dynamic marking of *p* (piano) is present at the end of the system.
- System 2 (Measures 36-43):** The second system starts at measure 36. It includes first and second endings, indicated by the numbers "1." and "2." above the staff. The music continues with complex rhythmic textures.
- System 3 (Measures 44-50):** The third system begins at measure 44. It features a sequence of measures numbered 3, 4, 5, 6, 7, and 8, likely representing different parts or variations. The notation includes slurs and dynamic markings.
- System 4 (Measures 51-56):** The final system starts at measure 51. It is characterized by a consistent rhythmic pattern of eighth notes. A dynamic marking of *cresc.* (crescendo) is placed at the beginning of the system.

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass) in a key signature of two sharps (D major or F# minor). The score is divided into four systems, with measure numbers 57, 63, 69, and 75 indicated at the beginning of each system.

- System 1 (Measures 57-62):** The first staff (Violin I) begins with a *fp dolce* dynamic. The second staff (Violin II) has a *fp* dynamic. The third staff (Viola) has a *fp* dynamic. The fourth staff (Cello/Double Bass) has a *fp* dynamic. Dynamics change to *sf* and *p* in the first staff, and *mf* in the fourth staff.
- System 2 (Measures 63-68):** The first staff has a *f* dynamic. The second and third staves also have a *f* dynamic. The fourth staff has a *f* dynamic.
- System 3 (Measures 69-74):** The first staff has a *fp* dynamic. The second, third, and fourth staves also have a *fp* dynamic.
- System 4 (Measures 75-76):** The first staff has a *f* dynamic. The second, third, and fourth staves have a *f* dynamic.





Vor diesem Hintergrund versteht sich die Beurteilung von Ellertons Streichquartett f-Moll op. 60 Nr. 1 anlässlich einer Aufführung in Wiesbaden am 22. November 1859:

»Die Zahl derer, die in dieser Kunstform Gediegenes zu leisten vermögen, ist sehr klein, und um so erfreulicher muss es sein, hier, einem recht tüchtigen Künstler [= Ellerton] zu begegnen. Das bezeichnete Quartett desselben zeichnet sich namentlich in seinem Andante und Finale durch Anmuth, Zartheit und Fluss aus.«<sup>1</sup>

Ellertons Musik wurde von der zeitgenössischen Kritik denn konsequenterweise der »classischen Periode« zugeschlagen,<sup>2</sup> sofern sie denn überhaupt wahrgenommen wurde. Immerhin scheint Ellertons Schaffen anfangs im Ausland kaum auf grosses Interesse gestossen zu sein. So gesteht etwa Henri Blanchard im Zusammenhang mit seinen kurzen Ausführungen zu Ellertons drei Streichquartetten op. 61, dass ihm und wohl der

<sup>1</sup> *RhMZ*, 10. Jhg., Nr. 49 (3. Dez. 1859), 380.

<sup>2</sup> Dazu *NrhMZ*, 9. Jhg., Nr. 47 (23. Nov. 1861), 375 (2. Sp.).

Mehrzahl seiner Zeitgenossen Ellerton unbekannt sei.<sup>1</sup> Aber Ellertons Streichquartette können immerhin als ein Beleg für eine durchaus Ernst zu nehmende englischen Kompositionspraxis gedeutet werden. Denn die stattliche Anzahl von doch fünfzig Streichquartettkompositionen ist zu auffällig, um einfach übersehen oder übergangen zu werden.

Neben dem Einfluss der durch die Wiener Klassik geprägten Tradition waren es besonders Spohrs, Mendelssohns und Schumanns Quartettstile, welche bei den englischen Komponisten Spuren hinterliessen, wobei Mendelssohns Einfluss bis in die siebziger Jahre gewiss der ausgeprägteste war: »Mendelssohnism became the craze even as Handelism had been the craze.«<sup>2</sup> Dieser Einfluss ist besonders auffällig bei den Quartetten Mackenzies, Macfarrens und Bennetts.<sup>3</sup> Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch die Beurteilung von Macfarrens F-Dur-Quartett op. 54, welches nicht nur für Heinrich Wilhelm Ernst komponiert wurde,<sup>4</sup> sondern diesem auch zugeeignet ist und durch Ernst 1845 uraufgeführt wurde.<sup>5</sup> Anlässlich einer Aufführung des Quartetts in den Quartett Concerts von Joseph Dando 1846, wofür Macfarren einen neuen Finalsatz komponiert hatte, meint der Rezensent von *The Musical World*:

»The quartet (...) will doubtless (...) become a stock piece in all performances of classical chamber music. It is the best composition of the kind that has proceeded from the pen of its author, and is quite on a par with the quartets of Spohr and Mendelssohn.«<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *RGm*, 21. Jhg., Nr. 5 (29. Januar 1854), 37 (2. Sp.).

<sup>2</sup> *MW*, 1. Jhg., Nr. 3 (April 1901), 33 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Bei Bennett beruht der analytische Befund auch auf Einbezug seiner anderen kammermusikalischen Werke, da lediglich ein Streichquartett als Ms überliefert ist.

<sup>4</sup> Der in Brünn geborende und lange in Wien wirkende Ernst kam 1843 zum ersten Mal nach London, wo er mit seinen Konzerten in den Hanover Square Rooms einen derart sensationellen Erfolg erzielte, dass er von der englischen Musikpresse fortan als einer der grössten lebenden Violinisten gepriesen wurde. 1855 liess er sich für immer in London nieder und wirkte von 1859 an neben Joachim, Wieniawski und Piatti im Londoner Joachim-Quartett mit.

<sup>5</sup> Dazu *MW*, 20. Jhg., Nr. 46 (13. Nov. 1845), 5498 (2. Sp.).

<sup>6</sup> *MW*, 21. Jhg., Nr. 10 (7. März 1846), 112 (2. Sp.). Dazu auch *MW*, 20. Jhg., Nr. 46 (13. Nov. 1845), 548 (2. Sp.): »(...) we feel a confidence in pronouncing this quartet worthy to be placed by similar

Anlässlich der Uraufführung von Macfarrens A-Dur-Quartett von 1842 heisst es andererseits: »The quartet afforded very general satisfaction«.<sup>1</sup>

Und im Zusammenhang mit der Uraufführung von Macfarrens g-Moll-Quartetts von 1852, welches für die Londoner Quartet Association komponiert wurde, findet sich folgende Beurteilungen:

»The four movements are all written on the largest and most elaborately developed plan. The ideas flow freely, and are well contrasted; fancy and taste are invariably conspicuous in their treatment; and a certain peculiarity of character, preserved throughout, gives unity to the whole, and stamps it with individuality.«<sup>2</sup>

Kein Wunder also, dass es in derselben Zeitschrift bezogen auf dasselbe Quartett sieben Nummern später heisst, dass Macfarren mit diesem Quartett »has approached more nearly to the desired standard than any other Englishman«.<sup>3</sup>

Bennett seinerseits beeinflusste durch seinen Kompositionsunterricht nicht nur Mackenzie, sondern auch Francis Edward Bache (1833-1858) und Alice Mary Smith (Meadows White) (1839-1884), welche sich selbst mit dem programmatischen dritten Streichquartett, das aber erst nach 1870 entstand, vom Quartettstil ihres Lehrers kaum emanzipiert hatte.<sup>4</sup> Erwähnenswert ist hier die Einschätzung, welche Smiths erstes, 1862 komponiertes und im selben Jahr in einer Aufführung der Musical Society of London im November uraufgeführte Streichquartett im Bewusstsein der einheimischen Fachpresse hatte.<sup>5</sup> Immerhin wurde man durch diese Komposition auf sie aufmerksam, <sup>1</sup>

---

productions of the greatest masters without disgracing them, or injuring itself, by comparison.« Vgl. dazu aber die vernichtende Rezension in *NZfM*, 26. Bd., Nr. 44 (31. Mai 1847), 185-186.

<sup>1</sup> *The Musical Examiner*, Nr. 7 (17. Dez. 1842), 41; dazu auch *The Musical Examiner*, Nr. 10 (7. Jan. 1843), 64 und *MW*, 18. Jhg., Nr. 2 (12. Jan. 1843), 22 (3. Spl).

<sup>2</sup> *MW*, 30. Jhg., Nr. 20 (15. Mai 1852), 308 (2. Sp.).

<sup>3</sup> *MW*, 30. Jhg., Nr. 27 (3. Juli 1852), 421 (1. Sp.).

<sup>4</sup> Dazu Temperley, *Instrumental Music* (1959), Brown, *Spohrs Popularität in England* (1984), Temperley, *Schumann and Bennett* (1989).

<sup>5</sup> Dazu *MT*, 26. Jhg., Nr. 503 (1. Jan. 1885), 24.

und es wurde folglich als erste und wichtige Station in ihrer glänzenden Karriere gesehen, von wo aus sie »in rapid succession Quartets, Symphonies, Concertos, Cantatas, and other important works« komponiert hatte, »many of which were played by our leading Musical Societies.«<sup>2</sup>

Bei dem einzigen Streichquartett von Cowen erklärt sich die Nähe zur »Leipziger Schule« insofern, als er von 1865 bis 1867 in Leipzig privat bei Hauptmann, Moscheles, Plaiddy, Richter und Reinecke studierte, bevor er nach Berlin ans Stern'sche Konservatorium (1867-1871) ging, um bei Friedrich Kiel Komposition zu studieren. Die Bedeutung, die Cowen bereits als Dreizehnjähriger hatte, ermist sich daran, dass *The Musical World* es immerhin für notwenig erachtete, über Cowens Weggang nach Leipzig zu berichten.<sup>3</sup> Sein Quartett in c-Moll entstand in der Leipziger Zeit und wurde im Januar 1866 am Konservatorium uraufgeführt.

Der Einfluss der österreichisch-deutschen Quartetttradition auf die britische Kompositionspraxis verdankt sich aber auch zu einem nicht geringen Ausmass einer spezifischen kammermusikalischen Aufführungstradition, welche zwischen 1830 und 1870 von »Haydn, Mozart, early and middle Beethoven, Mendelssohn and Spohr«<sup>4</sup> dominiert wurde. Haydns Einfluss zeigt sich beispielsweise in Bennetts erstem 1831 komponierten Quartett, von welchem es in der Fachpresse unter anderem heisst:

»In listening to the four orthodox movements of the quartet (...) we an fancy papa Haydn frequently nodding approval to the young composer who had studied his own style to such a good purpose. But we have here not merely imitations of a chosen model, but an almost marvellous penetrative insight on the past of one so young into the *spirit* of this model.«<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> »Mrs. White – then Alice Mary Smith – (...) excited attention as a composer by a Quartet, which was performed at a trial of new compositions at the Musical Society of London«. *MT*, 26. Jhg., Nr. 503 (1. Jan. 1885), 24 (1. Sp.).

<sup>2</sup> *MT*, 26. Jhg., Nr. 503 (1. Jan. 1885), 24 (1. Sp.).

<sup>3</sup> Dazu *MW*, 43. Jhg., Nr. 37 (16. Sept. 1865), 583 (2. Sp.).

<sup>4</sup> Banfield, *British chamber music* (1974), 211 (2. Sp.).

<sup>5</sup> *MT*, 26. Jhg. Nr. 514 (1. Dez. 1885), 712 (2. Sp.).

Für die Dominanz der deutschen Musiktradition in England im 19. Jahrhundert ist auch Entwicklungsgeschichte von Parrys Streichquartettkompositionen interessant. Sie ist zum einen in den ersten beiden Quartetten von 1867 und 1868 noch eindeutig von Mendelssohns Quartettstil geprägt, während das spätere dritte Quartett, welches zwischen 1878 und 1880 komponiert wurde, dann ganz auffällig auf Brahms und Wagner referiert, deren Werke um bezeichnenderweise in England ab Mitte der siebziger Jahre eine breiter Rezeption erlebten und die Wirkungsgeschichte von Mendelssohns Musik gleichsam einzuschränken begannen.<sup>1</sup>

Vor diesem Hintergrund versteht sich vielleicht, weshalb man in der einheimischen Fachpresse auf die Dominanz des deutschen Quartettstils in der englischen Kompositionspraxis keineswegs nur mit chauvinistischem Gehabe reagierte. Vielmehr sah man darin auch eine Chance, einen eigenen nationalen Stil herauszubilden, besondere angesichts der auch unter englischen Zeitgenossen weit verbreiteten Ansicht, seit Purcell keine eigene Musiktradition mehr zu haben. Gerade durch Adaptation an die bzw. aemulation der deutschen Musik erhoffte man die Begründung einer eigenen nationalen Tradition, so wie einst (nach Meinung der Zeit) die deutsche Musiktradition selbst begründet worden sei.

»The worst of it is that we have no native seed; our seed must needs come from Germany. But then the seed from which Germany's most splendid flowers have sprung also come from a foreign clime. The Germans took it and tended it and worked at it and at last it became truly German, not to be confounded with any exotic.«<sup>2</sup>

Eine ganz ähnliche Situation zeigt sich in der russischen Musikgeschichte zwischen 1830 und 1870, auf welche hier lediglich nur jeweils am Rande eingegangen werden kann. Immerhin geben dafür Alexander Aljabjews (1787-1851),<sup>3</sup> Michail Glinkas

---

<sup>1</sup> Banfield, *British chamber music* (1974).

<sup>2</sup> John F. Runciman in *MW*, 1. Jhg., Nr. 3 (April 1901), 34 (1. Sp.); dazu auch, Chorley, *Modern German Music* (1854), 230.

<sup>3</sup> Aljabjew hat 4 Streichquartette komponiert, wobei nur das Es-Dur Nr. 1 (1815) und G-Dur Nr. 3 (1825) vollendet wurden.

(1804-1857),<sup>1</sup> Alexander Dargomyshskis (1813-1869),<sup>2</sup> Anton Rubinsteins (1829-1894)<sup>3</sup> und Tschaikowskis (1840-1893)<sup>4</sup> Streichquartettkompositionen ein gutes Beispiel. Die gleichsam als Hegemonie empfundene Dominanz der deutschen Musiktradition im russischen Musikleben wurde aber bekanntlich ab Mitte des 19. Jahrhunderts durch das sogenannte »Mächtige Häuflein« bekämpft. Dabei handelt es sich um eine Gruppe von fünf russischen Komponisten, welche sich in St. Petersburg bildete und welche aufgrund ihres Engagements für eine eigenständige russische Musik zunächst verächtlich als »kleiner Haufen von Musikern« bezeichnet wurde. Dieser Gruppe gehörten Mili Alexejewitsch Balakirev (1837-1910), Alexandre Porfirjewitsch Borodin (1833-1887), Cesar Cuj (1835-1918) Modest Mussorgsky (1839-1918) und Nikolaj Rimsky-Korsakov (1844-1908) an.

- 
- <sup>1</sup> Glinka, der – wie bereits erwähnt – Kompositionsschüler von Siegfried Dehn in Berlin war, hat sich sehr intensiv mit der Komposition von Streichquartetten auseinandergesetzt. Aus dieser Auseinandersetzung ging allerdings lediglich ein einziges vollgültiges Quartett hervor, nämlich das F-Dur-Quartett von 1830, das aber erst 1878, etwas mehr als dreissig Jahre nach Glinkas Tod publiziert wurden. Glinkas andere Streichquartette blieben fragmentarisch: Streichquartett D-Dur (1824), Rondo D-Dur für Streichquartett (1827/28), Streichquartett in C-Dur (1827-28) und Streichquartett Es-Dur (vermutlich auch 1827-28)
- <sup>2</sup> Dargomyshski, der vor allem als Vokalkomponist berühmt geworden ist, hat 1831 zwei noch immer nicht veröffentlichte Streichquartette komponiert.
- <sup>3</sup> Rubinstein hielt in seinen Streichquartettkompositionen, die alle zu seinen Lebzeiten in Leipzig gedruckt wurden, zunächst an dem aus drei Werken und ganz besonders durch Beethovens op. 59 geprägten Zykluskonzept fest (3 Streichquartette op. 17 von 1852/53, gedruckt 1855, und 3 Streichquartette op. 47 von 1852/53, gedruckt 1857), während er ab den siebziger Jahren, wohl als Reflex auf Brahms' op. 51, Streichquartettzyklen aus zwei Werken komponierte (2 Streichquartette op. 90 von 1871, rev. und gedruckt 1892, und 2 Streichquartette op. 106 von 1880, gedruckt 1881). Die einzige Ausnahme ist das Einzelwerk op. 59 von 1857 (gedruckt 1861).
- <sup>4</sup> Bevor Tschaikowski sich dem Streichquartett zuwandte, komponierte er zwischen 1863 und 1864 einige Einzelsätze für Streichquartett (*Allegro vivace* B-Dur, *Andante molto* G-Dur, *Andante ma non troppo* e-Moll und *Allegretto* E-Dur) sowie einen Satz eines Streichquartetts B-Dur. Danach entstanden drei Streichquartette: Nr. 1 D-Dur op. 11 (1871, gedruckt 1872), Nr. 2 F-Dur op. 22 (1874, gedruckt 1875/76) und Nr. 3 es-Moll (1876, gedruckt 1876).

Auch sozialgeschichtlich betrachtet kann kaum von einer stabilen öffentlichen Kammermusikpflege in England vor den späten dreissiger Jahren gesprochen werden.<sup>1</sup> Zwar wirkte die Gründung der *Philharmonic Society* (1813)<sup>2</sup> fruchtbar auf den Aufbau von Kammermusikveranstaltungen (ähnlich wie etwa die Gründung des Pariser *Conservatoire* und die damit verbundene Einrichtung der *Concerts du Conservatoire*), aber die daraus hervorgegangenen Veranstaltungsformen waren insgesamt entweder kurzlebig, wie beispielsweise die *Concerti da Camera* (1835, Hanover Square Rooms) die sechs von John Ella (1802-1888) organisierten *Soirées musicales* (1829 und 1830), oder sie waren durch ein Programm bestimmt, in welchem die Aufführung von Streichquartetten (einmal abgesehen von den Quartettveranstaltungen im Rahmen der Aufführungen der *Philharmonic Society*, welche aber zunehmend an Bedeutung verloren) nur einen geringen Anteil ausmachte, wie etwa bei den im März 1836 gegründeten *Quartet Concerts* (1836-1842, mehrheitlich in den Hanover Square Rooms) und die ebenfalls 1836 von professionellen Musikern ins Leben gerufenen *Classical Chamber Concerts* (1836-1839, Willi's Rooms).<sup>3</sup> Die *Quartet Concerts* wurden auf Initiative von Joseph Dando (1806-1891) und Henry Blagrove (1811-1872) gegründet und konzentrierten sich in Ihrem Repertoire mehrheitlich auf die Kammermusik von Haydn, Mozart und des frühen Beethoven. Als Blagrove 1842 das Interesse an diesen Veranstaltungen verlor, übernahm Dando die Verantwortung alleine und führte die Konzertserien bis 1859 im Throne Room der Crosby Hall weiter.<sup>4</sup>

In diesem Zusammenhang sind wenigstens noch die folgenden Konzertgesellschaften zu nennen: Ignaz Moscheles' *Pianoforte Soirées* (1837-1839, Hanover Square Rooms), die tatsächlich *Matinées* waren, William Sterndale Bennetts *Classical Chamber Music Concerts* (1842-1843, 40 Upper Charlotte St, Bennetts Privathaus), Louise Dulckens sogenannte *Dulcken's Soirées* [Matineen] (1843-1849, in ihrem Privathaus, 80 Harley St), *Banister's Quartet Parties* (1844, im Privathaus von

---

<sup>1</sup> Bashford, *Public Chamber-Music Concerts* (1996).

<sup>2</sup> Dazu Ehrlich, *Royal Philharmonic Society* (1995).

<sup>3</sup> Darunter der Violinist Nicolas Mori, der Cellist Robert Lindley und der Kontrabassist Domenico Dragonetti.

<sup>4</sup> Dazu etwa *MW*, 21. Jhg., Nr. 10 (7. März 1846), 112, und *MW*, 22. Jhg., Nr. 6 (6. Feb. 1847), 82-83.

H.J. Banister, 50 Burton Cres. & in den Blagrove's Rooms, 71 Mortimer St) sowie *Lucas's Musical Evenings* (1854-54, in Charles Lucas Privathaus, 54 Berners St).<sup>1</sup>

Die Programme dieser Veranstaltungen bestanden mehrheitlich aus Kammermusik von Haydn, Mozart und dem frühen und mittleren Beethoven sowie von Onslow, Spohr und von Mendelssohn<sup>2</sup> und auch aus Vokalwerken. Ein Konzert dauerte in der Regel etwa zwischen drei und vier Stunden. Als Beispiel für den Aufbau und die Dauer eines solchen Konzerts sei hier das Programm der am 25. Januar 18846 von Dando durchgeführten Kammermusikveranstaltungen angeführt: Im ersten Teil des Konzerts wurden Haydns Streichquartett F-Dur op. 17 Nr. 2 (Hob. III:26), die Arie »Non credo instabile« aus Händels *Flavio, Rè de'Longobardi* (3. Akt, 9. Szene) HWV 16, Mozarts Klavierquartett g-Moll KV 478 aufgeführt; im zweiten Teil erklangen dann die englische Erstaufführung von Ferdinand Ries' Quartett C-Dur Nr. 1 op. 145 für Flöte, Violine, Viola und Violoncello,<sup>3</sup> Mendelssohns Lied »Auf dem Wasser« und das Lied »The Shepard's Winter Song« von Czapek<sup>4</sup> sowie Beethovens eigene Bearbeitung seines Klaviertrios op. 1 Nr. 3 für Streichquintett c-Moll op. 104.

Allerdings wurde in diesen Gesellschaften auch relativ früh der Versuch unternommen, die späten Streichquartette Beethoven einzubeziehen,<sup>5</sup> und zwischen 1845 und 1851 fanden dann - wie noch ausführlicher gezeigt wird - die ersten systematischen Aufführungen der späten Streichquartett statt. Dieser Sachverhalt unterstrich allerdings nur noch die Dominanz der »österreichisch-deutschen« Musik im Musiklebens Londons.

---

<sup>1</sup> Ausführlicher dazu Bashford, *Public Chamber-Music Concerts* (1996), 401-536.

<sup>2</sup> Dazu Banfield, *British chamber music* (1974), 211, und Bashford, *Public Chamber-Music Concerts* (1996).

<sup>3</sup> Dieses Quartett von Ries gehört zu einer Serie von sechs Quartetten, welche zwischen 1826 und 1830 komponiert wurden. Von diesen sechs Quartetten wurden aber nur die ersten drei als op. 145 publiziert.

<sup>4</sup> Czapek ist ein Pseudonym des englischen Komponisten John L. Hatton (1808-1886).

<sup>5</sup> Dazu Bashford, *The Late Beethoven Quartets* (2000), 86-90. Aus den Programmen der *Quartet Concerts* verschwinden die späten Streichquartette allerdings bereits 1841 wieder, was durchaus vermuten lässt, dass sie beim Publikum nicht auf besonderes Interesse gestossen waren.



Gerade hinsichtlich des Repertoires der Wiener Klassiker muss indes auch davon ausgegangen werden, dass es einen spezifischen bzw. einen an dieses Repertoire gewohnten Musikgeschmack der breiteren musikalischen Öffentlichkeit befriedigte. So mussten beispielsweise die Organisatoren des Royal Festivals in der Westminster Abbey, welches zum fünfzigjährigen Bestehen der Händel-Gedenkfeste 1834 veranstaltet wurde, auf Druck des Publikums auch Werke der Wiener Klassiker aufnehmen. Andererseits führte die Dominanz der Musik aus »Wien« und später auch aus »Leipzig« sowie der Umstand, dass das Londoner Musikleben seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vor allem von »ausländischen« bzw. – wie gezeigt – italienischen Musikern getragen worden war, 1834 zur Gründung der *Society of British Musicians* (1842-1848). Diese Gesellschaft verschrieb sich dem expliziten Zweck, englische Musiker und Komponisten zu fördern, was nicht unbedingt von allen Seiten gutgeheissen wurde. So bemängelte etwa ein Rezensent des *Musical Examiner* 1843, dass es »the interest of the “Society of British Musicians”« sei,

»to publish to the world, without distinction, the works, of all the members, be they meritorious or otherwise: this is called, giving every one a chance – one of the stupidest sophistries ever invented [...] Mr. Willy (the director) then, would have the »Society of British Musicians« consist of a thousand members, one and all of whom ... must be acknowledged men of ability and receive as much promotion ... as the most gifted musicians who adorn its ranks.«<sup>1</sup>

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang auch der Angriff John Ellas (dem Gründer der *Musical Union*, auf welche weiter unten ausführlicher eingegangen wird) gegen die *Philharmonic Society* und ihre Bemühungen, englische Komponisten zu fördern, wie er ihn 1845 im *Record of the Musical Union* formuliert hatte:

»Those members possessing the least talent and acquirement in their art, but endowed with the most cunning in worldly matters, attempted to conceal their incapacity and weakness by their connection with the society; veiled by its reputation and power, they assumed a most insufferable consequence and importance; by these parties have men of superior talent and abilities been subjected to insult and degradation at the ballot ... while others, matchless

---

<sup>1</sup> *Musical Examiner* (23. September 1843), 350.

alone in stupidity and ignorance, have been triumphantly elected; ... to such an extent have the Philharmonic conferred their favours upon dullness, to the exclusion of all that is good, great, or excellent, that the society is becoming a worthless vessel manned with decrepid mariners, and o'erloaded with useless ballast.«<sup>1</sup>

Demselben Zweck wie der *Society of British Musicians* verschrieben sich, wenn auch mit jeweils individuellen Akzenten andere Musiker und Komponisten, wie etwa der Cellist Henry Joshua Banister (1803-1847),<sup>2</sup> der Opernkomponist George Herbert Bonaparte Rodwell (1800-1852)<sup>3</sup> sowie die Sängerin und Komponistin Elizabeth Masson (1806-1865), welche 1839 die *Royal Society of Female Musicians* gründete.<sup>4</sup>

Die *Society of British Musicians* organisierte während ihres Bestehens auch regelmässig Kammermusikveranstaltungen, bei welchen man zwar immer bemüht war, Werke englischer Komponisten aufzuführen, aber sich keineswegs ausschliesslich darauf konzentrierte. Auch wurden in diesen Konzerte regelmässig Lieder aufgeführt. Beides wird durch die zahlreichen publizierten Programme und Rezensionen dokumentiert.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> Ella, *Record* (1845), 7.

<sup>2</sup> Dazu *Domestic Music for the Wealthy: or, A Plea for the Art and its Professors* (London 1843). Banisters Augenmerk gilt der Verbesserung des sozialen Status' der Musiker, wobei er ein für diese Zeit reichlich anachronistisches Förderungsmodell durch die Aristokratie vorschlug, dem jede Möglichkeit der sozialen Mobilität der Musiker fehlte und diese ganz in den Dienst der Aristokratie einband und damit auch ganz ihrer Gunst aussetzte. Banisters Idee ist ein utopisches Modell einer fruchtbaren und für bei Seiten angenehmen und profitablen Zweckgemeinschaft zwischen künstlerischem und sozialem Kapital.

<sup>3</sup> Dazu das Pamphlet *A Letter to the Musicians* (London 1833). Rodwell trat für die geistige und materielle Unterstützung der englischen Musiker (nach französischem Vorbild im Sinne Rodwells) durch den englischen König (bei bewusster Ausschliessung der Aristokratie und des wohlhabenden Bürgertums, dass bei Rodwell nur eigene aber nicht nationalen Interessen gehorche) und die Gründung einer *New Grand National Opera* ein. Dabei forderte er auch eine finanzielle Absicherung durch eine geregelte Gehaltspolitik und künstlerische Autonomie.

<sup>4</sup> Rohr, *The Careers of British Musicians* (2001), 171-178.

<sup>5</sup> Dazu beispielsweise *MW*, 18. Jhg., Nr. 2 (12. Jan. 1843), 22 (3. Sp.), und *The Musical Examiner* Nr. 10 (7. Jan. 1843), 64.

Die Gründung der Gesellschaften, in welchen sich die professionellen Musiker organisierten, muss aber auch vor den Hintergrund der zunehmenden ökonomischen Spannungen auf dem Londoner Musikmarkt gesehen werden, die bereits ab den zwanziger Jahren spürbar wurden. Zum einen waren diese Spannungen durch ein Überangebot an professionellen Musiker bestimmt, zum anderen durch einen verstärkten Rückzug der aristokratischen und zum Teil auch finanzstarken bürgerlichen Schichten aus dem öffentlichen Musikleben.<sup>1</sup> Noch 1851 heisst es in *The Musical World*: »(...) our streets are crowded with singers and players, of name and fame, who sigh for nothing better than an opportunity to be heard.«<sup>2</sup>

Um so mehr blühte dafür die private Kammermusikpflege, deren Programme indes in der Regel aus Salonmusik, Virtuosenstücken und den neuesten Opernarien bestand. Zu diesen privaten Aufführungen hatte allerdings nur eine ausgewählte Bevölkerungsschicht Zugang, weil der Eintritt (sofern er nicht auf Einladung erfolgte) durch relativ teure Abonnemente geregelt war und keine Einzelkarten wie etwa in Paris ausgegeben wurden, was im übrigen auch für die öffentlichen Veranstaltungen der erwähnten Veranstaltungsreihen galt.

Die soziale Exklusivität wurde noch dadurch unterstrichen, dass die privaten oder halböffentlichen musikalischen Veranstaltungen entweder im noblen Londoner West End oder (besonders von den vierziger Jahren an)<sup>3</sup> in Privathäusern der Aristokratie und besonders des finanzstarken Bürgertums stattfanden. Insgesamt waren diese Veranstaltungen in ihrer organisatorischen Struktur folglich öffentlich, indem das Publikum für Musikaufführungen bezahlte, die von professionellen und für ihre Arbeit finanziell entschädigten Musiker bestritten wurden und über welche die musikalische Fachpresse berichtete, in ihrem sozialen Charakter waren sie aber private bzw. halböffentliche Anlässe, bei welchen sich vor allem Berufsmusiker und wohlhabende Musikliebhaber aus den aristokratischen und reichen bürgerlichen Kreisen trafen.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Dazu Rohr, *The Careers of British Musicians* (2001).

<sup>2</sup> *MW*, 26. Jhg., Nr. 20 (17. Mai 1851), 312 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Dazu Bashford, *Public Chamber-Music Concerts* (1996), 401-536.

<sup>4</sup> Dazu etwa *MW*, 20. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1845), 73.

Die Bedeutung dieser privaten bzw. halböffentlichen Musikveranstaltungen ermisst sich mitunter schon darin, dass sie die Grundlage des finanziellen Auskommens der vielen in London ansässigen Musiker und Komponisten bildeten und zum obligaten Auftrittsort jedes reisenden Konzertsolisten gehörten. Die Träger dieser privaten Musikveranstaltungen traten denn auch nicht selten als Mäzene bzw. Förderer auf, wie etwa Thomas Massa Alsager (1779-1846),<sup>1</sup> in dessen Privathaus unter anderem die Londoner Erstaufführung von Beethovens *Missa Solemnis* (24. Dezember 1832) unter der Leitung von Ignaz Moscheles stattfand. Auf Alsagers Initiative gingen auch die Gründungen der *Queen Square Select Society* (1842) sowie der *Beethoven Quartett Society* (1845)<sup>2</sup> zurück,<sup>3</sup> welche von Mendelssohn, Moscheles, Joachim, Vieuxtemps und besonders Scipion Rousselot unterstützt worden war. Rousselot stand der *Beethoven Quartett Society* nach Alsagers Tod von 1846 bis 1848 als Leiter vor,<sup>4</sup> und er publizierte 1846 auch eine Alsager gewidmete (und vermutlich von diesem finanzierte) Edition der Beethoven-Quartette.<sup>5</sup>

Mit der von Alsager finanzierten Gründung der *Beethoven Quartett Society* wurde überhaupt zum ersten Mal die Möglichkeit geschaffen, sämtliche Streichquartette Beethovens mit Ausnahme der Fuge op. 133 in einem aus fünf Konzerten bestehenden Zyklus aufzuführen. Dabei handelt es sich tatsächlich um eine Weltpremiere, die zwischen dem 21. April und 16. Juni 1845 stattfand. An diesen fünf Konzerten, die im sogenannten etwa 250 Personen Platz bietenden Beethoven Room an 76 Harley Street stattfanden, wirkten Camillo Sivori (1. Violine), Prosper Sainton (2. Violine), Henry Hill (Bratsche) und Scipion Rousselot (Cello) mit. Die Konzerte waren in mehrerer Hinsicht sehr didaktisch aufgebaut. Ganz offensichtlich war man sehr darum bemüht, das Publikum insbesondere an die »schwere Kost« der späten Streichquartette Beethovens behutsam heranzuführen. Zum einen verfasste der Bratschist Hill für jedes

---

<sup>1</sup> Dazu Levy (1985), *Thomas Alsager*.

<sup>2</sup> Obgleich sich auch die Schreibung von *Quartett* mit nur einem –t findet, wird der Name der Gesellschaft offiziell mit zwei t geschrieben.

<sup>3</sup> Dazu auch *AmZ*, 50. Jhg. Nr. 34 (23. Aug. 1848), 554-555.

<sup>4</sup> Dazu etwa *MW.*, 30. Jhg., Nr. 25 (19. Juni 1852), 396-397.

<sup>5</sup> Vgl. dazu die Subskriptionsankündigungen in *MW.*, 20. Jhg., Nr. 22 (29. Mai 1845), 263 (1. Sp.) und Nr. 29 (17. Juni 1845), 346 (2. Sp.).

Konzert ein detailliertes Programm mit biographischen, entstehungsgeschichtlichen und analytischen Erörterungen (beispielsweise wurden von jedem Quartett das Incipit des ersten Taktes wiedergegeben). Dem Publikum bot man zum anderen Gelegenheit, diese Programmtexte vor der eigentlichen Aufführung zu studieren, indem der Aufführungsbeginn auf acht Uhr abends angesetzt wurde, obgleich das eigentliche Konzert erst eine halbe Stunde später um halb neun stattfand. Damit konnten sich die anwesenden Zuhörer nicht nur in die verteilten Programme vertiefen, sondern man erreichte damit zugleich, dass die Aufführungen nicht durch zu spät eintreffende Gäste gestört wurden. Die Zuhörer konnten schliesslich ihre Kenntnisse noch dadurch vertiefen, dass speziell für die Aufführung angefertigte Taschenpartituren zur Verfügung gestellt wurden. In diesem Zusammenhang müssen auch die Transkriptionen der Streichquartettliteratur für Klavier zu vier Händen gesehen werden, welche ab Mitte des 19. Jahrhunderts einen sehr lukrativen Markt für die Verleger bilden.<sup>1</sup>

Das musikalische Programm der einzelnen Konzerte war ebenfalls mit didaktischen Intentionen zusammengestellt. So bestand jedes der fünf Konzerte mit Ausnahme der vierten Aufführung aus drei Quartetten: einem Quartett aus op. 18, gefolgt von einem mittleren Quartett und dann (als krönender Abschluss) von einem späten Streichquartett. Lediglich in der vierten Aufführung erklagen aus programmtechnischen Gründen zwei Quartette aus op. 18 (nämlich Nr. 2 und Nr. 6), wobei es mit dem auf den ersten Blick eingängigsten späten Quartett op. 135 beschlossen wurde.

Interessanterweise gingen diesem ersten integralen Beethoven-Zyklus 1843 Aufführungen der frühen Streichquartette Beethovens und ein Festkonzert mit Kammermusik von Louis Spohr voraus, mit welchen das Publikum der späteren Beethoven-Konzerte gleichsam mit reinen Streichquartettveranstaltungen vertraut gemacht wurden, welche damals – wie gezeigt – nicht üblichen waren.

Diese erste im Abonnement durchgeführte Gesamtaufführung der Streichquartette Beethoven war ein Erfolg und wurde konsequenterweise weitergeführt. »For the next few years [bis 1851] the cycle became a traditional event of the spring season in London, a sort of Beethoven festival of exceptional quality.«<sup>2</sup> Allerdings organisierte

---

<sup>1</sup> Christensen, *Four-hand Piano Transcription* (1999).

<sup>2</sup> Mahaim, *The First Complete Beethoven Quartet-Cycles* (1996), 506.

die *Beethoven Quartett Society* bereits 1845 nach der Beethoven-Veranstaltung eine weitere Veranstaltungsreihe mit Haydn Quartetten. Inwieweit diese Konzertserie als bewusster Kontrapunkt zu den Beethoven-Konzerten empfunden wurde, kann aufgrund der heute verfügbaren Quellen nicht mehr abschliessend festgestellt werden. Aber immerhin ging diese bis 1851 fortgesetzt Praxis auf expliziten Wunsch der Abonnenten der *Beethoven Quartett Society* zurück, wie aus einer Ankündigungsanzeige vom 7. Juli 1845 hervorgeht, welche von Alsagers ältester Tochter, Margaret Alsager verfasst wurde, die Secretary der *Beethoven Quartett Society* tätig war. In dieser Ankündigung heisst es:

»The wish having been expressed by several members of the Beethoven Quartett [sic!] Society, that the same professional talent, and the same careful study which has made the beauties of the Beethoven Quartets so clear and intelligible to those who had the good fortune to attend the late performances in Harley Street should be applied to an illustration of the Quartets of Haydn, the great Father of that refined School of Music.«<sup>1</sup>

Aufgrund der Quellenlage wird aber deutlich, dass die Konzerte der *Beethoven Quartett Society* neben Beethovens Quartetten zunehmend auch Quartettkompositionen anderer Komponisten aufgeführt wurden.<sup>2</sup> Die reinen Beethoven-Programme wurden denn auch zunehmend als anstrengend empfunden. So heisst es etwa in einer Konzertkritik von 1851: »Moreover, three (...) quartets [von Beethoven] are quite enough at a sitting for the most insatiable musical appetite...«<sup>3</sup>

Neben den attraktiven Konzertprogrammen waren es sicher auch die oft hochkarätige Zusammensetzung der Ensembles, welche anziehend gewirkt haben dürfte. So traten im Rahmen der Konzerte der *Beethoven Quartett Society* Joseph Joachim, Alfredo Piatti, Prosper Sainton, Camillo Sivori, Heinrich Wilhelm Ernst, Henri Vieuxtemps und viele andere berühmte Musiker der Zeit auf. Dennoch wurden die Aktivitäten der *Beethoven Quartett Society* ab 1852 eingestellt. Ob diese wegen

<sup>1</sup> Zitiert nach Mahaim, *The First Complete Beethoven Quartet-Cycles* (1996), 504-505.

<sup>2</sup> Dazu etwa *MW*, 26. Jhg., Nr. 9 (1. März 1851), 140 (1. Sp.), Nr. 28 (12. Juli 1851), 446-446 und 30. Jhg., Nr. 25 (19. Juni 1852), 396-397.

<sup>3</sup> *MW*, 26. Jhg., Nr. 20 (17. Mai 1851), 313 (1. Sp.).

einer möglicherweise sich allmählich einstellenden Gewöhnung an das Programm oder wegen bereits erstmals 1849 offenkundig gewordener finanzieller Schwierigkeiten (nach Alsagers Tod war man alles andere als finanziell abgesichert) oder aufgrund der Konkurrenz mit anderen Kammermusikveranstaltungen geschah, lässt sich nicht abschliessend beantworten. Vermutlich war es eine Kombination dieser Ursachen mit dem bis heute nicht restlos geklärten Werdegang Rousselots nach 1852, der doch die wichtigste Stütze der *Beethoven Quartett Society* zu sein schien. Fest steht nur, dass die Gesellschaft ihre Aktivitäten 1852 einstellte und dass Rousselots Spuren sich in London zur selben Zeit zu verlieren beginnen.

Insgesamt leistete die *Beethoven Quartett Society* für die Kammermusikpflege in London im allgemeinen und die Beethoven-Rezeption im speziellen einen wichtigen Beitrag. Immerhin legte sie den Grundstein für die berühmte aus Louis Ries (1830-1913),<sup>1</sup> Wilma Norman-Neruda (1838-1911),<sup>2</sup> Ludwig Straus und dem bereits erwähnten berühmten sowie von Mendelssohn hoch geschätzten Cellisten, Alfredo Piatti (1822-1901) bestehende Quartettformation der *Monday Popular Concerts*,<sup>3</sup> die von 1859 bis 1876 bestanden.<sup>4</sup> Mit diesem Quartettensemble spielte auch Joachim, wenn er sich in London aufhielt. In der Formation mit Joachim, für welche sich der

---

<sup>1</sup> Louis Ries war der jüngste Sohn von Hubert Ries, der als Quartettspieler in Berlin wirkte. Dazu Kapitel 4.2.2.

<sup>2</sup> Wilma Neruda war die Tochter des berühmten Geigers Josef Neruda. Sie erhielt zuerst von ihrem Vater, dann von Leopold Jansa (dazu Kapitel 4.2.1) Violinunterricht und war anschliessend sowohl als Solistin als auch als Quartettspielerin sehr erfolgreich. 1864 heiratete sie den schwedischen Komponisten Ludvig Norman, von welchem sie sich aber bereits 1869 wieder trennte. 1885 heiratete sie Charles Hallé. Wilma Neruda hatte bereits vor ihrer Londoner Zeit zahlreiche Erfahrungen im Quartettspiel gesammelt, und zwar in dem von ihrem Vater gegründeten Neruda-Quartett (ausführlicher dazu Kapitel 4.2.1).

