

Tagung der Musikfachleiter in Heek

am 2. 7. 1991

Tagung des VDS Niedersachsen in Osnabrück

am 4. 4. 1992

Thema:

**Defizite bei der Analyse und Interpretation in den Kursen der gymnasialen
Oberstufe**

**aufgezeigt am Beispiel einer Abiturklausur
und Ihrer Bewertung**

(Beethoven: Scherzo aus der Sonate Op. 2 Nr. 2)

Eigene Analyse von Beethovens Scherzo aus op. 2 Nr. 2

Das Stück beginnt mit einem dualistischen "Thema", gebildet aus einer auffahrenden Dreiklangsfanfارة (a) und einer fallenden "Seufzerfigur" (b) - Repetition und fallende Sekunde -, eine Struktur, wie sie sich etwa auch in der c-Moll-Sonate, d-Moll-Sonate u.a. findet. In dem vorliegenden Scherzo fehlt dem Thema natürlich eine sonatenmäßige Verdichtung und dramatische Zuspitzung. Es gibt sich unkompliziert, durchsichtig und launig. Die Fanfare springt übermütig durch die Lagen, der nachschlagende Staccato-Akkord gibt ihr etwas Skurril-Lustiges. Auch der "Seufzer" wird umfunktioniert: Tempo (Allegretto) und Spielart (staccato) verwandeln ihn in eine fast hüpfende, galant-heitere Figur. Bieder und geschlossen ist die Gesamtanlage dieser ersten Periode. Wie es sich für eine "normale" klassische Acht-Takt-Periode gehört, endet der 4taktige VS auf der Dominante, der 4taktige NS auf der Tonika. Aber der Satz verdiente den Namen "Scherzo" nicht, wenn es nicht auch Störungen des konventionellen Gleichgewichtszustandes gäbe. Die erste Phrase (3 x a) ist doppelt so lang wie die zweite, die nur aus Motiv b besteht (8 Viertel versus 4 Viertel), die Symmetrie der Phrasenstruktur ist also gestört, wird aber auf höherer Ebene dadurch wettgemacht, daß auf dem Hintergrund der stagnierenden Harmonik der Eröffnungssphrase Motiv b mit seiner Wendung über die Doppeldominante zur Dominante ein nachdrückliches Gewicht bekommt. Insgesamt bleiben aber solche Besonderheiten noch unter der scheinbar glatten Oberfläche verborgen. Die gleichbleibende Dynamik tut ein übriges, um den verbindlich-heiteren Ton zu bekräftigen.

Das ändert sich in der folgenden Periode, die der ersten in der motivischen Konstellation zwar genau nachgebildet ist, aber einen drängenden Entwicklungscharakter hat: Sie wird um 2 bzw. 3 Takte erweitert, verliert also ihre Geschlossenheit. Durch den Rollentausch zwischen rechter und linker Hand bekommt a einen dunkleren, leicht grimmigen Charakter und die nachschlagenden Akkorde klingen - nun in die Oberstimme versetzt - fast aggressiv. Motiv b unterliegt zwar nicht dem Stimmtausch, wird dafür aber umso einschneidender verändert. Es wird verkürzt auf den 2tönigen "Seufzer" (2 x in der Umkehrung, 1 x original). Der verbindliche Ton ist weg, es klingt - in seiner umgekehrten Bewegungsrichtung, in seiner Einrahmung durch Pausen sowie als letztes Glied des gewaltigen Crescendo und des steigenden Bewegungszuges - energisch, fast herrisch. Die anschließende Sequenzierung des b-Motivs im ff bestätigt das. Außer Rand und Band ist auch die Harmonik geraten: taktweise wechseln nun die Akkorde, es wird kräftig moduliert, erst nach fis-Moll (Tp) und dann - besonders kühn - nach gis-Moll (D^Dp). Die größte Überraschung kommt am Schluß: die 2tönige b-Figur erscheint nun - nach dem ff und den zwei Viertelpausen ganz überraschend im p, in der ursprünglichen, abwärtsgerichteten Form und auf unbetonten Taktteilen. Die ganze wilde Dynamik findet also kein Ziel, läuft ins Leere, wird weggedrückt. Der genialste Trick ist dabei die Verschiebung des Motivs in seiner metrischen Position.

Eine neue Welt tut sich auf: Die Melodik, die bisher nur in der rudimentären Form des Seufzers und in den jeweils 3tönigen - fallenden und steigenden Sekundgängen des Basses (T. 8ff: e-dis-cis, T. 12ff: fis-e-dis) und der "Oberstimme" (T. 9ff: e-fis-gis, T. 13ff: fis-gis-ais) aufleuchtete, kann sich nun voll aussingen. Mannigfaltig ist die motivische Beziehung der Melodie zum ersten Teil: sie beginnt mit der Repetitionsfigur von b, dann folgen eine fallende kleine Sexte, die die Umkehrung der steigenden kleinen Sexte aus Motiv a ist (T. 1/2 und 2/3: cis-a), und ein erst auf-, dann absteigender 3töniger Sekundgang, der in den erwähnten Sekundgängen des Basses und der Oberstimme vorgeprägt ist. Das fisis-gis (T. 20/21) knüpft an den aus der Seufzerfigur von b entwickelten Schluß des 1. Teils (gis-fisis-gis) an. Gegen die Unruhe der 2. Periode setzt die dritte ein lyrisch-statisches Element: Die Melodie wird mit einem Klangteppich (Albertibaß) unterlegt. Sie ist auf Wiederholung angelegt: der VS (T. 20-23) wird ab T. 24 - scheinbar - wiederholt, die Täuschung wird allerdings ab T. 26 offenkundig: die Harmonik beginnt wieder zu schweifen, die Bewegung der Albertibässe gefriert in Akkorden, die Melodik reduziert sich auf die Repetitionsfigur, die hilflos zwischen den beiden Oberstimmen hin und her pendelt. Die Periode ist - wie die zweite - erweitert, offen, ziellos. Sie löst sich in nichts auf - pp, lange Generalpause - und dennoch verbirgt sich in der offenen Geste des letzten Akkordes (D^7) ein Hinweis auf die Tonika des Anfangs - zumindest hört man es im nachhinein so.

Die 1. Periode erscheint denn auch ohne jede Veränderung, so als ob nichts gewesen und nun alles wieder in Ordnung wäre. Das geht aber nicht. Eine einfache Einrahmung durch die Anfangsperiode kann das in der zeitlichen Ausdehnung und der inneren Dynamik sich manifestierende Gewicht der beiden Binnenperioden nicht auffangen, dafür hat es zu viele Brechungen und Überraschungen gegeben. Deshalb folgt als Coda ein vermittelnder 4taktiger Halbsatz mit Elementen der 2. Periode (f, ff, Stimmtausch) und mit einer lakonisch-abriegelnden Kadenz (T-S-D-T-D-T).

Das Trio verhilft endlich den melodischen Kräften der dritten Periode zum ungehinderten Durchbruch. Es erscheint in seinem einheitlichen Charakter - der dreitönige Sekundgang ist das allbeherrschende Strukturelement -, seinem gleichmäßigen rhythmischen Fluß und seiner regelmäßigen Gliederung als idyllische Enklave.

Scherzhaft sind :

- die "Lustigkeit" (der etwas elegische Ton des Trios dient ihm als Folie, stellt ihn nicht in Frage),
- die unvorhersehbaren Wendungen und Brüche ,
- das Spiel mit Konventionen (Verletzung von Normen),
- die Verletzung der Gattungsnorm: die Durchmischung der an sich lockeren Scherzo-Gattung mit dramatisch-sinfonischen Elementen.

Scherzo.
Allegretto.

17
25
32
36
Trio.
45
53
61
Scherzo d. C.

The graphic overlay consists of seven horizontal lines. Each line contains abstract, colorful shapes and lines in blue, green, red, and black, which correspond to the musical notation on the left. The shapes include vertical bars, wavy lines, and horizontal strokes, illustrating the structure and dynamics of the piece.

Grafische Strukturdarstellung (Overlay)

Abiturklausur eines Kollegen aus dem Abiturrücklauf 1989 (GK)

Aufgabenstellung

Analysieren Sie die Takte 1-44 des Scherzo aus der Sonate op. 2 Nr. 2

1. Gliedern Sie die angegebenen Takte und geben Sie an, welches Formprinzip ihnen zugrundeliegt.
2. Erläutern Sie, welche strukturbildenden Mittel Beethoven hier einsetzt.
3. Gehen Sie auf Stellen ein, die durch musikpsychologische Wirkungen die Gesamtstruktur beeinflussen.

Scherzo.
Allegretto.

9

17

25

32

36

Trio. 45

53

61

Scherzo d. C.

Schülerarbeit:

1) Das Scherzo aus der Sonate op. 2 Nr. 2 von L. v. Beethoven steht in A-Dur. Es beginnt in einer achttaktigen Periode, die in Vordersatz (Takt 1-4) und Nachsatz (5-8) eingeteilt ist. Der Vordersatz beginnt in A-Dur (Tonica) und endet auf der Dominanten E-Dur. Der Nachsatz leitet zurück zur Tonica. Die rechte Hand spielt die Melodie, die linke Hand die Begleitung. Als nächstes kann man die Takte 9 bis einschließlich 14 zu einer Einheit zählen. Es liegt ein Stimmentausch vor. In dem Teil kommen nur Motivabsplattungen des Themas vor. Hier ist E-Dur zur Tonica geworden und ist nicht mehr Dominante von A-Dur. Takt 15 bis einschließlich 18 kann man als Überleitung zu etwas vollkommen neues erkennen. Es ist eine abfallende Sequenz. Es werden nur Viertel-Bewegungen gespielt. In Takt 19 bis einschließlich 24 kann man etwas neues erkennen. Die linke Hand spielt die Begleitung. Es ist eine durchgängige Achtelbewegung die wellenförmig auf- und ab fällt. Die rechte Hand spielt eine Melodie, die nichts mit dem 1. Thema zutun hat (nur viertel und halbe Noten, mit Vorschlägen, mit Vorschlägen und Trillern verziert). Dieser Teil ist ein Wechsel zwischen Gis-Dur, der Dominanten der jetzigen Tonica (E-Dur), und zwischen Dis⁷-Dur. Takte 25 bis einschließlich 30 dienen als Überleitung zurück zum ersten Thema. Es sind nur punktierte Halbe und Viertelnoten. Es wechselt von gis-moll (Dominantparallele von H) zu H⁷ (Dominante) zu E⁷-Dur, die hier einerseits Tonica ist, aber andererseits auch Dominante von A-Dur ist, zurück auf A-Dur als Tonica und dann auf D (Subdominante). Jetzt folgt eine vollständige Wiederholung der achttaktigen Periode (Thema), wobei Takt 32 Zählzeit 3 - 4 den Vortakt darstellt. In Takt 41. und 42. (und Zählzeit 3 - 4 des Taktes 40) kommen nur Motivabsplattungen des Themas vor, die schon zum Ende führen sollen. Takt 43 und 44 stellen das Ende dar. Es werden nur viertelnoten gespielt. Das Stück endet, wie es begonnen hat, auf A-Dur. Zum Beginn des Scherzo (der Periode) ist noch zu sagen, daß nur Viertel- und Sechzehntelnoten vorkommen. Die Achtelnoten bewegen sich eine Terz abwärts, eine Quinte aufwärts und wieder einer abfallenden Terz. (Nur das Vorspiel beginnt mit einem Quart- und dann einem Quintsprung). Dann folgt jeweils eine Sextsprung (Viertelnote). Takt 3 und Takt 7 bestehen aus Viertelnoten, wobei der Hauptton immer der gleiche ist (Takt 3. a, Takt 7. g).

2) Beethoven hat als erstes eine achttaktige Periode als Thema vorgestellt. Man findet häufig Motivabsplattungen davon in dem Stück (besonders auffallend ist die Sechzehntelbewegung). Er vertauscht auch die Stimmen. Man findet aber auch ganz neue Stellen, die vorher noch nicht vorgekommen sind und die nichts mit der Periode zu tun haben (z. B. Takt 19 bis einschließlich Takt 24). Dieses gibt dem Stück plötzlich einen ganz neuen Charakter. Typisch ist auch, daß der Vordersatz offen ist (von A nach E-Dur), der Nachsatz aber wieder auf A-Dur endet, die Periode also insgesamt geschlossen ist. Es kommt auch häufig vor, daß die Dominante hier E-Dur, zur Tonica wird. Zum Schluß endet das Stück wieder auf die erste Tonica, hier A-Dur. Man kann das ganze Stück in Abschnitte einteilen.

