

Musikunterricht in der gymnasialen Oberstufe

Kunst und Popularität

Materialien zu einer Kurssequenz in Jahrgangsstufe 13

Hubert Wißkirchen

Es geht in dieser Kurssequenz

- um Unterscheidungskriterien für Kunst, z. B. Differenzierung, Originalität, Beziehungsreichtum (Dahlhaus, vgl. u. Text Nr. 30),
- um die Entwicklung eines Bewußtseins von den Problemen, die sich bei der Anwendung solcher Kriterien ergeben,
- um das Umgehenlernen mit Werturteilen, um das Verstehenlernen der Konstellationen, die bei solchen Urteilen wirksam werden. Dafür eignet sich besonders der historische Fall, hier die Entwicklung der Musik in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und am Anfang des 19. Jahrhunderts, weil dadurch eigene Identifikationen und Vorurteile zunächst umgangen werden.
- um das Kennenlernen der historischen Prozesse, die zum Problem der Aufspaltung des Musiklebens geführt haben, vor allem aber um das Verstehenlernen der Musik der damaligen Zeit und der sie prägenden ästhetischen Vorstellungen. Durch die Rückversetzung in den historischen Kontext, sozusagen in die Originalsituation - das wird erreicht durch die Texte und vergleichende Analyse -sollen die Schüler die individuellen Besonderheiten der behandelten Kompositionen sowie die durchgehenden Strukturen lebendiger erfassen. Die vielen Texte sollen Aspekte freilegen, von denen aus ästhetische Erkenntnisse und Erfahrungen möglich werden. Als Erklärungs- und Bezugsmodell für die verschiedenen Fragestellungen dienen Grundbegriffe aus der Informations- und Kommunikationstheorie. Dabei geht es nicht um diese Theorien und Begriffe an sich - vor allem nicht um ihre mathematische Komponente -, sondern um ihre aufschließende Kraft.

1. Skizze des Unterrichtsablaufs

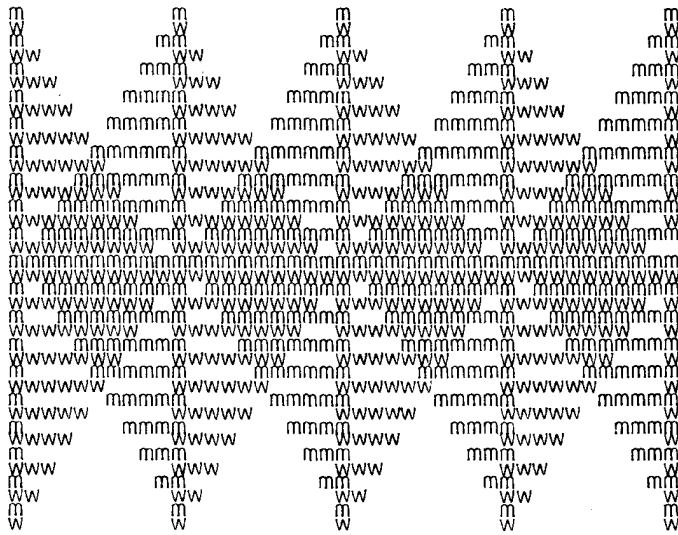
2.

Komplexitätsgrad von Musik

Materialien: Nr. 1-5

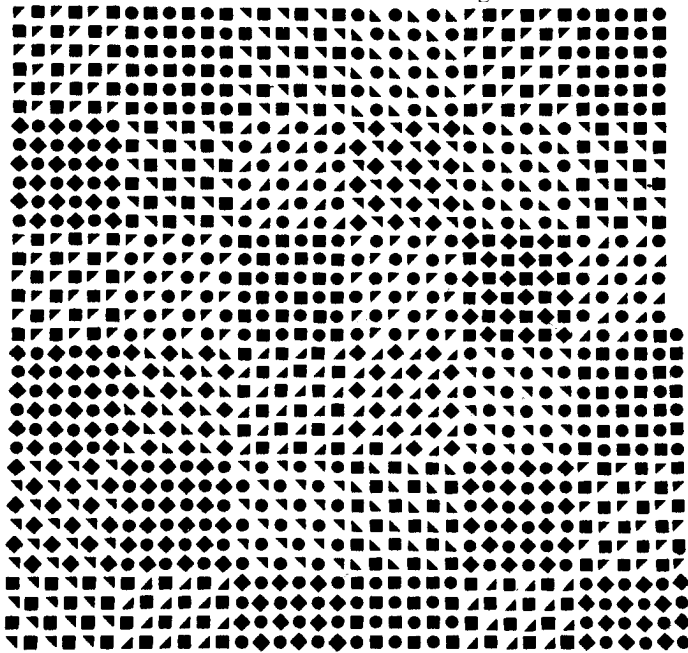
Musikbeispiele: Ph. Glass: Etoile Polaire, Platte "North Star", 1977, Virgin Records Ltd (V2085); Mustapha Tettey Addy: 00'YA!, LLST 7250; Ornette Colemann: Free Jazz, ATL 50240 (1961); Haydn: Klaviersonate Nr. 34 in e (1788), 1. Satz; Beispiele der Schüler.

Der Text (Nr. 4) von Fr. Winckel erschließt die Begriffe *Redundanz (Wiederholung)* und *Information (Neuheitswert)* und ihre Bedeutung für die Perzeption: in dem ausgewogenen Verhältnis beider liegt die optimale Adaption an das menschliche Aufnahmevermögen. Extreme Betonung der Redundanz führt zu Banalität und (aufgrund der Voraussehbarkeit) zu Langeweile, ein zu hoher Informationswert (Originalität) zu Unverständnis. Die ad usum Delphini hergestellte Buchstabengrafik (Nr. 1) ist ein Beispiel für sehr hohe Redundanz: Nur zwei Elementarzeichen (m, w) konstituieren das ganze Bild. Das ist allerdings nicht der alleinige oder wichtigste Grund für seine Banalität, denn auch das interessantere Bildbeispiel Nr. 2 verfügt über nur drei Elementarzeichen. Entscheidend ist, was mit den Zeichen gemacht wird, d. h. was auf den verschiedenen Superzeichenebenen geschieht. Superzeichen entstehen durch Kombination von Zeichen, in Nr. 1 z. B.: m/w, ww usw. bis hin zu senkrechten und waagerechten Linien, verschiedenen Formen von Dreiecken und Rhomben. Alle diese Superzeichen verschiedenen Grades wiederholen sich in Nr. 1 genauso wie die Elementarzeichen immer wieder. Das Bild ist sehr schnell (und erschöpfend!) analysiert und überschaut, es bleibt kein irritierender Rest. Es ist banal -und dadurch auf den ersten Blick "schön", auf die Dauer aber langweilig.



Nr. 1

Nr. 2 bildet in ähnlicher Weise Superzeichen, deutlich heben sich z. B. Quadrate heraus, die teilweise sogar gleich zu sein scheinen, aber eben nur scheinen: bei genauerem Hinsehen ist keine wörtliche Wiederholung festzustellen. Daneben gibt es Superzeichen, z. B. Mäander, die sich je nach der Entfernung, aus der man das Bild betrachtet, deutlich hervorheben oder verschwinden, jedenfalls nicht genau zu umreißen sind. Das Verhältnis von Wiederholung und Innovation ist also ausgewogen. Das macht das Bild interessant und ästhetisch befriedigend.



