

München, den 1. Mai 2022

# Die Musik für besaitete Tasteninstrumente von Johann Ludwig Krebs

Eine gattungs- und  
epochengeschichtliche Analyse

Schriftliche Hausarbeit für die Zulassung zum Ersten  
Staatsexamen für das Lehramt am Gymnasium in der  
Fächerverbindung

Carl Seebode

# Inhalt

1. Grundlegende Betrachtungen.....	3
1.1 Definition des Untersuchungsgegenstandes.....	3
1.2 Übersicht über die Solo-Musik für besaitete Tasteninstrumente von Krebs.....	3
1.3 Der Forschungsstand zu Krebs' Musik für besaitete Tasteninstrumente .....	4
1.4 Methoden.....	7
2. Krebs' Musik für besaitete Tasteninstrumente im Kontext seiner Biographie und seiner Zeit .....	8
3. Johann Ludwig Krebs und die Musik seiner Zeit .....	12
3.1 Musikgeschichtliche Modellvorstellungen.....	12
3.2 Barocke Stile .....	16
3.3 Der galante Stil .....	21
3.4 Der empfindsame Stil .....	22
3.5 Der <i>gusto italiano</i> .....	25
3.6 Zusammenfassung zu relevanten Strömungen .....	27
4. Die Suiten .....	30
4.1 Die eröffnenden Sätze.....	34
4.2 Die Allemanden .....	39
4.3 Die Couranten.....	41
4.4 Die Sarabanden .....	42
4.5 Die humorigen Sätze .....	45
4.6 Die Polonoisen.....	46
4.7 Die Menuette .....	47
4.8 Die Galanteriesätze .....	49
4.9 Die Giguen .....	50
4.10 Die Sätze der Ouverture g-Moll Krebs-WV 820.....	52
4.11 Krebs' Bedeutung als Suitenkomponist.....	53
5. Die Sonate .....	54
5.1 Sonata d-Moll Krebs-WV 837 .....	55
5.2 Sonatina c-Moll Krebs-WV 803.....	57
5.3 Sonata G-Dur Krebs-WV 833 .....	59
5.4 Sonatina a-Moll Krebs-WV 801 .....	60
5.5 Sonata D-Dur Krebs-WV 835 .....	61
5.6 Sonata F-Dur Krebs-WV 836.....	62
5.7 Sonata a-Moll Krebs-WV 838 .....	63

5.8 Zusammenfassung der Ergebnisse .....	66
6. Die Fugen .....	66
7. Empirische Auswertung der Kompositionsstile in den besprochenen Clavierwerken.....	69
7.1 Operationalisierung der Kategorien.....	69
7.2 Gewichtung der Indikatoren und Validierung des Verfahrens.....	72
7.3 Tabellenwerk .....	72
7.4 Interpretation des Datenbefunds.....	74
8. Abschließende Gedanken.....	80
9. Literaturverzeichnis.....	81
Ausgaben .....	81
Forschungsliteratur .....	81
10. Erklärung zur Hausarbeit gemäß § 29 (Abs.6) LPO I.....	86

# 1. Grundlegende Betrachtungen

## 1.1 Definition des Untersuchungsgegenstandes

Innerhalb des musikalischen Œuvres von Johann Ludwig Krebs kommt das Clavier in unterschiedlichen Formen beziehungsweise Bauarten zur Anwendung: als Basso Continuo in den geistlichen Vokalwerken und der Kammermusik, in den Formen freier und choralgebundener Orgelmusik und in der Solo-Musik für Cembalo oder Clavichord. Hauptgegenstand der vorliegenden Arbeit sind nur die Solo-Werke für besaitete Tasteninstrumente, womit die Orgelmusik ausgeschlossen ist. Grenzfälle sind die 13 choralgebundenen Werke der Clavier-Übung Teil I (Krebs-WV 500-512). Da sie in der Tradition des Orgel-Choralvorspiels stehen, sollen sie nicht besprochen werden. Somit bleiben als Gegenstand dieser Arbeit 49 Werke, die im Krebs-WV die Nummer 800 bis 848 tragen.

## 1.2 Übersicht über die Solo-Musik für besaitete Tasteninstrumente von Krebs

Diese 49 Stücke gliedern sich in folgende Werkkomplexe:

- Clavier-Übung: Krebs-WV 800-812 (und 500-512):
  - Clavier-Übung Teil II: Suite C-Dur: Krebs-WV 800
  - Clavier-Übung Teil III: 6 Sonatinen: Krebs-WV 801-806
  - Clavier-Übung Teil IV: 6 Suiten: Krebs-WV 807-812
- Piecen: Krebs-WV 813-821
  - Teil I: 6 Prämambula: Krebs-WV 813-818
  - Teil II: Suite a-Moll: Krebs-WV 819
  - Teil III: Ouverture g-Moll: Krebs-WV 820
  - Teil IV: Concerto G-Dur: Krebs-WV 821
- 6 Partiten: Krebs-WV 822-827a (z. T. verschollen)
- 4 Sonaten: Krebs-WV 828-831 (verschollen)
- 6 Sonaten: Krebs-WV 832-837
- 6 Fugen Krebs-WV 843-848
- einzeln überlieferte Werke: z. B. Sonata Krebs-WV 838, Concerto Krebs-WV 840, Aria Krebs-WV 841 und Menuet Krebs-WV 842<sup>1</sup>

Krebs schuf somit Werke in vielen damals gebräuchlichen Gattungen der Claviermusik, besonders in den beiden Hauptgattungen, der Suite und der Sonate, auf die ich mich vor allem konzentrieren möchte. Besonders der Fokus auf die Sonate scheint angebracht, da beträchtliche Teile der Clavierwerke (beispielsweise die Sonaten Krebs-WV 832-837) erst in den letzten Jahren entdeckt und editiert wurden und seitdem weder eine wissenschaftliche Einzelbetrachtung zu diesen Neuentdeckungen erschienen ist noch eine Gesamtbewertung unter Einbeziehung aller inzwischen

---

<sup>1</sup> Friedrich 2009, S. 140-178.

bekannter Facetten. Zusätzlich betrachte ich exemplarisch die Clavierfugen im Vergleich zu den Orgelfugen.

### **1.3 Der Forschungsstand zu Krebs' Musik für besaitete Tasteninstrumente**

Eine Darstellung des Forschungsstandes zu Krebs' Musik für besaitete Tasteninstrumente geht einher – und das gilt besonders bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts – mit einem Überblick über die Ausgaben der Werke des Komponisten. Dies soll nicht verwundern, zumal die Musikwissenschaft als wissenschaftliche Disziplin zu Beginn des 19. Jahrhunderts etabliert wurde und sich ihre Vertreter anfangs besonders dem Auffinden und Sichern von musikalischen Werken widmeten. Eine theoretische Beschäftigung mit der Substanz der gefundenen Kompositionen erfolgte erst in einem zweiten Schritt. Im Fall von Johann Ludwig Krebs kann man davon ausgehen, dass mittlerweile so gut wie alle seine noch auffindbaren Werke entdeckt und gesichert sein dürften. Von diesen wiederum ist der überwiegende Teil bereits editiert worden. Die wissenschaftliche Untersuchung der Werke von Johann Ludwig Krebs begann um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Das folgende Kapitel soll dabei nur Tendenzen aufzeigen. Um einen Überblick über das Schrifttum über Johann Ludwig Krebs zu bekommen, möge man den Anhang des Krebs-Werkeverzeichnisses zurate ziehen, auch wenn diese Übersicht über Editionen und Literatur nicht vollständig ist, da Publikationen ab 2009 nicht aufgeführt werden.<sup>2</sup>

Als Krebs im Januar 1780 verstarb, hinterließ er seine Manuskripte und einige gedruckte Ausgaben von Clavierwerken und von Kammermusik. Forkel schreibt 1782 einen Nachruf:

„Im Anfange des 1780sten Jahr starb in Altenburg der würdige Schüler Joh. Seb. Bachs und große Organist, Johann Ludewig Krebs, in einem ziemlich hohen Alter. Er war erstlich einige Zeit Schlossorganist in Zeitz und Zwickau, kam aber bald als herzogl. Gothaischer Hoforganist nach Altenburg, wo er bis an sein Ende blieb. Seiner Arbeiten im musikalischen Fache sind ziemlich viele; die vorzüglichsten derselben aber sind die, die er für die Orgel geschrieben hat. Vielleicht ist es den Musikliebhabern nicht unangenehm, ein Verzeichnis derselben, um so mehr, da sie jetzt durch die Menge neuerer Arbeiten fast gänzlich verdrängt sind, hier zu finden. Sie gehören unter die gründlichsten und besten seiner Zeit, deren Andenken daher gewiß verdient aufbehalten zu werden.“

Danach folgt eine Aufzählung einiger im Druck erschienener Werke des Komponisten.<sup>3</sup> Dieser knappe Nekrolog lässt einige Schlussfolgerungen zu: Offenbar erfreuten sich die Kompositionen von Johann Ludwig Krebs einer gewissen Bekanntheit und Beliebtheit, auch wenn sie schon zu seinen Lebzeiten an Bedeutung verloren. Dabei wurden besonders die Orgelwerke geschätzt, obwohl Krebs diese nie im Druck herausgegeben hatte. Dieser Umstand lässt auf eine umfangreiche handschriftliche Tradierung schließen.

Nachschlagewerke wie das über 100 Jahre später erschienene „Biographisch-bibliographische Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts“ von Robert Eitner präsentierten Krebs' Biographie und eine größere

---

<sup>2</sup> Ebd., S. 198-205.

<sup>3</sup> Forkel 1782, S. 145 f.

Anzahl an Werken.<sup>4</sup> Die Edition von Krebs' Schaffen blieb vor allem auf Anthologien für den gottesdienstlichen Gebrauch und die Orgelmusik<sup>5</sup> beschränkt.

Wegen der zeitlichen, räumlichen und vor allem persönlichen Nähe zu Johann Sebastian Bach wurde Johann Ludwig Krebs häufig von der Bachforschung des beginnenden 20. Jahrhunderts untersucht. In seiner Dissertation von 1935 ging Reinhold Sietz auf die Orgelmusik verschiedener Bach-Schüler ein.<sup>6</sup> Die Arbeit von Reinhold Sietz wurde außerdem als Artikel im Bach-Jahrbuch von 1935 abgedruckt.<sup>7</sup> Ebenfalls um Krebs verdient gemacht hat sich der Bach-Forscher Hans Löffler, der Werke von Johann Ludwig Krebs gesammelt und aufbewahrt hat. Seine Sammlung befindet sich heute im Stadtarchiv Altenburg.<sup>8</sup> Ihm kommt das Verdienst zu, Werke für die Nachwelt gerettet zu haben, indem er mittlerweile verschollene Handschriften kopierte.<sup>9</sup>

Um die Jahrhundertmitte wurden zwei Dissertationen vorgelegt, die schwerpunktmäßig Johann Ludwig Krebs behandelten und dabei auch seine Claviermusik, den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung, berührten. Die erste Arbeit war „The instrumental music of Johann Ludwig Krebs“ von Jean Horstmann.<sup>10</sup> Sie bespricht einen Großteil der publizierten Werke (Clavierübung und Piecen), wobei aber die Sonatinen nicht behandelt werden. Sie versucht ebenfalls, ein Werkeverzeichnis anzulegen. Tatsächlich aber wurde Horstmann in der späteren Literatur selten zitiert, wahrscheinlich weil Horstmann als Amerikanerin eine Ausnahme in der Forschung über Johann Ludwig Krebs, die bis heute schwerpunktmäßig in Deutschland beheimatet ist, darstellt. Die zweite Schrift war die Dissertation von Karl Tittel aus dem Jahr 1963.<sup>11</sup> Obwohl diese Arbeit nie gedruckt wurde, wird sie bis heute allein aufgrund ihres Umfangs als Grundlage der Bewertung von Johann Ludwig Krebs in der Forschung verwendet. Tittel hat zahlreiche Werke wiederentdeckt und als erster untersucht, sodass er einen umfassenden Gesamteindruck von Krebs' Schaffen gewinnen konnte, der ihm seine Untersuchungen zum Stil des Komponisten ermöglichte. Die Schriften von Horstmann und Tittel enthalten zwar ausführliche Kapitel über Krebs' Musik für besaitete Tasteninstrumente, doch sind beide Arbeiten älteren Datums. Daher unterscheidet sich sowohl meine Methodik als auch mein Verständnis musikhistorischer Zusammenhänge in der Mitte des 18. Jahrhunderts von Tittel und Horstmann.

Die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts und vor allem die letzten 20 Jahre haben zahlreiche weitere Arbeiten zum Thema Johann Ludwig Krebs hervorgebracht. Zu nennen wären die Gesamtausgabe der Orgelwerke von Gerhard Weinberger in vier Bänden<sup>12</sup> und die zahlreichen Editionen von Felix Friedrich. Die theoretische Auseinandersetzung mit Johann Ludwig Krebs beschränkte sich zunehmend wieder auf Teilbereiche und einzelne Aspekte. Als ein Beispiel unter vielen seien die Untersuchungen von Ulrich Matyl zu den Choralbearbeitungen der Schüler Johann Sebastian Bachs genannt, die ein umfangreiches Kapitel über Johann Ludwig Krebs mit Einzelanalysen enthalten.<sup>13</sup> Felix Friedrich legte 2009 das thematisch-systematische Verzeichnis der musikalischen Werke von

---

<sup>4</sup> Eitner 1901, S. 434 f.

<sup>5</sup> Krebs, ed. Geissler 1847-49.

<sup>6</sup> Sietz 1935a.

<sup>7</sup> Sietz 1935b.

<sup>8</sup> Friedrich 2009, S. 204.

<sup>9</sup> Ebd., S. 176 f.

<sup>10</sup> Horstmann 1959.

<sup>11</sup> Tittel 1963.

<sup>12</sup> Krebs, ed. Weinberger 1985-1988.

<sup>13</sup> Matyl 1996.

Johann Ludwig Krebs vor,<sup>14</sup> das bei allen folgenden Untersuchungen konsequent verwendet wird. Friedrich hat das Krebs-WV wie folgt geordnet:

- Ab Krebs-WV 100: Messen, Kantaten (14 Werke)
- Ab Krebs-WV 150: Motetten und Arien (4 Werke)
- Ab Krebs-WV 200: Orchesterwerke (5 Werke)
- Ab Krebs-WV 300: Kammermusik (29 bzw. 30 Werke; siehe in diesem Kapitel weiter unten)
- Ab Krebs-WV 400: Freie Orgelwerke (52 Werke)
- Ab Krebs-WV 500: Choralgebundene Orgelwerke (57 Werke)
- Ab Krebs-WV 600: Freie Kompositionen für Orgel und ein zweites Instrument (5 Werke)
- Ab Krebs-WV 700: Choralgebundene Kompositionen für Orgel und ein zweites Instrument (16 Werke)
- Ab Krebs-WV 800: Werke für besaitete Tasteninstrumente (49 Werke)
- Ab Krebs-WV 900: Zweifelhafte und verschollene bzw. nicht zugängliche Werke

Gleichwohl ist das Werkeverzeichnis mittlerweile nicht mehr ganz vollständig, da beispielsweise zahlreiche Handschriften, die im RISM gelistet werden, dort nicht auftauchen. Daher habe ich als digitale Ergänzung eine Website erstellt, die das gedruckte Krebs-WV insofern erweitert, als sie meines Wissens auf dem neuesten Stand ist.<sup>15</sup>

Dieser Ort scheint auch geeignet, eigene Ergänzungen zum Krebs-WV anzubringen, die an anderer Stelle in dieser Arbeit nur schwerlich untergebracht werden könnten. Im Krebs-WV erwähnt Friedrich unter der Rubrik „Verschollene Werke“ eine Toccata von Krebs, die sich um das Jahr 1953 herum im Besitz eines Amerikaners namens Frank Taft befunden haben muss.<sup>16</sup> Es ist mir gelungen, diesen Besitzer als Frank Arthur Taft, Art Director der Aeolian Organ Company und Bekannten von Camille Saint-Saens zu identifizieren. Die amerikanische Fachzeitschrift *Diapason* gibt 1936 sogar einen Hinweis auf das Krebs-Manuskript.<sup>17</sup> Mithilfe von Laura Dolp, Frau Hughes und Antoinette Powell von verschiedenen amerikanischen Musikhochschulen gelang es mir, Kontakt mit noch lebenden Nachfahren von Frank Taft aufzunehmen. Hier die Antwort von Frau Fawcett:

„I think the majority of Frank Taft's estate was donated in bulk rather than sold. He died in 1946 and his son dismantled his personal museum (which was open to the public) shortly thereafter. I think the museum was in New York City. They lived in New Jersey very close to New York City so it would make sense. I don't know if this is a lead, but you might start with the Frick Museum in NYC. Frank Taft was friends with Mr. Frick and he used to give concerts to Mr. Frick's friends.“

Da sich das Manuskript leider nicht im Frick-Museum befindet, habe ich die Suche an dieser Stelle abgebrochen, da allein in New York City eine sehr große Zahl an Museen infrage käme.

Eine weitere Entdeckung war eine niederländische Ausgabe einer Sonate für Cembalo und Violine nach einer Handschrift in Den Haag (Niederländisches Musikinstitut NMI 95 C 16) von Willem Poot.<sup>18</sup> Als ich Felix Friedrich auf diese Ausgabe aufmerksam machte, stimmte er mir zu, dass er die fragliche

---

<sup>14</sup> Friedrich 2009.

<sup>15</sup> Seebode, <https://digikrebswv.edobees.de>.

<sup>16</sup> Friedrich 2009, S. 188.

<sup>17</sup> Gruenstein 1936, S. 5.

<sup>18</sup> Krebs, ed. Poot 2011.

Sonate tatsächlich noch nicht gekannt habe und dass sie im Krebs-WV die Nummer 329 erhalten müsse.

Man kann somit erkennen, dass im Fall von Johann Ludwig Krebs hin und wieder noch Neuentdeckungen möglich sind. Friedrich selbst hat mehrere Werke von Krebs wiederaufgefunden, beispielsweise die Sonaten Krebs-WV 832-837. Diese Entdeckung von sechs neuen Clavierwerken aus der Gattung Sonate kann die Beurteilung der Claviermusik von Johann Ludwig Krebs beträchtlich verschieben. Dennoch wurde bis heute keine Arbeit über die Musik für besaitete Tasteninstrumente von Johann Ludwig Krebs vorgelegt. Dies soll mit der vorliegenden Arbeit nachgeholt werden.

## 1.4 Methoden

Ich lege der folgenden Untersuchung einerseits einen gattungsgeschichtlichen Ansatz zugrunde, indem Krebs' Clavierwerke in Suiten, Sonaten, Fugen und Concerte<sup>19</sup> aufgeteilt werden. Dabei richte ich mein Augenmerk jeweils auf formale, harmonische und motivische Aspekte sowie auf musikalische Topoi. Die Arbeitsweise ist vorwiegend auf das Einzelwerk konzentriert, das in seinen individuellen Eigenschaften vor dem Hintergrund der Tradition dargestellt werden soll.

Einen weiteren Untersuchungsschwerpunkt lege ich darauf, die Claviermusik von Johann Ludwig Krebs in der Vorklassik stilistisch zu verorten. Dazu stelle ich in den folgenden Kapiteln Überlegungen voran, welche Kompositionsstile und musikästhetischen Ausrichtungen zur Zeit von Krebs existierten und gewirkt haben. Es geht mir beispielsweise darum herauszufinden, ob das Gepräge von Krebs' Musik einheitlich ist oder inwieweit Krebs' Schaffen auf künftige musikgeschichtliche Entwicklungen vorausweist. Diese stilistischen Untersuchungen gliedern sich in zwei Arbeitsschritte. Zuerst wird aus der Forschungsliteratur und aus Nachschlagewerken ein Modell erstellt, das die musikalischen Stile mit ihren jeweiligen beobachtbaren und messbaren Merkmalen zeigt.

Unter „Stil“ wird dabei die durchschnittliche und typische Ausgestaltung musikalischer Parameter innerhalb eines definierten Kanons musikalischer Werke verstanden. Dabei werden explizit Kompositionen unterschiedlicher Gattungen zusammengefasst. Diese Perspektive widerspricht in der Tat der im 18. Jahrhundert geltenden Auffassung von Funktionsstilen, der zufolge je nach Gattung – und diese ist insbesondere definiert durch den Aufführungskontext – ein eigenständiger Ausdrucksmodus (*Styl* oder *Schreibart*) zu wählen war.<sup>20</sup> Dennoch möchte ich diese methodische Perspektive als eine von mehreren möglichen analytischen Perspektiven einnehmen und bewerten, zu welchen Ergebnissen sie führt.

Gleichzeitig ist zu betonen, dass das von mir konstruierte Epochen- und Stilmodell im Lichte der Forschungsliteratur, auf deren Basis es aufbaut, tauglich zu nennen ist und dass andere musikgeschichtliche Vorstellungen zu anderen Modellen führen, vor deren Hintergrund die Ergebnisse anders ausfallen werden. Nachdem das Modell zu messbaren Kriterien für eine stilistische Einordnung führen soll, ist im zweiten Schritt, der ab S. 69 beginnt, eine analytisch-deduktive Messung der Modellkriterien am Corpus der behandelten Werke vorzunehmen, deren Ergebnisse

---

<sup>19</sup> Krebs' zwei Beiträge zur Gattung Concerto, nämlich Krebs-WV 821 und 840, werden aufgrund des limitierten Umfangs der Arbeit nicht in die Untersuchungen aufgenommen. In den anderen Gattungen ist eine größere Zahl an Einzelwerken erhalten, sodass sich dort eher ein repräsentativer Überblick ergibt.

<sup>20</sup> Seidel / Leisinger 1998, Sp. 1746-1752.



interpretiert werden und zu einer musik- und stilgeschichtlichen Bewertung von Johann Ludwig Krebs führen sollen.

## 2. Krebs' Musik für besaitete Tasteninstrumente im Kontext seiner Biographie und seiner Zeit

Im Folgenden soll keine Biographie von Johann Ludwig Krebs erstellt werden, vielmehr sollen lediglich seine Werke für besaitete Tasteninstrumente, soweit man deren Entstehungszeit kennt, ins Leben des Komponisten eingeordnet werden. Grundlage für die Lebensdaten sind die zwei biographischen Schriften über Johann Ludwig Krebs, die gleichwohl nicht frei von Fehlern sind: Die Biographie nach Friedrich<sup>21</sup> weist einige genealogische Ungereimtheiten auf und wurde zudem durch Friedrichs eigene spätere Forschung zum Teil berichtigt und Hans Löfflers Biographie<sup>22</sup> geht häufig nicht auf die Primärquellen zurück. Eine einigermaßen gesicherte Fassung der Biographie bietet der aktuelle Wikipedia-Artikel zu Krebs, der in seinen wesentlichen Inhalten allerdings von mir selbst stammt.<sup>23</sup>

Johann Ludwig Krebs wird am 12.10.1713 in Buttstedt getauft. Sein Vater Johann Tobias Krebs d. Ä. (1690-1762) ist Organist in Buttstedt. Walther stellt ihn in seinem Musicalischen Lexikon vor:

„Krebs (Johann Tobias) gebohren an. 1690 den 7 Julii in Heichelheimb [= Heichelheim bei Weimar], einem am Ettersberge liegenden, und hierher nach Weimar gehörigen Dorffe, hat hieselbst einige Jahre frequentiret, ist auch Willens gewesen die angefangenen Studia auf Academien zu prosequiren; als aber an. 1710 das Cantorat oder der Organist-Dienst in Buttstätt vacant worden, ist er von den Hoch-Adl. Höchhausischen Gerichten dahin beruffen, und von da an. 1721 nach Buttstätt als Organist vociret worden, in welcher funktion er noch stehet. In der ersten Bedienung hat er bis an. 1717 so wohl anfänglich bey mir in der Composition und Clavier-Spielen, als in diesem bei Hrn. Joh. Sebastian Bachen, von Hauß aus lection genommen, und nachhero verschiedene, meistens Kirchen-Stücke gesetzt.“<sup>24</sup>

Johann Ludwig Krebs' Mutter ist die Pastorentochter Magdalena Susanne, geb. Falcke (1677-1721). Krebs gehört somit zur Komponistengeneration von Wilhelm Friedemann Bach (\*1710), Carl Philipp Emanuel Bach (\*1714), Christoph Willibald Gluck (\*1714), Johann Stamitz (\*1717) und Leopold Mozart (\*1719). Nach dem Tod der Mutter 1721 zieht die Familie nach Buttstätt um, wohin Johann Tobias Krebs als Organist berufen wird. Dort besucht Johann Ludwig Krebs die Stadtschule.<sup>25</sup> Am 26. August 1726 tritt er in die Thomasschule ein,<sup>26</sup> wo er ab 1729 regelmäßig als Cembalist im Collegium Musicum Bachs teilnimmt<sup>27</sup> und 1730 in einem Antrag Bachs an den Leipziger Stadtrat als einer der besten Sänger der Thomaner erwähnt wird.<sup>28</sup> Krebs verlässt die Thomasschule 1735. Bach attestiert ihm,

---

<sup>21</sup> Friedrich 1988.

<sup>22</sup> Löffler 1930.

<sup>23</sup> Seebode et al., [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Johann\\_Ludwig\\_Krebs&oldid=205946531](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Johann_Ludwig_Krebs&oldid=205946531).

<sup>24</sup> Walther 1732, S. 345.

<sup>25</sup> Friedrich 1988, S. 4.

<sup>26</sup> Richter 1907, S. 101.

<sup>27</sup> Friedrich 1988, S. 5.

<sup>28</sup> BD 1, S. 63.

„daß ich persuadiret sey aus Ihme ein solches subjectum gezogen zu haben [...], indeme Er auf dem Clavier, Violine und Laute, wie nicht weniger in der Composition sich also habilitiret“.<sup>29</sup>

Krebs bewirbt sich erfolglos um die Organistenstelle in Zittau,<sup>30</sup> beginnt ein Philosophie- und Jura-Studium an der Universität in Leipzig und wird Klavierlehrer von Luise Adelgund Gottsched, der Frau des bekannten Aufklärers Johann Christoph Gottsched.<sup>31</sup> Ihr widmet er den ersten Teil der Piecen. 1736 wird Krebs in den Präfektenstreit verwickelt, nachdem er spontan zugunsten Bachs den abgesetzten Krause vertritt.<sup>32</sup> Krebs verlässt 1737 Leipzig für seine erste Organistenstelle am Dom St. Marien in Zwickau.<sup>33</sup> 1740 heiratet Krebs in Vielau bei Zwickau Johanna Sophie Nacke.<sup>34</sup> Im gleichen Jahr erscheinen in Nürnberg bei Balthasar Schmidt die sechs Praeambula der erste Piece Krebs-WV 813-818,<sup>35</sup> 1741 dann die zweite und dritte Piece Krebs-WV 819 und 820.<sup>36</sup> Nachdem Krebs ab 1742 zunehmend unzufrieden mit seiner Orgel in Zwickau ist und sich die Pläne für einen Orgelneubau zerschlagen, kündigt er 1743 und bewirbt sich erfolgreich an der Schlossorgel in Zeitz, wo Schemelli als Chorleiter tätig ist; trotz Krebs' Beteuerung, die Stelle sei ihm „ohne sein Wissen und Suchen“ zugefallen, deuten Löfflers Untersuchungen auf mehrere inoffizielle Kontakte nach Zeitz hin.<sup>37</sup> Noch 1743 erscheint in Nürnberg der vierte Teil der Piecen bei Schmidt.<sup>38</sup> Um 1743 entstehen auch Werke wie die sechs Trios für Flöte, Violine und Cembalo Krebs-WV 317-322<sup>39</sup> und die Partiten Krebs-WV 823, 825, 827 sowie 827a.<sup>40</sup> Bei Haffner in Nürnberg erscheint 1746 die Clavierübung IV, bestehend aus sechs Suiten Krebs-WV 807-812.<sup>41</sup> In den Jahren 1752 und 1753 kommt die Clavierübung I Krebs-WV 500-512 bei Schmid in zwei Lieferungen heraus.<sup>42</sup> 1753 gibt Krebs ein Konzert am Dresdner Hof, wo er vermutlich Krebs-WV 840 spielt.<sup>43</sup> Noch vor 1756 erscheinen bei Haffner in Nürnberg undatiert die Clavierübung II Krebs-WV 800 und die Clavierübung III Krebs-WV 801-806. Deren Titelblätter weisen Krebs noch als Schlossorganisten in Zeitz aus.<sup>44</sup>

1756 nimmt Krebs die Stelle an der Trost-Orgel in Altenburg an.<sup>45</sup> Dort schreibt er vermehrt Kammermusik. So gibt er 1760 die Sonaten Krebs-WV 300 und 301 für Cembalo und Flöte oder Violine bei Breitkopf heraus,<sup>46</sup> 1762 die Sonaten in einer erweiterten zweiten Auflage mit Krebs-WV 302-305<sup>47</sup> und 1763 die drei Trios für Flöte, Violine und Cembalo Krebs-WV 323-325.<sup>48</sup> Vor 1763 werden die verlorenen Claviersonaten Krebs-WV 828-831 von Breitkopf in einem Register erwähnt,

---

<sup>29</sup> Ebd., S. 139.

<sup>30</sup> Friedrich 1988, S. 5; BD 2, S. 284.

<sup>31</sup> BD 3, S. 177 f.

<sup>32</sup> BD 1, S. 85.

<sup>33</sup> Friedrich 1988, S. 7.

<sup>34</sup> Tittel 1979, S. 728 f.

<sup>35</sup> Friedrich 2009, S. 153 f.

<sup>36</sup> Ebd., S. 155-160.

<sup>37</sup> Löffler 1930, S. 107.

<sup>38</sup> Friedrich 2009, S. 160 f.

<sup>39</sup> Ebd., S. 59-64.

<sup>40</sup> Ebd., S. 161-169.

<sup>41</sup> Ebd., S. 145-152.

<sup>42</sup> Ebd., S. 95-102.

<sup>43</sup> Ebd., S. 174 f.

<sup>44</sup> Ebd., S. 140-145.

<sup>45</sup> Friedrich 1988, S. 14.

<sup>46</sup> Friedrich 2009, S. 46.

<sup>47</sup> Ebd., S. 46 ff.

<sup>48</sup> Ebd., S. 64 ff.

eine Drucklegung ist jedoch nicht nachweisbar.<sup>49</sup> 1765 erscheint die Claviersonate a-Moll Krebs-WV 838 bei Breitkopf in einem Sammelband.<sup>50</sup> In Krebs' letztem Lebensjahrzehnt sind keine Veröffentlichungen mehr nachweisbar. Vielmehr scheint er spätestens ab 1775 unter zunehmender Erblindung zu leiden, sodass ihn seine Söhne regelmäßig als Organisten vertreten müssen. Am 1. Januar 1780 stirbt Krebs in Altenburg.

Man erkennt an dieser Kurzbiographie, dass sich Krebs' Lebensspanne sowohl mit der von namhaften Vertretern des späten Barock als auch mit der von Wegbereitern des neuen Stils überschneidet, der sich ab 1730 durchzusetzen beginnt. Hinsichtlich der Einordnung seines Schaffens in sein Leben kann zusätzlich festgehalten und vermutet werden, dass die Kammermusikwerke vornehmlich aus den Jahren in Zeitz und Altenburg stammen, während ein beträchtlicher Teil der choralgebundenen Werke in Zeitz geschaffen wurde. Die Choralvorspiele datierte Krebs zum Teil auf den Tag genau im Autograph.<sup>51</sup> Die Orchesterwerke und die freien Orgelwerke geben selten Hinweise auf ihr Entstehungsdatum – vermutlich weil Krebs diese Kompositionen über einen längeren Zeitraum ausfeilte und die Werke nicht an die Choralauswahl einer bestimmten Woche gebunden waren. Die Werke für besaitete Tasteninstrumente können dank der Drucke häufig zeitlich angenähert werden. Der Schwerpunkt der Arbeit für besaitete Tasteninstrumente scheint in den 1740ern und 1750ern zu liegen.

Diese Jahrzehnte sind durch gesellschaftliche und musikgeschichtliche Veränderungen gekennzeichnet. Rummenhüller etablierte für diese Zeit den Begriff der musikalischen Vorklassik. Diese dauert laut Rummenhüller von 1735 bis 1785, ist charakterisiert durch die Bewahrung von gesellschaftlichen und musikalischen Traditionen des Barock und das gleichzeitige Aufkommen neuer Ideen von Musik und Gesellschaft. Eine Determinante sei die wachsende Bedeutung des Bürgertums als Träger der musikalischen Kultur, die von Konservatismus und gleichzeitigem Aufbruchstreben charakterisiert gewesen sei.<sup>52</sup> Die Standardgattungen der bürgerlichen Innerlichkeit – ein „Codewort“ für die Authentizität des bürgerlichen Musikempfindens gegenüber der repräsentativen Hofmusik – seien Clavier- und Kammermusik sowie Lieder gewesen. In der Claviermusik habe vor allem die sich entwickelnde Sonate eine bedeutende Rolle als Trägerin der musikalischen Gefühlswelten gespielt. Das Erscheinungsbild der bürgerlichen Hausmusik habe sich so oft bewusst von höfischen und absolutistischen Kunstformen abgegrenzt.<sup>53</sup>

Im Schaffen von Johann Ludwig Krebs finden sich mit der Kammermusik ab Krebs-WV 300 und der Claviermusik ab Krebs-WV 800 zusammen 79 Werke, die in diesem Sinne an bürgerliche Adressaten gerichtet sind, was zum Teil die Titelseiten und Vorworte eindeutig belegen. Wirft man nämlich einen Blick auf die gedruckten Clavierwerke von Johann Ludwig Krebs, verraten diese begleitenden

---

<sup>49</sup> Ebd., S. 169 f.

<sup>50</sup> Ebd., S. 173 f.

<sup>51</sup> Diese auf den Tag genaue Datierung bei den Choralvorspielen erscheint naheliegend, da die Komposition von Choralvorspielen zu den Alltagsaufgaben des Organisten Krebs gehörte und er sie wahrscheinlich in großer Geschwindigkeit produzieren konnte. Es ist durchaus leicht zu erklären, dass die Choralvorspiele für Orgel und ein zweites Instrument besonders häufig Datierungen tragen, da Krebs einen zweiten Musiker einplanen musste und die zu spielenden Choräle zu organisieren hatte. So wirft die Datierung bisweilen Schlaglichter auf die Aufführungsrealität: Krebs verfasste die Choralvorspiele Krebs-WV 702 und 714 beide am Montag, den 25. November 1743. Es liegt nahe, dass er dies mit Blick auf den Trompeter und den Oboisten getan haben könnte, die er am 1. Dezember, am ersten Advent, möglicherweise zur Verfügung hatte. Dies scheint auch die Auswahl der Chormelodien nahezulegen.

<sup>52</sup> Rummenhüller 1983, S. 9-11.

<sup>53</sup> Ebd., S. 177-180.

Adressierungen einiges über die Abnehmer der Piecen und der Clavierübungen, die dort als „Liebhaber der edlen Music“ beziehungsweise die „Liebhaber des Claviers“ bezeichnet werden. Der Verwendungszweck der Kompositionen ist die „Gemüths-Ergötzung“ und der „angenehme Zeitvertreib“. Ferner scheint ein Gefühl für Geschmäcker oder Stilistiken angesprochen zu werden, die „heutiger Gusto“ beziehungsweise „heutiger Gout“, „italiänischer Gusto“ und „französischer Gout“ genannt werden. So heißt es beispielsweise im Vorwort zur vierten Piece:

„Geneigte Music-Gönner, und Freunde!

Es erscheinet nunmehr, zu Folge meines Versprechens, die vierte Piece, welche in einem Concerto, nach dem Italiänischen Gusto, bestehet. Ich habe mir alle Mühe gegeben, dieses Concerto so leicht und melodieux zu setzen, als es mir nur möglich gewesen. Sollte ich aber dennoch denen Censuren eigensinniger Köpffe herhalten müssen, so tröste ich mich mit andrer Leute ihrem Exempel; habe aber dennoch das gute Vertrauen, es werde diese vierte Piece, gleich denen anderen, wohl abgehen. Um so viel mehr werde ich bestärckt werden, künfftighin noch mehr Piecen ausgehen zu lassen. Ich war gesonnen, mit der fünfften Piece eine Fantasie zu liefern: Weil mich aber viele Clavier-Freunde von unterschiedenen Orten ersuchet, einige Suiten, wie die andere Piece war, heraus zu geben: So habe denenselben um so viel weniger entstehen wollen, und bin daher entschlossen, künfftighin ein halb Dutzend Galanterie-Suiten auf das Clavier zu setzen, und auf das sauberste wieder stechen zu lassen. Um aber denen Liebhabern nicht beschwerlich zu fallen, so sollen altemal zwey Suiten mit einander heraus kommen, daß also binnen anderthalb Jahren, so GOtt Leben und Gesundheit verleihen wird, das halbe Dutzend beysammen seyn soll, und können daher mit leichten Kosten nach und nach angeschaffet werden. Wenn denn endlich diese Suiten heraus wären, so solten alsdenn noch vier oder fünf Piecen, jeder a 3. Bogen, nach und nach folgen. Womit denen geneigten Music-Gönnern und Freunden ich mich bestens empfehle.

Zwickau, den 24. April, 1743

Johann Ludwig Krebs<sup>54</sup>

Dieses in Briefform gestaltete Vorwort suggeriert eine vertraute „Kundenbeziehung“, die durch die Respektsformel „geneigte Music-Gönner und Freunde“ intensiviert wird. Krebs' Ideal ist, „leicht und melodieux“ zu schreiben (oder „leicht und cantable“, wie es bei der dritten Piece heißt<sup>55</sup>). Charakteristisch ist auch das Versprechen von Fortsetzungen, um Käufer auf künftige „Produkte“ hinzuweisen. Allerdings wurden die umfangreichen Ankündigungen im Vorwort der vierten Piece nach heutigem Kenntnisstand der Quellenforschung nie umgesetzt. Horstmann weist darauf hin, dass Krebs im Vorwort zur dritten Piece eigentlich versprochen hatte, dass er die vierte Piece „ohne einigen Anstand“ folgen lassen werde, dann aber zwei Jahre bis zur nächsten Publikation vergingen.<sup>56</sup> Die Gründe dafür werden sich heute nur noch schwer erhellen lassen, aber vielleicht war der Erfolg der Piecen nicht so groß, wie Krebs ihn selbst darstellte.

Betrachtet man zusätzlich das Geleitwort zur zweiten Piece, treten die bestimmenden Gedanken noch deutlicher hervor: Offenbar ist Krebs nicht unangefochten für seine Piecen, da diese für zu leicht und zu wenig kunstreich gehalten werden. Er rechtfertigt dies als absichtlichen Verzicht auf spieltechnische Schwierigkeiten, um so Anfänger und „Frauenzimmer“ erreichen zu können.<sup>57</sup> Mit

---

<sup>54</sup> Vorwort zur vierten Piece, in: Krebs, ed. Friedrich 1994, S. 74.

<sup>55</sup> Vorwort zur dritten Piece, in: Krebs, ed. Friedrich 1994, S. 50.

<sup>56</sup> Horstmann 1959, S. 41.

<sup>57</sup> Vorwort zur zweiten Piece, in: Krebs, ed. Friedrich 1994, S. 26.

ihrer geringen spieltechnischen Schwierigkeit erfüllen die Piecen – wie Horstmann meint – einen in erster Linie pädagogischen Zweck.<sup>58</sup> Zu Krebs' Verkaufsstrategie gehört nebenbei die Definition einer Gruppe von Gegnern, zu der nicht nur „denen Censuren eigensinnige Köpffe“, sondern auch „Gewinn-süchtige Copisten“<sup>59</sup> gehören. Krebs weiß auf seiner Seite wiederum das Wohlwollen seiner Kunden, denen der Sinn nach Verschiedenheit und Abwechslung steht, und er beruft sich auf seine kompositorischen Vorbilder Bach, Händel und Conrad Friedrich Hurlebusch (1691-1765).<sup>60</sup> Letzterer war ein mit Bach befreundeter Komponist, für den Bach den Verkauf seiner Werke in Leipzig organisierte,<sup>61</sup> wodurch Krebs Hurlebuschs Musik kennengelernt haben dürfte.

Auf der einen Seite stilisiert sich Krebs also zum Vorkämpfer einer neuen, bürgerlichen, natürlichen und wahrhaftigen Musikkultur, doch andererseits rechtfertigt er diese moderne stilistische und kompositorische Haltung mit Verweis auf Bach, der aber als Schlusspunkt barocker Musik und nicht als Erneuerer gilt. Ein weiterer Widerspruch ist, dass Krebs' Anstellungen als Organist und seine zahlreichen und heute immer noch sehr bekannten Orgelkompositionen ihn als Mann der Kirche – also des alten Systems – ausweisen. Auch bedient Krebs in seinen Piecen und Clavierübungen nicht ausschließlich die Gattungen Sonate, Fantasie und Rondo, die Rummenhüller zu den modernen Gattungen zählt.<sup>62</sup> Oft ist auch die ältere Suite vertreten. In summa: Krebs sucht mit seinen gedruckten Clavierwerken Anschluss an musikalische und gesellschaftliche Strömungen seiner Zeit, lässt sich aber nicht vollkommen dem modernen Lager zuordnen. Dadurch wahrt er allerdings eine gewisse Unabhängigkeit und eine für meine Untersuchungen interessante Ambivalenz.

### 3. Johann Ludwig Krebs und die Musik seiner Zeit

Ehe Krebs' Werke im Einzelnen analysiert werden, sollen kurz die musikalischen Strömungen umrissen werden, die zu seiner Zeit präsent waren. Dies wird es erleichtern, Krebs' Claviermusik im Spannungsfeld ihrer Zeit zu begreifen. Zwar wird dabei aufgrund des limitierten Umfangs der Arbeit keine ausführliche theoretisch-wissenschaftliche Begründung der Stilrichtungen möglich sein, aber bereits die begriffliche Klärung und konzeptionelle Unterscheidung einzelner Strömungen bereiten angesichts der unterschiedlichen Methodik und Systematik in der Forschung einige Schwierigkeit. Bei einer Sichtung der Literatur wird man vorwiegend auf zwei verschiedene Perspektiven oder Modelle treffen, die den jeweiligen Arbeiten explizit oder implizit zugrunde liegen und die ich als teleologisch beziehungsweise phänomenologisch bezeichne.

#### 3.1 Musikgeschichtliche Modellvorstellungen

Unter dem Begriff des **teleologischen Modells** werden Perspektiven zusammengefasst, die die Musik, die nach einem festgesetzten „Ende“ der Barockzeit und vor dem „Beginn“ des Schaffens der Wiener Klassiker entstanden ist, als eine Musik des Übergangs hin zum klassischen Stil bewertet. Diese Sichtweise setzt eine sozusagen evolutionäre Entwicklung der Musikgeschichte von einer Station zur

---

<sup>58</sup> Horstmann 1959, S. 39.

<sup>59</sup> Vorwort zur zweiten Piece, in: Krebs, ed. Friedrich 1994, S. 26.

<sup>60</sup> Ebd.

<sup>61</sup> Rasch 2003, Sp. 546.

