

Es geht nicht um eine Behandlung aller mit dieser Themenstellung verbundenen Aspekte und Probleme, einmal, da manche der möglichen Teilthemen schon im vorausgegangenen Unterricht behandelt worden waren - Verhältnis von Folklore und Kunstmusik, ihre Unterschiede und gegenseitige Beeinflussung, Vermarktung von Musik, Hörertypen, Rauhesche Komponenten, Funktionen von Musik, motivisch-thematische Werkanalyse -, zum anderen, weil Unterricht - auch in Sekundarstufe II - nicht ein Universitätsseminar abbilden darf. Notwendig sind eine exemplarische Schwerpunktbildung und eine Dominanz der Musik selbst: alle Theorien und Texte sind nicht Selbstzweck, sondern dienen dem Verständnis musikalischer Sachverhalte und eigener (und fremder) Reaktionen darauf

Es geht in dieser Kurssequenz vorwiegend

- um Unterscheidungskriterien für Kunst, z. B. Differenzierung, Originalität, Beziehungsreichtum (Dahlhaus, vgl. Materialien Nr. 30);
- um die Entwicklung eines Bewußtseins von 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. 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 ihrer ästhetischen Implikationen. 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 wie 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 an sich, vor allem nicht um ihre mathematische Komponente, sondern um die in diesen Begriffen enthaltenen Aspekte und deren aufschließende Kraft.

### *1. Skizze des Unterrichtsablaufs*

#### Komplexitätsgrad

Materialien: Nr. 1-5

S. 119

#### Musikbeispiele:

Ph. Glass, Etoile Polaire, Platte "North Star", 1977, Virgin Records Ltd (V2085);

Mustapha Tettey Addy: OO'YA!, LLST 7250;

Ornette Coleman: Free Jazz, ATL 50240 (1961);

Haydn: Klaviersonate Hob. XVI: 34 in e-Moll (vor 1778), 1. Satz;

Beispiele der Schüler.

Der Text (Nr. 4) von Fr. Winkel erschließt die Begriffe Redundanz (Wiederholung) und Information (Neuheitswert) und ihre Bedeutung für die Perception: 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 Superzeichen-ebenen geschieht. Superzeichen entstehen durch Kombination von Zeichen, in Nr. 1 z. B.: m/w, mw 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. 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 Redundanz und Information ist also ausgewogen, vielleicht mit einem leichten Übergewicht an Information. Das macht das Bild interessant und ästhetisch befriedigend.

#### Musikbeispiele:

Ph. Glass: Repetition von Mustern, statischer Klang (Redundanz), Addition neuer Muster (Information), 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 mitzuberücksichtigen.

Tettey Addy<sup>1</sup>: 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.

S. 120

Ornette Coleman: ein Beispiel für hohen Informationswert. Die Gleichzeitigkeit zahlreicher Ereignisse, die Kurzatmigkeit und schnelle Abfolge der Motive und Dialoge sind auch 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, Klaviersonate Hob. XVI:34 in e-Moll, 1. Satz: An diesem Beispiel läßt sich die Behauptung Winckels (s. Materialien 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, 4Töne, volltaktig; b: diatonische Linie, abwärts, legato, 3 Töne, auftaktig), oder durch Abwandlung des Grundmaterials. Von anderen Kommunikationssystemen unterscheidet sich die Musik nach Knepler<sup>2</sup> 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 Faktor (z. B. b3) dagegen werden als Modi-

S.121

fikationen 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 Sekundschrift. Bis zur Ununterscheidbarkeit geht die Merkmalsmischung bei dem Motiv der Unterstimme in Takt 19f, (von a: Sprung, 4 Töne, volltaktig; von b: fallende Dreitonlinie). Besondere Möglichkeiten der Mischung von Redundanz und Information erhält die Musik auch durch eine weitere spezifische Möglichkeit, die *Kombinierbarkeit* ihrer Zeichen<sup>3</sup>. 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 Haydnsonate (T. 51ff.): 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<sup>s</sup>),

<sup>1</sup> Analyse und Transkription des Anfangs des Stückes von Claus Raab in: "Musik fremder Kulturen", hg. von R. Stephan, Mainz 1977 (Schott), S. 99f.

