Hubert Wißkirchen
Cäcilienstr. 2
50259 Pulheim-Stommeln
Tel. 02238/2192

Im SS 1995 biete ich folgende Veranstaltung an:

Studiengang Schulmusik

Proseminar (zu C 3 der StO)

Thema: Erlebens- und verstehensorientierte Analyseansätze im Musikunterricht
Ort: Raum 13
Zeit: Dienstag 17.00 - 19.00 Uhr

Nähere Inhalte:

Musik als Klangrede und Strukturspiel (Barockmusik)

Musik als Empfindungssprache ('galante' und 'empfindsame' Musik)

Musik als Charakterdarstellung und Ideensprache (das 'organische', 'autonome' Werk der Klassik)

Musik als Spiegel einer Weltsicht (Mahler: 1. Sinfonie, Tamboursg'sell)

Poetische versus prosaische Musik (Romantik)

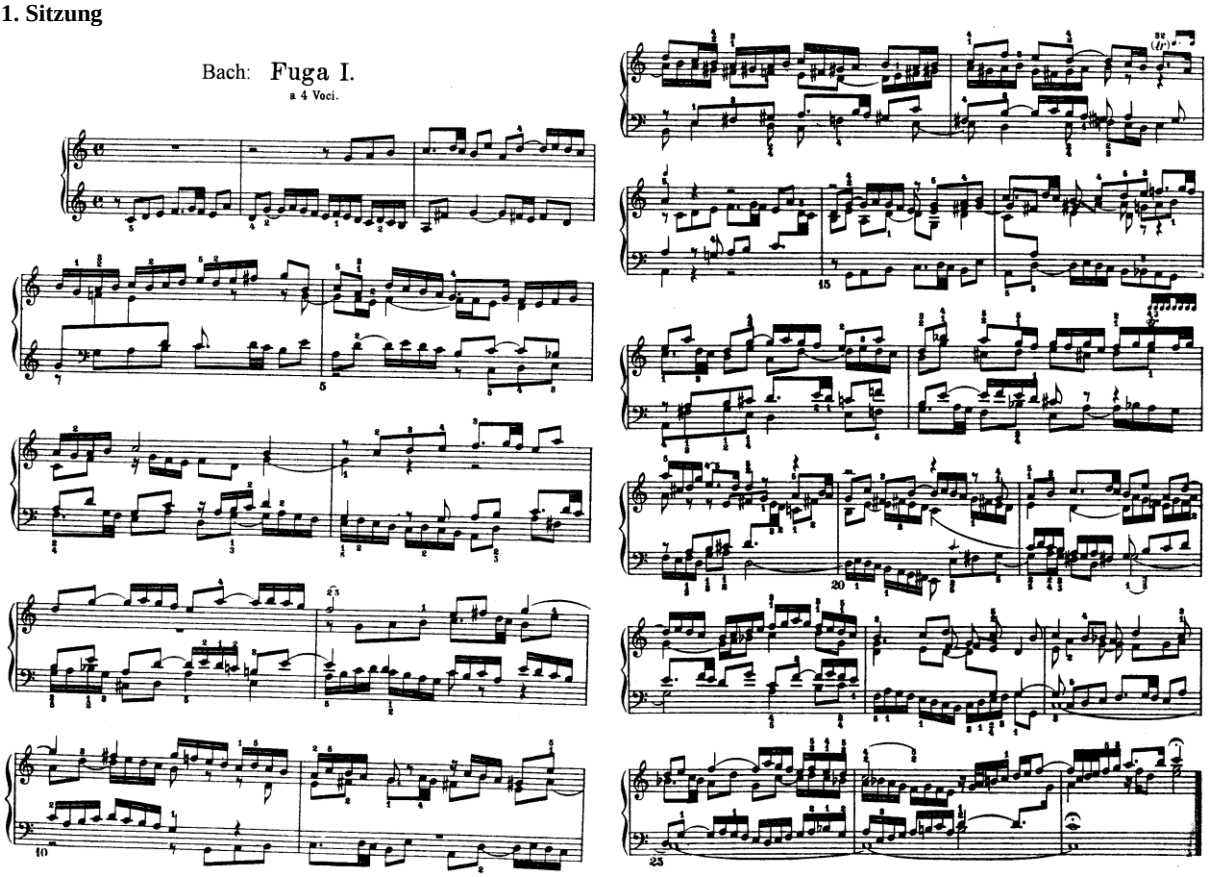
Musik über Musik (Parodie, Verfremdung: Strawinsky)

Methodisch wird gezeigt, wie mit interdisziplinären Mitteln (Texten, Bildern, Informationen über den Kontext) und schülerorientierten Verfahren die Bereitschaft zum aktiven Sich-Einlassen auf die Musik initiiert und erhalten werden kann.

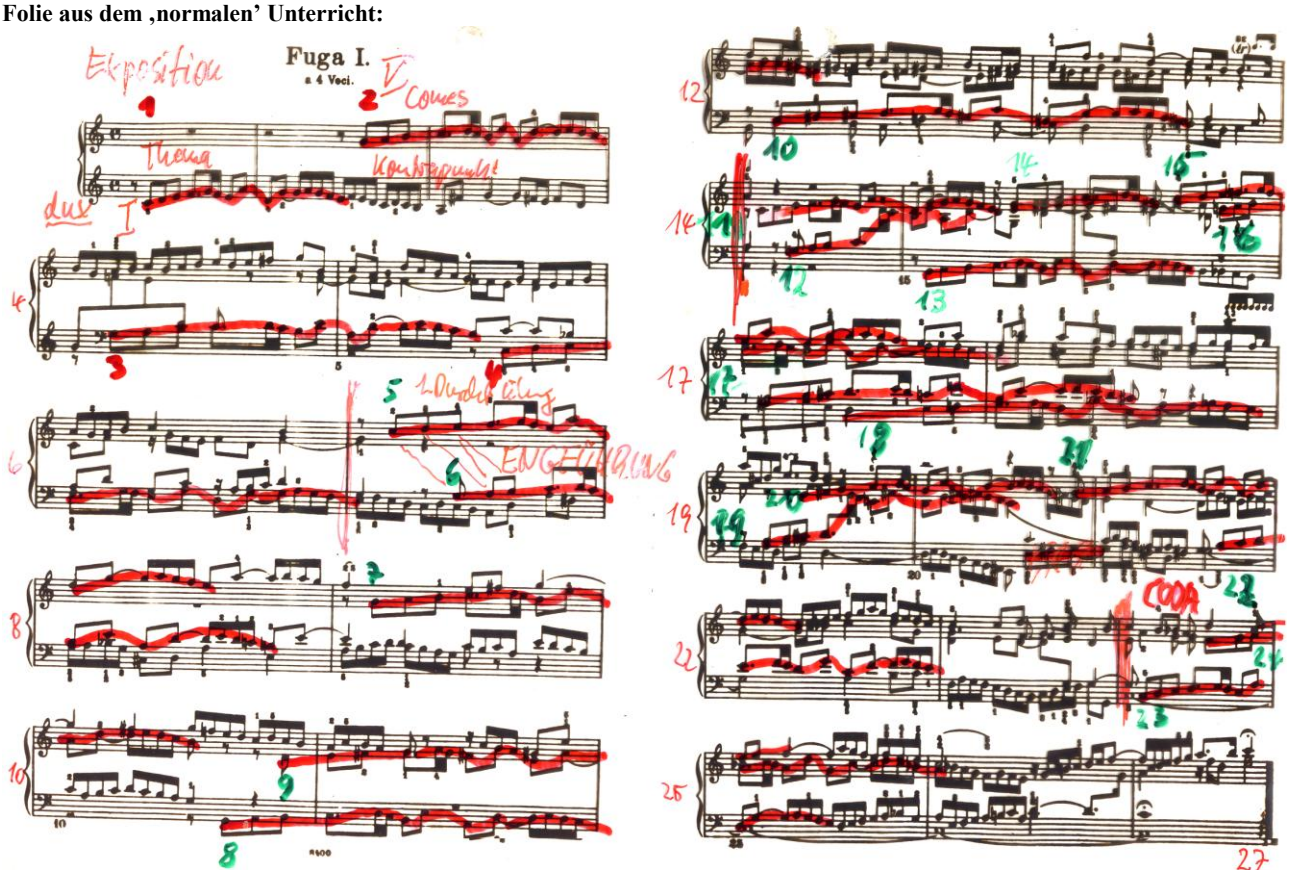
Leistung für Scheinerwerb: Klausur

Beginn: Dienstag, 25. April

1. Sitzung



Folie aus dem ‚normalen' Unterricht:



So kann man doch den Unterricht nicht beginnen!!??

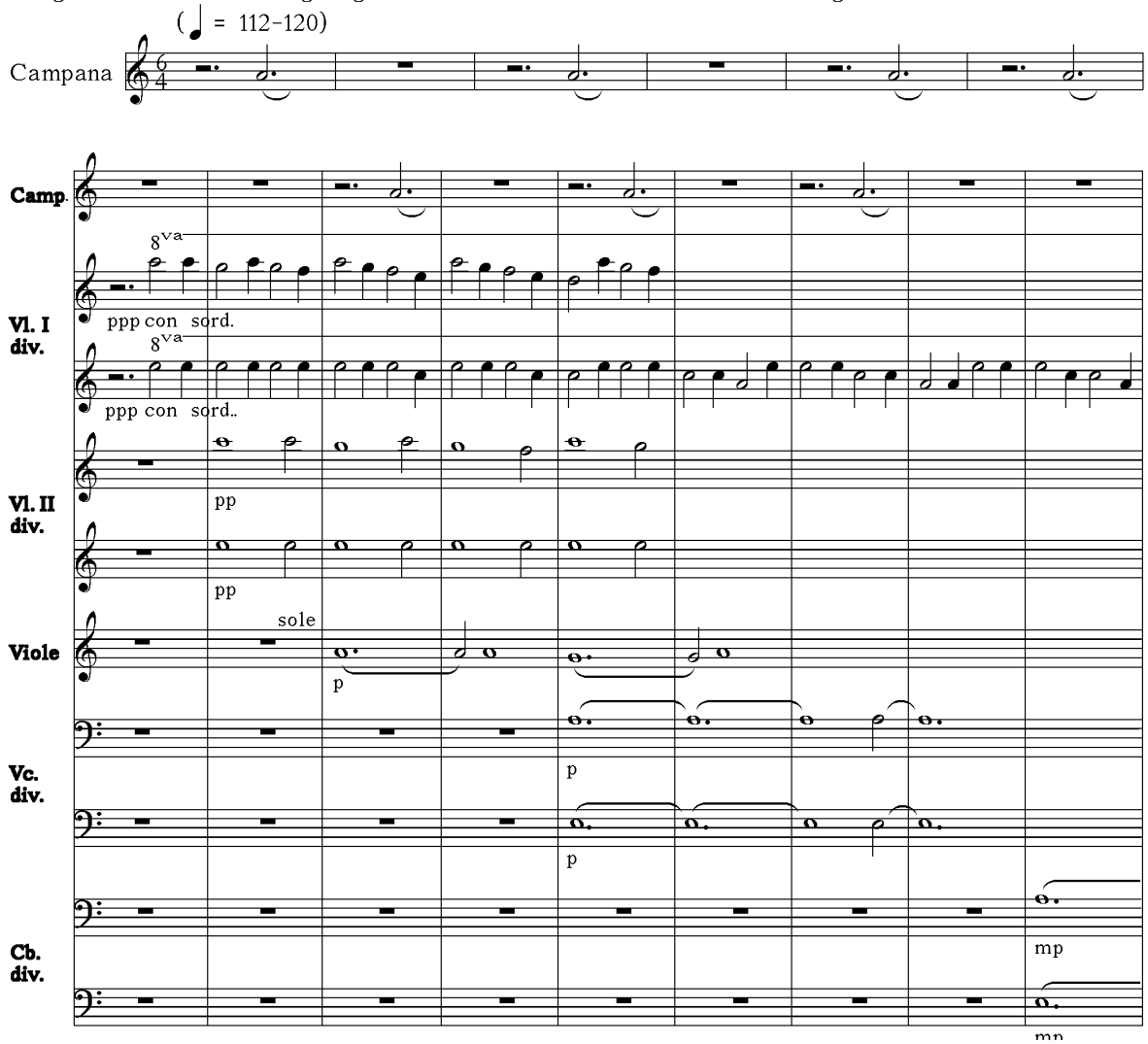
- langweilig
- Schülerhorizont nicht tangiert
- trockene Analyse (wie Mathematik): Themaauftritte einzeichnen, Exposition, Durchführung, Engführung: Das ist doch alles nur Struktur ohne Bedeutung.

Man begegnet hier dem alten Vorbehalt gegen Analyse. Musik ist doch eine Gefühlssprache! Oder (für Jugendliche) ein körperlich stimulierendes Medium. Tatsächlich ist natürlich diese ‚normale' Aufbereitung einer Fuge anstrengend und wenig stimulierend für Schüler. Die Belohnung für solche Mühen werden so noch nicht sichtbar.

.
Um dieses Problem im Unterricht für die Schüler einsichtig aufzuarbeiten eignet sich Arvo Pärts „Cantus in memory of benjamin britten" besonders gut, weil dieses Stück zeigt, wie konstruktive Konsequenz gerade die Voraussetzung für eine starke emotionale Wirkung sein kann.

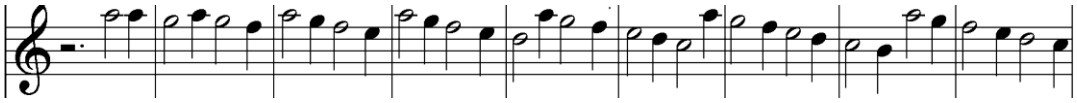
Das Stück wird von Schülern emotional-assoziativ erlebt und mit Begriffen wie Katastrophe, Tod, Untergang u. Ä. beschrieben. Als Begründung wird bei nochmaligem Hören genannt: Es geht immer tiefer, verworren, dick, offen, ohne Ende, Glocke (Totenglocke?).

Die Musik Pärts wird als genaues Gegenteil zu Bachs Fuge erlebt: Ausdruck, Suggestivität statt komplizierter Konstruktion. Umso größer ist die Überraschung bei genauerem Hinsehen und Hinhören mithilfe des folgenden Arbeitsblattes:



Es zeigt, wie man Machart des Stückes, die Regeln, denen es folgt, aus den Noten selbst entdecken kann, so dass man – dafür sind die Lücken da – selbständig weiterschreiben kann.

Die Glocke ertönt in einem mehrfach augmentierten Rhythmus (verkürzt: ♩♩♩♪♩♩♩).
Die V 1 spielt eine Abwärtslinie, die immer wieder bei a''' beginnt und jedes Mal um einen Ton verlängert wird. Die Lösung sieht so aus:

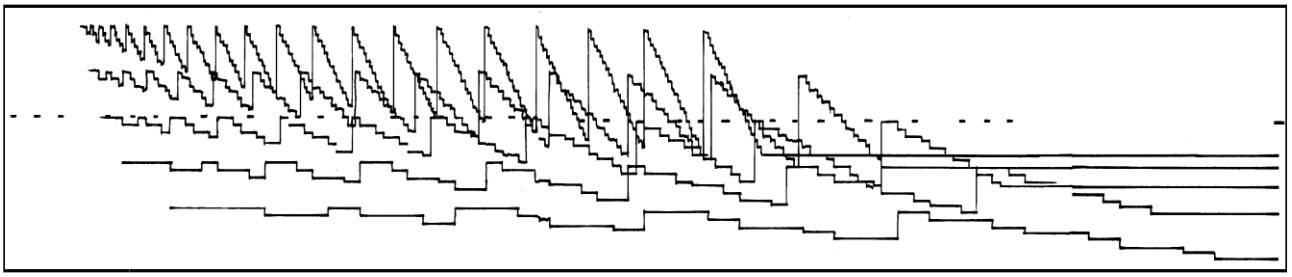


V2, Va. Vlc. und Cb spielen - wie in einem eng geführten Kanon jeweils später einsetzend - dasselbe jeweils eine Oktave tiefer und jeweils augmentiert nach.
Die jeweils andere Hälfte der Instrumente spielt nur Töne des a-Moll-Dreiklangs, und zwar immer den, der der nächste unterhalb des darüberliegenden Tones der Tonleiterlinie ist. Dadurch wird die Vorstellung eines ‚stehenden' Gesamtklangs erzeugt. Pärt nennt diesen Kompositionsstil „Tintinnabuli-(=Glöckchen)Stil".

Das Stück endet zwangsläufig für jedes Instrument, wenn der tiefste spielbare Ton a erreicht ist. Dieser wird dann ausgehalten bis alle anderen Stimmen ihr Ziel erreicht haben.

Die Überraschung ist groß: Die Konstruktion geht ja noch über Bach hinaus! Das Stück ist ja ausrechenbar!
Warum die Konstruktion? Dasselbe hätte man doch auch ohne die strengen Regeln erreichen können.
Das ist aber ein Irrtum. Es ist unbefriedigend sich seine Emotionen einfach so von der Seele zu schreiben. Schon Kinder feilen an ihren Bildern, bis die Form ihren Ansprüchen genügt.
Warum aber eine Konstruktion, die man nicht hört? Für den Komponisten ist das Ziel ein opus perfectum, ein in sich stimmiges, vollendetes Werk.
Auch in der bildnerischen und architektonischen Kunst gibt es Konstruktionsprinzipien, die man nicht bewusst sieht. Die Steine des Kölner Doms sind auch an den Stellen, die niemand zu sehen bekommt, genau so sorgfältig bearbeitet wie die sichtbaren. Das Werk will also mehr sein, als die Rezipienten an ihm ablesen können. Und man glaubt auch, dass der Hörer oder Betrachter intuitiv spürt, ob eine Sache in sich stimmig ist.

Grafische Strukturdarstellung von Pärts „Cantus“ (angefertigt von Michael Velten, hier verkleinert und vereinfacht):



Pärts Konzept ist übrigens nicht willkürlich ausgewählt, sondern folgt hörpsychologischen Gegebenheiten, wie sie schon in der barocken Figurenlehre fixiert wurden. Der Descensus bzw. die Katabasis (Abstieg) gehören zur Klage, zum „Den-Kopf-hängen-lassen“. Konkret denkt Pärt wohl bei der Totenklage für Benjamin Britten an die Klageweiber, wie sie heute noch im Orient zum Totenritual gehören. Diese Gesänge haben den gleichen Abwärtsduktus, das gleiche Immer-erneut-wieder-oben-Ansetzen und sogar (im Ansatz) die kanonische Form, z. B. bei einer Totenklage aus L'Oach (Rumänien)[1] . Klangbeispiel

Das Immer-tiefer und Immer-langsamer verdeutlichen bei Pärt den lauten Aufschrei im Schmerz und dessen langsames Abklingen bzw. seine Versteinerung.
Die kanonische Form symbolisiert die Zwanghaftigkeit, die Gesetzmäßigkeit und die Ausweglosigkeit der Situation.
Die Glocke symbolisiert die Ewigkeit, vermittelt vielleicht sogar so etwas wie Trost und Hoffnung.

> (Nach Ernst Klaus Schneider:)
> In England ist das change-ringing, das Wechsel- oder Variationsläuten weit verbreitet. Dabei werden die Glocken in einer Vorbereitungsphase aufgeschwungen, bis sie auf dem Kopf stehen. Der Glöckner hält die Glocke in dieser Gleichgewichtslage. Für jeden Schlag wird die Glocke so gezogen, dass sie für jeden Schlag eine volle Drehung vollführt. Dies ist ohne größeren Kraftaufwand möglich. Beim change-ringing werden die Glocken in einem bestimmten Wechsel angeschlagen: Die Glocken werden stets in neuer Reihenfolge geläutet; eine Tonfolge darf erst wiederholt werden, wenn das gesamte System durchlaufen ist, z.B.:
> Bei drei Glocken:
>
> 1 2 3 2 1 3 2 3 1 3 2 1 3 1 2 1 3 2 1 2 3 .....
>
> oder bei sechs Glocken mit einer Tenorglocke (z.B. mit den Tönen d,e,f,g,a,h und dem Tenorglockenton c:
>
> 1 2 3 4 5 6 7
> 2 1 4 3 6 5 7
> 2 4 1 6 3 5 7
> 4 2 6 1 5 3 7
> 4 6 2 5 1 3 7
> 6 4 5 2 3 1 7
> 6 5 4 3 2 1 7 usf. (insgesamt über 700 Varianten)

Derartige Glockengeläute haben gelegentlich eine große Nähe zu Pärts „Cantus“, z. B. bei dem Geläut von St. Sepulchre in London. Man hört immer wieder von oben nach unten laufende Tonleitern. Klangbeispiel

Konstruktion und Ausdruck gehören bei Pärt nach den Ergebnissen der Analyse untrennbar zusammen. Er komponiert nicht im luftleeren Raum, sondern in lebendigem Austausch mit seiner Lebenswelt.
Auch Bachs Fuge kann mehr sein als musikalische Mathematik. Das zeigt ein Vergleich der Einspielungen Keith Jarretts (1987) und Ferrucio Busonis (1922). Jarrett spielt nahe an der Struktur, Busoni spielt das Stück wie ein romantisches Charakterstück.

[1] "Les Voix du Monde", Track 6

Hausaufgabe: Textarbeit

Keith Jarrett:
"Diese Musik braucht meine Hilfe nicht. Schon die melodische Gestalt als solche besitzt für mich Ausdruckskraft. Zum Beispiel in den Klavierwerken von Bach. Bei den meisten Interpretationen anderer Pianisten fühle ich, dass zu oft zu viel in die Musik hineingelegt wird. Ich meine, die Bewegungslinien der Noten sind schon musikalische Expression. Ohne das Bewusstsein, was diese Linien wirklich darstellen, meint man immer, einen gewissen Ausdrucksgehalt hinzufügen zu müssen. Auch beim Komponieren versuche ich, Gestaltungen zu finden, die für sich selbst sprechen, die nicht interpretiert werden müssen... In welcher Art die Töne in den Fugen aufeinander folgen, lässt sich nicht notwendigerweise vorhersagen. Aber sie folgen bestimmten Gesetzen. Wenn man etwas hinzufügt, um die Werke wertvoller zu machen, zerstört man diese Gesetze. Wenn ich Bach spiele, höre ich nicht Musik, ich höre den Denkprozess. Kolorierung hat mit diesem Prozess nichts zu tun, man steuert damit nur eigene Emotionen bei. Das kann für den Moment ganz hübsch klingen, aber der musikalische Gedanke bleibt nicht unversehrt." Textbeilage der LP "J. S. Bach, Das Wohltemperierte Klavier", ECM 835 246-1 (1988)

Paul Klee (1903)
"Die bildende Kunst beginnt niemals bei einer poetischen Stimmung oder Idee, sondern beim Bau einer oder mehrerer Figuren, bei der Zusammenstimmung einiger Farben und Tonwerte oder bei der Abwägung von Raumverhältnissen usw. Ob dann eine jener Ideen (poetischer Inhalt) hinzukommt.. ., sie kann es, doch sie muss es nicht."
Tagebücher Zit. n.: Richard Verdi: Musikalische Einflüsse bei Klee, Melos 1/1973, S. 13ff.

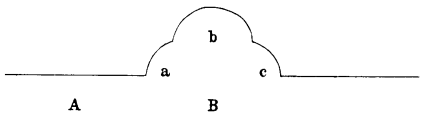
Busoni, Ferrucio (1907):
"Der Vortrag in der Musik stammt aus jenen freien Höhen, aus welchen die Tonkunst selbst herabstieg. Wo ihr droht, irdisch zu werden, hat er sie zu heben und ihr zu ihrem ursprünglichen >schwebenden< Zustand zu verhelfen. Die Notation, die Aufschreibung von Musikstücken ist zuerst ein ingeniöser Behelf, eine Improvisation festzuhalten, um sie wiedererstehen zu lassen. Jene verhält sich aber zu dieser wie das Porträt zum lebendigen Modell. Der Vortragende hat die Starrheit der Zeichen wieder aufzulösen und in Bewegung zu bringen. - Die Gesetzgeber aber verlangen, dass der Vortragende die Starrheit der Zeichen wiedergebe, und erachten die Wiedergabe für um so vollkommener, je mehr sie sich an die Zeichen hält. Was der Tonsetzer notgedrungen von seiner Inspiration durch die Zeichen einbüßt, das soll der Vortragende durch seine eigene wiederherstellen. Den Gesetzgebern sind die Zeichen selbst das Wichtigste, sie werden es ihnen mehr und mehr; die neue Tonkunst wird aus den alten Zeichen abgeleitet, - sie bedeuten nun die Tonkunst selbst. Läge es nun in der Macht der Gesetzgeber, so müsste ein und dasselbe Tonstück stets in ein und demselben Zeitmaß erklingen, sooft, von wem und unter welchen Bedingungen es auch gespielt würde. Es ist aber nicht möglich, die schwebende expansive Natur des göttlichen Kindes {der Tonkunst} widersetzt sich; sie fordert das Gegenteil. Jeder Tag beginnt anders als der vorige und doch immer mit einer Morgenröte. - Große Künstler spielen ihre eigenen Werke immer wieder verschieden, gestalten sie im Augenblick beschleunigen und halten zurück - wie sie es nicht in Zeichen umsetzen konnten - und immer nach den gegebenen Verhältnissen jener >ewigen Harmonie<. Da wird der Gesetzgeber unwillig und verweist den Schöpfer auf dessen eigene Zeichen. So, wie es heute steht,behält der Gesetzgeber recht." Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst, Hamburg 1973, Wagner, S. 22f.