Nr. 2. Aus: A. Moles, *Kunst und Computer*, Köln 1973, Dumont

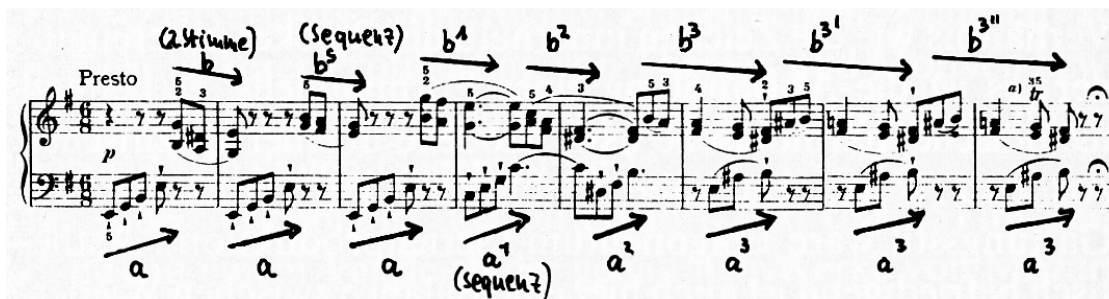
Die Anwendung dieser Betrachtungsweise auf die genannten Musikbeispiele führt zu folgenden Ergebnissen:

Ph. Glass: Repetition von Mustern, statischer Klang (Redundanz), Addition neuer Muster (Innovation), insgesamt Übergewicht der Redundanz. Problematisierung durch Schüler, die auf diese Musik "anspringen": Der Komplexitätsgrad darf nicht direkt in ein Werturteil überführt werden, dazu wäre die Funktion dieser Musik mit zu berücksichtigen.

*Tetty Addy*¹⁾: Beispiel aus Ghana (Afrika), repetierte Muster, die allerdings durch die Polymetrik sehr komplex gewebt sind. Irritationen entstehen durch die rhythmisch freien Off-Beat-Rhythmen der Solotrommel. Insgesamt dennoch Übergewicht der Redundanz.

Ornette Coleman: ein Beispiel für hohen Informationswert: Die Gleichzeitigkeit zahlreicher Ereignisse, die Kurzatmigkeit und schnelle Abfolge der Motive und Dialoge sind selbst für geübte Hörer kaum vollständig zu erfassen. Aber auch dieses Stück enthält einige Schichten, die hohe Redundanz aufweisen und sozusagen das Geländer bilden, an dem der Hörer sich festhalten kann, dazu gehören vor allem der über weite Strecken durchgehende Achtelbeat und das rauschende Becken.

J. Haydn: An diesem Beispiel läßt sich die Behauptung Winckels (s. Nr. 4) belegen, daß in der klassischen Musik ein Modell für optimale Perzeptionsmöglichkeit vorliegt.



Diese ersten 8 Takte enthalten *Wiederholungen* (Redundanz), z. B. aaa, a3a3a3. Neue Informationen kommen durch neues Material (Motiv b) hinzu, also nach dem Prinzip des *Kontrastes* (a: Dreiklang, aufwärts, staccato, 4 Töne, volltaktig, b: diatonische Linie, abwärts, legato, 3 Töne, auftaktig) oder durch *Abwandlung* des Grundmaterials. Von anderen Kommunikationssystemen unterscheidet sich die Musik nach Knepler²⁾ durch die *Plastizität* (d. h. Bearbeitbarkeit) ihrer Zeichen. Läßt man bei dem Wort Nacht den ersten Buchstaben weg, ist es nicht mehr dasselbe Wort. Die Verkürzung (z. B. a2, a3) oder Verlängerung (z. B. b3) eines musikalischen Motivs oder die Änderung seiner Intervallstruktur (z. B. a3, b2) oder seiner rhythmischen Faktur (z. B. b3) dagegen werden als Modifikationen wahrgenommen und stellen nicht die Identität des Motivs in Frage. Dadurch wird es der Musik möglich, bei hoher Redundanz (die Unterstimme besteht z. B. ausschließlich aus dem Elementarzeichen a) durch Änderung in einzelnen Parametern oder Parameterkomplexen das Material mit immer neuen Informationen anzureichern, ihm immer neue Nuancen abzugewinnen, im Extremfall es kontinuierlich bis in sein Gegenteil zu entfalten. So entsteht ein ähnlich interessantes Vexierspiel, wie es bei dem Bild Nr. 2 zu beobachten war. Dafür einige Beispiele: b2 erscheint, da es von a die Terzenfolge übernimmt, z. T. als Umkehrung von a2; a3 übernimmt von b das Legato, die Dreitönigkeit und den Sekundschritt.

Bis zur Ununterscheidbarkeit geht die Merkmalsmischung bei dem Motiv der Unterstimme in Takt 19 f. (von a: Sprung, 4 Töne, volltaktig, von b: fallende Dreitonlinie). Besondere Möglichkeiten der Mischung von Wiederholung und Innovation erhält die Musik auch durch eine weitere spezifische Möglichkeit, die *Kombinierbarkeit* ihrer Zeichen³⁾. Nicht nur verschiedene reale Stimmen kann man gleichzeitig verfolgen, sondern außerdem auch noch verschiedene Schichten wie z. B. harmonische, rhythmische, klangfarbliche Gegebenheiten. Ein ausgewogenes Verhältnis von Redundanz und Information kann also auch dadurch erreicht werden, daß der Hörer in einer Stimme oder Schicht durch hohe Redundanz entlastet wird, um dafür die Informationen in einer anderen Stimme oder Schicht besser aufnehmen zu können. Ein deutliches Beispiel dafür ist die Durchführung der Haydn-Sonate (T. 51 ff.): auf der motivischen Ebene (sowohl in der rechten als auch in der linken Hand) herrscht fast totale Redundanz (Voraussehbarkeit), dagegen sind die harmonischen Progressionen hier so kühn und ungewöhnlich wie sonst nirgendwo in dem ganzen Stück.

Die geschilderten Verfahren (Wiederholung, Abwandlung, Kontrast) gelten für alle Zeichenebenen (Elementar- und Superzeichen):

- die motivische Ebene (a, b),
- die Ebene der Phrasen (abab'),
- die Ebene der Halbsätze, Sätze bzw. Perioden (T. 9 beginnt z. B. mit einer Wiederholung des Anfangs, wird dann aber verändert weitergeführt),
- die Ebene der Großabschnitte (Exposition, Wiederholung der Exposition, Durchführung und Reprise).

Nimmt man das ganze Stück als Superzeichen, so steht dieses zu anderen Stücken seiner Gattung in einem ähnlichen Verhältnis wie die Zeichen innerhalb des Stückes untereinander: es ist die Abwandlung eines Formmodells, es benutzt melodische, harmonische usw. Modelle in einer spezifischen Art und Weise. Zu hohe Redundanz im Verhältnis zum Gattungsstil wäre Epigonentum (Serienproduktion). Ästhetisch befriedigend ist auch hier eine Balance zwischen Wiederholung und Innovation, zwischen Entlastung und Stimulation. Das Gleiche gilt auch auf der Ebene des Personal- oder Zeitstils. Die Notwendigkeit der Innovation steuert die stilgeschichtliche Entwicklung. Dabei gibt es, wie in dem Haydn-Beispiel, Phasen relativer Stagnation, Phasen kontinuierlicher Entwicklung und Phasen rapider Änderungen. (NB.: Der ästhetische Wert ist also nicht ohne genaue Berücksichtigung eines solchen Kontextes zu diskutieren. Es verbietet sich von daher ein direktes Übertragen von Wertmaßstäben etwa der klassischen Musik auf andere Formen der Musik mit ganz anderen Funktionen.)

