

Materialien

zur

Fortbildungsveranstaltung

Historische und funktionale Deutung von Musik

(Musik im 19. Jh.)

RP D Ü S S E L D O R F

(Nr. 2.02.23)

Matare-Gymnasium Meerbusch, 5. 3. und 14. 3. 1990

Gymnasium Voerde, 2. 5. und 5. 5. 1990

(Hubert Wißkirchen)

E. T. A. Hoffmann:

(Gedanken über den hohen Wert der Musik, AmZ 1812. Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, Goldmann Taschenb. 1356, S. 50ff.)

"Es ist nicht zu leugnen, daß in neuerer Zeit - dem Himmel sei's gedankt! - der Geschmack an der Musik sich immer mehr verbreitet, so daß es jetzt gewissermaßen zur guten Erziehung gehört, die Kinder auch Musik lehren zu lassen, weshalb man denn in jedem Hause, das nur irgend etwas bedeuten will, ein Klavier, wenigstens eine Gitarre findet..."

Der Zweck der Kunst überhaupt ist doch kein anderer, als dem Menschen eine angenehme Unterhaltung zu verschaffen und ihn so von den ernsteren oder vielmehr den einzigen ihm anständigen Geschäften, nämlich solchen, die ihm Brot und Ehre im Staat erwerben, auf eine angenehme Art zu zerstreuen, so daß er nachher mit gedoppelter Aufmerksamkeit und Anstrengung zu dem eigentlichen Zweck seines Daseins zurückkehren, d. h. ein tüchtiges Kammerad in der Walkmühle des Staats sein und (ich bleibe in der Metapher) haspeln und sich trillen lassen kann.

Nun ist aber keine Kunst zur Erreichung dieses Zwecks tauglicher als die Musik. Das Lesen eines Romans oder Gedichts, sollte auch die Wahl so glücklich ausfallen, daß es durchaus nichts phantastisch Abgeschmacktes, wie mehrere der allerneuesten, enthält, und also die Phantasie, die eigentlich der schlimmste und mit aller Macht zu ertönde Teil unserer Erbsünde ist, nicht im mindesten anregt - dieses Lesen, meine ich, hat doch das Unangenehme, daß man gewissermaßen genötigt wird, an das zu denken, was man liest: dies ist aber offenbar dem Zweck der Zerstreuung entgegen...

Was nun aber die Musik betrifft, so können nur jene heillosen Verächter dieser edeln Kunst leugnen, daß eine gelungene Komposition, d. h. eine solche, die sich gehörig in Schranken hält und eine angenehme Melodie nach der andern folgen läßt, ohne zu toben oder sich in allerlei kontrapunktischen Gängen und Auflösungen närrisch zu gebärden, einen wunderbar bequemen Reiz verursacht, bei dem man des Denkens ganz überhoben ist oder der doch keinen ernsten Gedanken aufkommen, sondern mehrere ganz leichte, angenehme - von denen man nicht einmal sich bewußt wird, was sie eigentlich enthalten, gar lustig wechseln läßt. Man kann aber weiter gehen und fragen: Wem ist es verwehrt, auch während der Musik mit dem Nachbar ein Gespräch über allerlei Gegenstände der politischen und moralischen Welten anzuknüpfen und so einen doppelten Zweck auf angenehme Weise zu erreichen? Im Gegenteil ist dies gar sehr anzuraten, da die Musik, wie man in allen Konzerten und musikalischen Zirkeln zu bemerken Gelegenheit haben wird, das Sprechen ungemein erleichtert. In den Pausen ist alles still, aber mit der Musik fängt der Strom der Rede an zu brausen und schwillt mit den Tönen, die hineinfallen, immer mehr und mehr an...

Euch ihr heillosen Verächter der edlen Kunst, führe ich nun in den häuslichen Zirkel, wo der Vater, müde von den ernsten Geschäften des Tages, im Schlafrock und in Pantoffeln fröhlich und

guten Muts zum Murki seines ältesten Sohnes seine Pfeife raucht. Hat das ehrliche Röschen nicht bloß seinetwegen den Dessauer-Marsch und 'Blühe liebes Veilchen' einstudiert, und trägt sie es nicht so schön vor, daß der Mutter die hellen Freudentränen auf den Strumpf fallen, den sie eben stopft? ...

Ist dein Sinn aber ganz dieser häuslichen Idylle, dem Triumph der einfachen Natur, verschlossen, so folge mir in jenes Haus mit hellerleuchteten Spiegelfenstern. Du trittst in den Saal; die dampfende Teemaschine ist der Brennpunkt, um den sich die eleganten Herren und Damen bewegen. Spieltische werden gerückt, aber auch der Deckel des Fortepiano fliegt auf, und auch hier dient die Musik zur angenehmen Unterhaltung und Zerstreung. Gut gewählt, hat sie durchaus nichts Störendes, denn selbst die Kartenspieler, obschon mit etwas Höherem, mit Gewinn und Verlust beschäftigt, dulden sie willig...

Wohl ein glänzender Vorzug der Musik vor jeder anderer Kunst ist es auch, daß sie in ihrer Reinheit (ohne Beimischung der Poesie) durchaus moralisch und daher in keinem Fall von schädlichem Einfluß auf die zarte Jugend ist... Werden die Kinder älter, so versteht es sich von selbst, daß sie von der Ausübung der Kunst abstrahieren müssen, da für ernste Männer so etwas sich nicht wohl schicken will und Damen darüber sehr leicht höhere Pflichten der Gesellschaft etc. versäumen können. Diese genießen dann das Vergnügen der Musik nur passiv, indem sie sich von Kindern oder Künstlern von Profession vorspielen lassen.

Aus der richtig angegebenen Tendenz der Kunst fließt auch von selbst, daß die Künstler, d. h. diejenigen Personen, welche (freilich töricht genug!) ihr ganzes Leben einem nur zur Erholung und Zerstreung dienenden Geschäfte widmen, als ganz untergeordnete Subjekte zu betrachten und nur darum zu dulden sind, weil sie das miscere utili dulce in Ausübung bringen...

Manche von diesen unglücklichen Schwärmern sind zu spät aus ihrem Irrtum erwacht und darüber wirklich in einigen Wahnsinn verfallen, welche man an ihren Äußerungen über die Kunst sehr leicht abnehmen kann. Sie meinen nämlich, die Kunst ließe den Menschen sein höheres Prinzip ahnen und führe ihn aus dem törichten Tun und Treiben des gemeinen Lebens in den Isistempe, wo die Natur in heiligen, nie gehörten und doch verständlichen Lauten mit ihm spräche. Von der Musik hegen diese Wahnsinnigen nun vollends die wunderlichsten Meinungen; sie nennen sie die romantischste aller Künste, da ihr Vorwurf nur das Unendliche sei; die geheimnisvolle, in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur, die die Brust des Menschen mit unendlicher Sehnsucht erfülle, und nur in ihr verstehe er das hohe Lied der - Bäume, Blumen, der Tiere, der Steine, der Gewässer!

Die ganz unnützen Spielereien des Kontrapunkts, die den Zuhörer gar nicht aufheitern und so den eigentlichen Zweck der Musik ganz verfehlen, nennen sie schauerlich geheimnisvolle Kombinationen und sind imstande, sie mit wunderlich verschlungenen Moosen, Kräutern und Blumen zu vergleichen. Das Talent, oder in der Sprache dieser Toren: der Genius der Musik, glühe, sagen sie, in der Brust des die Kunst übenden und hegenden Menschen und verzehre ihn, wenn das gemeinere Prinzip den Funken künstlich überbauen oder ableiten wolle, mit unauslöschlichen Flammen.

Körner, Chr. G.:

(Über Charakterdarstellung in der Musik, 1795. Zit. nach: C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 57f.)

"Wir unterscheiden in dem, was wir Seele nennen, etwas Beharrliches und etwas Vorübergehendes, das Gemüt und die Gemütsbewegungen, den Charakter - Ethos - und den leidenschaftlichen Zustand - Pathos... aber bei dem Musiker kann der Wahn leicht entstehen, daß es ihm möglich sei, Gemütsbewegungen als

etwas Selbständiges zu versinnlichen. Begnügt er sich dann, ein Chaos von Tönen zu liefern, das ein unzusammenhängendes Gemisch von Leidenschaften ausdrückt, so hat er freilich ein leichtes Spiel, aber auf den Namen eines Künstlers darf er nicht Anspruch machen. Erkennt er hingegen das Bedürfnis der Einheit, so sucht er sie vergebens in einer Reihe von leidenschaftlichen Zuständen. Hier ist nichts als Mannigfaltigkeit, stete Veränderung, Wachsen und Abnehmen. Will er einen einzigen Zustand festhalten, so wird er einförmig, matt und schleppend. Will er Veränderung darstellen, so setzt diese irgend etwas Beharrliches voraus, in welchem sie erscheint."

Schlegel, Friedrich:

(Athenäum-Fragmente, 1798. Zit. nach: C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 286)

"Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in ihrer Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur eine Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?"

Schelling, Friedrich Wilhelm:

(Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, 1807. Zit nach: Deutsche Literatur. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam 9629-32, S. 95f.)

"Allerdings müßte die Form beschränkend auf das Wesen sein, wäre sie unabhängig von ihm vorhanden. Ist sie aber mit und durch das Wesen, wie könnte sich dieses beschränkt fühlen durch das, was es selbst erschafft?... Vielmehr muß es in dieser befriedigt ruhen und sein Dasein als ein selbständiges in sich abgeschlossenes empfinden... Auf ähnliche Weise betrachten die meisten das Einzelne verneinend, nämlich als das, was nicht das Ganze oder Alles ist: es besteht aber kein Einzelnes durch seine Begrenzung, sondern durch die ihm einwohnende Kraft, mit der es sich als ein eignes Ganzes dem Ganzen gegenüber behauptet.

Da diese Kraft der Einzelheit und also auch der Individualität sich als lebendiger Charakter darstellt, so hat der verneinende Begriff derselben notwendig die ungenügende und falsche Ansicht des Charakteristischen in der Kunst zur Folge. Tot und von unerträglicher Härte wäre die Kunst, welche die leere Schale oder Begrenzung des Individuellen darstellen wollte. Wir verlangen allerdings nicht das Individuum, wir verlangen mehr zu sehen, den lebendigen Begriff desselben. Wenn aber der Künstler Blick und Wesen der in ihm schaffenden Idea erkannt und diese heraushebt, bildet er das Individuum zu einer Welt für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbild; und wer das Wesen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürchten, denn sie ist die Bedingung des Lebens."

Eduard Hanslick:

(Vom Musikalisch-Schönen, Leipzig 8/1891, Barth (S. 79f.)

"Es liegt eine tiefsinnige Erkenntnis darin, daß man auch in Tonwerken von >Gedanken< spricht, und wie in der Rede unterscheidet da das geübte Urteil leicht echte Gedanken von bloßen Redensarten...

(S. 81f.) "Das Komponieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material... Da nun die Tonverbindungen, in deren Verhältnissen das musikalisch Schöne ruht, nicht durch mechanisches Aneinanderreihen, sondern durch freies Schaffen der Phantasie gewonnen werden, so prägt sich die geistige Kraft und Eigentümlichkeit dieser bestimmten Phantasie dem Erzeugnis als Charakter auf."

(S. 93f.) "Die Phantasie des geistreichen Künstlers wird aus den geheim-ursprünglichen Beziehungen der musikalischen Elemente und ihrer unzählbar möglichen Kombinationen die feinsten,

verborgensten entdecken, sie wird Tonformen bilden, die aus freier Willkür erfunden und doch zugleich durch ein unsichtbares feines Band mit der Notwendigkeit verknüpft erscheinen. Solche Werke oder Einzelheiten derselben werden wir ohne Bedenken >geistreich< nennen."

(zit. nach: Funkkolleg Musikgeschichte 10 (24), S. 79)

"Nachdem die Composition formellen Schönheitsgesetzen folgt, so improvisiert sich ihr Verlauf nicht in willkürlich planlosem Schweifern, sondern entwickelt sich in organisch-übersichtlicher Allmähigkeit wie reiche Blüten aus Einer Knospe."