Ferrucio Busoni: Ausgabe des Wohltemperierten Claviers I (1894), S.7 (Fuge in C)

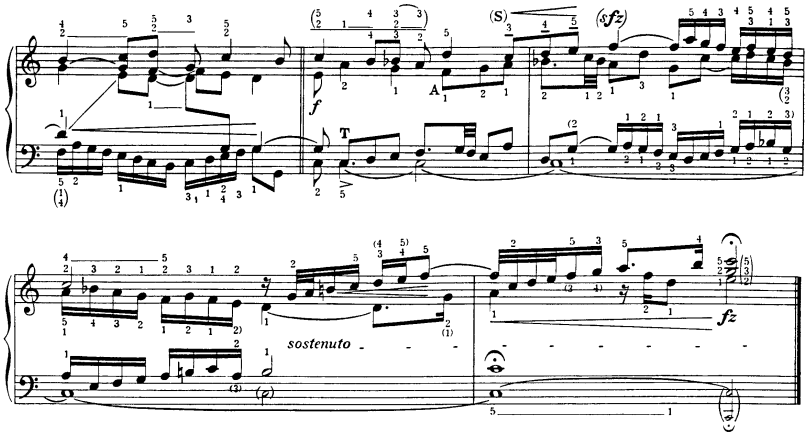
NB. Einer architektonisch so vollendeten Gestaltung wie sie dieser Fuge zu eigen ist, werden wir vielleicht im ersten Bande einmal noch, und zwar in der bedeutsamen, allerdings in ganz anderem „Baustil" aufgeführten Es-moll Fuge begegnen. Hier ist der Höhepunkt der Steigerung in der Mitte aufgetürmt, dort hält das unersättliche Streben nach oben bis zum letzten Schußtakte an.

Die Exposition (das aufeinander folgende Erscheinen des Themas in je einer der vier Stimmen im alternierenden Tonart-Verhältnis von Tonika zu Dominante) umfaßt sechs Takte und stellt eine ruhige Linie dar. Die Durchführung zerfällt sodann in drei Teile, deren mittlerer der an kontrapunktischen Künsten meistentwickelte ist, während der dritte Durchführungsteil bereits wieder allmählich zur „ruhigen Linie" (Coda) zurückleitet.

Wenn wir unseren architektonischen Vergleich beibehalten, so werden wir versucht, den Plan dieser Fuge durch die folgende Figur darzustellen:



Dieser entsprechend ist:
A = Exposition, 6 Takte
B = Durchführung 17 Takte { a = 7 Takte = Engführung; b = 5 Takte = engere und engste Führung (Höhepunkt); c = 5 Takte = wieder einfache Engführung und Rückkehr zur Ruhe
C = Coda, 4 Takte = Orgelpunkt auf der Tonika.



2. Sitzung
Die Texte von Jarrett und Busoni bestätigen die gegensätzlichen Interpretationskonzepte, die schon beim Hörvergleich deutlich geworden waren:

Jarrett	**Busoni**
die Noten sind schon Expression	Die Noten sind ein Notbehelf.
nichts in die Musik hineinlegen,	Der Interpret muss die starren Zeichen zum Leben erwecken.
nicht interpretieren, keine eigenen Emotionen	Jede Interpretation ist anders.
Gesetz, Denkprozess (keine Kolorierung)	Die Gesetzgeber verhindern die Kunst.

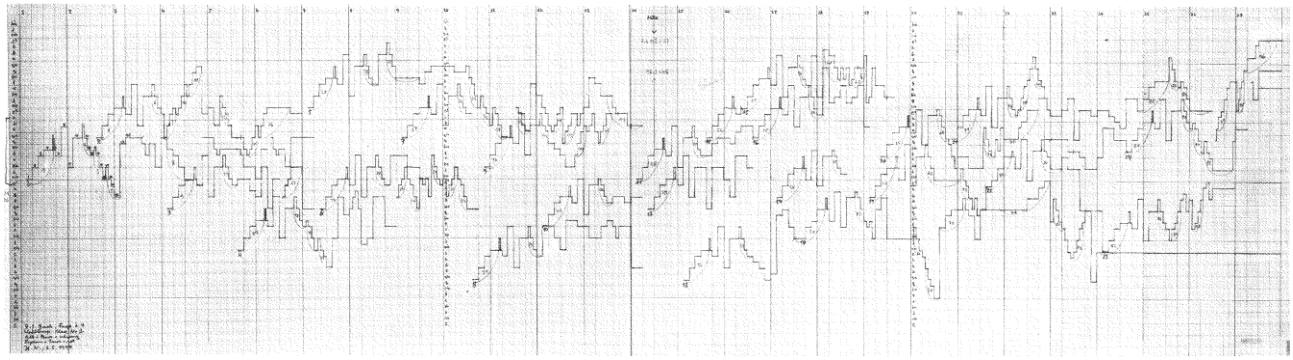
Beide Positionen sind extrem. Wenn man Jarrett beim Wort nimmt, brauchte er die Fuge gar nicht selbst zu spielen, das könnte ebenso gut ein Computerprogramm. Das könnt das Notenbild sogar noch exakter wiedergeben. Jarrett spielt trotz seines Konzepts nicht nur die Noten, das zeigt ein Vergleich mit einer Sequenzer-Einspielung im gleichen Tempo:

Klangausschnitte Jarrett - Sequenzer

Die Wahl des Tempos ist schon eine individuelle Entscheidung. Hinzukommen die vielen gewollten und ungewollten Nuancen des Anschlags, der Artikulation, der Agogik, wie sie sich aus der persönlichen Vorstellung von dem Stück und aufgrund individueller Persönlichkeitsmerkmale zwangsläufig ergeben. Man kann eben nicht „nicht interpretieren“.
Busoni bestätigt in seiner Interpretation die Individualität des Herangehens: Er erfasst die ‚Architektur’ des Stückes – er stellt sie sogar grafisch dar – und entwickelt von ihr aus im Sinne einer spätromantischen Spannungsdramaturgie das Konzept seines Vortrages. In seiner Notenausgabe des Wohltemperierten Klaviers (s. o.) lässt er z. B. am Schluss das Stück mit einer grandiosen Steigerung (sostenuto, crescendo → fz) bis zum höchsten Ton des Stückes enden. In der Aufnahme spielt er die Stelle genau anders, nämlich diminuendeo, in die Höhe entschwebend. (Klangbeispiel) Damit bestätigt er allerdings seine Theorie, nach der Interpretionen nicht nach Gesetzgeberart für immer festgelegt sein dürfen n, sondern immer wieder neu die Noten verlebendigen müssen.

Auch bei bildenden Künstlern findet man sehr unterschiedliche Bachrezeptionen. Viele bewundern Bach gerade auch wegen konstruktiven Kraft. Man fragt sich ja auch, warum das etwas Schlechtes sein soll.

1928/1944 hat Heinrich Neugeboren die C-Dur-Fuge aus dem Wohltemperierten Klavier I so dargestellt:



Selbst in dieser extrem verkleinerten und einfarbigen Form[2] vermittelt das Bild die Faszination, die den Künstler bei der genauen zeitlich-räumlichen Darstellung des Stückes geleitet hat. Die Ausgewogenheit und Schönheit raumzeitlichen Ablaufs wird ‚sichtbar’. Neugeboren hat diese Musik wohl ähnlich empfunden wie Johann Wolfgang Goethe:

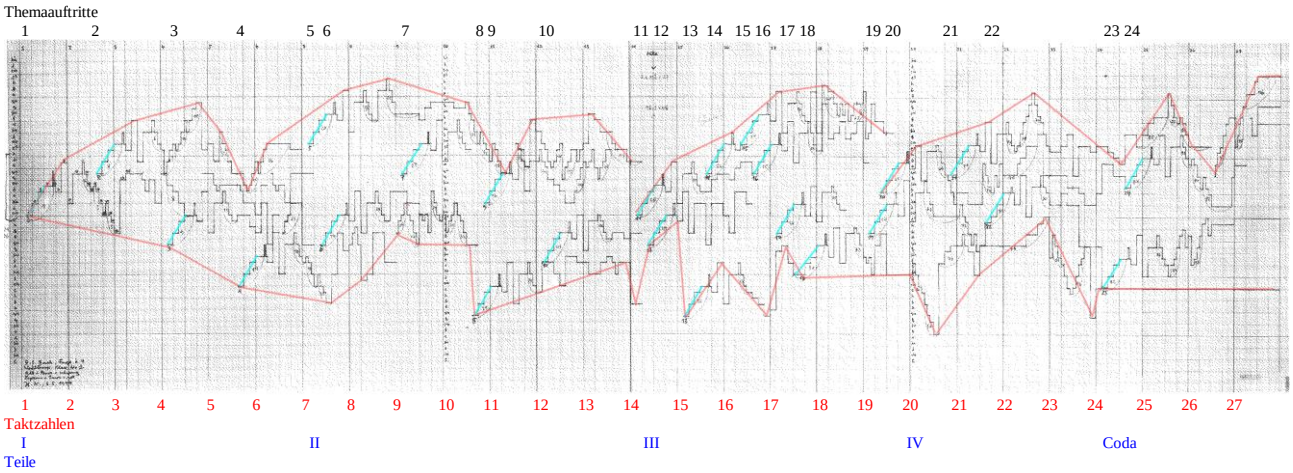
> **Tagebuch des Weimarer Sängers Eduard Genast, 6. Juni 1814:**
> „Nach Tische spielte Schütz einige Fugen von Sebastian Bach, an denen Goethe großes Gefallen fand und sie mit illuminierten mathematischen Aufgaben verglich, deren Themata so einfach wären und doch so großartige poetische Resultate hervorbrächten.
>
> **Goethe an Zelter, 21.Juni 1827:**
> Wohl erinnerte ich mich bei dieser Gelegenheit an den guten Organisten von Berka; denn dort war mir zuerst, bei vollkommener Gemütsruhe und ohne äußere Zerstreuung, ein Begriff von eurem Großmeister geworden. Ich sprach mir's aus: als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Weltschöpfung, möchte zugetragen haben, so bewegte sich's auch in meinem Innern, und es war mir, als wenn ich weder Ohren, am wenigsten Augen und weiter keine übrigen Sinne besäße noch brauchte.
> Sobald die Musik den ersten kräftigen Schritt tut, um nach außen zu wirken, so regt sie den uns angeborenen Rhythmus gewaltig auf, Schritt und Tanz, Gesang und Jauchzen; nach und nach verläuft sie sich ins Transoxanische (vulgo Janitscharenmusik) oder ins Jodeln, ins Liebelocken der Vögel.
> Nun tritt aber eine höhere Kultur ein, die reine Kantilene schmeichelt und entzückt; nach und nach entwickelt sich der harmonische Chor, und so strebt das entfaltete Ganze wieder nach seinem göttlichen Ursprung zurück.

Das musikalische Strukturspiel wird in dem 1. Text von Goethe als Gleichnis der Spärenharmonie (Pythagoras) verstanden, das Bewunderung erregt nicht durch äußerliche Effekte, sondern aufgrund seiner inneren Vollendung. Deutlich wird aber auch, das die

[2] Das Bild ist 30 x 112 cm groß und mit roter und schwarzer Tusche über Bleistift auf Millimeterpapier gezeichnet.

Wirkung dieser musikalischen Mathematik eine „poetische“ ist. Im 2. Text findet sich eine ähnliche Zweifachdeutung: „ewige Harmonie“, die sich selbst genügt, und „Bewegung im Innern“.

Neugeboren nummeriert die einzelnen Themaauftritte und stößt auf die Zahl 24. Das ist eine der Entdeckungen, die er hinsichtlich der musikalischen ‚Maßarbeit’ macht, die sich vergleichen lässt mit den zahlensymbolischen Proportionen der mittelalterlichen Dombaumeister. Auch Bachs Fuge ist nach zahlensymbolischen Proportionszahlen gestaltet. Diese Zahlen sind keine bloß numerischen Werte, sondern Seinszahlen. Sie haben eine Bedeutung. Sie sind konstitutiv für verschiedene Bereich dieser Welt.

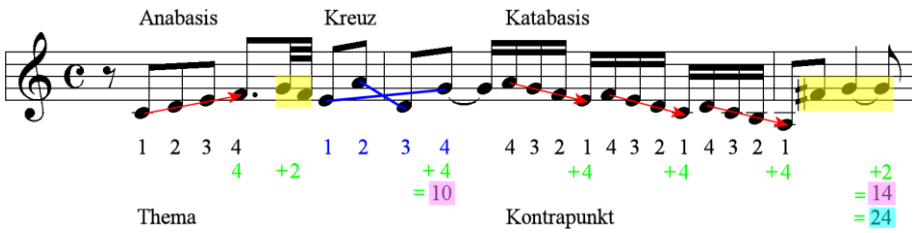


Pythagoras hat aus den Zahlen 1-4 (Tetraktys) die Ordung der Musik und der Schöpfung (z. B. Spärenharmonie) abgeleitet Aus den ersten 4 Teiltönen mit den Proportionen 1, 2, 3, 4 (Grundton, Oktave, darüberliegende Quint, Doppeloktave) leitet er das Tonsystem ab. Die 4 gilt allgemein als die Zahl des Irdischen (Quadrat, 4 Himmelsrichtungen, 4 Temperamente usw.), die 3 als Zahl des Göttlichen (Dreieck, christlich: Dreieinigkeit). Aus diesen Grundzahlen werden viele Bedeutungen abgeleitet: 3 + 4 (Himmel und Erde) = Totalität (7 Wochentage, christlich: 7 Sakramente usw.), 3 x 4, = 12 (12 Monate, 12 Stunden, christlich: 12 Apostel, jüdisch: 12 Stämme Israels), 1 x 2 x 3 x 4 = 24 (24 Stunden der Uhr) ,1 + 2 + 3 + 4 = 10 (das Gesetz, die 10 Gebote).
Für Bach erhält die Zahl 12 noch eine ganz konkrete Bedeutung: Da das Wohltemperierte Klavier für jede der 12 Tonarten des Quintenzirkels je ein Dur- und ein Mollstück schreibt, umfasst das Gesamtwerk 24 Präludien und Fugen. Die 1. Fuge enthält 24 Themenauftritte (s. o.) und 4 Durchführungen. Diese Durchführungen umfassen 24 Takte. Mit den 3 Takten der Coda ergibt sich die Gesamtzahl 27 (= 3x3x3). Wie bei einer symmetrischen Architektur sind die die beiden Hälften (nahezu) gleich groß. Neugeboren trägt deshalb in T. 14 „Mitte“ ein.

Auch das Thema und der mit ihm nahtlos zur Einheit verbundene Kontrapunkt sind von diesen Zahlen bestimmt:

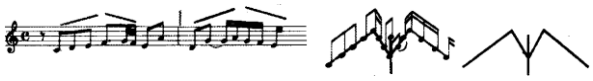
- 4 Achtel skalischer Anstieg (Anabasis: „Ich mache mich auf den Weg“),
- 4 Töne (2 Quarten) als Kreuzzeichen in der Mitte („Im Namen des Vaters und des Sohnes und des heiligen Geistes“),
- 3 x 4 (=12) Sechzehntel Abstieg (Katabasis).

Dazu kommen 2 Verzierungstöne (32tel), damit ergibt sich für das Thema die Zahl 10. Sie bedeutet göttliches Gesetz, oder im engeren Sinne hier: das musikalische Gesetz, die Fuge schlechthin. Mit seinem Hexachordrahmen und dem punktierten Rhythmus kommt das Thema ja altväterlich-gravitätisch daher. Dem Kontrapunkt schreibt Bach mit den beiden zusätzlichen Schlusstönen seinen Namen ein: b (2) + a (1) + c (3) + h (9) = 14. Der Beginn des 14. Taktes ist der ‚Mittelpunkt’ des Stückes.



Für Bachforscher tut sich hinsichtlich solcher symbolischer Deutungmöglichkeiten ein faszinierendes Feld auf, doch sehr häufig schießt dabei die Spekulation allzu sehr ins Kraut. Grenzwertig ist die folgende Deutung des Fugenthemas:

Vitalij Margulis:
Im Thema der C-Dur Fuge finden wir außerdem eines der bedeutendsten Tonsymbole, nämlich dasjenige des hl. Geistes. Aus der Melodienführung lässt sich leicht das Bild der Taube ablesen, deren schematische Darstellung in der mittelalterlichen Kunst oft Verwendung fand.



Booklet der CD JSB. Passionsmusik aus dem Wohltemperierten Klavier, Christophorus CHE 0057-2, 1994

Aus diesen Zahlenkunststücken allein ergibt sich aber überhaupt nicht der künstlerische Wert des Stückes. Die Zahlensymbolik fügt dem Stück nur eine zusätzliche Bedeutungsschicht hinzu. Das Thema z. B. ist unabhängig von seiner symbolischen Verschlüsselung musikalisch vor allem ein wundervoll ausgewogener, abwechslungsreich artikulierter energetischer Bogen:

- kraftvoll-energischer Aufstieg,
- raumgreifende Sprunggestik
- Auffüllen der aufgerissenen Räume und Ausfließen der aufgebauten Spannung in den abwärts laufenden Sechzehntelfiguren.

Die klangsinnliche und ausdrucksmäßige Schönheit dem Hörer nahe zu bringen ist Aufgabe der Interpreten. Erstaunlich ist, wie unterschiedliche Lösungen es gibt. Musik von dieser Dichte und Qualität scheint geradezu unerschöpflich zu sein.

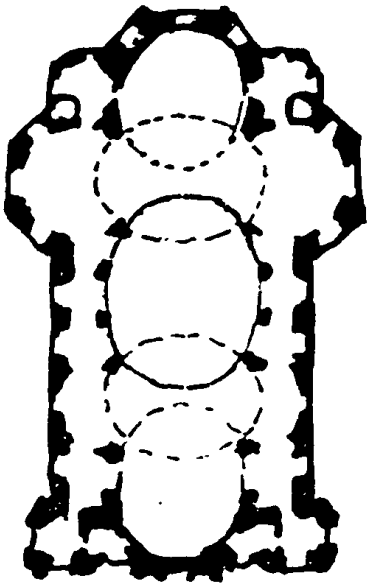
Interpretationsvergleich

Sviatoslav Richter, 21/31. Juli 1970	ruhig-bestimmt, weich und rund, durchgehendes Tempo, ziemlich gleichbleibender Ausdruck, gelegentlich Hervorhebung eines Themaeinsatzes, rit. in der Mitte, danach leichte Steigerung, gegen Schluss wieder mehr zurückgenommen, langgezogenes diminuendo auf den Schluss hin, versonnen verklingender, entschwebender Schluss.	Dauer: 2:30
Friedrich Gulda 4/1972	I: sehr nachdenklich und langsam, nach und nach zu großartiger Gesetztheit sich steigernd, viele Verzierungen (Praller, Mordente), stark hervorgehobene Themaeinsätze, insgesamt eine alle Details wundervoll ausleuchtende Gestaltung ohne aufgesetzte Mätzchen (rubato).	Dauer: 3:05
Edwin Fischer 1933	zügig, etwas unruhig, zunehmend bestimmt in den Einsätzen, drängend gelegentlich leise abschattiert, nach der Mitte große Steigerung bis zum extrem grandiosen Schluss (kein Tit. und Dim.)	Dauer: 1:40
Glenn Gould, 1975	zügig und fließend, pointierte Artikulation (Wechsel von legato und staccato), unterschiedliche, manchmal fast übertriebene Hervorhebung von Einsätzen, gewaltige Steigerung im 3. Teil, Verlangsamung in der Coda	Dauer 1:52
Keith Jarrett 2/1987	rund und fließend, weich konturiert, zurückhaltend, kaum merkliche Nuancen, gleichbleibender, einheitlicher Duktus bis zum Schluss	Dauer: 1:45
Christiane Jaccottet 1991	Cembaloaufnahme, flott und sehr bestimmt, selbstbewusst-entschlossene Themaauftritte, ‚großartiges', dickes Klangbild bei klarer Artikulation, nicht motorisch gleichbleibend, sondern mit spannungsvollen leichten Verzögerungen, leichtes Rit. in der Mitte, danach wieder einheitlich durchlaufend, gegen Schluss wieder leicht ritardierend.	Dauer: 1:40
Samuel Feinberg, 1959	insgesamt ruhig, aber in sich bewegt: die ersten 4 Töne des Themas werden zunehmend stark, teilweise fast übertrieben stark hervorgehoben, die folgenden Töne werden dagegen diminuierend gespielt. Es entsteht der Eindruck von kommenden und gehenden Wellen oder einem spannungsvollen Gespräch. Zur Mitte wechselt die Stimmung ins Nachdenkliche, und die Mitte selbst wird durch starkes Rit. und Dim. markiert. Danach tritt das Thema wieder stark und selbstbewusst auf. Aber wieder kommt es zu extremen Rit. und Dim. Die Coda selbst wird ganz zurückgenommen, klingt wie aus einer anderen Welt.	Dauer: 2:10
Ferrucio Busoni, 1922	sehr weich und leise anfangend, unruhig in der Tempogestaltung, viele, teils sehr starke rubati, in der Mitte ist das Ritardando und Diminuendo so stark, dass man glaubt, das Stück sei zu Ende. Danach setzt er etwas zupackender ein, doch dann fällt er wieder in den alten Stil zurück, wieder mit einem fast totalen ‚Ersterben' vor Beginn der Coda, die dann sehr nachdenklich verklingt. Er spielt insgesamt anders, als er es in seiner Ausgabe vorsieht	Dauer: 2:10

Im Gefolge des antiromantischen Neoklassizismus war die Ausdrucksästhetik in Verruf gekommen. Im Gefolge Strawinskys kam es zum ‚objektiven' Bachspiels, z. B. bei Helmut Walcha. Mit der Wiederentdeckung des rhetorischen Prinzips und der darauf folgenden neuen Aufführungspraxis in den 70er Jahren kam es wieder zu freieren Gestaltungen.

Quellentext: Die Architektur-Metapher

Werner Korte: Architektur und Geist der Bachschen Fuge (1940)



Bach stellte 1722 den ersten Teil seines "Wohltemperierten Klaviers" zusammen. Gleich die erste Fuge in C-Dur ist schaubar konzentrierte musikalische Architektur, sie ist in ihrer strukturellen Anlage ein vollendetes musikalisches Spiegelbild der großen Barockarchitektur. Das Thema der C-dur-Fuge gehört dem harmonisch-monodischen Typ an: zu einer Quart steigen vier Töne an, in Quarten pendeln vier Töne abwärts; vom synkopischen g' rollt dann eine Figurenkette (als nicht mehr zum Thema gehörig) ab. Die ersten sechs Takte der Fuge führen das Thema durch die vier Stimmen, und zwar in der Reihenfolge Alt, Sopran, Tenor und Bass. An diese erste Durchführung schließt sich unmittelbar eine zweite an: das Thema tritt im Sopran und Tenor nur durch einen Viertelabstand getrennt auf (sog. "Engführung"), ein Einsatz im Alt folgt mit Abstand (Takt 9). Dieses dreimalige Erscheinen des Themas wiederholt sich analog ab Takt 10; jetzt bestreiten Bass und Alt die Engführung des Themas, und der Tenor bringt es wie vorher der Alt hinterdrein... Ab Takt 14 beginnt die dritte Durchführung, in der das Thema unablässig enggeführt durch die Stimmen wandert: vom Alt über Tenor und Bass zum Sopran (= vier Einsätze); der Sopraneinsatz bringt das Thema nicht vollständig, sondern biegt es so um, dass eine Quart höher sofort ein neuer Anfang erfolgen kann, dem Engführungen durch Alt, Tenor und Bass unmittelbar angehängt sind (nochmals vier Einsätze). Mit dem Übergang zur Dreistimmigkeit wird der Beginn der vierten Durchführung kenntlich gemacht: sie ist - wie die zweite - symmetrisch aufgeteilt: zunächst wird das Thema in Tenor und Alt enggeführt, dann (nach einem Zwischenspiel über einen thematischen Scheineinsatz im Bass) wiederholt sich die Engführung in Sopran und Tenor. Mit Erreichung des Orgelpunktes (Takt 24) ist die fünfte Durchführung erreicht: Thema-Engführung in Tenor und Alt und freier Auslauf der Stimmen in die abschließende Kadenz...

Das barocke Fugenthema ist zunächst nichts anderes als eine Konstruktionsformel, d. h. ein Ordnungswert, der weder "Ausdruck" noch "Inhalt" in sich trägt, der nichts weiter ist als ein brauchbarer (oder weniger brauchbarer) Baustein... Die Fuge vermittelt keine "Eindrücke", Expressivität und seelische Dynamik waren ihr fremd. Das Thema wanderte als übergeordneter Beziehungswert durch die Stimmen und knüpfte mechanisch webend die Stimmfäden zu einer Struktur, in der die Einzelteile geregelte Beziehungen zum Ganzen aufzunehmen verpflichtet waren. Es handelte sich um eine architektonische Verhältniskunst, die nicht unmittelbar empfunden, sondern nur mittelbar erarbeitet, d. h. überdacht und denkend zum Gleichnis eines Höheren erhoben werden konnte und heute noch erhoben werden muss.

