JAHRESTAGUNG UND MITGLIEDERVERSAMMLUNG

Die nächste Jahrestagung findet, gemeinsam mit der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V., vom 16.-18. Juli 1993 in Amorbach statt. Einladungen für diese Jahrestagung ergehen gesondert.
Im Rahmen dieser Veranstaltung ist auch die Mitgliederversammlung geplant, und zwar am Sonntag den 18. Juli um 11.00 Uhr im grünen Saal des Schlosses.

NEUE MITGLIEDER

Dr. Achim Seip
Wilhelm-Leuchner-Str. 8
6100 Darmstadt

VERSTORBEN

Lothar Friedrich
Musikverlag B. Schotts-Söhne
Weihergarten
6500 Mainz

Werner Rieger
Dr. Siebenpfeifferstr. 8
6730 Neustadt/Weinstraße

Redaktionsschluß: 30.12.1992

MITTEILUNGEN

der Arbeitsgemeinschaft
für mittelrheinische Musikgeschichte

Nummer 60 1993

INHALT

Ein Freund und Förderer des Musiklebens.
Zum Gedenken an Lothar Friedrich

Günter Wagner
Friedrich Hugo von Dalberg als Liederkomponist

Volker Kalisch
Schumann, Schubert und das "*Nachdenken an Vergangenes*".
Ein Beitrag zum Schumannschen Sonatenverständnis

Gerhard Gutensohn
Die untergegangene Stumm-Orgel der Pfarrkirche
"Unserer lieben Frau" in Koblenz

Bernhard H. Bonkhoff
Die Orgeln der Stadt Frankenthal

Buchbesprechung

Konzert

Neue Mitglieder

Verstorben

Herausgeber: Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte e.V.
Geschäftsstelle: Musikwissenschaftliches Institut der Johannes Gutenberg-Universität, Welderweg 18, 55128 Mainz, Postadresse: Postfach 39 80, 55099 Mainz
Redaktion: Daniela Philippi, Institut für Musikwissenschaft, Mainz

Universität Mainz
Musikwiss. Institut

EIN FREUND UND FÖRDERER DES MUSIKLEBENS

Zum Gedenken an Lothar Friedrich

Am 14. Oktober 1992 verstarb in Wiesbaden Lothar Friedrich, Leiter der Produktion im Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz, und eine der bedeutenden Persönlichkeiten im deutschen Musikverlagswesen.

Lothar Friedrich wurde am 24. Januar 1940 in Verden/Aller geboren. Nach dem Abitur am Gymnasium Nordhorn studierte er 1960-1965 an der Musikhochschule und Universität in Freiburg: Schulmusik mit Hauptfach Klavier bei Professor Picht-Axenfeld, Musikwissenschaft bei den Professoren Dammann und Eggebrecht, Philosophie bei den Professoren Günther und Vonessen. Gleich nach dem Staatsexamen für das künstlerische Lehramt am Gymnasium im Hauptfach Musik/Musikwissenschaft begann er 1965 als Lektor im Musikverlag C.F.Peters. In dieser Funktion oblag ihm die redaktionelle Betreuung der gesamten Produktion: wissenschaftliche Ausgaben im *Erbe deutscher Musik*, Grieg-Gesamtausgabe, Schul- und Unterrichtsliteratur, Editionen klassischer und zeitgenössischer Musik von Froberger bis Kagel. In dieser 14jährigen Tätigkeit bei Peters erwarb Lothar Friedrich sein umfangreiches Wissen in allen Fragen der musikalischen Editionstechnik. Ausgerüstet mit einer umfassenden musikverlegerischen Erfahrung wechselte er 1979 zum Musikverlag Schott nach Mainz, zunächst als Lektor für die Sachgebiete Buch, Musikwissenschaft und Musikpädagogik, wenige Jahre später als Leiter der gesamten Verlagsproduktion.

Der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte war Lothar Friedrich seit 1980 sowohl in seiner Eigenschaft als Mitglied des Beirates als auch in Vertretung des Verlagshauses Schott aufs engste verbunden. Stets war er bereit, bei der Lösung anstehender Probleme mit Rat und Tat beizustehen sowie mit seinem großen Sachverstand Hilfestellungen zu geben. Nicht zuletzt seinem Verständnis und Entgegenkommen verdankt die Reihe *Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte* ihre Kontinuität. Erst kurz vor seinem Tode schlug er vor, dieser Reihe eine neue äußere Gestalt zu geben und auf diese Weise die Publikationen der Arbeitsgemeinschaft den übrigen wissenschaftlichen Veröffentlichungen des Hauses Schott anzugleichen. Der erste Band in diesem neuen Gewande, *Studien zu Gottfried Webers Wirken und seiner Musikanschauung* ist im Sommer 1993 erschienen. Die Arbeitsgemeinschaft ist Lothar Friedrich auch für diese Anregung zu Dank verpflichtet. Stets hat er jedoch darüberhinaus mit großer Kenntnis und Gespür für relevante Fragestellungen wichtige Impulse für die wissenschaftliche Tätigkeit der Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte gegeben.

Die Förderung wissenschaftlicher Projekte beschränkte sich jedoch keineswegs nur auf die Arbeitsgemeinschaft, sondern fand ihren Niederschlag insbesondere auch in einer stärkeren Öffnung des Verlages Schott gegenüber der Musikwissenschaft. Neben den Gesamtausgaben ist hier der konsequente Aufbau eines wissenschaftlichen Buchprogramms zu nennen. Die Buchlabels *Schott Musikwissenschaft* und *Schott Musikpädagogik* sind heute anerkannt und genießen hohes Renommée; manche Dissertation und manche Habilitationsschrift, mancher Kongreßbericht und manche Festschrift wurden hier veröffentlicht. Daneben entstanden zahlreiche wissenschaftliche Buchreihen wie z.B. die *Schumann-Studien*, *Weber-Studien*, *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* oder die Reihe *Musikpädagogik, Forschung und Lehre*. Gerade der letztgenannte Titel macht auch den unter Lothar Friedrich konsequent weitergeführten Ausbau eines musikpädagogischen Programms deutlich.

Lothar Friedrich hat sich dankenswerterweise stets auch um den wissenschaftlichen Nachwuchs gekümmert. So oft es seine Zeit erlaubte, besuchte er die Musikwissenschaftlichen Institute verschiedener Universitäten, um Studenten oder junge Wissenschaftler für die Probleme der Editionstechnik zu interessieren. Meist blieb es nicht bei der Theorie, sondern es wurden häufig konkrete Arbeitsaufträge erteilt, z.B. für revidierte Ausgaben im Rahmen der Edition Eulenburg. Auch die Studierenden des Musikwissenschaftlichen Instituts der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz haben von diesen Aktivitäten profitiert und Lothar Friedrich hat hier in leitender Funktion an Übungen zur Editionspraxis teilgenommen. Gerne nahm er im übrigen die Gelegenheit wahr, besonders gelungene wissenschaftliche Arbeiten junger Kollegen in die Verlagsproduktion aufzunehmen.

Lothar Friedrich war eine außergewöhnliche, vielleicht einmalige Persönlichkeit in der deutschen Verlagslandschaft, weitblickend und doch realitätsbewußt, in der Sache genau und unerbittlich, enorm fleißig und gut organisiert, dabei stets freundlich, entspannt, hilfsbereit, bescheiden und gewinnend. Das Musikleben und die Musikwissenschaft verlieren mit ihm einen im Verborgenen wirkenden Gönner und Fürsprecher, der Verlag Schott eine der wichtigsten Persönlichkeiten seiner über 220jährigen Geschichte.

Die Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte ist daher stolz und dankbar zugleich, daß Lothar Friedrich trotz seiner vielen Verpflichtungen stets Zeit gefunden hat, sich um ihre Belange zu kümmern. Sie hat mit ihm einen wichtigen und treuen Freund sowie Förderer verloren. Die Arbeitsgemeinschaft für Mittelrheinische Musikgeschichte wird ihm ein ehrendes Andenken bewahren.

Rainer Mohrs

Günter Wagner

FRIEDRICH HUGO VON DALBERG ALS LIEDERKOMPONIST

"Er ist der liebenswürdigste Mensch, und ich kann nicht genug zum Lobe seiner Seele, seines Herzens, seines Geschmacks und Genies sagen, vorzüglich zeichnet ihn, bei einer ungemeinen Schnelligkeit und Leichtigkeit der Ideen, eine Ruhe des Gemüths aus, die in höchstem Grade nach meinem Sinn, und beim Reisen ein wahrer Balsam ist. Er verachtet, was ich verachte, er sucht, was ich suche, und kann mir mit tausend geübten Kenntnissen im Kunstgeschmack und in der musikalischen Composition helfen." Mit solchen von hoher Wertschätzung geprägten Worten urteilte der Weimarer Dichter und Kulturphilosoph Johann Gottfried Herder in einem Brief vom 23. Juni 1788[1] über den Domherrn, Komponisten und Schriftsteller Friedrich Hugo von Dalberg, mit dem er wenige Wochen darauf zu einer gemeinsamen Reise nach Italien aufbrach.[2] Ähnlich respektvoll wie Herder äußerten sich die meisten zeitgenössischen Musiker vom Fach, indem sie - wie selbstverständlich - dem dilettierenden Adligen das Prädikat "Tonkünstler" zuerkannten. Stellvertretend für eine Reihe anerkennender Urteile aus der musikalischen Fachwelt seien hier Äußerungen des bekannten schwäbischen Liederkomponisten und Publizisten Christian Friedrich Daniel Schubart zitiert, der Dalberg in seinen *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1784) bezeichnenderweise in das Kapitel *Charaktere berühmter Tonkünstler* aufnahm und über ihn befand: *"Freiherr von Dalberg, ein Liebhaber, wie es wenige gibt, der es mit Meistern aufnimmt. Er spielt nicht nur das Klavier vortrefflich und besitzt sonderlich viel Stärke im extemporellen Fantasieren, sondern setzt auch gründlich und neu. Seine Klaviersonaten sind sehr schwer und voll Tiefsinn, und sein 'Gebet der Eva' aus dem achten Gesang der 'Messiade', welches er mit musikalischer Deklamation herausgab, zeigt von seinem schönen Geiste. Klopstock ist sein Lieblingsdichter, daher setzte er vieles von ihm in Musik, und es gelang ihm meist vortrefflich."*[3]

---

1 An den Bibliothekar Friedrich Ludwig Wilhelm Meyer in Göttingen. Zit. nach R. Haym, *Herder nach seinem Leben und seinen Werken*, Bd. 2, Berlin 1885, S. 384.

2 Vgl. dazu vor allem: *Herders Reise nach Italien. Herders Briefwechsel mit seiner Gattin vom August 1788 bis Juli 1789*, hrsg. v. H. Düntzer u. F.G. v. Herder, Gießen 1859; J.G. Herder, *Bloß für Dich geschrieben. Briefe und Aufzeichnungen über eine Reise nach Italien 1788/89*, hrsg. v. W. Dietze u. E. Loeb, Berlin 1980.

3 Christian F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (= Reclams Universal-Bibliothek 673), hrsg. von J. Mainka, Leipzig 1977, S. 185.

Durch solch vielfältiges Lob der Zeitgenossen neugierig geworden, ist man doch einigermaßen verwundert, daß die wissenschaftliche Literatur nicht in angemessener Weise reagiert hat. Im Gegenteil, Informationen zu Leben und Werk des Domherrn sind sehr spärlich und zudem bisweilen noch falsch.[4] Man kommt nach dem Studium der einschlägigen Literatur schnell zu der Erkenntnis, daß die Forschung Dalberg weitgehend ignoriert oder bestenfalls als eine marginale Erscheinung der Kulturgeschichte der Goethezeit abgetan hat. Lediglich dem Musikschriftsteller wird im Rahmen des musikästhetischen Schrifttums der Epoche eine gewisse Eigenständigkeit zugestanden, wie Schäfke in dem bisher einzigen ernstzunehmenden Beitrag[5] über Dalbergs Schriften dargelegt hat. Daß der vielseitige Domherr aber auch ein Komponist von beachtlichem Eigenprofil gewesen ist, will die vorliegende Studie über seine Lieder,[6] einen wesentlichen Teilbereich seines künstlerischen Schaffens, aufzeigen. Doch zuvor bedarf es in der notwendigen Kürze - einiger biographischer Informationen als Voraussetzung für unser Thema.

Reichsfreiherr Johann Friedrich Hugo Nepomuk Eckenbert von Dalberg, Kämmerer zu Worms, aus der Mannheim-Hernsheimer Linie des berühmten Geschlechtes, wurde am 17. Mai 1760 in Mainz geboren.[7] Wie seine beiden älteren Brüder Karl Theodor (geboren 1744), späterer Koadjutor des Erzstiftes Mainz, Fürstprimas und Großherzog von Frankfurt, sowie Wolfgang Heribert (geboren 1750), bekannt als Theaterleiter in Mannheim und Förderer Schillers, kurpfälzischer Geheimrat

4 Als höchst unzuverlässig hinsichtlich biographischer wie bibliographischer Daten erweisen sich auch die Dalberg-Artikel von K.M. Komma, in: MGG, Bd. 2, Sp. 1869 ff. und von H. Serwer, New GroveD, Bd. 5, S. 151 f.

5 R. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing ²1964, S. 326 f.

6 Über den Liederkomponisten Dalberg gibt es in der Literatur nur dürftigste Information. H. Kretzschmar (*Geschichte des neuen deutschen Liedes*, I. Teil, Leipzig 1911, S. 338) kennt zwar den Namen, verwechselt ihn jedoch mit dem Koadjutor Karl Theodor von Dalberg (!). M. Friedlaender (*Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, 2 Bde., Stuttgart u. Berlin 1902, Reprint Hildesheim 1970) verzeichnet immerhin einige seiner Liedersammlungen, wenn auch mit teilweise falschen Erscheinungsdaten, verzichtet jedoch auf eine kritische Würdigung. Die einzige Arbeit, die auch stilkritische Untersuchungen zu einigen Dalberg-Liedern enthält, ist bedauerlicherweise ungedruckt geblieben (I. Stephan, *Lieder Mainzer Komponisten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, Staatsexamensarbeit 1955, Universität Mainz). Erwähnung verdient noch die mehr bibliographische Studie von A. Weinmann über zwei lange Zeit Mozart zugeschriebene Duette (*Ehelicher guten Morgen* u. *Eheliche gute Nacht*) aus dem 1. Heft der Dalbergschen Liedersammlung (*Zwei unechte Mozart-Lieder*, in: *Die Musikforschung XX*, 1967, S. 167-175).

7 Dahlberg ist entgegen fast allen Angaben in der Literatur in Mainz im alten Dalberger Hof am Fuße des Stephansberges (heute Maria-Ward-Gymnasium) geboren. Sein Taufdatum 17.5. (laut Taufbuch von St. Emmeran, Stadtarchiv Mainz) ist mit ziemlicher Sicherheit auch sein Geburtsdatum, wie aus den Verlassenschaftsakten seines Vaters Franz Heinrich (Staatsarchiv Darmstadt: F2 Konv. 74, Fasz. 1) mehrfach zu belegen ist. Zur Frage des Geburtsortes vgl. im übrigen C.J.H. Villinger, *Wo sind die drei Brüder Dalberg geboren?*, in: Wonnegauer Heimatblätter (Beil. der Wormser Zeitung), Jg. 12 (1967), Nr. 9.

und späterer badischer Staatsminister, erhielt auch der körperlich mißgestaltete, gleichwohl mit vorzüglichen Geistesgaben ausgestattete Friedrich Hugo eine sorgfältige Erziehung. Nach eigenem Bekunden war sein Lehrer in Musik der Mannheimer Hofkapellmeister Ignaz Holzbauer.[8] Schon früh für das geistliche Amt bestimmt, begann er seine Laufbahn 1768 als Domizellar des Trierer Domkapitels. Wenig später erfolgte die Aufschwörung in den Domkapiteln zu Speyer und Worms. In den Jahren 1772-1774 betrieb er wissenschaftliche, insbesondere juristische[9] Studien, zunächst an der Universität in Erfurt und anschließend (bis 1777) in Göttingen, wo er "*ein wahrer Glanz der dortigen akademischen und Privat-Concerte*"[10] gewesen sein soll. 1784 erfolgte seine Ernennung zum Domkapitular der genannten Domstifte. Schon 1780 war er in den Dienst des Kurfürsten von Trier getreten, der ihn 1785 zum Präsidenten der Schulkommission ernannte. Dieses Amt legte er 1790 nieder. 1794 wird er im Kurtrierischen Staatskalender als Geheimer Rat des Kurfürsten geführt. Von seinen Verpflichtungen in Kirche und Staat befreit, begab sich Dalberg auf mehrere große Auslandsreisen, so 1788/89 nach Italien (mit Herder, wie schon erwähnt), 1790/91 in die Schweiz und von dort weiter nach Paris 1798 nach London. Infolge Abtretung des linken Rheinufers an das revolutionäre Frankreich des alten Familienbesitzes Schloß Hernsheim bei Worms beraubt, verlegte Dalberg Ende der 1790er Jahre seinen Wohnsitz nach Erfurt, wo er in der Statthalterei, dem Amtssitz seines Bruders Karl Theodor, für die nächsten Jahre, in engem Kontakt mit dem Weimarer Musenhof, eine Bleibe fand. Seinen letzten Lebensabschnitt (seit 1802), Erfurt war inzwischen preußisch geworden, verbrachte Dalberg, häufig von Krankheiten heimgesucht, im Hause seiner Schwester Antoinette in Aschaffenburg, überwiegend mit literarischen Arbeiten beschäftigt. Hier starb er auch am 26. Juli 1812. Seine Bibliothek, darunter sein gesamtes musikalisches Schaffen, vermachte er laut Testament der

8 [F.H.v. Dalberg], *Vom Erfinden und Bilden*, Frankfurt am Main, (Johann Christian Hermann) 1791, S. 9.

9 K.M. Komma (S. Anm. 4) behauptet irrtümlich, Dalberg habe ein theologisches Studium absolviert. Üblicherweise studierten die Trierer Domizellare im Rahmen des üblichen zweijährigen Aufenthaltes an einer katholischen Universität in facultate artium oder in der juristischen Fakultät. Das Studium der Theologie ist in keinem Fall belegt (vgl. S.-M. Gräfin zu Dohna, *Die ständischen Verhältnisse am Domkapitel von Trier vom 16. bis zum 18. Jahrhundert* (= Schriftenreihe z. Trier. Landesgesch. u. Volkskunde 6), Trier 1960, S. 30. Auch in den Matrikeln der Universität Göttingen, der prostestantischen Hochburg des Staatsrechtes, wird Dalberg als "*jur., ex ac*[cademia] *Erfurdensi*" geführt (vgl. *Die Matrikeln der Georg-August-Universität zu Göttingen 1734-1837*, im Auftrage d. Universität hrsg. von G.v. Selle, Text-Bd. (= Veröffentlichungen d. hist. Kommission f. Hannover, Oldenburg etc. IX), Hildesheim u. Leipzig 1937, S. 226 (Matrikel-Nr. 10688).

10 G. Schilling, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst*, Bd. 2, Stuttgart 1835, S. 351. Dalberg dürfte vor allem in den berühmten Hauskonzerten seines Lehrers, des Staatsrechtlers Johann Stephan Pütter, aufgetreten sein.

von seinem Bruder Karl Theodor und ihm selbst geförderten Frankfurter Museums Gesellschaft,[11] deren Archiv im Zweiten Weltkrieg völlig vernichtet wurde.

Dalbergs musikalisches OEuvre besteht - soweit es sich erhalten hat -, aus einer größeren Anzahl von Klavierwerken, insbesondere Sonaten, Kammermusik mit Klavier und zahlreichen Vokalkompositionen, darunter den eigentümlichen sogenannten Deklamationen, die Georg Bendas melodramatische Gestaltungsweise wirkungsvoll auf geistliche Szenen übertragen. Zu letzteren zählen Werke wie *Eva's Klagen bei dem Anblick des sterbenden Messias*, Boßler 1784, und *Jesus auf Golgatha*, André ca. 1810, beide auf Dichtungen von Klopstock. Den Schwerpunkt seines vokalen Schaffens bilden aber die knapp einhundert Lieder und Gesänge für eine Singstimme (gelegentlich auch für zwei) und Klavierbegleitung. Ein Verzeichnis der gedruckten Lieder[12] befindet sich im Anhang dieses Aufsatzes.