Relativität des Komplexitätsgrades

Materialien: Nr. 3, 5, 6 - 10

Der Komplexitätsgrad eines Stückes läßt sich nicht objektiv, sondern nur in bezug auf die Voraussetzungen der Hörerseite bestimmen. Perzeption setzt Kode-Vertrautheit voraus. Der Hörer muß das Repertoire der verwendeten Zeichen einigermaßen kennen und im Nachvollzug geübt sein (vgl. Nr. 3). Hier spielen also subjektive Befindlichkeiten (Hörertypen, situative Bedingungen usw.), musikalische Sozialisation u. a. eine große Rolle. Dadurch entsteht das Problem, daß nicht jede Musik für jedermann angemessen perzipierbar ist, daß verschiedene musikalische Teilkulturen nebeneinander bestehen, und zwar nicht erst in unserer Zeit. In der mittelalterlichen Gesellschaft war die Kluft zwischen der Musik der Kleriker, der Aristokraten, der Spielleute und der Bauern bestimmt nicht geringer als die zwischen den verschiedenen Formen der sog. U- und E-Musik heute. Wenn die Dichotomie zwischen Kunst- und Populärmusik (Nr. 5) heute von einigen als Problem angesehen wird, dann nur deshalb, weil seit der Zeit der Aufklärung (Gedanke einer umfassenden Humanität mit besonderer Betonung der Gleichheit u. ä.) bestimmte *Normen* für *alle* gelten sollen. Dadurch kommt es zu Normkonflikten, wie die Texte Nr. 6 - 10 zeigen. Dabei steht die Auffassung Manns und Schönbergs der von Pausch und Scheibe diametral entgegen. Lediglich der Mozart-Text bezieht eine vermittelnde Position⁴⁾.

Der historische Fall: Ästhetik der Aufklärung

Materialien: Nr. 8 - 10

Musikbeispiel: J. W. Häßler: 3. Satz der ersten (in G) der "6 leichten Sonaten" (1780), Edition Peters Nr. 1862

Die Texte von Pausch und Scheibe (Nr. 8/9) zeigen, wie die mehr metaphysisch ausgerichtete, Musik als "figura" einer höheren Ordnung ansehende barocke Musikauffassung vom Kopf auf die Füße gestellt wird. Normative Leitbegriffe sind nun *Natur* und *Vernunft* (= Zweckmäßigkeit):

der (einfache) Mensch als Maß aller Dinge (vgl. den Satz des Philosophen Wolff, die Sterne seien dazu da, um dem Menschen des Nachts zu leuchten); Musik als *Unterhaltung* (Ohr, Gefühl, Herz, rührende Melodien mit einfacher Begleitung, ohne Schwierigkeit, "Kunst" = "künstlich", unnatürlich), Adressat: der einfache Mann, das "Volk".

Musikbeispiel: *Häßler*: hohe Redundanz in jeder Hinsicht: mot.-them. Material: 2 Motive (oft wiederholt), Füllmaterial ohne eigene Profilierung; nur geringfügige Veränderung des Materials ("Variation" einfachster Art, z. B. durch Akkordbrechung); meist diatonisch, gelegentlich weiche Durchgangschromatik,

harmonische Struktur: enger Rahmen (Kadenz), Ausweichung nur in benachbarte Tonarten (Parallele), Verwendung einfacher Akkorde;

rhythmisch-metrische Struktur: durchgehendes rhythmisches Muster, nirgends ist der gleichmäßige Puls gestört (Musik zum "Reinhängen"), allenfalls in T. 12 bei der rhythmischen Dehnung des Motivs; durchgehende Periodensymmetrie 8taktige Periode mit symmetrischem VS und NS (2 + 2/2 + 2 ...)

Satztechnik: einfache Melodie; einfacher, durchsichtiger, oft nur zweistimmiger Satz;

Form: zahlreiche Wiederholungen im Mikro- und Makrobereich, ABA, wobei B mit A sehr eng verwandt, stellenweise identisch ist; Ausdrucksprofil: Nähe zur Affekteinheit, "galant leicht", positiver, optimistischer Affekt, Nuancierung lediglich durch Dynamik (etwas äußerlich aufgesetzt?),

"galanter Stil".

Interessant ist die Information, daß Häßler um 1780 aus finanziellen Gründen dem Publikum Konzessionen machen mußte (MG 5,1300).

Zum Verständnis dieser neuen Musikauffassung sind unbedingt Informationen über den gesellschaftlichen und geistig-kulturellen Kontext notwendig, die in Form von Referaten bzw. durch Lehrervortrag eingebracht werden können ⁵).

Ästhetik des Sturm und Drang

Materialien: Nr. 11 - 14

Musikbeispiel: Ph. E. Bach: *Fantasia II C-Dur* (1785), abgedr. u. a. in: W. Georgii: *Musik aus alter Zeit, Bd. III, Köln 1954, A. Volk; (Hintergrund-) Informationen* ⁶)

In der Bewegung des Sturm und Drang entsteht eine doppelte Frontstellung einmal (zusammen mit der Aufklärung) gegen die barocke Musik, zum anderen gegen die popularisierende Richtung der Aufklärung (Genie als Prototyp eines absoluten Künstlers).

Textauswertung (Nr. 13) nach Oppositionsbegriffen:

<i>Barock</i>	- <i>Sturm und Drang</i>
höfisch, kirchlich	- bürgerlich, kleiner Kennerkreis, intim
offiziell (<i>funktional</i>)	- Einzelner für sich (<i>autonom</i>)
streng geregelte Musiksprache	- ungebunden, Formexperimente
Ordnung, Zwang	- ohne Ordnung und formale Proportion
<i>Fuge</i>	- <i>Freie Fantasia</i>
in <i>Affekten</i> stilisiert	- Gefühlskult, persönliches Gefühl ohne Schranken, freie Heftigkeit
Affekteinheit	- viele, überraschend wechseln
(Künstler als Handwerker)	- Geniekult, schwärmerisch, tranceartig
im Vordergrund das Formal-Technische	- im Vordergrund das Bedeutungshafte und Inhaltliche

Merkmale der Freien Fantasia (C. Ph. E. Bach: *Fantasia II*):

Stilmischung: toccatahafte (Läufe/Arpeggien - Akkorde) u. präludienhafte (vgl. das Prestissimo) Teile, empfindsamer Stil (3. Seite), galanter Stil (Mittelteil), rezitativisch;

kaleidoskopartig gewürfelte Form, starke, überraschend schnell wechselnde Gegensätze, plötzliche Brüche, extreme Expressivität, dramatische, assoziativ gesteuerte "innere Handlung", extreme harmonische Kühnheiten, Unterbrechung des Zeitkontinuums (Takt- u. Tempowechsel, Fermaten, teilw. ohne Takt).

Originalität wird zum Wesensmerkmal der Kunst. Der vom galanten Stil geprägte Zeitgenosse konnte nicht mehr folgen (vgl. Nr. 12), da sein Zeichenrepertoire nur noch partiell mit dem Repertoire dieser revolutionären Musiksprache Schnittflächen aufwies. - Der Innovationssprung wird deutlich, wenn man die obigen Merkmalslisten zu Häßler und Ph. E. Bach miteinander vergleicht. - Zu dem hier geforderten aktiven empathischen Mitvollzug (vgl. Nr. 14) war er ebensowenig fähig und bereit wie zum cogitativen Hören komplizierter barocker Strukturen. Der heutige Unterhaltungsmusikhörer ist hier vorgeprägt.

Generalisierung des Rezeptionsproblems bei Stilumschwüngen durch Lektüre von Peter Gradenwitz: *Drei Jahrtausende "Neuer Musik"* (in seinem Buch: *Wege zur Musik der Zeit, Wilhelmshaven 1974, tmw 29, S. 37 ff.*).