Peter Rummenheller:

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

"Es scheint etwas in der bürgerlichen Produktionsweise beschlossen zu liegen, das bei Kunstwerken auf Geschlossenheit, Beziehung aller Details auf das Ganze und auf die integrierende Funktion des Ganzen als dem sinnverleihenden Oberbegriff für alle Details abzielt. >Werk< in diesem Sinne ist bürgerliche Leistung, weit vor einem >bürgerlichen Zeitalter<, sicher seit der Renaissance ... Was vorher nur als Tendenz angelegt war, die Neigung zum integralen Kunstwerk: hier (im 19. Jh.) wird es manifest und steuert nun zunehmend auf eine Spaltung des Musiklebens zu. Seit Beethoven zeichnet es sich jetzt immer mehr ab, daß sich die Sphäre des >Werks< isoliert: ernste Musik in diesem Sinne unterhält nicht mehr, im Gegenteil, sie fordert die Anstrengung des Mitvollzugs, sie setzt sogar gewisse Kenntnisse, über das Kenner- und Liebhaberniveau hinaus, voraus, kurz: Rezeption dieser Art nimmt die Charakteristik von Arbeit an. >Arbeit< aber ist ein Begriff, dem das bürgerliche Zeitalter ein geradezu religiöses Ethos verlieh, ... Der notwendig von ihr geforderte Gegenpol ist die >Freizeit<, die >Erholung< ... Denkt man sich zu diesem Gegenpol, zu Freizeit und Erholung eine Musik aus, so müßte sie eben auch alle Charakteristika haben, die einen Gegenpol zu dieser >Werk<-Musik bilden: sie dürfte keine Anstrengung, keine Voraussetzungen kennerischer Art machen, nicht >integral< sein, d. h. auf die Dialektik von Ganzem und Teil abzielen. Und genau diese Art von Musik wird nun die >Unterhaltungsmusik< seit dem 19. Jahrhundert... >Unterhaltungsmusik< nimmt nun den Charakter quasi industriell gefertigter Konsumartikel an (Trivialmusik, Operette, Schlager), während sich die >ernste Musik< (auch parodistisch >Opus-Musik< genannt) in Höhen erhob, mit denen der Normalverbraucher nur Elitäres und Langeweile zu verbinden weiß."

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich:

(zit. nach: C. Dahlhaus: Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, S. 228)

"Ebenso wichtig ist ferner das Verhältnis, in welches hier das Charakteristische auf der einen oder das Melodische auf der anderen Seite treten müssen. Die Hauptforderung scheint mir in dieser Beziehung die zu sein, daß dem melodischen, als der zusammenfassenden Einheit, immer der Sieg zugeteilt werde und nicht der Zerspaltung in einzeln auseinandergestreute charakteristische Züge... Sobald sich hier die Musik auf die Abstraktion charakteristischer

Bestimmtheit einläßt, wird sie unvermeidlich fast zu dem Abwege geführt, ins Scharfe, Harte, durchaus Unmelodische und Unmusikalische zu geraten und selbst das Disharmonische zu mißbrauchen."

K. Ph. Moritz:

(Andreas Hartkopf, 1786. Z. n.: Dahlhaus: Klass. u. romant. Musikästhetik, Laaber 1988, S. 30ff.)

Hartkopf nahm seine Flöte aus der Tasche, und begleitete das herrliche Recitativ seiner Lehren, mit angemessenen Akkorden - er übersetzte, indem er phantasierte, die Sprache des Verstandes in die Sprache der Empfindungen: denn dazu diente ihm die Musik. Oft, wenn er den Vordersatz gesprochen hatte, so blieb er den Nachsatz mit seiner Flöte dazu. Er athmete die Gedanken, so wie er sie in die Töne der Flöte hauchte, aus dem Verstande ins Herz hinein."

(Hartkopf) "verstand die Kunst, durch die Musik auf die Leidenschaften zu wirken - darum trug er immer seine Flöte bei sich in der Tasche - und durch unablässige Uebung hatte er es so weit gebracht, daß er oft durch ein paar Griffe, die er, wie von ohngefähr that, aufgebrauchte Gemüther besänftigen, Bekümmerte aufrichten, und den Verzagten neue Hoffnung einflößen konnte. Es war weiter nichts künstliches bei der Sache, als daß der gewählte Ton grade eingreifen mußte, wo er sollte. - Und denn war es oft eine sehr simple Kadenz, oder Tonfall, welche die wunderbare Wirkung hervorbrachten."

"Das höchste in der Musik liegt in der Kenntniß ihrer einfachsten Elemente"

"Ein jeder wird einigemal wenigstens in seinem Leben die Bemerkung an sich gemacht haben, daß irgend ein sonst ganz unbedeutender Ton, den einer etwa in der Ferne hört, bei einer gewissen Stimmung der Seele, einen ganz wunderbaren Effekt auf die Seele thut; es ist, als ob auf einmal tausend Erinnerungen, tausend dunkle Vorstellungen mit diesem Tone erwachten, die das Herz in eine unbeschreibliche Wehmut versetzen."

K. Ph. Moritz:

(Über die bildende Nachahmung des Schönen, 1788, ebda S. 32ff.)

"Wir Können also das Schöne im Allgemeinen auf keine andre Weise erkennen, als in so fern wir es dem Nützlichen entgegenstellen, und es davon so scharf wie möglich unterscheiden."

"Hieraus sehen wir also, daß eine Sache, um nicht nützlich seyn zu dürfen, nothwendig ein für sich bestehendes Ganze seyn müsse, und daß also mit dem Begriff des Schönen der Begriff von einem für sich bestehenden Ganzen unzertrennlich verknüpft ist."

"Denn dieser große Zusammenhang der Dinge ist doch eigentlich das einzige, wahre Ganze; jedes einzelne Ganze in ihm ist, wegen der unauflöblichen Verkettung der Dinge, nur eingebildet - aber auch selbst dies Eingebildete muß sich dennoch, als Ganzes betrachtet, jenem großen Ganzen in unsrer Vorstellung ähnlich, und nach eben den ewigen, festen Regeln bilden, nach welchen dieses sich von allen Seiten auf seinen Mittelpunkt stützt, und auf seinem eigenen Daseyn ruht."

"Wem also von der Natur selbst, der Sinn für ihre Schöpfungskraft in sein ganzes Wesen, und das Maaß des Schönen in Aug' und Seele gedrückt ward, der begnügt sich nicht, sie anzuschauen; er muß ihr nachahmen, ihr nachstreben, in ihrer geheimen Werkstatt sie belauschen, und mit der lodernen Flamm' im Busen bilden und schaffen, so wie sie."

"Der Horizont der thätigen Kraft aber muß bei dem bildenden Genie so weit, wie die Natur selber, seyn: das heißt, die Organisation muß so fein gewebt seyn, und so viele Berührungspunkte der allumströmenden Natur darbieten, daß gleichsam die äußersten Enden von allen Verhältnissen der Natur im Großen, hier im Kleinen sich nebeneinander stellend, Raum genug haben, um sich einander nicht verdrängen zu dürfen."

"Bei der Betrachtung des Schönen aber wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück: ich betrachte ihn, als etwas, nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir um seiner selbst willen Vergnügen gewährt; indem ich dem schönen Gegenstande nicht sowohl eine Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe."

"Während das Schöne unsre Betrachtung auf sich zieht, zieht es sie eine Weile von uns selber ab, und macht, daß wir uns in dem schönen Gegenstand zu verlieren scheinen."

Schiller, Friedrich:

(4.11.1795 an Herder. Z. n.: Mandelkow: Europäische Romantik I, Wiesbaden 1982, S. 58)

"Es läßt sich, wie ich denke, beweisen, daß unser Denken und Treiben, unser bürgerliches, politisches, religiöses, wissenschaftliches Leben und Wirken wie die Prosa der Poesie entgegengesetzt ist. Die Übermacht der Prosa in dem Ganzen unsres Zustandes ist, meines Bedünkens, so groß und entschieden, daß der poetische Geist, anstatt darüber Meister zu werden, notwendig davon angesteckt und also zu Grunde gerichtet werden mußte. Daher weiß ich für den poetischen Genius kein Heil, als daß er sich aus dem

Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und anstatt jener Koalition, die ihm gefährlich sein würde, auf die strengste Separation sein Bestreben richtet."

E. T. A. Hoffmann:

(Rezension von Beethovens 5. Sinf., AmZ 1810, zit. n: St. Kunze (Hrsg.), L. v. Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987, S. 100ff.)

"Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumental-Musik gemeint seyn, welche, jede Hülfe, jede Beymischung einer andern Kunst verschmähend, das eigenthümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht. Sie ist die romantischste aller Künste, - fast möchte man sagen, allein rein romantisch. - Orpheus Lyra öffnete die Thore des Orcus. Die Musik schließt den Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äussern Sinnenwelt, die ihn umgiebt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbar Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben. Wie wenig erkannten die Instrumental-Componisten dies eigenthümliche Wesen der Musik, welche Begebenheiten darzustellen, und so die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln! ... In dem Gesange, wo die hinzutretende Poesie bestimmte Affecte durch Worte andeutet, wirkt die magische Kraft der Musik, wie das Wunder-Elixir der Weisen, von dem etliche Tropfen jeden Trank köstlich und herrlich machen. Jede Leidenschaft - Liebe - Hass - Zorn - Verzweiflung etc. wie die Oper sie uns giebt, kleidet die Musik in den Purpurschimmer der Romantik, und selbst das im Leben Empfundene führt uns hinaus aus dem Leben in das Reich des Unendlichen. So stark ist der Zauber der Musik, und, immer mächtiger wirkend, müsste er jede Fessel einer andern Kunst zerreißen." "Wie ästhetische Messkünster im Shakespeare oft über gänzlichen Mangel wahrer Einheit und inneren Zusammenhanges geklagt haben, und nur dem tiefern Blick ein schöner Baum, Knospen und Blätter, Blüten und Früchte aus einem Keim treibend, erwächst: so entfaltet auch nur ein sehr tiefes Eingehen in die

innere Structur Beethovenscher Musik die hohe Besonnenheit des Meisters, welche von dem wahren Genie unzertrennlich ist und von dem anhaltenden Studium der Kunst genährt wird...

E.T.A.Hoffmann:

(Kreisleriana. 1. Folge, AmZ 1810. Z. n.: Mus. Novellen und Schriften, Goldmann TB 1356, S. 40f.)

"Die Freunde behaupteten: die Natur habe bei seiner Organisation ein neues Rezept versucht, und der Versuch sei mißlungen, indem seinem überreizten Gemüte, seiner bis zur zerstörenden Flamme aufglühenden Phantasie zu wenig Phlegma beigemischt und so das Gleichgewicht zerstört worden, das dem Künstler durchaus nötig sei, um mit der Welt zu leben und ihr Werke zu dichten, wie sie dieselben, selbst im höhern Sinne, eigentlich brauche. Dem sei wie ihm wolle - genug, Johannes wurde von seinen innern Erscheinungen und Träumen wie auf einem ewig wogenden Meere dahin - dorthin getrieben, und er schien vergebens den Port zu suchen, der ihm endlich die Ruhe und Heiterkeit geben sollte, ohne welche der Künstler nichts zu schaffen vermag. So kam es denn auch, daß die Freunde es nicht dahin bringen konnten, daß er eine Komposition aufschrieb, oder, wirklich aufgeschrieben, unvernichtet ließ. Zuweilen komponierte er zur Nachtzeit in der aufgeregtesten Stimmung; - er weckte den Freund, der neben ihm wohnte, um ihm alles in der höchsten Begeisterung vorzuspielen, was er in ungläublicher Schnelle aufgeschrieben - er vergoß Tränen der Freude über das gelungene Werk - er pries sich selbst als den glücklichsten Menschen, aber den andern Tag - lag die herrliche Komposition im Feuer... Auf einmal war er, man wußte nicht wie und warum, verschwunden. Viele behaupteten, Spuren des Wahnsinns an ihm bemerkt zu haben, ..."

