

## Ferdinand Zehentreiter

### Was nicht in den Noten steht. Zur Lesbarkeit von Musik.

Vortrag an der Johann Wolfgang Goethe Universität im Rahmen der Reihe „Grenzbereiche des Lesens“. (8.6.2004)

E.T.A Hoffmanns 1810 verfaßte Rezension der Fünften Sinfonie Ludwig von Beethovens stellt in ihrer ebenso eindringlichen wie sachlich fundierten Werk-Physiognomik nicht nur eines der frühesten, sondern gleichzeitig immer noch eines der bedeutendsten Beispiele von Musikkritik dar. Bereits die einleitenden Bemerkungen umreißen nichts weniger als eine Ästhetik von Struktur und Geschichte der autonomen Instrumentalmusik und dabei gleichzeitig eine Ästhetik der romantischen Kunst im allgemeinen mit ihrem Programm, das Nicht-ausdrückbare auszudrücken:

„Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Musik rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, - fast möchte ich sagen, allein rein romantisch. [...] Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben.“<sup>1</sup>

Es ist bezeichnend, daß Hoffmann nicht nur die Illustration begrifflicher Gehalte oder äußerer Begebenheiten für eine zu überwindende Restriktion musikalischen Ausdrucks hält. So seien etwa Dittersdorfs Symphonien, die letzteres versuchten, „als lächerliche Verirrungen mit gänzlichem Vergessen zu bestrafen.“ Nein, auch alle *sinnlichen* Ausdrucksquellen, Wahrnehmungen der äußeren Sinnenwelt ebenso wie alle Gefühlsinhalte würden jene unmusikalische Bestimmbarkeit oder Eindeutigkeit besitzen, die durch die autonome Instrumentalmusik durchbrochen worden sei. In dieser Zuspitzung steckt, ohne daß dies genauer ausgeführt wäre, eine Unterscheidung, die jenseits der von Denken einerseits und Empfinden und Wahrnehmen andererseits angesiedelt ist, nämlich die von begrifflich identifizierter Erfahrung und vorbegrifflich-entgrenzender Phantastätigkeit. Nochmals anders ausgedrückt spricht Hoffmann bereits im Sinne der mo-

dernen sprachwissenschaftlich informierten Erkenntnistheorie davon, daß unsere ganze Erfahrungswelt normalerweise einen begrifflichen Index besitzt, auch die Ding- und Gefühlswahrnehmung. Man nimmt stets konstruktiv ein Ding-Konzept und eine Gefühls-Semantik wahr, sobald man aus diesen beiden Bereichen etwas bewußtseinfähig erfaßt. Autonome Musik ist für Hoffmann der Königsweg, den Bannkreis der sprachlichen Identifizierung zu durchbrechen, das Nichtidentische zu erfassen, - auch dies verbunden mit einem Gefühl, aber nicht mehr mit einem semantisch erfaßbaren, sondern nur noch mit dem der Entgrenzung als solcher, dem der Unendlichkeit. Und Beethoven ist der oberste Magier dieser Kunst.

„Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer) Komponist, und daher mag es kommen, daß ihm Vokalmusik, die unbestimmtes Sehnen nicht zuläßt, sondern nur die durch Worte bezeichneten Affekte, als in dem Reich des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt und seine Instrumentalmusik selten die Menge anspricht.“<sup>2</sup>

So ist es also kein Wunder, daß jene Ästhetiker und Künstler, seien diese auch solche des Wortes, die besonders empfindlich sind gegenüber der unhintergehbaren Identifizierungsmacht der Sprache, ein besonders inniges Verhältnis zur Musik haben. Eines der extremsten Beispiele dafür: Roland Barthes, mit seinem skandalträchtigen Faschismusvorwurf gegenüber der Sprache als solcher, ausgesprochen in seiner Inaugural-Leçon am Collège de France. „Die Sprache als Performanz aller Rede ist weder reaktionär noch progressiv; sie ist ganz einfach faschistisch; denn Faschismus heißt nicht am Sagen hindern, er heißt zum Sagen zwingen. Sobald sie hervorgebracht wird, und sei es im tiefsten Innern des Subjekts, tritt die Sprache in den Dienst einer Macht. Unweigerlich zeichnen sich in ihr zwei Rubriken ab: die Autorität der Behauptung und das Herdenhafte der Wiederholung.

„[Die] Zeichen, aus denen die Sprache besteht, [existieren] nur, insoweit sie anerkannt sind, das heißt, soweit sie sich wiederholen; das Zeichen ist mitläuferisch, herdenhaft; in jedem Zeichen schlummert das Monstrum „Ste-

---

<sup>1</sup> E.T.A. Hoffmann, „Ludwig van Beethoven, 5.Sinfonie“, in: ders., Schriften zur Musik, München o.J, S.34.

<sup>2</sup> Ebda., S.36.

reotypie“. [...] Sobald ich etwas ausspreche, verbinden sich die beiden Rubriken in mir, bin ich Herr und Sklave zugleich. [...] In der Sprache verschmelzen also unvermeidlich Unterwerfung und Macht.“<sup>3</sup>

Daraus entsteht aufgrund der Unhintergebarkeit sprachlichen Ausdrucks für den Menschen eine mißliche Situation.