Ästhetik der Klassik

Klassik als Synthese

Materialien: Nr. 10, 19, 32

Aufhebung der Dichotomie "Aufklärung - Sturm und Drang" und der Dichotomie "Barock - Aufklärung/Sturm und Drang" (Nr. 19) zugunsten einer Integration, Versuch der Überwindung der Spaltung "Kunst - Volk" (Nr. 10, 32).

Dialektik von *Tradition und Innovation*. (Der Künstler ist dem Publikum immer einen Schritt voraus.)

Materialien: Nr. 15-18, 22/23

Musikbeispiele (Nr. 36): jeweils 1. Satz aus: Haydn: e-Moll-Sonate (s.o.), Mozart: c-Moll-Sonate KV 457 (1784), Beethoven: c-Moll-Sonate op. 10/1 (1798), Beethoven: d-Moll-Sonate op. 31/2 (1802); Beethoven: Einleitung zur Großen Fuge op. 133 (1825); außerdem als Vergleichsobjekt: Dittersdorf: Sinfonia concertante D-Dur für Cb., Va., u. Orch., 3. Satz

Die genannten Stücke (Haydn bis Beethoven - d-Moll-Sonate -) haben das gleiche Themenmodell (Dualismus zwischen Dreiklangsfanfare und Sekundfall, vgl. Nr. 36), zeigen aber, dem klassischen Kunstbegriff entsprechend, eine *innovative* Entwicklung: von der relativen Affekteinheit zu immer stärkeren Gegensätzen, vom relativ gleichmäßigen rhythmischen Pulsieren bis zur Auflösung eines kontinuierlichen Zeitverlaufs, von relativ einheitlichem Material zu immer stärkerer Profilierung von Themen und Motiven bzw. zu immer stärkerer Abwandlung von Motiven (bis zu ihrem ausdrucksmäßigen Gegenteil hin).

Besonders ergiebig ist der Dittersdorf-Text (Nr. 15) im Verbund mit einem Vergleich der genannten Werke von Mozart und Dittersdorf: Dittersdorfs Äußerung zeigt, daß für ihn der Neuheitswert der Mozartschen Musik zu hoch ist, vor allem stört ihn das Tempo, in dem die Informationen wechseln. (Hier beginnt eine Entwicklung, die bei Beethovens späten Streichquartetten und später bei A. v. Webern kulminiert.) Seine eigene Musik führt dementsprechend den Hörer sehr fürsorglich, die einzelnen Elemente sind nicht so profiliert und gegensätzlich wie bei Mozart, werden viel häufiger wiederholt und lassen sich daher viel ruhiger "auskosten". Der Hörer verliert nie die Orientierung, ja kann weitgehend vorausahnen, was kommt. Ein vergleichendes Hören (und Analysieren) der Mozart-Sonate offenbart die vergleichsweise enormen Anforderungen, die sich damals dem Hörer neu stellten. Wendt und Gerber hatten später mit Beethoven ähnliche Schwierigkeiten (Vergleich der Texte Nr. 16 und 22 mit Beethovens d-Moll-Sonate und Großer Fuge, vgl. Nr. 22/23).

Integrales Kunstwerk, Organismusdenken

Materialien: 19-21

Musikbeispiele: wie oben

Als Garant der organischen Einheit fungieren:

- die mot.-them. Arbeit, die Substanzgemeinschaft, die Einheit in der Mannigfaltigkeit (besonders deutlich aufzeigbar ist das an der c-Moll-Sonate von Beethoven⁷)
- der quasi-logische (Ausdrucks-)Verlauf.

Erneute Entfernung der "Kunst" vom "Volk"

Materialien: Nr. 17, 35

Musikbeispiele: Hummel: Gesellschaftsrondo D-Dur, op. 117 (1829), 2. Teil; Beethoven: Streichquartett op. 130 (1826), 1. Satz.

Ein Hörvergleich ergibt folgendes (zugegebenermaßen grobe) Ergebnis: Hummel: 80% Mozart, 10% Beethoven, 10% Romantik, genau die richtige Erfolgsmischung (Nr. 17);

Beethoven: Abwendung vom Konversationsston der Zeit, stärkere Ausprägung des einzelnen, stärkere vertikale Dichte, keine Begleitstimmen, sondern "Partner" im "Gespräch"; es ist schwer, den vielen Ereignissen zu folgen.

Ästhetische Dichotomie im 19. Jahrhundert

Kunst und Kitsch

Materialien: Nr. 24 - 35

Musikbeispiele: Beethoven: Adagio cantabile aus der c-Moll-Sonate

op. 13; "Das Auge der Geliebten" aus "Melodien aus Beethovens Sonaten und Sinfonien zu Liedern für eine Singstimme eingerichtet von Fr. Silcher" (um 1840) (Interpreten: H. Prey / L. Hokanson), J. Last: Adagio From the Sonata "Pathetique" Nr. 8, Classics Up To Date Vol. 2, Polydor 249371; Chopin: Nocturne op. 32, Nr. 1, Brinley Richards: Der Vöglein Abendlied (in: Goebels: Sammelsurium, Wilhelmshaven 1963, Heinrichshofen's Verlag).

Ein Vergleich des Adagios von Beethoven mit Silchers Bearbeitung zeigt nicht nur eine quantitative Reduktion des komplexen Stückes auf ein Refrain-Lied, sondern auch des Kunert-Textes stützt, mag das erläutern:

A (T. 1 - 8): geschlossene Periode, selbstgenügsam in sich ruhend, unangefochtenes "Glück".

A1 (T. 9 - 16): Wiederholung, dadurch Betonung des harmonisch in sich Beharrenden, gleichzeitig Aufhellung (Oktavversetzung).

B (T. 17 - 23): weitere Aufhellung: filigran-ornamental, leicht, zerbrechlich, aber erste Störungen des Gleichmaßes: Periodenverkürzung, beunruhigende Repetitionen (Tremoli) in der Begleitung.

(T. 23 - 28): resignative Oberleitung, tiefe Lage, schwere "Seufzketten" (schroffer Gegensatz zum Vorherigen).

A (T. 29 - 36): genaue Wiederholung des Anfangs, aber durch die quälende Überleitung erscheint die glückhaft in sich ruhende Melodie als etwas mühsam Errungenes, als Intendiertes, nicht als platt Gegebenes und Behauptetes.

C (T. 37 - 50): Hier kommen die widersprechenden Momente voll zum Durchbruch: abrupter Wechsel nach Moll, repetierte Triolen als Steigerung der Repetition in T. 17 ff., eruptive Dynamik, schneidende Dissonanzen usw. Aber auch diese Stelle enthält ihren Widerspruch in sich: der alternierende Dialog zwischen Ober- und Unterstimme (T. 37 - 40, 45 - 46) und die plötzliche Wendung nach E-Dur im pp (T. 45) halten die Sehnsucht nach Glück und Harmonie aufrecht.

A11 (T. 51 - 58): A111 (T. 59 - 66): Hier beginnt eine Reprise, aber eben keine wörtliche, so als ob nichts gewesen wäre. In den Triolen zittern die repetierten Triolen des C-Teils nach, der Widerspruch bleibt gegenwärtig.

Koda (T. 67 - 73): ferne Erinnerung an den ornamentalen B-Teil, wirkt resignierend, vor allem durch die dreimal tiefer gesetzte Figur in T. 70 - 72 und den Schluß in tiefer Lage.

Das Stück ist materialmäßig reich und in der Anlage komplex. Eine wörtliche Wiederholung des Themas kommt nur einmal vor, und selbst diese wirkt, wie gezeigt, durch die Art ihrer Präsentation neu, enthält, bei gleichem Material, eine neue semantische Information.

