

## Leerstelle – Zerfall – Verfrühter Abschied

## Formale Grenzgänge im Andante aus Johann Wilhelm Wilms' Sinfonie Nr. 6

Johann Wilhelm Wilms komponierte seine sechste Sinfonie 1819. Ein Blick auf benachbarte symphonische Werke – Beethovens Sinfonien Nr. 8 und 9 (1814 bzw. 1824), Schuberts Nr. 6 und 7 (1818 / 1822) – zeigt Wilms schon rein zeitlich als einen Grenzgänger zwischen Wiener Klassik und Romantik. Tatsächlich scheinen beide Stilstiken immer wieder fast zitathaft durchzuklingen, wenn auch weniger im Tonfall des fast gleichaltrigen Beethoven als vielmehr Mozarts, Schumanns, Mendelssohns. Reminiszenzen an Mozart begegnen häufig und sind durchaus nicht abwegig.<sup>1</sup> Ernst A. Klusen bezeichnet ihn als »Wilms' Ideal seit Jugendtagen«, dessen Einfluss sich am deutlichsten in den Violinsonaten finde.<sup>2</sup> Momente hingegen, die an Schumann oder Mendelssohn erinnern, sind wohl Koinzidenzen: Mendelssohn schrieb seine 1. Sinfonie 1824; Schumann, von dem immerhin eine sehr wohlwollende Jugend-Rezension von Wilms' *Variationen für Flöte und Klavier* überliefert ist,<sup>3</sup> erst 1841. Wilms selbst kannte wohl Schubert gar nicht und lernte auch Schumanns und Mendelssohns Musik erst spät kennen.<sup>4</sup> Zum Scherzo der sechsten Sinfonie von Wilms schreibt Klusen: »Im Übrigen ist Wilms hier romantischer Klangwelt näher denn je: Akkordrepetitionen im Holzbläserstaccato, rauschende Streicherpassagen vor rhythmisch gegliederten Akkorden der Blasinstrumente und schwingende, Taktschwerpunkte negierende Mollmelodien verweisen eher auf

Mendelssohn und Schumann als auf Beethoven.«<sup>5</sup> Diese »Anklänge« müssen also als genuin Wilms'sche Züge betrachtet werden – Ausdruck musikalischer Neuerungen, die in der Luft lagen?

Den zeitgenössischen Kritikern in Magdeburg im Jahre 1826 jedenfalls schien Wilms' d-Moll-Sinfonie »ein gekröntes Preiswerk,<sup>6</sup> welchem aber Originalität fehlt.«<sup>7</sup> Noch 150 Jahre später weist Klusen auf ihre formalen Ungereimtheiten insbesondere im zweiten Satz hin: Es bereite Wilms »Mühe, die unterschiedlich instrumentierten und durch kontrapunktische Arbeit wechselhaft beleuchteten Fassungen einer romantisch weit ausschwingenden Melodie organisch miteinander zu verbinden. Wilms tastet sich mehr weiter, als daß er, der Notwendigkeit einer Neuformulierung des Themas Ausdruck gebend, zu dieser hinleitete. Nichts von all der Unsicherheit, die [...] im Andante in Verlegenheitsübergängen deutlich wird, findet sich im Scherzo [...]«<sup>8</sup>

Diese Beobachtungen zielen nicht nur auf stilistische Heterogenität, sondern ebenso auf innere Unwuchten der Form; sie lassen aber nicht notwendigerweise auf einen Mangel an kompositorischem Geschick schließen.<sup>9</sup> Erstaunlich ist dabei weniger die Erweiterung und Verschmelzung gängiger Formkonzepte,<sup>10</sup> als die irritie-

5 Ebd., S. 75.

6 1820 erhielt Wilms von der »Société Royale des Beaux-Arts« in Gent den ersten Preis im Wettbewerb »pour une Symphonie à grand orchestre«. Vgl. ebd., S. 17.

7 *AmZ* 28 (1826), Sp. 260.

8 Klusen, *Johann Wilhelm Wilms* (wie Anm. 1), S. 73.

9 Klusen selbst ordnet schon die deutlich früher komponierte Sinfonie op. 23 in c-Moll als handwerklich wie ästhetisch reifes Werk ein. Vgl. ebd., S. 52, 64ff., 69 und 73.