<sup>3</sup> Dazu etwa *MW*, 40. Jhg., Nr. 31 (2. Aug. 1862), 487.

<sup>4</sup> Unglücklicherweise wurde diese Formation auch Londoner-Quartett genannt (dazu Mahaim, *The First Complete Beethoven Quartet-Cycles* (1996) 521), was insofern irreführend ist, als das eigentliche Londoner-Quartett erst 1908 gegründet wurde und bis 1911 noch New String Quartet hiess.

Name Joachim Quartett London eingebürgert hat,<sup>1</sup> verzichtete entweder Norman-Neruda oder Straus auf die Mitwirkung. Die Aufführungstradition der späten Streichquartette, wie sie Alsager mit der *Beethoven Quartett Society* begründet hatte, wurde an den *Monday Popular Concerts* zwar wieder aufgenommen (insbesondere dann, wenn Joachim anwesend war), aber man tendierte auch in diesen Konzerten zu einem breiteren Kammermusik-Repertoire, ohne allerdings den »österreichisch-deutsch Fokus« aufzugeben.

Dieser Fokus dominierte auch die Konzerte der *Quartet Association*, welche 1852 von Propser Sinton (1813-1890) gegründet wurde,<sup>2</sup> der, wie bereits angemerkt, auch oft in den Konzerten der *Beethoven Quartett Society* mitwirkte. In den Konzerten der *Quartet Association*, welche ähnlich strukturiert waren wie die *Beethoven Quartett Society*, wurden aber wieder vermehrt alle kammermusikalischen Gattungen gepflegt.<sup>3</sup> Auch legte man, wenn auch weniger ausgeprägt als in der *Beethoven Quartett Society*, Wert auf den Bildungswert der Veranstaltungen. So wurde beispielsweise eine Aufführung von Beethovens Streichquartett a-Moll op. 132 von einem »valuable and instructive analytical programme – one of the best features of the Quartet Association«<sup>4</sup> aus der Feder von George Macfarren begleitet.

Auf den ersten Blick scheinen die in London durch die Aristokratie und das Finanzbürgertum getragenen Musikvereine, welche um 1862 immerhin auf etwa sechzig Gesellschaften angewachsen war,<sup>5</sup> mit jenen in Paris vergleichbar zu sein. In sozioökonomischer Hinsicht sind sie es auch, aber sie unterscheiden sich hinsichtlich

<sup>1</sup> Dieser Name wurde spätestens mit der Gründung des eigentlichen Joachim-Quartetts (Berlin) 1869 notwendig. Interessanterweise trat Joachim bis 1879 in London immer mit der Londoner Formation auf. Das Berliner Joachim-Quartett trat überhaupt erst 1900 zum ersten Mal in London auf.

<sup>2</sup> Sinton wurde in Toulouse geboren und studierte am Pariser Conservatoire, unter anderem Violine bei Habeneck. 1845 liess er sich in London nieder.

<sup>3</sup> Dazu beispielsweise *MW*, 30. Jhg., Nr. 5 (15. Mai 1852), 308, Nr. 23 (5. Juni 1852), 358, Nr. 27 (3. Juli 1852), 420-421, und 31. Jhg., Nr. 16 (16. April 1853), 243, Nr. 18 (30. April 1853), 269-271, und 32. Jhg., Nr. 18 (6. Mai 1854), 295, Nr. 22 (3. Juni 1854), 369, Nr. 30 (29. Juli 1854), 500, und Nr. 32 (3. Juni 1854), 369; *Dwight's Journal of Music*, 1. Jhg., Nr. 7 (22. Mai 1853), 55, und 3. Jhg., Nr. 5 (7. Mai 1853), 39; *GmM*, 10. Jhg., Nr. 32 (8. August 1852), 143.

<sup>4</sup> *MW*, 30. Jhg., Nr. 20 (15. Mai 1852), 308 (2.Sp.).

<sup>5</sup> Dazu Hanslick, *Concert-Saal*, 573.



der ideologischen Implikationen. Im Unterschied zu Paris waren diese Veranstaltungen in einem hohen Mass Teil eines Bildungsprogramms (das sich ebenso der – wie gezeigt – im späten 18. Jahrhundert ausgeprägten Bildungsfunktion der kammermusikalischen Hausmusik – wie der bildungsbürgerlichen Ideologie des 19. Jahrhunderts verdankt), bei welchem der Fokus auf der Musik selbst und ihrem Verständnis lag. Im Sinne Bourdieus unterscheiden sich die Zuhörer in den Londoner Veranstaltungen durch ihre explizite Betonung des »kulturellen Kapitals« solcher Veranstaltungen, die durch Beschreibungen der Art »the élite of the profession [...] a select but discriminating audience«<sup>1</sup> oder »eminent and intellectual persons«<sup>2</sup> dokumentiert wird, während in den Pariser Veranstaltungen eher das »soziale Kapital« akzentuiert war.<sup>3</sup> Die Partizipation an Kammermusikveranstaltungen wurde denn auch zusehends durch den Bildungswert geregelt bzw. als Ort der Bildung verstanden, womit zwangsläufig Selektions- und Ausschlussverfahren einhergingen. Im Gründungsdekret der *Beethoven Quartett Society* beispielsweise, die ihre Mitgliederzahl auf maximal fünfzig beschränkte,<sup>4</sup> wird die Qualifikation der Mitglieder explizit festgeschrieben: »The qualification for admission into the Society to be, not only a certain rank or station in the Society, but a certain knowledge and estimation of the compositions of Beethoven.«<sup>5</sup>

Die Gründung von *Ellas Musical Union* verdankt sich schliesslich der bildungspolitischen Massnahme, die intellektuelle Fähigkeit des aufmerksamen und stillen Zuhörens herauszubilden und zu praktizieren – eine Fähigkeit, die Ella durch die zeitgenössischen Umstände bedroht sah, wie die folgenden Äusserungen aus *Ellas Record of the Musical Union (1845-52)* für das Jahr 1845 zeigen:

»For a long laps of years the quartet and other chamber music found no other existence than in the public concerts of the Philharmonic Society, until the effects of the gourgeous

---

<sup>1</sup> *Morning Post* (18. März 1836), 13.

<sup>2</sup> *MW* (24. Feb. 1842), 61 (über ein Veranstaltung der Quartett Concerts).

<sup>3</sup> Dazu Bourdieu, *Die feinen Unterschiede* (1979), bes. 78-80, 209-238, 457-477 und 528-529.

<sup>4</sup> Jedem Mitglied der *Beethoven Quartett Society* war erlaubt, einen Gast an die Veranstaltung einzuladen; ausführlicher zur *Beethoven Quartett Society* vgl. Bashford, *The Late Beethoven Quartets* (1996) und Mahaim, *Beethoven* (1964), 91-97.

<sup>5</sup> Ms., GB-Lbl, Additional MS 52347, f. 5.

symphonies of Beethoven totally unfitted the hearers for the delicate and exquisitely fine cabinet productions intended only for a chamber.«<sup>1</sup>

Gerade vor diesem Hintergrund versteht sich Hanslicks treffende Charakterisierung der *Musical Union* als eine der »besten« und zugleich eine der »fashionabelsten«<sup>2</sup> Vereinigung unter den zahlreichen Londonern Musikvereinen, welche in London »ungefähr die Stelle der Hellmesberger'schen Productionen (einnehmen).«<sup>3</sup>

### **Exkurs 3: John Ella und die Musical Union oder Die Kultivierung des Zuhörens**

John Ella (1802-1888) war als erfolgreicher Konzertmanager, Kritiker und Violinist eine einflussreiche Persönlichkeit im Musikleben Londons. Von den frühen zwanziger Jahren bis in die dreissiger Jahre wirkte er als Violinist in den Konzerten des *King's Theater*, der *Philharmonic Society*, den *Concerts of Ancient Music* und der *Royal Italian Opera*. In der gleichen Zeit begann er im Dienste der Aristokratie und von wohlhabenden Bürgern private Musikveranstaltungen zu organisieren, wovon die von Ella von 1826 bis 1846 geleitete *Società Lirica* Lord Saltouns (oder *Saltoun Club*) ein Beispiel gibt, bei welcher es sich um eine Vereinigung aristokratischer Amateure handelte, die privat Arrangements aus italienischen Opern sangen.<sup>4</sup> 1825 wurde Ella Mitglied der *Royal Society of Musicians* und nahm Unterricht in Harmonielehre bei Thomas Attwood an der *Royal Academy of Music*, wo er selbst Violinunterricht erteilte. 1827 ging er nach Paris, wo er für kurze Zeit bei Fétis am *Conservatoire* Kontrapunktunterricht nahm. Seine einflussreiche Tätigkeit als Musikredakteur und Musikkritiker bekundet sich in den zahlreichen Beiträgen, welche in *Morning Post*

---

<sup>1</sup> Ella, *Record* (1845), 13.

<sup>2</sup> Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 579.

<sup>3</sup> *Ibid.*, 579-580.

<sup>4</sup> Nach fast 30 Jahren unternahm Ella 1870 den Versuch, diese Gesellschaft wiederzubeleben, allerdings mit einem neuen Akzent. Anstatt der Förderung der italienischen Musik stand 1870 vor allem die Musik Meyerbeers und Wagners im Vordergrund.

(1826-1842) und in *The Athenaeum* (1830-1834) sowie (als freier Mitarbeiter) in *Musical World* und im *Court Journal* erschienen. 1871 wurde er am *London Institution* zum Musikprofessor berufen, wo er seit 1855 ausserordentliche Lehrveranstaltungen hielt.

Ein spezielles Interesse hatte Ella zeit seines Lebens für die Kammermusik, welche er sowohl als aktiver Spieler als auch Zuhörer pflegte. In den zwanziger und dreissiger Jahren reiste er deshalb oft nach Paris, um öffentlichen Quartettveranstaltungen sowie Kammermusikveranstaltungen beizuwohnen, welche in London erst ab etwa 1835 zu blühen begannen. 1845 gründete er die *Musical Union*, die er bis 1880 leitete und welche nach seinem krankheitsbedingten Rücktritt nur noch ein weiteres Jahr bestand. Bei der *Musical Union* handelte es sich um eine relativ elitäre Kammermusikgesellschaft wohlhabender Bürger und Aristokraten,<sup>1</sup> deren Komitee vom Duke of Cambridge präsiert wurde, während der Earl of Westmoreland das Amt des Vizepräsidenten bekleidete.<sup>2</sup> Alle Mitglieder waren dafür bekannt, Musikliebhaber und Amateurspieler zu sein.<sup>3</sup>

Das Hauptziel der *Musical Union* bestand in der Organisation qualitativ hochstehender Kammermusikaufführungen und der intellektuellen Kontemplation darüber. Die Veranstaltungen der *Musical Union* waren nur Abonnenten zugänglich, unter welchen sich mehr Frauen befanden, was – wie bereits gezeigt – angesichts der Sozialstruktur der kammermusikalischen Tradition in England nicht weiter verwundert. Ganz offensichtlich war die Zahl der Abonnements limitiert, denn in einer ersten öffentlichen Bekanntmachung von 1845 lässt Ella weitere Interessenten wissen: »No more members will be admitted until further notice.«<sup>4</sup>

Durch die Einladung ausländischer Musiker und Musikerinnen (darunter Henri Vieuxtemps, Heinrich Wilhelm Ernst, Alfredo Piatti Hector Berlioz und Clara Schumann) versuchte man die intellektuelle Auseinandersetzung mit Musik noch zu steigern, obgleich die *Musical Union* sich damit in offenen Widerspruch zu sozial- und

---

<sup>1</sup> Dazu etwa *MW*, 20. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1845), 73-74; *Deutsche Musik-Zeitung*, 2. Jhg., Nr. 18 (4. Mai 1861); und Hanslick, *Concert-Saal*, 580.

<sup>2</sup> Dazu Weber, *Music and the Middle Class* (1975), 65-68 und 164-165.

<sup>3</sup> Dazu auch Hanslick, *GCW* (1869/70), Anhang zu Bd. 2, 509-510.

<sup>4</sup> Abgedruckt in *MW*, 20. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1845), 73 (1. Sp.).

gesellschaftspolitischen Bestrebungen der Zeit begab. Wie gezeigt sah eine Mehrzahl englischer Musiker und Komponisten im Interesse der Förderung und der Anhebung ihres sozialen Prestiges es ungern, wenn ausländische Musikerinnen und Musiker engagiert wurden.<sup>1</sup> Auf der anderen Seite stand Ella bei der musikalischen Fachpresse unter dem Verdacht, berühmte Musiker bloss einzuladen, um einerseits seine eigene Eitelkeit zu befriedigen und um andererseits sich die Gunst seines aristokratischen Publikums zu erhalten.<sup>2</sup> Umgekehrt bot Ella den ausländischen Musikern durch diese Einladungen aber auch die Möglichkeit, sich in den aristokratischen und bürgerlichen Kreisen Londons einzuführen.

Interessant sind die Veranstaltungen der *Musical Union* vor allem deshalb, weil Ella in ihrem Kontext einige Massnahmen ergriff, um die intellektuellen Hörfähigkeiten seiner Zuhörerschaft zu bilden und zu fördern. Aus diesen Massnahmen kann selbstverständlich nicht mit letzter Sicherheit geschlossen werden, dass die Zuhörer in den Konzerten der *Musical Union* tatsächlich so zuhörten, wie Ella sich das wünschte. Die Hürden, die ein Versuch in sich birgt, das Hörverhalten eines Publikums bzw. einer Publikumsschicht einer vergangenen Zeit zu erforschen, zeigen sich beispielsweise an James J. Johnsons Studie *Listening in Paris. A Cultural History* (1995)<sup>3</sup> bzw. an der Kritik, welche sie ausgelöst hat.<sup>4</sup>

Freilich kann nie restlos bestimmt werden, wie eine bestimmte Zuhörerschaft sich in der Vergangenheit auditiv verhielt bzw. welche Hörverhaltensweisen sie ausgeprägt und kultiviert hatte. Darüber hinaus ist auch zu bezweifeln, dass sich Hörprozesse derart systematisieren lassen, dass eine Typologie daraus gewonnen werden kann, die näher an der Realität ist als am theoretischen Konstrukt. Zudem ist immer davon auszugehen, dass Hörprozesse sich oszillierend verhalten und dabei von vollkommen unterschiedlichen und nicht miteinander vergleichbaren Variablen abhängen, so sehr naturwissenschaftliche Experimente und statistische Daten auch einen gegenteiligen Eindruck vermitteln mögen.

---

<sup>1</sup> Dazu weiter oben und Rohr, *The Careers of British Musicians* (1991), 171-174.

<sup>2</sup> Dazu *MW*, 20. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1845), 73, (2. Sp.).

<sup>3</sup> Dazu Johnson, *Listening in Paris* (1995).

<sup>4</sup> Dazu u. a. Parakilas, *Listening in Paris* (1996) und Weber, *Did People Listen* (1997).

Eine ganz andere Frage ist aber, mit welchem spezifischen Ziel Ella bestimmte Massnahmen ergriff und ob dieses angestrebte Ziel Rückschlüsse auf ein bestimmtes Hörverhalten zulässt, ähnlich wie man etwa den in seiner formalen Konzeption beispiellosen Finalsatz von Haydns Streichquartett C-Dur op. 54 Nr. 2 auf das einkomponierte Spiel untersuchen kann, das Haydn mit dem »impliziten Hörer« und seinem Erfahrungs- und Erwartungshorizont treibt. Mit anderen Worten: In dem Umfang, in welchem Haydns Finalsatz über den »impliziten Hörer« Auskunft gibt, sind Ellas pädagogischen Massnahmen Rückschlüsse auf seine Zuhörer erlaubt, ohne damit auf ein überstilisiertes Hören abzielen, wovor William Weber mit Recht gewarnt hat.<sup>1</sup>

Zum einen verfasste Ella für jedes Konzert analytische, mit Musikbeispielen versehenen Einführungstexte, welche er den Abonnenten vor der Aufführung zugestellt hatte, wohl in der Hoffnung, dass sie diese lesen,<sup>2</sup> denn für Ella stand die vorbereitende vertiefte Auseinandersetzung mit den Musikstücken, die aufgeführt wurden, nicht zur Diskussion. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass Ella seinen analytischen Essays jeweils Baillots berühmte Bemerkung in der französischen Originalversion voranstellte: »Il ne suffit pas que l'artiste soit bien préparé pour le public il faut aussi que le public le soit à ce qu'un va lui faire entendre.« Diese sogenannten Record wurden von der musikalischen Fachpresse aber auch dafür angegriffen, entweder wenig fundiert oder gar wenig taktvoll zu sein.<sup>3</sup> Ella war zudem ähnlich wie die *Beethoven Quartett Society* und später die *Società del Quartetto* in Florenz darum besorgt, dass die Zuhörer den musikalischen Aufführungen mit Taschenpartituren folgten (was als Information sowohl über den Bildungsstand der Mitglieder der *Musical Union* als auch über ihre Kaufkraft höchst aufschlussreich ist),<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Weber, *Did People Listen* (1997), 678-680.

<sup>2</sup> Vgl. dazu beispielsweise Ellas *Synopsis analytique* in *Record* (1846), Nr. 4. Ähnliche analytische Einführungstexte kursierten – wie gezeigt – auch innerhalb der *Beethoven Quartett Society* und der *Quartet Association*.

<sup>3</sup> Dazu *MW*, 31. Jhg., Nr. 17 (23. April 1853), 251-252 und 33. Jhg., Nr. 28 (1855), 453-455.

<sup>4</sup> Dabei dürfte es sich vermutlich sowohl um die bei Heckel (Mannheim) in den vierziger und fünfziger Jahren gedruckten Taschenpartituren gehandelt haben, welche in London kursierten, wie die vielen erhalten gebliebenen Exemplare in unterschiedlichen britischen Bibliotheken belegen, als

in welchen vor allem das Repertoire der Wiener Klassiker greifbar war, das heisst sämtliche Streichquartette Haydns, Mozarts sogenannte »zehn berühmten Streichquartette« und die meisten Quintette sowie fast die gesamte Kammermusik für Streicher von Beethoven. Ella legte zudem grössten Wert darauf, dass das Publikum sich aufmerksam und schweigend der musikalischen Darbietung widmete. Dieses Ziel fasste Ella in das Motto: »Il più grand omaggio alla musica sta nel *silenzio*.«<sup>1</sup> Dabei handelt es sich um ein Hörverhalten also, welches gleichsam eine Grundvoraussetzung für den intellektuellen auditiven und visuell unterstützten Nachvollzug von Musik bildete<sup>2</sup> und welches auch von den fünfziger Jahren an durch bürgerliche Verhaltenskodexe wie der *Etiquette for All* (1861) sankoniert worden war.<sup>3</sup>

Diese Hörverhalten war aber eine noch durchaus neue Erscheinung.<sup>4</sup> Denn es war beileibe nicht nur in der Oper, sondern auch in Kammermusikaufführungen noch durchaus üblich, Gefallen und Missfallen während der Aufführung laut zu bekunden und zwischen den Sätzen zu klatschen oder zu kommen und zu gehen, wann immer man das Bedürfnis dazu verspürte.<sup>5</sup> Letzteres kam aber, wenn auch selten bei Ellas Veranstaltungen vor, allerdings »to the evident discomfort of the large majority of attentive listeners.«<sup>6</sup>

Zur Unterstützung dieser ganz auf die Musik und ihre Darbietung fokussierten Aktivitäten übernahm Ella auch die kreisförmige, um die Spieler angeordnete

---

auch um die von den Londoner Verleger Ewer und Augener vertriebenen Taschenpartituren. Dazu Hopkinson, *Miniature Scores* (1972).

<sup>1</sup> Wiedergegeben in *MW*, 26. Jhg., Nr. 20 (17. Mai 1851), 312 (2. Sp.). Dazu auch Chorley, *Modern German Music* (1854), 230.

<sup>2</sup> Dazu auch die Erinnerung von Walter Willson Cobbett in *Musical Union*, wiederabgedruckt in Cobbett, *Chamber Music* (1963), 185.

<sup>3</sup> Vgl. *Etiquette for All, or Rules of Conduct for every Circumstance in Life* (Glasgow, 1861), 32-33; dazu auch Bashford, *Learning to Listen* (1999), 45-46.

<sup>4</sup> Dazu Johnson, *Listening in Paris* (1995), Hall, *The Re-fashioning of Fashionable Society* (1996) und Bashford, *Learning to Listen* (1999).

<sup>5</sup> Vgl. dazu etwa den Bericht über ein Konzert der *Classical Chamber Concerts* in *The Atlas* (2. Feb. 1839), 75; zu diesem Thema auch *Musical World* (5. März 1840), 143, und McVeigh, *Concert Life in London* (1993), 3-4 und 62.

<sup>6</sup> *MW*, 26. Jhg., Nr. 20 (17. Mai 1851), 312 (2. Sp.).

Sitzordnung, mit welcher bereits Moscheles in seinen *Pianoforte Soirées* (1837-1839) experimentierte und welche – wie gezeigt – auch Théophil Tilmant austestete, um die unbefriedigenden akustischen Verhältnisse bei den Konzerten der *Société de Musique classique* in der Salle Herz zu beheben. Damit rückte in Ellas Konzerten die Musik gleichsam auch räumlich ins Zentrum, womit eine »intime« Atmosphäre geschaffen wurde, in welcher künstlerische und intellektuelle Tätigkeit aufeinander bezogen waren und auch ineinander übergingen. Hector Berlioz, der 1851 auf Einladung Ellas Veranstaltungen der *Musical Union* beiwohnte, betonte in seinem Beitrag darüber denn auch, dass es Ella nicht nur um die Aufführung der sogenannten »chefs-d'œuvre« gegangen sei, sondern vor allem darum, dass die Zuhörer diese »Meisterwerke« auch verstanden.<sup>1</sup> Dass Ella diesen Beitrag von Berlioz in den *Records of the Musical Union* 1851 in der französischen Originalfassung wiederabdruckte, ist ein Zeichen für den Bildungsstand seiner Zuhörer.<sup>2</sup>

Neben den bereits erwähnten Zulassungsbeschränkungen bei den Mitgliedern der *Musical Union*, mit welchen man weitgehend die Öffnung zur Öffentlichkeit vermied, schienen auch auswärtige Gäste, wie etwa Onslow und Berlioz, nur auf persönliche Einladung Ellas Zutritt zu den Konzerten erhalten zu haben. Selbst Musikkritiker, welchen ansonsten bei anderen privaten Anlässen selbstverständlich Zugang gewährt wurde, wurden nicht einfach zu Ellas Veranstaltungen zugelassen. Sie mussten mindestens »gentlemen of musical literary attainment« sein und »known to the Committee or Director«, wie ein Auszug aus Ellas *Record of the Musical Union* (1845).<sup>3</sup> In diesem Zusammenhang ist denn auch der explizite Dank eines Musikkritikers von *The Musical World* zu verstehen, kostenlos zu den Aufführungen der *Musical Union* zugelassen worden zu sein.<sup>4</sup> Vor den hohen Ansprüchen waren auch die Leitung der *Musical Union* nicht verschont:

»It is often the bane of amateur societies to be subject to the control and dictum of an officious member, whose musical qualifications in nowise render him a proper person for

---

<sup>1</sup> Vgl. *JdD* (31. Mai 1851).

<sup>2</sup> Vgl. Ella, *Record* (1951), Nr. 4, 36.

<sup>3</sup> Ella, *Record* (1845), 8.

<sup>4</sup> Dazu *MW*, 33. Jhg., Nr. 28 (14. Juli 1855), 454 (1. Sp.).

the assumed dictatorial capacity: or, it frequently happens that accident brings into the employ of a society of amateurs one of those mere practical and executive professional fiddlers, whose ignorance and whose notions of art are only on a level with the vulgarity of their manners.«<sup>1</sup>

Und auch von den ausführenden Musikern wurde ein bestimmtes Mass an musikalischer Erziehung gefordert und damit war die explizite Ablehnung einer auf Virtuosität ausgerichteten Musizierhaltung verbunden.<sup>2</sup>

Daraus entstand mit der *Musical Union* eine Musikgesellschaft für ein Amateurpublikum mit elitären Ambitionen, die in gleichem Umfang die musikalischen Kenntnisse wie den sozialen Umgang betrafen.<sup>3</sup> Das breitere Publikum wurde schon dadurch ausgeschlossen, dass man bewusst auf Aufführungen mit populären Werken verzichtete und statt dessen den Fokus auf ein Repertoire der Kammermusik legte, das dem breiteren Publikum gerade nicht zugänglich war bzw. dem eher konservativen Geschmack der Abonnenten entsprach.<sup>4</sup> Dabei kam es auch vor, dass nur Auszüge oder einzelne Sätze gespielt wurden.<sup>5</sup> Umgekehrt leistete man mit den Aufführungen einen wesentlichen Beitrag innerhalb der Kanonisierungsprozesse der Werke von Haydn, Mozart und Onslow sowie zunächst des frühen Beethoven (welche den Schwerpunkt der Veranstaltungen der *Musical Union* bildeten), indem man einerseits durch die hier beschriebenen Hörverhaltensmuster in sie einen Wert legte, der diese Kompositionen andererseits wieder zu ausserordentlichen Mustern transformierte und ihnen einen emphatischen Werk-Status zuwies,<sup>6</sup> der seinerseits wieder zum intellektuellen, stillen und aufmerksamen Zuhören herausforderte.

Dieser dialektische Prozess zwischen künstlerischen und sozialen Momenten wurde gleichsam noch dadurch gesteigert, dass die Musik in dem von Ella geschaffenen und

---

<sup>1</sup> Ella, *Record* (1845), 14.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 7.

<sup>3</sup> Dazu *MW*, 20. Jhg., Nr. 7 (13. Feb. 1845), 73-74, und Nr. 29 (17. Juli 1845), 346 (1. Sp.).

<sup>4</sup> Dazu *Deutsche Musik-Zeitung*, 2. Jhg., Nr. 18 (4. Mai 1861), 142 (1. Sp.), und *MW* 20. Jhg., Nr. 29 (17. Juli 1845), 346 (1. Sp.); 26. Jhg., Nr. 9 (1. März 1851), 140 (2. Sp.); 26. Jhg., Nr. 20 (17. Mai 1851), 312; und 31. Jhg., Nr. 17 (23. April 1853), 251.

<sup>5</sup> *MW* 20. Jhg., Nr. 29 (17. Juli 1845), 346 (1. Sp.).

<sup>6</sup> Dazu Goehr, *Imaginary Museum* (1992), 236-242.



durch die Mitglieder getragenen sozialen Raum der *Musical Union* auch ein Medium bewusster Abgrenzungsstrategien war, wie sie in den dargelegten Überlegungen zum Bildungsbürgertum bereits ausgeführt worden waren. Die *Musical Union* funktionierte als sozialer Raum besonders aufgrund der ausserordentlichen Bedeutung, welche dem aufmerksamen und stillen Zuhören beigemessen wurde, das sich einer bildungsbürgerlichen Ideologie verdankte, aber auch einen Bruch in der Sozialstruktur der Streichquartettpflege zur Folge hatte, so sehr andererseits das Streichquartett in seiner ästhetischen Bewertung als der reinste Inbegriff einer Ideekunst und durch seinen kompositionstechnischen Anspruch als Ausdruck künstlerischer Könnerschaft diesen Bruch – wie ausgeführt – selbst heraufbeschworen hatte.

## **10. ASPEKTE DER SOZIAL- UND KOMPOSITIONSGESCHICHTE IN ITALIEN (1830-1870)**

### **10.1 DIE *RINASCITA STRUMENTALE ITALIANA***

Verdis bereits zitierte Überzeugung, dass die »Kammermusik kein in Italien heimisches Gewächs« sei, hinderte zwar weder ihn noch beispielsweise Ferdinando Giorgetti, Giovanni Pacini und Antonio Bazzini an der Komposition von Streichquartetten, verhinderte aber bis in die späten 1850er Jahre eine Entfaltung einer gemessen an der Bedeutung der Oper gleichwertigen Instrumental- und Kammermusikultur. Guido Salvetti spricht in dem bereits weiter oben erwähnten Aufsatz von der Zeit zwischen Viottis Quartetten und den vermutlich zwischen 1815 und 1816 entstandenen drei Quartetten von Niccolò Paganini gar von der »ultima fase del quartettismo italiano«.<sup>1</sup>

Daran änderte auch der Umstand wenig, dass man in den grösseren städtischen Zentren ab etwa den 1840er Jahren vermehrt Instrumental- bzw. Kammermusik-Veranstaltungen organisierte. Während Mendelssohn sich noch über die miserablen

---

<sup>1</sup> So im Titel dieses Aufsatzes, dazu Solvetti, *Quartettismo italiano* (1982).

Verhältnisse der Musikszene in Italien beklagte, welche er auf seiner Italienreise 1830-31 erlebte,<sup>1</sup> berichtet William Gardiner fast zwanzig Jahre später in seinem Reisebericht *Sights in Italy* (1848), dass zweihundert in Rom ansässige deutsche Künstler einen Verein mit dem Zweck zu musizieren gründeten und dass diese auch mehr oder weniger regelmässig Konzerte veranstalteten. An einem dieser Konzerte hörte Gardiner eine Klaviersonate von Haydn und Beethovens Streichquartett op. 59 Nr. 3, das von »Signor Bazzini of Milan, with three German gentlemen« aufgeführt worden war.<sup>2</sup> Bei einer anderen Gelegenheit war es Gardiner vergönnt, anlässlich einer von englischen Prälaten organisierten Veranstaltung »Beethoven's quartets and most of his Trios« zu hören, »admirably played by Roman professors and German amateurs«.<sup>3</sup>

Im Kontext der vor allem privaten und von Künstlern der deutschen Kolonie in Rom organisierten musikalischen Veranstaltungen seien an dieser Stelle auch die Konzerte von Ludwig Landsberg erwähnt, welche in den vierziger und fünfziger Jahren entweder in Landsberg privaten Räumlichkeiten oder in den Palästen der Römer Aristokratie stattfanden und welche »dem Kreis seiner ausgebreiteten und gewählten Bekanntschaft die Meisterwerke deutscher Quartettmusik in gediegener Aufführung zu Gehör«<sup>4</sup> brachten. Im Nekrolog für Landsberg in der *Rheinischen Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler* heisst es 1858, dass Landsbergs grosses Verdienst darin bestanden habe, »die Römer mit der deutschen classischen Musik bekannt gemacht und ihnen theilweise das Verständnis derselben eröffnet zu haben.«<sup>5</sup> Neben Trios und Quartetten von »Haydn, Mozart, Beethoven, Hummel, Mendelssohn«<sup>6</sup> konnten die geladenen »kenner und Freunde deutscher Musik«<sup>7</sup> auch Vokalmusik geniessen. <sup>8</sup> Letzteres geht vermutlich auf Landsbergs grosse »Vokalakademien« zurück, welche er

---

<sup>1</sup> Dazu besonders Mendelssohns Briefe aus Rom in Mendelssohn Bartholdy, *Reisebriefe* (1875), 48-136.

<sup>2</sup> Gardiner, *Sights in Italy* (1848), 136.

<sup>3</sup> Dazu Gardiner, *Sights in Italy* (1848), 256-266.

<sup>4</sup> *AmZ*, 45. Jhg., Nr. 9 (März 1843), 181.

<sup>5</sup> *RhMZ*, 9. Jhg., Nr. 25 (19. Juni 1858), 198.

<sup>6</sup> *AmZ*, 45. Jhg., Nr. 9 (März 1843), 182.

<sup>7</sup> *AmZ*, 45. Jhg., Nr. 9 (März 1843), 181.

<sup>8</sup> Dazu beispielsweise *AmZ*, 46. Jhg., Nr. 18 und 21 (Mai 1844), 312 und 355.

ein- bis zweimal pro Saison unter anderem im Palast des Herzogs Caffarelli in Campidoglio organisiert hatte und welche von durchschnittlich 700 Personen besucht wurden.<sup>1</sup>

Allerdings waren die hier von Gardiner beschriebenen Veranstaltungen ebenso wie die Bemühungen Landsbergs und die in Kapitel 8 beschriebenen, fast ausschliesslich im privaten Rahmen organisierten Konzerte vorerst kaum von nachhaltiger Wirkung, sieht man hier einmal von der regional begrenzten seit spätestens den dreissiger Jahren durchaus lebendigen Instrumental- und Kammermusikpflege in Florenz ab.<sup>2</sup> An der sozialgeschichtlichen Situation der Instrumentalmusik in Italien ist auffällig, dass die Instrumentalmusik auch im 19. Jahrhundert im kleinen privaten Rahmen gepflegt wurde. Diese Aktivitäten waren aber jeweils von kurzer Dauer, so dass sie kaum eine nachhaltige Wirkung entfalten konnten. Davon zeugen die bereits in Kapitel 8 angeführten Beispiele, aber auch die *Accademie romane* des Marchese Lepri, die Mailänder Musiksalons von Lichtenthal und von Isodoro e Cirilla Cambiasi sowie von Maurizio Levy, der beispielsweise 1847 Privatkonzerte für ein zahlendes Publikum organisiert hatte, und die Privatkonzerte im Hause eines gewissen Rudersdorff, von welchem die *Gazetta Musicale di Milano* in ihrer Ausgabe vom 7. Juni 1847 berichtete; auch in Neapel entwickelte sich im Ansatz eine private Musiksalonkultur mit einem Kammermusikrepertoire, wofür die von Salvatore Pappalardo in der Casa Bendelari 1852 organisierten Quartettaufführungen ein Beispiel geben. Die an sich jeweils kurze Wirkung bzw. begrenzte Ausstrahlung dieser Aktivitäten, sobald man darum bemüht war, sie öffentlich bzw. halböffentlich zu strukturieren, dokumentieren etwa die von Ramacciotti 1851 in Rom geplanten dreizehn Instrumentalkonzerte, die aufgrund eines mangelnden breiteren Interesses auf zwei Veranstaltungen reduziert werden mussten, wie auch die 1860 erfolglosen Bemühungen von Luigi Sessa, Beethovens op. 18 und op. 59 mit drei im Foyer der Scala in Mailand organisierten Quartettabenden dem breiten Publikum vorzustellen; und selbst noch 1862 mussten die auf sechzehn

---

<sup>1</sup> Dazu etwa *AmZ*, 46. Jhg., Nr. 18 (Mai 1844), 312, Nr. 24 (Juni 1845), 413-414; *GmM*, 2. Jhg., Nr. 18 (30. April 1843), 75, und 5. Jhg., Nr. 10 (8. März 1846), 78-79; sowie *RhMZ*, 4. Jhg., Nr. 17 (29. April 1854), 135.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 10.1.1.

Veranstaltungen geplanten *Concerti popolari* (unter der Leitung von Giovanni Bottesini) aufgrund des ausbleibenden Publikums nach nur sechs Konzerten auf weiteres eingestellt werden.

Eine nachhaltige positive, wenn noch immer begrenzte Wirkung für die Herausbildung einer italienische Instrumentalmusikkultur im 19. Jahrhundert ging erst nach der Mitte des 19. Jahrhunderts besonders von den ab den sechziger Jahren in verschiedenen grösseren städtischen Zentren gegründeten Instrumentalgesellschaften und –vereinigungen aus, darunter die sogenannten *Concerti popolari* und *Società del quartetto* mit selbständigen Konzertreihen. Von besonderer Bedeutung waren dabei die Aktivitäten in Florenz und Mailand, die zur Folge hatten, dass sich schliesslich die »Instrumentalbewegung« über ganz Norditalien ausbreitete. Da die Entwicklungen in Florenz und Mailand aufgrund anderer politischer Voraussetzungen unterschiedlich kontextualisiert waren, werden diese im Folgenden einzeln betrachtet.

### 10.1.1 FLORENZ

Mit den am Wiener Kongress 1815 besiegelten Vereinbarungen gelangte Florenz mit der Herrschaft von Erzherzog Ferdinand III. wieder in den politischen und wirtschaftlichen Einflussbereich Wiens, unter welchem sich auch die kulturellen Beziehungen intensivierten. Es war vor allem der von Wien ausgehende kulturelle Einfluss und der in Florenz ansässigen Mitglieder der Wiener Aristokratie bzw. des finanzstarken Wiener Amtadel, der sich auf die Herausbildung einer Instrumentalmusik-Kultur positiv auswirkte, ganz besonders nach der Einsetzung Leopolds II. zum Herrscher des Grossherzogtums Toskana. Das zunehmende Interesse an der Instrumentalmusik seitens der privilegierten aristokratisch-bürgerlichen Oberschicht in Florenz bekundet sich auch in der Gründung einer weitgehend von Wiener Klavierbauern betriebenen Klaviermanufaktur (1828), vor allem aber in der Gründung der ersten italienischen *Società Filarmonica* im Jahre 1830. Diese *Società* hatte den expliziten Zweck, vorab Instrumentalmusik zur Aufführung zu bringen, was in Ermangelung eines italienischen Repertoires und aufgrund des vor allem an Wien orientierten Geschmacks der kulturell an die Herrschaftsschicht assimilierten

Florentiner Oberschicht zur Folge hatte, dass die *Società Filarmonica* vor allem ein Repertoire an Werken österreichischer und deutscher Provenienz pflegte. 1834 richtete der Pianist Gioacchino Maglioni eine Kammermusikveranstaltungsreihe in der kurze Zeit später nach ihm benannten *Sala Maglioni* im Zentrum der Stadt ein, die auch noch nach der italienischen Einheit (1861) bestand. Der Hauptzweck dieser Veranstaltungsreihe bestand in der (durch das aus Wien importierte bürgerliche Bildungsideal gestützten)<sup>1</sup> Förderung und Verbreitung der Kenntnisse um das Werk der Wiener Klassiker, allen voran zunächst Haydns und Mozarts und dann Beethovens, aber auch um das Werk Meyerbeers. Es war denn auch vor allem Meyerbeers Schaffen, von welchem die um die Förderung der Instrumentalmusikpflege in Florenz bemühten Kreise positive und zukunftsweisende Impulse für das italienische Operschaffen erhofften, denn sein Werk galt ihnen (gemessen am Operschaffen von Rossini) als modern.<sup>2</sup> Diese Zurückhaltung bzw. latente Abneigung gegenüber der italienischen Oper gegenüber war gewiss teilweise durch die in Florenz weitverbreitete Affinität der Instrumentalmusik gegenüber begründet. Diese Vermutung wird durch eine zum Teil mit polemischen Seitenhieben gegen die Oper geführte Auseinandersetzung um den Rang der Instrumentalmusik dokumentiert.

All diese fruchtbaren Bemühungen um die Instrumentalmusik wurden 1849 durch die Gründung des *Istituto Musicale* und 1853 das Erscheinen der ersten Nummer der *Gazzetta musicale di Firenze* flankiert. Die *Gazzetta musicale* beeinflusste durch ihre Kritiken und Berichterstattung nicht nur das musikalische Leben in Florenz, sondern sie unterstützte in hohem Masse die Förderung der Instrumentalmusikpflege. Schliesslich gründete der Arzt und als Komponist nicht sehr erfolgreiche Abramo Basevi (1818-85), der durch seine Kritiken und sein enormes Organisationstalent schliesslich das Musikleben von Florenz in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts massgeblich beeinflusst und geprägt hatte, 1856 (bis 1859) die musikalische Zeitschrift *L'Armonia*, welche sich dem Leitartikel der ersten Ausgabe entsprechend, als Organ der musikalischen Reformen in Italien verstand und diese Reformen (ähnlich wie bereits die knapp zwanzig Jahre früher von Schumann begründete *NZfM*) dadurch erreichen wollte,

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 4.1 und 4.2.

<sup>2</sup> Dazu Pinzauti, *Proseptive* (1968).

dass der (nach Meinung Basevis) zerrissene Faden zwischen den zeitgenössischen Komponisten und den alten Meistern dadurch wieder hergestellt werden könne, wenn man sich dem Studium aller »miglioramenti« zuwandte, welche seit Bestehen der Kunst zu deren Reichtum beigetragen hätten.<sup>1</sup> Basevi ging es besonders um die Reform der italienischen Musik, die nach ihm durch drei Massnahmen erreicht werden konnte: neben (1) dem Studium der Musik der älteren und vergessenen italienischen Meister galt es (2) das Interesse für die österreichisch-deutschen Instrumentalmusik mit angemessenen Aufführungen und Rahmenbedingungen und (3) im Bereich der Opernmusik vor allem das Studium und die Aufführung der Werke von Meyerbeer zu fördern, in welchem Basevi unmissverständlich die führende Persönlichkeit des zeitgenössischen Musiklebens sah.<sup>2</sup>

Weitaus wirkungsmächtiger und damit erfolgreicher als die Publikation von *L'Armonia*, die ihr Erscheinen 1859 einstellte, war die durch Basevi 1859 gegründete und von ihm auch finanziell getragene Konzertserie *Mattinate Beethoviane*, aus welcher (wohl aufgrund des besonders auf die Streichquartette op. 18 und 59 sowie auf die Trios beschränkten Repertoires), vermutlich 1861<sup>3</sup> die ebenfalls von Basevi begründete 1861 *Società del Quartetto* hervorging. Diese pflegte nicht nur Quartette, sondern auch andere kammermusikalische Gattungen mit und ohne Klavierbegleitung und fungierte besonders als Konzertorganisation, in deren Auftrag Musiker Konzerte gaben. Mit beiden erhoffte Basevi sich, zur Förderung des Interesses an der österreichisch-

---

<sup>1</sup> Vgl. *L'Armonia*, 1. Jhg., Nr. 1 (1856). Basevis reformatorischen Ideen sind auch in der von ihm verfassten und noch immer nur als Manuskript greifbaren Schrift *Memoria relativa al progetto di riordinamento delle scuole musicali di Firenze* (1855-60) gut dokumentiert.

