

Musik & Ästhetik

HERAUSGEGEBEN VON LUDWIG HOLTMEIER,
RICHARD KLEIN UND CLAUS-STEFFEN MAHNKOPF

Larson Powell

Karlheinz Stockhausen

Dieter Birnbacher

Musik bei Wittgenstein

Silke Schmidt

Musikphilosophie

Ralf von Appen

Populäre Musik und Ästhetik

Albrecht von Massow

Psychoanalyse und

Musikwissenschaft

Claus-Steffen Mahnkopf

Musikalische

Postmoderne

Susanne Kogler

Adorno und Lyotard

Nonos Wende

Sonja Dierks

Der Ort der Stimme

Angelika Jacobs

Adolphe Appia

12. Jahrgang, **Heft 46**, April 2008

Klett-Cotta Stuttgart

Visionen des Theatralen

Adolphe Appias musikalische Bühnenrevolution¹

ANGELIKA JACOBS

Späte Hommage

Gemessen an seinen avancierten Theatertheorien und Bühnenedwürfen führt der Schweizer Bühnentheoretiker, Szenograph und Musiker Adolphe Appia (1862-1928) bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein ein wirkungsgeschichtliches Schattendasein. Vergleicht man ihn mit Edward Gordon Craig, dem internationalen Star der Bühnenreform um 1900, der sein geistiger Weggefährte wurde, oder mit dem Wiener Sezessionisten Alfred Roller, der von ihm lernte, ist das Echo seiner Schriften und Entwürfe als ausnehmend gering zu bezeichnen. Dies ist vor allem dem Umstand geschuldet, daß sich dem Pionier der Bühnenreform nur wenige Gelegenheiten boten, seine Konzepte in konkreten Inszenierungen zu realisieren. Selten hat er seine Theorien in die theaterpraktische Umsetzung begleitet, und häufig eilten seine Visionen technischen Möglichkeiten der traditionellen Bühnenhäuser um mindestens eine Generation voraus. Überdies entzog sich der aus dem streng kalvinistischen Genfer Milieu stammende, menschen-scheue Künstler weitgehend dem Kontakt mit Presse und Publikum. Neben der langjährigen Zusammenarbeit mit dem Musiker und Rhythmiker Émile Jaques-Dalcroze propagierten Kollegen und Schüler wie Oskar Wälterlin in Basel oder Jacques Copeau in Paris seine Ideen und brachten sie auf ihren Bühnen zur Entfaltung. Viele Nachahmer haben Appias wegweisende Theorien und Modellinszenierungen aufgegriffen, ohne sich auf ihn zu beziehen, so wie noch heutige Licht-Designer nachhaltig von seinen Pionierleistungen profitieren.² Die Tatsache, daß im deutschsprachigen Raum erst 2006, mit der Übersetzung der Monographie des amerikanischen Theaterhistorikers Richard C. Beacham³, eine Darstellung des Werks von Adolphe Appia zur Verfügung steht, verdankt sich nicht zuletzt dieser noch ungeschriebenen Rezeptionsgeschichte, deren Grundlinien der Band skizziert.

1 Richard C. Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*. Mit einem Vorwort von Robert Wilson. Deutsch von Petra Schreyer und Dieter Hornig, Berlin 2006: Alexander Verlag.

2 Zu ihnen gehört auch der Autor selber; vgl. a. a. O., S. 7-10. Richard Beacham arbeitet seit 40 Jahren als Regisseur, Bühnenbildner und Licht-Designer und ist Lehrstuhlinhaber am King's College London, wo er virtuelle Präsentationen historischer Bühnenmodelle erstellt.

3 Richard C. Beacham, *Adolphe Appia – Artist and Visionary of the Modern Theatre* (Contemporary Theatre Studies 6). Chur / Philadelphia, Pa: Harwood Academic Publishers 1994.