„Wenn man Freiheit nicht nur Kraft nennt, sich der Macht zu entziehen, sondern auch und vor allem die, niemanden zu unterwerfen, kann es also Freiheit nur außerhalb der Rede geben. Unglücklicherweise besteht für die menschliche Rede kein Außerhalb: sie ist ein geschlossener Ort. [...] Uns bleibt nichts, wenn ich so sagen darf, als listig mit der Sprache umzugehen, als sie zu überlisten. Dieses heilsame Überlisten, dieses Umgehen, dieses großartige Lockmittel, das es möglich macht, die außerhalb der Macht stehende Sprache in dem Glanz einer permanenten Revolution der Rede zu hören, nenne ich: Literatur.“<sup>4</sup>

Diese allgemeine Kennzeichnung von Literatur hebt sie aus allen gattungsästhetischen Festlegungen heraus. Denn verstanden wird darunter eine allgemeine Weise, mit Zeichen zu komponieren statt sie zu Vehikeln einer festen Bedeutung zu machen, eine Kompositionsweise, die letztlich auch die Grenze von Literatur als Sprachkunst zur Musik als Klangkunst aufhebt. Barthes kann daher auch umgekehrt den Gesang als „Schrift“ bezeichnen. Die Resistenz von Literatur als Kompositionsweise gegenüber der Macht der sprachlichen Bedeutungserzeugung im allgemeinen kann daher auch nicht bloß in den progressiven Gehalten liegen. Denn auch diese sind gezwungen, jener Gedankenherrlichkeit zu gehorchen, die die Literatur ja aufbrechen soll, oder, wie Barthes es nennt, dem „regulären Code der Kommunikation“. Kritisch wird Literatur, so Barthes, nur als spontaner Akt, als Schreib- bzw. Kritzel-Praxis, ja, als Lust-Aktion, die nicht durch den vorweg gefaßten Gedanken geleitet wird, sondern durch die Widerständigkeit eines Ausdrucksmaterials, in das sie Gestaltverwebungen einschreibt. Das Ausdrucksmaterial sind die Zeichen, die nicht mehr als Begriffsmarken kombiniert, sondern als physiognomische Gebilde miteinander verwoben werden. Barthes nennt diese Gewebe „Texte“. Literatur wäre so ihrem Wesen nach eine „Lust am Text“:

„Ich verstehe unter Literatur nicht einen Sektor des Umgangs oder des Unterrichts, sondern den komplexen Graph der Spuren einer Praxis: der Praxis

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, Leçon/Lektion, Frankfurt am Main 1978, S.20f.

<sup>4</sup> Ebda, S.23.

des Schreibens. Ich habe also bei ihr im wesentlichen den Text im Auge, das heißt, das Gewebe von Signifikanten, das von dem Werk gebildet wird, weil der Text das Zutagetreten der Sprache ist, und weil die Sprache in ihrem Innern selbst bekämpft und umgelenkt werden muß: nicht durch die Botschaft, deren Instrument sie ist, sondern durch das Spiel der Wörter, für das sie die Bühne abgibt. Ich kann also unterschiedslos sagen: Literatur, Schreibweise oder Text. Die in der Literatur enthaltenen Kräfte der Freiheit hängen nicht von dem politischen Engagement des Schriftstellers ab [...], sondern von seiner auf die Sprache wirkenden Arbeit des Verschiebens. [...] Was ich hier ins Auge zu fassen versuche, ist eine Verantwortlichkeit der Form.“<sup>5</sup>

Am Ende seines Buches „Die Lust am Text“ schlägt Barthes den Bogen von seiner Literaturtheorie zu seiner zentralen musikästhetischen Kategorie: der „Rauhheit der Stimme“. Die „Ästhetik der Textlust“ solle den Begriff des „lauten“ bzw. „vokalen Schreibens“ mit einbeziehen. Dieses ist nicht gleichbedeutend mit dem Reden, auch nicht mit der ausdrucks gesättigten Rhetorik des Schauspielers, was man vielleicht denken könnte, wenn man an Barthes' Bestimmung des Schreibens als Ausdruck der spezifischen Textlust denkt. Nein: Das vokale Schreiben bedeutet eine Konzentration allein auf die Mittel der Stimme, im Entdecken immer neuer Differenzierungsmöglichkeiten dieses Organs. Paradoxerweise sieht Barthes gerade in dieser Vereinseitigung jenseits der deklamatorischen Ausdrucksmöglichkeiten etwa von Lunge, Körpervolumen usw. die größte künstlerische Emanzipation des Körpers zum Bedeutungsgeber jenseits der „faschistoiden“ Tendenzen des Begriffs. Dagegen würde die schauspielerische Rhetorik nur der Verdeutlichung von Gedanken und Gefühlsinhalten dienen. Das laute Schreiben

„wird nicht von den dramatischen Modulationen, den boshaften Intonationen, den gefälligen Akzenten getragen, sondern von der Rauheit [Materialität] der Stimme, das eine erotische Mischung aus Timbre und Sprache ist und daher seinerseits, ebenso wie die Diktion, Material einer Kunst sein kann: der Kunst, seinen Körper zu führen. [Diese] sucht (im Streben nach Wollust) die Triebregungen, die mit Haut bedeckte Sprache, einen Text, bei dem man die Rauheit der Kehle, die Patina der Konsonanten, die Wonne der Vokale, die ganze Stereophonie der Sinnlichkeit hören kann: die Verknüpfung von Körper und Sprache, nicht von Sinn und Sprache.“<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Ebda., S.25.

<sup>6</sup> Roland Barthes, Die Lust am Text, Frankfurt am Main 1974, S.97f.

Es ist klar, daß diese Behandlung der Stimme nach Musik ruft. Und es steht hinter diesem Modell der „Rauheit der Stimme“ auch ein konkreter Name, der des französischen, schweizstämmigen Sängers Charles Panzera. Bei ihm hatte Barthes nicht nur vorübergehend Gesangsstunden genommen, soweit es seine Tuberkuloseerkrankung zuließ, er hatte an ihm auch einen Modellfall genuin französischer Gesangkunst entdeckt, das er theoretisch immer wieder in der Polarität mit Dietrich Fischer-Dieskau, dem Hauptvertreter einer deutschen Gesangstradition, zu verdeutlichen suchte. Letzterer erscheint dabei als ein mit schauspielerischer Rhetorik an der Ausdeutung der literarischen Vorlagen orientierter Künstler, während Panzera mit allen Raffinessen der Stimmbehandlung die strikte Verfolgung genuin melodischer Spannungskurven und Klangnuancen betreibt. Nicht der Sinn der vertonten Worte und Gefühle, der Seeleninhalte, sei für diesen der Gegenstand der sängerischen Gestaltung, sondern die präsubjektive, nichtidentische Dynamik des Körpers, die über die Stimme zum autonomen und hochartikulierten Bedeutungsgeber wird. „Die Rauheit ist der Körper in der singenden Stimme.“ In Kategorien der Gesangstechnik liest sich der Unterschied zwischen Fischer-Dieskau und Panzera bzw den von ihnen verkörperten musikalischen Kulturen so:

„Wie oft haben wir nicht Gesangslehrer verkünden hören, daß die ganze Gesangkunst auf der Beherrschung, auf der guten Führung des Atems beruht! Der Atem ist das pneuma, die anschwellende oder zusammenbrechende Seele, und jede ausschließliche Atemkunst könnte durchaus eine insgeheime mystische Kunst sein. [...] In der Kehle [aber], dem Ort, wo das Lautmetall gehärtet und gestanzt wird [...] bricht die Signifikanz auf und läßt nicht die Seele, sondern die Wollust hervortreten. Bei Fischer-Dieskau glaube ich nur die Lungen zu hören, niemals die Zunge, die Stimmritze, die Zähne, die Innenwände, die Nase. Die ganze Kunst Panzeras hingegen lag in den Buchstaben, nicht im Blasebalg (ein einfaches technisches Merkmal: Man hört ihn nicht atmen, sondern nur den Satz zerteilen). [...] Die Konsonanten, von denen man gern annimmt, daß sie das Gerüst unserer [also der französischen. FZ] Sprache bilden und die man immer zu ‚artikulieren‘, zu trennen, hervorzuheben vorschreibt, um der Klarheit des Sinns Genüge zu leisten, empfiehlt Panzera in vielen Fällen zu verschleiern, [...] sie zum bloßen Sprungbrett des bewundernswerten Vokals zu machen: [...] dem Spiel

der Vokale kam die ganze Signifikanz zu (die der Sinn ist, insofern er lustvoll sein kann).“<sup>7</sup>

Glücklicherweise existieren Tonaufnahmen Panzeras aus den 30er Jahren. Auch wenn Barthes in seiner idealtypischen Zuspitzung natürlich manches etwas übertreibt, bestätigen die Aufnahmen, trotz ihrer schlechten technischen Qualität, seine Diagnose einer eigenen, spezifisch französischen Gesangskultur. Ein schlagender Vergleich mit Fischer-Dieskau ist etwa möglich im Falle von Schumanns Dichterliebe (nach Heinrich Heine), die Panzera 1935 zusammen mit Alfred Cortot, einer der Gallionsfiguren der französischen Klaviertradition, eingespielt hat. Wenn im ersten Lied, „Im wunderschönen Monat Mai“, Sänger und Pianist bisweilen auseinanderzudriften scheinen, so ist dies kein Malheur, sondern gestalterische Absicht. Das Lied wird ganz aus der musikalischen Grundidee des spannungsvollen Wechsels von Retardierung und Beschleunigung verstanden, Ausdruck des plötzlichen Wiederaufflammens längst versunkener Gefühlsimpulse, die ohne Antwort geblieben sind und nun in meditativer Erinnerung umkreist werden. Die stellenweise Konkordanz von musikalischem Ausdruck und Gedichtinhalten, etwa bei der melodischen Steigerung zu den Worten „mein Sehnen und Verlangen“, ist hier sekundär [Charles Panzera und Alfred Cortot]. Die chansonhafte Leichtigkeit und melodische Fluidität Panzeras, die sich um die Verdeutlichung der Gedichtinhalte nur wenig Gedanken zu machen scheint, differiert erheblich von der Interpretationsweise Fischer-Dieskaus, der auf fast didaktische Weise den Sinn jedes einzelnen Wortes klanglich und rhetorisch auszumalen versucht. Nicht zufällig sind Panzera und Cortot auch durchweg schneller als Fischer-Dieskau mit seinem Pianisten Christoph Eschenbach.

Besonders drastisch zeigt sich der Unterschied in dem Lied „Ein Jüngling liebt ein Mädchen“. Auf der einen Seite die Franzosen, die sich auf einen Bewegungscharakter konzentrieren, den des kapriziös Tänzeldnen, das fast manische Züge bekommt, - auf der anderen Seite die deutsche Interpretation, die gallig und mit viel Augenzwinkern die Moral von der Geschichte herüberbringen möchte, wobei die aufs Korn genommene Mädchenlaune relativ schwerblütig gerät. [Panzera/Cortot, Fischer-Dieskau/Eschenbach]. Wie E.T.A. Hoffmann wird auch Roland Barthes nicht müde, die irreduzible Ausdruckskraft der Musik zu würdigen. Wie bei Hoffmann stellt sich allerdings auch bei ihm ein zentrales Problem: Wie kann man theoretisch, also sprachlich,

---

<sup>7</sup> Roland Barthes, Die Rauheit der Stimme, in: ders., Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn,

über etwas befinden, das sich jeder begrifflichen Identifizierung entzieht bzw. diese sprengt? Barthes selbst hat sich diese Frage in Gestalt eines Dilemmas gestellt: „Sind wir wirklich in diesem Dilemma gefangen: Prädikation [das heißt außermusikalische Verinhaltlichung. FZ] oder Unsagbarkeit?“<sup>8</sup>

In der Praxis der musikalischen Analyse hat sich eine andere Alternative eingebürgert, die einer inneren Polarität der Musik geschuldet ist. Denn die von der Romantik bis zum Poststrukturalismus hervorgehobene Nichtidentität oder begriffliche Nichtfestlegbarkeit musikalischer Ausdruckstiefen bildet nur die eine Seite der Autonomie dieser Kunst. Die Kehrseite davon ist paradoxerweise eine eigenständige, hohe Konstruktivität. So hat sich in der musikalischen Analyse eine Alternative von inhaltsästhetisch orientierter Semantisierung der Musik und ihrer formalistischen Zergliederung eingebürgert, um ihrer schweren Faßbarkeit Herr zu werden. Bereits bei Hofmann selbst ist diese zu spüren, wenn er pendelt zwischen metaphorischer Charakterisierung und fachmännisch-technischer Kodifizierung von Beethovens Fünfter. Letzteres gilt bis heute als der Königsweg methodisch gesicherter Musikanalyse. Ihre Vorgehensweise sei an einem kleinen Beispiel erläutert, der Definition der „achttaktigen Periode“, die für die Musik des 18. und 19. Jahrhunderts überaus charakteristisch ist. Dabei stehen „Periode“ und daneben achttaktiger „Satz“ für die tragenden Hauptgestalten eines musikalischen Gebildes, - für das, was etwa in der berühmten Formenlehre des Schönberg-Schülers Erwin Ratz das „fester Gefügte“ im Kontrast zum „locker Gefügten“ genannt wird, also zu den Überleitungs- und Steigerungsteilen. So heißt es bei Ratz an zentraler Stelle:

„Das charakteristische Merkmal der klassischen Instrumentalformen ist die Ausbildung verschiedener, in ihrer Funktion deutlich unterscheidbarer Gebilde: Hauptgedanke, Überleitung, Seitensatz bzw. Nebengedankengruppe, Schlußsätze, Durchführung. Allgemein ausgedrückt können wir zwei Gestaltungsprinzipien feststellen: fester Gefügtes (hierher rechnen wir vor allem den Hauptgedanken, bis zu einem gewissen Grade auch die Schlußsätze) und locker Gefügtes (vor allem: Seitensatz, Überleitung, Rückführung, Durchführung, aber auch schon innerhalb des Hauptgedankens – sofern er als dreiteiliges Lied gebaut ist – den zweiten Teil). Zur Erzielung des festen Zustandes dienen vor allem harmonische Mittel (das eindeutige Feststellen und Festhalten der Haupttonart mittels Kadenz), ferner bestimmte thematische, bzw. motivische Strukturen, als deren wichtigste wir für die Form des

---

Frankfurt am Main 1990, S.273.

<sup>8</sup> Ebda., S.270.

Hauptgedankens die achttaktige Periode, den achttaktigen Satz und das dreiteilige Lied (8+4+4) anzusehen haben. Die Periode (4+4) besteht aus einem Vordersatz und einem Nachsatz, wobei der Vordersatz in der Regel auf einem Halbschluß endigt, der Nachsatz so wie der Vordersatz beginnt und mit einem Ganzschluß endigt.“<sup>9</sup>

Der Kontrast zwischen dem trockenen Ton dieser Ausführungen und den musikästhetischen Bekundungen Roland Barthes könnte nicht krasser sein. Es könnte dabei auch so scheinen, als hätten solche Formenlehren keinerlei Berührung mit dem konkreten Ausdrucksgeschehen der Musik. Dennoch haben auch ihre Klassifikationsstrategien ein relatives Recht. Denn noch die dramatischsten und berückendsten Augenblicke der kadenzenzharmonisch gebundenen Musik bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhunderts leben von der individuellen Verarbeitung eines basalen Material-Schematismus, jener Dimension, die die Formenlehren sich bemühen, bis ins Kleinste zu kodifizieren. Ein Beispiel dazu, aus Beethovens Klaviersonate op.2, Nr.3 in C –Dur von 1795 (in der Interpretation von Arturo Benedetti Michelangeli, 1941): Der Hauptgedanke des langsamen, zweiten Satzes der Sonate, „Adagio“ (in E-Dur). Er entspricht recht genau Ratzens Definition der „Periode“: Ein eröffnendes viertaktiges Gebilde, das seinerseits eine interne Untergliederung aus 2 + 2 Takten besitzt, wird wiederholt, mit einer Variation seiner zweiten Hälfte, also seines zweiten Taktpaares (anders ausgedrückt: die Takte 7 und 8 stellen eine Variation der Takte 3 und 4 dar). Eine Abweichung von diesem Grundschema entsteht hier dadurch, daß nach diesen 4 + 4 Takten die Musik den letzten Zweitakter, also die Takte 7 und 8, noch zwei Takte lang weiterträumt, so daß das Thema schließlich 10 Takte umfaßt. [Beethoven, op.2, Nr.3, 2.Satz Anfang, A.Benedetti-Michelangeli,].

Klassifikationen dieser Art, die vor allem die thematische Gliederung (inklusive der subkutanen Motivvernetzungen), die harmonische Gliederung und den übergreifenden tektonischen Plan eines Stückes in Zusammenhang zu bringen versuchen, machen den Hauptteil musikalischer Strukturanalyse aus. Sie bestimmen auch das gängige musikwissenschaftliche Bild von autonomer musikalischer Logik. Es entsteht das Bild einer Zergliederung vom kleinsten Element bis zum übergreifenden Ganzen. Musikwissenschaftsintern ist dagegen vor allem Einspruch erhoben worden von einer inhaltsästhetisch ausgerichteten Gegenpartei, die mit den Mitteln der Textphilologie zu zeigen ver-

---

<sup>9</sup> Erwin Ratz, Einführung in die musikalische Formenlehre, Wien 1973, S.21.



sucht, daß vieles für eine Komposition tragend sei, was nicht aus den Noten allein erschließbar ist. Die extremsten Vertreter dieser Partei verweigern sich dabei dem Begriff der musikalischen Autonomie als solcher. Der exponierteste unter ihnen, Constantin Floros, bezeichnet sich selbst offensiv als Vertreter einer Heteronomieästhetik, die den Begriff der Programmmusik radikal zu generalisieren versucht. Dazu rechnet für ihn jede Musik, für die inhaltliche Vorgaben gefunden werden können. Unterschieden wird lediglich zwischen verschiedenen Arten von Programmen, offiziellen oder verschwiegenen, philosophischen, biographischen und so weiter. Ein konkretes Beispiel dafür wäre etwa Floros' Einschätzung von Beethovens 6. Sinfonie, der „Pastorale“. Diese stellt einen heiklen Fall dar, da Beethoven einerseits ja zu den Heroen der musikalischen Autonomie zählt, andererseits die „Pastorale“ ja tatsächlich programmatische Satztitel besitzt, die eine außermusikalische, ländliche Szenerie beschreiben. 1. Satz: Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande, 2. Satz: Szene am Bach, 3. Satz: Lustiges Beisammensein der Landleute, 4. Satz: Gewitter, Sturm, 5. Satz: Hirten- gesang – Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