In der Bearbeitung von Silcher wird dieser differenzierte, beziehungsreiche Zusammenhang zerstört. Durch die Auslassung der Überleitung und des C-Teils wird der Widerspruch ausgeschaltet. Durch die endlosen, nun additiv gereihten Wiederholungen der ersten Periode wird das liedhaft Einfache, Ungebrochene, das im Original als etwas Ersehntes erschien, einfach als Gegebenes suggeriert. Der unterlegte Text mit seinen vielen verschwommenen Reizworten ("Ferne", "Herz Sterne"...) entführt den Hörer vollends in eine gefühlige irrealen Traumwelt.

Bei der Bearbeitung des Beethovenstückes durch J. Last kommen andere Vermarktungsaspekte hinzu, die sich aus den Texten Nr. 25 und 27 - 31 ergeben. Ein Vergleich der beiden Stücke von Chopin und Richards führt zu ähnlichen Ergebnissen wie der Vergleich Beethoven/Silcher.

Massenproduktion

Vergleich zweier Stücke von Thekla Badarczewska:

- Gebet einer Jungfrau (Goebel, Sammelsurium, s. o.)

- Mazurka (Salonalbum, Leipzig o. J., Peters Nr. 9133).

Beide Stücke sind streckenweise nahezu identisch, das eine ist ein Abziehbild des anderen.

Kompositorische und interpretatorische Analyse von Kitsch

Ladislav Kupkovič: Souvenir, Bearb. f. Viol. u. Orch. (1978), Eurodisc 200 076 366, gespielt von G. Kremer
Ergiebig bei der Analyse sind vor allem die Texte Nr. 25, 27, 33.

II. Materialien

4. Der Redundanzbegriff

Auszüge aus: Fritz Winckel: Analyse musikalischer Strukturen (1964), abgedruckt in "Musikhören", hrsg. v. B. Doppeide, Darmstadt 1975, S. 252 f.

"Information als Neuheitswert und Redundanz ergänzen sich im statistischen Sinne gesetzmäßig - in mathematischer Formulierung zu einem Wert Eins. Je größer die Redundanz wird, z. B. durch Wiederholung von Zeichen oder Zeichengruppen, um so geringer wird der Informationsbetrag oder der Erwartungswert für den Perzipienten. Wird im Extremfall eine Note ununterbrochen stereotyp auf dem Klavier wiederholt, so ist die Redundanz Eins und der Informationswert Null geworden (Banalität). Der Fall des Automaten ist eingetreten. Andererseits ist eine permanente Folge von stets neuen Zeichen (Originalität) sinnlos (Informationswert Null), weil sie sich nicht einprägen, was bedeutet, daß die Funktion des Gedächtnisses als Speicher außer acht gelassen worden ist. Außerdem kann sich aus solcher Struktur keine Form bilden. Die Aufeinanderfolge von stets neuen Zwölftönenreihen oder die Aufstellung einer unendlichen bzw. divergenten Reihe wäre in ihrer Irrelevanz nicht faßbar, wie dies auch für ungegliederte stochastische Reihen gilt. Die perzipierbare Länge einer Reihe hängt von dem Kurzzeit-Speichervermögen des Gedächtnisses ab. Die Praxis lehrt, daß man im Durchschnitt kaum mehr als sechs Ziffern in einer Folge spontan wiederholen kann (Telefonnummern). Wenn Ziffern dagegen je zweistellig rhythmisch gesprochen werden, so bedeutet der Rhythmus als eine Gliederung der Formbildung eine förderliche Redundanz. Daraus ergibt sich weiter, daß Lernprozesse ohne Redundanz mangels des Speichervermögens nicht möglich ist. Diese erst vermittelt Wahrnehmbarkeit.

Mit dem Redundanzbegriff wird die Formlehre der Musik von einer neuen Seite her untersucht. Die überlieferten Formen der Musikgeschichte können als ein Auswahlprozeß aus vielen möglichen Formen mit einer optimalen Adaption an das menschliche Perzeptionsvermögen angesehen werden. Die Zahl von Wiederholungen und Teilwiederholungen von Motiven, Themen, Satzteilen, die Variation der Ornamente als einer Umspielung der Motiv-Information und anderes mehr schaffen die Gleichgewichtigkeit zwischen Information und Redundanz und fördern den Lernprozeß.

Wir haben ein deutliches Gefühl dafür, bis zu welcher Höhe ein Musikwerk mit Redundanz angefüllt sein darf, d. h. wieviel Wiederholungen und Varianten möglich sind (z. B. nur dreimalige identische Wiederholung eines Motivs in der obligaten Stimme). Die Anreicherung des Informationsbetrages in der Entwicklung eines Satzes ohne Zuhilfenahme neuer Themen geschieht dann durch Auslassung, was in der Durchführung eines Satzes in sich redundant weiter verarbeitet wird.

Es gibt wohl kein schöneres Modell für optimale Perzeptionsmöglichkeit im Lichte der Informationstheorie als die Analyse von klassischen Musikwerken. Freilich ist die Berechnung der Anteile von Informationsbetrag und Redundanz nicht ganz einfach, da diese manchmal sehr eng miteinander verknüpft sind.

5. Musik der Götter - Musik der Menschen

Auszüge aus A. A. Moles: Kunst und Computer, Köln 1973 (Dumont), S. 203 ff.

6. Kunst und Volk

Thomas Mann (Dr. Faustus)⁸⁾: "Kunst ist Geist, und der Geist braucht sich ganz und gar nicht auf die Gesellschaft, die Gemeinschaft verpflichtet zu fühlen, er darf es nicht meiner Meinung nach, um seiner Freiheit, seines Adels willen. Eine Kunst, die ins Volk geht, die Bedürfnisse der Menge, des kleinen Mannes, des Banausentums zu den ihren macht, gerät ins Elend, und es ihr zur Pflicht zu machen, etwa von Staates wegen, nur eine Kunst zuzulassen, die der kleine Mann versteht, ist schlimmstes Banausentum und der Mord des Geistes."

7.

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

8.

Pausanias (Vorwort zu seinen VI Missae, Augsburg 1790): "Ich bin selbst nur ein Dilettante in der Musik, und darf es also nicht wagen, auf den Beifall der sogenannten Meister von der Kunst zu rechnen. Diese gestrengen Herren haben das ausschließende Recht, alle jene Schriften zu verwerfen, die mit den verjährten Regeln ihrer Kunst nicht übereinstimmen. Unverzeihliche Sünde ist es bei ihnen, ein Paar Quinten oder Oktaven hintereinander zu setzen, sollten sie auch auf Ohr und Herz den vorteilhaftesten Eindruck machen."

Meine Begriffe vom Kirchenstil kommen also den ihrigen ganz und gar nicht übereins. Auch hierin erkenne ich Ohr und Gefühl für die einzigen kompetenten Richter; sie aber fordern Ligaturen, Fugen, Contrapunkte, und verwerfen Melodie ... und süße reizende Harmonien. Ich halte es mit der Natur; sie mögen es immer mit der Kunst halten: gelingt es mir, durch sanft rührende Melodien das Herz des unbefangenen Beters zu Gott zu erheben ... und so die Andacht des größeren Haufen zu befördern, so tue ich freundlich Verzicht auf den Beifall der Kunstrichter."

9.

Joh. Adolf Scheibe (1737)⁹⁾: "dieser große Mann (J. S. Bach) würde die Bewunderung ganzer Nationen sein, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge und ihre Schönheit durch allzugroße Kunst verdunkelte ... Alle Stimmen sollen miteinander und mit gleicher Schwierigkeit arbeiten, und man erkennt darunter keine Hauptstimme. Kurz: er ist in der Musik dasjenige, was ehemals Herr von Lohenstein in der Poesie war. Die Schwülstigkeit hat beide von dem Natürlichen auf das Künstliche ... geführt; und man bewundert an beiden die beschwerliche Arbeit und eine ausnehmende Mühe, die doch vergebens angewandt ist, weil sie wider die Vernunft streitet."