Die fünf Durchführungen der C-dur-Fuge haben hierdurch unterschiedliche strukturelle Bedeutung. Schon in der Zahl der Themeneinsätze ist kenntlich, dass die Durchführung Ill mit ihren acht Einsätzen die gewichtigste von allen ist. Bach schichtet in ihr mit höchster Meisterschaft der Satzkunst eine Fülle von thematischen Engführungen, welche die größte Dichte der Fuge ausmachen; der gedoppelte Sopraneinsatz bildet eine Art Mittelachse. Zugleich entfernt sich die Harmonik in der Durchführung III weitausgreifend von der Grundtonart C-dur und lässt auch hierin die anderen Durchführungen weit hinter sich. Die dichte thematische Schichtung und die Weiträumigkeit der Harmonik machen die dritte Durchführung zum kuppelgewölbten Zentralraum der ganzen Fuge. Symmetrisch, in sich abstufender Bedeutung umbauen Teil II und IV, Teil I und V den Mitteltrakt. Zunächst entsprechen sich Durchführung II und IV; beide sind paarig angelegt. Durchführung II kombiniert zweimal je eine Engführung mit einem freien dritten Einsatz, die vierte Durchführung stellt diesen zweimal drei Einsätzen in analoger Anlage zweimal zwei Einsätze gegenüber. Durchführung I steht in Durchführung V in einem ähnlichen Verhältnis wie Il und IV, während wieder beide zusammen offensichtlich der Summe von Durchführung II und IV unterlegen sind.

Das barocke Strukturprinzip der stufen- und wertmäßigen Angleichung ungleicher Bauteile hat diesen Fugenaufbau bestimmt: die einzelnen Durchführungen sind nicht gleich, aber sie unterliegen einer Rangordnung. Nun wäre zunächst mit Recht einzuwenden, dass diese Zusammenstellung dem tatsächlichen Nacheinander des Spiel- und Hörvorgangs in keiner Weise Rechnung trägt. Dagegen aber ist zu sagen: Es handelt sich um einen architektonischen Plan, den der Hörer niemals als "Entwicklung" beim Hören erfahren kann, sondern den er - als etwas Vorgegebenes - allein aus dem Überdenken und Zusammendenken aller Einzelteile gewinnen wird. Die gleichen Bedingungen liegen bei der barocken Baukunst vor: Der Besucher des Innenraumes von Vierzehnheiligen lernt (solange er eben nur "schaut", wie der Musiker, der nur "hört") im zeitlichen Nacheinander des Durchschreitens eine Zahl von Räumen kennen, und er wird schließlich, da sich das Innere an keiner Stelle seinem Auge vollständig darbietet, vielleicht beim Hauptaltar des Mittelraumes verweilen, da er von hier den prachtvollsten "Eindruck" zu gewinnen vermeint. Wie sehr nun aber ein solcher Innenraum auf Schauen abgestellt ist (wer würde das bestreiten), so wird sich trotzdem der kunstverständige, nach Erkenntnis der Zusammenhänge trachtende Besucher bemühen, von alledem, was er stückweise im Durchschreiten kennenlernte, eine umfassende Simultanvorstellung herzustellen, er wird die Aufdeckung der architektonischen Beziehungen versuchen, um die Gesamtstruktur überdenkend Leistung und Sprache des Baumeisters zu begreifen... Diese baulich-musikalische Raumkunst bedeutet eine der größten geistigen Leistungen, die Deutschland auf künstlerischem Gebiet hervorgebracht hat. Sie hat nichts von der abstrakten Unsinnlichkeit nordfranzösischer Strukturen; bei aller Organisation durch das Geistige bleibt eine ungebrochene, leidenschaftliche Beziehung zum Leben. Die Musiker des neunzehnten Jahrhunderts hatten dafür wenig Sinn; die Fuge war ihnen ein "poetisches Charakterstück" oder aber - falls sich diese romantischen Assoziationen nicht einstellen wollten - eine "theoretische" Übung, eine "trockene" Schulaufgabe der Musik. Der Zugang zu der durch keinerlei "Stimmung" oder "Inhalte" belasteten unbändigen ,barocken Spielfreude war ihnen verschüttet. Dass eine so geist- und zuchtvolle Kunst dem barocken Spieler mehr als eine theoretische Spekulation, war im Wandel der Zeiten und Stile vergessen.

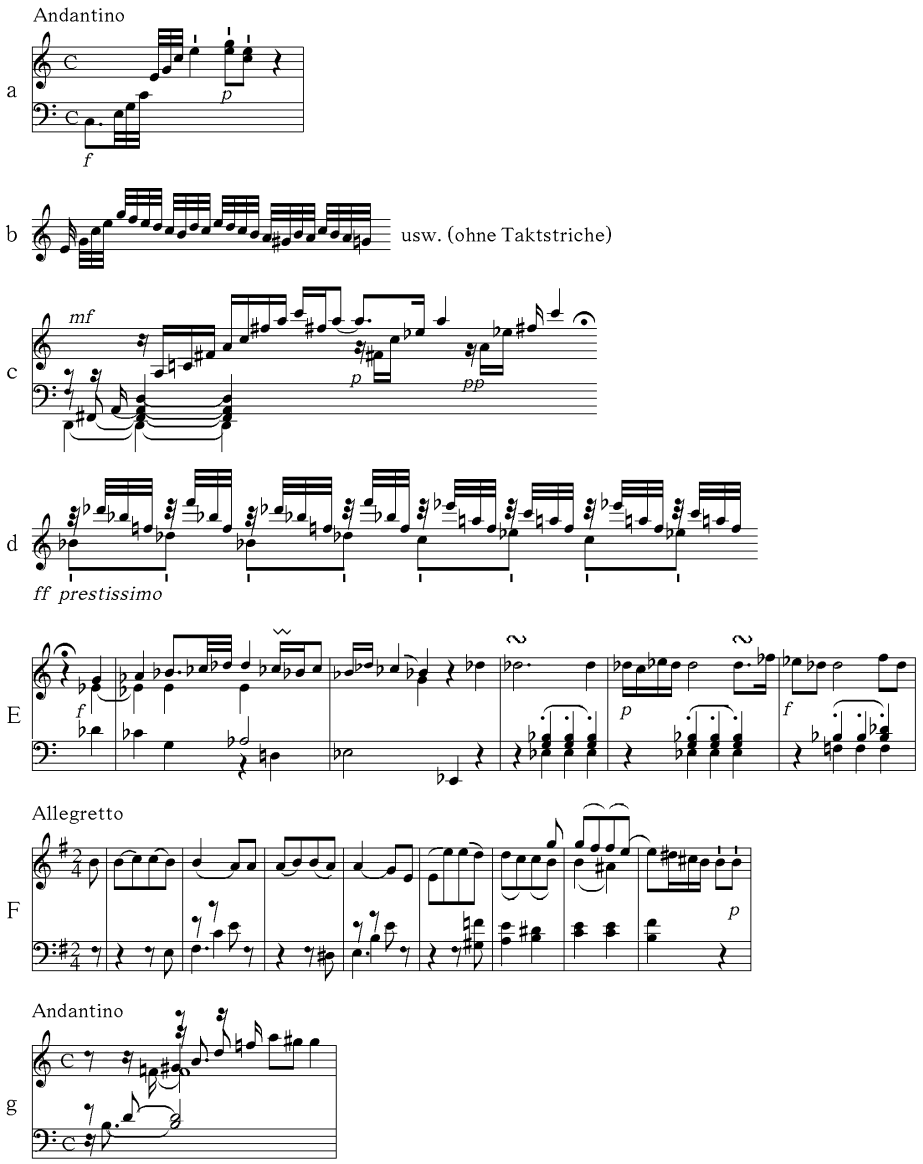
Denn in der Tat ist diese architektonische Raumkunst wahrhaft Ausdruck und Gleichnis der barocken Welthaltung ihrer Schöpfer. Das Strukturprinzip der Rangordnung und Angleichung in der Kunst reihte sich ein in die makrokosmische Ordo-Vorstellung, wie sie Leibniz in der Monadenlehre als das deutschchristliche Weltbild des Barock verbindlich niedergelegt hat. Er glaubte an die Stufenreihe der Werte als Sinn der Weltordnung: von der Monade, der einfachen unteilbaren Substanz, dem "wahrhaften Atom der Natur", stieg die Rangfolge über die Zentralmonade der "anima", über die "mens" zur "ultima ratio rerum" auf, zu Gott. Und wie die "prästabilierte Harmonie" diesen Weltenbau zusammenhält, so waltet in den Bauteilen einer Fuge und eines Bauwerkes die mikrokosmische Spiegelung dieser "prästabilierten Harmonie" als sinn- und ziervolle Ordnung, in ihr ruht gleichnishaft letzte Schau und letzte Verantwortlichkeit des schöpferischen Menschen des Barock. Wenn die deutschen Meister dieser Zeit in ihren Komponierstuben über Fugen arbeiteten und sannen, so lösten sie keine musikalischen Rechenaufgaben, keine "theoretischen Probleme", sondern sie senkten ihren gläubigen Blick erschauernd in die sinnvolle Ordnung der Welt. Und was vor ihnen scheinbar rational erklügelt auf dem Notenpapier entstand, war ihnen lebensvolle Bewährung: in den Gesetzen der Harmonie und der kontrapunktischen Satzkunst ließen sie jene metaphysische Ordnung sich widerspiegeln, die ihnen eine "Ordnung vor Gott" war. Hier dokumentierte sich ebenso der gewaltige metaphysische Optimismus einer ewigen Weltordnung, wie er seine wahrhaft universale Kraft auf alle anderen künstlerischen und menschlischen Bezirke ausgestrahlt und an allen Erscheinungen zwischen Himmel und Erde wägend, wertend und ordnend erprobt hat.

Bach war berufen, einer der ersten Diener dieses Weltbildes zu sein. Er sollte sich als Künstler des göttlichen Ordo, als letzter Verwalter mittelalterlicher christlicher Musik zu den Unsterblichen des deutschen Volkes gesellen...

Aus: W. Korte "Musik und Weltbild, Leipzig 1940" (Zit. n. Garbe I, 1953)

Das musikalische Ausdrucksprinzip (Sturm und Drang):

Carl Philipp Emanuel Bach: Fantasia II (in C, 1785, Wq 59,6)



Goethe:
"Am 4. Dezember
Ich bitte dich - Siehst du, mit mir ist's aus, ich trag' es nicht länger! Heute saß ich bei ihr - saß, sie spielte auf ihrem Klavier, mannigfaltige Melodien, und all den Ausdruck! all! - all! Was willst du? - Ihr Schwesterchen putzte ihre Puppe auf meinem Knie. Mir kamen die Tränen in die Augen. - Ich neigte mich, und ihr Trauring fiel mir ins Gesicht - meine Tränen flossen - Und auf einmal fiel sie in die alte, himmelsüße Melodie ein, so auf einmal, und mir durch die Seele gehn ein Trostgefühl und eine Erinnerung des Vergangenen, der Zeiten, da ich das Lied gehört, der düsteren Zwischenräume, des Verdrusses, der fehlgeschlagenen Hoffnungen, und dann – Ich ging in der Stube auf und nieder, mein Herz erstickte unter dem Zudringen. - Um Gottes willen, sagte ich, und mit einem heftigen Ausbruch hin gegen sie fahrend, um Gottes willen, hören Sie auf! – Sie hielt und sah mich starr an. - Werther, sagte sie mit einem Lächeln, das mir durch die Seele ging, Werther, Sie sind sehr krank. Ihre Lieblingsgerichte widerstehen Ihnen. Gehen Sie! Ich bitte Sie, beruhigen Sie sich. - Ich riss mich von ihr weg, und - Gott! du siehst mein Elend und wirst es enden."
Aus: Johann Wolfgang von Goethe: Die Leiden des jungen Werthers (1774), hg. von Ernst Beutler, Stuttgart 1974, S. 110f.

Brief Johann Sebastian Bachs:
Hoch Edler etc. Hochgeehrter Herr Vetter.
Dass Sie nebst Frauen Liebsten sich noch wohl befinden, versichert mich Dero gestriges Tages erhaltene angenehme Zuschrifft, nebst mit geschickten kostbaren Fäßlein Mostes, wofür hiermit meinen schuldigen Danck abstatte. Es ist aber höchlich zu bedauren, dass das Fäßlein entweder durch die Erschütterung im Fuhrwerck, oder sonst Noth gelitten; weiln nach deßen Eröffnung und hiesiges Ohrtes gewöhnlicher visirung, es fast auf den 3ten Theil leer u. nach des visitatoris Angebung nicht mehr als 6 Kannen in sich gehalten hat; und also schade, dass von dieser edlen Gabe Gottes das geringste Tröpfflein hat sollen verschüttet werden. Wie nun zu erhaltenen reichen Seegen dem Herrn Vetter herzlichen gratulire; als muß hingegen pro nunc mein Unvermögen bekennen, üm nicht im Stande zu seyn, mich reellement revengiren zu können. Jedoch quod differtur non auffertur, und hoffe occasion zu bekommen in etwas meine Schuld abtragen zu können. Es ist freylich zu bedauren, dass die Entfernung unserer beyden Städte nicht erlaubet persöhnlichen Besuch einander abzustatten; Ich würde mir sonsten die Freyheit nehmen, den Herrn Vetter zu meiner Tochter Ließgen Ehren Tage, so künfftigen Monat Januar. 1749. mit dem neuen Organisten in Naumburg, Herrn Altnickol, vor sich gehen wird, dienstlich zu invitiren. Da aber schon gemeldete Entlegenheit, auch unbequeme JahresZeit es wohl nicht erlauben dörffte den Herrn Vetter persöhnlich bey uns zu sehen;
So will mir doch ausbitten, in Abwesenheit mit einem christlichen Wunsche ihnen zu assistiren, wormit mich denn dem Herrn Vetter bestens empfehle, und nebst schönster Begrüßung an Ihnen von uns allen beharre Eu: HochEdlen gantz ergebener treüer Vetter u. willigster Diener Joh. Seb : Bach.
P.S. Magister Birnbaum ist bereits vor 6 Wochen beerdiget worden.
Pro Memoria. Ohnerachtet der Herr Vetter sich geneigt offeriren, fernerhin mit dergleichen liqueur zu assistiren; So muß doch wegen übermäßiger hiesigen Abgaben es depreciren; denn da die Fracht 16 gr. der Überbringer 2 gr. der Visitator 2 gr. die Landaccise 5 gr. 3 pf. u. generalaccise 3 gr. gekostet hat, als können der Herr Vetter selbsten ermeßen, dass mir jedes Maaß fast 5 gr. zu stehen kömt, welches denn vor ein Geschencke alzu kostbar ist. etc.
[An Johann Elias Bach in Schweinfurt - Leipzig, 2. 11. 1748 I/50], Deutsch: dokumente S.24

Brief von Johann Heinrich Voss aus dem Jahre 1773 an Ernestine Boie:
Der 12. September wird mir auch noch oft Tränen kosten. Es ward der Trennungstag von den Grafen Stolberg und ihrem vortrefflichen Hofmeister Clauswitz. Der Nachmittag und Abend waren noch so ziemlich heiter, bisweilen etwas stiller als gewöhnlich; einigen sah man geheime Tränen des Herzens an. Dies sind die bittersten, Ernestinchen; bitterer als die über die Wange strömen. Des jüngsten Grafen Gesicht war fürchterlich: er wollte heiter sein, und jede Miene war Melancholie....(Abends 10 Uhr) Ich wurde genötigt, auf dem Klavier zu spielen. Vielleicht verschaffte die Musik den Anderen einige Linderung, mir selbst, der jeden schmelzenden Affect ganz annehmen mußte, um ihn wieder auszudrücken, schlug sie nur tiefere Wunden. Es war schon Mitternacht, als die Stolberge kamen. Aber die schrecklichen drei Stunden, die wir noch in der Nacht zusammen waren, wer kann sie beschreiben! Jeder wollte den Anderen aufheitern, und daraus entstand eine solche Mischung von Trauer und verstellter Freude, die dem Unsinn nahe kam. Wir hatten Punsch machen lassen, denn die Nacht war kalt. Jetzt wollten wir durch Gesang die Traurigkeit zerstreuen; / wir wählten Millers Abschiedslied. Hier war nun alle Verstellung vergebens; die Tränen strömten und die Stimmen blieben nach und nach aus.... Wir fragten zehnmal gefragte Dinge, wir schwuren uns ewige Freundschaft, umarmten uns, gaben Aufträge an Klopstock. Jetzt schlug es drei. Nun wollten wir den Schmerz nicht länger verhalten, wir suchten uns wehmütiger zu machen und sangen von neuem das Abschiedslied und sangen's mit Mühe zu Ende. Es ward ein lautes Weinen. Nach einer fürchterlichen Stille stand Clauswitz auf: nun meine Kinder, es ist Zeit ! - Ich flog auf ihn zu, und weiss nicht mehr, was ich tat. Miller riss den Grafen ans Fenster, und zeigte ihm einen Stern. - Ich kann nicht mehr, liebes Ernestinchen; die Tränen kommen von Neuem. - Wie mich Clauswitz los liess, waren die Grafen fort - es war die schrecklichste Nacht, die ich erlebt habe.
Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert (1/1936). Herausgegeben und eingeleitet von Gert Mattenklott, Frankfurt a/M 1972, S. S. 307f.

Gegensätze (einige kurze Schlaglichter):

J. S. Bach	**Ph. E. Bach, Goethe, Voss**
‚konstruiert', polyphon	impulsiv, homophon
einheitlich	abwechslungsreich
Stufendynamik	extreme Dynamikwechsel (→ Schwelldynamik)
distanziert, floskelhaft, Etikette,in Bachs Brief kein Wort über eigene Befindlichkeit	persönlich, ungebremst im Ausdruck, Selbstgenuss im Weinen (Voss)
förmlich	assoziative Gedankensprünge, frei in der Gestaltung
rational	Gefühlskultur,

Bildnerische Bachrezeption:

Joseph Albers: Fuge, 1925

Die Fuge ist eine architektonische Musik. Wenige Elemente werden fantasievoll zu Gruppen und zur Gesamtform zusammengefügt. Die Farben schwarz und weiß könnten sich auf Thema und Kontrapunkt beziehen. Natur und menschliche Gefühle fehlen. Oder weist der rote Hintergrund doch auf blutvolles Leben hin?
Die Aufnahme von Jarrett würde am besten hierzu passen.

Franz Kupka: Fuge in zwei Farben (Amorpha), 1912

Die Fuge ist kein mechanisches Konstrukt, sondern ein lebendiges, fast organisches Linienspiel. Die geometrischen ‚Bänder' spiegeln etwas Pflanzenhaftes, wie der der Titel „Amorpha" schon andeutet.

Hierzu passen amehesten die Einspielungen von Jaques Loussier (Play Bach I, 1959), Fischer und Gould..

Amorpha

Paul Klee: Fuge in Rot

Auch hier ist die Zahl der unterschiedlichen Figuren wieder gering. Ihre Anordnung reflektiert die vertikale Stimmen-Anlage und deutet Imitationen an. Die Figuren multiplizieren sich in verschiedenen Variationen und Abschattierungen (Kopien, Haupt- und Nebenstimmen?). Auffallend ist die Tiefendimension. Die Figuren bewegen sich wie Himmelskörper durch den Raum. Die Fuge ist eine sehr dynamische, tiefgründige Musik.

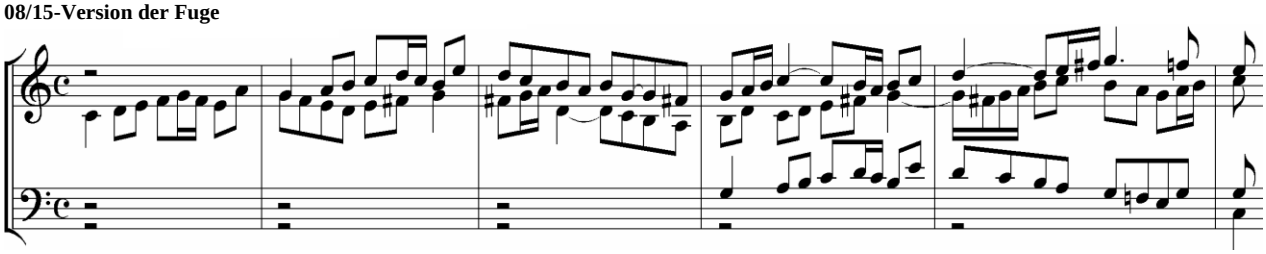
Hierzu passen in etwa die Einspielungen von Gulda und Feinberg.

3. und 4. Sitzung

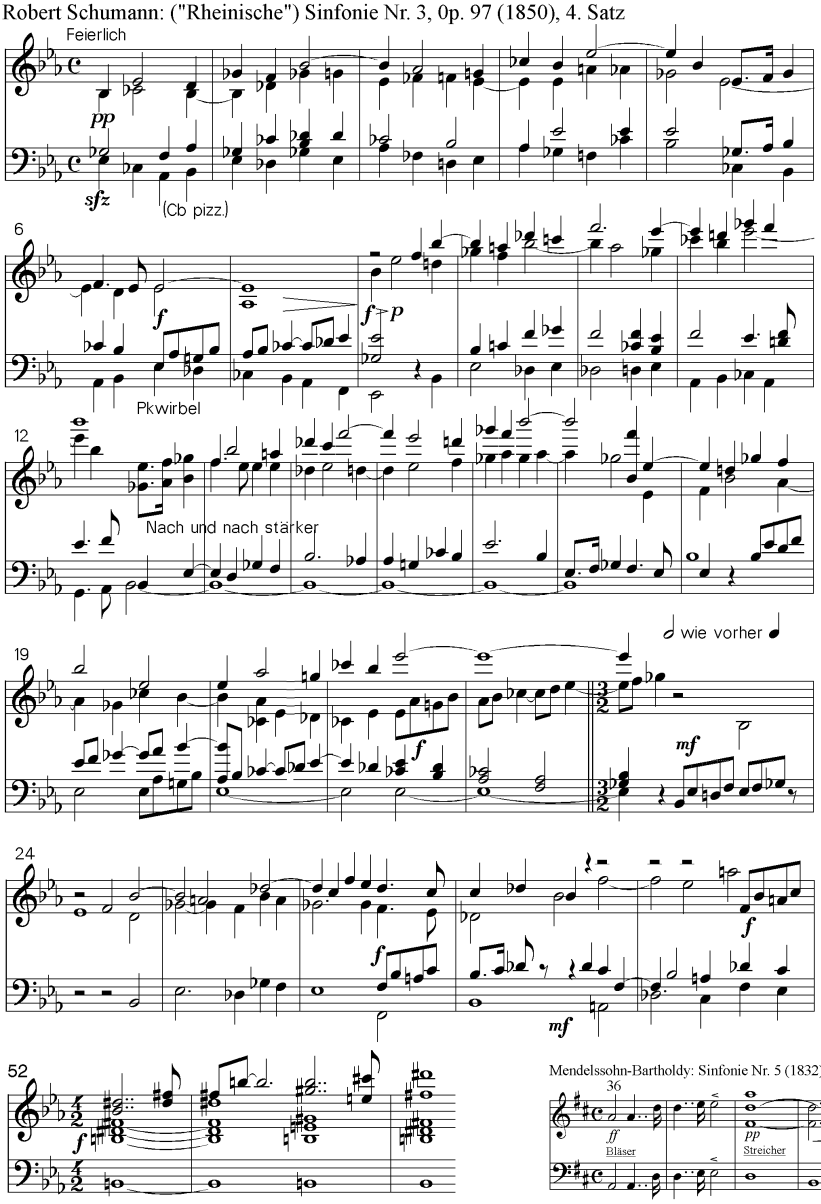
(Zusammenfassung) Prinzipien des bisherigen Vorgehens:

immanente Analyse:	Anwendung von Beschreibungsmustern (Thema, Kontrapunkt, Engführung, Umkehrung, Harmonik …) Sie führt nur zur Feststellung von Allgemeinem (auch für andere Werke Geltendem), nicht aber zum Verstehen des Besonderen eines Werkes. Eigene Reaktionen auf das Werk: Wirkungsbeschreibung: traurig, tänzerisch, leicht, schwer ..... und der Rückbezug auf die musikalische Faktur (Warum wirkt das so?) Die Unterschiedlichkeit/Nuancierung der Wahrnehmung der Schüler kann zu einer differenzierteren und bewussteren Wahrnehmung des Werkes führen. Eigene Fragen an das Stück stellen, gerade auch unkonventionelle: z. B. "Warum beginnt das Thema mit einer Pause?" Hier bietet sich dann ein Vergleich (s. u.) mit der abtaktigen Version an, die das Besondere des Bachschen Themas (‚leichte, unendliche Bewegung' blitzartig verdeutlicht. Unwillkürlich ist man bei einer energetischen Analyse des Themas und des ganzen Verlaufs (lockere, verschachtelte, breite, schmale Bewegungszüge u. ä.). Die Fesstellung, dass der durchgehende Bewegunszug genau in der Mitte (!) in einer Art Zwischenschluss unterbrochen wird und dann verdichtet wieder von vorne beginnt, lässt den architektonischen Aspekt in den Blick kommen. (Vergleich mit der Grafik von Neugeboren, Text von Korte, s.o.) energetische Analyse: Spannung - Entspannung, Raumverhalten u. ä.
Problematisierung des Notentextes:	Kategorien: Konstruktion – Ausdruck // Einheit – Mannigfaltigkeit Der Notentext ist nicht die Musik. Das, was der Komponist imaginiert hat, lässt sich nur unvollkommen in Noten fixieren (vgl. z. B. jazzfeeling). Bach verzichtet auf agogische, dynamische, artikulatorische Angaben. Im Barock hat der Interpret darüber hinaus improvisatorische Aufgaben (Verzierungspraxis). Der Normalhörer kann sowieso mit dem Notentext nichts anfangen und ist auf die 'Interpretation' durch den Interpreten angewiesen. Da es also keine eindeutige Fixierung des Werkes gibt, bietet es sich an, durch den Vergleich von Einspielungen sich dem ‚Wesen' und der Spannbreite eines Werks zu nähern.
Vergleich mit Deutungen anderer:	verschiedene Einspielungen Fugen-Bilder (Klee, Kupka, Neugeboren, Albers) Texte (Korte)
Vergleich mit anderen Äußerungsformen:	Briefe (Bach - Voss, Kontrastvergleich, s. o.) Bilder, Architektur, Gartenbau usw. (z. B. ;Endlosbewegung', Vorliebe für Schnörkel, 'Geometrie')
Informationen zur Ästhetik / zum historischen Umfeld / zu Normen / zur Funktion der Musik u. ä.	Barock: Inventionslehre (inventio, elaboratio, dispositio, decoratio, elaboratio) hierarchische Strukturen, Zentralismus Zügelung des individuellen durch allgemeine Verhaltensregeln Barock: delectare (erfreuen), movere (affectus exprimere, Affektausdruck), docere (belehren, Musik als Gleichnis) Sturm und Drang: individueller Gefühlsausdruck
Kontrastvergleich:	Gattung: Fuge - Fantasie bzw. Präludium (J. S. Bach) Zeit/Stil: Fuge von J. S. Bach - Fantasie von Ph. E. Bach Bearbeitungen der Fuge (Loussier) Vergleich mit der Lebenswelt der Schüler (Was meinen wir, was die Aufgabe des Komponisten und der Musik ist?)
Homologievergleich:	Modelle ('Musik über Musik') mit einer älteren oder anderen Fuge vergleichen Reduktion des Besonderen aufs Normale, vgl. unten die 08/15-Fuge