<sup>2</sup> Dazu Basevi, *Compendio della storia della musica* (Florenz, 1865-66). Dazu auch *La Musica Popolare*, 4. Jhg., Nr. 12 (15. Dez. 1885), 189 (3. Sp.).

<sup>3</sup> Das Gründungsjahr der Società del Quartetto di Firenze ist nicht immer stichhaltig gesichert. Unterschiedliche Quellen geben 1859, 1861, 1864 und 1866, wobei 1864 und 1866 kaum plausibel erscheinen, weil die Mailänder Gesellschaft, deren Gründungsjahr 1864 eindeutig feststeht, sich nach dem Florentiner Modell gegründet und organisiert hat. Aufgrund der weiteren zugänglichen Quellen (dazu Corte, *La critica musicale*, 1996) kann mit grösster Wahrscheinlichkeit angenommen werden, dass sich die Società del Quartetto in Florenz 1861 offiziell konstituiert hatte, nachdem sie zuvor bereits einige informelle Veranstaltungen, darunter die *Mattinate beethoviane*, in den späten 1850er Jahren organisiert hatte.

deutsche Instrumentalmusik beizutragen. Flankiert wurden diese Bemühungen durch einen zunächst auf Basevis Kosten organisierten Kompositionswettbewerb für symphonische und Streichquartettmusik (1861-1864),<sup>1</sup> 1862 durch die bis 1882 erschienene und von Basevi mitbegründete Zeitschrift *Boccherini* und 1863 durch die von ihm organisierten *Concerti Popolari a Grande Orchestra* sowie die 1874 in Florenz publizierte analytische Studie *Beethoven op. 18. Con analisi di sei quartetti*.<sup>2</sup> Tatkräftig unterstützt wurde er in seinen Bemühungen durch den am Teatro della Pergola als Kontrabassist und ab 1844 als Verleger tätigen Giovan Gualberto Guidi (1817-1883), der nicht nur preiswerte Editionen italienischer Musik von sogenannten vergessenen Komponisten auf den Markt brachte, sondern in der Verlagsgeschichte Italiens vermutlich zum ersten Mal überhaupt Taschenpartituren zu den von der *Società del Quartetto* und den *Concerti popolari* organisierten Konzerten drucken liess und damit eine für das Verständnis der dargebotenen Werke wesentliche Rahmenbedingung erfüllte. Diese Partituren wurden denn auch entsprechend vermarktet: »Straordinaria occasione per Maestri e Dilettanti di Musica – Edizione tascabile delle migliori opere classiche – Una partitura di 4000 franchi costerà 24 franchi«.<sup>3</sup> Die Taschenpartitur leistete einen wesentlichen Beitrag zur Herausbildung des »disziplinierten Zuhörens«. Dieses wurde zusätzlich durch eine Vortragsreihe zu musikgeschichtlichen Themen unterstützt, welche 1864 ins Leben gerufen wurde.<sup>4</sup>

Zwar bemühte sich die *Società del Quartetto*, zu deren Mitgliedern auch ausgewiesene Opernkomponisten wie Saverio Mercadante und der ebenfalls als Streichquartettkomponist hervorgetretene Giovanni Pacini gehörten,<sup>5</sup> um die Aufführungen italienischer Komponisten, doch bildeten (wie bei den *Concerti popolari*) die Werke der österreichischen und deutschen, im deutschsprachigen Kulturgebiet

---

<sup>1</sup> Der Streichquartett-Wettbewerb wurde 1861 von Carlo Andrea Gambini e Alemanno Biagi, 1862 von Giovanni Bottesini und Francesco Anichini, 1863 von G. B. Croff und Ettore Fiorei und 1864 von Giorgio Miceli und G. H. Witte gewonnen. Zur Gründung dieses Wettbewerbs vgl. *GmM*, 19. Jhg., Nr. 1 (6. Jan. 1861), 2.

<sup>2</sup> Dazu *Bocch*, 12. Jhg., Nr. 2 (28. Feb. 1874), 5.

<sup>3</sup> *L'Armonia* (31. Aug. »disziplinierten Zuhörens«. 1858).

<sup>4</sup> Dazu *La Musica Popolare*, 4. Jhg., Nr. 12 (15. Dez. 1885), 190 (2. Sp.).

<sup>5</sup> Zu Pacinis Streichquartettschaffen vgl. Kapitel 10.2.

unterdessen kanonisierten Kammermusikkomponisten von Haydn, Mozart und Beethoven mit seinen Trios und den Streichquartetten op. 18 und op. 59 sowie später von Mendelssohn den Schwerpunkt der Konzerte, die in einem Saal der *Accademia di Belle Arti* stattfanden und von Mitgliedern der aristokratisch-bürgerlichen Oberschicht getragen wurde.

Diese aussergewöhnlichen Bemühungen um die Instrumentalmusik, von welchen das Florentiner Musikleben seit 1830 geprägt war und besonders durch die Aktivitäten Basevis und seiner Mitstreiter wie Guidi, aber auch Teodulo Mabellini und Jefe Sbolci vorangetrieben worden waren, führten zu einer Popularisierung der Instrumentalmusik des österreichisch-deutschen Repertoires zunächst in Florenz, von wo aus sie schliesslich auf ganz Norditalien ausstrahlte; zudem waren diese Bemühungen ein wichtiger Faktor innerhalb der italienischen Beethoven-Rezeption, die sich zunächst auf Symphonien und Orchesterwerke konzentrierte<sup>1</sup> und sich später dann auch auf eine breitere Würdigung des kammermusikalischen Schaffens ausdehnte, wovon nicht nur Kammermusikveranstaltungen zeugen, die vermehrt Beethovens Streichquartette zur Aufführung brachten, sondern zahlreiche Beispiele aus der kompositorischen Praxis.<sup>2</sup> Der daraus resultierende enge Konnex zwischen einem verstärkten Interesse an Beethovens Musik und den Bemühungen um die »rinascita strumentale italiana« – welche ideengeschichtlich immer auch vor dem Hintergrund der damals in Italien herrschenden intensiven Anstrengungen um die nationale Einheit gesehen werden müssen –, war vermutlich der Hauptgrund von Wagners Interesse an den Florentiner Reformbestrebungen, wie er sie in seinem Brief vom 30. März 1856 bekundet.

Eine wesentliche Voraussetzung der »rinascita strumentale italiana« bestand also, wie das »Projekt« der *Società del Quartetto* zeigt, im engen Zusammenspiel sozialer, institutioneller, politischer und musikalischer Momente und Interessen, die sich gegenseitig stützten und beeinflussten; und das ist der wesentlichste Grund, weshalb die *Società del Quartetto* und die *Concerti popolari* in Florenz nach der Italienischen

---

<sup>1</sup> In Florenz wurden viele Werke Beethovens früher als anderswo in Italien aufgeführt. So waren die *Zweite*, *Dritte* und *Vierte Symphonie* sowie die *Egmont*- und *Leonore-Ouvertüren* bereits um 1841 bekannt; und 1857 bzw. 1880 folgten die italienischen Erstaufführungen der *Sechsten Symphonie* unter der Leitung von Mabellini und der *Neunten Symphonie* mit Jefe Sbolci als Dirigent.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 10.3.



Einigung (1861) »madre e modello«<sup>1</sup> nicht nur für die 1864 in Mailand gegründete *Società* hatten,<sup>2</sup> sondern auch für die Gründung zahlreicher anderer Instrumentalmusikgesellschaften in Norditalien, darunter die Turiner *Società del Quartetto* (1862) und *Concerti popolari* (1872), die *Società del Quartetto* in Modena (1863) und Palermo (1871), die *Società del Quartetto* (1879) und eine Symphoniegesellschaft in den frühen achtziger Jahren in Bologna und die *Società del Quartetto* in Ferrara (1898) und Bergamo (1904). Selbst in Neapel (dem Symbol und der Hochburg der italienischen Opernkultur) machte sich spätestens mit Michele Rutas Kritik am Fehlen einer geeigneten *Sala di concerto* ab den späten 1870er Jahren ein Interesse an Instrumentalmusik breit. Ruta forderte gar in seiner Schrift *Storia critica delle condizioni della musica in Italia* (1860), dass im Curriculum des traditionsreichen neapolitanischen Konservatorium San Pietro a Maiella Standards für das symphonische Orchesterspiel definiert werden sollten,<sup>3</sup> und für die Kammermusik schwebte ihm eine spezielle Schule nach dem Modell der *Società del Quartetto* von Florenz und Mailand vor; zumindest realisierte sich 1880 der Plan einer *Società del Quartetto* in Neapel.

Ihre Gründung verdanken diese Instrumental- und Kammermusikgesellschaften ebenso wie die beiden wichtigen Streichquartettensembles – das 1858 gegründete *Triester Streichquartett*, das bis 1901 bestand, und das von Jean Becker (1833-1884) gegründete *Quartetto Fiorentino* (1866-1880),<sup>4</sup> welches sich im Gegensatz zu vielen anderen Quartettensembles seiner Zeit ausschliesslich der Aufführung von Quartettliteratur widmete<sup>5</sup> – dem zunehmend wachsenden Interesse an der Instrumentalmusik und sind daher

»espressione di un pubblico colto che, avvertendone l'assenza, sembra essere finalmente disposto a confrontarsi con le grandi composizioni di Franz Joseph Haydn, Wolfgang

---

<sup>1</sup> *La Musica Popolare*, 4. Jhg., Nr. 12 (15. Dez. 1885), 190 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 10.1.2.

<sup>3</sup> Ruta, *Storia critica* (1860), 9.

<sup>4</sup> Dazu beispielsweise *LAmZ*, 10. Jhg., Nr. 18 (5. Mai 1875), 284 (1. Sp.).

<sup>5</sup> Dazu Hanslick, *Concert-Saal* (1897), 522-523.

Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, e, comunque, di tutti i grandi autori d'importanza.«<sup>1</sup>

Mit ihrer Programmstruktur leisteten diese Gesellschaften und Vereinigungen und die damit verbundenen Aktivitäten der Verlagshäuser einen wesentlichen Beitrag zur Verbreitung und Implementierung des »klassischen« instrumentalmusikalischen Werkkanons in Italien und förderte nicht nur dadurch das Interesse italienischer Komponisten an der Komposition von Instrumentalmusik, sondern auch durch das Angebot einer für die Aufführung von Instrumental- und Kammermusik geeignete »Infrastruktur«.

### 10.1.2 MAILAND

Anders als in Florenz war die musikalische Situation trotz der mit dem Wiener Kongress wieder errichteten habsburgischen Herrschaft seit 1815 und den damit wieder intensivierten kulturellen Beziehungen zu Wien unmissverständlich von der Oper geprägt. Das hat vor allem mit der aussergewöhnlich machtvollen Bedeutung der Oper überhaupt im Mailänder Musikleben zu tun, das schon dadurch dokumentiert wird, dass Mailand im Gegensatz zu Florenz über ein weitverzweigtes Netz an Opernhäusern bzw. Institutionen verfügte, welche in der Aufführung von Opern ein Hauptinteresse ihrer Tätigkeiten sahen. Ohne Zweifel war das bedeutungsvollste Haus das Teatro alla Scala und daneben das Teatro della Cannobiana (später Teatro Lirico), das die Konkurrenz zur Scala vor allem deshalb bestand, weil es seine Aktivitäten weitgehend auf die spielfreie Zeit der Scala konzentrierte. Neben diesen beiden Häusern existierte das Teatro Carcano (1803-1900), das Teatro S. Radegonda (1803-1882), das Teatro Lentasio (1801-1853), das Teatro Rè (1813-1872), das Teatro Fiando (1815-1868, später Teatro Gerolamo) sowie das Teatro della Commedia (1872 bis etwa ins erste Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, ab 1873 Teatro Manzoni). Die Bedeutung der Oper in Mailand ermisst sich aber auch daran, dass eine der Hauptfunktionen des Mailänder

---

<sup>1</sup> Fornari, *La 'società' del quartetto* (2000), 54.

Konservatoriums, das 1807 nach dem Vorbild des Pariser Conservatoire gegründet worden war, bis weit ins 19. Jahrhundert darin bestand, Musiker und Sänger für die Mailänder Opernhäuser (vor allem die Scala) auszubilden, und dass die Mailänder Musikverlagshäuser Ricordi (gegründet 1808) und Lucca (1825 gegründet und 1888 von Ricordi aufgekauft) sich hauptsächlich auf das Opernrepertoire konzentrierten. Ein weiterer Faktor, der sich eher hinderlich auf eine breite und lebendige Instrumentalmusikpflege auswirkte, war der Umstand, dass diese im Gegensatz zu Florenz noch weitgehend im Rahmen privater Kreise stattfand, besonders in den von musikalischen Salons der in Mailand lebenden österreichischen Aristokraten, aus welchen schliesslich die Amateur-Konzertvereinigungen *Società del Giardino*,<sup>1</sup> *Nobile Società* und *Società d'Incoraggiamento* hervorgingen. Diese Gesellschaften repräsentieren aber einen zu ihrer Zeit gemessen an den bereits in Florenz und Paris etablierten professionellen bzw. halb-professionellen Vereinigungen obsoleten Musizierertypus, der aber allem Anschein nach das Wiener Modell der Gesellschaft der Musikfreunde zu kopieren schien.<sup>2</sup>

Kaum förderlich für die Entwicklung und Etablierung einer lebenden Instrumentalmusikpflege war schliesslich auch der Umstand, dass sich die einheimische finanzstarke Gesellschaftsschicht und die Musiker (abgesehen einmal von Alessandro Rolla und Antonio Bazzini) aufgrund weitaus stärkerer politischer Vorbehalte gegenüber der habsburgischen Herrschaft kaum signifikant an der Instrumentalmusikpflege zu beteiligen schienen oder ihr als Habitus der Herrschenden kein Interesse entgegenbrachten, sondern diese weitgehend den in Mailand ansässigen Mitgliedern des habsburgischen Verwaltungs- und Herrschaftsapparats überliessen, so dass wegen ihrer Abwanderung im Zuge der wachsenden politischen Krise in den 1850er und 1860er Jahren eine Instrumentalmusikkultur in Mailand kaum mehr festzustellen ist. Nach der nationalen Einigung Italiens konstituierte sich aber nach dem Vorbild der bereits in Florenz etablierten Institutionen 1864 eine *Società del Quartetto*, zu deren Gründungsmitgliedern Bazzini und Mazzucato gehörte, aber auch Boito als intellektuelle Stütze, der ähnlich wie Basevi in Florenz ein Verfechter von

---

<sup>1</sup> Die Vereinigung existiert noch heute.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 4.2.

Kunstreformen unter Einbezug der österreichisch-deutschen Instrumentalmusik war. Diese Haltung bekundete Boito in zahlreichen Beiträgen, so etwa im mehrteiligen Bericht *Esperimenti della Società del Quartetto* (1864-1865) und in den Aufsätzen *Mendelssohn in Italia* (1864) und »*Nella selva*« *sinfonia di Gioachino Raff* (1872).<sup>1</sup> Wie die Aktivitäten der Florentiner *Società* wurden auch die Mailänder Bemühungen publizistisch durch ein eigenes Organ gestützt, nämlich das *Giornale della Società del quartetto*, und durch das Verlagshaus Ricordi durch den Druck von Taschenpartituren.

Von 1872 an gab das Orchester der Scala unter der Leitung von Franco Faccio im Auftrag der *Società* Konzerte, aus welchen nach dem fulminanten Erfolg an der Exposition Universelle in Paris (1878) schliesslich 1879 die *Società Orchestrale della Scala* unter Faccios Direktion hervorging. Diese Gesellschaft organisierte jeweils im Frühling und im Herbst eines Jahres eine Konzertsaison.

Allerdings verlagerten sich die musikreformatorischen Bemühungen spätestens ab den siebziger Jahren wieder vermehrt auf den Bereich der Oper. Dieser für die italienische Musikgeschichte relevante Wechsel bekundet sich auch darin, dass nach der kurzen öffentlichen Breitenwirkung von Beethovens symphonischem und kammermusikalischem Schaffen in den sechziger Jahren, in den siebziger Jahren zunehmend die Auseinandersetzung mit Richard Wagners Konzept des musikalischen Dramas ins Interesse der reformatorischen Bemühungen rückt. So war man beispielsweise im weitgehend literarisch geprägten Zirkel der sogenannten *Scapigliati*, welchem auch Boito angehörte, zunehmend davon überzeugt, dass die kompositorische (und implizit auch rezeptive) Auseinandersetzung mit der »sinfonia« und dem »quartetto«, wie Boito es bereits 1864 in seinem im *Giornale della Società del Quartetto* publizierten Aufsatz *Terzo esperimento* formuliert hatte, dazu diene, um sich das »Melodramma« ins Auge zu fassen.<sup>2</sup> Eine solche Äusserung impliziert die Denkfigur, die von Liszt und später mit einer geschichtsphilosophischen Wendung von Wagner in den Diskurs um die Stellung, den Rang und die Bedeutung der Instrumentalmusik im musikhistorischen Entwicklungsprozess eingeführt wurde, und

---

<sup>1</sup> Alle in der von Pietro Nardi herausgegebenen Edition *Tutti gli scritti di Arrigo Boito*; dazu Nardi, *Boito* (1942).

<sup>2</sup> Vgl. Boito, *Terzo esperimento*, in Nardi, *Boito* (1942), 1177.

nach welcher die »reine« Instrumentalmusik spätestens mit Beethoven zur poetsich-programmatischen Durchdringung bzw. zum musikalischen Drama tendierte.<sup>1</sup> Die Konsequenz eines solchen ideengeschichtlichen Wandels war, wie Guido Salvetti in seinem den Quartetten von Beethoven gewidmeten Aufsatz von 1984 gezeigt hat, nicht nur eine Krise in der Bewegung der »rinascita strumentale italiana«, sondern auch eine Entwicklung, welche die Streichquartettspflege wieder verstärkt insofern zu einer Angelegenheit mit weitgehend privatem (und auch elitärem) Charakter werden liess, als sie in ein Nischendasein abgedrängt wurde, in welcher sie zwar blühen, aber kaum die Kompositionspraxis und das Rezeptionsverhalten der breiten Öffentlichkeit beeinflussen konnte.<sup>2</sup>

## 10.2 DIE STREICHQUARTETTE VON BAZZINI, GIORGETTI UND PACINI

Der aus Brescia stammende Antonio Bazzini (1818-1897) trat zunächst (von Paganini ermutigt, den Bazzini 1836 kennen gelernt hatte) vor allem als Violinvirtuose und Komponist virtuoser Geigenmusik in Erscheinung und unternahm zwischen 1840 und 1864 zahlreiche Konzertreisen durch Europa. Von einem dieser Konzerte verfasste Schumann eine begeisterte Kritik, nachdem er Bazzini 1843 in Leipzig gehört hatte. In dieser Rezension gab Schumann, nachdem er seinen Verdruss am grassierenden Virtuositentum unzweideutig ausgesprochen hatte, offenherzig zu, dass ihm

»seit Jahren kein Virtuos so innige Freude gemacht (hat), mich so wohliger und glücklich gestimmt, als A[n]tonio Bazzini. Er scheint mir bei weitem zu wenig anerkannt, auch hier nicht in dem Grade gewürdigt worden zu sein, als er es verdient. [...] Als Spieler nun insbesondere rangiert er gewiß zu den größten der Gegenwart; an eminenter Fertigkeit, an Anmuth und Fülle des Tones, und vor allem an Reinheit und Ausdauer wußt' ich Keinen, dem er es nicht gleich thäte; an eigenthümlicher Frische, Jugendlichkeit und Gesundheit des Vortrags überragt er wohl die Meisten, und vergegenwärtige ich mir mancher [...]

---

<sup>1</sup> Dazu Kapitel 3.2.5.

<sup>2</sup> Salvetti, *I quartetti di Beethoven* (1984), 491.

Virtuosen herz- und seelenloses blasirtes Wesen, so kommt er mir wie ein Jüngling unter Greisen vor, dem, trotz daß er schon auf solcher glänzender Höhe, eine noch glänzendere Zukunft bevorsteht.«<sup>1</sup>

Ebenso wichtig wie die ausgewiesene Spielkunst war Schumann, dass Bazzini, »auch offenbar productives Talent (hat)«.<sup>2</sup> Vermutlich wirkten sich gerade Bazzinis zahlreiche ausgedehnte Konzerttourneen in Deutschland sowie seine längeren Aufenthalte dort (1841-1845)<sup>3</sup> und in Paris (1852-1863), wo sich – wie weiter unten noch ausführlich dargelegt werden wird – bereits eine lebendige und stabile halböffentliche Kammermusikultur etabliert hatte,<sup>4</sup> positiv auf sein zunehmendes Interesse an der Komposition von Kammermusik aus. Jedenfalls hat er – wie bereits weiter oben angemerkt – als Quartettspieler eines ad hoc zusammengesetzten Streichquartetts in Rom in den späten 1840er Jahren Beethovens Streichquartett op. 59 Nr. 3 gespielt,<sup>5</sup> und 1854 führte er mit Luigi Arditi, Alfredo Piatti und Giovanni Bottesini in London fünf Streichquartette auf. Seine Beschäftigung mit Mendelssohns und Beethovens Violinkonzerten (zu letzterem schrieb er auch eine Kadenz) sowie mit Beethovens beiden Violinsonaten op. 24 und op. 47 mögen zudem ein Grund dafür gewesen sein, weshalb Bazzini schliesslich 1864 seine grandiose Karriere als Violinvirtuose beendete, um sich zurückgezogen in Brescia der Komposition, dem Unterricht und der Förderung der Kammermusik zu widmen. In der Folgezeit gründete Bazzini nicht nur eine Musikschule in Brescia (1866) sowie die *Società dei Concerti* (1868), sondern gewann auch die Mailänder Kompositionswettbewerbe (1864 mit dem Streichquartett C-Dur Nr. 1,<sup>6</sup> 1865 mit dem Streichquintett A-Dur und 1867 mit der Ouvertüre *Saul*). Diese zunehmende Popularität als Komponist sogenannter seriöser Musik hatte zur Folge, dass er 1873 zum Kompositionslehrer ans Mailänder Konservatorium berufen wurde und schliesslich 1882 dessen Direktion übernahm.

---

<sup>1</sup> Schumann, *Bazzini*, 170 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Dabei trat er unter anderem mit Mendelssohn, Ferdinand David und Joseph Joachim auf.

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 7.1.

<sup>5</sup> Gardiner, *Sights in Italy* (1848), 136.

<sup>6</sup> Dazu *Bocch*, 4. Jhg., Nr. 6 (3. Juni 1865), 23-24.

## Antonio Bazzini, Streichquartette

Werke	Erstdruck	Bemerkungen
op. 7	unveröffentlicht	komponiert zwischen 1860 -1864
C-Dur [Nr. 1]	1866 (Ricordi, Milano)	komponiert 1864
op. 75 d-Moll [Nr. 2]	1877 (Ricordi, Milano)	komponiert 1872; 1893 erscheint bei Eulenburg (Leipzig) eine Taschenpartitur; 1895 eine Neuausgabe bei Ricordi (Milano) und Leuckart (Leipzig)
op. 76 e-Moll [Nr. 3]	1878 (Ricordi, Milano)	komponiert 1876
op. 79 G-Dur [Nr. 4]	1888 (Stimmen u. Partitur; Schott, Mainz)	komponiert 1888
op. 80 c-Moll [Nr. 5]	1892 (Stimmen u. Partitur; Ricordi, Milano)	komponiert 1888/92
op. 82 F-Dur [Nr. 6]	unveröffentlicht	komponiert 1892

Mit seinen ab den sechziger Jahren entstandenen Kompositionen, darunter die von Berlioz und Meyerbeer beeinflussten Ouvertüren zu Alfieris *Saul* op. (1866/67; gedruckt 1869) und *Re Lear* op. 68 (1868-71; gedruckt um 1874), besonders aber mit den in den zwischen den frühen 1860er und 1893 komponierten sieben Streichquartetten, wovon fünf im Druck erschienen sind, etablierte Bazzini sich als »artista classico« bzw. als einer der Hauptvertreter des sogenannten *stile severo*.<sup>1</sup> Diese Bezeichnung meint eine von der deutschen Instrumentalmusik beeinflusste Stilrichtung, die in bezug auf die kompositorische Rezeption für Bazzini auch Beethovens Streichquartette op. 18 und op. 59 einschloss<sup>2</sup> und welche in der Entwicklung einer eigenständigen italienischen Instrumentalmusik im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zunehmend an Einfluss gewann. So sehr sich der Kreis um Bazzini und vor allem der Komponistengeneration nach Bazzini, die sich sehr für ein italienisches Instrumentalmusikidiom einsetzte, wie beispielsweise Giuseppe Martucci (1856-1909) und Giovanni Sgambati (1841-1914), mit dieser Stilrichtung auch identifiziert haben

<sup>1</sup> Dazu *Il teatro illustro*, 11. Jhg., Nr. 121 (Jan. 1891), 15 (1. Sp.).

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 8.

mögen, sie wandelte sich zunehmend zu einem geeigneten Anlass nationalistisch gefärbter Kritik. So kann beispielsweise ein anonymer Kritiker von *The Monthly Musical Record* in seiner an sich wohlwollenden Kritik der Premiere von Bazzinis *Re Lear* in London 1878 es sich nicht verkneifen, die Widmung der Ouvertüre an Hans von Bülow zum Ausgang einer nationalistischen Äusserung zu nehmen. Nach Meinung des Rezensenten ist nämlich gerade diese Widmung

»more significant than appear on the face of it, for it was put forth by him just after Dr. von Bülow had set the Italians by the ears, by his caustic and condemnatory criticism of Sig. Verdi's *Requiem* mass, avowedly as a token that his sympathies lay with Dr. von Bülow and foreign art, rather than with Sig. Verdi and his own countrymen.«<sup>1</sup>

Bazzinis, aber auch Martuccis und Sgambatis Bemühungen um eine italienische Instrumentalmusik wurden von einem grossen Teil der zeitgenössischen wie auch späteren italienischen und ausländischen Rezeption als – pointiert formuliert – ein Kniefall vor der deutschen Musik empfunden.<sup>2</sup>

Freilich suchen sämtliche Streichquartette Bazzinis die Auseinandersetzung mit den Vorbildern der österreichisch-deutschen Quartetttradition, wie auch die drei publizierten Quartette von Ferdinando Giorgetti, der aufgrund dessen und aufgrund seiner

---

<sup>1</sup> *The Monthly Musical Record* (1. März 1878, 43-44), zitiert nach Friedland, *Italy's Ottocento* (1970), 41-42 (Hervorhebungen in Friedland).

<sup>2</sup> Besonders drastisch scheint in diesem Zusammenhang wie beispielsweise Philip Hale im *Boston Herald* auf den Umstand reagierte, dass das Kneisel Quartett die Eröffnung der 18. Konzertsaison (1902-03) in der Chickering Hall in Boston mit Sgambatis Quartett cis-Moll op. 17 begann (danach folgten Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Henschel mit Helene Henschel und Laura Hawkins am Klavier; den Abschluss bildete Beethovens Streichquartett c-Moll op. 18 Nr. 4). Hale berichtet von der historisch verbürgten Bekanntschaft zwischen Sgambati und Liszt in Rom in den 1860er Jahren, meint aber, dass Sgambati Liszt »at an impressionable age« getroffen hätte, »and the Hungarian Abbé [...] led him to turn his back on Italian melody and Italian thought«. Dieser Umstand bekundet sich nach Hale in Sgambatis Streichquartett op. 17, dessen Gesamteindruck er mit folgenden Worten beschreibt: »It is as though the composer was careless, if not ashamed, of his privileges by birth; as though he had said to himself, "I cannot afford to be Italian; I must show German profundity of thought; I must be laboriously expressive."«. Zitiert nach Friedland, *Italy's Ottocento* (1970), 44.



Anstrengungen um die Verbreitung der österreichisch-deutschen Kammermusikrepertoires (allen voran die Werke von Haydn, Mozart und des frühen Beethoven) in Italien den Übernamen »Tedescone« hatte.<sup>1</sup> Obgleich Giorgettis Streichquartette in Florenz und Mailand regelmässig aufgeführt wurden,<sup>2</sup> waren es weniger die zahlreichen Kammermusikwerke, welche Giorgetti bleibenden Ruhm in der Musikwelt einbrachten, sondern vielmehr seine Viola-Schule *Metodo per esercitarsi a ben suonare l'alto viola*.<sup>3</sup>

## Ferdinando Giorgetti, Streichquartette

Werke	Erstdruck
op. 29 e-Moll	1851 (Ricordi, Milano)
op. 30 d-Moll	1852 (Ricordi, Milano)
op. 31 h-Moll	1856 (Ricordi, Milano)
op. 36 Es-Dzr	1856 (Morandi, Milano)
op. 80 c-Moll	

Mit ihrem stimmigen und zwischen den einzelnen Stimmen sehr ausgeglichenen Quartettsatz, der vom durchbrochenen Satz getragenen Satzgestaltung und der zyklischen Anlage von vier Sätzen stehen sowohl Bazzinis als auch Giorgettis Quartette ihren »klassischen« Bezugsmustern in nichts nach. Aber im zweiten Satz (*Andante con moto*) von Bazzinis zweitem Streichquartett d-Moll op. 75 sowie im zweiten Satz (*Andante*) von dessen fünftem Quartett c-Moll op. 80 zeigen sich insofern Einflüsse von Mendelssohn, als sie ähnlich wie die langsamen Sätze in Mendelssohns Streichquartetten op. 44 Nr. 1 und 2 weniger von einer thematischen Setzung und der

<sup>1</sup> Seine Affinität für die Musik der Wiener Klassiker hinderte Giorgetti allerdings keineswegs, seinen Freund Rossini gegen Angriffe zu verteidigen, wie beispielsweise in seiner *Lettera* (Florenz, 1828).

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise *GmM*, 9. Jhg., Nr. 20 (18. Mai 1851), 96-97, 14. Jhg., Nr. 11 (16. März 1856), 84-85, und 16. Jhg., Nr. 27 (4. Juli 1858), 216; *GmF*, 3. Jhg., Nr. 24 (27. Nov. 1855), 95-96; *Bocch*, 1. Jhg., Nr. 2 und 10 (30. April und 31. Dez. 1862), 7 und 38-39; 3. Jhg., Nr. 3, 18 und 19 (15. April, 30. Nov. und 15. Dez. 1864), 11, 78 und 80; 5. Jhg., Nr. 8 (10. Juli 1866), 29,

<sup>3</sup> Erschienen in Mailand, vermutlich um 1856.

Arbeit damit als vielmehr von Melos und thematisch-motivisch Ausspinnung geprägt sind und damit eine Satzstruktur realisieren, die durchaus dem Prinzip des langsamen Liedsatzes bzw. dem Prinzip »Lied ohne Worte« als Satzstruktur entspricht, das Krummacher in bezug auf langsame Sätze als satzstrukturelles Merkmal herausgearbeitet hat.<sup>1</sup>

Solche Versuche aber als Verbeugung vor der deutschen Musik oder Verleugnung der eigenen (opern-)musikalischen Traditionen zu qualifizieren ist ebenso ungerecht, wie sie als »klassizistisch-trockene Bemühungen«<sup>2</sup> zu bezeichnen, zumal im Bewusstsein der um die Kammermusik bemühten Komponisten in Italien nach 1850 überhaupt keine Tradition bestand, auf welche man sich hätte in einer klassizistisch-akademischen Manier beziehen können. Das belegen mitunter die bereits kurz wiedergegebenen Äusserungen von Verdi und Pacini, welcher zwischen 1858 und 1865 nicht nur ein Oktett für drei Violinen, Violoncello, Kontrabass, Oboe, Fagott und Horn (entstanden zwischen ca. 1860-63) sowie drei Klaviertrios (entstanden zwischen 1865-65), sondern auch sechs Streichquartette komponiert hatte.<sup>3</sup> Diese entstanden vermutlich wie das Oktett zwischen 1860 und 1865.<sup>4</sup>

So bezeichnet Pacini – wie bereits kurz erwähnt – im Vorwort seines Ferdinando Giorgetti zugeeigneten und 1862 bei Guidici e Strada in Turin erschienenen Streichquartetts Nr. 2 C-Dur die italienische Kammermusik als »uno di primitivi vanti di questa nostra Italia«, nachdem er zuvor an den Widmungsträger adressiert das Folgende ausgeführt hatte:

---

<sup>1</sup> Dazu Krummacher, *Mendelssohn* (1978), 385-422.

<sup>2</sup> Finscher, *Das Streichquartett (2)* (1993), 111.

<sup>3</sup> Dazu Carli Ballola, *Esercizi spirituali* (1982), Anm. 1, 102, und 104.

<sup>4</sup> Das Autograph des Quartetts Nr. 7, das sich wie die Autographen der Nr. 4-6 in I-PEA befindet, ist mit *Quartetto – autografo (1865)* bezeichnet; dazu Carli Ballola, *Esercizi spirituali* (1982), Anm. 1, 102; vgl. dazu auch weiter unten.

»Ella, illustre Cavaliere, ben sa quale difficoltà s'incontri nel compor musica così detta da camera, ed in particolar modo come ciò si renda più difficile ad uno scrittore d'opere teatrali, poiché ben diversa è la via che battere si deve dall'uno all'altro stile.«<sup>1</sup>

Für Pacini, den bis ca. in die frühen dreissiger Jahre sehr populären Opernkomponisten, ist die Komposition von Kammermusik also alles andere als selbstverständlich. Dass er sich dennoch dieser Gattung trotz der von ihm benannten kompositionstechnischen Schwierigkeiten zuwendet, hat mehrere Ursachen. Zum einen schwand die Popularität des Opernkomponisten Pacini besonders wegen Bellini und Donizetti zunehmend, was ihn vorerst zwang, sich vom Operngeschäft zurückzuziehen. 1839 kehrte er mit der Absicht auf die Opernbühne zurück, fortan einen innovativeren und dramatischeren Kompositionsstil zu pflegen, was er dann tatsächlich mit der am Teatro San Carlo in Neapel uraufgeführten Oper *Saffo* einzulösen vermochte, die ein veritabler Erfolg wurde. Die nachfolgenden Opern folgten den in *Saffo* erfolgreich erprobten kompositionstechnischen Innovationen, aber spätestens ab Mitte der vierziger Jahre wurden Pacini die Grenzen des von ihm eingeschlagenen Wegs bewusst (vermutlich aufgrund der beginnenden wachsenden Konkurrenz seitens Verdis), und er entschloss sich endgültig, sich aus dem Operngeschäft zurückzuziehen. Er zog sich 1855 nach Pescia zurück (ähnlich wie später Bazzini, der sich von einem illustren Virtuosenleben 1864 nach Brescia zurückziehen wird), wo er sich besonders der Komposition von Kammermusik zuwandte. Die zweimalige Enttäuschung, die Pacini mit seinem Operschaffen erleben musste, mag also seine Hinwendung zur Kammermusik beeinflusst haben, die durch nun günstigere Bedingungen auch auf Erfolg hoffen liess, wenn auch vielleicht nur als ein Mitbegründer der italienischen Instrumentalmusikbewegung. In seiner posthum erschienenen Autobiographie kommt er denn auch auf diese Bedingungen zu sprechen, die er als einzigen Grund für sein Interesse an Instrumentalmusikkompositionen anführt:

---

<sup>1</sup> Das Streichquartett erschien 1862 bei Guidici e Strada (Turin) und ist dem Komponisten und Violinisten Ferdinando Giorgetti (1796-1867) gewidmet, der ebenfalls eine beachtliche Anzahl an Streichquartetten komponierte.

»Non avevo mai composti Quartetti per strumenti ad arco, ma l'impulso dato alla musica da camera dall'illustrissimo professore Abramo Basevi (vero mecenate e cultore della scienza de' suoni), coadiuvato dal benemerito signor Guidi, mi fece nascere il pensiero di occuparmi di tal genere di composizione. Mi vi accinsi, dico il vero, con sommo piacere, e finora conto sei Quartetti.«<sup>1</sup>

Und in bezug auf diese Quartette meint er dann:

»Il primo lo dedicai alla mia ottima compagna; il secondo al celebre professore cavaliere Ferdinando Giorgetti; il terzo alla Società del Quartetto di Firenze; il quarto al prelodato signor professore Basevi; il quinto l'offersi al chiaro signore maestro Taglioni di Napoli; il sesto al mio diletteissimo amico e collega cavaliere Angiolo Mariani, onore e vera gloria dell'arte. Altre sei opere dello stesso genere ho in mente di comporre (se Dio mi dà vita) per dedicarle ad altri illustri miei colleghi.«<sup>2</sup>

Pacini konnte aber seine Absicht, noch sechs weitere Quartette zu komponieren, nicht einlösen. Allerdings hat die Quellenlage einige Verwirrung gestiftet, denn es existiert weder ein Autograph des zweiten Streichquartetts (dieses wurde lediglich als solches gedruckt) noch des dritten Quartetts. Als Autographe sind lediglich 5 Quartette mit einer Nummerierung erhalten (Nr. 1, 4-7). In dieser Zählung ist die Nummer drei ausgelassen (die Nr. 2 fehlt, weil kein Autograph existiert). Aufgrund der autographen Widmungen und der Konkordanzen mit den Angaben in der Autobiographie hat Pacini entweder das dritte Quartett, das er der *Società del Quartetto di Firenze* widmen wollte, nicht komponiert, denn keines der erhaltenen Autographe verzeichnet diesen Widmungsträger, oder das fälschlicherweise mit »Quartetto n. 7« bezeichnete, aber erst mit 1865 datierte Quartett (also die in der Chronologie letzte Komposition) ist jenes für die *Società del Quartetto di Firenze*, was insofern möglich wäre, als genau dieses Quartett als einziges der autograph erhaltenen Manuskripte keine Widmung trägt, während bei allen anderen autographen Manuskripten die in der Autobiographie angegebenen Nummern und der Widmungsträger übereinstimmen.

---

<sup>1</sup> Pacini, *Memoire* (1875), 126.

<sup>2</sup> Ibid.

## Giovanni Pacini, Streichquartette

Werke <sup>1</sup>	Erstdruck	Bemerkungen	
Nr. 1 g-Moll	unveröffentlicht	komponiert 1857-58	Ms. I-PEA, datiert mit 23. Feb. 1858, Marianna Corsi gewidmet und mit dem Titel <i>L'amore coniugale</i> versehen
Nr. 2 C-Dur	1862 (Guidici e Strada, Torino)	komponiert 1860-63	Ferdinando Giorgetti gewidmet
Nr. 4 D-Dur	1863 (Guidi, Firenze)	komponiert 1860-63.	Ms. I-PEA, Abramo Basevi gewidmet
Nr. 5 F-Dur	unveröffentlicht	komponiert 1860-63	Ms. I-PEA, Ferdinando Taglioni gewidmet
Nr. 6 Es-Dur	unveröffentlicht	komponiert 1860-63	Ms. I-PEA, Angelo Mariani gewidmet
Nr. 7 D-Dur	unveröffentlicht	komponiert 1865	Ms. I-PEA, ohne Widmung

Dagegen spräche allerdings nur die Vermutung, dass die Quartette (wenn überhaupt) als Zyklus von sechs Werken gedacht gewesen wären. Dafür spricht zumindest Pacinis Absicht, »altre sei opere dello stesso genere« zu komponieren, auch wenn die Vorstellung eines Zyklus damit nur implizit mitgedacht ist. Dann nämlich ergäbe sich eine seltsame Tonarten-Konstellation mit zwei D-Dur-Quartetten (Nr. 1 g-Moll, Nr. 2 C-Dur, Nr. 4 D-Dur, Nr. 5 F-Dur, Nr. 6 Es-Dur und Nr. 7 D-Dur) und einem Moll-Quartett zu Beginn. Aber diese Vermutung ist wenig plausibel, weil jede Komposition einen eigenen Widmungsträger hat, auch wenn es auffällig bleibt, dass Pacini – einer längst schon überholten Gattungstradition entsprechend – ganz offensichtlich in Zusammenhängen von sechs Werken zu denken scheint.