10 Ein schwer einzuordnender Formtyp etwa findet sich auch schon im langsamen Satz von Mozarts *Jupiter*-Sinfonie KV 551. Während Mendelssohns langsame Sätze formal meist einfach gebaut sind, verwendet auch Schumann

1 Noch in seiner Elberfelder Zeit lernte Wilms Klavierwerke Mozarts kennen, deren Studium wohl auch seine eigenen frühen Kompositionsversuche nachhaltig beeinflusst hat. Ernst A. Klusen: *Johann Wilhelm Wilms und das Amsterdamer Musikleben (1772–1847)*, Buren 1975, S. 40f.

2 Ebd., S. 46.

3 Vgl. Martin Geck: *Robert Schumann. Mensch und Musiker der Romantik*, München 2010, S. 27.

4 Vgl. Klusen, *Johann Wilhelm Wilms* (wie Anm. 1), S. 104.

# | A | B | A' | C | A'' |

**Abbildung 1**  
Formschema

**Abbildung 2**  
Refrain (Formteil A), T. 1–10

rende Lockerung des inneren Zusammenhalts und die mitunter schwache formale Stringenz. Was in der langen Tradition einer an Beethoven geschulten Analyse als Makel scheinen mag, lässt sich, wie im Folgenden auszuführen ist, ebenso als Beispiel eines erstaunlich modernen musikalischen Denkens sehen.

## I – Form

Das *Andante* steht in B-Dur. Es kann als fünfteiliges Rondo (Refrain A, Couplets B, C) aufgefasst werden, wobei der Refrain variiert wird und sich die Formteile in der zweiten Hälfte proportional vergrößern (vgl. **Abbildung 1**). Bei langsamen Sätzen ist die Rondoform – neben großen dreiteiligen Liedformen, sonatenhaften Formtypen und Variationensätzen<sup>11</sup> – in der Wiener Klassik eher selten, aber durchaus nicht unüblich.<sup>12</sup> Eine ganz

ähnliche Formidee findet sich auch in Mendelssohns erster Sinfonie (ebenfalls *Andante* und 3/4-Takt). Die enge Beziehung dieses Satztyps zur instrumentalen Romanze<sup>13</sup> wird auch im Charakter des Refrains deutlich (vgl. **Abbildung 2**)<sup>14</sup>.

Durch den tonikalen Orgelpunkt und die kantable, taktweise phrasierte Melodik im schwingenden Dreiermetrum des Streicherbeginns wird eine pastorale Sphäre evoziert. Der große Sextsprung als Auftakt, das fließende Kreisen innerhalb des Oktav-Ambitus und die Dissonanzarmut verleihen dem Thema zusätzliche Anmut, während die in den Nachsatz der 16-taktigen Periode (a<sub>2</sub>) einsteigenden Hörner die Natur-Assoziation verstärken. Es folgt ein zunächst ins Elegische gewendeter achttaktiger Mittelteil (b), der sich – nun über einem g-Moll-Orgelpunkt – melodisch in kleinerem Ambitus bewegt, nach vier Takten aber in die Oberquint-Tonart F-Dur moduliert.

eigenwillige Formkonzepte, etwa in den langsamen Sätzen der zweiten wie der *Rheinischen* Sinfonie. In letzterem sind geschlossene und verarbeitende Teile nicht klar zu unterscheiden, alles fließt ineinander. Dabei bleibt aber, anders als im hier diskutierten Beispiel, stets die organische Einheit erhalten.

11 Vgl. William E. Caplin: *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*, New York [u. a.] 1998, S. 209.

12 Beispiele sind etwa die jeweils zweiten Sätze aus Mozarts Klaviersonate KV 457 oder Beethovens *Pathétique* op. 13.

13 »Außer als Finalsatz kommt das Rondo vor allem zwischen etwa 1770 und 1800 als langsamer Satz vor, wird dann aber nur selten explizit als Rondo bezeichnet. Eine starke Überlappung, aber keine vollständige Deckung gibt es hier mit der instrumentalen Romanze, die in dieser Zeit fast regelmäßig in Rondoform steht. [...] In Anlehnung an die gleichnamige poetische Gattung [...] werden als Kennzeichen der instrumentalen Romanze gefordert, dass ›Gedanken und Ausdruck [...] in der höchsten Einfalt und sehr naiv seyn müssten (Koch 1793, S. 53).«, vgl. Ulrich Leisinger: Art. *Rondo*, in: *MGG2*, Sachteil Bd. 8, Sp. 551–555.