10.

Leopold Mozart (an seinen Sohn W. A., 1780)¹⁰⁾: "Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das *ohnmusikalische Publikum* zu denken, - du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, vergiß also das so genannte populare nicht, das auch die langen Ohren kitzelt."

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

Wandlung von der Darstellungs- zur Gefühlsästhetik

11.

Carl Dahlhaus (Musikästhetik, Köln 1967, S. 35 f.)

12.

Joh. Friedr. Reichardt (1775, Schreiben über die berlinische Musik, in: Reichardt: Briefe, die Musik betreffend, Leipzig 1976, Reclam, S. 71, 74): "welches der wahre, edle Endzweck der Musik sei, ist bekannt: der Mann, der mir das Herz rührt, Leidenschaften erregt und besänftigt und der mich auch, bei dem ohre gefälligen Gedanken, durch Beschäftigung des Verstandes vergnügt, der erfüllt mich ganz."

"Solch verzärtelte Leute sind nun auch die musikalischen Liebhaber größtenteils. Sie wollen nur immer angenehm gekitzelt oder sanft eingewiegt sein, starke Rührung, Erschütterung und Beschäftigung des Verstandes, das ist ihre Sache nicht."

Die "Freie Fantasie"

13.

Auszüge aus: Peter Schleuning, Die Fantasie II, Das Musikwerk, Köln 1971, S. 7 f.

14.

Wackenroder (1792, zit. nach H. Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit, in: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, Reclam, S. 152): "Wenn ich in ein Konzert gehe, find' ich, daß ich immer auf zweierlei Art Musik genieße. Nur die eine Art des Genusses ist die wahre: sie besteht in der aufmerksamsten Beobachtung der Töne und ihrer Fortschreitung: in der völligen Hingebung der Seele in diesen fortreißenden Strom von Empfindungen; in der Entfernung und Abgezogenheit von jedem störenden Gedanken und von allen fremdartigen sinnlichen Eindrücken. Dieses geizige Einschlürfen der Töne ist mit einer gewissen Anstrengung verbunden, die man nicht allzu lange aushält ... Die andere Art, wie die Musik mich ergötzt, ist kein wahrer Genuß derselben, kein passives Aufnehmen des Eindrucks der Töne, sondern eine gewisse Tätigkeit des Geistes, die durch die Musik angeregt und erhalten wird. Dann höre ich nicht mehr die Empfindung, die in dem Stück herrscht, sondern meine Gedanken und Phantasien werden gleichsam auf den Wellen des Gesanges entführt und verlieren sich oft in entfernte Schlupfwinkel."

Affirmative und innovative Kommunikation

15.

Dittersdorf über Mozart (1786, zit. nach H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 135): "er ist unstreitig eins der größten Originalgenies, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichtum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Atem kommen, denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so daß man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann."

16.

Amadeus Wendt (AmZ 1815) über Beethoven (aus: P. Schleuning, a. a. O.): Wendt fühlt sich veranlaßt, Beethoven "großer Verwirrungen" zu bezichtigen, denn er habe die "Sünde gegen Form und Regel", die nur in der Gattung Fantasie verzeihlich sei, versucht "auf andere Tonstücke überzutragen, und so die musikalische Phantasie in dem Gebiete der Tonkunst herrschend zu machen ... Viele Werke Beethovens, z. B. mehrere seiner Symphonien, Sonaten, können nur als musikalische Phantasien gefaßt und gewürdigt werden." Dabei streife er zuweilen an Monotonie und Bizarrerie und es "verliert sich ... seine Originalität in Sonderbarkeit und Willkühr".

17.

Wolfgang Sandner über Udo Jürgens (FAZ 14.3.1977): "Udos Produkte sind ... zum Verzehr bestimmt: Nicht die Musikanalyse, die Marktanalyse wird dieser Ware gerecht. Denn das wichtigste Kriterium, nach dem Udos Lieder konstruiert werden, entstammt der

Werbepsychologie. MAYA (Most Advanced Yet Acceptable) wird die Schwelle genannt, die es genau zu beachten gilt. Die größte Kauflust, die höchste Popularität wird mit jenen Produkten erzielt, die genau zwischen dem Schein des Vertrauten und Neuheitswerten lavieren: Es muß so neuartig sein, daß es als etwas anderes erkannt wird und dennoch die Verbindung zu bisherigen Produkten zuläßt. Udo und seine Werbeberater dosieren sorgfältig."

18.

F. Busoni: (1866 - 1924, zit. nach A. Moles: Kunst & Computer, Köln 1973, Dumont, S. 275): "Die Funktion des schaffenden Künstlers besteht darin, Gesetze zu machen, nicht darin, bestehende Gesetze zu befolgen. Wer sich mit dem Befolgen begnügt, ist kein Schöpfer mehr. Die schöpferische Kraft wird nur in ihrem Bruch mit der Tradition erkennbar. Aber das bewußte Umgehen der Regeln allein kann nicht den Anspruch stellen, Schöpfung zu sein und noch weniger den, ein Kunstwerk hervorzubringen."

Ästhetik der Klassik

19.

Heinrich Wackenroder (1797 in: "Das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst..." abgedr. in: W. H. Wackenroder: "Herzensergießungen...", Weimar 1918, S. 185): "Wenn aber die gute Natur die getrennten Kunstseelen in eine Hülle vereinigt, wenn das Gefühl des Hörenden noch glühender im Herzen des tiefgelehrten Kunstmeisters brannte, und er die tiefsinnige Wissenschaft in diesen Flammen schmelzt, dann geht ein unennbar-köstliches Werk hervor, worin Gefühl und Wissenschaft so fest und unzertrennlich ineinander hängen, wie in einem Schmelzgemälde Stein und Leben verkörpert sind."

20.

Beethoven im Gespräch mit L. Schlösser, 1823 (zit. nach H. J. Moser: Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 149 f.)

21.

Goethe zu Eckermann, 20.6.1831 (zit. nach J.P. Eckermann: Gespräche mit Goethe, Berlin 1956, Aufbau-Verlag, S. 644): "Ich kann aber wohl die einzelnen Teile einer stückweise gemachten Maschine zusammensetzen und bei einem solchen Gegenstande von Komposition reden, aber nicht, wenn ich die einzelnen lebendig sich bildenden und von einer gemeinsamen Seele durchdrungenen Teile eines organischen Ganzen im Sinn habe ... Komposition - als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Produzierende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot."

Klausur

22.

Aufgabenstellung ¹¹⁾

Analysieren Sie den Anfang (T. 1 - 46) von Beethovens Großer Fuge op. 133 und erklären bzw. bewerten Sie folgende zeitgenössische Äußerung über Beethovens Musik: (E. L. Gerber in einem Brief aus dem Jahre 1817, zit. n. P. Schleuning, a.a.O., S. 15).

"Endlich scheint es mir, als ob die Phantasie, als Despot, die unumschränkte Herrschaft über die Musik an sich gerissen habe. Freilich läßt sich keine Musik ohne Phantasie denken, nur muß sie durch Geschmack und Vernunft zweckmäßig geregelt sein. Aber jetzt sind an keine Formen, an keine Schranken der Phantasie mehr zu denken. Alles geht obenaus und nirgend an; je toller, desto besser! je wilder, je bizarrer, desto neumodischer und effektvoller; das ist ein unaufhörliches Haschen nach fremden Tonarten und Modulationen, nach unharmonischen Ausweichungen, nach ohrenzerreißenden Dissonanzen und nach chromatischen Gängen, ohne Erholung und Aufhören für den Zuhörer. Auf solche Weise hören und spielen wir aber nichts als lauter Phantasien. Unsere Sonaten sind Phantasien, unsere Ouverturen sind Phantasien und selbst unsere Sinfonien, wenigstens die von Beethoven und Konsorten, sind Phantasien."