Scherzo.
Allegretto. Beethoven op. 2, 3

musical score for piano, including dynamics (p, pp, mf, ff), articulation (accents, slurs), and performance instructions (cresc., rit., a tempo). The score is divided into sections, with a 'Trio' section starting at the bottom.

Ignatz Joseph Pleyel: Menuett

musical score for piano, including dynamics (p, mf), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Fine, Da Capo al Fine). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

Kriterien für Kunst und Kitsch

Carl Dahlhaus:

(Über musikalischen Kitsch. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, 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 Dominantseptakkordes in der Tonika. Dennoch verleiht Tschai-kowsky (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."

Carl Dahlhaus:

(Trivialmusik und ästhetisches Urteil. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 25f.)

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

»... Trivialmusik ist ein Serienprodukt. Um den bequemen 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 Kunstmit-teln, 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."

Franzpete Goebels:

(Bemerkungen zur Frage Kitsch und Kunst. In: "Sammelsurium", Wilhelmshaven 1963, Heinrichshofen's Verlag, S. 5)

Mehr noch dürfte als Charakteristikum gelten das Mißverhältnis von Anspruch und Erfüllung, die Disproportion von innen und außen, die mangelnde Materialeinheit, die Verselbständigung äußerer Werte, zusammenfassend: Der Hang zum mehr scheinen als sein. Es lieben sich noch viele Kriterien anfügen wie Flachheit und Primitivität der Erfindung und Form u. a. m. Schließlich ist es auffällig, daß Kitsch nicht »bei seinem Leisten« bleibt, sondern zu Grenzüberschreitungen neigt und zu manchen Assoziationen literarischer und bildnerischer Art greift, um eine möglichst totale Wirkung zu erzielen. Die für das Erlebnis eines Kunstwerks nötige Eigenbeschränkung wird hier aufgelöst, »Die feinen Fingerzeige für Verständnis und Vortrag«, die Schumann gleichsam als Unterschriften seinen Klavierstücken mitgab, rücken an die erste Stelle und Überwuchern das musikalische Hören. Diesen Phänomenen des musikalischen Kitsches entspricht auch die Kitsch-Interpretation, die das Kitscherzeugnis erst verlebendigt. Von den Elementen der Wiedergabe vermögen Tempo, Agogik und Dynamik vornehmlich kitschige Störungen des Gleichgewichts und der Maze bewirken. Frische und gezügelte Temponahme engt meist eine Verkitschung weitgehend ein. Statt sich dienend und sinnvoll der Struktur ein- und unterzuordnen, aus ihr selbst die Kräfte zu gewinnen, sieht sie sich in der Verlegenheit, von sich aus alles in das »Werk hineinzulegen«. Die subjektive unmotivierte »Nuance« (vor allem als rubato) dominiert. Gegen eine verniedlichende, versüßende und verweilende Interpretation ist im Grunde auch das Meisterwerk nicht gewachsen.»

Gunter 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 ausprägt und damit als Echtheitsiegel aller Künste begriffen wird, so entstammt Kitsch nicht dieser Herkunft, erscheint wie dem Haupte eines Zeus entsprungen, der aber ein Gartenzwerg ist.

Die übertriebene 'Schönheit' des Kitsches, seine suchterverursachende Sentimentalität und Geistlosigkeit resultieren daraus, daß in ihm, unter Leugnung des Prinzips, jede Hervorbringung sei eine aktive Antinomie, die irreal 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 von 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."

Heinz Friedrich:

(Orpheus steigt nicht mehr herab. Harmonie - Erinnerung an einen alten Begriff, FAZ 1. 3.1986)

"Ohne Dissonanzen gäbe es keine Harmonie, und ohne Harmonie keine Dissonanzen. Das eine bedarf des anderen..."

Im hellenischen Mythos taucht die Harmonie zum ersten Mal auf. Harmonia ist die Tochter des Ares, des Kriegsgottes, und der Aphrodite, der Göttin der Schönheit und Liebe. Krieg und Liebe, Zerstörung und Schönheit haben sich verbunden, um Harmonia zu zeugen. Um Harmonia als Braut zu gewinnen, mußte Kadmos durch herkulische Taten Unvereinbares zusammenbringen. So zwang er Widerspenstige, wilde und einander wenig gewogene Bestien wie Eber und Löwe unter das gemeinsame Joch, um Ordnung zu schaffen. Denn nicht ohne Grund stimmt wohl der Name Kadmos« mit dem böotischen Begriff für Kosmos überein. Und das Wort Kosmos bedeutete, bevor ihm universale Dimensionen zugewiesen wurden, »Ordnung«. Leben braucht Ordnung, um wirksam in Erscheinung treten zu können, und Kunst, die Leben durch Gestaltung pointiert und zum wiederholbaren Exemplum erhebt, braucht sie auch. Form ist Ordnung, »geprägte Form, die lebend sich entwickelt«. . . Das heißt, Leben entsteht und erhält sich in immer neuen Variationen dadurch, daß Ordnung zerstört und Ordnung geschaffen wird."

Hermann Scherchen:-

(zit. nach: C. Dahlhaus: über musikalischen Kitsch. In: Studien zur Trivialmusik im 19. Jahrhundert, Regensburg 1967, S. 66)

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

Der Vöglein Abendlied

Brinley Richards

1 *Andantino*
con espress.

5 *rall.* *a tempo*

10 *espress.*

15 *dim.*

19 *dim.* *pp* *pp* *f*

23 *pp* *pp* *espress.* *pp* *rall.*

26 *a tempo* *Con moto* *f*

30 *ff* *dim.* *rall.* *a tempo*

36

38

40

42 *tempo I* *dim. rall.* *a tempo*

44 *pp* *ritard.*

48 *pp* *pp* *pp* *pp*

52 *a tempo* *pp* *pp* *pp*

56 *crescendo.*

59 *dim.* *rall.* *a tempo* *con espress.*

62 *pp* *pp*

65

68 *dim. e ritard* *a tempo f* *Fine*

Franz Schubert:

(25. 7. 1825 an seinen Vater. Zit. nach: D. Fischer-Dieskau: Auf den Spuren der Schubert-Lieder, Kassel 1976, dtv 1178, S. 244f.)

"Ich war bei Traweger wie zuhause, höchst ungeniert. Bei nachheriger Anwesenheit des Herrn Hofrath von Schiller, der der Monarch des ganzen Salzkammergutes ist, speisten wir (Vogel und ich) täglich in seinem Hause und musicirten sowohl da, als auch in Trawegers Hause sehr viel. Besonders machten meine neuen Lieder, aus Walter Scotts Fräulein vom See, sehr viel Glück. Auch wunderte man sich über meine Frömmigkeit, die ich in einer Hymne an die Hlg. Jungfrau ausgedrückt habe, und wie es scheint, alle Gemüther ergreift und zur Andacht stimmt. Ich glaube, das kommt daher, weil ich mich zur Andacht nie forcire, und, außer wenn ich von ihr unwillkürlich übermannt werde, nie dergleichen Hymnen oder Gebete componiere, dann aber ist sie auch gewöhnlich die rechte und wahre Andacht. - ... Mit der Herausgabe dieser Lieder denke ich aber doch eine andere Manipulation zu machen als die gewöhnliche, bei der gar so wenig herauschaut, indem sie den gefeierten Namen des Scott an der Stirne tragen, und auf diese Art mehr Neugierde erregen könnten, und mich bei Hinzufügung des englischen Textes auch in England bekannter machen würden. Wenn nur mit den - - von Kunsthandlern etwas Honnetes zu machen wäre, aber da für hat schon die weise und wohlthätige Einrichtung des Staates gesorgt, daß der Künstler ewig der Sklave jedes elenden Krämers bleibt. -"

Walter Scott: Ellens dritter Gesang

Ave Maria! Jungfrau mild,
erhöre einer Jungfrau Flehen,
aus diesem Felsen starr und wild
soll mein Gebet zu dir hindringen.
Wir schlafen sicher bis zum Morgen,
ob Menschen noch so grausam sind.
Jungfrau, sieh der Jungfrau Sorgen,
o Mutter, hör ein bittend Kind!
Ave Maria!

Ave Maria! Unbefleckt!
wenn wir auf diesen Fels hinsinken
zum Schlaf, und uns dein Schutz bedeckt,
wird weich der harte Fels uns dünken.
Du lächelst, Rosendüfte wehen
in dieser dumpfen Felsenluft.
O Mutter, höre Kindes Flehen,
o Jungfrau, eine Jungfrau ruft!
Ave Maria!

Ave Maria! Reine Magd!

Der Erde und der Luft Dämonen,
von deines Auges Huld verjagt,
sie Können hier nicht bei uns wohnen.
Wir wolln uns still dem Schicksal beugen,
da uns dein heilger Trost anweht;
der Jungfrau wolle hold dich neigen,
dem Kind, das für den Vater fleht!

Schubert hat 1825 7 Lieder aus Scotts "Fräulein am See" komponiert. Dieser Roman war 1822 in deutscher Übersetzung erschienen und wie alle Scott-Romane sehr verbreitet. Infolge der Ossianbegeisterung war man sehr interessiert an der "Naturverbundenheit" und "Naivität" des schottischen Dichters. In dem Roman singt Ellen zur Harfe ihr Abendgebet für ihren Vater, mit dem sie in der Einöde verborgen lebt. Die Harfenbegleitung ahmt Schubert nach. Die "Weltfrömmigkeit" kommt in den gestenreichen großen Bögen der Melodie zum Ausdruck. Das Lied traf mit seiner "Naturmystik", seiner "Religiösität", seiner volkstümlichen Einfachheit, seinem romantischen Fernweh, und seiner urromantischen Symbolik (Hinwendung zum Überirdischen aus der "Wildnis" des Lebens)) gleichzeitig mehrere "Nerven der Zeit"

ZUR THEMATIK:

- Gretchens Gebet zur mater dolorosa (Goethes Faust)
- Schuberts Erzählung "Mein Traum", 1822 (Erlösung durch die Aufnahme in den Kreis der Seligen um das Grab der frommen Jungfrau)
- Liszts Bearb. v. Schuberts Ave Maria f. Klav. (1838)
- Arcadelts "Ave Maria", 1842. Fälschung von Dietsch, der ein 3st. Chanson von Arcadelt neu textiert und bearbeitet hat. (Hier kommt also als weitere romantische Komponente der "Historismus" hinzu.)
- Liszts Bearb. von Arcadelts Ave Maria f. Klav.
- Thekla Badarczewska: Gebet einer Jungfrau (1856 in Warschau, 1859 in Paris erschienen)
- Ch. Gounod: Méditation (Ave Maria) nach Bachs 1. Prél., 1859
- Karl May:** (Winnetou III, K. 13)

"Als der letzte Ton des Glöckleins verhallt war, erklang plötzlich ein vierstimmiger Gesang vom Berge herab... Was war denn das? das war ja mein eigenes Gedicht, mein 'Ave Maria!' Wie kam das hierher in die Wildnis des Felsengebirges? Ich war zunächst sprachlos. Dann aber, als die einfachen Harmonien wie ein unsichtbarer Himmelsstrom vom Berg herab über das Tal hinfluteten, überließ es mich mit unwiderstehlicher Gewalt. Das Herz schien sich mir ins Unendliche ausdehnen zu wollen, und die Tränen flossen mir in großen Tropfen die Wangen herab..."

Chopin: Nocturne

Op. 32, No. 1.

Andante sostenuto.