14 **Abbildungen** Nr. 2, 3 und 5 mit freundlicher Genehmigung von Donemus Publishing.

Abbildung 3  
Refrain b-Teil (T. 17ff.)

$a_1$	$a_2$	$b$	RüL	$a_2'$
8	8	8	4	8
} Periode				

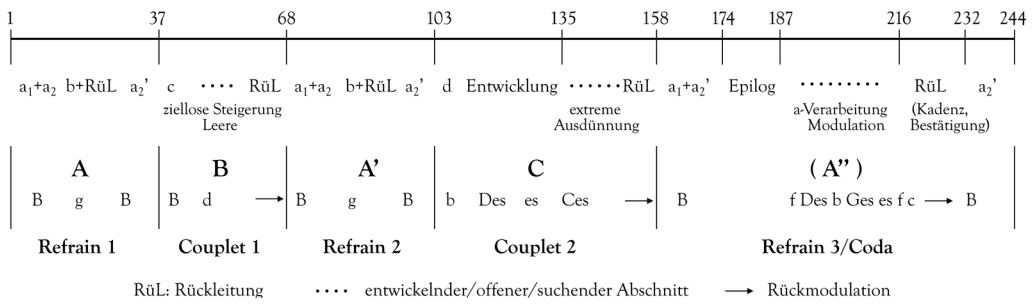
Abbildung 4  
Form Refrain

Abbildung 5  
Anfang A'-Teil (T. 67ff.)

Danach leiten vier Takte in den variierten Nachsatz zurück, der die Molltonart des b-Teils als Zwischenstufe integriert, gleichzeitig aber durch stärkere harmonische Bewegung und sich ergänzende Achtelfiguren frischer und tänzerischer wirkt (vgl. **Abbildung 3**). Formal handelt es sich beim A-Teil um eine mit ihren regelmäßigen geraden Taktgruppen ausgesprochen leicht verständliche, »runde« Reprisenbarform (vgl. **Abbildung 4**). Bei seinen weiteren Auftritten nach den kontrastierenden Couplets wird der Refrain zunehmend angereichert durch Ausdifferenzierung des harmonischen Untergrunds, Verselbständigung des Mittelstimmengeflechts und klangliche Umfärbungen (vgl. exemplarisch **Abbildung 5**); Tonart, Melodik und Syntax bleiben davon unberührt. Das Rondo wird somit von einer Variationen-Form überlagert und lässt sich daher als

Variationen-Rondo bezeichnen.<sup>15</sup> Die Geschlossenheit sowie die Klarheit der formalen Funktion einzelner Teile verlieren sich im Laufe des Stücks: Keines der Couplets präsentiert ein in sich gerundetes kontrastierendes Thema, vielmehr stehen beide gerade durch ihre Offenheit und Heterogenität in starkem Gegensatz zum Refrain. Hinzu kommt, dass der letzte große Abschnitt (hier mit A'' bezeichnet) eine Durchdringung des letzten Refrains mit einer Coda darstellt.

15 Vielleicht daher rührt Paul van Reijens Einordnung des Stücks als Variationensatz, was aber angesichts der (sich nicht wiederholenden) kontrastierenden und entwickelnden Abschnitte doch unzutreffend scheint. Vgl. Paul van Reijen: *Die Sinfonie in den Niederlanden*, in: *Die Sinfonie zur Zeit der Wiener Klassik* (= Handbuch der musikalischen Gattungen 2), hgg. von Gernot Gruber und Matthias Schmidt, Laaber 2006, S. 183–202, hier S. 194ff.