<sup>2</sup> Georg Knepler: Geschichte als Weg zum Musikverständnis, Leipzig 1977 (Reclam 725), S.138ff.

<sup>3</sup> Georg Knepler, a. a. O. S. 139ff.

- 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 Epigontum (Serienproduktion). Ästhetisch befriedigend ist auch hier eine Balance zwischen Redundanz und Information, 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, Pha-

S.122

sen 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. Perception setzt Code-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 jeden 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 Normenkonflikten, wie die Texte Nr. 6-10 zeigen: Schlüsselt man sie nach positiv und negativ verwendeten Begriffen auf und ordnet man diese normativen Leitbegriffe zu, dann wird deutlich, wie sehr die Musik und ihre Wertung von Normen her bestimmt wird. Dabei steht die Auffassung Manns und Schönbergs der von Pausch und Scheibe diametral entgegen. Lediglich der Mozart-Text bezieht eine vermittelnde Position<sup>4</sup>.

### 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*

S. 123

(Ohr, Gefühl, Herz, rührende Melodien mit einfacher Begleitung, ohne Schwierigkeit, „Kunst“ = "künstlich", unnatürlich); Adressat: der einfache Mann, das "Volk".

#### Musikbeispiel:

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), Ausweitung 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 mit einfacher, durchsichtiger, oft nur einstimmiger Begleitung;

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".

<sup>4</sup> 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.

Interessant ist die Information, daß Häßler um 1780 aus finanziellen Gründen dem Publikum Konzessionen machen mußte (MGG 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<sup>5</sup>.

### 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)

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)<sup>6</sup>.

S. 124

Textauswertung (Nr. 13) nach Oppositionsbegriffen

Barock	Sturm und Drang
höfisch, kirchlich	bürgerlich, kleiner Kennerkreis, intim
offiziell (funktional)	Einzelner vor sich (a u t o n o m)
streng geregelte Musiksprache	ungebunden, Formexperimente
Ordnung, Zwang	ohne Ordnung und formale Proportion
Fuge	Freie Fantasie
in Affekten stilisiert	G e f ü h l s k u l t , persönliches Gefühl ohne Schranken, freie Heftigkeit
Affekteinheit	viele, überraschend wechselnde Affekte
(Künstler als Handwerker)	G e n i e k u l t , schwärmerisch, tranceartig
im Vordergrund das Formal- Technische	im Vordergrund das Bedeutungshafte und Inhaltliche

Merkmale der Freien Fantasie (C. Ph. E. Bach, Fantasia II)

Stilmischung: toccatahafte (Läufe/Arpeggien - Akkorde) und 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, Unterbrechen des Zeitkontinuums (Takt- und Tempowechsel, Fermaten, teilweise 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.

Zum Rezeptionsproblem bei Stilumschwüngen vgl. Peter Gradenwitz: "Drei Jahrtausende Neuer Musik" (in seinem Buch: Wege zur Musik der Zeit, Wilhelmshaven 1974, tmw 29, S. 37ff.).

### 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: jeweils 1. Satz aus

S. 125

Haydn: Klaviersonate e-Moll (s. o.);

Mozart: Klaviersonate c-Moll KV 457 (1784);

Beethoven: Klaviersonate c-Moll op. 10/1 (1798);

Beethoven: Klaviersonate d-Moll op. 31/2 (1802);

Beethoven: Einleitung zur Großen Fuge op. 133 (1825);

außerdem als Vergleichsobjekt

Dittersdorf: Sinfonia concertante D-Dur für Cb., Va. und Orch., 3. Satz.