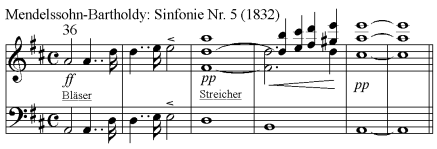
08/15-Version der Fuge



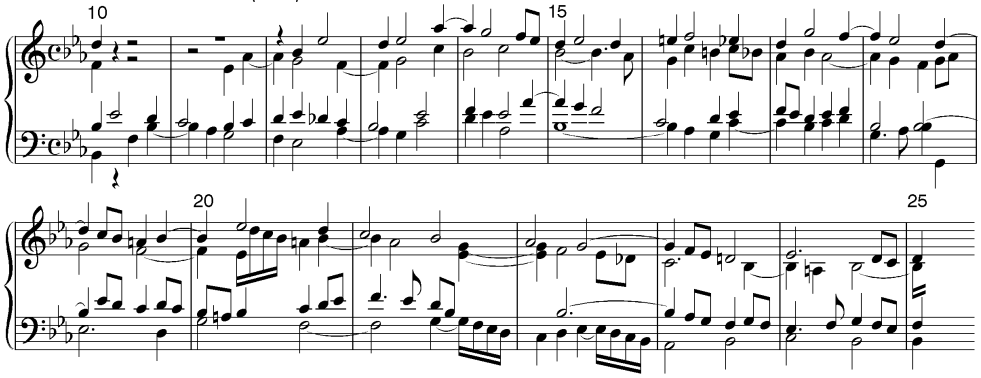
Robert Schumann: ("Rheinische") Sinfonie Nr. 3, 0p. 97 (1850), 4. Satz



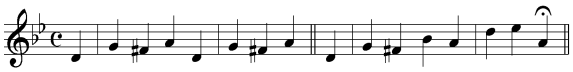
Mendelssohn-Bartholdy: Sinfonie Nr. 5 (1832)



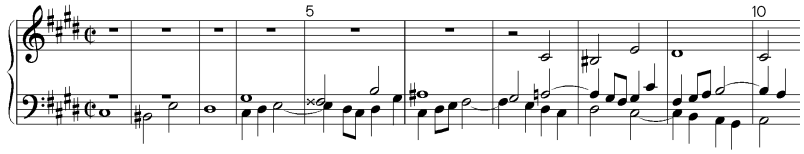
J. S. Bach: Präludium Es-Dur (WK I)



Motive aus Schumanns Lied "Die wandelnde Glocke" (Goethe), op. 79, Nr. 18 (1849)

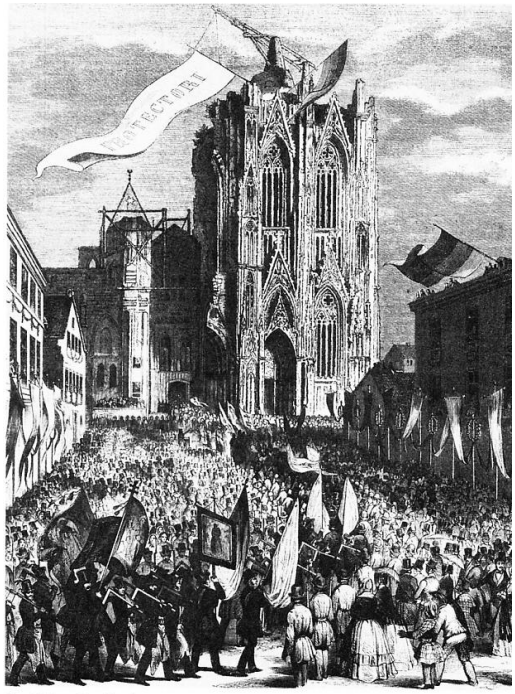


J. S. Bach: Fuga IV, WK I (1722)



Karl Friedrich Schinkel: Gothische Kirche auf einem Felsen am Meer, 1815 (Sommerhage S. 54)

Jacob Grimm, Brief an Arnim vom 20. 5. 1811:
Die alten Menschen sind größer, reiner und heiliger gewesen, als wir, es hat in ihnen und über sie noch der Schein des göttlichen Ausgangs geleuchtet, etwa wie helle, reine Körper noch eine Weile fortleuchten oder glänzen, wenn man sie unmittelbar aus dem grellen Sonnenstrahl in dichte Dunkelheit versetzt.
August Wilhelm Schlegel, Berliner Vorlesungen (1802):
Das Kölner Dombaufest am 14. August 1848
Lasst uns doch unsern Blick über die enge Gegenwart erheben, lasst uns bedenken, wie das, was den gewöhnlichen Menschen ganz absorbiert, seine Umgebung, der Kreis seiner Lebenserfahrungen, bald nur ein Punkt in der Geschichte sein wird; (...) es ist (...) so wenig eine Vernichtung alles Ehemaligen gemeint (wie uns fälschlich vorgeworfen wird), dass wir vielmehr ausdrücklich bekennen, durch die großen Geister der Vorzeit auf den Weg gebracht worden zu sein und auf dem ihrigen weiter zu wandeln. Die Anbeter des gegenwärtigen Zeitalters sind es vielmehr, welche das wahre Alte verachten, indem ihnen das letzt Vorhergegangene viel größer und bewunderungswürdiger vorkommt. So kann einem, der auf einer platten Ebene steht, durch einen Sandhügel die ganze weite Aussicht verdeckt werden; aber der Wind weht diesen Sandhügel weg und dann kommen erst die blauen Berge als die wahre Grenze des Horizonts zum Vorschein.



Das Kölner Dombaufest am 14. August 1848.

R. Schumann zur Eröffnung des Jahrgangs 1835 der "Neuen Zeitschrift für Musik":
Unsere Gesinnung (...) ist einfach und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdrucke zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, sodann die letzte Vergangenheit (die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging) als eine unkünstlerische zu bekämpfen, endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.
Wasielewski: Robert Schumann, S. 455f.
Die Symphonie in Es-Dur, der Entstehung nach die vierte, könnte man im eigentlichen Sinne des Wortes "die Rheinische" nennen, denn Schumann erhielt seinen Äußerungen zufolge den ersten Anstoß zu derselben durch den Anblick des Kölner Domes. Während der Komposition wurde der Meister dann noch durch die, in jene Zeit fallenden, zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs v. Geissel stattfindenden Feierlichkeiten beeinflusst. Diesem Umstande verdankt die Symphonie wohl geradezu den fünften, in formeller Hinsicht ungewöhnlichen Satz (den vierten der Reihenfolge nach), ursprünglich überschrieben.. "Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie." Bei Veröffentlichung des Werkes strich Schumann diese, des leichteren Verständnisses halber hinzugefügten Worte. Er sagte.. "Man muss den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerkes tut ihnen besser, sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an."
Peter I. Tschaikowsky (November 1872): Erinnerungen und Musikkritiken, Wiesbaden o. J. S. 154f.:
Darauf folgt ein aus dem Rahmen der gewöhnlichen sinfonischen Form heraustretender episodischer Satz, in dem Schumann, der Überlieferung nach, den erhabenen Eindruck ausdrücken wollte, den der Anblick des Kölner Domes auf ihn gemacht hatte. Ein mächtigeres, tieferes Zeugnis künstlerischer Schöpferkraft eines Menschen kann man sich einfach nicht vorstellen! Obgleich die Vollendung des Kölner Domes mehrere Jahrhunderte gedauert hat und viele Generationen ihr Teil zur Verwirklichung dieses grandiosen architektonischen Gedankens beigetragen haben, so wird dieses e i n e von den majestätischen Schönheiten der Kathedrale inspirierte Stück Musik künftigen Geschlechtern ein ebenso leuchtendes Denkmal der Größe des menschlichen Geistes bilden wie der Dom selbst. Ein kurzes, feingeschwungenes Thema, das gleichsam die gotische Linienführung musikalisch nachbildet, durchdringt den ganzen Satz bald in Form des Grundmotivs, bald als feinstes Detail, dem Werk jene unendliche Mannigfaltigkeit in der Einheit verleihend, die für die gotische Architektur kennzeichnend ist. Der Zauber dieser Musik wird noch verstärkt durch den charakteristischen Reiz der es-Moll-Tonart, die der von Schumann beabsichtigten düster-erhabenen Stimmung in idealer Weise entspricht, und durch die massive Instrumentation, die d i e s e s Mal ganz passend angewandt ist. Hier zeigt sich mehr als irgendwo anders die erstaunliche Verwandtschaft zwischen den beiden Künsten Musik und Architektur ungeachtet der Verschiedenheit des ästhetischen Materials und der Formen, in denen sie sich uns darstellen. Die herrliche Linienführung; die Schönheit der Zeichnung ohne alle Beziehung zur realen Wiedergabe der Erscheinung in der Natur ; die Einheit des Grundmotivs, die sich im Ganzen und in den Details offenbart; das Gleichgewicht in den episodischen Teilen - ist das alles nicht in der Tat den beiden Künsten gleichermaßen eigen, die so entgegengesetzt in den materiellen Mitteln zur Darstellung des Schönen und so einig und verwandt sind im Reich der künstlerischen Idee? Das Publikum nahm diesen Satz der Sinfonie, wie zu erwarten war, kühl auf - und man darf deshalb mit ihm nicht hadern. Solche tiefsinnigen Zeugnisse musikalischen Schöpfergeistes ist auch der Berufsmusiker nicht beim ersten Hören zu bewältigen imstande.

Hochschule 9. 5. 95
1. PERZEPT (Schumann 3. Sinfonie , 4. Satz)
Vorspiel des Anfangs:
- ruhig plötzlich laut: Störung
- Es kommt nichts. Durchbruch nicht fortgeführt
- melodramatisch (rührseliger Film)
- melancholisch,
- sehr intensiv, große Gefühle

2. INFORMATION über Inhalt/Gehalt: Entstehung: Dombewegung nach 1848, Kardinal Geissler (Wasiliewski Text), Kategoriale Eingrenzung der Wahrnehmung
- keine geänderte Rezeption
- Bläser, Prozession
- Rhythmus des Schreitens, fließende Gewänder
- Aber Trauer geht nicht raus!!
- Gottesbild anders: heute Hölle fremd, der liebende Gott; damals: zorniger, furchteinflößender Gott, 'riesig'

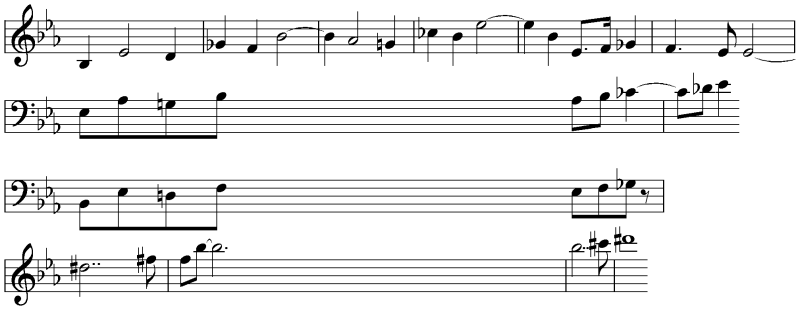
3. NOTENTEXTANALYSE (Particell des Anfangs)
Vorspiel am Klavier
- fugenartig
- gotischer Dom, gefügt wie eine Fuge, Rosetten auch an nicht sichtbaren Stellen durchgearbeitet, dauernder Anstieg in schwindelnde Höhen, gotische Zacken

4. VERGLEICHSOBJEKT (Verständniskategorien finden): Bild von Karl Friedrich Schinkel: "Gothische Kirche auf einem Felsen am Meer", 1815
- drohende, dunkle Silhouette des Domes vor der untergehenden Sonne
- kleine Menschen
- Entsprechung zu 'riesig', 'furchteinflößend'
- Vergleichsobjekt II (C. D. Friedrich: "Mondaufgang am Meer", 1822 und "Mann und Frau, den Mond betrachtend" 1824) zur Erschließung des Schinkelbildes: Blick der abgewandten Menschen ins 'Unendliche', ins Licht: romantische "Sehnsucht"

5. TEXTE: Schlegel und Schumann (der hat 'abgeschrieben'): 'Weg' aus der Vergangenheit in die Zukunft, aber nicht linear, etwa als Zeitstrahl:
Dom (Quelle, Vorbild) → letzte Vergangenheit (Sie versperrt den weiten Horizont) → Gegenwart (eng, schlecht, veräußerlicht, virtuose Effekthascherei) → poetische Zukunft. Vielmehr ist der Dom als gewaltiges Mahnmal zwischen Gegenwart und Zukunft (seitwärts am Wege) gerückt.

6. HÖR-/NOTENTEXTANALYSE II (subtile s. Text v. Pousseur: Notenanalyse + empathische Höranalyse)
Elemente: a) "Schrecken" (sfz., Paukenwirbel)
b) steigende, feierlich Choralmelodie (Kreuzthema)
c) etwas rigorose (Punktierung), resignierende Schlusswendung (Kadenz es-Moll) in der Ausgangstonlage
d) 'Widerstand', 'weiter!': Zusammenfassung von d und c: diminuierte Form des Kreumotivs und fließende Version (ohne Punktierung) von d
b': schwebende (hohe Lage), gefühlvolle Streicherversion
im Mittelteil wird d immer dynamisch hervorgehoben, es wirkt wie ein Schwungrad oder ein Hineinsprechen einer subjektiven Stimme in die verflochtenen Fugatolinien.
e) "Fanfare". Sie erscheint, nachdem das Stück zu Ende zu sein schien: Es wird, sozusagen von außen eine feierliche Botschaft verkündet: strahlend abgesetzt in der Instrumentation und vor allem durch das H-Dur! Die Reaktion des Orchesters ist zaghaft-suchend. Der Vorgang wiederholt sich. Kurz vor Schluss erscheint noch einmal eine leise Reminiszenz der Choralmelodie des Anfangs und die "Schreckensstelle (Ehrfurchtsstelle).

Motiv-Synopse:



T. 1 ff.: „Kreuzmotiv“, an Bachvorbilder (cis-Moll- und Es.Dur-Fuge) angelehnt

T. 5, 3. Taktzeit, es-f-ges: Anlehnung an die Fanfare aus der 5. Sinfonie von Mendelssohn

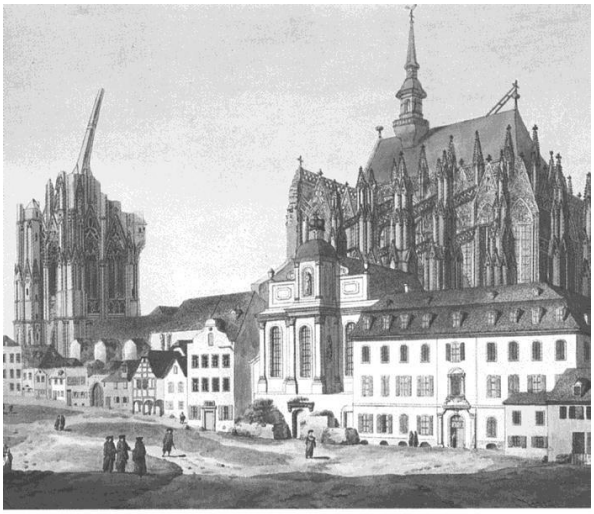
7. ANWENDUNG/ÜBUNG/VERTIEFUNG
vgl. Schumann: Der Dichter spricht
Vgl. Liszt: Resignazione

Peter I. Tschaikowsky (November 1872):
Darauf folgt ein aus dem Rahmen der gewöhnlichen sinfonischen Form heraustretender episodischer Satz, in dem Schumann, der Überlieferung nach, den erhabenen Eindruck ausdrücken wollte, den der Anblick des Kölner Domes auf ihn gemacht hatte. Ein mächtigeres, tieferes Zeugnis künstlerischer Schöpferkraft eines Menschen kann man sich einfach nicht vorstellen! Obgleich die Vollendung des Kölner Domes mehrere Jahrhunderte gedauert hat und viele Generationen ihr Teil zur Verwirklichung dieses grandiosen architektonischen Gedankens beigetragen haben, so wird dieses e i n e von den majestätischen Schönheiten der Kathedrale inspirierte Stück Musik künftigen Geschlechtern ein ebenso leuchtendes Denkmal der Größe des menschlichen Geistes bilden wie der Dom selbst. Ein kurzes, feingeschwungenes Thema, das gleichsam die gotische Linienführung musikalisch nachbildet, durchdringt den ganzen Satz bald in Form des Grundmotivs, bald als feinstes Detail, dem Werk jene unendliche Mannigfaltigkeit in der Einheit verleihend, die für die gotische Architektur kennzeichnend ist. Der Zauber dieser Musik wird noch verstärkt durch den charakteristischen Reiz der es-Moll-Tonart, die der von Schumann beabsichtigten düster-erhabenen Stimmung in idealer Weise entspricht, und durch die massive Instrumentation, die d i e s e s Mal ganz passend angewandt ist. Hier zeigt sich mehr als irgendwo anders die erstaunliche Verwandtschaft zwischen den beiden Künsten Musik und Architektur ungeachtet der Verschiedenheit des ästhetischen Materials und der Formen, in denen sie sich uns darstellen. Die herrliche Linienführung; die Schönheit der Zeichnung ohne alle Beziehung zur realen Wiedergabe der Erscheinung in der Natur ; die Einheit des Grundmotivs, die sich im Ganzen und in den Details offenbart; das Gleichgewicht in den episodischen Teilen - ist das alles nicht in der Tat den beiden Künsten gleichermaßen eigen, die so entgegengesetzt in den materiellen Mitteln zur Darstellung des Schönen und so einig und verwandt sind im Reich der künstlerischen Idee? Das Publikum nahm diesen Satz der Sinfonie, wie zu erwarten war, kühl auf - und man darf deshalb mit ihm nicht hadern. Solche tiefsinnigen Zeugnisse musikalischen Schöpfergeistes ist auch der Berufsmusiker nicht beim ersten Hören zu bewältigen imstande. Das Finale ist der am wenigsten gelungene Satz der Sinfonie. Vermutlich um der Kontrastwirkung willen wollte Schumann auf den düsteren vierten Satz ein Stück von festlich jubelndem Charakter folgen lassen. Aber diese Art Musik war nicht Sache Schumanns, des großen Sängers menschlichen Leids. Die Musik des Finales mit ihrem erzwungenen heiteren Rhythmus und ihrer schwerfälligen Scherzhaftigkeit bietet außer dem großen Orgelpunkt am Schluss nichts besonders Interessantes.
Erinnerungen und Musikkritiken, Wiesbaden o. J. S. 154f. (Übs. von H. Stümcke)

Arnfried Edler:
Gegenüber der auf Bach fußenden Expressivität des früheren Stücks tritt in der "Dritten" eine archaisch anmutende Strenge der imitativen Satztechniken und des Verhältnisses von drei verschiedenen Mensuren auf den Plan: das Thema wird außer in der Grundform in der Vergrößerung, ein abgeleitetes Motiv auch in der Verkleinerung (T. 6) durchgeführt. Das Zentrum bildet die "perfekte" Dreiermensur gegenüber der "imperfekten" Vierermensur. In solcher Beschwörung von Elementen spätmittelalterlichen Musikdenkens erschloss sich Schumann wohl den Geist jenes überpersönlichen Universalismus, dessen Reste er im rheinischen Katholizismus als noch unmittelbar erfahrbar empfand. Auch der Orchesterklang reagiert auf die neue geistige Dimension: Bläsersätze wie der in TT 52 ff. dieses "Feierlich" überschriebenen Satzes, dessen H-Dur wie eine Epiphanie in das kontrapunktische Geschehen hineinragt, nehmen in mancher Hinsicht die sinfonische Welt Anton Bruckners vorweg, zeigen andererseits, dass Schumann an einem Punkt angelangt war, wo die Entfernung zur Klangwelt Richard Wagners nicht mehr sehr groß war (man vergleiche, wie die " Todesverkündigungsszene" der vier Jahre später geschriebenen Walküre hier angetönte Möglichkeiten des neuen hochromantischen Blechbläsersatzes weiterführte). Schumann, Laaber 1982, S. 202

Hansjürgen Schäfer (Hg.):
Anregung zum vierten Satz (Feierlich, es-Moll, 4/4-Takt), ursprünglich "Im Charakter einer feierlichen Zeremonie" überschrieben, soll Schumann durch den Anblick des Kölner Domes und die Zeremonie der Kardinalserhebung des Erzbischofs Geißler erhalten haben. Doch war das höchstens der äußere Anlass zu diesem dramatischen, von inneren Kämpfen durchzogenen Satz. - Posaunen und Hörner intonieren das erste, feierlich schreitende Thema, auf das ein aufbegehrendes, aufstrebendes zweites in den Streichern und Holzbläsern antwortet. Die Themen werden kontrapunktisch verarbeitet und führen zu gewaltigen inneren Spannungen. Immer wieder fährt vie ein Aufschrei in den Streichern das zweite Thema aua der Tiefe aufbegehrend dazwischen. Doch tritt das erste Thema machtvoll hinzu, Erlösung herbeiflehend. Fanfarenartige Klänge der Bläser lassen die mögliche Erfüllung dieser Hoffnung ahnen. Feierlich' getragen klingt der Satz aus. Konzert buch Orchestermusik P - Z, Leipzig 1974, S. 303