Diese paradoxe Situation lässt sich vermutlich aufgrund seiner ebenfalls in den *Memorie* geäußerten ästhetischen und kompositionstechnischen Vorstellungen von der Quartettkomposition klären. Dort meint Pacini bezeichnend genug, dass er

<sup>1</sup> Die Zählung folgt den in I-PEA erhalten gebliebenen Autographen bzw. den Erstdrucken.

»nell'instrumentale scelsi a maestro il trascendentale Beethoven, e per lo stile da camera Hummel, Spohr, Mendelssohn e specialmente Onslow.«<sup>1</sup>

In der Instrumentalmusik, und das meint vorab die Orchestermusik (wie die Abgrenzung davon »per lo stile da camera« deutlich markiert), will Pacini sich also an das Vorbild Beethovens halten, während ihm in der Kammermusik die Werke von Hummel, Spohr, Mendelssohn und ganz besonders von Onslow Bezugsquellen sein sollen. In Bezug auf die satzzyklische Organisation erweist sich die Emphase im Zusammenhang mit Onslow als aufschlussreich, weil beispielsweise seine op. 48-50, op. 54-56 und op. 62-64 ebenfalls in den vierziger Jahren als Einzelwerke publiziert und jeweils als Einzelwerke Persönlichkeiten zugeeignet wurden, welche sich für die Kammermusik- und besonders für die Streichquartettpflege verdient gemacht haben, auch wenn sie aufgrund kompositionstechnischer und struktureller Momente mit höchster Wahrscheinlichkeit jeweils einen Zyklus von drei Werken bilden.<sup>2</sup> Dass sie dennoch als Einzelwerke publiziert worden waren, hängt mit einer durch die Verleger geförderten Verlagspraxis zusammen, ebenso wie mit der damit korrespondierenden Idee von der besonderen (esoterischen) Würde des Einzelwerks in der deutschsprachigen Ästhetik und der am Vorbild des Violinkonzerts orientierten Kompositions- und Druckpraxis bei den *Quatuors brillants*.

Auch bei Spohr überwiegen hinsichtlich der Werke, welche dem Wiener Quartetttypus folgen, Zyklen von drei Werken,<sup>3</sup> wie es auch der Fall ist bei den Streichquartetten op. 44 von Mendelssohn, welche anders als die Streichquartette opp. 13, 12 und 80 spätestens ab den fünfziger Jahren zum Werkkanon gehörten. Die Norm eines Komponierens in zyklischen Zusammenhängen, wie es die Gattungstheorie um 1800 formuliert hatte, wurde zwar durch eine Ende des 18. Jahrhunderts sich verstärkende Kompositions- und Verlagspraxis aufgeweicht, die mit den Bearbeitungen von Violinkonzerten für Streichquartett von Viotti und den *Quatuors brillants* von Pierre Rode zum Einzelwerk tendierte,<sup>4</sup> blieb aber insofern noch wirksam, als sie bei

---

<sup>1</sup> Pacini, *Memorie* (1875), 226.

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 7.2.

<sup>3</sup> Dazu Kapitel 5.

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 6.1.3.

vielen Komponisten noch als produktionssteuernde Strategie wirkte. Selbst im Spätwerk Beethovens, der innerhalb seines Quartettschaffens gleichsam die Tendenz zum Einzelwerk aufs augenfälligste ausformuliert hatte, wirkte diese Strategie.<sup>1</sup> In dem von Pacini akzentuierten Gedanken eines Komponierens in einem Zyklus von Werken kann (obgleich auch an die ältere Tradition erinnernd) zudem durchaus als eine Art Reflex auf die in Italien in den späten dreissiger Jahren einsetzende Rezeption der Streichquartette op. 18 (und op. 59) gesehen werden.

Im Kontext der Streichquartettkomposition mag der Hinweis auf Johann Nepomuk Hummel im oben erwähnten Zitat zunächst verwundern. Zwar ist Hummel auch als Komponist von Streichquartetten hervorgetreten,<sup>2</sup> aber es lässt sich (wenn auch nicht mit letzter Sicherheit) vermuten, dass diese in Italien nicht bekannt waren. Vielmehr beruhte Hummels Ruhm und Wirkung auf seiner Klaviermusik und auf der Kammermusik mit Klavier bzw. auf dem damit verbundenen gelockerten und klanglich bereicherten Klavierstil, in welchem der »stile brillante« in der Einschätzung der Zeit bereits ansatzweise durch die Integration virtuoser Momente in die motivische Struktur des musikalischen Satzes transformiert ist, wie etwa in der Klaviersonate op. 81 fis-Moll oder dem Klaviertrio E-Dur op. 83 (1819). Hummels Kammermusik für Klavier und die Klavierkonzerte wurden denn auch oft im Rahmen der Veranstaltungen der Società del Quartetto di Firenze aufgeführt, manchmal sogar in Kombination mit Pacinis Streichquartetten.<sup>3</sup> Vor diesem hier skizzierten Hintergrund versteht sich, weshalb Hummel neben Spohr für August Kahlert in seinem in der *AmZ* 1848 publizierten Grundsatzartikel *Über den Begriff von klassischer und romantischer Musik* der Hauptvertreter der »klassischen« Komponistengeneration zwischen 1800 und 1830, welche durch die Wirkungsgeschichte des Schaffens von Mozart, welcher nach Kahlert »am Meisten [...] alle Eigenschaften des Klassikers«<sup>4</sup> (291) besessen habe, beeinflusst

---

<sup>1</sup> Dazu Siegele, *Beethoven* (1990).

<sup>2</sup> 3 Streichquartette op. 30 (C, G, Es), komponiert vor 1804 und ca. 1808 gedruckt

<sup>3</sup> Dazu beispielsweise *Bocch*, 1. Jhg., Nr. 10 und 12 (31. Dez. 1862 und 28. Feb. 1863), 38-39 und 46-47, 3. Jhg., Nr. 19 (15. Dez. 1864), 80, und 4. Jhg., Nr. 4 (1. Mai 1865), 14-15.

<sup>4</sup> Kahlert, *Begriff* (1848), 292.

war. Hummels Werke wie jene von Spohr sind in ihrem Grundzug deshalb »ebenmässig konstruierte Musikstücke«.<sup>1</sup>

Freilich ist der Verweis auf Hummel und Spohr bei Pacini nicht auf die von Kahlert in seinem Aufsatz entworfene musikhistoriographische Konzeption ausgerichtet (auch wenn ideengeschichtliche Analogien kaum von der Hand gewiesen werden können, wie sie sich beispielsweise in Pacinis Berufung auf die italienischen Klassiker der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts als Modelle bekunden), das – wie gezeigt – für die deutsche Musikgeschichte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen Dualismus zwischen einer »klassischen« an Mozart und einer »romantischen« an Beethoven orientierten kompositionsgeschichtlichen Entwicklung konstatiert.<sup>2</sup> Vielmehr sind sie (für einen erfolgreichen Opernkomponisten kaum verwunderlich) durch ein in Pacinis kompositionsästhetischem Denken tief verankertes Interesse an der Entfaltung und Weiterentwicklung der vokalen Dimension der Instrumentalmusik bestimmt. Deshalb bilden denn auch nicht die für die österreichisch-deutsche Gattungstheorie vorbildhaften Werke von Haydn und Mozart den historischen Gegenpol zu den »modernen« Vorbildern, sondern die Meister italienischer Instrumental- und Kammermusik des 18. und frühen 19. Jahrhunderts (Tartini, Boccherini, Viotti und Rolla),<sup>3</sup> deren Instrumentalmusik stilgeschichtlich aufs Engste mit einer Theorie der Vokalmusik verbunden blieb.<sup>4</sup> Freilich verdankt sich der Bezug auf die italienischen Meister auch der (ideengeschichtlich durch den auch in Italien wirkenden Historismus begründeten) Absicherung des eigenen kompositorischen Handelns im historischen Entwicklungsprozess und den damit korrespondierenden Bemühungen um die »rinascita strumentale italiana« in den fünfziger und sechziger Jahren. Das die italienischen historischen Vorbilder und die »modernen« Komponisten verbindende Element ist der in der Idee einer »vokalen« Instrumentalmusik aufgehobene »stile concertante« bzw. »brillante«. Pacinis kompositionsästhetisches Denken zielt in letzter Instanz also auf eine Art Wiederbelebung durch Erneuerung einer – nach seiner Meinung –

---

<sup>1</sup> Kahlert, *Begriff* (1848), 292.

<sup>2</sup> Dazu Exkurs 2 *Der »gespaltene« Beethoven*.

<sup>3</sup> Vgl. Vorwort zum *Streichquartett Nr. 2 C-Dur*. Turin: Guidici e Strada. 1862.

<sup>4</sup> Dazu Kapitel 6.1.



abgestorbenen italienischen Instrumentalmusiktradition ab. Diese soll anhand von Vorbildern geschehen, welche sich eben wie Hummel und Spohr, aber auch Mendelssohn und ganz besonders Onslow um die Vermittlung zwischen vokalen und instrumentalen Momenten in der »reinen« Instrumentalmusik bemüht haben.<sup>1</sup> Dieses Erkenntnis wird auch, wie die nachfolgenden Ausführungen zeigen, durch den analytischen Befund gestützt.

Für den von Pacini eingeschlagenen Weg liefert das Abramo Basevi gewidmete vierte Quartett in D-Dur viele Einsichten. Es wurde (mit Ausnahme des zweiten Quartetts) als einziges gedruckt und erschien 1863 bei Guidi in Florenz in einer Taschenpartiturausgabe, was immerhin bestätigt, dass es im Rahmen der von der *Società del Quartetto di Firenze* aufgeführt worden ist und sich einer bestimmten Popularität erfreute. Der erste Satz ist geprägt von einem gleichsam melodramatischen Ausdruckscharakter, und Pacini schreckt in diesem Zusammenhang auch vor ironischen Anspielungen auf die zeitgenössischen *Péchés de vieillesse* im Stile Rossinis nicht zurück. Mit seinen harmonischen Feinheiten erinnert der Kopfsatz an die von Onslow sehr geliebten dissonanten und verminderten Akkorde.<sup>2</sup> Satztechnisch bleibt der Kopfsatz von thematisch-motivischer Arbeit frei, realisiert aber einen mit einzelnen Motiven kunstreich gestalten (fast »konzertant« anmutenden) transparenten Satz, der beispielsweise im Unterschied zum Kopfsatz des zweiten Quartetts weniger virtuos gedacht ist. Anstelle des nach der unterdessen etablierten Gattungstradition erwartbaren Menuett- bzw. Scherzosatzes (der beispielsweise auch im siebten Quartett fehlt, während im zweiten Quartett ein »Minuetto«-Satz realisiert wird, der um die Scherzi aus Beethovens op. 18 weiss) erscheint ein gleichsam Mendelssohn nachempfunder intermezzoartiger Allegretto-Satz im 6/8-Takt und mit einer langsamen Einleitung. Der in der Satzstruktur ebenso wie dem Satzcharakter nach wie eine Cavatine gebildete Larghetto-Satz erinnert in seiner lyrischen-pathetischen Emphase weniger an Beethovens op. 130 oder an Mendelssohns langsame instrumentale Liedsätze (wie etwa

---

<sup>1</sup> Carli Ballola meint zu Recht, dass gerade dieses Phänomen einen wesentlichen Beitrag zur Mendelssohn-Rezeption in Italien geleistet hat (vgl. Carli Ballola, *Esercizi spirituali* (1982), 106); dazu auch Boitos Aufsatz *Mendelssohn in Italia* (1864) in Nardi, *Boito* (1942).

<sup>2</sup> Dazu Kapitel 6.2 und 7.2.

in op. 44 Nr. 1 und Nr. 2), sondern eher an den Opernkomponisten Pacini oder Onslow's Streichquintette ab op. 58, welche im Gegensatz zu den gleichzeitigen Streichquartetten in zunehmendem Masse zu kantabler Melodik und Schlichtheit tendieren. Im Finale schliesslich werden kontrapunktische Elemente einer Doppelfuge höchst kunstreich mit sonatenmässigen Entwicklungsprozessen verwoben, in welchen beispielsweise das zweite Thema die Funktion übernimmt, sich über die als »veraltet empfundene« Fugentechnik gleichsam in bester Buffa-Manier zu mokieren, indem sie deren Entfaltung zusehends stört.

Die am vierten Quartett Pacinis gewonnene Einsicht eines Versuchs mit der Vermittlung unterschiedlicher Quartetttraditionen lässt sich auf die anderen fünf Werke mühelos übertragen. Von zentraler Vermittlungsfunktion sind dabei die Momente des kantablen Ausdrucks bzw. der an sich vokale Charakter des Instrumentalsatzes (oft gekoppelt mit einem aus dem Bereich der Oper entnommenen dramatischen Ton),<sup>1</sup> weil sie zwischen den verschiedenen formalen Möglichkeiten der Quartetttraditionen vermitteln bzw. dadurch aufeinander beziehen. Damit hat Pacini in den fünfziger und sechziger Jahren im Wissen um die Wiener Streichquartetttradition sowie um die Formen der französischen und italienischen Instrumentalmusik eine Alternative zu dem ansonsten in Italien weitgehend an Haydn, Mozart und Mendelssohn, wie bei dem bereits erörterten Streichquartettschaffen von Antonio Bazzini, und später besonders an Beethovens op. 18 und 59 orientierten Kammermusikschaffen formuliert, welches von Giuseppe Verdi in seinem Streichquartett e-Moll von 1873<sup>2</sup> unter Integration von Elementen, die aus der Oper stammen, aufgreifen wird.<sup>3</sup> Vielleicht erklärt sich daraus

---

<sup>1</sup> Ganz offensichtlich haben die in Europa besonders in den dreissiger und vierziger Jahren sehr beliebten instrumentalen Bearbeitungen und Arrangements von Opernmelodien sich auf die Integration des »dramatischen Tons« in Pacinis Quartetten positiv ausgewirkt.

<sup>2</sup> Als interessant erweist sich in diesem Zusammenhang, dass bereits 1865 in der europäischen Musikwelt das Gerücht kursierte, dass Verdi für Paris eine Symphonie und ein Streichquartett komponiert hätte. Dazu *MW*, 43. Jhg., Nr. 37 (16. Sept. 1865), 583 (2. Sp.).

<sup>3</sup> Dazu Martinotti, *Verdi* (1979), Orelli, *Verdis Streichquartett* (2001) und Schmid, *Verdi* (2002).

die Regelmässigkeit, mit welcher Pacinis Quartette in den Aufführungen der Società del Quartetto di Firenze gespielt wurden.<sup>1</sup>

### 10.3 BEETHOVENS STREICHQUARTETTE UND IHRE KOMPOSITORISCHE REZEPTION

Neben den im vorangegangenen Kapitel entfalten kompositionsgeschichtlichen Merkmalen und Tendenzen machte sich in Italien auch eine kompositorische Rezeption von Beethovens Schaffen vermehrt bemerkbar, welche sich auch in der Fachpresse widerspiegelt.<sup>2</sup> Ähnlich wie in den deutschsprachigen Musikzentren bildeten die kanonisierten Streichquartette op. 18 und op. 59 die Modelle der kompositorischen Orientierung, die durch eine seit den dreissiger Jahren nachweisbare Aufführungsgeschichte gestützt wurde, sich aber erst durch die verstärkte Beethoven-Rezeption in den sechziger Jahren, die – wie gezeigt – wesentlich durch die Bemühungen um die »rinascita strumentale italiana« getragen worden war, auch wirklich in der Kompositionsgeschichte deutlich bemerkbar machte.

Das Streichquartett G-Dur von Giulio Ricordi beispielsweise, mit welchem er den zweiten Preis in dem in Florenz 1864 ausgeschriebenen Kompositionswettbewerb gewann,<sup>3</sup> zeigt sich schon von allem Anfang an von Beethovens Streichquartetten op. 18 und 59 beeinflusst, wie bereits der Beginn des Kopfsatzes mit seiner die Satzstruktur ebenso wie den kantablen Charakter betreffenden unübersehbaren und unüberhörbaren Anspielung auf die Takte 1 bis 13 des ersten Satzes von Beethovens op. 59 Nr. 1 verdeutlicht.

---

<sup>1</sup> Dazu *Bocch*, 1. Jhg., Nr. 10 und 12 (31. Dez. 1862 und 28. Feb. 1863), 38-39 und 46-47, 3. Jhg., Nr. 19 (15. Dez. 1864), 80, und 4. Jhg., Nr. 4 (1. Mai 1865), 14-15.

<sup>2</sup> Dazu beispielsweise *GmM*, 11. Jhg., Nr. 23 (5. Juni 1853), 100, 16. Jhg., Nr. 27 (4. Juli 1858), 216, 18. Jhg., Nr. 14 (1. April 1860), 108-111; und *Bocch*., 1. Jhg., Nr. 1 und 5 (31. März und 31. Juli 1862), 3-4 und 20, 2. Jhg., supplemento al no. 10 (22. Jan. 1864), 57, 3. Jhg., Nr. 5, 18 und 20 (14. Mai, 30. Nov. und 31. Dez. 1864), 19, 77-78 und 85, sowie 4. Jhg., Nr. 19 (14. Dez. 1865), 73, 76-77.

<sup>3</sup> Dazu etwa *Bocch*, 4. Jhg., Nr. 4 (1. Mai 1865), 14-15.

## Giulio Ricordi, Quartett G-Dur, 1. Satz, T. 1-6

Gleichsam als Konsequenz dieser Anlehnung an Beethovens op. 59 Nr. 1, folgt Ricordi ihm auch in der Umstellung der Reihenfolge zwischen langsamem und Scherzosatz. Dabei handelt es sich um ein Merkmal, das sich beispielsweise auch im »Preis-Quartetten« C-Dur von Giovanni Bottesini<sup>1</sup> findet, der vor allem als Kontrabassist, Dirigent und Mailänder Konservatoriumsdirektor berühmt geworden ist.<sup>2</sup> Dieses Quartett Bottesinis orientiert sich wie das e-Moll-Quartett von Francesco Anichini<sup>3</sup> sowie das Basevi gewidmete vierten Quartett von Pacini am Modell von Beethovens op. 59. Das Finale des zweiten Streichquartetts d-Moll op. 75 von Antonio Bazzini referiert in satztechnischer Hinsicht wohl am auffälligsten auf den Scherzosatz aus op. 59 Nr. 1, wie das bereits in Kapitel 8 mitgeteilte Beispiel zeigt.

Ricordi seinerseits referiert im Finalsatz seines Quartetts insofern auf den Finalsatz von Beethovens op. 59 Nr. 3, als er ihm nicht nur in der Fugentechnik folgt, sondern

<sup>1</sup> Dazu *Bocch*, 1. Jhg., Nr. 8 (3. Nov. 1862), 30-31 und *RGm*, 24. Jhg., Nr. 46 (16. Nov. 1862), 375 (2. Sp.). Bottesini hat elf Streichquartette komponiert, darunter op. 2 B-Dur; op. 3 fis-Moll; op. 4 D-Dur, Es-Dur (1856), Nr. 6 e-Moll (1869) und D-Dur.

<sup>2</sup> Unter anderem dirigierte Bottesini die Kairoer Uraufführung von Verdis *Aida* am 24. Dez. 1878, und er wurde 1889 auf Vorschlag Verdis zum Direktor des Mailänder Konservatoriums ernannt.

<sup>3</sup> Diese Quartette gewannen den Florentiner Streichquartettwettbewerb von 1861. Dazu auch *Bocch*., 1. Jhg. Nr. 11 (29. Jan. 1863), 42; 2. Jhg., Nr. 8 (31. Okt. 1863), 42

auch in der stilistischen Profilierung des aus Achtelketten mit Pausen durchsetzten Themas von fast gleicher (aussergewöhnlicher) Länge. Der zweite Satz von Ricordis Streichquartett ist demgegenüber dem dritten Satz aus Beethovens op. 18 Nr. 5 nachempfunden, das seinerseits selbst schon eine Auseinandersetzung mit Mozarts Streichquartett KV 464 war. Für Ricordis Auseinandersetzung mit Beethoven spricht bereits, dass in beiden Sätzen die Variationstechnik verwendet wird, aber auch der Umstand, dass Ricordis Variationensatz in der Haupttonart A-Dur von Beethovens op. 18 Nr. 5 steht (was im Kontext eines tonartlich in G-Dur stehenden Streichquartetts zumindest auffallen muss). Zudem weisen (einmal abgesehen vom auftaktigen Beginn der melodischen Linie in beiden Sätzen) die Anfänge der beiden Sätze eine ähnliche Satzstruktur auf, die aus einer durch die Violine getragenen Melodiestimme und einer durch die Viola und dem Cello bestimmten Begleitstruktur gebaut ist.

Die hier an Ricordis und Bazzinis Quartetten beschriebenen Tendenzen einer Auseinandersetzung mit Beethovens Streichquartetten op. 18 und 59 in Italien bestätigen zwar das Vorhandensein einer kompositorischen Rezeption im italienischen Streichquartett der sechziger und frühen siebziger Jahre, sie bleiben aber insgesamt vorerst einmal Erscheinungen einer mehr temporären als nachhaltigen Situation. Zudem wirken auch innerhalb der kompositorischen Beethoven-Rezeption stilistische Einflüsse, die von einem anderen gattungsgeschichtlichen Hintergrund zehren. So zeigt etwa das D-Dur-Quartett von Giovanni Bottesini, so sehr es an manchen Stellen durch den Quartettstil von Beethovens op. 18 und 59 und von Mendelssohn<sup>1</sup> beeinflusst sein mag, noch Einflüsse des bei Pacini unter dem operistischen Einfluss ebenso wie in der Anlehnung an die konzertante Sphäre der älteren italienischen Streichquartettkultur entwickelten kantablen Tons. Am auffälligsten bekundet sich dieser Einfluss im dritten Satz, in welchem der ersten Violine streckenweise lange melodische Kantilenen überlassen werden, wie etwa in den Takten 67-75, die von der ersten Violine »grandioso« zu spielen sind, denn »il solo violino deve spaziare« (wie die Spielanweisung explizit vorschreibt).

---

<sup>1</sup> Zu Bottesinis Wertschätzung von Mendelssohns Musik vgl. Zappalà, *Bottesini e Mendelssohn*.(1999).

## SCHLUSSBEMERKUNGEN

*Perché, secondo l'opinion mia,  
A chi vuole una cosa ritrovare,  
Bisogna adoperar la fantasia.*

*E giocar d'invenzione, e 'ndovinare;  
E se tu non puoi ire a dirittura,  
Mill'altre vie ti posson aiutare.*

Galileo Galilei, *Contro il portar la toga*

Die vorliegende Arbeit hatte zum Ziel, eine Untersuchung zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 vorzulegen. Von allem Anfang an stand fest, dass eine solche Studie neben Erörterungen zur Kompositionsgeschichte auch der Sozial- und Institutionengeschichte und dem gattungstheoretischen bzw. gattungsästhetischen Diskurs innerhalb der zeitgenössischen ästhetischen, kompositionstheoretischen und musikpublizistischen Literatur Rechnung zu tragen hat. Denn eine gattungsgeschichtliche Untersuchung hat ihr Ziel erst dann erfüllt, wenn sie die Gattungsgeschichte bzw. ein Stadium dieser Geschichte tatsächlich als Konstellation kompositionstechnischer, ästhetischer, sozialgeschichtlicher, kulturpolitischer und institutioneller Momente entfaltet und dabei nicht nur die Geschichte der Gattung selbst, sondern auch die mit ihr verwobenen Probleme in den Blick nimmt. Diese Probleme betreffen ebenfalls Fragen des methodischen Zugriffs und der theoretischen Legitimation eines gattungsgeschichtlichen Ansatzes, das heisst, eine Arbeit zur Gattungsgeschichte erfordert immer auch die Reflexion über die Postulate und Mechanismen der Musikgeschichtsschreibung und der Gattungsgeschichtsschreibung. Die Selbstverständlichkeit nämlich, mit der im Fach Musikwissenschaft über den Gattungsbegriff oft verfügt wird, steht in eklatantem Gegensatz zur Herausforderung, dass musikalische Gattungen sich nicht als Tatsache, sondern nur als Problem begreifen lassen. Begriff und Sache der musikalischen Gattung gehören im gleichen Umfang zu einer Gattungsgeschichte wie Überlegungen zur kompositorischen und satztechnischen Entwicklung. Diese Erkenntnis war der Anlass der Überlegungen, in welchen das Streichquartett im Diskurs um Merkmale und Probleme der musikalischen Gattung

verortet wurde. Eine der zentralsten Erkenntnisse dieser Überlegungen war, dass das Streichquartett als musikalische Gattung (wie wohl jede andere Gattung) als dynamisches Phänomen zu verstehen ist, in welchem Momente und Aspekte unterschiedlicher Natur aufgehoben sind und miteinander eine über komplexe Beziehungen geregelte Konstellation bilden, welche man begriffstheoretisch als Gattung fasst. Die andere wesentliche Erkenntnis bestand darin, dass die Struktur dieses dynamischen Beziehungsnetzes nur aus den Bedingungen und Voraussetzungen der Zeit selbst zu erschliessen ist, weil Gattungen historisch wandelbare Phänomene sind. Die Überlegungen haben aber auch gezeigt, dass Sozialgeschichte und Musikgeschichte bzw. Kompositionsgeschichte nicht einfach korrelieren, sondern dass soziologische, kompositionstechnische, ästhetische, und biographische Aspekte ein Netz bilden, in welchem diskursiv-dialektische Kräfte wirken und Gattungsgeschichte sich ereignet.

Im Zuge der Forschungsarbeiten in zahlreichen europäischen und US-amerikanischen Bibliotheken und Archiven hat sich eine enorme Materialfülle ergeben. Diese Fülle an Primärquellen, darunter über 150 Streichquartettkompositionen, die in der Zeit zwischen 1830 und 1870 entweder komponiert oder im Erstdruck publiziert worden sind, und mehrere hundert zeitgenössische Rezensionen, Konzertberichte, Aufsätze und andere Beiträge zum Streichquartett, war ein eindeutiger Beleg dafür, dass die von Carl Dahlhaus selbst noch in der zweiten Auflage seiner *Musik des 19. Jahrhunderts* von 1989 nicht relativierte These, dass

»das Streichquartett nach Beethoven dem blossen Petrefakt einer Gattung (gleich), deren eigentliche Geschichte erloschen war, wenn auch vereinzelt Werke entstanden, in denen der Komponist dem durch Beethoven heraufbeschworenen Dilemma entweder – wie Smetana – durch einseitige Subjektivität auswich oder – wie Brahms – standzuhalten versuchte«,<sup>1</sup>

nicht mehr hingenommen werden kann. Vielmehr hat sich gezeigt, dass das Streichquartett ungebrochen sowohl als Kompositionsgattung als auch als Musizierform, aber auch als Objekt ästhetischer Reflexion weiter bestand. Diese Erkenntnis bildete den Anlass für die Analyse der Aspekte und Merkmale des Gattungsdiskurses zwischen 1830 und 1870. Dabei wurde neben der Erörterung

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (1989), 23.

sozialgeschichtlicher und kompositionsgeschichtlicher Aspekte besonders die Frage in den Blick genommen, wie überhaupt über das Streichquartett in dieser Zeit vom ästhetischen und kompositionstheoretischen Standpunkt aus verhandelt worden war. Denn vor dem Hintergrund der im ersten Teil gewonnenen Erkenntnisse und nach Sichtung des Materials stand fest, dass eine Untersuchung zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 nicht von bereits im Vorfeld getroffenen gattungstheoretischen Urteilen über die Zeit ausgehen konnte, sondern diese selbst aus dem über das Streichquartett geführten Diskurs der Zeit zu ermitteln hatte, dies um so mehr, als sich die musikwissenschaftliche Forschung im Kontext des Streichquartetts damit erst im Ansatz auseinandergesetzt hat. Damit hat sich gezeigt, dass keineswegs von einer Auflösung des gattungstheoretischen Denkens, wie es für das Denken über Musik im 17. und 18. Jahrhundert charakteristisch war, gesprochen werden kann. Vielmehr haben die Überlegungen zur Gattungstheorie und Gattungsästhetik gezeigt, dass die Auseinandersetzung mit gattungspoetischen und gattungstheoretischen Momenten in anderen Diskursen aufgehoben war und in dem Masse neu akzentuiert wurde, in welchem sich die Vorstellung von der Instrumentalmusik als Ideenkunst und die damit aufs Engste korrespondierende Idee vom autonomen Status des Einzelwerks als prägendes musikästhetisches und kompositionstheoretisches Paradigma durchgesetzt hatte, dessen »vollkommenster« Inbegriff gerade das Streichquartett als »eine Gedankenmusik der reinen Kunst«<sup>1</sup> war. Vor diesem Hintergrund wurde nicht nur der Status der Instrumentalmusik selbst, sondern auch das Verhältnis zwischen Gattung und Einzelwerk überhaupt erstmals als virulentes Problem wahrgenommen.

Mit Hegels Skepsis gegenüber der Instrumentalmusik, welche das Spiel der freien Gedanken und als Kunst der Innerlichkeit ihre Freiheit auf die Spitze treibe,<sup>2</sup> und mit dem Ausmass, in welchem die Instrumentalmusik in einen von der Vokalmusik unabhängigen Status erhoben wurde und das Einzelwerk zur musikalischen Gattung in ein neues Verhältnis trat, wurden sowohl gattungspoetische als auch gattungstheoretische Positionen neu formuliert. Dabei überdauerten die gattungspoetischen Momente der Angemessenheit und Reinheit nicht nur in den

---

<sup>1</sup> Vischer, *Aesthetik* (1846-1857), 338.

<sup>2</sup> Dazu Hegel, *Ästhetik* (1835), Bd. 3, 140



ästhetischen Postulaten, wie sie beispielsweise Thibaut, Bellermand und Gervinus unter teilweise moralphilosophischen Implikationen in Abwehr gegen eine als verrottet empfundene Instrumentalmusik formuliert hatten, sondern ganz besonders in der musikkritischen Beurteilung musikalischer Werke. Das Überschreiten der gattungsspezifischen Grenzen wurde dabei als ästhetischer Mangel empfunden, während Verstöße gegen das Postulat der Angemessenheit als Indiz des künstlerischen Versagens verstanden wurden. Neben der Bewahrung gattungspoetischer Postulate vollzog sich innerhalb des ästhetischen und kompositionstheoretischen Diskurses eine zunehmende Umdeutung des Gattungsbegriffs in einen Formbegriff, der in seiner Natur allerdings zwiespältig blieb, weil er zum einen in der Ausprägung als »Kunstform« mit einem emphatischen Kunstwerkbezug verbunden war, nach welchem sich überhaupt erst im autonomen und zwecklosen musikalischen Werk der Kunstcharakter von Musik fassen lässt, während zum anderen damit die Vorstellung nicht aufgehoben war, dass sich, wie Ferdinand Hand es fasste, »Gattungen und Arten der Kunstwerke bilden und dafür eine Regel sich durch die Werke feststellt.«<sup>1</sup> Die Konsequenz dieses Diskurses war nicht nur die Herausbildung eines in sich dialektischen Werkkonzeptes mit regulativ-normativem Charakter, in welchem sowohl autonomieästhetische wie gattungspoetische bzw. gattungstheoretische Momente sich die Waage hielten, sondern vor dem Hintergrund einer äusserst kontrovers geführten Diskussion um den Stellenwert und die Bedeutung von Beethovens spätem Instrumentalschaffen auch die Spaltung der seit der musikalischen Poetik der Romantik kontrovers diskutierten Ideen der Originalität in einen relativ im Konventionellen befangenen Formbegriff, wie ihn etwa Hanslick verteidigt hatte, und in einen am Postulat der Originalität orientierten Thema/Melodie-Begriff. Diese Spaltung verlängerte sich insofern in die kompositorische Praxis, als die Bewahrung der traditionellen Formen als Ausweis der Könnerschaft verstanden wurde, während das Postulat der Originalität und Unverwechselbarkeit zunehmend auf die Ebene des musikalischen Ausdruckscharakters verlagert wurde. Dieser Sachverhalt bekundete sich in der Kompositionspraxis in dem fast starren Festhalten an der tradierten formalen und zyklischen Gestaltung des Streichquartetts, während Differenzierung und Originalität besonders durch die

---

<sup>1</sup> Hand, *Ästhetik* (1835), Bd. 2, 290.

harmonische Intensivierung, rhythmische Profilierung und eine ausdrucksstarke Thematik angestrebt wurden. Dabei handelte es sich zu einem nicht unwesentlichen Teil um die Integration spezifischer Ausdrucksmomente, welche in der französischen Quartetttradition entwickelt worden waren. Gerade in diesem Zusammenhang kann der Beitrag des *Quatuor concertant* und besonders des *Quatuor brillant* mit seiner virtuos-brillanten Satzstruktur und mit seinem expressiven Ausdruckscharakter zur Gattungsgeschichte des Streichquartetts nicht überschätzt werden; sie eröffneten gleichsam Möglichkeiten der Intensivierung des Ausdruckscharakters, welche im Wiener Quartetttypus nicht angelegt waren.

Tatkräftig unterstützt wurde die Umdeutung des Gattungsbegriffs durch eine Entwicklung, welche sich vor dem Hintergrund des musikalischen Historismus' vollzog und innerhalb welcher der Gattungsbegriff zum Instrument bzw. Ordnungskriterium historiographischen Arbeitens wurde, wie beispielsweise in den musikhistoriographischen Schriften von Kiesewetter und Ambros. Im Kontext dieser Gattungsgeschichtsschreibungen wurden die kompositorischen Leistungen einzelner Komponisten in den Rang des Mustergültigen erhoben. In dem Masse aber, in welchem die Leistungen dieser Komponisten zum Masstab historischen Denkens wurden, konnte überhaupt erst die Bewahrung des Klassischen und Mustergültigen im Bewusstsein um die historische Entwicklung und die Achtung vor der »klassischen« Grösse vorangegangener Meister zum kompositorischen Leitfaden erhoben werden, wie die Kompositionslehren von Marx und Lobe zeigen und mit welchen sich die Vorstellung vollends verfestigt hatte, dass die Komposition eines Streichquartetts ein besonderer Ausweis künstlerischer Könnerschaft sei. Damit wurde der »gattungstheoretische« Aspekt des Werkkonzepts zunehmend durch mustergültige Werke selbst legitimiert, welche aufgrund ihres exemplarischen Charakters eine dynamische, produktionssteuernde Wirkung in der musikalischen Praxis entfalteten, ohne aber damit den inneren Gehalt des musikalischen Einzelwerks zu bestimmen. Gerade deshalb wäre die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Mustergültigen als bloss naiver Klassizismus falsch verstanden. Vielmehr handelte es sich dabei um eine Auseinandersetzung, welche gerade aufgrund des hohen kompositorischen Anspruchs des Mustergültigen zu neuen musikalischen Gebilden führte.

In dem Umfang aber, in welchem die Emanzipation der Instrumentalmusik von der Vokalmusik und die Herausbildung der Vorstellung vom Streichquartett als die von »einem musikalischen Consommé«<sup>1</sup> eine Angelegenheit des ästhetischen und kompositionstheoretischen Diskurses sowie der Kompositionspraxis war, waren beide insofern sozialgeschichtliche Phänomene, als dieser Entwicklungsprozess zusehends vom Konsens der Kenner abhängig wurde. In dem Masse nämlich, in welchem im ästhetischen Diskurs und in der kompositorischen Praxis der Instrumentalmusik im Interesse der Legitimation ihres emphatischen Kunstanspruchs zugemutet wurde, Trägerin von Ideen zu sein, wurde sie und ganz besonders das Streichquartett als ihr Inbegriff zu einer Musik, welche »vorzugsweise für die Musiker und sogenannten Kunstverständigen vorhanden ist.«<sup>2</sup>

Damit entfaltete sich ein dialektisches Wechselspiel zwischen dem Streichquartett als anspruchsvollste Kompositionsgattung und als Objekt der ästhetischen Reflexion, der Musik vorab Ideenkunst bedeutete, sowie dem Einverständnis und der Kennerschaft einer gebildeten Zuhörerschaft. In diesem Wechselspiel waren die einzelnen Bereiche derart eng aufeinander bezogen, dass sie im Kontext der Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 kaum voneinander ab zu trennen sind. Vermittelnd wirkte innerhalb dieses komplexen Beziehungsnetzes eine ganz besonders vom deutschen Bürgertum ausgeprägte Idee der Bildung und Zivilisierung des Selbst, in welcher schliesslich auch die Idee vom Streichquartett als eine »deutsche« Gattung sinnfällig aufgehoben war.

Bildung war im 19. Jahrhundert aber nicht nur ein Wert unter vielen innerhalb des verinnerlichten bürgerlichen Wertekodex', sondern sie erfasste sämtliche Sphären bürgerlichen Handelns, weil sie als Gestaltungsprinzip des menschlichen Handelns aufgefasst wurde. Sie war ihrer Struktur nach ein dynamisches Konzept, das nicht auf Akkumulation von Wissen oder auf Ausbildung abzielte, sondern eine umfassende lebenslange Regelung der Entwicklungsprozesse der Individualität nach ethischen und moralischen Grundsätzen meinte. Insgesamt bot das Streichquartett in seiner vierfachen Bestimmung sowohl als Ideenkunst als auch als anspruchsvollste Gattung und als Kunst

---

<sup>1</sup> Weber, *Fesca* (1818), 123.

<sup>2</sup> *NZfM*, 32. Bd., Nr. 41 (21. Mai 1850), 209 (1. Sp.).

für Gebildete und als Inbegriff »deutscher« Kunst sowohl ein ideales Bezugsfeld und Aktionsfeld des deutschen Bürgertums als auch ein ideales Identifikationsmoment. So sehr das enorme Prestige des Streichquartetts vom Bildungsbewusstsein des deutschen Bürgertums abhing, so massgeblich war es umgekehrt als Kompositionsgattung und als Musizierform, aber auch als Objekt ästhetischer Reflexion und als Bestandteil des bürgerlichen Kulturlebens mit seinen institutionalisierten sozialen Räumen an der Strukturierung des bürgerlichen Lebens sowie der Etablierung eines das gesellschaftliche Handeln allumfassenden und insgesamt verinnerlichten Bildungsideals beteiligt. Mit ihm und durch es konnten nicht nur die von aussen reglementierten bürgerlichen Tugenden wie Ordnung und Fleiss (welche in der Idee vom Streichquartett als der handwerklich anspruchsvollsten Gattung und einer damit verbundenen Terminologie ihren Niederschlag gefunden hatten) fortwährend praktiziert und als Bestandteil bürgerlichen Handelns verinnerlicht, sondern auch ein Bildungswissen aufgebaut und angeeignet werden. Allerdings bedurften die verinnerlichten Individualisierungsansprüche einer nach aussen gerichteten sozialen Absicherung, so dass das Bürgertum sich überhaupt erst im Wechselspiel zwischen individuellen Entwicklungsprozessen und Prozessen der Vergesellschaftung als gesellschaftliche Führungskraft konstituieren konnte. Die reflexive Formung des Selbst bedurfte der Einbindung und Manifestierung im öffentlichen Wirkungsfeld, damit das Individuum sich seiner sozialen Situierung vergewissern konnte, ebenso wie der symbolhaften und sichtbaren Abgrenzung. Ein Moment dieser Abgrenzung waren Veränderungen im Hörverhalten, das sich zusehends auf die Musik und die Darbietung selbst und deren intellektuelle Bewältigung ausrichtete, sowie der vollkommene Rückzug der Kammermusik auf den Ort der reinen Form.<sup>1</sup> Daraus entstand eine Kammermusikpflege, in welcher sich zusehends ein Publikum mit elitären Ambitionen einfand, die in gleichem Umfang die musikalischen Kenntnisse wie den sozialen Umgang betrafen. Umgekehrt leistete die dergestalt strukturierte Kammermusikpflege einen wesentlichen Beitrag sowohl zu den Kanonisierungsprozessen der Werke von Haydn, Mozart und Beethoven, sowie von Mendelssohn, Spohr und Onslow als auch zur Stützung des regulativ-normativen Werkkonzepts. Einerseits wurden durch die sich

---

<sup>1</sup> Bloch, *Philosophie der Musik* (1964), 41.

allmählich herausbildenden neuen Hörverhaltensmuster in die Werke dieser Komponisten ein Wert gelegt, durch welchen sie andererseits zu mustergültigen Werken transformiert wurden. Dieser Prozess seinerseits forderte wiederum zum intellektuellen, stillen und aufmerksamen Zuhören heraus. Dieses Wechselspiel zwischen künstlerischen und sozialen Momenten wurde noch dadurch gesteigert, dass die Musik innerhalb der Streichquartettveranstaltungen selbst zusehends zum Medium bewusster Abgrenzungsstrategien funktionalisiert worden war, indem trotz des Übergangs der Streichquartettpflege in die Öffentlichkeit und der damit vollzogenen Aufspaltung in Darbietende und Zuhörende der Hauptakzent in den Aufführungen selbst auf einer bewusst gesuchten Intimität bestehen blieb. Der offensichtliche Widerspruch, der sich im Prozess der Vergesellschaftlichung einer an sich durch Privatheit und Intimität definierten musikalischen Gattung niederschlug, die keinen Unterschied zwischen den Ausführenden und Hörenden vorsah, bildete sozialgeschichtlich die Konsequenz einer Verbürgerlichung musikalischer Praktiken. Dieser Widerspruch konnte solange abgemildert werden, als die bürgerliche Ideologie wirkte, welche im Spannungsfeld zwischen Verinnerlichung und öffentlicher Situierung und Absicherung gründete und in sichtbaren Verhaltensformen, Ritualen und Symbolen aufgehoben war. Das damit verbundene Verstummen der Zuhörer, eine Grundvoraussetzung der Bewahrung einer veröffentlichten Intimität, verdankte sich folglich nicht nur der zusehends verstärkten intellektuellen Herausforderung im Umgang mit Musik, sondern ebenso der bürgerlichen Tugend der Höflichkeit. Gerade durch dieses Verstummen wurden aber die Grenzen zwischen den Ausführenden und Hörenden symbolhaft aufgehoben und gegen Aussenstehende implementiert, indem die Zuhörenden durch die rezeptive Teilnahme wieder symbolhafter Teil der Darbietung selbst wurden. Allerdings handelte es sich dabei zunächst um einen für die Sozialgeschichte des Streichquartetts in den deutschen Musikzentren charakteristischen Entwicklungsprozess, wie der Vergleich zu den Kammermusikveranstaltungen in Paris dokumentierte. Denn im Gegensatz zu den »deutschen« Verhältnissen war innerhalb der französischen Kammermusikpflege der Bruch zwischen einer öffentlichen und einer öffentlich praktizierten, aber insgesamt als privat empfundenen Kammermusikpflege noch nicht vollends vollzogen, weil die Grenzen zwischen privatem Musiksalon, öffentlicher Kammermusikveranstaltung und öffentlichem Orchesterkonzert noch fließend waren und damit noch weitgehend einer

älteren Vorstellung von der Kammermusik als einer Konversationskultur verpflichtet blieben. Dieser Sachverhalt wird auch im Musikverständnis über das Streichquartett selbst als »symphonie en abrégé« als auch in einer Musikpraxis greifbar, in welcher Symphonien in verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen in Noten verfügbar und gespielt worden waren bzw. umgekehrt Kammermusikwerke in Konzerten gerne in einer Tutti-Besetzung aufgeführt wurden, ohne dass man darin ein ästhetisches Problem sah. Darüber hinaus haben gerade die Erörterungen zur Sozialgeschichte des Streichquartetts in Paris gezeigt, dass die Streichquartettpflege in Paris in den Jahren zwischen 1830 und 1870 viel stärker in der Öffentlichkeit abgestützt waren als in den deutschen Musikzentren, zumal im Vergleich zu Wien, wo bis in die späten vierziger Jahre eigentlich von keiner lebendigen öffentlichen Kammermusikpflege gesprochen werden kann. Eine vergleichbare Situation zeigte sich hinsichtlich der Kammermusikpflege in Italien, wo erst im Zusammenhang mit den Bestrebungen um eine Erneuerung der Instrumentalmusik in den sechziger Jahren sich eine öffentliche Kammermusikpflege zu entwickeln begann.