Komplexe Bestandsaufnahme

Die Monographie bietet eine umfassende Bestandsaufnahme und kritische Bewertung des Gesamtwerks.⁴ Dem narrativen Duktus einer Werkbiographie entsprechend spielen kontextuelle Reflexionen zur Verknüpfung von Bühnenreform und Kulturkritik oder zur Funktion des Antiken im Werk Appias eine untergeordnete Rolle. Anliegen des Bandes ist es, das gesamte Panorama der Konzepte und Projekte Appias abzuschreiten. Die auf exzellenter Materialbasis recherchierten und dokumentierten Ausführungen zu seiner Entwicklung als Bühnendesigner und Theatertheoretiker werden jeweils durch separat folgende Ausschnitte aus seinen Abhandlungen vertieft. Unter diesen Texten befinden sich auch entlegene oder bislang unzugängliche Schriften, die erstmals ins Deutsche übersetzt wurden und die ganze Bandbreite der Theatertheorie Appias präsentieren. Sowohl die werkbiografische Darstellung als auch die Originaltexte sind reichhaltig illustriert, darunter eine großformatige Sequenz von 16 farbigen Bühnenbildern zu Shakespeare, Gluck, Ibsen und Wagner. Der Band bietet eine gut lesbare, sehr informative, übersichtlich gestaltete Mischung aus Werkbiographie, Quellensammlung und Bildarchiv. Deren Nutzung und Lektüre wird zum einen durch Bühnen-Chronologie, Personen- und Titelregister, zum anderen durch ein großzügiges Seiten-Layout erleichtert (Anmerkungen erscheinen als Marginalien). Auch in seiner opulenten Gestaltung stellt das querformatige Buch eine Hommage an den Revolutionär der experimentellen Stilbühne und der modernen Lichtregie dar.

Beachams editorisches Gesamtkunstwerk bietet neben den theoretischen Reflexionen und Bühnenbildentwürfen detaillierte Rekonstruktionen konkreter Inszenierungen Appias, deren dokumentarischen Wert vor allem Theaterhistoriker ermessen werden. Hierbei ist der Überblick über die wenigen, aber langjährigen kreativen Kooperationen Appias interessant, deren hoher Stellenwert für sein Schaffen deutlich wird. Unter ihnen war die Fusion mit dem System der rhythmischen Erziehung von Émile Jaques-Dalcroze die spektakulärste und prägendste.⁵ Die seinerzeit international berühmten, heute vergessenen Aufführungen von Glucks *Orpheus und Eurydike* auf der Hellerauer Experimentierbühne, wo Dalcroze und Appia in den frühen 1910er Jahren zusammenarbeiteten, markieren einen Höhepunkt im Theaterschaffen des Genfers, der vorher vor allem als Theoretiker in Erscheinung trat. Beacham kommt das Verdienst zu, die Bedeutung dieses seit den späten 1990er Jahren neu beachteten Kapitels europäischer Bühnenge-

4 Das Inhaltsverzeichnis ist auf der Homepage des Verlags abrufbar. Appias Werke liegen in einer kommentierten Gesamtausgabe vor: Adolphe Appia, *Œuvres complètes*. Édition élaborée et commentée par Marie-L. Bablet-Hahn. Introduction générale par Denis Bablet. 4 Bände. Lausanne: L'Age d'Homme 1983-1991.

5 Misolette Bablet, *Der musikalisch besetzte Gestus – Adolphe Appia und Jaques-Dalcroze in Hellerau*, in: Dresdner Hefte 15 (1997), H. 51, S. 59-64 (zuerst in: Bühnenkunst, Juli 1990).

schichte ins Zentrum zu rücken. Bekannt ist vor allem Appias Reform der Lichtregie, die in Hellerau ihre Umsetzung fand.⁶ Hier seien die Ausführungen zu Appia und Craig, zum Verhältnis von Musik- und Wortdrama und zum kultischen Theaterbegriff hervorgehoben.

Das Verhältnis zu Edward Gordon Craig

Beacham korrigiert die Mär des Konkurrenzverhältnisses zwischen Edward Gordon Craig und Adolphe Appia, die sich der 1915 einsetzenden, verbissenen Debatte um die Originalität beider Reformer verdankt. Theatergeschichtlich gesehen trat Appia als der erste Theoretiker der Bühnenreform in Erscheinung, Craig zunächst als ihr führender Praktiker. Craig kannte Appias Arbeiten, erfuhr aber erst 1912, daß dieser entgegen seinen Informationen nicht verstorben war. Trotz der Sprachbarriere entwickelte sich ein intensiver Austausch zwischen den beiden Anti-Illusionisten, die sich in ihrer kompromißlosen Konzentration auf die Interaktion von Körper und dreidimensionalem (kulissenfreiem) Bühnenraum trafen. Appia sprach von der »Musikalisierung« des Bühnenbildes. Sein Schwerpunkt lag, von Wagner herkommend, auf der rhythmisch-musikalischen Koordination von Licht, Bühnenbild und Bewegung respektive Tanz. Im Gegensatz zu Craig nahm er eine entsprechende Hierarchisierung der Inszenierungselemente vor und übertrug sein Konzept erst spät auf das reine Wortdrama. Craig pflegte seinerseits, das Interesse an Isadora Duncan ausgenommen, keinerlei Verbindung zum Tanz. Er inszenierte wesentlich kontinuierlicher und vielseitiger als Appia, mit dem ihn gemeinsame Werkausstellungen und eine lange, ausnehmend freundschaftliche Korrespondenz verbanden.