**Abbildung 6**  
Detaillierte Darstellung der Form



**Abbildung 7**  
Anfang B-Teil (T. 37ff.)

Durch die Verbreiterung der einzelnen Formteile entsteht ein Übergewicht der zweiten Hälfte und damit der überraschenden Formverläufe gegenüber den kompakteren Formteilen der ersten Hälfte.<sup>16</sup> Die Gesamtarchitektur zeigt eine Ungezwungenheit tradierten Formtypen gegenüber; sie lässt sich als Versuch sehen, eine Synthese aller für langsame Sätze üblichen formalen Ideen (liedhaftes Prinzip, wiederkehrender Refrain, Variationen, Integration von Teilen mit motivisch-thematischer Arbeit) herzustellen (vgl. **Abbildung 6**). Nicht nur die Großform macht sich aber frei von herkömmlichen Vorbildern, auch durch ein inneres Aufbrechen der einzelnen Formteile wird – zunächst nur in den Couplets, schließlich auch in Refrain 3 / Coda – der im Refrain vorgestellte anmutige Romanzen-Charakter gefährdet. Diese Irritationen sind unter den Aspekten »Leerstelle«, »Zerfall« und »verführter Abschied« im Folgenden vorzustellen.

16 Allerdings wird für den Hörer auch bei konventionellen Rondotypen mitunter erst mit dem Eintreten des zweiten Couplets die Form deutlich: Je nach Art des ersten Couplets könnte es sich z. B. auch um eine dreiteilige Liedform mit kontrastierendem oder verarbeitendem Mittelteil handeln, was gerade bei einem langsamem Satz durchaus der Hörerwartung entspräche. Die Verfremdung der Rondoform verschärft sich hier somit gerade in demjenigen Moment (2. Couplet sowie letzter Refrain), der Klarheit über die formale Architektur bringen müsste.

## II – »Leerstelle«: der B-Teil

Zu erwarten wäre für das erste Couplet eine neue Tonart (Oberquinte oder – seltener – Paralleltonart) sowie ein neues, ebenfalls eher schlicht gebautes, aber zum Refrain kontrastierendes Thema.<sup>17</sup> Tatsächlich beginnt der B-Teil (T. 37ff., vgl. **Abbildung 7**) in der Ausgangstonart B-Dur, immerhin mit heroischem Gestus: kurze Auftakte, volles Orchester tutti, treibende Achtel-Repetitionen und Signalcharakter der Motivik. Dieser wird aber schon nach wenigen Takten wie erschrocken abgemildert: Die Musik weicht zum ersten Mal vom bisherigen »quadratischen« Phrasenbau ab, indem einem eröffnenden Viertakter (1+1 [c<sub>1</sub>] + 2 [c<sub>2</sub>]) eine mit dem folgenden Abschnitt verschränkte fünftaktige Phrase (1+1+3) antwortet, die zudem – gleich zu Beginn des Formteils und damit überraschend früh – nach d-Moll moduliert. Was man als neues Thema gehört hat, erweist sich im Rückblick als Einleitung, die innerhalb des Formteils nicht wieder aufgegriffen wird.

Unvermittelt treten in Takt 45 an die Stelle der Melodie einfache kreisende Dreiklangsbrechungen über einem acht Takte währenden tonikalen Orgelpunkt, die sich rhythmisch (von Achteln

17 Vgl. Caplin, *Classical Form* (wie Anm. 11), S. 233.

tonikaler Orgelpunkt in d

d: D  
B: 3

D<sup>7</sup><sub>5</sub> D<sup>7</sup> S<sub>3</sub>

Verkürzung → Refrain

**Abbildung 8**  
Basslinie Takt 45ff.

auf Sechzehntel) sowie in Satzdicke und Dynamik steigern, bis ein großes d-Moll-Brausen das ganze Orchester erfasst hat. Mit dem Verlassen der I. Stufe baut sich die Klangfülle sukzessive wieder ab, schließlich kehrt nach dem Erreichen des den A'-Teil vorbereitenden f-Dominantseptakkords die a-Motivik (vgl. die fallende Figur aus T. 2) wieder. Über wiederholten phrygischen Halbschlüssen führt diese in den zweiten Refrain; in die sich verkürzenden Sequenzen werden nach und nach wieder (fast) alle Instrumentengruppen integriert.