9. *p*

4 *f stretto*

7 *delicissimo p poco riten. sempre legato*

10 *dolce*

14 *pp delicatiss. p*

17 *f stretto p poco riten. tranquillo a tempo*

21

25

29 *pp sempre legato*

32 *stretto*

36 *a tempo p poco riten. f*

39 *rit. a tempo dim.*

43

46

49 *pp semp.*

52 *legato cresc.*

56 *a tempo f stretto p poco riten.*

60 *riten. pp*

63 *a piacere p*

Adagio. 65

(D'après l'autographe varsovien)

CHOPIN: Walzer

Op. 69 Nr. 1

Seinem jungen Freunde August Stradal gewidmet.

Liszt: ENRÊVE 1835 Rom Nocturne

Andantino $\text{♩} = 96$

*) „Die Melodie ist weder durch Luftpausen noch hervortretende Accente zu phrasieren - : sie fließe sanft Ton in Ton. Die Begleitung sei durchweg *allegrettissimo* und sehr leise.“ (L-P)

*) „The melody must not be phrased either by breathing pauses or by accents: each note should flow gently into the next. The accompaniment should be *allegrettissimo* and very soft throughout.“ (L-P)

**) (L-P)

J. S. Bach: Präludium I. C-Dur. WK I

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

Kadenz C Sequ. Sequ. Kadenz C Kadenz (mit Ausweichungen) C Kadenz C

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35

Kadenz C Sequ. Sequ. Kadenz C Kadenz (mit Ausweichungen) C Kadenz C

Gounod: Méditation (Ave Maria) 1859

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41

Kadenz C Sequ. Sequ. Kadenz C Kadenz (mit Ausweichungen) C Kadenz C

Analyse der Melodie von Gounod

1 5 9 11 13 16 18 20 21 24 26 28 29 31 33 35

Struktur
 1-4: auflauchende charakteristische "Grundgeste"
 5-8: Oberflächenskizze des Präludiums
 9-11: Klangspitzen der Begleitung
 13: a¹ b² a(b) Sequenz
 16: a² a Phrase A¹
 18: a² a Sequenz
 20: a² Sequenz
 21: a² b² a(b) Sequenz
 24: a¹ a Motivsequenzierung (A²)
 26: a¹ a¹
 28: a¹
 29: (a²) a² b² Phrase A¹
 31: a² b² Sequenz
 33: (a³ u) a² b² Sequenz
 35: Sequenz Schlußgürtel a⁴ a

Form
 1-8: Vorspiel
 9-11: u
 13-15: Phrase A
 16-17: Sequenz
 18-19: Sequenz
 20-21: Sequenz
 22-23: Sequenz
 24-25: (A²)
 26-27: Phrase A¹
 28-29: Sequenz
 30-31: Sequenz
 32-33: Sequenz
 34-35: Sequenz Schlußgürtel

Form
 1-8: Vorspiel
 9-11: u
 13-15: Phrase A
 16-17: Sequenz
 18-19: Sequenz
 20-21: Sequenz
 22-23: Sequenz
 24-25: (A²)
 26-27: Phrase A¹
 28-29: Sequenz
 30-31: Sequenz
 32-33: Sequenz
 34-35: Sequenz Schlußgürtel

Text
 Urtastell
 Gestaltwerdung
 Grundmotiv (Sprung - Achtelezug-punktierte Figur) Weberspinnen des Motivs
 dfo. + Rückbindung analog zu 1.
 Isolierung und Dramatisierung der Grundgeste. "Krisis", deklamatorische Steigerung
 analog zu A und A¹
 Weiterführung der Steigerung von A² zum Höhepunkt
 "Entstaltung", konturlose Akkordbrechung
 augmen-tierte in die "unrhyth-mische" Grundgeste
 Spungfigur mistierte "Grundgeste"

Dahlhaus, Carl:

(Klassische und romantische Musikästhetik, Laaber 1988, Laaber-Verlag 206f.)

"Gounods Méditation oder Ave Maria, eine Zusatzmelodie zum ersten Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier, ist als Kitsch in Verruf, ohne daß es geglickt wäre, außer der stilistischen Diskrepanz zwischen dem Opernpathos des Arrangements und der <noble simplicité> des Modells noch andere ästhetisch-kompositionstechnische Merkmale zu nennen, die das Verdikt begründen. Nach musikalischen Handwerksregeln ist die Melodie, die eines der berühmtesten Stücke des 19. Jahrhunderts war, makellos komponiert... Die fünf Teile (Takt 5-8, 9-15, 16-23, 24-28 und 29-27) sind plastisch voneinander abgesetzt und dennoch eng verknüpft. Der erste erscheint als Einleitung, der zweite als Exposition einer Phrase, die dann im dritten bis fünften Abschnitt variiert wird: Der meditative Charakter des Stücks beruht, in entfernter Analogie zur Träumerei, auf steter Wiederholung und Modifikation eines einzigen Gedankens; man könnte geradezu von kunstvoll differenzierter Monotonie sprechen. Das Motiv der Takte 9-10 ist in Takt 16-17 dadurch abgewandelt, daß Gounod den Oktavsprung des ersten Taktes auf den zweiten überträgt und umkehrt die Tonwiederholung des zweiten Taktes auf den ersten; von 16-17 wird in Takt 25 das eine Partikel, der Oktavsprung, und in Takt 29 das andere, der Terzgang (und zwar in Umkehrung), abgespalten. Das Stück ist also, so scheint es, als Kunstwerk analysierbar. Unter den Gesichtspunkten aber, die den artifiziellen Charakter der Träumerei hervortreten ließen, zeigen sich bei der Méditation Brüche und Unstimmigkeiten. Erstens klaffen rhythmische Artikulation und harmonische Fundierung auseinander, statt sich, wie in der Träumerei, gegenseitig zu stützen: Melodie und Akkordgrundlage, also Zusatz und Modell, sind manchmal in ihrer Relation zueinander verschoben, also zwar äußerlich miteinander verträglich, aber nicht ineinander begründet. Melodisch entsprechen sich die Takte 9-12 und 16-19, harmonisch dagegen die Takte 9-12 und 17-20. Zweitens sind die Differenzierungen der unablässig wiederkehrenden Phrase nicht funktional begründet, sondern erwachsen aus der Suche nach dem Effekt, der <Wirkung ohne Ursache>, um Wagners Definition, die selbst einen Effekt darstellt, zu zitieren. Daß, wie erwähnt, eine Tonwiederholung mit einem Oktavsprung vertauscht werden kann und umgekehrt ein Oktavsprung mit einer Tonwiederholung, zeigt, daß das ausgreifende Pathos des Oktavsprungs, dem die Melodie einen nicht geringen Teil ihres zur Schau gestellten Sentiments verdankt, kompositionstechnisch ein bloßer Zusatz, also ästhetisch eine leere Geste ist. Die Differenz zwischen Kunst und Kitsch steckt im Detail."

Theodor W. Adorno:

(Musikalische Warenanalysen. In: Quasi una fantasia, Frankfurt 1963, Suhrkamp, S. 58f.)

Ave Maria von Gounod. Ein Engländer hat als Maxime der Music Hall formuliert: Put three half-naked girls on a revolving stage. Then play the organ. Dieses Tonbild kündigt in der >Méditation< sich an. Sie ist ein Sakralschlag, vom Stamme jener Magdalenen, deren Buße und Busen zusammengehören. Sie entblößen sich aus Zerknirschung. Die versüßte Religion wird zum bürgerlichen Vorwand der tolerierten Pornographie. Man sagt Bach und meint Gounod. Man hat das strenge Präludium und hört die schmachkende Melodie heraus, Am liebsten auf der Orgel, aber mit der obligaten Geige zur Singstimme. Es ist die Geburt Wurlitzers aus dem faustischen Geiste: Urkinomusik. Die Geste ist die des Flehens als der sakrosankten Preisgabe. Die Seele überliefert sich mit gerafftem Kleid in die Hand des Höchsten. So konnte die Henny Porten flehen. Einer ihrer ältesten Filme hieß Des Pfarrers Töchterlein.. Sein Ausgang war letal. Mit dem Text geht es über Stock und Stein. Wo er nicht langt, wird wiederholt. Der fructus ventris tui hat keinen rechten Platz. Er nimmt in der Musik wieder jenen imitierenden, zwielichtigen Charakter an, den in der Kindheit die Worte >gebenedeit sei die Frucht deines Leibes< hatten. Aber eine Vokabel ist darin, in deren innerster Zelle die Musik hineinschlägt. Es ist

>peccatoribus<. Wenn die Steigerung auf den Erlösungseffekt mit jener Verhaltenheit des Ora pro nobis angebahnt wird,, der man schon von weitem anhört, wie hoch sie hinauswill, dann ist die Endung des lateinischen Ablativs das Sprungbrett, das die Sünder in die Transzendenz abstößt. Auf peccatoribus fällt die raffende Gebärde. Das Kleid, das in den Himmel trägt, läßt den Schenkel frei. So groß aber ist der Schwung, daß auch die Stunde unseres Todes ihm nichts mehr anhaben kann. Der Höhepunkt wird, keiner weiß warum, mit hora erreicht; nachdem einmal den peccatoribus ihr Glück widerfuhr, ist es schon ganz gleich, wohin sie transportiert werden. Die Elevation reißt noch die hora mortis mit sich und ohne auch nur einen Moment Atem zu lassen das schon überflüssige Amen als fröhlichen Beschluß. Da der großen Musik das Bild des utopischen Glücks verloren ist, wird es allein von der niedrigen noch aufgehoben in der Karikatur, dem vollendeten Schein als Gebet."

Claus Kühnl:

(Musik und Eros. Gedanken eines jungen Komponisten, NZ 7/8, 1985, S. 26ff.)

"Über das Erotische in der Musik schreiben, heißt gleichzeitig, die Sphäre des Religiösen mitberühren, denn zwischen Religion und Eros besteht eine tiefe Verbindung... Walter Schubart hebt in seinem Buch Religion und Eros die gemeinsame Wurzel beider Kräfte hervor: Im Anfang war der Urschauer, wie ich die erste religiöse Regung nenne. Er legt sich auf den Menschen erstmals in dem Augenblick, da ihm seine Umwelt nicht mehr selbstverständlich ist, sondern fragwürdig zu werden beginnt. Nun fühlt er sich nicht mehr in die Natur eingegliedert, sondern er sieht sich

ihr gegenüber... Auch die geschlechtliche Liebe ist dämonischen Ursprungs. Als sie erstmals den Menschen und sein Bewußtsein berührte, muß es ihm ähnlich ergangen sein wie beim frühesten Erschauern vor dem Tabu (gemeint ist der religiöse Urschauer). Ihn würgte dasselbe Gefühl der Verstrickung, des Verfallenseins an eine überpersönliche Macht, die von außen in ihn einbrach... Musik kann erotische Bewegtheit (bis hin zur Ekstase) ausdrücken, mehr noch, sie kann Mittel sein, einen erotischen Erregungszustand hervorzurufen... Dies zeigt sich bereits in der Frühzeit der Musik, da sie in den Kultbereich gehörte, zur Beschwörung des Unsichtbaren diente und somit religiöse Funktion hatte.