<sup>62</sup> Rummenhüller 1983, S. 180.

nächsten voraus, während derer die im Nachhinein erst als zukunftssträchtig erkannten Tendenzen verstärkt werden und Wege, die in andere Richtungen führen, tendenziell als unbedeutende Abweichungen bewertet werden. Eine solche Perspektive ermöglicht bei Untersuchungen eines Musikstücks aus einer solchen Übergangszeit eine Einordnung auf einer „Skala“, mit deren Hilfe sich der Grad an Fortschrittlichkeit einer Komposition bewerten lässt. Freilich lässt sich eine solche Skala auch dadurch differenzieren, dass unterschiedliche Bewertungskategorien herangezogen werden.

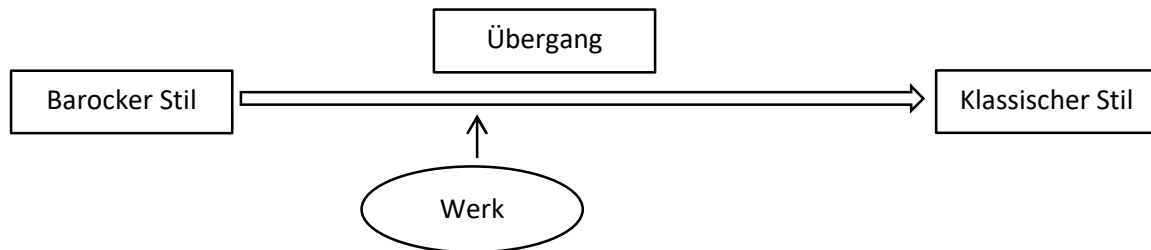


Abb. 1 Das teleologische Modell

Die teleologische Sichtweise liegt tendenziell beispielsweise Leisingers Untersuchungen zu Joseph Haydns Klaviersonaten zugrunde, wie sich allein schon am Titel „Entwicklung“ erkennen lässt.<sup>63</sup> Problematisch wird eine teleologische Perspektive, wenn die beiden Enden der Skala definitorisch unklar sind oder wenn mit der Einordnung eines Werkes als zum Übergang gehörig eine Abwertung seiner Qualität einhergeht. Weitere „Fehler“ der teleologischen Sichtweise sind beispielsweise, von *der* Barockmusik als einer in sich geschlossenen Einheit auszugehen und die Merkmale des Kristallisationspunktes von Stilrichtungen der Musik zur Zeit der Wiener Klassiker im Werk von Haydn, Mozart und Beethoven wieder rückwirkend auf die gesamte Musik zur Zeit der Wiener Klassiker auszudehnen. Denn weder Bach noch Beethoven entsprachen dem „Mainstream“ der kompositorischen Produktion ihrer Zeit. Doch ist regelmäßig einer der Fehler zu wählen, da man ein Skalenende oft nur definieren kann, wenn man dieses als einheitlich begreift.

Freilich gibt es auch musikhistoriographische Ansichten, die sich nur schwer mit dem dargestellten teleologischen Modell in Einklang bringen lassen. So interpretiert Arnold Feil die Vorklassik als Frühromantik. Er begründet diese Deutung damit, dass für die Zeit von 1730 bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts die Reduktion von Polyphonie und ein ähnlicher soziokultureller Hintergrund charakteristisch sind, dass die Wiener Klassiker nur ein punktuelles Ereignis vor dem Hintergrund einer bis 1820 andauernden Kontinuität sind, die die Romantik anbahnt, und dass Individualität und Emotionalität die gesamte nachbarocke Musik bestimmen.<sup>64</sup> Es ist weniger die Annahme von Kontinuität bis in die Romantik, die ich im Übrigen bis zu einem gewissen Grad teile, als vielmehr die postulierte Unabhängigkeit der Wiener Klassiker, die dem oben dargestellten teleologischen Modell widerspricht. Allerdings erklärt Feil: „Unterscheiden sich die Musiken Webers und Beethovens [...] wirklich so grundsätzlich, daß man sie zwei verschiedenen musikalischen Epochen zurechnen muß? Ja, wenn man ihre Grundhaltungen richtig versteht!“<sup>65</sup> Dieser Unterschied in den Haltungen bestehe darin, dass die Musik der Klassiker sich verselbstständige und ihr eigener Inhalt werde.<sup>66</sup> Da ich aber für meine Epochenunterscheidung keine derartigen, nicht messbaren, abstrakten und ideellen Kategorien verwenden möchte – wiewohl nicht in Abrede gestellt werden soll, dass es sie geben mag

<sup>63</sup> Leisinger 1994.

<sup>64</sup> Feil 1993, S. 303-317.

<sup>65</sup> Ebd., S. 372.

<sup>66</sup> Ebd., S. 373-379.

–, spielt Feils Exklusion der Wiener Klassiker aus der Kontinuität von 1730 bis 1820 keine Rolle für die folgenden Betrachtungen.

Ich möchte daher für meine Untersuchung von einer „vorsichtigen Teleologie“ als Arbeitsgrundlage ausgehen, das heißt ich nehme eine Entwicklung vom Barock über die Wiener Klassiker zur Romantik hin an, die sich zwar an kompositionstechnischen Merkmalen ablesen lässt, aber gleichzeitig von einer Vielzahl an Einzelphänomenen wie Gattungsgeschichte, Personalstilen, lokalen Besonderheiten und musikalischen Topoi überlagert ist. Diese Sichtweise soll an einem Vergleich verdeutlicht werden. Deutschland steigt von Norden nach Süden vom Küstenland zum Gebirge an, allerdings keineswegs kontinuierlich. Dazwischen finden sich Mikroklimata wie die Mittelgebirge, die flussnahen Gegenden, Moore, Heidelandschaften und Wälder. Je kleinformatiger man die Topographie betrachtet, desto weniger bedeutend wird das Süd-Nord-Gefälle. Ähnliches gilt meiner Meinung nach für die Musik: Bei der Betrachtung eines Einzelwerks von Johann Ludwig Krebs hat eine potenzielle Entwicklung zu den Klassikern keine Bedeutung, diese fällt nur auf, wenn man eine Vorstellung vom Barocken und eine vom Klassischen mit mehreren Krebs-Werken vergleicht.

Im Folgenden soll eine Skala messbarer Kriterien entwickelt werden, die für die anstehenden Untersuchungen über Johann Ludwig Krebs verwendet werden kann. Die beiden Enden der Skala werden definiert als klassischer und barocker Stil, die jeweils als einheitlich angenommen werden müssen, da sich sonst keine Skala mit zwei Enden aufspannen lässt. Ich möchte mich dabei an die Merkmale des barocken und des klassischen Stils von Charles Rosen<sup>67</sup> anlehnen. Weil Rosen diese Merkmale an unterschiedlichen Stellen in seinem Buch einfließen lässt und nicht in einem eigenen Kapitel entwickelt, wird außerdem auf Daniel Hensel zurückgegriffen, der für seine Untersuchungen über Wilhelm Friedemann Bach Rosens Beobachtungen strukturiert hat.<sup>68</sup> Daraus wurden die ersten zehn Kategorien entwickelt, die in der Tabelle auf S. 28 ausformuliert sind.<sup>69</sup> Hensel weist außerdem auf verschiedene Stellen in den Schriften von Heinrich Christoph Koch hin, die einen „strengen oder gebundenen“ Stil und einen „freyen oder ungebundenen“ Stil beschreiben,<sup>70</sup> die Hensel als den barocken beziehungsweise den galanten Stil identifiziert.<sup>71</sup> Ich habe mich daher der Argumentation Hensels folgend entschieden, die Kategorien 11 und 12 in seinem Sinne mit aufzunehmen.<sup>72</sup> Ergänzt wurden die Aspekte 13 und 14, die zur Unterscheidung von galanter und empfindsamer Musik geeignet sind (siehe dazu die Ausführungen weiter unten).

Nicht aufgenommen wurden die Merkmale, die Rudolf Bockholdt als das Klassische an den Wiener Klassikern beschreibt, nämlich Reife der musikalischen Sprache, Allgemeinverständlichkeit und qualitativer Anspruch.<sup>73</sup> Denn ich teile weder Bockholdts Meinung, dass die Musik bis zu den Wiener Klassikern gereift sei – Musik reift nicht, sie wandelt sich nur, sie wird zur Erfüllung einer soziokulturellen Funktion geschaffen und erfüllt diese dann oder eben nicht – oder einen besonderen qualitativen Anspruch hat – Qualität wird nach festgelegten Kriterien gemessen, doch Bockholdt definiert das, was er unter Qualität versteht, an der Musik, die er misst, sodass ein Zirkelschluss

---

<sup>67</sup> Rosen 1983, dort insbesondere S. 60-66, 73-78, 80-83, 87-89, 105-106, 111.

<sup>68</sup> Hensel 2011, S. 161-166.

<sup>69</sup> In der Tabelle auf S. 28 stammen in den ersten zehn Reihen die Kriterien in den Spalten Barock und Wiener Klassiker, wenn nicht extra angegeben, von Rosen (siehe dazu Fußnote Nr. 67) und Hensel (siehe dazu Fußnote Nr. 68).

<sup>70</sup> Z. B. Koch 1981 (Nachdruck), S. 343-346.

<sup>71</sup> Tatsächlich ist Hensel hier nicht ganz trennscharf, da Koch offensichtlich sowohl Stile im heutigen Sinn als auch besonders Gattungen unter dem Begriff „Styl“ verbindet.

<sup>72</sup> Hensel 2011, S. 166-168.

<sup>73</sup> Bockholdt 1987, S. 231-236.

entsteht – noch dass die Musik der Wiener Klassiker allgemeinverständlich ist. Es wird bei Bockholdt klar, dass es ihm vor allem um ein intuitives und emotionales Verständnis geht, weniger um ein intellektuelles. Der Konstruktivismus wendet hier ein, dass überhaupt jeder einzelne Mensch ein individuelles Verständnis ausbildet. Ich schließe mich dieser Ansicht an und gebe außerdem zu bedenken, dass keines von Bockholdts Merkmalen objektiv messbar ist, worum es mir aber vor allem geht.

Mithilfe der 14 Kriterien wurden also Konstrukte vom barocken und klassischen Stil entworfen, die als Pole des teleologischen Modells weiterverwendet werden sollen. Die nächste Prämisse, die für den teleologischen Ansatz noch vorausgesetzt werden muss, ist, die Zeit zwischen beiden Polen als Übergangsphase zu bewerten.<sup>74</sup> Das teleologische Modell kann innerhalb dieser Übergangsphase, keine Einzelströmungen erfassen. Dies bleibt dem phänomenologischen Modell überlassen, das nun beschrieben werden soll.

Unter einem **phänomenologischen Modell** beziehungsweise einer **phänomenologischen Sichtweise** werden im Folgenden Ansätze verstanden, musikalische Werke als individuelle Erscheinungsformen innerhalb des Spannungsfeldes polyvalenter Einflussfaktoren zu deuten. Dabei werden zusätzlich zur horizontalen Achse der chronologischen Entwicklung der Musikgeschichte, die in diesem Ansatz als nicht geradlinig gedeutet wird, besonders vertikale Querverstrebungen zwischen Gattungen, Orten und Personen betont. Auch wenn Rummenhüller die Zeit zwischen ungefähr 1735 und 1785 ebenfalls als Übergangszeit sieht, betont er wiederum ihre Eigenständigkeit gegenüber Barock und Klassik: „Diese Dreischichtigkeit: Übernommenes, Neu-Interpretiertes und ganz Neues gehört ebenso zur Charakteristik der ‚Vorklassik‘ wie andererseits auch das ‚Zwischen‘, nämlich zwischen Barock und Klassik.“<sup>75</sup>

Eine phänomenologische Sichtweise auf die Claviermusik der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts könnte eine Unterteilung in unterschiedliche Stile oder Phänomene nahelegen: Die musikalische Vorklassik, die deutsche, französische und italienische Barockmusik, der Personalstil<sup>76</sup> Bachs, der galante und der empfindsame Stil – sie alle könnten Referenzpunkte für das musikalische Schaffen von Johann Ludwig Krebs sein. Ein weiterer Begriff wurde in der jüngeren Forschung über Krebs von Arne zur Nieden entwickelt: der *gusto italiano*.<sup>77</sup> Er bedarf allerdings meiner Meinung nach noch einer weiteren Vertiefung, die auf S. 25 versucht wird. Leicht könnte man noch weitere (Personal-) Stile anführen. Die Grenzen des phänomenologischen Modells werden allerdings erreicht, wenn die vertikale Zergliederung musikgeschichtlicher Verläufe so weit fortschreitet, dass auf einer Stufe der Überbetonung der Disparitäten und diskontinuierlichen Verläufe bei gleichzeitiger Negierung von Kontinuität oder teleologischen Abfolgen der Musikgeschichte Gemeinsamkeiten und

---

<sup>74</sup> Ob Rosen selbst ein teleologisches Konzept vertritt, bleibt unklar. So spricht er zwar auf S. 46 von der „Übergangsperiode“, erklärt aber auf S. 59, die Entstehung des klassischen Stils sei „ein Sprung oder revolutionärer Bruch“. Unabhängig davon, ob Rosen die Entstehung des Stils, den seine Kriterien beschreiben, als eine logische Entwicklung aus einer vorherigen Übergangsperiode selbst versteht oder nicht, wird für das teleologische Modell angenommen, dass die Zeit zwischen den beiden musikgeschichtlichen Polen Barock und Klassik von der Abnahme der Merkmale des einen Stils und der der Zunahme der Merkmale des anderen geprägt war.

<sup>75</sup> Rummenhüller 1983, S. 10.

<sup>76</sup> Mit der Anwendung des Begriffs „Personalstil“ für Johann Sebastian Bach soll lediglich betont werden, dass ich methodisch daran interessiert bin aufzuzeigen, welche Besonderheiten Bach von seinen Zeitgenossen unterscheiden. Die Implikationen des Begriffs „Personalstil“, die er im 19. Jahrhundert zur Beschreibung kompositorischer Individualität, insbesondere romantischer Komponisten, erhält, sind hier nicht inbegriffen.

<sup>77</sup> zur Nieden 2018.



Zusammenhänge nicht mehr hergestellt werden oder überhaupt Charakteristika für die Zuordnung zu einer Epoche in einem Werk methodisch greifbar werden können.

Es dürfte klar geworden sein, dass in der Literatur über die musikalische Vorklassik sowohl die teleologische als auch die phänomenologische Perspektive verwendet werden, um die vertikalen und horizontalen Kontexte von musikalischen Werken aufzuzeigen. Es wurde ebenso auf Beurteilungsfehler hingewiesen, die innerhalb der einzelnen Modelle auftreten können. Im Fall der Forschung über Johann Ludwig Krebs gibt es bis jetzt zwar keineswegs die Tendenz zu einer Zergliederung seines Gesamtwerkes in Einzelphänomene, aber dafür findet man vor allem in der älteren Literatur das Schaffen von Johann Sebastian Bach als Maßstab von Krebs' kompositorischer Produktion, was häufig mit einer Beurteilung der Werke des Schülers einhergeht, die das Defizitäre seiner Kompositionen gegenüber denen des Lehrers betont.<sup>78</sup> Dies ist gleichsam eine umgekehrte Teleologie. Ich halte diese Perspektive für methodisch fragwürdig, da man nicht annehmen darf, dass Krebs die kompositorischen Prinzipien und Ideale seines Lehrers immer und überall befolgen wollte.

Auf phänomenologischer Ebene wird es angebracht sein, sich auf einige wenige bedeutende Stilrichtungen zur Zeit von Johann Ludwig Krebs zu beschränken. Der Begriff der musikalischen Vorklassik soll – wie bereits oben dargestellt – in Anlehnung an Rummenhüller als Sammel- und Epochenbegriff für die Zeit zwischen 1730 und 1780 verwendet werden, in der unterschiedliche Substile virulent waren, unter anderem der galante und der empfindsame Stil. Unter Umständen wird auch der von Arne zur Nieden entwickelte Begriff des *gusto italiano* dort einzuordnen sein. Die in der Literatur ebenfalls häufig verwendeten Stilbegriffe „Mannheimer Schule“ und „Musikalischer Sturm und Drang“ sollen in der folgenden Betrachtung nicht beschrieben werden, erster nicht, da – wie in der MGG beschrieben – sich die Neuerungen der Mannheimer vor allem auf die Orchestermusik bezogen und Stamitz erst ab den 1750ern in Mannheim zu wirken begann,<sup>79</sup> und der zweite nicht, da er mir in der Musikwissenschaft bisher zu vage und unklar definiert erscheint und die oft angeführten Merkmale eines musikalischen Sturm und Drang, der Geniekult und der Subjektivismus,<sup>80</sup> aufgrund der mangelnden Kenntnis von Krebs' persönlichen Einstellungen und fehlender anderweitiger Indizien innerhalb oder außerhalb seiner Werke keinen Anhaltspunkt nahelegen scheinen, das Konzept eines musikalischen Sturm und Drang als geeignetes Modell bei der Erschließung von Krebs' Werken anzuwenden.

## 3.2 Barocke Stile

Eine für die vorliegende Arbeit methodisch unpräzise Verzerrung würde sich ergeben, wenn man die Merkmale, die Rosen in seinem Modell für die Barockzeit extrapoliert, als universale Merkmale des barocken Stils annehmen wollte. Wenn man eine antithetische Gegenüberstellung des (hoch-) barocken und des klassischen Stils anstrebt, genügt es, die Barockmusik als eine in sich geschlossene Einheit aufzufassen. Doch auf der Ebene phänomenologischer Ausdifferenzierung wird es nötig sein, unterschiedliche Traditionen innerhalb der Barockepoche zu unterscheiden. Quantz spricht in seinem

---

<sup>78</sup> In der bisherigen Literatur über Johann Ludwig Krebs werden zwar gelegentlich galante Merkmale seines Clavierstils erwähnt, doch gibt es keine eingehende Untersuchung darüber, inwiefern sich kompositorische Merkmale, die bereits auf den Clavierstil späterer Jahre verweisen, im Schaffen von Johann Ludwig Krebs finden.

<sup>79</sup> Pelker 1999, Sp. 1656.

<sup>80</sup> Finscher 1998, Sp. 2018 ff.

„Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen“ über das Ineinandergreifen verschiedener landestypischer Stile:

„Wenn man aus verschiedener Völker ihrem Geschmacke in der Musik, mit gehöriger Beurtheilung, das Beste zu wählen weis: so fließt daraus ein vermischter Geschmack, welchen man, ohne die Gränzen der Bescheidenheit zu überschreiten, numehr sehr wohl: den deutschen Geschmack nennen könnte: [...]“<sup>81</sup>

Auch die MGG bestätigt diese nationale Ausdifferenzierung der Stile mit den Hauptbezugspunkten Italien und Frankreich.<sup>82</sup> Im auf den oben zitierten Absatz folgenden warnt Quantz vor der Verwässerung des vermischten Stils durch die junge Komponistengeneration und stellt einen „allgemeinen guten Geschmack“ in Aussicht, „wenn sie [die jungen Komponisten] sich nicht an der puren Melodie, und an der Verfertigung theatralischer Arien allein begnügen, sondern sich sowohl im Kirchenstyle als in der Instrumentalmusik auch üben“ und dabei die „Regeln der Setzkunst, so wie ihre Vorfahren“ beachten würden.<sup>83</sup> Die Konzentration auf die „pure Melodie“ kann man als einen Vorboten des galanten Stils deuten (siehe nächstes Kapitel). Somit ließe sich die Darstellung unterschiedlicher Stilrichtungen des Barock und die Abgrenzung zum beginnenden galanten Stil nach Quantz folgendermaßen darstellen:

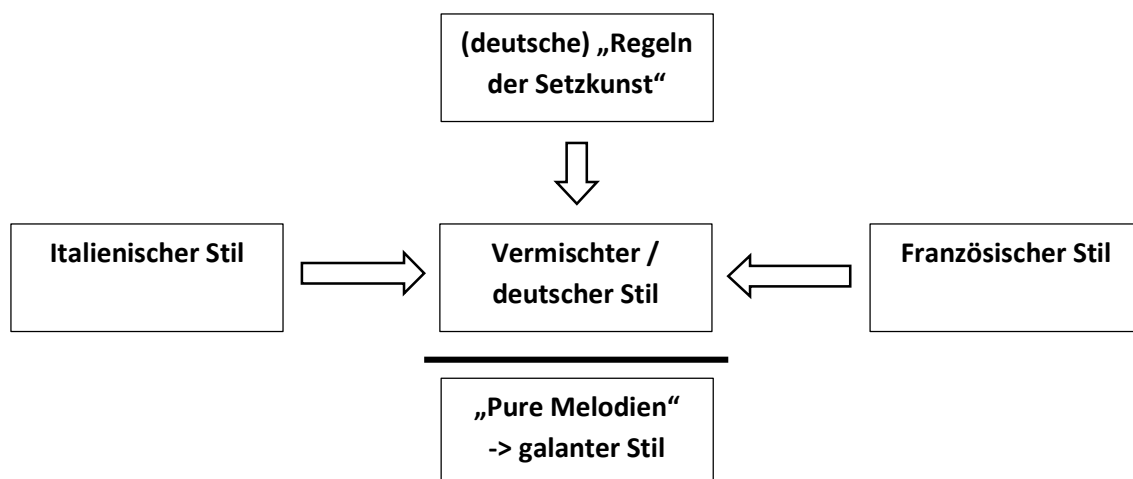


Abb. 2: Nationale Stile als Gegenpol zum galanten Stil nach Quantz

Laut Edler ist im Laufe des 18. Jahrhunderts die Bedeutung dieser regionalen und nationalen Idiome zurückgegangen. Als Grund dafür identifiziert er den internationalen Austausch von Musikern und Gepflogenheiten der Musikkultur.<sup>84</sup> Bringt man Edlers Erklärung in Zusammenhang mit dem Modell nach Quantz, wäre der galante Stil durch Verquickung der nationalen Stile entstanden, was aber auch das Merkmal des „vermischten Geschmacks“ gewesen ist, womit die Begriffe deckungsgleich wären. Die Widersprüchlichkeiten werden noch größer, wenn man folgende Bemerkung bei Scheibe in den Blick nimmt:

<sup>81</sup> Quantz 1752, S. 332.

<sup>82</sup> Leopold 1994, Sp. 1247-1249.

<sup>83</sup> Quantz 1752, S. 332 f.

<sup>84</sup> Edler 2003, S. 49.

„Der italiänische Styl hat anjetzo bey den meisten Nationen die Oberhand erhalten. Und wenn man auch nicht ganz und gar denselben folget, so pflegt man sich doch meistens in den Auszierungen, Manieren und dergleichen, nach ihm zu richten.“<sup>85</sup>

Die Widersprüchlichkeit liegt darin, dass auf der einen Seite die Differenzierung nationaler Stile als eine barocke Eigenart aufgefasst wird, während der galante Stil eine Gegenbewegung dazu darstellt, und auf der anderen Seite betont wird, dass ein um die 1730er zeitgenössischer Stil, der heute retrospektiv als galant oder vorklassisch bezeichnet werden könnte, von italienischer Musik abgeleitet sein soll.<sup>86</sup> Man kann diesen Widerspruch aber auflösen, indem man ergänzt, dass auch die italienische und die französische Traditionen zeitlichen Veränderungen unterliegen, dass sich also Quantz den vermischten Geschmack als eine Mischung des Corelli- und des Lully-Stils vorgestellt haben könnte und dass Scheibe – und das ist sehr wahrscheinlich, zumal er vom „fliessende[n] Gesang“ „vornehmlich in der Hauptstimme“ spricht<sup>87</sup> – mehr die italienische (Hof-)Oper ins Auge fasst. Außerdem werden die nationalen Stile im Barock zwar kombiniert, aber bleiben doch in ihrer Eigenheit erkennbar, während die unterschiedlichen Einflüsse im galanten Stil bis zur Unkenntlichkeit vermischt und nivelliert werden.<sup>88</sup>

Daher scheint es im Folgenden geboten zu sein, unterschiedliche nationale Stile unter dem Überbegriff „Barock“ zusammenzufassen und zu betrachten, dabei aber ihre Entwicklung bis zu Krebs' Zeit zu verfolgen. Als Quelle für die Ausprägung nationaler Idiome soll dabei auch das oben erwähnte Kapitel von Scheibe zur Anwendung kommen. Ebenfalls soll kurz auf Bachs Stil eingegangen werden. Am Ende dieses Teilkapitels sollen diese Ergebnisse zu den Einzelphänomenen innerhalb des Barock in Bezug gesetzt werden zum oben entwickelten teleologischen Modell, das von Rosen abgeleitet wurde.

Die Strahlkraft der **italienischen Musik** auf ganz Europa lässt sich weit zurückverfolgen. Bekannte Aspekte sind natürlich das konzertierende Prinzip, das einer der wesentlichen Impulse für die gesamte Barockepoche wurde, und der Einfluss Corellis, dessen veröffentlichte Kompositionen in ganz Europa verbreitet wurden und Komponisten unterschiedlicher Barockgenerationen stilistisch und gattungsgeschichtlich beeinflussten.<sup>89</sup> Beispielsweise sind Bachs Orgeltrios eine Weiterentwicklung von Corellis Triosonaten<sup>90</sup> und von diesen hängen wiederum die ein- bis dreisätzigen Orgeltrios von Krebs ab.<sup>91</sup> Darüber hinaus komponierte Krebs auch „echte“ Triosonaten für Flöte(n) und / oder Violine(n), die zuletzt von Charris Efthimiou untersucht und in die von Corelli inspirierte Gattungsgeschichte eingeordnet wurden.<sup>92</sup> Ein weiterer wichtiger Impuls, der von Italien ausging, waren die Form- und Gestaltungsprinzipien des Concertos. Es wurde in Deutschland oft mit eigenen Formen kombiniert.<sup>93</sup> In Deutschland war vor allem der Hof in Dresden ein Zentrum italienischer Musik.<sup>94</sup> Ferner existieren italienische Topoi der Musiksprache des 18. Jahrhunderts wie

---

<sup>85</sup> Scheibe 1738, S. 117.

<sup>86</sup> Siehe dazu z. B.: Koch 1981 (Nachdruck), S. 241.

<sup>87</sup> Scheibe 1738, S. 117.

<sup>88</sup> Edler 2003, S. 49; hier ergeben sich auch Anknüpfungspunkte zur *réunion des goûts* (siehe dazu ausführlicher S. 41).

<sup>89</sup> Marx 2000, Sp. 1586 ff.

<sup>90</sup> Bockmaier 2005, S. 68.

<sup>91</sup> Tittel 1963, S. 479.

<sup>92</sup> Efthimiou 2018.

<sup>93</sup> Scherliess 1996, Sp. 645 f.

<sup>94</sup> Leopold 1994, Sp. 1247 f.

beispielsweise die Romanesca, schreitende Achtel im Bass oder Vorhaltketten in den Oberstimmen, die das Gefühl eines italienischen Kolorits erzeugen können.<sup>95</sup>

Das „Aushängeschild“ der italienischen Musik war die Oper. Auf den durch die italienische (Hof-)Oper repräsentierten Stil scheint sich Scheibe an der bereits oben zitierten Stelle zu beziehen, wo er dem italienischen Stil „Zärtlichkeit“, ein „mehr angenehme[s] als lebhaft[e] Wesen“, einen „weit ausgedehnte[n], doch fließende[n] Gesang [...], welcher mehr eine schwache und mittelmäßige Begleitung duldet“, „Erfindung und eine fremde und etwas heftige Auszierung“ sowie „mehr Gesang als Harmonie“ attestiert, wobei „der Gesang vornehmlich in der Hauptstimme lieget, die übrigen aber ihn nur begleiten.“<sup>96</sup> Ein Blick auf das Kapitel zum galanten Stil zeigt, dass Scheibes Beschreibung des italienischen Stils sich nur in Nuancen vom galanten Stil unterscheidet, zum Beispiel in der melodischen Langgliedrigkeit des „weit ausgedehnte[n]“ Gesangs.

Damit differiert die Beschreibung des italienischen Stils bei Scheibe von den älteren dargestellten Traditionslinien. Diese bilden im barocken Verständnis einen Kontrast zur französischen und deutschen Tradition (siehe Quantz), die jüngeren scheinen bereits Impulsgeber für die Fusionierung des Stils zum galanten Stil zu sein. An der Tatsache, dass Quantz und Scheibe zur ungefähr gleichen Zeit publizierten, lässt sich erkennen, dass sowohl die alten als auch die neueren Entwicklungen der italienischen Musik zur Zeit von Johann Ludwig Krebs präsent waren.

Mehr noch als sich der italienische Stil auf Corelli beruft, geht der **französische Stil** auf die Person Lullys zurück, der in allen Gattungen Maßstäbe und Normen setzte. Lullys Musik begründete laut Schneider außerdem musikalische Topoi wie „Trembleurs“, Overtüren- und die Kammersuiten.<sup>97</sup> Explizit die französische Overtüre avancierte zu einer eigenen Gattung, die unabhängig von der Oper ein Eigenleben zu führen begann und unter anderem an ihren gravitatischen Punktierungen<sup>98</sup> erkennbar ist. Ein weiteres Charakteristikum des französischen Clavierstils sind die „vielfältigen Verzierungen“<sup>99</sup>. Scheibe beschreibt den französischen Stil so:

„Der französische Styl ist durchaus lebhaft und munter. Er ist kurz und sehr natürlich. Diejenigen Stücke, da viel Stimmen zugleich arbeiten, haben eine starke, lebhaft[e] und deutliche Harmonie. Auch die Mittelstimmen führen einen ziemlichen Gesang bey sich, und alles ist in eine gewisse Anzahl der Tackte sehr klüglich eingeschränkt; daß also das Zeitmaaß überaus gut in das Gehör fällt. Dabey aber ist diese Schreibart sehr natürlich, denn sie hasset alle unnatürliche Ausschweifungen. Sie wird vornehmlich bey uns zu Overturen, zu dreystimmigen Stücken [...] gebraucht.“<sup>100</sup>

Für die Erklärung des **deutschen Barockstils** sei wiederum der Abschnitt aus Scheibes Critischem Musicus zu den nationalen Stilen zitiert:

„Die Schreibart der Deutschen hat von den Ausländern das meiste entlehnet, und sie unterscheidet sich von ihnen mehr durch eine mühsame Arbeit, als durch eine besondere

---

<sup>95</sup> Bockmaier 2020, S. 73.

<sup>96</sup> Scheibe 1738, S. 117.

<sup>97</sup> Schneider 2004, Sp. 595.

<sup>98</sup> Bockmaier 2020, S. 71, 77.

<sup>99</sup> Glück 1995, Sp. 1031.

<sup>100</sup> Scheibe 1738, S. 117 f.

Einrichtung ganzer Sätze. Sie scheint zwar weit gründlicher zu seyn, allein sie fällt dabey stark in das dunkle und schwülstige.“<sup>101</sup>

Somit decken sich die Aussagen Scheibes mit den oben zitierten von Quantz darin, dass dem deutschen Stil eine vermittelnde Rolle zwischen dem französischen und dem italienischen Stil eingeräumt wird, und darin, dass ihm eine strenge Befolgung satztechnischer Regeln und große Gründlichkeit attestiert werden. Damit scheint die Beachtung kontrapunktischer Regeln einherzugehen (vorbereitete Dissonanzen, regelgerechte Auflösung etc.). Der Vorwurf des Dunklen und Schwülstigen wiederum scheint darauf abzuzielen, dass Scheibe offenbar eine allzu polyphone Schreibart ablehnte.

Gerade **Johann Sebastian Bach** wird in der gegenwärtigen Literatur als ein Vollender der deutschen Barocktradition gesehen, die mit seinem Tod endete. Beispielsweise führt Edler aus:

„Sein Œuvre für Tasteninstrumente stellt [...] den geschichtlichen Abschluß einer Entwicklung dar, in der sich das Gattungsgefüge konstituiert und zu erheblicher Stabilität entfaltet hatte. Sowohl die Choralbearbeitung als auch die Suite, die Variation und die Gattungen des *stylus phantasticus* erscheinen in seinen Werken in Gestalt bilanzierender und überhörender Paradigmen, denen durch Abstraktion etwas Endgültiges, nicht Fortsetzbares zuteil wird.“<sup>102</sup>

Scheibe hingegen kritisiert Bach:

„Dieser grosse Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. [...] Alle Manieren, alle kleinen Auszierungen und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, druckt er mit eigentlichen Noten aus; und das entziehet seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern macht auch den Gesang durchaus unvernehmlich. Alle Stimmen sollen miteinander, und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme.“<sup>103</sup>

Gerade mithilfe der Signalwörter wie „schwülstig“, „dunkel“ und „mühsame Arbeit“ lässt sich zwischen den beiden letztgenannten Auszügen aus dem *Critischen Musicus* eine Verbindung herstellen: Offenbar war Bach im Urteil Scheibes zu „deutsch“ und zu polyphon. Natürlich besitzt Bach dennoch für Krebs durch ihr Lehrer-Schüler-Verhältnis große Relevanz. Außerdem darf man nicht vergessen, dass auch Bach keineswegs nur Merkmale der barocken Kompositionstechnik zeigt. So treten in Bachs Kantaten regelmäßig Reprisensituationen auf und einige Konzertsätze besitzen Ähnlichkeiten zur empfindsamen Musik, wie ich auf S. 24 darlege.

Es zeigt sich, dass die im Kapitel zum teleologischen Modell festgehaltenen Merkmale des barocken Stils, die in der Tabelle auf S. 28 aufgelistet sind, von der Darstellung der Teilströmungen nicht wesentlich tangiert werden. Vielmehr sind es oft nur gewisse Topoi, die die einzelnen nationalen Stile unterscheidbar machen, oder aber die besondere Betonung eines Merkmales. Zum Beispiel wurde festgehalten, dass die Polyphonie bei Bach wohl besonders wichtig ist. Während auf diese Weise vor allem nationale Schreibarten unterschieden wurden, wurde bisher nicht nach Gattungsstilen differenziert. Diese gattungsgeschichtlichen Fragen werden allerdings vorrangig in den Kapiteln zu Suite, Sonate und Fuge erörtert werden.

---

<sup>101</sup> Scheibe 1738, S. 118.

<sup>102</sup> Edler 2003, S. 1.

<sup>103</sup> Scheibe 1738, S. 46 f.

### 3.3 Der galante Stil

Der Begriff des galanten Stils lässt sich bereits in der musikalischen Literatur des 18. Jahrhunderts nachweisen. Marpurg beschreibt beispielsweise eine Opernaufführung als „viel galanter niemals aber üppig, oder bizarr, oder frech, oder niederträchtig. Allezeit ist sie gründlich und gefällig, und der vorhabenden Materie genau angemessen. Die Poesie derselben hat immer einen moralischen Endzweck“<sup>104</sup>. Mattheson spricht ferner von einem „Triangul“, „welcher besteht: in melodia, harmonia, sive concento, & in moribus, das ist / in einer zierlichen Melodie / in nöthiger Zusammenstimmung und in einem galanten Stylo, der die Affecten rege macht: Das sind die rechten mores.“<sup>105</sup> Marpurg fragt: „Was heißt denn galant seyn bey einem Componisten? Mich dünkt so viel, als in einem musikalischen Stücke, es sey von was für einer äußerlichen Form es wolle, einen so gefälligen und dem vorgesetzten Endzwecke gemäßen Gesang, über eine so leicht zu begreifende richtige Harmonie erfinden, daß jeder Zuhörer [...] daran Gefallen findet, und davon gerühret wird.“<sup>106</sup> In der MGG ist über den „galant homme“ zu lesen, galantes Wesen bekunde sich um 1700 in moderater, doch eleganter Lebensart, in kultivierter, gebildeter, gefälliger, witziger Rede, in modischer Kleidung und in Höflichkeit gegenüber der vornehmen Gesellschaft.<sup>107</sup> Der galante Stil sei an der Rezeption durch den gebildeten Dilettanten orientiert und damit sehr breit auslegbar, da er alles umfasse, was der „galant homme“ goutiere. Galant meine vielfach leicht, beweglich, zierlich, natürlich und frei. Auf Musik bezogen: wenig- oder freistimmig, solistisch, ornamentiert.<sup>108</sup> Hugo Riemann habe als erster die Bezeichnung des galanten Stils verwendet. Es wird hervorgehoben, dass Riemann den Begriff ausschließlich auf Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts bezogen habe, insbesondere nicht auf die Oper, obwohl diese als besondere Ausprägung des Galanten gesehen worden sei. Er habe den galanten Stil als ein Vorstadium der Klassik und des klassischen Klavierstils bewertet.<sup>109</sup> Im Original heißt es bei Riemann:

„Galanter Stil (galante Schreibweise) ist im 18. Jahrh. eine beliebte Bezeichnung für den sich nicht an eine bestimmte Anzahl durchgeführter Stimmen bindenden Rokoko-Klavierstil, welcher sich direkt aus dem Lautenstil herausbildete und zwar zuerst in Frankreich [...], aber bald [...] zum modernen freien Klavierstile umgebildet wurde.“<sup>110</sup>

In der aktuelleren Literatur wird der galante Stil in einen zeitlich engeren Rahmen gefasst: David Sheldon grenzt, indem er das Auftreten des Begriffs „galant“ verfolgt, den galanten Stil auf eine Strömung mit einem Höhepunkt um 1750 ein, die in der Art ihres Satzes freier als der barocke Stil, in ihrem musikalischen Konzept aber noch dem barocken „Einheitsaffekt“ verpflichtet sei.<sup>111</sup> Noch enger fasst Hoffmann-Erbrecht den Begriff des galanten Stils: Er versteht darunter keine Epoche, sondern lediglich einen Teil der Kompositionen zwischen 1730 und 1750, die sich von der barocken Polyphonie abgrenzten und zugleich an musikalische Dilettanten und deren bescheidenere Virtuosität richteten.<sup>112</sup> Dafür verwendet er auch die sechs Trios Krebs-WV 317-322 als beispielhafte

---

<sup>104</sup> Marpurg 1760, S. 345.

<sup>105</sup> Mattheson 1721, S. 351 f.

<sup>106</sup> Marpurg 1760, S. 203.

<sup>107</sup> Seidel 1995, Sp. 983.

<sup>108</sup> Ebd., Sp. 986 f.

<sup>109</sup> Ebd., Sp. 985.

<sup>110</sup> Riemann 1909, S. 448.

<sup>111</sup> Sheldon 1975, S. 269 f.

<sup>112</sup> Hoffmann-Erbrecht 1962, S. 260.

Werke.<sup>113</sup> Auf beide Aufsätze bezieht sich Mark Radice. Er untersucht Drucke auf die Verwendung von Schlagwörtern wie „galant“ oder „Galanterie“ im Titel und vergleicht die Eigenschaften der jeweiligen Werke, was ihn zu Komponisten wie Michael Scheuen-Stuhl, Friedrich Michelet und Bruno Lehner führt.<sup>114</sup> Am Ende seines Aufsatzes steht ein klares Bild vom galanten Stil, das auf Basis von Publikationen in Augsburg und Nürnberg zwischen 1735 und 1770 vor allem für musikalische Dilettanten einen in sich recht geschlossenen Clavierstil zeigt.<sup>115</sup> Allerdings fallen in dieser Abgrenzung die Musikstücke, auf die sich die oben zitierten Theoretiker bezogen haben, gar nicht in den Bereich des galanten Stils. Mattheson zählt beispielsweise „Gio. Mar. Capelli, Anton. Bononcini, Franc. Gasparini, Bened. Marcello, Vivaldi, Caldara, Alessand. Scarlatti, Lotti, Keiser / Händel / Telemann“ als die „allerberühmtesten und galantesten Componisten in Europa“ auf.<sup>116</sup>

Um diese Disparitäten aufzulösen, sei eine Unterscheidung getroffen: Es gilt festzuhalten, dass es in den theoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts eine Vorstellung vom Galanten in der Musik gibt, die sich nicht mit den Kategorien heutiger Musikwissenschaftler deckt. Diese wird oft durch stimmführungstechnische Lizenzen und Freiheiten in der Polyphonie umschrieben. Es scheint allerdings im Bereich der (Clavier-)Literatur für musikalische Dilettanten einen eng begrenzten Kristallisationspunkt eines spezifisch galanten Clavierstils gegeben zu haben, der sich durch vergleichsweise klare Merkmale abgrenzte, während „galant“ im Allgemeinen zur Beschreibung einer größeren Gruppe von Komponisten angewendet wurde. Außerdem strahlten wiederum die Merkmale des galanten Clavierstils auf andere Gattungen aus.

Um ein normatives Instrument zu erhalten, anhand dessen man erkennen kann, ob ein Werk nun zum galanten Stil im engeren oder weiteren Sinn gehört, sollen die Merkmale, die Rosen für die Klassiker und den barocken Stil abgeleitet hat, auf den galanten Stil angewendet und mit den Ergebnissen von Sheldon, Hoffmann-Erbrecht und Radice abgeglichen werden. Wiederum sei auf die Tabelle auf S. 28 verwiesen, in der die einzelnen Belege jeweils gesondert eingefügt und mit der Literatur belegt sind.

### 3.4 Der empfindsame Stil

Der MGG-Artikel zum Stichwort „Empfindsamkeit“ beschäftigt sich eingehend mit der geistesgeschichtlichen Entwicklung der Empfindsamkeit als philosophischem und anthropologischem Begriff. Dabei wird dessen Einführung in den deutschen Sprachgebrauch auf etwa 1750 verlegt – also in eine Zeit, als Krebs bereits den überwiegenden Teil seiner Clavierwerke verfasst haben dürfte. In diesem Zusammenhang zitiert die MGG Krebs' Klavierschülerin Luise Adelgunde Gottsched als Gewährsfrau für die Benutzung der Begriffe „empfindsam“ beziehungsweise „Empfindsamkeit“, die auf die französischen Wörter *sensible* und *sensibilité* zurückgehen.<sup>117</sup> Man kann also festhalten, dass Gedanken in Krebs' Umfeld vorhanden waren, die zur „Empfindsamkeit“ als geistesgeschichtlicher Denkrichtung hinführten, die in der MGG als „eine bestimmte Art von Feinfühligkeit oder Empfindungsfähigkeit benannt [wird], die die Soziabilität des Menschen formt und garantiert.“ Empfindsamkeit sei dadurch ideengeschichtlich mit Humanität und Aufklärung

---

<sup>113</sup> Ebd., S. 257 f.

<sup>114</sup> Radice 1999.

<sup>115</sup> Ebd., S. 641 f.

<sup>116</sup> Mattheson 1721, S. 275 f.