<sup>5</sup> Geeignetes Material in L. Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt 2/1973 (Ullstein 2995)

<sup>6</sup> 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. Bessler: Das musikalische Hören der Neuzeit, nachgedruckt in: H. Bessler, Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978 (Reclam)

Die genannten Stücke (Haydn bis Beethovens d-Moll-Sonate) haben das gleiche Themenmodell (Dualismus zwischen Dreiklangsanfang und Sekundfall), 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 Informationsgehalt 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 Anton Webern kulminiert.) Seine eigene Musik führt entsprechend 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 Garanten der organischen Einheit fungieren:

- die motivisch-thematische Arbeit, die Substanzgemeinschaft, die Einheit in der Mannigfaltigkeit (besonders deutlich aufzeigbar ist das an der c-Moll-Sonate von Beethoven<sup>7</sup>),
- der quasi-logische (Ausdrucks-)Verlauf,

#### Erneute Entfernung der "Kunst" vom "Volk"

Materialien: Nr. 17, 35

S. 126

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 nichtige 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 Klaviersonate c-Moll 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/I. Hokanson;

J. Last: Adagio From the Sonata "Pathétique" Nr. 8, Classics Up To Date Vol. 2, Polydor 249 371;

Frédéric 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 einen qualitativen Unterschied, wie er in G. Kunerts Text (Nr. 24) angesprochen wird. Kunst beinhaltet nach Kunert immer einen Widerspruch, Kitsch kennzeichnet sich durch irrealer Harmonie ("Harmonie ohne Rest"). Eine kurze Analyse des Beethoven-Stückes, die sich auf Vorstellungen des Kunert-Textes stützt, mag das erläutern:

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

A' (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.

Ü (T. 23-28): resignative Überleitung, tiefe Lage, schwere "Seufzerketten" stehen in schroffem Gegensatz zum Vorherigen.

A (T. 29-36): genaue Wiederholung des Anfangs, aber durch die qualende Überleitung erscheint die glücklich in sich ruhende Melodie als etwas mühsam Errungenes, als Intendiertes, nicht 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 Repeti-

S. 127

tion in T. 17ff., 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.

<sup>7</sup> Vgl. die Analyse in: G. Altmann, Musikalische Formenlehre, München 1981 (UTB 1109), S. 29 ff.

A" (T. 51-58): Hier beginnt eine Reprise,

A'"(T. 59-66): 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.

Coda(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 (Goebels, 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

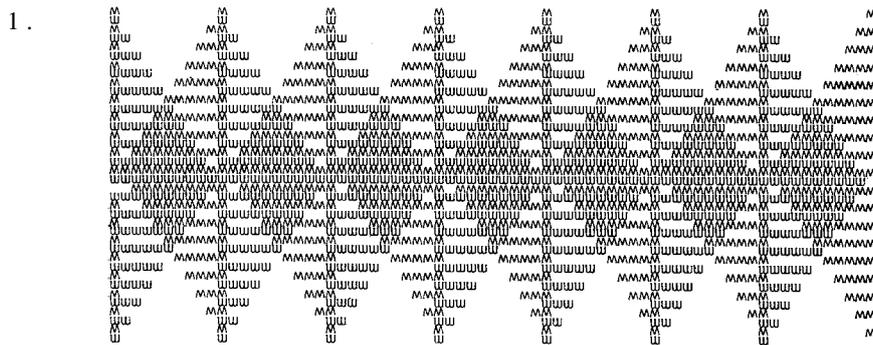
Ladislav Kupkovic: Souvenir, Bearb. f Viol. u. Orch.(1978), Eurodisc 200076366, gespielt von G. Kremer.

Ergiebig bei der Analyse sind vor allem die Texte Nr. 25, 27, 33.

## II. Materialien

Leider können aus Platzgründen die Materialien, die den Teilnehmern in Berlin vorgelegt wurden, hier nicht abgedruckt werden. Sie werden allerdings demnächst in "Musik und Bildung" veröffentlicht. Im folgenden werden in der Regel nur die Quellen für die Materialien angegeben.

S. 128



Mit der Schreibmaschine erstellte Grafik des Verfassers

2. Bild von Sellung, aus: A. Moles, Kunst und Computer, Köln 1973 (Dumont), S. 25
3. Karikatur aus: TV Hören und Sehen 50/1979. Ein Steinzeitmensch malt statt der üblichen Tiere eine Raketenabschußrampe an die Höhlenwand. Ein anderer zeigt ihm einen "Vogel".