Für die Beliebtheit Dalbergscher Lieder spricht die Tatsache, daß sie außer in den Originalausgaben auch in verschiedenen Nachdrucken, in diversen Liederalben, als Beilagen zu Almanachen und sonstigen belletristischen Blättern und nicht zuletzt in einer beträchtlichen Zahl von Abschriften der Zeit erhalten sind. Autographe konnten bisher nur in zwei Fällen ermittelt werden: sie befinden sich in Goethes Weimarer Musiksammlung.[13] Die Frage der Datierung einzelner Gesänge läßt sich meist nur annähernd anhand der Erscheinungsdaten der Drucke beantworten. Gelegentlich lassen sich genaue Datierungen anhand der Briefe ermitteln, von denen sich erfreulich zahlreiche noch erhalten haben.[14]

Die textlichen Grundlagen der Lieder

Schon bei flüchtiger Durchsicht der vertonten Texte fällt die Fülle klangvoller Dichternamen auf, unter ihnen Klopstock, Goethe, Schiller, Herder, die Dichter des Göttinger Hainbundes, wie sie in dieser Häufigkeit bei den komponierenden Zeitgenossen - Reichardt ausgenommen - nicht anzutreffen sind. Es besteht kein Zweifel, daß sich Dalberg bei der Auswahl seiner Texte primär an ihrer Qualität orientierte, wozu ihn ein überdurchschnittlicher Grad an literarischer Bildung befähigte. Abhold

[11] Vgl. auch H. de Bary, *Museum. Geschichte der Museumsgesellschaft zu Frankfurt am Main*, Frankfurt 1937, S. 60.

[12] Ein vollständiges Liedverzeichnis, unter Einschluß der zahlreichen zeitgenössischen Abschriften, ist in Vorbereitung.

[13] Es handelt sich um die Nr. 60 (*An den Frieden. Der du von dem Himmel bist*, dat. *'Neapel d. 11. Jenner 1789'*, das Lied ist nicht mit Nr. 11 aus dem 2. Heft der *Lieder* identisch, wie dies Friedlaender (Bd. 2, S. 177 irrtümlich behauptet), Nr. 935 (*Fischerlied. Wir schwanken hin, wir schwanken her; Lied eines wahnsinnigen Mädchens. Früh morgens als ich gestern* = Nr. 8 aus dem 1. Heft bzw. Nr. 11 aus dem 3. Heft der *Lieder*).

[14] Im Besitz des Verfassers sind bisher rund 120 Briefe in Kopie oder Abschrift.

jeglicher Art anakreontischer Tändelei, wie sie im zeitgenössischen Lied vielfach bestimmend war, bevorzugte er dabei jene Texte, die sich durch eine ernste Lebensauffassung auszeichnen, das Sittliche, die Tugend, die Freundschaft und eine mitunter bis zur Schwärmerei gesteigerte Frömmigkeit zum Ausdruck bringen. Diese Haltung war nicht nur ein vorherrschender Wesenszug des Sturm und Drang, dem er geistig nahe stand, sondern entsprach auch zutiefst dem überaus sensiblen, schwärmerischen Naturell des vielseitig begabten Freiherrn.

Hatte ihn diese Grundeinstellung anfangs zu dem gleichgestimmten Klopstock und seinen norddeutschen Nachahmern geführt - zu vermuten sind auch persönliche Kontakte während der Göttinger Studienzeit - , so gewann seit Mitte der 1780er Jahre Johann Gottfried Herder immer mehr an Einfluß und wurde zum unentbehrlichen Mentor und Dialogpartner bei ästhetischen und philosophischen Reflexionen, wie seine Briefe und vor allem seine Schriften beweisen. Für dieses fast schon romantische Verweilen bei einer Dichterpersönlichkeit gab Dalberg selbst die Begründung in dem ersten an den Weimarer Kunstphilosophen gerichteten Brief vom 30. April 1785. Darin bemerkt er zunächst, daß Herder ihn begeistere, wie dies kein anderer vermöge, und fährt fort: "*Und mein Herz muß fühlen, muß gerührt, begeistert werden, wenn meine Empfindung in musikalischen Ausdruck übergehen soll; was mich nicht interessiert, nicht tiefes, lebendiges Gefühl in mir wird, kann ich auch nicht setzen. Und in dem großen Kranze deutscher lyrischer Blumen sind leider so wenige, die dieses Gefühl in mir erregen. Die besten, ich meine Klopstocks Oden, sind von Gluck bearbeitet, und wer wollte mit dem ringen?*"[15] Herder eröffnete ihm auch den Zugang zum Volkslied, jener "*Stimme der Menschheit*", welcher der Dichter in seinen beiden berühmten Volksliedpublikationen von 1778/79 so gewaltige Resonanz verschafft hatte. Auch Dalberg schöpfte, wie viele andere komponierende Zeitgenossen, aus dieser ergiebigen Quelle. Von hier aus gelangte er zu einer Reihe volksliedmäßig gestaltender Dichter, zu Claudius, Voß, Bürger, Schubart und vor allem zu Goethe.

Über die Beziehungen Dalbergs zu dem großen Dichter läßt sich aus den Quellen nur wenig Erhellendes erfahren. Die erste Begegnung zwischen beiden scheint laut Tagebucheintrag[16] Goethes im Jahre 1778 stattgefunden zu haben, als Dalberg mit seinem Bruder Karl Theodor zu einem gemeinsamen Besuch in Weimar weilte. Bei der engen Beziehung, die zwischen dem Erfurter Statthalter und dem Weimarer Musenhof bestand, dürften dieser Begegnung weitere gefolgt sein. Mit Sicherheit

[15] Herders Briefwechsel mit seiner Gattin (S. Anm. 2), Vorwort, S. XXIX. Dalberg hatte einige Tage zuvor eine Liedkomposition *Mädchen am Bache* (wohl identisch mit Nr. 10 aus dem 1. Heft der *Lieder*) durch Sophie von Seckendorf geb. Kalb, die Witwe des 1785 verstorbenen Liederkomponisten und preußischen Gesandten am Fränkischen Kreise, Karl Sigismund von Seckendorf, überreichen lassen.

[16] *Goethes Werke* (Sophien-Ausgabe), III. Abtheilung: *Goethes Tagebücher*, Bd. 1: 1775-1787, Weimar 1887, S. 65, Eintrag vom 22.4.1778.

blieben die Beziehungen eher locker und müssen spätestens mit Dalbergs Übersiedelung nach Erfurt ganz geendet haben. Das letzte Zeugnis beiderseitiger Beziehungen ist die eigenhändige Niederschrift der Goethe-Vertonung *Der du von dem Himmel bist* (*An den Frieden*). Sie trägt mit einer Widmung an den Dichter die Datierung "*Neapel d. 11. Jenner 1789*", wohl zur Erinnerung an Goethes eigene Italienreise, die ihn Anfang 1787 auch nach Neapel geführt hatte. Das ungedruckte Lied gehört mit zwei weiteren Liedautographen zur umfangreichen Notensammlung des Dichters.[17] Mit insgesamt acht Gedichten, unter ihnen die besonders reizvollen *Das Heidenröslein* und *Jägers Abendlied*, ist Dalberg einer der frühesten und wie noch zu zeigen sein wird - einfühlsamsten musikalischen Interpreten Goethescher Lyrik.

Auch zu einem anderen großen Weimarer Klassiker, zu Schiller, suchte Dalberg Kontakte, zumal der Dichter seit 1790 enge freundschaftliche Beziehungen zum Koadjutor Karl Theodor von Dalberg in Erfurt pflegte. Doch allen Versuchen des fast gleichaltrigen Domherrn gegenüber wahrte Schiller eine merkwürdige Zurückhaltung, über deren Ursache man mangels Äußerungen des Dichters über Dalberg nur mutmaßen kann![18] Mit der Übersendung zweier Lieder und einem Begleitschreiben vom 23. April 1799 scheint Dalberg den ersten Versuch einer Kontaktaufnahme unternommen zu haben: "*Ich habe es gewagt nach meinen schwachen Kräften - zwo Ihrer vortrefflichen Gedichte Würde der Frauen, und an die Freude zu componiren, und meiner neuen Lieder Sammlung*[19] *einzurücken, Empfangen Sie dieselben als einen Beweis meiner innigen Verehrung - und Dankgefühls für die süßen Augenblicke die mir die öftere Durchlesung Ihrer schönen Gedichte gewähren. Mögten* [sic] *diese kleinen Versuche Ihnen anlockend genug sein, Sie zu bewegen mir Ein oder Anderes von Ihren neuesten Gedichten zur Composition zu übersenden.*"[20] Ob Schiller dieser Erwartung entsprochen hat, ist unbekannt. Danach sind jedenfalls noch zwei weitere Lieder (*Sehnsucht* und *Die Erwartung*), die in die *Deutschen Lieder* op. 25 Aufnahme fanden, sowie die Komposition von *Theklas Lied*, mit der Dalberg eine seiner besten Leistungen bot, zu nennen. Auch letztere hatte er an den Dichter gesandt und um ein Urteil darüber gebeten, wie aus einem unveröffentlichten Brief vom 14. April 1801 hervorgeht: "*Ich war vor einiger Zeit so frey, E*[uer] *W*[ohlgeboren] *eine Komposition*

[17] S. Anm. 13.

[18] Daß Schiller gleichwohl Dalbergs Lieder schon seit langem kannte und wohl auch schätzte, geht aus einer Anfrage an den gelehrten Freund Christian Gottfried Körner in Dresden hervor: "*Schreibe mir doch einmal, was Du von der Dalbergischen musikalischen Composition hältst, und ob Dir seine letzten Stücke, Compositionen zu einigen Herderischen Gedichten, vorgekommen sind.*" Brief vom 20.10.1788 aus Rudolfstadt. *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner*, Bd. 1, Stuttgart 1892, S. 265. Körner antwortete unter dem 31.10., daß er die angesprochenen Lieder nicht kenne (ebda., S. 269).

[19] Gemeint sind die Lieder Nr. 1 und 4 aus *Zwölf Lieder* (Erfurt: Beyer u. Maring 1799).

[20] *Schillers Werke* (Nationalausgabe), Bd. 38, Teil I: *Briefwechsel. Briefe an Schiller*, Weimar 1975, S. 74 (Nr. 91).

von Theklas Lied zu überschicken, bin aber bisher noch nicht so glücklich gewesen von Ihnen zu erfahren, ob diese Musik einigermaßen ihren Beyfall erhalten. So stolz ich darauf seyn würde, wäre mir auch ihr Tadel wilkommen [sic], *und gewiß belehrend.*"[21] Auch diesmal bleibt uns Schillers Reaktion verborgen.

In gewisser Weise markieren die ersten Jahre nach der Jahrhundertwende einen Einschnitt in Dalbergs Schaffen. 1802 erfolgte sein Umzug von Erfurt nach Aschaffenburg, was zugleich den endgültigen Abschied vom Weimarer Musenhof bedeutete. 1803 verstarb Herder, die Leitfigur seines Lebens, zwei Jahre später, 1805, Schiller, zu dessen hohem Pathos und humanistischem Idealismus er sich aufs stärkste hingezogen fühlte, obwohl dieser ihm offenbar menschlich immer fernblieb. Dagegen vermochte keiner aus der jüngeren Poetengeneration ihn so zu fesseln, daß er länger bei ihm hätte verweilen mögen. Neue Aufgaben wie die wieder stärker in den Vordergrund rückenden literarischen, besonders orientalischen Studien ließen der Liedkomposition immer weniger Raum. So wirkt denn auch seine letzte Sammlung *Deutsche Lieder* op. 25 ausgesprochen matt und routinemäßig, im Vergleich zu seinen früheren Gesängen von merklich geringerer Inspiration, wenngleich in der musikalischen Behandlung einzelne fortschrittliche Züge zu beobachten sind. Schuld an dem im ganzen wenig günstigen Eindruck tragen zu einem erheblichen Teil die meist farblosen, wenn auch gefälligen Verse drittrangiger Poeten, deren Reimereien Dalbergs musikalische Phantasie auch kaum beflügeln konnten. An die Stelle der bisher vorherrschenden klangvollen Dichternamen sind nun die Namen bescheidenerer Talente getreten, wie Friedrich von Köpken, des seinerzeit führenden Magdeburger Literaten, Friedrich Andreas Gallisch aus Leipzig, Karl Müchler aus Berlin, dazu kommt eine Reihe Ungenannter von ähnlichem Schlage. Möglicherweise haben auch hier wieder persönliche Beziehungen Ausschlag für die Wahl dieser Dichter gegeben. Bezeichnenderweise sind die Lieder wieder am besten gelungen, deren Texte sich deutlich über den Durchschnitt erheben; dazu zählen die beiden genannten Schiller-Gedichte, das innige *Abendlied* des Klopstock-Freundes Friedrich Leopold Graf von Stolberg oder die reizende *Einsiedelei* des Schweizers Johann Gaudenz von Salis-Seewis.

Dalbergs Liedschaffen klingt aus mit drei Beiträgen zu Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* (1807), dem renommierten Literatur Organ der schwäbischen Romantik, beziehungsweise zur nicht minder einflußreichen *Zeitung für die elegante Welt* (1809) auf Texte von Carl Schreiber *Der Geist der Harmonie*), August Mahlmann (*Meine Sterne*) und einem Ungenannten (*Die Blumen*), die sämtlich, in gleicher Weise textliche Grundlage wie musikalische Gestaltung betreffend, bereits frühromantische Züge erkennen lassen.

[21] Schiller YNr. 227, Goethe-Schiller-Archiv, Weimar.

Versucht man abschließend, die von Dalberg verwendeten Texte thematisch zu ordnen, so bieten sich folgende vier Hauptgruppen an, die untereinander auch Mischformen bilden können:

1. Das ernste Liebes- und Naturlied (vor allem durch Gedichte von Klopstock, Goethe, Herder, die Vertreter des Göttinger Hainbundes vertreten)
2. Das Volkslied bzw. das volksliednahe Gedicht (vertreten vor allem durch Herders Volkslieder, aber auch durch Claudius, Voß, Bürger, Schubart, Salis-Seewis und viele andere)
3. Das bekenntnishaft-weltanschauliche Lied (vertreten vor allem durch Herder, Schiller, Dalberg selbst).
4. Das geistliche Lied (Klopstock, Eschenburg, Cramer, Voß, Herder).

Die musikalische Gestaltung der Lieder

Es kann im Rahmen einer knapp bemessenen Studie wie der vorliegenden nur darum gehen, einige Grundzüge Dalbergscher Liedgestaltung aufzuzeigen, die sich bei näherer Betrachtung in typologischer wie formaler Hinsicht als äußerst vielgestaltig erweist. Sämtliche von Editha Alberti-Radanowicz[22] für das Wiener Lied des 18. Jahrhunderts aufgestellten Typen, denen in leicht abgewandelter Form hier gefolgt wird, kommen auch bei Dalberg vor, bilden aber vielfach Mischformen, so daß folgende Einteilung sich für unsere Betrachtung als die sinnvollste erweist:

1. Der volksliedmäßige Typus (unter Einschluß des Singspieltypus)
2. Die Ariette (unter Einschluß der Romanze)
3. Das geistliche Lied
4. Die lyrische Szene (bei Alberti-Radanowicz: die Monodie)

Der Vielfalt der Liedtypen entspricht eine abwechslungsreiche formale Gestaltung, die neben dem reinen Strophenlied, verschiedene Arten des variierten Strophenliedes und das durchkomponierte Lied beinhaltet. Im folgenden werden anhand ausgewählter Beispiele - die Lieder sind im Anhang (MB = Musikbeispiele 1-7) wiedergegeben - die unterschiedlichen Gestaltungsweisen dargelegt.

[22] E. Alberti-Radanowicz, *Das Wiener Lied von 1789-1815*, in: StMw X, 1923, S. 37-78.

Zu 1) Der volksliedmäßige Typus

Geradezu als ein Musterbeispiel volksliedmäßiger Gestaltung darf *An den Mond*, nach Goethes berühmtem Gedicht, angesehen werden (MB 1). Das Lied ist äußerst schlicht und steht im romanzenhaften 6/8-Takt. Die Melodie überschreitet den Oktavraum nicht. Viele Tonwiederholungen vermitteln in Verbindung mit dem langsamen Tempo eine ruhige, eben abendliche Stimmung. Dalberg faßt - wie auch sonst sehr oft zwei Textstrophen zu einer musikalischen zusammen. Das Lied besteht dadurch aus zwei achttaktigen Perioden. Entsprechend der ruhigen Stimmung ist der harmonische Aufbau schlicht, fast "bewegungslos". Die erste Periode bleibt in der Tonika G-Dur, die zweite moduliert im 3. Takt bei der Textstelle *"lindernd deinen Blick"* zur Hervorhebung in die Dominante (hier ist zugleich auch der melodische Höhepunkt erreicht), danach Rückmodulation in die Tonika. Man beachte dabei die reizvolle Molleintrübung bei *"wie des Freundes Auge mild!"* Die Klavierbegleitung ordnet sich der Singstimme vollkommen unter: Die rechte Hand spielt die Melodie mit, während die linke sich orgelpunktartig auf wenige stützende Töne beschränkt. Lediglich bei *"Nebelglanz"* und *"meine Seele"* weicht sie durch Vorschläge von der Melodielinie ab und setzt so kleine Akzente. Vor- oder Nachspiel fehlen.

Ausdrucks- und Stilmittel rücken das Lied ohne Zweifel in die Nähe der Berliner Liederschule, wie sie vor allem durch Johann Abraham Peter Schulz und Johann Friedrich Reichardt vertreten wird. Gleichfalls dem volksliedmäßigen Typus zuzuordnen ist *Jägers Abendlied* wiederum auf der Grundlage eines bekannten Goethe-Textes (MB 2a).

Die Vertonung dieses Gedichtes durch Dalberg und Reichardt (Mb 2b) zeigt im Vergleich Übereinstimmungen, aber auch deutliche Unterschiede. Beiden liegt der 6/8-Takt und der gerade im Berliner Lied so beliebte durchgehende Romanzenrhythmus zugrunde. Doch während Reichardt durchweg akkordische Begleitung verwendet, beginnt Dalberg mit einem Unisono von Singstimme und Klavier, wodurch eine geheimnisvolle Stimmung zum Ausdruck gebracht werden soll. Sie wird noch dadurch in ihrer Wirkung gesteigert, daß das Dreiklangsgerüst der Melodie durch chromatische Töne verschleiert ist. Demgegenüber begnügt sich Reichardt mit einer einfachen Dreiklangsbrechung. Der wichtigste Unterschied besteht aber darin, daß Dalberg entsprechend des in der ersten Strophe ausgebildeten Gegensatzes der Bilder die beiden Viertaktphrasen, die die Liedmelodie bilden, antithetisch gegenüberstellt: Teil 1 in Moll und unisono, Teil 2 in Dur und mit Akkordbegleitung. Beide Teile sind nur noch durch die gleiche Rhythmik miteinander verbunden. Dalberg ist vorrangig um eine dramatische Wirkung bemüht, während es Reichardt mehr um Ausgewogenheit, um eine einheitliche, mehr volksliedartige Wirkung geht.

Auch sonst findet sich das Mittel antithetischer Strophengestaltung recht häufig. Als ein besonders gut gelungenes Beispiel sei das *Heidenröslein* (Goethe) hervorgehoben (MB 3). Diesmal zerfällt das Lied in drei sehr verschiedenartig gestaltete

Abschnitte, die nach dem Steigerungsprinzip wirkungsvoll aufeinanderfolgen. Der erste beginnt im erzählenden Ton in ruhigen Vierteln, wieder unisono mit der Klavierbegleitung. In Takt 3 und 4 geht die Bewegung in Achtel über. Die anfangs streng diatonische Tonleiterbewegung der Melodie weicht im zweiten Abschnitt einer fallenden chromatischen Linie, die treffend ein sehnsüchtiges Verlangen ausdrückt. Gleichzeitig führt die Klavierbegleitung eine durchgehende Achtelbewegung aus. Der Abschnitt mündet bei *"stand in stillen Freuden"* über einer neapolitanischen Wendung in die Dominante ein, während die stockende, punktierte Rhythmik von Singstimme und Begleitung größte Überraschung ausdrückt. Mit dem nun endgültig nach Dur gewendeten dritten Teil, seiner jetzt aus Achteltriolen-Bewegung bestehenden Begleitung und nicht zuletzt durch seine von der Tonleiter befreite, weit ausholende Melodiebewegung, ist der emotionale Höhepunkt des Liedes erreicht.

Als ein interessantes Beispiel des Übergangs vom volksliedhaften Typus zur Ariette verdient das Lied *Edone* (Klopstock) aus dem Heft *Zwölf Lieder* (1799) hervorgehoben zu werden (MB 4), da es volksliedmäßige Melodik mit ungewöhnlich reicher Harmonik und formaler Ausweitung verbindet. Auf die erste Viertaktphrase mit ihren einschmeichelnden Sextparallelen (*"süßes Bild"*!) folgt eine zweite, die durch ständige Textwiederholungen, die der emotionalen Steigerung dienen, auf acht Takte erweitert wird. Man beachte dabei die bereits an Schubert erinnernden Molleintrübungen, ferner die schmerzlichen verminderten Septimenakkorde und, als besonders wirkungsvolles Ausdrucksmittel, den Neapolitanischen Sextakkord (in Takt 7) bei der Textstelle *"daß du es selbst nicht bist"*. Die Klavierbegleitung ordnet sich dem volksliedhaften Typus gemäß wieder völlig unter, schließt sich eng an Melodik und Rhythmik der Singstimme an.