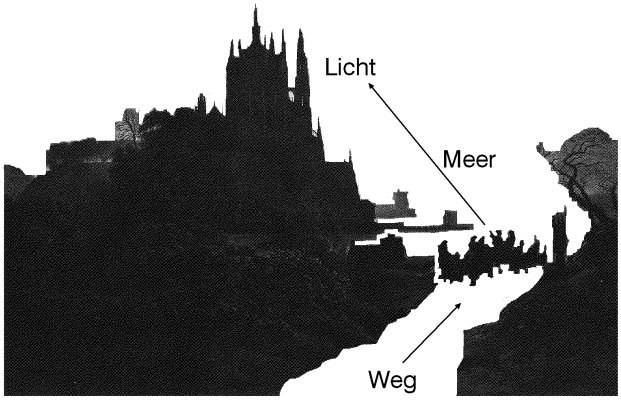
Jacob Grimm, Brief an Arnim vom 20. 5. 1811:
Die alten Menschen sind größer, reiner und heiliger gewesen, als wir, es hat in ihnen und über sie noch der Schein des göttlichen Ausgangs geleuchtet, etwa wie helle, reine Körper noch eine Weile fortleuchten oder glänzen, wenn man sie unmittelbar aus dem grellen Sonnenstrahl in dichte Dunkelheit versetzt.
August Wilhelm Schlegel, Berliner Vorlesungen (1802):
Das Kölner Dombaufest am 14. August 1848
Lasst uns doch unsern Blick über die enge Gegenwart erheben, lasst uns bedenken, wie das, was den gewöhnlichen Menschen ganz absorbiert, seine Umgebung, der Kreis seiner Lebenserfahrungen, bald nur ein Punkt in der Geschichte sein wird; (...) es ist (...) so wenig eine Vernichtung alles Ehemaligen gemeint (wie uns fälschlich vorgeworfen wird), dass wir vielmehr ausdrücklich bekennen, durch die großen Geister der Vorzeit auf den Weg gebracht worden zu sein und auf dem ihrigen weiter zu wandeln. Die Anbeter des gegenwärtigen Zeitalters sind es vielmehr, welche das wahre Alte verachten, indem ihnen das letzt Vorhergegangene viel größer und bewunderungswürdiger vorkommt. So kann einem, der auf einer platten Ebene steht, durch einen Sandhügel die ganze weite Aussicht verdeckt werden; aber der Wind weht diesen Sandhügel weg und dann kommen erst die blauen Berge als die wahre Grenze des Horizonts zum Vorschein.
R. Schumann zur Eröffnung des Jahrgangs 1835 der "Neuen Zeitschrift für Musik":
Unsere Gesinnung (...) ist einfach und diese: an die alte Zeit und ihre Werke mit allem Nachdrucke zu erinnern, darauf aufmerksam zu machen, wie nur an so reinem Quelle neue Kunstschönheiten gekräftigt werden können, sodann die letzte Vergangenheit (die nur auf Steigerung äußerlicher Virtuosität ausging) als eine unkünstlerische zu bekämpfen, endlich eine neue poetische Zeit vorzubereiten, beschleunigen zu helfen.
Wasielewski: Robert Schumann, S. 455f.
Die Symphonie in Es-Dur, der Entstehung nach die vierte, könnte man im eigentlichen Sinne des Wortes «die Rheinische« nennen, denn Schumann erhielt seinen Äußerungen zufolge den ersten Anstoß zu derselben durch den Anblick des Kölner Domes. Während der Komposition wurde der Meister dann noch durch die, in jene Zeit fallenden, zur Kardinalserhebung des Kölner Erzbischofs v. Geissel stattfindenden Feierlichkeiten beeinflusst. Diesem Umstande verdankt die Symphonie wohl geradezu den fünften, in formeller Hinsicht ungewöhnlichen Satz (den vierten der Reihenfolge nach), ursprünglich überschrieben.. «Im Charakter der Begleitung einer feierlichen Zeremonie.« Bei Veröffentlichung des Werkes strich Schumann diese, des leichteren Verständnisses halber hinzugefügten Worte. Er sagte.. «Man muss den Leuten nicht das Herz zeigen, ein allgemeiner Eindruck des Kunstwerkes tut ihnen besser, sie stellen dann wenigstens keine verkehrten Vergleiche an.«



Kölner Dom bis zur Vollendung 1842. Kolorierte Radierung von Johann Ziegler nach Lorenz Janscha Becker: Mozart, S. 27

Peter I. Tschaikowsky (November 1872): Erinnerungen und Musikkritiken, Wiesbaden o. J. S. 154f.:
Darauf folgt ein aus dem Rahmen der gewöhnlichen sinfonischen Form heraustretender episodischer Satz, in dem Schumann, der Überlieferung nach, den erhabenen Eindruck ausdrücken wollte, den der Anblick des Kölner Domes auf ihn gemacht hatte. Ein mächtigeres, tieferes Zeugnis künstlerischer Schöpferkraft eines Menschen kann man sich einfach nicht vorstellen! Obgleich die Vollendung des Kölner Domes mehrere Jahrhunderte gedauert hat und viele Generationen ihr Teil zur Verwirklichung dieses grandiosen architektonischen Gedankens beigetragen haben, so wird dieses e i n e von den majestätischen Schönheiten der Kathedrale inspirierte Stück Musik künftigen Geschlechtern ein ebenso leuchtendes Denkmal der Größe des menschlichen Geistes bilden wie der Dom selbst. Ein kurzes, feingeschwungenes Thema, das gleichsam die gotische Linienführung musikalisch nachbildet, durchdringt den ganzen Satz bald in Form des Grundmotivs, bald als feinstes Detail, dem Werk jene unendliche Mannigfaltigkeit in der Einheit verleihend, die für die gotische Architektur kennzeichnend ist. Der Zauber dieser Musik wird noch verstärkt durch den charakteristischen Reiz der es-Moll-Tonart, die der von Schumann beabsichtigten düster-erhabenen Stimmung in idealer Weise entspricht, und durch die massive Instrumentation, die d i e s e s Mal ganz passend angewandt ist. Hier zeigt sich mehr als irgendwo anders die erstaunliche Verwandtschaft zwischen den beiden Künsten Musik und Architektur ungeachtet der Verschiedenheit des ästhetischen Materials und der Formen, in denen sie sich uns darstellen. Die herrliche Linienführung; die Schönheit der Zeichnung ohne alle Beziehung zur realen Wiedergabe der Erscheinung in der Natur ; die Einheit des Grundmotivs, die sich im Ganzen und in den Details offenbart; das Gleichgewicht in den episodischen Teilen - ist das alles nicht in der Tat den beiden Künsten gleichermaßen eigen, die so entgegengesetzt in den materiellen Mitteln zur Darstellung des Schönen und so einig und verwandt sind im Reich der künstlerischen Idee? Das Publikum nahm diesen Satz der Sinfonie, wie zu erwarten war, kühl auf - und man darf deshalb mit ihm nicht hadern. Solche tiefsinnigen Zeugnisse musikalischen Schöpfergeistes ist auch der Berufsmusiker nicht beim ersten Hören zu bewältigen imstande.

Bildschema zu Karl Friedrich Schinkels "Gothische Kirche auf einem Felsen am Meer" (1815)



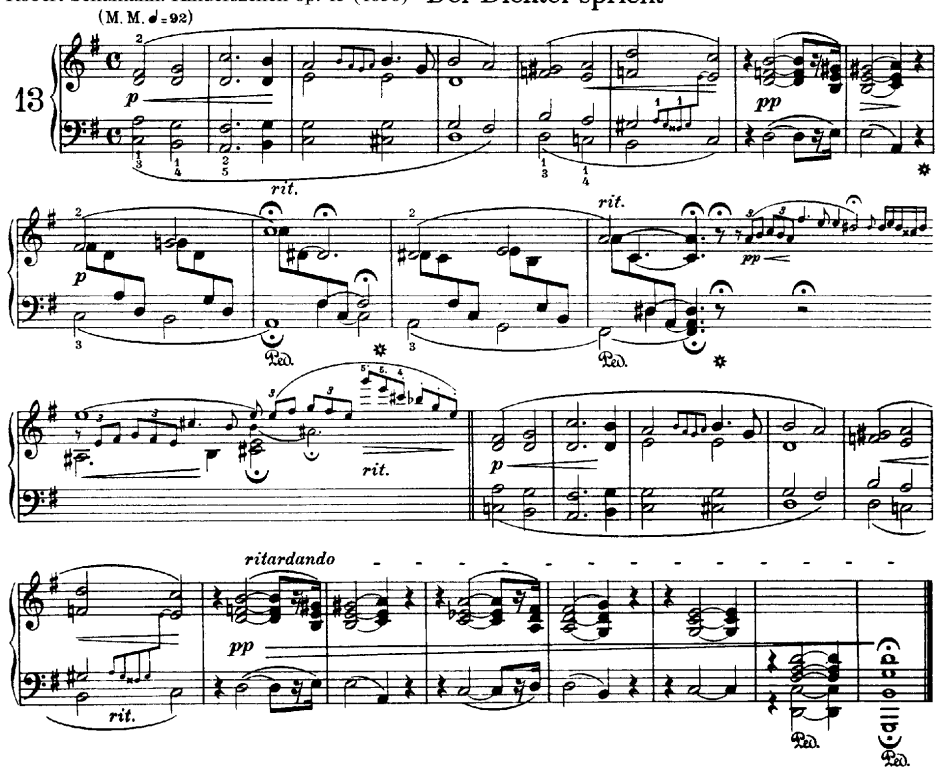
Zu Schinkels Bild: kein Historismus im Sinne der Restauration. Der gotische Dom ist zwar gewaltig gegenüber den kleinen Menschen, aber er steht trotz seiner beherrschenden Konturen nicht im Mittelpunkt. Der Blick und die Gestik des Zeigenden gehen an ihm vorbei in die Unendlichkeit des Lichthorizontes. Das Licht ist also mehr als verklärende Aura des Domes. Auch die Weite des Meeres unterstreicht die Sehnsucht nach der Unendlichkeit. Der Weg auf dem die Menschen gekommen sind, führt nicht zum Dom, sondern nur bis zum Wasser, das sie vom Dom trennt. Das Bild vertauscht in der vertikalen Richtung (von unten nach oben gelesen) die Abfolge von Vergangenheit und Gegenwart:
Gegenwart (Menschen) → Vergangenheit (DOM) → Zukunft (Meer Horizont, Licht)
Parallelen zum Schlegeltext: Blick über Gegenwart erheben! Nur der Philister (wie Schumann sagen würde) schaut lediglich bis zum nächsten Sandhügel ("das letzt Vorhergegangene").
Kleinheit des Menschen: nur ein Punkt in der Geschichte
Das Alte (= Gotik) Mahnmal des wahren Weges
Aussicht = Blick in den Horizont (an der Kirche vorbei)
Zu Grimms Text: das Alte stand noch im Horizont des Göttlichen, gab sich nicht mit dem Prosaischen zufrieden.
Schumann: Poetik versus bloß mechanische Virtuosität

Schumanns 4. Satz ist natürlich keine Vertonung des Bildes. Aber alles Individuelle äußert sich im Allgemeinen (Zeittendenzen). Und hier gibt es viele strukturelle und ideelle Bezüge:
'himmelstürmende' Gestik des Themas und der weiteren Entwicklung
Religioso, Prozessionsgesang (gehende Pizzicatobegleitung), Bläser: "Choral", düster, streng
die kontrapunktischen Künste (alte Kirchenmusik, 'Bach': vgl. die cis Moll Fuge, die ihrerseits das alte Ricercar als Vorlage hat) und die verschiedenen Mensuren (tempus imperfectum, tempus perfectum = 'Gotisch') sind 'poetisch' gestaltet.
Der sfz-Schlag der Streicher (Glocke? 'Nachzittern' in den Pizzicati der Kb.), die Paukenwirbel und die verschiedenen fp-Ereignisse haben etwas Erhaben-Bedrohendes entsprechen der hochragend dunklen Erscheinung des Domes.
Die den Bläseranfang aufnehmenden Streicher entsprechen der 'Verklärung' des Domes im Bild (Orgelpunkt = Zeitlosigkeit?).
Die aufwärtslaufenden Linien im Großen und im Kleinen sind 'gotisch' (vgl. Tschaikowsky Text).
Die pathetische 'mediantische' H-Dur-Fanfare (Vorwegnahme von Wagner und Bruckner) mit der folgenden ängstlich ehrfürchtigen Piano-Musik verdeutlicht die gewaltige Größe und die menschliche Kleinheit. Die Fanfare ist zwar über die Quart und die den aufsteigenden Dreitongestus struktuerell mit dem Kontext verbunden, aber dennoch von außen hineingesprochen. Auch die Pianopassagen und die Choralreminiszenz am Schluss verraten die Sehnsuchtsgeste des Ganzen und die Einsicht in den unwiederbringlichen Verlust.
Form: Choral - Fuge - Choral - Koda: Fanfare/p/Fanfare/p/Choralreminiszenz
Das ist kein Historismus im Sinne der Restauration (vgl. Nazarener, Cäcilianismus), sondern in die Zukunft gewandt (vgl. Liszts Programm der Kirchenmusik)

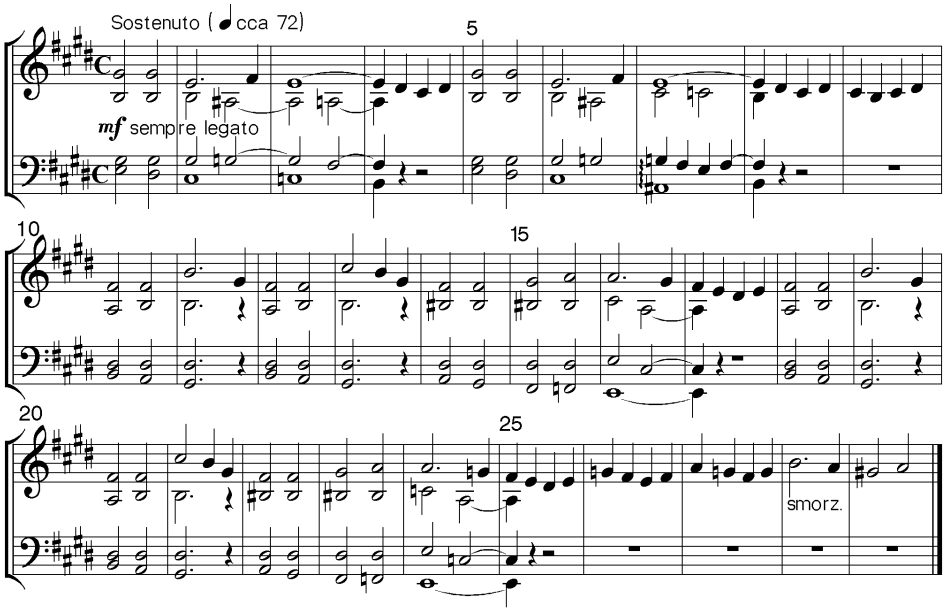
Methode: Wichtiger als die kompositorisch technischen Aspekte sind die stilistischen und affektiv assoziativen Vokabeln. Sie sind dem Schüler natürlich nicht bekannt. Sie müssen deshalb im Vorlauf der Unterrichtsreihe 'aufgebaut' (d. h. im Vorstellungshorizont des Schülers verankert) werden oder hier direkt angebahnt werden, indem man z. B. das Bild zeigt und die Musik dazu ablaufen lässt. Die Einengung des Hörhorizontes ist nötig, weil die Schüler sonst zu beliebig bis 'falsch' sich einstellen.
Parallele: "Zwielicht": Textanalyse Seidlins als Wahrnehmungsfokus und Aspektlieferant für die Analyse und Interpretation.

5. Sitzung

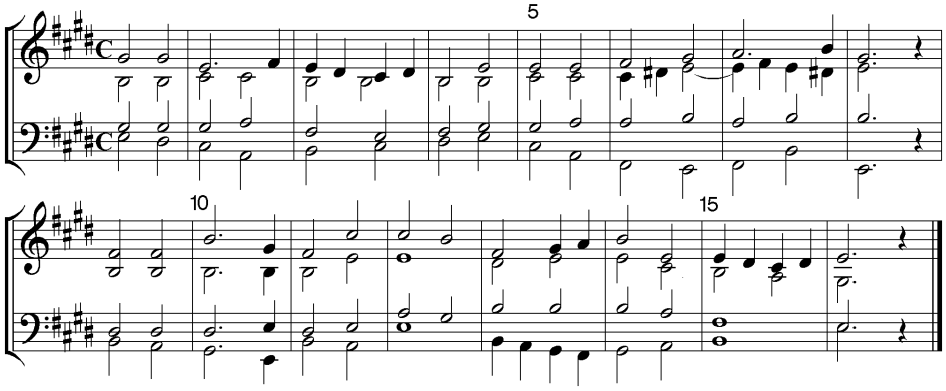
Robert Schumann: Kinderszenen op. 15 (1838) Der Dichter spricht



Franz Liszt: Resignazione (1877)



'Muster'-Choral als Hörfolie



(Hg. R. Netolitzky), Bielefeld 1955, Band 5, S.488.

Elmar Bozzetti (Das Jahrhundert der Widersprüche, Frankfurt a/M 1991, S. 62ff.): Dieses Werk wird wegen seines Titels oft als Stück für Kinder mißverstanden. Es sind jedoch nach Schumanns eigenen Worten "Rückspiegelungen eines Älteren und für Ältere", lyrische Klavierstücke, die dem Erwachsenen, der seine "prosaische" Lebenswirklichkeit als problematisch empfindet, das Kindsein als Ideal eines "poetischen" Lebens vorstellen. Realistische Darstellungen sollten es nach Schumanns Aussage nicht sein. An Clara Wieck schreibt er: "Ich habe erfahren, daß die Phantasie nichts mehr beflügelt als Spannung und Sehnsucht nach irgend etwas (...) Und daß ich es nicht vergesse, was ich noch komponiert. War es wie ein Nachklang von deinen Worten einmal, wo du mir schriebst, ich käme dir auch manchmal wie ein Kind vor - kurz, es war mir ordentlich wie im Flügelkleide, und hab ich da an die 30 kleine putzige Dinger geschrieben, von denen ich etwa zwölf ausgelesen und 'Kinderszenen' genannt habe."

Schumann schreibt 1839: "Ungeschickteres und Bornierteres ist mir aber nicht leicht vorgekommen, als es Rellstab über meine Kinderszenen geschrieben. Der meint wohl, ich stelle mir ein schreiendes Kind hin und suche die Töne danach. Umgekehrt ist es: die Überschriften entstanden natürlich später und sind eigentlich nichts als feinere Fingerzeige für Vortrag und Auffassung."

Friedrich Schiller: "Was hätte (...) eine unscheinbare Blume, eine Quelle, ein bemooster Stein, das Gezwitscher der Vögel, das Summen der Bienen usw. für sich selbst so Gefälliges für uns? (...) Wir lieben in ihnen das stille schaffende Leben, das ruhige Wirken aus sich selbst, das Dasein nach eigenen Gesetzen, die innere Notwendigkeit, die ewige Einheit mit sich selbst. Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen. Wir waren Natur, wie sie, und unsere Kultur soll uns, auf dem Wege der Vernunft und der Freiheit, zur Natur zurückführen. Sie sind also zugleich Darstellung unserer verlorenen Kindheit, die uns ewig das Teuerste bleibt; daher sie uns mit einer gewissen Wehmut erfüllen. Zugleich sind sie Darstellungen unserer höchsten Vollendung im Ideale."
Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Gesammelte Werke

Novalis:
"Die Welt muss romantisiert werden. So findet man den ur(sprünglichen) Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualit(ative) Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualit(ative) Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert - es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung.
Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam, S. 57)

Zu: Der Dichter spricht:
Kindheit (Vergangenheit → schlechte Gegenwart → Zukunft)
„Dichter“: Poetisierung, vgl. Novalis-Text
Choralintonation = Gemeinschaftsmusik, wird durch Poetisierung (Fantasieelemente) zum sensiblen, subjektiven Charakterstück.
Ähnliches hatte schon Beethoven mit der Fuge gemacht:

> Ludwig van Beethoven: (Zit. nach: Müller-Blattau, Fuge, MGG 4, Sp. 1112). "Eine Fuge zu machen ist keine Kunst ..., aber ... heutzutage muss in die althergebrachte Form ein anderes, ein wirklich poetisches Element kommen."

Verfremdung: Aus der zunächst unscheinbaren ornamentalen Kreiselfigur, wachsen allmählich fantasieähnliche Formulierungen, die zum instrumentalen Rezitativ werden und sich sogar imitatorisch verdichten. Sie setzen immer wieder neu an, verlieren sich aber in der Mitte. Am Schluss anders ‚versinken’ sie in den ‚zeitlos’ gestalteten tiefen (= nach innen gehenden) Kadenzakkorden. Keine Resignation, sondern eher Sehnsucht, subjektives Sicheinfühlen in objektiv Verlorenes.

Zum Text von Novalis: Das „Poetische“ („Romantische“) wird dem „Prosaischen“ (Alltäglich-Banalen) gegenübergesetzt. Der romantische Künstler benutzt den „gemeinen“ Choral als Ausgangsmaterial für seine ungewöhnlichen, fantasievollen Verfremdungen.

Zu: Liszts Resignazione:
Choral steht für Gemeinschaft, Verankerung im Glauben. Musikalisch drückt sich das aus in der klaren Tonalitäts- und Kadenzbindung, der periodisch klaren, überschaubaren Struktur, dem überwiegend homorhythmischen Kompaktsatz, melodisch an der Einfachheit und Geradlinigkeit. Für den Musiker des 19. Jahrhunderts ist - es sei denn er ist ein bloßer Historist wie z.B. die Cäcilianer - der Rückgriff auf den "alten" Choral nur möglich in der 'Verfremdung', 'Romantisierung' (Novalis).

Verfremdung/Romantisierung:
- vor allem die Ablösung einer Einzelstimme aus dem Komapaktsatz
- das Verlassen der anfangs noch suggerierten Tonartbindung (E-Dur)
- die Verletzung der symmetrischen Periodik

Spezifizierung der Bedeutung dieser besonderen Fakturmerkmale durch die Überschrift „Resignazione“:
= sich (dem Schicksal) ergeben, sich fügen.
Der Vergleich des Normalchorals mit dem Lisztschen zeigt, wie das musikalisch umgesetzt wird:
Das Anfangen ist schon abwärtsgerichtet, vor allem auch durch die chromatische Lamentofigur noch verstärkt, und führt nirgendwohin, die vereinzelte Stimme führt melodisch nicht zum Zielton e, harmonisch zwar zum Zielakkord E, aber der ist der wiederholte Angang (Kreisbewegung).
Formel: Antrieb - in Leere laufen. Von diesem Kern aus spricht das Stück plötzlich.

Beethoven: Sonate op. 10 Nr.1, 1. Satz:

Ludwig van Beethoven (1823):
"Ich trage meine Gedanken lange, oft sehr lange mit mir herum, ehe ich sie niederschreibe. Dabei bleibt mir mein Gedächtnis so treu, daß ich sicher bin, ein Thema, was ich einmal erfaßt habe, selbst nach Jahren nicht zu vergessen. Ich verändere manches, verwerfe und versuche aufs neue so lange, bis ich damit zufrieden bin; dann beginnt in meinem Kopfe die Verarbeitung in die Breite, in die Enge, Höhe und Tiefe, und da ich mir bewußt bin, was ich will, so verläßt mich die zugrunde liegende Idee niemals. Sie steigt, sie wächst empor, ich höre und sehe das Bild in seiner ganzen Ausdehnung wie in einem Gusse vor meinem Geiste stehen, und es bleibt mir nur die Arbeit des Niederschreibens, die rasch vonstatten geht, je nachdem ich die Zeit erübrige, weil ich zuweilen mehreres zugleich in Arbeit nehme, aber sicher bin, keines mit dem andern zu verwirren."
Überliefert von Louis Schlösser. Zit. nach: Carl Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987, S. 183

Theodor W. Adorno:
Wer BEETHOVEN hört und darin nichts vom revolutionären Bürgertum, nicht das Echo seiner Parolen, die Not ihrer Verwirklichung, den Anspruch auf jene Totalität spürt, in der Vernunft und Freiheit verbürgt sein sollen, der versteht ihn genausowenig wie einer, der dem rein musikalischen Inhalt seiner Stücke, der inneren Geschichte, die den Themen darin widerfährt, nicht zu folgen vermag. Daß so viele jenes spezifisch gesellschaftliche Moment als bloße Zutat soziologischer Interpretation abtun und als die Sache selbst lediglich die Tatbestände des Notentextes ansehen, gründet nicht in der Musik sondern in der Neutralisierung des Bewußtseins. Es hat die musikalische Erfahrung abgedichtet von der jener Realität, in der sie, wie sehr auch polemisch, sich findet und auf die sie antwortet. Während die kompositorische Analyse lernte, das feinste Geäder der Faktur aufzudecken, und während die Musikwissenschaft über die biographischen Umstände von Komponist und Werk weitläufig Rechenschaft gibt, ist demgegenüber die Methode, an Musik ihre spezifischen Sozialcharaktere zu entziffern, kläglich zurückgeblieben und muß sich weithin mit Improvisationen begnügen. Suchte man das Versäumte einzuholen, die Erkenntnis von Musik aus ihrer albernen Isolierung zu lösen, so müßte man eine Physiognomik musikalischer Ausdruckstypen entwickeln. Zu denken wäre bei BEETHOVEN an die kompositorischen Gesten der Widerborstigkeit, des Refraktären, an einen Duktus, der

gleichsam den guten Manieren, einem noch im Differenzierten die Konventionen achtenden Tonfall in die Parade fährt, mit Sforzati, dynamischen Stauungen, abrupten Pianofortsetzungen von Crescendi. All das, und weit Verborgeneres, wäre erreichbar von dem, was ich bei Gelegenheit MAHLERS materiale Formenlehre der Musik nannte; zu dieser jedoch gibt es kaum Ansätze. Das wissenschaftliche Bewußtsein von Musik fällt auseinander in blinde Technologie und kindisch-unverbindliche, poetisierende Auslegungen wie die SCHERINGschen BEETHOVENS; der Rest ist Beute des Geschmacks. Thesenhaft läßt unendlich viele Musik bei ihrem gesellschaftlichen Namen sich nennen; daß aber bis jetzt versäumt ward, solche Erfahrungen mit den musikalisch-immanenten Tatbeständeln zu vermitteln, wird auch noch zum Vorwand dafür, das Allerevidenteste aus der Welt zu disputieren.
Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a/M 1968, S. 72

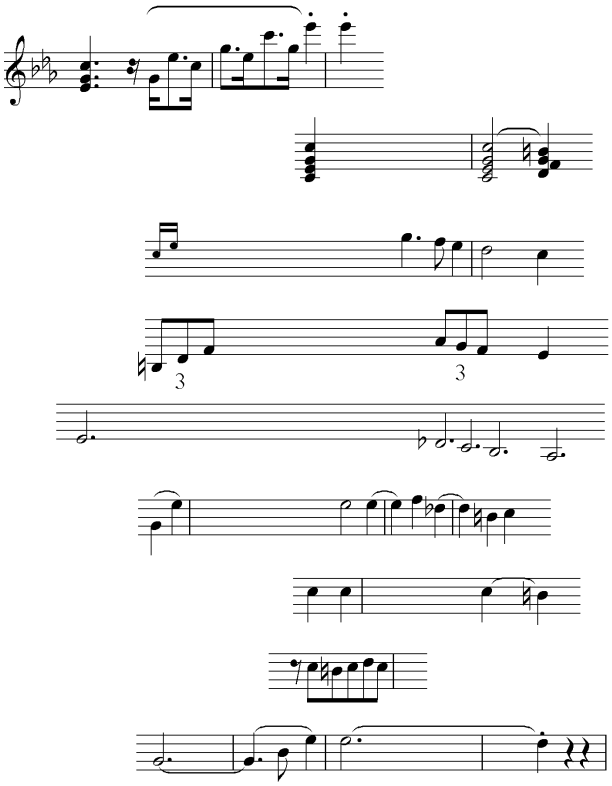
Xaver Schnyder von Wartensee:
"... seine ganze Bildung ist vernachlässigt, und seine Kunst ausgenommen, ist er roh, aber bieder und ohne Falschheit, er sagt geradezu von der Leber weg, was er denkt."
Brief vom 17. 12. 1811 an Nägeli in Zürich. Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s. o.), S. 283.