Was ab Takt 45 (vgl. **Abbildung 8**) passiert, verdient nähere Beachtung: Steigerung und Abklingen verdanken sich lediglich einer Klangzunahme, Motivik und prägnante harmonische Fortschreitungen fehlen. Die neue Tonart d-Moll wird nicht in ihrer harmonischen Fülle auskomponiert, sondern für lange Zeit statisch auf der I. Stufe festgehalten. Nach dem einfachen Sextakkord der Dominante erfolgt ohne große Umschweife das Zurücksinken in die alte Tonart über einen dominantischen Terzquartakkord. Die dabei entstehende fallende Chromatik im Bass (*d-cis-c*) wird nicht für eine dramatische Geste genutzt, wie man sie nach der Inszenierung des sich steigernden Klangs hätte erwarten können. Proportional nimmt die ganze Passage sehr viel Raum ein, auch wird die Modulation im Verhältnis zu ihrer Schlichtheit über einen langen Zeitraum gestreckt.

Offenbar geht es hier nicht um Entwicklung, Verarbeitung, Kontrastierung. Im Gegenteil, durch den weitgehenden Wegfall des Motivischen

und Harmonischen wirkt der sich verdichtende stehende, pulsierender Klang ohne zeitliche Richtung in seiner Motorik fast unbeseelt, leer. Dieser Zustand kündigt sich aber weder an, noch hat er unmittelbar spürbare Konsequenzen; lediglich die Rückleitung ist entsprechend ausgebreitet. Der Anlauf zur heroischen Geste schweift ab und fällt in sich zusammen, während das Ausbrechen aus dem liedhaft geschlossenen Rahmen ein Fenster aufstößt in eine chaotischere, naturhafte, nicht-subjektive Welt, ohne dass diese Öffnung später wieder aufgegriffen würde.

### III – »Zerfall«: der C-Teil

Das zweite Couplet (vgl. **Abbildung 9** auf Seite 259) steht in b-Moll, ist also ein (etwa auch für Haydn) typischer *minore*-Teil.<sup>18</sup> Motivisch lose an B anknüpfend, erhält es durch die Molltonart und die durchlaufenden *staccato*-Achtel in Fagotten und tiefen Streichern einen ernsteren, fast tragischen Einschlag. Der heroische Gestus verfliegt hier nicht so rasch wie zuvor: nach vier Takten ( $d_1, t-D-D-t$ ) antwortet zwar eine milder getönte Phrase der Holzbläser ( $d_2$ , Modulation über Des-Dur nach f-Moll), in Takt 9 wird aber der strenge Anfang noch einmal aufgegriffen. Ausgehend vom schon angedeuteten Des-Dur (T-D) wird der erste Zweitakter dieses Mal auf der zweiten Stufe sequenziert

<sup>18</sup> Ebd., S. 234.

**Abbildung 9**  
Anfang C-Teil (T. 104ff.)

**Abbildung 10**  
Takt 115ff.

**Abbildung 11**  
Takt 135ff.

(t–D in es-Moll). Relativ unvermittelt schließt eine imitatorisch in sich kreisende, wehmütige *legato*-Passage in es-Moll an, die vage an den Mittelteil des Refrains erinnert (vgl. **Abbildung 10**).

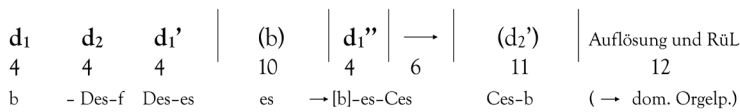
Während der formal geschlossener d-Teil die Ausgangstonart bald verlässt, bleibt die neue Tonart, deren Erreichen mehr eine Ausweichung als eine regelrechte Modulation war, stabil, jedoch in ihrem regelmäßigen I–V-Pendel harmonisch richtungslos. Erst ein Aufgreifen der d-Motivik (nun aber mit zu Achteln verbreiterten Auftakten) in Takt 120 führt zurück nach b-Moll; der zu erwartende *pp*-Schluss im elften Takt wird von der Reprise ( $d_1''$ ) überrumpelt. Diese moduliert noch einen letzten Quintschritt nach unten in die – in Bezug auf B / b – neapolitanische Tonart Ces-Dur, die eine besonders starke Bestätigung erhält, da den zwei tonikalen Zieltakten ein viertaktiger Dominant-Orgelpunkt mit (wiederum kontrastierenden) galanten Achtel-Seufzerfiguren in Terzen und Sexten vorausgeht. An diesem tonalen Tiefpunkt angelangt, wird auch der Satz extrem reduziert: Es

bleibt nur ein quasi basslos schwebendes Terzett<sup>19</sup> aus den in Terzen geführten Klarinetten und einer chromatisch geprägten Geigenstimme (vgl. **Abbildung 11**), das einen Moment fast entrückter Ruhe und Konzentration vor der groß angelegten Reprise des Refrains bildet. Es moduliert zurück in die Grundtonart b-Moll und öffnet sich halbschlüssig zum letzten Abschnitt des Formteils hin.