1. Analysieren Sie Beethovens Stück hinsichtlich des strukturellen Zusammenhangs und des Ausdrucksprofils.
2. Prüfen Sie, inwieweit die Behauptungen Gerbers auf das vorliegende Stück zutreffen.
3. Bestimmen Sie die ästhetische Position Gerbers und geben Sie Erklärungen für seine ablehnende Haltung.

Hilfsmittel: Notentext, Bandaufzeichnung (LaSalle-Quartett)

Arbeitszeit: 5 Stunden

Hinweis am Rande: Ernst Ludwig Gerber (1746 - 1819) war Hoforganist in Leipzig und wurde bekannt durch seine mehrbändigen Musiklexika (1791/92 und 1812-14)

Bewertungsbogen (zur Klausur)

23.

1. strukturelle Zusammenhänge:

1-10 a:	Urthema, unisono, Motto Einzelton als Urzelle, aus ihr wachsen die Intervallkonstellation u. d. Anfänge einer rhythmischen Konturierung
11-13 a1:	Thema im unisono, rhythmisierte Form ($\underline{\text{M}}\square$)
14-16 a1:	Thema im unisono, rhythmisierte Form ($\underline{\text{M}}\square$) (Sequenz)
17-21 a2:	Thema als fließende Melodie in. homoph. Begl. ($\square\square$)
21-25 a2/b:	Th. in. kontrapunktierenden Stimmen (b) als Vorb. d. Fuge
26-30 a3:	Th. einst., rhythm.-mel. Form des Fugenthemas 1, (pp) Bindeglied zwischen Ouvertüre und Fuge
30 ff.:	simultane Doppelfuge:
Th2	Kp1 Kp2 Th1
	Th2 Th1 Kp1
Th1	Th2 Kp2
	Th1 Kp1 Th2
Th1 = a3	
Th2 = b1 (Variante von b)	
Kp1 = a4 (Variante von a3)	
Kp2 = b2	

Fazit: äußerste strukturelle Strenge, alle Details stehen im Zusammenhang mit Th1 und Th2
"Einheit im Verschiedenen" (innere Logik der Entwicklung)

Ausdrucksprofil:

Die Varianten des Themas werden ausdrucksmäßig sehr stark voneinander abgesetzt:

a:	starre, markante Setzung (f, ff, sf)
a1:	scharfe, gehetzte rhythmische Konturen (f)
a2:	weiche melodisch-harmonische Form (p)
a2/b:	weich, mit fließenden Kontrapunkten (p)
Fuge:	aggressiv, äußerst markante expressive Profilierung der beiden gegensätzlichen Themen

2. Behauptungen Gerbers:

"keine Formen", "keine Schranken": stimmt nicht, denn: strenge mot.-them. Arbeit, regelrechte Fugenform

"je toller, desto besser! je wilder, je bizarrer...": richtig: vergl. schnell wechselnde Affekte, schnell wechselnde Gestalt des Themas (Varianten)

"fremde Tonarten und Modulationen": teilw. richtig: labile Tonalität am Anfang (G - C - F - B), in der Fuge aber konventioneller Modulationsplan

"unharmonische Ausweichungen", "ohrenzerreißende Dissonanzen": hier nicht in dem Maße wie in anderen Werken

"chromatische Gänge": schon im Thema vorhanden

"Phantasie": teilw. richtig:

Fantasieelemente: viele Fermaten (Ouv.), die den kontinuierlichen Zeitfluß unterbrechen

Tempo- und Taktwechsel

häufiger Wechsel in Ausdruck, Dynamik u. struktureller Organisation

Stilvermischung (Elemente aus Sonate, Fuge, Fantasie), aber: streng durchgeführte Fuge

Integration von Sonate, Fuge, Fantasie, kein willkürliches Durcheinanderwürfeln

Fazit: Die Behauptungen Gerbers sind in ihrer sachlichen Substanz richtig (abgesehen von dem Vorwurf der Unordnung), werden aber vermengt mit Werturteilen, die aus subjektiven Bedingungen kommen.

3. ästhetische Position

Gerber ist Vertreter der Aufklärung, des galanten Stils: "Geschmack", "Vernunft", "zweckmäßig".

Für ihn ist Musik ein Mittel zur (nicht anstrengenden) *Unterhaltung*. Bei Beethoven vermißt er alle Merkmale des galanten Stils: einfache einprägsame Melodik ("bizarr") mit einfacher durchgehender Begleitung ("oben aus und nirgendan"), gemäßigte, "positive" Affekte ("wild, toll") u. a.

Als Vertreter der älteren Generation und als Musikgelehrter hält er an der strengen Gattungsbindung fest und wehrt sich gegen den Mischstil und gegen die extreme Individualisierung der Musik bei Beethoven. Da sein Hören von der galanten Musik geprägt ist, ist

er der Informationsdichte Beethovenscher Musik nicht gewachsen ("unaufhörliches Haschen", "ohne Erholung"). Er vermisst häufige Wiederholungen, angenehme Füllsel u. a.

Kitsch

24.

Günter Kunert: Verspätete Monologe (FAZ 28.12.1979): "*Kitsch*. Gleich welcher Gattung, als Literatur, Film, Werk der bildenden Kunst: Kitsch definiert sich zuallererst als die Abwesenheit von Widerspruch. Wie Kunst nur durch ihn entsteht, er in ihr sich ausdrückt und damit als Echtheitsiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzweig ist.

Die übertriebene "Schönheit" des Kitsches, seine suchtverursachende Sentimentalität und Geistlosigkeit resultieren daraus, daß in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine aktive Antinomie, die irreale Harmonie gestaltet ist. Nicht Harmonie im Sinne gelungener Balance konträrer Elemente und Kräfte, sondern Harmonie vor aller Einsicht in die Existenz von Gegensätzen. Darum ist diese Harmonie ohne Rest, ohne den Würze bedeutenden Tropfen Wehmut im Glase des Lebens. Die Rechnung, die vollkommen und allzu glatt aufgegangen ist. In solcher Harmonie, deren Schaffung das Ausblenden jeglicher Realität bedingt, bekundet sich das Fehlen von Intellekt, ja von Intelligenz überhaupt, selbst von Instinkt, der zumindest das dialektische Wesen aller Dinge ahnt.

Blindheit gegen alle Welt ist Voraussetzung für Kitsch, nur die hemmungslose Uneinsichtigkeit kann ein Bild falscher, weil voraussetzungsloser Harmonie herstellen. Und doch, wir merken es an unserer eigenen Reaktion, am Gerührtsein beim Aufnehmen, ist daran Abglanz des Ersehnten, der Utopie, endlich erlöst zu sein vom Leid des Wissens, daß wir aus den Widersprüchen immer wieder nur zu weiteren Varianten schmerzlicher Erfahrung gelangen können. Insofern bezeichnet Kitsch das Glück, die Seligkeit momentanen und notwendigen Vergessens, und aus dieser Notwendigkeit bezieht er die Berechtigung und die Permanenz seines Existierens."

25.

A. B. Marx, 1855 (zit. n. B. Sponheuer, Zur Dichotomie..., Afmw 1980, S. 1):

"Dies ist der Anblick, den im Großen und Ganzen die Gegenwart unserer Musik bietet: beispiellose Verbreitung - schrankenlose Mitbetheiligung im Volke - Rücktritt des Geistigen Charaktervollen und Wahren vor dem Sinnlichen Hohlen und Erheuchelten - Häufung materieller Mittel und aufopfernde Hingebung an das Aeusserliche und Eitle neben Unentschiedenheit und Feigheit für den wahrhaft idealen Fortschritt."