Zu 2) Die Ariette

Wiesen die beiden zuletzt angesprochenen Beispiele (MB 2 u. 3) schon deutliche Merkmale des Ariettentypus auf (wie etwa Vorhaltsbildungen und Chromatismen in der Singstimme, eine stark differenzierte Harmonik oder eine Durchbrechung des regelmäßigen Periodenbaus durch Wort- und Zeilen-, insbesondere Schlußzeilenwiederholungen), so ist der entwickelte Ariettentypus durch eine uneinheitliche Rhythmik und vor allem eine stärker verselbständigte Klavierbegleitung mit Vor- und Nachspiel (letzteres ist für Dalberg im allgemeinen wichtiger) gekennzeichnet. Das in der zeitgenössischen Ariettenvertonung meist sehr ausgiebig gehandhabte Verzierungswesen bis hin zu ausgedehnten Koloraturen wird von unserem Liederkomponisten mit erfreulicher Zurückhaltung eingesetzt. Etwas reichlicher sind lediglich die italienischen Canzonetten ausgestattet. Das sehr reduzierte Vokabular an Verzierungen besteht im wesentlichen aus kurzen und langen Vorschlägen, Doppelschlägen und gelegentlichen Schleiferfiguren, während richtige Koloraturen in den

deutschsprachigen Gesängen völlig fehlen. Auch der für die Ariette so charakteristische 3/8-Auftakt findet sich in zahlreichen Beispielen, sowohl im Ariettenlied heiteren als auch ernsten Charakters. Der schon im Volksliedtypus beobachtete Kontrast einzelner Teile läßt sich auch hier immer wieder feststellen.

Als ein typisches Beispiel Dalbergscher Ariettengestaltung darf die Romanze *Liebe schwärmt auf allen Wegen* (MB 5) aus Goethes Singspiel *Claudine von Villa Bella* (1788) gelten.

Kennzeichnend sind die zweitönige Schleifermelodik, die weitausgreifende, von zahlreichen Wiederholungen geprägte Schlußsteigerung und eine verselbständigte, mit Vor- und Nachspiel ausgestattete Klavierbegleitung. Auf die reizvollen Tempowechsel bei *"aufgesucht"* sowie die anschließende dreimalige Wiederholung in chromatisch abfallender Sequenz, durch verminderte Septimenakkorde im Klavier noch akzentuiert, sei außerdem hingewiesen.

Der Ariettentypus heiterer Prägung geht gelegentlich auch eine Verschmelzung mit dem Typus des Singspielliedes ein, wie das Goethe-Lied *Die Freuden* (MB 6) belegt. Es beginnt ganz im Charakter des Singspielliedes mit eng begrenzter Melodik, die sich im weiteren Verlauf des Liedes entfaltet. Typisch sind außerdem das Parlando, das "plappernde" Verweilen auf wenigen Tönen, und die Verwendung kurzatmiger, zweitaktiger Motive, die sich, bei streng syllabischer Deklamation, häufig wiederholen. Eine fast dramatische Steigerung erfährt das Lied bei der Textstelle *"da hab ich sie"* durch mehrfache Motiv- und Wortwiederholung unter gleichzeitiger Ausweitung des Tonraumes, unterstützt durch eine erregt trommelnde Achtelbewegung im Baß der Klavierbegleitung. Die darauf einsetzende Wende mit der Molleintrübung bei *"ein traurig dunkles Blau"* und der in breiten Tönen in c-Moll herabsinkenden Singstimme, die mit komplementären Synkopenrhythmen ausdrucksvoll vom Klavier untermalt wird, bewegt sich das Lied am Ende auf dem Boden des ernsten Ariettentypus. Die Schlußkadenz im Pianissimo hellt durch den überraschenden Dur-Akkord am Ende die Stimmung wieder auf. Der nun schon mehrfach beobachtete Dur-Moll Gegensatz wird auch in diesem Lied wieder sehr poetisch vom Komponisten eingesetzt. Darüberhinaus ist das Lied ein ansprechendes Beispiel für die auch bei Dalberg gelegentlich verwendete durchkomponierte Form.

Der Ariettentypus bleibt bis zum Ende der Dalbergschen Liedproduktion vorherrschend. Die Tendenz, der Klavierbegleitung größeres Gewicht zu verleihen, wie in den beiden früheren Beispielen schon erkennbar, erreicht in den nach 1800 entstandenen Liedern ihren Höhepunkt. Größere Vor- und Nachspiele werden zur Regel, dagegen bleibt das Zwischenspiel die Ausnahme. Die Baßstimme verselbständigt sich und imitiert bisweilen die Motivik der Singstimme. Die wichtigste Neuerung besteht aber darin, daß die Begleitung nun stärker als bisher an einer gleichmäßigen Bewegungsmotivik fest hält, die den Liedern dadurch eine größere formale, aber auch stimmungsmäßige Einheit verleiht. Parallel zu dieser Entwicklung geht freilich die kaum günstig einzuschätzende Tendenz, eine Melodiephrase, oft mitten im Wort,

durch Pausen zu zerschneiden, die den späten Liedern, zumal wenn diese Gestaltungsweise oft gar nicht durch den Text gerechtfertigt erscheint, mehr Expressivität verleihen sollen. Davon sind besonders die Lieder op. 25 betroffen.

Zu 3) Das geistliche Lied

Das geistliche wie auch das mit ähnlichen Ausdrucksmitteln arbeitende bekenntnishaft-weltanschauliche Lied steht entweder dem ernsten Ariettentypus oder häufiger noch dem Kirchenlied nahe. Zu seinen wichtigsten Gestaltungsmerkmalen zählt eine meist in breiteren Notenwerten teils in Stufen, teils in Dreiklangsbrechungen, oft unison mit der Klavierbegleitung, auf- und niedersteigende Melodik. Gelegentliche Punktierungen unterstreichen den Eindruck des Majestätischen, Erhabenen. Eine kraftvolle Baßbewegung, die gleichfalls wieder stufenweise auf- und niedersteigt, aber auch weitausholende Intervalle liebt, kennzeichnet den Klavierpart. Bisweilen wird die Liedmelodie mit Achtelfigurationen umspielt, die eindeutig dem Vokabular der Orgelmusik entlehnt sind und so den choralmäßigen Charakter noch unterstreichen sollen. Als ein besonders schönes Beispiel aus der kleinen Gruppe der geistlichen Lieder sei die *Seligkeit der Erkenntnis Gottes* (Cramer) aus den *VI geistlichen Liedern* hervorgehoben, das nicht zuletzt wegen seiner geschmackvollen Harmonik Beachtung verdient (MB 7).

Zu 4) Die lyrische Szene

Nach der frühen "*Deklamazion mit musikalischer Begleitung*" mit dem Titel *Eva's Klagen bei dem Anblick des sterbenden Messias*, wohl Anfang der 1780er Jahre entstanden, begab sich Dalberg mit der Ode *Der sterbende Christ an seine Seele* um 1787 erstmals auf das Feld der durchkomponierten Solokantate (Pope, Nachdichtung von Herder) für Tenor und Orchesterbegleitung. Diese Kantate zerfällt in klar abgegrenzte Sätze: Nach einem längeren Orchestervorspiel folgen im Wechsel rezitativische und arios-liedhafte Teile, als Abschluß eine Bravourarie im Stile der spätneapolitanischen Oper. Das Werk scheint erfolgreich gewesen zu sein, denn nach der Erstveröffentlichung bei Breitkopf (Leipzig 1787) folgte eine englische Ausgabe bei Corri, Dussek & Co. (London 1798 "*for the Author*"), eine dritte gar noch um 1812 bei André in Offenbach. Angespornt durch den offensichtlichen Erfolg dieser Kantate, erprobte er in der einzigen bisher bekannt gewordenen lyrischen Szene *Lied der Thekla oder des Mädchens Klage* (aus Schillers *Wallenstein*) op. 21 für eine Frauenstimme und Klavierbegleitung die Mischform der Kantate im Rahmen der Liedgestaltung (MB 8). Zudem dürften ihn die Balladen und Kantatenlieder des gleichaltrigen Schwaben Johann Rudolf Zumsteeg, die sich in den 1790er Jahren

rasch ausbreiteten, in diesem Vorhaben unterstützt haben. Auch in Dalbergs gegen 1800 entstandener Szene wechseln, wie schon in der früheren Kantate, deklamatorische und kantable Partien miteinander ab, doch sind die Übergänge nun fließender. Die melodische Linie verzichtet weitgehend auf die Stil und Ausdrucksmittel der Oper und ist durchgängig um einen liedhaften Charakter bemüht. Die Szene beginnt mit einer Einleitung des Klaviers (h-Moll), die durch mächtig aufbrausende Dreiklangsbrechungen (in Zweiunddreißigsteln) und starke dynamische Kontraste auf engstem Raum gekennzeichnet ist. Zweifellos soll hier nicht nur tonmalerisch das Brausen des Eichenwaldes, sondern auch im Sinne des Pittoresken der beginnenden Romantik die seelische Erregung des Mädchens zum Ausdruck gebracht werden. Die Introduktion mündet unter Verlangsamung der Bewegung (nun Sechzehntel) in einen rezitativischen Abschnitt ein. Das nun folgende liedhafte Larghetto beginnt in e-Moll, wendet sich bald nach E-Dur, in dem es auch, von einem Zwischenspiel des Klaviers unterbrochen, ausklingt. Der vorletzte Abschnitt (non troppo lento) beginnt in der parallelen Tonart cis-Moll und leitet mit kühnen Modulationen zum letzten in H-Dur über. Unverkennbar ist Dalbergs Bemühen, durch die Anwendung engverwandter Tonarten und die schon erwähnte durchgängig liedhafte Melodik, der sich auch die rezitativischen Einschübe anpassen, eine möglichst geschlossene musikalische Form zu erreichen. Nicht zuletzt trägt der alle Teile erfassende punktierte Rhythmus (im 3/4 Takt ♩. ♪♩ / im 2/4 Takt ♩ ♪ ♪) zu dieser Absicht bei. Freilich leidet die Komposition dadurch an einer gewissen Monotonie, die Dalberg durch sich verändernde Begleitmotivik (gleichmäßige Viertel- bzw. Achtelbewegung, die sich im letzten Abschnitt zu durchgehender Sechzehntel-Figuration steigert) zu mildern sucht.

Im ganzen gesehen stellt diese lyrische Szene einen frühen, gegenüber Zumsteeg doch recht selbständigen Versuch dar, zu einem Ausgleich der Gegensätze zwischen rezitativischen und liedhaften Elementen zu gelangen, wie er erst in der Liedkunst Schuberts und Schumanns endgültig vollzogen wurde. "Theklas Lied" beweist jedenfalls, daß Dalberg die Entwicklungen seiner Zeit aufmerksam verfolgte und sich nach Kräften bemühte, in diese einzugreifen. So erweist sich der rheinische "Nobile dilettante" einmal mehr als ein selbständig gestaltender, um eine eigene Lösung bemühter Künstler, der sein Vorbild Zumsteeg zumindest in bezug auf formale Geschlossenheit der Szene deutlich übertrifft. Diese relative Selbständigkeit, die er sich in seinen besten Gesängen gegenüber allen Einflüssen der Wiener, Berliner und schwäbischen Liederschule bewahrte, hebt ihn über eine Vielzahl komponierender und bekannterer Zeitgenossen, auch solche von Profession, hinaus. Als einem der begabtesten südwestdeutschen Kleinmeister des Klavierliedes, dessen Vorzüge vornehmlich in einer fließenden, natürlichen Melodik, in einer abwechslungsreichen, farbigen Harmonik, in einer oftmals originellen formalen Gestaltung und einer meist geschmackvollen Textauswahl bestehen, sollte ihm endlich ein achtbarer Platz unter den Liederkomponisten der Goethezeit zugewiesen werden.

VERZEICHNIS DER IM DRUCK ERSCHIENENEN LIEDER VON FRIEDRICH HUGO VON DALBERG

Sammlungen

1) Lieder. Ihro Durchlaucht der Frau Herzoginn von Pfalz Zweybrücken zugeeignet [1. Sammlung], Mainz: B. Schott, VNr. 83 [27.1.1788]; Mannheim-München-Düsseldorf: J.M. Götz, VNr. 86 [1792].

1. An die Freunde aus Klopstocks Ode: Zürchersee "Treuer Zärtlichkeit voll"
2. Das schlafende Mädgen (Gerstenberg) "Schlummre sanft, o Schöne"
3. Liebe (Herder, recte: J.F. Schlez) "Stark ist des Todes rauhe Hand"
4. Der Zauber der Erinnerung (v. Dalberg) "Aus dem Strome des Genusses"
5. Ehelicher guten Morgen (Schubart) "Guten Morgen, guten Morgen" [Duett]
6. Eheliche gute Nacht (Schubart) "Gute Nacht, gute Nacht" [Duett]
7. An die Phantasie (v. Seckendorf) "Holde süße Phantasie"
8. Fischerlied (v. Dalberg) "Wir schwanken hin, wir schwanken her"
9. Die Schiffende (Hölty) "Sie wankt dahin"
10. Das Mädgen am Ufer (Herder) "Im säuselnden Winde"
11. An die Laute (Herder) "Ja süße Laute, je länger er lebt"
12. An die Vergänglichkeit (v. Dalberg) "Vergänglichkeit, du Sohn der ewigen Nacht"

einzeln:

Nr. 2: Notenblätter zur musikalischen Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft, Speier: H.Ph. Boßler 1790, S. 40-44. Nr. 5 u. 6 (ohne Angabe des Komponisten): Ebda. 1791, S. 33-38. - Melodien zum Mildheimischen Liederbuche f. d. Piano-Forte oder Clavier, [hrsg. v. Rudolph Zacharias Becker], Gotha: In der Beckerischen Buchhandlung 1799 (Nr. 294 und 295).
Nr. 5 u. 6 (fälschlich Mozart zugeschrieben): Amsterdam: J.H. Henning, VNr. 105. - Hamburg: J.A. Böhme. - Hamburg: Günther & Böhme. - Offenbach: J. André, VNr. 645. - Wien: Artaria & Co., VNr. 303 (Raccolta-Reihe). Nr. 8: Melodien zum Mildheimischen Liederbuch, Gotha 1799 (Nr. 455). Nr. 9: Sechs Lieder von verschiedenen Componisten f. d. Guitarre einger. v. L. de Call. Offenbach: J. André, VNr. 2517, S. 6 f. (Nr. 3).

2) Lieder. Ihro Durchlaucht der Frau Herzoginn von Pfalz-Zweybrücken zugeeignet, Zweite Sammlung, Mainz: B. Schott, VNr. 102 [31.8.1791]; Mannheim-München-Düsseldorf: J.M. Götz, VNr. 58 [1792].

1. Bilder und Träume (Herder) "Fliegt, ihr meiner Jugend Träume"
2. Die Schwestern des Schicksals (Herder) "Nenne nicht das Schicksal grausam"
3. Die Wassernimphe (Herder) "Flattre, flattr' um deine Quelle"
4. An den Schlaf (Herder) "Gott des Schlafes, Freund der Ruh"
5. Der Gewinn des Lebens (Herder) "Am kühlen Bach, am luft'gen Baum"
6. An den Abendstern (n.d. Griechischen) "Stern des Abends, der du dem Liebenden leuchtest"
7. Liebe "Bist Liebe süß und quälest so"
8. Der Fluß durchs Thal "Wallest schön, wallest still durch das Thal hinab"
9. Liebe schwärmt auf allen Wegen (Goethe)
10. Duetto. Wiedersehn "Wohin, o Laura sind entflohn"
11. An den Frieden (Goethe) "Der du von dem Himmel bist"
12. Terzetto. Nachtgesang [Kosegarten] "Tiefe Feier schauert um die Welt"

einzeln:

Nr. 2: Melodien zu den Ausgewählten Gesängen gesammelt von J. K. Pfenninger. Nach seinem Tode herausgegeben, Zürich 1792, S. 59-61 (Nr. XXXV).
Nr. 7: Notenblätter zur musikalischen Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft, Speier: H.Ph. Boßler 1792, S. 61-64.

3) Lieder. Ihre Durchlaucht der Frau Herzoginn von Pfalz-Zweybrücken zugeeignet. Dritte Sammlung. Mainz: B. Schott, VNr. 179 [6.3.1794]; Mannheim-München-Düsseldorf: J.M. Götz, VNr. 413 [1794].

1. Neue Liebe, neues Leben (Goethe) "Herz, mein Herz, was soll das geben"
2. An den Mond (Goethe) "Füllest wieder Busch und Thal"
3. Jägers Abendlied (Goethe) "Im Felde schleich ich still und wild"
4. Rößgen auf der Hayde (Goethe) "Es sah ein Knab ein Röslein stehn"
5. Die Silberquelle [Herder] "Hast liebes Mädgen frisch und jung"
6. Abendlied (Claudius) "Der Mond ist aufgegangen"
7. Die Freuden (Goethe) "Es flattert um die Quelle"
8. An mein Clavier "Du holdes Kind der Trauer"

9. Die Echo [Herder] "An des Baches stillen Weiden"
10. Der kurze Frühling [Herder] "Frühling währt nicht immer"
11. Lied eines wahnsinnigen Mädgens [Herder] "Früh Morgens, als ich gestern"
12. Der Abschied (Goethe) "Laß mein Aug den Abschied sagen"

einzeln:

Nr. 1 u. 11: Tempel der Musen und Grazien. Ein Taschenbuch zur Bildung u. Unterhaltung für 1796, Mannheim: Neuer Kunstverlag, S. 192f.- XV Lieder zur sittlichen und angenehmen Unterhaltung Freunden u. Freundinnen des Klaviers u. Gesanges gewidmet, Zweiter Theil, Darmstadt: Bosslerische Musikhandlung [1796], S. 22-25.

4) Sei Canzoni con Accompagnamento di Piano-Forte dedicate à L'Archevescovo di Tarento, Mainz: B. Schott, VNr. 134 [16.3.1790]; Mannheim-München-Düsseldorf: J.M. Götz, VNr. 219 [ca. 1793].

1. "Pur nel Sonno almen tal ora"
2. "Aure amiche, ah! non spirate"
3. "Parto, parto amabile ben mio!"
4. "Va, ma conserva i miei"
5. "Placido Zephiretto"
6. Sonnetto di Petrarca "Quel Rossignuol, che si soave piagne"

einzeln:

Nr. 5: Notenblätter zur musikalischen Korrespondenz der teutschen Filarmonischen Gesellschaft, Speier: H.Ph. Boßler 1790, S. 45-48.

5) [4] English Songs with an Accompaniment for the Piano Forte ... Dedicated to Lady Jerningham ... Op. XV, London: Corri, Dussek & Co, printed for the Author [ca. 1798].
Three English Songs and a Glee ... Op. XV, Ebda., [nach 1800].

1. Go lovely Rose (Waller) "Go lovely Rose"
2. Come live with me & be my love "Come live with me"
3. Song to Echo (Dr. Darwin) "Sweet Echo! fleeps thy vocal shell"
4. Hymn to May (Dr. Darwin) "Born in you Blaze of Orient Sky" (Terzett)

6) Zwölf Lieder in Musik gesetzt. Meinen lieben Nichten Fanny und Nanny von Dalberg zugeeignet, Erfurt: Beyer und Maring 1799. XII Lieder in Musik gesetzt ... zugeeignet seinen Nichten Fanny und Nanny von Dalberg, Bonn: N. Simrock, VNr. 92 [ca. 1800].

[1.] Würde der Frauen (Schiller) "Ehret die Frauen! sie flechten und weben"
[2.] Edone (Kopstock) "Dein süßes Bild, Edone"
[3.] An die Freude (Schiller) "Freude, schöner Götterfunken" [mit Chor]
[4.] Die Sterne (Kosegarten) "Wie wohl ist mir im Dunkeln"
[5.] Die drey Rosen. Ein Gesellschaftslied (Nach d. Dänischen d. Herrn Guldberg) "Vom Schoße der Natur" [Chorlied]
[6.] Abendlied eines Bauers (Claudius) "Das schöne große Taggestirne"
[7.] Des Schäfers Liebeswerbung (Bürger) "Komm biß mein Liebchen"
[8.] Die Näherin (Voß) "Ich will dir was entdecken"
[9.] Der Sonntag. Im Volkston (Klamer Schmidt) "Der Sonntag in aller Früh"
[10.] Eijapopeia. An einem stürmischen Winterabend "Eijapopeia! schlaf sanft, liebes Kind"
[11.] Lebwohl (Cordes) "Lebewohl! vergiß mein nicht"
[12.] Lied eines Seefahrers (Matthisson) "Mein Schiff ruht endlich wieder"

Durchgehende Numerierung nur in der Simrock-Ausgabe. Diese auch mit geänderter Reihenfolge: Nr. 1, 2, 4, 3, 6, 5, 8, 7, 9 -12.

einzeln:

Nr. 3: Vierzehn Compositionen zu Schillers Ode an die Freude, Hamburg: J.A. Böhme, S. 4 f.
Nr. 4: Hamburg: J.A. Böhme.
Nr. 11: zus. mit "Wiedersehn" von Grosheim, Kassel: W. Wöhler, VNr. 35.