In Takt 143 werden über dem erreichten (dominantischen) *f* die Seufzerfiguren wieder aufgegriffen, sie rahmen somit das Terzett ein. Schon nach drei Takten stockt die Bewegung und friert auf repetierenden Achtelpaaren ein, die sich viertelweise zwischen hohen Holzbläsern und Streichern abwechseln. Mit dem melodischen Fluss kommt auch das metrische Grundgefühl abhanden; zusätzlich gefährdet das Teufelsmühlen-Modell<sup>20</sup>

19 Vgl. das *Voca me* aus Mozarts Requiem (*Confutatis*, T. 7ff., mehr noch T. 17ff.).

20 Zu Terminologie, Ursprung und Varianten dieses harmonischen Modells vgl. Marie-Agnes Dittrich: »*Teufelsmühle*«



**Abbildung 12**  
Form C-Teil

über dem chromatischen Bass-Anstieg von *f* bis *a* (T. 146–149) für kurze Zeit den sicheren harmonischen Grund. In der Repriseneinleitung müssen sich die Stimmen erst langsam wieder bündeln, bevor ein viertaktiger Sechzehntellauf aufwärts durch die Streicher in den groß angelegten dritten Refrain mündet.<sup>21</sup>

Ein Überblick (vgl. **Abbildung 12**) zeigt, dass das zweite Couplet sowohl kontrastierende als auch entwickelnde Abschnitte enthält, die aber eher assoziativ gereiht als in ihrer Abfolge logisch verknüpft scheinen. Lediglich das tonale Absinken in den es-Moll- und Ces-Dur-Bereich einschließlich des ›Wiederauftauchens‹ bilden einen festeren Rahmen. Die thematisch geschlossenen Abschnitte sind tonal instabil, die fortspinnenden Teile scheinen eher frei zu schweifen als einer zielgerichteten thematischen Verarbeitung unterworfen zu sein. Eine solche äußerste Reduktion des Motivischen wie in Takt 146ff. findet sich auch im letzten Abschnitt von Sonaten-Durchführungen,<sup>22</sup> hier allerdings als letzte Konsequenz eines großen Formteils, der das in den Themen angelegte Potenzial durch motivisch-thematische Arbeit förmlich aus ihnen ›herausgewungen‹ hat. Das zweite Couplet hingegen ist kein zusammenhängender durchführungsartiger Formteil, wie er etwa für ein Sonatenrondo

typisch wäre, vielmehr ist hier ein Suchen und Ausgreifen in unterschiedliche Ausdrucks-Regionen gestaltet. Es beginnt als Beruhigung und Zurücknahme der klanglichen und motivischen Dichte, die in eine immer stärkere Zersetzung mündet. Dieser Zerfall scheint seine Entsprechung in der dramaturgisch nicht zielgerichteten formalen Anlage des ganzen Couplets zu finden.

#### IV – »Verführter Abschied«: Refrain & Coda

Das Eintreten des dritten Refrains in Takt 158 hebt die eben beschriebene Zerbrechlichkeit der musikalischen Struktur in einem weichen Triumph auf: Im *tutti* instrumentiert und mit Gegenbewegungen verdichtet, ergibt sich über weit ausgreifenden durchlaufenden Achteln (die ›erlöste‹ Fassung der Bassfigur aus dem C-Teil) ein runder, majestätischer, aber doch beweglicher Klang. Die Funktion des letzten Refrains durchdringt sich mit der einer Coda. Eine klare Dramaturgie wird aber unterlaufen durch einen der verkürzten Refrain-Reprise ( $a_1 + a_2'$ , 16 T.) unmittelbar folgenden Epilog (T. 173ff). In Proportion zu den vorangegangenen Formteilen müsste die Coda insgesamt länger sein, ein Epilog an dieser Stelle tritt also für das Formgefühl verfrüht ein. Trotzdem wird durch seine Ausdehnung auf 15 Takte der Eindruck des Schließens plausibel, sodass wiederum der den Schluss verhindernde Einbruch in Takt 187 (vgl. **Abbildung 13** auf Seite 261) umso stärker wirkt.