44 Takte		Motiv- absplattung	Überleitung	Neues Thema	Überleitung zurück zum Thema 1	Pause	Wiederholung		Coda	
Periode	VS NS						der Periode			
4	4	6	4	6	6	2	4	4	2	2

12

3) Eine starke Wirkung hat die Stelle in Takt 30, da Beethoven von A-Dur auf D-Dur wechselt. Der Hörer bekommt das Gefühl es müßte weitergespielt werden, statt dessen macht Beethoven hier einen starken Schnitt, nämlich eine Pause, danach beginnt er wieder einfach mit dem Thema der Periode. Eine starke Wirkung hat auch der Übergang zum zweiten Thema. Der Hörer ist die ganze Zeit nur Sechzehntel und Viertelnoten gewohnt, die ziemlich abgehackt werden (sehr stark die Viertelnoten) und plötzlich kommt eine ganz ruhige, gleichmäßige Bewegung (vor allem bei der linken hand zu erkennen).

Bewertung durch den Fachlehrer und den Zweitkorrektor:

Diese Arbeit enthält manche Fehler im Bereich der harmonischen Analyse. Darüberhinaus sind teilweise auch unwesentliche Dinge beschrieben (z. B. Intervallabläufe). Die Gliederung des Stückes ist richtig. Allerdings ist nicht erkannt worden, daß vor und nach dem Seitenthema eine Sequenz steht. Die Wirkungen der Übergänge nach den Sequenzen auf den Hörer sind richtig beschrieben, allerdings ist nicht gesagt, worin die Ursachen bestehen.

ausreichend (+) 13. 4. 89

Einverstanden 26. 4. 89

Defizite der Aufgabenstellung:

"Gliederung":

Der Begriff ist angemessen, allerdings müßte das Kriterium klar sein! (s. u.) Das genannte Kriterium - "Formprinzip" - ist nicht geeignet, die unterschiedlichen Phasen abzugrenzen, es zielt doch mehr auf Einheit. Was ist hier mit Formprinzip gemeint? Wahrscheinlich das Schema (ABA). Dafür sprechen die Schülerarbeit und das Lehrerurteil (s. u.). Also liegt eine ungenaue Begrifflichkeit vor. Die Notwendigkeit der perspektivischen Gerichtetheit der Analyse wird nicht gesehen (nicht gekannt?).

"Welche strukturbildenden Mittel?":

Das ist zu eng: Es geht doch um Entwicklung in diesem Stück! Dieser Aspekt könnte in das 'strukturbildend' hineingelesen werden, aber das Lehrergutachten verrät, daß der Begriff nur floskelhaft verwendet wird. Die Formulierung ist zu ungenau. Wahrscheinlich aus unbewußter Angst, dem Schüler etwas zu verraten. Diese Angst ist auch berechtigt, wenn man vom Schüler nur Allgemeines verlangt (z. B. Sequenzen, Schemata, Harmonien u. ä.). Sie ist aber völlig unbegründet bei einer auf das Spezifische gerichteten Analyse, denn die beginnt doch erst, wenn man konkrete Hypothesen und Verfahren ins Auge gefaßt hat. Zu vertreten wären solche offenen Formulierungen nur dann, wenn der Schüler sich wirklich aufgefordert fühlte, das Formprinzip (in der genuine Bedeutung des Wortes) und die strukturbildenden Mittel (im Zusammenhang des Stückes, nicht als einzelne "Märkchen") zu finden und zu verfolgen. Daß dem nicht so ist, verrät die folgende Aufgabe 3.

"Stellen":

Der Blick auf den Zusammenhang, den Prozeß, fehlt, es geht um isolierte Details!

"musikpsychologische Wirkungen, die die Gesamtstruktur beeinflussen":

Begrifflichkeit! Wirkungen beeinflussen doch nicht die Struktur, sondern umgekehrt! Wieder wird verbal aufgeputzt, aber es ist nicht Genaues gemeint.

Die größten Defizite des Themas liegen in folgenden Bereichen:

Ästhetik:

z. B.: Reihung versus Entwicklung, Funktion der Teile, Brüche versus Zusammenhang, Muster versus Modifikation bzw. Zerstörung des Musters, Gattungsbezug

Semantik:

Ausdrucksgesten, wechselnder Ausdrucksverlauf; nicht einmal der Titel "Scherzo" wird genutzt, um das innere Wesen des Stückes in den Blick zu bekommen! Das 'Lebendige' der Musik bleibt damit außen vor!

Untersuchungsperspektive / Problemorientierung

Der Schüler wird geradezu zu einem belanglosen, ungerichteten Beschreiben ermuntert, denn die an sich richtige Formulierung "Formprinzip" nimmt er aus Erfahrung nicht ernst. Ein Aspekt wird zwar formuliert, aber nicht ernsthaft verfolgt, sondern als erwünschte Garnierung des Themas empfunden: das soll ja nach etwas klingen! Das Stück wird weniger als (interessantes) Problem gesehen, das es zu verstehen gilt, sondern eher als ein Anwendungsfeld für ein eng verstandenes angelerntes musiktheoretisches Wissen.

Defizite der Schülerarbeit:

Es gibt keine konsequente Anwendung von Methoden:

Die periodische Gliederung wird am Anfang einmal angesprochen, aber nicht als Parameteruntersuchung durchgängig verfolgt. Das ist aber notwendig, denn nur dann kommt Spezifisches in den Blick. ‚Normale‘ Perioden hat jedes klassische Stück! Es müßte also die periodische Gliederung des ganzen Stückes untersucht werden, dann würden die Abweichungen und Brüche sichtbar, die ihrerseits Fragen aufwerfen und dadurch zu weiteren Untersuchungen ermuntern.

Die motivische Analyse, die hier zentral wäre, wird gar nicht geleistet.

Die Musiktheorie (Harmonie- und Intervallehre) wird überbetont. Die vielen Fehler zeigen, daß Schüler hier schnell überfordert sind.

Schwerwiegender als die Inkonsequenz der einzelnen Zugriffe ist deren Isolierung. Detailbeschreibungen bleiben ohne Zusammenhang mit anderen Parametern. Ein Extrembeispiel ist die reine Intervallbeschreibung am Schluß der Arbeit.

Schematische, äußerliche Kennzeichnungen: Bei dem Begriff *Überleitung* (T. 15-18) müßte genauer erklärt werden, von wo aus wohin übergeleitet wird. Die Aussage „zu etwas vollkommen Neuem“ leistet das nur ungenügend, zumal die Aussage gerade hier so im Kern nicht stimmt: Die Überleitung leistet ja gerade die Verbindung der beiden Teile in der motivischen Substanzgemeinschaft. Eine grundsätzliche, auch selbstkritische Fragehaltung im Sinne des methodischen Zweifels - etwa: Ist das wirklich etwas vollkommen Neues? – scheint dem Schüler fremd zu sein.

Gutachten

Sachliche Fehler werden gerügt (+)

isolierte Intervallbeschreibung wird gerügt (+)

Sequenz wird vermißt, Bestätigung des bloß beschreibenden Vorgehens

Ursachen für die Wirkungen an den Übergängen werden vermißt. Aber wie hätte man den Schüler in die Lage versetzen können, daß er sie findet?

Konsequenzen/Alternativen:

Zur konsequenten Anwendung von Methoden gehört, daß man weiß, was man tut. Wenn man also sagt: die erste Periode ist von der Kadenz geprägt, muß man sich darüber im klaren sein, daß man eine Aussage zu einem bestimmten Werkaspekt, der Harmonik bzw. dem Modulationsgang, macht. Wenn man sich dessen wirklich bewußt ist, sieht man auch sofort, daß eine solche isolierte Feststellung nur Sinn im Zusammenhang bekommt, im Zusammenhang zunächst mit dem weiteren harmonischen Verlauf (d. h. wenn ich frage: Welche Rolle spielt die Kadenz im ganzen Stück? Wo kommt sie noch vor? Wo ist die Harmonik nicht kadenzierend? usw.), im Zusammenhang aber auch mit anderen Parametern. Gerade das geschieht in der Schülerarbeit überhaupt nicht.

Analysieren heißt "auflösen". Dabei ist ganz wichtig die jedem Erkenntnisakt immanente Methode des Vergleichs, und zwar des Vergleichs auf verschiedenen Ebenen:

Musik ist eine Zeitkunst: Analysieren heißt also wesentlich, den **sukzessiven Ablauf** in Sinneinheiten gliedern (von Motiven über Perioden zu Formabschnitten). Die Gliederung erfolgt bewußt oder unbewußt nach den Kategorien: Wiederholung, Abwandlung, Kontrast. Beobachtet werden dabei die werkimmanent sich bildenden Muster und deren Modifikation.

Musik ist bestimmt durch eine komplexe Kombination von Werkschichten (Stimmen, Parameterstrukturen). Der Sukzessivvergleich kann/muß also auch in einzelnen Parametern durchgeführt werden. Da die ästhetische und semantische Bedeutung aber erst in dem Zusammenspiel der einzelnen Schichten entsteht, ist hier vor allem auch der **simultane Vergleich** wichtig. Es gilt, die Beobachtungen in den verschiedenen Werkschichten aufeinander zu beziehen.

Da man aber nicht direkt z. B. Rhythmik und Harmonik miteinander vergleichen kann, braucht man als tertium comparationis **Begriffe und Vorstellungen allgemeinerer, d. h. musikübergreifender Art** - auch aus dem Bereich des analogen Sprechens über Musik -, auf die sich verschiedene Parameter beziehen lassen: so können z. B. Harmonik und Rhythmus regelmäßig/unregelmäßig, einfach/kompliziert, jazzmäßig/altklassisch, aufgereggt/gelöst, offen/geschlossen usw. sein. Diese Ebene ist unverzichtbar, wenn man zu Deutungen kommen will, wenn man die analysierten Einzelheiten wieder in einen Zusammenhang bringen will. Zur Deutung gehört unverzichtbar die Anbindung an übergreifende Vorstellungen auch deshalb, weil die mitteilbare und rational bewußtgemachte Deutung in ein anderes Zeichensystem, die Sprache, gefaßt werden muß. Dabei müssen wieder die einzelnen Aussagen bewußt auf Kategorien bezogen werden, d. h.: Man muß sich darüber im klaren sein, zu welcher übergeordneten Kategorie eine Aussage gehört: z. B. aufgereggt/gelöst → Ausdruck, Charakter; jazzmäßig/klassisch → Stil. Wieder muß man daraus eine bewußt und durchgängig verfolgte Methode machen: z. B. Wie ist der Ausdrucksverlauf des ganzen Stückes usw.

Wie jedes Kommunikationssystem ist auch die Musik durch Vorformulierungen, Vostrukturierungen (Stil, Gattung, 'Vokabeln') usw. geprägt. Deshalb bezieht sich der Vergleich auch auf solche **werkexternen musikalischen Modelle** (hier: Menuett/Scherzo, klass. Stilmerkmale u. ä.)

Eine letzte Ebene ist die der **werkexternen** - aber in das Werk hineinwirkenden und seine Rezeption steuernden - **allgemeinen Normen, Vorstellungen und Verhaltensmuster**. Über Begriffe aus diesem Umfeld läßt sich Musik mit allgemein menschlichen, zeitbedingten, gesellschaftlichen u. ä. Ideen und Strukturen vergleichen. (z.B.: Individualisierung, Gefühlskultur, Entstehung zweier Musikkulturen usw.)

Meist fangen die Musiklehrer bei den großen Einheiten an und ordnen das Ganze zunächst nach homogenen Feldern. Das verschafft einen ersten Überblick über das Stück. Selbst dieser grobe Zugriff offenbart meist schon etwas Spezifisches, wenn man ihn bewußt vollzieht: Ins Auge springt im vorliegenden Falle die Gliederung: A (16te1-Akkordbrechungen + Viertelakkord), A1 (Stimmtausch), B (Viertelmelodie + Albertibaß) A2. Auffallend ist das Ende von B: Die Albertibaßbegleitung verschwindet. Die Generalpause ist ungewöhnlich.