Der Geschlechtsakt (als gemeinschaftliches Ritual) war wiederum aktiver Nachvollzug religiösen Glaubens und wurde durch Musik stimuliert... Weiterhin drängt sich der Vergleich bestimmter musikalischer Formverläufe mit den Spannungskurven der geschlechtlichen Erregung förmlich auf... Als Beispiele aus der Musikgeschichte ... möchte ich zuerst die Kopfsätze der Sinfonien Anton Bruckners nennen. Nach einer leisen, meist geheimnisvoll raunenden Einleitung wird darin mit dynamischen Mitteln und einer klaren Harmonik eine Spannung erzeugt, die bei Bruckner häufig so zugespitzt wird, daß sie in Schmerz übergeht. Die letzte Steigerung bringt in der Regel ein keuchendes rhythmisches Ostinato, unmittelbar vor der Klimax. Mit dem Eintritt eines derartigen Höhepunktes bekommt das erste Thema seine vollständige Gestalt. Die Phase danach ist von einer gewissen Leere, wobei die Erregung häufig noch in einem Paukenwirbel nachvibriert, der das dreifache Forte rasch zum Pianissimo abbaut. Der oft unvermittelte Eintritt des nächsten Themas signalisiert das Aufkeimen einer neuen >Wunschphase<. Der Prozeß: Wunsch, Erfüllung, neuer Wunsch, beginnt von neuem; er bestimmt letztlich das ganze klassisch-romantische Musikkonzept... Ich komme nun nochmals auf die Anfänge der Brucknerschen Sinfonien zurück, vor allem auf die dritte, die vierte, sowie die siebte bis neunte. Ich meine den tatsächlichen Anfang, ehe noch der erste Themenkern anhebt: Jedesmal erklingt ein Bestandteil eines konsonanten Dreiklangs im Pianissimo-Tremolo der Streicher: >Farben<, die den Urschauer in uns wachrufen, ein zutiefst erotisches Gefühl: Schmerz und Wollust liegen dicht beieinander. Es ist kein Zufall, daß die genannten Beispiele alle aus der Romantik stam-

men, die das >Erlösungsmotiv< stark thematisiert hat. Die Vorstellung der Erlösung stellt eine Möglichkeit dar, den Urschauer zu überwinden. .

Eugen Drewermann:

(Kleriker. Psychogramm eines Ideals, Freiburg, 1989, Walter-Verlag, S. 509ff.)

"... es ist im Grunde die Mutter Kybele, die sich in dem Keuschheitsideal der katholischen Kirche, wie ZOLA es darstellt, zu Wort melde. Nicht zuletzt spricht für diese Ansicht des französischen Dichters die christliche Ikonographie. Ganz allgemein kann man sagen, daß verdrängte Sexualität sich im Kunstschaffen mit Vorliebe in den Ersatzphantasien des Kitsches ausdrückt. Was aber soll man dann von den gipsernen Madonnen halten, die mit gefalteten Händen, in weißen fußlangen Gewändern, die Augen sehnsuchtsvoll zum Himmel gewendet, barfüßig stets, mit kleinem kirschroten Mund, das Haar aufgelöst bis tief auf den Rücken herabfallend, den Beter zu ebenso sinnigen wie entsinnlichten Anmutungen verlocken sollen?... Gerade vor dem religionshistorischen Hintergrund des menschheitlich verbreiteten Kultes der Großen Mutter mit seinen ekstatischen Ausdrucksformen mutet die Madonnenmystik der katholischen Kirche als eine asketische Gegenbesetzung und neurotische Dennochdurchsetzung der ursprünglich verdrängten sexuellen Strebungen an ...

Kultur- und geistesgeschichtliche Aspekte: "Romantik"

Carl Dahlhaus: (Poetische Musik: In : Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Laaber 1980, S. 121f.)

"Gegenüber Liszt äußerte Chopin: 'Ich bin nicht geeignet, Konzerte zu geben, da ich vom Publikum scheu gemacht werde, mich von seinem Atem erstickt, von seinen neugierigen Blicken mich paralysiert fühle.' Obwohl er einmal im Jahr im Pleyelschen Saal auftrat, waren nicht die Konzertsäle, in denen Liszt seinen Ruhm begründete, sondern die Salons der Pariser und der Londoner Aristokratie der Ort, an dem sich Chopin als Pianist wie als Komponist verstanden fühlte. Und man verdunkelt den Sozialcharakter der Chopinchen Musik, wenn man sie gegen die Bezeichnung 'Salonmusik', die durchaus adäquat ist, glaubt in Schutz nehmen zu müssen. Statt sich an einen heruntergekommenen Begriff von Salonmusik zu klammern - einen Begriff, der von Stücken abstrahiert ist, deren Zweck es war, einem bürgerlich-provinziellen Publikum einen musikalischen Wachraum von Salons vorzuspiegeln, zu denen es nicht zugelassen war -, sollte man versuchen, die Ästhetik einer musikalischen Gattung zu rekonstruieren, die vom Geiste des authentischen Salons getragen war. (Was umgangssprachlich heute Salonmusik heißt, ist fast immer Pseudo-Salonmusik.)...

Der Geist der philosophisch-literarischen Salons, der sich schließlich auch in der Musik spiegelte - als sie anfang, in Umkehrung von Kants Diktum, 'mehr Kultur als Genuß' zu sein -, war durch die Formen des Essays und des Dialogs im Konversationston, nicht durch die der Abhandlung und des gelehrten Traktats bestimmt. Man kann die Kennzeichnung der klassischen Sonate als thematische Abhandlung oder tönende Meditation durchaus beim Wort nehmen, um verständlich zu machen, warum das Prinzip der Sonate und das der Salonmusik sich ausschlossen, wobei es überflüssig ist, die historische Charakteristik des Gegensatzes durch Epitheta der wechselseitigen Geringschätzung zu stören und einmal von seichter Salonmusik, zum anderen von pedantischem Sonatengeist zu sprechen. (Zu dem einen neigte Schumann, zu dem anderen Debussy.) Der Konversationston, den die Salonmusik anschlug, implizierte keineswegs, daß man es, um nicht als Pedant zu gelten, strikt vermeiden mußte, Substantielles zu sagen. (Die fatale Mischung von sentimentaler Kantabilität und mechanischem Figuren- und Passagenwerk, die für die niederen Exemplare der Gattung charakteristisch ist, stellt keineswegs den stilistischen Inbegriff der Salonmusik dar.)...

... In der Dialektik von substantieller Wiederkehr und funktionaler Abwandlung der Teile besteht strukturell und ästhetisch die Pointe einer formalen Disposition, über die ein Buchstabenschema, wie es sonst der einfachen Form Lyrischer Klavierstücke angemessen erscheint, nicht das Geringste besagen würde. Wenn sich unter der Oberfläche der überschaubaren Simplizität eine Differenzierung und Individualisierung versteckt, so ist es für die Prägung der Musik durch den authentischen Geist des Salons ebenso wesentlich, daß sich das artifizielle Moment im Verborgenen hält, wie daß es überhaupt existiert. ('Nascondere l'arte' war seit der Renaissance die ästhetische Parole einer aristokratischen Musikkultur. Und nichts ist für Chopin bezeichnender als die ebenso eifrige wie verohlene Bach-Rezeption: die latente Aneignung einer Überlieferung, die als Inbegriff des Artifiziellen in der Musik galt.) Neben der formalen Individualisierung, die mit der Unverwechselbarkeit des Chopinschen 'Tons' eng zusammenhängt, gehört die Transformation musikalisch-funktionaler und dichterischer Gattungscharaktere zu den Momenten, die das 'Poetische' der Chopinschen Musik, das Schumann bereits aus opus 2 herausfühlte, ausmachen. Unter einem Gattungscharakter kann man den Inbegriff der Merkmale verstehen, die eine Ballade als Ballade, ein Nocturne als Nocturne oder eine Mazurka als Mazurka konstituieren. Fast das gesamte Chopinsche Oeuvre zehrt unverkennbar davon, daß Wesensmerkmale literarischer Gattungen oder funktionaler Musik - wie der 'Wechsel der Töne' in der Ballade, der melodische Duktus des Ständchens im Nocturne (dessen Chopinsche Variante übrigens weniger durch Field als durch Bellini inspiriert erscheint) oder das rustikale rhythmisch-ynamische Muster der Mazurka, des ländlichen polnischen Tanzes im Unterschied zur aristokratischen Polonaise - gleichsam ins Innere der Musik hineingezogen werden, einer Musik, die als autonome Kunst um ihrer selbst willen da ist und in der die literarischen oder musikalisch funktionalen Gattungscharaktere wie Erinnerungen aufbewahrt sind. Das Generelle, von außen Angeeignete ist aufgehoben in dem spezifisch Chopinschen "Ton".

3 Seiten

Willi Kahl:

(MGG 2, 1094)

"Charakterstück, auch lyrisches Stück, seltener Genrestück, nennt man vor allem im Bereich der Klaviermusik ein in knapper, übersichtlicher Form gehaltenes, an keinen Rahmen einer zyklischen Form gebundenes Einzelstück. Wird sein Charakter auch sehr oft durch eine Überschrift ausgedrückt, so ist die Gattung als solche doch grundsätzlich gegen jede Programm Musik abzugrenzen, deren Absicht die musikalische Nachbildung außermusikalischer Gegenstände und Vorgänge im Sinne der Tonmalerei ist. Gerade für das Charakterstück ist zu fordern, was Beethoven etwa mit seiner Pastoralsinfonie hat geben wollen, "mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei". Die Welt des lyrischen Klavierstücks ist nicht das Gegenständliche, sondern das Zuständliche, seine Aufgabe nicht Darstellung einer Entwicklung oder Handlung, sondern stets nur ihrer Wirkung im Bereich des Seelischen. So hat man die Entstehung des lyrischen Klavierstücks der Romantik, in der das Charakterstück zum erstenmal seine vollgültige Ausprägung erfährt, mit Recht aus dem Bedürfnis jener Zeit abgeleitet, "für die geheimsten Regungen eines gesteigerten Empfindungslebens und die magischen Bilderkreise phantastischer Vorstellungen adäquate Ausdrucksmittel zu finden" (Hugo Riemann, Hdb. d. Mg., II, 3, 1913, 233), wie ja dann auch das durch Überschriften mehr oder weniger angedeutete Poetisieren das Gesicht des lyrischen Charakterstücks weithin bestimmt hat..."

Friedrich Niecks:

(Friedrich Chopin als Mensch und Musiker, Leipzig 1890, 2. Band, S. 285)

"Wo Field lächelt (sagt Rellstab), macht Herr Chopin eine grinsende Grimasse, wo Field seufzt, stöhnt Herr Chopin. Field

zuckt die Achseln, Herr Chopin macht einen Katzenbuckel, Field thut etwas Gewürz an seine Speise, Herr Chopin eine Hand voll Cayenne-Pfeffer... Kurz, wie gesagt, wenn man Field's reizende Romanzen vor einen verzerrenden Hohlspiegel hielte, so dass aus jedem feineren Ausdruck ein grob aufgetragener wird, so erhält man Chopin's Arbeit... Wir beschwören Herrn Chopin, zur Natur zurückzukehren.

Was bleibt nun aus dieser Kritik, nach Abzug von Vorurtheil und Engherzigkeit, noch übrig? Nichts, als dass Chopin manichfaltiger und leidenschaftlicher als Field ist, und dass er gewisse von diesem verwendete Ausdrucksmittel aufs Höchste entwickelt hat... Der Gefühlston und die Phrasirung von Nr. 2 (Es-dur) sind von den fashionablen Saloncomponisten so allgemein angenommen, dass man sich des Argwohns nicht erwehren kann, jener Ton sei weniger der der Natur und des warmen Empfindens, als vielmehr einer falschen Sentimentalität. Der grosse Haufen pflegt nicht das Wahre und Edle nachzuahmen, sondern das Unwahre, äusserlich zur Schau Getragene. Es weht in diesem Stücke die Luft des Salons, wo Gefühls-Koketterie und erkünstelte Sprache heimisch sind. Was indessen den Nachahmungen meist abgeht, findet sich in jedem Ton, in jeder Bewegung des Originals: Beredsamkeit, Grazie und echte Vornehmheit. 1)

1) Gutmann spielte die Wiederholung des Hauptthemas ganz anders, als sie gedruckt ist, mit einer Fülle von Verzierungen, und behauptete, Chopin habe sie stets so gespielt. Auch die Cadenz am Schluss des Nocturne (Op. 9 Nr. 2) hatte eine andere Form. Indessen hat der Componist sehr häufig die Verzierungen in seinen Compositionen verändert, oder andere Lesarten ersonnen."