Die musikwissenschaftlichen Bewertungen dieser inhaltlichen Rahmung differieren radikal. Auf der einen Seite wird versucht, die kompositorische Rolle der programmatischen Überschriften möglichst zu bagatellisieren. So schreibt Otto Klauwell in seiner „Geschichte der Programmmusik“ von 1910 zur Programmbehandlung in Beethovens 6.:

„Das Programm ist auf die Form der Musik ohne Einfluß geblieben, sei es, daß es zu allgemein gehalten war, um bestimmte formelle Besonderheiten zu begründen, sei es, daß es einer bestimmten vorhandenen Form sozusagen auf den Leib geschrieben war. Beispiele: Die Pastoralsinfonie Beethovens und der *Totentanz* von Saint-Saens.“<sup>10</sup>

Nicht das Programm hätte also Beethovens Sinfonik beeinflusst, sondern umgekehrt ist das Programm der autonomen Dramatik dieser Sinfonik angepaßt worden. Dem widerspricht Floros aufs Heftigste. Zurecht kann er dabei auf die ungewöhnlichen formalen Züge des Stückes verweisen, die mit dem Programm engstens liiert seien.

„Führen wir diesen Gedanken aus: Eine Symphonie besteht zu Beethovens Zeit in der Regel aus vier Sätzen. Demgegenüber setzt sich die Pastorale aus fünf Sätzen zusammen, von denen die drei letzten attacca ineinander übergehen. Und ebenso ungewöhnlich ist es, daß im scherzoartigen dritten Satz

---

<sup>10</sup> Zitiert in: Constantin Floros, *Neue Formkonzeptionen und die vermeintliche Formlosigkeit*, in: ders., *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989, S.76, FN 46.

an die Stelle des Trios ein bäurischer Tanz tritt – ein überaus robustes Allegro im Zweivierteltakt ! [Des weiteren] zeichnet sich der Gewittersturmsatz [...] durch eine bemerkenswert kühne und freie Formanlage aus, für die man Parallelen aus dem Bereich der *absoluten Musik* nicht heranziehen kann. Von fern betrachtet mutet der Satz wie ein gewaltiger Crescendo-Decrescendo-Bogen an, wobei der Crescendo-Teil in mehreren Etappen verläuft.“

Musik wird hier gleichsam zum Naturereignis. [Beethoven, Pastorale, 4.Satz, Scherchen, Wiener Philharmoniker]. Als weitere Momente nennt Floros u.a. den Humor in der Pastorale, den man eigentlich erst dann erfassen könne, „wenn man Anton Schindlers ausführlichen Bericht zur Kenntnis genommen hat, wonach Beethoven im dritten Satz die Spielweise der österreichischen Dorfmusikanten zu ‚kopieren‘ versucht habe.“<sup>11</sup>

An solchen Stellen beginnt Floros Argumentation paradox zu werden. Denn einerseits versucht er – gegen den Normativismus und Schematismus der akademischen Formenlehre – die konkrete Gestalt des Werkes mit seinem konstitutiven Gehalt stark zu machen. Andererseits verschwindet diese Gestalt auch hier wieder, zwar nicht als Exempel eines Musters, aber als Spiegel einer äußeren Semantik, ohne Kraft, sich von sich aus mitzuteilen. Wenn man Schindlers Beethovendokumente lesen muß, um zu hören, daß der Komponist den Dorfmusikantenstil imitieren wollte, ist es um die Ausdrucksprägnanz seiner Musik schlecht bestellt. Man braucht eine Gebrauchsanweisung dafür. Floros’ Eifer gegen die Autonomieästhetik offenbart dies mehr, als ihm lieb sein kann, auch im Falle seiner Kritik an Klauwell:

„In diametralem Gegensatz zu dieser Behauptung läßt sich argumentieren, daß ungezählte Details der musikalischen Gestaltung in der Pastorale programmatisch bedingt sind und ohne Kenntnis des Programms total unverständlich bleiben müssen.“

Floros verwechselt hier schlicht genealogische Herkunft und immanenten dramatischen Sinn dieser Details. Natürlich bedarf man der philologischen Arbeit, um die inspirierenden Quellen zu erkennen, aber dies ist nicht gleichzusetzen mit dem Verständnis der formdramatischen Verarbeitung dieser Quellen im Werk, ihrer autonomen kompositorischen Transformation. Man kann die Sache sogar umkehren: die Rekonstruktion der

autonomen Verarbeitung dieser Quellen ist Voraussetzung auch für den Philologen, ihre Bedeutung bzw. Relevanz zu verstehen. Kompositorische Autonomie und Beeinflußung durch außermusikalische Semantik schließen also einander nicht aus, wie Floros, stellvertretend für eine ganze musikologische Vorurteilslandschaft, meint. Dies würde nur gelten im Falle eines sehr äußerlichen, um nicht zu sagen absurden Autonomiebegriffs im Sinne der völligen Abgeschottetheit der Musik. Aber abgesehen davon, daß dies allein schon wegen der unhintergehbaren biographischen Verwurzelung eines Werkes nicht denkbar ist, verwechselt dies auch Autonomie mit Autismus. Die Gleichsetzung von Verstehen oder Exegese mit philologischer Rückführung des Werkes auf seine Einflußquellen führt also keineswegs zu einer Befreiung der Werkanalyse von dem Schematismus der akademischen Formenlehre, sondern bildet eher eine Kehrseite zu ihr. In beiden Fällen wird das konkrete musikalische Geschehen subsumiert unter äußere Hüllen, entweder unter musikalische, also die Formschemata der Formenlehre, oder unter außermusikalische, die verarbeiteten außermusikalischen Inhalte mit ihrem Zwang zur Vereindeutigung. Diese genannten Kehrseiten bestimmen wesentlich das Gesicht der Musikwissenschaft als *normal science*.