Kompositionsgeschichtlich zeigte sich für die Zeit von 1830 bis 1870 eine insgesamt vielschichtige bzw. heterogene Situation, die insofern über die normativ-regulative Kraft des Werkkonzepts bestimmt war, als dieses so unterschiedliche »Quartettformen« wie Haydns und Mozarts Quartette als auch die Streichquartette des frühen und mittleren Beethoven einschloss, aber auch die Streichquartette von Louis Spohr und George Onslow sowie die Werke von Mendelssohn, wobei bei Mendelssohn die Streichquartette op. 44 weit wirkungsmächtiger waren als die Streichquartette op. 12, 13 und 80. Dieser Eindruck einer insgesamt vielfältigen Situation innerhalb der Kompositionsgeschichte scheint sich mit Blick auf die gesamteuropäische Situation zwischen 1830 und 1870 zu bestätigen, wie die Ausführungen zur Situation in Frankreich, England und Italien gezeigt haben. Dabei spielte neben dem regulativ und normativ wirkenden Werkkonzept und der enormen Wirkung, welche das Leipziger Konservatorium als wichtigste Bildungsinstitution (und als Hochburg der »konservativen« Strömung) zwischen 1830 und 1870 entfaltete, allerdings auch eine insgesamt »konservative« Aufführungspraxis eine wesentliche Rolle, in welcher ebenfalls die Aufführung der späten Streichquartette von Beethoven trotz vereinzelter Versuche eigentlich die Ausnahme blieb. Dieser Ausnahmecharakter wird durch die

kompositorische Rezeptionsgeschichte bestätigt. Weder Mendelssohn noch Schumann, sieht man einmal von Themenanalogien bzw. von den Zitatverfahren ab, orientierten sich an den späten Streichquartetten Beethovens. Hermann Hirschbachs kompositorisch betrachtet gescheiterter Versuch einer Annäherung an Beethovens späte Streichquartette ist mehr als »Dokument« einer für das 19. Jahrhundert charakteristischen Vorstellung über dessen Spätwerk interessant. In dem Masse, in welchem seine Streichquartette sich durch formale und tonal-harmonische Komplikationsprozesse charakterisieren, sind sie Ausdruck der im 19. Jahrhundert weit verbreiteten Vorstellung, dass Beethovens späte Streichquartette (wie die Symphonien) die Form durchbrechen, um einen Inhalt auszudrücken, was bereits die Erörterungen zur Form-Inhalt-Debatte gezeigt haben. Fanny Mendelssohn Hensels Auseinandersetzung mit der zyklischen Gestaltung, welche spätestens mit Beethovens Schaffen und der Auseinandersetzung damit bei Adolf Bernhard Marx sowohl in der Kompositionstheorie als auch in der Kompositionspraxis an Bedeutung gewann, blieb insofern folgenlos, als sie die in ihrem Streichquartett Es-Dur WoO erprobten Strategien nicht weiterverfolgte. Und Léon Kreutzers kompositorische Rezeption der späten Streichquartette Beethovens blieb besonders aufgrund ihres radikalen Charakters, welchen man (so sehr er auch – retrospektiv betrachtet – in Entwicklungen des 20. Jahrhunderts wies) lediglich als Ausdruck eines Exzentrikers wahrgenommen hatte, und aufgrund der beschränkten Entfaltungsmöglichkeiten wirkungslos.

Insgesamt ist die Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 sowohl in kompositionsgeschichtlicher wie auch aufführungsgeschichtlicher Hinsicht eine Geschichte ohne Beethovens späte Streichquartette und ohne die Streichquartette Schuberts, wie auch die ambivalente Rezeptionsgeschichte innerhalb des gattungstheoretischen und –ästhetischen sowie innerhalb des kompositionstheoretischen Diskurses gezeigt hatte.

Neben dem Einfluss der öffentlichen bzw. halböffentlichen Aufführungssituation und des Werkkonzepts war auch die Wirkung bedeutend, welche von der noch durchaus intakten Hausmusikpflege auf die Kompositionspraxis ausging, wie beispielsweise die analytischen Befunde der Streichquartette der Lachner-Brüder und von Charles Dancla zeigten. Ihre Quartette wie die vieler anderer mögen gemessen an der kompositionsgeschichtlichen Situation der dreissiger bis siebziger Jahre zwar obsolet

oder gar regressiv erscheinen, sie sind aber sozialgeschichtlich ein Indiz für eine noch ungebrochene Musizierpraxis, welche sich an einem für das Streichquartett um 1800 charakteristischen Konversationston orientierte. Der Einfluss, welcher von den vor allem an der älteren Gattungstradition orientierten Liebhabern und Kennern auf die Kompositionspraxis ausging, kann kaum überschätzt werden, da sie zum einen diese Tradition im Bewusstsein einer breiteren Öffentlichkeit wach hielten und damit eigentlich einen entscheidenden Beitrag zur gattungsgeschichtlichen Weiterentwicklung bei Brahms, Dvorák und Schönberg leisteten.

Insgesamt haben gerade die Komponisten, welche in der Zeit zwischen 1830 und 1870 Streichquartette komponierten, und zwar ganz unabhängig davon, ob sie sich mehr am Modell der Wiener Klassik oder an Mendelssohns, Onslows oder Spohrs Quartettstil orientierten, im Wechselspiel mit der öffentlichen und halböffentlichen Streichquartettspflege einen wesentlichen Beitrag zur Bewahrung des ausserordentlichen Prestiges der Gattung des Streichquartetts beigetragen, indem sie Werke komponierten, welche auch tatsächlich von einer breiteren musikalischen Öffentlichkeit wahrgenommen und rezipiert worden sind. Gerade angesichts dieser Wirkung erweist sich die weit verbreitete Vorstellung einer vermeintlichen »Restauration des Streichquartetts im 20 Jahrhundert«<sup>1</sup> als das Resultat einer schiefen bzw. ahistorischen Sichtweise, bei welcher alles, was sich der Heroen- und emphatischen Meisterwerkexegese entzieht, an den Rand von Kunst verwiesen wird. Vielleicht täten Musikhistoriker nicht schlecht daran, dem eingangs zitierten Ratschlag Galileis mehr Beachtung zu schenken. Denn im vermeintlichen Souterrain der Gattungsgeschichte des Streichquartetts zwischen 1830 und 1870 hat sich, wie die vorliegende Arbeit ausgeführt haben, mehr ereignet, als sich dem ohne Phantasie arbeitenden und auf herkömmlichen Wegen schreitenden Historiker präsentiert.

---

<sup>1</sup> Dahlhaus, *Musik des 19. Jahrhunderts*, 23.



## LITERATURVERZEICHNIS

- Abegg, Werner  
*Hanslick* *Musikästhetik und Musikkritik bei Eduard Hanslick* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 44). Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1974.
- Abraham, Lars Ulrich / Dahlhaus, Carl  
*Melodielehre* *Melodielehre*. Köln: Gerig. 1972.
- Ackermann, Peter  
*Instrumentationslehre* »Johann Christan Lobe und die Geschichte der Instrumentationslehre in Deutschland«. In: *Musica*, 46. Jhg. (1992), Heft 5, 283-289.
- Adler, Guido  
*Stil* *Der Stil in der Musik* (1911). Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1929 (2., durchgesehene Aufl.)  
*Methode* *Methode der Musikgeschichte*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1919.  
*Handbuch* *Handbuch der Musikgeschichte*. 2 Bände. Berlin-Wilmersdorf: Heinrich Keller Verlag. 1930.
- Einleitung Musiksoziologie* *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. (1962 u. 2. Aufl., 1968). Wiederabgedruckt in: *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann et al. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch. 1997. Bd. 14, 169-433.
- Ästhetische Theorie* *Ästhetische Theorie*. Aus dem Nachlass hrsg. v. Gretel Adorno und Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft (stw 2). 1973.
- Beethoven* *Beethoven. Philosophie der Musik*. Fragmente und Texte hrsg. v. Rolf Tiedemann (= Theodor W. Adorno. Nachgelassene Schriften, hrsg. vom Theodor W. Adorno Archiv, Abteilung I, Bd. 1). Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1993.
- Altmann, Wilhelm  
*Handbuch* *Handbuch für Streichquartettspieler*. 2. Bände (1927/31). Reprint, Wilhelmshaven etc.: Heinrichhofen's Verlag. 1972.  
*Kammermusik-Katalog* *Kammermusik-Katalog. Ein Verzeichnis von seit 1841 veröffentlichten Kammermusikwerken*. Zusammengestellt v. Wilhelm Altmann. Leipzig: Friedrich Hofmeister. 1942 (5., verbesserte, erweiterte, bis zur Gegenwart ergänzte Aufl.).
- Ambros, August Wilhelm  
*König Lear* »Die Overture zu Shakespeare's »König Lear« von Hector Berlioz«. In: *Wiener Allgemeine Zeitung*, 7., 9. u. 11. Okt. 1845.  
*Hector Berlioz* »Hector Berlioz«. In: *Ost und West* 99 (12. Dez. 1845).  
*Sendeschriften* »Drittes und letztes Sendschreiben an die Musikfreunde Prags über H. Berlioz«. In: *Prager Zeitung*, 1. u. 3. Feb. 1846.
- Händel's »Messias«* »Händel's »Messias«. Besprochen von Flamin, dem ersten Davidbündler«. In: *Bohemia* 195 u. 196 (29. u. 31. Dez. 1846).
- Schwärmereien* »Schwärmereien und Fantasien nach Beethoven's A-dur-Sinfonie«. In: *Österreichisches Theater- und Musik-Album* 107 u. 108 (6. u. 8. Sept. 1847).
- Vorbereitung Tannhäuser* »Zur Vorbereitung für den Tannhäuser«. In: *Bohemia* Nr. 268, Beilage zu Nr. 268 u. 275 (12., 13. u. 21. Nov. 1854).
- Prager Theater* »Prager Theater«. In: *Prager Zeitung*, 4. Sept. 1855.  
*Musik* »Musik«. In: *Prager Zeitung*, 6. Dez. 1855.  
*Grenzen* *Die Grenzen der Musik und Poesie. Ein Beitrag zur Ästhetik der Tonkunst*. Prag: Mercy. 1856.
- Liszt's symphonische Dichtungen* »Franz Liszt's symphonische Dichtungen«. In: *Prager Zeitung*, 24. u. 26. April 1857.

- Liszt Instrumentalkompositionen* »Franz Liszt und seine Instrumentalkompositionen«. In: *Österreichisches Morgenblatt. Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft, Literatur und geselliges Leben*, 12., 13., 14., u. 16. März 1858.
- Culturhistorische Bilder* *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. Leipzig: Heinrich Matthes. 1860.
- Schumann* »Robert Schumann als Mensch, Kritiker und Komponist«. In: *Österreichisches Morgenblatt. Zeitschrift für Kunst, Wissenschaft, Literatur und geselliges Leben*, 3., 20., 27. Nov., 4., 11., 18. u. 25. Dez. 1858. [Wiederabgedruckt als »R. Schumanns Tage und Werke« (vgl. dort)].
- Schumanns Tage und Werke* »R. Schumanns Tage und Werke. In: *Culturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart*. Leipzig: Heinrich Matthes 1860, 51-96.
- Geschichte* *Geschichte der Musik*. 5 Bände. Bde. I-III, Breslau: Leuckart. 1862-68; Bd. IV, hrsg. v. Gustav Nottebohm. Leipzig: Leuckart. 1878; Bd. V, hrsg. v. Otto Kade. Leipzig: Leuckart. 1882.
- Abriss der Musikgeschichte* *Abriss der Musikgeschichte*. Halle: Otto Hendel. 1891
- Amsterdam, Ellen I.  
*Boccherini* *The String Quintets of Luigi Boccherini*. Diss. Phil. University of California at Berkeley. 1968.
- Antos, Gerd / Krings, Hans P.  
*Textproduktion* *Textproduktion. Ein interdisziplinärer Forschungsüberblick*. Hrsg. v. Gerd Antos u. Hans P. Krings. Tübingen: Niemeyer. 1989.
- Aristoteles  
*An.*  
*Ethik*  
*Met.*  
*Top.* *De Anima*. Hrsg. v. Horst Seidl. Hamburg: Meiner. 1995.  
*Nikomachische Ethik*. Hrsg. v. Günther Bien. Hamburg: Meiner. 1985.  
*Metaphysica* Hrsg. v. Horst Seidl. Hamburg: Meiner. 1991.  
*Topik (Organon V)*. Übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Eugen Rolfes. Hamburg: Meiner. 1992.
- Arlt, Wulf  
*Aspekte des Gattungsbegriffs* »Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung« (1971). In: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade*. Hrsg. v. Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn u. Hans Oesch. Bern und München: Francke Verlag. 1971, 11-93.
- Natur und Geschichte der Musik* »Natur und Geschichte der Musik in der Anschauung des 18. Jahrhunderts. J.-J. Rousseau und J.N.Forkel«. In : *Melos*, 43. Jhg. (1976), Heft 5, 351-356.
- Gattung* »Gattung – Probleme mit einem Interpretationsmodell der Musikgeschichtsschreibung«. In: Krummacher, Friedhelm/Schwab, Heinrich W. (Hg.): *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens*. Bericht der Kieler Tagung 1980 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXVI). Kassel usw.: Bärenreiter. 1982, 10-19.
- Assenbaum, Aloysia  
*Sonntagsmusikerin* »Sonntagsmusikerin wider Willen?«. In: *clingKolong*, 41 (1997), 4-15.
- Assmann, Aleida  
*Geschichte der deutschen Bildungsidee*  
*Erinnerungsräume* *Arbeit am nationalen Gedächtnis. Eine kurze Geschichte der deutschen Bildungsidee*. Frankfurt/Main: Campus-Verlag 1993.  
*Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C. H. Beck. 1999.
- Assmann, Jan / Hölscher, Tonio  
*Kultur und Gedächtnis* *Kultur und Gedächtnis*. Hrsg. v. Jan Assmann u. Tonio Hölscher. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1988, 293-310.
- Bachtin, Michail  
*Poetik Dostoevskijs* *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. München: Hanser Verlag. 1971. (Übers. nach der 2., überarb. und erw. russischen Aufl. 1963)
- Bagge, Selmar  
*Zur gegenwärtigen Parteistellung* »Zur gegenwärtigen Parteistellung auf musikalischem Gebiet« (1858). In: *Gedanken und Ansichten über Musik und Musikzustände in einer Reihe gesammelter Aufsätze*. Wien: Gades. 1860, 126-135.

- Stand der Tonkunst* »Über den gegenwärtigen allgemeinen Stand der Tonkunst«. In: *Dmz*, 1. Jhg. Nr. 21, 22, 23, 24 u. 25 (19. u. 26. Mai., 2., 9. u. 16. Juni 1860), S. 161-162, 169-171, 177-180, 185-186 u. 193-194.
- Unser Programm* »Unser Programm«. In: *AmZ* (NF), 1. Jhg., Nr. 1 (1. Januar 1863), 1-6.
- Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst* »Ueber die Stellung und Aufgabe der modernen Tonkunst«. In: *AmZ*, 2. Jhg. [NF], Nr. 1, 2, 3 u. 4 (6., 13, 20. u. 27. Jan. 1864), 3-5, 25-29, 41-46 u. 57-61.
- Baini, Giuseppe  
*Memorie* *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Giovanni Pierluigi da Palestrina*. Rom: 1828. Reprint, Hildesheim: Olms. 1966.
- Ballstaedt / Widmaier  
*Salonmusik* *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musizierpraxis* (= Beihefte zum AfMw, 28). Stuttgart und Weimar: Steiner Verlag. 1989.
- Banfield, Stephen  
*British chamber music* »British chamber music at the turn of the century«. In: *Musical Times*, 115. Jhg. (1974), 211-213.
- Barrett-Ayres, Reginald  
*Joseph Haydn* *Joseph Haydn and the String Quartet*. London: Barrie & Jenkins. 1974.
- Barthes, Roland  
*Critique et vérité* *Critique et vérité*. Paris: Editions du Seuil. 1966.
- Bashford, Christina  
*Public Chamber-Music Concerts* *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835-1850*. Diss. Phil. University of London 1996
- The Late Beethoven Quartets* »The Late Beethoven Quartets and the London Press, 1836 – ca. 1850«. In: *The Musical Quarterly*, vol. 84, Nr. 1 (Spring 2000), 84-122.
- Learning to Listen* »Learning to Listen: audiences for chamber music in early-Victorian London«. In: *Journal of Victorian Culture*, Vol. 4, Nr. 1 (Spring 1999). 25-51.
- Batteux, Charles  
*Les Beaux-Arts* *Les Beaux-Arts réduits à un seul principe*. Paris: Durand. 1746.
- Bax, Arnold  
*Farewell My Youth* *Farewell My Youth*. London: Longmans, Greene & Co. 1943.
- Becker, Julius  
*Bedeutung der Musik* »Ueber die hohe Bedeutung der Musik in der Gegenwart«. In: *NZfM*, 16. Bd., Nr. 43 (27. Mai 1842). 169-170.
- Beethoven, Ludwig van  
*Briefe* *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Hrsg. v. Emerich Kastner u. Julius Kapp. Leipzig, 1923. Nachdruck, Tutzing: Hans Schneider. 1975.
- Bellermann, Heinrich  
*Contrapunkt* *Der Contrapunkt*. Berlin: Julius Springer. 1862.
- Bellotto, Francesco  
*Donizetti* *I quartetti per archi di Gaetano Donizetti*. Diss. Phil. Università di Pavia. 1989.
- Benton, Rita  
*Pleyel* *Ignace Pleyel. A Thematic Catalogue of his Compositions*. New York: Pendragon Press. 1977.
- Pleyel as Music Publisher* *Pleyel as Music Publisher: a Documentary Sourcebook of Early 19th-Century Music*. Stuyvesant (NY): Pendragon Press. 1990.
- Berlioz, Hector  
*Voyage musical* *Voyage musical en Allemagne et en Italie*. Paris: Labitte. 1844.
- Les soirées* *Lés soirées d'orchestre*. Hrsg. v. Léon Guichard. Paris: Gründ. 1968 (2. Aufl.).
- Birnbach, Heinrich  
*Form größerer Instrumentalstücke* »Über die verschiedene Form größerer Instrumentalstücke aller Art und deren Bearbeitungen«. In: *BAmZ*, 4. Jhg. (1827), Nr. 34, 35, 36, 37, 45 u. 46, 269-272, 277-281, 285-287, 293-295, 361-363 u. 369-373.
- Ueber die Form des ersten Tonstücks* »Ueber die Form des ersten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. w. in der weichen Tonart«. In: *BAmZ*, 5. Jhg. (1828), Nr. 14 u. 15, 105-108, 113-117.
- Ueber die Form des zweiten Tonstücks* »Ueber die Form des zweiten Tonstücks einer Sonate, Symphonie, eines Quartetts, Quintetts u. w. in der weichen Tonart«. In: *BAmZ*, 5. Jhg. (1828), Nr. 37, 293-297.

- Der vollkommene Componist* *Der vollkommene Componist.* 5 Bände. Berlin: Cosmar und Kranze. 1832-1846.
- Birtel, Wolfgang  
*Gouvy* »Zu Persönlichkeit und Werk des „Saarländischen“ Komponisten Theodor Gouvy (1819-1898)«. In: *Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte*, 38. Bd. (1979), 463-472.
- Blanchard, Henri  
*Matinées et Soirées Musicales* *Matinées et Soirées Musicales* Paris. 1845.
- Bloch, Ernst  
*Philosophie der Musik* *Philosophie der Musik.* In: *Geist der Utopie* (1964). Wiederabgedruckt in *Philosophie der Musik.* Ausgewählt und hrsg. v. Karola Bloch. Frankfurt/Main: 1974, 7- 164.
- Blum, David  
*The Art of Quartet Playing* *The Art of Quartet Playing: The Guarneri Quartet in Conversation with David Blum.* Hrsg. v. David Blum. London: Victor Gollancz. 1986.
- Blume, Friedrich  
*Form und Gattung* »Die musikalische Form und die musikalischen Gattungen«. In: *Blume, Friedrich: Gesammelte Reden und Schriften.* Hrsg. v. Martin Ruhnke. Kassel usw.: Bärenreiter. 1963, 480-504.
- Boestfleisch, Rainer  
*Schönbergs frühe Kammermusik* *Arnold Schönbergs frühe Kammermusik. Studien unter besonderer Berücksichtigung der ersten beiden Streichquartette* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI: Musikwissenschaft, Bd. 54). Frankfurt/Main usw.: Peter Lang. 1990.
- Bollenbeck, Georg  
*Bildung und Kultur* *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters.* Frankfurt/Main: Insel. 1994.
- Bourdieu, Pierre  
*Mechanismen der Macht* *Die verborgenen Mechanismen der Macht.* Hamburg: VSA-Verlag. 1992.
- Die feinen Unterschiede* *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft.* Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1997 (frz. Originalausgabe *La distinction. Critique social du jugement.* Paris: Les éditions de minuit. 1979).
- Praktische Vernunft* *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns.* Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp (NF 985). 1998 (frz. Originalausgabe *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action.* Paris: Éditions du Seuil. 1994).
- Regeln der Kunst* *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes.* Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1999 (frz. Originalausgabe *Les règles de l'art. Genèse et structure du champs littéraire.* Paris: Éditions du Seuil. 1992).
- Boyce, Mary Frances  
*French school of violin playing* *The French school of violin playing in the sphere of Viotti. Technique and Style.* Diss. Phil. University of North Carolina at Chapel Hill, 1973.
- Boyd, Malcolm  
*Music and the French Revolution* *Music and the French Revolution.* Hrsg. v. Malcolm Boyd. Cambridge usw.: Cambridge University Press. 1992.
- Brahms, Johannes  
*Schatzkästlein* *Des jungen Kreislers Schatzkästlein.* Hrsg. v. Carl Krebs. Berlin: Verlag der Deutschen Brahmsgesellschaft. o. J. [1909].
- Brendel, Franz  
*Schumann* »Robert Schumann mit Rücksicht auf Mendelssohn-Bartholdy und die Entwicklung der modernen Tonkunst überhaupt«. In: *NZfM*, 22. Bd., Nr. 15 (19. Februar 1845), 19 (5. März 1845), 21 (12. März 1845), 27 (2. April 1845), 29 (9. April 1845), 35 (30. April 1845) u. 36 (8. Mai 1845), 63-67, 81-83, 89-92, 113-115, 121-123, 145-147 u. 149-150.
- Einleitung* »Zur Einleitung«. In: *NZfM*, 22. Bd., Nr. 1/2 (1. Jan. 1845), 1-12.
- Fragen der Zeit III* »Fragen der Zeit III. Die Forderungen der Gegenwart und die Berechtigung der Vorzeit«. In: *NZfM*, 29. Bd., Nr. 19 (2. Sept. 1848), S. 101-105.
- Fragen der Zeit IV* »Fragen der Zeit IV. Der Fortschritt«. In: *NZfM*, 29. Bd., Nr. 37 (4. Nov. 1848), S. 213-217.
- Grundzüge* *Grundzüge der Geschichte der Musik.* (1848). Leipzig: Matthes. 1861 (5. Aufl.).

- Geschichte* *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart. Fünfundzwanzig Vorlesungen* (1851) Leipzig: Heinrich Matthes. 1855 (2., umgearbeitete und vermehrte Aufl.) (2 Bände in einem Band)
- Kunstwerk der Zukunft* »Die bisherige Sonderkunst und das Kunstwerk der Zukunft«. In: *NZfM*, 38. Bd., Nr. 8, 9, 10, 11, 12 u. 13 (18 u. 25. Feb., 4., 11., 18. u. 25. März 1853), S. 77-79, 89-92, 101-104, 109-113, 121-126 u. 133-136.
- Musik der Gegenwart* »Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft«. In: *NZfM*, 41. Bd., Nr. 3, 4, 5, 22 u. 23 (14., 21. u. 28. Juli, 28. Nov. u. 1. Dez. 1854), S. 25-28, 37-41, 45-48, 233-235 u. 252-254, und 42. Bd., Nr. 2 u. 3 (5. u. 12. Jan. 1855), S. 13-16 u. 21-26.
- Brenet, Michel  
*Les Concerts en France* *Les Concerts en France sous l'ancien régime*. Paris: Fischbacher, 1900.
- Brinkmann, Reinhold  
*Brahms* *Johannes Brahms – Die zweite Symphonie*. München: edition text + kritik. 1990.
- Schumann und Eichendorff* *Schumann und Eichendorff. Studien zum Liederkreis op. 39*. München: edition text + kritik. 1997.
- Brook, Barry S.  
*La Symphonie Française* *La Symphonie Française dans la seconde moitié du 18e siècle*. (= Publication de l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris). Paris 1962.
- The Symphonie* *The Symphonie, 1720-1840*. Hrsg. v. Barry S. Brook. New York u. London: Garland. 1983.
- Symphonie concertante* »The Symphonie concertante: Its musical and sociological bases«. In: *International Review of the Aesthetics and Sociology*, Vol. 25, Nr. 1-2 (1994), 131-148.
- Brown, Clive  
*Spohrs Popularität in England* »Spohrs Popularität in England«. In: *Louis Spohr. Festschrift und Ausstellungskatalog zum 200. Geburtstag*. Hrsg. v. Hartmut Becker und Rainer Krempien im Auftrag der Internationalen Louis Spohr Gesellschaft und der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kassel: Georg Wenderoth Verlag. 1984, 105-116.
- Bülow, Hans von  
*Briefe* *Briefe und Schriften*. 8 Bände. Hrsg. v. Marie von Bülow. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1896-1908.
- Burke, Peter  
*Eleganz und Haltung* *Eleganz und Haltung*. Berlin: Wagenbach. 1998 (engl. Originalausgabe *Varieties of Cultural History*. Cambridge: Polity Press and Blackwell Publications. 1997).
- Kultureller Austausch* »Kultureller Austausch«. In: *Kultureller Austausch* (= Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche, Bd. 8). Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp. 2000, 9-40.
- Zwei Krisen* *Zwei Krisen des historischen Bewusstseins*. In: *Kultureller Austausch* (= Erbschaft unserer Zeit. Vorträge über den Wissensstand der Epoche, Bd. 8). Frankfurt/Main: Edition Suhrkamp. 2000, 41-73.
- Cadenbach, Rainer  
*Cherubinis „symphonistisches“ Quartett* »Cherubinis „symphonistisches“ Quartett zwischen „neuem Pariser Ton“ und „Rococo, perruque u. w.“«. In: *Neue Musik und Tradition. Festschrift für Rudolf Stephan zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Josef Kuckertz et al. Laaber: Laaber-Verlag. 1990, 209-231.
- Streichquartette, die zu Symphonien wurden* »Streichquartette, die zu Symphonien wurden, und die Idee des „rechten Quartettstils“«. In: *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Siegfried Kross u. Marie Luise Maintz. Tutzing: Hans Schneider. 1990, 471-492.

- Fanny Hensel »„Die weibliche Schreibrat“, „Beethovens letzte Jahre“ und „ein gewisses Lebensprinzip“«. In: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*. Hrsg. v. Beatrix Borchard u. Monika Schwarz-Danuser. Stuttgart: Metzler 1999, 141-164.
- Calella, Michele »"…une conversation vive et soutenue". Das Bild der deutschen Musik im Frankreich des späten 18. Jahrhunderts. In: *Mannheim – Ein Paradies der Tonkünstler? Kongressbericht Mannheim 1999* (= Quellen und Studien zur Geschichte der Mannheimer Hofkapelle, Bd. 8). Hrsg. v. Ludwig Finscher et al. Frankfurt/Main: Peter Lang. 2002, 43-55.
- Carli Ballola, Giovanni »Gli esercizi spirituali del „Maestro delle Cabalette“«. In: *Chigiana (Rassegna annuale di studi musicologici)*, Vol. XXXVIII, nuova serie n. 18 (1982), 101-111.
- Castinel, Nathalie *Hyacinthe Jadin* *Aube d'une vie musicale sous la Révolution – la vie et l'œuvre de Hyacinthe Jadin (1776-1800)*. Lyon: Aléas Editeur. 1991
- Chastellux, François-Jean *Essai* *Essai sur l'union de la poésie et de la musique* (1765). Reprint, Genf: Slatkine Reprints. 1970.
- Cheyronnaud, Jacques / Hennion, Antoine *1789-1989: Musique, histoire, démocratie* (= Actes du colloque international organisé par l'IRSAM et al revue Vibrations, 17 – 20 juillet 1989). Hrsg. v. Jacques Cheyronnaud u. Antoine Hennion. Paris: Ed. de la Maison des sciences de l'homme. 1992.
- Chopin, Fryderyk *Briefe* *Frédéric Chopin. Briefe*. Aus dem Polnischen und Französischen übersetzt von Caesar Rymarowicz. Hrsg. Mit einem Vorwort und Kommentar von Krystyna Kobyla\_ska. Frankfurt/Main: S. Fischer. 1984.
- Chorley, Henry Fothergill *Modern German Music* *Modern German Music* (1854). Reprint, New York: Da Caop Press. 1973.
- Choron, Alexandre-Etienne / Fayolle, François-Joséph *Dictionnaire historique des musiciens* *Dictionnaire historique des musiciens*. 2 Bände. Paris : Chimot. 1817.
- Christensen, Thomas »Four-hand piano Transcription and Geographies of Nineteenth-century Musical Reception«. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, Nr. 3 (1999), 255-298.
- Chrysander, Friedrich *Grell* »Eduard Grell als Gegner der Instrumentalmusik, der Orgel, der Temperatur und der Virtuosität«. In: *Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft* IV (1888), 137-149.
- Citron, Marcia J. *Gender and the Musical Canon* *Gender and the Musical Canon*. New York: Cambridge University Press. 1993.
- Cobbett, Walter Willson *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music* *Cobbett's Cyclopedic Survey of Chamber Music*. 2 Bände. Oxford usw. u. London: Oxford University Press u. Humphrey Milford. 1963 (2. Aufl.).
- Combarieu, Jules *Influence* »L'influence de la musique allemande sur la musique française«. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 2. Jhg. (1895), 21-32.
- Cooper, Jeffrey *Instrumental Music* *The Rise of Instrumental Music and Concert Series in Paris, 1828-1871*. Ann Arbor: UMI. 1983.
- Corte, Andrea della *La critica musicale* *La critica musicale e i critici*. Turin: Unione Tipografico-Editrice Torinese. 1961.
- Craig Jr., Kenneth M. *Beethoven Symphonies in London* »The Beethoven Symphonies in London: Initial Decades«. In: *College Music Symposium* 25 (1985), 73-91.
- Croce, Benedetto *Aesthetik* *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*. Übertragen von Hans Feist und Richard Peters. Tübingen: Verlag von J. C. B. Mohr. 1930. (ital. Originalausgabe *Estetica. Come scienza dell'espressione e linguistica generale*, 1902).

- La poesia* *La poesia. Introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura.* Bari: Laterza. 1939.
- I generi* »I generi letterari« a Congresso. In: *Critica* 37 (1939).
- Pagine sparse* *Pagine sparse.* 3 Bände. Bari: Laterza. 1943.
- Crozier, Bernard  
*Le Quatuor à cordes en France* *Le Quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours.* Hrsg. v. Bernard Crozier und Association française pour le patrimoine musical. Paris: Centre National du Livre. 1995.
- Cucuel, Georges  
*Bagge* *Un mélomane au XVIIIe siècle, le baron Bagge et son temps, 1718-1791* (1911). Reprint, Genf: Minkoff. 1972.
- Dahlhaus, Carl  
*Hand*  
*Hanslick* Artikel »Hand, Ferdinand Gotthelf«. In: *MGG I*, Bd. 5 (1956), 1437-1438.
- Musikästhetik (1)* »Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff«. In: *Die Musikforschung* 20 (1967), 145-153.
- Problematik der musikalischen Gattungen* *Musikästhetik.* Köln: Musikverlag Hans Gerig. 1967.
- Klassizität, Romantik und Modernität* »Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert« (1968). In: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen. Gedenkschrift Leo Schrade.* Hrsg. v. Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn u. Hans Oesch. Bern und München: Francke Verlag. 1973, 840-895.
- Analyse und Werturteil* »Klassizität, Romantik und Modernität«. In: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik.* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14). Hrsg. v. Walter Wiora. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1969, 263-267.
- Was ist eine musikalische Gattung?* *Analyse und Werturteil* (= Musikpädagogik. Forschung und Lehre, Bd. 8). Mainz usw.: Schott. 1970.
- Grundlagen* »Was ist eine musikalische Gattung?«. In: *NZfM*, 135 Bd., Heft 10 (Oktober 1974), 620-625.
- Gattung* *Grundlagen der Musikgeschichte.* Köln: Musikverlag Hans Gerig. 1977.
- Neue Musik* Artikel »Gattung«. In: *Brockhaus-Riemann-Musiklexikon.* Wiesbaden und Mainz: Brockhaus und Schott. 1978. Bd. 1, S. 452 (zweispaltig).
- Musiktheorie* »Die Neue Musik und das Problem der musikalischen Gattungen«. In: *Schönberg und andere. Gesammelte Schriften.* Mainz: Schott. 1978, 78-82.
- Gattungsgeschichte* »Geschichte als Problem der Musiktheorie. Über einige Berliner Musiktheoretiker des 19. Jahrhunderts«. In: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56). Hrsg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1980, 405 – 413.
- Theorie der musikalischen Gattungen* »Gattungsgeschichte und Werkinterpretation. Die Historie als Oper«. In: *Gattungen und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens.* Referate der Kieler Tagung 1980 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 26). Hrsg. v. Friedhelm Krummacher u. Heinrich W. Schwab. Kassel usw.: Bärenreiter. 1982, 20-29.
- Die Musik des 18. Jahrhunderts* »Zur Theorie der musikalischen Gattungen«. In: *Systematische Musikwissenschaft* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 10). Hrsg. v. Carl Dahlhaus u. Helga de la Motte-Haber. Wiesbaden und Laaber: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion und Laaber-Verlag. 1982, 109-124.
- Die Musik des 18. Jahrhunderts* *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5). Hrsg. v. Carl Dahlhaus. Laaber: Laaber Verlag. 1985

- Werturteil* »Das Werturteil als Gegenstand und Prämisse der Musikgeschichtsschreibung«. In: *Colloquium: The Music Work*. Brno 1975 (= Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, Bd. 10). Hrsg. v. Rudolf Pecman. Brno: Mezinárodní Hudební Festival. 1985, 91-102.
- Symphonie und symphonischer Stil* »Symphonie und symphonischer Stil um 1850«. In: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* 1983/84. Berlin 1987, 34-58.
- Musikästhetik (2)* *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag. 1988.
- Liszts Idee des Symphonischen* »Liszts Idee des Symphonischen«. In: *Liszt-Studien* 2 (1981). Wiederabgedruckt in Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*. Laaber: Laaber-Verlag. 1988, 392-401.
- Liszt, Schönberg und die große Form* »Liszt, Schönberg und die große Form. Das Prinzip der Mehrsätzigkeit in der Einsätzigkeit«. In: *Die Musikforschung* 41 (1988), 202-213.
- Musik des 19. Jahrhunderts* *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 6). Laaber: Laaber Verlag. 1989. (2. Aufl.)
- Textgeschichte* »Textgeschichte und Rezeptionsgeschichte«. In: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater, Bd. 3). Hrsg. v. Hermann Danuser und Friedhelm Krummacher. Laaber: Laaber-Verlag. 1991, 105-114.
- Idee der absoluten Musik* *Die Idee der absoluten Musik*. (1978) Kassel usw.: Bärenreiter. 1994 (3. Aufl.).
- Dale, Catherine  
*Schoenberg's second string quartet* *Tonality and structure in Schoenberg's second string quartet, op. 10*. New York: Garland. 1993.
- Dancla, Charles  
*Miscellanées musicales* *Miscellanées musicales*. Paris: Colombier. 1876.
- Notes et souvenirs* *Notes et souvenirs*. Paris: Delamotte. 1893.
- Danuser, Hermann  
*Gattung* Artikel »Gattung«. In: *MGG 2*. Sachteil, Bd. 3 (1995), 1042-1069.
- Dehn, Siegfried  
*Harmonielehre* *Theoretisch-praktische Harmonielehre*. Berlin: W. Thome. 1840.
- Lehre vom Contrapunkt* *Lehre vom Contrapunkt, dem Canon und der Fuge*. Aus hinterlassenen Dokumenten posth. hrsg. v. B. Scholz. Berlin: Ferdinand Schneider. 1859.
- Dennis, David B.  
*Beethoven in German Politics* *Beethoven in German Politics 1870-1989*. New Haven (CT) und London: Yale University Press.
- Devriès, Anik / Lesure, François  
*Dictionnaire* *Dictionnaire des éditeurs de musique français*. Vol. 1: *Des origines à environ 1820*. Genf: Minkoff. 1979.
- Dilthey, Wilhelm  
*Aufbau der geschichtlichen Welt* *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910). Frankfurt/Main: Suhrkamp-Taschenbuch. 2001.
- Dommer, Arney von  
*Musikalisches Lexicon* *Musikalisches Lexicon. Auf der Grundlage des Lexicons von H. Ch. Koch*. Hrsg. v. Arney von Dommer. Heidelberg: J. C. B. Mohr. 1865.
- Donà, Mariangela  
*La musica strumentale* »La musica strumentale nei circoli privati milanesi nella prima metà dell'Ottocento«. In: *Scritti in memoria di Claudio Sartori*. Hrsg. v. Mariangela Donà und François Lesure. Lucca: Libreria Musicale Italiana. 1997, 89-109.
- Draeseke, Felix  
*Zukunftsmusik* »Zukunftsmusik«. In: *NZfM*, Nr. 55 (1861).
- Droysen, Johann Gustav  
*Grundriß* »Grundriß der Historik« (1882). In: *Historik*. Historisch-kritische Ausgabe hrsg. v. Peter Leyh. Stuttgart: Frommann. 1977, 413-488.
- Durkheim, Emile  
*Travail social* *De la division du travail social*. Paris: Alcan. 1893.