Friedrich Niecks:

(Friedrich Chopin als Mensch und Musiker, Leipzig 1890, 2. Band, S. 287)

"Die beiden Nocturnen des Op. 32 sind reizende Proben von Chopin's Fähigkeit, zarte, friedliche und träumerische Stimmungen wiederzugeben. Von ihnen ziehe ich das ruhige, durchsichtige erste (H-dur) dem zweiten (As-dur) vor. Es ist sehr einfach und sparsam verziert; doch wird diese Ruhe und Einfachheit schliesslich durch eine abgebrochene Cadenz, einige dumpfe Paukenschläge und ein leidenschaftliches, von schroffen Accorden unterbrochenes Recitativ gestört. Das zweite Nocturne ist weniger originell und markig. -"

Hugo Leichtentritt:

(Frédéric Chopin; Berlin 1905, S. 99)

"No. 2 (Es-dur). Von schönem Wohlklang, aber in der Empfindung ziemlich flach. Vielleicht gerade deshalb eins der abgedroschensten Stücke aus Chopin. Die Re' veries der Vieuxtemps, Ernst, Raff und andere Gegenstücke scheinen von hier her zu stammen. Diese beiden Nocturnen zeigen deutlich, wo Chopin an Field anknüpfte."

Hugo Leichtentritt:

(Frédéric Chopin; Berlin 1905, S. 100)

op. 32. No. 1 (H-dur). Romanzenartig entwickelt sich ein schöner Gesang. Ohne grössere Erregung scheint das Stück einem weichen Schluß zutreiben. Da plötzlich drei Zeilen vor dem Schluss eine Ueberraschung: Wie eine schreckensvolle Gespenstererscheinung hebt sich plötzlich eine Faust. Ist es die Wahnvorstellung einer fiebererhitzten Phantasie? Lähmende Furcht, unheimliches Grausen, dann wieder leises Schluchzen, fliessend Tränen sprechen aus diesem erschütternden Schluss. Durchaus tragisch, trotz des H-dur am Ende."

Bronislaw v. Pozniak:

(Chopin, Halle 1949, S. 118)

"Vor mehreren Jahren fiel mir ein Gedicht in englischer Sprache in die Hände, das den Titel >H-dur-Nocturne von Chopin< trug. Der Inhalt erzählte von einer Prinzessin, die einen unebenbürtigen Ritter liebt, der sie entführt. Sie werden verfolgt, der Ritter wird gefangengenommen und enthauptet. - Ich finde

diese Deutung sehr romantisch und - sehr treffend. Die schauerlich klingende Koda mit den dumpfen Schlägen wirkt nach dieser Deutung außerordentlich impressionistisch."

Pierfrancesco Tosi (1725):

Rubato ist eine Aufführungsmanier, bei der "der Sänger in seinem Cantabile über dem metrisch gleichmäßig dahinschreitenden Baß als Ausdrucksmittel gewisse minimale Rhythmusverschiebungen zwischen den Noten innerhalb eines Taktes anwendet."

(Zit. nach: Michael Stegemann: Immanenz und Transzendenz. In: Fryde-ryk Chopin, Musik-Konzepte 45, München 1985, S. 101)

Schüler/innen Chopins:

"Die linke Hand sei der Kapellmeister; sie spiele strikt rhythmisch, das Takmaß befolgend und das Spieltempo aufrechterhaltend. Die Rechte spiele ungezwungen im Rhythmus, sie müsse den wahren musikalischen Ausdruck aus der rhythmischen Verknüpfung herausholen, sei es durch Unentschlossenheit, Verzdögerung oder durch das frühere Eintreten mit einer ungeduldigen Heftigkeit - wie ein Redner bei leidenschaftlicher Rede."

Struktur und Ornament

E. T. A. Hoffmann:

(Der Musikfeind, AmZ 1814. Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, Goldmann Taschenbuch 1356, S. 98ff.)

"Aber kaum hatte die Tante einen Satz gesungen, so fing ich an bitterlich zu weinen und wurde unter heftigen Scheltworten meines Vaters zum Saal hinausgebracht. Oft stritt sich mein Vater mit der Tante, weil letztere behauptete, mein Betragen rühre keineswegs davon her, daß mich die Musik auf unangenehme, widrige Weise affiziere, sondern vielmehr von der über-großen Reizbarkeit meines Gemüts; dagegen mich der Vater immer einen dummen Jungen schalt, der aus Unlust heulen müsse wie ein antimusikalischer Hund.

Einen vorzüglichen Grund ... nahm meine Tante aus dem Umstande her, daß ich oft, wenn der Vater zufällig den Flügel nicht zugeschlossen, mich stundenlang damit ergötzen konnte, allerlei wohlklingende Akkorde aufzusuchen und anzuschlagen. Hatte ich nun mit beiden Händen drei, vier, ja wohl sechs Tasten gefunden, die, auf einmal niedergedrückt, einen gar wunderbaren, lieblichen Zusammenklang hören ließen, dann wurde ich nicht müde, sie anzuschlagen und austönen zu lassen. Ich legte den Kopf seitwärts auf den Deckel des Instruments, ich drückte die Augen zu; ich war in einer andern Welt; aber zuletzt mußte ich wieder bitterlich weinen, ohne zu wissen, ob vor Lust oder vor Schmerz. Meine Tante hatte mich oft belauscht und ihre Freude daran gehabt, wogegen mein Vater darin nur kindische Possen fand. Überhaupt schienen sie, so wie über mich, auch rücksichtlich anderer Gegenstände, vorzüglich der Musik ganz uneins zu sein, indem meine Tante oft an musikalischen Stücken, vorzüglich wenn sie von italienischen Meistern ganz einfach und prunklos komponiert waren, ein großes Wohlgefallen fand; mein Vater aber, der ein deftiger Mann war, dergleichen Musik ein Dudeldumdei nannte, das den Verstand nie beschäftigen könne. Mein Vater sprach immer vom Verstande, meine Tante immer vom Gefühl.

Endlich setzte sie es doch durch, daß mein Vater mich durch einen alten Kantor ... im Klavierspielen unterrichten ließ... allein ich glaube jetzt selbst, daß mein Vater recht hatte, es aufzugeben, mich auf irgend einem Instrumente unterrichten zu lassen, da meine Unbeholfenheit, die Steifheit und Ungelenkigkeit meiner Finger sich jedem Streben entgegengesetzt haben würde. Aber eben diese Ungelenkigkeit scheint sich, rücksichtlich der Musik, auch auf mein geistiges Vermögen zu erstrecken. So habe ich nur zu oft bei dem Spiel anerkannter Virtuosen, wenn alles in jauchzende Bewunderung ausbrach, Langeweile, Ekel und Überdruß empfunden und mich noch dazu, da ich nicht unterlassen konnte, meine Meinung ehrlich erauszusa-

gen, oder vielmehr mein inneres Gefühl deutlich aussprach, dem Gelächter der geschmackvollen, von der Musik begeisterten Menge preisgegeben...

Ich weiß wohl, daß eine solche Stimme, ein solcher Gesang, wie der meiner Tante, so recht in mein Innerstes dringt und sich da Gefühle regen, für die ich gar keine Worte habe; es ist mir, als sei das eben die Seligkeit, welche sich über das Irdische erhebt und daher auch im Irdischen keinen Ausdruck zu finden vermag; aber eben deshalb ist es mir ganz unmöglich, höre ich eine solche Sängerin, in laute Bewunderung auszubrechen wie die andern; ich bleibe still und schaue in mein Inneres, weil da noch alle die außen verklungenen Töne widerstrahlen -, und da werd ich kalt, empfindungslos, ein Musikfeind gescholten. Mir schräg über wohnt der Konzertmeister, welcher jeden Donnerstag ein Quartett bei sich hat, wovon ich zur Sommerszeit den leisesten Ton höre, da sie abends, wenn es still auf der Straße geworden, bei geöffneten Fenstern spielen. Da setze ich mich aufs Sofa und höre mit geschlossenen Augen zu und bin ganz voller Wonne - aber nur bei dem ersten; bei dem zweiten Quartett verwirren sich schon die Töne, denn nun ist es, als müßten sie im Innern mit den Melodien des ersteren, die noch darin wohnen, kämpfen; und das dritte kann ich gar nicht mehr halten.

Novalis: Die Welt muß romantisiert werden

(Zit. nach: Hans-Jürgen Schmitt (Hrsg.): Die deutsche Literatur in Text und Darstellung. Romantik I, Stuttgart 1974, Reclam, S. 57)

"Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ur(sprünglichen) Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualit(ative) Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualit(ative) Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es - Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche - dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert - es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. Lingua romana. Wechselerhöhung und Erniedrigung.

Franz Liszt: Resignazione (1877)



Fr. Chopin: Prélude op. 28/4



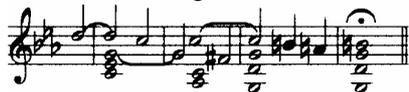
Mendelssohn-Bartholdy, Felix:

(Brief an Zelter, Rom 16. 6. 1831. In: Reisebriefe, Leipzig 1862, S. 177ff.)

"Es ist eine Todtenstille in der ganzen Kapelle während dieses pater noster; darauf fängt das Miserere mit einem leisen Accord der Stimmen an, und breitet sich dann aus in die beiden Chöre. Dieser Anfang, und der allererste Klang haben mir eigentlich den meisten Eindruck gemacht. Man hat anderthalb Stunden lang nur einstimmig, und fast ohne Abwechselung, singen hören; nach der Stille kommt nun ein schön gelegter Accord; das thut ganz herrlich, und man fühlt recht innerlich die Gewalt der Musik; die ist es eigentlich, die die große Wirkung macht, Sie sparen sich die besten Stimmen zum Miserere auf, singen es mit der größten Abwechselung, mit Anschwellen und Abnehmen, vom leisesten piano zur ganzen Kraft der Stimme: es ist kein Wunder, wenn das jeden ergreifen muß. Dazu kommt noch, daß sie wieder ihre Contraste nicht vergessen, und also Vers um Vers von allen Männerstimmen ganz eintönig, forte und rauh absingen lassen: dann tritt am Anfang des folgenden wieder der schöne, sanfte, volle Stimmenklang ein, der immer nur kurze Zeit fort dauert, und dann von dem Männerchor unterbrochen wird. Während des monotonen Verses weiß man nun schon, wie schön der Chor eintreten wird, und dann kommt er auch wieder, und ist wieder zu kurz, und ehe man recht zur Besinnung kommt, ist das Ganze vorbei...

Das Miserere, das sie den ersten Tag sangen, war von Bains; eine Composition, wie eben alle von ihm, - ohne einen Zug von Leben und Kraft. Indeß es waren Accorde und Musik, und das machte den Eindruck. Den zweiten Tag gaben sie einige Stücke von Allegri, die andern von Bai, und den Charfreitag alles von Bai. Da Allegri nur einen Vers componiert hat, auf den sie alle abgesungen werden, so habe ich also jede der drei Compositionen, die sie dort gaben, gehört. - eigentlich ist es ziemlich einerlei, welches sie singen, denn die embellementi machen sie beim einen, wie beim andern; für jeden verschiedenen Accord ein eigenes; und so kommt von der Composition nicht viel zum Vorschein. Wie die embellementi hineingerathen sind, wollen sie nicht sagen, - behaupten, es sei Tradition. Das glaube ich ihnen aber durchaus nicht; denn so wie es überhaupt mit einer musikalischen Tradition ein schlimmes Ding ist, so weiß ich nicht, wie sich ein fünfstimmiger Satz vom Hörensagen fortpflanzen soll; so klingt es nicht. - Sie sind von einem Spättern offenbar hinzugemacht, und es scheint, der Direktor habe gute, hohe Stimmen gehabt, diese bei Gelegenheit der heiligen Woche

gern produciren wollen, und ihnen deshalb Verzierungen zu den einfachen Accorden geschrieben, in denen sie ihre Stimmen recht auslassen und zeigen Können. Denn al t sind sie gewiß nicht, aber mit vielem Geschmack und Geschick gemacht; sie wirken vortrefflich. Namentlich ist eine, die oft vorkommt, und den größten Effect macht, sodaß unter allen Leuten eine leise Bewegung entsteht, wenn sie anfängt; ja, wenn man immer von der besonderen Art des Vortrags sprechen hört, und wenn die Leute erzählen, die Stimmen klängen nicht wie Menschen - sondern wie Engelstimmen aus der Höhe, und es sei ein Klang, den man sonst nie wiederhöre, so meinen sie immer diese eine Verzierung. Wo nämlich in dem Miserere, sei es von Bai oder Allegri (denn sie machen in beiden ganz dieselben embellimenti), diese Accordfolge ist:



da singen sie stattdessen so:



Heinrich von Kleist:

(Berliner Abendblätter, 22. Okt. 1810. Zit. nach: Claus Sommerhage: Deutsche Romantik, Köln 1988, Benedikt Taschen Verlag, S. 125)

"Mein lieber Sohn, Du schreibst mir, daß du eine Madonna malst, und daß dein Gefühl dir, für die Vollendung dieses Werks, so unrein und körperlich dünkt, daß du jedesmal, bevor du zum Pinsel greifst, das Abendmahl nehmen möchtest, um es zu heiligen. Laß dir von deinem alten Vater sagen, daß dies eine falsche, dir von der Schule, aus der du herkommst, anklebende Begeisterung ist, und daß es, nach Anleitung unserer würdigen alten Meister, mit einer gemeinen, aber übrigens rechtschaffenen Lust an dem Spiel, deine Einbildung auf die Leinwand zu bringen, völlig abgemacht ist. Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung; und die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor. Der Mensch, um dir ein Beispiel zu geben, das in die Augen springt, gewiß, er ist ein erhabenes Geschöpf; und gleichwohl, in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit, bedenke. Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, würde ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der, in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen, ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifellos einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Erde und Himmel herumklettert, und den Philosophen zu schaffen gibt. Und hiermit Gott befohlen."