Frau von Bernhard:
"Wenn er zu uns kam, steckte er gewöhnlich erst den Kopf durch die Tür und vergewisserte sich, ob nicht Jemand da sei, der ihm mißbehage. Er war klein und unscheinbar mit einem häßlichen roten Gesicht voll Pockennarben. Sein Haar war ganz dunkel und hing fast zottig ums Gesicht. Sein Anzug war sehr gewöhnlich und nicht entfernt von der Gewähltheit, die in jenen Tagen und besonders in unsern Kreisen üblich war. Dabei sprach er sehr im Dialekt und in einer etwas gewöhnlichen Ausdrucksweise, wie denn überhaupt sein Wesen nichts von äußerer Bildung verriet, vielmehr unmanierlich in seinem ganzen Gebahren und Benehmen war. Er war sehr stolz; ich habe gesehen, wie die Mutter der Fürstin Lichnowsky, die Gräfin Thun, vor ihm, der in dem Sofa lehnte, auf den Knien lag, ihn zu bitten, er möge doch etwas spielen. Beethoven tat es aber nicht. Die Gräfin Thun war übrigens eine sehr exzentrische Frau."
Zit. nach: H. C. Robbins Landon (s. o.), S. 207.

AmZ (1798) Sp. 25-27 Rezension zu Beethovens 3 Klaviersonaten op. 10
Es ist nicht zu leugnen, daß Hr. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht. Dazu sichert ihm seine gewöhnliche Gründlichkeit in der höhern Schreibart und seine ausserordentliche Gewalt auf dem Instrumente, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Klavierkomponisten und Spielern unserer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufstrebendes Genie gewöhnlich sich nicht zu lassen weiss, sobald es einen der Darstellung fähigen Gegenstand erfasst, veranlasst ihn aber noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen, dass dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effekt des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bringt. Phantasie, wie sie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zumal von so guter Kenntniss unterstützt, ist etwas sehr Schäzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Komponisten, der in sich die Weihe zu einem grössern Künstler fühlt und der es verschmäht, flach und überpopulär zu schreiben, vielmehr etwas aufstellen will, das inneres kräftiges Leben habe und auch den Kenner zur öftern Wiederholung seines Werkes einlade. Allein in allen Künsten giebt es ein Ueberladen, das von zu vielem und häufigem Wirkungsdrange und Gelehrthun herrührt, wie es eine Klarheit und Anmuth giebt, die bey aller Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der Komposition (dies Wort im allgemeinen Kunstsinne überhaupt genommen) gar wohl bestehen kann. Rec., der Hrn. v. Beethoven, nachdem er sich an seine Manier nach und nach mehr zu gewöhnen versucht hat, mehr zu schätzen anfängt, als vorher, kann daher den Wunsch nicht unterdrücken - und gegenwärtiges Werk, das viel klarer und also schöner ist, als manche andere seiner Sonaten und übrigen Klaviersachen es sind, ob ihnen gleich darum an Gründlichkeit nichts abgeht, macht diesen Wunsch in ihm noch lebhafter - dass es diesem phantasiereichen Komponisten gefallen möge, sich durchweg bey seinen Arbeiten von einer gewissen Oekonomie leiten zu lassen, die allemal dankbarer als das Gegentheil ist. Es sind wohl wenige Künstler, denen man zurufen muss: spare deine Schätze und gehe haushälterisch damit um! denn nicht viele sind überreich an Ideen und sehr gewandt in Kombinationen derselben!"
Zit. nach: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 16)

AmZ (1798) Sp. 25-27 Rezension zu Beethovens 3 Klaviersonaten op. 10
Es ist nicht zu leugnen, daß Hr. B. ein Mann von Genie ist, der Originalität hat und durchaus seinen eigenen Weg geht. Dazu sichert ihm seine gewöhnliche Gründlichkeit in der höhern Schreibart und seine ausserordentliche Gewalt auf dem Instrumente, für das er schreibt, unstreitig den Rang unter den besten Klavierkomponisten und Spielern unserer Zeit. Seine Fülle von Ideen, vor denen ein aufstrebendes Genie gewöhnlich sich nicht zu lassen weiss, sobald es einen der Darstellung fähigen Gegenstand erfasst, veranlasst ihn aber noch zu oft, Gedanken wild auf einander zu häufen, dass dadurch nicht selten eine dunkle Künstlichkeit oder eine künstliche Dunkelheit hervorgebracht wird, die dem Effekt des Ganzen eher Nachtheil als Vortheil bringt. Phantasie, wie sie Beethoven in nicht gemeinem Grade hat, zumal von so guter Kenntniss unterstützt, ist etwas sehr Schäzbares und eigentlich Unentbehrliches für einen Komponisten, der in sich die Weihe zu einem grössern Künstler fühlt und der es verschmäht, flach und überpopulär zu schreiben, vielmehr etwas aufstellen will, das inneres kräftiges Leben habe und auch den Kenner zur öftern Wiederholung seines Werkes einlade. Allein in allen Künsten giebt es ein Ueberladen, das von zu vielem und häufigem Wirkungsdrange und Gelehrthun herrührt, wie es eine Klarheit und Anmuth giebt, die bey aller Gründlichkeit und Mannigfaltigkeit der Komposition (dies Wort im allgemeinen Kunstsinne überhaupt genommen) gar wohl bestehen kann. Rec., der Hrn. v. Beethoven, nachdem er sich an seine Manier nach und nach mehr zu gewöhnen versucht hat, mehr zu schätzen anfängt, als vorher, kann daher den Wunsch nicht unterdrücken - und gegenwärtiges Werk, das viel klarer und also schöner ist, als manche andere seiner Sonaten und übrigen Klaviersachen es sind, ob ihnen gleich darum an Gründlichkeit nichts abgeht, macht diesen Wunsch in ihm noch lebhafter - dass es diesem phantasiereichen Komponisten gefallen möge, sich durchweg bey seinen Arbeiten von einer gewissen Oekonomie leiten zu lassen, die allemal dankbarer als das Gegentheil ist. Es sind wohl wenige Künstler, denen man zurufen muss: spare deine Schätze und gehe haushälterisch damit um! denn nicht viele sind überreich an Ideen und sehr gewandt in Kombinationen derselben!"
Zit. nach: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber 1987, S. 16)

Kontrastierende Ableitung



Ästhetische Aspekte:
Organismusdenken

Gesellschaftliche Aspekte:
Unkonventionell
Beethoven als Person (Wartensee, Bernhard, Adorno, Rezensionen)

Historische Aspekte:
Entwicklung:

Bach	Konstruktion (+ Affekt)
↓	↓
Ph. E. Bach	Ausdruck
↓	↓
Beethoven	Ausdruck + Konstruktion

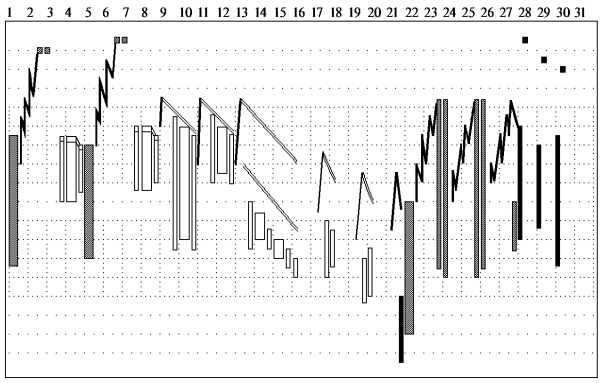
Ausdrucks- versus Formästhetik:

Interpretationsvergleich (Text von Krones (s. u.)

Brendel und Arrau: der edle Beethoventon, relativ einheitlich

Gould: exzentrisch (‚Mickeymouse-Film')

Gulda: trifft am ehesten in gleicher Weise die Details und den Gesamttrend („wie aus einem Guss")



Hartmut Krones:
"Ja, in einem Ensemble-Stücke oder Finale gehen die dargestellten Empfindungen, und die dieselben befeuernden Seelenhauche der Musik von vielen Personen zugleich, oft in einem über einander vielfach verwebten Faden; denn z.B Leporello bebt für sich und seinen Herrn, Don Juan trotzt der Welt, Donna Anna, Elvira und Ottavio drohen mit der Rache des Schicksals, das Volk, Zerline und Massetto geben die dadurch erregten Empfindungen zu erkennen, und mit ihnen allen gleichzeitig drückt das Orchester bald Don Juans Stolz, bald die drohenden Donnerworte des unglückschwangern Moments, bald wieder den empörten Muth Ottavio's, und endlich sogar, und mit allem Rechte Don Juans kühnes Durchbrechen mit blossem Schwerte aus...".1
In seinem grundlegenden, Oktober 1818 in mehreren Fortsetzungen erschienenen Beitrag Über die musikalische Mahlerey zog Friedrich August Kanne gerade Wolfgang Amadeus Mozarts Don Giovanni immer wieder als Beweis für sein ästhetisches Verdikt heran, die Musik hätte nicht "bloss Empfindungen (zu) erwecken", sondern diese selbst zu "mahlen", wobei dies nicht selten vermittels der Darstellung bzw. des Nachzeichnens äußerer Begebenheiten oder Bewegungen geschehen müsse. So habe z.B. "der grosse Gluck... in seinem Traume Orests" (in Iphigénie en Tauride) mit dem "furchtbaren Jagen seiner Melodien, die durch Posaunendonner noch schrecklicher werden,... die furchtbare sinnliche Anschauung der Geister und ihrer höllischen, hohnlachenden Freudensprünge noch grauenvoller und wo möglich noch sinnlicher machen" wollen, und Joseph Weigl male in seiner Emmeline "den wankenden Schritt der armen seelenbetrübten, und ihre plötzliche Verwandlung in kurzes Entzücken und Wiedertraurigwerden zugleich mit ihren Empfindungen so meisterhaft, dass es wohl keinem philosophirenden Schriftsteller einfallen wird, zu sagen, er hätte die Empfindungen erst erwecken sollen...". - "Wer noch mehr Beyspiele will, wie Tonsetzer mit Glück mahlten, der betrachte Mozarts, die Welt verlachende und den Himmel anstürmende Ouverture des Don Juan!"2
Friedrich August Kanne (1778-1833), Schüler Christian Ehregott Weinligs in Dresden und damit in der von rhetorischer Sicht geprägten Bach-Tradition stehend, begabter und (in Wien seit 1806) erfolgreicher Komponist, ein "Mann von universeller Bildung"3, der sich mit Ludwig van Beethoven anfreundete und diesen wohl auch immer wieder beriet4, wird uns mit diesen seinen prinzipiellen ästhetischen Aussagen einmal mehr zum Gewährsmann dafür, daß die Musik der "Wiener Klassik" im allgemeinen und die Musik Mozarts im besonderen keineswegs durch "Autonomie des musikalischen Werks" oder durch "Vollkommenheit des rein Musikalischen"5 charakterisiert bzw. dingfest gemacht werden kann, sondern daß sie vielmehr in besonders hohem Maße Außermusikalisches darstellte - auf dem Gebiet der "alten" Nachahmung ebenso wie auf dem der Darstellung von Empfindungen6, Kanne nannte das mit modernstem Vokabular "die ob- und subjective Vermischung": der Musiker könne dabei "ohne Gefahr aus sich heraustreten und sich mit dem darzustellenden Gegenstande vermählen, und sich darstellen, vor Furcht bebend, wie er den Wasserfall rauschen hört, und schnell die Maske vertauschen, und den Wasserfall selbst mahlen in seinem Stürzen, Rauschen und Donnern; denn derselbe ist freylich zu sehen durch das Auge, aber auch zu hören durch das Ohr..."7.

Das friedvolle Nebeneinander von Nachahmungs- und Ausdrucksästhetik finden wir knapp zwanzig Jahre früher genauso wie auch noch knapp zwanzig Jahre später. Franz Horn meinte 1802 sowohl, daß die Musik Empfindungen "rein und bestimmt" darstellen solle, als auch, daß "vor unseren Augen Sylphen, Salamander und Ondinen" entstünden, wenn die Musik es wolle8. Und in Georg Wilhelm Friedrich Hegels erstmals 1835 erschienenen Vorlesungen über die Ästhetik (die allerdings bereits 1818 gehalten worden waren) können wir neben aller Verherrlichung des "rein musikalischen Bereichs der Töne" auch folgende Sätze lesen:
"Hier breitet sich (die Musik) dann zum Ausdruck aller besonderen Empfindungen auseinander, und alle Nuancen der Fröhlichkeit, Heiterkeit, des Scherzes, der Laune, des Jauchzens und Jubelns der Seele, ebenso die Gradationen der Angst, Bekümmernis, Traurigkeit, Klage, des Kummers, des Schmerzes, der Sehnsucht usf. und endlich der Ehrfurcht, Anbetung, Liebe usf. werden zu der eigentümlichen Sphäre des musikalischen Ausdrucks."
"Erst wenn sich in dem sinnlichen Element der Töne und ihrer mannigfaltigen Figuration Geistiges in angemessener Weise ausdrückt, erhebt sich auch die Musik zur wahren Kunst, gleichgültig, ob dieser Inhalt für sich seine nähere Bezeichnung ausdrücklich durch Worte erhalte oder unbestimmter aus den Tönen und deren harmonischen Verhältnissen und melodischen Beseelung müsse empfunden werden,"
Wenn der Musik nämlich "der geistige Inhalt und Ausdruck" als "die eine Hauptseite aller Kunst" abgehe, bleibe sie "leer, bedeutungslos", und sei "noch nicht eigentlich zur Kunst zu rechnen". So leugnete auch Hegel keineswegs, daß "in einem musikalischen Werke durch die Art und Weise, wie ein Thema sich weiterleitet, ein anderes hinzukommt und beide nun in ihren Wechsel oder in ihrer Verschlingung sich forttreiben, verändern, hier unterzugehen, dort wieder aufzutauchen, jetzt besiegt scheinen, dann wieder siegend eintreten, sich ein Inhalt in seinen bestimmteren Beziehungen, Gegensätzen, Konflikten, Übergängen, Verwicklungen und Lösungen explizieren kann." Und dieser Inhalt konnte laut Hegel durchaus äußerer, gegenständlicher Natur sein, wenngleich ihm diese bereits als ästhetisch minderwertiger oder gar nur als Vehikel für die sofortige Transferierung in geistig-seelische Bezirke galt. Dennoch wies er deutlich daraufhin,
"daß die Töne in sich selbst eine Totalität von Unterschieden sind, die zu den mannigfaltigsten Arten unmittelbarer Zusammenstimmungen, wesentlicher Gegensätze, Widersprüche und Vermittlungen sich entzweien und verbinden können. Diesen Gegensätzen und Einigungen sowie der Verschiedenheit ihrer Bewegungen und Übergänge, ihres Eintretens, Fortschreitens, Kämpfens, Sichauflösens und Verschwindens entspricht" nämlich in Hegels Augen "in näherer oder entfernterer Beziehung die innere Natur sowohl dieses oder jenes Inhalts als auch der Empfindungen, in deren Form sich Herz und Gemüt solch eines Inhalts bemächtigen, so daß nun dergleichen Tonverhältnisse in dieser Gemäßheit aufgefaßt und gestaltet den beseelten Ausdruck dessen geben, was als bestimmter Inhalt im Geist vorhanden ist".9
Im übrigen scheint Hegel im Tübinger Stiftsgymnasium die in solchen Ausbildungsstätten seinerzeit vorherrschende Sicht der Musik als rhetorischer Kunst (wobei sich hier bekanntlich antike, insbesondere auf Platon zurückgehende, sowie mittelalterliche Anschauungen trafen10) in hohem Maße vermittelt bekommen zu haben. Für ihn war "schon außerhalb der Kunst der Ton als Interjektion, als Schrei des Schmerzes, als Seufzen, Lachen die unmittelbare lebendige Äußerung von Seelenzuständen und Empfindungen", und so galten ihm konsequenterweise "die Interjektionen" als "Ausgangspunkt der Musik". In Fortführung dieser Denkweise prägte Hegel dann die Definition, Musik sei eine "kadenzierte Interjektion", die sich "ihr sinnliches Material" nun "künstlerisch zuzubereiten" habe, um "in kunstgemaßer Weise den Inhalt des Geistes auszudrücken". Angesichts dieser ästhetischen Basierung nimmt es nicht wunder, daß dem Philosophen "in den Symphonien Mozarts... der Wechsel der besonderen Instrumente oft wie ein dramatisches Konzertieren, wie eine Art von Dialog" vorkam, "in welchem teils der Charakter der einen Art von Instrumenten sich bis zu dem Punkte fortführt, wo der Charakter der anderen indiziert und vorbereitet ist, teils eins dem anderen eine Erwiderung gibt oder das hinzubringt, was gemäß auszusprechen dem Klange des Vorhergehenden nicht vergönnt ist, so daß hierdurch in der anmutigsten Weise ein Zwiegespräch des Klingens und Wiederklingens, des Beginnens, Fortführens und Ergänzens entsteht".11
Hegels Wortwahl erinnert in frappanter Weise an Friedrich August Kannes weitgehend aus rhetorischer Sicht erstellte Analysen der Klaviersonaten Mozarts aus dem Jahre 1821, wo es über das Finale der G-Dur-Sonate, KV 283, unter anderem heißt:
"Der Wechsel des Lebens in beyden Händen, macht es einem Dialog ähnlich, wo einer immer des anderen Wort nimmt, mit noch grösserer Besessenheit seinen Satz ausführt, und besonders ist das Nachäffen und Ausspotten dessen, was einer sagte, durch den anderen hier sehr jovial durchgeführt. Die ganz kurz und forte angeschlagenen Accorde treten wie heftige Verneinungen zu der oben fortgeführten Rede, weil sie keine Beruhigung herbeyführen, und plötzlich übernimmt die zweyte Partey das Gespräch, indess die erstere nun mit ihren schnellen Einreden dazu tritt..."12.
Und auch Heinrich Christoph Koch sah 1802 in Wolfgang Amadeus Mozart einen Künstler, der - hier allerdings speziell in seinen Konzerten - Dialoge, ja Dramen13 instrumental darzustellen vermochte: Koch, der die Meinung vertrat, daß das "Concert...einer leidenschaftlichen Unterhaltung des Concertspielers mit dem ihm begleitenden Orchester gleiche" und "viele Aehnlichkeit mit der Tragödie der Alten" habe, "wo der Schauspieler seine Empfindungen nicht gegen das Parterre, sondern gegen den Chor äußerte", stellte nach seinen Ausführungen "Mozarts Meisterwerke in diesem Fache der Kunstprodukte" als herausragende Beispiele im Sinne "dieses scizzirten Gemäldes"14 hin.
Waren also weder Kanne noch Horn oder Koch, ja nicht einmal Hegel - und die Reihe ließe sich gleichsam endlos fortsetzen - der Meinung, "das Eigenartige, das Besondere, Unverkennbare der ... Musik der Wiener Klassik" sei "ihre Reinheit als Musik, ihre wesenhaft musikalische Eigenständigkeit, ihre Autonomie"15, so dürfen wir das von den drei Hauptvertretern dieser Epoche selbst noch weniger erwarten. Joseph Haydn z.B war überzeugt, man könne mit Tönen "einen Baum, einen Vogel, eine Wolke copiren"16, und legte in viele seiner Instrumentalwerke genaue Inhalte17, ja oft "una specie di romanzo ossia programma"18, wie sein früher Biograph Giuseppe Antonio Carpani berichtet; Wolfgang Amadeus Mozart betonte, seine "gesinnungen und gedancken ... durch töne ausdrücken"19 zu können, und Ludwig van Beethoven schilderte in seinen Werken "Gegenstände" oder "Hauptgedanken"20, ließ sich "durch eine Idee entweder aus der Natur oder aus einem Gedichte ... zu einer Komposition anregen oder ganz von ihr leiten"21 und bot Auftraggebern sogar ganz spezielle Programme, Szenen und Inhalte22 an, die zu entdecken bzw. zu entziffern heute leider nur in wenigen Fällen gelingt23. Daß die Komponisten zu ihrer Zeit verstanden wurden, können wir aber weitgehend annehmen, sie sprachen dieselbe Sprache wie ihre Zuhörer, benützten denselben Code. Und wieder ist es Friedrich August Kanne, der diesen Tatbestand präzise zusammenfaßt: Der Komponist müsse "alle technische Fertigkeit besitzen, um mit seinem Gegenstande zu schalten und zu walten, nicht wie er will, sondern wie er ahnet, dass die ganze Kunstwelt wollen würde." Und weiter: "Hierin liegt der Unterscheidungspunct eines Naturalisten und eines Meisters. Jenen leitet Willkür und Laune in Ermangelung des Wissens, dieser leitet durch sein Wissen (Kursivdruck original) sein Genie..."24.
Auch Wolfgang Amadeus Mozart wußte, wie er seine Musik zu schreiben hatte, um verstanden zu werden, wie er äußere Begebenheiten "mahlen", Empfindungen darstellen, Affekte verdeutlichen oder sogar Gegenstände und andere Objekte vor dem Auge seines Publikums entstehen lassen mußte; sein berühmter Brief vom 26. September 1781 spricht diesbezüglich eine beredte Sprache:
"Nun die arie von Bellmont in A-Dur. O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es ausgedrückt ist - auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt ... man sieht das zittern - wanken - man sieht wie sich die schwellende brust hebt - welches durch ein crescendo exprimirt ist - man hört das lispeln und seufzen - welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist ..."25.
Kein Wort über motivische Arbeit, über formale Strukturen, über Modulationen, über "musikalische Eigenständigkeit" oder Autonomie! Und doch blieb es einem "Nicht-Fachmann" vorbehalten, die so naheliegende Feststellung zu treffen, daß in dieser Arie "praktisch kein einziger der 113 Takte sogenannte absolute Musik enthält"26.
Das Wissen um das Vokabular seiner Zeit, das sich im übrigen auch bei den heute noch geschätzten Komponisten der Nachfolge-Generation hielt27 und dort der Entdeckung harrt, ließ Mozart in den Augen von Kennern als rational vorgehenden Musiker erscheinen, der "der südlichen Popularité nordische Gelehrsamkeit gab"28, der "oft so erhaben wird, als je ein Componist es war"29,

und dessen "durch höhere Kunstvollendung so merkwürdigen späteren Werke als Musterbilder zu betrachten" seien, um "an ihrer Schönheit so manches noch wenig Besprochene - besonders in der musikalischen Rhetorik - nachzuweisen"30. Dieses 1821 von Kanne aufgezeigte Desideratum besteht heute noch und mit ihm das damit zusammenhängende Trugbild eines leicht und schnell schaffenden Künstlers, der autonom Musikalisches nur so aus dem Armel beutelte, "von Hause aus instrumental"31 dachte und dessen "Schaffen im wesentlichen ein undurchdringliches und ewiges Geheimnis"32 bleiben müsse. Vergleiche mit semantisch besetzten musiksprachlichen Elementen jener Zeit sollten jedoch, im Verein mit eingehender Analyse des Mozartschen Œuvres, die Fiktionen beseitigen und das Geheimnis (zumindest partiell) lüften können. Wie sagte doch Mozart "nach den ersten Proben seines Don Juan" zum damaligen Prager Orchesterdirektor und Kapellmeister Johann Baptist Kucharz, den er als "Kenner" schätzte und aus dessen Feder eine Streichquartettbearbeitung des Don Giovanni existiert (die eine Fundgrube für die Aufführungspraxis darstellt33): "Ueberhaupt irrt man, wenn man denkt, daß mir meine Kunst so leicht geworden ist. Ich versichere Sie, lieber Freund! niemand hat so viel Mühe für das Studium der Komposition verwendet als ich. Es giebt nicht leicht einen berühmten Meister in der Musik, den ich nicht fleißig, oft mehrmal durchstudirt hätte."34