- Sociologie et philosophie*      *Sociologie et philosophie*. Paris: Alcan. 1924.
- Dürr, Alfred  
*Kalliwodas Streichquartette*      »Johann Wenzel Kalliwodas Streichquartette«. In: »... *Liebhaber und Beschützer der Musik*«. *Die neu erworbene Musiksammlung der Fürsten zu Fürstenberg in der Badischen Landesbibliothek*. (Ausstellungskatalog) Hrsg. von Matthias Miller et al. Berlin: Kulturstiftung der Länder. 2000, 47-59.
- Dürrenmatt, Hans Rudolf  
*Durchführung bei Johann Stamitz*      *Die Durchführung bei Johann Stamitz* (= Publikation der Schweizerischen musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Bd. 19). Bern: Haupt. 1969.
- Eco Umberto  
*Im Wald der Fiktionen*      *Im Wald der Fiktionen. Sechs Streifzüge durch die Literatur*. (= Harvard Vorlesungen – Norton Lectures 1992-93). München u. Wien: Carl Hanser Verlag. 1994.
- Eggebrecht, Hans Heinrich  
*Musik im Abendland*      *Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (1991). München u. Zürich: Piper 1998. (2., durchgesehene Taschenbuchausgabe).
- Sinn von Musikwissenschaft heute*      »Sinn von Musikwissenschaft heute«. In: *AfMw*, LVII. Jhg., Heft 1 (2000), 3-8.
- Ehrlich, Cyril  
*Music Profession in Britain*      *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History*. Oxford: Clarendon Press. 1985.
- The Piano*      *The Piano. A Social History*. Oxford: Clarendon Press. 1990.
- Royal Philharmonic Society*      *First Philharmonic: A History of the Royal Philharmonic Society*. Oxford: Clarendon Press. 1995.
- Eitner, Robert  
*Quellen-Lexikon*      *Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten* (1902). 11 Bände. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. 1959-60 (2., verbesserte Aufl.)
- Elias, Norbert  
*Prozess der Zivilisation*      *Über den Prozess der Zivilisation*, 2 Bd. (1939/1969). Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1997.
- Höfische Gesellschaft*      *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie* (1969). Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1999 (9. Aufl.)
- Gesellschaft der Individuen*      *Die Gesellschaft der Individuen* (1939). Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1991.
- Studien über die Deutschen*      *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert* (1989). Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1992.
- Ella, John  
*Record*      *Record of the Musical Union*. London, 1845-52. GB-Lbl.
- Elvers, Rudolf  
*Mendelssohn Briefe*      *Felix Mendelssohn Bartholdy. Briefe*. Hrsg. v. Rudolf Elvers. Frankfurt /Main: Fischer Taschenbuch. 1984.
- Elwart, Antoine  
*Histoire des concerts populaires*      *Histoire des concerts populaires de musique classique*. Paris : Castel. 1864.
- Engel, Hans  
*Gattung (1)*      »Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund«. In: *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund* (= Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962). Hrsg. v. Georg Reichert u. Martin Just. Kassel usw.: Bärenreiter. 1963, 3-14.
- Gattung (2)*      »Die Vermischung musikalischer Gattungen als soziologisches Problem«. In: *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund* (= Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962). Hrsg. v. Georg Reichert u. Martin Just. Kassel usw.: Bärenreiter. 1963, 23-25.
- Erickson, Raymond  
*Vienna*      »Vienna in its European Context«. In: *Schubert's Vienna*. Hrsg. v. Raymond Erickson. New Haven (CT) u. London: Yale University Press. 1997, 3-35.
- Schubert's Vienna*      *Schubert's Vienna*. Hrsg. v. Raymond Erickson. New Haven (CT) u. London: Yale University Press. 1997.

- Fauquet, Joël-Marie  
*Castillon*  
*Sociétés de Musique de Chambre*  
*La musique de chambre*  
*Sociétés de Musique de Chambre*  
*Feuchte, Andreas*  
*Mendelssohn und Franck*  
*Feuchte, Paul*  
*Franck*  
*Feuchte, Paul / Feuchte, Andreas*  
*Franck*  
*Fichte, Johann Gottlieb*  
*Leben und literarischer*  
*Briefwechsel*  
*Feder, Georg*  
*Haydn Streichquartette*  
*Feil, Arnold / Dürr Walther*  
*Gesamtausgaben von Werken*  
*Schuberts*  
*Fellerer, Karl Gustav*  
*Reinecke und die Hausmusik*  
*Fellinger, Imogen*  
*Verzeichnis*  
*Fertonani, Cesare*  
*Cambini*  
*Fétis, François-Joseph*  
*Esquisse*  
*Biographie*  
*Fink, Gottfried Wilhelm*  
*Kiesewetter*  
*Hand*  
*Mendelssohn*  
*Finscher, Ludwig*  
*Sozialgeschichte des klassischen*  
*Streichquartetts*
- Alexis de Castillon, sa vie, son œuvre.* 2 Bände. Thèse de musicologie de l'E.P.H.E. 1976.  
*Les Sociétés de Musique de Chambre à Paris. De la Restauration à 1870.* Paris: Aux Amateurs de Livres. 1986.  
»La musique de chambre à Paris dans les années 1830.« In: *Music in Paris in the Eighteen-Thirties.* Hrsg. v. Peter Bloom. Stuyvesant (NY): Pendragon Press. 1987, 299-326.  
»Les Sociétés de Musique de Chambre.« In: *La Musique en France à l'époque romantique (1830-1870).* Paris: Flammarion. 1991, 167-197.  
»Felix Mendelssohn Bartholdy als Lehrer und Freund von Eduard Franck.« In: *Mendelssohn-Studien*, Bd. 11 (1997), 57-76.  
Artikel »Franck, Eduard«. In: *Rheinische Musiker*, 8. Folge (1974), 35-38.  
*Eduard Franck und Richard Franck. Leben und Werk – Dokumente – Quellen.* Hrsg. v. Paul Feuchte und Andreas Feuchte. Stuttgart u. Hamburg. 1993.  
*Johann Gottlieb Fichte's Leben und literarischer Briefwechsel* Hrsg. v. Immanuel Hermann Fichte. Leipzig. 1862 2., sehr verm. und verb. Aufl.).  
*Haydn Streichquartette.* München: C. H. Beck. 1998.  
»Kritisch revidierte Gesamtausgaben von Werken Schuberts im 19. Jahrhundert«. In: *Musik und Verlag. Karl Vötterle zum 65 Geburtstag am 12. April 1868.* Kassel: Bärenreiter. 1968, 268-279.  
»Carl Reinecke und die Hausmusik«. In: *Studien zur Musikgeschichte des Rheinlandes*, III (1965) (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 62), 103-109.  
*Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts.* Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1968.  
»Gli ultimi quartetti di Giuseppe Maria Cambini«. In: *Chigiana, Nuova serie*, 23 (1993) (= *Atti del Convegno Internazionale di Studi. Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani in Europa tra Sette e Ottocento. Siena 1993*), 247-279.  
»Esquisse de l'Histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique«. In : *RGm*, 7. Jhg., Nr. 9, 20, 24, 35, 40, 52, 63, 67, 68, 72, 73, 75, 76 u. 77 (30. Jan., 8. u. 22. März, 10. Mai, 14. Juni, 6. Sept., 12. u. 29. Nov., 13., 17, 24., 27 u. 31. Dez. 1840), 69-73, 157-160, 189-192, 295-298, 335-338, 447-452, 535-539, 570-572, 575-577, 607-609, 615-617, 631-634, 640-642, 651-656.  
*Biographie universelle des Musiciens et Bibliographie général de la Musique* . 8 Bände. Paris: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et Cie. 1866-1869 (2. Aufl.).  
»Recension. Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik [...] von R. G. Kiesewetter [...]«. In: *AmZ*, 36. Jhg., Nr. 24 (11. Juni 1834) u. Nr. 25 (18. Juni 1834), 389-398 u. 405-417.  
»Ästhetik der Tonkunst von D. Ferd. Hand«. In: *AmZ*, 40. Jhg., Nr. Nr. 2 (10. Januar 1838), 21-25.  
»Felix Mendelssohn-Bartholdy. Trois grands Quatuors pour II Violons, Alto et Basse [...]«. In: *AmZ*, 42. Jhg., Nr. 7 und 8 (1840), 121-126 und 145-158.  
»Zur Sozialgeschichte des klassischen Streichquartetts«. In: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Kassel 1962.* Georg Reichert u. Martin Just. Kassel usw.: Bärenreiter. 1963, 37-39.

- Streichquartett (1)* Artikel »Streichquartett«. In: *MGG 1*, Bd. 12 (1965), 1559-1601.
- Das italienische Streichquartett* »Joseph Haydn und das italienische Streichquartett«. In: *Analecta Musicologia*, IV (1967), S. 13-37.
- Rezension* »Bjarne Kortsen: Zur Genesis von Edvard Griegs g-Moll Streichquartett Op. 27 (Berlin, 1967)«. In: *Die Musikforschung*, 30. Jhg., Nr. 3 (1977), 381
- Geschichte des Streichquartetts* »Zur Geschichte des Streichquartetts als musikalischer Gattungsgeschichte« (1972). In: *Violinspiel und Violinmusik in Geschichte und Gegenwart*. Bericht über den Internationalen Kongress am Institut für Aufführungspraxis der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz, 25. Juni – 2. Juli 1972 (= Bericht zur Aufführungspraxis, Bd. 3). Hrsg. v. Vera Schwarz. Wien: Universal Edition. 1975, 80-89.
- Studien* *Studien zur Geschichte des Streichquartetts I. Die Entstehung des klassischen Streichquartetts von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3). Kassel usw.: Bärenreiter. 1974.
- Beethovens Streichquartett op. 59, 3* »Beethovens Streichquartett op. 59, 3. Versuch einer Interpretation«. In: *Zur musikalischen Analyse* (= Wege der Forschung, Bd. 257). Hrsg. v. Gerhard Schuhmacher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1974, 122-160.
- Werk und Gattung* »Werk und Gattung in der Musik«. In: *Kultur und Gedächtnis*. Hrsg. v. Jan Assmann u. Tonio Hölscher. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1988, 293-310.
- Streichquartett (2)* »Das Streichquartett«. In: *Reclams Kammermusikführer*. Hrsg. v. Arnold Werner-Jensen et al. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993, 101-116 (11., durchgesehene Aufl.).
- Cherubini* Artikel »Luigi Cherubini«. In: *Reclams Kammermusikführer*. Hrsg. v. Arnold Werner-Jensen et al. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993 (Elfte, durchgesehene Aufl.), 429-437.
- Italienische Komponisten und italienische Instrumentalmusik* »Italienische Komponisten und italienische Instrumentalmusik in der Fremde: Bemerkungen zur „Italienischen Instrumentalmusik als Emigrantenkultur“ im 18. Jahrhundert«. In: *Chigiana*, Vol. XLIII, Nuova Serie n. 23 (1993) (= *Atti de convegno internazionale di studi. Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani in Europa tra Sette e Ottocento*, Siena 1993), 353-362.
- Streichquartett (3)* Artikel »Streichquartett«. In: *MGG 2*. Sachteil, Bd. 8 (1998), 1924-1977.
- Diversi diversa orant* »„Diversi diversa orant“. Bemerkungen zur Lage der deutschen Musikwissenschaft«. In: *AfMw*, LVII. Jhg., Heft 1 (2000), 9-17.
- Haydn* *Joseph Haydn und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag. 2000.
- Fischer, Klaus  
*Streichquartett des späten 18. Jahrhunderts* »G.B. Viotti und das Streichquartett des späten 18. Jahrhunderts«. In: *Atti del XIV Congresso della Società internazionale di musicologia, Bologna 27.8. – 1.9.1987*. Hrsg. v. Angelo Pompilio et al. Turin: E.D.T. Edizioni di Torino. 1990, 753-767.
- Fischer, Kurt von  
*Der schwer gefaßte Entschluß* »„Der schwer gefaßte Entschluß“. Eine Interpretationsstudie zu Beethovens Streichquartett op. 135«. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 18 (1976), 117-122.
- Fladt, Ellinore  
*Grocheo* *Die Musikauffassung des Johannes de Grocheo im Kontext der hochmittelalterlichen Aristoteles-Rezeption* (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten, Bd. 26). München: Katzbichler. 1987.
- Flothuis, Marius  
*Mozarts Streichquartette* München: C. H. Beck. 1998
- Forkel, Johann Nikolaus  
*Ueber die Theorie der Musik* *Ueber die Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwenig und nützlich ist*. Göttingen: Im Verlage der Wittve Vanderhuck, 1777.

- Ankündigung  
Ankündigung seines akademischen Winter-Concerts [...]. Göttingen: Johann Christian Dieterich. 1779
- Geschichte der Musik  
*Allgemeine Geschichte der Musik*. 2 Bd. Leipzig: Schwickertscher Verlag. 1788 und 1801.
- Fornari, Giacomo  
*La 'società' del quartetto*  
»La 'società' del quartetto«. In: *Rassegna Veneta di Studi Musicali*, XIII-XIV (1998/98) (numero special) (= *La musica strumentale nel Veneto fra Settecento ed Ottocento. Atti del convegno internazionale di studi*. Padova, 4-6 novembre 1996. Hrsg. v. Lucia Boscolo u. Sergio Durante). Padova: Cleup Editore. 2000, 64-99.S. 51-63.
- Forner, Johannes  
*Mendelssohns Mitstreiter*  
»Mendelssohns Mitstreiter am Leipziger Konservatorium«. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 14 (1972), S. 185-204. Wiederabgedruckt in: *Felix Mendelssohn Bartholdy* (= Wege der Forschung, Bd. CDXCIV). Hrsg. v. Gerhard Schuhmacher. Darmstadt: Wissenschaftlich Buchgesellschaft. 1982.
- Forsyth, Michael  
*Bauwerke*  
*Bauwerke für Musik. Konzertsäle und Opernhäuser – Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München usw.: K. G. Sauer. 1992 (engl. Originalausgabe: *Buildings for Music*, Cambridge (UK) 1985).
- Foucault, Michel  
*Réponse*  
»Réponse au cercle d'épistémologie«. In: *Cahier pour l'analyse* 9 (1968), 9-40.
- Archäologie des Wissens*  
*Archäologie des Wissens*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1981. (Originalausgabe *L'archéologie du savoir*, Paris 1969)
- Die Ordnung des Diskurses*  
*Die Ordnung des Diskurses*. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch. 1998. (Originalausgabe *L'ordre du discours*, Paris 1971).
- Fournier, Bernard  
*Histoire du Quatuor à Cordes*  
*Histoire du Quatuor à Cordes de Haydn à Brahms*. Paris: Fayard. 2000.
- Framery, Nicolas Etienne /  
Ginguené, Pierre-Louis  
*Encyclopédie méthodique: Musique*  
*Encyclopédie méthodique: Musique*. Paris: Panckoucke. 1791.
- Franck, Hermann  
*Tagebuch für Hugo*  
*Wenn Du dies liest...Tagebuch für Hugo*. Hrsg. v. Andreas Feuchte, mit einer Einführung von Hartmut von Hentig. München: Hanser Verlag. 1997.
- François-Sappey, Brigitte  
*Baillot*  
»Pierre Marie François de Sales Baillot«. In: *Recherches* XVIII (1978), 127-211.
- Les quatuors à cordes*  
»Les quatuors à cordes dans la premier tries du XIXe siècle«. In: *Le Quatuor à cordes en France de 1750 à nos jours*. Hrsg. v. Bernard Crozier und Association française pour le patrimoine musical. Paris: Centre National du Livre. 1995, 75-95.
- Friedland, Bea  
*Italy's Ottocento*  
»Italy's Ottocento: Notes from the Musical Underground«. In: *The Musical Quarterly*, vol. LVI, No. 1 (January 1970), 27-53.
- Frishberg Saloman, Ora  
*Chabanon and Chastellux*  
»Chabanon and Chastellux on Music and Laguage, 1764-1773«. In: *International Riview of the Aesthetics and Sociology*, Vol. 20, Nr. 2 (1989), 109-120.
- François-Sappey, Brigitte  
*Les Quatuors à cordes*  
»Les Quatuors à cordes dans le premier tiers du XIXe siècle«. In: *Le Quatuor à Cordes en France de 1750 à nos jours*. Hrsg. v. Bernard Crozier und Association Française pour le Patrimoine Musical. Paris: Centre National du Livre. 1995, 75-95.
- Fubini, Enrico  
*Musikästhetik*  
*Geschichte der Musikästhetik*. Stuttgart u. Weimar: Metzler. 1997. (ital. Originalausgabe, Turin 1964).
- Gadamer, Hans-Georg  
*Wahrheit und Methode*  
*Wahrheit und Methode. Grundprinzipien einer philosophischen Hermeneutik* (1960) (= *Hans-Georg Gadamer. Gesammelte Werke*, Bd. 1). Tübingen: J.C.B. Mohr. 1990 (6. Aufl.)

- Gal, Hans  
*Drei Meister*  
*Drei Meister* – drei Welten: Brahms, Wagner, Verdi. Frankfurt/Main: S. Fischer Verlag. 1975.
- Gardiner, William  
*Sights in Italy*  
*Sights in Italy, with some account of the present state of music and the sister arts in the country.* London: Longman, Brown, Green, and Longmans. 1847.
- Gärtner, Markus  
*Hanslick und Liszt*  
»Hanslick und Liszt. Rekonstruktion einer musikästhetischen Kontroverse«. In: *Musik & Ästhetik*, 6. Jhg., Heft 23 (2002), 13-31.
- Garnier-Butel, Michelle  
*Musique de chambre et Révolution*  
»Musique de chambre et Révolution, 1790-1800, dix années d'activité des éditeurs français«. In: *La Révolution française et les processus de socialisation de l'homme moderne* (= Acte du colloque, université de Rouen-Messidor, 1989). Paris : RED Messidor. 1989, 641-649.
- Les avatars d'un genre élitiste*  
»Les avatars d'un genre élitiste, le quatuor à cordes«. In: *Le Tambour et La Harpe. Œuvres, pratique et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800.* Hrsg. v. Jean-Rémy Julien u. Jean Mongrédien, Paris: Éditions du May. 1991, 189-207.
- La naissance du quatuor à cordes français*  
»La naissance du quatuor à cordes français au siècle des lumières«. In: *Le Quatuor à Cordes en France de 1750 à nos jours.* Hrsg. v. Bernard Crozier und Association Française pour le Patrimoine Musical. Paris: Centre National du Livre. 1995, 25-62.
- Gaus, Detlef  
*Geselligkeit und Gesellige*  
*Studie Geselligkeit und Gesellige. Bildung, Bürgertum und bildungsbürgerliche Kultur um 1800.* Stuttgart u. Weimar: Metzler. 1988.
- Geck, Martin  
*Von Beethoven bis Mahler*  
*Von Beethoven bis Mahler. Die Musik des deutschen Idealismus.* Stuttgart und Weimar: Metzler. 1993.
- Genette, Gérard  
*Seuils*  
*Seuils.* Paris: Editions du Seuil. 1987.
- Georgiades, Thrasybulos G.  
*Schubert. Musik und Lyrik*  
*Schubert. Musik und Lyrik.* Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1979 (2. Aufl.).
- Gérard, Yves  
*Boccherini*  
*Thematic, Bibliographical and Critical Catalogue of the Works of Luigi Boccherini.* London usw.: Oxford University Press. 1969.
- Gerber, Ernst Ludwig  
*Lexikon 1*  
*Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler.* 2 Bände. Leipzig: J.G.I. Breitkopf : A. Kühnel. 1790-1792.
- Lexikon 2*  
*Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler.* 4. Bände (1812-1814). Reprint in vier Bänden hrsg. von Othmar Wessley. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. 1966, 1969, 1977.
- Gerhard, Anselm  
*Kanon*  
»„Kanon“ in der Musikgeschichtsschreibung«. In: *AfMw*, LVII. Jhg. (2000), Heft 1, 18-30.
- Gericke, Hannelore  
*Wiener Musikalienhandel*  
*Der Wiener Musikalienhandel von 1700 bis 1778.* Graz u. Köln: Böhlau. 1960.
- Gervinus, Georg Gottfried  
*Nationalliteratur*  
*Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen.* .... % Bände. 1835-1842.
- Händel und Shakespeare*  
*Händel und Shakespeare. Zur Ästhetik der Tonkunst.* Leipzig: W. Engelmann. 1868.
- Glatt, Dorothea  
*Hanslick*  
*Zur geschichtlichen Bedeutung der Musikästhetik Eduard Hanslicks.* München: Katzbichler. 1972.
- Goehr, Lydia  
*Imaginary Museum*  
*The Imaginary Museum of Musical Works.* Oxford: Clarendon. 1992.
- A canonical museum*  
»A canonical museum of imaginary music«. In: *Current musicology* 60/61 (1996), 5-25.
- Goffman, Erving  
*Rahmen-Analyse*  
*Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen.* Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1993 (3. Aufl.) (Amerikanische Originalausgabe: *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience.* New York (NY) usw. 1974).

- Göthel, Folker  
*Werkverzeichnis Spohr*  
*Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis der Werke von Louis Spohr.*  
Tutzing: Hans Schneider. 1981.
- Graf, Friedrich Wilhelm  
*Gelungene Bürgertheologie?*  
»Gelungene Bürgertheologie?« »Der alte und neue Glaube« von David Friedrich Strauss«. In: *Historisch-kritische Geschichtsbetrachtungen. Ferdinand Christian Baur und seine Schüler.* Hrsg. v. Ulrich Köpf. Sigmaringen: Thorbeck. 1994, 227-244.
- Grieg, Edvard  
*Mein erster Versuch*  
»Mein erster Versuch«. In: *Velhagen & Klasings Monatshefte* (1905), 531-540.
- Griffiths, Paul  
*The String Quartet*  
*The String Quartet.* London: Thames and Hudson. 1983.
- Grimm, Hartmut  
*Wienpilger*  
»Wienpilger. Johann Friedrich Reichardt und Robert Schumann in Wien.«. In: *Wien – Berlin. Stationen einer kulturellen Beziehung.* Hrsg. v. Hartmut Grimm et al. Saarbrücken: Pfau-Verlag. 2000, 35-48.
- Grocheo, Johannes de  
*De arte musicae*  
*De arte musicae* (um 1300). Hrsg. v. Rohloff, Ernst: *Der Musiktraktat des Johannes de Grocheo* (= *Media Latinitas Musica* 2). Leipzig: Reinecke. 1943.
- Großmann-Vendrey, Susanna  
*Mendelssohn*  
*Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 17). Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1969.
- Grotjahn, Rebecca  
*Die Sinfonie*  
*Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 7). Sinzig: Studio. 1998.
- Gülke, Peter  
*Erbe Beethovens*  
»Schubert, Brahms und das Erbe Beethovens«. In: *Schubert und Brahms: Kunst und Gesellschaft im frühen und späten 19. Jahrhundert. Dokumentation der Veranstaltungsreihe der Hochschule für Musik und Theater Hannover, 3. – 25. November 1997.* Hrsg. v. Arnfried Edler. Augsburg; Wissner. 2001, 21-31.
- Habermas, Jürgen  
*Strukturwandel der Öffentlichkeit*  
*Strukturwandel der Öffentlichkeit.* Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1990 (Neuaufgabe der 1. Aufl. v. 1962).
- Hack, Roy Kenneth  
*The Doctrine of Literary Forms*  
»The Doctrine of Literary Forms«. In: *Harvard Studies in Classical Philology* 27 (1916).
- Hall, Jennifer Lee  
*The Re-fashioning of Fashionable Society*  
*The Re-fashioning of Fashionable Society: Opera-going and Sociability in Britain, 1821-1861.* Diss. Phil. Yale University. 1996.
- Hand, Ferdinand G.  
*Ästhetik*  
*Ästhetik der Tonkunst.* 2 Teile. Leipzig und Jena: Hochhausen. 1837 und 1841.
- Hanslick, Eduard  
*Zur Erinnerung*  
»Zur Erinnerung an Joseph Dessauer und A. W. Ambros«. In: *Neue Freie Presse*, 19.7.1876 und 26.7.1876.
- Vom Musikalisch-Schönen*  
*Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (1854). Leipzig: Johann Ambrosius Barth. 1891 (8. vermehrte und verbesserte Aufl.).
- GCW*  
*Geschichte des Concertwesens in Wien.* 2 Teile. Wien: Wilhelm Graumüller. 1869 und 1870 (Reprint, Hildesheim/New York. Georg Olms Verlag. 2 Bände in 1 Band. 1979).
- Concert-Saal*  
*Aus dem Concert-Saal. Kritiken und Schilderungen aus 20 Jahren des Wiener Musiklebens, 1848-1868. Nebst einem Anhang: Musikalische Reisebreife aus England, Frankreich u. d. Schweiz.* Wien u. Leipzig: Wilhelm Braumüller. 1897 (2., durchgesehene und verbesserte Aufl.).
- Concerte*  
*Conerte, Compositionen und Virtuosen der letzten fünfzehn Jahre, 1870-1885.* Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur. 1892. (2. Aufl.).
- Fünf Jahre Musik*  
*Fünf Jahre Musik. (1891-1895) Kritiken.* Berlin: Allgemeiner Verein für deutsche Litteratur. 1896 (2. Aufl.).

- Aus meinem Leben* *Aus meinem Leben*. 2 Bände. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur. 1894.
- Der Modernen Oper* *Aus dem Tagebuche eines Musikers [Der Modernen Oper VI. Teil]*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur. 1892,  
*Am Ende des Jahrhunderts. (1895-1899). Musikalische Kritiken und Schilderungen [Der Modernen Oper VII. Teil]*. Berlin, Allgemeiner Verlag für Deutsche Litteratur 1899. (2. Aufl.).  
*Am Ende des Jahrhunderts (1895-1899). Musikalische Kritiken und Schilderungen [Der Modernen Oper VIII. Teil]*. Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur 1899 (3. Aufl.).  
*Musical Life in Biedermeier Vienna*. Cambridge: Cambridge University Press. 1985.
- Hanson, Alice M.  
*Musical Life in Biedermeier Vienna*
- Hanzlik, Robert  
*Loewe* *Carl Loewe – der »norddeutsche Schubert« in Wien*. Frankfurt/Main usw.: Peter Lang. 2002.
- Harrison, Bernard  
*Haydn. The »Paris« Symphonies* 1998. Cambridge: Cambridge University Press.
- Haupt, Heinz-Gerhard  
*Orte des Alltags* Hrsg. v. Heinz-Gerhard Haupt. München: Beck. 1994.
- Hauptmann, Moritz  
*Briefe an Franz Hauser* Hrsg. v. Alfred Schöne. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1871.  
*Briefe an Ludwig Spohr und Andere* Hrsg. v. Ferdinand Hiller. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1876.
- Head, Matthew  
*Music for the Fair Sex* »"If the Pretty Little Hand Won't Stretch": Music for the Fair Sex in Eighteenth-Century Germany«. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, Nr. 2 (1999), 203-254.
- Hefling, Stephen E.  
*Nineteenth-Century Chamber Music* Hrsg. v. Stephen E. Hefling. New York: Schirmer Books. 1998.
- Hegel, Georg W. F.  
*Ästhetik* *Vorlesungen über die Ästhetik*. (1835) In: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel – Werke*, Bd. 13-15. Hrsg. v. Eva Moldenhauer und Karl M. Michel. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1986.  
*Philosophie der Weltgeschichte* *Vorlesungen über die Philosophie der Weltgeschichte*. Hamburg: Meiner-Verlag. 1955 (5. Aufl.).
- Hein, Dieter / Schulz, Andreas  
*Bürgerkultur im 19. Jahrhundert* Hrsg. v. Dieter Hein u. Andreas Schulz. München: Beck. 1996.
- Heindl, Waltraud  
*People, Class Structure, and Society* »People, Class Structure, and Society«. In: *Schubert's Vienna*. Hrsg. v. Raymond Erickson. New Haven (CT) u. London: Yale University Press. 1997, 36-54.
- Heinemann, Wolfgang / Viehweger, Dieter  
*Textlinguistik* *Textlinguistik. Eine Einführung* (= Reihe Germanistische Linguistik, Bd. 115). Tübingen: Niemeyer. 1991.
- Hell, Helmut  
*Die neapolitanische Opernsinfonie* *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*. Tutzing: Hans Schneider. 1971.
- Hellwig-Unruh, Renate  
*Fanny Hensels Streichquartett* »Zur Entstehung von Fanny Hensels Streichquartett in Es-Dur (1829/34)«. In: *Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy: Komponieren zwischen Geselligkeitsideal und romantischer Musikästhetik*. Hrsg. v. Beatrix Borchard u. Monika Schwarz-Danuser. Stuttgart: Metzler. 1999, 121-140.
- Helm, Theodor  
*Beethoven's Streichquartette* *Beethoven's Streichquartette. Versuch einer technischen Analyse dieser Werke im Zusammenhang mit ihrem geistigen Gehalt*. (1885) Leipzig: C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung. 1921 (3. Aufl.)

- Helmig, Martina  
Fanny Hensel  
*Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy. Das Werk.* Hrsg. v. Martina Helmig. München: edition text+ kritik. 1997.
- Hempfer, Klaus W.  
*Gattungstheorie.* München: Wilhelm Fink Verlag und UTB. 1973.
- Hensel, Sebastian  
*Familie Mendelssohn.* Berlin: B. Behr's Verlag. 1891 (7. Aufl.)
- Hepokoski, James A.  
*Genre and context*  
*Dahlhaus Project*  
»Genre and context in mid-century Verdi: »Addio, del passato« (La Traviata, Act III)«. In: *Cambridge Opera Journal* 1 (1989), 249-276.  
»The Dahlhaus Project and Its Extra-musculological Sources«. In: *19th Century Music*, vol. 14, no. 3 (Spring 1991), 221-249.  
*Sonata Principle*  
»Beyond the Sonata Principle«. In: *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 55, Nr. 1 (Spring 2002), 91-154.
- Herbart, Johann Friedrich  
*Tonlehre*  
*Lehrbuch*  
*Psychologische Bemerkungen zur Tonlehre.* 1811. Reprint, Amsterdam: E.J. Bonset, 1969.  
*Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie.* (1813) Hamburg: Meiner. 1993.
- Héritte de La Tour, Louis  
*Une famille de grands musiciens*  
*Une famille de grands musiciens*  
*Une famille de grands musiciens. Notes et souvenirs anecdotiques sur Garcia, Pauline Viardot, La Malibran, Louise Héritte-Viardot et leur entourage.* Paris : Stock. 1922.
- Hervey, Arthur  
*French Music in the XIXth Century*  
*French Music in the XIXth Century.* London: Grant Richards. 1903.
- Hettling, Manfred / Hoffmann, Stefan-Ludwig  
*Ambivalenz bürgerlicher Lebensführungen*  
*Historisierung bürgerlicher Werte*  
»Der bürgerliche Wertehimmel. Zur Ambivalenz bürgerlicher Lebensführungen im 19. Jahrhundert«. In: *Geschichte und Gesellschaft* 23 (1997), 333-359.  
»Einleitung: Zur Historisierung bürgerlicher Werte«. In: *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts.* Hrsg. v. Manfred Hettling und Stefan-Ludwig Hoffmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2000, 7-21.
- Hickman, Roger  
*Six Bohemian Masters*  
*Viennese String Quartet*  
*Six Bohemian Masters of the String Quartet.* Diss. Phil. University of California at Berkeley, 1979.  
»The Flowering of the Viennese String Quartet in the late eighteenth Century.«. In: *The Music Review* 50 (1989), 157-180.
- Hilmar, Rosemary  
*Musikverlag Artaria*  
*Der Musikverlag Artaria & Comp., Geschichte und Probleme der Druckproduktion.* Tutzing: Hans Schneider. 1977.
- Hinrichsen, Hans-Joachim  
*Sonatenform*  
*Kammermusik in Schuberts Gesamtwerk*  
»Sonatenform, Sonatenhauptsatzform«. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.* 25. Auslieferung (Frühjahr 1997).  
»Die Stellung der Kammermusik in Schuberts Gesamtwerk«. In: *Schubert-Handbuch.* Hrsg. v. Walther Dürr und Andreas Krause. Stuttgart/Weimer und Kassel: Metzler und Bärenreiter. 1998, 452-511.  
*„Biedermeierliche“ Hausmusik, „romantische“ Entgrenzung*  
»„Biedermeierliche“ Hausmusik, „romantische“ Entgrenzung – Franz Schuberts Streichtrio-Fragment D 111A und das Streichquartett D 112«. In: *Schubert und das Biedermeier. Beiträge zur Musik des 19. Jahrhunderts. Festschrift für Walther Dürr zum 70. Geburtstag.* Hrsg. v. Michael Kube et al.. Kassel usw.: Bärenreiter. 2002, 103-125..
- Hirschbach, Hermann  
*Musikalisch-kritisches Repertorium*  
*Beethoven's letzte Streichquartette*  
*Musikalisch-kritisches Repertorium aller neuen Erscheinungen im Gebiete der Tonkunst.* Leipzig: 1844.  
»Ueber Beethoven's letzte Streichquartette«. In: *NZfM*, 11. Bd., Nr. 2 (5. Juli 1839), Nr. 3 (9. Juli 1839), Nr. 4 (12. Juli 1839) u. Nr. 13 (13. Aug. 1839), 5-6, 9-10, 13-14 u. 49-51.



- Instrumental-Compositionen* »Die Instrumental-Compositionen der letzten zehn Jahre«. In: *NZfM*, 16. Bd., Nr. 30 (12. April 1842), 117-119.
- Geschichte des Streichquartetts* »Geschichte des Streichquartetts«. In: *NZfM*, 10. Bd., Nr. 23 (20. März 1843), 89-90.
- Hiltner, Beate  
*Jadassohn* »Salomon Jadassohn. Ein vergessener Leipziger Musiker des 19. Jahrhunderts«. In: *Leipziger Kalender 1996*, 114-139.
- Hoertel, Harry  
*Baillot* »Baillot«. In: *AmZ*, 44. Jhg., Nr. 43 (26. Okt. 1842), 841-849.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus  
*Schriften zur Musik* *Schriften zur Musik*. Hrsg. v. Friedrich Schnapp. München: Winkler. 1963.
- Hopkinson, Cecil  
*Miniature Scores* »The Earliest Miniature Scores«. In: *Music Review* 33 (1972), 138-144.
- Horton, John  
*Chamber Music* »Chamber Music: 1830-1850«. In: *Romanticism (1830-1890)*. Hrsg. v. Gerald Abraham (= The new Oxford history of music, vol. 9). Oxford usw.: Oxford University Press. 1990, 60-84.
- Huber, Annegret  
*Fanny Hensel* »Zerschlagen, zerfließen oder erzeugen? Fanny Hensel und Felix Mendelssohn Bartholdy im Streit um musikalische Formkonzepte nach „Beethovens letzter Zeit“«. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. Hrsg. v. Bettina Brand und Martina Helmig. München: edition text + kritik. 2001, 120-144.
- Hull, Isabel V.  
*Sexuality, State, and Civil Society* *Sexuality, State, and Civil Society in Germany 1700-1815*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press. 1995.
- Inzaghi, Luigi / Bianchi, Luigi  
Alberto  
*Rolla* *Alessandro Rolla (1757-1841): vita e catalogo tematico delle opere*. Milano: Nuove edizioni. 1981.
- Isherwood, Robert M.  
*Music in the Service of the King* *Music in the Service of the King*. French Seventeenth Century. Ithaca, N.Y., u. London: Cornell University Press. 1973.
- Jacob, Andreas  
*Schleiermacher* »Eine Theorie künstlerischen Handelns. Zur Kunst- und Musikphilosophie Friedrich Schleiermachers.« In: *Musik & Ästhetik*, Heft 11 (Juli 1999), 51-69.
- Jäger, Georg  
*Herbartsche Ästhetik* »Die Herbartsche Ästhetik – ein österreichischer Weg in die Moderne«. In: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil im 19. Jahrhundert (1830-1880)*. Hrsg. v. Herbert Zeman. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt. 1982, 195-219.
- Jahn, Otto  
*Mendelssohn* »Ueber F. Mendelssohn Bartholdy's Oratorium« In: *AmZ*, 50. Jhg., Nr. 8 (23. Februar 1848) u. Nr. 9 (1. März 1848), S. 113-122 u. 137-143.
- Jam, Jean-Louis  
*Pédagogie musicale et idéologie* »Pédagogie musicale et idéologie. Un plan d'éducation musicale durant la Révolution.« In: *Le Tambour et La Harpe. Œuvres, pratique et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800*. Hrsg. v. Jean-Rémy Julien u. Jean Mongrédien. Paris: Éditions du May. 1991, 37-48.
- Jansen, Gustav F.  
*Schumann's Briefe* *Robert Schumann's Briefe*. Neue Folge. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1886.
- Jauß, Hans Robert  
*Literaturgeschichte als Provokation* »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft«. In: Jauß, Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1970, 144-207.
- Kunst und Historie* »Geschichte der Kunst und Historie«. In: Jauß, Robert, *Literaturgeschichte als Provokation*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1970, 208-251.
- Theorie der Gattungen* »Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters«. In: *Grundrisse der romanischen Literaturen des Mittelalters*. Hrsg. v. Hans Robert Jauß u. Erich Köhler. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag. 1972. Band I: *Généralités*, 107-138.

- Rezeptionstheorie* »Rückschau auf die Rezeptionstheorie. Ad usum Musicae Scientiae. In: *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover, Bd. 3). Hrsg. v. Hermann Danuser u. Friedhelm Krummacher. Laaber: Laaber-Verlag. 1991, 13-34.
- Jay, Martin  
*Geistesgeschichte* »Braucht die Geistesgeschichte eine sprachliche Wende?« In: *Geschichte denken. Neubestimmungen und Perspektiven moderner europäischer Geistesgeschichte*. Hrsg. von Dominick La Capra u. Steven L. Kaplan. Frankfurt/Main: Fischer. 1988.
- Joachim, Johannes / Moser, Andreas  
*Briefe Joseph Joachim* *Brief von und an Joseph Joachim*. Hrsg. v. Johannes Joachim und Andreas Moser. Berlin: Verlag der Deutschen Brahms Gesellschaft. 1908-1921.
- Johansson, Cari  
*French Music Publishers' Catalogues* *French Music Publishers' Catalogues of the Second Half of the Eighteenth Century*. 2 Bände. Stockholm: Publicationer utgivna av Kungl. Musicaliska Akademiens bibliotek. 1955.
- Johnson, James H.  
*Listening in Paris* *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley (CA) usw.: University of California Press. 1995.
- Jones, David Wyn  
*Vanhal* *The String Quartets of Vanhal*. Diss. University of Wales. 1978.
- Jucker, Werner  
*Musikschule Bern* *Musikschule und Konservatorium für Musik in Bern, 1858 – 1958*. Bern: Verlag Stämpfli & Cie. 1958.
- Kahlert, August  
*Gegenwart und Zukunft Mendelssohn* »Gegenwart und Zukunft in der Tonkunst«. In: *Die Jahreszeiten* (Frühling-Sommer 1839), 230-260.  
»Felix Mendelssohn-Bartholdy: Symphonie. No. 3. Op. 56«. In: *AmZ*, 45. Jhg., Nr. 19 (10. Mai 1843), 341-344.
- System der Aesthetik Begriff* *System der Aesthetik*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1846.  
»Ueber den Begriff von klassischer und romantischer Musik«. In: *AmZ*, 50. Jhg. Heft 18 (3. Mai 1848), 289-295.
- Kalbeck, Max  
*Brahms* Johannes Brahms. 4 Bände (zu je zwei Halbbänden). Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft. 1908-1915.
- Kallberg, Jeffry  
*Chopin's Nocturne* »The Rhetoric Genre: Chopin's Nocturne in G Minor«. In: *19th Century Music*, vol. 11/3 (Spring 1988), 238-261.
- Kapp, Reinhard  
*Spätwerk Robert Schumanns* *Studien zum Spätwerk Robert Schumanns*. Tutzing: Hans Schneider. 1984.
- Kant, Immanuel  
*Kritik der reinen Vernunft* *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der ersten und zweiten Originalausgabe (1781, 1787) hrsg. v. Jens Timmermann. Hamburg: Meiner. 1998.  
*Kritik der praktischen Vernunft* *Kritik der praktischen Vernunft. Grundlegung zur Metaphysik der Sitten* (1788). *Immanuel Kant. Werkausgabe*, Bd. VII. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1998.  
*Kritik der Urteilskraft* *Kritik der Urteilskraft* (1790). *Immanuel Kant. Werkausgabe*, Bd. X. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1996.
- Logik* *Logik* (1800). *Immanuel Kant. Werkausgabe*, Bd. VI. Hrsg. v. Wilhelm Weischedel. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1991, 417-582.
- Katz, Erich  
*Stilbegriffe* *Die musikalischen Stilbegriffe des 17. Jahrhunderts*. Diss. Phil. Freiburg i. Br. 1926.
- Kerman, Joseph  
*Beethoven Quartet Audiences* »Beethoven Quartet Audiences«. In: *The Beethoven Quartet Companion*. Hrsg. v. Robert Winter u. Robert Martin. Berkeley (CA) usw.: The University of California Press. 1994, 7-27.
- Kerst, Friedrich  
*Erinnerungen an Beethoven* *Die Erinnerungen an Beethoven*. Stuttgart: Julius Hoffmann. 1925 (2. Aufl.).