<sup>117</sup> Hirschmann 1995, Sp. 1765 f.

verbunden.<sup>118</sup> Der Kunst komme in diesem Konzept eine didaktische Wirkung zu, da sie zu einer sensualistischen Kunstbetrachtung anrege, die wiederum moralisches Verhalten inspirieren könne. Zentral für die Wirkung der Musik sei die Melodik als eine allen Menschen natürlich angeborene, unmittelbare Sprache der Empfindung.<sup>119</sup> Der galante Stil mag sich zwar an musikalische Dilettanten und Amateure richten, sei aber auf die höfische Musik zurückzuführen (z. B. Tanzsätze in der Suite), während der empfindsame Stil sich an empfindsame und aus bürgerlicher Sicht wahrhaftigere Menschen richte.<sup>120</sup> Im MGG-Artikel werden zwar die ideengeschichtliche Bedeutung der Empfindsamkeit für die Musik des 18. Jahrhunderts und die subjektive Haltung bei der Musikrezeption betont, aber die Annahme einer musikalischen Empfindsamkeit als Stilrichtung oder sogar Epoche wird abgelehnt.<sup>121</sup> In eine ähnliche Richtung tendiert das New Grove Dictionary, auch wenn dort Carl Philipp Emanuel Bachs Schaffen und Grauns „Der Tod Jesu“ als Prototypen einer vom empfindsamen Denken charakterisierten Musik vorgestellt werden.<sup>122</sup> Ältere Autoren wie Bücken gliedern das musikalische Rokoko – synonym für die musikalische Vorklassik gebraucht – in eine galante und eine empfindsame Stilphase.<sup>123</sup> Aber auch die Autoren, die oben für die Erklärung des galanten Stils herangezogen wurden, definieren diesen Stil oft in Abgrenzung zum empfindsamen. Als *der Vorreiter* der Empfindsamkeit gilt vielen Autoren Carl Philipp Emanuel Bach.<sup>124</sup> Doch beispielsweise Steglich bezeichnet die Sonaten Wq 48 und Wq 49 – die „Preußischen Sonaten“ und die „Württembergischen Sonaten“ – als einen Beitrag zum musikalischen Sturm und Drang,<sup>125</sup> dessen Existenz ich im Rahmen dieser Arbeit nicht annehme.<sup>126</sup> Auch Cowart betont das Nebeneinander unterschiedlicher Strömungen im Werk Carl Philipp Emanuel Bachs.<sup>127</sup> Angesichts dieser Uneinigkeit nimmt es nicht wunder, dass es in der Forschung keine kriterienbezogenen Untersuchungen zum empfindsamen Stil gibt.

Im Stil- und Epochenmodell, das für diese Arbeit als Grundlage aufgestellt wird, soll die Existenz einer geschlossenen musikgeschichtlichen Epoche Empfindsamkeit oder eines empfindsamen Stils daher nicht angenommen werden. Dennoch sehe ich in der Musikgeschichte ab 1740 bei Komponisten wie Carl Philipp Emanuel Bach Kristallisationspunkte allgemeinerer ästhetischer Strömungen, die eine empfindsame Musikästhetik zumindest in einigen der 14 Kategorien in der Tabelle auf S. 28 zu umreißen ermöglichen. Sie drückt sich häufig in Topoi aus.

Bei verschiedenen Autoren ist eine Konkretisierung eines **ariosen Satztyps** als empfindsamen Topos zu beobachten. Die MGG nennt das „schmelzende Adagio“ die „empfindsame Ausdrucksform schlechthin“. Das „treue Clavier“ sei das bevorzugte Musikinstrument des empfindsamen Stils, da es

---

<sup>118</sup> Ebd., Sp. 1766.

<sup>119</sup> Ebd., Sp. 1768.

<sup>120</sup> Seidel 1995, Sp. 988.

<sup>121</sup> Hirschmann 1995, Sp. 1769 f.

<sup>122</sup> Hertz / Brown, S. 190-192.

<sup>123</sup> Bücken 1979.

<sup>124</sup> Wagner 1999, Sp. 1343.

<sup>125</sup> Bach, ed. Steglich 2015a, S. 3; Bach, ed. Steglich 2015b, S. 3.

<sup>126</sup> Letztlich wird vermutlich die Systematik der empfindsamen Musik in dieser Arbeit etwas weiter gefasst sein, sodass sie sich wiederum mit dem deckt, was andere Autoren wohl für musikalischen Sturm und Drang halten; Vignal wiederum rechnet die Sonaten zwar insgesamt der Empfindsamkeit zu, vermerkt aber in seiner Analyse eine Stilvermischung. So nennt er Passagen im *stylus phantasticus*, nach Art eines Menuetts und im polyphonen Stil. Als empfindsamer Stil im engeren Sinne ist in seiner Analyse nur der zweite Satz der ersten Preußischen Sonate aufgeführt (Vignal 1999, S. 74-81).

<sup>127</sup> Cowart 1984, S. 265 f.



als künstlicher Dialogpartner gesehen wurde, dem man seine intimsten Gefühle anvertrauen könne.<sup>128</sup> Auch ist zu lesen:

„Das satztechnische Korrelat des emphatischen Melodiebegriffs ist also die sich über einem einfachen akkordischen Gerüst frei entfaltende, ‚bewegliche‘, d. h. die Seele spontan-unmittelbar bewegende, empfindungsvolle Melodie.“<sup>129</sup>

Dieser Gedanke steht im Zusammenhang mit Matthesons Vorstellung von empfindungsvoller Melodik: „Eine blosse / bewegliche / von einer schönen Stimme gesungene / Melodie, wozu nur etwan ein ganz simples accompagnement kömt / hat mehr Kraft über die Herzen / als alle gekünstelte Harmonien.“<sup>130</sup> Damit scheint man festhalten zu können, dass zwar in der empfindsamen Musik die Melodik Vorrang vor der Harmonik hat, aber auch die Harmonik im Dienst der expressiven Affektdarstellung steht. In diesem Sinne ordnet auch Sheldon den „long-breathed lyricism“ als empfindsam ein.<sup>131</sup>

Mit Radice lässt sich einwenden, dass das klagende Arioso schon vereinzelt bei Johann Sebastian Bach auftritt.<sup>132</sup> Tatsächlich findet sich der Satztyp oft in den langsamen Sätzen von barocken Concerten (z. B. BWV 1056, RV 541). Daher könnte man argumentieren, dass das Vorkommen des Satztyps in Wq 48 und 49<sup>133</sup> lediglich eine Rezeption des barocken Concerts ist. Allerdings nehme ich an, dass die Kausalitäten und Zusammenhänge anders zu attribuieren sind: Die langsamen Concertsätze und die empfindsamen Ariosi gehen beide auf empfindungsvolle vokale Musikstücke zurück. Wenn man die geänderte rezeptionsästhetische Haltung ab 1740 hinzunimmt, kann man den ariosen Satztyp als einen Indikator für eine empfindsame musikalische Konzeption annehmen, muss aber akzeptieren, dass der empfindsame Satztyp bereits in älterer Musik gelegentlich vorkommt.

Charakteristisch für die Empfindsamkeit ist auch das Verständnis des **Affekts**. Sheldon führt Adjektive an, mit denen empfindsame Musik im 18. Jahrhundert beschrieben wird: „angenehm“, „sanft“, „zart“, „heimlich“ und „artig“ statt „galant“.<sup>134</sup> Es scheint also mehr um Intimität als um Dramatik gegangen zu sein. Daneben tritt aber „das Umschlagen der musikalischen Stimmung auf kürzestem Raum“<sup>135</sup>.

---

<sup>128</sup> Hirschmann 1995, Sp. 1769.

<sup>129</sup> Ebd., Sp. 1768 f.

<sup>130</sup> Mattheson 1722/23, S. 345; hier ergibt sich jedoch ein Widerspruch zwischen dem von Mattheson geforderten „ganz simplen accompagnement“ ohne „gekünstelte Harmonien“ und der bei Carl Philipp Emanuel Bach zu beobachtenden „harmonische(n) Raffinesse“ (Wagner 1999, Sp. 1343), die sich auch in den Beobachtungen von Wq 48 und 49 zu bestärken scheint. Besonders oft treten dort plötzliche Wechsel in die Mollvariante und neapolitanische Sextakkorde auf – und zwar genau an den Stellen, die sonst recht einfache Begleitungen haben. Dieser Widerspruch lässt sich dadurch auflösen, dass ein „simples accompagnement“ auch schlichte Figuration bedeuten kann, wie die ständigen, in Achteln repetierten Akkorde in Wq 48 Nr. 1 im 2. Satz. Eine weitere Lösung könnte sein, dass die harmonischen Verläufe gleichsam von der Melodie diktiert werden – in eben jenem Satz scheint dies recht deutlich zu sein. Außerdem ist zu bemerken, dass die von Sheldon herausgearbeiteten harmonischen Lizenzen, die ja ab dem galanten Stil galten, damit auch Gültigkeit für die Empfindsamkeit beanspruchen können. In der Tat finden sich viele Vorhalte als Seufzerfiguren in Wq 48 und 49. Ein Theoretiker der Zeit hätte das, was man aus heutiger Sicht als eine Verkomplizierung der harmonischen Verläufe oder als „Raffinesse“ bezeichnet, vermutlich als größere Freiheit betrachtet.

<sup>131</sup> Sheldon 1975, S. 269.

<sup>132</sup> Radice 1999, S. 642.

<sup>133</sup> Die langgliedrige melodische Faktur findet sich in Wq 48 und Wq 49 vor allem in den langsamen Sätzen (z. B. Wq 48 Nr. 1 2. Satz, Wq 49 Nr. 2 2. Satz). Sehr häufig sind dort auch Seufzerfiguren.

<sup>134</sup> Sheldon 1975, S. 260.

<sup>135</sup> Wagner 1999, Sp. 1343.

Dies wird insbesondere bei Carl Philipp Emanuel Bach beobachtet.<sup>136</sup> Der Affektausdruck wird zunehmend auch in der Notation ausdifferenziert.<sup>137</sup> Auch dass die MGG auf die Bedeutung des *stylus phantasticus* und der Fantasie für den empfindsamen Stil hinweist,<sup>138</sup> gilt eigentlich nur für das Instrumentalwerk Carl Philipp Emanuel Bachs und seine zahlreichen Beiträge zur Gattung der freien Fantasie. Für die empfindsame Musik ließe sich unter Umständen aber eine gewisse formale Freiheit postulieren.

### 3.5 Der *gusto italiano*

Der Begriff *gusto italiano* wurde von Arne zur Nieden in einem Vortrag anlässlich eines Symposiums der Academia Musicalis Thuringiae (AMT) zum 300. Geburtstag von Johann Ludwig Krebs entwickelt, der im Folgenden kurz zusammengefasst werden soll: Zur Nieden untersucht drei Werke von Johann Ludwig Krebs, die im Titel eine eindeutige Zuschreibung zum italienischen Idiom tragen, die „Fantasia à gusto italiano“ Krebs-WV 422, das zweite Praeambulum aus dem ersten Teil der Piecen „Andante. A giusto italiano“ Krebs-WV 814 und den vierten Teil der Piecen, das Concerto Krebs-WV 821, das laut Vorwort nach „italiänischem Gusto“ verfasst ist. Zur Nieden verwendet die Beschreibung von Scheibe zum italienischen Stil, die bereits auf S. 19 zitiert wurde, und untersucht die drei Werke 1. auf die zentrale Stellung einer sanglichen und fließenden Melodiestimme, 2. auf die Begleitfunktion der Unter- und Mittelstimmen, 3. auf starke Verzierung der Melodie und 4. auf harmonische Schlichtheit. In der Fantasia, im Praeambulum und vor allem auch im zweiten Satz des Concertos findet zur Nieden Scheibes Kriterien bestätigt. Außerdem fällt ihm auf, dass in der Fantasia und im Praeambulum regelmäßig lombardische Rhythmen verwendet werden, wie auch im langsamen Satz des Concertos. Dieses Merkmal, das für Krebs' Verständnis vom italienischen Stil typisch zu sein scheint, findet zur Nieden sonst bei keinem Komponisten oder Theoretiker wieder, außer in einer Bemerkung Scheibes im „Compendium Musices“, in der Scheibe den lombardischen Rhythmus als „Galanterie“ bei Tartini bezeichnet. Daher diskutiert zur Nieden Krebs' mögliche Beeinflussung durch Scheibe, zumal sich beide in Leipzig über Bach und über Gottsched kannten.<sup>139</sup>

Weitet man den Blick auf Krebs' Gesamtwerk und prüft, ob sich weitere Werke mit lombardischem Rhythmus in den Verzierungen finden lassen, ist zuerst eine Definition des Begriffs „lombardische

---

<sup>136</sup> So finden sich in Wq 48 und Wq 49 Kontraste zwischen den einzelnen Sätzen und Umbrüche innerhalb der Sätze (rhythmische Diskontinuität, dynamische Abstufung, Vermischung polyphoner und homophoner Abschnitte). Daher scheint sich eine zunehmende Kontrastierung innerhalb der Gesamtkomposition anzudeuten, wenn auch nicht endgültig geklärt werden kann, ob damit eine Aufgabe des Einheitsaffektkonzepts einhergeht. In anderen Werken von Carl Philipp Emanuel Bach wie dem „Gespräch zwischen einem Sanguineus und Melancholicus“ Wq 161 scheint hingegen eindeutig eine Kontrastierung von Affekten angestrebt zu werden. Tatsächlich wird die Diskontinuität bei Bach auch dadurch gesteigert, dass er nicht selten zum *stylus phantasticus* wechselt, wo die musikalische Kontinuität begrenzt ist (z. B. Wq 49 Nr. 1 1. Satz, Wq 48 Nr. 1 2. Satz). Außerdem finden sich in einigen Sonaten Takte, die mit einem eintaktigen „adagio“ überschrieben sind und so kurzzeitig das Tempo verlangsamen – vornehmlich am Phrasenschluss (z. B. Wq 48 Nr. 6 3. Satz, Wq 49 Nr. 2 1. Satz). Dies kann man auch bei Krebs beobachten, zum Beispiel im ersten Satz von Krebs-WV 838.

<sup>137</sup> Der Blick auf Wq 48 und 49 scheint dies zu bestätigen. Zahlreiche Dynamikbezeichnungen finden sich beispielsweise im 2. Satz der vierten Sonate aus Wq 48, wo die dynamischen Verläufe zum Teil takt- oder sogar notenweise differenziert werden, allerdings keine mf- oder mp-Bezeichnungen oder Bezeichnungen für dynamische Übergänge. In Wq 48 und 49 stehen auch weitere Vortragsbezeichnungen: Fermaten, Artikulationen (v. a. bei Seufzermotiven), Tempi und Verzierungen.

<sup>138</sup> Teepe 1995, Sp. 336-338.

<sup>139</sup> zur Nieden 2018.

Verzierung“ nötig. Darunter verstehe ich, dass im Unterschied zur bloßen Synkope die kurze Note des lombardischen Rhythmus kürzer sein muss, als die Dauer der an der Stelle beteiligten kürzesten Notenwerte der begleitenden Stimmen.<sup>140</sup> Nicht gezählt werden Überbindungen aus der vorigen Zählzeit, da bei ihnen nicht die charakteristische kurze Note auf die schwere Zeit steht, und Werke, in denen der lombardische Rhythmus nur bei einer komplementärrhythmischen Verschränkung mehrerer Stimmen im polyphonen Satz auftritt. Die folgende Tabelle zeigt alle Werke von Krebs mit mehr als fünf lombardischen Verzierungen und weist für diese gleichzeitig das Zutreffen der Merkmale des italienischen Stils nach Scheibe aus.

Krebs-WV	Gattung	Titel / Satzbezeichnung	KH	BS	VM	HS	Zahl der lombard. Verzierungen
100	Oratorio funebre	6. Aria. Allegro		X			54
		8. Aria. Andantino			X		40
		10. Duetto. Andante. Un poco lento			X		29
105	Magnificat	Quia fecit. Allegro un poco			X		16
		Esurientes	X		X	X	30
110	Kantate	Aria. Moderato	X	X	X	X	30
111	Kantate	Duetto. Un poco lento			X	X	17
200	Symphonie	2. Satz. Adagio non molto	X			X	9
201	Symphonie	1. Satz. Allegro					18
202	Lautenconcerto	1. Satz. Allegro				X	51
203	Lautenconcerto	2. Satz. Larghetto				X	12
301	Flötensonate	2. Satz. Allegro moderato					12
302	Flötensonate	4. Satz. Burlesca				X	8
308	Violinsonate	1. Satz. Adagio	X	X	X	X	32
309	Violinsonate	1. Satz. Adagio	X	X	X	X	15
314	Violinsonate	1. Satz. Andante	X		X	X	16
315	Violinsonate	1. Satz. Adagio	X	X	X	X	12
		2. Satz. Allegro		X	X	X	23
318	Triosonate	1. Satz. Andante				X	77
320	Triosonate	1. Satz. Tempo giusto	X				43
		2. Satz. Allegro					9
323	Triosonate	1. Satz. Largo	X		X		17
325	Triosonate	4. Satz. Allegramento				X	11
329 <sup>141</sup>	Violinsonate	1. Satz. Moderato	X		X		76
		2. Satz. Adagio ma poco	X		X		76
		3. Satz. Allegro			X		11
422	Fantasia	À gusto italiano	X	X	X	X	18
450	Trio	Moderato					238
535	Fantasia					X	26
803	Sonatina	Allegro un poco andante		X	X		16
		Largo	X	X	X	X	14
805	Sonatina	Un poco allegro		X		X	8
814	Praeambulum	Andante. A giusto Italiano	X	X	X	X	90
820	Ouverturen-	Air avec Doubles. Nr. V	X	X	X		11

<sup>140</sup> Wenn beispielsweise eine Begleitung aus Achtelnoten besteht, muss die erste, also die kurze Note der potenziellen lombardischen Verzierung, eine 16-tel-Note oder noch kleiner sein. Wenn aber in diesem Beispiel der kurze Teil des lombardischen Rhythmus selbst aus mehreren Noten zusammengesetzt ist, dürfen alle Werte zusammen den einer 16-tel nicht überschreiten.

<sup>141</sup> Krebs-WV 329 ist die von mir mitentdeckte Violinsonate. Dr. Felix Friedrich und ich wiesen das Werk insbesondere aufgrund des Vorkommens der lombardischen Verzierungen Johann Ludwig Krebs zu.

	suite						
821	Concerto	2. Satz. Andante	X	X	X	X	8
823	Partita	Preludio. Adagio	X	X	X		8
		Sarabande	X	X	X	X	6

Abb. 3: Tabelle zur lombardischen Verzierung bei Krebs

Legende:

KH: Existenz einer dominierenden kantablen Hauptstimme mit längerer Phrasenstruktur

BS: Alle übrigen Stimmen (v. a. Unter- und Mittelstimmen) führen begleitende Aufgaben ohne bedeutende melodische Verläufe aus

VM: Verzierung der melodischen Stimme mit kantablen Ornamenten

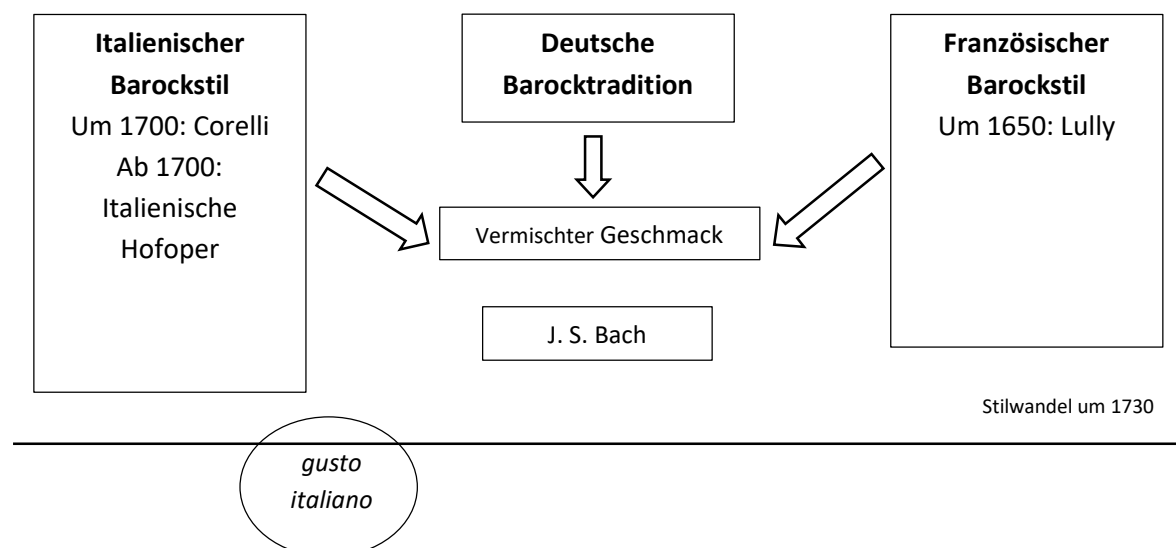
HS: Harmonische Schlichtheit des gesamten Stückes

X: Zutreffen des genannten Merkmals

Während die Concerti, Ensemblesonaten und Clavierwerke zahlreiche lombardische Verzierungen besitzen, sind in den Orgel- und Kirchenwerken nur wenige zu finden. Offenbar empfand Krebs also die Klangwirkung des lombardischen Rhythmus als unvereinbar mit dem Kirchenstil. Außerdem tritt die lombardische Verzierung auch auf, ohne dass andere Merkmale des italienischen Stils vorhanden sind. Es gilt also weder die Gleichung italienisch = lombardischer Rhythmus noch umgedreht lombardischer Rhythmus = italienischer Stil. Dennoch kann das gehäufte Auftreten dieser unverkennbaren rhythmischen Figur neben anderen Merkmalen, ein Indiz für „italianisierende“ Sätze sein. Damit hängt zur Niedens Konzept des *gusto italiano* meiner Meinung nach locker mit der oben entwickelten Auffassung vom italienischen Stil zusammen.

### 3.6 Zusammenfassung zu relevanten Strömungen

In den vorherigen Ausführungen wurde versucht, auf die Präsenz unterschiedlicher musikalischer Strömungen hinzuweisen, die zu Lebzeiten von Johann Ludwig Krebs präsent waren. Dabei wurde angesichts der fehlenden Möglichkeit, alle relevanten tiefergehenden Fragen zu erörtern, vor allem auf die Konzepte zurückgegriffen, die die etablierten Nachschlagewerke MGG und New Grove anbieten. Das entstandene Modell, das durch die Aufnahme weiterer individueller Konzepte wie *gusto italiano* entstanden ist, kann eigentlich nur Gültigkeit für die Musik für besaitete Tasteninstrumente von Krebs beanspruchen und lässt sich etwa so darstellen:



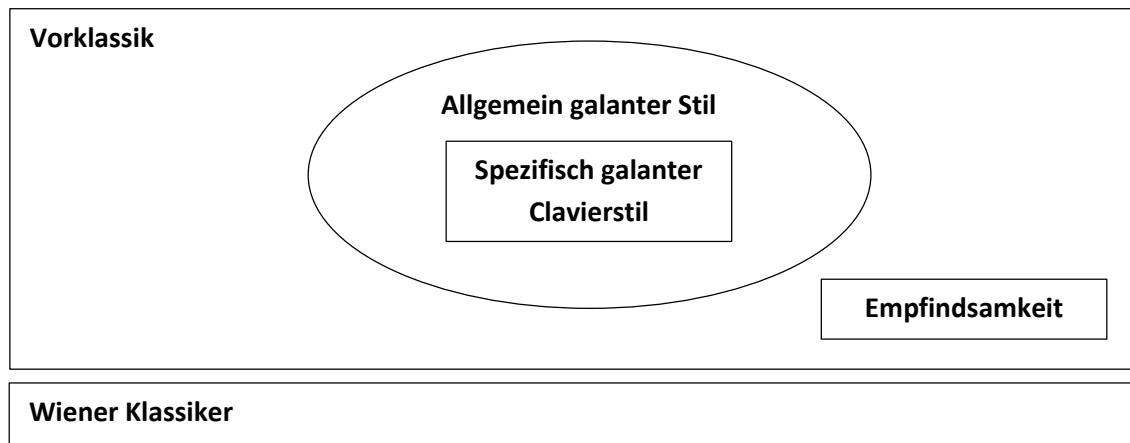


Abb. 4 Modell der Musikstile und musikalischen Epochen zu Lebzeiten von Johann Ludwig Krebs

Gleichwohl wird dieses Modell überlagert von der Gleichzeitigkeit verschiedener Strömungen. Beispielsweise überbrückt Bachs Lebensspanne nicht nur den Stilwandel um 1730, sondern reicht sogar bis zu den „Anfängen“ der empfindsamen Musik. Außerdem hätte man bedeutende Komponisten wie Händel, die Bach-Söhne und Gluck oder weitere Strömungen wie die Mannheimer Schule aufnehmen können, die allesamt die Vorklassik prägten. Allerdings sollte durch die Reduktion auf wenige Hauptströmungen das Modell übersichtlich gehalten werden. Die verschiedenen Stilrichtungen wurden auf 14 Kategorien hin untersucht, die in der folgenden Tabelle dargestellt sind. Wiederum gilt, dass dieser Katalog nur als Messinstrument geeignet ist, das zu messen, was in den vorigen Teilkapiteln erörtert und diskutiert wurde, und dass er an sein Epochenmodell gebunden ist.

	<b>Barocker Stil</b>	<b>Galanter Stil</b>	<b>Empfindsame Musik</b>	<b>Klassischer Stil</b>
<b>1. Melodik</b>	Kontinuität, Fortspinnung, <sup>142</sup> langgliedrig <sup>143</sup>	Multiple Motive, <sup>144</sup> Oberstimmendominanz, kleingliedrig, kontrastierend, gereiht, Tonmosaik, liedhaft <sup>145</sup>	Empfindungsvolle Melodik, Topos: arioser Satztyp	Diskontinuität, Kontrast, Periodik, „Baukastenprinzip“ mit kurzen Motiven
<b>2. Sequenzen</b>	Häufig, wichtiges melodisches und harmonisches Gestaltungsmittel <sup>146</sup>			Seltener, vor allem an formalen Übergängen <sup>147</sup>
<b>3. Kontinuität des Rhythmus</b>	Kontinuität der Faktur	Eher Diskontinuität, Wechsel von Triolen und geradzahligem Taktunterteilung <sup>148</sup>		Diskontinuität des Rhythmus über konstant organisiertem Takt <sup>149</sup>
<b>4. Notation</b>	Kaum notiert, dynamische	Kaum notiert, <sup>151</sup> erst ab 1750 zunehmend Notation	Differenzierung, keine dynamischen	Differenzierung, dynamische

<sup>142</sup> Die Beschreibung des Fortspinnungstyps folgt der Darstellung von Ulrich Kaiser, in: <https://musikanalyse.net/tutorials/fortspinnungstypus/> (zuletzt gesehen am 20.04.2022).

<sup>143</sup> Brown 1980, S. 14.

<sup>144</sup> Sheldon 1975, S. 269 f.

<sup>145</sup> Hoffmann-Erbrecht 1962, S. 257.

<sup>146</sup> Brown 1980, S. 14.

<sup>147</sup> Ebd.

<sup>148</sup> Radice 1999, S. 641.

<sup>149</sup> Georgiades 1977, S. 43.

	Änderungen an Abschnittsgrenzen <sup>150</sup>	von Artikulation und Dynamik <sup>152</sup>	Übergänge	Übergänge
<b>5. Modulationen</b>	häufig Modulationen	Eher schlicht und selten <sup>153</sup>		Dramatisierung der Modulation
<b>6. Floskeln und „Füllmaterial“</b>	Vertikal, zum „Auffüllen“ aller Stimmen	Ohnehin kaum Nebenstimmen, Herausbilden von Floskeln <sup>154</sup>		Horizontal, zur Festigung der Harmonie, Gebrauch von Floskeln und Spielfiguren
<b>7. Spannungsregie<sup>155</sup></b>	Konstante Spannung	„Gefällig“, undramatisch <sup>156</sup>	Darstellung von Affekten	Dramatisierung zur Mitte des Stücks hin
<b>8. Affekt</b>	Einheitlicher Affekt, <sup>157</sup> wenig Themenkontrast	Eher einheitlicher Affekt, keine extremen Affekte <sup>158</sup>	Zunehmende Kontrastierung von Affekten	Wechselnde Stimmungen, kontrastierende Themen und Abschnitte
<b>9. Musikalische Scherze</b>	Selten			Häufiger
<b>10. Formen</b>	Zweiteilige Formen, <sup>159</sup> ornamentierte Wiederholungen	II:a:II:b:II-Formen, verlängerter b-Teil (v. a. in Suitensätzen) <sup>160</sup>		Dreiteilige Formen, Reprisen
<b>11. Harmonik</b>	Kompliziert, Regeln für den Dissonanz-	Einfach, an Oberstimme ausgerichtet, Lizenzen <sup>162</sup>	An Melodie ausgerichtet, expressiv	Eher einfach, weniger Reglementierung <sup>163</sup>

<sup>151</sup> Thiemel 1995, Sp. 1610; Sheldon 1975, S. 269; Radice 1999, S. 625.

<sup>150</sup> Brown 1980, S. 13.

<sup>152</sup> Wolf 1997, Sp. 349.

<sup>153</sup> Frowein 2018, S. 17; Radice 1999; Mattheson 1721, S. 351 f.

<sup>154</sup> Dieser Aspekt wurde in der Forschung nicht untersucht. Indirekte Hinweise können aber die Ausdünnung zur Homophonie geben, wodurch ohnehin weniger Raum für „Füllmaterial“ in einzelnen Stimmen bleibt. Schließlich spricht auch ein Blick auf die bei Radice präsentierten Notenbeispiele dafür, dass Wiederholungen einzelner melodischer Abschnitte eine große Rolle im galanten Stil spielen. Deshalb aber von Floskeln zu sprechen, könnte wiederum problematisch sein, da der Begriff der „Floskel“ impliziert, dass das betreffende musikalische Material bereits etabliert ist. Die Untersuchung des galanten Stils deutet an, dass mit seinem Auftreten eine Veränderung der allgemeinen und typischen Spielfiguren einherging. Somit könnte man davon sprechen, dass im galanten Stil das Material geprägt wird, das später als Floskel verwendet werden kann. Solches Material schlägt beispielsweise Radice vor: typisierte Bassbewegungen, Arpeggios, Skalen und seltener Alberti-Bässe (Radice 1999, S. 641 f.).

<sup>155</sup> Ich hege gewisse Vorbehalte gegen die von Rosen zitierte Spannungsregie im klassischen Werk und gebe zu bedenken, dass Spannung schwer objektiv bestimmbar ist, sondern ein Ergebnis von geschulten Hörerwartungen und -erlebnissen ist, und dass zu vermuten ist, dass Rosen vornehmlich an die Sonatenform denkt. Daher wurde der Aspekt Spannungsregie zwar in die Stiltabelle übernommen, er wird aber in den Untersuchungen nicht ausführlich verwendet.

<sup>156</sup> Marpurg 1760, S. 345; Mattheson 1721, S. 351 f.; Frowein 2018, S. 17.

<sup>157</sup> Braun 1994, Sp. 38 f.

<sup>158</sup> Zwar nennt Mattheson den galanten Stil einen, „der die Affecten rege macht“ (Mattheson 1721, S. 351 f.), doch schreibt Sheldon, dass der galante Stil noch im barocken Einheitsaffekt verwurzelt sei (Sheldon 1975, S. 269 f.). Den Widerspruch zwischen diesen beiden Aussagen könnte man dadurch aufzulösen versuchen, dass der galante Stil im Vergleich zum barocken Verständnis eher die Tendenz zum Bruch des Einheitsaffekts aufwies, im Vergleich zu späteren Stilen aber noch dem Einheitsaffekt näherstand. Ein weiterer Schlüssel zum Verständnis der Affekte im galanten Stil ist, dass die gefällige Natur der Kompositionen dieses Stils weniger zur dramatischen Zuspitzung einzelner extremer Affekte einlud und sich dadurch ohnehin auf dem Level niedriger affektiver Erregung bewegte.

<sup>159</sup> Zum Beispiel für Suitensätze: Dobretsberger 2016, S. 161 f.

<sup>160</sup> Radice 1999, S. 641.

	gebrauch <sup>161</sup>			
<b>12. Stimm- dichte</b> <sup>164</sup>	Polyphonie	Homophonie, wenige Stimmen, oft Parallelführung, standardisierte Figurationen <sup>165</sup>		V. a. Homophonie
<b>13. Adressaten</b>	Je nach Gattung wechselnd	Dilettanten, Hobbymusiker, „galante“ Menschen <sup>166</sup>		Adel und zunehmend bürgerliches Publikum
<b>14. Gattungen</b>	Alle Gattungen	Variabel, v. a. Oper, Kammermusik, Claviermusik <sup>167</sup>	Claviermusik	Alle Gattungen, zum Teil neue Gattungen gegenüber Barock

Abb. 5: Stilschema nach Kategorien musikalischer Parameter

Mit diesem Stil- und Epochenschema soll bei den folgenden Betrachtungen gearbeitet werden. Manche Kategorien wie 9. Musikalische Scherze sind aufgrund ihrer Unbestimmtheit dabei weniger gewichtig. Die Merkmale 13. Adressaten und 14. Gattungen sind nur wenig verheißungsvoll, da in dieser Arbeit vor allem Claviermusik untersucht wird, die entweder veröffentlicht wurde – die Vorworte weisen dann eher auf ein galantes Publikum hin – oder nur in Abschriften vorliegt. Für alle im Folgenden untersuchten Werke von Johann Ludwig Krebs werden die Merkmalsausprägungen tabellarisch erfasst. Diese Tabellen befinden auf S. 73. Aus den Einzelwerten wird dort ein Indexwert gebildet, der die „Modernität“ eines Werkes darzustellen helfen soll.

## 4. Die Suiten

Johann Ludwig Krebs steht mit seinen zahlreichen Suitenkompositionen in der langen Gattungstradition der Suite. Arnfried Edler erwähnt Krebs im letzten Absatz seines umfangreichen Kapitels über die Suite.

„Das Spätstadium der Gattung ist dadurch gekennzeichnet, daß ihre Grenzen – außer bei Bach – unscharf wurden. In sie wurden – am deutlichsten bei Händel – Bereiche einbezogen, die ihr von der Entwicklung her fremd oder sogar kontrovers waren – bei Bach und Händel der Bereich des ‚stylus phantasticus‘, bei Couperin und Rameau der des Außermusikalisch-Literarischen. Diese Tendenz drängte das Tänzerische immer mehr in den Hintergrund, und sie verstärkte sich in der Folgezeit, in der die Sonate auch im Bereich der Tastenmusik weitgehend die Funktionen der Suite übernahm. Nicht wenige Komponisten sperrten sich gegen diese Entwicklung: Bis etwa um die Jahrhundertmitte lassen sich intensive Bemühungen um eine

<sup>162</sup> Sheldon 1975, S. 264-269; die Lizenzen bei der Auflösung und Einführung von Dissonanzen sind z. B. der unvorbereitete Quart- und Quartsextvorhalt, die unvorbereitete Septe, die irreguläre Auflösung von Dissonanzen mit Stimmtausch, diverse unaufgelöste Durchgangsdissonanzen sowie die metrische Verlängerung der Dissonanzen gegenüber den Konsonanzen.

<sup>163</sup> Brown 1980, S. 14.

<sup>161</sup> Brown 1980, S. 14.

<sup>164</sup> Unter „Stimmdichte“ verstehe ich sowohl die Zahl der beteiligten Stimmen als auch die Homophonie oder Polyphonie ihrer Interaktion.

<sup>165</sup> Riemann 1909, S. 448; Sheldon 1975, S. 269; Frowein 2018, S. 17; Radice 1999, S. 621 und 641 f.; Hoffmann-Erbrecht 1962, S. 257 f.;

<sup>166</sup> Radice 1999, S. 642.

<sup>167</sup> Je nach Autor gibt es gewisse Feinnuancierungen: entweder Suite, Triosonate und Aria unter Ausschluss von Sonate und Symphonie (Sheldon 1975, S. 269 und 254 f.) oder ausschließlich Cembalomusik unter Ausschluss von Clavicord-Musik und Trios, aber unter Einbeziehung der Sonate (Radice 1999, S. 642 und 620).

Weiterführung der Gattungstradition beobachten. Sie wurden vor allem von Vertretern der Bach-Schule wie Johann Peter Kellner (*Certamen musicum, bestehend aus Präludien, Fugen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen wie auch Menuetten 1739-1749*, eine Sammlung, in der auch zahlreiche nicht tänzerische ‚Galanteriestücke‘ enthalten sind) oder Johann Ludwig Krebs (*Exercice sur le clavessin consistant en VI Suites 1745*) betrieben.“<sup>168</sup>

Bei Edler nimmt Krebs damit eine gewisse Sonderstellung ein, ist er doch der letzte namentlich genannte Suitenkomponist. Dies bedeutet wiederum, dass Krebs auf der gesamten Gattungstradition aufbauen kann. Tatsächlich machen die Suiten auch einen nicht unbeträchtlichen Teil der Clavierwerke von Johann Ludwig Krebs aus: Die Clavierübung II Krebs-WV 800, die Piecen Teil II Krebs-WV 819 und Teil III Krebs-WV 820 bestehen je aus einer einzigen Suite in C-Dur beziehungsweise a-Moll respektive g-Moll, die Clavierübung IV enthält sechs Suiten Krebs-WV 807-812, dazu kommen sechs Partiten Krebs-WV 822-827, die Krebs als einzige Suiten nicht drucken ließ und von denen nur noch drei erhalten sind. Somit existieren heute zwölf Suiten, unter denen Krebs-WV 827 in zwei Fassungen erhalten ist.<sup>169</sup>

Die folgende Tabelle erfasst sämtliche Einzelsätze der Suiten von Johann Ludwig Krebs, wobei mehrteilige Tanzsätze wie Menuett und Bourée jeweils nur einmal aufgeführt werden. Allerdings wird bei Bedarf angegeben, in wie viele Teilsätze sie sich gliedern. Die Reihenfolge der Sätze innerhalb der Suiten wird mithilfe von Kleinbuchstaben kenntlich gemacht. Unterschiedliche Schreibweisen der einzelnen Satzbezeichnungen wurden nicht berücksichtigt (Krebs verwendet beispielsweise „Prelude“ neben „Praeludio“ oder „Allemanda“ neben „Allemande“).

	800	807	808	809	810	811	812	819	820	823	825	827	827a	Gesamt
Prelude	a	a				a		a		a		a	a	7
Fantasia				a							a			2
Fuge	b							b		b	b	b	b	6
Ouverture									a					1
Allemande	c	b	a	b	a	b	a	c		c	c	c	c	12
Courante	d	c	b	c	b	c	b	d		d	d	d	d	12
Sarabande	e	d	c	d	c	d	c	e		e	e	e	e	12
Lentement									b					1
Vivement									c					1
Paisan									d					1
Gavotte	f			g				h	f				f	5
Passepied			d						h: I, II					2
Rondeaux							d							1
Air			e					j						2
Air avec Doubles									g					1
Bourée					d: I, II			f: I, II			f: I, II	f		4
Pastorelle											g			1
Menuet <sup>170</sup>	g: I, II	e	f	h: I, II		e: I, II	e: I,	g: I, II;	e: I,	g: I, II,	h		i	12

<sup>168</sup> Edler 1997, S. 247.

<sup>169</sup> Ich verwende im Folgenden immer die spätere Fassung Krebs-WV 827a, wenn nicht explizit die frühere genannt wird.

<sup>170</sup> Da Krebs diese Schreibweise des Satzes gebraucht, wird sie auch in dieser Arbeit verwendet, sofern nicht über den gleichen Satztyp bei anderen Komponisten gesprochen wird. Für die Pluralform nutze ich „Menuette“.



							Trio	L: I, Trio	Trio	III				
Scherzo	h												h	2
Burlesca		f								f				2
Harlequinade				e										1
Polonoise <sup>171</sup>	i			f	e			i				g	g	6
Rigaudon		g							i					2
Cantable	j													1
Gigue	k	h	g	i		f	f	k		h	i	h	j	11
Capriccio					f									1
<b>Gesamt</b>	<b>11</b>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>9</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>6</b>	<b>12</b>	<b>9</b>	<b>8</b>	<b>9</b>	<b>8</b>	<b>10</b>	

Abb. 6: Übersicht über die Satzstruktur in den Suiten von Johann Ludwig Krebs

Aus der obigen Tabelle kann man entnehmen, dass Krebs die vier Satztypen, die in der deutschen Claviersuite Standard waren (Allemande, Courante, Sarabande und Gigue;<sup>172</sup> blau markiert) beinahe durchweg als konstituierenden Bestandteil seiner Suiten verwendet. Lediglich die Ouverturesuite Krebs-WV 820 entfernt sich von diesem Muster. Beinahe genauso häufig findet sich das Menuett, der wichtigste Tanz des 18. Jahrhunderts. Mal ist es nur einsätzig konzipiert, häufig zweisätzig mit *da capo*, wobei der zweite Satz oft als Trio bezeichnet wird, einmal besteht es aus drei Einzelsätzen und Krebs-WV 819 verfügt über zwei Menuette, deren zweites nach der Gigue als Schlusssatz steht. Grün markiert sind einleitende Sätze wie Präludien, Fugen und Fantasien. Orange gekennzeichnet sind diejenigen Sätze, die nicht im eigentlichen Sinn Tanzsätze sind: Cantable, Lentement und Vivement sind lediglich Vortragsbezeichnungen, die den Affekt des Satzes anzeigen, ein Rondeau ist im 18. Jahrhundert im eigentlichen Sinne eine Bezeichnung für eine Form, die mit unterschiedlichen Tanztypen kombiniert werden konnte,<sup>173</sup> ein Air ist natürlich die französische Entsprechung der italienischen Aria und die Pastorelle ist laut der MGG mehr ein Satz- als ein Tanztyp.<sup>174</sup> Auch bei den lila markierten Sätzen Capriccio, Harlequinade, Scherzo und Burlesca handelt es sich nicht um traditionelle Bestandteile einer Claviersuite. Da diese Sätze aber das Element des Humorigen gemeinsam haben, wurden sie zu einer Gruppe zusammengefasst. Das Air avec Doubles aus Krebs-WV 820 ist die einzige überlieferte Variationenreihe aus der Feder von Johann Ludwig Krebs. Die übrigen Sätze, die nicht markiert wurden, sind Tanzsätze, deren Aufnahme in die Suite zu Krebs' Zeit bereits gebräuchlich war – mit Ausnahme des Paisan.<sup>175</sup>

Vergleicht man die Satzfolgen bei Krebs mit anderen Suiten aus dem 18. Jahrhundert, fällt vor allem die Länge von Krebs' Werken auf. Beispielsweise bestehen Bachs Suiten (BWV 806-833) durchschnittlich aus 6,81 Sätzen,<sup>176</sup> Händels (HWV 426-455) sogar nur aus 4,33 Sätzen<sup>177</sup> und der bei Edler erwähnte Johann Peter Kellner schrieb 7,00 Sätze in den sechs Suiten des *Certamen musicum*,<sup>178</sup> während Krebs im Schnitt 8,38 Sätze pro Suite disponiert. Was die verwendeten Satztypen angeht, weist Krebs die größte Ähnlichkeit zu Bach auf.

<sup>171</sup> Da Krebs diese Schreibweise des Satzes gebraucht, wird sie in dieser Arbeit verwendet, sofern nicht über den gleichen Satztyp bei anderen Komponisten gesprochen wird.

<sup>172</sup> Ebd., S. 227.

<sup>173</sup> Leisinger 1998, Sp. 550-552.

<sup>174</sup> Jung / Engel 1997, Sp. 1504 f.

<sup>175</sup> Die Bezeichnung „Paisan“ scheint sich auf das Französische „Paysan“, was „Bauer“ bedeutet, zu beziehen. Der von Krebs als „Paisan“ bezeichnete Satz wäre somit ein „Bauertanz“.

<sup>176</sup> Dürr / Kobayashi 1998, S. 358-373.

<sup>177</sup> Baselt 1986, S. 212-265.

<sup>178</sup> Kellner 1743-1749.