Musikalisierung des Schauspielers

Appias musikalische Bühnenreform erwuchs von den frühen Entwürfen bis zu ihren späten Theorien aus der Bindung an das »Wort-Tondrama« und aus der dezidierten Kritik an seiner spätromantischen Inszenierungspraxis, die schon Wagner selbst als unüberwindliche Hürde empfunden hatte.⁷ Beachams Darstellung verdeutlicht, in welchem Ausmaß diese Bindung eine hemmende Komponente im Schaffen Appias darstellte, der am »drame wagnérien« seine zentralen Reformideen entwickelte.⁸ Obwohl diese auf konsequenten Widerstand stießen, fand er erst spät zur inneren Distanz gegenüber dem Gesamtkunstwerk-Konzept, das er theoretisch längst transzendiert hatte. Von den frühen Bühnenbildern, die aus der genauen Kennt-

⁶ Vgl. Peter Blaha, *Visionär des Lichts. Die Theaterreform von Adolphe Appia*, in: prolog, September 2006, H. 101; URL: <http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node2/home/prolog/ausgaben/14844.php> [27.7.2007].

⁷ Bablet, *Der musikalisch besetzte Gestus* (Anm. 5), S. 59.

⁸ *La Mise en scène du drame wagnérien* (1895); *Die Musik und die Inszenierung* (1899).

nis der Bayreuther Verhältnisse heraus entstanden und bereits in den 1890er Jahren zur Ausarbeitung der vieldiskutierten Reformpositionen führten, bis zu der 1924/25 mit Wälterlin in Basel realisierten *Ring*-Inszenierung prallte Appia mit seinen streng stilisierten, bühnen- und schauspieltechnisch voraussetzungsreichen Szenarien an der Burgmauer der Alt-Wagnerianer ab. Nach der Suspendierung der Baseler Vorstellungen kehrte er dem Theater den Rücken.

Zum Verständnis dieses Bruchs sind Beachams Verweise auf das von Appia nur ansatzweise genutzte, aber wesentlich zukunftsreichere Potential des Sprechtheaters zentral. Für die Profilierung dieses Zusammenhangs fehlt jedoch der medienkulturgeschichtliche Tiefblick. Anders als das Musikdrama, in dem der singende Darsteller mit rhythmisch-gymnastischer Schulung als Spiegel des emotionalen *soundtrack* fungieren sollte, erforderte das reine Wortdrama eine eigene Methode. Auch hier stand der Schauspieler mit seinen plastischen Ausdrucksbewegungen im Zentrum, unterstützt von der Beleuchtung. Die Darstellung abstrakter Musikalität stellte jedoch ein Problem dar.⁹ Appia ging von den semantisch und prosodisch in der Text-Partitur »notierten« Emotionen aus. Er versuchte, sie nicht nur in die symbolische Stilisierung des Bühnenraums, sondern auch in die Bewegungen der Akteure zu übersetzen.¹⁰ Dabei griff er auf die Hellerauer Bühnenpraxis und seine Entwürfe »rhythmischer Räume« zurück und kooperierte mit AbsolventInnen der Rhythmus-Schule. Nachdem er 1922/23 mit Jessica Davis Van Wyck für *Hamlet* und den *Sommernachtstraum* leitmotivisch und rhythmisch strukturierte Szenarien entworfen hatte, entwickelte er 1925, ausgehend von einer Hellerauer Rhythmik-Version, in Kooperation mit Max Eduard von Leihburg ein extrem puristisches, monumentales Bühnenbild für die Prometheus-Tragödie von Aischylos. Von Leihburg wollte Appias Entwürfe für die selten inszenierten und daher weniger traditionsbelasteten antiken Tragödien nutzen und initiierte den Schritt ins Wortdrama. Die erfolgreiche Aufführung am Baseler Stadttheater produzierte laut Beacham »neue Normen für eine Reform der Bühnenkunst«¹¹:

»Der Rhythmus und das Tempo (der) Sprache, die von Leihburg in seiner Übersetzung beizubehalten suchte, bildeten die Grundlage für interpretative und expressive eurhythmische Bewegungen, die gewöhnlich auf einer Musikpartitur beruhten. Sie verwiesen –

-
- 9 Die Bindung der Inszenierung an die Musikalität zeigen die unmittelbar vorausgehenden programmatischen Überlegungen: Adolphe Appia, *Die Inszenierung und ihre Zukunft* (1921), in: Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters* (Anm. 1), S. 396-406; hier S. 401f.; vgl. Appia (Anm. 4), Bd. 4, S. 72-86.
- 10 Die Schwierigkeiten, die sich aus einer unbedachten Verbindung des musikalischen Reformkonzepts mit dem traditionellen Sprechtheater ergeben können, zeigte 1913 Paul Claudels Inszenierung seines Mysteriendramas *Verkündigung* (*L'Annonce faite à Marie*) im Hellerauer Festspielhaus, von der Appia sich klar distanzierte. Dazu vgl. auch Angelika Jacobs, *Maria im Experiment: Rilkes Hellerau*, in: Marburger Forum, 8 (2007), H. 5; URL: http://www.philosophia-online.de/mafo/heft2007-5/jac_Hel.htm [3. 9. 2007].
- 11 Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters* (Anm. 1), S. 289-292, Zitat 292.

zumindest versuchsweise – auf eine Möglichkeit, wie die Rhythmische Gymnastik und alles, was mit ihr zusammenhing, auf das gesprochene Drama angewendet werden konnte – eine Herausforderung, an der bislang alle Anhänger der Rhythmischen Gymnastik, einschließlich Appia, gescheitert waren. »Die aus dem textlichen Impuls geborene Bewegung hatte einen rhythmischen Gebrauch von Stimme und Körper geschaffen, der ganz im Geist von Appia und Dalcroze war.« (292)

Appia stufte das Wortdrama gegenüber dem Musikdrama als defizitär ein. In Berufung auf Schopenhauers Musikmetaphysik (400 f.) blieb er der musikalischen Bühnenkonzeption und der Rhythmik als Ausdrucksmethode verpflichtet und verfolgte den Weg zur Tragödie theaterpraktisch nicht weiter. Doch lag noch seinen späten Theorien die Vision »des Antiken« zugrunde, die in der Zusammenarbeit mit Jaques-Dalcroze ihre prononcierteste Ausprägung fand.

Kultisches Theater

Appia entwickelte eine Theaterutopie, die zwei Tendenzen der kulturkritischen Jahrhundertwende fortschrieb, das ästhetische Antike-Ideal und den emphatischen Lebensbegriff. Letzteren führt sein theoretisches Vermächtnis, *L'Œuvre d'art vivant* (1921), im Titel. Im Gegensatz zum Gesamtkunstwerk transzendierte dieses visionäre Konzept die Bühne und das literarische Werk – das heißt das Paradigma der Inszenierung, das mit dem Regietheater um 1900 zu seiner theoretischen Fundierung gefunden hatte. Appias *Maxime* »Die Kunst ist eine Haltung«¹² steht der aktuellen Performance- und Event-Kultur, wie vielfältige Verweise Beachams belegen, denkbar nahe und ist wörtlich zu nehmen: Kunst betraf für ihn den ewig ausgesparten, in die Isolation und Passivität gedrängten Körper der Schauspieler und Rezipienten. Das Utopiepotential dieser Konzeption lag in der Ausrichtung auf die im Spiel zu restituierende, die theatrale Fiktion letztlich suspendierende Kult-Gemeinschaft aller:¹³

»Wir treten in eine neue Ära ein, in der die Kunst von uns verlangt, in ihr zu *leben*, und wir von der Kunst fordern, daß sie in uns *lebt*. . . Die griechischen Künstler haben unbefangenen beim *lebenden* menschlichen Körper angesetzt . . . ! Die Kunst wird nie von Dauer sein, wenn sie nicht einem Gefühl enger menschlicher Solidarität entspringt.« (388)

»Man muß dem Volk das lebhafte und unvergeßliche Gefühl vermitteln, daß sein *lebender* Körper den Raum schafft und nach und nach definiert. Dieser *lebende* Körper soll sich frei fühlen, den Raum und seine Grenzen selbst zu erzeugen und nach Belieben zu modifizieren.« (393)¹⁴

¹² So der Titel von Appias letztem, 1927 posthum veröffentlichtem Essay, in: Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters* (Anm. 1), S. 329-332; vgl. Appia (Anm. 4), Bd. 4, S. 498 ff.