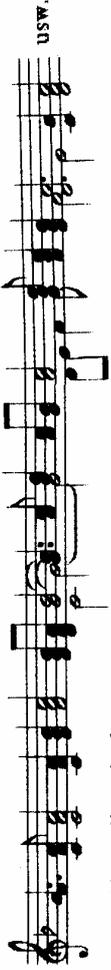
1806 schlossen sich Overbeck, Pforr u.a. junge Maler in Wien zur Sankt-Lukas-Bruderschaft zusammen, die späteren Nazarener. Sie wollten Kunst und Religion im Sinne vorreformatorischer Glaubenseinfalt wiedervermählen. 1810 zogen sie nach Rom und lebten dort "rein" und "fromm" unter Beachtung der mönchischen Tugenden von Armut, Keuschheit und Gehorsam. Der Sinnenprunk der Renaissance war für sie ebenso Teufelswerk wie der reformatorische Abfall vom Katholizismus. Ihr Ideal waren Raffael und die Präraffaeliten.

Auf Overbecks Bild "Italia und Germania" signalisiert der Hintergrund mit der italienischen Landschaft links und der altdeutschen Stadtansicht rechts die Verbindung von alter italienischer und alter deutscher Kunst (Dürer). Die beiden Frauen gestalten zeigen deutliche Anleihen bei der christlichen Marienikonographie. Auch das Kloster links im Hintergrund verrät die überragende Bedeutung des Katholizismus.

Gleichzeitig grub Caspar Ett (geb. 1788) am Seminar Gregorianum in München (dort war er bis 1807) in den alten Notenbeständen die Musik alter Meister aus und führte sie trotz mancher Widerstände auf. Ein Signal für die Pflege der alten Musik wurde die Aufführung von Allegris Misere am Karfreitag des Jahres 1816 in der Michaeliskirche in München unter Leitung von Etts Lehrer Johann Baptist Schmid. (Im Jahr zuvor war das Werk in Wien durchgefallen.) Hier liegen die Wurzeln des Cäcilianismus, der seit der Jahrhundertmitte die Kirchenmusik weitgehend bestimmte.

Allegris Miserere entstand 1638. Der Weltruhm des Stückes entstand erst seit der Zeit, als die europäische Elite ihre Bildung in Italien suchte, vor allem seit Burney 1771 darüber schrieb und das Stück erstmals veröffentlichte. Bis dahin war das Stück von der päpstlichen Kapelle ängstlich vor Abschreiben gehütet worden. Dennoch war es seit den 1730er Jahren schon in vielen Handschriften verbreitet. Bekannt ist, daß Mozart als vierzehnjähriger 1760 das Stück aus dem Gedächtnis aufgeschrieben hat. 1870 verschwand es ganz aus dem Repertoire der päpstlichen Kapelle.

Alte Weise f. 3st. MCh. (17. Jh., Mensuralnotation)
 (Im Goldglanz der Ikonen. Altrussische Chormusik aus
 drei Jahrhunderten. Vol. 2. eurodisk 88 762 KK
 (von Fis nach F transponiert))



Al - li - lu - i - a

Psalm 50 Miserere von Allegri
 (spätere Fassung von 1731)

1. Mi-serere me-i De-us se-cun-dum ma-gnam
 4. Mi-serere me-i De-us se-cun-dum ma-gnam
 4. Mi-serere me-i De-us se-cun-dum ma-gnam
 4. Mi-serere me-i De-us se-cun-dum ma-gnam

mi-se-ri-cor-di-am tu-am
 mi-se-ri-cor-di-am tu-am
 mi-se-ri-cor-di-am tu-am
 mi-se-ri-cor-di-am tu-am

2. Et se-cun-dum mul-ti-tu-dinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam.
 3. Am-plius lava me ab iniqui-tate me-a
 3. Am-plius lava me ab iniqui-tate me-a
 3. Am-plius lava me ab iniqui-tate me-a

et a pec-ca-to me-o men-da-mun-da me
 et a pec-ca-to me-o men-da-mun-da me
 et a pec-ca-to me-o men-da-mun-da me

4. Quoniam iniquitatem meam cognosco: et peccatum meum contra me est semper.

Psalm 50 Miserere

(Fassung mit gebräuchlichen Verzerrungen von 1824)

Miserere me-i De-us se-cun-dum ma-gnam
 Miserere me-i De-us se-cun-dum ma-gnam

mi-se-ri-cor-di-am tu-am
 mi-se-ri-cor-di-am tu-am
 mi-se-ri-cor-di-am tu-am
 mi-se-ri-cor-di-am tu-am
 mi-se-ri-cor-di-am tu-am

3. Am-plius lava me ab iniqui-tate me-a
 3. Am-plius lava me ab iniqui-tate me-a
 3. Am-plius lava me ab iniqui-tate me-a

et a pec-ca-to me-o men-da-mun-da me
 et a pec-ca-to me-o men-da-mun-da me
 et a pec-ca-to me-o men-da-mun-da me

Notenbeilage 5c

Ludwig Tieck:

(Symphonien, zit. nach: C. Dahlhaus: Die Idee der absoluten Musik, Kassel 1978, S. 92f.)

"... die Tonkunst ist gewiß das letzte Geheimnis des Glaubens, die Mystik, die durchaus geoffenbarte Religion... Ich habe mich oft nach dieser Erlösung geseht und darum ziehe ich gern in das stille Land des Glaubens, in das eigentliche Gebiet der Kunst... Oh, so schließ ich mein Auge vor all dem Krieg der Welt, - und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück."

Johann Friedrich Reichardt:

(1782, "Kirchenmusik". In: Musikal. Kunstmagazin, Bd. I. Zit. n.: Reichardt: Briefe, die Musik betreffend, Leipzig 1976, Reclam, S. 171ff.)

"O so laßt uns dann all das Schnitzeln und Zieren und vergolden der Form verachten, edle Kunstbrüder! Laßt uns mit heißer Liebe und wirksamem Eifer in das Innere unserer himmlischen Kunst dringen, ihre Macht ganz kennen und anwenden lernen, daß der Hörer unsrer edelsten Werke nicht weiter mit behaglichem Kopfnicken und lustigem Hüpfen und angezinten Wollustgefühlen von uns gehe. Nein, seine Seele sei mit Macht ergriffen, erhoben, gestärkt, er vergesse des Danks für uns oder laß ihn uns sehen im zum Himmel erhobenen Auge, gefüllt mit der reinen, vollen Träne, die dem höchsten menschlichen Adelgefühl nur entquillt! - Hier leg' ich nun einige Stücke vor, die für mich den wahren, edlen Charakter der Kirchenmusik haben..."



Diese Stücke scheinen mir nun den wahren Charakter edler Kirchenmusik zu haben. Ich habe in einem der vorigen Stücke schon umständlicher gezeigt, wie ich glaube, daß das Chor sich vorzüglich vor allen unseren übrigen Formen für die Kirche schicke. Das Recitativ ist zu leer, zu charakterlos, sticht gar zu gern gegen das Chor ab, die Arie ist, wenn sie die Einfalt des Liedes verläßt und üppigen, verbrämten Gesang hat, zu zerstreut, zu reizend, zu vernügend, als daß bei ihr Andachtgefühle statthaben könnten usw.

Man kann sich fast nichts Einfacheres und doch Edleres und Kräftigeres für die Kirche denken als dieses erste Chor von Leo; ich kenne mehr als ein schönes, rührendes Volkslied, das in der Melodie denselben Gang hat, selbst die Wiederholung des zweiten Chors ist eine Lieblingsstelle in alten Volksliedern. Und wie edel diese Melodie durch die reine und mannigfaltige Harmonie wird und durch den angehaltenen, gleichförmigen Gang der Bewegung... Drum, liebe Künstler, laßt uns doch allüberall die schöne, edle Einfalt suchen."

Joh. Friedr. Reichardt:

(1782 und 1790 machte Reichardt Reisen nach Italien; davon angeregt druckte er in seinem "Musikalischen Kunstmagazin" - 1782-91, 2 Bände - alte Kirchenmusik ab. 1784 rief in Berlin die "concerts spirituels" in Leben mit folgender Devise:)

"Echte Kirchenmusik kann nur die Erregung der Andacht zum Zwecke haben, und diese wird nur durch hohe Simplität im Gesange, durch reine edelgewählte und groß gearbeitete Harmonie und majestätische Bewegung erreicht."

1790 schrieb er in seinen "Musikalischen Monatsbriefen":

"Der Eindruck des heutigen 'Miserere' (von Bay) war wirklich sehr angenehm und es ist natürlich, daß empfindsame Seelen, die mit gespannter Imagination herkommen und die in Allem nur sinnlichen Genuß suchen, sich nachher überreden, das gehört zu haben, was sie erwarten ... Die Komposition dieser

alten Stücke ist ganz nach den ehemaligen sehr richtigen Begriffen von erhabener Kirchenmusik gemacht, die Bewunderung und Rührung wirken soll. Die Harmonie schreitet in großen, oft kühnen Sprüngen fort, die Lage der Stimmen ist meist weit und so sie sich nähern oder durchkreuzen, so geschieht es in langsamen Noten und von den Stimmen, deren sehr verschiedener Charakter den Gang derselben in der richtigen Bewegung immer deutlich erkennen lassen. Überall ist eine massenhafte Kraft und ein sehr langsames Tempo kalkuliert; jeder Akkord soll seine ganze Wirkung tun. Solche Tonsätze deutlich und wirksam wiederzugeben, dazu gehört eine große Besetzung; eine einfache Besetzung erscheint mir gerade so, als wenn man Jemandem in der finstern Nacht die ungeheuer große Peterskirche und die Kolonnaden vor ihr mit einer Handlaterne zeigen wollte.

Bei der schwachen Besetzung, zu der sie der Mangel an guten Sängern zwingt, müssen sie den Takt viel zu rasch nehmen, und da die Oberstimme für eine bloß angenehme Musik zu einfach und wirkungslos ist, so wird sie mit Verzerrungen aller Art überhäuft und zugleich das Ohr des Hörers durch grobe Verstöße gegen die Harmonie beleidigt ..."

(Zit. nach: Paul Winter: Goethe erlebt Kirchenmusik in Italien, Hamburg 1949, Hans Dulk Verlag, S. 99f.)