7) VI Geistliche Lieder in Musik gese[t]zt, Heft [o. Zahl], Mainz: K. Zulehner, VNr. 63 [ca. 1899].

1. Gebeth (Voß) "Vor dir o Gott zu bethen"
2. Gott ist die Liebe (Voß) "Gott ist die Lieb!"
3. Häusliches Glück der Christen (Eschenburg) "Im Stillen wollen wir dich ehren" [Duett]
4. Sehnsucht nach der Erkenntniss Gottes (Cramer) "Wo find ich dich, den meine Seele"
5. Seligkeit der Erkenntniss Gottes (Cramer) "Wie selig bin ich, wenn mein Geist"

6. Auferstehung (Klopstock) "Wenn ich einst von jenem Schlummer"

8) Six Romances françaises avec accompagnement de Piano-forte ... Oeuvre 21, Bonn: N. Simrock, VNr. 350 [ca. 1803].

1. Felicité passée "Au bord d'une fontaine"
2. L'amour et le tems "A voyager passant sa vie"
3. Il est trop tard "Il est trop tard"
4. J'étais heureux! "J'étais heureux à ce tems d'innocence"
5. A deux voix "Ce que je désire"
6. Je reviendrai ... "Je reviendrai! mot charmant"

einzeln:
Nr. 2: Hamburg: J.A. Böhme.

9) Deutsche Lieder mit Klavierbegleitung ... Opera 25, Liv: I. Bonn: N. Simrock, VNr. 483 [1806].

1. Amor und die Nymphen (Köpken) "Einst schlief auf Schilf"
2. Die Erinnerung (Gallisch) "Die Freude sang"
3. Die Versöhnung (Gallisch) "Zu dem Kummer sprach"
4. Sehnsucht (Schiller) "Ach, aus dieses Thales Gründen"
5. Abendlied (F.L. v. Stollberg) "Willkommen, frohe Nacht"
6. Die Erwartung (Schiller) "Hör ich das Pförtchen nicht gehen?"

Liv: II. Bonn: N. Simrock, VNr. 496 [1806].

1. Der Sänger "Ein Mägdelein hab ich gesehn"
2. Die Einsiedelei [v. Salis-Seewis] "Es rieselt klar und wehend"
3. An Daphne "Die Lieb, o Daphne, thronet"
4. Das Röschen [Müchler] "Ich sah ein Röschen am Wege stehen"
5. Das Mädchen bei der Rose "Anzusehn bist du schön"
6. Die welkende Rose "Auch sie, die Rose, die du mir gegeben"
7. An Lida [Müchler] "Was zieht zu deinem Zauberkreise"
8. Die Einsame "Schon sinds drei Tag' und länger"
9. An die Ruhe "Neige dich von deinem Throne"

Einzelgesänge

10) Abendlied (Herder). "Und wenn sich einst die Seele schließt", in: Studien für Tonkünstler u. Musikfreunde, [Theil I:] Musikalisches Wochenblatt, hrsg. v. F.L.A. Kunzen und K. Spazier, Berlin: Neue Musikhandlung 1793.

11) Kriegslied der vorländischen Bürger als sie wider die Neufranken an den Rhein zogen "Die Trommel wirbelt; auf ins Feld!", in: Journal des Luxus u. der Moden, hrsg. v. F.J. Bertuch u. G.M. Kraus, Weimar: Industrie-Comptoir, Bd. 9, März 1794, S. 114 f.

12) Letzter Wunsch "Wann, o Schicksal, wann wird endlich".

13) Der Wechsel der Dinge. Ein Echo "Verschwunden ist sie meinem Blick", in: Euphrosyne für 1800. Ihrer Churfürstl. Durchlaucht d. reg. Frau Churfürstin von Sachsen ... gewidmet von L. Wilh. Werner, Göttingen: zu haben beym Hrsg. u. in Commission in d. Schroederischen Buchhandlung, S. 8 u. 29.

14) Lied der Thekla oder des Mädchens Klage ["Der Eichwald brauset"] von Schiller ... Oeuvre XXI, Mainz: K. Zulehner, VNr. 34 [1804].

15) Die Zukunft [F. Brun] "Kennt ihr das Land". Lied mit Klavierbegleitung, Bonn: N. Simrock, VNr. 395 [ca. 1804].

16) Der Geist der Harmonie (C. Schreiber) "Von fernen Fluren weht ein Geist", in: Morgenblatt f. gebildete Stände, Tübingen: J.F. Gotta, Jg. 1 (1807), Bd. 2, Nr. 181, Beilage.

17) Die Blumen "In des Winters Stürmen schlafen wir". Für zwei Soprane, zwei Flöten, Gitarre u. Cembalo, in: Morgenblatt f. gebildete Stände, Tübingen: J.F. Cotta, Jg. 1 (1807), Bd. 2, Nr. 208, Beilage.

18) "In questa tomba oscura" (Carpani), in: In questa tomba oscura. Arietta con accompagnamento de Piano-Forte composta in diverse maniere da molti Autori e dedicata a S.A.U. Dign. Principe Giuseppe di Lobkowitz, Wien: T. Mollo, VNr. 1487 [1808] (Nr. XXXI).

19) Meine Sterne (Mahlmann) "Meine Sterne kommt ihr wieder!", in: Zeitung f. die elegante Welt, hrsg. v. A. Mahlmann, Leipzig: G. Voß u. Comp., Jg. 9 (1809), Nr. 238, Beilage.

Musikbeispiele

MB 1

An den Mond.

von Göthe.

Langsam

1. Füllest wie der Busch und Thal still mit Nebel-Glanz, lösest endlich auch einmal
2. Tr. den Nachklang fühlt mein Herz froh und trüber Zeit, wandle zwischen Freud und Schmerz

meine Seelle ganz. Breitest über mein Gesicht, lindernd den mein Blick,
in der Einsamkeit. Fließe, fließe lieber Fluß, immer werd ich froh,

wie der Freundes Augen mild über mein Geschick.
so verrauschte Scherz und Kuß, und die Treue so

MB 2a

Jägers Abendlied.

von Göthe.

Allegretto

Im Felde schleich ich still und wild, gespannt mein Feuer sehr; da

cres

schwebt so leicht dein Himmelsbild, dein süßes Bild mir vor.

MB 2b

Jägers Nachtlied

(Abendlied)

Johann Friedrich Reichardt, 1752–1814
(in Johann Wolfgang von Goethe: Werke III, 1787)

Wunder! Ich bin selig, daß mich nun nicht, leicht mit dem Feuer rührt, bei

Wunder! so selig bin ich, daß mich nun nicht, leicht mit dem Blick mehr rührt.

MB 3

Röslein auf der Hayde.

Mäßige Bewegung.
Im Romanzen Ton.

Da sah ein Knab ein Röslein stehn, Röslein auf der Hay-den, sah es war so frisch und schön, und blieb stehen

an zusehn, und stand in stillen Freuden, Röslein, Röslein, Röslein roth, Röslein auf der Hay-den.

2ts mahl.

MB 4

Edone.

Sehr langsam.

1. Dein süßes Bild, E-do-ne, schwebt stets vor mei-nem Blick. Allein ihn trüben
2. Ich seh' es, wenn der A-bend mir dämmert, wenn der Mond mir glänzt. seh' ich, wie

Zähren, daß du es selbst nicht bist, daß du es selbst nicht bist, daß du es selbst nicht bist.
weinen, daß du es selbst nicht bist, daß du es selbst nicht bist, daß du es selbst nicht bist.

MB 5

Romance

Liebe schwärmt auf allen Wegen

Treue wohnt für sich allein, Treue wohnt für sich allein. Liebe kommt euch rasch entgegen

lentando

più presto

Liebe kommt euch rasch entgegen, auf-ge-flucht, auf-ge-flucht, auf-ge-flucht will Treue seyn.

auf_gesucht auf_ge_sucht auf_ge_sucht will Treue seyn, will Treu —

seyn, will Treu — e seyn, will Treu — e seyn, will

Treu — e seyn.

MB 6

Die Freuden.

Geschwind. von Göthe.

Es flattert um die Quelle, die [sich] [wirbelt] Lil_ _ bel_le, mich freut sie lange schon; bald dunkel und bald hel_le wie

der Ca_me_le_on, bald roth bald blau bald blau bald grün; O daß ich in der Nähe doch ihre Farben

se_he; O daß ich in der Nähe doch ihre Farben se_he; Sie schwirrt und schwebet, sie schwe_bet, rastet

nie; doch still, doch still, sie setzt sich an die Weiden; da hab ich sie, da hab ich sie, da hab ich sie, da hab ich sie, da hab ich sie, und

nun, und nun betrachtet ich sie genau, und seh ein traurig dunkles Blau. so geht es

die, Zer_glied_ler del_ner Freu —

MB 7

SELIGKEIT

Choralmäßig. der Erkenntniß Gottes.

1. Wie se_lig bin ich, wenn mein Geist empor zu Gott sich hebt; und

weil er frei nen Schöpfer preiset des Engels Leben lebt.

MB 8

ADAGIO.

Andante.

Adagio.

Nachr. Das Auge von Weinen, von Weinen ge-trübt, von Weinen ge-trübt.

Andante.

Adagio.

BARCHETTO.

Das Herz ist ge-storben, die Welt ist leer, und erlaubt

sieht sie — dem Wonnechor nichts mehr, und wei — ter sieht sie dem Wonnechor

nichts mehr. Du Mei-ne Ge-, ich gebe dein Kind zu-rück, ich

habe ge-nug-sam, ich habe ge-nug-sam das ir-di-sche Glück.

V. S.

ich habe ge-lebt, ich habe ge-lebt und ge-lie-

Von troppo lento.

Der Glanz der Thränen vergeht allmählich

Un poco più presto.

Larghetto.

will's nicht ver-ge — gen! nicht — — ver-ge-gen!

Un poco più presto.

Larghetto.

Lass

Glanz der Thränen vergeht allmählich Lust, es ver-ge-hen die Klä-ge den

Ton — dren nicht auf, den Ton dren nicht auf. Lass auf. Lass

V. S.

Volker Kalisch

SCHUMANN, SCHUBERT UND DAS "NACHDENKEN AN VERGANGENES"

Ein Beitrag zum Schumannschen Sonatenverständnis

Robert Schumanns Präsentation und Engagement für Franz Schubert nimmt schon seit langem den Rang eines Klassikers in der Rezeptionsgeschichte ein. Schumann war es, der nach eigenen Angaben Schuberts *Große C-Dur Sinfonie* (D 944) entdeckte, sie der Öffentlichkeit zugänglich machte und ihr ästhetische Geltung wie geschichtliche Bedeutung mit den Worten sicherte, daß derjenige noch wenig von Schubert wisse, der nicht diese Sinfonie kenne (III 5 f.).[1] Schumann verlieh ihr die Weihe romantischer Inbegrifflichkeit, unterstrich deren gelungene Unabhängigkeit vom Beethovenschen Sinfonierichtmaß und bestätigte ihr das Außerordentliche wie Neue bei übervoller Einlösung alles bis dahin kompositorisch Erwartbaren. Dies übrigens mit der Versicherung und dem Hinweis auf das ihr innewohnende musikalische "*Leben*", in welchem auch das berühmte, vielzitierte Wort von der "*himmlischen Länge*" fällt: "*Hier ist, außer meisterlicher musikalischer Technik der Komposition, noch Leben in allen Fasern, Kolorit bis in die feinste Abstufung, Bedeutung überall, schärfster Ausdruck des Einzelnen, und über das Ganze endlich eine Romantik ausgegossen, wie man sie schon anderswoher an Franz Schubert kennt. Und diese himmlische Länge der Symphonie, wie ein dicker Roman in vier Bänden etwa von Jean Paul, der auch niemals endigen kann und aus den besten Gründen zwar, um auch den Leser hinterher nachschaffen zu lassen*" (III 8).

Nun ist Schumanns berühmte Rezension so bekannt wie sich Schumanns generelle Wertschätzung Schuberts leicht nachweisen läßt. Schumann traute es immerhin Schubert zu - und zwar noch vor Entdeckung der *Großen C-Dur Sinfonie*![2] -, Beethovens schnell Klassizität errungene sinfonische Maßgabe mit einer von späteren Komponisten wiederholt in Angriff genommene "*zehnte Sinfonie*" aufzuheben (I 90).

[1] Um die Anmerkungen möglichst frei von aller Überlast zu halten, werden hier wie an den folgenden Stellen die Schumann-Zitate nach der Reclam-Ausgabe *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von R. Schumann*, hg. von Heinrich Simon, Leipzig [1888], (= Reclams Universal-Bibliothek, Nr. 2472/73 = Bd. I, Nr. 2561/62 = Bd. II, Nr. 2621/22 = Bd. III) durch Angabe des Bandes (römisch) und der Seite (arabisch) nachgewiesen.

[2] Dies unterstreicht Schumann selbst in einer erst den *Gesammelten Schriften* beigegebenen Fußnote (I 90).

Zwar attestierte Schumann Schubert für dieses Unterfangen einen "*Mädchen-Charakter*", der sich im Vergleich zu Beethovens herrischem kompositorischem Gestus "*bei weitem geschwätziger, weicher und breiter; gegen jenen ein Kind, das sorglos unter den Riesen spielt*" ausnehme (II 122), sich "*immer wie Weib zum Manne*" verhalte, das zu "*bitten und überreden*" suche, wo Mann "*befehle*" (II 122), doch schränkt solche Feststellung gerade nicht Schumanns bewunderndes Bekenntnis zu Schubert ein, das in der weihevollen Bekräftigung Ausdruck findet: "*... - und endlich, daß Schubert unser Liebling bleiben wird - jetzt und immerdar*" (I 238).

Schumann erkennt also in Schubert, wie er einmal schreibt, den vollgültigen, normensetzenden "*Musikmensch der neuesten Zeit*" (II 190). Freilich nicht etwa nur auf dem Gebiet der Sinfonik, denn dieses Urteil schließt gerade und vor allem auch Schuberts Klaviermusik und im besonderen seine Klaviersonaten mit ein. Sie gehörten zusammen mit denen Felix Mendelssohn-Bartholdys zum "*Schönsten, was seit Beethoven, Weber, Hummel und Moscheles in diesem ihnen wertesten Kunstgenre der Pianofortemusik erschienen*" sei (I 143). Wie schon bei Schuberts sinfonischem Schaffen ist es, abgesehen von der selbstverständlich konstatierten "*meisterlichen musikalischen Technik*", vor allem die "*weichere Grundstimmung*", die Schumann preist und von der er dankbar ausführt, daß durch sie die "*eigene Phantasie des Spielers ... beflügelt*" werde (II 120).[3] Kompositorisch-satztechnisch konkretisiert Schumann dieses Urteil vor allem hinsichtlich zweier Schubertscher Eigenschaften: 1. seien Schuberts Klaviersonaten "*klaviergemäßer instrumentiert*" selbst als diejenigen Beethovens, was besagt, "*daß alles klingt, so recht vom Grunde, aus der Tiefe des Klaviers heraus, während wir z.B. bei Beethoven zur Farbe des Tones erst vom Horn, der Hoboe usw. borgen müssen*" (I 145); und 2. finde beim (späten) Schubert ein kompositorisches Prinzip gültige Anwendung, das Schumann offensichtlich auch für sich selbst als ein Kennzeichen zumindest seines früheren Klavierkomponierens begreift: nämlich das der "*Ausspinnung*" (II 123). In der "*Ausspinnung*" sieht Schumann ein Komponieren am Werk, das die Parallele zur literarischen Prosa nahelegt,[4] "*als könne es gar kein Ende haben, nie verlegen um die Folge, immer musikalisch und gesangreich*" (II 123).

Nun wäre Schumanns Charakterisierung und Würdigung von Schuberts Klaviermusik nicht weiter nachspürenswert, wären diese nicht ausdrücklich mit Blick auf Schuberts Klaviersonaten gesprochen. Merkwürdig genug, denn sieht sich Schumann

[3] Zum phantasiegeleiteten Hören, das jedoch nicht die einfache (Rück-)Übersetzung des Gehörten in z.B. Literarisches bezweckt, vgl. Harald Eggebrecht, "*Töne sind höhere Worte*". *Robert Schumanns poetische Klaviermusik*, in: Musik-Konzepte Sonderband *Robert Schumann* I, München 1981, S. 105-115, besonders S. 108.

[4] Vgl. hierzu Arnfried Edler, *Robert Schumann und seine Zeit* (= Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 1982, vor allem S. 143 ff. Schon in seiner Berlioz-Rezension von 1835 führt Schumann an zentraler Stelle über die *Symphonie fantastique* aus: "*Es scheint, die Musik wolle sich wieder zu ihren Uranfängen ... hinneigen und sich zur ungebundenen Rede, zu einer höheren poetischen Interpunktion ... selbständig erheben*" (I 95).

auch durch das Prinzip Sonate herausgefordert, so doch eigentlich in dem Sinne, wie einen ein schöner, anspruchsvoller, aber leider toter, aus einer vergangenen Epoche stammender Kunstgegenstand zu faszinieren vermag. Als "*altmodisch*" (III 50) gilt Schumann das Sonatenkomponieren, als ein Abarbeiten in und an "*würdiger Form*", die "*ihren Lebenskreis*" bereits "*durchlaufen*" habe (II 186 f.). Was um 1790 noch seine Geltung und Bedeutung besessen haben mag, repräsentiere "*Ansprüche an Form und Inhalt*", die nun, 1840, "*überall gestiegen*" seien (III 50) - die Sonate ereilt das Verdikt "unzeitgemäß". Das aber ist ein geschichtliches Urteil. Zwischen "*Stübchenmusik*" (II 90), "*arrangiertem Orchestertutti*" (II 236) und "*Formstudien*" (II 186) behaupte zwar die noch rege Sonatenproduktion ihren Platz, doch seien ihr schon längst gleich drei Faktoren, nämlich Publikum, Verleger und Komponisten, zu "*starken Feinden*" geworden: "*Das Publikum kauft schwer, der Verleger druckt schwer und die Komponisten halten allerhand, vielleicht auch innere Gründe ab, dergleichen Altmodisches zu schreiben*" (III 49 f.). Und doch läßt es Schumann nicht mit einer einfachen Gegnerschaft zur Sonate sein Bewenden haben. Abgesehen von Schumanns dezidierter Schubert-Bewunderung, die ausdrücklich auch Schuberts Komponieren in der Sonatenform mit einschließt, bezeugt Schumann freilich auch generell vor dem Sonatenprinzip Respekt, darum wissend, was in ihm bisher kompositorisch geleistet worden ist. Eben zitierte kritische Distanzierung setzt sich nämlich in der geradezu kontradiktorisch anmutenden Feststellung fort: "*Die es trotzdem thun* [nämlich Sonaten komponieren; V.K.], *sollen uns doppelt wert sein*" (III 50).

Was aber rechtfertigt das billiger Polemik entgegengesetzte "*trotzdem*"? Es sind dies allesamt bestimmte ästhetische Reflexionen, sozusagen an Instrumentalmusik gewonnene ästhetische Maximen. Produkt kontrollierten und reflektierenden Komponierens ist die Sonate für Schumann Prüfstein, Schild und Speer, z.B. gegen die ihm verhaßte, äußerlich wirkende Virtuosenmusik - Musik, die mehr zu sein vorgibt als sie tatsächlich substantiell ist. Mit der Sonate sieht Schumann den Komponisten eine Art moralisches, ethisch wirksames Instrument ("*Würde*") in die Hand gegeben, dessen ästhetischen Mehrwert und Überzeugungskraft er in der selbstreflexiven, werkgenerierenden musikalischen Autonomie begründet sieht. "*Die Sonate*", schreibt Schumann, "*ist ... reinste, durch sich selbst gültigste Musik*" (II 189); sie verdanke sich jenem seltenen "*Streben, aus dem Ganzen zu formen*" (II 236), "*aus dem Ganzen*" (nämlich der komplexen musikalischen Intention), um ein "*Ganzes*" (nämlich die Sonate und zwar durchaus mit der modernen Tendenz zur Einbeziehung und Verknüpfung aller Sonatensätze zu einem einzigen, durchlaufenden Sonatengebilde [I 76]) musikalisch zu realisieren. "*Dieses Ganze*", unterstreicht Gerhard Dietel, "*ist somit etwas, das nicht als Summe von Teilen sich ergibt, sondern im Entstehungsprozeß umgekehrt den Teilen vorgeordnet ist, was als ursprüngliche Idee*

die eigentliche Eingebung des Werks bildet und die Teile als spezielle Momente diese [sic!; V.K.] *Idee nur näher bestimmen läßt.*"[5]

Schumanns ästhetischer Anspruch auf "Ganzheit" ist also durchaus ernst und wörtlich zu nehmen, bewahrheitet sich doch darin auch Schumanns Gleichsetzung der Musik mit Dichtung (I 111) - Musik als "Poiesis".[6] Das Sonatenprinzip unterzieht Schumann daher tatsächlich einer gattungsgeschichtlichen Kritik, indem er der Sonate die gerne zugestandene (musik-)geschichtliche Letztendlichkeit streitig macht, sogar darauf hinarbeitet, an ihre Stelle eine neuere, modernere, seinem ästhetischen Bedürfnis entsprechende adäquatere "Form" zu setzen, ohne jedoch deren ästhetischen Anspruch sowie die damit verbundenen kompositionstechnischen Standards und Strategien preiszugeben.