Bewußt vollziehen kann man einen solchen Zugriff aber nur, wenn man ihn zunächst wirklich isoliert und methodisch stringent durchführt, also nicht dauernd alles mit allem vermengt. Wenn die Gliederung nach definierten Kriterien (hier: ablesbaren Merkmalen der motivischen-satztechnischen Anlage) erfolgt, führt das zu "fragwürdigen, nicht passenden Resten" (s. o.) Zum Vergleich: Ein bloßes Drübergucken und die Feststellung: A A1 B A2, verbunden mit dem Gefühl: "Damit wäre die Form klar, und ich wende mich nun anderen Dingen zu!", wäre genau ein Vorgehen, wie es in der Schülerarbeit mutatis mutandis zu sehen ist.

Im Sinne des Isolierens von Zugriffen wäre es (im Unterricht) methodisch sinnvoll, die Gliederung am Notenbild (noch ohne Hörerfahrung) vorzunehmen, damit nicht gleich Beobachtungen aus anderen Parametern stören. Das ist natürlich eine idealtypische Feststellung. Schüler (und auch wir Lehrer) gehen immer unbewußt komplex an eine Sache heran, das ist auch nicht schlimm, oft sogar im Interesse der Lebendigkeit wünschenswert. Nur muß die Komplexität im Prozeß der Analyse sich an methodisch klaren Verfahren bewähren. Die Kreis- und Zirkelbewegungen müssen

einmünden in klar definierte Hypothesen und deren methodisch saubere Überprüfung. Ein solcher lebendiger Prozeß läßt sich aber nicht darstellen, sondern nur erleben, deshalb fahre ich fort mit der idealtypischen Darstellung.

Daß jeder Zugriff, da er von allgemeinen Normvorstellungen gesteuert ist, bei einem guten Stück immer auf individuelle Verwerfungen stößt, zeigt sich auch bei der periodischen Analyse. Das klassische Muster einer 8takt-Periode (VS-NS, Halbschluß-Ganzschluß) tritt auf, wird in der Wiederholung befestigt, aber dann zunehmend und massiv gestört. Die Schlüsse der einzelnen Teile fallen alle aus dem Rahmen: B und A2 zerbröseln am Schluß, A2 wird um eine 4taktige Coda erweitert, die die Schüler oft als "überraschend" und "unpassend" empfinden. Mit ihrem f und ff schlägt sie dem vorhergehenden A ins Gesicht. Wieder ergeben sich Probleme: Was soll das? Warum ist das so? Ästhetische Kategorien wie Geschlossenheit versus Offenheit, Bestätigung von Erwartungen versus Überraschung zeichnen sich am Horizont ab. Es schadet auch nichts, erste Erklärungsversuche zu starten, wenn man dabei im Bewußtsein hält, daß diese vorläufig sind und deshalb nicht festgeschrieben ("abgehakt") werden dürfen. Ein solches Vorgehen nach Parametern ist also immer geöffnet auf die Komplexität hin. Die Gestaltung des Schlusses führt z. B. fast zwangsläufig zur Frage nach der Dynamik, aber auch zur Frage nach dem Zusammenhang der Parameter. Eine reine isolierte Parameterbeschreibung, hier des dynamischen Ablaufs, bringt ja nicht viel, oder doch? Versuchen wirs doch einmal:

p | p cresc. f, p cresc. f ff | p cresc. decresc. pp | - | p f ff

Es fällt auf - allerdings nur, wenn man Kriterien im Kopf hat, d. h. wenn man weiß, wo und wonach man suchen kann! -, daß statische Strecken mit dynamisch sich entwickelnden bzw. sich rückentwickelnden abwechseln. Die Frage nach dem Schluß könnte nochmals gestellt werden, vielleicht im Zusammenhang mit einem Vortrag des Stückes, bei dem die letzten 4 Takte weggelassen werden: Die Reaktion ist unweigerlich: Das geht nicht, das ist kein richtiger Schlußpunkt. Ein Schüler meinte: "Das klingt so, als ob jemand sagte: Schluß jetzt!". Ein anderer: "In der Mitte des Stückes war so viel los, daß man jetzt nicht einfach so tun kann, als ob nichts gewesen wäre."

Wieder führt die bewußt vollzogene Parameteranalyse zu ästhetisch relevanten Fragen und Feststellungen, allerdings nur, wenn sie eben nicht nur irgendwie beschreibt, sondern von dem Willen geprägt ist, zu verstehen, warum etwas so ist, wie es ist, oder - vorher - wie überhaupt etwas ist, nämlich in seinem Wesen. Die Begriffe Statik und Dynamik sagen je etwas über den inneren Zustand (des Komponisten, des Dargestellten?) aus. Die beiden Schüleraussagen implizieren nämlich, daß hier jemand "spricht" und daß hier ein ausbalanciertes Ordnungsgefüge vorhanden ist, kurz eine sinnvolle Einheit. Es wird also verwiesen auf einen *ästhetisch-innermusikalischen Zusammenhang* und eine *semantische Bedeutung*. Beides gilt es zu verfolgen. Wichtig ist vor allem das letztere, weil die Dimension der Bedeutung bzw. der Ausdrucksgesten im nuancierten Sinne im Musikunterricht fast immer zu kurz kommt. Gerade das aber erwarten Schüler von der Musik, gerade das macht ihnen die Musik evtl. auch interessant. Eine Analyse, die nicht die Ebene von ästhetischem Sinn und semantischer Bedeutung erreicht, kann niemand interessieren. Es werden zwar häufig Wirkungen beschrieben, aber ohne Konsequenzen. Die übliche Verbindung von Wirkung und den ihr zugrundeliegenden musikalischen Mitteln bleibt meist unverbindlich statisch: z. B. Teil A klingt lustig! Warum? 16tel und staccato (Das heißt s o nicht mehr als: Teil A klingt lustig, weil er so ist, wie er ist! Denn: Teil B hat d i e s e Mittel auch!)

Man sollte die Wirkung bzw. Bedeutung der Musik geradezu zum Sammelbecken, zur Bezugsgröße machen, wenn es darum geht, die in der Parameteranalyse isolierten einzelnen Zugriffe zusammenzuführen. Methodisch ergibt sich dabei das Problem der *Anschaulichkeit*. Die Beobachtungen auf den verschiedenen Ebenen müssen auch sichtbar zugeordnet werden, damit Zusammenhänge erkennbar werden. Dazu eignet sich der Zeitstrahl, die Abbildung der Strukturen auf einer Zeile. Das geschieht in idealtypischer Weise auf der beiliegenden Grafik.

Die Beschreibung der Parameter, wie sie dort festgehalten ist, läßt in ihrem Vergleich einige charakteristische parameterübergreifende Trends erkennbar werden, führt also verstärkt zu übergeordneten Kategorien: In der 1. Periode (A) wird ein Streben nach Geschlossenheit und statischer Ausgewogenheit sichtbar, und zwar in deren Wiederholung (T. 9 und 32), in der gleichbleibenden Dynamik, dem festliegenden Ausdruck und der kadenzmäßigen Abriegelung. In der 2. Periode A1 kommt ein gegenteiliger Trend zum Durchbruch. Ein Streben nach dynamischer Entwicklung zeigt sich in dem Aufbrechen des Nachsatzes, in dem wechselnden Dynamik- und Ausdrucksprofil und der modulatorischen Harmonik.

Der Mittelteil B kontrastiert insgesamt mit den korrespondierenden Rahmenteilchen, enthält aber seinerseits auch in allen Parametern die beiden Prinzipien von Beharrung und Entwicklung (hier speziell die Rückentwicklung bis zum Verstummen). Die grafische Umsetzung der musikalischen Strukturen bringt eine Vergleichsebene aus einem anderen Sinnesbereich hinein, die von sich aus Sachverhalte sichtbar macht und zu deren Klärung beiträgt.

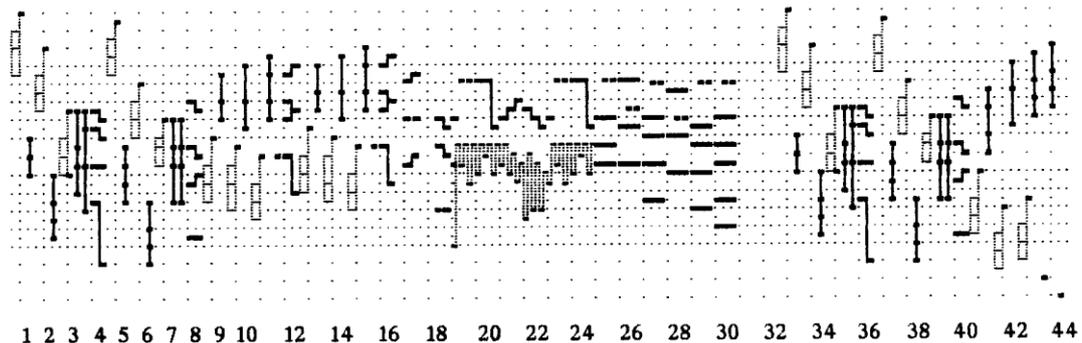
Vor allem die Bewegung im Tonraum, die *räumliche Disposition*, die einen wesentlichen, meist übersehenen Anteil an der Energetik eines musikalischen Verlaufs hat, wird dadurch zu einer erkennbaren Gestalt. Sie spiegelt im vorliegenden Falle deutlich die Tendenzen der anderen Parameter. Sie "erklärt" die zunächst unverständliche bzw. "unerklärbare" Tatsache, daß am Schluß im ff die Kadenz I-IV-V-I in der äußeren figuralen Morphologie von A1 in der einzigen 4-Taktgruppe auftritt. Disposition erfordert nach dem durchgehenden Abwärtstrend von A, der stark

absinkenden Kurve am Schluß von A1 und der leicht nachgebenden Kurve am Schluß von B (das sich zunächst um ein Festhalten an der Achse dis" bemüht hatte) aus Gründen einer sinnvollen Balance einen Gegentrend, wie er schon im ersten Teil von A1 vorgeprägt ist. Daher knüpft der Schluß auch satztechnisch und motivisch an A1 an. Dynamisch rechtfertigt sich das ff daraus, daß sonst die ff-Stelle in T. 17 ohne Pendant geblieben wäre. Die Kadenz ist erforderlich, weil die Hauptkadenz von A-Dur (A-D-E-A), die erst die volle harmonische Fixierung der Grundtonart gewährleistet, bisher nur einmal, und dabei unvollständig vorkam. (Der E-Klang in T. 30 verklingt in der Pause, die Auflösung nach A in T. 32 markiert keinen Schluß, sondern den 'Auftakt' der Wiederholung von A). Der Modulationsgang hat bisher, bis auf die erwähnte Ausnahme, die Subdominante D vermieden. Sie ist aber als schlußbildender Faktor unverzichtbar. Nicht umsonst modulieren viele Stücke vor dem Schluß in die Subdominate (vgl. z. B. Bachs Inventio C).