Um so bedeutsamer erscheint es daher, wenn Erwin Ratz in seiner Formenlehre den Stellenwert dieser Disziplin musikästhetisch relativiert mit Blick auf den eigentlichen Gegenstand des Werkverständnisses. Er unterscheidet zwischen dem unvoreingenommenen Blick auf das Werk in seiner Individualität als Voraussetzung für die wissenschaftliche Analyse einerseits und der Kodifikation dieses Blickes andererseits.

„Ein erfolgreiches Studium dieser ‚Einführung‘ ist allerdings an eine Voraussetzung geknüpft. Diese besteht darin, daß man sich zunächst die genaue Kenntnis der in einem bestimmten Kapitel besprochenen Werke durch wiederholtes Spielen oder zumindest Lesen aneignet, bevor man dieses Kapitel durcharbeitet. Auf Grund langjähriger Erfahrung empfiehlt es sich für den Schüler, aber auch für den Musikfreund, zuerst allein die Analyse zu versuchen, indem er unvoreingenommen an das Werk herantritt und seine Gliederung, den Zusammenhang der einzelnen Teile und ihre Funktion im Gesamtaufbau zu erforschen sucht. Erst wenn er glaubt, das Werk in allen Einzelheiten genau zu kennen, lese er die hier gegebene Analyse.“<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Ebda, S.77.

<sup>12</sup> Ratz, Formenlehre, S.8.

Ausgeschlossen ist für Ratz die bloße Subsumtion eines Werkes unter ein kategoriales Gerüst, der Blick auf das Werk muß immer einen, und sei es auch nur intuitiven, Überschuß besitzen über die Kategorienlandschaft der Formenlehre. Diese soll lediglich den Blick schärfen,

„die Erlebnisfähigkeit des Musikers [...] aktivieren. [...]. Der Schüler wird daher von Beginn an dazu angehalten, jedes musikalische Detail bewußt wahrzunehmen. Er soll nichts als selbstverständlich wahrnehmen und immer fragen: warum ist dies so und nicht anders. [...] Wir können den Inhalt eines musikalischen Kunstwerkes in seinem vollen Umfang nur verstehen, wenn wir es von zwei Gesichtspunkten aus betrachten. Der eine setzt einen ‚idealen‘ Hörer voraus, der alles bemerkt, aber nicht weiß, was kommt. Es ist der Vorgang, den wir beim ersten Hören erleben. Jedes musikalische Detail wird von uns – wenn auch in der Regel unbewußt – wahrgenommen; wir knüpfen daran gewisse Erwartungen, die mehr oder weniger zutreffend sind. Der Grad der Folgerichtigkeit in Verbindung mit dem Effekt des Überraschenden und Unerwarteten, aber trotzdem logisch aus dem Vorausgegangenen Ableitbaren, macht einen wesentlichen Bestandteil der künstlerischen Wirkung aus.“

Die zweite Betrachtungsweise besteht aus der expliziten Untersuchung und begrifflichen Fassung des zuerst sinnlich Wahrgenommenen. Im Kern besagen diese einleitenden Worte von Ratz: Das Werk stellt einen ins Offene hinein prozedierenden Individualisierungsprozeß dar, in dem jedes Detail von entscheidender Bedeutung ist. Und: Für den Analytiker stellt sich daher an jeder Stelle die „Warum-Frage“. Es geht nicht nur darum, daß und wie ein Motiv melodisch und harmonisch mit einem vorausgegangenen verknüpft ist, sondern *warum gerade an dieser Stelle auf diese individuelle Weise* – angesichts eines stets vorhandenen Spielraums je anderer Möglichkeiten. Der Vertreter der herkömmlichen Formanalyse wird antworten: Da der Zusammenschluß der beiden Motive eine morphologische oder architektonische Funktion zu erfüllen hat. Die beiden Motive haben sich etwa zu einem Hauptthema zusammenschließen oder anderes. Dies unterläuft jedoch die Frage. Denn fraglich bleibt weiterhin, wieso wird diese architektonische Funktion gerade auf diese Weise erfüllt? Das zwingt zu einer entscheidenden Erweiterung des Funktions-Begriffs. Denn: Wem dient die jeweilige Verknüpfungsoperation? Der Herstellung einer individuellen Gestalt, einer individuellen Ablaufsdramatik. Und genau diese kann man mit den herkömmlichen Formbegriffen nicht fassen, die das konkrete musikalische Geschehen ja nur zum Exempel von normativen Mustern machen.

Die Formenlehre von Ratz liegt in der Mitte zwischen diesem Normativismus und einer gestalttheoretisch revidierten Formenlehre. Einerseits fundiert er seine Methode, anders als jener, mit einem individuellen gestalttheoretischen Blick, andererseits besteht eine Kluft zwischen dem Blick und den Begriffen, mit denen er ihm methodische Gestalt zu verleihen versucht. Letzteres ist aber dringend gefordert, nicht nur, um dem Anspruch, „das Einmalige und Große in den Meisterwerken zu erkennen [zu] lehren“, Genüge zu tun, sondern auch, weil die musikhistorische Entwicklung seit dem 19. Jahrhundert vor allem durch eines gekennzeichnet ist: durch eine Individuierung der musikalischen Formen. In fast verstörender Explosivität hat diese sich mit Beginn des 20. Jahrhunderts vollzogen und dabei alle gesichert erscheinende Begrifflichkeit mit sich gerissen.