Musik als Poiesis, auf Ganzheit gerichtetes Komponieren - wie lassen sich diese ästhetischen Maximen Schumanns kompositionspraktisch verstehen? In klarer, eindeutiger Weise äußert sich Schumann hierzu gelegentlich in der nicht minder berühmten Rezension von Hector Berlioz' *Symphonie fantastique*. Mit Blick auf den "*vielfachen Stoff, den diese Symphonie zum Nachdenken bietet*" (I 89), erörtert Schumann verallgemeinernd "*vier Gesichtspunkte, unter denen man ein Musikwerk betrachten kann*". Es sind dieses Fragen "*je nach der* Form *(des Ganzen, der einzelnen Teile, der Periode, der Phrase), je nach der* musikalischen Komposition *(Harmonie, Melodie, Satz, Arbeit, Stil), nach der* besonderen Idee, *die der Künstler darstellen wollte, und nach dem* Geiste, *der über Form, Stoff und Idee waltet*" (I 89 f.). - Form als ein gegliedertes, in seinen Teilen aufeinanderbezogenes Ganzes, Komposition als die spezifisch handwerklich-technische Gestaltung eines Werkes, Idee als die ästhetische Intention der werkgewordenen Musik und Geist, der alle drei genannten Bereiche durchwirkt und sie deshalb ineinander verschränkt, sind also die vier Aspekte, besser Dimensionen, die werkbezogenes, deshalb nicht notwendigerweise sonatenschaffendes Komponieren definieren, ihm seinen Anspruch wie seine Ästhetik sichern. Diese (Kompositions-)Ästhetik ist aber am Sonatenprinzip eingesehen und in Auseinandersetzung mit ihm gewonnen.[7] "*Die Form*", stellt Schumann darüber hinaus fest, "*ist das Gefäß des Geistes*" (I 90). Ein Satz, der zwar eine bestimmte Gewichtung festlegt, ein bestimmtes Verhältnis von Geist und Form, Geist und Stoff thematisiert,[8] der jedoch nicht dahingehend mißverstanden werden

---

5 Gerhard Dietel, *"Eine neue poetische Zeit". Musikanschauung und stilistische Tendenzen im Klavierwerk Robert Schumanns*, Kassel usw. 1989, S. 54.

6 Zu diesem Topos wie Komplex vgl. Constantin Floros, *Schumanns musikalische Poetik*, in: Musik-Konzepte Sonderband *Robert Schumann* I, München 1981, S. 90-104.

7 Vgl. Arnfried Edler, a.a.O., S. 136 f.

8 Zum Formverständnis Schumanns vgl. die Überlegungen von Günter Katzenberger, *Robert Schumann - Klassiker des Lyrischen Klavierstücks?*, in: *Gattungen der Musik und ihre Klassiker* (= Publikationen der Hochschule für Musik und Theater Hannover 1), hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 251-270, besonders S. 261 ff.

darf, als ob "die Form" etwas rein Äußerliches darstelle, etwas, das man nur zu suchen und zu nehmen brauche, um in sie etwas, z.B. "Geist" oder eine ästhetische "Idee" hineinzufüllen.[9] Vielmehr ist Schumanns Metapher hinsichtlich ihrer darin angezeigten Aufeinander-Angewiesenheit bzw. Ineinander-Verschränktheit zu interpretieren, die sich aus der jeweiligen, keinesfalls ein für allemal festlegbaren beiderseitigen Angemessenheit bestimmt.[10] Schumann wendet sich grundsätzlich gegen alles Starre, Fixe, gegen jeglichen Schematismus, der es verhindern würde, daß sich "*Geist und Poesie*" phantasieerzeugt wie phantasieerzeugend verbinden können (I 143). Schumann exponiert eben keine Theorie der musikalischen Architektur, sondern eine der musikalischen Prosa!

Die aufgewiesenen allgemeinen ästhetischen Bestimmungen Schumanns lassen sich nun für die spezifische Problematik der Klaviersonate fruchtbar machen. Gleichsam Außen- wie Innendimension der Klaviersonate be- und ausleuchtend ist zunächst auf ihre instrumentenbezogene, klangliche Adäquanz zu achten. Für Schumann steht deshalb fest, daß sich der Komponist den besonderen Bedingungen des Klaviers zu stellen hat, also eines Instruments, "*welches, um zu klingen und zu singen, mit anderen Mitteln behandelt sein will und durch andere wirkt als die Menschenstimme*" (I 75). Die empfohlene Berücksichtigung "*dreier Dinge*" helfe dabei, diese Forderung kompositorisch (im Sinne der oben genannten handwerklich-technischen Dimension des Komponierens) umzusetzen: "*durch Stimmenfülle und Harmoniewechsel (wie bei Beethoven, Franz Schubert), durch Pedalgebrauch (wie bei Field), oder durch Volubilität*[11] *(wie bei Czerny, Herz)*" (I 76).[12] Der besondere, zu berücksichtigende klangliche Aspekt dürfe jedoch nicht der Schaustellung und "*Herrschaft des Virtuosen*" dienen (III 109), wie auch das Festhalten an glänzendem Figurenwerk (I 75) oder das sinnlose Wiederholen "*trockener Formeln*" die "*lebendige That*" (III 110) des "*richtigen*", nämlich sinn- und gehaltsstiftenden Komponierens nicht verdrängen oder gar ersetzen dürfe. Materialer wie technischer Einsatz musikalischer Mittel haben sich also sowohl anhand des "Form"ganzen als auch anhand der besonderen musikalisch-ästhetischen "Idee" bzw. "Geist" auszuweisen; ihr Gebrauch ist nur in und aus der reflektierten Verschränkung der vier Werkdimensionen ineinander legitimiert. Wo diese gegenseitige Verschränkung ineinander gelingt, da ist der Musik ihr "*Charakter*"

[9] Gerade hinsichtlich der Dichotomisierung von "Form" und "Inhalt" scheint mir Arnfried Edler, vgl. Anm. 4, Schumann in seiner sonst so überzeugenden Darstellung mißzuverstehen.

[10] Hierzu aus neuester Zeit Markus Waldura, *Monomotivik, Sequenz und Sonatenform im Werk Robert Schumanns* (= Saarbrücker Studien zur Musikwissenschaft N.F. 4), Saarbrücken 1990.

[11] Veraltet für "Beweglichkeit, Schnelligkeit".

[12] Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert* II, Leipzig 1953, S. 36 hebt anläßlich der Erörterung des B-Dur *Impromptu* op. 142, Nr. 3 gleichsam mit Schumannschen Worten ausdrücklich dessen "*farbensatte Harmonisierung des in voll instrumentierten Akkorden dahinflutenden Klaviersatzes*" hervor.

gesichert, von dem Schumann schreibt: "*Charakter, musikalischen, hat eine Komposition, wenn sich eine Gesinnung vorherrschend ausspricht, sich so aufdrängt, daß keine andere Auslegung möglich ist*".[13]

"*Lebendige That*" - mit dieser Formulierung knüpft Schumann metaphorisch an einen kompositionstechnischen Sachverhalt an, den er an anderer Stelle, dort in kritischer Intention, bereits mit "*Ausspinnung von gewissen allgemeinen musikalischen Gedanken*" (II 123, s.o.) präzisiert hat. Ob nun diese "Ausspinnung" einer Ausgestaltung von "*Melodie, Form, Rhythmus ..., Fluß, Klarheit, Leichtigkeit, Korrektheit*" usw. (I 114) Gestalt und Richtung weist oder, ob sie dazu gebraucht wird, Gegensätzliches wie "*Zartes und Kühnes, Einfaches und Kunstreiches, die Kontraste auch mit geübter Hand zu schöner Form*" (im Sinne des oben genannten gegliederten, in seinen Teilen aufeinanderbezogenen Formganzen) zu "*verschmelzen*" (II 188), so hat sich das Verfahren als solches jederzeit, immer und überall hinsichtlich der Forderung nach "geistig" durchdrungener Angemessenheit wie Ausgewogenheit zu bewahrheiten. Die durch "Ausspinnung" generierte "Form" versteht sich so als Ergebnis des "*inneren Flusses des Ganzen*". Schumann redet in diesem Punkt gleichsam einer verflüssigten klassischen Ästhetik in romantischer Gestalt das Wort!

Nach diesem Durchgang wird es nötig, noch einmal auf Schuberts Sonatenschaffen in Schumannscher Sicht zurückzukommen. Soweit Schumann dieses überhaupt gekannt, sich mit ihm auseinandergesetzt und es gewürdigt hat,[14] so hat er daran stets die durch die Form hindurchscheinende Größe, die Prägnanz der melodisch-thematischen Einfälle, die Dramaturgie der wechselnden Charaktere, kurz den poetischen Entwurfscharakter bei aller verhaltenen Kritik am kompositorischen Detail betont. Dies ist so auch in der bestehenden Sekundärliteratur rezipiert und bestätigt worden.[15]

Womit sich hingegen die vorhandene Sekundärliteratur sowohl zu Schuberts als auch zu Schumanns (Klaviermusik-)Schaffen schwertut, ist eine gleichfalls bekannte Rezension, in der Schumann nun ausgerechnet den 1838 posthum veröffentlichten, tatsächlich im Dezember 1827 abgeschlossenen *Impromptus* (op. 142, D 935)[16]

[13] Zitiert nach G. Katzenberger, a.a.O., S. 258. Zu Recht zentriert Katzenberger seine Ausführungen um den Begriff des Charakters, dessen erschließende Bedeutung er überzeugend nachweist.

[14] Soweit ich sehe, hat Schumann folgende Klaviersonaten Schuberts zumindest rezensiert: a-Moll op. 42 (I 144 ff.), D-Dur op. 53 (I 144 ff.), a-Moll op. 143 (II 190) und die drei nachgelassenen Sonaten c-Moll, A-Dur, B-dur (II 123 f.) sowie die Klaviersonate zu vier Händen B-Dur op. 30 (I 144 ff.).

[15] Die Bedeutung Schuberts für Schumanns frühes Schaffen ist erhellend Arthur Godel, *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D 958 - 960). Entstehungsgeschichte, Entwurf und Reinschrift. Werkanalyse* (= Sammlung musikwissenschaftl. Abh. 69), Baden-Baden 1985, vor allem S. 257-265 nachgegangen.

[16] Hierzu Otto Erich Deutsch, *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge*, in: NSA Serie VIII: Supplement Bd. 4, Kassel usw. 1978 [1], S. 598 f.; ders., *Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, ibid. 1964 [2], S. 540 f. sowie Willi Kahl, *Schuberts*

Schuberts den Status (wörtlich) einer "*Sonate*" zuerkennt.[17] Seine Besprechung gipfelt geradezu in dem Vorschlag, die in ihrer Reihenfolge bis heute unverändert gebliebenen zwei ersten *Impromptus* sowie das vierte als eine unvollständige "*Sonate*" aufzuführen (II 164).

Immer wieder ist darüber diskutiert worden, inwiefern Schubert hier tatsächlich eine "*Sonate*" komponiert habe[18] bzw. inwiefern Schumann hier den lyrischen Klavierstücken Schuberts eine, nämlich seine, Sichtweise überstülpe, die ihnen überhaupt nicht gerecht werden würde.[19] Beide Meinungen gehen jedoch fehl, solange sie sich nicht vergewissern, welches musikalische Phänomen Schumann überhaupt mit der Vokabel "*Sonate*" bezeichnet hat, vor allem solange sie nicht realisieren, daß eine entschieden formale Orientierung an einem ohnehin nur theoretisch anzunehmenden, sozusagen heuristischen Sonatenmodell geradezu Schumanns Sonatenauffassung widerspricht, bestenfalls etwas über die im Formalen bleibende Erwartungshaltung der Betrachtenden aussagt.[20] Dies wird nicht zuletzt anhand Schumanns Schreibstil über die *Impromptus* deutlich, anhand Wortwahl und Metaphorik, die ja im Falle Schuberts ohnehin nicht primär nach der handwerklich-technischen Seite seines Komponierens zielen. Das erste *Impromptu* sei "*offenbar der erste Satz einer Sonate*", schreibt Schumann lediglich, weil dieses "*so vollkommen ausgeführt und abgeschlossen*" sei (II 163). Das zweite *Impromptu* müsse man deshalb als "*den zweiten Satz derselben Sonate*" ansprechen, weil es sich hinsichtlich "*Tonart und Charakter*" dicht an das erste anschließe (II 163). Ob das vierte *Impromptu* tatsächlich als ein "*Finale*" des Ganzen zu "*betrachten*" sei, bleibe fraglich, und Schumann selbst macht eigentlich mehr Gründe gegen diese Annahme geltend (z.B. "*die Flüchtigkeit in der ganzen Anlage*") als Gründe, die dafür sprechen (II 163). Außer dem kürzelartigen Hinweis auf die "*Abgeschlossenheit*" des ersten *Impromptu*, zeigt sich Schumann also so gut wie gar nicht an den formalen bzw. kompositionstechnischen Aspekten der musikalischen Gebilde interessiert. Auch dann nicht, wenn mit der Aussage "*abgeschlossen*" eine formale Feststellung getroffen wird, die einem

lyrisches Klavierstück, in: *Bericht über den internat. Kongress für Schubertforschung. Wien 25. bis 29. November 1928*, Augsburg 1929, S. 189-198.

17 Der präzise Titel der Rezension lautet in der Reclam-Ausgabe II: *Franz Schubert, vier Impromptus für Pianoforte. Werk 142* und findet sich dort unter den *Phantasien, Capricen etc. für Pianoforte. Dritte Reihe*, S. 163-164.

18 So z.B. Alfred Einstein, *Schubert. Ein musikalisches Portrait*, Zürich 1952, S. 324-326; vgl. auch Walter Georgii, *Klaviermusik*, Zürich/Freiburg ³1950, S. 288.

19 So z.B. Maurice J.E. Brown, *Schubert. Eine kritische Biographie*, ins Deutsche übertragen von Gerd Sievers, Wiesbaden 1969, S. 261 f.; so übrigens auch im Unterton Otto Erich Deutsch, a.a.O. [1], in der *Anmerkung* S. 598.

20 Dies ist ein eklatanter Mangel z.B. des Buches von Paula und Walter Rehberg, *Robert Schumann. Sein Leben und sein Werk*, Zürich/Stuttgart 1954, im Zusammenhang der Darstellung der fis-Moll Sonate op. 11, S. 437 ff.; vgl. auch Walter Georgii, a.a.O., S. 288. Markus Waldura, a.a.O., hat in jüngster Zeit in seiner scharfsinnigen Abhandlung mit diesem Vorurteil aufgeräumt; vgl. vor allem dessen *Einleitung*, S. 10-20.

eventuell widersprüchlichen Höreindruck entgegenbauen will.[21] Und dort, wo er sein Gefallen näher erklärt, bleibt seine Sprache sozusagen dezidiert technisch unpräzise, weil poetisch. "*Im ersten Satz*", erklärt Schumann, "*ist es der leichte phantastische Zierat zwischen den melodischen Ruhestellen, was uns in Schlummer wiegen möchte; das Ganze ist in einer leidenden Stunde geschaffen, wie im Nachdenken an Vergangenes.*[22] *Der zweite Satz hat einen mehr beschaulichen Charakter, in der Art, wie es viel von Schubert giebt; anders der dritte (das vierte Impromptu), schmollend, aber leise und gut: man kann es kaum vergreifen ...*" (II 164).

Schumann hebt also überhaupt nicht auf formale bzw. formkonstituierende kompositionstechnische Aspekte der *Impromptus* ab, sondern versucht sich deren *Idee* und/oder *Geist* zu nähern, was sich gemäß der in Augenschein genommenen Werkdimensionen ohnehin nicht anders als gewissermaßen poetisch bewerkstelligen läßt. Es geht Schumann nicht darum, wie eine angeblich kompositions- bzw. gattungsgeschichtlich normierte Form kompositorisch erfüllt wird (eine Sichtweise, die nach Schumann - wie wir gesehen haben - ohnehin am Wesen der Musik vorbeiführen muß!), sondern darum, daß sich in Schuberts Stücken, *Impromptus* betitelt, jene Angemessenheit und Ausgewogenheit musikalisch realisiert, die als ästhetische Maximen auch und gerade das Sonatenkomponieren regeln und leiten sollen. Wo denn Schumann in seiner Rezension der Schubertschen *Impromptus* gerade diese poetische Ebene verläßt, eben weil er sie in der Musik selbst wie z.B. im dritten *Impromptu* vermißt, da hält er auch nicht mit seiner Kritik zurück. Das dritte *Impromptu*, mutmaßt Schumann, könne höchstens eine Komposition aus Schuberts "*Knabenzeit*" sein, sei sozusagen versehentlich zwischen die anderen drei *Impromptus* geraten, weil es dem bekannten Variationensatz augenscheinlich an "*Erfindung und Phantasie*" - also den Dimensionen der *Idee* und des *Geistes* - fehle, obwohl sich Schubert doch

21 Um einen "formalen" Eindruck zu vermitteln, sei die um Annäherung bemühte Beschreibung Walter Riezlers, *Schuberts Instrumentalmusik. Werkanalysen*, Zürich/Freiburg 1967, S. 170 f., ausführlich zitiert: "*Es* [das f-Moll Impromptu op. 142, Nr. 1; V.K.] *beginnt mit einem knappen Thema von leidenschaftlicher Haltung, dessen Düsterkeit den Ton für das Folgende angibt, das aber nicht ahnen läßt, in welche Breite das Stück wachsen wird. Die Breite nimmt immer mehr zu: schon der zweite Gedanke, der in T. 13 beginnt, kann in seiner zum Teil figurativen, zum Teil rein melodischen Erregtheit kaum zu Ende kommen. Wenn aber dann schließlich doch das Ende kommt, mit dem zerteilten Dreiklang in As-Dur und sich dieses Dur nach Moll wendet, dann folgt nicht etwa ein kurzer Schlußgedanke, sondern eine sich über sechzig Takte erstreckende Entwicklung, die zwar scheinbar nichts bringt als langsam wechselnde, kadenzierende Harmonien, mit einer nur angedeuteten Melodie, bei immer gleichbleibender Bewegung der zerteilten Dreiklänge, - die aber nicht umsonst von Schubert mit der Vortragsbezeichnung 'appassionato' versehen wurde, denn sie ist innerlich nicht weniger erregt als das Vorhergegange. Und diese ganze Breite erleben wir mit den üblichen Änderungen der Harmonik noch ein zweites Mal, ehe der Anfangsgedanke des Ganzen düster, wie es begann, abschließt.*"

22 Das Wort vom "*Nachdenken an Vergangenes*" bahnt einer neueren Interpretation, wenn auch nachträglich, den Weg, die diesen Satz als "*Musik der Erinnerung*", als eine "*einzigartige Auseinandersetzung mit dem Zeitphänomen*" im Sinne einer "*Erinnerung von Erinnerung*" deutet. Vgl. Jürgen Uhde/Renate Wieland, *Denken und Spielen. Studien zu einer Theorie der musikalischen Darstellung*, Kassel usw. 1988, S. 327-342, vor allem S. 337.

"*gerade auch im Variationsgenre an anderen Orten so schöpferisch gezeigt*" habe (II 163 f.).