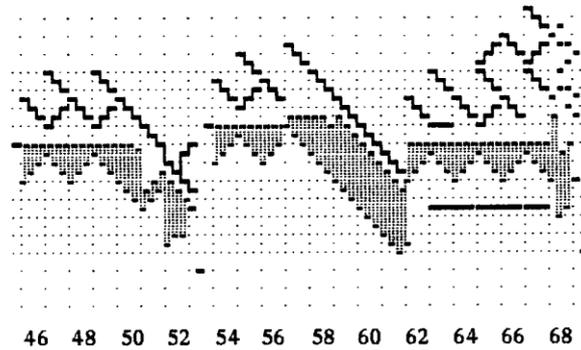
Grafische Strukturdarstellung

Scherzo

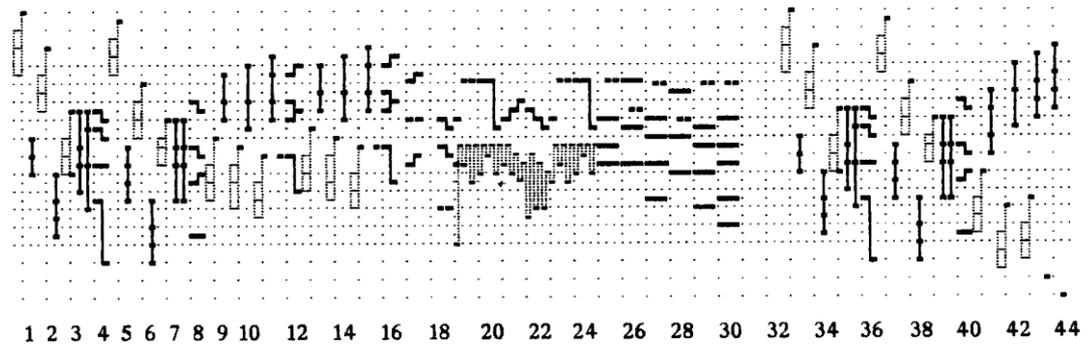
MOTIVISCHE
STRUKTUR
RÄUMLICHE
DISPOSITION
BEWEGUNG IM
TONRAUM



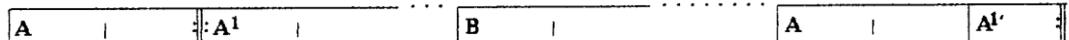
Trio



Scherzo



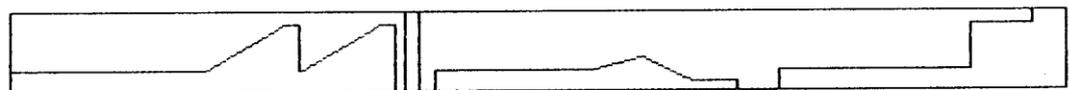
GLIEDERUNG



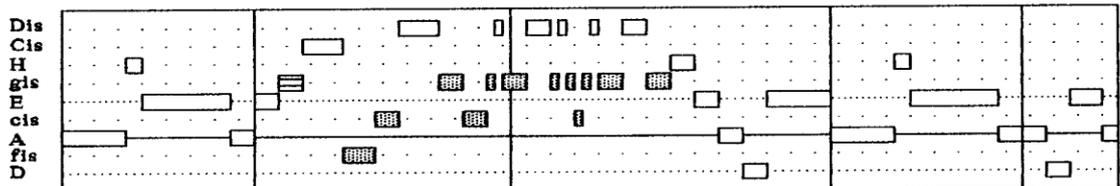
SEMANTIK

8	VS	NS	8	VS	(NS)	-3	8	VS	(NS)	-3	-2	8	VS	NS	4
lustig		drängend		weich fließend		Ausbruch		ratlos		lustig		Coda		energisch	
heiter		aggressiv		gefühlvoll-melodisch		Rücknahme		verstummend		heiter		lakonisch		"Schluß!"	
neckisch															
verschmitzt															

DYNAMIK



MODU-
LATIONS-
PLAN

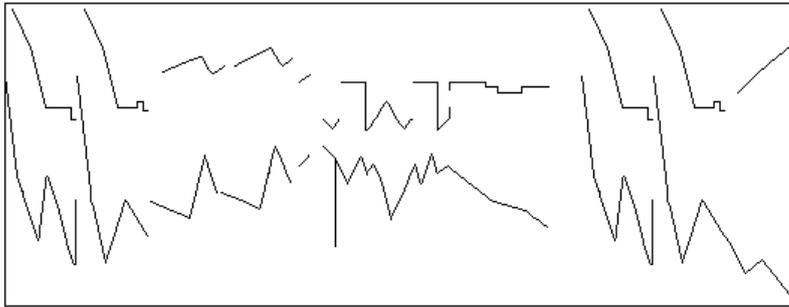


□ = Dur- ■ = Moll- ▨ = verminderter Akkord

Ein Wort zur harmonischen Analyse und zur Grafik

Die harmonische Analyse sollte man nicht forcieren, wenn dadurch die lebendige Analyse zu Tode geritten wird (nach dem Muster: Wir hören Musik, reagieren spontan darauf, entwickeln Ideen und Perspektiven, der Lehrer aber greift plötzlich zu, läßt Akkorde bestimmen, stellt verzweifelt fest, daß wieder alles vergessen ist, bohrt und bohrt, dann klingelt es - Gott sei Dank!) Es genügt den Gegensatz von Kadenz - A E D-Dreiklänge, müßten bestimmt werden - und Modulation - da braucht man nur die Abweichung von der Kadenz an allgemeinen Merkmalen wie der Häufung von Vorzeichen abzulesen und hörend zu erleben -. Es geht aber auch ganz ohne die Harmonik!

Die Grafik kann im Unterricht in der Regel nur unvollkommen sein. Es würde bez. der räumlichen Disposition genügen, den großen Ambitus von A und seinen abwärts springenden Duktus, die stufenweise aufwärts drängenden Gestus von A1, den auf einer Ebene verharrenden Melodieverlauf von B usw. abzubilden.
z. B.:



Es ist deutlich geworden, daß bei der Analyse immer ein zunächst vielleicht unbewußter Bezug auf Kategorien bzw. Kriterien gegeben ist, daß diese Kategorien ins Bewußtsein gehoben werden müssen, um sie stringent über das ganze Stück hin verfolgen zu können, daß die in einem Parameter ins Blickfeld tretenden Kategorien als Begriffe einer höheren Abstraktionsebene einen Vergleich mit anderen Parametern ermöglichen, einen Vergleich, der zur Klärung von Fragen, gesicherteren Ergebnissen u./ o. neuen Fragen und Ideen führt.

Solche Kategorien sind immer werkübergreifend, gleichgültig ob es sich um ästhetische Normen, um Spezifika der Gattung, des Stils, um Form- und Strukturmodelle, um biographische, gesellschaftliche, kulturelle Gegebenheiten, ein "Programm" bzw. eine Textvorlage handelt. Alles Individuelle und Einzelne ist immer nur eine Spielart des Allgemeinen. Beides muß demnach in der Analyse berücksichtigt werden.

Die zentrale Frage bei der Analyse und Interpretation ist die Frage "Warum ist es so?" Damit soll nicht suggeriert werden, daß man ein Kunstwerk wie einen physikalischen Vorgang auf eine oder mehrere Kausalketten zurückführen kann - die Chaostheorie schließt das sogar auch für die Naturwissenschaften aus! -, wohl aber, daß die Gegebenheiten im Kunstwerk nicht beliebig, sondern sinnvoll sind. Der Komponist hat immer mehrere sinnvolle Möglichkeiten, aber jede dieser möglichen Lösungen ist 'motiviert', auch wenn man das nicht immer begrifflich fassen kann. Die Tatsache, daß man ein Kunstwerk nicht restlos erklären kann, ist kein Gegenargument gegen eine solche analytische Fragehaltung, wohl aber hat sich die Analyse vor dem Kunstwerk zu rechtfertigen, muß für das Kunstwerk sensibilisieren, nicht das Kunstwerk wegerklären. Jede sorgfältige, an deutlichen Kategorien orientierte und methodisch folgerichtig durchgeführte Analyse wird mit jeder "Erkenntnis" neue Fragen aufwerfen und so offen machen für eine erneute, differenziertere Zuwendung zum Werk.

Eine für die Klassik zentrale Kategorie ist die der Entwicklung (bzw. der Logik des Ablaufs, der motivisch-thematischen Arbeit, der Metamorphosentechnik, der Substanzgemeinschaft u. ä.).

Dieses Prinzip beinhaltet im Sinne der aristotelischen Entelechie - d. h.: "was sein Ziel in sich hat" -, daß im Keim schon die Endgestalt enthalten und vorgeprägt ist, daß die Endgestalt in einem kontinuierlichen Prozeß 'wie von selbst' wächst. Es ist klar, daß diese Modellvorstellung einer sich konsequent und kontinuierlich entwickelnden Form in der klassischen Musik nur tendenziell verwirklicht ist und erst in Schönbergs "entwickelnder Variation" mit ihrem Wiederholungsverbot genauer angepeilt wird. Die Anlage des Sonatensatzes hat zum Beispiel in der Reprise, das Scherzo in der Wiederkehr von A deutliche Spuren eines architektonischen, nicht prozeßhaften Denkens. Dennoch lohnt es sich, das Modell einmal ernst zu nehmen. Methodisch bedeutet das, daß man die Anfangskonstellation - gelegentlich ist die Grundkonstellation auch anders plaziert - zunächst genau in allen Parametern definieren und dann (wieder in Vergleichsakten) ihre Veränderungen verfolgen muß. Hier wird also der bisher dominierende Weitwinkelblick durch den Lupenblick ersetzt. Das geschieht leider zu wenig im Musikunterricht und wenn, dann zu wenig konsequent. Das ist deshalb schade, weil dieses Verfahren am ehesten einem hörenden Nachvollzug im Sinne eines mitdenkenden Hörens entspricht.

Beethovens Scherzo als motivisch-thematischer Prozeß (Musteranalyse)¹

Das Stück läßt sich als fortlaufende Modifikation einer thematischen Grundkonstellation analysieren. Der erste Impuls ist eine anrennende, auffahrende Dreiklangsfigur, die auf dem höchsten Ton abrupt abbricht: . In dieser *einen* Bewegung sind zwei Elemente erkennbar, die auffahrende Bewegung und der durch seine Spitzenposition und die nachfolgende Pause charakteristisch hervortretende Schlußton. Aus diesem Einzelton (e'') entwickelt sich als Gegenmotiv zur Akkordbrechung die skalisch-melodische Linie. Die Stationen dieser Entwicklung sind folgende: Zunächst wird in dem nachschlagenden Akkord das e, wenn auch oktavversetzt, repetiert und dadurch noch stärker aus der ersten Figur herausgelöst. Zugleich wird in dem Akkordschlag die vorangegangene Dreiklangsbrechung verdichtet zusammengefaßt. Es entsteht als erstes rudimentäres vormelodisches Element eine Tonrepetition, die als solche wegen der Lagenverschiedenheit noch nicht bewußt wahrgenommen wird. Erst beim dritten Anlauf erfolgt die Repetition auf *einer* Ebene und in verlängerter Form (T. 3f.). Aus ihr wird als melodisches Grundelement die Seufzerfigur (fallende Sekunde) geboren. An dieser Stelle kommt auch zum erstenmal die Harmonik in Bewegung.

Diese drei Elemente - Akkordbrechung, Tonrepetition und melodisches Zweitonmotiv (verbunden mit harmonischer Bewegung) - bilden die Triebfeder des ganzen Stückes, das damit zum Exempel für die klassische Vorstellung vom organischen Wesen des Kunstwerks wird: Aus *einem* Keim, der in sich unterschiedliche Kräfte enthält, deren Spannung und Polarität zur Entwicklung drängen, wächst in einem quasi logischen Prozeß die Form. Kontrastierende Motive und Themen stehen nicht neben- oder gegeneinander, sondern sind als Stationen einer von der Grundkonstellation ausgehenden Entwicklung miteinander vermittelt. Äußerlich isolierbare gattungsspezifische und stilistische Unterschiede - Menuett- und Fantasieelemente, galante, empfindsame und klassische Merkmale bzw. Phasen - verschmelzen zu einem Ganzen.

Im Keim ist die fertige Gestalt schon angelegt. Bei ihrer Entwicklung wirken aber Kräfte (von innen und außen) mit, die bei aller Gleichheit jede einzelne Gestalt (Pflanze, Lebewesen) verschieden werden lassen. Auch der musikalische Organismus entwickelt sich nicht in einen offenen Raum hinein, sondern über dem Grundriß normativer Vorstrukturierungen (Schemata, Formmodelle u. a.). Das Einzelne, Individuelle entsteht nur in Abhebung vor der Folie des Typus.