1 Friedrich August Kanne, Über die musikalische Mahlerey, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht anflen österreichischen Kaiserstaat 11 (1818), Sp. 394.
2 Ebenda, Sp. 394, 387, 378.
3 Anton Schindler, Biographie von Ludwig van Beelhoven (Münster 1840), hrsg. von Eberhardl Klemm, Leipzig 1977, S. 432.
4 Siehe Warren Kirkendale, Beethovens Missa solemnis und die rhetorische Tradition, in: Beethoven-Symposion Wien 1970. Bericht, Wien 1971, S. 157 f. Zu Kanne siehe auch Herman Ullrich, Beethovens Freund Friedrich August Kanne, in: ÖMZ 29, 1974, S.75-80.
5 Hans Heinrich Eggebrecht, Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene in Mozarts "Don Giovanni" (=Beihefte zum AfMw 12), Wiesbaden 1972, S. 61. Siehe auch Charles Rosen, Der klassische Stit. Haydn, Mozart, Beethoven. München / Kassel etc. 1983, S 103: "Außermusikalisches spielt ... keine bestimmende Rolle im klassischen Stil."
6 Hierzu siehe prinzipiell Hartmut Krones, Rhetorik und rhetorische Symbolik in der Musik um 1800. Vom Weiterleben eines Prinzips, in: Musiktheorie 3, 1988, S. 117-140.
7 Kanne, Mahlerey, a.a.O., Sp. 385. Vergleiche Rolf Dammann, Die "Register-Arie" in Mozarts "Don Giovanni" (Fortsetzung), in: ÁfMw 34, 1977, S. 74: "Vieles aus der alten Nachahmungsästhetik jedoch bleibt - wenngleich verwandelt - weiterhin bestehen."
8 Franz Horn, Musikalische Fragmente, in: AMZ 4 (1801/02), Sp. 417 und 828. Zu Horns Mozart-Rezeption siehe auch Karin Werner-Jensen, Studien zur "Don Giovanni"-Rezeption im 19. Jahrhundert (1800-1850), Tutzing 1980, S. 141-157.
9 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Ästhetik. Band II, Berlin / Weimar 1965, S. 271 f, 267 und 273. Zu Hegels allgemeinem Klassik-Begriff siehe Eggebrecht, a.a.O., passim.
10 Hierzu siehe Heinrich Hüschen, Die Musik im Kreise der artes liberales, in: Kongreßbericht Hamburg 1956, Kassel / Basel 1957, S. 117-123.
11 Hegel, a.a.O, S. 273 und 292.
12 Friedrich August Kanne, Versuch einer Analyse der Mozartischen Clavierwerke nit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben, in: AMZ (österr. Kaiserstaat) V (1821), Sp. 44.
13 Vergleiche Anton Reichas Sicht der Sonatenhauptsatzform als "Drama". Hierzu siehe Carl Dahlhaus, Der rhetorische Fornmbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform, in: AfMw 35, 1978, S.159 ff.; Siegfried Schmalzriedt, Charaker und Drama. Zur historischen Analyse von Haydnschen und Beethovenschen Sonatensätzen, in: AfMw 42, 1985, S. 46 ff.; Krones, Rhetorik, a.a.O, S. 124 ff.
14 Heinrich Christoph Koch, Musikalisches Lexikon, Frankfurt / Main 1802, Sp. 354
15 Eggebrecht, a.a.O., S. 1.
16 Überlieferung dieses Ausspruchs in Johann Baptist Rupprecht, Joseph Haydns Geburtsstätte zu Rohrau, in: Allgemeine Theaterzeitung, Wien 1836, S. 253.
17 Beispiele hierzu siehe u. a. bei Hartmut Krones, Das "hohe Komische" bei Joseph Havdn, in: ÖMZ 38, 1983, S 2-8, sowie Ders., "Meine Sprache verstehet man durch die ganze Welt". Das "redende Prinzip" in Joseph Haydns Instrumentalmusik, in: Wort und Ton im europäischen Raum. Gedenkschrift für Robert Schollum, Wien / Köln 1989, insbes. S. 90-102.
18 Giuseppe Antonio Carpani, Le Haydine ovvero Lettere sulla vita e le opere del celebre maestro Giuseppe Haydn, Mailand 1812, S. 69 Siehe auch Arnold Schering, Bemerkungen zu J. Haydns Programmsinfonien, in: Jahrbuch Peters 1939, S. 10 f.
19 Brief vom 8. November 1777, in: Mozart. Briefe und Aufzeichnungem. Gesamtausgabe, Bd. 2, Kassel etc. 1962, S 110 f.
20 Laut Johann Christian Lobe, Musikalische Briefe 2, Leipzig 1852, S. 60. Siehe auch Schindler, a.a.O., S 478.
21 Schindler, a.a.O., S. 477,
22 Siehe z. B. Ludwig van Beethovens Brief vom 8. April 1815 an Johann Kanka: "Womit soll ich Ihnen in meiner Kunst dienen? Sprechen Sie, wollen Sie das Selbstgespräch eines geflüchteten Königs oder den Meineid eines Usurpators besungen haben - oder das Nebeneinanderwohnen zweier Freunde, welche sich nie sehen?" Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe, hrsg. von Emerich Kastner / Julius Kapp, Leipzig o. J., S. 306.
23 Beispiele fur das Aufdecken spezie11er Inhalte in: Kirkendale, a.a.O; Peter Schleuning, Beethoven in alter Deutung. Der "neue Weg" mit der "Sinfonia eroica", in: AfMw 44, 1987; Martin Geck / Peter Schleuning, "Geschrieben auf Bonaparte". Beethovens "Eroica".. Revolution Reaktion Rezeption, Reinbek bei Hanmburg I989; Hartmut Krones, "... er habe ihm seine Liebesgeschichte in Musik setzem wollen". Ludwig van Beethovens e-Moll-Sonate, op. 90, in: ÖMZ 43, 1988.
24 Kanne, Mahlerey, a.a.O., Sp. 379. Siehe auch Wolfgang Rufs Vergleiche der "Anspielungen Mozarts" mit dem "Erfahrungsbereich der ersten Hörer" in: Wolfgang Ruf, Die Rezeption von Mozarts "Le nozze di Figaro" bei den Zeitgenossen (=Beihefte zum AfMw 16), Wiesbaden 1977, S.13l.
25 In: Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesanmtausgabe, Bd. 3, Kassel etc. 1963, S. I62 f.
26 Gunthard Born, Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk, München I985, S. 172.
27 Siehe Hartmut Krones, 1805-1823: Vier Operm - ein Vokabular. Musiksprachliche Bedeutugskonstanten in "Fidelio", "Il Barbiere di Siviglia" "Der Freischütz" und "Fierrabras", in: ÖMZ 44, 1989, S. 338-345.
28 Gallerie der berühmtesten Tonkünstler des 18. und 19 Jahrhunderts, Erfurt I810, S. 115.
29 Museum deutscher Gelehrten und Kuenstler. III. Wolfgang Amadeus Mozart, Breslau 1801, S. 49.
30 Kanne, Versuch, a.a.O., Sp. 59. An dieser Stelle scheint es geboten, auf Erich Schenks wegweisende Arbeit bezüglich des Aufdeckens "rhetorischer" Symbolik bei Mozart hinzuweisen: Zur Tonsymbolik in Mozarts "Figaro", in: Neues Mozart-Jahrbuch 1, 1941.
31 Thrasybulos G. Georgiades, Musik unh Sprache Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe, Berlin / Heidelberg / New York 2/1974, S. 96. Eine ähnliche Meinung vertrat z. B. Albert Wellek, nnd zwar angesichts des Freudenhymnus aus Beethovens 9. Symphonie: Über das Verhältnis von Musik und Poesie, in: Festschrift für Erich Schenk (=StMw 25), Graz I962, S. 581.
32 Alfred Einstein, Mozart. Sein Charakter - Seim Werk, Taschenbuchausg. Frankfurt / Main 1978, S 144
33 Siehe Hartmut Krones, Vorschläge und Appoggiaturen bei Wolfgang Amadeus Mozart. Am Beispiel zeitgenössischerBearbeitungen des "Don Giovanni" und der "Zauberflöte", in: ÖMZ 42, I987, S. 99-I05
34 Franz Xaver Nemetschek, Lebensbeschreibung des K.K. Kapellmeisters Wolfgang Amadeus Mozart, Prag 21808 (Reprint Leipzig 1978), S. 87f.

"Südliche Popularité und nordische Gelehrsamkeit". Mozarts Musiksprache am Beispiel des Don Giovanni. In Musikkulturgeschichte. Festschrift für Constantin Floros, Hg. v. Peter Petersen, Wiesbaden 1990, S. 341ff.

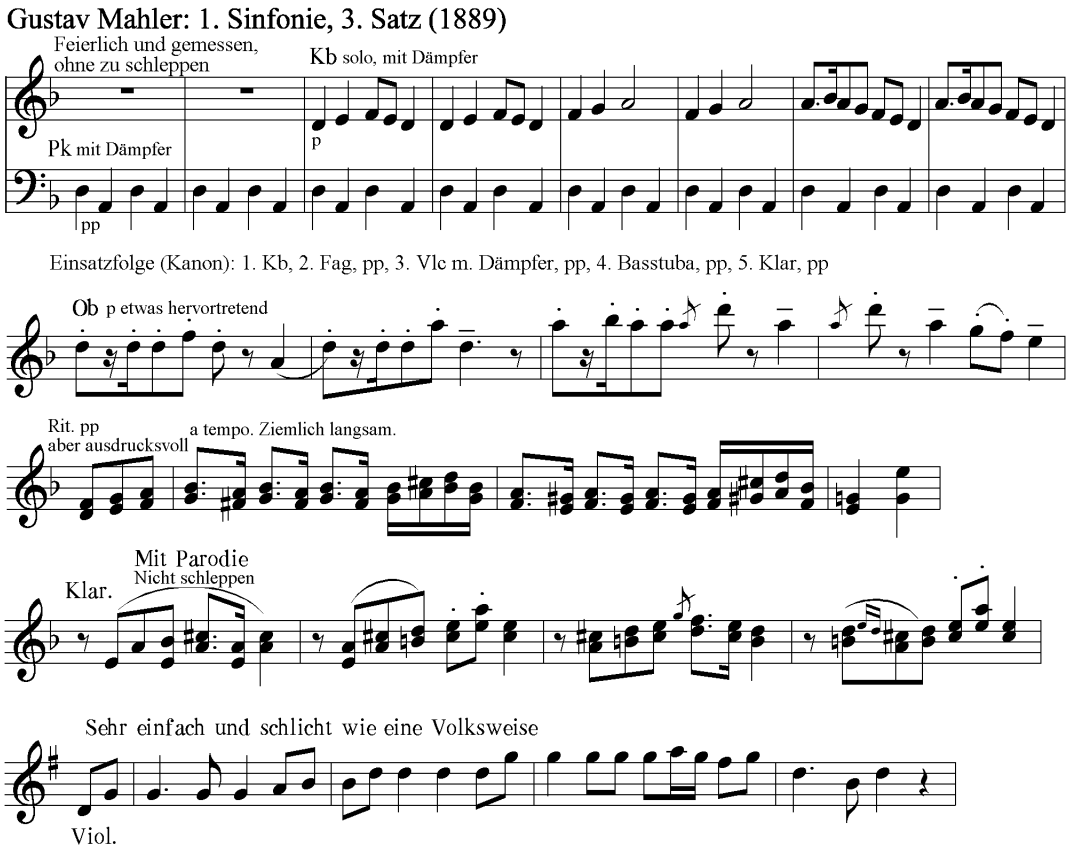
7. und 8. Sitzung

Bei Mahler löst sich die Vorstellung eines organischen Werks, wie es die Klassik bestimmte, auf. Die Einheit zerbricht. Brüche sind kennzeichnend für Mahlers Leben und Werk. Das zeigt sich schon in seinen Briefen aus der Jugendzeit (s. u.). Die Zwei-Welten-Theorie, wie sie später von Adorno und Eggebrecht formuliert wurde, ist hier schon in nuce zu erkennen.

Für die Zeitgenossen waren ein Ärgernis

- die Verletzung des Gebotes der Stilhöhe, wie sie sich in der Verwendung ‚niederen' Materials (Bruder Jakob) zeigt, und
- die Stilmischungen und Stilimitationen (Marschkapellen-Musik).

Der Grund für die Ablehnung und Negativbewertung waren auch antisemitische Einstellungen.



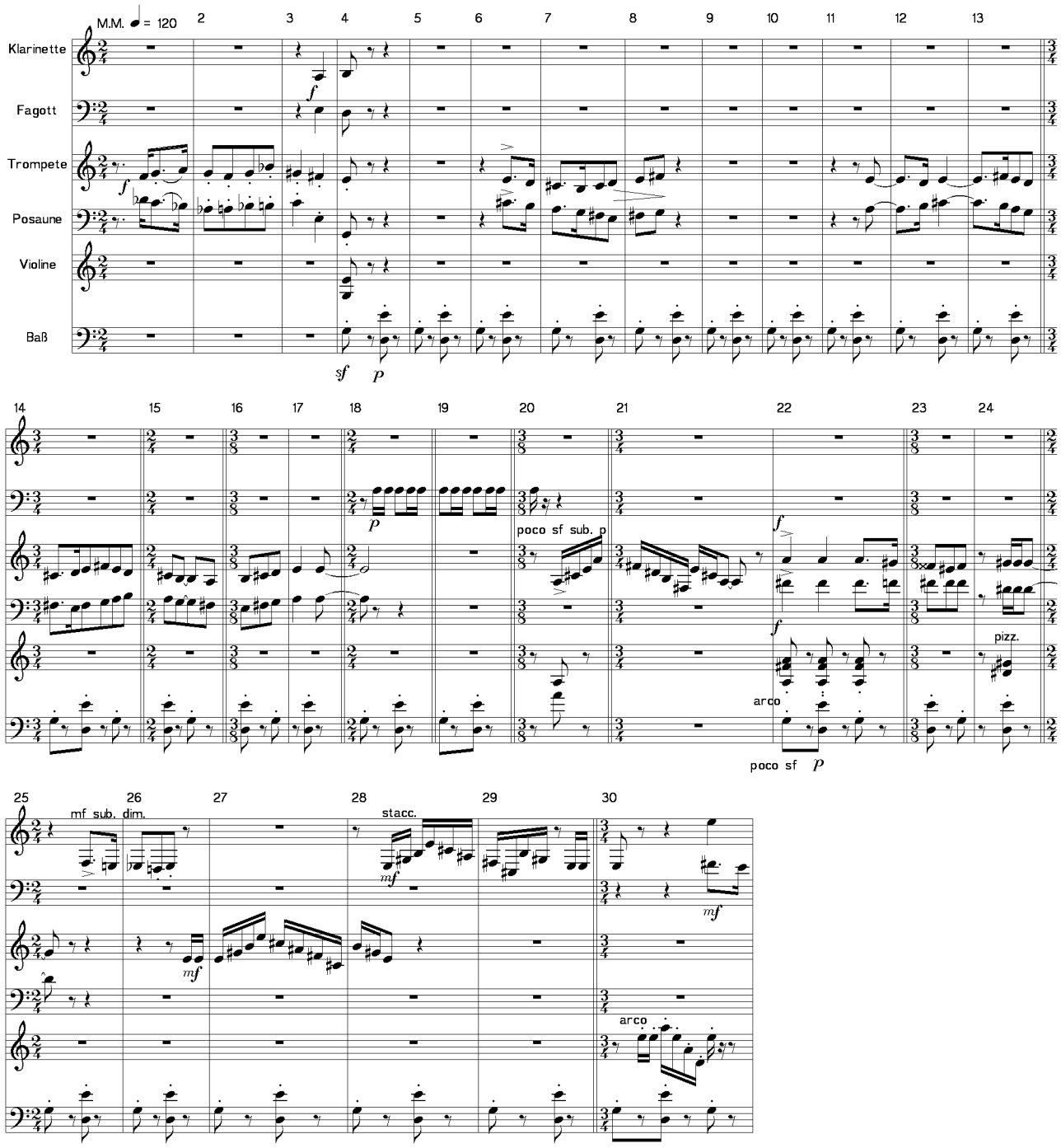
Gustav Mahler: "Lieber Steiner! Seien Sie mir nicht böse, daß ich Sie so lange ohne Antwort gelassen habe; aber es ist alles so öde um mich herum, und hinter mir knacken die Zweige eines dürren, ausgetrockneten Daseins zusammen ... Wenn mich der scheußliche Zwang unserer modernen Heuchelei und Lügenhaftigkeit bis zur Selbstentehrung getrieben hat, wenn der unzerreißbare Zusammenhang mit unseren Kunst- und Lebensverhältnissen imstande war, mir Ekel vor allem, was mir heilig ist, Kunst, Liebe, Religion, ins Herz zu schleudern, wo ist dann ein anderer Ausweg als Selbstvernichtung. Gewaltsam zerreiße ich die Bande, die mich an den eklen schalen Sumpf des Daseins ketten, und mit der Kraft der Verzweiflung klammere ich mich an den Schmerz, meinen einzigen Tröster. - Da lacht die Sonne mich an - und weg ist das Eis von meinem Herzen, ich sehe den blauen Himmel wieder und die schwankende Blume, und mein Hohnlachen löst sich in das Weinen der Liebe auf. Und ich muß sie lieben, diese Welt mit ihrem Trug und Leichtsinn und mit dem ewigen Lachen."
Brief an Steiner, 1879 (19jährig)

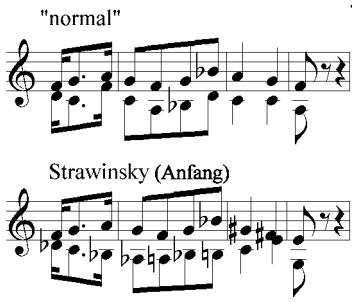
Gustav Mahler (November 1900 über den 3. Satz der 1. Sinf.)**:**
»Äußerlich mag man sich den Vorgang hier so vorstellen: An unserem Helden zieht ein Leichenbegängnis vorbei und das ganze Elend, der ganze Jammer der Welt mit ihren schneidenden Kontrasten und der gräßlichen Ironie faßt ihn an. Den Trauermarsch des >Bruder Martin< hat man sich von einer ganz schlechten Musikkapelle, wie sie solchen Leichenbegängnissen zu folgen pflegen, dumpf abgespielt zu denken. Dazwischen tönt die ganze Roheit, Lustigkeit und Banalität der Welt in den Klängen irgend einer sich dreinmischenden >böhmischen Musikantenkapelle< hinein, zugleich die furchtbar schmerzliche Klage des Helden. Es wirkt erschütternd in seiner scharfen Ironie und rücksichtslosen Polyphonie, besonders wo wir - nach dem Zwischensatz - den Zug vom Begräbnis zurückkommen sehen und die Leichenmusik die übliche (hier durch Mark und Bein gehende) >lustige Weise< anstimmt« (Bauer-Lechner, S. 174).

"Heute in Frankfurt, bevor ich zur Bahn ging, bummelte ich so ein Stündchen in den Straßen. - Alle Menschen, alle Läden sehen gleich aus - alles hat diesen so riesig Vertrauen erweckenden, ordentlichen, niederdrückend gleichmäßigen Charakter. - An einem Laden blieb ich stehen; der hatte die verheißungsvolle Aufschrift: Verkauf von Kunstgegenständen. Ich mußte ordentlich in mich hineinlachen (ein bißchen auch mich ekeln). Das ist das Rechte! Ich wüßte nicht, wie man das besser ausdrücken könnte, was diese Philister in den Theatern, Concertsälen, Gallerien suchen. - Ha! Was werden sie zu meinem Kunstgegenstand sagen, den ich ihnen übermorgen, Freitag, vorsetzen werde. Brrr! (...) Jetzt hinaus, immer herumgerannt, wenn mich nicht der Ekel vor diesen Ordinären (Ordentlichen) wieder in mein Zimmer treibt."
Alma Mahler-Werfel: Erinnerungen an Gustav Mahler/Briefe an Alma Mahler, Frankfurt, Ullstein 1978, S. 258f. (MuB 6,85,410)

Moritz von Schwind: Des Jägers Begräbnis

Strawinsky: Marsch aus: Die Geschichte vom Soldaten, 1918





Ernest Ansermet:
Der Walzer aus der Geschichte vom Soldaten hat alle erforderlichen Eigenschaften eines Walzers à la Musette-Ball oder Erntefest, und beim Musette-Ball lösen die Spieler der Melodie-Instrumente - Violine, Klarinette, Piston - einander ab, sie spielen aus dem Gedächtnis und zuweilen nach Gutdünken, was ihnen gerade einfällt, wodurch die Begleitstimmen in Verlegenheit geraten und falsche Bässe oder falsche Harmonien spielen, nur noch darauf erpicht, um jeden Preis den Takt zu halten. Dieser Walzer ist eine ästhetische Vision des ländlichen Walzers, die die ganze, von außen her beobachtete Expressivität dieses Walzers wahrt, aber nicht die harmonische Gesetzmäßigkeit noch auch die formale Symmetrie des durch das musikalische Bewußtsein von innen heraus geborenen Walzers. Der Choral in der Geschichte vom Soldaten illustriert den Moment, in welchem der Soldat - am Ende seiner Abenteuer angelangt – sich auf sich selbst besinnt. Es handelt sich hier um einen »religiösen« Augenblick, für den ein Choral der adäquate musikalische Ausdruck ist. Aber dieser Choral muß der linkischen, einfältigen Art des Soldaten und seiner völligen Harmlosigkeit Ausdruck geben. Hier einen wirklichen, nach den Regeln geschriebenen Choral einzuführen hätte eine extreme Plattheit bedeutet. Es mußte ein ganz neuer, noch nie dagewesener Choral sein, ganz so, wie er sich aus der Situation ergeben mochte; deshalb hat er das Wesen und die Expressivität eines Chorals, ohne aber die üblichen harmonischen Kadenzen zu bringen. So erscheint er als Abbild einer ästhetischen Vision des Chorals. Die Maler deformieren ihre Modelle, wenn sie ihnen gegenüber eine im wesentlichen ästhetische Haltung einnehmen, die auf den Ausdrucksgehalt des äußeren Anscheins und nicht auf seine Realistik abzielt. Ganz anders geartet ist die Kunst bei Berg, der den äußeren Anschein wahrt, ihn aber in ein Licht rückt, das seine Bedeutung verwandelt. Nach dem »Militärmarsch« im Wozzeck kann man marschieren, nicht aber nach dem »Marche royale« des Soldaten, und was ersterem eine surrealistische Bedeutung verleiht, ist - trotz seiner Vulgarität - der Nimbus, den der Tamburmajor in Mariens Augen von ihm erhält. Hier liegt eine ästhetische Vision des »Militärmarsches« schlechthin vor - denn es ist ja gar kein echter Militärmarsch -, denn in der szenischen Handlung eine surrealistische Bedeutung zuwächst.
Die Grundlagen der Musik im menschlichen Bewußtsein, München (1/1965) 3/1985, S. 571f.

Robert Rosenblum:
"An die Stelle früherer perspektivischer Systeme, die den genauen Ort deutlich unterschiedener Dinge in einer vorgetäuschten Tiefe bestimmten, setzte der Kubismus ein unsicheres Gefüge zerstückelter Flächen in unbestimmter räumlicher Lage. Im Gegensatz zu der Annahme, daß ein Kunstwerk die Fiktion einer jenseits von ihm liegenden Realität sei, nahm der Kubismus das Kunstwerk als eine Realität, die den Vorgang wiedergibt, durch den Natur zur Kunst wird.

... die Demoiselles beschwören noch ferner liegende, antike, vorchristliche Welten herauf - zuerst jene hellenistischen Venus- und Viktoriadarstellungen, die sich wie die drei Aktfiguren auf der linken Seite aus ihren Gewändern schälen; und dann, bei weitem urtümlicher und fremder, die ungeschlachten, kantig gehobelten Formen der heidnischen iberischen Kunst; und schließlich kommt dieser Atavismus in den beiden rechten Figuren zu etwas ganz Entlegenem und Primitivem, zu den erschreckenden Ritualmasken der afrikanischen Negerkunst.