Über liegendem *b*, aufgeladen durch *crescendo* und Sechzehntel-Repetitionen, baut sich ein neapolitanisch wirkender Ges-Dur-Sextakkord auf.<sup>23</sup> Die folgenden Takte führen im *diminuendo* über *f*-Moll in einen Arbeitsteil, der mit seinen tiefen B-Tonarten auf das zweite Couplet Bezug nimmt.

und »Omnibus«, in: *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 4 (2007), Heft 1–2, S. 107–121.

21 Mendelssohns Streichoktett op. 20 weist am Ende der Durchführung des ersten Satzes ein dramaturgisch ähnliches Phänomen auf: In Takt 190 ist nach langer Beruhigung fast alle Bewegung zum Erliegen gekommen; es ist, als habe die Musik einen Negativ-Höhepunkt erreicht, aus dem sie sich nun über eine lange Strecke mit Synkopen und dann zunehmender Sechzehntel-Bewegung wieder herausarbeiten muss.

22 In Beethovens *Frühlings*-Sonate op. 24, 1. Satz etwa bleibt am Ende der Durchführung nur eine über mehrere Oktaven geschichtete Trillerbewegung in Sechzehnteln zwischen *gis* und *a*, deren oberer Ton sich im Übergang zur Reprise überraschend als Terz der Tonika entpuppt.

23 Vgl. den Beginn von Mozarts *c*-Moll-Klavierkonzert KV 491.

The image displays a musical score for the piece 'Einbruch' (T. 187ff.). It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (soprano and alto clefs), a piano line (treble and bass clefs), and a string section (labeled 'Streicher'). The piano part features dynamic markings *p*, *cresc.*, and *f*. The string section has a complex rhythmic pattern. The second system includes a vocal line, a woodwind section (labeled 'Klar. 1' and 'Fg. 1'), and a piano line. The woodwinds have dynamic markings *p* and *dolce*. The piano part has dynamic markings *dim.* and *p*. The score is in 3/4 time and B-flat major.

Abbildung 13  
»Einbruch« (T. 187ff.)

Hier wird zum ersten Mal mit dem Refrain-Thema gearbeitet, indem seine erste Phrase, durch benachbarte Tonarten schweifend, von unterschiedlichen Instrumentengruppen imitiert wird. Im Licht der dramatischen Hinleitung wirkt die Passage ausgesprochen mild, als sei die Eintrübung lediglich für einen Durchbruch notwendig gewesen. Der durchführungsartige Abschnitt, für ein Variationenrondo ohnehin ungewöhnlich, kommt dabei eigentlich verspätet, als müsse noch etwas nachgeholt werden:<sup>24</sup> erwartet hätte man ihn, wenn überhaupt, im zweiten Couplet.

Der Satz schließt, nach einer ausgiebigen Rückleitung und Bestätigung der Ausgangsart, mit einem zweiten Epilog, der den Refrain als entrückten Nachklang zitiert (T. 232ff): Ein erster Anlauf von Soloflöte und gegenläufigen Klarinetten in Terzen endet im vierten Takt in

24 Vgl. Durchführungsarbeit in der Coda bei Beethoven, z. B. in der Klaviersonate *Les Adieux* op. 81a oder der *Waldstein*-Sonate op. 53, die aber in Sonatensätzen auftritt und somit an die »eigentliche« Durchführung anknüpft.

halbschlüssigem D-Dur wie sonst erst im a''-Teil; ein zweites Aufgreifen mit Dopplung der Stimmen führt zurück nach B-Dur; mit kadenzierenden Abschiedsgesten wird der Schluss bekräftigt.

Der ganze Formteil erweist sich nicht nur durch die Überlagerung der formalen Funktionen von letztem Refrain und Coda als ungewöhnlich, sondern auch durch die »nachgeholt« motivisch-thematische Arbeit und insbesondere durch das doppelte Auftreten eines Epilogs.