So werden in der ersten Periode die weiterdrängenden Kräfte aufgefangen in einem geschlossenen 8taktigen Gebilde, das - wie zur Vergewisserung der Normerfüllung - noch einmal wiederholt wird. Sieht man dieses erste Formelement etwas vergrößert an, so ist es nach dem Modell des sogenannten dualistischen klassischen Themas gebaut: Die Verbindung von auffahrender Dreiklangsfanfane (a) und fallender Seufzerfigur (b) - Repetition und fallende Sekunde - findet man z. B. auch in der c-Moll-Sonate op. 10, Nr. 1 (S. 116) oder der d-Moll-Sonate op. 31, Nr. 2 (S. 118). In dem vorliegenden Scherzo fehlt dem Thema natürlich eine sonatenmäßige Verdichtung und dramatische Zuspitzung. Es gibt sich unkompliziert, durchsichtig und launig. Die 'Rakete' springt übermütig durch die Lagen, der nachschlagende Staccato-Akkord gibt ihr etwas Skurril-Lustiges. Auch der Seufzer wird umfunktioniert: Tempo (Allegretto) und Spielart (staccato) verwandeln ihn in eine fast hüpfende, galant-heitere Figur. Bieder und geschlossen ist die Gesamtanlage der ersten Periode. Wie es sich für eine 'normale' klassische 8-Takt-Periode gehört, endet der 4taktige VS auf der Dominante, der 4taktige NS auf der Tonika. Aber der Satz verdiente den Namen Scherzo nicht, wenn es nicht auch Störungen des konventionellen Gleichgewichtszustandes gäbe. Die erste Phrase (3 x a) ist doppelt so lang wie die zweite, die nur aus Motiv b besteht (8 Viertel versus 4 Viertel), die Symmetrie der Phrasenstruktur ist also gestört. Das wird auf höherer Ebene dadurch ausgeglichen, daß auf dem Hintergrund der anfangs stagnierenden Harmonik Motiv b mit seiner Wendung über die Doppeldominante zur Dominante ein nachdrückliches Gewicht bekommt. Insgesamt bleiben aber solche Besonderheiten noch unter der scheinbar glatten Oberfläche verborgen. Die gleichbleibende Dynamik tut ein übriges, um den unverbindlich-heiteren Ton zu bekräftigen.

Das ändert sich in der folgenden Periode. Sie ist der ersten in der motivischen Konstellation zwar genau nachgebildet, wirkt aber drängender. Sie wird um 3 Takte erweitert und verliert dadurch ihre Geschlossenheit. Durch den Rollentausch zwischen rechter und linker Hand bekommt a einen dunkleren, leicht grimmigen Ausdrucksgestus, und die nachschlagenden Akkorde klingen, in die Oberstimme versetzt, fast aggressiv. Die Gesamtzahl dieser Akkorde wird auf 3 erhöht, da in die Repetitionsfigur ein weiterer Akkord (T. 11 u. 15) hineinbricht. Motiv b unterliegt zwar nicht dem Stimmtausch, wird dafür aber um so einschneidender verändert. Es wird verkürzt auf den 2tönigen Seufzer (2 x in der Umkehrung, 1 x original). Der verbindliche Ton ist weg, es wirkt nun - umgekehrt, abtaktig, abgeschnitten durch Pausen, als Schlußpunkt des gewaltig crescendierenden, steigenden Bewegungszuges - energisch, fast herrisch. Die anschließende Sequenzierung im ff bestätigt das. Außer Rand und Band ist auch die Harmonik geraten. Taktweise wechseln nun die Akkorde. Es wird kräftig moduliert, erst nach fis-Moll (Tp) und dann - besonders kühn - nach gis-Moll (D^b p). An die Stelle der lockeren Fügung und der Geschlossenheit der 1. Periode tritt in der zweiten eine dynamische Entwicklung. Der muß sich auch Motiv a anpassen: In der ersten Periode sprang es - bei harmonischer Stagnation - übermütig durch die Lagen. Nun muß es stark modulierend und sequenzierend dem skalischen Bewegungszug des b-Motivs folgen. Die größte Überraschung kommt am Schluß der Periode: die 2tönige b-Figur

¹ Aus: Hubert Wißkirchen: Arbeitsbuch für den Musikunterricht in der Oberstufe Band 2 Struktur- und Formanalyse, Frankfurt a/M 1922, S. 85ff.

erscheint - nach dem ff und den zwei Viertelpausen - ganz überraschend im p und in der ursprünglichen (abwärtsgerichteten, auftaktigen) Form. Die dynamische Steigerung läuft ins Leere. Der originellste 'Trick' ist dabei die Verschiebung des Motivs in seiner metrischen Position.

Eine neue Welt tut sich in T. 19 auf: Die skalische Melodik, die bisher nur in der rudimentären Form des Seufzers und in den jeweils 3tönigen (fallenden und steigenden) Sekundgängen des Basses (T. 9ff: e-d-cis, T. 13ff: fis-e-dis) und der Oberstimme (T. 9ff.: e-fis-gis, T. 13ff. fis-gis-ais) sich ankündigte, singt sich nun voll aus. Es gibt noch weitere motivische Beziehungen der Melodie zum ersten Teil: Die Repetitionsfigur am Anfang stammt aus b. Die fallende kleine Sexte kehrt die kleine Sexte aus Motiv a um (T. 1/2 und 2/3: cis-a). Das fisis-gis (T. 20/21) knüpft an den aus der Seufzerfigur von b entwickelten Schluß des 1. Teils (gis-fisis-gis) an. Gegen die Unruhe der 2. Periode setzt die dritte ein lyrisch-statisches Element: Die Melodie wird mit dem Klangteppich des 'galanten' Albertibasses unterlegt. Sie ist auf Wiederholung angelegt: der VS (T. 20-23) wird ab T. 24 - scheinbar - wiederholt. Die Täuschung wird allerdings ab T. 26 offenkundig: Die Harmonik beginnt wieder zu schweifen, die Bewegung der Albertibässe gefriert in Akkorden, die Melodik reduziert sich auf die Repetitionsfigur, die hilflos zwischen den beiden Oberstimmen hin und her pendelt. Die Periode ist - wie die zweite - erweitert, offen, ziellos. Sie löst sich in nichts auf (pp, 5 Viertel lange Pause). Und dennoch verbirgt sich in der offenen Geste des letzten Akkordes (D⁷) ein Hinweis auf die Tonika des Anfangs - zumindest hört man es im nachhinein so.

Die 1. Periode erscheint tatsächlich ohne jede Veränderung wieder, so als ob nichts gewesen wäre. Wozu aber dann die viertaktige Coda? Ein Versuch belegt, daß sie notwendig ist: Spielt man das Stück ohne die Coda, dann wird ganz deutlich, daß die Rahmenform hier nicht - wie doch sonst so häufig (ABA, ABACA u. ä.) - das Gefühl von Abrundung und Geschlossenheit vermittelt. Die Gründe lassen sich plausibel machen. Sie liegen in zwingenden, d. h. die Logik des Fortschreitens gewährleistenden Erfordernissen des dynamischen, harmonischen, motivisch-strukturellen und energetisch-emotionalen Ablaufs. Eine einfache Einrahmung durch die Anfangsperiode kann das Gewicht der beiden Binnenperioden nicht auffangen, dafür hat es zu viele Brechungen und Überraschungen gegeben. Vor allem die dynamische 2. Periode kann nicht einfach ohne Folgen bleiben. Deshalb folgt als Coda ein vermittelnder 4taktiger Halbsatz mit einer lakonisch-abriegelnden einfachen Kadenz, in der Elemente beider Perioden verbunden sind (Motiv a aus Periode 1; Dynamik, Stimmtausch, Sequenzierung, Umkehrung von b aus Periode 2). Die grafische Skizze zeigt, daß eine weitere wesentliche Funktion der Coda die Ausbalancierung der räumlichen Disposition des Stückes ist. Die räumliche Disposition erfordert nach dem durchgehenden Abwärtstrend von A, der stark absinkenden Kurve am Schluß von A¹ und der leicht nachgebenden Kurve am Schluß von B (das sich zunächst um ein Festhalten an der Achse dis¹ bemüht hatte) aus Gründen einer sinnvollen Balance einen Gegentrend, wie er schon im ersten Teil von A¹ vorgeprägt ist. Daher knüpft der Schluß auch satztechnisch und motivisch an A¹ an. Dynamisch rechtfertigt sich das ff daraus, daß sonst die ffStelle in T. 17 ohne Pendant geblieben wäre. Die Kadenz ist erforderlich, weil die Hauptkadenz von A-Dur (A-D-E-A), die erst die volle harmonische Fixierung der Grundtonart gewährleistet, bisher nur einmal, und dabei unvollständig vorkam. (Der E-Klang in T. 30 verklingt in der Pause, die Auflösung nach A in T. 32 markiert keinen Schluß, sondern ist der 'Auftakt' der Wiederholung von A). Der Modulationsgang hat bisher, bis auf die erwähnte Ausnahme, die Subdominante vermieden. Sie ist aber als schlußbildender Faktor unverzichtbar. Nicht umsonst modulieren viele Stücke vor dem Schluß in die Subdominante (vgl. z. B. Bachs Invention in C).

Das Trio verhilft endlich den melodischen Kräften der dritten Periode zum ungehinderten Durchbruch. Wie schon in der Sekundgang-Konstellation T. 9ff. wird das Dreitonmotiv fast durchgehend gleichzeitig in verschiedenen Stimmen auf- und abwärts gespielt. Oberflächlich betrachtet erscheint das Trio in seinem einheitlichen Charakter, seinem gleichmäßigen rhythmischen Fluß und seiner regelmäßigen Gliederung als idyllische Enklave. Nach der elegischen exclamatio am Anfang (wieder die kleine Sext!) wiegt sich das Stück zunächst in dem Gegeneinander des Dreitonmotivs. Das Prinzip der Wiederholung, das sich am 'Geburtsort' dieser Konstellation - die beiden ersten Takte des Trios sind die Umkehrung der T. 21-22 des 1. Teils - schon andeutete, wird nun voll ausgespielt.

Das Gleichgewicht ist allerdings nur scheinbar vorhanden. Darauf weisen nicht nur die schmerzlichen Akzente (sf) hin, sondern auch die - bis auf T. 16 - im ganzen Stück durchgehend vom fallenden Motiv bestimmte oberste melodische Kontur. Der Abwärtssog bricht sich in der riesigen Tonleiterlinie von T. 48 bis 51 Bahn. In der zweiten Periode wiederholt sich der Vorgang entsprechend, nur daß durch den Ausbruchversuch in T. 56 (Höhersequenzierung des Motivs) die Tonleiterlinie noch verlängert wird (2 Oktaven!). Erst in der 3. Periode hat das Aufbäumen Erfolg (Höhersequenzierung, aufwärtsgerichtetes Motiv in T. 64, beharrliche Wiederholung auf der gleichen Tonstufe in den Achtelfiguren der linken Hand). Daß dazu eine fast gewaltsame Willensanstrengung vonnöten ist, verrät sich in der Dynamik (f, ff), in der schärferen Betonung der sf und in dem Orgelpunkt der Begleitung. Wie im Scherzo sind also auch in diesem äußerlich so glatten Trio dramatische Auseinandersetzungen zu beobachten.

Das Scherzo läßt deutlich *Gattungsbezüge* erkennen, *verfremdet* diese aber in entscheidendem Maße. Hinter Beethovens Stück versteckt sich etwa folgendes banales Ländler-Modell:



Der Formgrundriß läßt die alte Menuettform A-B (Trio)-A deutlich durchschimmern, desavouiert sie aber durch die fast sonatenartige Durchführung (T. 9 - 17). Überhaupt präsentiert sich das Scherzo in der 1. Periode als Nachfahre des Menuetts: 3/4-Takt, heiterer Charakter, Einfachheit (klare Periodik, normale Kadenz, einfache Satztechnik). Doch klingen auch schon deutlich neuere Scherzo-Töne an: rasantes Tempo, elementares, dem 'niedereren' Stil entsprechendes formelhaftes Material (Dreiklangsbrechung, Ton- bzw. Akkordrepetition, rudimentäre Melodik), Kleingliedrigkeit, übermütiger Charakter. Der weitere Verlauf zeigt die eigentlichen Züge des Scherzos: Sprunghaftigkeit, Neigung zu Überraschungen, vielfältige Brechungen, Verletzung der Gattungsnorm durch Übernahme sonatenhaft-dramatischer Elemente (motivisch-thematische Arbeit, Substanzgemeinschaft bei antithetischem Ablauf). In späteren Werken geht Beethoven in der Verletzung des Stilhöhenprinzips in den Scherzi noch weiter: In der 9. Sinfonie z. B. wird das Scherzo - wie schon bei Haydn - zur Einbruchsstelle des Burlesken, Bäuerlich-Derben.