Tittels These, dass Krebs vergleichsweise viele Suitensätze schrieb, hat sich bestätigt.<sup>179</sup> Krebs verwendet mehr Sätze als seine Zeitgenossen und mehr unterschiedliche Typen, lediglich Bach war in 19 Suiten ähnlich vielfältig wie Krebs in zwölf. Manche Sätze – insbesondere die Humorigen – finden sich nur bei Bach und Krebs. Mit durchschnittlich sieben Sätzen weisen die Suiten der Clavierübung IV von Krebs eher „Standardlänge“ auf, während alle anderen Suiten mit durchschnittlich 9,57 Sätzen besonders lang sind. Die Sätze, die zur traditionellen Abfolge aus Allemande, Courante, Sarabande und Gigue hinzukommen, werden in Drucken des 18. Jahrhunderts oft „Galanteriestücke“ genannt.<sup>180</sup> Auch bei Krebs ist der Begriff „Galanterie“ belegt. So heißt es im Vorwort zu seiner dritten Piece:

„So sehe mich genötiget, die Freunde solcher Clavier-Übungen, bey deren nunmehr bewerkstelligten Ausgabe deßfals zu erinnern, daß, da ich die erste Piece etwas leicht, die andere eben so leicht als cantable gesetzt, die dritte aber, wiewohl nicht durchgängig, (allermassen die übrigen zur Ouverture, gehörigen Stücken, z. B. Lentement, Vivement, Paisan, Menuetts, Gavotte, Air, Passepieds, Rigadon, nur als Galanerien vor Frauenzimmer anzusehen,) mit allem Fleiß etwas schwerer abfassen wollen, um damit auch hierdurch so wohl denjenigen, welche das plus ultra lieben, als auch denen oftmals allzu delicaten Ohren einige Abwechslung gegeben werden möchte.“<sup>181</sup>

In der MGG wird eine „Galanterie“ als mit Gattungen, Formen und Faktoren verbunden erklärt, die die Eigenschaften des galanten Stils in besonderer Weise enthalten konnten, mit Clavierstücken, Tänzen, Menuetten, Opern, Arien und Ornamenten,<sup>182</sup> insbesondere mit stilisierten französischen Clavierstücken, unter denen besonders Tänze zum Inbegriff der musikalischen Galanterie geworden und auch so genannt worden seien.<sup>183</sup> In Anlehnung an den ersten Teil dieser Definition wird für die folgenden Betrachtungen „Galanteriestück“ als ein Suitensatz definiert, der keine Allemande, Courante, Sarabande oder Gigue ist. Ferner sind ausgenommen eröffnende Sätze wie Ouverture, Fantasia, Praeludium oder Fuge. Wie bereits oben in der Tabelle angedeutet, lassen sich diese Galanteriestücke bei Krebs in Gruppen aufteilen und charakterisieren.

1. Populäre Tänze: Menuett, Gavotte, Bourée, Passepied, Polonoise, Rigaudon
2. Satztypen: Rondeaux, Pastorelle, Air
3. Satzbezeichnungen ohne tradierte Implikationen: Cantable, Lentement, Vivement
4. Humorige Sätze: Scherzo, Burlesca, Harlequinade, Capriccio
5. Weitere Sätze aus der Ouverturesuite Krebs-WV 820: Paisan, Air avec Doubles

Damit scheint sich Edlers Auffassung, dass die Spätphase der Geschichte der Suite von der Aufnahme unterschiedlicher musikalischer Strömungen geprägt war, schon durch die Satzfolge der Suiten zu bestätigen. Meine These zu Krebs' Suitenschaffen lautet, dass Krebs' Konzeption einer Suite die Vermischung unterschiedlicher musikalischer Stile, Kompositionstechniken und Gattungen vorsieht. Diese Vermischung nimmt bei Krebs oft das Erscheinungsbild eines Potpourris an. Bisweilen werden die Gestaltungselemente sogar bis zur Unkenntlichkeit miteinander verschmolzen. Konzepte wie das der *réunion des goûts*, in dem bewusst italienische und französische Elemente kontrastiert werden und dabei klar voneinander abgrenzbar bleiben, sind für Krebs weniger entscheidend als das

---

<sup>179</sup> Tittel 1963, S. 652 f.

<sup>180</sup> So lautet beispielsweise die Titelseite der Clavierübung I von Bach: „Clavir Übung bestehend in Praludien, Allemanden, Courranten, Sarabanden, Gigen, Menuetten, und anderen Galanerien“.

<sup>181</sup> Krebs, ed. Friedrich 1994, S. 50.

<sup>182</sup> Seidel 1995, Sp. 986 f.

<sup>183</sup> Ebd., Sp. 987 f.

Bestreben, vielerlei Strömungen seiner Zeit in die Suite zu integrieren. Besonders in den nicht veröffentlichten Partiten zeigt sich diese polyvalente Vermischung sehr deutlich.

Im Folgenden sollen die Suiten von Johann Ludwig Krebs unter diesem Blickwinkel untersucht werden. Es versteht sich, dass dabei nicht alle Suiten und ihre Einzelsätze dargestellt werden können. Bei der Auswahl der zu besprechenden Sätze habe ich mich darum bemüht, einerseits aus möglichst vielen Suiten Sätze auszuwählen und andererseits von jedem Satztyp Beispiele zu finden, die entweder charakteristisch für die übliche Gestaltung des Satztyps oder umgekehrt einzigartig in ihrer Ausarbeitung sind. Gleichzeitig sei auf die Tabelle auf S. 73 verwiesen, in der die Parameter der musikalischen Gestaltung bei allen untersuchten Sätzen erfasst werden und so Hinweise auf Zugehörigkeiten zum barocken oder galanten Stil beziehungsweise zur empfindsamen Musik geben können.

## 4.1 Die eröffnenden Sätze

Johann Ludwig Krebs verwendet unterschiedliche Satzfolgen für die Anfänge seiner Suiten: Am häufigsten ist der mit einem bipolaren Zyklus aus Praeludium (bzw. Fantasia) und Fuge (fünfmal). Dreimal folgt nach dem Praeludium bzw. der Fantasia sofort die Allemande, dreimal beginnt Krebs direkt mit der Allemande, einmal mit einer französischen Overture. Die Praeludien und Fantasien unterscheiden sich im Grad ihrer Freiheit. So gibt es einen „**thematischen Typ**“, der aus gereihten motivischen Blöcken aufgebaut ist – bei Krebs-WV 807 und 819 –, und den metrisch und thematisch **freien Typ**, wie er in den Praeludien Krebs-WV 823 und 827a (sowie 827, das sich aber kaum von 827 unterscheidet) und in der Fantasia aus Krebs-WV 825 auftritt. Als Zwischenstufe tritt ein **motorischer Praeludentyp** mit metrischer Kontinuität, aber ohne charakteristische Motiv- und Abschnittsbildung auf. Dieser findet sich in Krebs-WV 800 und 811. Eine Mischung aller Merkmale zeigt die Fantasia in Krebs-WV 809. Im Folgenden werden Beispiele für diese Satztypen untersucht.

Die Suite der zweiten Piece stellt Krebs' ersten veröffentlichten Beitrag zur Gattung der Suite dar. Sie erschien 1741 bei Balthasar Schmidt in Nürnberg und besitzt zwölf Einzelsätze. Das **Prelude aus Krebs-WV 819** beginnt mit einem viertaktigen Motiv, in dem den zwei oberen Stimmen, die in der Regel in parallelen Terzen geführt werden, ein Oktavsprung im Bass komplementär rhythmisch entgegengestellt wird und das nach einem Quartsextakkordvorhalt halbschlüssig endet.



Abb. 7: Krebs-WV 819 Prelude T. 1-4: das bestimmende Motiv des Satzes

Dieses Motiv wird vollständig wiederholt, sodass sich daraus eine achttaktige Phrase aus zwei gleichen Teilen mit jeweils einem Halbschluss ergibt. Wäre der zweite Schluss ganzschlüssig, könnte man von einer klassischen Periode sprechen – wobei natürlich das wissenschaftliche Konzept der Periode ein nachträglich aufgestelltes Modell ist. Diese strukturelle Verwandtschaft zur Periodik soll nur hervorgehoben werden, um die Ähnlichkeit der Motivreihung zur klassischen Periode zu betonen.

Es folgt eine dem T. 3 ähnliche Figuration, die eine Akkordbrechung des verminderten Septakkordes auf cis über annähernd drei Takte ausdehnt. In T. 11 löst sich das b des verminderten Septakkords querständig ins a zum Dominantseptakkord auf a, der dann in T. 12 nach d-Moll aufgelöst wird. In dieser Gestaltung erkenne ich eine der in Fußnote 162 von Sheldon zitierten harmonischen Lizenzen wieder, nämlich die Ausdehnung der Dissonanz gegenüber der Konsonanz.<sup>184</sup> Die T. 9-12, die also von cis-vollvermindert zu d-Moll gelangen, werden nun einmal abwärts sequenziert, sodass am Ende von T. 16 über harmonische Quintfälle C-Dur erreicht ist (E -> A -> d -> G -> C). Mit T. 17 tritt ein eintaktiges Motiv mit Sechzehntelnoten auf, das sich deutlich von der vorigen Faktur unterscheidet, das in einem Fauxbourdonsatz abwärts geschoben wird und auf das eine Kadenz nach C-Dur folgt.<sup>185</sup> Somit ist man in T. 22 in C-Dur als Modulationsziel angekommen, das ab T. 16 gefestigt wurde. Ab T. 23 tritt das Anfangsmotiv zweimal in C-Dur auf – jeweils mit Halbschluss. Der mit T. 31 unvermittelt auf dem E-Septakkord eintretende Abschnitt entwickelt das Hauptmotiv frei weiter, bevor mit T. 41 die T. 1-8 wiederkehren. T. 49-58 entsprechen T. 13-22, letztere sind aber eine kleine Terz tiefer, sodass nun keine Modulation nach C-Dur, sondern vielmehr die harmonische Bestärkung von a-Moll stattfindet. T. 49-58 werden wiederholt. Ein Schema könnte wie folgt aussehen (Abschnitte mit dem Hauptmotiv sind orange):

T. 1-8 2x Motiv a-Moll	T. 9-22 Sequenzteil E -> A -> d -> G -> C	T. 23-30 2x Motiv C-Dur	T. 31-40 Variante E <sup>7</sup> -> a	T. 1-8 2x Motiv a-Moll	II: T. 49-58 :II Sequenzteil E -> a
------------------------------	---	-------------------------------	---	------------------------------	---

Abb. 8: Krebs-WV 819 Prelude: Formschema

Man sieht, dass das Prelude von einem einzigen Thema dominiert wird. Ob man aber den formalen Aufbau als dreiteilig mit T. 23-40 als Mittelteil oder als zweiteilig mit Reprise (angezeigt durch den plötzlichen Wechsel der Harmonie mit T. 31) interpretieren soll, bleibt offen. Das Aufgeben motivischer Blockbildung zugunsten von freiem Tastenspiel ist nicht zu beobachten. Vielmehr wird die formale Struktur des Satzes durch die Wiederholung weniger musikalischer Gedanken bestimmt. Die Untersuchungen haben schlichte harmonische Abläufe mit Sequenzen bei einer formalen Baukastenstruktur zutage gefördert. Das insgesamt niedrige Affektniveau wird beispielsweise durch die frei eintretenden vollverminderten Septakkorde – der unvorbereitete Eintritt von Dissonanzen wird ebenfalls zu den galanten harmonischen Lizenzen gezählt – z. B. in T. 9 ein wenig dramatisiert. Die Figuration ist vergleichsweise schlicht und bietet dem Interpreten keine spieltechnischen Schwierigkeiten. Fazit: Das Prelude aus Krebs-WV 819 entspricht dem Bild, das ich mir vom galanten Stil gebildet habe, während Krebs gleichzeitig in seinem zweiten gedruckten Werk mit der thematisch und formal gebundenen Struktur dieses Satzes – wie Tittel festhält – an den Praeambulum-Typ aus der ersten Piece anknüpft.<sup>186</sup>

Ganz anders verhält es sich mit dem freien Praeludentyp, den ich auch *stylus-phantasticus*-Typ nennen möchte. Unter dem *stylus phantasticus*, wie er im 18. Jahrhundert in Fantasien oder Toccaten verwendet wird, versteht Mattheson:

<sup>184</sup> Ähnliche Phänomene fasse ich in den folgenden Untersuchungen immer als harmonische Lizenz auf und erfasse sie auf diese Weise auch im Tabellenwerk auf S. 73.

<sup>185</sup> Diese motivische Gestalt interpretiere ich aber nicht als eigenständiges zweites Thema im Sinne der Sonatentheorie, da es harmonisch nicht gefestigt ist.

<sup>186</sup> Tittel 1963, S. 632.

„Denn dieser Styl [der *stylus phantasticus*] ist die allerfreieste und ungebundenste Setz- Sing- und Spiel-Art, die man nur erdencken kan, da man bald auf diese bald auf jene Einfälle geräth, [...] da allerhand sonst ungewöhnliche Gänge, versteckte Zierrathen, sinnreiche Drehungen und Verbrämungen hervorgebracht werden, ohne eigentliche Beobachtung des Tacts und Tons, unangesehen dieselbe auf dem Papier Platz nehmen; [...] doch nicht ohne Absicht zu gefallen, zu übereilen und in Verwunderung zu setzen. Das sind die wesentlichen Abzeichen des fantastischen Styls.“<sup>187</sup>

Im Spiegel des oben entwickelten Epochenschemas gehört der *stylus phantasticus* rein chronologisch in die Barockzeit, verweist aber aufgrund seiner Freiheit und Ungebundenheit und aufgrund der Weiterentwicklung im Schaffen von Carl Philipp Emanuel Bach schon auf die Empfindsamkeit. Hier sind also Gattungs- und allgemeine Musikgeschichte miteinander verzahnt, indem die Gattungstradition Stil- und Epochengrenzen überspannt. Den größten Einfluss übte der *stylus phantasticus* auf die Fantasie aus. Laut MGG konnte der Begriff „Fantasie“ im Werk von Johann Sebastian Bach noch ganz unterschiedliche Satzformen beschreiben: imitatorische Typen – ursprünglich waren Fantasien nämlich imitierende Sätze – und toccatartige Typen (z. B. mit der Chromatischen Fantasie und Fuge BWV 903 eine freie und harmonisch kühne Form mit Laufwerk, Arpeggien und Rezitativ-Teilen). Carl Philipp Emanuel Bach habe die Fantasie zur Freien Fantasie voller Wechsel zwischen Figurenwerk und akkordischen Partien, kühner Harmonik und Chromatik umgestaltet.<sup>188</sup> Die *stylus-phantasticus*-Praeludentypen in den Suiten von Krebs sind jeweils mit einer Fuge zum bipolaren Zyklus verknüpft.

Die **Fantasia aus Krebs-WV 825** erinnert schon optisch an Bachs Chromatische Fantasie BWV 903 und tatsächlich wird sie in der älteren Literatur manchmal ebenfalls „Chromatische Fantasia“ genannt, da manche handschriftliche Quellen diesen Titel überliefern.<sup>189</sup> Ich sehe, der Argumentation von Schleuning folgend, ebenfalls eine gewisse Parallelität von Bachs Chromatischer Fantasie zu der von Krebs.<sup>190</sup> Krebs eröffnet seine Fantasia – genau wie Bach – mit zwei a-Moll-Passagen, die wie Girlanden von der Mitte der Klaviatur aus einen weiten Ambitus nach oben und unten umspannen – Bach geht allerdings nicht in die tiefe Lage. Von T. 3 bis T. 10 umspielt Krebs vor allem die Dominantfunktion mit zahlreichen verminderten Septakkorden, nutzt dabei die Mittellage und wenig unterschiedliche Akkordfigurationen. Ab T. 11 wechselt das Erscheinungsbild des Satzes: arpeggierte Akkorde wechseln mit Laufwerk und kühne harmonische Fortschreitungen nehmen zu. Beispielsweise kommt Krebs von Cis<sup>7</sup> (T. 11) über Es<sup>7</sup> (T. 12) zu C<sup>7</sup> (T. 13), von wo aus er mit T. 14 f-Moll anzuvisieren scheint, tatsächlich aber A<sup>7</sup> folgen lässt. In T. 60 mündet Krebs schließlich in wuchtige Schlussakkorde in a-Moll. Optisch und inhaltlich scheint die Ähnlichkeit zu BWV 903 auf der Hand zu liegen, Krebs' Neuerung besteht in der Kombination der chromatischen Fantasie mit einer Suite.

Hier ging es Krebs offenbar nicht darum, leicht und gefällig zu eröffnen, wie es beim galanten Prelude aus Krebs-WV 819 der Fall war. Krebs-WV 825 beginnt mit der Fantasia mit beeindruckender Virtuosität und hoher affektiver Erregung. Krebs bedient einen Gattungstopos, nämlich den der Fantasie, und dessen Erscheinungsbild. Dabei greift er die Traditionslinie von Bachs Chromatischer Fantasie auf. Während Krebs-WV 819 gefällig-galant beginnt und danach eine Fuge, die gleichwohl

---

<sup>187</sup> Mattheson, ed. Ramm 1999, S. 160.

<sup>188</sup> Teepe 1995, Sp. 336-338.

<sup>189</sup> Friedrich 2009, S. 164 f.

<sup>190</sup> Schleuning 1973, S. 108 f.

nicht besonders komplex ist, einen „traditionellen“ Gegenpol setzt, fährt Krebs in Krebs-WV 825 mit einer bewegten Fuge als chromatischem Parforceritt fort, nach der erst die übrigen sieben Tanzsätze der Partita ein abgeklärteres Affektniveau einläuten.



Abb. 9: Krebs-WV 825 Fuge T. 1-6

Mit ihren 123 Takten, der raschen Motorik, dem scharfen Einschnitt im zweiten Thementakt und der Chromatik im zweiten Teil des Themas setzt die Fuge die in der Fantasia in freiem Gestus vorgetragene Chromatik in strengem Stil fort. Besonders eindringlich wirkt hier die konstante Motorik, die durch den harmonischen Rhythmus vorangetrieben wird, der zwischen einem Viertel- und Achtelwert wechselt. Dies lässt sich in Abb. 9 gut beobachten: In T. 5-6 beim Einsatz des Comes wechselt Krebs in jedem Takt den harmonischen Rhythmus, während die raschen Harmoniewechsel im dritten Thementakt wieder sehr stringent sind. Die Variation des harmonischen Rhythmus und die Zunahme von chromatischen Zwischentönen zur Mitte des Themas hin erzeugen ein Gefühl von Stringenz bei jedem Themeneinsatz, das natürlich gesteigert wird, wenn der Interpret die Fuge in schnellem Tempo spielt. Fazit: Der bipolare Zyklus aus Fantasia und Fuge als Eröffnungssätze der Partita Krebs-WV 825 kontrastiert freies und streng gebundenes Tastenspiel miteinander und bietet deutlich größere technische Herausforderungen als der zuvor besprochene Eröffnungssatz aus Krebs-WV 819.

Das **Preludio aus der Partita Krebs-WV 823** besitzt eine andere Art der Freiheit. Über einem konstanten akkordischen Puls spannt sich dort eine reich ornamentierte Melodielinie.



Abb. 10: Krebs-WV 823 Preludio T. 1-3

Die formalen und harmonischen Strukturen des Preludio sind sehr locker. Ein wiederkehrendes Motiv lässt sich nicht ausmachen, lediglich in T. 6 scheint nach der Hälfte des Taktes das Anfangsmotiv in F-Dur wieder zu beginnen. Die Phrasen sind von variabler Länge: Während die erste Phrase bereits im zweiten Takt halbschlüssig beendet wird, dehnt sich von T. 11 bis T. 21 ein dank Phrasenverschränkungen durchgängiger Bogen. Abgesehen von einer Modulation nach F-Dur, die in T. 6 abkadenziiert wird, und der unmerklichen nach g-Moll etwa ab T. 10 bis T. 16, moduliert Krebs nicht weitschweifig, färbt aber die harmonische Struktur durch Chromatisierung der ornamentierten Melodie und auch der begleitenden Akkorde ein, beispielsweise bei der Rückmodulation von g-Moll nach B-Dur: In T. 14 ZZ. 1 steht ein g-Moll-Quartsextakkord und auf ZZ. 3 der As-Dur-Sextakkord, den man hier noch als Neapolitaner zu g-Moll hört. Krebs dehnt ihn über vier Zählzeiten aus, steigert die harmonische Schärfung dann auf T. 15 ZZ. 3 durch Umwandlung zum as-Moll-Sextakkord. Diesen deutet er dann als Mollsubdominante von Es-Dur um, um so zu B-Dur zurückzukehren. Die Melodie und ihre Begleitung beschreiten also freie, unvorhersehbare und expressive Wege, nach dem Verständnis des 18. Jahrhunderts ein Ausdruck affektiver Regung. Außerdem verrät das Tabellenwerk

auf S. 7329, dass die kantable Oberstimme das musikalische Geschehen absolut dominiert und dass die durchschnittliche Phrasenlänge 3,0 Takte beträgt – in diesem Tempo eine durchaus lange Phrase. Der hohe Wert im Bereich Stimmichte (8,75) kommt durch die vielstimmige Begleitung zustande und ist methodisch wenig aussagekräftig, denn natürlich ist das Preludio tatsächlich ein Musterbeispiel von Homophonie. Es lässt sich zudem anfügen, dass das Preludio als einer der wenigen Suitensätze die Satzbezeichnung „Adagio“ trägt.

Auf Basis dieser Daten und Betrachtungen ist das Preludio meiner Meinung nach im empfindsamen Stil geschrieben. Neben den ausführlichen Vorüberlegungen, was empfindsame Satztypen und Gestaltungen ausmacht, stützt die Argumentation auch, dass zum Beispiel der langsame Satz aus der Zweiten Württembergischen Sonate Wq 49 Nr. 2 von Carl Philipp Emanuel Bach eine ganz ähnliche Faktur wie Krebs' Preludio besitzt. Diese Einschätzung steht allerdings zum Teil im Widerspruch zur Literatur. Tittel betont zwar die expressive Wirkung der Oberstimme des Preludio, sucht aber dessen Vorbilder im Schaffen Johann Sebastian Bachs. Vom empfindsamen Stil spricht er nicht.<sup>191</sup> Horstmann streift zwar bisweilen, dass Krebs auch empfindsame Elemente verwendet, verknüpft die These aber nicht mit dieser Partita.<sup>192</sup> Offenbar haben diese Autoren ein anderes Bild der Empfindsamkeit, was sie zu anderen Ergebnissen führt. Die Konsequenz meiner Schlussfolgerungen ist die Zuordnung des Preludio zur empfindsamen Schreibart und gleichzeitig ein Beleg meiner These zum Suitenkonzept bei Krebs, nämlich dass Krebs auch empfindsame Elemente in eine Suite einzubauen weiß und so innerhalb der Partita Kontraste schafft, zum Beispiel zur folgenden Fuge.

Das Preludio endet mit einem Halbschluss, weshalb zu vermuten ist, dass die Fuge eng an das Preludio angeschlossen sein soll, was die Kontrastwirkung weiter erhöht. Eine aufführungspraktische Konsequenz aus dieser These wäre beispielsweise, die Viertelpause am Ende des Preludios genau einzuhalten und die Fuge im gleichen Puls wie das Preludio weiterzuspielen, nur dass eine Achtel aus dem Preludio einer Halben in der Fuga entspricht. Die Fuga bildet mit ihren großen Notenwerten im Alla-Breve-Takt, den langen Phrasen, der zumeist kontrapunktischen Drei- und Vierstimmigkeit mit stabilen geraden Rhythmen ohne notierte Vortragsbezeichnungen schon optisch einen formstrengen, „barocken“ Kontrast zum ariosen Preludio. Ihr Thema wird oft chromatisch geschärft und wird von vier Stimmen vorgestellt. Die durch Binnenzwischenspiele erweiterte Exposition endet nach dem Comes im Bass in T. 32. Danach sind auch die Zwischenspiele zwischen den einzelnen Durchführungen sehr kurz und erinnern mit ihren chromatischen Linien stark an das Thema. Ab T. 140 bringt Krebs eine Engführung – bei chromatischen Themen eine durchaus elaborierte Lösung. Somit bildet die Fuga einen „akademischen“ und rationalen Kontrast zur empfindsamen Melodienseligkeit des Preludio.

Die **Fantasia in Krebs-WV 809** in Es-Dur verbindet das formal Strukturierte des galanten Eröffnungstyps mit dem Tastenspiel der freieren Formen. Zu Beginn steht ein viertaktiges Motiv, das mit einer lombardischen Verzierung beginnt – nach Krebs' Verständnis offenbar ein italienisierendes Element (siehe dazu S. 25 ff.) – und sich in Pärchen (immer Dominante-Tonika-Verbindungen) mit exakt ausnotierter Artikulation zu einem Es-Dur-Akkord in tiefer Lage bewegt. Nach diesem thematischen Beginn folgt jedoch ungebundenes Passagenwerk, dessen Bewegung sich ab T. 20 entspannt und zu eleganten Motivteilen aufzulösen scheint. Mit T. 36 beginnt wieder das Anfangsmotiv, nach dem erneutes Laufwerk folgt, das dieses Mal nicht mehr mit Skalenfiguration, sondern mit Überkreuzen der Hände arbeitet, und das ab T. 70 in Richtung c-Moll ausläuft und in T.

---

<sup>191</sup> Tittel 1963, S. 634 f.

<sup>192</sup> Horstmann 1959, S. 203 f.

79 abkadenziiert. In T. 80 taucht das Anfangsmotiv ohne Rückmodulation wieder in Es-Dur zum letzten Mal auf und auch T. 5-8 werden mitzitiert. Das folgende freie Spiel nimmt neben dem Überkreuzen der Hände auch Pärchen-Figuren auf. Damit lässt sich in der Fantasia sowohl das freie Spiel des *stylus-phantasticus*-Typs als auch die Prävalenz eines Hauptmotivs erkennen, wie es in den thematischen Praeludien beobachtet wurde. Die genaue Notation der Artikulation des Hauptmotivs unterstreicht die galante thematische Gestalt. Die stilistischen Kontraste von freiem und gegliedertem Tastenspiel und die damit einhergehenden Gattungsinterferenzen bieten innerhalb der Fantasia, der keine Fuge an die Seite gestellt wurde, die gleiche kontrastreiche Pluralität, die Krebs sonst binnen eines bipolaren Zyklus entfaltet. Damit gehe ich weiter als Tittel, der zwar ebenfalls eine Verschiedenheit von Hauptmotiv und Passagenwerk erkennt,<sup>193</sup> aber unter Nicht-Berücksichtigung der unterschiedlichen musikhistorischen Genese dieser beiden Bestandteile des Satzes die Gattungsinterferenzen verkennt und die entstehende Kontrastwirkung nivelliert, die natürlich im Vergleich zu bipolaren Zyklen oder auch zu Sonatenhauptsätzen der Wiener Klassiker nicht übermäßig extrapoliert, aber eben doch existent ist.

## 4.2 Die Allemanden

Die insgesamt elf von Johann Ludwig Krebs erhaltenen Allemanden lassen sich weniger leicht kategorisieren als die freien Eröffnungssätze. Alle besitzen eine zweiteilige Form, jeweils mit Wiederholung der beiden Teile. Dabei sind die beiden Formteile in der Regel ungefähr gleich lang. Sieben Allemanden haben in der zweiten Hälfte eine Reprise des Anfangs, vier nicht. Die Dur-Allemanden modulieren in der Regel im ersten Teil von der I. Stufe zur V., beginnen den zweiten Teil in der Tonart der Dominante und kehren zur Ausgangstonart zurück; bei den Moll-Allemanden ersetzt die Durparallele die Dominanttonart im Modulationsplan. Nur die Allemanden der Partiten sind dreistimmig angelegt, die anderen jeweils zweistimmig. Alle Allemanden besitzen keine ausgeprägte Motivreihe, sondern sind eher aus Fortspinnungstypen aufgebaut; Phrasenbildung und Einschnitte sind zwar erkennbar, aber häufiger durch langgliedrige Sequenzbildung und Phrasenverschränkung überlagert als in den Galanteriesätzen. Allgemein arbeitet Krebs in den Allemanden oft mit Sequenzen – tendenziell häufiger im ersten Teil der Sätze. Die Benutzung von Sequenzen als formstrukturierendes Harmonieschema wurde in der Stiluntersuchung als barockes Element gedeutet, wie auch der fortspinnungshafte Melodieverlauf. In insgesamt drei Suiten aus der Clavierübung IV fungiert die Allemande als Eröffnungssatz der Suite.

Als Beispiel für eine Allemande als Eröffnungssatz sei die **Allemande aus Krebs-WV 812** vorgestellt. Diese beginnt mit einer zweistimmig abwärts rauschenden Tongirlande, die innerhalb von zwei Takten die harmonischen Ebenen Tonika, Dominante und Subdominante – die Allemande ist notiert als Dorisch auf c, steht aber de facto in c-Moll – „absteckt“. Die gleiche Einleitungsgestik nutzt Krebs übrigens auch in seinen beiden anderen Eröffnungs-Allemanden Krebs-WV 808 und 810. Im zweiten Takt sieht man außerdem eine Phrasenverschränkung, die zur Aufrechterhaltung des Kontinuums der 16-tel beiträgt. In T. 3 pendelt die Harmonik zwischen G-Dur und c-Moll, ab T. 4 zwischen B und Es, was schließlich mit einer Kadenz nach Es-Dur in T. 8 endet, womit der erste Teil schließt. Nachdem zu Beginn der Allemande die Unterstimme noch die Oberstimme im Oktavabstand imitiert hat, tritt sie ab T. 3 nur noch als stützende Nebenstimme in Erscheinung.

---

<sup>193</sup> Tittel 1963, S. 633.





Abb. 11: Allemande aus Krebs-WV 812, T. 1-4

Der zweite Teil beginnt mit neuem motivischem Material in Es-Dur, von wo aus ab T. 11 mit einer Sequenz und einem G-c-Pendel nach c-Moll zurückgeführt wird. Ab T. 15 folgt eine knappe Reprise der ersten beiden Takte des Stücks, die Pendel des Anfangs werden in Richtung einer c-Moll-Schlusskadenz umstrukturiert, mit der die Allemande dann endet. Beide Teile schließen mit einer Auffächerung zur Vierstimmigkeit nach Art eines *style-brisé*-Schlusses. Beim Blick auf das Tabellenwerk auf S. 73 scheint sich die Allemande mit einem Indexwert von 1,17 noch im unauffälligen Bereich zu bewegen. Allerdings kann man zum Beispiel festhalten, dass Krebs in der Allemande sehr häufig harmonische Pendel mit melodischer Variabilität verwendet, wo man Jahrzehnte früher wahrscheinlich eher melodisch-harmonische Sequenzen geschrieben hätte.

Die **Allemande aus Krebs-WV 800** in C-Dur nutzt ebenfalls als eine der wenigen Allemanden von Krebs zumindest rudimentäre motivische Imitationen. Zu Beginn der zweistimmigen Allemande imitiert die Unterstimme die Dreiklangsfigur, mit der die Oberstimme begonnen hat, für immerhin einen halben Takt. Damit steht wiederum zu Beginn der Allemande ein halbwegs klar umrissener Motivkopf von zwei Takten Länge mit Halbschluss am Ende, dessen Schlusswirkung aber durch eine Phrasenverschränkung mit der in der Unterstimme vorimitierten nächsten Phrase verwischt wird. Diese zweite Phrase besteht aus einer Quintfallsequenz mit zwei Schritten (T. 3-4) und einem knappen Fauxbourdonsatz mit angesprungenen chromatischen Leittönen (T. 5-6). Es folgt eine Modulation nach G-Dur, die ohne Sequenzieren abläuft und den ersten Formteil beschließt (T. 7-12). Nach den Wiederholungsstrichen beginnt Krebs ab T. 13 mit dem Thema des Anfangs in G-Dur und führt es zum Halbschluss D-Dur, der nächste Einsatz der Oberstimme bringt erneut das Thema, diesmal auf a-Moll mit Halbschluss auf E-Dur. Ein dritter Einsatz auf E-Dur – damit lässt sich der Anfang des zweiten Formteils der Allemande als Quintanstiegssequenz beschreiben – wird nach a-Moll hin abgelenkt, das dann bis T. 22 hin kadenziert wird, von wo aus eine Quintfallsequenz bis T. 26 bis F-Dur fällt und so schließlich in die Finalkadenz nach C-Dur überleitet. An der Allemande aus Krebs-WV 800 fallen vor allem der tonale Aufbau nach dem Schema I-V-vi-I – natürlich noch ein absoluter Standardverlauf, aber Krebs reduziert gewöhnlich die Modulationen sogar auf I-V-I bzw. i-III-i – und neben der zu Beginn imitierenden Satztechnik vor allem der häufige Gebrauch von Sequenzen auf. Typisch für Krebs ist das ständige harmonische oder melodische Durchbrechen der Sequenzabläufe, das die harmonischen Schritte verwischt. Neben diesen ausgenommen barocken Satztechniken stehen allerdings der Wechsel von Triolen und Geraden sowie die zahlreichen Vortragsbezeichnungen als zukunftsweisende Elemente. Insgesamt halte ich diese Merkmalsausprägung für typisch für Krebs und sein Changieren zwischen barocker und galanter Schreibart.

Die **Allemande aus Krebs-WV 811** hat meiner Einschätzung nach unter allen Allemanden von Krebs das am deutlichsten barocke Habit. Der Satz eröffnet mit vollgriffigen Akkorden im *style brisé*, innerhalb derer dann einzelne Stimmen komplementärrhythmisch bewegt werden. Nach zwei Takten dünnt Krebs den Satz zur Zweistimmigkeit aus, die dann aber in T. 8 am Ende des ersten Teils wieder zum vierstimmigen *style brisé* aufgefächert wird. Diese erste Phrase der Allemande lässt sich gut als

Fortspinnungstyp mit Vordersatz, Fortspinnung und Epilog charakterisieren. Analog dazu ist der zweite Teil gebaut. Krebs verzichtet auf eine Reprise des Anfangs, sodass die ungewöhnlich kurze, aber konzentrierte Allemande nach nur 16 Takten endet.

Die Untersuchungen zu Krebs' Allemanden haben somit gezeigt, dass Krebs bei diesen Sätzen eher zu „altbewährten“, barocken Kompositionstechniken greift, diese er aber wie die Sequenzabläufe häufig durchbricht oder wie den *style brisé* und die Imitationstechnik nur am Anfang und am Schluss von Formteilen einsetzt. Die traditionellen Gestaltungsmittel beherrscht Krebs offensichtlich, aber er setzt sie eher wie Zitate ein, mit denen er ein Allemanden-Kolorit erzeugen kann.

### 4.3 Die Couranten

An den Couranten kann man besonders deutlich die Unterschiede zwischen den Partiten und den anderen Suiten von Krebs erkennen. Die Couranten außerhalb der Partiten zeichnen sich durch rhythmische Gleichförmigkeit aus. Diese erlaubt gemeinsam mit der Notation im 3/4- und 3/8-Takt eine Zuordnung zum italienischen Corrente-Typus, auch wenn die Couranten bei Krebs nicht volltaktig beginnen.<sup>194</sup> Als Beispiel hierfür sei die **Courante aus Krebs-WV 807** besprochen. Sie besitzt motorische, durchgehende Figurationen von rhythmischer Gleichförmigkeit im schlichten zweistimmigen Satz im 3/4-Takt. Krebs beginnt die Courante mit drei auftaktigen Achteln, die dann in der linken Hand imitiert werden. Dieser Anfang mit Imitationen findet sich auch in den Couranten Krebs-WV 800, 809, 810 und 825 und ist damit für Krebs nicht ungewöhnlich. Danach etabliert Krebs eine recht konstante Achtelfiguration, die zuerst von der Oberstimme und der Unterstimme abwechselnd getragen wird (T. 2-13), bis schließlich die Oberstimme allein die schnelleren Notenwerte übernimmt und vom Bass nur noch harmonisch gestützt wird. Dabei verwendet Krebs regelmäßig harmonische Sequenzen (Quintfall sekundweise aufwärts in T. 9-12 und T. 45-48, sekundweiser Anstieg mittels Zwischendominanten in T. 19-21 und Quintfallsequenz in T. 33-43), deren Figuration er zum Teil zwischen den Sequenzschritten wechselt. Am Ende des ersten Teils dieser zweigeteilten Courante wendet sich die Musik in die Tonart der Dominante und beginnt den zweiten Teil mit einer Reminiszenz des Anfangs, ohne später eine Reprisensituation auszubilden. Grundsätzlich besitzen Krebs' Couranten keine Reprisen, ausgenommen die Couranten in den Partiten und die in Krebs-WV 810. Ebenso wie die Allemanden sind die Couranten konzeptionell eher traditionell ausgerichtet, während die dünne Zweistimmigkeit und der geringe spieltechnische Anspruch eher auf ein musikalisches Laienpublikum zielen. Bemerkenswert ist außerdem die Dominanz des italienischen Corrente-Typs gegenüber der französischen Form.

Dem Typus der französischen Courante folgt die **Courante aus Krebs-WV 827a**. Die in der MGG beschriebenen Merkmale dieses Typus tauchen hier konsequent auf: Auftakt und Taktart (3/2), eine gewisse diffuse Rhythmik, Hemiolenbildung (T. 18), punktierte Rhythmen (z. B. T. 1, 3, 4 u. a.), vielfältige Verzierungen (z. B. T. 1, 13, 23 u. a.) und vor allem der *style brisé* (z. B. T. 1, 8, 9 u. a.).<sup>195</sup> Zusätzlich steht auch eine „petite reprise“ am Ende des Satzes. Meine Einschätzung deckt sich in der Zuordnung zum französischen Typus mit der Horstmanns.<sup>196</sup>

---

<sup>194</sup> Glück 1995, Sp. 1032.

<sup>195</sup> Glück 1995, Sp. 1031 f.

<sup>196</sup> Horstmann 1959, S. 67.

Die Auseinandersetzung mit nationalen Schreibarten findet sich in zahlreichen barocken Suitenwerken als maßgebliche kompositorische Idee. Einen Schritt weiter gingen Komponisten wie Couperin, Bach und Händel, indem sie italienische und französische Kompositionstechniken miteinander kombinierten. Bockmaier nennt dies *réunion des goûts* in Anlehnung an die Bezeichnung bei François Couperin. Er stellt dar, dass Couperin eine bewusste Verbindung italienischer und französischer Musik anstrebte, indem er in Sätze nach den von Corelli entwickelten Typen französische Topoi beziehungsweise in Sätze im Lully-Stil italienische Topoi einarbeitete. Bockmaier weist den Gedanken einer derartigen Stilvermischung auch im Kantatenschaffen Bachs nach, unterscheidet aber gleichzeitig den bei Quantz entwickelten Begriff des „vermischten Geschmacks“<sup>197</sup> von der *réunion des goûts*.<sup>198</sup> In einer späteren Publikation wendet Bockmaier das Konzept des *réunion des goûts* auf eine Suite von Händel an.<sup>199</sup> Die nationalen Stile zu kombinieren, spielt in den Couranten von Krebs nur eine untergeordnete Rolle. Die Courante in der Partita Krebs-WV 823 entspricht in ihrer Gleichförmigkeit eher dem italienischen Typ, enthält allerdings sehr konsequent punktierte Rhythmen. Manchmal bricht Krebs aber die punktierte Faktur zugunsten von Triolenfigurationen ab. Doch weder die sture Punktierung noch die Triolenfiguration kann man überzeugend einer nationalen Schreibart zurechnen. Die Courante aus der Partita Krebs-WV 825 ist offenkundig eine Corrente, in der sich an einigen wenigen Stellen der *style brisé* finden lässt, was wiederum nicht für eine echte Integration französischer Musik in einen italienischen Satz hinreicht. Damit bleibt festzuhalten, dass *réunion des goûts* in den Couranten von Krebs kaum stattfindet und jedenfalls nicht der konzeptionelle Grundgedanke der Werke ist. Vornehmlich schreibt Krebs italienische Correnten, nur die aus Krebs-WV 827a tendiert zum französischen Typ.

## 4.4 Die Sarabanden

Der häufigste Sarabandentyp bei Krebs ist dreiteilig und lässt sich etwa wie folgt veranschaulichen:

<b>II: A</b> Thema T bzw. t	<b>B: II</b> Lockere Modulation T -> D bzw. t -> tP	<b>II: A'</b> Thema (transp.) D bzw. tP	<b>C</b> Längere Entwicklung D -> T bzw. tP -> t (oft mittels Sequenzen)	<b>A :II</b> Thema Reprise T bzw. t
-----------------------------------	---	--	---	--

Abb. 12: Formschema der Sarabanden

Dieser bei Krebs typische Sarabandenablauf ist natürlich für das 18. Jahrhundert in keiner Weise ungewöhnlich. Bemerkenswert ist eher, dass Krebs so schematisch an der formalen Gestaltung festhält. Dennoch weichen seine Sarabanden auf der Affektebene merklich von dem ab, was man von Bach oder Händel oder von vielen anderen Suitensätzen bei Krebs kennt. Außerdem ist das Thema der Sarabanden meistens klar strukturiert und in sich abgeschlossen. Nach dem Thema folgt im B-Teil in der Regel auch kein Sequenzieren zur Oberquinte, sondern häufiger eine um Nebenstufen und Zwischendominanten erweiterte Kadenzstruktur, die in Dur-Sarabanden zur Tonart der Dominante und in moll-Sarabanden zur Durparallelen führt. Häufig verwendet Krebs hier auch entlegene

<sup>197</sup> Quantz 1752, S. 332.

<sup>198</sup> Bockmaier, in: urn:nbn:de:bvb:m29-0000006947, S. 21.

<sup>199</sup> Bockmaier 2020, S. 76-93.

Kadenzstufen. Erst in der längeren Entwicklungsphase im C-Teil treten Sequenzen auf, die aber oft harmonisch durchbrochen oder figurativ verschleiert werden.

Die **Sarabande aus Krebs-WV 823** wird durchgehend von einer kantablen Oberstimme dominiert. Mit Phrasen von durchschnittlich 3,6 Takten Länge ist sie motivisch eher kurzgliedrig, weist dabei aber eine große rhythmische Diskontinuität auf. Diese und andere Merkmale führen im Tabellenwerk (siehe S. 73) zu einem hohen Indexwert von 3,6, der mit großer Bestimmtheit auf eine Häufung der Merkmale hindeutet, die ich auf S. 28 als zukunftsweisend herausgearbeitet habe. Ich sehe in der Sarabande eine Ausprägung des empfindsamen Ariosos, das auf S. 23 als empfindsamer Topos bezeichnet wurde und dem ich auch das Preludio aus Krebs-WV 823 zuordne. Einige Detailbetrachtungen sollen diese These stützen: Die punktierten Rhythmen der ersten vier Takte extrapolieren den typischen Sarabanden-Rhythmus mitsamt der spürbaren Markierung der zweiten Zählzeit. Mit T. 5 ändert sich die rhythmische Struktur hin zu geraden und später triolischen Figurationen, die zu Beginn die zweite Zählzeit durch eine Synkope verschleiern. Ab T. 8 steht quasi vier Takte lang der C-Dur-Septakkord im Raum, der dabei dreimal durch zwischendominantische Akkorde angesteuert und bekräftigt wird, in T. 8 durch einen verminderten Dreiklang, in T. 9 durch einen vollverminderten Septakkord und in T. 10 und 11 durch einen ausgedehnten übermäßigen Quintsextakkord, dessen dissonanter Ton h unvorbereitet eintritt. Ähnlich kühn in der Harmonik ist der Schluss der Sarabande gestaltet. Nach der Reprise der ersten vier Takte in T. 25-28 bringt Krebs unvermutet die vermollte Tonika ins Spiel, die dann – wieder über einen übermäßigen Quintsextakkord – zur Dur-Tonika auskadenziiert wird. T. 29 und 30 mit der Molltonika und dem übermäßigen Quintsextakkord bilden mit ihrer tiefen Lage und ihren langsamen Rhythmen einen „introvertierten“ Kontrast zur gelösten Finalkadenz der letzten zwei Takte des Satzes. Fazit: Die Sarabande aus Krebs-WV 823 entspricht meiner Meinung nach mit ihrer expressiven Harmonik und ihren ständigen Wechseln in der rhythmischen Faktur dem, was im Verständnis des 18. Jahrhunderts als kontrastreich und affektiv wechsellvoll angesehen wurde. Daher ordne ich den Satz dem empfindsamen Arioso zu.