\*\*\*

Entgegen der bisher hervorgehobenen Eigentümlichkeiten der formalen und dramaturgischen Anlage finden sich auch zahlreiche Phänomene, die einander fern liegende Punkte des Satzes verknüpfen und so die Form stützen. Dazu gehört sowohl die charakterliche Verwandtschaft der beiden Couplet-Anfänge wie auch das Wiederaufgreifen der tiefen b-Tonarten in A'' als Reminiszenz an C. Trotz dieser logischen Anteile irritieren immer

wieder verzerrte Proportionen, unklare formale Funktionen und dramaturgische Irreführung wie unerwartetes Verweilen oder Drängen, entsubjektivierte Klangentfaltung, schweifend lyrische Fortsetzungen dramatischer Passagen: Momente, die sich dem Konzept einer in sich schlüssigen Form verweigern. Wilms zeichnet also in der Geborgenheit des Rondos eine Idylle, die er dadurch bedroht, dass der Anschein eines organischen Ganzen, wie er sich sowohl in der Rondo-Idee als auch im pastoralen Charakter des Refrains ausdrückt, immer wieder verloren geht. Eine besondere Funktion hat dabei der A<sup>2</sup>-Teil, dessen Rahmen die geschlossenen Refrain-Teile sind, während dazwischen nicht nur das Offene, Suchende und Entwickelnde der Couplets, sondern auch ihre formale Unschlüssigkeit noch einmal aufscheint. Er wirkt also in sich selbst nicht kompakt, ist aber als Coda, die die Eigenschaften der vorausgegangenen Teile noch einmal gedrängt zusammenbringt und sogar erweitert (durch den einzigen ›richtigen‹ Arbeitsteil), ein schlüssiges Konzept und in seiner Länge geradezu notwendig, um die losen Enden der Couplets einzufangen und zu bündeln. Wilms zeigt sich in diesem Satz als formaler Grenzgänger im doppelten Sinne: Zum einen amalgamiert er die für langsame Sätze tradierten Formtypen zu einer neuen Großform, zum anderen bricht er diese Form gleichsam von innen auf. »Mit Blick aufs Widersprüchliche, Unentschiedene und Ungleichwertige in der d-Moll-Sinfonie, kann man ohne Übertreibung von Wilms' romantischer Krise sprechen.«<sup>25</sup>

Einbrüche eines Naturhaften, nur lose verknüpft nebeneinander stehende Welten, früher Abgesang und verspätete Verarbeitung: Die klassische Einheit von Form und Inhalt ist nicht mehr gewährleistet; das – eher romantische – Schweifen und Suchen wiederum ist nicht eingebettet, sticht als Fremdkörper heraus. Indem Wilms nicht versucht, die Widersprüche der Form und die musikalische Heterogenität ihrer Teile zu versöhnen oder aufzuheben, erscheint er kühner als seine Zeitgenossen.<sup>26</sup> Sehr überspitzt gesagt: Die Tendenz

zum Brüchigen und Unfertigen ebenso wie der Eindruck des Öffnens in eine fremde Welt lassen sich als zaghafter Vorgesmack auf musikalische Ideen Gustav Mahlers sehen.<sup>27</sup> So wirkt gerade das Krisenhafte der formalen Grenzgänge in Wilms' Musik aus heutiger Sicht modern. ◀◀

---

*Blick in den Abgrund. Zeitstruktur beim späten Beethoven,* in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hgg. von Richard Klein, Eckehard Kiem und Wolfram Ette, Weilerswist 2000. Als formale Dehnungen, In-sich-Kreisen und damit einhergehenden Verzicht auf Zielgerichtetheit lassen sich auch Schuberts »himmlische Längen« begreifen, die aber dennoch in sich ›gerundet‹ scheinen und so das organische Ganze nicht infrage stellen.

- 27 Selbstverständlich liegen stilistisch Welten zwischen beiden Komponisten. Vgl. stellvertretend für die Fülle an Mahler-Literatur Theodor W. Adorno: *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt a. M. 1960, insb. Kap. VII: *Zerfall und Affirmation*. Was bei Mahler als mutwillige Verstörung begriffen werden kann, ist bei Wilms höchstens der Mut zum Widersprüchlichen.

25 Klusen, *Johann Wilhelm Wilms* (wie Anm. 1), S. 76.

26 Zur Deutung von »Leerstellen« im Gesamtkontext des jeweiligen Werks bei Beethoven vgl. Eckehard Kiem: *Der*