Der *Charakter* des Stückes ist also äußerst komplex. Er läßt sich nicht mit einem Wort oder einem Satz kennzeichnen, wie man ja auch den Charakter eines Menschen nicht auf eine einfache Formel bringen kann. Der charakterisierende Titel Scherzo bezeichnet nur eine (Haupt-)Eigenschaft oder nur den Typus, aber nicht dessen individuelle Ausprägung. Daß wir uns selbst einen solchen Typus als vielfältig in sich gebrochen vorstellen, mag ein hier sich anbietender Vergleich mit dem Begriff Clown verdeutlichen: Er läßt uns nicht nur an lustige Kapriolen denken, sondern auch an Tragik, Einsamkeit und Verzweiflung.

Beethoven äußert sich in seiner Musik nicht mehr, wie noch Pleyel, in netten, aber unverbindlichen galanten Floskeln. An die Stelle des konventionellen Small talk tritt die intensive, individuelle, charakteristische Kundgabe von Gedanken und Gefühlen. Musik wird zum Spiegel psychologischer Vorgänge. Sie entfernt sich von der Statik barocker, typisierter Affektsprache und wird zu einer dynamisch sich entwickelnden freien Gefühlssprache. Mit der Einheit des Affekts wird auch die Einheit des Materials aufgegeben. Musik wird prozessual, ihr Ablauf wird von sich wandelnden, teilweise kontrastierenden Gedanken bestimmt. Zum Problem wird dabei die Einheit des Ganzen bzw. die Logik der Aufeinanderfolge des Verschiedenen.

Das Trio verhilft endlich den melodischen Kräften der dritten Periode zum ungehinderten Durchbruch. Wie schon in der Sekundgang-Konstellation T. 8ff. wird das Dreitonmotiv fast durchgehend gleichzeitig in verschiedenen Stimmen, auf- und abwärts, gespielt. Oberflächlich betrachtet, erscheint das Trio in seinem einheitlichen Charakter, seinem gleichmäßigen rhythmischen Fluß und seiner regelmäßigen Gliederung als idyllische Enklave. Nach der elegischen exclamatio (wieder die kleine Sext!) am Anfang wiegt sich das Stück zunächst in dem Gegeneinander des Dreitonmotivs. Das Prinzip der Wiederholung, das sich am 'Geburtsort' dieser Konstellation - Die beiden ersten Takte Trios sind die Umkehrung der T. 21-22 des 1. Teils - schon andeutete, wird nun voll ausgespielt. Das Gleichgewicht ist allerdings nur scheinbar vorhanden. Darauf weisen nicht nur die schmerzlichen Akzente (sf) hin, sondern auch die Tatsache, daß die oberste melodische Kontur ausschließlich - das gilt bis auf T. 64 für das ganze Stück! - von dem fallenden Motiv geprägt ist. Dieser Abwärtssog bricht sich dann auch in der riesigen Tonleiterlinie von T. 48 - 51 Bahn. In der zweiten Periode wiederholt sich der Vorgang entsprechend, nur daß durch den Ausbruchversuch in T. 56 (Höhersequenzierung des Motivs) die Tonleiterlinie noch verlängert wird (2 Oktaven!). Erst in der 3. Periode führt das Aufbäumen zum Erfolg (Höhersequenzierung, aufwärtsgerichtetes Motiv in T. 64, beharrliche Wiederholung auf der gleichen Tonstufe in den Achtelfiguren der linken Hand). Daß dazu eine fast gewaltsame Willensanstrengung vonnöten ist, verrät sich in der Dynamik (f, ff), in der schärferen Betonung der sf und in dem Orgelpunkt der Begleitung. Wie im Scherzo sind also auch in diesem äußerlich so glatten Stück dramatische Auseinandersetzungen zu beobachten.

Ignatz Joseph Pleyel
(1757 - 1831):
Menuett

Da Capo (senza replica) al Fine

VOM MENUETT ZUM SCHERZO (GATTUNGSBEZUG)

Jaques de Sain-Luc, Menuett des baskischen Trommlers (vor 1700)



In: Heinrich Martens, Das Menuett, Wolfenbüttel 1958, Möseler Verlag, S. 6

J. S. Bach: Menuett aus der Französischen Suite Nr. 6



Nach der Ausgabe von H. Keller, Leipzig 1950, C. F. Peters Nr. 11605; S. 54

W. A. Mozart: Menuett aus "Don Giovanni"



Nach dem Klavierauszug von Franz Wüllner; Wiesbaden, Breitkopf&Härtel E. B. 2180, S. 126

Ingnatz Joseph Pleyel (1757-1831): Menuett



Nach: Kleinmeister der Klassik, hrsg. von Paul Donath, Edition Schott 4127, S. 18

Beethoven: Scherzo aus der Klaviersonate op. 2 Nr. 2
Allegretto



Nach der Ausgabe von Alfred Hoehn, Mainz 1951, B. Schott's Söhne

Joseph Haydn, Menuett aus der Sinfonie Nr. 104 (1795)



Particell nach der Studienpartitur, hg. von H. C. Robbins Landon, Wien 1967, Universal Edition, S. 37

Stilbezug/Gesellschaftsbezug

Der galante Stil

Im 17. Jahrhundert bestand zwischen den vornehmen, gebildeten Ständen und den breiten Volksschichten eine unüberbrückbare Kluft. Kunst war für die 'gelehrten' und 'verständigen Leute', nicht für den 'gemeinen Pöbel'. Wie Kleidung, Beruf - Schuster, bleib bei deinem Leisten! - und fast alle anderen Lebensumstände waren auch die verschiedenen Formen von Musik und Tanz an Klassen und Stände gebunden. Volksläufigkeit wurde geradezu als Beweis für die Minderwertigkeit eines Werks angesehen. Johann Georg Schoch schrieb 1660 im Vorwort seiner Liedersammlung "Neu=erbauter Poetischer Lust= und Blumengarten" (Leipzig 1660):

*"Dieses ... verdreust mich, dass unsere Lieder nunmehr / als ob sie eben zu diesem Ende da / allen Hollunken, Naßen-Fliegen und Bier-Zapfen / so oft sie die Nase begossen, auffwarten und zu Gebote stehen müssen."*²

Volklieder galten entsprechend wenig. In seiner "Musica Poetica sive Compendium Melopoeticum" (Leipzig 1643) - der lateinische Titel, wie überhaupt der häufige Gebrauch der lateinischen Sprache als Gelehrtensprache, zeigt deutlicher als alles andere die Abschottung schrieb Johann Andreas Herbst (Leipzig 1660):

"Weil aber solche Gesänger ... keinen sonderlichen Gebrauch und Nutzen haben auch mehrenteils nur in usu und Übung bestehen / werden solche billich nichts geachtet / und derhalben unvonnöthen / uns lang damit aufzuhalten."

"usus" (Gebrauch, Übung) bezeichnet als Gegenbegriff zu "ars" (Kunst) die theorielose Praxis. Im 18. Jahrhundert ändert sich mit der allmählichen Entstehung des bürgerlichen Bewußtseins die Bewertungsnorm. Der Begriff Volk wird nun positiv verstanden. Kunst ist - wie Bildung überhaupt - für alle da. Auf allen Gebieten sind Popularisierungstendenzen zu beobachten, man denke nur an die rasante Entwicklung des allgemeinen Schulwesens.

"Ha! als ob nicht alle Menschen - Menschen wären",

verkündet 1774 G. A. Bürger³ und drückt damit die Grunderfahrung des Jahrhunderts aus, die in der französischen Revolution 1789 ihren politischen Durchbruch feierte. 1776 proklamiert er eine Kunst, die

*"unter den Menschenkindern, sowohl in Palästen als Hütten, ein- und ausgehen und gleich verständlich, gleich unterhaltend für das Menschengeschlecht im Ganzen" ist.*⁴

Das - bei allem Unterschied des Standes und der Bildung - allen Menschen Gemeinsame ist nach Meinung der damaligen Zeit das Gefühl, überhaupt die Sinnlichkeit. Als natürlich gilt, was nicht durch (allzu große) Kunst verdorben ist. Die "edle Einfalt, stille Größe", die Winckelmann um 1750 in der ('natürlich-nackten') antiken Kunst zu entdecken glaubt, wird zum Credo der Kunst überhaupt. Direkt richtet sich diese Parole gegen die Künstlichkeit und Überladenheit der barocken Architektur und Kunst, gegen Perücke und affektiertes Gebaren. Indirekt zielt sie aber auch auf den Feudalismus selbst. Der unverbildete Mensch wird zum Maß aller Dinge. Der Mond ist nicht mehr ein metaphysisches Symbol der göttlichen Weltordnung, sondern hat nach dem aufgeklärten Philosophen Wolf die Aufgabe, des Nachts dem Menschen zu leuchten. Auch die Musik ist nicht mehr ein Widerschein der himmlischen, sphärischen Musik, sondern - sensualistisch - ein Mittel, um den Menschen zu erfreuen. Von den drei Prinzipien barocker Musikästhetik, dem docere (Musik soll belehren), movere (Musik soll Affekte wecken) und delectare (Musik soll gefallen, erfreuen) ist nur das letztgenannte übrig geblieben. Eine neue musikalische Öffentlichkeit entsteht in den sich ausbreitenden, unterschiedslos allen zugänglichen Konzerten und in der wachsenden Hausmusikpflege. Eine Kunst, die nicht der Unterhaltung als ihrem alleinigen Zweck dient, ist 'unvernünftig'. Neben dem gelehrten, gebildeten 'Kenner', der die Musik mit dem Verstand, mit Kenntnis ihrer Regeln verstehen kann, wird nun gerade der 'Liebhaber' ('Dilettant'), der Musik ausschließlich intuitiv-gefühlsmäßig aufnimmt, zum Adressaten der Komponisten. Ja, Liebhaber treten sogar als Produzenten auf: 1736 veröffentlicht der Dichter J. S. Scholze - mit großem Erfolg - eine Liedersammlung, in der er seine Gedichte bekannten Weisen (Tänzen, Märschen, Arien) unterlegt. Was bisher nur als private Hausmusik denkbar war, wird nun öffentlich. Der Erfolg war ungeheuer.

Sperontes (Johann Sigismund Scholze): Dorimene Aus: Singende Muse an der Pleisse, Leipzig 173 6, Nr. 35

S. 19 und S. 7.

1.
Dorimene, schönstes Kind!
Liebst du mich,
Wie ich dich?
Oder bist du wider mich grausam gesinnt?
Sage: soll ich glücklich seyn?
Stimmt einmahl
Deine Wahl
Mit dem Wunsche meines Hertzens völlig überein?
Oeffne dich, beliebter Mund!
Mache mir,
Weil ich hier
Also sehnlich bitt und fleh, deinen Ausspruch kund.

2.
Furcht und Hoffnung rauben mir
Meine Ruh;
Rede du!
Denn es lieget doch alles mit allem an dir.
Sprich, nur sprich ein einzig Wort!
Auf dein Ja
Ist sie da,
Und die Furcht verliebter Sehnsucht schleinigst wieder fort.
Nun ich hoffe, werthes Licht!
Daß dein Mund
Diesen Bund
Zwischen dir und mir sogleich vor genehm ausspricht.