Das zu Beginn der **Sarabande aus Krebs-WV 819** vorgestellte motivische Material besteht aus zwei gegensätzlichen Teilen, einem akkordischen mit punktierten Rhythmen und einem Schluss auf dem Tonikaquartsextakkord (T. 1-2), und einem zweistimmigen mit weitgehend geraden Notenwerten, der sich durch das unvorbereitete Eintreten des Neapolitaners auszeichnet (T. 3-4). Diese beiden Motivteile sind durch eine Pause getrennt, was den Neapolitaner umso unerwarteter wirken lässt. Sie treten immer zusammen auf, werden also wirklich als Einheit gebraucht und verstanden. Ihnen folgt ab T. 5 eine Quintfallsequenz (a -> d -> G -> C -> F, dann d -> G -> C) mit einer C-Dur-Kadenz, die um einen Varianttrugschluss mit angedeutetem übermäßigem Quintsextakkord bereichert ist.



Abb. 13: Sarabande aus Krebs-WV 819, T. 1-7

Mit T. 15 erscheint zu Beginn des zweiten Teils das Hauptmotiv in C-Dur, wobei aber in seinem zweiten Teil auf den Neapolitaner verzichtet und nach F-Dur kadenziiert wird. Es folgt erneut das Hauptmotiv, diesmal in d-Moll mit einem zweiten Teil, der über den D-Durseptakkord nach G-Dur gelangt. Von dort kommt Krebs in vier weiteren Takten nach C-Dur als formbildender Ausweichung

vor der Reprisensituation in T. 27. Nach zwei überleitenden Takten (T. 31-32) erscheinen ein über insgesamt vier Takte ausgedehnter melodisch gebrochener Neapolitaner (T. 33-34) und ein vollverminderter Septakkord auf dis (T. 35-36), der mit seiner doppeldominantischen Funktion in die Schlusskadenz einmündet. Fazit: Die Verwendung zum Beispiel des Neapolitaners, die ausgedehnte Melodik an einigen Stellen, der stützende akkordische Puls und die bereits im Hauptmotiv angelegte Diskontinuität der Faktur und des Rhythmus zeigen eine große Ähnlichkeit zur Sarabande aus Krebs-WV 823, womit wiederum eine Zuordnung zur empfindsamen Musik zu vertreten ist, wenn auch die Ornamentierung der Oberstimme in Krebs-WV 819 bei weitem weniger opulent ist als in Krebs-WV 823.

Dieser empfindsamen Sarabandentyp mit kontrastierenden Affekten, motivischer Kurzgliedrigkeit, expressiverer Harmonik, Oberstimmendominanz über stützenden Akkorden und einer latenten Erkennbarkeit der typischen Tanz-Sarabanden-Rhythmik findet sich auch in der Sarabande aus Krebs-WV 825 und – wobei dort weniger deutlich – in Krebs-WV 800 und 827a. Die Sarabanden aus der Clavierübung IV Krebs-WV 807-812 entsprechen eher einem galanten Gepräge. Daher kann ich nicht nachvollziehen, wie Tittel, der die Sarabande aus Krebs-WV 823 noch als „lyrische Sarabande“<sup>200</sup> bezeichnet, zu folgendem Urteil über die Sarabanden im Allgemeinen kommen kann:

„Prächtige Sätze sind die Sarabanden [...], von denen zwei – die in a-[M]oll und es-[M]oll [also Krebs-WV 825 und 827a] – prunkvoll-pathetisches, reich verziertes Wesen haben und so das pomphafte Zeremoniell des barocken Fürstenhofs jener Zeit repräsentieren.“<sup>201</sup>

Dieser Sicht kann man entgegenhalten, dass die Sarabande kein Repräsentationsstanz war, dass die Suiten mit ihren bürgerlichen Adressaten auf eine Zielgruppe ausgerichtet waren, die leerem Pomp mit einer gewissen Skepsis gegenüberstand, dass volle Akkordsätze nicht der übliche barocke Ausdruck von Festlichkeit waren – man könnte eher rasche Punktierungen, eingeworfene Akkorde oder ähnliches erwarten – und dass im Gegenteil die in den Sarabanden häufig anzutreffenden expressiven Harmonien und chromatischen Alterationen zum Ausdruck eines gesteigerten Affektniveaus genutzt wurden.<sup>202</sup> Daher halte ich an der Interpretation, dass viele der Sarabanden innerlich und empfindsam zu spielen sind, fest.

Ein anderer Typ sind die affektiv eher flachen galanten Sarabanden mit wenigen Stimmen und einer größeren rhythmischen Kontinuität. Beispielhaft dafür soll die **Sarabande aus Krebs-WV 809** besprochen werden. Der oben beschriebene formale Ablauf wird auch hier verwendet, allerdings gestaltet Krebs kaum Kontraste zwischen Phrasen und Abschnitten, sondern arbeitet stattdessen mit Wiederholungen und Reihung weniger musikalischer Bausteine. Tatsächlich greift er hauptsächlich auf gebrochene Akkordfigurationen als Begleitmuster zurück und setzt diesem eine rhythmisch schlichte Melodie entgegen, die meistens in parallelen Terzen und Sexten zur Begleitung geführt wird. Es findet ab T. 17 eine Reprise des Anfangs statt. Außerdem verzichtet Krebs auf expressive Harmonien und die Markierung des Sarabanden-Rhythmus. Dadurch erhält die Sarabande ein im Vergleich mit den bisher beschriebenen Sarabanden gleichförmigeres Erscheinungsbild mit niedrigem Affektniveau, wiewohl ihre Melodie recht sanglich ist. Entsprechend diesen Überlegungen ordne ich die Sarabande aus Krebs-WV 809 zusammen mit allen Sarabanden aus der Clavierübung IV Krebs-WV 807-812 eher einem galanten Typus zu.

---

<sup>200</sup> Tittel 1963, S. 658.

<sup>201</sup> Ebd., S. 654.

<sup>202</sup> Bartel 2017, S. 223 f.

## 4.5 Die humorigen Sätze

Unter humorigen Sätzen werden in dieser Arbeit Suitensätze bei Krebs verstanden, deren Name auf einen humorigen Kontext verweist: das Scherzo aus Krebs-WV 800, die Burlesca aus Krebs-WV 807, die Harlequinade aus Krebs-WV 809, das Capriccio aus Krebs-WV 810, die Bourlesca aus Krebs-WV 823 und das Scherzo aus Krebs-WV 827a. Die letzten drei genannten Sätze sind nach ihrer Taktanzahl recht lang, die anderen zum Teil sehr kurz, keine Reprise haben nur Krebs-WV 800 und 810. Alle Sätze sind augenfällig aus kurzen Motiven in Reihungsformen zusammengesetzt. Dies erkennt man beispielsweise in der **Burlesca aus Krebs-WV 807**:

The image displays a musical score for the Burlesca from Krebs-WV 807. It consists of four systems of piano notation. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are repeat signs at the end of the first and fourth systems. The score is presented in a clean, black-and-white format.

Abb. 14: Burlesca aus Krebs-WV 807

Man kann im Notenbild der Burlesca formale Entwicklungen nachweisen, die auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts vorausweisen. Beispielsweise bilden die ersten vier Takte ein kleines Thema mit Halbschluss in der Mitte und Ganzschluss am Ende. Die Quintfallsequenz in T. 5-8 mit ihren angesprungenen Septen fasst durch die Einführung der Note gis die Modolation nach A-Dur ins Auge (D -> gis -> cis -> fis -> h -> E -> A). Mit T. 9 taucht unmittelbar eine neue rhythmische Idee auf, die gleich eine Oktave tiefer wiederholt wird. Dies geschieht auch in T. 13-20. Die Reprise des Anfangs ab T. 21 verkürzt die Einfälle des ersten Teils. Zur kleingliedrigen Reihungsmelodik und der rhythmischen Diskontinuität – im Tabellenwerk auf S. 73 ist von der tatsächlichen Diskontinuität nicht viel zu erkennen, da sich die rhythmischen Wechsel zumeist innerhalb der geraden Unterteilung abspielen, was das Messverfahren nicht erfassen kann – treten die gebrochenen Akkorde der linken Hand als Begleitfiguration, wie sie für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts typisch sind. Die schlichte Harmonik mit den beschriebenen Lizenzen in der Stimmführung wie auch die Homophonie sprechen für eine Zuordnung der Burlesca zum galanten Stil mit zahlreichen zukunftsweisenden Elementen. In diesem Sinn ist die Burlesca der „modernste“ der bisher besprochenen Suitensätze von Krebs. Auch die anderen humorigen Sätze zeigen ähnliche Merkmalsausprägungen.

Es zeigt sich, dass die Galanteriesätze bei Krebs regelmäßig wesentlich „moderner“ sind als die Standardsätze, in denen er – wie erkennbar wurde – typische barocke Kompositionsformen

verarbeitet und reflektiert oder zumindest anklingen lässt. Zu untersuchen wird nun sein, welche Werkkonzepte hinter den Sätzen stehen, die sich abseits der Standardsatzfolge befinden. In der Burlesca aus Krebs-WV 807 ist dies meiner Meinung nach das Prinzip der Diskontinuität und der Überraschung.

Die formalen Dispositionen der **Harlequinade aus Krebs-WV 809** weisen auf die klassische Periodik voraus, die ja auch schon im Thema der eben besprochenen Burlesca erkennbar war. Die ersten acht Takte der Harlequinade, die alleine den ersten Teil der zweiteiligen Satzform bilden, zeigen einen Ganzschluss in der Mitte und einen Halbschluss am Ende, wiewohl T. 1 und T. 5 identisch sind, aber mit ihrer symmetrischen Gruppierung und ihrer Abschnittsbildung haben sie wenig mit barocken Fortspinnungstypen gemein. Der zweite Teil beginnt mit einem viertaktigen *unisono*-Motiv, dessen klare Textur gestisch den Fall um eineinhalb Oktaven unterstreicht. Danach folgt sogleich die Reprise des Anfangs – diesmal mit zwei Ganzschlüssen. Das der Harlequinade zugrundeliegende Konzept ist meiner Meinung nach der musikalisch-gestische Ausdruck, der besonders in T. 9-12 im *unisono* zum Vorschein kommt.

## 4.6 Die Polonoisen

Auch die fünf Polonoisen von Krebs sind ähnlich wie die humorigen Sätze mithilfe von Motivreihung und -gruppierung gebaut. Drei besitzen eine zweiteilige Form mit Reprisensituation im zweiten Teil, zwei eine *da-capo*-Anweisung. Ansätze zur Periodik sind abermals zu erkennen. Der Aufbau der **Polonoise aus Krebs-WV 819** in a-Moll lässt sich wie folgt darstellen:<sup>203</sup>

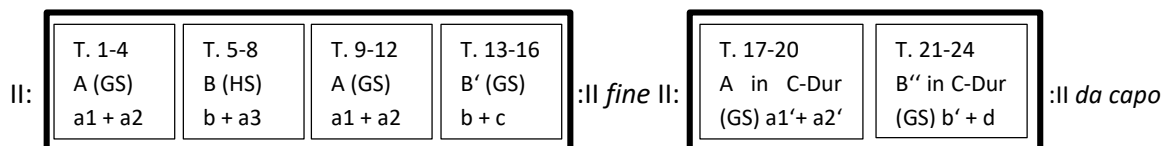


Abb. 15: Formschema der Polonoise aus Krebs-WV 819

Man erkennt, dass die Polonoise vor allem durch die Reihung und Kombination von Einzelstücken, die jeweils vier Takte lang und aus zwei je zweitaktigen Motiven zusammengesetzt sind, konstruiert wird. Der Teil a1 endet dabei halbschlüssig auf E-Dur, a2 beginnt mit E-Dur und kadenziiert wieder ganzschlüssig. Die Faktur ist dreistimmig, während sich die oberen beiden Stimmen vor allem in parallelen Terzen bewegen. Das b-Motiv ist melodisch von a1 abgeleitet und erhält seinen eigenen Buchstaben nur aufgrund des kurzen Aufbrechens der Parallelität der Oberstimmen. Der Mittelteil steht in C-Dur, unterscheidet sich aber sonst nicht wesentlich von den ersten 16 Takten, da dasselbe motivische Material und dieselben Rhythmen verwendet werden. Die Polonoise ist monothematisch und rhythmisch besonders kontinuierlich.

Auch die anderen Polonoisen von Krebs zeigen diese „Baukastenmotivik“, die in der Polonoise in Krebs-WV 800 sogar durch notierte *forte-piano*-Kontraste besonders deutlich zum Vorschein kommt. Man sieht somit, dass Krebs sowohl die Fortspinnungsmotivik als auch das Reihungsprinzip verwendet und dass die Art der melodischen Konturierung wesentlich durch die Zugehörigkeit zu einem Satztyp determiniert wird. In keinem anderen Tanzsatz aber nutzt Krebs eine so schematische Reihungstechnik wie in den Polonoisen. Damit lohnt sich eine knappe Reflexion, warum Krebs gerade

<sup>203</sup> GS steht dabei für Ganzschluss, HS für Halbschluss.

diese Gestaltung in den Polonoisen wählt. Hierzu findet sich eine interessante Ausführung bei Scheibe:

„Die Eigenschaft dieser [der polnischen] Schreibart bestehet insbesondere in der richtigen Beobachtung des Rhythmi und dann in einer deutlichen Bemerkung der Abschnitte der Takte an sich selbst. Es muß allemahl die Melodie in einer gewissen zum Grunde gesetzten Anzahl der Tackte bis ans Ende fortgehen. Ist der Tackt gerade, so muß der Abschnitt in der Mitten des Tacktes auf das deutlichste zu merken seyn, und allezeit mit einem besonderen Nachdruck eintreten. Ist aber der Tackt ungerade, so müssen sich die beyden letzten Theile jedesmahl von den ersten auf des genaueste unterscheiden; sie müssen sich so nachdrücklich heben, daß auch der allerunempfindlichste Zuhörer in Bewegung muß gebracht werden. Insgemein ist diese Schreibart lustig; sie duldet nur mittelmäßige Harmonie; die Sätze müssen in einer beständigen Gleichheit aneinander hängen.“<sup>204</sup>

Gerade wenn man mit Arne zur Nieden annimmt, dass Scheibe und Krebs eventuell einen persönlichen Umgang hatten, da beide im Hause Gottsched verkehrten,<sup>205</sup> kann man in den Polonoisen von Krebs eine geradezu akribische Umsetzung der Beschreibung des polnischen Stils von Scheibe erkennen. Melodische Kontinuität, symmetrische und abgezählte Taktgruppenverhältnisse und sogar die Hebung der Zählzeiten zwei und drei finden sich in der Polonoise aus Krebs-WV 819. Ich sehe darin zuerst die Bestätigung der These, dass Krebs in seinen Suiten wesentlich mehr Stile und Subgattungen inkludiert als nur die traditionellen französischen und italienischen Topoi; zweitens sind die Elemente, die schon lange vor Krebs in der Suite musikalisch verhandelt wurden, wie die französische Musik oder die *réunion des goûts*, bei Krebs bereits bis zur Unkenntlichkeit verwischt oder spielen keine Rolle mehr, aber die gattungsgeschichtlich später einbezogenen Ideen werden nachgerade stereotyp umgesetzt. Interessant ist Scheibes Beschreibung schließlich deshalb, weil sie einen Hinweis auf die ideengeschichtliche Herkunft der Periodisierung und des Verhältnisses von Rhythmus und Metrum im galanten und klassischen Stil bietet.

## 4.7 Die Menuette

Das Menuett ist der Suitensatz, der bei Krebs mit am häufigsten vorkommt. Krebs entwickelt aber keineswegs eine einzige typische Erscheinungsform, gerade auf der Ebene der formalen Gestaltung finden sich erhebliche Unterschiede. Am häufigsten bestehen die Menuette aus zwei Teilsätzen (7x), von denen dreimal die zweiten Sätze Trio heißen und viermal eine allgemeine Tempobezeichnung tragen, die ein langsames Tempo indiziert. Nach den zweiten Sätzen findet sich jeweils ein *da capo*, sodass sich insgesamt eine dreiteilige Anlage ergibt. Es gibt vier einsätzliche Menuette und ein dreisätzliches. Dieses dreisätzliche Menuet steht in Krebs-WV 823 und ist eigentlich eine fünfteilige Form: Nach Menuet I und Menuet II folgt das *da capo* von Menuet I, dann kommen Menuet III und schließlich ein erneutes *da capo* von Menuet I. Dabei sind Menuet II und III beinahe vollkommen gleich, nur die Ober- und die Unterstimme sind vertauscht. In den mehrsätzigen Menuetten unterscheidet sich die Stimmenanzahl häufig zwischen den Sätzen, die häufigste Struktur der Einzelsätze ist die *forma bipartita* mit Reprise und einer Modulation zur Mitte hin. Die Menuette sind zum Teil sehr kurze Sätze (z. B. Clavierübung IV und Krebs-WV 825 sowie 827a), zum Teil von größerer Länge (z. B. Krebs-WV 823 und 819). In allen Menuetten treten praktisch keine

---

<sup>204</sup> Scheibe 1738, S. 118 f.

<sup>205</sup> zur Nieden 2018, S. 17 f.



Sequenzbildungen auf. Die Faktur ist sehr verschieden. Das zweite Menuet in Krebs-WV 819 besteht größtenteils aus Achtelketten, die an eine metrisch gleichförmige *stylus-phantasticus*-Gestaltung denken lassen und die in ihrer zum Teil längeren Kontinuität des Laufwerks einen geradezu anti-tänzerischen Habitus besitzen. Oft tritt in diesen toccataartigen Menuetten das Übergreifen der linken Hand über die rechte auf. Dann wiederum gibt es Menuette mit klarer Zwei- und Dreistimmigkeit, die konsequent mit Motivreihung arbeiten. Häufig ist die Vermischung beider Fakturen.

Ein solcher Mischtyp ist das **Menuet aus Krebs-WV 800**, bestehend aus Menuet I und Menuet II. Das erste Menuet wiederum ist dreiteilig aufgebaut (T. 1-12 – T. 13-24 – T. 1-12 *da capo*). Die eröffnenden vier Takte lassen eine Komposition mit Motivreihung, Blockbildung und Wiederholungen erwarten. So etabliert T. 1 einen Rhythmus mit einem kleinen Schwerpunkt auf der zweiten Zählzeit, der in T. 2 wiederholt wird. Der Halbschluss in T. 4 mit der menuetttypischen fallenden Bassfigur (g-d-G) und Tenorklausel in der Oberstimme schließt eine erste Phrase ab, die eine Fortsetzung mit Motivreihung erwarten lässt. Doch stattdessen dehnt Krebs den dominantischen Klang bis T. 10 aus, schärft ihn zwischenzeitlich durch den hinzutretenden Gleitton as. Auch auf der Ebene der Faktur bricht Krebs die Erwartungen, die die ersten vier Takte entstehen lassen, da er die Achtelfiguration durch eine triolische Akkordbrechung ersetzt und die linke Hand über die rechte greifen lässt. Danach wird der erste Teil in T. 12 nach C-Dur abkadenziiert. Damit ergibt sich ein erster Abschnitt von bemerkenswert unsymmetrischen Proportionen und musikalischen Ideen, harmonisch wie melodisch.

Die T. 13-24, die den zweiten Teil von Menuet I ausmachen, wiederholen die ersten zwölf Takte in der Tonikaparalleltonart. Ein reizvolles Detail ist hier beispielsweise, dass statt des angesprungenen Gleittons f-e, der ja die Transposition von as-g gewesen wäre, das Pärchen gis-a mit der Harmonisierung E-Dur – a-Moll eingesetzt wird, sodass die Note as bzw. gis einmal abwärts und einmal aufwärts aufgelöst wird. Der zweite Teil des Menuet I endet in T. 24 auf a-Moll, es folgt das *da capo* des ersten Teils (T. 1-12), bevor das Menuet II beginnt. Damit entsteht eine inhaltliche Brücke, die der teilweise diskontinuierlichen Komposition auf anderer Ebene Geschlossenheit verleiht.

Das Menuet II, das die Satzbezeichnung *Lentement* trägt und in c-Moll steht – notiert als Dorisch auf c mit konsequenter Hinzufügung des als Generalvorzeichen fehlenden as –, zeichnet in den ersten zwölf Takten die harmonischen Strukturen des ersten Menuets nach. Nach vier annähernd äquivalent harmonisierten Takten folgt das ausgedehnte Verweilen auf der Dominante. Bemerkenswert ist die Imitation des ersten Taktes in der Unterstimme in T. 2. Die ersten zwölf Takte bilden den ersten Formabschnitt einer zweiteiligen Form mit Reprisensituation. Den zweiten Teil beginnt Krebs mit acht Takten in Es-Dur (T. 13-16), von denen die ersten vier der melodischen Struktur der Eröffnungstakte des Menuet I nachempfunden sind und T. 17-20 die Stimmen zum *unisono* zusammenführen, wodurch sich eine große Entschiedenheit des Abschlusses in T. 20 gibt. Danach wiederholt Krebs in T. 21-32 die T. 1-12 und schafft so auch im zweiten Menuet eine Dreiteiligkeit. Es folgt das *da capo* des ersten Menuets.

Der gesamte Satz aus Menuet I und II erinnert weniger an Menuette der Vorklassik oder an die aus den Frühwerken der Klassiker – man denke zum Beispiel an frühe Haydn-Sonaten – mit ihrem erkennbaren Tanzhabitus. Im Menuet aus Krebs-WV 800 sind eigentlich nur die ersten paar Takte tänzerischer Natur. Im Rest des Werkes ist die Figuration recht glatt und gleichförmig, während an den Abschnittsgrenzen Brüche der Faktur entstehen. Tänzerische Rhythmen sind selten. Ungewöhnlich sind auch das Ausdehnen einer einzelnen harmonischen Stufe, die klavieristischen

Finessen wie das Übergreifen der Hände und das im Menuet II vorgeschriebene Lentement. Allerdings weist das Verfahren, Erwartungen mittels Diskontinuität der Faktur zu brechen, auf die Klassiker voraus. Interessanter aber als die stilistische Einordnung ist die Frage nach dem Werkkonzept, das dem Menuet zugrunde liegt: Offenbar schwebte Krebs die Verbindung unterschiedlicher Ausdrucksformen – vom freien Tastenspiel bis zum Tanzrhythmus – unter dem Dach von kleinen und großen Bogenformen vor. Dabei entsteht – anders als bei den Polonoisen – kein stereotyp gestalteter Satz, sondern eine eigenwillige Anlage, die in sich tragfähig ist. Wie bei Allemande, Courante und Sarabande schon festgestellt, sind bei Krebs auch die typischen Ausdrucksformen im Menuet recht unscharf konturiert und offen für die Integration von gattungsinterferenten Bestandteilen.

Eine Besonderheit ist freilich, dass Krebs' Menuette eine breite Streuung vom großformatigen, mehrteiligen Satz mit *da capos* und Tempowechseln bis zum stark reduzierten und äußerst kurzen musikalischen Nebenschauplatz aufweisen. Während das Menuet aus Krebs-WV 800 als große Bogenform gestaltet ist, besitzt das **Menuet aus Krebs-WV 827a** mit seiner Kürze von nur 20 Takten ein ganz anderes Gepräge. Der ganze Tanz enthält fast keine notierten Figurationen, sondern ist als dreistimmiger Satz geschrieben. In den ersten zwei Takten findet sich ein kleines Motiv, das die Harmonie T-D-T aussetzt, es wird in T. 3-4 wiederholt und durch T. 5-8 fortgeführt, wobei auch die Subdominante verwendet wird. In T. 8 endet der erste Formteil halbschlüssig. Der zweite Teil beginnt mit einem viertaktigen Motiv, das an den Rhythmus des Eröffnungsmotivs angelehnt und um eine kleine kadenzuelle Verbindung erweitert wurde. In T. 13-16 werden die T. 9-10 zweimal wiederholt, nicht mehr auf der Dominante, sondern auf der Subdominante – wohlgermerkt aber nicht einen Ton tiefer, sondern eine Septe höher. Damit ergibt sich auch im Übergang von T. 12 auf T. 13 die äußerst ungewöhnliche harmonische Folge von der Dominante zur Subdominante. In T. 17-20 schließt eine Kadenz zur Tonika den Satz ab. Im Vergleich zum vorher besprochenen Menuet aus Krebs-WV 800 wirkt die geschilderte Gestaltung unspektakulär und geradezu gerüsthafte. Zu dieser Reduktion des Satzbildes tendieren auch die Menuette in der Clavierübung IV bisweilen.

## 4.8 Die Galanteriesätze

Die reduzierten Satzbilder, in denen Krebs gleichsam nur ein zwei- oder dreistimmiges Satzgerüst komponiert hat, finden sich auch in einigen der anderen Galanteriesätze. An dieser Stelle soll nicht genauer auf sie eingegangen werden, da anzunehmen ist, dass sie entsprechend der Aufführungssituation der Zeit vom Interpreten reich ausgeziert wurden. Damit aber bleibt ein Gutteil ihrer musikalischen und stilistischen Ausrichtung dem Geschmack des Interpreten überlassen. Diese Beobachtung erlaubt lediglich, den „Gerüstsatz“ als einen weiteren Satztyp bei Krebs einzuordnen. Es lässt sich außerdem festhalten, dass die meisten dieser Sätze recht kurz sind. Zu den reduzierten Sätzen zählen der Rigaudon aus Krebs-WV 807, die Bourée II aus Krebs-WV 810, der Rigaudon aus Krebs-WV 820 und bis zu einem gewissen Grad auch die Gavotten aus Krebs-WV 809 und 827a.

Um den Rahmen dieser Untersuchungen nicht zu sprengen, scheint es mir angebracht, die Bouréen und Gavotten in Krebs' Suiten nicht eingehend zu untersuchen, handelt es sich bei ihnen doch lediglich um weitere Tanzsätze, die den Strauß an Satztypen erweitern, den die Suiten ohnehin bereits bieten. Daher möchte ich unter den Galanteriesätzen besonders die Sätze untersuchen, in denen Krebs auf musikalische Topoi zurückgreift, die keine Tänze sind. So findet sich in **Krebs-WV**

**825** eine **Pastorelle**, die sich mithilfe der MGG leicht der stereotypen „Urform“ einer instrumentalen Pastorale zuordnen lässt:

„Ab dem 17. Jh. entstehen Kompositionen für Orgel und Cembalo, die Vorformen des Siciliana-Modells mit realen Spielpraktiken mischen, nachahmen und abwandeln. Bevorzugt werden Durtonarten in C, F und G. Ein Orgelpunktsatz, oft mit Echoeinwürfen, agiert mit dem harmonisch pendelnden Spannungsverhältnis von Subdominante, Dominante (als Quartsextakkord) und Tonika und führt den geringen Ambitus der Einzelstimmen mit diatonischer Fortschreitung in parallelen Terzen, Sexten oder Akkordfolgen. Dieses Satzmodell bildet die Grundlage für die musikalische Topik des Pastoralen in den folgenden Jahrhunderten.“<sup>206</sup>

Krebs verwendet den beschriebenen Orgelpunktsatz in A-Dur – es ist ungewöhnlich, dass Krebs die Grundtonart der Suite, nämlich a-Moll, verlässt – mit reduziertem spieltechnischem Schwierigkeitsgrad, mit einem Changieren zwischen Tonika und Subdominante (z. B. T. 1, 3, 20), mit einfacher Harmonik und ständigen Terz- und Sextparallelen. Echos können entsprechend gestaltet werden (z. B. T. 5). Zwar ist der Topos der Pastorale zu Krebs' Zeit schon 100 Jahre alt, aber eben nicht Standardsatz einer Suite. Dies bestätigt meine These, dass Krebs durch die Aufnahme eines solchen Satzes die Vielfalt des Straußes an musikalischen Konzepten in seiner Partita erweitert. Man beachte, dass die Pastorelle nur wenige Sätze nach der chromatischen Fantasie und der artistischen Fuge steht, die konzeptionell ganz anders gelagert sind.

Die Beobachtungen an der Pastorelle aus Krebs-WV 825 führen zur Schlussfolgerung, dass es sich bei dem **Cantabile aus Krebs-WV 800** ebenfalls um einen Pastorale-Typ handelt. Die Übereinstimmungen sind markant: die Terz- und Sextparallelen, die regelmäßige Orgelpunktbildung und der 2/4-Takt mit einem Schwerpunkt auf dem zweiten Achtel. Krebs umspielt die Orgelpunkte im Cantabile durch Akkordbrechungen und Oktavsprünge, vor allem aber notiert er die Ornamentierung in der Oberstimme und die Echos aus, die von der MGG als typische Erscheinungsform der Pastorale im 18. Jahrhundert genannt werden,<sup>207</sup> während Ornamentierung und dynamische Kontrastbildung in Krebs-WV 825 dem Interpreten anheimgestellt werden. Man kann sich daher vorstellen, dass diese Gestaltungsmittel auch in der Pastorelle anzuwenden sind und von Krebs besonders auch deshalb nicht notiert wurden, weil die Partiten nicht gedruckt wurden, wodurch die Notwendigkeit zur exakten Codierung der gewünschten musikalischen Ausführung entfiel. Somit ist es gelungen, anhand eines einzelnen Topos nachzuverfolgen, dass die musikalischen Hintergründe der Sätze, die Krebs unter dem Dach einer Suite vereint, vielfältig sind und aus Quellen schöpfen, die nur noch entfernt mit Tänzen zu tun haben. Während die traditionellen Suitenbestandteile weit entwickelt und unscharf werden, gestaltet Krebs die neu aufgenommenen Sätze in eher klarer und stereotyper Form.

## 4.9 Die Gigue

Wie bei der Courante gibt es bei der Gigue eine italienische und eine französische Ausprägung. Die italienische Giga ist laut der MGG meist im 12/8-Takt notiert, besitzt regelmäßige Achtelnoten anstelle von punktierten Rhythmen wie bei der französischen Gigue. Außerdem fehlen in der Giga

---

<sup>206</sup> Jung / Engel 1997, Sp. 1504 f.

<sup>207</sup> Ebd.

imitatorische Elemente, langgliedrige Abschnitte und komplizierte Harmonien.<sup>208</sup> Wie auch schon bei den Couranten genießt bei Krebs der italienische Stil eindeutig Vorrang: Nur Krebs-WV 800 hat eine französische Gigue und die **Gigue aus Krebs-WV 827a** kombiniert beide Stile. Krebs lässt dort zuerst eine Es-Dur-Kadenz im französischen Gigue-Rhythmus vom oberen Ende der zweigestrichenen Oktave in die Mittellage „plätschern“, beginnt dann eine Wiederholung eine Oktave tiefer, die aber rasch in Achtelfigurationen ausläuft, die zwischen den drei Stimmen hin- und hergereicht werden. Ab T. 4 ist B-Dur erreicht, was bis T. 13 immer wieder bestätigt wird. Mit T. 14 beginnt der zweite Teil wieder kurz im Gigue-Rhythmus. Ab T. 17 destabilisiert Krebs B-Dur, indem er Leittöne einführt, die nach As-Dur führen könnten. In T. 24 wird dennoch nach B-Dur kadenziert, danach beginnt eine Reprise der ersten zwei Takte in Es-Dur, nach der abermals italienische Achtel die Gigue beenden, deren Schlussakkord im *style brisé* aufgefächert wird. Man kann hier noch nicht von *réunion des goûts* sprechen, da der französische Gigue-Rhythmus eher kachelartig in eine sonst authentische Giga eingefügt wird und keiner der beiden Stile in der Kombination seine Eindeutigkeit und Integrität bewahrt.

Die **Gigue aus Krebs-WV 825** – ich orientiere mich in der folgenden Beschreibung an der Fassung der Gigue, die auch in der Carus-Ausgabe verwendet wurde, nämlich der Kittel-Abschrift, die gegenüber einer erhaltenen autographen Fassung auf detailliertere Ausarbeitung hindeutet – ist wiederum eine Giga mit Achtelfigurationen, aber als einzige Gigue bei Krebs fugiert. Der Themenkopf aus Quarte und Quinte aufwärts, der danach in verschiedenartige Achtelketten ausläuft, erscheint in Mittel-, Unter- und Oberstimme, wobei jeweils die Dux-Positionen besetzt werden. Erst in T. 5 beginnt die Unterstimme einmal in der Comes-Position. Danach jagt Krebs nacheinander durch drei Quintfallsequenzen, integriert in die zweite einen Themeneinsatz auf der iv. Stufe (T. 8-9), beendet den ersten Teil auf der V. Stufe mit einem weiteren Themeneinsatz im Bass (T. 11) und der Kadenz (T. 12). Nach dem Doppelstrich baut Krebs die Mehrstimmigkeit auf der V. Stufe wieder von neuem mit zwei Themeneinsätzen auf. Mit dem Bass-Eintritt in T. 17 gelangt Krebs erneut nach a-Moll, es folgen eine Quintfallsequenz und insgesamt drei enggeführte Themeneinsätze in a-Moll in T. 20-21, die die Rückkehr zur Ausgangstonart markieren. Den Rest der Gigue nehmen themenfreie Figurationen und Sequenzen ein. Man kann festhalten, dass Krebs den bei Bach häufigen fugierten Giguentyp kennt und gebraucht, wenn auch nur einmal.

Die übrigen sieben Gigen (Krebs-WV 807, 808, 809, 811, 812, 819 und 823) sind kontinuierlich figurierte italienische Gigen, von denen drei Reprisen besitzen und zwei imitatorische Techniken zu Beginn zeigen. Eine Herausbildung von Einschnitten und Phrasenschlüssen findet gelegentlich statt, allerdings ist Krebs weit entfernt von einer Motivreihe wie in vielen Galanteriesätzen. In der **Gigue aus Krebs-WV 808** ergeben die ersten beiden Takte eine abgetrennte erste Phrase, sie etabliert h-Moll. Das melodische Material beruht hauptsächlich auf Dreiklangsbrechungen und besitzt keine einprägsame rhythmische Gestalt. Sequenzen führen rasch nach D-Dur, wo sich die Musik einige Takte einpendelt. Im zweiten Abschnitt ab T. 13 entwickeln sich Dreiklangsbrechungen über stützenden Basstönen, bis eine Quintfallsequenz in T. 20-21 mit Figurationen in beiden Händen wieder nach h-Moll zurückführt. Die Kontinuität des Rhythmus, der Mangel an Motivbildung, die zahlreichen Sequenzen und die zweiteilige Form entsprechen trotz der nur vereinzelt Polyphonie eher einem barocken Erscheinungsbild. Damit zähle ich die Gigen wie schon die Allemanden und Couranten zu den traditionelleren Suitensätzen bei Krebs.

---

<sup>208</sup> Marsh 1995, Sp. 1326.

## 4.10 Die Sätze der Overture g-Moll Krebs-WV 820

In den bisherigen Teilkapiteln zur Suite konnte gezeigt werden, dass Krebs tatsächlich sehr unterschiedliche Satzformen verwendet. Er greift auf Topoi zurück, rudimentär auch auf die Polarisierung nationaler Schreibarten und verwendet dabei stilistische Merkmale, die mal eher auf die Barockzeit, mal auf die Vorklassik hinweisen. Ich bin außerdem auf Basis der von mir zuvor entwickelten Modelle über Clavierstile des 18. Jahrhunderts zu der Einschätzung gekommen, dass Krebs' Beitrag zur empfindsamen Musik nicht so unerheblich ist, wie es die bisherige Forschungsliteratur annimmt, die Krebs meist überhaupt nicht berücksichtigt. Nun soll am Beispiel der Overturesuite Krebs-WV 820, deren Satzfolge schon in der Tabelle Abb. 6 als außergewöhnlich erkennbar wurde, gezeigt werden, wie Krebs innerhalb eines konkreten Werkes die musikalischen Ebenen zusammengestellt hat und welches Werkkonzept dadurch entsteht.

Die Overturesuite besteht aus den Sätzen Overture, Lentement, Vivement, Paisan, Menuet (I und „II en Trio. Lentement“), Gavotte, Air avec Doubles, Passepied (I und II) und Rigaudon. Die Satzfolge unter Verzicht auf die Standardsätze erinnert an die Struktur in den Orchestersuiten Bachs und Telemanns. Die Satzbezeichnungen sind zum Teil ungewöhnlich: Ein Lentement findet sich beispielsweise in Händels Wassermusik HWV 349/14, ein Vivement in Telemanns Tafelmusik in der Suite e-Moll TWV 55:e1 oder mehrmals bei Couperin, ein Paisan ist noch seltener: Es taucht laut RISM Online in einer Partita B-Dur von Johann Melchior Molter, einer Partita F-Dur von Placidus von Camerloher und in mehreren anonymen Quellen auf. Rigaudons gibt es bei Muffat und Rameau. Damit sind die bei Krebs verwendeten Sätze zwar nicht einzigartig, aber zumindest selten.

Die Overture ist eine französische Overture – in Krebs' Suitenschaffen die bedeutendste Auseinandersetzung mit der französischen Schreibart – mit einer chromatischen Fuge. Das Lentement mit seiner geschickten Dreistimmigkeit und den französisch anmutenden Verzierungen kontrastiert zum zweistimmigen Vivement – vielleicht der italienisch-bewegte Gegenpol zum französischen Duktus. Danach inszeniert Krebs im Paisan, dem Bauerntanz (siehe dazu Fußnote 175), einen bisher noch nicht besprochenen Topos. Mit oktavierten Bässen erzeugt er einen stampfenden Klang, reduziert damit den Satz de facto zur Einstimmigkeit (T. 15-18, 43-46) in drei parallel geführten Oktaven und lässt den Bass streckenweise auf Orgelpunkten stehen (T. 21-32). Der derbe Paisan und die höfische Overture in einer Suite vereint – die Vielfältigkeit ist enorm. Das Menuet I entspricht dem oben besprochenen „untänzerischen“ Typ mit mehr Spielkontinuität als Tanzfiguren, Menuet II trägt die Satzbezeichnung „Lentement“.

Nach der Gavotte folgt das „Air avec Doubles“, Krebs' einziger Variationenzyklus. Das Thema (Air) besteht aus vier plus vier jeweils wiederholten Takten, die sich von der Moll-Tonika zur Tonikaparalleltonart wenden und wieder zurückkehren. Die Melodie in der Oberstimme ist dabei schon in ihrer ursprünglichen Fassung reich mit typisch französischen Ornamenten verziert und fast alle der folgenden Variationen (Doubles) vereinfachen den melodischen Verlauf. Die Doubles eins, zwei und drei lösen die Melodie in eine durchlaufende Figuration, in eine Bassfiguration mit ausgeterzten Achteln in der Oberstimme und eine Triolenfiguration in der rechten Hand auf. In Double IV wandert die ursprüngliche Oberstimmenmelodie fast unverändert in den Bass und wird von Akkorden in der rechten Hand gestützt. Bis zu diesem Punkt handelt es sich rein um standardisierte Figurationen, die in beinahe jeder Variationenreihe der Zeit zu finden sind, z. B. bei Händel und Pachelbel.

Doch Double V (T. 40-48) gebraucht vermehrt die lombardische Verzierung und kann damit als *gusto-italiano*-Typ bezeichnet werden – siehe dazu die Ausführungen zu Arne zur Nieden ab S. 25. Krebs greift in diesem Double somit ein französisches Thema, auf dessen Genese auch die französisch anmutende Verzierung in T. 40 hindeutet, gepaart mit einem italienischen Topos auf, womit ein einziger Fall von *réunion des goûts* im engeren Sinn, nämlich dem der Synthese nationaler Schreibarten bei gleichzeitiger scharfer Konturierung, nachgewiesen ist.



Abb. 16: Krebs-WV 820, Air avec Doubles, T. 40-48

Das letzte Double zeigt wieder eine gebräuchliche Figuration. Mit einem Passepied und einem Rigaudon – dieses ist als sehr schlichter Gerüstsatz-Typ notiert – schließt Krebs mit zwei selteneren Tanzsätzen. Die Suite Krebs-WV 820 zeigt somit die Verschiedenheit auf, die für Krebs' Suitenkonzept typisch ist.

## 4.11 Krebs' Bedeutung als Suitenkomponist

Die Untersuchungen von exemplarischen Suitensätzen haben gezeigt, dass Krebs' Suiten keine Produkte kompositorischen Schaffens sind, die aus reiner Gefallsucht einem unambitionierten Publikum unterbreitet wurden. Es wurde versucht zu zeigen, dass Krebs auf der Tradition der deutschen Cembalosuite aufbaut, dass die kompositorische Gestaltung von der Rezeption gattungsgeschichtlicher Traditionen zeugt und dass Krebs gleichzeitig sensibel auf musikalische Entwicklungen seiner Zeit reagiert. Dies lässt die Suitenform, die schon vor Krebs eine stilistisch integrative Offenheit besaß, unter seinen Händen zu einer Potpourri-Gattung werden, die in ihrer Offenheit flexibel für unterschiedliche musikalische Ideen ist. Die Polyvalenz von Stilen, Schreibarten und Topoi in dieser Form zu präsentieren, ist meiner Meinung nach Krebs' Idee von einer Suite gewesen und die Auswahl der einfließenden Strömungen unterscheidet Krebs von anderen Suitenkomponisten.

Freilich kann nicht in Abrede gestellt werden, dass Krebs zu keiner Zeit die kontrapunktische Architektur und die spieltechnische Komplexität eines Johann Sebastian Bach erreicht. Doch dies war nach Krebs eigenen Worten gar nicht sein Ziel. Auch steht fest, dass Krebs' Partiten wesentlich

gewichtiger sind als die gedruckten Suiten. Krebs hat mit seinen Druckwerken schlichtweg das passende Angebot vorgelegt, das die Nachfrage nach einfacher Spielliteratur befriedigte.

Krebs' Suiten wurden nie von anderen Komponisten rezipiert, nie von seinen Nachfolgern in erhaltenen Dokumenten erwähnt, da die Gattung noch zu seinen Lebzeiten aus dem Betätigungsfeld der Komponisten zurückgedrängt wurde. Dennoch hoffe ich, seinen Beiträgen zur Gattungs- und Musikgeschichte gerecht geworden zu sein, indem ich aufgezeigt habe, welche Gedanken die Werke rezipieren und weiterentwickeln. Krebs' Platz in der Geschichte der Suite ist wohl kein Ehrenpodest, aber dennoch verdienen seine verständigen und geschmackvollen Suiten eigene Anerkennung.