Ein Blick auf die kompositorische Entwicklung Schönbergs mag dies verdeutlichen. Zunächst der Anfang des D-Dur-Streichquartetts von 1897. Dann das Orchesterstück op.16 Nr.1 von 1909. [D-Dur Quartett, 1.Satz, Anfang, Arditti Quartett. Orchesterstück Op 16, Nr.1, Gielen, SWF-Orchester] Wer die Stücke nicht kennt, wird es nicht für möglich halten, daß sie im Abstand von nur 10 Jahren entstanden sind oder gar vom selben Komponisten stammen: auf der einen Seite der Quartettsatz im Stile von Brahms oder Dvorak und auf der anderen Seite ein Orchestersatz, der den musikologisch Unbewaffneten wie ein Hölle aus berstenden Dissonanzen überfällt, - und der im übrigen (wie Igor Strawinsky berichtet) einem Abonnementhörer der New Yorker Philharmoniker noch in den 40er Jahren das Leben gekostet haben soll. Dieser erlitt vor Schreck einen Herzinfarkt.

Es ist nun nicht so, daß der musikologische Schematismus sich nicht zu helfen wüßte. Technische Kategorien für motivische, harmonische, kontrapunktische usw. Operationen sind reichlich entwickelt worden. Nur: Für die Zieldimension der Gesamtgestalt blieb und bleibt meist eine noch größere Abstraktion von der konkreten Individualität als im Falle der Tradition (etwa durch den Begriff der „Sektion“). Das Zerbrechen der herkömmlichen Formbegriffe wird zu kompensieren versucht durch ihre völlige Entleerung, die bloße Einteilung eines Stückes in Segmente.

Einer der wenigen, die ein Gespür für diese Problematik besaßen, war Theodor W. Adorno, vor allem in seinen ganz frühen und in seinen späten Schriften. An erster Stelle wäre dabei zu nennen die 1960 entstandene Monographie über Gustav Mahler. Gleich zu Anfang distanziert Adorno sich hier von den oben als Kehrseiten derselben Medaille kritisierten beiden Hauptrichtungen der musikalischen Analyse, dem Formalismus und der philologistischen Inhaltsbestimmung.

„So wenig dem Gehalt von Mahlers Symphonien Betrachtungen vom Schlag der thematischen Analysen genügen, die über dem, was kompositorisch der Fall sei, die Komposition versäumen, so unzulänglich wären solche, die das Komponierte, nach dem Jargon der Eigentlichkeit die Aussage, dingfest machen wollten. [...] Ideen, die von Kunstwerken behandelt, dargestellt, willentlich gemeint werden, sind nicht deren Idee, sondern Stoffe.“<sup>13</sup>

Adorno hat sich gerade Mahler ausgesucht, da bei diesem einerseits der tradierte Formenkanon massiv zu zerbrechen beginnt, andererseits die Ausdruckslandschaft seines Werkes auch nicht statt dessen ihren Halt in programmusikalischen Vorstellungen besitzt. „Mahler aber ist darum gegen das theoretische Wort besonders spröde, weil er der Alternative von Technologie und Vorstellungsgehalt überhaupt nicht gehorcht.“ An Mahler fasziniert Adorno die Synthese von flammender Phantasie und technischer vermittelter Gestaltobjektivierung, daher die Möglichkeit, in der Beschäftigung mit ihm die *membra disjecta*, hier: die Ästhetik des autonomen musikalischen Ausdrucks, dort die begriffliche Analyse, wieder zusammenzufügen, also: die Sprache des Nichtidentischen zu finden. Grundlage dafür ist ihm die mimetische Nähe des Analytikers zum konkreten Gestaltverlauf der Werke.

„Anstatt Ideen zu illustrieren, ist [Mahlers Symphonie] konkret zur Idee bestimmt. Indem ein jeder ihrer Augenblicke, ohne Ausweichen ins Ungefähre zu dulden, seiner kompositorischen Funktion genügt, wird er mehr als sein bloßes Dasein; eine Schrift, welche die eigene Deutung vorschreibt. Die Kurven solcher Nötigung sind betrachtend nachzuzeichnen, anstatt daß über die Musik von einem ihr äußerlichen [...] Standpunkt aus rasoniert würde.“<sup>14</sup>

Adorno führt dabei neue Formkategorien ein, die ins Zentrum der Mahlerschen Musik weisen sollen: „Durchbruch“, „Suspension“ und „Erfüllung“. Am Beispiel des Kopfsatzes der Ersten Symphonie sei die Kategorie des Durchbruchs kurz illustriert. Gleich im Anschluß an seine einleitenden programmatischen Ausführungen wendet Adorno sich dem Anfang dieser Symphonie zu:

„Die Erste Symphonie beginnt mit einem langen Orgelpunkt der Streicher, alle flageolett bis auf das tiefste Drittel der Kontrabässe, hinaufreichend bis zum hohen a, einem unangenehm pfeifenden Laut, wie ihn altmodische Dampfmaschinen ausstießen. Gleich einem dünnen Vorhang hängt er vom Himmel herunter, verschlissen dicht; so schmerzt eine hellgraue Wolken-

<sup>13</sup> Theodor W. Adorno, Mahler. Eine musikalische Physiognomik, Frankfurt am Main 1976, S.9.

<sup>14</sup> Ebda., S.10.

decke in empfindlichen Augen. Im dritten Takt hebt sich ein Quartensmotiv davon ab, angefärbt von der kleinen Flöte [ein Kuckucksruf]; die spitze unsinnliche Schärfe des Pianissimo ist genau ausgehört [...] Nach einem zweiten Holzbläseransatz wird das abwärts gerichtete Quartensmotiv sequenziert, um auf einem b hängen zu bleiben, das sich an dem Streicher-a reibt. Plötzlich *piu mosso*: eine Pianissimo-Fanfare von zwei Klarinetten im unteren, fahlen Register, die dritte Stimme dazu in der schwächlichen Baßklarinetten, matt, als ertönte es hinter dem Vorhang, wollte vergebens hindurch und hätte nicht die Kraft dazu. Auch wenn die Fanfare an die Trompeten übergeht, bleibt sie, wie Mahler von deren Aufstellung verlangt, ‚in sehr weiter Entfernung‘.<sup>15</sup>

[Mahler, 1.Symphonie, Anfang, Rattle, City of Birmingham Orchestra]

Adorno fährt nun fort, gleich über den Scheitelpunkt des Satzes zu sprechen, auf die Figur der von außen „anklopfenden“ Fanfare, die eine entscheidende Rolle spielen wird. Sie führt zum „Durchbruch“ bzw. bricht herein:

„Auf der Höhe des Satzes dann, sechs Takte vor Wiedereintritt der Tonika d, bricht die Fanfare in den Trompeten, den Hörnern, den hohen Holzbläsern durch, außer aller Proportion zum Orchesterklang zuvor, auch zu der Steigerung, die zu ihr geleitet. Diese erreicht nicht sowohl die Klimax, als daß die Musik mit körperlichem Ruck sich dehnte. Der Riß erfolgt von drüben, jenseits der eigenen Bewegung der Musik. In sie wird eingegriffen. Für ein paar Sekunden wähnt die Symphonie, es sei wirklich geworden, was ängstlich und verlangend ein Leben lang der Blick von der Erde am Himmel erhoffte. Dem hat Mahlers Musik die Treue gehalten; die Verwandlung jener Erfahrung ist ihre Geschichte. Verheißt alle Musik mit ihrem ersten Ton, was anders wäre, das Zerreißen des Schleiers, so möchten seine Symphonien endlich es nicht mehr versagen, es buchstäblich vor Augen stellen.“<sup>16</sup>

[Mahler, 1.Symphonie, von 13.30-14.55, Rattle, City of Birmingham Orchestra]

Zentrale hermeneutische Operation dessen, was Adorno „musikalische Physiognomik“ oder „materiale Formenlehre“ nennt, ist eine Charakterbestimmung der einzelnen Figuren und ihres individuellen Verlaufszusammenhanges. Eine zentrale Erfahrung, die man dabei macht, ist, daß der Notentext die von ihm protokollierten Charaktere meist unterbezeichnet, vor allem auf der Ebene der Agogik mit den erforderlichen Rubati und dy-

---

<sup>15</sup> Ebda., S.11.

namischen Feinakzentuierungen. Gerade die verantwortlichen Interpreten, die nicht nur nach Gusto oder Konvention verfahren, sondern auf der Basis einer genauen Analyse des Notentextes, wußten darüber besonders gut Bescheid. So ist es auch kein Zufall, daß eine der zentralen Figuren des analytischen Interpretierens, der Geiger Rudolf Kolisch, Schüler von Schönberg und Primarius des von ihm gegründeten Kolisch-Quartetts, immer wieder betonte, das Entscheidende würde *nicht in den Noten stehen*, muß also durch Charakterdeutung erschlossen werden.

Ein kleines Beispiel mag dies verdeutlichen: Die Interpretation des Scherzos aus dem letzten Streichquartett G-Dur op.161 von Franz Schubert (entstanden 1826). Der Mittelteil des Satzes, das Trio, enthält nur in den letzten vier Takten eine Bezeichnung für Verlangsamung, also *ritardando*. Das Kolisch-Quartett jedoch, berühmt für seine extreme Texttreue, fügt weitere, wenn auch nur kleine, *Ritardandi* mit ein. Dies entspricht zwar nicht dem Notentext *sensu strictu*, aber der in ihm protokollierten dramatischen Bedeutung. Durch das Schlußritardando endet der Teil im Zustand seligen Verdämmerns (unterstrichen noch durch eine Fermate im letzten Takt). Den Charakter einer entrückten, wiegenliedartigen Situation bekommt die Szenerie aber auch durch das sanft kreisende Thema. Genau dies unterstreicht das Kolisch-Quartett durch subtile Tempodehnungen, die immer mehr auf das Schlußritardando vorausweisen – ein schönes Beispiel für das von Kolisch so bezeichnete „Wiener Espresso“ [Schubert, G-Dur Streichquartett, 3.Satz, 1.39-4.23, Kolisch Quartett].

Adornos Mahler-Monographie kann als beispielhaft für das Ineinander von konkreter Kompositionsanalyse, Werkdeutung und allgemeiner ästhetiktheoretischer Generalisierung gelten. Letztere versucht sich auch immer wieder an der Bestimmung der Ausdrucksgrundlagen von Musik. Ohne den Namen zu nennen, befindet er sich dabei in enger Konkordanz zu Sigmund Freud, da er die nichtidentischen Erinnerungsspuren der Kindheit und die darin niedergelegten unerfüllbaren Wünsche für die zentrale Quelle hält. Die Kunst bietet den flüchtigen Schein der Erfüllung, der gerade in seiner Flüchtigkeit seine Intensität bekommt.

„An der Utopie hält Mahlers Musik fest in den Erinnerungsspuren der Kindheit, die scheinen, als ob allein um ihretwillen zu leben sich lohnte.“

---

<sup>16</sup> Ebda., S.11f.



Aber nicht weniger authentisch ist ihm das Bewußtsein, daß dies Glück verloren ist und erst als verlorenes zum Glück wird, das es so nie war.“<sup>17</sup>

Die Intensität der Musik, die an direkter leiblicher Suggestivität alle anderen Künste übertrifft, und ihre Ungreifbarkeit hängen unmittelbar zusammen. Ihre „Sprache“ liegt jenseits des Begriffs und kann doch nur vermittels des Begriff gelesen werden. Die Wissenschaft dieser Lektüre hat sich bislang vor allem mit zwei komplementären Weisen, diese zu halbieren, etabliert: mit formaler Klassifikation und philologischer Bebilderung. E.T.A. Hoffmann, Roland Barthes und Theodor W. Adorno haben auf je eigene Weise Perspektiven gezeigt, wie man das Kunststück vollbringen kann, etwas im Begriff zum Sprechen zu bringen, was darin niemals aufgeht. Diese Impulse gilt es heute aufzunehmen, vielleicht in einer Synthese von Strukturanalyse und hermeneutischer Entschlüsselung.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup> Ebda., S.187.

<sup>18</sup> S.dazu etwa Ferdinand Zehentreiter, Das Ende der Musik-Soziologie – und ihre Transformation im Rahmen einer strukturalen Kulturwissenschaft, in: Musik und Ästhetik, Heft 30, April 2004, S.40-57.