Pablo Picasso: Les Demoiselles d'Avignon (1907)

Die unmittelbare Wirkung liegt bei den Demoiselles in einer barbarischen dissonanten Kraft, und das Erregte und Wilde hat nicht nur in solchen Ausbrüchen vitaler Energie wie in Matisses Werk von 1905-09 eine Parallele, sondern auch in der zeitgenössischen Musik des folgenden Jahrzehnts. Das beweisen schon die Titel von Werken wie Bartóks *Allegro Barbaro* (1910), Strawinskys Le *Sacre du Printemps* (1912-13) oder Prokofieffs *Skythische Suite* (1914-16). Die Demoiselles treiben die Ehrfurcht, die das neunzehnte Jahrhundert in zunehmendem Maße vor dem Primitiven empfand, zu einem Höhepunkt, nachdem schon Ingres sich für die linearen Stilisierungen früher griechischer Vasenmalerei und für die italienischen Primitiven begeistert und Gauguin die europäische Lebensordnung zugunsten der einfachen Wahrheiten in Kunst und Leben der Südsee abgelehnt hatte...

Zu Beginn des Jahres 1910, als Picasso dem Impuls zu einer immer stärkeren Zerlegung der Massen in Fragmente und einem konsequenter ausgerichteten Vokabular von Bogen und Winkeln folgte, wurde selbst die menschliche Gestalt mit einer Folgerichtigkeit behandelt, die schließlich das Organische und das Anorganische miteinander verschmelzen ließ...

Diese mehrschichtige Welt, die Zergliederung und Zusammenhanglosigkeit im Werke Picassos und Braques, hat enge Parallelen in anderen Künsten. Zum Beispiel weist ihr beinahe genauer Zeitgenosse Igor Strawinsky in den Jahren nach 1910 den neuen Weg zu einer Musikstruktur, die man kubistisch nennen könnte. Die melodische Linie wird bei ihm oft - besonders im Le Sacre du Printemps (1912-13) - durch rhythmische Muster zu fragmentarischen Motiven aufgespalten, die ebenso abgehackt und gegeneinander verschoben sind wie die winkligen Flächen der kubistischen Bilder, und einem Gefühl für flüssige zeitliche Abfolge genauso destruktiv gegenüberstehen. Ähnlich liefern Strawinskys Experimente mit der Polytonalität in Petruschka (1911), wo zwei verschiedene Tonarten - bei diesem oft zitierten Beispiel C- und F-Dur - gleichzeitig erklingen, starke Analogien zu jenen Mehrfach-Ansichten, die uns die Möglichkeit einer absoluten Bestimmung des Kunstwerks nehmen. In der Literatur führen James Joyce und Virginia Woolf - auch sie beide gleichaltrig mit Picasso und Braque - mit Romanen wie *Ulysses* (zwischen 1914 und 1921 entstanden) und *Mrs. Dalloway* (1925) kubistische Techniken ein. In beiden Werken ist der erzählerische Ablauf auf die Ereignisse eines Tages begrenzt, doch wie bei einem kubistischen Gemälde werden diese Ereignisse zeitlich und räumlich in Fragmente zerlegt und in einer Komplexität vielfältiger Erlebnisse und Ausdeutungen, die das simultane und widerspruchsvolle Gewebe der Realität hervorrufen, wieder zusammengesetzt..."
Der Kubismus und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Stuttgart 1960 S. 9-57)

Volker Scherliess:

"Die Ursprünge solchen unorganischen Bauens ließen sich bereits im Volksgesang annehmen: Er war sprachgezeugt, d. h. vor allem durch den tonischen Vers geprägt, und er war in seiner musikalischen Anlage instabil, d. h. offen, weiterdrängend; darin dürfte die Tendenz zu Motivreihungen liegen, damit zu Ostinatobildungen, die sowohl statisch im Sinne von Flächigkeit als auch dynamisch als Steigerung wirken. Daneben wären natürlich auch die Volkstänze (die übrigens nicht immer rein instrumental, sondern vielfach mit Gesang durchsetzt waren - noch bei Borodin ist ja der Chor beteiligt) als Quelle zu nennen. Erinnern wir uns an den Anfang von Strawinskys Chroniques de ma vie. >Einer der ersten klanglichen Eindrücke, dessen ich mich entsinne<, so schreibt er, sei der Gesang eines alten Bauern gewesen: >Sein Lied bestand aus zwei Silben, es waren die einzigen, die er aussprechen konnte. Sie hatten keinen Sinn, aber er stieß sie, mit großer Geschwindigkeit abwechselnd, unglaublich geschickt hervor. Dieses Geleier begleitete er auf folgende Weise: er drückte die rechte Handfläche gegen die linke Achselhöhle und bewegte den linken Arm sehr schnell auf und nieder. Dadurch brachte er unter seinem Hemd in rhythmischer Folge eine Reihe recht verdächtiger Töne hervor, die man euphemistisch als 'Schmatzen' bezeichnen könnte. Mir bereitete das ein tolles Vergnügen, und zu Hause angekommen, versuchte ich mit großem Eifer, diese Musik nachzuahmen.< Bezeichnend genug: so wie die frühesten musikalischen Erlebnisse des Thomas Mannschen Adrian Leverkühn im gemeinsamen Kanonsingen bestanden, ist es hier - und es hat nicht weniger programmatischen Charakter - die begeisternde Wirkung zweier gegeneinandergesetzter Ostinati, die das Leben eines Komponisten als musikalisches Urerlebnis bestimmen sollte. In der Tat: nimmt man die Musik des Bauern - rhythmisches Continuum, kombiniert mit einer stereotypen, unregelmäßig wiederholten melodischen Floskel -, so hat man Strawinsky in nuce."

"... ein mechanisches Verfahren; nicht willkürlich, sondern begründbar; aber nicht zwingend - es hätte auch ganz anders gemacht werden können. Keine unumstößliche Forderung von außen (durch ein vorgegebenes Formschema oder eine notwendige Motivbeantwortung o. ä.), sondern eine selbstgewählte Methode. Im Verhältnis der Einzelteile bleibt vieles austauschbar, und die klingende Erscheinung ist letztlich das Ergebnis wechselnder Zuordnung. Wir nennen dieses Verfahren >Schablonentechnik<,...: Verschiedene klingende Schablonen (d. h., dem allgemeinen Sprachgebrauch entsprechend, vorgeformte Elemente, von unterschiedlichstem Inhalt) werden hintereinander, übereinander, parallel und versetzt gebracht. Eine Technik der Komposition, ein Verfahren zur Synthese - und es enthält zugleich die formale Analyse. Daß die mechanische Prozedur, wie in unserem Beispiel, mit der Akribie eines Räderwerks vorgenommen wird, ist nicht selbstverständlich; häufig fehlt ein Glied des Zahnrades, oder es rastet aus und tritt wiederholend auf der Stelle, so daß eine Unregelmäßigkeit des Ablaufs entsteht (zum Begriff >demolierte Mechanik< vgl. das entsprechende Kapitel bei Hirsbrunner)."

Igor Strawinsky und seine Zeit, Laaber 1983, S. 95f. und 99f.

Viktor Sklovskij (1916):

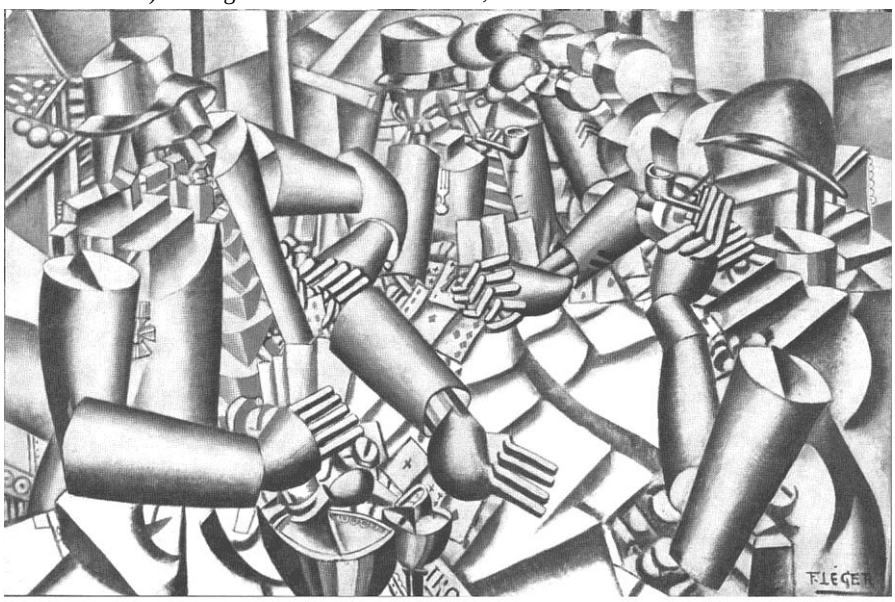
"... Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klarwerden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen; wenn jemand sich an die Empfindung erinnert, die er hatte, als er zum ersten Mal eine Feder in der Hand hielt oder zum ersten Mal in einer fremden Sprache redete, und wenn er diese Empfindung mit der vergleicht, die er beim zehntausendsten Mal hat, dann wird er uns zustimmen. Das ist ein Prozeß, dessen ideale Ausprägung die Algebra darstellt, wo die Dinge durch Symbole ersetzt sind... So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge... Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der >Verfremdung< der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig..."

Kunst als Verfahren. Zit. nach: Literatur. Reader zum Funkkolleg. Band 2, Frankfurt 1977, S. 214f.

Jurij Tynjanov (1921):

"Das Wesen der Parodie liegt in der Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens, wobei diese Mechanisierung natürlich nur dann spürbar wird, wenn das Verfahren, das sich mechanisiert, bekannt ist. Auf diese Weise erfüllt die Parodie eine doppelte Aufgabe: 1) die Mechanisierung eines bestimmten Verfahrens und 2) die Organisation neuen Materials, zu dem auch das mechanisierte Verfahren gehört." (S. 91) "Parodie und Travestie erreichen die Herabsetzung des Erhabenen auf andere Weise, indem sie die Einheitlichkeit zwischen den uns bekannten Charakteren von Personen und deren Reden und Handlungen zerstören, entweder die erhabenen Personen oder deren Äußerungen durch niedrige ersetzen."

Zit. nach: Th. Verweyen/G. Witting: Die Parodie in der neueren deutschen Literatur, Darmstadt 1979, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 63



Fernand Léger: Die Kartenspieler (1917)

Johann Wolfgang von Goethe:

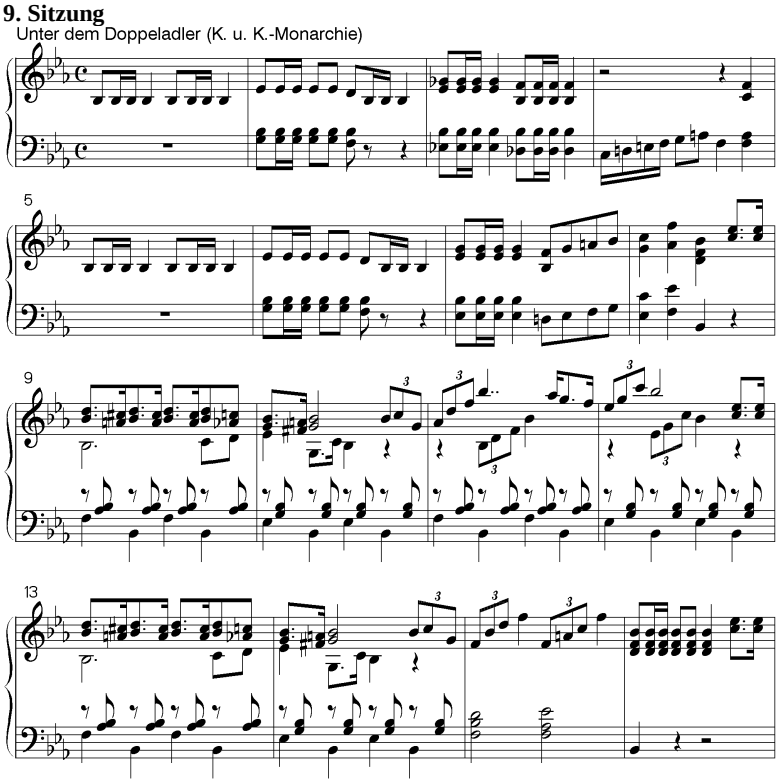
"Die Kunst aber soll für diejenigen Organe bilden, mit denen wir sie auffassen; tut sie das nicht, so verfehlt sie ihren Zweck und geht ohne die eigentliche Wirkung an uns vorüber."

zu Eckermann, 2. 5. 1824

#

9. Sitzung

Unter dem Doppeladler (K. u. K.-Monarchie)



Marschelemente (Beispiel: Unter dem Doppeladler)

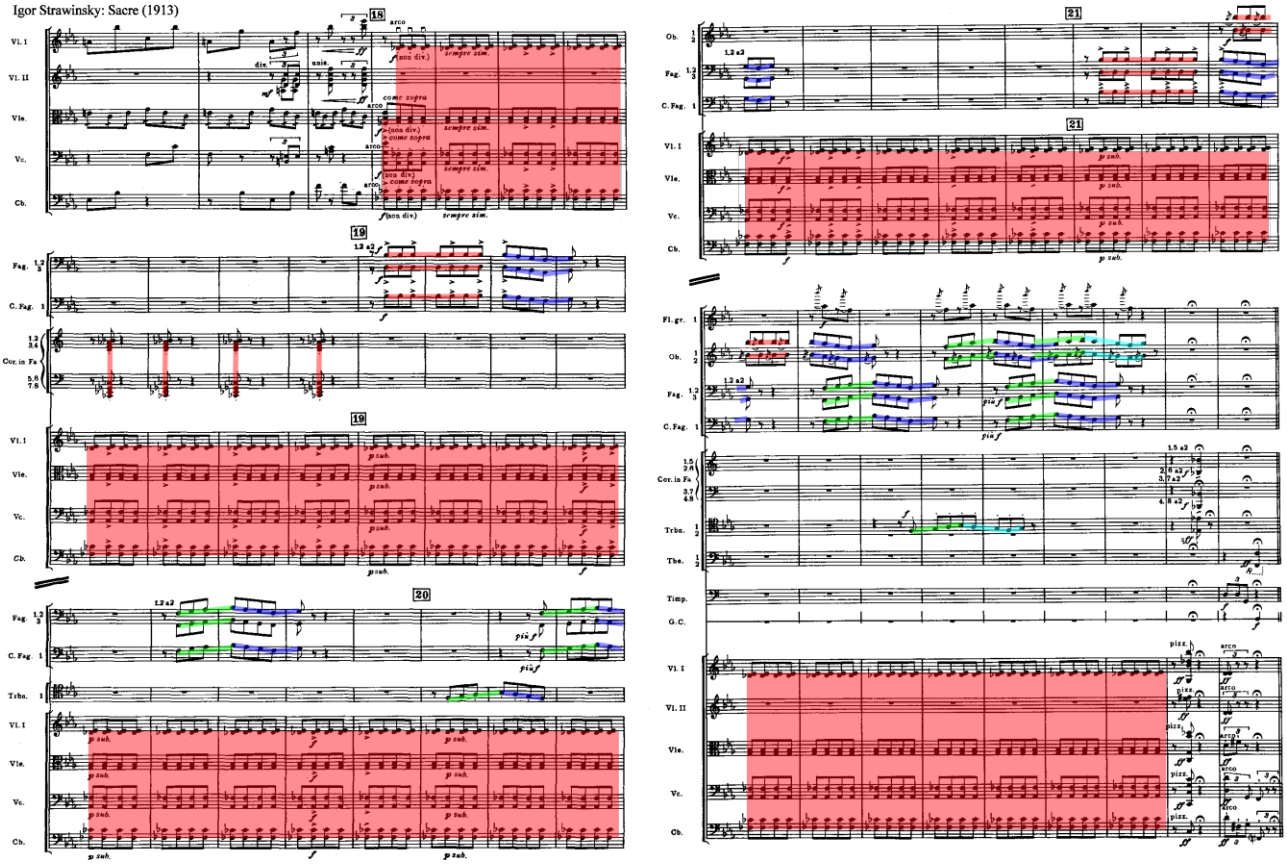
Fanfarenrhythmus
'Geschmetter'

Marschrhythmus
punktierter Rhythmus

Hmta-Begleitung
(Baßtöne, pendelnde Quart
+ nachschlagende
Akkorde)

Durchgehender 4/4 Takt
Periodischer Aufbau und periodische Melodik: 4 (VS) + 4 (NS) = 8 Takte
Fanfarenmelodik (durch Überblasen erzeugte Obertöne): Dreiklangsbrechungen
einfache Kadenzharmonik. Die Begleitfigur erscheint also auf verschiedenen harmonischen Stufen.
Form: A - B (Trio) - A
leichter
weicher
melodischer

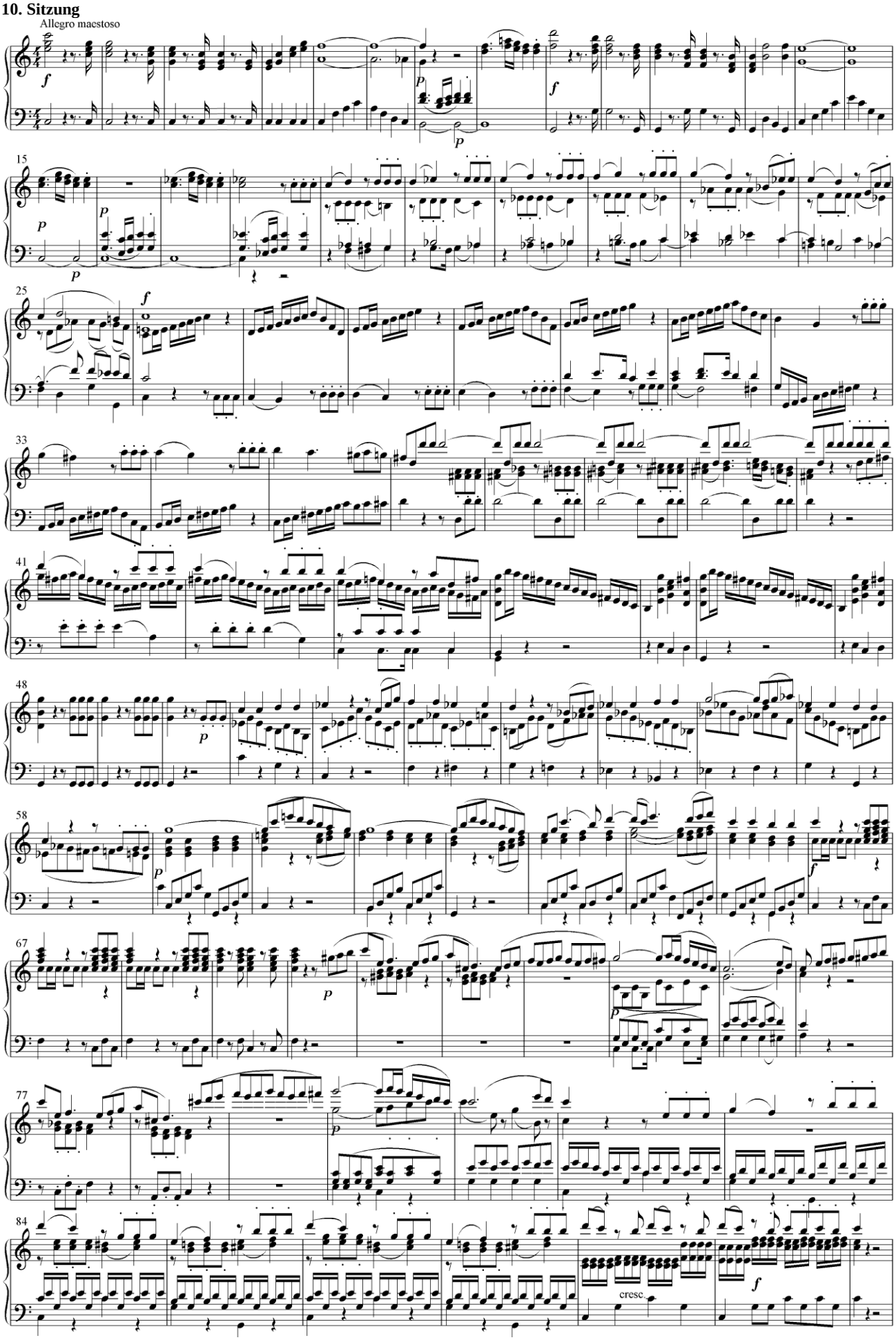
Igor Strawinsky: Sacre (1913)



Zeitgeschichtlicher Hintergrund:
Kubismus, Antiromantik, Neue Sachlichkeit, Formalismus, Kind als Vorbild der Maler (z. B. Kandinsky), ohne Perspektive, Mehrfachansichten einer Sache oder Person, Vitalismus, Futurismus, Maschine statt Organismus, Schnitttechnik des Films usw.

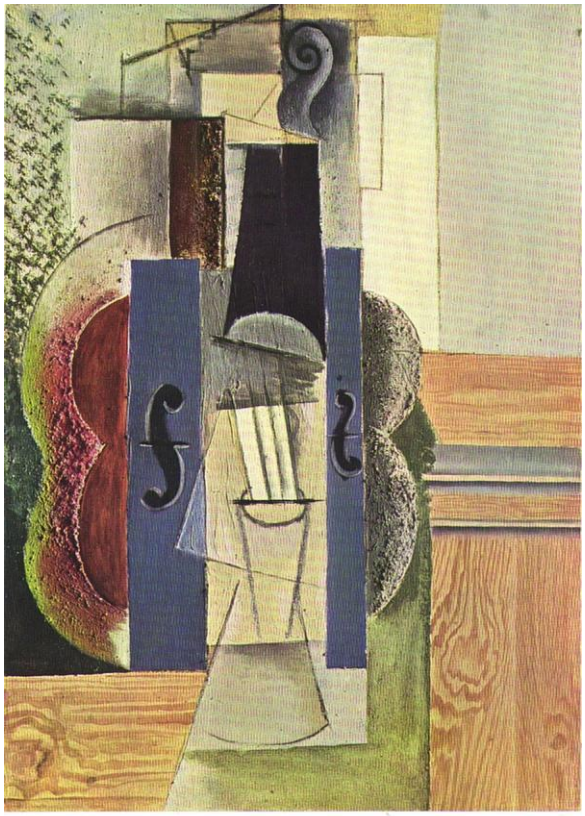
zu Mozart (s. u.): „Militär"-Intonation + Gefühlsgestik (‚männlich' – ‚weiblich'). Die Musik hat einen „Charakter", der in sich differenziert, sogar gegensätzlich ist, diese Verschiedenheit aber in einen inneren Zusammenhang bringt und zu organischer Einheit führt. Das ist die Gegenposition zur Montage.

10. Sitzung

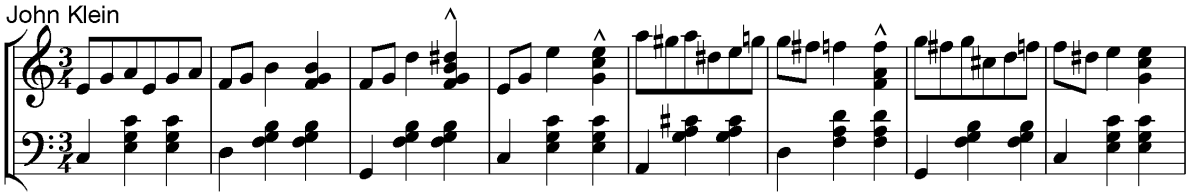


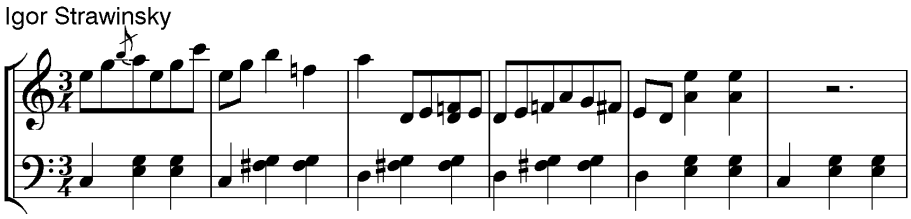
Musikhochschule Köln Klausur SS 1995 11. 6. 1995

Zeigen Sie, wie sich Strawinskys Walzer aus der Geschichte vom Soldaten (hier als vereinfachte Klavierfassung Strawinskys) in den Unterricht der SII einbringen lässt.
Reflektieren Sie, welche methodische Rolle die beigefügten Materialien (Picasso-Bild, Walzer von Klein) dabei spielen können.
Es sollte deutlich werden,
von welcher Perspektive aus Sie das Stück angehen (z.B. ästhetisch: "organisch" versus "mechanisch"),
an welchen Merkmalen Sie den Schülern die Prinzipien dieser Musik exemplarisch verdeutlichen wollen und
welche konkreten Verfahren Sie dabei anwenden.



Pablo Picasso: Die aufgehängte Violine (1913)





Walzer

(♩ = 184-192)

Igor Strawinsky

p

5

10

15

20

25

ffz ffz p subito f f p

John Klein: "Secessionswalzer" (T. 215ff.). Aus: "Sang und Klang im XIX./XX. Jahrhundert, Leipzig o. J.

2te mal ff 8ven

p

5

10

15

1. 2.

p