## 5. Die Sonate

Stand Krebs mit seinen Suiten am Ende einer langen Gattungstradition, so sind seine Sonaten zwar kein Beitrag zur Entstehung von Gattung und Begriff „Sonata“, wohl aber an einem frühen Punkt innerhalb der Gattungsgeschichte entstanden, an dem sich die Sonate von älteren Formen zur Klaviersonate der Zeit der Wiener Klassiker wandelte. Die tradierten Formen waren die von Corelli etablierten *sonate da camera* und *sonate da chiesa*. Zum Teil davon abgeleitet ist die Triosonate für Basso Continuo, Violinen oder auch Flöten, zu der Krebs mit Krebs-WV 300-329 vor allem in seiner Altenburger Zeit zahlreiche Beiträge leistete. Daneben entwickelte sich die Sonate für Clavier solo auf unterschiedlichen Ebenen zu dem, was sie zur Zeit der Wiener Klassiker wird. Edler legt anhand von Verlagskatalogen aus dem 18. Jahrhundert dar, dass man den Begriff „Sonata“ zunehmend für Clavierwerke verwendete, die in formaler Hinsicht auch anderen Gattungen zugerechnet werden konnten.<sup>209</sup> Parallel dazu entwickelten sich unterschiedliche Werkkonzepte mit je individuellen formalen Strukturen, unter denen sich erst später das herausbildete, was wiederum in der musiktheoretischen Retrospektive als „Sonatenform“ terminiert wurde. Um 1750 existierten noch Konzepte wie Domenico Scarlattis einsätziges Sonaten mit spanisch-folkloristischen Elementen. Die sich später durchsetzende Form entwickelt sich ab 1730, als die dreisätzig italienische Opersinfonia, von der Oper losgelöst, formal auf das Clavier übertragen wird.<sup>210</sup> Dies impliziert auch die Weiterentwicklung der zweigeteilten Form der Suitensätze zur Dreiteiligkeit mit Reprisensituation. Diese Dreiteiligkeit konnte bei Krebs bereits in sehr vielen Suitensätzen beobachtet werden.

Die Entwicklungen und Ideen sollen im Folgenden anhand ausgewählter Sonatenwerke von Krebs nachvollzogen werden. Es werden jeweils – anders als bei den Suiten – vollständige Sonaten mit allen Sätzen untersucht, da Krebs bei der Sonate keine unterscheidbaren Typen, die sich leicht zusammenfassen ließen, geschrieben hat. Von Krebs sind insgesamt 13 Sonaten bzw. Sonatinen erhalten – einige wurden erst in den letzten Jahren wiederentdeckt. Sie sind sämtlich dreisätzig nach dem Muster schnell – langsam – schnell. Im zweiten Satz verwendet Krebs am häufigsten (achtmal) die Varianttonart, viermal die Paralleltonart (in Krebs-WV 801-804) und einmal (Krebs-WV 834) wechselt er die Tonart nicht. Bei den Kammersonaten ab Krebs-WV 300 ist die Befundlage übrigens ähnlich: In den sechs dreisätzig Sonaten ändert Krebs nur einmal die Tonart im langsamen Satz, nämlich in der von mir „entdeckten“ Sonate Krebs-WV 329 in die Paralleltonart. In den mehrsätzig Sonaten und Trios – in der Regel *sonata-da-camera*-Typ – findet der Tonartwechsel in den langsamen Sätzen und in mehrteiligen Tänzen wie dem Menuet II statt. Dabei wird das Ausweichen in die

---

<sup>209</sup> Edler 2003, S. 105 f.

<sup>210</sup> Ebd., S. 104; Mauser 2014, S. 7-9.

Paralleltonart (elfmal) gegenüber der Varianttonart (siebenmal) bevorzugt. Einen Mittelsatz in weiter entfernten Tonarten, wie sie bei den Wiener Klassikern typisch sind, gibt es bei Krebs nur einmal in Krebs-WV 306. Gleichzeitig lassen sich bei Krebs aber auch in den Suiten Tonartenwechsel, die freilich das Satzgefüge der Standardsuite, wo sie sonst nicht vorkommen, bereits arg strapazieren, beobachten. In den Partiten Krebs-WV 825 und 827a beispielsweise weicht Krebs in einigen Mittelsätzen in die jeweilige Varianttonart aus. In diesem Sinne findet also eine Überlappung von Sonate und Suite statt, die sich auch in den *sonata-da-camera*-Formen der Kammermusik Krebs-WV 300-329 weiterverfolgen lässt.

## 5.1 Sonata d-Moll Krebs-WV 837

Das **Allegro non troppo** beginnt mit einem Mordent im Bass und einem motivisch wenig einprägsamen Imitationssatz. Diese Eröffnung erinnert an eine Allemande – man vergleiche zum Beispiel den Beginn der Allemanden Krebs-WV 811 (siehe S. 40), 823 und 825, die jeweils ähnliche strukturelle Elemente zeigen. Der Imitationssatz im Allegro non troppo endet im zweiten Takt mit Triolen, die die gerade Figuration aufbrechen, und wird nach zwei Takten und einem Einschnitt im *piano* wiederholt. Zwar weisen die Fakturwechsel und kleinformatischen Abschnitte eher in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts voraus, dennoch ähnelt die Satzeröffnung eher den Suiten von Krebs als den Sonaten eines Wagenseil oder gar eines frühen Haydn. Die Fortsetzung mit einer Sequenz (T. 5-7) und ausgedehntem Laufwerk passt in dieses eher konventionelle Bild. Am Schluss findet sich eine Reprisensituation (T. 39-46). Geht es um die Frage, wie nahe ein Satz an dem ist, was man aus klassischen Sonaten an Formen, Gesten und Kompositionsprinzipien kennt, ist das Allegro non troppo davon recht weit entfernt. Konzeptionell besteht kein Unterschied zu den meisten beschriebenen Suitensätzen.

Im **Andante** in D-Dur verwendet Krebs über weite Teile des Satzes den Grundrhythmus, den er auch in seinen Pastoralen in Krebs-WV 800 und 825 gebraucht. Abgesehen davon nutzt er vereinzelt die in diesen Sätzen so charakteristischen Sexten und die ruhig pulsierende Begleitung in der linken Hand. Die einstimmige rechte Hand ist außerdem viel reicher figuriert als in den Pastoralen. Eine entspannte Grundstimmung kommt dank der ruhig fließenden Triolen dennoch zustande. Krebs verwendet ein viertaktiges Eingangsmotiv, das er dreimal wiederholt – mal mit Halbschluss, mal mit Ganzschluss. Danach ersetzt er die Triolen durch Gerade, erst als Pärchenfiguren, dann mit Terz- und Sextparallelen. Ab T. 25 erscheint das Eingangsmotiv in A-Dur, ab T. 37 wieder in D-Dur. In diesem dritten Teil kehrt reprisenartig viel Material aus dem ersten Teil wieder, doch besitzt der Satz – wenn man den Begriff hier gebrauchen möchte – eine Coda ab T. 55, in der nachschlagende Akkorde in der rechten Hand an Anleihen aus der vorklassischen Orchestermusik erinnern. Das Andante erscheint damit vergleichsweise zukunftsweisend. Krebs verwendet eine echte dreiteilige I-V-I-Form, die keine erweiterte Zweiteiligkeit ist. Interessant ist die konzeptionelle Nähe zu den Pastoralen aus den Suiten.

Das **Allegro** schlägt den spielerischen Tonfall eines Scherzos oder einer Harlequinade an. Der Satz besitzt ein klar umrissenes Eröffnungsmotiv, das mehrfach wiederholt und aneinandergereiht wird. Das Motiv wird oft zuerst von der rechten Hand in höherer Lage – jeweils mit *piano* gekennzeichnet – vorgetragen und danach im *unisono* mit der linken Hand, wo dann *forte* steht. Dieses Stilmittel wurde auch in den Harlequinaden beobachtet. Außerdem besitzt das Motiv einen gestischen Charakter, der durch die markige Gestaltung der angesprungenen Dissonanzen und der Artikulation entsteht.



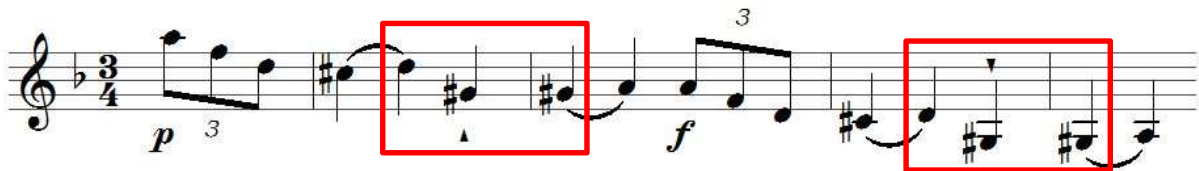


Abb. 17: Sonata VI d-Moll Krebs-WV 837, 3. Satz T. 1-4

Krebs bezeichnet klar Dynamik und Artikulation – in den Suiten wäre das in dieser Gründlichkeit eher selten –, wodurch der Sprung d-gis maximal zum Vorschein gebracht wird. Besonders deutlich wird dabei die gliedernde Rolle, die die betonte Dissonanz bei der Konturierung des Themas spielt. Der *piano*-Block und der *forte*-Block erhalten ihre Struktur erst durch die Dissonanz gis, die jeweils einen Halbschluss herbeiführt. Zur gestischen Ausdruckskraft des Themas trägt besonders sein *unisono*-Vortrag bei, der nicht durch Begleitharmonien „verwässert“ wird.

Es gibt übrigens bei Krebs des Öfteren Motive, die mit ungewöhnlichen Intervallschritten ausgestattet sind und bei entsprechender Artikulation des Interpreten sehr gestisch wirken können. Solche auffälligen Intervalle werden regelmäßig auf metrisch hervorgehobene Zeiten positioniert. Ein Beispiel aus dem Schlusssatz des Concerto h-Moll Krebs-WV 204 für Cembalo und obligate Oboe: Der zweimalige Sprung zum ais auf die schwere Zeit macht dort wesentlich den Wiedererkennungswert des Rondoritornells aus.



Abb. 18: Concerto h-Moll Krebs-WV 204, 3. Satz, T. 1-10

Der hervorgehobene dissonante Ton bleibt oft die einzige Dissonanz innerhalb einer sonst eher konsonanten Melodielinie ohne ambitionierte Sprünge. Dabei kommt der Dissonanz bisweilen auch eine harmonisch tragende Rolle zu, oft ist sie jedoch nur die „pikante Note“, die den Wiedererkennungswert eines Themas ausmacht.

In Krebs-WV 837 bringt Krebs den Gedanken aus T. 1-4 gleich erneut und fügt dann eine wiederholte Kadenz an, die jeweils auf einem Halbschluss auf A-Dur endet. Bis T. 21 führt Laufwerk in der Oberstimme zum Ganzschluss. Weitere Figurationen (ohne Sequenzen) führen nach F-Dur – Ende des ersten Teils der *forma bipartita*. Diesen Aufbau mit Motivreihung zu Beginn und einem Auslaufen in unkonturierte Figurationen kennt man aus den galanteren Suitensätzen, die Fortsetzung im zweiten Teil des Satzes weist ein wenig mehr auf die klassische Sonate voraus. Dort wird das Eingangsmotiv zuerst in F-Dur vorgetragen (T. 37-40) und nach g-Moll gerückt, von wo aus der Halbschluss auf D-Dur zur Rückmodulation nach d-Moll umgedeutet wird (T. 41-56). Es folgt eine recht ausgedehnte Reprise (T. 57-80). Zukunftsweisend ist im zweiten Teil des Satzes vor allem der knappe Mittelteil, der mit dem Eröffnungsmotiv spielt, indem dieses Transpositionen unterzogen wird. Wohlgermerkt ist Krebs weit entfernt von der Umdeutung thematischen Materials im Durchführungsteil, wie man es bei den Klassikern kennt.

## 5.2 Sonatina c-Moll Krebs-WV 803

Im ersten Satz, **Allegro un poco andante**, dieser Sonate – deren Tonart freilich c-Moll ist, doch wird diese bei der Generalvorzeichnung in den Ecksätzen als Dorisch auf c notiert, in dem jeweils das As einzeln bezeichnet wird – schlägt Krebs vor allem zu Beginn einen gewissen ernsteren Tonfall an. In den ersten zwei Takten erscheint dreimal hintereinander eine i-iv-V-i-Kadenz mit entsprechend raschem harmonischen Rhythmus von einer Achtel im zweistimmigen Satz. Krebs nutzt dafür einen vergleichsweise strengen Kontrapunkt, in dem Sprünge in der einen Stimme durch Schritte in der anderen abgefedert werden, Septen und Vorhalte eingeführt und regelhaft aufgelöst werden – abgesehen von einem Quartvorhalt im dritten Takt. Die Struktur ist durch die komplementärrhythmische Versetzung der Stimmen sehr dicht und wirkt daher auch kontrapunktisch umso elaborierter. Ab dem zweiten Takt beginnt Krebs eine melodisch-harmonische Quintfallsequenz, in der sich der harmonische Rhythmus auf eine Viertelnote verlangsamt. Krebs bricht dies mit einem Halbschluss auf die schwache Zeit in T. 5 und einem kurzen, unvermittelten Wechsel zu triolischer Figuration ab. Es folgen zwei weitere Quintfallsequenzen. In die erste baut Krebs einen Neapolitaner ein, die zweite leitet eine Modulation in die Tonart der Dominante ein. Danach verweilt Krebs ab T. 10 drei Takte lang auf einem D-Dur-Klang, der taktweise unterschiedlich figuriert wird, triolisch, gerade mit Pärchenfiguren und lombardisch. Dadurch dass Krebs in T. 11-12 den Bass als Orgelpunkt liegen lässt, entstehen harmonische Reibungen zu den kadenziellen Abläufen der Oberstimme. Eine Kadenz nach g-Moll in T. 13 beschließt diesen ersten von drei Formteilen des ersten Satzes. Der zweite Teil beginnt analog zum ersten, nur eine Quarte tiefer. Nach fünf äquivalenten Takten führt eine zweitaktige Überleitung nach c-Moll zurück, wo Krebs eine Reprise des Anfangs inszeniert. Durch Streichen der ausgedehnten Sequenzen des ersten Teils und die Transposition von dessen letzten Takten bleibt die Harmonik in c-Moll. Der Satz endet mit einer im *unisono* beider Hände vorgetragenen Schlussformel. Interessant sind an diesem Satz die Beobachtungen, dass Krebs Sequenzen benutzt, um im ersten Teil modulatorische Funktionen zu erfüllen, diese aber in den anderen Formteilen offenbar nicht als strukturbildend begreift, da er sie weglässt – Krebs hätte ja stattdessen einfach im dritten Teil nicht-modulierende Sequenzen verwenden können. Auch dass die Sequenzen harmonisch und melodisch durchbrochen werden, zeugt für mich vom selben ästhetischen Verständnis, dass reine Sequenzierungen als möglicherweise redundant empfunden wurden. Zweitens lässt sich feststellen, dass die Merkmale, die ich als typisch für verschiedene Kompositionsstile extrapoliert habe, hier keine eindeutige Zuordnung zu einem Stil begründen können. Während die fortspinnungshafte Eröffnungssphrase mit ihrem Kontrapunkt und ihren Sequenzen einen gewissen barocken Habit besitzt, gewandten sich andere Abschnitte mit lombardischer Figuration, Seufzern, Pärchen in der Tracht jüngerer Stile. Speziell die lombardischen Rhythmen wurden bereits oben als wichtiges Kriterium für den *gusto italiano* eingeführt. Insgesamt ist der Satz also beherrscht von der Parallelität unterschiedlicher Stile, satzimmanente Polyvalenz findet sich somit auch in Krebs' Sonaten.

Formal interessant ist das **Largo**. Um über Zwei- oder Dreiteilung eines Satzes zu entscheiden, konnte man sich in der Regel an Wiederholungszeichen, Modulationen und motivischen Entsprechungen orientieren, die in den Suiten und Sonaten meistens durch Koinzidenz eindeutig Formteile definieren. Das Largo lässt sich anhand der Wiederholungszeichen zwar als zweiteilig klassifizieren, doch fehlt ihm großenteils das Aufgreifen motivischen Materials im zweiten Teil. Der erste Formteil (bis zum Wiederholungszeichen in T. 18) ist gekennzeichnet durch Motivreihung. Krebs etabliert einige Kontraste: in den Figurationen (Triolen, Gerade, Punktierungen, Pärchen, lombardische Rhythmen),

in der Dynamik (T. 8-12) und Artikulation (T. 8-14). Durch diese Kontraste entsteht in T. 8-14 eine gewisse musikalische Komik – doch je nach Interpretation kann diese forciert werden oder nicht. Krebs umspielt zuerst im *piano* die Subdominante mit lombardisch rhythmisierten Sprüngen und schließt direkt im *forte* und *staccato* die Akkorde Dominante und Tonika an. Dies wiederholt er nach einer Achtelpause, die beim zweiten Mal weggelassen wird. Stattdessen mündet die Musik in T. 12 synkopisch in die Pärchenfiguration.

Auf S. 25 wurde zum Konzept des *gusto italiano* erklärt, dass Arne zur Nieden lombardische Verzierungen neben 1. einer sanglichen und fließenden Melodiestimme, 2. einer begleitenden Unterstimme, 3. starker Verzierung der Melodie und 4. harmonischer Schlichtheit als Merkmale für Krebs' Form italienischer Schreibart ansieht. Mit Blick auf die Tabelle S. 73 kann man im vorliegenden Largo Ornamentierung und Kantabilität nur beschränkt nachweisen. Was allerdings von zur Niedens Beobachtungen bleibt, ist, dass lombardische Verzierungen bei Krebs offenbar ein Topos des Italienischen sind. Somit klingt im Largo ein italienischer Unterton an, der aber nicht durch andere typische italienische Topoi unterstrichen wird.

Der erste Formteil kadenziert nach B-Dur ab, was sich mit dem Eröffnen des nächsten Abschnitts als bloße formbildende Ausweichung entpuppt. Krebs platziert im zweiten Teil Arpeggios – wiederum keine übermäßig kantablen Figurationen –, die zuerst auf eine Modulation nach As-Dur hinauszulaufen scheinen, dann aber zu einer harmonisch durchbrochenen Sequenz ab T. 26 führen. Danach schließt sich eine transponierte Fassung der letzten sechs Takte des ersten Formteils an, womit der Satz endet. Für die formale Gliederung ist auf motivischer Ebene also nicht wie so oft ein eröffnendes Motiv entscheidend. Lediglich ein Gefüge von Schlusswendungen verbindet beide Formteile. Das Largo ist damit ein formal freier Sonatensatz, der weniger gesanglich oder empfindsam, sondern eher diskontinuierlich und kontrastierend, bisweilen sogar komisch erscheint. Ich sehe hier eine große Übereinstimmung mit dem, was im ersten Teil der Arbeit als „galant“ entwickelt wurde.

Im **Allegro** realisiert Krebs eine Motivreihe, mittels derer er aus wenigen Bausteinen einen ganzen Satz aufbaut. Zwei eröffnende Takte etablieren ein Motiv, das einem Halbschluss zustrebt, in T. 3-4 wird das Motiv wiederholt und in Richtung Ganzschluss geführt. Diese in sich geschlossene Taktgruppe wird im *piano* wiederholt. Es folgen ein aufsteigender Fauxbourdonsatz und eine Kadenz auf der III. Stufe mit Hemiole, die den ersten Formteil beschließen. Im zweiten Formteil wiederholt Krebs das Eröffnungsmotiv – zuerst auf der III. Stufe, dann wieder in der Tonika. Ein verändertes Sequenzmuster und ein längerer Kadenzabschnitt, der an die Kadenz des ersten Teils angelehnt ist, beenden den Satz.

## 5.3 Sonata G-Dur Krebs-WV 833

Das **Allegro** dieser Sonate zeichnet sich durch eine formale Struktur aus, die zwar den typischen zweiteiligen Aufbau mit Reprisensituation zeigt, aber auch eine ungewöhnliche Polythematik besitzt. Das folgende Schaubild zeigt den Aufbau.

<b>a</b> T. 1-4 T	<b>b</b> T. 5-8 ->T	<b>a'' + a'</b> T. 9-12 D->T	<b>c</b> T. 13-16 ~T	<b>d</b> T. 17-20 ->D	<b>e</b> T. 21-24 D	<b>a</b> T. 25-28 D	<b>a</b> T. 29-32 T	<b>b</b> T. 33-36 ->T	<b>d</b> T. 37-40 T	<b>e</b> T. 41-44 T
-------------------------	---------------------------	------------------------------------	----------------------------	-----------------------------	---------------------------	---------------------------	---------------------------	-----------------------------	---------------------------	---------------------------

Abb. 19: Formaler Ablauf des ersten Satzes von Krebs-WV 833

Man erkennt die formale Experimentierfreudigkeit und Modernität, die bei Krebs bisher nicht selten anzutreffen ist: Abgrenzbare Phrasen aus symmetrischen Viertaktgruppen und der weitgehende Verzicht auf gliedernde Sequenzen erfordern eine Makrostruktur, die eine Alternative zu Fortspinnungsprinzipien anbietet. Nach der Vorstellung des bestimmenden thematischen Materials (a) kontrastiert der b-Teil rhythmisch zu a, die Wiederholung der verkürzten Fassungen von a in T. 9-12 auf der Dominanttonart und der Tonika sind ungewöhnlich für Krebs, die Suitenliteratur und frühe Sonaten. Der c-Teil besticht mit einer vagen harmonischen Destabilisierung der Tonika und mit Vorhaltsseufzern. Diese Seufzerfiguren werden im e-Teil wieder aufgegriffen. Hier stehen auch chromatische Alterationen, die zusätzliche (empfindsame) Farbtupfer ins Spiel bringen. Der zweite Teil wiederholt nur motivisches Material des ersten, wobei man als formale Deutung sowohl eine Reprise ab T. 29 nach einem sehr kurzen Mittelteil als auch eine Zweiteiligkeit stark machen kann, in der T. 25-32 vertauschte Tonartenverhältnisse gegenüber T. 1-12 aufweisen. Erstere Erklärung scheint treffender, da ich T. 29 als Rückkehr zur Haupttonart wahrnehme.

Das **Andante** ist meinem Empfinden nach einer der ausdrucksstärksten Sätze bei Krebs. Es steht in der Varianttonart g-Moll und verbindet den Topos der Pastorale mit empfindsamem, freiem Tastenspiel in einer dreiteiligen Form. Die Rahmenteile (T. 1-16 und T. 29-44) präsentieren das pastorale Element: eine kurzgliedrige Melodik in unausgesetzten Terzparallelen über einem pulsierenden Untergrund. Die Seufzer-Gestik in T. 3 etabliert einen empfindsam zitternden Charakter. Krebs wiederholt das Motiv einmal *piano*, danach wieder *forte* auf D-Dur und B-Dur, nutzt also ausschließlich Motivreihung und dabei entstehende *forte-piano*- und Dur-Moll-Kontraste.



Abb. 20: Krebs-WV 833 2. Satz Andante T. 1-4

In einem kurzen Mittelteil (T. 17-24) greift er auf eine mit Triolen und Zweiunddreißigstelnoten figurierte und auf zwei Takte reduzierte Variation des Hauptmotivs zurück, an die sich eine dreitaktige B-Dur-Dreiklangsbrechung anschließt. Der dritte Formteil wiederholt anfänglich die ersten acht Takte des ersten Teils und verharret dann auf einem d-Orgelpunkt, über dem sich chromatisch alterierte Klänge ausbreiten. Einen ähnlichen Effekt am Schluss eines langsamen Satzes verwendet Krebs beispielsweise in dem ziemlich empfindsamem Largo e affetuoso aus der Flötensonate Krebs-WV 300 in A-Dur. Im vorliegenden Andante beschließt Krebs den Satz mit einer viertaktigen

Seufzerfiguration, die Neapolitaner, zahlreiche Querstände und dissonante Sprünge enthält und deren Affektlevel daher als hoch zu bewerten ist, sowie mit vier Standardschlussstakten. In diesem Satz verbinden sich also pastoral-galante Elemente mit Empfindsamkeit in einer geschlossenen, knappen und überzeugenden Konzeption.

Das **Allegretto** erinnert im Tonfall an die humorigen Suitensätze. Auch die *unisoni*, die dort zu beobachten waren, finden sich in den gebrochenen Dreiklängen, mit denen Krebs den Satz beginnt. Das melodische Material ist sparsam: Auf fallende Dreiklangsgesten (T. 1-4), folgen steigende Figuren, die jeweils mit einem Vorhaltspärchen abgeschlossen werden (T. 5-16). Dieses Material beginnt auf den Stufen I (T. 1-16), V (T. 17-24), VI (T. 25-36) und fällt von dort über A-Dur in die Dominanttonart D-Dur. In der Schlusskadenz des ersten Formteils verwendet Krebs den übermäßigen Quintsextakkord (T. 45 f.), was eine recht frühe Verwendung der später typischen Klangverbindung dokumentiert. Der zweite Teil des Satzes (ab T. 53) mäandert zuerst von D-Dur nach e-Moll (T. 53-64), wo das motivische Material des Anfangs wieder auftritt – also eine motivische, aber nicht harmonische Reprisensituation. Über D-Dur (ab T. 73) ist schließlich eine Rückkehr nach G-Dur ermöglicht, wo das kadenzierende Material des ersten Teils wiederverwendet wird. Das Allegretto stellt nach einem eher intimen zweiten Satz einen gestisch beinahe derben Kehraus dar. Damit konnten einerseits in der Sonate Krebs-WV 833 Topoi nachgewiesen werden, die auch in den Suiten auftauchen, und andererseits gezeigt werden, wie sich diese unter dem Dach einer anderen Gattung verbinden.

## 5.4 Sonatina a-Moll Krebs-WV 801

Der Beginn des **Allegro** erinnert wiederum an Krebs' Allemanden: die charakteristischen drei Sechzehntelnoten als Auftakt, die Bildung eines geschlossenen homophonen thematischen Abschnitts zu Beginn, auf den dichtere Fortspinnungen folgen, und die sparsame Imitationstechnik wurden als deren Kennzeichen bereits herausgearbeitet. Das Changieren zwischen Motivreihung, Fortspinnungstechnik und Phrasenverschränkung bestimmt die ersten zehn Takte des Satzes, die mit einem Halbschluss enden. Es folgt ein längerer sequenzierender Abschnitt (T. 11-18), der auf dem Motiv der drei Auftaktnoten aufbaut und eine Modulation nach C-Dur in die Wege leitet. Seine motivische Geschlossenheit und die Kontinuität der Figuration sind sonst eher untypisch für Krebs. Der erste Formabschnitt endet mit einer Bestätigung von C-Dur (T. 18-30) nach einem ausgedehnten Orgelpunkt auf g. Wie in allen Sonatinen der Clavierübung III finden sich im ersten Satz keine Wiederholungen der einzelnen Formabschnitte. Der zweite Formabschnitt enthält dieselben Bestandteile, nur kehrt er von C-Dur nach a-Moll zurück. Dies geschieht gleich in der ersten Phrase, die um fünf Takte gegenüber dem ersten Teil ausgedehnt wird. Im weiteren Verlauf passt Krebs auch die Tonartendisposition des Sequenzteils an.

Unter den Clavierwerken findet sich nur in Krebs-WV 801 eine **Siciliana**, während dieser Satztyp in der Kammermusik fünfmal auftaucht. Die ersten vier Takte stellen die stereotype Siciliana-Gestalt vor. Sie besitzen mit ihrem 6/8-Takt, den langsamen Siciliana-Rhythmen, den Terz- und Sextparallelen und sogar den kreisenden Bewegungen in geringem Ambitus einige der Charakteristika, die die MGG für die Clavier-Siciliana des 18. Jahrhunderts beschreibt.<sup>211</sup> Der 24 Takte lange Satz gliedert sich in sechs viertaktige Gruppen, von denen jeweils drei zusammen einen größeren Formteil bilden. Nach

---

<sup>211</sup> Wiesend 1998, Sp. 1393-1395.

den eröffnenden vier Takten modulieren die nächsten vier in die Oberquinttonart, wo die letzte Taktgruppe den ersten Teil beschließt. Vier Takte Quintfallsequenz, die die Modulation nach G-Dur je nach Sichtweise nachträglich als formbildende Ausweichung „disqualifizieren“ mögen, führen zu einer Reprise zurück (T. 17-20 = T. 1-4). In Ermangelung eines Modulationsteils ist T. 21-24 lediglich eine Transposition von T. 9-12.

Das **Allegro assai** wirkt mit seinem zweistimmigen Satz ohne Figurationen anspruchslos und reduziert, doch Sätze wie dieser finden sich durchaus nicht selten in Krebs' Clavierschaffen – vor allem in schnellen Schlusssätzen. Ein vergleichbarer Satz ist beispielsweise der Rigaudon aus Krebs-WV 820 (siehe S. 53). Wahrscheinlich hat Krebs das von ihm notierte Material als Gerüstsatz für improvisierte Figurationen verwendet wissen wollen. Daher ist jenseits der Schlichtheit des Notentextes die ausschlaggebende Frage, welche Elemente der Musik Krebs vorgibt und welche dem Interpreten freigestellt bleiben. Entscheidend scheinen offenbar die motivische Korrespondenz zwischen T. 1-4 und T. 29-33, in denen eine Reprise inszeniert wird, das Durchlaufen harmonischer Sequenzen (T. 8-12, T. 16-20, T. 25-27) und ein interessanter harmonisch-modulatorischer Verlauf im Mittelteil (T. 13-28) zu sein, in dem die Subdominante und deren Parallele angesteuert werden. Um diese formal-harmonische Struktur herum steht dem Interpreten eine Vielzahl von Figurationen und Ornamenten offen, die nur durch die Tempoangabe „Allegro assai“ eingeschränkt werden. Durch die große interpretatorische Freiheit entsteht eine gewisse stilistische Neutralität, die sich auch im unauffälligen Indexwert von 1,13 widerspiegelt (siehe S. 73).

## 5.5 Sonata D-Dur Krebs-WV 835

Das **Allegro** eröffnet mit einer achttaktigen Phrase, die aus der Reihung von vier zweitaktigen Teilstücken hervorgeht, von denen allerdings die letzten beiden Stücke sehr eng miteinander verbunden sind. Zuerst umspielen zwei Takte punktiert den D-Dur-Akkord und führen ihn zum Halbschluss. Dies wird wiederholt. Danach tritt rhythmisch kontrastierendes Laufwerk auf, an das sich eine Kadenz mit Halbschluss auf A-Dur anschließt – wieder im punktierten Rhythmus. Nach allen bisherigen Untersuchungen kann man somit festhalten, dass Krebs Sonatensätze regelmäßig mit thematischen Phrasen beginnt, die sich jeweils in Motive und Taktgruppen untergliedern lassen und einen gewissen Wiedererkennungseffekt besitzen. Die einzelnen Gruppen sind entweder gleich lang oder als wachsende Glieder angeordnet (2 + 2 + 4). Halbschlüsse genießen den Vorzug vor Ganzschlüssen – auch am Ende der Eröffnungsphrase. Damit lassen sich musiktheoretische Schemata wie Periode und Satz nicht direkt auf Krebs' Eröffnungsphrasen anwenden, da diese nicht in sich geschlossene Themen, sondern eher als markante Kopfstücke einer noch längeren Verflechtung gedacht zu sein scheinen. In T. 8-16 wiederholt Krebs die Eröffnungsphrase in d-Moll, in T. 17-22 verkürzt in A-Dur und in T. 23-28 in D-Dur – solche mäandernden Harmonien würde man in der frühen Klassik eher in einer Durchführung erwarten. Über abwechslungsreiche Figurationen in T. 28-38 beendet Krebs den ersten Formteil in A-Dur.

In T. 39-54 nimmt Krebs Ansätze des motivischen Arbeitens einer klassischen Durchführung vorweg. Interessant ist beispielweise gerade die Struktur zu Beginn: T. 39, der die punktierten Dreiklangsbrechungen in umgekehrter Bewegungsrichtung zu T. 1 zeigt, kontrastiert mit dem folgenden Takt, der das Laufwerk aus T. 5 aufgreift – insgesamt also eine gestauchte Form der

Eröffnungstakte, die darin angelegte rhythmische Kontraste ausspielt. Nach einigen Sequenzen<sup>212</sup> (in T. 43-44 und T. 51-52 mit lombardischen Rhythmen) gelangt Krebs zu einer Reprise, die den ersten Teil verkürzt, ohne die Ausweichungen in andere Tonarten, wiederholt (T. 55-69). Somit ist in diesem Allegro einiges angelegt, was Jahrzehnte später wesentliche Kompositionstechniken bestimmen wird.

Das **Allegretto** in d-Moll setzt sich aus zwei Teilen zusammen, die jeweils vom selben ein wenig rührselig wirkenden Thema eingeleitet werden und mit der gleichen je harmonisch angepassten Kadenz beschlossen werden. Das eröffnende Thema besteht aus vier Takten mit einer Wendung zum Halbschluss am Ende. In der Oberstimme erklingt dazu eine kreisende, gleichförmige Figuration. Dabei blitzt in der zweiten Hälfte des ersten Takts der übermäßige Quintsextakkord, dessen übermäßige Sexte von oben eingeführt wird, kurz auf, was dem rotierenden Eröffnungsmotiv zusätzliche Geschlossenheit verleiht. Die einleitenden Takte werden ab T. 5 im *piano* wiederholt. Danach folgen ein Fauxbourdonsatz (T. 9-13) mit angesprungenen Leittönen, ein längerer Orgelpunkt auf c (T. 15-21) und eine längere Kadenz nach F-Dur (T. 22-30). Nach dem Schluss des ersten Formteils in F-Dur fährt Krebs sofort in d-Moll mit der Wiederaufnahme des Motivs vom Anfang fort. In T. 39-46 nutzt er ein zweitaktiges Motiv, um A-Dur und d-Moll zu umspielen, wobei er dynamische Kontraste bildet. Diese acht motivischen Takte ersetzen den Fauxbourdonsatz und den Orgelpunkt des ersten Teils. Doch die aus dem ersten Teil bekannten Schlusswendungen beenden auch den zweiten Formteil und damit den gesamten Satz (T. 47-55).

Das **Presto** beginnt mit einer kleinen Phrase im *unisono*, wie man es auch in den humorigen Suitensätzen und im Schlusssatz von Krebs-WV 833 finden konnte, das zur Dreistimmigkeit aufgefächert und einmal von einem kleinen Lauf unterbrochen wird. Nach dieser eröffnenden Phrase folgt ein Abschnitt mit Dominantseptakkorden, die bar aller stimmführungstechnischen Grammatik herumgeschoben werden (T. 9-16) – diese freie und querständige Einführung von Dominantseptakkorden ist sehr ungewöhnlich für die 1740er –, bis schließlich eine Kadenz nach A-Dur mit interessanten chromatischen Leittönen den ersten Formabschnitt beendet. Im zweiten Teil präsentiert Krebs zuerst das Anfangsmotiv in A-Dur und h-Moll. In T. 37-47 erlebt der Hörer toccataartiges Laufwerk in h-Moll mit Umspielung des Neapolitaners. Ab T. 49 folgt eine Reprise, in der Krebs die herumgeschobenen Septakkorde anders figuriert und noch kühner zu Septnonakkorden ausbaut. Somit ist das Presto hier kein tänzerischer Kehraus, sondern ein diskontinuierlicher Instrumentalsatz, in dem unterschiedliche Stile interferieren, nämlich der humorige Satztyp mit dem *stylus phantasticus*.

## 5.6 Sonata F-Dur Krebs-WV 836

Das **Allegro** dieser Sonate verdient wahrscheinlich unter allen Sonatensätzen von Krebs am ehesten die Bezeichnung „orchestral gedacht“ – zumindest an einigen Stellen. Der Satz eröffnet mit einem punktierten Motiv, das sich in T. 2 zu einem *unisono* verbindet. Damit haben die beiden Takte zusammen ein gestisches Moment, das Krebs im Verlauf des Satzes häufig nutzt, indem er das Motiv fünfmal (zum Teil transponiert) wieder aufgreift. Ab T. 5 setzt Krebs pulsierende Oktaven in den Bass, die sich in die Höhe bewegen, ab T. 8 steigt nach einem vorläufigen Höhepunkt in T. 7 die Oberstimme in die Höhe. Diese Stellen entsprechen den orchestralen Mitteln, die in der Vorklassik für Orchestercrecendi eingesetzt werden. Und dass Krebs diese interessante Figur an einen Formteil

---

<sup>212</sup> Beide Sequenzen sind Rückungen mit zwei Schritten. Da im Tabellenwerk auf S. 73 nur Sequenzen mit drei oder mehr Schritten aufgeführt werden, finden sie sich dort nicht.

setzt, wo in späteren Jahren die Überleitung zwischen Haupt- und Nebensatz steht, die gewöhnlich dramatisiert wird, lässt die Gestaltung umso zukunftssträchtiger wirken. Es bleibt aber festzuhalten, dass Krebs' Sonatenkonzept nicht das der Klassiker ist. Das sieht man auch daran, dass Krebs in T. 15 nach der vermeintlichen dramatisierenden Überleitung wieder das Eröffnungsmotiv zitiert, was bei den Klassikern ganz untypisch wäre und der Logik der Dramatisierung und Entwicklung aus Kontrasten heraus widerspräche. Bemerkenswert ist auch, dass Krebs ab T. 17 eine Reihe frei eintretender Sekundakkorde über pulsierenden Bässen bringt, um das vorherige Mittel der Spannungssteigerung zu wiederholen. Damit erreicht er nicht die V. Stufe sondern die iii. – ein höchst ungewöhnliches Modulationsziel als Abschluss des ersten Formteils. Ab T. 24 verwendet Krebs in a-Moll einen Rhythmus, den man aus seinen Pastoralen kennt, während er gleichzeitig die Oberstimme in den charakteristischen pastoralen Sexten führt. Der Mittelteil in a-Moll (T. 29-44) greift das Material aus dem ersten Teil auf, die Reprise beendet Krebs, indem er in T. 52 die Musik mittels einer Fermate für einen Takt anhält.<sup>213</sup> Man fühlt sich aufgrund der Fermate und der vollgriffigen Akkorde im nächsten Takt stark an das Solokonzert erinnert, in dem die Stellen, an der eine Kadenz zu improvisieren ist und an der dann das Orchester wieder einsetzt, oft ähnlich gestaltet sind. Damit ist dieses Allegro abermals ein Satz, in dem sich unterschiedliche Topoi und Gattungsinterferenzen finden lassen.

Das **Andante** ordne ich in die Gruppe der empfindsamen Sätze ein. Man findet die typische reich verzierte Oberstimme. Zwei motivische Einfälle bestimmen den Satz: ein viertaktiges Eröffnungsmotiv (T. 1-4) und ein Motiv aus Terzen mit unterer Wechselnote (das erste Mal T. 9), das gereiht und dynamisch kontrastiert wird (T. 9-12). Daran schließen sich ein chromatisch eingetrübter Fauxbourdonsatz (T. 13-15) und eine Kadenz mit Triolenfiguration in As-Dur an (T. 16-20). Der zweite Teil besteht aus denselben Abschnitten, die aber harmonisch anders disponiert werden: das Eröffnungsmotiv in As-Dur und f-Moll (T. 21-28), das Terzmotiv in b-Moll, c-Moll und f-Moll (T. 29-36) und schließlich die Kadenz nach f-Moll (T. 41-44). Danach hängt Krebs noch eine kurze Coda an, die mit denselben schweifenden chromatischen Alterationen über ruhenden Klängen arbeitet, wie man sie auch im Andante aus Krebs-WV 833 schon sehen konnte (siehe S. 59).

Das **Allegro** schließlich ist ein lustiger Satz im Kehraus-Typ. Ein fröhliches Dreiklangsmotiv eröffnet den Satz (T. 1-4), es folgen galante Pärchenfiguren (T. 5-8) und eine komplementärhythmische Quintfallsequenz (T. 9-14). Ein komischer Moment entsteht, wenn Krebs jeweils in den Schlusskadenzen des ersten und dritten Teils einen Neapolitaner wie eine dunkle Wolke vorüberhuschen lässt (T. 31 und 83).

## 5.7 Sonata a-Moll Krebs-WV 838

Am Ende des Sonaten-Kapitels soll die Sonate besprochen werden, die lange das einzige bekannte Werk von Krebs in dieser Gattung war. Zwar ist sie von Tittel beschrieben worden, doch bietet sich nun die Möglichkeit, ihre Eigenheiten vor dem Hintergrund der anderen Sonaten vergleichend zu erschließen. Denn tatsächlich unterscheidet sich insbesondere der erste Satz von den anderen Mitgliedern dieser Werkgruppe. Die Komposition beginnt mit einer recht ausgedehnten **Fantasia**. Einen solchen Satztyp in eine Suite einzubauen, war durchaus gebräuchlich, doch mit der Sonate wurde die Fantasie erst Jahre später verknüpft – beispielsweise in den Sonaten op. 27 von Beethoven.

---

<sup>213</sup> Krebs schreibt sonst Fermaten praktisch nie innerhalb von Sätzen. Sie sind der Kennzeichnung des Schlusses und besonders des Schlusses in *da-capo*-Sätzen vorbehalten.



Zu dessen Zeit existierten allerdings wesentlich mehr formale Konventionen und Traditionen, wie ein Sonatensatz gewöhnlich aufgebaut war, sodass Beethoven eine diffizile formale Verbindung zwischen der Sonate und der Fantasie eingeht, die sich über alle Sätze der Sonate hinweg fortsetzt. Krebs hingegen ersetzt lediglich den ersten Satz durch eine Fantasie.

Diese ist zweiteilig aufgebaut, wobei jeder Teil jeweils in viele kleinere Abschnitte untergliedert werden kann. Bestimmend für den ganzen Satz ist ein viertaktiges Motiv, das Krebs gleich zu Beginn vorstellt. Nach einem arpeggierten vollgriffigen a-Moll-Akkord folgt im *unisono* ein Aufgang von a zu e, in dem als charakteristisches Intervall die übermäßige Sekunde c-dis positioniert ist, was eine Wendung Richtung E-Dur nahelegt, die in den letzten zwei Takten durch chromatisches Umkreisen des Tons e forciert wird. Freilich trägt das viertaktige Motiv diese latente Harmonik in sich, doch ist aufgrund des *unisono*-Vortrags auch eine harmonische Anders-Deutung möglich beziehungsweise wirkt die Harmonik nicht so zwingend wie im vierstimmigen Satz, wie man an den Übergängen in T. 24 und T. 28 sieht. Nach den eröffnenden vier Takten lässt Krebs das gleiche Motiv in E-Dur folgen und modifiziert den Anstieg so, dass er wieder nach a-Moll zurückkehrt. In T. 9-20 lässt Krebs eine Phrase folgen, in der der a-Moll-Dreiklang durch Seufzerfiguren umspielt wird und sich in immer größere Tiefe fortsetzt. In T. 21-32 schließt sich dreimal das Eröffnungsmotiv an, in a-Moll, F-Dur und d-Moll. Diese Transpositionen scheinen offenbar nicht sehr folgerichtig, wenn man bedenkt, dass das Motiv immer jeweils zur Oberquinte strebt, aber dank des *unisono* wirken die Übergänge noch recht glatt. Nachdem Krebs bisher immer kontinuierliche und diskontinuierliche Phrasen abgewechselt hat, beginnt in T. 33 wieder eine durchgehende Sechzehntelbewegung in der rechten Hand, die ab T. 41 die linke Hand mit Alberti-Bässen aufgreift. In T. 49-56 finden sich pulsierende Achtel in der linken Hand mit zweitaktigen Motiven in der rechten Hand. Dies wird in T. 57-64 eine Oktave tiefer mit Vierteln statt Achteln und *piano* wiederholt. Es folgen modifizierte Versionen des Eröffnungsmotivs mit drei eröffnenden arpeggierten Akkorden und chromatischem Aufstieg zur Oberquinte in C-Dur (T. 65-68), G-Dur (T. 69-72) und d-Moll (T. 73-76). Da am Ende von T. 76 wieder a-Moll erreicht wird, ergibt sich in T. 65-76 ein Quintanstieg nach a-Moll. In T. 77-98 findet sich zum ersten Mal freies Tastenspiel mit schnellen Akkordbrechungen in weiter ausgreifenden harmonischen Wendungen. Es folgt eine empfindsame Phrase, die in Charakter und Gestaltung am ehesten an T. 49-64 erinnert, auch wenn das melodische Material verschieden ist (T. 99-106). Diese Melodik aufgreifend, folgen abschließende Phrasen (T. 107-122), die nach C-Dur modulieren und den ersten Großabschnitt beenden. Auffällig ist bis hierhin die ungewöhnliche Länge des Formteils, die Vielfalt an präsentiertem Material und die Benutzung des Eröffnungsmotivs als eine Art Ritornell.