Unwichtig bleibt für den hier skizzierten Zusammenhang die Frage, inwieweit Schumann gerade in seiner Einschätzung von Schuberts *Impromptu* B-Dur op. 142, Nr. 3 diesem wirklich gerecht wird oder es völlig verkennt.[23] Vielmehr wird gerade aus dieser merkwürdigen Schubert-Rezension Schumanns eigener Musikbegriff, genauer sein in den kritischen Anmerkungen zum Sonatenschaffen anderer Komponisten verstecktes eigenes Sonatenverständnis deutlich. An einer genauen Erarbeitung dieses Verständnisses ist jedoch nicht nur aus generellen ästhetischen Erwägungen festzuhalten. Schumanns theoretische Auseinandersetzung mit dem Sonatenprinzip läßt sich anhand seiner eigenen kritischen Schriften mühelos ab dem Jahr 1835 nachvollziehen; seine Besprechung der Schubertschen *Impromptus* unter dem Sonatenaspekt stammt aus dem Jahr 1838; 1835/36 bzw. 1839 schließt Schumann mit der Komposition seiner drei Klaviersonaten ab, formuliert also komponierend seine Antwort auf das auch von ihm so empfundene Sonatendilemma im Anschluß an Beethovens schnell als unüberwindlich geltende Kompositionen dieser Gattung.[24] Unter welchen Aspekten und Prämissen er sich um Lösung dieses Problems bemüht hat, welche z.B. auch analytischen Kriterien sich für ein genaueres Verständnis seiner eigenen Kompositionen anbieten, wird sich also nicht zuletzt an der Frage entscheiden, ob es uns gelingt, Schumann hierin beim Wort zu nehmen, indem wir uns darum bemühen, sein Verständnis der Schubertschen *Impromptus* als Sonate im Sinne eines Hinweises auf sein eigenes Sonatenverständnis zu lesen.[25]

---

23 Alfred Einstein, a.a.O., S. 325, der sich ja Schumanns Einschätzung von Schuberts *Impromptus* als Sonate gleichsam kommentarlos anschließt, ist bezüglich dieses negativen Urteils "*betrübt*"! Walther Vetter, *Franz Schubert* (= Die großen Meister der Musik), Potsdam 1934, Laaber ²1980, S. 127 glaubt geradezu das Gegenteil in diesen Variationen zu erkennen. Sie dienten keiner Schaustellung "*virtuos-technischer*" Brillianz, wenn diese auch unleugbar vorhanden sei, sondern folgten kunstvoll einer "*expressive*[n] *Entfaltung einer der ursprünglichen Melodie immanenten (ihr potentiell innewohnenden) Rhythmik*" (vgl. auch Walther Vetter, *Der Klassiker Schubert* II, a.a.O., S. 36).

24 Vgl. hierzu Arnfried Edler, a.a.O., *3. Sonaten oder Phantasien - was liegt am Namen!*, S. 135-144 und Arthur Godel, a.a.O., S. 264 f.

25 Markus Waldura, a.a.O., diskutiert und verfolgt in seiner Arbeit sowohl einen analytischen Ansatz als auch einen analytisch-methodischen Weg, wie diese den hier aufgestellten Forderungen am nächsten kommen.

Gerhard Gutensohn

DIE UNTERGEGANGENE STUMM-ORGEL DER PFARRKIRCHE "UNSERER LIEBEN FRAU" IN KOBLENZ

Als die bekannte Bonner Orgelbaufirma Klais im Jahre 1900 in der Koblenzer Liebfrauenkirche ein neues Orgelwerk baute,[1] mag niemandem bewußt gewesen sein, welch wertvolles Instrument zu diesem Zweck beseitigt werden mußte, wie schlecht auch immer dessen Zustand gewesen sei. Noch war der Sinn für historische Instrumente, für ihre Erhaltung und Restaurierung nicht geweckt. Das Vorgängerwerk der Klais-Orgel war von den Brüdern Johann Philipp und Johann Heinrich Stumm in den Jahren 1751-1754 erbaut worden. Da sich der Vertrag mit der dort aufgezeichneten Disposition erhalten hat, sind wir über dieses Werk verhältnismäßig gut informiert.[2] Es war dreimanualig und hat schon deswegen Bedeutung, denn Orgeln in dieser Größenordnung waren auch bei den Stumms durchaus in der Minderzahl. Wesentlich größer war nur die Orgel der damaligen Abteikirche in Amorbach, die in der Disposition auf Prinzipal 16' basierte.[3] Eine weitere Ausnahme bildet die Orgel der Pfarrkirche in Leutesdorf/Rhein, da sie trotz ihrer Bestimmung für eine Dorfkirche dreimanualig ist, jedoch im ganzen deutlich kleiner dimensioniert.[4]

Spätestens im Jahre 1748 muß der Entschluß gefaßt worden sein, für die Koblenzer Liebfrauenkirche eine neue Orgel bauen zu lassen, denn am 11. Juli wendet sich der Magistrat der Stadt in einem Gesuch[5] an den Kurfürsten, "*... zur fertigung einer neuen Orgell* [sic] *in der Pfarrkirchen ad B.Virginem ... collectieren zu dörffen*". Der Kurfürst, damals Franz Georg von Schönborn (1729-1756), reagierte höchst ungnädig: "*Eminentissimus finde es recht schändlich zu seyn, daß Magistratus Von einer churfürstlichen Residentz Statt ... wolle bettlen gehen, Regimen hatt solches dahero demselben deutlich zu verstehen geben, wie ungeräumbt und prostituirlich* [es] *seye hierumb anzustehen*".

---

1 Fritz Michel, *Die kirchlichen Denkmäler der Stadt Koblenz*, Düsseldorf 1937, S. 187. [1]

2 Stadtarchiv 623/1408.

3 Franz Bösken, *Die Orgelbauerfamilie Stumm aus Rhaunen-Sulzbach und ihr Werk. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaus am Mittelrhein*, Sonderdruck der Mainzer Zeitschrift 55, 1960, Neuausgabe mit Korrekturen und Ergänzungen von Anneliese Bösken 1981, S. 59.

4 Ebda., S. 76.

5 Stadtarchiv 623/1408.

Die Vorgängerin der Stummschen Orgel scheint recht pflegebedürftig gewesen zu sein, denn in den Kirchmeister-Rechnungen der Pfarrei Liebfrauen sind Ausgaben, in den diesbezüglichen Beilagen, Übersichten über Stimmungen und Reparaturen vorhanden.[6] Von 1739-1741 werden sie ausgeführt von Christoph Koch, der damit erstmals urkundlich als Organist an Liebfrauen nachgewiesen werden kann. Er dürfte identisch sein mit dem von Bereths[7] erwähnten Koch, der 1739 aushilfsweise für fünf Monate den Organistendienst in der kurfürstlichen Hofkapelle zu Ehrenbreitstein versah. Aus diesen Kirchmeister-Abrechnungen geht hervor, daß die "alte" Orgel, die von Conrad Rissen aus Boppard stammte,[8] im Prinzip gut gepflegt wurde. Selten lagen die Termine der Stimmungen länger auseinander als zwei Monate. Trotzdem muß ihr damaliger Zustand eher als schlecht bezeichnet werden, da sich aus den Abrechnungen ergibt, daß einzelne Register erst wieder spielbar gemacht werden mußten. Dadurch lassen sich interessante Einzelheiten der Vorgängerorgel gedanklich rekonstruieren. So heißt es in der "*Bey Lage*" vom 15. April 1741 u.a.: "*... daß Echo, welches aller Zeit unbrauchbar gewesen, in völligen stand gericht*", am 12. August desselben Jahres: "*... Das Cromhorn im Rückpositiv gestimmt, flauten- und principalregister, im Echo das Trompettenwerck nebst unterschiedlichen anderen pfeiffen instant gericht, im Großen Werck das Trompetenregister und vocem humanam in völligen stant gericht, 3 neuen Zungen eingesetzt und 2 pedalstangen angefüstet.*" Neben Hinweisen auf spezielle Register lassen diese Angaben Rückschlüsse auf die Tatsache zu, daß schon die Vorgängerorgel dreimanualig gewesen sein muß. Die Erwähnung des Rückpositivs erlaubt die Vermutung, daß die Stumms dieses wohl aus Kostengründen beibehalten haben werden, während sie sonst mehr und mehr dazu übergingen, das Positiv als Unterwerk in das Hauptgehäuse zu integrieren.[9]

Für das Jahr 1743 werden die entsprechenden Angaben durch einen gewissen Lothar Decatusch belegt, bezeichnet als "*Organista ad B.M.V.*" Dies ist aus zwei Gründen bemerkenswert, zum einen, weil er auf seiner Abrechnung vermerkt: "*Jeden Monath einmahl zum wenigsten gestimmet, und jedesmahl Einen Tag hier zugebracht*". Zum anderen werden auch die Kosten für die Helfer vermerkt: außer dem Organisten selbst, der im Orgelgehäuse arbeitet, der Balgtreter sowie derjenige, der "*die Tasten drückt*".

Außerdem ist der Name des Organisten insoweit von Interesse, als er damit der Familie anzugehören scheint, deren Angehörige aus Graubünden eingewandert waren und z.T. wichtige Tätigkeiten als Bauhandwerker am Ehrenbreitsteiner Hof

6 Stadtarchiv Koblenz 623/1405.

7 Gustav Bereths, *Die Musikpflege am kurfürstlichen Hof zu Koblenz Ehrenbreitstein* (= Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte 5), Mainz 1964, S. 116.

8 Vgl. Fritz Michel, a.a.O. [1], S. 187 und Franz Bösken, a.a.O., S. 14 ff.

9 Franz Bösken, a.a.O., S. 24.

versahen.[10] Da Decatusch nur 1743 erwähnt wird, muß man, auch wenn die Quellen nicht durchgängig erhalten sind, annehmen, daß er nur für kurze Zeit Organist an Liebfrauen war. Dafür spricht auch, daß laut Rechnungsbuch der Stadt Koblenz von 1745 bereits Johann Heinrich Harras als Empfänger von vier Rhtlr. "*vor extra bemühung*" erwähnt wird,[11] jener Organist also, der 1763 die Bekanntschaft mit dem jungen Wolfgang Amadeus Mozart und seinem Vater machte.

Aus den Ratsprotokollen des Jahres 1751 geht hervor,[12] daß Harras ein Angebot von Boppard, St. Severus erhielt, dort die Organistenstelle für 120 Rhtlr. zu erhalten. Sei es, daß er nicht bis zur Erstellung der neuen Orgel warten wollte, sei es, daß er mit seinem Vorgehen nur bewirken wollte, daß seine Bezüge erhöht wurden. Jedenfalls erreichte er, daß sie um zehn Rhtlr. und zwei Lagen Holz aufgestockt wurden. Das läßt Rückschlüsse auf seine ursprünglichen Bezüge zu, die damit - verständlicherweise übrigens - wesentlich höher lagen als zunächst an anderer Stelle angenommen.[13] Harras war hiermit offensichtlich zufrieden, denn er blieb in Koblenz bis zu seinem Tode im Jahr 1783.[14]

Am 14. September 1751 wird zwischen der Stadt Koblenz und den Brüdern Stumm der Vertrag zur Errichtung der neuen Orgel geschlossen.[15] Er trägt die Unterschrift von Johann Philipp und Johann Heinrich Stumm. Diesem Vertrag ist in seiner heutigen Aufbewahrungsform ein Entwurf beigeheftet, der nicht ohne Bedeutung ist. Um einen Entwurf dürfte es sich deshalb handeln, weil die Schrift im Vergleich zum Vertrag selbst sehr flüchtig ist und viele Streichungen aufweist. Der Text ist mit dem des Vertrags identisch, doch fehlt dessen dritter Teil (mit dem Wort "*Drittens*" beginnend). Es muß offen bleiben, ob der Entwurf unvollständig blieb oder ob ein Teil verloren ging. Ersteres scheint wahrscheinlicher, weil die letzte Entwurfseite noch viel freien Raum läßt. Der Entwurf ist undatiert, doch besteht kein vernünftiger Grund, eine zeitliche Nähe zum Originalvertrag auszuschließen.[16]

10 Der Name Decatusch taucht seit dem 17. Jahrhundert im Rheinland auf, u.a. auch in Bonn. Er weist auf eine Sippe, die aus Obervaz (Graubünden) stammt. Vgl. hierzu Johannes Augel, *Italienische Einwanderung und Wirtschaftstätigkeit in rheinischen Städten des 17. und 18. Jahrhunderts* (= Rheinisches Archiv 78), S. 145 u. S. 368; Fritz Michel, *Die Kunstdenkmäler der Stadt Koblenz. Die profanen Denkmäler und die Vororte*, Berlin 1954, S. 29 u. 165. [2]; Johannes Georg Wagner, *Biographische Nachrichten über ältere Coblenzer und Ehrenbreitsteiner Familien*, Koblenz 1923, S. 47.

11 Stadtarchiv Koblenz 623/1928, Jahr 1745, Nr. 129, fol. 29.

12 Stadtarchiv Koblenz 623/1567, S. 498, 508 (5.1.1751) Ratsverhandlungen der Stadt Koblenz 1750/51.

13 Vgl. Gerhard Gutensohn, *Mozart in Koblenz*, in: *Koblenzer Beiträge zur Geschichte und Kultur*, Neue Folge 1, Koblenz 1991, S. 123, Anm. 30.

14 Ebda., Anm. 29.

15 Stadtarchiv Koblenz, 623/1408.

16 Franz Bösken, a.a.O., S. 21, datiert den Entwurf auf den 2.7.1748. Das kann damit zusammenhängen, daß das erwähnte Gesuch des Magistrats an den Kurfürsten mit der Bitte um

Vielleicht stammt der Entwurf aus der Stummschen Werkstatt. Dafür könnte sprechen, daß er den Abschnitt, der die gegenseitigen Verpflichtungen von Stadt und Lieferanten enthält, noch nicht aufweist, jedoch die Disposition durch Vorschläge erweitert, die mit Rotstift eindeutig nachgetragen sind. Gerade diese Ergänzungen entsprechen in besonderer Weise der Stummschen Eigenart, wie noch zu zeigen sein wird. Im endgültigen Vertrag erscheinen diese Ergänzungen jedoch nicht. Man kann daher, wenn man dem konzeptartigen Entwurf nur vorläufigen Charakter zubilligt, hierin ein Angebot der Brüder Stumm sehen, wobei jedoch davon auszugehen ist, daß es nicht realisiert wurde. Dafür spricht auch die Tatsache, daß der Preis von 1650 Rhtlr. keineswegs auf die volle Gegenliebe des Magistrats stieß, denn dort wurden Stimmen laut,[17] so zu verhandeln, daß dabei 50 Taler gespart würden. Infolgedessen kam es, wie es kommen mußte: man traf sich in der Mitte bei 1625 Rhtlr. Es mag nicht unerwähnt bleiben, daß die Orgel der Schloßkirche von Kirchheim-Bolanden, in durchaus vergleichbarer Größe, 1660 Rhtlr. kostete.[18]

Nun einige Überlegungen, zu denen das Werk selbst veranlaßt. Das Pfeifenmaterial weist die charakteristischen Eigenschaften der Stummschen Werkstatt auf. Entwurf wie Vertrag geben als Werkstoff Frankfurter Probzinn, d.h. eine Legierung von 75% Zinn und 25% Blei an sowie "Materie", d.h. 25% Zinn und 75% Blei, sowie Holz. Die Verteilung auf die einzelnen Register deckt sich mit den Ausführungen, die Bösken[19] hierzu macht, weshalb auf Einzelheiten an dieser Stelle verzichtet werden kann. Auch die Disposition ist ein Schulbeispiel für Stummsche Gepflogenheiten.

Die Klangspitze ist reduziert. Sie verzichtet auf die Zymbel, besetzt dafür die Mixtur doppelt, in Hauptwerk und Rückpositiv. Im Echo ist sie durch die Quinte 1 1/3' vertreten.[20] Verstärkt treten Register mit enger Mensur auf, Quintatön und besonders die Salizionale, die für die Stumms besonders bezeichnend sind. In ihrer 2'-Form repetieren sie bei c_1, werden also dort zum 4'. Als solche erscheinen sie in Rückpositiv und Echo.[21] Die Zungen[22] sind verhältnismäßig reichhaltig vertreten. Für das Hauptwerk ist nicht nur die Trompete 8' typisch, sondern auch ihre Teilung in Baß und Diskant. Krummhorn wie vox humana kommen beide gleichermaßen im Rückpositiv und Echo vor. Im Hauptwerk steht, nur in Baßlage, die vox angelica 2',

Genehmigung für eine Kollekte einem Entwurf und Vertrag beigeheftet ist und irrtümlich als zum Vertrag gehörig angesehen wurde. Das Datum ist geschrieben "II.", was offensichtlich als "2" interpretiert wurde, jedoch "11" bedeutet.

17 Ratsverhandlungen des Magistrats der Stadt Koblenz, Stadtarchiv 623/1567, S. 761 f. (11.7.1751) und S. 766.

18 Vgl. Franz Bösken, a.a.O., S. 122.

19 Ebda., S. 29.

20 Ebda., S. 17 u. 30.

21 Ebda., S. 32 f.

22 Ebda., S. 33.

eine Art Diskanttrompete, die anscheinend erstmals in der Trierer Domorgel von Nollet aus dem Jahr 1724 vorkommt,[23] und im Pedal der Cornettbaß 2', der allerdings nur im Entwurf aufgeführt ist. Die Flaut travers[24] ist ein Register aus Birnbaumholz, auf den Diskant beschränkt und als Soloregister gedacht. Dieses wie auch die eng mensurierten Register deuten auf einen aus Süddeutschland kommenden Wandel des Klangideals hin, in dessen Folge die obertonhaltigen Aliquoten allmählich zurückgedrängt werden. Darauf deutet auch das Fehlen des Sesquialters, wenn auch dieses Register sekundär aus Quint und Terz gebildet werden könnte. Gerade die genannten Eigenarten legen die Frage nahe, welche Literatur auf derart disponierten Werken gespielt wurde (falls man sich nicht überhaupt auf die Improvisation beschränkte).

Insbesondere die Zungen, zumal die in hoher Oktavlage, legen c.f.-gebundene Formen nahe. Wenn Rudolf Ewerhart in bezug auf Trier feststellt,[25] daß das Repertoire aus Werken süddeutscher Klosterkomponisten und einheimischer Kleinmeister (die er leider nicht nennt) bestand, so mag das cum grano salis auch auf Koblenz zutreffen. Da mögen Restbestände der c.f.-Kunst Frescobaldis, der Versettenkomposition Gottlieb Muffats sowie die galanten Züge der Gebrauchsmusik etwa von Rathgeber, Kolb oder Maichelbeck stilbestimmend gewesen sein.

Wenn man die hier angestellten Überlegungen resümiert, kann man um so mehr den Untergang des Koblenzer repräsentativen Orgelwerks bedauern. Ein Trost mag sein, daß sich mit der Orgel zu Kirchheim-Bolanden ein Werk erhalten hat, das in seiner Art der früheren Liebfrauenorgel immerhin sehr nahe steht.

Vergleichende Disposition von Koblenz, Liebfrauen,[26], Kirchheim-Bolanden, Schloßkirche[27] und Koblenz, St. Kastor.[28]

23 Ebda.

24 Ebda.

25 Vgl. Rudolf Ewerhart, Artikel "*Trier*", in: MGG, Bd. 13, Sp. 676. Winfried Ellerhorst, *Handbuch der Orgelkunde*, Einseideln 1936, Neudruck Buren (NL) 1986.

26 Disposition nach Entwurf und Vertrag im Stadtarchiv Koblenz 623/1408. Eingeklammerte Register finden sich nur im (erweiterten) Entwurf. Pfeifenmaße fehlen teilweise, können aber leicht durch Vergleich erschlossen werden. Die entsprechenden Angaben für die zusätzlichen Pedalregister sind offensichtlich mit Feder und Tinte (im Unterschied zu den Rotstift-Ergänzungen) hinzugefügt wordne. Die Dispositionsangaben bei Hans Klotz, *Das Buch der Orgel*, Kassel 1955, S. 124 und ders., *Vom rheinischen Orgelbau im 18. Jahrhundert* (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte. Heft 19: Beiträge zur Musik im Rhein-Maas-Raum), Köln 1957, S. 34, sind teilweise fehlerhaft.

27 Nach Franz Bösken, a.a.O., S. 122 sowie freundlichen Auskünften von Herrn Bezirkskantor Martin Reitzig, Kirchheimbolanden.

28 E.I. Hopkins, *The organ, it's history and construction*, London 1855, S. 155, nach Angaben bei Franz Bösken, a.a.O., S. 123. Bösken gibt anhand des Hopkinsschen Werkes nur die Unterschiede zu Kirchheimbolanden an.