- Kessel, Martina  
*Geduld und Ungeduld im 19. Jahrhundert*  
»Der Ehrgeiz setzte mir heute wieder zu ...«. Geduld und Ungeduld im 19. Jahrhundert«. In: *Der bürgerliche Wertehimmel. Innenansichten des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Manfred Hettling u. Stefan-Ludwig Hoffmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. 2000, 129-148.
- Kier, Herfried  
*Kiesewetter*  
*Raphael Georg Kiesewetter (1773-1850). Wegbereiter des musikalischen Historismus* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 13). Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1968.
- Kiesewetter, Raphael Georg  
*Geschichte*  
Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik (1834). Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1846. (Zweite, durchgesehene und vermehrte Ausgabe)
- Kim, Jiesoon  
*Pleyel and His Early String Quartets*  
*Ignaz Pleyel and His Early String Quartets in Vienna*. Diss. Phil. University of North Carolina at Chapel Hill. 1996.
- Kimber, Marian Wilson  
*Suppression of Fanny Mendelssohn*  
»The »Suppression« of Fanny Mendelssohn: Rethinking Feminist Biography«. In: *19th Century Music*, Vol. XXVI, Nr. 2 (Fall 2002), 113-129.
- Klauwell, Otto  
*Gouvy*  
*Theodor Gouvy. Sein Leben und sein Werk*. Berlin: Harmonie Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst. 1902.
- Klein, Hans-Günter  
*Das verborgene Band*  
*Das verborgene Band: Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Schwester Fanny Hensel* (= Katalog zur Ausstellung der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz zum 150. Todestag der beiden Geschwister). Wiesbaden: Reichert. 1997.
- Klingenbeck, Josef  
*Pleyel*  
»Ignaz Pleyel. Sein Streichquartett im Rahmen der Wiener Klassik«. In: *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Bd. 25 (1962) (= Festschrift für Erich Schenk), 276-297.
- Kneif, Tibor  
*Forkel*  
»Forkel und die Geschichtsphilosophie des ausgehenden 18. Jahrhunderts«. In: *Die Musikforschung* XVI (1963), 224-237.
- Koch, Heinrich Christoph  
*Anleitung zur Komposition*  
Versuch einer Anleitung zur Komposition. 3 Bände. Rudolstadt bzw. Leipzig. Löwe. 1782-1793.
- Musikalisches Lexikon*  
*Musikalisches Lexikon*. Frankfurt/Main, 1802. (Reprint, Kassel usw.: Bärenreiter. 2001)
- Köhler, Louis  
*Streichquartett*  
»Ueber die Natur und geschichtliche Entwicklung des Streichquartetts«. In: *Blätter für Musik, Theater und Kunst (Wien)*. 4. Jhg. [NF], Nr. 8, 10, 12, 14 u. 16 (26. Nov. u. 3., 10., 17. u. 24. Dez. 1858), 201-202, 209-210, 217-218, 225-226, u. 303.
- Brüder-Müller*  
Die Brüder-Müller und das Streich-Quartett. *Leipzig: Mathes. 1858.*
- Die neue Richtung*  
*Die neue Richtung in der Musik*. Leipzig: J. J. Weber. 1864.
- Köhler, Karl-Heinz  
*Sinfonia concertante*  
»Zur Geschichte der »Sinfonia concertante«. Wurzeln – Entwicklung – Entfaltung«. In: *Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation der Musik des 18. Jahrhunderts*, Heft 39 (1989), 9-19.
- Kohlhase, Hans  
*Kammermusik Schumanns*  
*Die Kammermusik Robert Schumanns. Stilistische Untersuchungen* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 19). Hamburg: Wagner. 1979.
- Kolisch, Rudolf  
*Tempo and Character*  
»Tempo and Character in Beethoven's Music. In: *Musical Quarterly* 29 (1943), S. 169-187 u. 291-312 (revidierte Version in: *Musical Quarterly* 77 (1993), S. 90-131 u. 268-342).
- Koller, Oswald  
*Musik*  
»Die Musik im Lichte der Darwinschen Theorie«. In: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters*, 7. Jhg. (1900), 36-50.
- Kollmann, Augustus Frederic Chr.  
*An Essay on practical musical Composition*  
*An Essay on practical musical Composition, according to the Nature of that Science and the Principles of the greatest Musical Authors*. London 1799. Reprint, New York: DaCapo Press, 1973.

- Konold, Wulf  
*Streichquartett* (1)  
*Streichquartett* (2)
- Kopitz, Klaus Martin  
*Burgmüller*
- Kortsen, Bjarne  
*Grieg's String Quartet*
- Koselleck, Reinhart  
*Kritik und Krise*  
  
*Bedeutung der Bildung*
- Kosik, Karel  
*Dialektik des Konkreten*
- Kossmaly, Carl  
*Narkotische Componisten*
- Köstlin, Heinrich Adolf  
*Geschichte der Musik*
- Kracauer, Siegfried  
*Konstruktionen eines Raumes*
- Kraus, Beate Angelika  
*Beethoven-Rezeption*
- Krischke, Claudia  
*Streichquartette Robert Volkmann*
- Krones, Hartmut  
*Sonatenhauptsatzform*
- Kropfnger, Klaus  
*Wagner und Beethoven*
- Kross, Siegfried  
*Das »Zweite Zeitalter der Symphonie«*
- Krüger, Eduard  
*Laien, Dilettanten, Künstler*  
*Rezension Marx*
- Krummacher, Friedhelm  
*Hand*
- Das Streichquartett. Von den Anfängen bis zu Franz Schubert* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 71). Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag. 1980.
- Artikel »Streichquartett«. In: *Das Grosse Lexikon der Musik*. Hrsg. v. Marc Honegger u. Günther Massenkeil. Freiburg i. Br. usw.: Herder. 1987. Bd. 8, S. 29-31 (zweispaltig).
- Norbert Burgmüller. Ein Leben zwischen Beethoven – Spohr – Mendelssohn*. Kleve: B.o.s.s. 1998.
- »Grieg's String Quartet and Robert Heckmann«. In: *Music & Letters*, Vol. 49, No. 1 (1968), 21-28.
- Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1979.
- »Zur anthropologischen und semantischen Bedeutung der Bildung«. In: *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*. Teil II: Bildungsgüter und Bildungswissen. Hrsg. v. Reinhart Koselleck Stuttgart: Klett-Cotta. 1990, 11-46.
- Die Dialektik des Konkreten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1967.
- »Ueber den wahren Endzweck und Werth der Musik, mit Bezug auf »Narkotische Componisten«. In: *AmZ*, 46. Jhg., Nr. 29 (17. Juli 1844) u. Nr. 30 (24. Juli 1844), 481-486 u. 497-502.
- Geschichte der Musik im Umriß für die Gebildeten aller Stände*. Tübingen: H. Laupp'schen Buchhandlung. 1875.
- »Über Arbeitsnachweis. Konstruktionen eines Raumes.« [1930] In: Siegfried Kracauer. Schriften. Hrsg. v. Inka Mülder-Bach. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1990. Band 5, S. 185-192.
- Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus. 2001.
- Untersuchungen zu den Streichquartetten von Robert Volkmann (1815-1883) – Ein Komponist zwischen Schumann und Brahms* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI, Musikwissenschaft, Serie XXXVI, Bd. 154). Frankfurt/Main usw.: Peter Lang. 1996.
- »Beobachtungen zur Sonatenhauptsatzform im Streichquartettschaffen einiger Zeitgenossen Joseph Haydns«. In: *Haydn-Studien*, VII, Heft 3/4 (1998), 328-343.
- Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 29). Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1975.
- »Das »Zweite Zeitalter der Symphonie« – Ideologie und Realität«. In: Kross, Siegfried/Maintz, Marie Luise (Hg.): *Probleme der Symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert* (= Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989). Tutzing: Hans Schneider. 1990, 11-36.
- »Laien, Dilettanten, Künstler«. In: *NZfM*, 11. Bd., Nr. 9, 10, 11 u. 12 (30. Juli u. 2., 6. u. 9. Aug. 1839), 33-34, 37-38, 41-43 u. 45-46.
- »A. B. Marx, Die Lehre von der musikalischen Compositione, praktisch theoretisch. Dritter Theil. [...] Leipzig 1845«. In: *NZfM*, 24. Bd., Nr. 7 (22. Jan. 1846), Nr. 8 (25. Jan. 1846), Nr. 9 (29. Jan. 1846) u. Nr. 10 (1. Feb. 1846), 25-27, 29-31, 33-35 u. 37-39.
- »Ästhetisches Gesetz und historische Einsicht. Zur Musikästhetik Ferdinand Hands« (1974). In: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Berlin 1974*. Hrsg. v. Hellmut Kühn, u. Peter Nitsche. Kassel usw.: Bärenreiter. 1980, 483-488.

- Mendelssohn* *Mendelssohn – der Komponist. Studien zur Kammermusik für Streicher.* München: Wilhelm Fink Verlag. 1978.
- Synthesis des Disparaten* »Synthesis des Disparaten. Zu Beethovens späten Quartetten und ihre frühe Rezeption«. In: *AfMw* Jhg. XXXVII, Heft 2 (1980), 99-134.
- Kompositionsart Mendelssohns* »Zur Kompositionsart Mendelssohns. Thesen am Beispiel der Streichquartette«. In: *Musik-Konzepte*, 14/15 (1980), 46-74.
- Gade und die skandinavische Musik der Romantik* »Niels W. Gade und die skandinavische Musik der Romantik«. In: Christina Albertina. Forschungsbericht und Halbjahresschrift der Universität. Heft 16 (neue Folge). Kiel 1982, 19-37. Wiederabgedruckt in *Friedhelm Krummacher. Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte.* Hrsg. v. Siegfried Oechsle. Kassel usw.: Bärenreiter. 1996, 99-116.
- Gattung und Werk* »Gattung und Werk. Zu Streichquartetten von Gade und Berwald«. In: *Gattungen und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens.* Referate der Kieler Tagung 1980 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. 26). Hrsg. v. Friedhelm Krummacher und Heinrich Schwab, Heinrich. Kassel usw.: Bärenreiter. 1982, 154-175.
- Berwald* »Nationalmusik als ästhetisches Problem. Über Streichquartette von Franz Berwald«. Erschien als »Det nationella som estetiskt problem. Om Berwalds stråkkvartetter«. In: »*Hemländsk hundraårig sång*«. 1800-talets musik och det nationella. Symposium Göteborg 1993 (= Kungl. Musikaliska akademiens skriftserie, Nr. 77). Hrsg. v. Henrik Karlsson. Stockholm. 1994, 185-194. Wiederabgedruckt in *Friedhelm Krummacher. Musik im Norden. Abhandlungen zur skandinavischen und norddeutschen Musikgeschichte.* Hrsg. v. Siegfried Oechsle. Kassel usw.: Bärenreiter. 1996, 85-98.
- Das Streichquartett (1)* *Das Streichquartett. Teilband I: Von Haydn bis Schubert* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 6/1). Laaber: Laaber-Verlag. 2001
- Streichquartett als »Ehrensache«* »Streichquartett als „Ehrensache“. Linie und Klang in Griegs Quartett op. 27«. In: *Studia musicologica norvegica*, 25 (2000), 90-107.
- Kube, Michael  
*Loewes Streichquartette* »Carl Loewes Streichquartette«. In: *Carl Loewe 1796 – 1869. Bericht über die wissenschaftliche Konferenz anlässlich seines 200. Geburtstags vom 26. bis 28. September 1996, Händel-Haus Halle.* Hrsg. v. Händel-Haus Halle durch Konstanze Muskata und Götz Traxdorf. Halle/Saale: Händel-Haus Halle. 1997, 226-257.
- Kuhn, Thomas S.  
*Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen.* Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch. 1976 (2. rev. und um das Postskriptum von 1969 ergänzte Aufl.)
- Kunze, Stefan  
*Überlegungen* »Überlegungen zum Begriff der »Gattung« in der Musik«. In: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens.* Referate der Kieler Tagung 1980 (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXVI). Hrsg. v. Friedhelm Krummacher u. Heinrich W. Schwab. Kassel usw.: Bärenreiter. 1982, 5-9.
- Mozarts Opern* *Mozarts Opern.* Stuttgart: Philipp Reclam. 1984.
- Die Sinfonie im 18. Jahrhundert* *Die Sinfonie im 18. Jahrhundert. Von der Opernsinfonie zur Konzertsinfonie* (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 1). Laaber: Laaber-Verlag. 1993.
- Beethoven – Das Werk im Spiegel seiner Zeit* *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830.* Laaber: Laaber-Verlag. 1987.
- Kümmel, Werner Friedrich  
*Geschichte und Musikgeschichte* *Geschichte und Musikgeschichte. Die Musik der Neuzeit in Geschichtsschreibung und Geschichtsauffassung des deutschen Kulturbereichs von der Aufklärung bis zu J. G. Droysen und Jacob Burckhardt.* Diss. Phil. Marburg 1967.
- La Grange, Henry-Louis de  
*Wien* *Wien. Eine Musikgeschichte.* Frankfurt/Main: Insel. 1997 (frz. Originalausgabe: *Vienne, une histoire musicale.* Paris 1995).

- Lalo Édouard  
*Correspondance* *Correspondance*. Réuni et présentée par Joël-Marie Fauquet. Paris: Aux Amateurs de Livres. 1989.
- La Mara (eigentlich Marie Lipsius)  
*Musikalische Studienköpfe* *Musikalische Studienköpfe*. 3 Bände. Leipzig: Schmidt & Günther. 1875.
- Lambour, Christian  
*Beethoven-Interpretin* »Fanny Hensel als Beethoven-Interpretin«. In: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*. Hrsg. v. Bettina Brand und Martina Helmig. München: edition text + kritik. 2001, 106-119.
- Lauth, Wilhelm  
*Bruchs Instrumentalmusik* *Max Bruchs Instrumentalmusik* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 68). Köln: Arno Volk-Verlag. 1967.
- Lederer, Viktor  
*Ambros* »Flamin, der letzte Davidsbündler. Ein Gedenkblatt zur 30. Wiederkehr des Todestages von August Wilhelm Ambros«. Beilage zu *Bohemia*, Nr. 178, 30. Juni 1906.
- Lehnerer, Thomas  
*Kunsttheorie Schleiermachers* *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*. Stuttgart: Klett-Cotta. 1987.
- Leppert, Richard  
*Music and Image* *Music and Image*. Cambridge usw.: Cambridge University Press. 1993 (First paperpack edition).  
*The Sight of Sound* *The Sight of Sound. Music, Representation, and the History of the Body*. Berkeley usw.: University of California Press. 1995 (First paperpack edition).
- Lesure, François  
*Beethoven* »Les premières éditions françaises de Beethoven (1800-1811)«. In: *Musik, Edition, Interpretation. Gedenkschrift Günter Henle*. Hrsg. v. Martin Bente. München: Henle. 1980, 326-331.
- Levy, David B.  
*Alsager* »Thomas Alsager, Esq.: a Beethoven Advocate in London«. In: *19th Century Music*, Vol. IX (1985), 115-123.
- Levy, Janet M.  
*Quatuor Concertant* *The Quatuor Concertant in Paris in the Later Half of the Eighteenth Century*. Diss. Stanford University. 1971.
- Lichtenhahn, Ernst  
*Instrumentenästhetik* »Zur Instrumentenästhetik im frühen 19. Jahrhundert«. In: *Alte Musik, Praxis und Reflexion. Festschrift Schola Cantorum Basiliensis*. Hrsg. v. Peter Reidemeister u. Veronika Gutmann. Winterthur: Amadeus-Verlag. 1983, 377-394.  
*Trois pièces* »Die Trois pièces [pour quatuor à cordes von Igor Strawinsky] – ein Streichquartett? Überlegungen zur Gattungsgeschichte«. In: *Igor Strawinsky: Trois Pièces pour quatuor à cordes. Skizzen, Fassungen, Dokumente, Essays*. Hrsg. v. Hermann Danuser et al. Winterthur: Amadeus-Verlag. 1994, 11-16.
- Liszt, Franz  
*Berlioz* »Berlioz und seine »Harold-Symphonie«. In: *NZfM* (1855). Wiederabgedruckt in: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*. Hrsg. v. L. Ramann. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1882. Bd. 4, S. 1-102. [Reprint, Hildesheim/New York u. Wiesbaden: Olms u. Breitkopf & Härtel. 1978]  
*Schumann* »Robert Schumann«. In: *NZfM* (1855). Wiederabgedruckt in: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*. Hrsg. v. L. Ramann. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1882. Bd. 4, S. 103-185. [Reprint, Hildesheim/New York u. Wiesbaden: Olms u. Breitkopf & Härtel. 1978]  
*Marx* »Marx und sein Buch „Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege“. In: *NZfM* (1855), Wiederabgedruckt in: *Gesammelte Schriften von Franz Liszt*. Hrsg. v. L. Ramann. Leipzig: Breitkopf und Härtel. 1882. Bd. 5, S. 183-217. [Reprint, Hildesheim/New York u. Wiesbaden: Olms u. Breitkopf & Härtel. 1978]
- Litzmann, Berthold  
*Clara Schumann* *Clara Schumann. Ein Künstlerleben nach Tagebüchern und Briefen* (1902-08). 3 Bände. Hrsg. v. Berthold Litzmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1925 (8. Aufl.)  
*Schumann-Brahms-Briefe* *Clara Schumann, Johannes Brahms. Briefe aus den Jahren 1853-1896*. Hrsg. v. Berthold Litzmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1927.

- Lobe, Johann Christian  
*Compositions-Lehre*  
*Malende Instrumentalmusik*  
*Fortschritt*  
*Lehrbuch*  
*Musikalische Briefe*  
*Gespräche*  
*Katechismus*  
Loesser, Arthur  
*Men, Women and Pianos*  
Loewe, Carl  
*Selbstbiographie*  
Lomnös Bonnie, Lomnäs Erling u.  
Strauß, Dietmar  
*Prager Davidsbund*  
Lorenz, Chris  
*Konstruktion der Vergangenheit*  
Lotze, Hermann  
*Kunstschönheit*  
*Besprechung*  
Löw, Martina  
*Raumsoziologie*  
Lubkoll, Christine  
*Mythos Musik*  
Luhmann, Niklas  
*Soziale Systeme*  
*Die Kunst der Gesellschaft*  
Mahaim, Ivan  
*Beethoven*  
*The First Complete Beethoven Quartet-Cycles*  
Mahling, Christoph Helmut  
*Musikbetrieb Berlins*
- Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen.* Weimar: Bernhard Friedrich Voigt. 1844 (Reprint, Hildesheim etc.: Olms. 1988).
- »Einige Gedanken über malende Instrumentalmusik«. In: *NZfM*, 22. Bd. Nr. 41 (21. Mai 1845) u. 42 (24. Mai 1845), 169-171 u. 174-175.
- »Fortschritt«. In: *AmZ*, Nr. 4, 5, 11, 21, 36, 37, 38, 39, 40 u. 42 (26. Jan., 2. Feb., 11. März, 24. Mai u. 6., 13., 20., 27. Sept., 4. u. 18. Okt. 1848), 49-51, 65-69, 169-173, 337-341, 581-587, 598-601, 615-618, 625-628, 641-646 u. 673-678.
- Lehrbuch der musikalischen Komposition.* Erster Band: Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken. (1850-1867) Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1866. (3., verbesserte Aufl.).
- Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von einem Wohlbekannten.* (1852) Leipzig: Baumgärtner. 1860 (2., verbesserte Aufl.).
- »Gespräche mit Felix Mendelssohn«. In: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von dem Verfasser der »Musikalischen Briefe«.* Anonym hrsg. v. Johann Christian Lobe. Leipzig. 1855. Bd. 1, S. 280-296.
- Katechismus der Musik* (1863). Leipzig: J. J. Weber. 1893 (25. Aufl.).
- Men, Women and Pianos. A social history.* New York: Simon and Schuster. 1954.
- Dr. Carl Loewe's Selbstbiographie für die Öffentlichkeit bearbeitet von Carl Hermann Bitter.* Berlin: Wilhelm Müller. 1870.
- Auf der Suche nach der poetischen Zeit. Der Prager Davidsbund.* 2 Bände. Saarbrücken: Pfau-Verlag. 1999.
- Konstruktion der Vergangenheit* (= Beiträge zur Geschichtskultur, Bd. 13). Köln usw.: Böhlau. 1997 (niederländische Originalausgabe, Amsterdam 1987)
- Über Bedingungen der Kunstschönheit.* (1847) Wiederabgedruckt in: *Kleine Schriften.* 3 Bände. Leipzig: S. Hirzel. 1885-1891. Bd. II, S. 231.
- Besprechung von Eduard Hanslick, »Vom Musikalisch-Schönen«. In: *Göttinger gelehrte Anzeiger* 1854. Wiederabgedruckt in: *Kleine Schriften.* 3 Bände. Leipzig: S. Hirzel. 1885-1891. Bd. III, 213.
- Raumsoziologie.* Frankfurt/Main: Suhrkamp. 2001.
- Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800.* Freiburg i. Br.: Rombach. 1995.
- Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie.* Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1984.
- Die Kunst der Gesellschaft.* Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1995.
- Beethoven. Naissance et Renaissance des Derniers Quatuors.* 2 Bände. Paris: Desclée De Brouwer. 1964
- »The First Complete Beethoven Quartet-Cycles, 1845-1851 : Historical Notes on the London Quartett Society«. In: *The Musical Quarterly*, 80. Jhg., Nr. 3 (1996), 500-524.
- »Zum »Musikbetrieb« Berlins und seinen Institutionen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«. In: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 56). Hrsg. v. Carl Dahlhaus. Regensburg: Gustav Bosse. 1980, 27-284.

- Mahnkopf, Claus-Steffen  
*Wagner* *Richard Wagner. Der Konstrukteur der Moderne.* Hrsg. v. Claus-Steffen Mahnkopf. Stuttgart: Klett-Cotta. 1999.
- Maintz, Marie Luise  
*Schubert in der Rezeption Schumanns* *Franz Schubert in der Rezeption Robert Schumanns.* Kassel usw.: Bärenreiter, 1997 (2. Aufl.).
- Martin, Robert  
*The Quartets in Performance* »The Quartets in Performance: A Player's Perspective«. In: *The Beethoven Quartet Companion.* Hrsg. v. Robert Winter u. Robert Martin. Berkeley (CA) usw.: The University of California Press. 1994, 111-141.
- Martinetti, Sergio  
*Verdi* »Verdi e lo strumentalismo italiano dell'Ottocento«. In: *Atti del IIIo Congresso Internazionale di Studi Verdini, Milano 1972.* Hrsg. v. Istituto di Studi Verdiani. Parma: Istituto di Studi Verdiani. 1974, 285-297.
- Marx, Adolph Bernhard  
*Rezension Beethoven* »*Beurtheilungen. Quatuor pour 2 Violons, Alto et Violoncelle par L. v. Beethoven. Oev. 135, No. 17 des Quatuors [...]*«. In: *BAmZ*, 6. Jhg., Nr. 22 (30. Mai 1829). 169-170.
- Lehre (1)* *Die Lehre von der musikalischen Komposition.* 4 Bände. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1837-1847. (1. Aufl.)
- Lehre (2)* *Die Lehre von der musikalischen Komposition.* 4 Bände. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1841-1851. (2., vermehrte Aufl.)
- Lehre (3)* *Die Lehre von der musikalischen Komposition.* 4 Bände. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1848-1856. (3. Aufl.)
- Musiklehre* *Allgemeine Musiklehre.* Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1839.
- Musiklehre im Streit* *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit.* Leipzig: s.n. 1841.
- 19. Jahrhundert* *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege.* Leipzig: s.n. 1855.
- Form in der Musik* »Die Form in der Musik«. In: *Rundschau zur Belehrung für das gebildete Publikum (= Die Wissenschaft im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschung, Bd. 3)* hrsg. v. J. A. Romberg. Leipzig: Romberg. 1857, 21-48.
- Beethoven* *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen.* Berlin: Otto Janke. 1859.
- Gluck* *Gluck und die Oper.* Berlin: Otto Janke. 1863.
- Anleitung* *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke.* Berlin: Otto Janke. 1863.
- Mattheson, Johann  
*Orchestre* *Das Neueröffnete Orchestre.* Hamburg, 1713. (Reprint, Hildesheim: Olms. 1993)
- Capellmeister* *Der vollkommene Capellmeister 1739* (Faksimile Nachdruck. Kassel usw.: Bärenreiter, 1954).
- Mayer, Andreas  
*Franz Schubert* *Franz Schubert. Eine historische Phantasie.* Wien: Turia + Kant. 1997.
- McVeigh, Simon  
*Felice Giardini (1)* »Felice Giardini: A Violinist in late eighteenth-century London«. In: *Music & Letters*, Vol. 64, Nr. 3-4 (1984), 162-172.
- Felice Giardini (2)* *The Violinist in London's Concert Life, 1750-1784: Felice Giardini and his Contemporaries.* New York: Cambridge University Press. 1989.
- Concert Life in London* *Concert Life in London from Mozart to Haydn.* Cambridge: Cambridge University Press. 1993.
- Meier, Bernhard  
*Musikhistoriographie* »Zur Musikhistoriographie des 19. Jahrhunderts«. In: *Die Ausbreitung des Historismus über die Musik (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 14).* Hrsg. v. Walter Wiora. Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1969, 165-206..
- Meinhardt, Helmut  
*Idee* Artikel »Idee – I. Antike«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie.* Basel und Stuttgart: Schwabe & Co. Verlag. 1976. Bd. 4, 55-65.



- Mendelssohn Bartholdy, Felix  
*Reisebriefe*  
*Briefe 1833 bis 1847*  
*Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832* (1875). Hrsg. von Paul Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Hermann Mendelssohn. 1862 (3., unveränderte Aufl.).  
*Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy*. Hrsg. v. Paul und Carl Mendelssohn Bartholdy. Leipzig: Hermann Mendelssohn. 1889 (6. Aufl.).
- Merian, Wilhelm  
*Basels Musikleben*  
*Basels Musikleben im XIX. Jahrhundert*. Basel: Helbing und Lichtenhahn. 1920.
- Mersmann, Hans  
*Kammermusik*  
*Die Kammermusik*. Bd. IV: *Europäische Kammermusik des XIX. und XX. Jahrhunderts* (= Weiterführung des durch Hermann Kretzschmar begonnenen *Führer durch den Konzertsaal*). Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1930.
- Meurs, Norbert  
*Neue Bahnen?*  
*Neue Bahnen? Aspekte der Brahms-Rezeption 1853 – 1868* (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert, Bd. 3). Köln: Studio Verlag Schewe. 1996.
- Meyer, Leonard B.  
*Style and Music*  
*Style and Music. Theory, History, and Ideology*. Chicago u. London: The University of Chicago Press. 1989.
- Meyer, Holt  
*Gattung*  
»Gattung«. In: Einführung in die Literaturwissenschaft. Hrsg. v. , Miltos Pechlivanos et al.. Stuttgart u. Weimar: Metzler. 1995, 66-77.
- Michaelis, Christian Friedrich  
*Ueber den Geist in der Tonkunst*  
*Ueber den Geist in der Tonkunst mit Rückblick auf Kants Kritik der ästhetischen Urteilskraft: ein ästhetischer Versuch* (1795). Reprint, Brüssel: Culture et Civilisation. 1970.
- Misbrauch der Blasinstrumente*  
»Einige Bemerkungen über den Misbrauch der Blasinstrumente in der neuern Musik«. In: *AmZ*, 8. Jhg., Nr. 7 (13. November 1805), 97-102.
- Charakter, Werth und Gebrauch*  
»Einige Bemerkungen über den ästhetischen Charakter, Werth und Gebrauch verschiedenerer musikalischer Instrumente«. In: *AmZ*, 9. Jhg., Nr. 16 u. 17 (14. u. 21. Januar 1807), 241-250 u. 257-263.
- Über das Idealische*  
»Über das Idealische in der Tonkunst«. In: *AmZ*, 10. Jhg., Nr. 29 (13. April 1808), 449-452.
- Momigny, Jérôme-Joseph de  
*Cours complet*  
*Encyclopédie méthodique*  
*Cours complet d'harmonie et de composition d'après une théorie neuve et général de la musique*. Paris: Selbstverlag. 1806.  
*Encyclopédie méthodique ou par ordre des matières*. Paris: Veuve Agasse. 1818.
- Mongrédien, Jean  
*La Musique en France*  
*La Musique en France des Lumières au Romantisme*. Paris: Flammarion. 1986.
- Monnier, Gérard  
*L'art et ses institutions en France*  
*L'art et ses institutions en France: de la Révolution à nos jours*. Paris: Gallimard. 1995.
- Moritz, Karl Philipp  
*Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten*  
*Nachahmung des Schönen*  
»Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten – An Herrn Moses Mendelssohn« (1785). In: *Berlinische Monatsschrift* unter dem Titel »Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten«, 5. Bd., 3. Stück (März 1785), S. 225-236. Wiederabgedruckt in: *Karl Philipp Moritz. Werke* [in 3 Bänden]. Band 2: *Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie*. Hrsg. v. Horst Günther. Frankfurt/Main: Insel Verlag. 1993 (2. Aufl.), 543-548.  
»Über die bildende Nachahmung des Schönen« (1788). In: *Karl Philipp Moritz. Werke* [in 3 Bänden]. Band 2: *Reisen, Schriften zur Kunst und Mythologie*. Hrsg. v. Horst Günther. Frankfurt/Main: Insel Verlag. 1993 (2. Aufl.), 549-578.
- Moscheles, Charlotte  
*Aus Moscheles' Leben*  
*Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*. 2 Bände. Hrsg. v. Charlotte Moscheles. Leipzig: Duncker & Humboldt. 1872-73..

- Moscheles, Felix  
*Briefe*  
*Briefe von Felix Mendelssohn-Bartholdy an Ignaz und Charlotte Moscheles.* Hrsg. v. Felix Moscheles. Leipzig: Duncker & Humboldt. 1888.
- Moser, Hans Joachim  
*Geschichte der deutschen Musik*  
*Geschichte der deutschen Musik.* Stuttgart und Leipzig: J. G. Cotta. 1920.
- Mozart, Wolfgang Amadeus  
*Briefe*  
*Mozart. Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe hrsg. v. der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, gesammelt u. erläutert v. Wilhelm A. Bauer et al., 7 Bd. Kassel usw.: Bärenreiter. 1962-1975.
- Müller, Klaus-Detlef  
*Aspekte des Gattungsverständnisses*  
»Aspekte des Gattungsverständnisses in der Literaturwissenschaft«. In: *Gattung und Werk in der Musikgeschichte Norddeutschlands und Skandinaviens. Referate der Kieler Tagung 1980* (= Kieler Schriften zur Musikwissenschaft, Bd. XXVI). Hrsg. v. Friedhelm Krummacher u. Heinrich W. Schwab. Kassel usw.: Bärenreiter. 1982, 30-38.
- Naegele, Philipp Otto  
*Ambros*  
*August Wilhelm Ambros. His Historical and Critical Thought.* Diss. Princeton 1954.
- Nägeli, Hans Georg  
*Vorlesungen*  
*Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten* (1826). Reprint, Hildesheim u. New York: G. Olms Verlag. 1980.
- Nardi, Pietro  
*Boito*  
*Tutti gli scritti di Arrigo Boito.* Hrsg. v. P. Nardi. Mailand: Mondadori. 1942
- Naumann, Barbara  
*Musikalisches Ideen-Instrument*  
»Musikalisches Ideen-Instrument«. *Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik.* Stuttgart: Metzler. 1990.
- Neveu, Bernard  
*Catalogue des Quatuors à cordes*  
»Catalogue des Quatuors à cordes de musiciens français de 1750 à 1993, suivis de notes bibliographiques.« In: *Le Quatuor à Cordes en France de 1750 à nos jours.* Hrsg. v. Bernard Crozier und Association Française pour le Patrimoine Musical. Paris: Centre National du Livre. 1995, 215-315.
- Nietzsche, Friedrich  
*Unzeitgemäße Betrachtungen I*  
*Unzeitgemäße Betrachtungen I. Erstes Stück: David Strauss der Bekenner und der Schriftsteller* (1873). In: *Kritischen Studienausgabe.* Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München/Berlin und New York: dtv und de Gruyter. 1999 (Neuausgabe). Bd. 1, S. 157-242.
- Ueber Wahrheit und Lüge*  
*Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873). In: *Kritischen Studienausgabe.* Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München/Berlin und New York: dtv und de Gruyter. 1999 (Neuausgabe). Bd. 1, S. 873-890.
- Jenseits von Gut und Böse*  
*Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft.* (1886) In: *Kritischen Studienausgabe.* Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München/Berlin und New York: dtv und de Gruyter. 1999 (Neuausgabe). Bd. 5, S. 9- 234.
- Genealogie der Moral*  
*Zur Genealogie der Mora. Eine Streitschrift* (1887). In: *Kritischen Studienausgabe.* Hrsg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München/Berlin und New York: dtv und de Gruyter. 1999 (Neuausgabe). Bd. 5, S. 245-412.
- Nobach, Christiana  
*Onslow*  
*Untersuchungen zu George Onslows Kammermusik.* Kassel usw.: Bärenreiter. 1985.
- Nowak, Adolf  
*Hegels Musikästhetik*  
*Hegels Musikästhetik* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 25). Regensburg: Gustav Bosse Verlag. 1971.
- Oboussier, Philippe  
*Les Quatuors de Jadin*  
»Une Révélation musicale: Les Quatuors de Hyacinthe Jadin«. In: *Le Tambour et La Harpe. Œuvres, pratique et manifestations musicales sous la Révolution, 1788-1800.* Hrsg. v. Jean-Rémy Julien u. Jean Mongrédien. Paris: Éditions du May. 1991, 221-240.
- The French String Quartet*  
»The French String Quartet, 1770-1800«. In: *Music and the French Revolution.* Hrsg. v. Malcolm Boyd, Cambridge usw.: Cambridge University Press. 1992, 74-92.

- Oelmann, Klaus Henning  
*Griegs drei Streichquartette*
- Oechsle, Siegfried  
*Symphonik nach Beethoven*
- Orelli, Matthias von  
*Verdis Streichquartett*
- Ortiz, Fernando  
*Tabak und Zucker*
- Pacini, Giovanni  
*Memoire*
- Parakilas, James  
*Listening in Paris*
- Parente, Alfredo  
*La musica e le arti*
- Pascall, Robert  
*My love of Schubert*
- Pass, Walter  
*Ambros*
- Paul, Charles B.  
*Music and ideology*
- Paul, Jean  
*Vorschule der Ästhetik*
- Payzant, Geoffrey  
Hanslick  
*Ritter Berlioz*
- Pessenlehner, Robert  
*Hirschbach*
- Petiscus, Johann C. W.  
*Vermischung*
- Petersen, Peter  
*Brahms und Dvorák*
- Petrat, Nicolai  
*Hausmusik des Biedermeier*
- Pierre, Constant  
*Bernard Sarrette*  
*Le Conservatoire national de musique*  
*Histoire du Concert spirituel*
- Pinzauti, Leonardo  
*Prospettive*
- »Griegs drei Streichquartette. Bemerkungen zur Entstehungs- und Wirkungsgeschichte«. In: *Studia musicologica norvegica* (1993), 203-212.
- Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade.* (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft. Bd. XL). Kassel usw.: Bärenreiter, 1992
- »Für einmal nicht Oper. Erwägungen zu Giuseppe Verdis Streichquartett in e-Moll«. In: *Nello Santi. Eine Festschrift im Verdi-Jahr.* Hrsg. v. Alice Gertrud und Hans Rudolf Bosch Gwalter. Zollikon: Kranich. 2001, 61-63 (dreispaltig).
- Tabak und Zucker. Ein kubanischer Disput.* Frankfurt/Main: Insel. 1987.
- Le mie memoire artistiche (edite ed inedite).* Autobiografia del Maestro cav. Giovanni Pacini riscontrata sugli autografie e pubblicata da Ferdinando Magnani. Florenz : Le Monnier. 1875.
- »Listening in Paris« (Rezension). In: *The Journal of Modern History*, Vol. 61, Nr. 1 (1996), 193-196.
- La musica e le arti: problemi di estetica.* Bari: Laterza. 1936.
- »"My love of Schubert – no feeling fancy": Brahms's response to Schubert«. In: *Schubert durch die Brille*, 21 (1998), 39-60.
- »August Wilhelm Ambros und seine grundsätzliche Einstellung zur musikhistorischen Arbeit.« In: Pe\_man, Rudolf (Hg.): *Tschechische Musik. Probleme und Methoden der Musikgeschichtsschreibung* (= Colloquium: Czech Music. Brno 1979) Brno: Mezinarodni Hudebni Festival. 1985, 107-114.
- »Music and ideology: Rameau, Rousseau, and 1789«. In: *Journal of the history of ideas*, XXXII (1971), 395-410.
- Vorschule der Ästhetik.* (1804). Hamburg: Meiner. 1990.
- »Eduard Hanslick und Bernhard Gutt«. In: *The Music Review* 1989, S. 124-133.
- Eduard Hanslick and Ritter Berlioz in Prague.* Calgary: University of Calgary. 1991.
- Hermann Hirschbach. Der Kritiker und Künstler. Ein Beitrag zur Geschichte des Schumannkreises und der musikalischen Kritik in der ersten Hälfte des XIX. Jahrhunderts.* Diss. Phil. University Frankfurt/Main. 1931.
- »Ueber die Vermischung verschiedener Gattungen in der Musik«. In: *AmZ* X (1807), 193-200.
- »Brahms und Dvorák«. In: *Brahms und seine Zeit. Symposium Hamburg 1983* (= *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, 7, 1984). Laaber: Laaber-Verlag. 1984, 125-146.
- Hausmusik des Biedermeier im Blickpunkt der zeitgenössischen musikalischen Fachpresse (1815-1848)* (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, Bd. 31). Hamburg: Kalr Dieter Wagner. 1986.
- Bernard Sarrette et les origines du Conservatoire national de musique et de déclamation.* Paris: Delalain. 1895.
- Le Conservatoire national de musique et de déclamation: documents historique et administratifs.* Paris: Imprimerie nationale. 1900.
- Histoire du Concert spirituel 1725-1790.* Hrsg. v. Société Française de Musicologie. Paris: Société Française de Musicologie. 1975.
- »Prospettive per uno studio sulla musica a Firenze nell'Ottocento«. In: *Nuova rivista musicale Italiana*, 2. Jhg., Nr. 2 (1968), 255-273.

- Platon  
*Dialoge* Sämtliche Dialoge. 7 Bände. Hrsg. V. Otto Apelt. Hamburg: Meiner. 1998.
- Polley, Rainer  
*Thibaut* Anton Friedrich Justus Thibaut (AD 1772-1840) in seinen Selbstzeugnissen und Briefen. Bern: Peter Lang. 1982.
- Praetorius, Michael  
*Syntagma musicum* Syntagma musicum [3. Band]. Wolfenbüttel, 1619. (Reprint, Kassel usw.: Bärenreiter. 1958)
- Printz, Felix  
*Hanslick* Zur Würdigung des musikaesthetischen Formalismus Eduard Hanslicks. Diss. München 1918.
- Reed Knouse, Nola  
*Joseph Riepel* »Joseph Riepel and the Emerging Theory of Form in the Eighteenth Century«. In: *Current musicology* 41 (1986), 46-62.
- Reich, Nancy B.  
*Komponierende und musizierende Frauen* »Komponierende und musizierende Frauen im 19. Jahrhundert: Fanny Hensel und Clara Schumann«. In: *Schumann-Studien* 2 (1989) (= Internationale Robert-Schumann-Tage Zwickau), 73-79.
- Reicha, Anton  
*Traité de mélodie* *Traité de mélodie*. Paris: Costallat. 1814.
- Cours de composition musicale* *Cours de composition musicale, ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Paris: Gambaro. 1816-1818.
- Traité de haute composition* *Traité de haute composition musicale*. Paris: Richault. 1824-1826.
- Vollständiges Lehrbuch* *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*. 4 Bände (Bd. 1 = *Cours de composition musicale*; Bd. 2 = *Traité de mélodie*; Bd. 3 u. 4 = *Traité de haute composition*). Übersetzt u. hrsg. v. Carl Czerny. Wien: Diabelli. 1832.
- Reichardt, Johann  
*Vermischte Musikalien* *Vermischte Musikalien*. Riga. 1773.
- Reinecke, Carl  
*Was sollen wir spielen?* *Was sollen wir spielen? Briefe an eine Freundin von Carl Reineck*. Leipzig: F. E. C. Leuckert. 1886.
- Reiser, Salome  
*Schuberts frühe Streichquartette* *Franz Schuberts frühe Streichquartette. Eine klassische Gattung am Beginn einer nachklassischen Zeit*. Kassel usw.: Bärenreiter. 1999.
- Rellstab, Ludwig  
»Ueber Beethovens neuestes Quartett«. In: *BAmZ*, 2. Jhg., Nr. 21 (25. Mai 1825), 165-166.
- Riehl, Wilhelm Heinrich (von)  
*Musikalische Charakterköpfe* *Musikalische Charakterköpfe*. 3 Bände, 1853-1878. Stuttgart: Cotta. 1899 (7. u. 8. Aufl.).
- Riemann, Hugo  
*Handbuch* *Handbuch der Kompositionslehre* (1889). Berlin: Hesse. 1916 (5. Aufl.).
- Elemente der Musikalischen Ästhetik* *Die Elemente der Musikalischen Ästhetik*. Berlin/Stuttgart: Spemann. o. J. [1900].
- Geschichte der Musik seit Beethoven* *Geschichte der Musik seit Beethoven (1800-1900)*. Berlin: Verlag W. Spemann. 1901.
- Beethoven's Streichquartette* *Beethoven's Streichquartette* (= Meisterführer, Nr. 12). Berlin: Schlesinger'sche Buch- und Musikhandlung. o. J. [1903].
- Mannheimer Kammermusik (DTB 27)* *Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts. I. Teil. Quartette und Quintette (ohne Klavier)* (= DTB, Bd. 27). Hrsg. v. Hugo Riemann. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1914.
- Mannheimer Kammermusik (DTB 28)* »Verzeichnis der Druckausgaben und Theamtischer Katalog der Mannheimer Kammermusik des XVIII. Jahrhunderts. Duos, Trios, Quartette, Quintette usw. mit und ohne Klavier«. In: *Mannheimer Kammermusik des 18. Jahrhunderts. II. Teil. Trios und Duos (ohne Klavier und mit obligatem Klavier)* (= DTB, Bd. 28). Hrsg. v. Hugo Riemann. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1915, [IX]-LXIII.
- Musiklexikon* *Hugo Riemanns Musiklexikon*. 1882. 11. Aufl. bearbeitet von Alfred Einstein. Berlin: Max Hesses Verlag. 1929.