Der zweite Formteil greift hauptsächlich bekanntes melodisches Material auf, er beginnt in C-Dur und kehrt zum Ende nach a-Moll zurück. So entsprechen T. 123-142 den T. 1-20, es folgt aber in T. 143-159 ein neuer Abschnitt mit Arpeggios, Skalen und einer halbschlüssigen Echo-Kadenz am Schluss. Krebs setzt danach in T. 158-184 die den T. 77-106 entsprechenden Abschnitte ein, die die Rückmodulation nach a-Moll vollziehen. In T. 185-208 lässt Krebs T. 41-64 untransponiert folgen. Damit vertauscht er die ursprüngliche Reihenfolge der Abschnitte und konzentriert gleichzeitig um die Rückmodulation nach a-Moll mehrere lyrisch-empfindsame Phrasen. Der Satz endet in T. 209-220 mit einer verlängerten Version der eröffnenden acht Takte. Diese formale und motivische Deutung des Satzes ist meiner Meinung nach angebracht, obwohl Tittel die Form anders interpretiert. Er erkennt eine Dreiteiligkeit mit T. 65-122 als Mittelsatz und nimmt an, dass im dritten Teil die Gedanken beider vorhergehender Teile zusammengefasst werden.<sup>214</sup> Dieser Ansicht widerspreche ich

---

<sup>214</sup> Tittel 1963, S. 680 f.

mit Verweis auf den modulatorischen Verlauf des Satzes, da erst ab T. 109 eine Modulation nach C-Dur eingeleitet wird und vorher sämtliche Teile die a-Moll-Tonalität nicht wirklich verlassen, wodurch sich der Verlauf i-III-i ergibt, der meiner Meinung nach eine zutreffendere Beschreibung als die Tittels ergibt. Dennoch belegen diese Differenzen, wie komplex die formale Struktur des Satzes ist.

Es zeigt sich somit, dass die Fantasia ein untypischer Sonateneröffnungssatz bei Krebs ist, da in keinem anderen ersten Satz so viele verschiedene motivische Charaktere verbunden werden. Auch die Interferenzen mit der Fantasie und der Ritornellform sind neben der Länge des Satzes sehr ungewöhnlich. Andererseits konnte schon gezeigt werden, dass die Formen in Krebs' Sonaten oft freier gestaltet sind als in den Suiten. Wiederum lässt sich anführen, dass die beobachteten Gattungsinterferenzen und die Kontrastierung von Stilen (z. B. empfindsam und *stylus phantasticus*) die Sonaten und Suiten von Krebs auszeichnen.

Das **Allegretto** in A-Dur ist ein sehr symmetrischer Satz mit zweiteiliger Form ohne Reprise. Jeden der zwei Formteile untergliedere ich noch in zwei Unterteile. Jeder dieser vier Abschnitte wird von einem Motiv eröffnet, das mit drei absteigenden Achteln – vor der ersten steht noch ein Vorschlag – beginnt, die im nächsten Takt von der linken Hand imitiert werden. In T. 1-4 lässt Krebs daraus ein viertaktiges Motiv entstehen, das er in T. 5-8 *piano* wiederholt. In T. 9-16 weitet er das harmonische Blickfeld, indem er das Motiv mit der Subdominante beginnt. In T. 17-18, dem Beginn des zweiten Abschnitts, fängt wieder das Eröffnungsmotiv *piano* an, doch rückt Krebs dies in T. 19-20 nach oben, sodass er eine Modulation nach E-Dur über die Dominante H-Dur einleitet. In T. 21-27 stehen lediglich D-T-Verbindungen in E-Dur über Alberti-Bässen. Tatsächlich ist es auffällig, wie oft Krebs in der Sonate Krebs-WV 838 Alberti-Bässe verwendet, die sonst sehr selten bei ihm sind. Auch die hohe Dichte an Echoeffekten scheint mir ungewöhnlich. In T. 29-36 beendet Krebs den ersten Großabschnitt in E-Dur mit einer Schlussphrase, die so wahrscheinlich auch beim frühen Haydn hätte stehen können. Der zweite Teil beginnt mit einer Transposition des ersten Unterteils nach E-Dur, an dessen Ende die Rückmodulation nach A-Dur vollzogen wird (T. 37-56). Der zweite Abschnitt wiederum verzichtet auf die Modulation nach E-Dur, sondern bleibt in A-Dur. Damit ergibt sich für den gesamten Satz das Schema II: A – E :II: E – A :II. Dies erklärt auch, warum es in diesem Satz keine Reprisensituation gibt, die die Symmetrie der Formteile zerstören würde.

Das **Allegro assai** ist ein fröhlicher Kehraus-Satz, der vor allem von den Kontrasten zwischen einem tänzerischen Eröffnungsmotiv (T. 1-4), das im *piano* wiederholt wird (T. 5-8), und dessen Fortsetzung mit Seufzern, Lamento-Bässen, vollverminderten Septakkorden und chromatischen Alterationen (T. 9-28) lebt. Dieser ernstere Zwischenabschnitt vollzieht eine Modulation nach C-Dur, wo fanfarenartige Motive (T. 29-32), Läufe und Tremoli in der linken Hand (T. 33-50) den ersten Formteil beschließen. Der zweite Formteil eröffnet mit dem Eröffnungsmotiv in C-Dur (T. 51-54) und trübt dieses gleich nach c-Moll ein (T. 55-58), was als eine Steigerung der Ausdruckskraft empfunden werden kann. Das melodische Material von T. 8-28 wird ersetzt durch eine sehr freie Quintfallsequenz über abwärts schreitenden Bässen (T. 59-66). Die Rückmodulation nach a-Moll findet erst im Schlussteil beim Dreiklangsmotiv statt (T. 67-74). Die Tremoli in der linken Hand mit Akkorden in der rechten Hand beenden den Satz (T. 75-88) mit einem gewissen orchestralen Habit, eine Reprisensituation gibt es nicht. Im Unterschied zum ersten Satz sind also der zweite und dritte Satz durchaus vergleichbar mit den entsprechenden Sätzen in den anderen Sonaten.

## 5.8 Zusammenfassung der Ergebnisse

Die eben angestellten Betrachtungen zu sieben Sonaten von Johann Ludwig Krebs sind die ersten ihrer Art. Daher möchte ich einige Schlussfolgerungen festhalten.

1. Krebs' Sonaten sind gattungsgeschichtlich unabhängig von den Sonaten der Wiener Klassiker. Krebs konnte deren Ästhetik nicht kennen, bereitete auch die klassische Sonate nicht vor; kein Klassiker dürfte Krebs' Sonaten gekannt haben.
2. Die Sonaten sind, ähnlich wie die Suiten, in ihrer eigenen, abgegrenzten Welt entstanden und sollten daher auch nach deren Maßstäben gemessen werden. Die Ränder dieser Welt sind die Bachsöhne, zu denen Krebs die wohl größte Ähnlichkeit hat.
3. Krebs war durchaus empfänglich für Anregungen von außen. Dabei geht er mit der gleichen integrativen Technik wie bei den Suiten vor, indem er satzintern und häufiger über ein Werk hinweg ein Potpourri zusammenstellt.
4. Es konnte gezeigt werden, dass Krebs' Sonaten aus ähnlichen Quellen wie die Suiten entspringen. Modetänze, der *stylus phantasticus* und musikalische Topoi lassen sich häufig finden, dazu tritt in der Sonate vereinzelt eine orchestrale Claviertechnik.
5. In Bezug auf Melodiengestaltung und formale Abläufe sind bei den Sonaten eine etwas größere Freiheit und „Fortschrittlichkeit“ auszumachen als bei den Suiten.

Krebs gehört meiner Meinung nach zu den vielen Komponisten, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts Impulse für die Entwicklung der Sonate gesetzt haben. Die Komponisten dieser Zeit fanden ihren jeweils eigenen Zugang zur neuen Gattung, auch wenn nicht alle Ansätze später weiterverfolgt wurden.

## 6. Die Fugen

An verschiedenen Stellen dieser Arbeit wurde bereits auf die Fugen, die Krebs für besaitete Tasteninstrumente schrieb, Bezug genommen. Sie stellen im Vergleich zu den Fugen für die Orgel eine Randerscheinung dar. Es gibt 24 Orgelfugen von Krebs, zum Teil sehr lange und gewichtige Werke, und zwölf Fugen ohne Pedalgebrauch, von denen sechs innerhalb der Suiten stehen. Die anderen sind einzelnen überliefert. Bei der Besprechung der Partiten wurde erwähnt, dass deren Fugensätze sowohl eine (technisch) anspruchsvolle Gestaltung aufweisen als auch in jeweils ausgewogenem Verhältnis zu den Sätzen in modernem Gewand stehen.

Es ist an dieser Stelle nicht zweckdienlich, formale und stimmführungstechnische Analysen aller zwölf Fugen vorzulegen, da Sietz und Tittel Krebs' Fugen auf diese Aspekte und im Hinblick auf ihre Ähnlichkeiten beziehungsweise Unterschiede gerade im Vergleich zu Bachs Fugen untersucht haben sowie Einzelanalysen geliefert haben. Außerdem ließe sich das Fugenschaffen von Krebs besser anhand seiner Orgelfugen erklären, die zahlreicher und anspruchsvoller gestaltet sind, die aber nicht Thema der Arbeit sind.

Somit bleibt vorrangig festzuhalten, dass die chromatischen Fugen aus Krebs-WV 823 und 825 jeweils einen „strengen“ Gegenpol zu ihren freien Eröffnungssätzen bilden, dass die Fuge aus der Ouvertüresuite Krebs-WV 820 in ähnlicher Weise artifiziell erscheint und dass schließlich die Fugen aus Krebs-WV 827a, 819 und 800 in der Komplexität hinter den ersten drei genannten Werken zurückbleiben, aber wie diese den „rationalen“ Teil in einem bipolaren Zyklus am Beginn eines

Suitenwerkes verkörpern. Während diese sechs Fugen durch ihre Funktion als Teile eines größeren Zyklus determiniert sind, ist die Genese der sechs einzeln überlieferten Fugen unklar. Sie sind zum Teil deutlich weniger kunstreich und verfügen phasenweise gar nicht über echte polyphone Strukturen. Meine These zu den Fugen Krebs-WV 843-848 lautet, dass es sich um Werke für Schüler oder um Vorüberlegungen zu anderen Werken oder sogar um frühe Werke aus Krebs' eigener Schülerzeit handelt, die beinahe zufällig erhalten geblieben sind. Diese These soll anhand der Fuge f-Moll Krebs WV 846 beispielhaft untersucht werden.

Die Beobachtung, die den folgenden Überlegungen zugrunde liegt, besteht darin, dass es Ähnlichkeiten in den Themen der Fuge Krebs-WV 846 und den beiden Orgelfugen Krebs-WV 407 und 429 gibt, die sich vor allem in den jeweiligen Expositionen fortsetzen. Alle Fugen sind verschieden gestaltet, aber scheinbar aus demselben thematischen Keim entsprungen.

Das Praeludium mit Fuge f-Moll Krebs-WV 407 ist eines der umfangreichsten Orgelwerke von Krebs, das schon zu seinen Lebzeiten durch viele Abschriften recht weit verbreitet war.<sup>215</sup> Hinsichtlich ihrer formalen Dimensionen zählt die Doppelfuge zu den längsten Orgelwerken des Komponisten. Insgesamt verwendete Johann Ludwig Krebs die Tonart f-Moll (nur) sechsmal in seinen uns erhaltenen Werken. Dabei fällt auf, dass die Doppelfuge aus Krebs-WV 407 mit den Fugen 429 und 846 nicht nur Tonart und Gattung gemeinsam hat, sondern auch die Taktart, nämlich Alla breve. Zudem ähneln sich die Themen: Die Tonfolge c-des-e-f im Dux mit anschließendem Abstieg um eine Oktave, was dem Thema von Krebs-WV 429 entspricht, findet man in den Spitzentönen des rhythmisch verkomplizierten und durch Sprünge ausgedehnten Themas in Krebs-WV 407 wieder. Dieser Zusammenhang besteht auch beim jeweils tonalen Comes. Krebs-WV 429 wiederum hängt mit der Fuge f-Moll Krebs-WV 846 zusammen, deren Dux und Comes jeweils aus Comes und Dux von 429 zusammengesetzt sind. Ferner ist ein Takt bei beiden Kompositionen vollkommen gleich.

Von den drei Fugen ist Krebs-WV 846 die einzige mit nur drei Stimmen. Sie sieht keinen Pedalgebrauch vor und wird in ihren Episoden oft bis zur Zweistimmigkeit ausgedünnt. Diese Zwischenspiele schließen sich oft an den Comes an, der als Modulation nach C-Dur beziehungsweise c-Moll harmonisiert wird, und wandern durch eine große Zahl an Tonarten, während Dux und Comes nie in anderen Tonarten durchgeführt werden als in denen, die schon in der Exposition erschienen sind. Gemessen an den Fugen beispielsweise aus Bachs Wohltemperiertem Klavier oder den anderen Fugen bei Krebs, ist dieser harmonische Aufbau ungewöhnlich, denn dort stehen die Durchführungen regelmäßig in den „Standardstufen“ (i, III, V, iv, VI), während die Zwischenspiele eher geradlinig das nächste Ziel ansteuern. Auch Krebs-WV 429 präsentiert das Fugenthema nur in den in der Exposition vorgestellten Tonarten, aber die Zwischenspiele wirken straffer, wobei sich Krebs nicht wie Bach in Sequenzen ergeht. Die drei Einsätze des Pedals, vorbereitet durch die Zwischenspiele, sinken in immer größere Tiefe ab (f, c, F) und steigern sich über einen Quasi-Orgelpunkt zu einem toccatenartigen Schluss mit kleinen „Pedalsoli“, Krisenakkord, Passagen und wuchtigen Schlussakkorden. Die Fuge wirkt insgesamt geschlossen, nicht so ausufernd und unzusammenhängend wie Krebs-WV 846.

Die Fuge Krebs-WV 407 hingegen ist rein äußerlich eine umfangreichere Arbeit: Die zwei Themen der Doppelfuge werden nacheinander bearbeitet und in einem dritten Formteil kombiniert. Die besprochenen Ähnlichkeiten zu Krebs-WV 846 und 429 weist das erste Thema auf. Wie in den beiden kleinen Fugen findet auch in Krebs-WV 407 der Großteil der harmonischen Arbeit in den

---

<sup>215</sup> Friedrich 2009, S. 73 f.

Zwischenspielen statt. Während aber vor allem in 846 modulierende Quintfallsequenzen die Musik oft sehr weit von f-Moll entfernen, von wo sie dann wieder mühevoll zurückkehrt, wendet sich Krebs nach Abschluss der Exposition des ersten Themas von 407 (T. 1-26) mit der ersten Durchführung der Dominanttonart zu (T. 26-49). Im nächsten Abschnitt (T. 49-68) führt Krebs am Dux Transpositionen nach As und Des durch. Mit T. 68-84 beginnt ein dritter Teil, der nun wieder die ursprünglichen Tonarten enthält. Am Ende des ersten Großabschnitts der Doppelfuge erscheint in der Sopranstimme in T. 81-83 der Themenkopf aus Krebs-WV 429. Diese Takte legen die „Keimzelle“ des Themas offen. Das zweite Thema der Doppelfuge ist im Hinblick auf eine spätere Synthese angelegt. Weil dieses zweite Thema mit seinen großen Sprüngen „die harmonischen Konturen des Hauptthemas nachzieht“<sup>216</sup>, gehört es gleichsam auch in die Reihe der bisher vorgestellten voneinander abhängigen Themen. Es kann passgenau mit dem ersten zusammen erklingen, sodass es dieses rhythmisch ergänzt und harmonisch stabilisiert.

Auch Verknüpfungen zwischen dem Praeludium Krebs-WV 407 und der dazugehörigen Fuge können im Lichte dieser Ergebnisse untersucht werden. Einige Stellen aus dem Praeludium könnten tatsächlich auf das „ursprüngliche“ Fugenthema rekurrieren, so etwa T. 86-88, T. 92-94 und T. 114 f., wo die Themenköpfe von Dux und Comes aus Krebs-WV 429 diminuiert zitiert werden – von Krebs selbst mit dem Keil gekennzeichnet. Gleichwohl dürften diese Figuren im raschen Tempo des Praeludiums kaum zur Geltung kommen.

Für die Datierung der drei Fugen liegt als Anhaltspunkt bisher nur die Arbeit von Schulze vor, der die bedeutende Abschrift der Fuge Krebs-WV 407 im Bach-Archiv in Leipzig mit einer gewissen Unsicherheit auf 1740 schätzt.<sup>217</sup> Damit fiel ihre Entstehung wohl in die Zeit von Krebs' erster Organistenstelle, die er im Mai 1737 in Zwickau antrat.<sup>218</sup> Krebs-WV 429 und 846 könnten ebenfalls um diese Zeit entstanden sein. Dennoch muss man sie als eigenständige Werke bewerten, da die beiden Fugen vollständig ausgearbeitet sind und im großformatigen Aufbau 407 nicht entsprechen. Es wurde bei 429 schon vermutet, dass es sich noch um eine Schülerarbeit handeln könnte.<sup>219</sup> Der von Sietz postulierte Zusammenhang zwischen dem dreistimmigen Ricercar aus Bachs Musikalischem Opfer aus dem Jahr 1747 und Krebs-WV 846<sup>220</sup> ist meiner Meinung nach widerlegt, da die Zusammenhänge der drei Fugen untereinander viel ersichtlicher sind als eventuelle Anleihen von Bach. Damit kommen Sietz und ich zu einem anderen Bild von Krebs. Während Sietz den Anspruch erkennen will, Bach zu imitieren, und Krebs' Fuge in diesem Sinne als Fehlschlag bewertet, bin ich der Auffassung, dass die Fuge Krebs-WV 846 eine Vorstudie oder Skizze zu einem größeren Orgelwerk ist. Diesen skizzenhaften Charakter erkennt man bei allen Fugen Krebs-WV 843-848, auch wenn bei ihnen keine großen Orgelfugen überliefert sind, mit denen sie verwandt sein könnten. Dennoch ist anzunehmen, dass Krebs bei seinen Orgeldiensten in über 40 Dienstjahren eine gewaltige Menge an Fugen improvisiert und ausgearbeitet hat. Und darin unterscheiden sich gerade Krebs' Fugen von den anderen Werken für besaitete Tasteninstrumente: Fugen zu schreiben, war Krebs' tägliche Arbeit, Suiten oder Sonaten in den Druck zu geben, war ein „Statement“.

---

<sup>216</sup> Tittel 1963, S. 379.

<sup>217</sup> Schulze 1977; obwohl Schulzes Arbeit schon über vierzig Jahre alt ist, vermutet das Bach-Archiv bezüglich Krebs-WV 407 keine anderweitige Datierung, wie ich auf Nachfrage erfuhr.

<sup>218</sup> Friedrich 1988, S. 5 f.

<sup>219</sup> Weinberger 2005, S. 9 f.

<sup>220</sup> Sietz 1935b, S. 57.

## 7. Empirische Auswertung der Kompositionsstile in den besprochenen Clavierwerken

Bei den Analysen der Clavierwerke von Krebs wurde bereits klar, dass einzelne Sätze einer Komposition teilweise so verschieden sein können, dass sie aufgrund ihrer Eigenschaften verschiedenen Stilistiken im entwickelten Epochenmodell und Stilschema zugeordnet werden können. Die Analyse der stilistischen Eigenheiten der einzelnen Werke soll im Folgenden mithilfe der 14 Merkmale des Stilkatalogs von S. 28 empirisch vertieft werden. Die Methodik war bisher in der Regel phänomenologisch orientiert, während die Frage, wie fortschrittlich Johann Ludwig Krebs war, nur am Rande berührt wurde. Auf S. 14 wurde ausgeführt, dass eine teleologische Beurteilung der Modernität eines Komponisten meiner Meinung nach nur aus einer Makroperspektive heraus möglich ist. Dies soll nun versucht werden. Dazu werden die 14 Indikatoren operationalisiert. Auf Basis der Operationalisierung werden Zähl- und Schätzskaleten verwendet und die einzelnen Merkmale jeweils mittels einer Formel gewichtet. Das ergibt schließlich einen Indexwert, der angeben soll, wie traditionell beziehungsweise modern ein Werk im Rahmen des Epochenmodells ist. Freilich kann sich diese empirische Herangehensweise die Kritik des Abstrakten zuziehen, doch scheint eine so „pedantische“ Methodik geeignet, um zusätzlich zu den Einzelbesprechungen der Werke einen zumindest im Rahmen der verwendeten Konstrukte objektiven und allgemeinen Eindruck zu bekommen und so die Beobachtungen am Einzelwerk auf einer umfassenden Dimension zu prüfen.

### 7.1 Operationalisierung der Kategorien

Bei der Untersuchung des Merkmals **Melodik** soll zuerst erfasst werden, wie viele Takte des jeweiligen Werkes von den Verläufen der Oberstimme dominiert werden beziehungsweise ohne eine klar erkennbare Hauptstimme ablaufen. Unter Takten mit Oberstimmendominanz werden solche verstanden, in denen eine Oberstimme eine zusammengehörige Phrase zumeist in rascherer Bewegung vollzieht als die begleitenden Stimmen. Diese wiederum müssen entweder nur aus den die Harmonie tragenden Bass- und Akkordtönen oder aus typischen Spielfiguren wie gebrochenen Akkorden, Wechsel- oder Alberti-Bässen o. ä. bestehen oder parallel zur Oberstimme laufen. Als nicht oberstimmendominierte Takte zählen solche, in denen die Bass- und Mittelstimmen Aufgaben übernehmen, die über reine Dopplung und Begleitfunktion hinausgehen. In der Spalte neben dem Anteil der oberstimmendominierten Takte wird vermerkt, wenn innerhalb des Stücks mehrheitlich Oberstimmendominanz vorliegt und wenn in der Oberstimmenmelodie eine große Sanglichkeit (deutlich weniger Sprünge als Schritte, wenig Chromatik und wenig Spielfiguren wie Tonleitern oder Arpeggios, insgesamt ein wenig „clavieristischer“ Satz) vorherrscht. Diese Vermerke können Hinweise in Richtung Empfindsamkeit geben.

Im Bereich Melodik ist außerdem zu untersuchen, ob langgliedrige Phrasen oder kurzgliedrig gereimte Motive vorherrschen. Dazu wird in den blau unterlegten Spalten erfasst, wie viele klare Einschnitte sich finden lassen, die das Ende einer Phrase definieren. Dies sind Kadenz zum Halb- oder Ganzschluss und Pausen in allen Stimmen – zum Teil mit einer Änderung der musikalischen Faktur nach dem Einschnitt. Im Fall von Phrasenverschränkungen, unklaren Kadenz-Abläufen oder wenn eine Zäsur durch eine Pause in allen Stimmen fehlt, wird ein solcher Einschnitt als schwach aufgeführt. Um ein Maß für die durchschnittliche Länge einer Phrase zu erhalten, muss nur noch die

Zahl der Takte des Werkes durch die Zahl der Einschnitte geteilt werden.<sup>221</sup> Außerdem wird erfasst, wie oft nach einem Einschnitt ein durch Rhythmik, Harmonik, Faktur oder Gestik deutlich kontrastierendes melodisches Material eingeführt wird.

**Sequenzen** lassen sich leicht erfassen. Gezählt werden alle melodisch-harmonischen Sequenzen mit mindestens drei harmonischen Schritten. Bei Krebs treten Quintfallsequenzen (Qfs), Quintanstiegssequenzen (Qas), Fauxbourdonsätze (Faux) und besonders oft Rückungen (Rü) auf. Wird ein Sequenzverlauf melodisch oder harmonisch durchbrochen (d), wird dies ebenfalls gekennzeichnet.

Um zu erfassen, wie die **rhythmische Faktur** der untersuchten Sätze gestaltet ist, wird taktweise zwischen geradzahliger rhythmischer Unterteilung (erstes Beispiel in Abb. 21; Krebs-WV 825 Fuga T. 15), triolischer beziehungsweise dreiteiliger Unterteilung (zweites Beispiel; Krebs-WV 833 Andante T. 21), lombardischen Rhythmen (drittes Beispiel; Krebs-WV 814 T. 1), punktierten Rhythmen und dem typischen Gigue-Rhythmus (viertes Beispiel; Krebs-WV 800 Gigue T. 1) unterschieden. Erfasst wird außerdem die Zahl der Takte, in denen diese Rhythmen vermischt und kombiniert werden (fünftes Beispiel; Krebs-WV 803 Allegro un poco andante T. 5) und in denen keine stabilen Rhythmen erkennbar sind, wie es beispielsweise bei reicher Ornamentierung geschehen kann. Im Sinne der oben entwickelten Stil- und Epochensystematik ist das Vorherrschen einer einzigen rhythmischen Faktur ein Indiz für einen barocken Habitus des betreffenden Satzes, eine Vermischung ein Indiz für einen der jüngeren Stile.



Abb. 21: Typische rhythmische Faktoren

Das Vorhandensein von **Vortragsbezeichnungen** für Dynamik, Tempo und Artikulation geht mit dem Stilwandel um 1730 einher. Leider besitzt dieser Indikator bei den vorliegenden Untersuchungen nur bedingte Aussagekraft, da die Notation in Druckausgaben – aus naheliegenden Gründen – gegenüber handschriftlich überlieferten Werken ungleich genauer ist. Daher wird es nötig sein, diesen Faktor nicht allzu stark zu gewichten.

Die **Modulationen** innerhalb eines Satzes lassen sich grundsätzlich leicht bestimmen. Ihr Verlauf wird jeweils verzeichnet. Die modulatorischen Verläufe allerdings in ihrer Komplexität zu bewerten, bringt die Schwierigkeit mit sich, dass „weiche“ Faktoren einer Modulation nicht gut empirisch zu erfassen sind. So kann beispielsweise eine Modulation sehr geradlinig auf kürzestem Wege gestaltet werden oder mit Zwischenschritten und „angetäuschten“ scheinbaren Modulationszielen kunstvoll inszeniert werden. Um diesem Umstand Rechnung zu tragen, werden die Modulationen in der Tabelle in eine Schätzskaala eingestuft, in der der Wert 1 für schlichte bis banale Modulationsverläufe, 0,6 für standardisierte, 0,3 für differenzierte Lösungen und 0 für hochambitionierte, komplexe steht.

Auch die Werte beim Faktor **Floskeln und Füllmaterial** laufen Gefahr, durch subjektive Wahrnehmungen verzerrt zu werden. Ich beschränke mich darauf, den Anteil an Takten zu ermitteln,

<sup>221</sup> Dabei muss auch der Schluss des Stücks als starker Einschnitt gezählt werden, da ja sonst die durchschnittliche Phrasenlänge fehlerhaft berechnet wird.

in denen standardisiertes melodisches Material verwendet wird oder die durch mehrmalige Wiederholungen nahe an der Abgenutztheit stehen. Den Faktoren **Spannungsregie**, **Affekt** und **musikalische Scherze** nähere ich mich wiederum mit Schätzskaleten an. Bei der Spannungsregie steht 0,5 für diskontinuierliche affektive Entwicklungen innerhalb des untersuchten Werkes und 0 für konstante affektive Verläufe, beim Affektniveau bezeichnet 0 ein niedriges Affektniveau, 0,25 ein mittleres und 0,5 ein hohes. Bei der Bestimmung dieses affektiven Niveaus wird im Wesentlichen den Ausführungen Froweins gefolgt, der sich seinerseits auf Quantz beruft.<sup>222</sup> Wenig Interpretationsspielraum wiederum bietet der Bereich der **formalen Abläufe**. Hier werden *formae bipartitae*, *formae bipartitae* mit Reprisensituation, dreiteilige Formen und freie Formen unterschieden.<sup>223</sup> Letztere sind allerdings vor allem durch Gattungen begründet (Variationssätze, Fantasien und Fugen).

Bei der **Harmonik** wird zuerst eine allgemeine Einschätzung der verwendeten Harmonien und ihrer Komplexität gegeben. Die einfachsten und banalsten harmonischen Verläufe erhalten den Wert 1, schlichte Harmonien 0,75, standardisierte Harmonik mit gebräuchlichen Wendungen, die aber über die einfachsten Hauptfunktionen hinausgehen, bekommen 0,5, differenzierten Verläufen mit einigen ambitionierteren Wendungen wird der Wert 0,25 zugewiesen. 0 steht für komplexe harmonische Verläufe mit weitausgreifenden und entlegenen Harmonisierungen. Darüber hinaus wird die Menge an harmonischen Lizenzen gezählt (siehe dazu S. 29) und ihr durchschnittliches Vorkommen pro Takt errechnet.

Um zu erfassen, wie dicht die Stimmen in den untersuchten Werken verflochten sind, also wie **polyphon oder homophon** diese gestaltet sind, wurden zehn Kategorien angelegt. In Kategorie 1 wird die Zahl der Takte mit einer einzigen Stimme erfasst, in den Kategorien 2 bis 4 die Anzahl zweistimmiger Takte – zwei parallel geführte Stimmen entsprechen Kategorie 2, reine Bassfunktion der Unterstimme der Kategorie 3 und zwei unabhängige Verläufe der Kategorie 4. Kategorie 5 steht für dreistimmige homophone Takte, Kategorie 6 für dreistimmige Takte, in denen aber zwei Stimmen in Terzen oder Sexten geführt werden, Kategorie 7 für solche mit drei unabhängigen Stimmen. In Kategorie 8 bis 10 werden die vierstimmigen Takte gezählt. Dabei steht 8 für vierstimmige Quasi-Choralsätze, 9 für Takte mit zwei oder drei parallel geführten Stimmen, wie sie in einer Akkordbegleitung typisch ist, 10 für vier unabhängige Stimmen.<sup>224</sup> Die Kategorien **Adressaten** und **Gattung** sind selbsterklärend.

---

<sup>222</sup> Frowein 2018, S. 28 ff.

<sup>223</sup> Innerhalb der zweiteiligen Formen wird nicht weiter differenziert (z. B. zwischen *balanced* und *rounded binary*), da Krebs' Formen in ihrer Vielfalt bereits in den Einzelanalysen Rechnung getragen wurde und eine feinere Unterscheidung im Tabellenwerk eher zu Unübersichtlichkeit führen würde.

<sup>224</sup> Natürlich kann es bei dieser Zählmethode auch zu Verzerrungen kommen. So führt beispielsweise ein schlichter vierstimmiger Satz zu Werten um 8, wiewohl diese Sätze doch einfacher sind als ausgefeilte zweistimmige Kontrapunkte. Glücklicherweise tritt dieser Messfehler bei Krebs selten auf. Ein weiterer Messfehler entsteht bei sehr langen Takten mit vielen Noten pro Takt: Wenn ein solcher Takt größtenteils zweistimmig abläuft, aber einen einzelnen vielstimmigen Akkord enthält, muss er in der Skala mit einem hohen Wert eingestuft werden.



## 7.2 Gewichtung der Indikatoren und Validierung des Verfahrens

Da einige Indikatoren in der Tabelle mit Prozentwerten, andere mit absoluten Zahlen oder Schätzwerten angegeben werden, ist es nötig, diese zu gewichten. Weil die meisten Indikatoren vor allem darauf hinweisen, wie sehr das jeweilige Werk dem entspricht, was zuvor als galanter Stil entwickelt wurde, kann mithilfe des zusammenfassenden Indexwerts vor allem eine Einordnung auf einer (teleologisch gedachten) Skala mit den Polen (deutscher) Barockstil und galanter Stil vorgenommen werden. Dieser Wert wird nach folgender Formel berechnet:

Indexwert = Anteil der oberstimmendominierten Takte + Kantabilität – Phrasenlänge / 15 - Anteil an Sequenzen - Anteil der häufigsten Figuration / 2 + Vortragsbezeichnungen / 200 + Wertung der Modulationen + Anteil der horizontalen Floskeln + *forma bipartita* mit Reprise / 2 + Dreiteiligkeit / 2 + Komplexität der harm. Verläufe + Lizenzen pro Takt - durchschnittliche Stimmichte / 10

Abb. 22: Formel zur Berechnung des Indexwertes

Man sieht, dass die Zahlenwerte der durchschnittlichen Phrasenlänge und durchschnittlichen Stimmichte jeweils so heruntergerechnet werden, dass sie ungefähr der Größe der Prozentwerte entsprechen, dass der Anteil der häufigsten Figurationen und die Menge an Vortragsbezeichnungen etwas stärker skaliert werden, da bei beiden Indikatoren schnell so große Werte entstehen können, dass sie die anderen Merkmale übertünchen würden und dass pauschal alle zweiteiligen Formen mit Reprisensituation und alle dreiteiligen Formen einen Pluspunkt ergeben, während die anderen Formen nicht als „Bonus“ miteinfließen. Indikatoren wie Affekte, musikalische Scherze, Adressaten und Gattungen sind nicht eingeflossen, da sie eher für die Unterscheidung von der empfindsamen Musik geeignet beziehungsweise zu unspezifisch sind. Alle Werte zusammengenommen ergeben den Indexwert, der, je höher er ist, auf eine hohe Ausprägung der Merkmale hinweist, die ich als typisch für den moderneren Stil ausgewiesen habe. Ein niedriger Wert, der womöglich gar im negativen Bereich liegt, weist auf deren Fehlen beziehungsweise auf eine barocke Gestaltung hin.

Es soll allerdings davor gewarnt werden, diese Zahlen zu überinterpretieren. Musik entzieht sich der Normierung, doch sollen die Indikatoren und der Indexwert auf Tendenzen hindeuten. Um die externe Validität der Indikatoren zu prüfen, wurde das Messverfahren auf eine Kontrollgruppe angewandt, die aus einem Kopfsatz einer frühen Haydn-Sonate und einer Allemande von Bach besteht. Die Ergebnisse der Kontrollgruppe finden sich ganz unten in der Tabelle und scheinen die Validität des Messverfahrens zu bestätigen, denn Haydn erhält einen hohen Indexwert von 2,29, der mit den höchsten Werten bei Krebs vergleichbar ist, während Bach mit -0,68 hohe Übereinstimmungen mit barocken Merkmalen aufweist. Die interne Validität lässt sich aus den Korrelationen der Indikatoren zum Indexwert erschließen, auf die im Folgenden eingegangen wird.

## 7.3 Tabellenwerk

Auf der nächsten Seite findet sich das vollständige Tabellenwerk. Bitte vorsichtig entfalten.



## 7.4 Interpretation des Datenbefunds

Beim Vergleich der Indexwerte mit den Einzelbesprechungen im Hauptteil der Arbeit fällt auf, dass positive Zusammenhänge bestehen. Um aber die Ergebnisse zu vertiefen, werden unter Benutzung statistischer Verfahren zuerst die einzelnen Kategorien durchgesprochen und die empirischen Befunde interpretiert. Gleichzeitig sollen Rückschlüsse auf Gattungen und Satztypen gezogen werden.

	Anteil oberst.-dom. T.	Phrasenlänge in T.	Sequenzen	häufigste Figurat.	Vortragsbezeichnungen	Modulationen	horizont. Floskeln	Harmonik	Lizenzen pro T.	Stimmliche	Index
Anteil oberst.-dom. T.		-0,65	-0,31	-0,14	0,30	0,14	-0,06	0,44	0,20	-0,49	0,77
Phrasenlänge in T.	-0,65		0,40	0,19	-0,31	0,14	0,09	-0,45	-0,28	0,27	-0,77
Sequenzen	-0,31	0,40		0,34	-0,27	-0,23	0,18	-0,17	-0,08	0,04	-0,45
häufigste Figurat.	-0,14	0,19	0,34		-0,03	0,20	0,18	0,27	-0,35	-0,11	-0,21
Vortragsbezeichnungen	0,30	-0,31	-0,27	-0,03		-0,02	0,12	0,00	-0,06	-0,37	0,30
Modulationen	0,14	0,14	-0,23	0,20	-0,02		-0,01	0,49	-0,06	-0,06	0,37
horizont. Floskeln	-0,06	0,09	0,18	0,18	0,12	-0,01		0,10	-0,09	-0,25	0,03
Harmonik	0,44	-0,45	-0,17	0,27	0,00	0,49	0,10		-0,15	-0,38	0,62
Lizenzen pro T.	0,20	-0,28	-0,08	-0,35	-0,06	-0,06	-0,09	-0,15		0,22	0,43
Stimmliche	-0,49	0,27	0,04	-0,11	-0,37	-0,06	-0,25	-0,38	0,22		-0,37
Index	0,77	-0,77	-0,45	-0,21	0,30	0,37	0,03	0,62	0,43	-0,37	

Abb. 24: Faktorenkorrelationen für alle Indikatoren

Die **Oberstimmendominanz** ist ein gut operationalisierter Faktor, der sich in der Praxis leicht ermitteln ließ. Dieses Verfahren war aufgrund der großen statistischen Varianz um den Mittelwert 63 % besonders trennscharf. Beispielsweise erhielten Fugen in der Regel nur einstellige Prozentwerte, während andere Sätze bis zu 100 % erreichten. Die Faktorenanalyse (siehe dazu Abb. 24) ergibt, dass die Oberstimmendominanz mit den meisten anderen Indikatoren hoch korreliert. Dies macht die detaillierte Betrachtung des Faktors lohnend. Bei den Sonaten zeigt sich keine große Streuung der Daten, während in den Suiten die Werte zwischen 3 % bei den Fugen und 91 % bei den humorigen Sätzen schwanken. Allemanden, Couranten und Giguen, die ich als Krebs' konservativste Sätze beschrieben habe, fallen tatsächlich deutlich gegenüber anderen Sätzen ab. Die von Krebs, wie bereits erwähnt, sehr empfindsam interpretierte Sarabande erreicht 88 %. Damit liegen die Suitensätze durchschnittlich 17 Prozentpunkte hinter den Sonaten. Die **Kantabilität** ist als Faktor weniger aufschlussreich, da er selten und nur binärsystematisch vergeben wurde. Eine Schätzskala wie bei den Modulationen und der Harmonik wäre wohl eine Verbesserung.

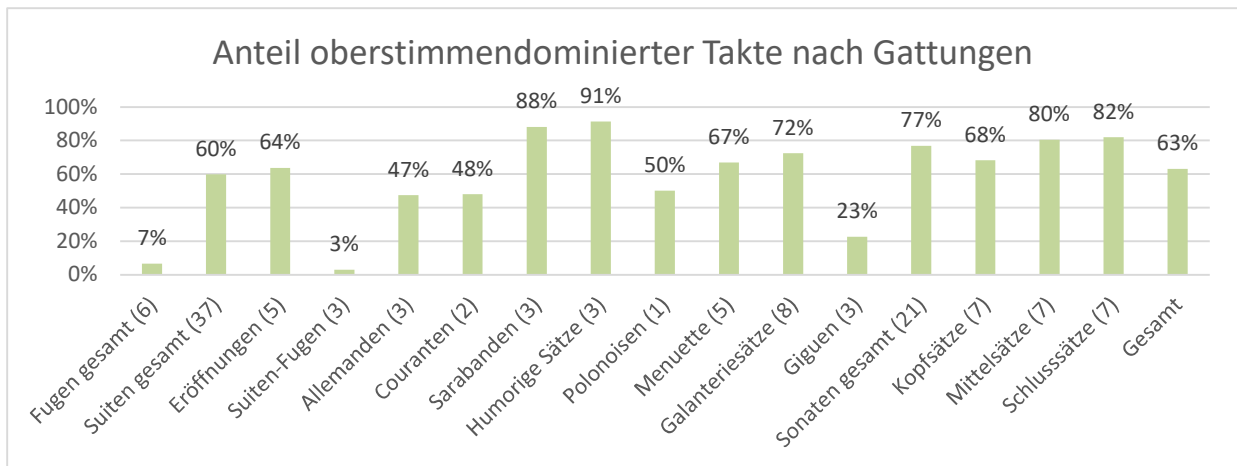


Abb. 25: Anteil oberstimmendominierter Takte nach Gattungen

Auch wenn die **durchschnittliche Phrasenlänge** aufgrund von Interpretationsspielräumen bei den Einschnitten nicht immer eindeutig errechnet werden konnte, erreicht auch dieser Wert gute Korrelationen mit anderen Faktoren (siehe dazu Abb. 24). Dennoch müsste man für zukünftige Untersuchungen den Begriff „Einschnitt“ trennschärfer operationalisieren. Die Daten zeigen wiederum große Streuungen. Während bei Fugen Phrasen durchschnittlich 15,8 Takte dauern, kommen die Suiten auf einen Durchschnittswert von 6,6 und die Sonaten auf nur 3,3. Hier sind die Sonaten also deutlich moderner als die Suiten. Verantwortlich für das „schlechte Abschneiden“ der Suiten zeichnen vor allem die Fugen, Gigue und Eröffnungssätze. Bemerkenswert ist auch, dass gerade die konservativen Allemanden viel kürzere Phrasen haben als die fortschrittlichen Menuette. Dieser Umstand erklärt sich damit, dass Krebs Allemanden meist mit kleinen Notenwerten und Menuette mit größeren notiert. Diesem Umstand müsste bei einer Verbesserung des Systems ebenfalls Rechnung getragen werden. **Fakturwechsel** gibt es bei den Sonaten mit durchschnittlich 4,5 pro Satz ebenfalls häufiger als bei den Suiten (3,1).