Das Beispiel trägt, ähnlich wie das Menuett von Saint-Luc, deutlich folkloristische Züge. Das (fast durchgängige) rhythmische Muster  oder  erinnert an derb-lustige Polonaisen und Mazurken, die nachschlagenden Viertel  nehmen den Gitarrebaß des Walzers vorweg. Interessant ist, daß der neue Stil sich des Menuetts als Vorbild bedient und daß er an ihm seine künstlerische Norm definiert. Musiktheoretiker wie Mattheson, Riepel u. a. leiten nämlich aus der symmetrischen, auf Zweierpotenzen beruhenden Gliederung des Menuetts ihre Vorstellungen eines ausachttaktigen Perioden sich reihenden Stils her. Wichtig ist, daß eine Tanzform, also eine die 'natürliche' Körperlichkeit betonende Musik, zur stilistischen Norm wird. Daß unter den vielen Tanzformen gerade das höfische Menuett als Musterbild gewählt wird, liegt einmal daran, daß viele Vertreter des neuen Bewußtseins Angehörige des aufgeklärten Adels waren, zum Teil allerdings auch daran, daß die Bürger sich als Erben des Adels darstellen wollten. Daß man den so entwickelten Stil als 'galant' bezeichnet, bestätigt diese Deutung. Hatte die Barockkunst das folkloristische Vorbild stilisiert, so wird die stilisierte Form jetzt wieder zunehmend mit 'niederer' Charakterzügen angereichert, schließlich - gegen Ende des Jahrhunderts - ganz von 'bäurischen' Tänzen wie Ländlern, Drehern, Walzern u. ä. abgelöst.

- Wir stellen aus den folgenden Texten die Begriffe und Vorstellungen zusammen, in denen sich das neue ästhetische Konzept artikuliert. (Dabei achten wir auch auf Veränderungen und Umdeutungen von Begriffen wie "natürlich".) Hilfreich könnte eine tabellarische Gegenüberstellung von Aussagen und deren Zuordnung zu den normativen Oberbegriffen "Natur" und "Kunst" sein.
- Wir stellen aus den Texten und den Musikbeispielen eine Merkmalsliste des galanten Stils zusammen.
- Wir deuten vor diesem Hintergrund die Bilder des aufgeklärten Zeitkritikers Chodowiecki.

Kunst und Popularität

Jean Jacques Rousseau (1767):

"NATUREL. Dieses Wort hat in der Musik mehrere Bedeutungen. 1. Natürliche Musik ist diejenige, die im Gegensatz zu der von Instrumenten gespielten künstlichen von der menschlichen Stimme hervorgebracht wird. 2. Man sagt von einer Melodie, daß sie natürlich sei, wenn sie leicht faßlich, sanft, graziös und ungezwungen ist. Der harmonische Satz ist natürlich, wenn wenig Akkordumkehrungen und Dissonanzen vorkommen und er auf den wichtigsten, den natürlichen Dreiklängen der Tonart aufgebaut ist. 3. Natürlich nennt man auch jene nicht gezwungene und nicht überladene Melodie, die weder zu hoch hinauf noch zu tief hinab und weder zu schnell noch zu langsam geht. 4. Endlich bezieht sich die allgemeinste Bedeutung des Wortes (die einzige, von der Abbé Brossard nicht gesprochen hat) auf die Tonarten bzw. Tongeschlechter, deren Töne ohne jede Alteration der Tonleiter entnommen sind - so daß ein natürliches Tongeschlecht dasjenige wäre, bei dessen Niederschrift man keine Kreuz- oder B-Vorzeichen benötigt. Im genauen Sinne gibt es nur eine natürliche Tonart, nämlich C-Dur; man dehnt die Bezeichnung natürlich aber auf alle Tonarten aus, in deren wichtigsten Dreiklängen weder Kreuze noch Beens vorkommen, so daß man diese auch nicht vorzeichnen braucht; es handelt sich dabei um G- und F-Dur, sowie a- und d-Moll."

Aus: Dictionnaire de musique, 1767. Zit. nach: Jean Jacques Rousseau: Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften, übers. von Dorothea Gülke und Peter Gülke, Wilhelmshaven 1984, S. 273f.

Job. Adolf Scheibe (1737):

"Dieser große Mann [J. S. Bach] 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. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drückt er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernünftig. Alle Stimmen sollen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme. Kurz: er ist in der Music dasjenige, was ehemals Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beyde von dem Natürlichen auf das Künstliche und von dem Erhabenen aufs Dunkele geführt; und man bewundert an beyden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

Aus: Critischer Musicus, Leipzig 1737. Zit. nach H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 92.

Leopold Mozart (1780):

"Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, - du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, vergiß also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt."

Brief an seinen Sohn vom 11. 12. 1780. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 53.

W. A. Mozart entgegnete:

"Wegen dem sogenannten Populare sorgen sie nichts, denn, in meiner Oper ist Musik für aller Gattung Leute; - ausgenommen für lange Ohren nicht."

Wolfgang Amadeus Mozart:

"... die Concerten [Klavierkonzerte KV 413, 414, 415] sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht - sind sehr Brillant - angenehm in die Ohren - Natürlich, ohne in das Leere zu fallen - hie und da - können auch Kenner allein Satisfaction erhalten - doch so - daß die Nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum."

Brief an seinen Vater vom 27. 12. 1782. Zit. nach: Mozart, Briefe und Aufzeichnungen, hg. von Bauer und Deutsch, Bd. 3, Kassel 1963, S. 245f.

Eugen Pausch (1790):

"Ich bin selbst nur ein Dilettante in der Musik, und darf es also nicht wagen, auf den Beifall der sogenannten Meister von der Kunst zu rechnen. Diese gestrengen Herren haben das ausschließende Recht, alle jene Schriften zu verwerfen, die mit den verjährten Regeln ihrer Kunst nicht übereinstimmen. Unverzeihliche Sünde ist es bei ihnen, ein Paar Quinten oder Oktaven hintereinander zu setzen, sollten sie auch auf Ohr und Herz den vorteilhaftesten Eindruck machen. Meine Begriffe vom Kirchenstil kommen also den ihrigen ganz und gar nicht überein. Auch hierin erkenne ich Ohr und Gefühl für die einzigen kompetenten Richter; sie aber fordern Ligaturen, Fugen, Contrapunkte, und verwerfen Melodie ... und süße reizende Harmonien. Ich halte es mit der Natur; sie mögen es immer mit der Kunst halten: gelingt es mir, durch sanft rührende Melodien das Herz des unbefangenen Beters zu Gott zu erheben ... und so die Andacht des größeren Haufen zu befördern, so tue ich freundlich Verzicht auf den Beifall der Kunsttrichter."

Vorwort zu seinen VI missae, Augsburg 1790.

Arnold Schönberg:

"Wenn es Kunst ist, dann ist es nicht für die Menge. Wenn es für die Menge ist, dann ist es nicht Kunst."

Aus: Ausgewählte Briefe, hg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 248.

Thomas Mann (1947):

"Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet zu fühlen, - er darf es nicht meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen. Eine Kunst, die »ins Volk geht«, die Bedürfnisse der Menge, des kleinen Mannes, des Banausentums zu den ihren macht, gerät ins Elend, und es ihr zur Pflicht zu machen, etwa von Staates wegen, nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, ist schlimmstes Banausentum und Mord des Geistes."

Aus: Doktor Faustus, Hamburg 1960, S. 346f.

Der klassische Stil

Die Widersprüchlichkeit einiger der obigen Aussagen ist ein Indiz für die Schwere des zugrundeliegenden Problems. Allerdings darf man die Widersprüche auch nicht überbewerten. Pointierte Aussagen müssen vor dem Hintergrund der Situation gesehen werden, in der sie formuliert werden. Daß in der neu entstehenden demokratisch-bürgerlichen Kultur die Aspekte der Popularität betont werden, ist verständlich. Einleuchtend wirkt aber auch die genau entgegengesetzte Position Schönbergs und Manns, wenn man den Kontext der Blut- und Bodenideologie des Naziregimes mit seiner totalen Instrumentalisierung der Kunst und der Vernichtung der 'entarteten Kunst' mitdenkt. Als absolute Positionen - ohne weitere Differenzierung - sind beide Positionen nicht haltbar. Das zeigt sich an den Zwischentönen in einigen der zitierten Äußerungen, vor allem aber an der weiteren Entwicklung der Musik selbst. Als Pausch seine extreme 'galante' Position formulierte, war sie eigentlich schon 'überholt', denn inzwischen hatte die Musik die Stadien des empfindsamen Stils und des Sturm und Drang schon durchlaufen und versuchte - als nunmehr 'klassische' - erfolgreich, dem stereotyp wiederholten Etikett "für Kenner und Liebhaber", mit dem man das Ideal einer allgemeinen, humanen, Standes- und Bildungsschranken übergreifenden Musik beschwor, endlich konkret gerecht zu werden, indem sie beide Aspekte, den Kunstcharakter und die Faßlichkeit, im musikalischen Werk versöhnte. Tatsächlich lassen sich zahlreiche Werke der Klassik aufzählen, die diesem Ideal sehr nahe kommen. Dennoch bleibt die Idee einer "allgemeinen" Musik weitgehend Fiktion. Schon damals kündigt sich die im 19. Jahrhundert vollzogene und heute noch andauernde Aufspaltung des Musiklebens in die sogenannte 'ernste' Musik und die 'Unterhaltungs'-Musik an. Im Jahre 1775 schreibt Johann Friedrich Reichardt:

"... welches der wahre, edle Endzweck der Musik sei, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt und der mich auch, bei dem ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt mich ganz ... Solch verzärtelte Leute sind nun auch die musikalischen Liebhaber größtenteils. Sie wollen nur immer angenehm gekitzelt oder sanft eingewiegt sein; starke Rührung, Erschütterung und Beschäftigung des Verstandes, das ist ihre Sache nicht."⁵

Hier wird einerseits die klassische Synthese zwischen dem galanten Stil ("dem ohre gefällige Gedanken"), dem empfindsamen Stil ("das Herz rührt", "Leidenschaften erregt"), dem Expressivstil des Sturm und Drang ("starke Rührung, Erschütterung") und den alten, in neuer Form wieder aufgegriffenen konstruktiven Elementen der kontrapunktischen und thematischen Arbeit ("Beschäftigung des Verstandes") als Norm formuliert, gleichzeitig aber festgestellt, daß sie für die Liebhaber zu hoch angesetzt ist.

Ein Merkmal des klassischen Stils wird zunehmend das "Charakteristische". In der Diskussion der 1790er Jahre (Goethe, Wilhelm von Humboldt, Schiller, Christian Gottfried Körner, Friedrich Schlegel) wird der Begriff des Schönen durch den des Charakteristischen ergänzt oder sogar ersetzt. Der Kunstcharakter erweist sich danach nicht mehr in der bloßen Erfüllung ästhetischer Normen, im Geschmackvoll-Gefälligen, sondern in der Ausprägung ursprünglicher, unverwechselbarer, das 'Normale' und Musterhafte sprengender Züge, seien sie auch häßlich. In diesem Sinne charakteristisch sind in dem Haydnschen Scherzo (s. S. 71) z. B. die derben Ländler-Elemente und die synkopischen Sforzati. Als ursprünglich gilt nicht mehr allein das Individuell-Persönliche, sondern auch das Volkhafte, Nationale, weil es nicht - wie die staatliche Ordnung - auf rationaler politischer Regelung beruht, sondern 'natürlich' gewachsen ist. (Herder begann damals als einer der ersten Volkslieder zu sammeln.)

⁵ Schreiben über die berlinische Musik, Hamburg 1775. Aus: Reichardt: Briefe, die Musik betreffend, hg. von Grita Herre und Walther Siegmund-Schultze, Leipzig 1976, S. 71 und 74.

Charakter / 'das Charakteristische' / Gefühlsspannungsablauf / 'Ausdrucksästhetik'

Christoph Martin Wieland:

"Aber damit solche moralische Individual-Gemälde wirklich nützlich werden, muss man sich nicht begnügen, uns zu erzählen, was diese merkwürdigen Menschen gethan haben, oder was sie gewesen sind; man muß uns begreiflich machen, wie sie das, was sie waren, geworden sind; ... - Gleichgültig kann es uns dann seyn, ob eine solche Person einen historischen oder gefabelten Namen führt ... : Wenn er nur wahres Leben athmet, nur durchaus wirklicher Mensch ist, uns nur immer aufrichtig entdeckt, wie und wodurch er ein solcher Mann war, und wie es zugeht, dass er durch eine Reihe natürlicher Verwandlungen und Entwicklungen endlich der wurde und werden musste, der er am Ende ist. Dieses ist alles, was wir verlangen können, damit die Abschilderung eines Individual-Charakters für das Menschen-Studium wichtig sey."