Koblenz, Liebfrauen		Kirchheim-Bolanden, Schloßkirche		Koblenz, St. Kastor	
HW		HW		HW	
Gedackt	16'	Großgedackt	16'	Großgedackt	16'
Principal	8'	Principal	8'	Principal	8'
				Coppel	8'
Violdegamb	8'	Viol di Gamba	8'	Violdegamb	8'
Hollpfeiff	8'	Hohlpfeif	8'	Hollpfeiff	8'
Quintathön	8'	Quintathön	8'	Quintathön	8'
Octav	4'	Octav	4'	Octav	4'
Solicional	4'	Solicional	4'	Solicional	4'
Flaut	4'	Flöt	4'	Flaut	4'
Quint	3'	Quint	3'	Quint	3'
Supperoctav	2'	Superoctav	2'	Supperoctav	2'
Terz	1/5'	Terz	1 3/5'	Terz	1 3/5'
	1 3/5'				
Mixtur	4f.	Mixtur	4f.	Mixtur	4f.
Cornet	4f.	Cornett	4f.	Cornett	4f.
Tropett	8' B/D	Trompete	8' B/D	Tropett	8' B/D
(Cleron)					
(vox angelica)				vox angelica	2' B
RP		Positiv		Positiv	
Hollpfeiff	8'	Hohlpfeif	8'	Hollpfeiff	8'
Principall	4'	Principal	4'	Principal	4'
Rohrflaut	4'	Rohrflöt	4'	Rohrflaut	4'
Quint	3'				
Solicional	2'	Solicinal	2'		
Flautta traversina	2' D	Flute traversier	8'	Flautta travers.	8'
Octav	2'	Octav	2'	Octav	2'
		Quint	1 3/5'	Quint	1 3/5'
Mixtur	3f.	Mixtur	3f.	Mixtur	3f.
Cromhorn	8'	Krummhorn	8'	Cromhorn	8'
Vox humana	8'	Vox humana	8'	Vox humana	8'
Tremulant	8'	Tremulant		Tremulant	
		Glockenspiel		(Glockenspiel?)	
Echo		Echo		Echo	
(Flaut traver)		Solsonal	8' D		
Bordong	8'	Bourdon	8'	Bordong	8'
rohrflaut	4'	Rohrflöt	4'	rohrflaut	4'
Octav	2'	Octav	2'	Octav	2'
Solicional	2'	Solicinal	2'	Solicional	2'
Quint	1/3'	Quint	1 1/3'	Quint	1 1/3'
	(1 1/3')				
Cromhorn	8'	Krummhorn	8' B		
Vox humana	8'	Vox humana	8'	Vox humana	8'
		Trompete	8' D	Trompete	8' D
Pedal		Pedal		Pedal	
Principall	16'	Prinzipalbaß	16'	Principall	16'
Subbass	16'	Subbaß	16'	Subbaß	16'
Octavbaß	8'	Octavbaß	8'	Octavbaß	8'
Supperct:	4'				
Posaunbaß	16'	Posaunbaß	16'	Posaunbaß	16'
(Quint	6')				
Cornettbaß	2')			Claironbaß	4'
				Cornettbaß	2'
Koppeln		Koppeln		Koppeln	
RP/HW		P/HW		P/HW	
HW/Ped.		HW/Ped.		HW/Ped.	

Diesem Aufsatz zugrundeliegenden Primärquellen:

Stadtarchiv Koblenz 623/1405	Kirchmeister-Abrechnungen der Pfarrei Liebfrauen
623/1408	Akten betr. den Neubau der Orgel der Pfarrkirche Liebfrauen zu Koblenz, enthaltend: 1. Gesuch des Magistrats der Stadt Koblenz an den Kurfürsten, für den geplanten Orgelbau kollektieren zu dürfen vom 11. Juli 1748 2. Entwurf eines Bauvertrags mit den Brüdern Stumm, mit Disposition und rotfarbigen Ergänzungen 3. Reinschrift und Vervollständigung des Entwurfs vom 14. September 1751 4. Urkunde über eine Geldstiftung für die Orgel
623/1567	Ratsprotokolle der Stadt Koblenz 1750/51
623/1928	Rechnungsbücher der Stadt Koblenz

Für Ratschläge und Hinweise danke ich gern dem Leiter des Koblenzer Stadtarchivs, Herrn Hans Josef Schmidt, sowie Herrn Koelges.

Der Orgelbauvertrag von 1751

Kundt und zuwißen seye hiermit, welchergestalten /:nachdeme es höchst nöthig erachtet worden statt der alten ahn sich gantz irreparabel Befundener Orgel in dahießiger Hauptpfarrkirchen zu Liebfrauen ein Newes Orgelwerck aufzurichten:/ anheut zu unten Bemerckten dato zwischen Ambtmann Burgermeistern und Rath der Statt Coblentz Eines so dann denen Beyden Orgelmachern Philipp und Johann Henrich Stumm Von Raunensulzbach anderen Theils nachfolgender Contract geschlossen und Bethätiget worden seyn: Erstlich Versprechen gemelte Beyde Orgelmachern nach maaßgab Eines dem Statt Magistrat prosentirten risses Eine gantz newe unVerfälschte dauerhaffte Orgel in Vorged. Kirch und Zwarn nach solcher Form und gestalt, wie Es sich à proportion der Kirchen und des plazes ahm füglichsten, Besten und Zirlichsten schicken thut, nach ihrer Best= und möglichst anwendender Kunst und wissenschafft aufzurichten, forth sothane Orgel mit dem hiezu erforderlichen recht guten Zinn, und Bleywerck oder materie wie nicht weniger

mit gut gefundenem holtz und Besonders mit allnöthiger sauber und zierlicher Bildhawer arbeit dergestalten zu versehen, daß dargegen nicht das mindeste einzuwenden, weniger einige Klagden zu führen nöthig seyn möge. Zweytens verbinden sich dieselbe dieße Orgel mit nachfolgend=Spezificirten Registern zu Versehen.

Manuale

1. Principal	8 fuß Von Zinn		grob
2. gedackt	16 fuß Von Holtz		
3. Viol de gamb	8 fuß		
4. Hollpfeiff	8 fuß		
5. quinta Thön	8 fuß		
6. Octav	4 fuß		
7. Solicional	4 fuß		
8. Flaut	4 fuß	Matery	1/4tel Zinn
9. Quint	3 fuß		3/4tel Bley
10. Supperoctav	2 fuß		
11. Terz	1/5 fuß	[= 1 3/5]	
12. Mixtur	4 fach		
13. Cornet	4 fach 1 fuß		
14. Gemshorn	2 fuß		
15. Troppett	8 fuß		

Positiv

1. Principall	4 fuß	Von obigen Zinn	
2. Hollpfeiff	8 fuß	in Bass Holtz	
3. Rohr flaut	4 fuß		
4. Quint	3 fuß		
5. Solicinal	2 fuß		
6. Flaut traversina	2 fuß	im Discant	
7. Octav	2 fuß		
8. Mixtur	3 fach 1 fuß		1/4 Zinn
9. Cromhorn	8 fuß		3/4 Bley
10. Vox humana trimulant	8 fuß		

Echo

1. Bordong	8 fuß in Bass holtz	
2. rohr flaut	4 fuß	Von Matery
3. Quint	1 1/3 fuß	
4. Solicional	2 fuß	
5. Octav	2 fuß	
6. Cromhorn	8 fuß	
7. vox humana	8 fuß	

Trimulant

Pedal

1. Principale	16 fuß	die 4 ersteren Thön C, D, Dis, E: Von Holtz, die übrigen 10. Von Zinn wie oben
2. Supbass	16 fuß	von holtz
3. Octav Bass	8 fuß	von holtz
4. Poßaun Bass	16 fuß	von holtz
5. Supperoctav	4 fuß	von Matery

Nebst der Manual und ped: Copel Jedoch, daß das Manuale unbeweglich Bleibt, Betreffend die ped. Coppell.
Das ped: soll Bestehen in 14 Clavibus. Nebst 4 Bälgen wo von ein Jelickliger 9 schu Lang 5 schu Breit Verfertiget werden soll.
Die drey Clavire Von schwartz Ebenholtz, die Semi Thon aber Von Helffenbein Belegter einzurichten, wie dann auch die Orgel im Cornett Thon gestimmet werden solle.

Drittens ist weiters verabredet und Beschlossen, daß sie beyde gemelte Herren Stummen dießes Orgelwerck höchstens in Zeith dreyer Jahren solcher gestalten alß vorgemelt vollkommen herstellen und liefferen sollen und wollen worgegen
Viertens Statt Magistratus sich verbindet, denenselben nach sothaner Beschehener Contractmäßiger Liefferung sechszehenhundert zwanzig fünf Reichs Thaler Baar zu erlegen und außzuzahlen, dergestalten, daß zum Behuff und Bestreitung deren Kösten ihnen Orgelmacheren auf diesen Contract Jetzo gleich 1000 Rthl., so dann nach

anderthalb Jahren aber Eins 300 Rthl. abschläglich Zum Voraus Bezahlt werden sollen, wobey doch auch
Fünftens außbehalten worden, daß Compaciscirender Statt rath die Zum Transport der Orgel erforderliche fuhren /: welche sie Orgelmacheren Jedoch aufs genaueste zu accordiren Versprechen:/ nicht allein sonderen auch die Bey aufstellung der Orgel weither nöthiger schlösser und schreinerarbeith übernehmen wie nicht weniger denenselben die Beköstigung in Speiß und Tranck reichen und anschaffen sollen,
Letztlichen haben sie Orgelmachere sich Verbunden, die alte Orgel für rund umb 100 Rthlr. anzunehmen, Jedoch mit dem Beding aund außbehalt, daß, wan in Zeith Vorgemelt dreyer Jahren Magistratus selbige anderwerths besser anbringen könte, alßdann derselbe hierahn nicht gebunden, sondern ihm frey stehen solle, sothane alt. Orgel einem anderen Käuflich zu überlaßen. Zu dessen wahrer urkund und mehrerer Bekräfftigung haben Beyde Trahiernde Theil diesßen Contract unterschrieben.
so geschen Coblentz den 14ten 7br 1751

Jo: Philipp Stumm	Ex M[anda]to
orgelmacher	Kircher
Jo: Henrich Stumm	
orgelmacher	

Bernhard H. Bonkhoff

DIE ORGELN DER STADT FRANKENTHAL

Zu den Orgelinventaren des Saar-Pfalz-Kreises,[1] des Kreises Kusel,[2] des Donnersberg-Kreises[3] und des Kreises Pirmasens einschließlich der Stadt Zweibrücken[4] wird nun als Folge 6 des Pfälzischen Orgel-Atlas das Inventar der seit der Verwaltungsreform kreisfreien Stadt Frankenthal samt der in sie eingemeindeten Dörfer vorgelegt. Der seit der Übernahme der Pfalz durch Bayern 1816 bestehende Kreis Frankenthal verlor so sein altes Hinterland an die neuen Landkreise Bad Dürkheim und Ludwigshafen. So bleibt für das Stadtgebiet nur eine relativ kleine Anzahl von Orgelwerken übrig, meist Werke aus den letzten Jahrzehnten. Die Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges und die starken Bevölkerungsbewegungen, bedingt durch die Industrialisierung, haben zahlreiche neue Kirchenbauten und damit auch neue Orgeln notwendig werden lassen. In der Stadt freilich ist kaum bekannt, daß hier[5] bis zum Jahre 1847 eine der bedeutendsten pfälzischen Orgelbauwerkstätten ansässig war, die Orgelbauerfamilie Geib. Im Raum Frankenthal kreuzen sich die Einflußbereiche verschiedener Orgelbautraditionen: von Worms aus strahlt die mittelrheinische Richtung aus, von Mannheim und Heidelberg die kurpfälzische. In den katholischen Kirchen arbeitete der fürstbischöflich-speyerische Landorgelbauer Ignaz Seuffert von Kirrweiler, der aus der großen Orgelbautradition Mainfrankens

1 Bernhard H. Bonkhoff, *Die Orgeln des Saar-Pfalz-Kreises*, in: Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte, Nr. 40, 1980.

2 Bernhard H. Bonkhoff, *Die Orgeln des Kreises Kusel*, ebda., Nr. 43, 1981 und Nr. 44, 1982.

3 Bernhard H. Bonkhoff, *Die Orgeln des Donnersbergkreises*, ebda., Nr. 44/45, 1982; *Ergänzungen und Berichtigungen zu den Orgelinventaren der Kreise Homburg - St. Ingbert, Kusel und Kirchheimbolanden-Rockenhausen*, ebda., Nr. 47, 1983.

4 Bernhard H. Bonkhoff, *Die Orgeln des Kreises Pirmasens und der Stadt Zweibrücken*, ebda., Nr. 54/55, 1989.

5 In der Zeitschrift für die Geschichte der Saargegend 30, 1982, S. 83-107 hat der Verfasser die Orgelbauerfamilie Geib und ihr Wirken dargestellt, Erstveröffentlichung in den Mitteilungen der Arbeitsgemeinschaft für mittelrheinische Musikgeschichte, Nr. 33, 1976. Dort konnten gegenüber der Erstveröffentlichung eine ganze Anzahl weiterer Geib-Orgeln genannt werden: Harskirchen/Elsaß (1768), Beindersheim (um 1800), Eckelsheim/Rhh. (1781), Heddesheim/Baden (1793), Wachenheim, ref. Kirche (1800), Blieskastel (um 1765, Gehäuse mit großen Veränderungen erhalten, ursprünglich baugleich mit Göllheim); von Georg Geib: Frankenthal, luth. Kirche ["kleine Kirche"] (um 1810), Neuhofen (1820), Kriegsheim/Rhh. (1822/27), Rinnthal (1836), Schmalenberg (1837), Waldsee (1843), Weidenthal, prot. Kirche (1823).

stammte. Von Johann Georg Geib (1739-1818) und seinem Sohn Georg Geib (1772 bis 1847) ist in der Stadt Frankenthal selbst keine einzige Orgel erhalten. Erwähnt werden muß aber, daß aus ihrer Werkstatt in Frankenthal sich mehrere Werkstätten herleiten, deren Gründer hier ihr Handwerk gelernt haben: Andreas Ubhauser in Heidelberg, Wendelin Ubhaus(er) in Kirrweiler, der zeitweise mit Franz Seuffert in Compagnie arbeitete, außerdem Joseph Littig (Littich, Lüttich), der als Compagnon von Georg Geib wirkte. Vor allem Andreas Umhauser arbeitete ganz im Stil der Frankenthaler Werkstatt, wie seine Orgelgehäuse in Altlußheim (1805) und in Eichtersheim (1806) zeigen, vergleicht man sie etwa mit Geibs Orgel in Freisbach. Nach 1847 fand die Frankenthaler Orgelbauwerkstatt[6] keinen Nachfolger.

Im folgenden sind nun die Orgeln innerhalb des Stadtgebietes in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt:

Eppstein kath.

1779 erbaute Ignaz Seuffert aus Kirrweiler die erste Orgel dieser Kirche, ein Werk mit mechanischen Schleifladen zu 11 Stimmen. 1888 wurde sie durch den Gold- und Silberwarenhändler Schmidt, der früher als Orgelbauer tätig und in Kirchheimbolanden ansässig war, in die katholische Kirche von Einselthum übertragen. Dort wurde sie um 1970 abgebaut und durch ein Pedalharmonium ersetzt. Wolfgang Scherpf aus Speyer restaurierte die Orgel für das kirchenmusikalische Institut der Katholiken in Speyer. Principal 8' und Trompete 8' sowie die Registerzahl stehen fest, so daß als Ursprungsdisposition vermutet werden kann:

Manual C, D-d'''		Pedal C, D-g°	
Prinicpal	8'	Subbass	16'
Bourdon	8'	Octavbass	8'
Viola di G.	8'		
Octave	4'		
Flöte	4'	Pedalkoppel	
Quinte	3'		
Octave	2'		
Mixtur 4f.	1'		
Trompete	8'		

6 Ein Bruder Johann Georg Geibs mit Namen Johann (1744-1818) ging als Orgelbauer nach USA und gründete dort 1797 eine angesehende Orgel- und Klavierbauwerkstätte; nach Turmhahn 31, 1987, Heft 1/2, S. 14.

In Eppstein baute 1888 E.F. Walcker & Cie aus Ludwigsburg ein neues Orgelwerk zu 12/II, das aber nicht erhalten ist.

Eppstein prot.

1905 erwarb die Gemeinde Roxheim die alte, um 1830 von Franz Seuffert in Kirrweiler erbaute Orgel der Eppsteiner Protestanten für 1.000,- Mk. Die badische Hoforgelbaufirma H. Voit & S. aus Durlach lieferte im Jahre 1904 die Orgel für die neue Eppsteiner Kirche; ein Werk mit pneumatischen Kegelladen zu 12 Registern (Opus 499), dessen offener Flächenprospekt gut zum Stil der Kirche paßt.

Hauptwerk C-f'''		Nebenwerk C-f'''		Pedalwerk C-d'	
Prinicpal	8'	Geigenprincipal	8'	Subbass	16'
Gamba	8'	Bourdon	8'	Harmonicab.	16'
Orchesterflöte	8'	Aeoline	8'		
Dolce	8'	Flauto amabile	4'		
Octave	4'			3 Normalkoppeln	
Harmaeth. 3f.	2 2/3'			Super I, Sub II/I	
				Tutti, Walze ab,	
				Handreg. an	

1958 ließ der landeskirchliche Orgelsachverständige Adolf Graf durch die Gebrüder Oberlinger aus Windesheim einen Klangumbau durchführen, so daß die Orgel heute folgende Register besitzt:

Hauptwerk C-f'''		Nebenwerk C-f'''		Pedalwerk C-d'	
Prinzipal	8'	Gedackt	8'	Subbass	16'
Rohrflöte	8'	Koppelflöte	4'	Oktavbass	8'
Oktave	4'	Prinzipal	2'		
Kleingedackt	4'	Quinte	1 1/3'		
Oktave	2'	Zimbel 4f.	1/2'		
Mixtur 5f.	1 1/3'			3 Normalkoppeln	

1980 wurde die Orgel von Werner Owart aus Neuhofen überholt.

Flomersheim prot.

1907 erstellte A. Poppe & S. aus Offenbach bei Landau hier ein neues Orgelwerk, nachdem ein Ende des 18. Jahrhunderts erworbenes barockes Werk, von dem sich noch eine Skizze bei den Pfarrakten befindet, verschrottet worden war. Poppes Neubau hat pneumatische Kegelladen:

Hauptwerk C-f'''		Nebenwerk C-f'''		Pedalwerk C-d'	
Principal	8'	Flauto amab.	8'	Subbass	16'
Bordun	8'	Aeoline	8'	Gedecktbass	16'
Geigenprinc.	4'	Vox coelestis	8'		
Mixtur 3f.	2 2/3'			(Abschwächung)	
				3 Normalkoppeln	

1958 führten auch hier die Gebrüder Oberlinger den von dem landeskirchlichen Sachverständigen angeregten Klangumbau durch, wobei im Obermanual die Hinzufügung einer Zusatzlade für die Cymbel notwendig wurde. 1979 überholte Werner Owart aus Neuhofen die Orgel.

Hauptwerk C-f'''		Nebenwerk C-f'''		Pedalwerk C-d'	
Rohrflöte	8'	Gedackt	8'	Subbass	16'
Prinzipal	4'	Koppelflöte	4'		
Oktave	2'	Prinzipal	2'		
Mixtur 4-5f.	1 1/3'	Cymbel 4f.	1/2'	3 Normalkoppeln	

Frankenthal St. Dreifaltigkeit

1732 erhielt die Kirche ihre erste Orgel. Dieses Werk wurde 1776 nach Obersülzen verkauft. 1776 baute Ignaz Seuffert aus Kirrweiler ein größeres Werk, das 825 fl. kostete und nach Schäden, die es in der Französischen Revolution erlitten hatte, von Johann Georg Geib wieder instandgesetzt wurde. 1891 wurde diese Orgel durch einen Neubau W. Schlimbachs aus Würzburg abgelöst, ein Werk mit mechanischen Kegelladen, 27 Registern und 4 festen Kombinationen. 1909 baute Franz Kämmerer aus Speyer dieses Werk pneumatisch um und vergrößerte es. 1929 baute die Fa. Weigle aus Echterdingen eine neue Orgel mit elektrischen Kegelladen, dieses Werk ging 1943 im Bombenhagel unter. 1949 wurde in der Kirche eine kleine

Aushilfsorgel montiert. 1958 erhielt die Kirche eine neue große Orgel von Wolfgang Scherpf aus Speyer mit mechanischen Schleifladen zu 32/III.

Hauptwerk C-g'''		Schwellwerk C-g'''	
Pommer	16'	Rohrgedackt	8'
Prinzipal	8'	Salizional	8'
Spitzflöte	8'	Prinzipal	4'
Oktave	4'	Gemshorn	4'
Nasard	2 2/3'	Septsesqui. 3f.	
Schwiegel	2'	Scharff 3f.	1'
Mixtur 4f.	1 1/3'	Dulzian	16'
Trompete	8'	Oboe	8'
		Schalmey	4'

Rückpos. C-g'''		Pedal C-f'	
Holzgedackt	8'	Prinzipal	16'
Princ. flöte	4'	Subbass	16'
Oktave	2'	Oktave	8'
Terz	1 3/5'	Gedackt	8'
Oktävlein	1'	Quintade	4'
Zimbel 3f.	2/3'	Hinters. 4f.	4'
Krummhorn	8'	L.Posaune	16'

6 Normalkoppeln, 2 Freie Koppeln

1983 wurde dieses Werk von Gerhard Kuhn aus Esthal völlig umgestaltet: unter Wiederverwendung der chromatischen Windladen Scherpfs und einem Großteil des Pfeifenmaterials sowie verschiedener Gehäuseteile entstand eine neue Orgel mit freistehendem Spieltisch, der sechs mechanische Setzer besitzt. Die Marmorierung des Gehäuses besorgte Kunstmaler Hilmar Brucker aus Ludwigshafen.