- Riepel, Joseph  
*Rhythmopoeia*  
*Anfangsgründe zur muscalischen Setzkunst: Nicht zwar nach alt-mathematischer Einbildungsart der Zirkelharmonisten, sondern durchgehends mit Exempeln abgefasst. De Rhythmopoeia oder von der Tactordnung* (1752) (= Sämtliche Schriften zur Musiktheorie, Bd. 1). Wien: Böhlau. 1996.
- Riethmüller, Albrecht  
*Kunstwerk in seiner Umgebung*  
»Das musikalische Kunstwerk in seiner Umgebung«. In: *Colloquium: The Music Work*. Brno 1975 (= Musikwissenschaftliche Kolloquien der Internationalen Musikfestspiele in Brno, Bd. 10). Hrsg. v. Pe\_man, Rudolf Brno: Mezinarodni Hudebni Festival. 1985, 214-219.
- Beethoven*  
*Beethoven. Interpretationen seiner Werke*. 2 Bände. Hrsg. v. Albert Riethmüller et al. Laaber: Laaber-Verlag. 1996 (2., durchgesehene Aufl.).
- Problem Mendelssohn*  
»Das „Problem Mendelssohn“«. In: *AfMw*, 59. Jhg., Heft 3 (2002), 210-221.
- Ritzel, Fred  
*Sonatenform*  
*Die Entwicklung der Sonatenform im musikalischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1968.
- Rohr, Deborah  
*The Careers of British Musicians*  
*The Careers of British Musicians, 1750-1850. A Profession of Artisans*. Cambridge usw.: Cambridge University Press. 2001.
- Römer, Markus  
*Raff*  
*Joseph Joachim Raff (1822-1882)*. Wiesbaden: F. Steiner Verlag. 1982.
- Rosen, Charles  
*The Classical Style*  
*The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven*. New York u. London: Norton. 1972.
- Rousseau, Jean-Jacques  
*Dictionnaire*  
*Dictionnaire de la musique*. Amsterdam: Rey. 1768.
- Rüsen, Jörn  
*Konfigurationen des Historismus*  
*Konfigurationen des Historismus. Studien zur deutschen Wissenschaftskultur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp-Taschenbuch. 1993.
- Russo, John Paul  
*Antihistoricism*  
»Antihistoricism in Benedetto Croce and I. A. Richards«. In: Perkins, David (Hg.): *Theoretical Issues in Literary History*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. 1991. 268-299.
- Sabattier, Jean Baptiste  
*Les derniers grands quatuors*  
»Les derniers grands quatuors de Beethoven«. In: *La Revue philosophique et religieuse* (1856), 74-87.
- Sadie, Stanley  
*Italians and Italian instrumental music*  
»Italians and Italian instrumental music in eighteenth-century London.« In: *Chigiana*, Vol. XLIII, Nuova Serie n. 23 (1993) (= *Atti de convegno internazionale di studi. Luigi Boccherini e la musica strumentale dei maestri italiani in Europa tra Sette e Ottocento, Siena 1993*), 297-309.
- Salmen, Walter  
*Haus- und Kammermusik*  
*Haus- und Kammermusik. Privates Musizieren im gesellschaftlichen Wandel zwischen 1600 und 1900* (= Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV). Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. 1969.
- Salvetti, Guido  
*Boccherini*  
*Quartettismo italiano*  
»Luigi Boccherini nell'ambito del quartetto italiano del secondo Settecento«. In: *Analecta Musicologica* 12 (1973), 225-252.
- I quartetti di Beethoven*  
»L'ultima fase del quartettismo italiano tra Viotti e Paganini«. In: *Chigiana, Rassegna annuale di studi musicologici*. Vol. XXXVIII, nuova serie n. 18 (1982), 165-176.
- I quartetti di Beethoven nella »rinascita strumentale italiana« dell'Ottocento*. In: *Analecta Musicologica* 22 (1984), 479-495.
- Savelsberg, Ernst  
*Thibaut*  
»Anton Friedrich Justus Thibaut und der Heidelberger Singkreis«. In: Overath, Johannes (Hg.): *Musica Sacrae Ministerium. Festschrift Karl Gustav Fellerer*. Köln: Luth. 1962, 17-39.
- Schäfer, Rudolf  
*Hanslick*  
*Eduard Hanslick und die Musik-Ästhetik*. Diss. Leipzig 1922.
- Scheibe, Johann Adolph  
*Critischer Musikus*  
*Critischer Musikus*. Leipzig. 1737/1745. Reprint, Hildesheim und Wiesbaden: Olms und Breitkopf & Härtel. 1970.

- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph  
*Philosophie der Kunst* *Philosophie der Kunst* (1819). Reprint, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 1966.
- Schering, Arnold  
*Kritik* »Kritik des romantischen Musikbegriffs« (1947). In: Arnold Schering, *Vom musikalischen Kunstwerk*. Hrsg. v. Friedrich Blume. Leipzig: Koehler & Amelang. 1949, 72-108.
- Schewe, Gisela  
*Ferdinand Ries* *Untersuchungen zu den Streichquartetten von Ferdinand Ries* (= Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Heft 147). Kassel: Merseburger. 1993.
- Schick, Hartmut  
*Dvoráks Streichquartette* *Studien zu Dvoráks Streichquartetten*. Laaber: Laaber-Verlag. 1990.
- Schilling, Gustav  
*Encyclopädie* *Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst*. 6 Bände. Stuttgart: Franz Heinrich Köhler. 1835-1838.
- Schladebach, Julius  
*Neues Universal-Lexikon der Tonkunst* Neues Universal-Lexikon der Tonkunst. Für Künstler, Kunstfreunde und alle Gebildeten. Dresden usw.: Schaefer usw. 1855.
- Schlegel, Friedrich  
*Athenaeum* *Athenaeums-Fragmente*. In: Friedrich Schlegel. *Kritische Schriften und Fragmente. Studienausgabe*. Hrsg. v. Ernst Behler und Hans Eichner. Bd. 2. Paderborn usw.: Ferdinand Schöningh. 1988
- Schleiermacher, Friedrich Daniel  
Ernst  
*Über die Religion*  
*Weihnachtsfeier* *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799). Hamburg: Meiner. 1958, Nachdruck 1970.
- Ethik* *Die Weihnachtsfeier. Eine Gespräch* (1806). In: Friedrich Schleiermacher. *Kritische Gesamtausgabe*. I. Abt. Bd. 5. Hrsg v. Hermann Patsch. Berlin u. New York. 1995, 39-100.
- Dialektik* *Ethik* (1812/13). Mit späteren Fassungen der Einleitung, Güterlehre und Pflichtenlehre. Hrsg. von Hans-Joachim Brinker mit späteren Fassungen der Einleitung, Güterlehre und Pflichtenlehre. Hamburg: Meiner. 1981.
- Ästhetik* *Dialektik* (1814/15). Hrsg. v. Andreas Arndt. Hamburg: Meiner. 1988.
- Über den Begriff der Kunst* *Ästhetik*. (1818/25). Hamburg: Meiner. 1984.
- Vorlesungen über die Aesthetik* *Über den Begriff der Kunst in bezug auf die Theorie derselben* (Akademiereden 1831/1832). Hamburg: Meiner. 1984.
- Psychologie* *Vorlesungen über die Aesthetik*. Aus Schleiermacher's handschriftlichem Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften. v. Carl Lommatzsch (= Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke, Dritte Abtheilung, Siebenter Band / Fünfter Band). Berlin: G. Reimer. 1842.
- Schleuning, Peter  
*Kenner und Liebhaber* *Psychologie*. Aus Schleiermacher's handschriftlichem Nachlasse und aus nachgeschriebenen Vorlesungen. Hrsg. v. L. George (= Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke, Dritte Abtheilung, Sechster Band / Vierter Band). Berlin: G. Reimer. 1862.
- Der Bürger erhebt sich* »Kenner und Liebhaber«. In: *Kultur zwischen Bürgertum und Volk* (= Argumente, Sonderband 103). Hrsg. v. Jutta Held. Berlin: Argumente-Verlag. 1983.
- Religion und Lebensführung* *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert*. Stuttgart u. Weimar: Metzler. 2000 (korrigierte u. durchgesehene Neufassung der ersten Aufl. v. 1984).
- Schluchter, Wolfgang  
*Religion und Lebensführung* *Religion und Lebensführung*. 2 Bände. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1988.
- Moderner Rationalismus* *Die Entstehung des modernen Rationalismus. Eine Analyse von Max Webers Entwicklungsgeschichte des Okzidents*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1998.
- Schmid, Manfred Hermann  
*Verdi* »"Il orrende sol bemolle"«. Zum Streichquartett von Giuseppe Verdi«. In: AfMw, 59. Jhg., Heft 3 (2002), 222-243.
- Schmid, Pia  
*Zeit des Lesens* *Zeit des Lesens – Zeit des Fühlens. Anfänge des deutschen Bildungsbürgertums*. Berlin: Quadriga Verlag Severin. 1985.

- Schmitt, Ulrich  
*Revolution im Konzertsaal*  
*Revolution im Konzertsaal*  
Mainz usw.: Schott. 1990.
- Scholtz, Gunter  
*Schleiermachers Musikphilosophie*  
*Musikphilosophie*  
*Brahms der Fortschrittliche*  
»Brahms der Fortschrittliche« (1933). Wiederabgedruckt in: *Arnold Schönberg. Gesammelte Schriften I*. Hrsg. v. Ivan Vojtech. Frankfurt/Main: S. Fischer. 1976, 35-71.
- Schopenhauer, Arthur  
*Welt als Wille und Vorstellung*  
Die Welt als Wille und Vorstellung (1819/44). In: Arthur Schopenhauer. *Sämtliche Werke*. Bd. 1 u. 2. Textkritisch bearbeitet und hrsg. v. Wolfgang Freiherr von Löhneysen. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1986.
- Schrade, Leo  
*Beethoven in France*  
*Beethoven in France, the growth of an idea*. New Haven (CT): Yale University Press. 1942.
- Musik im Kulturleben des Westens*  
»Die Musik im Kulturleben des Westens«. In: *Schweizerische Musikzeitung*, 101. Jhg., Nr. 5 (September/Oktober 1961), 290-298.
- Schubring, Adolf  
*Schumanniana Nr. 4*  
»Schumanniana Nr. 4. Die gegenwärtige Musikepoche und Robert Schumann's Stellung in der Musikgeschichte«. In: *NZfM*, Nr. 54 (1861), 197-198, 205-206, 213-214.
- Schüler, Nico  
*Heroen- und Genie-Musikgeschichtsschreibung*  
*Zu Problemen der 'Heroen'- und der 'Genie'-Musikgeschichtsschreibung*. Hrsg. v. Nico Schüler. Hamburg: von Bockel Verlag. 1998.
- Schumann, Clara  
*Jugendbriefe*  
*Jugendbriefe von Robert Schumann* (1885). Hrsg. v. Clara Schumann. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1898 (3. Aufl.)
- Schumann, Robert  
*Zur Eröffnung*  
»Zur Eröffnung des Jahrganges 1835«. In: *NZfM*, 2. Bd., Nr. 1 (2. Januar 1835), 2-4.
- Rezension Mendelssohn*  
»Präludien und Fugen für das Pianoforte von Felix Mendelssohn-Bartholdy«. In: *NZfM*, 7. Bd., Nr. 34 (27. Okt. 1837), 135-136.
- Concerte für das Pianoforte*  
»Concerte für das Pianoforte. Camill Stamatay, Concert für das Pfte., mit Begl. des Orchesters (A moll)«. In: *NZfM*, 6. Bd., Nr. 9 (31. Januar 1837), 35-36.
- Erster Quartett-Morgen*  
»Erster Quartett-Morgen«. In: *NZfM*, 8. Bd., Nr. 46 (8. Juni 1838), 181-182.
- Zweiter Quartett-Morgen*  
»Zweiter Quartett-Morgen«. In: *NZfM*, 8. Bd., Nr. 49 (19. Juni 1838), 193-195.
- Dritter Quartett-Morgen*  
»Dritter Quartett-Morgen«. In: *NZfM*, 9. Bd., Nr. 10 (3. August 1838), [42]-42.
- Vierter und fünfter Quartett-Morgen*  
»Vierter und fünfter Quartett-Morgen«. In: *NZfM*, 9. Bd., Nr. 13 (14. August 1838), 51-52.
- Sechster Quartett-Morgen*  
»Sechster Quartett-Morgen«. In: *NZfM*, 9. Bd., Nr. 20 (7. September 1838), 79-80.
- Violinquartette*  
»Violinquartette«. In: *NZfM*, 16. Bd., Nr. 40 (17. Mai 1842), 159-160.
- Zum neuen Jahr*  
»Zum neuen Jahr«. In: *NZfM*, 10. Bd., Nr. 1 (1. Januar 1839), S. 1-2.
- Schapler*  
»Preisquartett von Julius Schapler«. In: *NZfM*, 16. Bd., Nr. 36 (3. Mai 1842), 142-143.
- Bazzini*  
»Antonio Bazzini«. In: *NZfM*, 18. Bd., Nr. 42 (25. Mai 1843) 169-170.
- Neue Bahnen*  
»Neue Bahnen«. In: *NZfM*, 39. Bd., Nr. 18 (28. Okt. 1853), 185-186.
- Gesammelte Schriften*  
*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1854 (Reprint, 1985).
- Musikalische Haus- und Lebensregeln*  
»Musikalische Haus- und Lebensregeln«. In: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1854 (Reprint, 1985). Band IV, S. 293-304.

- Schwarz, Boris  
*French instrumental music*  
Phil. Columbia University 1950). New York: Da Capo Press. 1987.
- Seidel, Wilhelm  
*Zyklustheorie*  
»Die ältere Zyklustheorie, überdacht im Blick auf Beethovens Werk«. In: *Beiträge zu Beethovens Kammermusik. Symposion Bonn 1984*. Hrsg. v. Sieghard Brandenburg und Helmut Loos. München: G. Henle Verlag. 1987, 273-282.
- Seiffert, Wolf-Dieter  
*Mozarts frühe Streichquartette*  
*Mozarts frühe Streichquartette* (= Studien zur Musik, Bd. 11). München: Wilhelm Fink Verlag. 1992.
- Serauky, Walter  
*Nachahmungsästhetik*  
*Die musikalische Nachahmungsästhetik im Zeitraum von 1700 bis 1850*. Münster: Helios-Verlag. 1929.
- Seyfried, Ignaz Ritter von  
*Albrechtsberger*  
*J. G. Albrechtsberger's sämtliche Schriften über Generalbaß, Harmonielehre und Tonsetzkunst zum Selbstunterricht, systematisch geordnet, mit zahlreichen, aus dessen mündlichen Mittheilungen geschöpften Erläuterungs-Beyspielen, und einer kurzen Anleitung zum Partitur-Spiel, nebst Beschreibung aller jetzt gebräuchlicher Instrumente*. Vermehrt und hrsg. v. Ignaz Ritter von Seyfried. Wien: Anton Strauss. 1826.
- Beethovens Studien im Generalbaß*  
*L. van Beethovens Studien im Generalbaß, Contrapunkt und der Compositionslehre*. Wien: Tobias Haslinger. 1832.
- Shaw, George Bernard  
*Complete musical criticism*  
*The complete musical criticism of George Bernard Shaw*. 3 Bände. Hrsg. v. Dan H. Laurence. London: The Bodley Head. 1981.
- Sheehan, James J.  
*Deutscher Liberalismus*  
»Wie bürgerlich war der deutsche Liberalismus?« In: *Liberalismus im 19. Jahrhundert*. Hrsg. v. Dieter Langewiesche. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1988, 28-44.
- Siegele, Ulrich  
*Beethoven*  
*Beethoven. Formale Strategien der späten Quartette* (= Musik-Konzepte 67/68). München: edition text + kritik. 1990.
- Sietz, Reinhold  
*Hiller*  
*Aus Ferdinand Hillers Briefwechsel*, Bd. I (1826-1861), II (1862-1869) und III (1870-1875) (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte, Hefte 28, 48 und 56). Köln: Arno Volk Verlag, 1958, 1961 und 1964.
- Simmel, Georg  
*Soziologie*  
*Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*. (1908). In: *Georg Simmel – Gesamtausgabe*, Bd. 11. Hrsg. v. Otthein Rammstedt. Frankfurt/Main: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1992.
- Sochor, Arnold N.  
*Theorie des Musikalischen Genres*  
»Die Theorie des Musikalischen Genres: Aufgaben und Perspektiven«. In: *Beiträge zur Musikwissenschaft* 12 (1970), 109-120.
- Somfai, László  
*Haydn's London String Quartets*  
»Haydn's London String Quartets«. In: *Haydn-Studies: Proceedings of the International Haydn Conference, Washington D.C. 1975*. Hrsg. v. Jens Peter Larsen et al. New York: Norton. 1981, 389-391
- Speck, Christian  
*Boccherinis Streichquartette*  
*Boccherini's String Quartets*  
*Boccherinis Streichquartette. Studien zur Kompositionsweise und zur gattungsgeschichtlichen Stellung*. München: Wilhelm Fink Verlag. 1987.  
»On the Changes in the Four-part Writing in Boccherini's String Quartets«. In: *España en la Música de Occidente*. Hrsg. v. Emilio Casares Rodicio et al. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. 1987, 129-131.
- Spiegel, Gabrielle M.  
*Geschichte, Historizität und die soziale Logik*  
»Geschichte, Historizität und die soziale Logik von mittelalterlichen Texten«. In: *Geschichte schreiben in der Postmoderne*. Hrsg. v. Christoph Conrad u. Martina Kessel. Stuttgart: Reclam. 1994, 161-202.
- Spingarn, Joel Elias  
*New Criticism*  
»New Criticism«. In: Spingarn, Joel Elias: *Creative Criticism and Other Essays*. 1931 (2. Aufl.). Nachdruck, Westport (CT): Hyperion Press. 1979.
- Spohr, Louis  
*Violinschule*  
*Selbstbiographie*  
*Violinschule*. Wien: Tobias Haslinger. 1832.  
*Selbstbiographie*. 2 Bände in einem Band. Cassel und Göttingen: Wigand. 1860/61.



- Sponheuer, Bernd  
*Zur ästhetischen Dichotomie*  
  
*Beethoven vs. Rossini*  
  
*Kunst und Nicht-Kunst*  
»Zur ästhetischen Dichotomie als Denkform in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Eine historische Skizze am Beispiel Schumanns, Brendels und Hanslicks«. In: *AfMw* 37 (1980), 1-31.  
»Beethoven vs. Rossini – Anmerkungen zu einer ästhetischen Kontroverse des 19. Jahrhundert«. In: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*. Hrsg. v. Christoph-Hellmut Mahling u. Sigrid Wiesmann. Kassel usw.: Bärenreiter. 1984, 398-403.  
*Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*. Kassel usw. Bärenreiter. 1987.
- Stegmaier, Werner  
*Romantische Philosophie*  
»Romantische Philosophie zwischen Religion und Musik: Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher«. In: *Wege der Romantik. Vorträge des Europäischen Musikfestes Stuttgart 1997*. Hrsg. v. Internationale Bachakademie Stuttgart. Kassel usw.: Bärenreiter. 1998:52-69.
- Stegmüller, Wolfgang  
*Gegenwartsphilosophie*  
*Hauptströmungen der Gegenwartsphilosophie*. Stuttgart: Kröner. 1969 (4., erweiterte Aufl.).
- Steinbeck, Wolfram  
*Spiel mit musikalischen Formen*  
»„Ein wahres Spiel mit musikalischen Formen“. Zum Scherzo Ludwig van Beethovens«. In: *AfMw* 38 (1981), 194-226.
- Steinberg, Michael  
*The Late Quartets*  
»The Late Quartets«. In: *The Beethoven Quartet Companion*. Hrsg. v. Robert Winter and Robert Martin. Berkeley (CA) usw.: University of California Press. 1994, 215-282.
- Stephan, Rudolf  
*Deutschland*  
Artikel »Deutschland«. In: *MGG* 2, Sachteil, Bd. 2 (1995), 1173-1177.
- Strawinsky, Igor  
*Gespräche mit Robert Craft*  
*Gespräche mit Robert Craft*. Frankfurt/Main: Fischer. 1972.
- Strauß, Dietmar  
*Hanslick*  
*Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. I: Historisch-kritische Ausgabe; II: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*. Mainz usw.: Schott. 1990.
- Strohm, Reinhard  
*The Rise of European Music*  
*The Rise of European Music, 1380-1500*. Cambridge: Cambridge University Press. 1993.
- Struck, Michael  
*Schumann*  
*Die umstrittenen späten Instrumentalwerke Schumanns* (= Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 29). Hamburg: Wagner. 1984.
- Sulzer, Johann Georg  
*Allgemeine Theorie*  
*Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1793, 2. Aufl.). Reprint: Hildesheim: Olms. 1967.
- Szondi, Peter  
*Hölderlin-Studien*  
*Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnisse*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1970.
- Hermeneutik*  
*Einführung in die literarische Hermeneutik*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1975.
- Tadday, Ulrich  
*Das schöne Unendliche*  
*Das schöne Unendliche. Ästhetik, Kritik, Geschichte der romantischen Musikauffassung*. Stuttgart u. Weimar: Metzler.
- Temperley, Nicholas  
*Instrumental Music*  
*Instrumental Music in England 1800-1850*. Diss. Phil. University of Cambridge. 1959.
- Beethoven in London*  
»Beethoven in London Concert Life, 1800-1850«. In: *The Music Review* 21 (1960), 207-214.
- Schumann and Bennett*  
»Schumann and Sterndale Bennett«. In: *19th Century Journal*, Vol. XII, 3 (Spring 1989). 207-220.
- Teske-Spellerberg  
*Langhans-Japha*  
»„Ich hab's gewagt“. Louise Langhans-Japha – Eine vergessene Komponistin der Romantik«. In: *Festschrift Winfried Kirsch zum 65. Geburtstag*. Hrsg. v. Ulrike Kienzle et al. Tutzing: Schneider. 1996, 359-375.
- Thibaut, Anton Friedrich Justus  
*Reinheit der Tonkunst*  
*Ueber Reinheit der Tonkunst* (1825). Heidelberg: Academische Verlagsbuchhandlung. 1875. (5. Aufl.)

- Thrane, Carl  
*Kuhlau*  
Friedrich Kuhlau (1886). Reprint, Buren: Frits Knuf. 1979.
- Tinctoris, Johannes  
*Terminorum*  
*Terminorum musicae diffinitorium*. Faksimile der Inkunabel Treviso 1495. Mit einer Übersetzung von Heinrich Bellermann und einem Nachwort von Peter Gülke (= Documenta musicologica, Erste Reihe: Durckschriften-Faksimiles, XXXXVII). Kassel usw.: Bärenreiter. 1983.
- Toews, John E.  
*Intellectual History after the Linguistic Turn*  
»Intellectual History after the Linguistic Turn. The Autonomy of Meaning and the Irreducibility of Experience«. In: *American Historical Review* 92 (1987), 879-907.
- Treitler, Leo  
*Historical imagination*  
*The Politics of Reception*  
*Music and the historical imagination*. Cambridge, Mass: Harvard University Press. 1989.
- The Historiography of Music*  
»The Politics of Reception: Tailoring the Present as Fulfillment of a Desired Past«. In: *Journal of the Royal Musical Association*, Vol. 116, Nr. 2 (1992), 280-298.
- The Historiography of Music*  
»The Historiography of Music: Issues of Past and Present«. In: *Rethinking Music*. Hrsg. v. Nicholas Cook und Mark Everist. Oxford u. New York: Oxford University Press. 1999, 356-377.
- Trimpert, Dieter Lutz  
*Cambini*  
*Die Quatuors concertants von Giuseppe Cambini* (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 1). Tutzing: Hans Schneider. 1967.
- Tynjanov, Jurij  
*Die literarischen Kunstmittel*  
*Das literarische Faktum*  
*Die literarischen Kunstmittel und die Evolution in der Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp. 1967.
- Das literarische Faktum*  
»Das literarische Faktum«. In: *Texte der russischen Formalisten I. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*. Hrsg. v. Jurij Striedter. München: Wilhelm Fink. 1969, 393-431.
- Ulibischeff, Alexander  
*Mozart*  
*Nouvelle Biographie de Mozart, suivi d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse de principales oeuvres de Mozart*. 3 Bände. (1843). Stuttgart: Becher. 1847..
- Beethoven*  
*Beethoven, seine Kritiker und seine Ausleger*. Aus dem Französischen übersetzt v. Ludwig Bischoff. Leipzig: F. A. Brockhaus. 1859 (Französische Originalausgabe, Leipzig 1857).
- Unverricht, Hubert  
*Hänsel*  
»Peter Hänsel als Kammermusikkomponist«. In: *Studien zur Instrumentalmusik. Lothar-Hoffmann-Erbrecht zum 60. Geburtstag* (= Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 20). Hrsg. v. Anke Bingmann et al.. Tutzing: Hans Schneider. 1988, 325-342.
- Dittersdorf*  
»Carl Ditters von Dittersdorf als Quartettkomponist. Ein Konkurrent Haydns, Mozarts und Pleyels?«. In: *Haydn-Studien* 7 (1998), Heft 3/4, 315-327.
- Veyne, Paul  
*Inventar der Differenzen*  
»Ein Inventar der Differenzen« Antrittsvorlesung am Collège de France (1976). In: *Die Originalität des Unbekannten. Für eine andere Geschichtsschreibung*. Aus dem Französischen von Friedel Weinert. Frankfurt/Main: Fischer Wissenschaft. 1988, 7-42. (Originalausgabe Paris: Éditions du Seuil 1976)
- Viano, Richard J.  
*By invitation only*  
»By invitation only: private concerts in France during the second half of the eighteenth century.« In: *Recherches sur la musique française* 27 (1992), 131-162.
- Vilar, Josep M.  
*Pleyel a Catalunya*  
»Sobre la difusió de les obres de Pleyel a Catalunya«. In: *Anuario Musical*, Nr. 50 (1995), 185-199.
- Vischer, Friedrich Theodor  
*Aesthetik*  
*Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Reutlingen/Stuttgart und Leipzig: Carl Mäcken's Verlag. 1846-1857.
- Vogler, Joseph Georg  
*Betrachtungen*  
*Betrachtungen der Mannheimer Tonschule*. 2. Jhg. (1779-80). Reprint, Hildesheim: Olms. 1974.
- Voßler, Karl  
*Croces Aesthetik*  
»Benedetto Croces Aesthetik als Wissenschaft des Ausdrucks«. In: *Beilage zur Allgemeinen Zeitung* (10.9.1902).

- Walter, Horst  
*Wiener Streichquartett* »Zum Wiener Streichquartett der Jahre 1780 bis 1800«. In: *Haydn-Studien* 7 (1998), Heft 3/4, 289-314.
- Wagner, Cosima  
*Tagebücher* *Cosima Wagner. Die Tagebücher*. 2 Bände (1869-1877 u. 1878-1883). Ediert und kommentiert von Martin Gregor-Dellin u. Dietrich Mack. München u. Zürich: Piper. 1976.
- Wagner, Richard  
*Eine Pilgerfahrt* *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*. (1840) In: *Richard Wagner. Auswahl seiner Schriften*. Leipzig: Insel u. Siegel. 1911, 153-177.
- Das Kunstwerk der Zukunft* *Das Kunstwerk der Zukunft*. (1849) In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 3. Leipzig: C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung. 1907, 42-177.
- Oper und Drama* *Oper und Drama*. (1851) In: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Bd. 3 u. 4. Leipzig: C.F.W. Siegel's Musikalienhandlung. 1907, 222-320 (Bd. 3) u. 1-229 (Bd. 4).
- Beethovens Cis moll-Quartett* »Beethovens Cis moll-Quartett (Op. 131)« (1854). In: *Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 12. Leipzig: Breitkopf & Härtel, Siegel und Linnemann. 1911 (Volksausgabe, 6. Aufl.), 350.
- Über das Dirigieren* *Über das Dirigieren*. (1869) In: *Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 8. Leipzig: Breitkopf & Härtel, Siegel und Linnemann. 1911 (Volksausgabe, 6. Aufl.), 261-337.
- Beethoven* *Beethoven*. (1870) In: *Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 9. Leipzig: Breitkopf & Härtel, Siegel und Linnemann. 1911 (Volksausgabe, 6. Aufl.), 61-126.
- Mein Leben* *Mein Leben*. In: *Richard Wagner. Sämtliche Schriften und Dichtungen*. Bd. 13-15. Leipzig: Breitkopf & Härtel, Siegel und Linnemann. 1911 (Volksausgabe, 6. Aufl.).
- Wasielewski, Wilhelm Joseph  
*Reinecke* *Carl Reinecke. Sein Leben, Wirken und Schaffen* (1894). Reprint der Originalausgabe, Frankfurt/Main: Musikverlag Zimmermann. 1997.
- Weber, Carl Maria von  
*Fesca* »Die Tondichtweise des Herrn Konzertmeisters Fesca in Karlsruhe, nebst einigen Bemerkungen über Kritikenwesen überhaupt«. In: *AmZ*, 1818. Wiederabgedruckt in: *Carl Maria von Weber. Kunstansichten. Ausgewählte Schriften* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 23). Wilhelmshaven: Heinrichshofen. 1977, 119-125.
- Tonkünstlers Leben* *Tonkünstlers Leben. Fragmente eines Kunstromans* (1809-20). Abgedruckt in: *Carl Maria von Weber. Kunstansichten. Ausgewählte Schriften* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 23). Wilhelmshaven: Heinrichshofen. 1977, 26-86.
- Konzert* »Konzert zum Besten des Tonkünstler-Witwen- und Waiseninstitutes«. In: *K. K. Privilegierte Prager Zeitung*, Nr. 145 (24. Mai 1816). Wiederabgedruckt in: *Carl Maria von Weber. Kunstansichten. Ausgewählte Schriften* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft, Bd. 23). Wilhelmshaven: Heinrichshofen. 1977, 152-153.
- Weber, Heinrich  
*Zürichs Musikleben* *Zürichs Musikleben von 1812 bis 1850*. 2 Teile (=) 32. und 33. Neujahresstück der allgemeinen Musikgesellschaft in Zürich). Zürich: Orell, Füssli & Co., 1874 und 1875.
- Weber, Max  
*Religionssoziologie*  
*Wirtschaft und Gesellschaft* *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen: Mohr. 1920.  
*Wirtschaft und Gesellschaft; die Wirtschaft und die gesellschaftlichen Ordnungen und Mächte*. Nachlass. Tübingen: Mohr. 1999.
- Weber, William  
*Music and the Middle Class* *Music and the Middle Class. The social structure of concert life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. London: Homes and Meier. 1975.
- The Rise of Musical Classics* *The Rise of Musical Classics in Eighteenth-Century England. A Study in Canon, Ritual, and Ideology*. Oxford: Clarendon Press. 1992.

- Did People Listen* »Did People Listen in the 18th Century?« In: *Early Music*, vol. 25, Nr. 1 (1997). 678-691.
- Musical Canon* »The History of Musical Canon«. In: *Rethinking Music*. Hrsg. v. Nicholas Cook u. Mark Everist. Oxford u. New York: Oxford University Press. 1999, 336-355.
- Webster, James  
*Haydn's Early String Quartets* »Freedom of Form in Haydn's Early String Quartets«. In: *Haydn Studies*. Proceeding of the International Haydn Conference, Washington D.C. 1975. Hrsg. v. Jens Peter Larsen et al. New York: Norton. 1981, 522-530.
- Haydn's »Farewell« Symphony* *Haydn's »Farewell« Symphony and the Idea of Classical Style*. Cambridge: Cambridge University Press. 1991.
- Wehler, Hans-Ulrich  
*Deutsche Gesellschaftsgeschichte* *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. 3 Bände. München: Beck. 1989 (2. Aufl.)
- Weinmann, Alexander  
*Beiträge* *Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages*. Wien. 1964ff.  
2/1a: »Verzeichnis der Verlagswerke des Musikalischen Magazins in Wien, 1784-1802, Leopold (und Anton) Koeluch«. Wien: Krenn. 1979 (2., ergänzte und vollständig umgearbeitete Aufl.).  
2/2: »Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp.«. Wien: Krenn. 1978 2., ergänzte Aufl..  
2/7: »Kataloge Anton Huberty (Wien) und Christoph Torricella«. Wien: Universal Edition. 1962.  
2/8 u. 2/8a: »Die Wiener Verlagswerke von Franz Anton Hoffmeister«. Wien: Universal Edition. 1964 (»Addenda und Corrigenda«. Wien: Krenn. 1982).  
2/9: »Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo«. Wien: Universal Edition. 1964 (Ergänzungen zum Verlagsverzeichnis Tranquillo Mollo. Wien: Universal-Edition. 1972).  
2/12: »Verzeichnis der Musikalien des Verlags Joseph Eder – Jeremias Bermann«. Wien: Universal Edition. 1968.  
2/16: »Verlagsverzeichnis Johann Traeg (und Sohn)«. 2., vermehrte und verbesserte Aufl. Wien 1973.  
2/17/I: »Johann Traeg. Die Musikalienverzeichnisse von 1799 und 1804 (Handschriften und Sortiment)«. Wien: Universal Edition. 1973.
- Weimann, Robert  
*New Criticism* »New Criticism« und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft. München: Beck. 1974.
- Weisse, Christian Hermann  
*System der Ästhetik* *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit*. (3 Bände. Leipzig 1830) Reprint in einem Band, Hildesheim: Olm. 1966.
- Weissweiler, Eva  
*Briefwechsel* *Clara und Robert Schumann. Briefwechsel*. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Eva Weissweiler. Basel u. Frankfurt/Main: Stroemfeld und Roter Stern. 1984ff.
- Weitz, Michael  
*Close Reading* »Zur Karriere des Close Reading: New Criticism, Werkästhetik und Dekonstruktion. In: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Miltos Pechlivanos et al.. Stuttgart u. Weimar: Metzler. 1995, 354-365.
- Werner, Eric  
*Mendelssohn* *Mendelssohn – Leben und Werk in neuer Sicht*. Zürich: Atlantis. 1980.
- Werner-Jensen, Arnold  
*Kammermusikführer* *Reclams Kammermusikführer*. Hrsg. v. Arnold Werner-Jensen et al. Stuttgart: Philipp Reclam jun. 1993 (Elfte, durchgesehene Aufl.).
- White, Chappell  
*Viotti - A Thematic Catalogue* *Giovanni Battista Viotti (1755-1824). A Thematic Catalogue of his Works*. New York: Pendragon Press. 1985.
- White, Hayden  
*Der historische Text als Kunstwerk* »Der historische Text als Kunstwerk«. In: *Geschichte schreiben in der Postmoderne*. Hrsg. v. Christoph Conrad u. Martina Kessel. Stuttgart: Reclam. 1994, 123-157.

- Wiegandt, Matthias  
*Vergessene Symphonik?*  
*Vergessene Symphonik?*  
»Vergessene Symphonik? Studien zu Joachim Raff, Carl Reinecke und zum Problem der Epigonalität in der Musik (= Berliner Musik Studien, Bd. 13). Sinzig: Studio, Verlag Schewe. 1997.
- Winter, Robert  
*The Quartets in Their First Century*  
»The Quartets in Their First Century«. In: *The Beethoven Quartet Companion*. Hrsg. v. Robert Winter and Robert Martin. Berkeley (CA) usw.: University of California Press. 1994, 29-57.
- Wiora, Walter  
*Musikalische Gattungen (1)*  
»Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund«. In: *Die musikalischen Gattungen und ihr sozialer Hintergrund* (= Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Kassel 1962). Hrsg. v. Georg Reichert u. Martin Just. Kassel usw.: Bärenreiter. 1963, 15-22.
- Zwischen absoluter und  
Programm Musik*  
»Zwischen absoluter und Programm Musik«. In: Abert, Anna Amalie / Pfannkuch, Wilhelm (Hg.): Festschrift Friedrich Blume zum 70. Geburtstag. Kassel usw.: Bärenreiter. 1963, 381-388.
- Musikalische Gattungen (2)*  
»Die historische und systematische Betrachtung der musikalischen Gattungen«. In: *Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft* 10 (1966), 7-30.
- Wolf, Eugene K.  
*Mannheim Symphonie Style*  
»On the Origin of the Mannheim Symphonie Style«. In: *Studies in Musicology in Honor of Otto E. Albrecht*. Hrsg. v. John Walter Hill. Kassel usw.: Bärenreiter. 1980, 197-239.
- Würtz, Roland  
1970  
*Mannheim und Paris*  
Ignaz Fränzl. Ein Beitrag zur Musikgeschichte der Stadt Mannheim. Mainz: Schott. 1970.
- dialogué*  
»Mannheim und Paris in der Musik des 18. Jahrhunderts«. In: *Aufklärung. Studien zur deutsch-französischen Musikgeschichte im 18. Jahrhundert*. Hrsg. v. Wolfgang Birtel u. Christoph-Hellmut Mahling. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag. 1986, 159-171.
- dialogué*  
*dialogué. Vorrevolutionäre Kammermusik in Mannheim und Paris*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag. 1990.
- Zappalà, Pietro  
*Bottesini e Mendelssohn*  
»Giovanni Bottesini e la Conoscenza dell'opera di Mendelssohn: Introduzione ad una indagine«. In: *Giovanni Bottesini. Concertista e Compositore*. Hrsg. v. Flavio Arpini. Crema: Centro culturale Sant'Agostino. 1999, 101-114.
- Zimmermann, Robert  
*Rezension*  
»Zur Aesthetik der Tonkunst. Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst« [Rezension von Robert Zimmermann]. In: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst*, Nr. 47 (20. November 1854),
- Zywietz, Michael  
*Händel-Verständnis*  
»Das Händel-Verständnis von Bernhard Klein und Anton Friedrich Justus Thibaut«. In: *Händel-Jahrbuch*, 44 (1998), 50-63.

## **LEBENS LAUF**

Antonio Baldassarre wurde am 22. November 1964 in Zürich als Sohn von Salvatore Baldassarre (aus Bagnolo del Salento, Italien) und Anita Baldassarre, geborene Reumüller (aus Wien, Österreich) geboren und ist seit 2003 mit Denise Dorothea Darin verheiratet und Vater des am 14. Mai 2004 geborenen David Balthasar Maximilian. Nach den obligatorischen Schuljahren besuchte er das Gymnasium in Zürich und nahm im Wintersemester 1986/87 das Studium an der Universität Zürich auf (Deutsche Sprach- und Literaturwissenschaft, Musikwissenschaft und Politologie mit Schwerpunkt Politische Theorien), das er 1993 mit dem Lizentiat abschloss. 2003 erfolgte die Promotion. Während und nach dem Studium war er Lehrbeauftragter an den Universitäten Zürich und Basel sowie an der University of Illinois at Chicago (USA). Von 1997 bis 2003 war er wissenschaftlicher Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Zürich. Seit 2004 ist er Schulleiter der Jugendmusikschule Pfannenstiel (Meilen-Egg-Herrliberg-Uetikon am See), Geschäftsleiter der Kurt Leimer Stiftung und Präsident der Commission Mixte des Répertoire International d'Iconographie musicale. 2004 erhielt er einen Ruf als Associate Professor für historische Musikwissenschaft am City College der City University of New York mit Stellenantritt im September 2005.