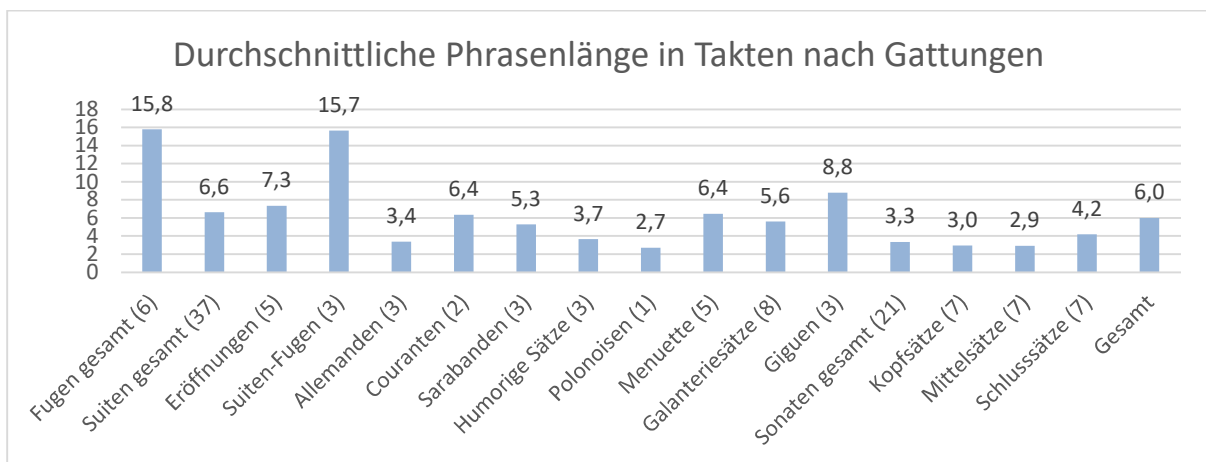


Abb. 26: Durchschnittliche Phrasenlänge in Takten nach Gattungen

Der Anteil von **Sequenzen** am Notentext erreicht keine guten Faktorkorrelationen (siehe dazu Abb. 24), ist aber noch immer ein brauchbarer Faktor. Vermutlich würden die Korrelationen höher ausfallen, wenn man das Verfahren auf Bach oder Händel anwenden würde, denn Krebs hat insgesamt wenig Gebrauch von Sequenzen gemacht. Im Allgemeinen konnte beobachtet werden, dass Sequenzen bei Krebs umso häufiger auftreten, je länger ein Satz ist – dies erklärt die besonders niedrigen Werte bei der Polonoise und den humorigen Suitensätzen. Bach gebraucht Sequenzen

bevorzugt als „Lückenfüller“ zwischen formalen Abschnitten und als wichtigstes Mittel der Modulation. Bei Krebs konkurriert die Sequenz nach meinen Beobachtungen in der Füllfunktion mit harmonischen Pendeln zwischen Dominante und Tonika (mit und ohne Orgelpunkt) und Spielfiguren, die durch Akkordbrechungen und Verschieben einzelner Akkordtöne entstehen (vergleiche zum Beispiel Krebs-WV 836, 1. Satz). Auffällig ist ebenfalls, dass Krebs selten mehr als drei oder vier Sequenzschritte geht. Quintfallsequenzen und ihre Umkehrungen nutzt Krebs häufig, daneben tritt eine wachsende Zahl an Rückungen. Außerdem durchbricht Krebs seine Sequenzen regelmäßig, wobei er in der Regel die melodische Fortschreitung modifiziert und die Harmonien und Bassschritte fortlaufen lässt. Dies unterscheidet ihn besonders von Bach.

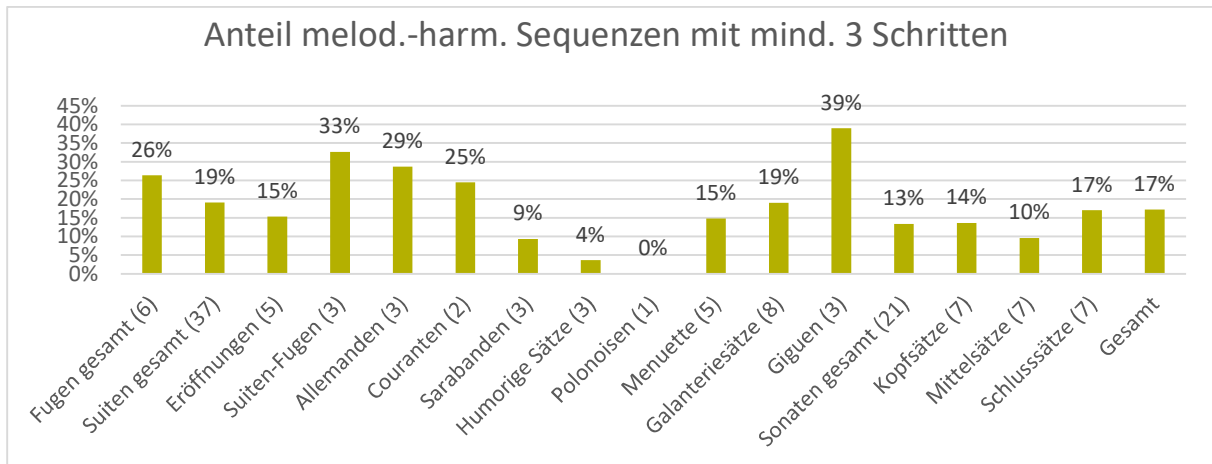


Abb. 27: Anteil melodisch-harmonischer Sequenzen mit mindestens drei Schritten nach Gattungen

Der Faktor der **rhythmischen Kontinuität** schneidet bei der Faktorenanalyse (siehe dazu Abb. 24) ebenfalls nur mittelmäßig ab. Allerdings konnte beobachtet werden, dass einige Sätze, die ich in anderer Hinsicht als sehr fortschrittlich empfand, tatsächlich einen gleichförmigen Rhythmus auswiesen (z. B. das Presto aus Krebs-WV 835, die Harlequinade aus Krebs-WV 809 und die Pastorelle aus Krebs-WV 825). Der Indikator weist in meinen Untersuchungen keine große Varianz auf, da nur wenige Sätze wie die Fantasie aus Krebs-WV 825 wirklich rhythmisch diskontinuierlich sind. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Georgiades das Ausnutzen der rhythmischen Diskontinuität als distinktives Alleinstellungsmerkmal der Wiener Klassiker gegenüber der Vorklassik bezeichnet,<sup>225</sup> was sich im Tabellenwerk zu bestätigen scheint.

Die **Vortragsbezeichnungen** besitzen zu vier Faktoren akzeptable Korrelationswerte (siehe dazu Abb. 24), zu fünf allerdings de facto Nullkorrelationen. Vermutlich wird der Wert durch editionsphilologische Probleme korrumpiert. So finden sich in den vier untersuchten Werken der Zelter-Abschrift D-Bsa SA 4536 ganze 446 Vortragsbezeichnungen, in denen der Clavierübungen 368. Aus den Autographen und Abschriften der Partiten haben hingegen nur 18 authentische Vortragsbezeichnungen es in die kritische Ausgabe von Friedrich geschafft. Vorsichtige Schlussfolgerungen sind gleichwohl möglich, etwa dass Krebs in Fugen keine Vortragsbezeichnungen angab und in den Sonaten zumindest mehr als in den Suiten.

Die Schätzwerte zu den **Modulationsverläufen** erreichen nur zu den Faktoren, die ebenfalls harmonische Zusammenhänge beschreiben, nennenswerte Korrelationen (siehe dazu Abb. 24), was darauf schließen lässt, dass der Metafaktor Harmonik hier konfundiert. Die diffizilsten Modulationsverläufe haben bei Krebs die Eröffnungssätze und Fugen in den Suiten – dies mag auch

<sup>225</sup> Georgiades 1977, S. 43.

deren Länge geschuldet sein – sowie die Sarabanden. Suiten, Sonaten und Fugen unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Durchschnittswerte nicht wesentlich. Die größte Varianz zeigen die Fugen, wo nur besonders einfache und besonders schwere Modulationsverläufe vorkommen.

Rosens **Floskel-Indikator** wurde nicht ausreichend operationalisiert, da mir die objektive Bestimmung des Wertes schwerfiel. In der Tat erreicht der Indikator besonders schlechte Faktorkorrelationswerte (siehe dazu Abb. 24). Ich empfehle, ihn bei einem Re-Testverfahren vollkommen zu streichen und nicht mehr zu verwenden, da er offensichtlich ungeeignet ist. Die Beobachtungen zum **Affekt** flossen nicht in den Indexwert ein. So kann man nur festhalten, dass Spannung und Affektniveau besonders in den (chromatischen) Fugen recht hoch sind, in den Sonaten am niedrigsten. In den Suiten findet sich nur in den Eröffnungssätzen, Fugen, Sarabanden und humorigen Sätzen ein erhöhtes affektives Level. Musikalische Scherze wiederum tauchen bei Krebs vereinzelt in den Sonaten und den humorigen Suitensätzen auf.

**Formale Abläufe** sind bei Krebs zunächst durch die Gattung determiniert. Fugen, Fantasien und Variationsreihen haben immer ihre gebräuchlichen offenen Gestaltungen. Bei den Suitensätzen, die traditionell in zweiteiligen Formen gehalten sind, wählt Krebs bevorzugt die zweiteilige Form mit Reprisensituation. Lediglich die Allemanden, Couranten und Giguen besitzen gelegentlich echte Zweiteiligkeit, die Galantriesätze tendieren sogar zur echten Dreiteiligkeit. Interessanterweise tauchen in den Sonaten viel häufiger echte zweiteilige Formen auf, dafür aber auch mehr echte dreiteilige. In den Mikrostrukturen ist Krebs wesentlich experimentierfreudiger als die Klassiker oder die Barockkomponisten.

Die Schätzwerte zur **Harmonik** korrelieren mit fast allen Faktoren mittel bis hoch (siehe dazu Abb. 24), was für eine gewisse Güte des Faktors spricht. Grundsätzlich ist die Harmonik bei Krebs in Sonaten und Suiten in ähnlichem Maße einfach, in den Fugen aber ungleich komplexer. Die Suiteneröffnungen gehören ebenfalls zu den harmonisch schwierigsten Werken von Krebs. Dem steht eine verminderte Komplexität in den Menuetten, Galantriesätzen und humorigen Stücken gegenüber, womit sich die Polarität zwischen den Suitensätzen auch im Harmonik-Indikator niederschlägt. In den Sonaten hingegen gibt es zwischen den Einzelsätzen keinen Unterschied. Die **durchschnittliche Zahl harmonischer Lizenzen pro Takt** scheint zwar inhaltlich mit der Harmonik zu konfundieren, doch gibt die Korrelationsanalyse hierauf keine expliziten Hinweise (siehe dazu Abb. 24). Grundsätzlich erreicht der Lizenzen-Indikator nur mittelmäßige Korrelationswerte. Die nach Gattungen aufgeteilte Ergebnistabelle zeigt einen besonderen Ausschlag des Indikators bei den Sarabanden, während beispielsweise die Galantriesätze einen ungewöhnlich niedrigen Wert besitzen. Somit erfasst der Lizenzen-Indikator einen Faktor, der von anderen Indikatoren kaum miterfasst wird. Damit ist aber keine Aussage möglich, ob der erfasste Faktor ungeeignet oder nur unabhängig ist, um das Konstrukt „Modernität eines Clavierwerkes in der Mitte des 18. Jahrhunderts“ zu beschreiben.

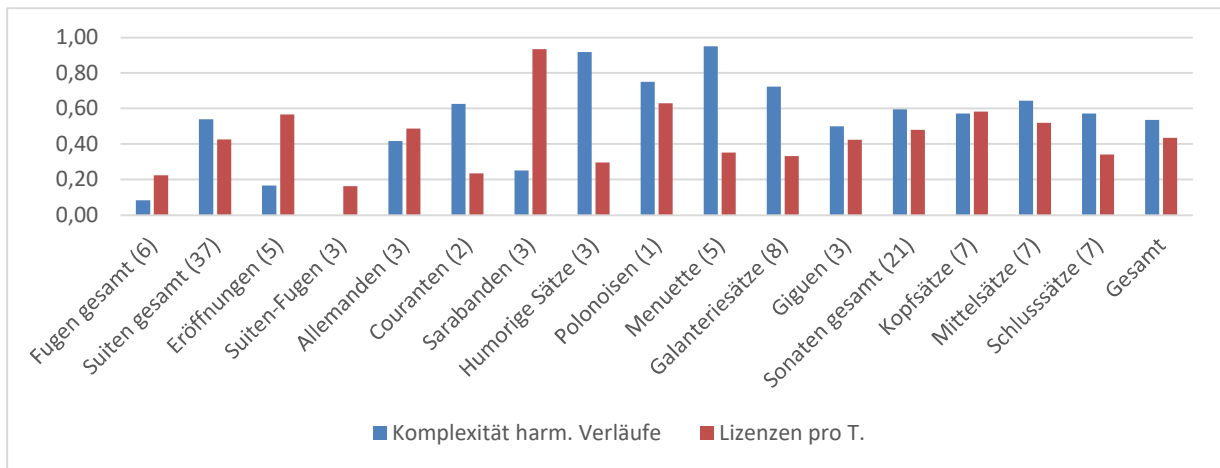


Abb. 28: Komplexität harmonischer Verläufe und Lizenzen pro Takt nach Gattungen

Der **Stimmdichte**-Indikator schließlich erreicht mittlere Korrelationen zu mehreren anderen Indikatoren (siehe dazu Abb. 24). Einige Befunde verdienen eine Erwähnung. Zum einen zeigt der Indikator erneut sehr erhöhte Werte für Fugen gegenüber Suiten und Sonaten an, die gegeneinander in einem etwas kleineren Intervall abfallen. Andererseits gibt es innerhalb der Sonaten kaum Varianz, bei den Suiten wiederum fallen vor allem die humorigen Sätze hinter anderen Satztypen zurück, während die Allemanden sogar eine geringere Stimmdichte als die Galanteriesätze aufweisen.

Mithilfe der auf S. 72 angegebenen Formel wird aus allen Indikatoren der Indexwert berechnet. Dies ist der geeignete Moment, um Vermutungen über Fehlerwahrscheinlichkeiten, Standardabweichungen und die allgemeine Güte des Messverfahrens anzustellen. Die Faktorenanalyse, die immer noch geringe Zahl von nur 64 analysierten Sätzen und die Überlegungen zu Messfehlern bei einzelnen Indikatoren zeigen, dass das Messverfahren in der naturwissenschaftlichen Statistik und wahrscheinlich sogar in der statistischen Sozialwissenschaft als viel zu ungenau verworfen würde. Für ein kulturwissenschaftliches Fach allerdings und angesichts der Tatsache, dass ich mir lediglich erhofft habe, Tendenzen abbilden zu können, hat das Tabellenwerk seinen Zweck erreicht und im Rahmen seiner Möglichkeit zu akzeptablen Ergebnissen geführt.

In Abb. 29 kann man erkennen, dass die Vergleichswerke von Bach und Haydn voneinander deutlich unterschiedliche Indexwerte ergeben. Der Durchschnittswert für Krebs zeigt, dass seine Werke im Rahmen der Messgenauigkeit dem frühen Sonatensatz von Haydn näherstehen als Bachs Allemande. Viel aussagekräftiger sind allerdings die deutlich sichtbaren Unterschiede zwischen den einzelnen Gattungen und Satztypen bei Krebs. Die hellblau markierten Sonatensätze sind ähnlich modern. Bei den Suiten aber führen die Sarabanden und humorigen Sätze die Skala an. Deutlich abgesetzt sind die „alten“ Tänze Allemande, Courante und Gigue. Auf einem ähnlichen Level bewegen sich auch die Eröffnungssätze, während die Fugen den niedrigsten Wert überhaupt erhalten.

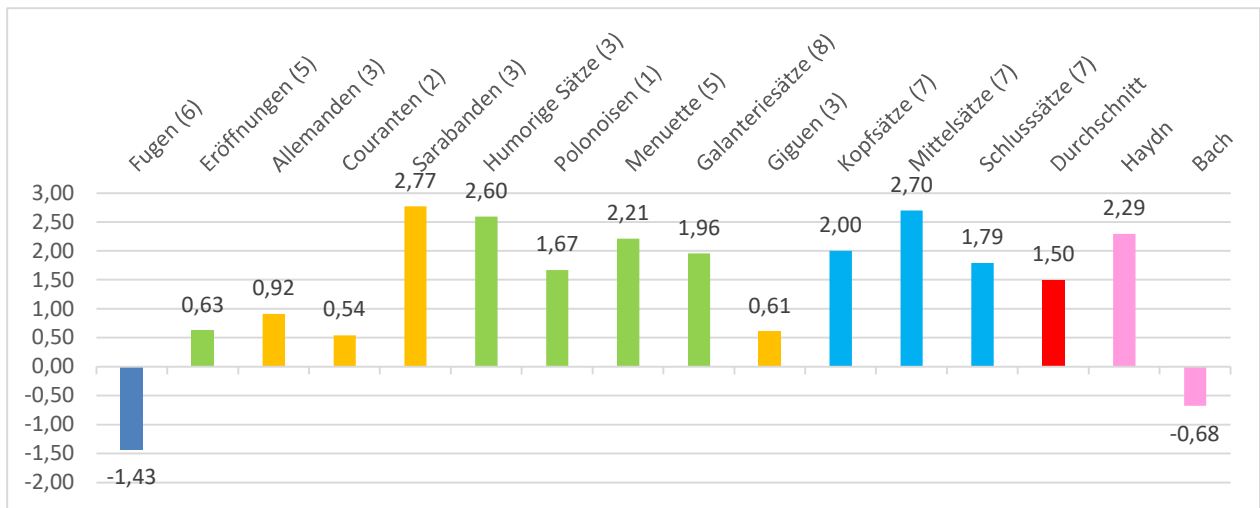


Abb. 29: Indexwert nach Gattungen und Satztypen

Neben der Differenzierung nach Gattungen kann auch eine chronologische Darstellung versucht werden. Leider kann man hier nur auf recht ungenaue Datierungen zurückgreifen, dennoch ergibt sich über Krebs' Clavierschaffen hinweg ein latenter Trend zum „Modernen“, selbst wenn man die Fugen Krebs-WV 407, 429 und 846 nicht einberechnet, wie in Abb. 30 zu erkennen ist.

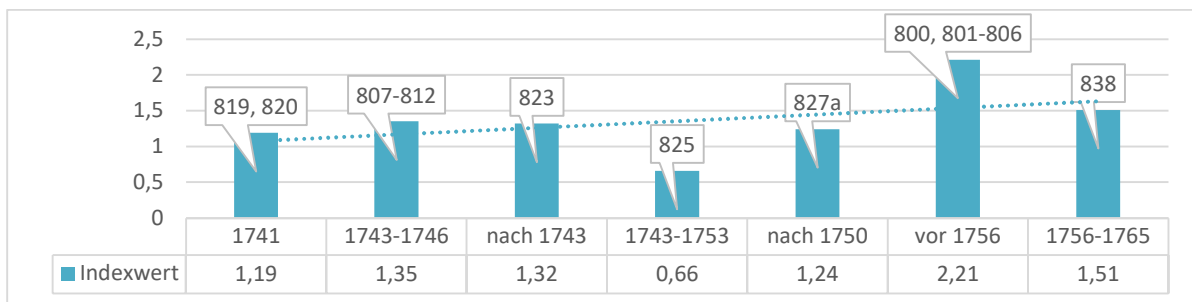


Abb. 30: Indexwert nach Entstehungszeit der Werke

Abschließend sollen noch die fünf Sätze eingehender betrachtet werden, die bei der Einzelanalyse als empfindsam eingeordnet wurden. Es soll geprüft werden, welche Eigenschaften diese Sätze teilen.

		Anteil oberst.-dom. T.	Kantabilität der Oberst.	Fakturwechsel u. Kontraste	durchschnittl. Phrasenlänge in T.	Arten melod.-harm. Sequenzen mit mind. 3 Schritten	Anteil an Gesamtlänge	Anteil d. häufigsten Figur.	Vortragbezeichnungen gesamt.	harm. Verlauf	Wertung	Spannung	Affektiveau	Musikalische Scherze	Forma bipartita	Forma bipartita mit Reprise	Dreiteiligkeit	Andere bzw. frei	Komplexität harm. Verläufe	Lizenzen pro Takt	Stimmliche	Adressaten	Gattung	Index
819	Sarabande	93%	1	2	2,9	Qfs	10%	60%	6	I-II-I	0,3	0,5	0,5		1				0,25	0,65	6,48	"Liebhaber"	Claviersuite	2,50
823	Preludio	95%	1	3	3	6x Qfs	29%	52%	7	I-V-v-I	0,3	0,5	0,5					1	0	1,38	8,57	ungedruckt	Claviersuite	2,06
823	Sarabande	100%	1	3	3,6		0%	38%	6	I-V-I	0,6	0,5	0,5		1				0	1,44	6,75	ungedruckt	Claviersuite	3,60
833	Andante	84%	1	1	1,5	d Rü	9%	86%	17	I-II-I	0,3	0	0					1	1	0,59	5,41	ungedruckt	Claviersonate	2,85
836	Andante	92%	1	1	1,5	Faux	5%	58%	79	I-II-iv-v-I	0,3	0	0,25		1				0,25	0,38	4,21	ungedruckt	Claviersonate	2,53

Abb. 31: Die empfindsamen Sätze in tabellarischer Übersicht

Gemeinsam ist allen fünf empfindsamen Sätzen die melodische Dominanz der Oberstimme, die als besonders kantabel bezeichnet wurde, sowie ein differenzierter modulatorischer und harmonischer Verlauf. Große Varianz besteht vor allem bei den Fakturwechseln, der durchschnittlichen Phrasenlänge, den Vortragbezeichnungen und den formalen Abläufen. Erstaunlicherweise zeigen die empfindsamen Sätze in den Sonaten eine viel größere affektive Neutralität als in den Suitensätzen. Alle Sätze verbindet wiederum das langsame Tempo. Daraus kann gefolgert werden, dass Empfindsamkeit wohl zu Recht auf Topoi reduziert wurde, die sich nicht auf alle Dimensionen musikalischer Gestaltung erstrecken.



## 8. Abschließende Gedanken

Zwei unterschiedliche Zugänge zur Musik für besaitete Tasteninstrumente von Johann Ludwig Krebs habe ich in dieser Arbeit versucht zu eröffnen, zum einen eine umfassende stilgeschichtliche Perspektive, die als teleologische Sichtweise bezeichnet wurde, zum anderen die Methode detaillierter Einzeluntersuchung mit besonderer Betonung von gattungsgeschichtlichen und ideengeschichtlichen Aspekten (phänomenologischer Ansatz). Der erste Zugang hat zwar stilistische Tendenzen aufzeigen können, die sich wiederum bestimmten Gattungen und Satztypen zuordnen ließen. Allerdings wirft gerade die Erkenntnis, dass in Johann Ludwig Krebs' Schaffen Satztypen mit musikalischen Gestaltungen und Strukturen korrelieren, ein Henne-Ei-Problem auf. Drückt der modernere Stil bestimmten Sätzen sein Kolorit mehr auf als anderen oder entscheidet sich Krebs je nach Satztyp für modernere beziehungsweise traditionellere musikalische Ausdrucksmittel? Mit anderen Worten – diktiert die Gattung die stilistische Gestaltung oder schlägt sich der stilistische Wandel in einer Gattung stärker nieder als in der anderen? Letztlich besitzt die stilistische Analyse einige methodische Fallstricke, da nur Korrelationen und keine Kausalitäten erhellt werden können.

An diesem Punkt kann man die Ergebnisse der phänomenologischen Einzelbetrachtungen einbeziehen. Diese zeigen, dass Krebs als Komponist durchaus über eine Fülle an musikalischen Ausdrucksformen verfügte und diese jeweils sehr feinfühlig zur Modellierung von Einzelsätzen und zur Disposition von Werken einsetzte. Dabei ist die Verwendung eines Stils oder einer Schreibart nur eines von mehreren möglichen Mitteln. Krebs beherrscht außerdem den Einsatz von Topoi und von Mitteln musikalischer Affektdarstellung – und zwar von heiteren wie dramatischen Wirkungen.

Auf Basis dieser Überlegungen komme ich teilweise zu anderen Ergebnissen als meine Vorgängerinnen und Vorgänger, die sich mit der Claviermusik von Johann Ludwig Krebs beschäftigt haben. Ich sehe den Beitrag von Johann Ludwig Krebs zur empfindsamen Musik als nicht unbedeutend an und betone insbesondere, dass Krebs es beherrschte, die Ausdrucksmittel empfindsamer Musikgestaltung frei und in Kombination mit anderen Formen einzusetzen. Außerdem wurde versucht, die Bedeutung und Wichtigkeit der Eröffnungssätze und Sarabanden herauszuarbeiten. Dagegen bewerte ich die Bedeutung der Fugen für besaitete Tasteninstrumente niedriger, als dies beispielsweise Tittel tut. Gegenüber Arne zur Nieden habe ich den Geltungsbereich des *gusto italiano* ausgeweitet und darauf hingewiesen, dass dieser eines der vielen Gestaltungsmittel ist, die als Topoi in die Clavierwerke von Krebs eingeflossen sind. Ich betrachte Krebs' Sonaten und Suiten als einen jeweils eigenständigen Kosmos und habe versucht, die bestimmenden Prinzipien und Gedanken dieser Welten aufzuzeigen, ohne auf phänomenologischer Ebene mit den Maßstäben „noch nicht“ oder „nicht mehr“ zu messen. In diesem Sinne wurde auf die Vielfalt und den Potpourri-Charakter der Suiten hingewiesen, während die Sonaten in ihrer formalen Experimentierfreudigkeit und in ihrer ideengeschichtlichen Nähe zu den Suiten beschrieben wurden.

Ich verstehe Johann Ludwig Krebs als einen interessanten Komponisten der Vorklassik, dessen Werke für besaitete Tasteninstrumente durch ihre Reduktion spieltechnischer Komplexität auf den musikalischen Markt ihrer Zeit zugeschnitten sind. Gleichzeitig rezipiert Krebs seine Vorläufer besonders auf dem Gebiet der Suite und reagiert feinfühlig auf die Entwicklungen seiner Zeit (Empfindsamkeit, orchestraler Clavierstil, neuere Topoi). Sein Beitrag zur Musikgeschichte ist nicht die Weiterentwicklung, sondern die Bündelung von Altem und Neuem.

## 9. Literaturverzeichnis

### Ausgaben

**Krebs-WV 204:** Krebs, Johann Ludwig: Concerto per il Cembalo, Oboe obligato, Streicher und Basso continuo, ed. Kurt Janetzky, Heidelberg 1976.

**Krebs-WV 329:** Krebs, Johann Ludwig: Sonata per il Cembalo con Violino obligato, ed. Willem Poot, Maarsse 2011.

**Krebs-WV 4XX-5XX:** Krebs, Johann Ludwig: Gesamtausgabe der Tonstücke für die Orgel von Joh. Ludw. Krebs, ed. Carl Geissler/ August Gottfried Ritter, Magdeburg 1847-49.

**Krebs-WV 4XX-5XX:** Krebs, Johann Ludwig: Sämtliche Orgelwerke, ed. Gerhard Weinberger, Wiesbaden 1985-1988.

**Krebs-WV 500-512:** Krebs, Johann Ludwig: Choralbearbeitungen. Erster Teil der Clavier-Übung, ed. Felix Friedrich, Stuttgart 2004.

**Krebs-WV 800:** Krebs, Johann Ludwig: Suite in C. Zweiter Teil der Clavier-Übung, ed. Felix Friedrich, Stuttgart 2003.

**Krebs-WV 801-806:** Krebs, Johann Ludwig: Sechs Sonatinen. Dritter Teil der Clavier-Übung, ed. Felix Friedrich, Stuttgart 1999.

**Krebs-WV 807-812:** Krebs, Johann Ludwig: Sechs Suiten. Vierter Teil der Clavier-Übung, ed. Felix Friedrich, Stuttgart 2003.

**Krebs-WV 813-821:** Krebs, Johann Ludwig: Vier Piecen, ed. Felix Friedrich, Locarno 1994.

**Krebs-WV 823:** Krebs, Johann Ludwig: Partita in B. Krebs-WV 823, ed. Felix Friedrich, Stuttgart 2013.

**Krebs-WV 825:** Krebs, Johann Ludwig: Partita in a, ed. Felix Friedrich, Stuttgart 2001.

**Krebs-WV 827a:** Krebs, Johann Ludwig: Partita in Es. Spätfassung. Krebs-WV 827a, ed. Felix Friedrich, Stuttgart 2013.

**Krebs-WV 832-837:** Krebs, Johann Ludwig: Sechs Sonaten für Orgel, Klavier oder Cembalo, ed. Felix Friedrich, Bonn 2011.

**Krebs-WV 838:** Krebs, Johann Ludwig: Sonata in a, ed. Felix Friedrich, Stuttgart 2004.

**Krebs-WV 840:** Krebs, Johann Ludwig: Konzert a-Moll für zwei Cembali, ed. Bernhard Klein, Leipzig 1966.

**Krebs-WV 843-848:** Krebs, Johann Ludwig: Sechs Fugen, ed. Felix Friedrich, Stuttgart 2002.

### Forschungsliteratur

Bach, Carl Philipp Emanuel: Die sechs Preußischen Sonaten für Klavier. Wq 48, ed. Rudolf Steglich, Kassel 2015a.

Bach, Carl Philipp Emanuel: Die sechs Württembergischen Sonaten für Klavier. Wq 49, ed. Rudolf Steglich, Kassel 2015b.

Bach-Dokumente, Bd. 1. Schriftstücke von der Hand Johann Sebastian Bachs, ed. Werner Neumann / Hans-Joachim Schulze, Kassel 1963.

Bach-Dokumente, Bd. 2. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685-1750, ed. Werner Neumann / Hans-Joachim Schulze, Kassel 1969.

Bach-Dokumente, Bd. 3. Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750-1800, ed. Hans-Joachim Schulze, Kassel 1972.

Bartel, Dietrich: Handbuch der musikalischen Figurenlehre, Laaber 2017.

Baselt, Bernd: Händel-Handbuch, Bd. 3. Thematisch-systematisches Verzeichnis. Instrumentalmusik, Pasticcis und Fragmente, Kassel / Basel / London 1986.

Bockholdt, Rudolf: Über das Klassische der Wiener klassischen Musik, in: Bockholdt, Rudolf (Hg.): Über das Klassische, Frankfurt am Main 1987, S. 225-259.

Bockmaier, Claus: Die Ensemblesonate nach Corelli bis zur Generation der Bach-Söhne. Kanonisierte Besetzungstypen – divergierende Erscheinungsformen, in: Bockmaier, Claus / Mauser, Siegfried (Hgg.): Die Sonate. Formen instrumentaler Ensemblesmusik, in: Mauser, Siegfried (Hg.): Handbuch der Musikalischen Gattungen, Bd. 5, Laaber 2005, S. 35-51.

Bockmaier, Claus: François Couperins musikalische Antwort auf die Streitfrage der „première querelle“ in seinem kompositorischen Konzept der „réunion des goûts“, in: urn:nbn:de:bvb:m29-000006947 (zuletzt gesehen am 20.04.2022).

Bockmaier, Claus: „La réunion des goûts“ als Vortragsindiz. Zu Händels A-Dur-Suite des Drucks von 1720, in: Bockmaier, Claus / Hofmann, Dorothea (Hgg.): Zur performativen Expressivität des Klaviers. Aufführung und Interpretation – Symposium München. 27.-28. April 2018, München 2020, S. 65-93.

Braun, Werner: Affekt, in: MGG2, Sachteil Bd. 1, Kassel / Stuttgart 1994, Sp. 31-41.

Brown, Peter: Approaching Musical Classicism. Understanding Styles and Style Change in Eighteenth-Century Instrumental Music, in: College Music Symposium, 20 / 1 (1980), S. 7-48.

Bücken, Ernst: Die Musik des Rokoko und der Klassik, Nachdruck, Wiesbaden 1979.

Cowart, Georgia: Sense and Sensibility in Eighteenth-Century Musical Thought, in: Acta Musicologica, 56 / 2 (1984), S. 251-266.

Dobretsberger, Barbara: Ein Weg zum Musikverstehen. Formenlehre. Formen der Instrumentalmusik. Ein Handbuch für Studierende und andere Neugierige, Salzburg 2016.

Dürr, Alfred / Kobayashi, Yoshitake (Hgg.): Bach-Werke-Verzeichnis. Kleine Ausgabe. Nach der von Wolfgang Schneider vorgelegten 2. Ausgabe, Wiesbaden 1998.

Edler, Arnfried: Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 1: Von den Anfängen bis 1750, in: Mauser, Siegfried (Hg.): Handbuch der Musikalischen Gattungen, Bd. 7.1, Laaber 1997.

Edler, Arnfried: Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 2: Von 1750 bis 1830, in: Mauser, Siegfried (Hg.): Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 7.2, Laaber 2003.

Efthimiou, Charris: Die sechs Triosonaten für Flöte und Basso continuo von Johann Ludwig Krebs, in: Christian Storch (Hg.): Johann Ludwig Krebs. Neue Perspektiven, Erfurt 2018, S. 91-105.

Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 5, Leipzig 1901, in: <https://archive.org/details/biographischbib01sprigoog/page/n5/mode/2up> (zuletzt gesehen am 20.04.2022).

Feil, Arnold: Metzler Musik Chronik. Vom frühen Mittelalter bis zur Gegenwart, Stuttgart 1993.

Finscher, Ludwig: Sturm und Drang, in: MGG2, Sachteil Bd. 8, Kassel / Stuttgart 1998, Sp. 2018-2022.

Forkel, Johann Nikolaus: Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1782, Leipzig 1782, in: <https://reader.digital-sammlungen.de/de/fs1/object/goToPage/bsb10598544.html?pageNo=157> (zuletzt gesehen am 20.04.2022).

Friedrich, Felix: Johann Ludwig Krebs. Leben und Werk, Altenburg 1988.

- Friedrich, Felix: Krebs-Werkeverzeichnis (Krebs-WV). Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Ludwig Krebs, Altenburg 2009.
- Frowein, Cornelius: Aufführungspraxis kompakt. Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts stilgerecht interpretieren, Kassel 2018.
- Georgiades, Thrasybulos: Die Musiksprache der Wiener Klassiker, in: Georgiades, Thrasybulos (Hg.): Kleine Schriften, Tutzing 1977, S. 33-44.
- Glück, Marliese: Courante, in: MGG2, Sachteil Bd. 2, Kassel / Stuttgart 1995, Sp. 1029-1035.
- Gruenstein, Siegfried Emanuel: Bach Shrine in Home of Frank Taft Filled with Rare Treasures, The Diapason 27 / 6 (1936), S. 5.
- Heartz, Daniel / Brown, Bruce Alan: Empfindsamkeit, in: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd. 8, Oxford 2001, S. 190-192.
- Hensel, Daniel: Wilhelm Friedemann Bach. Epigone oder Originalgenie, verquere Erscheinung oder großer Komponist?, Stuttgart 2011.
- Hirschmann, Wolfgang: Empfindsamkeit, in: MGG2, Sachteil Bd. 2, Kassel / Stuttgart 1995, Sp. 1765-1771.
- Hoffmann-Erbrecht, Lothar: Der „Galante Stil“ in der Musik des 18. Jahrhunderts. Zur Problematik des Begriffs, in: Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 25 (1962), S. 252-260.
- Horstmann, Jean: The instrumental music of Johann Ludwig Krebs, Boston 1959.
- Jung, Hermann / Engel, Hans: Pastorale, in: MGG2, Sachteil Bd. 7, Kassel / Stuttgart 1997, Sp. 1499-1509.
- Kaiser, Ulrich: Der Fortspinnungstypus, in: <https://musikanalyse.net/tutorials/fortspinnungstypus/> (zuletzt gesehen am 20.04.2022).
- Kellner, Johann Peter: Certamen musicum, Arnstadt 1743-1749, in: [http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/08/IMSLP441059-PMLP717417-Kellner\\_-\\_Certamen\\_Musicum\\_-BW,\\_in\\_order-.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/08/IMSLP441059-PMLP717417-Kellner_-_Certamen_Musicum_-BW,_in_order-.pdf) (zuletzt gesehen am 20.04.2022).
- Koch, Heinrich Christoph: Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten, Leipzig 1807, Nachdruck, Hildesheim / New York 1981.
- Leisinger, Ulrich: Joseph Haydn und die Entwicklung des klassischen Klavierstils bis ca. 1785, Laaber 1994.
- Leisinger, Ulrich: Rondeau – Rondo. Das instrumentale Rondo, in: MGG2, Sachteil Bd. 8, Kassel / Stuttgart 1998, Sp. 549-556.
- Leopold, Silke: Barock, in: MGG2, Sachteil Bd. 1, Kassel / Stuttgart 1994, Sp. 1235-1256.
- Löffler, Hans: Johann Ludwig Krebs, in: BJ, 27 (1930), S. 100-129.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: Kritische Briefe über die Tonkunst, Bd. 1, Berlin 1760.
- Marsh, Carol: Gigue, übers. von Stephanie Schroedter, in: MGG2, Sachteil Bd. 3, Kassel / Stuttgart 1995, Sp. 1324-1329.
- Marx, Hans Joachim: Corelli, in: MGG2, Personenteil Bd. 4, Kassel / Stuttgart 2000, Sp. 1573-1598.
- Mauser, Siegfried: Mozarts Klaviersonaten. Ein musikalischer Werkführer, München 2014.
- Mattheson, Johann: Critica musica, Bd. 1, Hamburg 1722/23.
- Mattheson, Johann: Das forschende Orchestre, Hamburg 1721.
- Mattheson, Johann: Der vollkommene Capellmeister. Studienausgabe im Neusatz des Textes und der Noten, ed. Friederike Ramm, Kassel 1999.
- Matyl, Ulrich: Die Choralbearbeitungen der Schüler Johann Sebastian Bachs, Kassel 1996.
- Pelker, Bärbel: Mannheimer Schule, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel / Stuttgart 1996, Sp. 1645-1662.

- Quantz, Johann Joachim: Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin 1752.
- Radice, Mark: The Nature of the "Style Galant". Evidence from the Repertoire, in: The Musical Quarterly, 83 / 4 (1999), S. 607-647.
- Rasch, Rudolf: Hurlbusch, in: MGG2, Personenteil Bd. 9, Kassel / Stuttgart 2003, Sp. 546-547.
- Richter, Bernhard Friedrich: Album Alumnorum Scholae Thomanae Lipsiensis. Tomus II. ab anno 1700-1846, Leipzig 1907.
- Riemann, Hugo: Musik-Lexikon, Leipzig 1909.
- Rosen, Charles: The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven, übers. von Traute Marshall, Nördlingen 1983.
- Rummenhöller, Peter: Die musikalische Vorklassik. Kulturhistorische und musikgeschichtliche Grundrisse zur Musik im 18. Jahrhundert zwischen Barock und Klassik, Kassel 1983.
- Scheibe, Johann Adolph: Der critische Musicus. Teil 1, Hamburg 1738, in: [https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/54/IMSLP537539-PMLP869041-scheibe\\_critische\\_musicus\\_1\\_1738.pdf](https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/54/IMSLP537539-PMLP869041-scheibe_critische_musicus_1_1738.pdf) (zuletzt gesehen am 29.03.2022).
- Scherliess, Volker: Das Instrumentalkonzert, in: Scherlieses, Volker / Forchert, Arno: Konzert, in: MGG2, Sachteil Bd. 5, Kassel / Stuttgart 1996, Sp. 628-686, Sp. 642-683.
- Schleuning, Peter: Die Freie Fantasie. Ein Beitrag zur Erforschung klassischer Klaviermusik, Göppingen 1973.
- Schneider, Heribert: Lully, in: MGG2, Personenteil Bd. 11, Kassel / Stuttgart 2004, Sp. 578-605.
- Schulze, Hans-Joachim: Katalog der Sammlung Manfred Gorke. Bachiana und andere Handschriften und Drucke des 18. und frühen 19. Jahrhunderts, Leipzig 1977.
- Seebode, Carl: J. L. Krebs / Digi-KrebsWV (edobees.de), <https://digikrebswv.edobees.de>.
- Seebode, Carl et al.: Johann Ludwig Krebs, in: [https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Johann\\_Ludwig\\_Krebs&oldid=205946531](https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Johann_Ludwig_Krebs&oldid=205946531).
- Seidel, Wilhelm: Glanter Stil, in: MGG2, Sachteil Bd. 3, Kassel / Stuttgart 1995, Sp. 983-989.
- Seidel, Wilhelm / Leisinger, Ulrich: Stil, in: MGG2, Sachteil Bd. 8, Kassel / Stuttgart 1998, Sp. 1740-1759.
- Sheldon, David: The Galant Style Revisited and Re-Evaluated, in: Acta Musicologica, 47 / 2 (1975), S. 240-270.
- Sietz, Reinhold: Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um Johann Sebastian Bach, Leipzig 1935.
- Sietz, Reinhold: Die Orgelkompositionen des Schülerkreises um Johann Sebastian Bach, in: BJ, 32 (1935), S. 33-96.
- Teepe, Dagmar: Fantasie, in: MGG2, Sachteil Bd. 3, Kassel / Stuttgart 1995, Sp. 316-345.
- Thiemes, Matthias: Dynamik, in: MGG2, Sachteil Bd. 2, Kassel / Stuttgart 1995, Sp. 1608-1622.
- Tittel, Karl: Die musikalischen Vertreter der Familie Krebs mit besonderer Berücksichtigung der Bachschüler Johann Tobias und Johann Ludwig Krebs, Marburg 1963.
- Tittel, Karl: Krebs, Johann Ludwig, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 12 (1979), S. 728 f., in: <https://www.deutsche-biographie.de/pnd123281954.html#ndbcontent> (zuletzt gesehen am 20.04.2022).
- Vignal, Marc: Die Bach-Söhne. Wilhelm Friedemann. Carl Philipp Emanuel. Johann Christoph Friedrich. Johann Christian, übers. von Antje Müller, Laaber 1999.
- Wagner, Günther: Carl Philipp Emanuel Bach, in: MGG2, Personenteil Bd. 1, Kassel / Stuttgart 1999, Sp. 1312-1358.

Walther, Johann Gottfried: Musicalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec, Leipzig 1732, in: [https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs2/object/display/bsb10600439\\_00397.html](https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs2/object/display/bsb10600439_00397.html) (zuletzt gesehen am 20.04.2022).

Weinberger, Gerhard: Die Werke, in: Weinberger, Beatrice-Maria / Weinberger, Gerhard: Johann Ludwig Krebs. Sämtliche Orgelwerke Vol. 1. Beatrice-Maria Weinberger. An der Johann-Nepomuk-Holzhay-Orgel der Abteikirche Neresheim, Motette CD, Düsseldorf 2005, Booklet S. 9-11.

Wiesend, Reinhard: Siciliana, in: MGG2, Sachteil Bd. 8, Kassel / Stuttgart 1998, Sp. 1390-1396.

Wolf, Uwe: 17. bis 19. Jahrhundert, in: Gimm, Martin / Haas, Max / Ivanoff, Vladimir et al.: Notation, in: MGG2, Sachteil Bd. 7, Kassel / Stuttgart 1997, Sp. 275-432, Sp. 339-350.

zur Nieden, Arne: *Á gusto italiano* – der italienische Stil in Krebs' Klavier- und Orgelwerken, in: Christian Storch (Hg.): Johann Ludwig Krebs – Neue Perspektiven, Erfurt 2018, S. 9-18.

## **10. Erklärung zur Hausarbeit gemäß § 29 (Abs.6) LPO I**

Hiermit erkläre ich, dass die vorliegende Hausarbeit von mir selbstständig verfasst wurde und dass keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt wurden. Die Stellen der Arbeit, die anderen Werken dem Wortlaut oder Sinn nach entnommen sind, sind in jedem einzelnen Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Diese Erklärung erstreckt sich auch auf etwa in der Arbeit enthaltene Zeichnungen, Kartenskizzen und bildliche Darstellungen.

---

Ort, Datum

---

Unterschrift