Rückpositiv C-g'''		Hauptwerk C-g'''	
Holzgedeckt	8'	Pommer	16'
Princ.flöte	4'	Praestant	8'
Nasard	2 2/3'	Rohrgedeckt	8'
Prinzipal	2'	Oktave	2'
Terz	1 3/5'	Sesquialtera	2f.
Oktävlein	1'	Oktave	2'
Zimbel 3f.	2/3'	Mixtur 4f.	1 1/3'
Krummhorn	8'	Trompete	8'
Tremulant			

Schwellwerk C-g'''		Pedal C-f'	
Principal	8'	Prinicipal	16'
Spitzflöte	8'	Subbass	16'
Salizional	8'	Oktavbass	8'
Prinzipal	4'	Gedeckt	8'
Gemshorn	4'	Baßflöte	4'
Schwiegel	2'	Hinters. 4f.	4'
Scharff 3f.	1'	Posaune	16'
Dulzian	16'		
Oboe	8'		
Schalmey	4'	6 Nor.koppeln	
Tremulant		6 Setzer	

Frankenthal St. Ludwig

Zuerst besaß die Kirche nur eine Notorgel aus der Werkstatt Paul Sattels in Speyer, dann baute Wolfgang Scherpf 1965 unter Verwendung großer Teile der von Sattel erbauten Speyerer Domorgel hier ein neues Werk auf elektrischen Kegelladen zu 48/III. Unter den Registern befanden sich noch zahlreiche Stimmen der alten Domorgeln von Frosch (1840) und Steinmeyer (1883):

Hauptwerk C-g'''		Schwellwerk C-g'''	
Principal Tr.	16'	Principal	8'
Pommer	16'	Gedackt	8'
Oktave	8'	Salicional	8'
Spitzgedackt	8'	Oktave	4'
Oktave	4'	Nachthorn	4'
Dulzflöte	4'	Principal	2'
Quinte	2 2/3'	Quinte	1 1/3'
Salizet	2'	Scharff 5-6f.	1'
Mixtur 6f.	2'	Dulzian	16'
Rankett	16'	Oboe	8'
Trompete	8'	Schalmey	4'
Clarine	4'	Tremulant	

Rückpositiv C-g'''		Pedal C-f'	
Gedackt	8'	Principal	16'
Principal	4'	Subbass	16'
Kleingedackt	4'	Großoctave	8'
Principal	2'	Violflöte	8'
Blockflöte	2'	Choralbass	4'
Terz	1 3/5'	Hinters. 4f.	4'
Oktävlein	1'	Waldflöte	2'
Quintcymbel 4f.		Nachthorn	1'
Krummhorn	8'	Posaune	16'
Regal	4'	Trompete	8'
		Clarine	4'
		Zinkenbass	2'

Das Werk besaß ein einstellbares Pianopedal, zwei Freie Kombinationen, sechs Normalkoppeln und einen Tuttizug.
1986 wurde die nicht mehr funktionierende Orgel abgebaut und durch einen 1987 fertiggestellten Neubau Gerhard Kuhns ersetzt, der nun prächtigsten und klangschönsten Orgel der Stadt Frankenthal. In einem freitragenden Gehäuse aus massiver Esche stehen auf mechanischen Schleifladen mit elektrischer Registratur folgende Stimmen (* alt):

Rückpositiv C-g'''		Hauptwerk C-g'''	
Gedeckt	8'*	Pommer	16'*
Prinzipal	4'	Prinzipal	8'
Blockflöte	4'	Holzflöte	8'
Sesquialtera 2f.		Oktave	4'*
Oktave	2'	Dulzflöte	4'*
Quinte	1 1/3'	Quinte	2 2/3'*
Zimbel 4f.	1'	Oktave	2'
Cromorne	8'	Cornett 5f.	8'
Tremulant		Mixtur 6f.	1 1/3'
		Trompete	16']
		Trompete	8']
		Sp. Trompete	8'
		Sp. Trompete	4']

Schwellwerk C-g'''		Pedal C-f'	
Prinzipal	8'*	Prinzipal	16'*
Metallged.	8'	Subbass	16'*
Salizional	8'*	Quinte	10 2/3']
Schwebung	8'	Oktave	8'*
Oktave	4'*	Gedacktbaß	8'*
Traversfl.	4'	Choralbass	4'*
Nasat	2 2/3'	Waldflöte	2'*
Oktave	2'*	Hinters. 4f	3'
Terz	1 3/5'	Posaune	16'
Oktävlein	1'	Trompete	8'
Mixtur 6f.	2'	Clarine	4']
Fagott	16'		
Hautbois	8'		
Clairon	4'		
Tremulant			

Die Register mit] sind noch nicht besetzt. Die Orgel hat eine 32fache Registerkombination, Zungeneinzelabsteller und einen Rollschweller.

Frankenthal St. Jakobus

1981 erstellte die Fa. Paul Ott aus Göttingen in der neuen Kirche eine Orgel mit mechanischen Schleifladen:

Hauptwerk C-g'''		Brustschwellwerk C-g'''		Pedal C-f'	
Prinzipal	8'	Rohrflöte	8'	Subbass	16'
Holzflöte	8'	Gambe	8'	Fagott	16'
Oktave	4'	Spitzflöte	4'	Tr. Prinzipal	8'
Nasat	2 2/3'	Prinzipal	2'	Tr. Holzflöte	8'
Flöte	2'	Sifflöte	1 1/3'	Tr. Oktave	4'
Terz	1 3/5'	Scharff 2-3f.	1'		
Mixtur 4-5 f.	1 1/3'	Schalmey	8'		
				3 Normalkoppeln	

Diesen Orgeltyp lieferte Ott in jenen Jahren mehrfach in die Pfalz. Die Hauptwerkslade hat von C-f' doppelte Kanzellen zur Pedaltransmission.

Frankenthal prot. Zwölfapostelkirche ['Große Kirche']

Die 1822 erbaute Kirche erhielt 1832 eine größere Orgel von Overmann in Heidelberg.
1899 erstellte E.F. Walcker & Cie. in Ludwigsburg im vorhandenen Gehäuse ein neues Werk (Opus 862) auf pneumatischen Kegelladen:

Hauptwerk C-f'''		Schwellwerk C-f'''		Pedalwerk C-d'	
Bourdon	16'	Stillgedeckt	16'	Contraviolon	16'
Prinzipal	8'	Geigenprinz.	8'	Subbass	16'
Viola di G.	8'	Doppelbourdon	8'	Gedacktbass	16'
Philomela	8'	Salicional	8'	Octavbass	8'
Gedeckt	8'	Aeoline	8'	Violoncello	8'
Gemshorn	8'	Vox coelestis	8'	Posaunenbass	16'
Dolce	8'	Quintadena	8'		
Prästant	4'	Octave	4'		
Rohrflöte	4'	Flauto dolce	4'		
Piccolo	2'	Cornett 4-5 f.	8'	3 Normalkoppeln,	
Mixtur 5f.	2 2/3'			1 Freie Kombination,	
Trompete	8'			Tutti, Walze an.	

1932 wurde die Orgel durch die Erbauerfirma umgebaut und mit einem neuen Gehäuse versehen (Opus 2363):

Hauptwerk C-g'''		Oberwerk C-g'''	
Bourdon	16'	Geigenprinz.	8'
Prinzipal	8'	Nachthorn	8'
Gemshorn	8'	Salicional	8'
Dolce	8'	Prinzipal	4'
Oktave	4'	Flöte	4'
Traversfl.	4'	Piccolo	2'
Rohrflöte	4'	Terz	1 3/5'
Quinte	2 2/3'	Kornett-Mixtur 4-5f.	2 2/3'
Oktave	2'	Cymbel 3f.	1'
Mixtur 5f.	1 1/3'	Messingregal	4'
Trompete	8'		

Schwellwerk C-g'''		Pedalwerk c-f'	
Gedackt	8'	Kontrabass	16'
Aeoline	8'	Subbass	16'
Vox cölestis	8'	Gedacktbass	16'
Quintadena	8'	Quintbas	10 2/3'
Kleinprinz.	4'	Violonbass	8'
Blockflöte	4'	Posaune	16'
Schwiegel	2'	Salicional	8'*
Quinte	1 1/3'	Choralbass	4'*
Cymbel 3f.	1'	Bauernpfeife	2'*
Krummhorn	8'	Krummhorn	8' *
Tremulant			

Die mit * bezeichneten Stimmen sind Transmissionen; außer den üblichen sechs Normalkoppeln hatte das Werk noch die Oktavkoppeln Super I, Super III/II, Super III, Sub III/II, Sub III, zwei Freie Kombinationen, Tutti, Walze ab, Zungen ab, Handreg. an, Aut. Pianopedal für 2. und 3. Manual.
Kirche und Orgel wurden ein Opfer des Zweiten Weltkrieges. 1952 wurde dann in der wiederhergestellten Kirche eine Orgel im Teilbau erstellt, eine Art Schwalbennest über dem Altar mit Flächenprospekt und elektrischen Membranladen. Die Disposition fertigte Adolf Graf zusammen mit Ingenieur E. Grössel von Orgelbau Kemper aus Lübeck. Den Prospekt entwarf Architekt Landesoberbaurat Fiebiger.

Hauptwerk C-g'''		Schwellwerk C-g'''	
Quintade	16'	Grobgedackt	8'
Prinzipal	8'	Quintade	8'
Rohrgedackt	8'	Weidenpfeife	8'
Spillpfeife	8'	Prinzipal	4'
Oktave	4'	Nachthorn	4'
Gemshorn	4'	Nasat	2 2/3'
Quinte	2 2/3'	Waldflöte	2'
Sifflöte	2'	Terz	1 3/5'
Mixtur 8 f.	1 1/3'	Scharff 6f.	1'
Rauschpfeife 3f.		Dulcian	16'
Trompete	8'	Vox humana	8'
Klarine	4'	Geigenregal	4'
		Tremulant	

Kronwerk C-g'''		Pedal C-f'	
Sing. Gedackt	8'	Principal	16'
Rohrflöte	4'	Subbass	16'
Prinzipal	2'	Ged. bass	16'
Quinte	1 1/3'	Oktavbass	8'
Zimbel 3f.	2/3'	Gemshorn	8'
Krummhorn	8'	Choralbass	4'
Tremulant		Nachthorn	2'
		Hintersatz 6f.	
		Posaune	16'
		Trompete	8'
		Schalmei	4'

6 Normalkoppeln,
2 Freie Kombinationen

Beim Ausbau des Teilbaus wurde die Disposition dann im Sinne Adolf Grafs verändert, indem im Schwellwerk noch eine Oktave 1' hinzukam, das Gemshorn im Hauptwerk nun Koppelflöte hieß und die Sifflöte ein Gemshorn wurde. Gedacktbass im Pedal wurde eine Quinte 10 2/3' und die Schalmei eine Kopftrompete 4'.

Frankenthal prot. Friedenskirche

Die Orgel wurde 1976 von Werner Owart aus Neuhofen auf mechanischen Schleifladen erstellt. Die Disposition entwarf der landeskirchliche Orgelsachverständige Heinz Göttsche aus Speyer. Da im Obermanual als 8' nur ein Krummhorn vorgesehen war, stiftete Owart das Gedeckt 8' dazu.

Hauptwerk C-g'''		Schwellwerk C-g'''		Pedalwerk C-f'	
Rohrflöte	8'	Gedeckt	8'	Subbass	16'
Praestant	4'	Spitzgedeckt	4'	Quintade	4'
Blockflöte	2'	Principal	2'		
Mixtur 4f.	1 1/3'	Quinte	1 1/3'		
		Krummhorn	8'	3 Normalkoppeln	

Frankenthal prot. Christuskirche

1960/61 lieferten die Gebrüder Oberlinger aus Windesheim eine mechanische Schleifladenorgel nach der Disposition von Adolf Graf, wie sie in jenen Jahren sehr oft gebaut worden ist:

Hauptwerk C-g'''		Oberwerk C-g'''		Pedalwerk C-f'	
Prinzipal	8'	Gedeckt	8'	Subbass	16'
Salizional	8'	Koppelflöte	4'	Prinzipal	8'
Oktave	4'	Oktave	2'	Quintade	4'
Rohrflöte	4'	Quinte	1 1/3'	L. Posaune	16'
Nasat	2 2/3'	Terzcym. 3f.	4/5'		
Gemshorn	2'	Holzkrummhorn	8'		
Mixtur 5f.	1 1/3'	Tremulant			
Trompete	8'			3 Normalkoppeln	
Tremulant					

Frankenthal prot. Lutherkirche

1967 lieferte die Firma Kemper aus Lübeck eine Orgel mit elektrischen Schleifladen. Die Disposition fertigte Adolf Graf.

Hauptwerk C-g'''		Brustwerk C-g'''		Pedalwerk C-f'	
Prinzipal	8'	Gedackt	8'	Subbass	16'
Rohrflöte	8'	Blockflöte	4'	Oktavbass	8'
Oktave	4'	Prinzipal	2'	Choralbass	4'
Kleingedackt	4'	Quinte	1 1/3'	Mixtur 5f.	2'
Oktave	2'	Scharff 4f.	1'	Posaune	16'
Mixtur 5f.	1 1/3'	Krummhorn	8'		
Trompete	8'	Tremulant		3 Normalkoppeln	

Frankenthal prot. Versöhnungskirche

1974 erbaute E.F. Walcker & Cie. aus Ludwigsburg eine mechanische Schleifladenorgel mit einem mechanischen Tuttizug.

Hauptwerk C-g'''		Oberwerk C-g'''		Pedalwerk C-f'	
Prinzipal	8'	Gedeckt	8'	Subbass	16'
Salizional	8'	Koppelflöte	4'	Prinzipal	8'
Oktave	4'	Oktave	2'	Quintade	4'
Rohrflöte	4'	Quinte	1 1/3'	L. Posaune	16'
Nasat	2 2/3'	Terzcymbel 3f.	4/5'		
Gemshorn	2'	Holzkrummhorn	8'		
Mixtur 5f.	1 1/3'	Tremulant		3 Normalkoppeln	
Trompete	8'				
Tremulant					

Mörsch kath.

Um 1855 erstellte hier Carl Wagner aus Kaiserslautern eine größere zweimanualige Orgel, ähnlich den erhaltenen Werken in Erpolzheim und Odenbach (Gehäuse). Nach 1914 wurde das Werk durch einen pneumatischen Neubau Franz Kämmerers ersetzt, der von Toni Roth und dann 1950 von Wolfgang Scherpf aus Speyer umgebaut wurde und heute über 28 Register verfügt.

Studernheim kath.

Die erste Orgel der Kirche war ein Werk aus der badischen Hoforgelbauwerkstätte H. Voit & S. aus Durlach. 1925 baute Franz Kämmerer aus Speyer die Orgel pneumatisch um, wobei Voits Gehäuse und das Pfeifenwerk übernommen wurden.

Hauptwerk C-f'''		Schwellwerk C-f'''		Pedalwerk C-d'	
Bourdon	16'	Geigenprinz.	8'	Subbass	16'
Prinzipal	8'	Aeoline	8'	Oktavbass	8'
Flöte	8'	Vox cölestis	8'	Violonbass	8'
Viola di G.	8'	Salicional	8'		
Oktave	4'	Flauto dolce	4'		
Orchesterflöte	4'			3 Normalkoppeln,	
Mixtur 3-4f.	2 2/3'			Super II/I,	
				Sub II/I, Piano,	
				Mezzo, Forte, Tutti.	

1928 wurde das Werk bei einem Kirchenbrand beschädigt, als Löschwasser in das Werk eindrang. Kämmerer besorgte die Reparatur. Inzwischen ist die Orgel nicht mehr spielbar und wurde durch eine elektronische "Orgel" ersetzt.
1992 erstellte im restaurierten Voit-Gehäuse Orgelbaumeister Johannes Zimnol aus Kaiserslautern einen Neubau mit mechanischen Schleifladen. Die mit * gekenntzeichneten Register sind der alten Orgel entnommen, die mit + versehenen sind Wechselschleifen aus dem Hauptwerk:

Hauptwerk C-g'''		Hinterwerk C-g'''		Pedalwerk C-f'	
Prinzipal	8'	Rohrflöte	8'	Subbass	16'*
Gedackt	8'*	Salizional	8'*	Holzoktave	8'*
Oktave	4'	Holzflöte	4'*	Gedackt	8'+
Traversflöte	4'	Quinte	2 2/3'	Choralbass	4'*
Blockflöte	2'	Prinzipal	2'	Blockflöte	2'+
Mixtur 4f.	1 1/3'	Terz	1 3/5'	Fagott	16'
Larigot VA 1	1/3'	Cymbel 3f.	1'	Trompete	8'+
Trompete	8'	Oktävlein VA	1'		
		Rohrschalmei	8'		
		Tremulant		3 Normalkoppeln	

So besitzt die Stadt Frankenthal zwar keine einzige historische Orgel, aber doch eine ganze Anzahl Orgelwerke, die den jeweiligen Stand des Orgelbaus im 20. Jahrhundert dokumentieren. Teilweise wurden die Instrumente der Nachkriegszeit bereits durch schönere und qualitätvollere Neubauten ersetzt.
Mit den Kreisen Kaiserslautern, Bad Dürkheim, Südliche Weinstraße und Germersheim sowie mit den Städten Neustadt und Speyer wird der Pfälzische Orgelatlas weitergeführt werden. Den Abschluß wird dann der Kreis Ludwigshafen bilden.

Reinald Chraska, Der Mainzer Dichter-Komponist Peter Cornelius in Salzburg und Trier, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 1992, ISBN 3-88476-016-5.

Die vorliegende Studie vermittelt durch umfangreiche Informationen zu Peter Cornelius' Aufenthalten in Salzburg und Trier einen guten Eindruck seines biographischen und künstlerischen Kontextes jener Jahre. Dies ist, auch wenn es zuweilen mühsam ist, die Vielzahl des in den Text integrierten Datenmaterials zu erfassen, insbesondere deswegen verdienstreich, weil bisher nur wenige umfassendere Arbeiten mit wissenschaftlichem Anspruch zu Biographie und Werk des Komponisten existieren.

Bevor Chraska die eigentliche Thematik seines Buches behandelt, gibt er einen vollständigen biographischen Abriß. Daraufhin folgen die Kapitel, in denen die Lebensstationen von Cornelius in Salzburg und Trier dargestellt werden. Hierbei wird sowohl auf Kontakte, die der Komponist zu Musikern und Künstlern sowie anderen Personen seiner Zeit hatte, als auch auf sein kompositorisches Schaffen Bezug genommen. Entsprechend der größeren Relevanz der Musikstadt Salzburg ist das Kapitel "*Peter Cornelius in Salzburg*" deutlich umfangreicher als jenes, das sich mit den Beziehungen des Komponisten zu Trier befaßt. In ersterem stehen das "*Siebente Deutsche Künstlerfest*" sowie Cornelius' Arbeit an der Vollendung seiner Oper *Der Cid* im Vordergrund. Demgegenüber behandelt Chraska in dem Kapitel "*Peter Cornelius und Trier*" primär die Beziehungen des Komponisten zur Familie des Quinter Eisenhüttenbesitzers Adolf Heinrich Kraemer, wobei die Quinter Neukompositionen nicht unerwähnt bleiben. Aufschlußreich ist daneben die Auflistung der Aufführungen von Cornelius' Kompositionen in Salzburg und Trier, die bis in unsere Gegenwart reicht, wobei sich der Autor für Salzburg jedoch auf Erstaufführungen beschränkt. Chraska ergänzt seine Arbeit durch den Abdruck einiger Werkbesprechungen, zahlreiche Abbildungen, Faksimiles von Konzertprogrammen sowie eine Diskographie.

Daniela Philippi

KONZERT

Im Rahmen eines Konzertes der Jungen Philharmonie Mainz, das am 28. Februar 1993 in der Kirche St. Peter in Mainz stattfand, wurde die Choral-Symphonie "*Durch Nacht zum Licht*" von Friedrich Lux aufgeführt. Neben diesem Werk wurde auch das Konzert in A, KV 622 für Klarinette und Orchester von Wolfgang Amadeus Mozart zu Gehör gebracht.

NEUE MITGLIEDER

Dr. Bärbel Pelker
Maximilianstr. 8
68165 Mannheim

Achim Heidenreich, M.A.
Leibnizstr. 45
55118 Mainz

VERSTORBEN

Dr. Werner Theisen
Karl-Härle-Straße 17
56075 Koblenz

Josef Wingenfeld
Hohestr. 8
63069 Offenbach/M.

Redaktionsschluß: 31.08.1993