26.

W. H. Riehl, 1849 (zit. n. Sponheuer a. a. 0.)

"Wenn ... Quartett und Symphonie ihre eigenen, einsamen Bahnen gegangen sind, so lag eine vollgültige ästhetische Berechtigung dazu vor, und was auf der einen Seite verloren ward, das wurde auf der andern reichlich wieder gewonnen. Ganz anders steht es dagegen mit jenen niedern Formen der Instrumentalmusik, wie sie meist nur den Dilettanten zugänglich sind ... Wir kommen. . . hierauf dem Punkte an, wo die Kunst nicht mehr als volksbildend, sondern als das Volk entnervend und verdummend erscheint. Darum hat die Metternich'sche Politik recht gut gewußt, weshalb sie der frivol-sinnlichen Salonmusik ... einen so begünstigten Zufluchtsort in Wien einräumte."

Mehr scheinen als sein

27.

Chr. F. D. Schubart (1739-91, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Neuauflage Hildesheim 1969, Olms, S. 376 f.):

(Das musikalisch Schöne ist nach Schubart)"Verfließung der Töne, leichtes gefälliges Portamento oder Hinschweben von einem Tone in den anderen, das Schwellen, Steigen, Fallen, Sterben der Töne ... ; die sanften Bebungen, das Hinatmen des Sängers, das liebliche Trillo, der schmelzende Vorschlag und endlich die schöne Stellung des Musikers und sein Herzausdruck im Angesicht machen zusammen den schönen musikalischen Vortrag aus."

28.

Hermann Scherchen (zit. nach C. Dahlhaus: Über musikalischen Kitsch, in: Studien zur Trivialmusik im 19. Jh., Regensburg 1967, S. 66):

"Die Kitschgrenze beginnt, wo die bloßen Materialreize nicht in die höheren Stufen der Kunst einzugehen vermögen."

29.

Carl Dahlhaus (1967, Über musikalischen Kitsch, in: Studien zur Trivialmusik im 19. Jh., Regensburg 1967, S. 67):

"Durch Emphase wird das Einfache banal. Richard Hohenemser bestimmte das Triviale in der Musik als die Aufdringlichkeit des Selbstverständlichen. Und nichts ist so selbstverständlich wie die Auflösung des Dominantseptakkords in der Tonika. Dennoch verleiht Tschaikowsky (in seinem Andante cantabile der 5. Sinf.) der Tonika, die jeder erwartet, durch Vorhalte mit schweren Akzenten einen Nachdruck, als wäre sie ein Ereignis. Das Schematische erscheint als mühsam Errungenes."

30.

Carl Dahlhaus (1967, Trivialmusik und ästhetisches Urteil, a. a. O., S. 25 f.):

"Musikalische Qualität ist analytisch als Differenzierung, Originalität und Beziehungsreichtum faßbar."

11... Trivialmusik ist ein Serienprodukt. Um den bequemem Genuß nicht zu stören, darf sie aus den Grenzen des Gewohnten nicht herausfallen. Zugleich aber ist sie zur Auffälligkeit gezwungen, um sich abzuheben und im Gedächtnis zu haften. Ihr ästhetisches Ideal, wenn es gelingt, Verschlissenes reizvoll erscheinen zu lassen.

Von kunstvoller Differenzierung unterscheidet sich die banale Akzentuierung, das Auftrumpfen mit Requisiten, durch ihren ornamentalen Charakter. Während Differenziertes sich ohne Zwang aus Einfachem entwickelt, ist der triviale Effekt, der Parvenu

unter den Kunstmitteln, daran kenntlich, daß er einem simplen Gebilde aufgeklebt ist, statt es zu durchdringen. Schema und Pointierung bleiben voneinander abhebbar und machen in ihrer widerspruchsvollen Verschränkung die Wirkung des Banalen aus."

31.

Franzpeter Goebels (1963, Vorwort zu "Sammelsurium")

Anstrengung - Unterhaltung

32.

Goethe über Mozarts Zauberflöte (zit. nach NZ 1/1980, S. 7):

"Wenn es nur so ist, daß die Menge der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat; dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen."

33.

Euard Hanslick (1854, zit. nach NZ 1/1980, S. 10):

"Das Elementarische der Musik, der Klang und die Bewegung ist es, was die wehrlosen Gefühle so vieler Musikfreunde in Ketten schlägt, mit denen sie gar gerne klirren ... Ihr Verhalten gegen die Musik ist nicht anschauend, sondern pathologisch; ein stetes Dämmern, Fühlen, Schwärmen, ein Hangen und Bangen im klingenden Nichts."

34.

Joh. **Friedr. Reichardt** (1775, s.o. Nr. 12)

35.

Peter Rummenhüller (1980, "Unterhaltung" in der Musik. NZ 1/1980, S. 8 f.)

36.

The image displays four musical score excerpts with annotations 'a' and 'b' pointing to specific notes or phrases:

- J. Haydn: Sonate e-moll** (Presto): Annotations 'a' and 'b' point to notes in the right hand.
- L. v. Beethoven: Sonate c-moll** (Allegro molto e con brio, M.M. 76.): Annotations 'a' and 'b' point to notes in the right hand.
- W. A. Mozart: Sonate c-moll** (Molto allegro): Annotations 'a' and 'b' point to notes in the right hand.
- L. v. Beethoven: Sonate d-moll** (Largo and Allegro): Annotations 'a' and 'b' point to notes in the right hand.

Anmerkungen

- 1) Analyse und Transkription des Anfangs des Stückes von Claus Raab in "Musik fremder Kulturen", hrsg. v. R. Stephan, Mainz 1977, Schott, S. 99 f.
- 2) Georg Knepler: "Geschichte als Weg zum Musikverständnis", Leipzig 1977, Reclam 725, S. 138 ff.
- 3) Georg Knepler, a. a. O., S. 139 ff.
- 4) Man darf dabei allerdings nicht übersehen, daß solche extremen Positionen z. T. als überpointierte Korrekturen einseitiger Zeitströmungen zu verstehen sind. Schönbergs Äußerung sollte man auch vor dem Hintergrund der Musikpolitik des 3. Reiches, die von Pausch vor dem Hintergrund einer rein "transzendenten" Sicht der Kirchenmusik sehen.
- 5) Geeignetes Material in: L. Balet/E. Gerhard: "Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert", Frankfurt 2/1973, Ullstein 2995.
- 6) L. Balet/E. Gerhard, s. o., H. H. Eggebrecht: "Das Ausdrucks-Prinzip im musikalischen Sturm und Drang" (1955), in: H. H. Eggebrecht: Musikalisches Denken, Wilhelmshaven 1977, Heinrichshofen's Verlag, tmw 46; H. Besseler: "Das musikalische Hören der Neuzeit", nachgedr. in: H. Besseler: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978, Reclam
- 7) Vgl. die Analyse in: G. Altmann: "Musikalische Formenlehre", München 1981, UTB 1109, S. 29 ff.
- 8) Thomas Mann: "Doktor Faustus", Stuttgart o. J., Europäischer Buchklub, S. 356 f.
- 9) Zit. nach HA. Moser: "Dokumente der Musikgeschichte", Wien 1954, S.92
- 10) Zit. nach W. Hildesheimer: "Mozart", Frankfurt 1977, Suhrkamp, S. 70 f.
- 11) Die vorliegende Klausur wurde als Beispiel für eine Klausur im 2. Abiturfach in die Richtlinien von NRW übernommen. (Richtlinien Musik. Gymnasiale Oberstufe, Köln 1981, Greven Verlag, S. 162 f.)