Aus: Unterredungen mit dem Pfarrer von xxx, 1775. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 466.

Johann Jakob Engel:

"Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk - sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll - muß die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muß eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von außen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreihen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, daß die Ideenreihe keine andere als die lyrische seyn muß."

Aus: Ueber die musikalische Malerey, Berlin 1780. Zit. nach: Rainer Fanselau: Musik und Bedeutung, Frankfurt am Main, 1984, S. 139f.

Georg August Griesinger:

"Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, sowie die Empfindungen und Ideen, welche dabei seinem Gemüte vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, daß er in seinen Sinfonien öfters moralische Charaktere geschildert habe."

Aus: Biographische Notizen über J. Haydn, Leipzig 1810. Zit. nach: C. Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987, S. 178.

Christian Gottfried Körner:

"Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüt und die Gemütsbewegungen, den Charakter - Ethos - und den leidenschaftlichen Zustand - Pathos... aber bei dem Musiker kann der Wahn leicht entstehen, daß es ihm möglich sei, Gemütsbewegungen als etwas Selbständiges zu versinnlichen. Begnügt er sich dann, ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt, so hat er freilich ein leichtes Spiel, aber auf den Namen eines Künstlers darf er nicht Anspruch machen. Erkennt er hingegen das Bedürfnis der Einheit, so sucht er sie vergebens in einer Reihe von leidenschaftlichen Zuständen. Hier ist nichts als Mannigfaltigkeit, stete Veränderung, Wachsen und Abnehmen. Will er einen einzigen Zustand festhalten, so wird er einförmig, matt und schleppend. Will er Veränderung darstellen, so setzt diese irgend etwas Beharrliches voraus, in welchem sie erscheint."

Aus: Über Charakterdarstellung in der Musik, 1795, S. 148. Zit. nach: C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 57f.

Johann Nicolaus Forkel:

"Sie haben vielleicht diejenige Stelle im zweyten Theil des ersten Allegro (von Ph. E. Bachs Sonate in f-Moll, 3. Sammlung, Nr. 3, Leipzig 1781) nicht schön gefunden, wo die Modulation in As moll, Fes dur, und von da auf eine etwas harte Art wieder zurück ins F moll geht. Ich muss gestehen, dass ich sie, ausser ihrer Verbindung mit dem Ganzen betrachtet, eben so wenig schön gefunden habe. Aber wer findet wohl auch die harten, rauhen und heftigen Aeusserungen eines zornigen und unwilligen Menschen schön? Ich bin sehr geneigt, zu glauben, dass Bach, dessen Gefühl sonst überall so ausserordentlich richtig ist, auch hier von keinem unrichtigen Gefühl geleitet sey, und dass unter solchen Umständen die erwähnte harte Modulation nichts anderes ist, als ein getreuer Ausdruck dessen, was hier ausgedrückt werden sollte und musste."

Aus: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783, Leipzig 1784. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1973, S. 478.

André-Ernest-Modeste Grétry:

"All das, was wahr ist, hat Charakter. Nur Halbwahrheiten stoßen ab... Über hundert Ideen, die im Kopf des Künstlers gären, müssen eine oder zwei regieren. In einem guten Musikstück gibt es nur wenige bestimmende Züge, denen die anderen untergeordnet sind. In einem Bild gibt es fast nur eine, zwei oder drei Hauptfiguren; alle anderen sind nebensächlich..."

Ein Gedanke stellt sich unserem Geiste nicht plastisch dar, wenn ihn nicht sein Widerspruch begleitet, so wie der Schatten die beleuchteten Körper. Der Künstler begreift besser als andere Menschen die Kontraste, die auf die Sinne einwirken..."

Stetiger Lärm hört auf, Lärm zu sein; indessen ist das Kraftvolle notwendig, um die sanfteren Farben zur Wirkung zu bringen. Es gibt zwei Arten, die Extreme laut und leise einzusetzen: die erste, wenn man unerwartet von einem ins andere übergeht, erscheint drastisch. Wenn wir aber durch tausend kleine Kontraste und in nicht wahrnehmbaren Nuancen den Abstand durchmessen, der diese beiden Extreme trennt, so benutzt diese zweite Art, obwohl weniger wirkungsvoll, alle Mittel der Kunst und befriedigt das Ohr des Künstlers mehr. Schließlich, obwohl Voltaire gesagt hat, daß es in den Künsten mehr wert sei, kräftig zuzuschlagen als richtig, werden wir uns erlauben zu sagen, daß es Sache des aufgeklärten Komponisten ist, zu wissen, welche Mittel er benutzen muß, um wahr zu sein, gemäß dem Charakter der Personen, die er sprechen läßt."

Aus: Memoiren oder Essays über die Musik, Lüttich 21796-97. Zit. nach der Neuauflage und Übersetzung von Peter Gülke, Wilhelmshaven 1978, S. 246, 257 und 259f.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel:

"Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen oder das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, daß dem melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestrente charakteristische Züge..."

Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen."

Aus: Hegel: Ästhetik, hg. von F. Bassenge, Frankfurt am Main o. J., Band II, S. 316.

Autonomes Werk

Johann Jakob Engel:

„... zwey Regeln;

Die erste: Daß der Musiker immer lieber Empfindungen als Gegenstände von Empfindungen malen soll; immer lieber den Zustand, worinn die Seele und mit ihr der Körper durch Betrachtung einer gewissen Sache und Begebenheit versetzt wird, als diese Sache und Begebenheit selbst. Denn man soll mit jeder Kunst dasjenige am liebsten ausführen wollen, was man damit am besten, am vollkommensten ausführen kann. Besser also immer, daß man in einer Gewittersymphonie, dergleichen in verschiedenen Opern vorkömmt, mehr die innern Bewegungen der Seele bey einem Gewitter als das Gewitter selbst male, welches diese Bewegungen veranlaßt...

Die zweyte Regel ist: daß der Tonsetzer keine solche Reyhe von Empfindungen muß malen wollen, die von einer andern Reyhe von Begebenheiten oder Betrachtungen abhängig und deren Folge unbegreiflich oder gar widersinnig ist, so bald man nicht zugleich diese andere Reyhe denkt, von welcher jene eben abhängt. Eine Symphonie, eine Sonate, ein jedes von keiner redenden oder mimischen Kunst unterstütztes musikalisches Werk - sobald es mehr als bloß ein angenehmes Geräusch, ein liebliches Geschwirre von Tönen seyn soll - muß die Ausführung Einer Leidenschaft, die aber freylich in mannigfaltige Empfindungen ausbeugt, muß eine solche Reyhe von Empfindungen enthalten, wie sie sich von selbst in einer ganz in Leidenschaft versenkten, von außen ungestörten, in dem freyen Lauf ihrer Ideen ununterbrochenen Seele nach einander entwickeln. Wenn ich eine noch nicht bekannt gewordene Theorie von den verschiedenen Ideenreihen und ihren Gesetzen hier voraussetzen dürfte, so würd ich sagen, daß die Ideenreihe keine andere als die lyrische seyn muß...

Nun heißt man Malen in der Singmusick: das Objektive darstellen; hingegen das Subjektive darstellen, heißt man nicht mehr Malen, sondern Ausdrücken..."

(Ueber die musikalische Malerey Berlin 1780. Zit. nach: Rainer Fanselau: Musik und Bedeutung, Frankfurt 1984, Diesterweg Verlag, S. 139f.)

Johann Friedrich Reichardt:

Es bleibt ewig wahr: der Künstler kann nur das wahr darstellen, was er selbst fühlt. Wer nur Freud und Leid fühlen kann oder mag, wie sie rein die Natur hier gibt, der kümme sich um alle Kunstregeln nicht. Jener Ausdruck ist nicht Werk der Kunst. *Halbes Studium der Kunst ist nicht näher der Natur als ganzes. Nur ganzes Studium bringt erst wieder der Natur nah. ...*

Ein geschriebenes Blatt, was mir mancher wahre Künstler auf meinen Reisen aus seinem verborgenen Schatze gab, war oft unendlich mehr wert als zwanzig gestochene und gedruckte Werke desselben Mannes, zubereitet für das enge Herz seiner gnädigen Käufer und den Eisenkrämersinn seines Notenverlegers...

Ursprung und Zweck der Kunst ist heilig; heilig werde sie auch betrieben. Nur da, wo's drauf ankommt, den Menschen über sein schlechteres Selbst, über sein Zeitalter, über diese Erde zu erheben, da nur werde die Kunst angewandt. Und da, wie kann, wie wird sie da wirken! Wie hohe Vorgefühle künftigen seligen Anschauens, wie hohe Wahrheits-, Freiheitsgefühle wirken und befesten! ... Nur der, der sie ganz zu vollenden vermag, werde hinzugelassen; und dessen Wirken wird wie auch stets heilig, edel sein. Lebt er in einem Zeitalter und unter Menschen, denen nichts heilig ist, so wird er für sie, wie sie sind, nicht Künstler sein wollen. Er wird für sein Herz und für die wenigen, die er im Herzen trägt, arbeiten und so gewiß, sei's auch ungesehen und unerkannt, spät oder früh Veredelung der Menschheit wirken. ... Alle höhere Kunst war überall im Anfang Sprache der Menschen mit den Göttern, und dann Aushauch, laut Bild des veredelten, freien Menschen.

Aus: An junge Künstler, Musikalisches Kunstmagazin, Bd. I, Berlin 1782. Zit. nach: Reichardt: Briefe, die Musik betreffend, Leipzig 1976, S. 108-111.

Zwei Musikkulturen

Ueber Modekomponisten (1793)

"... Das träge, frivole Publikum - und warlich das heutige Publikum ist recht frivol! - ma sich lieber etwas süß vorschmeicheln und vorgaukeln, als vorarbeiten und vordenken lassen, mag lieber leichte Sachen, die den Ohren wohlthun, behaglich genießen, als mitdenken und richtig mitempfinden. Es ist entweder zu verwöhnt, um das einfache, durch wahre Kunst hervorgebrachte Schöne zu fühlen, und will lieber durch Bizarren, Instrumentalgeräusch, seltsame Modulationen erschüttert werden, wie der verwöhnte Gaumen durch Assa fötida; oder es ist zu unwissend, zu ungebildet, zu sehr an Klimpereien gewöhnt, um die höhere Bestrebungen des wahren Künstlers, dessen gezähmtes Genie nach den Regeln der Einheit arbeitet und dessen Zwecke bis an die Unsterblichkeit reichen, zu verstehen und zu würdigen..."

Und wie wird nicht erst *Gepleyelt!* Pleyel heute, Pleyel morgen; das ist das ewige Lyrum larum. Und doch wie matt und trivial, oder mitunter, wie seltsam bisarr sind viele der neuem Pleyelschen Sachen! Aber das hilft nichts; er wird gespielt und - verschlungen in allerhand Gestalten."

Aus: Berlinische Musikalische Zeitung historischen und kritischen Inhalts, hg. von Johann Gottlieb Carl Spazier, Berlin 1793. Zit. nach: Der Critische Musicus an der Spree, hrsg. von Hans-Günter Ottenberg, Leipzig 1984, S. 327f.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann:

"Es ist nicht zu leugnen, daß in neuerer Zeit - dem Himmel sei's gedankt! - der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so daß es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Gitarre findet..."

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsteren oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so daß er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammrad in der Walkmühle des Staats sein und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann.

Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, daß es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allemeuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertönde Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt - dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, daß man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreung entgegen...

Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz

verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist oder der doch keinen ernsten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme - von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln läßt. Man kann aber weiter gehen und fragen: Wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welten anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an...

Euch ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer-Marsch und 'Blühe liebes Veilchen' einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, daß der Mutter die hellen Freudentränen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? ...

Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreuung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig...

Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder anderer Kunst ist es auch, daß sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluß auf die zarte Jugend ist... Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, daß sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft etc. versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen.

Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem nur zur Erholung und Zerstreuung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das *miscere utili dulce* in Ausübung bringen... Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welches man an ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe den Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempel, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der - Bäume, Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!

Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren: der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen."

Aus: Gedanken über den hohen Wert der Musik, AmZ 1812. Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, München o. J., S. 50ff.

miscere utili dulce: das Angenehme mit dem Nützlichen verbinden