¹³ Beacham (Anm. 1), S. 329-332; vgl. Appia (Anm. 4), Bd. 4, S. 498 ff.

¹⁴ Appia: *Monumentalität* (1922), in: Beacham (Anm. 1), 386-395 (Herv. im Original); vgl. Appia (Anm. 4), Bd. 4, S. 142-156.

Für Appia realisierte sich diese Vision in der raumzeitlichen Harmonie von Bewegung und Musikalität. Er sah in der kollektiv befreienden Körperorientierung den gemeinsamen Nenner und das große Ziel der europäischen Bühnenreformen.¹⁵

Fazit: Appias Aktualität

Appias »außergewöhnliche und andauernde Fähigkeit . . ., aus den zeitgenössischen Gegebenheiten auf zukünftige Entwicklungen zu schließen« (353) und die kaum ausgeschöpften Potentiale seiner Bühnenreform begründen nach Beacham seine eminente Aktualität. Die konsequente Abschaffung des Beleuchtungssystems und die interaktive Öffnung des Bühnenraums haben Theaterschaffende wie Antonin Artaud, Luca Ronconi oder Richard Schechner realisiert. Beachams Panorama verdeutlicht den Spannungsbogen von der anti-illusionären Inszenierung des Gesamtkunstwerks bis zum Bühnen- und Gattungsgrenzen auflösenden kultischen Ereignis, das idealiter den Panzer moderner Entfremdungsphänomene durchbricht. Die anschauliche, theatergeschichtlich sehr detailreiche Darstellung liefert der deutschsprachigen Theaterforschung ein Appia-Vademecum, das den Blick auf das Geflecht der Bühnenreformen um 1900 wesentlich bereichert und erweitert.

Läßt diese späte Revision seiner Wirkungsgeschichte den Genfer Szenographen tendenziell monolithisch erscheinen, so regt der Band vor allem auch zur weiteren Kontextualisierung und Systematisierung des Appia-Projekts an. Von Interesse wären die Ausarbeitung medienkulturhistorischer Komponenten (Notations- und Übersetzungsproblematik), die Systematisierung der Bezüge zur Musikmetaphysik Schopenhauers, Wagners und Nietzsches und der Vergleich zu anderen Ritualkonstruktionen der Epoche.¹⁶ Im deutschen Kontext ist besonders die Korrelation von kulturkritischem Antike-Kult und Monumentalisierungstendenz bei den Vertretern der Lebensreform von Belang, der Appia und Jaques-Dalcroze zuzurechnen sind. Aus der Kunstautonomie der Jahrhundertwende entwickeln sich neben revolutionären Bühnenkunstwerken auch die ästhetisierten Kollektivierungs- und Gleichschaltungsprozesse, von denen sich Siegfried Kracauer ein Jahr vor Appias Tod als dem »Ornament der Masse« distanziert.¹⁷

¹⁵ Adolphe Appia, *Die Inszenierung und ihre Zukunft* (Anm. 9), S. 404.

¹⁶ Wolfgang Braungart, *Ritual und Literatur* (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 53), Tübingen 1996, S. 225-233; zum antimodernen Zug deutscher Ritualkonstruktionen vgl. Ulrike Brunotte, *Der Männerbund zwischen Gemeinschaft und Gesellschaft. Communitas und Ritual um 1900*, in: Erika Fischer-Lichte/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat (Hg.), *Diskurse des Theatralen* (= Theatralität, Bd. 7), Tübingen/Basel 2005, S. 231-246.