### Der Redundanzbegriff

4. Auszüge aus: Fritz Winckel, Analyse musikalischer Strukturen (1964), abgedruckt in "Musikhören", herausgegeben von B. Dopheide, Darmstadt 1975, S.252£

### Musik der Götter - Musik der Menschen

5. Auszüge aus A. Moles, a. a. O., S. 203ff.

### Kunst und Volk

6. Thomas Mann, Doktor Faustus, Stuttgart o. J. (Europäischer Buchklub), S.356/357
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. Pausch: Vorwort zu seinen VI Missae, Augsburg 1790 (Lotter)
9. J. A. Scheibe über Bach (1737), zit. nach H.J. Moser, Dokumente der Musikgeschichte, Wien 1954, S. 92

10. Leopold Mozart und W. A. Mozart, zit. nach: W. Hildesheimer, Mozart, Frankfurt 1977 (Suhrkamp), S. 70f.

*Wandlung von der Gefühls- zur Darstellungsästhetik*

11. Carl Dahlhaus, Musikästhetik, Köln 1967 (Volk), S. 35f  
12. J. Fr. Reichardt (1797), Schreiben über die berlinische Musik, in: Reichardt, Briefe, die Musik betreffend, Leipzig 1976 (Reclam), S. 71, 74

*Die Freie Fantasie"*

13. Peter Schleuning, Die Fantasie II, Das Musikwerk, Köln 1971, S. 7f

S. 129

14. Wackenroder (1792), zitiert nach H. Bessler, Das musikalische Hören der Neuzeit, in: Aufsätze zur Musikästhetik und Musikgeschichte, Leipzig 1978 (Reclam), S. 152

*Affirmative und innovative Kommunikation*

15. Dittersdorf über Mozart (1786), zitiert nach H.J. Moser, a. a. O., S. 135  
16. A. Wendt über Beethoven (AMZ 1815), zitiert nach P. Schleuning, a. a. O., S. 15  
17. W. Sandner über Udo Jürgens (FAZ 14. 3. 1977)  
18. E Busoni, zitiert nach A. Moles, a. a. O., S. 275

*Ästhetik der Klassik*

19. H. Wackenroder (1797)", Das eigenthümliche Wesen der Tonkunst...", abgedruckt in: W. H. Wackenroder, "Herzensergießungen...", Weimar 1918, S. 185  
20. Beethoven im Gespräch mit L. Schlösser (1823), zitiert nach H. J. Moser, a. a. O., S. 149f.  
21. Goethe zu Eckermann (20. 6.1831), zitiert nach J. P. Eckermann, Gespräche mit Goethe, Berlin 1956 (Aufbau-Verlag), S. 644  
Klausur (inzwischen in die Richtlinien von NRW aufgenommen, vgl. Richtlinien Musik, Gymnasiale Oberstufe, Köln 1981, Greven Verlag, S. 162f)  
22. E. L. Gerber über Beethoven (1817), zitiert nach P. Schleuning, a. a. O., S. 15  
23. Bewertungsbogen für die Klausur

*Kitsch*

24. Günter Kunert", Kitsch", aus: Verspätete Monologe, zitiert nach FAZ vom 28. 12.1979  
25. A. B. Marx (1855), zitiert nach B. Sponheuer: Zur Dichotomie .... AfMw 1980, S. 1  
26. W. H. Riehl (1849), zitiert nach B. Sponheuer, a. a. O., S. 1

*Mehr scheinen als sein*

27. Chr. E D. Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst, Neuausgabe Hildesheim 1969 (Olms) S. 376f,  
28, H. Scherchen, zitiert nach C. Dahlhaus, Über musikalischen Kitsch, in: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert (Regensburg 1967), S. 66  
29. C. Dahlhaus, a. a. O., S. 67  
30. C. Dahlhaus, Trivialmusik und ästhetisches Werturteil, a. a. O., S. 25 f.  
31. Franzpeter Goebels, Auszüge aus dem Vorwort zu "Sammelsurium" Wilhelmshaven 1963 (Heinrichshofen's Verlag)

*Anstrengung - Unterhaltung*

32. Goethe über Mozarts Zauberflöte, zitiert nach NZ 1/1980, S. 7  
33. Eduard Hanslick (1854), zitiert nach NZ 1/1980, S. 10  
34. Joh. Friedr. Reichardt (1775), vgl. oben Nr. 12  
35. Peter Rummenhüller, "Unterhaltung" in der Musik, NZ 1/1980, S. 8f.

S. 130