¹⁷ Kracauers Aufsatz *Das Ornament der Masse* (1927) formuliert eine Kritik des ästhetischen Gruppen- und Massenarrangements mit einem Seitenblick auf die rhythmische Gymnastik der Lebensreformer; vgl. Siegfried Kracauer, *Das Ornament der Masse. Essays*, mit einem Nachwort von Karsten Witte, Frankfurt a. M. 1977, S. 50-63. Das kultische Bühnenkonzept und der überhöhte Rhythmusgedanke von Appia, Dalcroze oder auch Rudolf Laban erleben in den Massen choreographien der Nürnberger Reichsparteitage ihre Perversion (vgl. Jacobs, *Maria im Experiment: Rilkes Hellerau* [Anm. 10], S. 23 der pdf-Datei).

Summary

Visions of the Theatrical. Adolphe Appia's musical revolution of the stage – The German translation of Richard C. Beacham's work biography of the Geneva scenographer is the first study to explore the entire range of Adolphe Appia's projects and shows their formative influence amid the web of stage reforms around 1900. The close exchange with Edward Gordon Craig and the central co-operation with Émile Jaques-Dalcroze in the then famous Hellerau rhythm school are especially important examples of previously underrepresented aspects of this context. Appia's concepts not only revolutionised stage lighting; following the idea of the *Gesamtkunstwerk*, they affected the musicalisation of theatre per se. This not only makes it necessary to carry out a thorough appraisal of his visionary work's history of effect; there must also be a broader contextualisation of his work incorporating media-culture-historical aspects, for example concerning the affiliations between the musical metaphysics of the 19th century and the (theatrical) ritual constructions of the early 20th century.

Psychoanalyse als Teil musikwissenschaftlicher Grundlagenreflexion

Eine Bilanz

ALBRECHT V. MASSOW

Johannes Pichts Abhandlung *Beethoven und die Krise des Subjekts*¹ fordert zu musikwissenschaftlicher Grundlagenreflexion heraus, und zwar mit der Frage, welche Möglichkeiten der Deutung von Musik sich zusätzlich zu den fachimmanenten Deutungskriterien durch fachfremde, nämlich psychoanalytische Deutungskriterien eröffnen. Daß eine solche Diskussion um Kriterien der Musikwissenschaft im Rahmen von *Musik & Ästhetik* zugleich so wirkt, als träten von außen her fachfremde Kriterien an fachimmanente Kriterien heran² – nicht ohne einen kritischen Unterton bezüglich bisheriger fachimmanenter Versäumnisse –, liegt an einer beiderseitigen Verkennung, und man möge es mir nachsehen, daß ich als einen Gegenstand dieser Verkennung nun diejenige musikwissenschaftliche Grundlagenreflexion meinerseits geltend mache, die ich sowohl bezüglich einer tragfähigen Subjektphilosophie als auch bezüglich der Deutungspotentiale durch psychoanalytische Konzepte systematisch entwickelt habe (mit der Quittung, hier bislang zwischen den Stühlen des sich als »fachimmanent« einschätzenden Diskurses und des oft als »fachfremd« geringgeschätzten Diskurses zu sitzen).

Picht ist nachdrücklich zugute zu halten, daß er es keineswegs bei einer Einführung ursprünglich fachfremder Kriterien beläßt, sondern daß ihm eine detaillierte Verknüpfung psychoanalytischer und musikanalytischer Kriterien gelingt, die das hieraus hervorgehende Deutungsvermögen eindringlich und plausibel macht. Methodisch tragfähig ist hierbei die Tatsache, daß er nicht etwa von den fachfremden Kriterien ausgeht, um aus ihnen die Musikanalyse resultieren zu lassen, sondern fachimmanent vom detaillierten musikanalytischen Befund ausgeht, um ihn auf mögliche motivierende Hintergründe psychoanalytisch zu befragen. Besonders hervorzuheben ist hierbei die hermeneutisch erweiterte Deutung der satzübergreifend wirksamen funktionsharmonischen Verhältnisse, besser gesagt: Konfliktverhältnisse in

1 Johannes Picht, *Beethoven und die Krise des Subjekts*, in: *Musik & Ästhetik* 11 (2007), H. 44, S. 5-26; *Musik & Ästhetik* 12 (2008), H. 45, S. 5-21.

2 Picht, a. a. O., H. 44, S. 6: »Die Frage nach der Gewalt in der Musik führt an den Rand eines Abgrunds, der mit herkömmlichen musikwissenschaftlichen Analysekatoren nicht auszuloten ist. Hier können klinische Erkenntnisse und Konzepte der Psychoanalyse dem Verständnis weiterhelfen.«