Wilhelm Heinse:

(Hildegard von Hohenthal, 1794. Zit. nach: Paul Winter: Goethe erlebt Kirchenmusik in Italien, Hamburg 1949, Hans Dulk Verlag, S. 97f.)

"Die Stimmen haben gar keine Begleitung von Instrumenten, nicht einmal die Orgel. Die bloße Vokalmusik ist eigentlich, was in der bildenden Kunst das Nackende ist... Ich habe dieses Miserere zweymal in der Sixtinischen Kapelle zu Rom mit den besten Stimmen aufführen hören; und es hat so tief zerschmelzenden Eindruck auf mich gemacht, daß ich bis zu Tränen gerührt worden bin... Dieß wird bewirkt durch die einfache Harmonie, den weiten Umfang derselben bis zu dritthalb Oktaven, und die Verwickelung und Auflösung der Stimmen; auch dadurch, daß meistens bloß die Länge und Kürze der Sylben, und der Sinn der Worte den Takt ausmacht; oder vielmehr, daß man das, was wir Takt nennen, fast gar nicht merkt... Und aus diesem allen zusammen entspringt die höchste Wirkung, welche Musik leisten kann; nämlich der Sinn der Worte geht in die Zuhörer mit seiner ganzen Stärke und Fülle über, ohne daß man die Musik, ja sogar die Worte nicht merkt, und in lauter reiner Empfindung versenkt ist... Schauer der Reue, Auf- und Niederwallen beklommener Zärtlichkeit, Hoffnung und Schwermuth, Seufzer und Klagen einer liebenden Seele. Das Zusammenschmelzen und Verfließen der reinen Töne offenbart das innere Gefühl eines himmlischen Wesens, welches sich mit der ursprünglichen Schönheit wieder vereinigen möchte, von der es Schuld trennen."

E. T. A. Hoffmann:

(Über einen Ausspruch Sacchinis und über den sogenannten Effekt in der Musik, AmZ 1814. Zit. nach: E.T.A. Hoffmann: Musikalische Novellen und Schriften, Goldmann Taschenbuch 1356, S. 105)

"Die wahre Kirchenmusik, nämlich diejenige, die den Kultus begleitet oder vielmehr selbst Kultus ist, erscheint als überirdische - als Sprache des Himmels. Die Ahnungen des höchsten Wesens, welche die heiligen Töne in des Menschen Brust entzünden, sind das höchste Wesen selbst, welches in der Musik verständlich von dem überschweblich herrlichen Reiche des Glaubens und der Liebe redet. Die Worte, die sich dem Gesange beigesellen, sind nur zufällig und enthalten auch meist nur bildliche Andeutungen, wie z. B. in der Missa."

In dem irdischen Leben, dem wir uns entschungen, blieb der Gärungsstoff des Bösen zurück, der die Leidenschaften erzeugte, und selbst der Schmerz löste sich auf in die inbrünstige Sehnsucht der ewigen Liebe. Folgt nicht aber hieraus von selbst, daß (sogar) die einfachen Modulationen, die den Ausdruck eines zerrissenen, geängstigten Gemüts in sich tragen, eben aus der Kirche zu verbannt sind, weil sie gerade dort zerstreuen und den Geist befangen mit weltlichem, irdischen Treiben... "

... der Künstler muß, um zu uns zu rühren, um uns gewaltig zu ergreifen, selbst in eigener Brust tief durchdrungen sein. Und

das nur in der Ekstase bewußtlos im Innern Empfangene mit höherer Kraft festzuhalten in den Hieroglyphen der Töne (den Noten), ist die Kunst, wirkungsvoll zu komponieren. Fragt daher ein junger Künstler, wie er es anfangen solle, eine Oper mit recht vielem Effekt zu setzen, so kann man nur antworten: Lies das Gedicht, richte mit aller Kraft den Geist darauf, gehe ein mit aller Macht deiner Phantasie in die Momente der Handlung; du lebst in den Personen des Gedichts ...; in dem Feuer der Begeisterung, das deine Brust entflammt, entzündeten sich Töne, Melodien, Akkorde, und in der wundervollen Sprache der Musik strömt das Gedicht aus deinem Innern hervor. Die technische Übung durch Studium der Harmonielehre, der Werke großer Meister, durch Selbstschreiben bewirkt, daß du immer deutlicher und deutlicher deine innere Musik vernimmst, keine Melodie, keine Modulation, kein Instrument entgeht dir, und so empfängst du mit der Wirkung auch zugleich die Mittel, die du nun wie deiner Macht unterworfenen Geister, in das Zauberbuch der Partitur bannst...

Dessenungeachtet läßt sich denken, daß mancher den wahren Funken, den er in sich trägt, überbaut, indem er, der eigenen Kraft mißtrauend, den aus dem Innern keimenden Gedanken verwerfend, ängstlich alles, was er in den Werken großer Meister als effektiv anerkannt, zu benutzen strebt und so in Nachahmerei der Form gerät, die nie den Geist schafft, da nur der Geist sich die Form bildet...

Der echte Genius sinnt nicht darauf, zu frappieren durch erkünstelte Künstlichkeit, die zur argen Unkunst wird; er schreibt es nur auf, wie sein innerer Geist die Momente der Handlung in Tönen aussprach, und mögen dann die musikalischen Rechenmeister zu nützlicher Übung aus seinen Werken ihre Exempel ziehen."

E.T.A. Hoffmann:

(Alte und neue Kirchenmusik, AmZ Bd. 16, 1814. Zit. nach: Dahlhaus/Zimmermann (Hrsg.): Musik zur Sprache gebracht, München 1984, dtv/Bärenreiter 4421 (S. 204ff.)

"Mit Palestrina hub unstreitig die herrlichste Periode der Kirchenmusik (und also der Musik überhaupt) an, die sich beinahe zweihundert Jahre bei immer zunehmendem Reichtum in ihrer frommen Würde und Kraft erhielt, wiewohl nicht zu leugnen ist, daß schon in dem ersten Jahrhundert nach Palestrina jene hohe, unnachahmliche Einfachheit und Würde sich in gewisse Eleganz, um die sich die Meister bemühten, verlor. -

Es wird hier rechten Ortes, ja notwendig sein, tiefer in das Wesen der Komposition dieses Altvaters der Musik einzugehen. - Ohne allen Schmuck, ohne melodischen Schwung, folgen meistens vollkommene, konsonierende Akkorde aufeinander, von deren Stärke und Kühnheit das Gemüt mit unennbarer Gewalt ergriffen und zum Höchsten erhoben wird. - Die Liebe, der Einklang alles geistigen in der Natur, wie er dem Christen verheißen, spricht sich aus im Akkord, der daher auch erst im Christentum zum Leben erwachte; und so wird der Akkord, die Harmonie, Bild und Ausdruck der Geistergemeinschaft, der Vereinigung mit dem Ewigen, dem Idealen, das über uns thronet und doch uns einschließt. Am reinsten, heiligsten, kirchlichsten muß daher die Musik sein, welche nur als Ausdruck jener Liebe aus dem Innern aufgeht, alles Weltliche nicht beachtend und verschmähend. So sind aber Palestrinas einfache, würdevolle Werke in der höchsten Kraft der Frömmigkeit und Liebe empfangen, und verkünden das Göttliche mit Macht und Herrlichkeit. Auf seine Musik paßt eigentlich das, womit die Italiener das Werk manches, gegen ihn seichten, ärmlichen Komponisten bezeichneten; es ist wahrhafte Musik aus der andern Welt (*musica dell' altro mondo*). Der Gang der einzelnen Stimmen erinnert an den Canto fermo; selten überschreiten sie den Umfang einer Sexte, und niemals kommt ein Intervall vor, das schwer zu treffen sein, oder, wie man zu sagen pflegt, nicht in der Kehle liegen sollte. Es versteht, daß Palestrina, nach damaliger Sitte, bloß für Singstimmen, ohne Begleitung irgendeines Instruments, schrieb: denn unmittelbar aus der Brust des Menschen, ohne alles Medium, ohne alle fremdartige Beimischung, sollte das Lob des Höchsten, Heiligsten strömen. - Die Folge konso-

nierender, vollkommener Dreiklänge, vorzüglich in den Molltönen, ist uns jetzt, in unserer Verweichlichung, so fremd geworden, daß mancher, dessen Gemüt dem Heiligen ganz verschlossen, darin nur die Unbehülflichkeit der technischen Struktur erblickt; indessen, auch selbst von jeder höheren Ansicht abgesehen, nur das beachtend, was man im Kreise des gemeinen Wirkung zu nennen pflegt, liegt es am Tage, daß in der Kirche, in dem großen, weithallenden Gebäude, gerade alles Verschmelzen durch Übergänge, durch kleine Zwischennoten, die Kraft des Gesanges bricht, indem es ihn undeutlich macht. In Palestrinas Musik trifft jeder Akkord den Zuhörer mit der ganzen Gewalt, und die künstlichsten Modulationen werden nie so, wie eben jene kühnen, gewaltigen, wie blendende Strahlen hereinbrechenden Akkorde, auf das Gemüt zu wirken vermögen. - Palestrina ist einfach, wahrhaft, kindlich, fromm, stark und mächtig - echtchristlich in seinen Werken, wie in der Malerei Pietro von Cortona und unser alter Dürer; sein Komponieren war Religionsübung..."

"Nun ist es aber gewiß, daß dem heutigen Komponisten kaum eine Musik anders im Innern aufgehen wird, als in dem Schmuck, den ihr die Fülle des jetzigen Reichtums gibt. Der Glanz der mannigfachen Instrumente, von denen manche so herrlich im hohen Gewölbe tönen, schimmert überall hervor: und warum sollte man die Augen davor verschließen, daß es der forttriebende Weltgeist selbst ist, der diesen Glanz in die geheimnisvolle Kunst des neuesten, auf innere Vergeistigung hinarbeitenden Zeitalters geworfen hat? Es ist nur der falsche Gebrauch dieses Reichtums, der ihn schädlich macht: er selbst ist ein wohlerworbenes, herrliches Eigentum, das der wahre, fromme Komponist nur zu größerer Verherrlichung des Hohen, Überirdischen, das seine Hymnen preisen, anwendet."

Otto Nicolai:

(1837 in Schumanns NZfM. Zit nach: Paul Winter: Goethe erlebt Kirchenmusik in Italien, Hamburg 1949, Hans Dulk Verlag, S. 91f.)

Wenn man die einfachen, weißen Noten Palestrinas und überhaupt die Musik jener Zeit betrachtet und sie nach unserer Weise getreu wiedergeben wollte, so würde jeder Versuch, eine solche Komposition auszuführen, nur wenig Wirkung hervorbringen. Man muß aber hier an Ort und Stelle lernen, was alles dabei zu beobachten ist. Hierüber einige Worte.

... Das Tempo wird dem Sinn der Worte gemäß genommen und stets in halben Noten geschlagen, die keineswegs so langsam sind als wir, die wir in Viertel- und Achtelschreibart gewohnt sind, glauben möchten... Oftmals werden die halben Noten ... so schnell, daß wir sie heutigentags in Achteln schreiben würden mit der Überschrift Allegro moderato...

Das Hinzufügen von Schnörkeln usw. gibt indes in der Sixtina auch zu manchem Mißbrauch Anlaß, und es ist nicht zu leugnen, daß heutigentags manche Kompositionen von päpstlichen Sängern durch unpassende Ausschmückungen verunstaltet werden. Hierher rechne ich vor allem die Ausführung des Allegrischen >Miserere<, bei dem die Solostücke dermaßen ausgeschmückt werden, daß man die Musik unmöglich mehr dieselbe nennen kann; es ist nicht übertrieben, wenn ich sie versichere, daß kaum noch die Harmonien herauszukennen sind... am schönsten hört man sie singen, wenn man gerade die am wenigsten frequentierten Funktionen besucht, weil sie sich am wenigsten durch Haschen nach Bewunderung zu unzeitigen Schnörkeln verleiten lassen.

... Allein die Sixtina ist wert nach Rom zu reisen! Welch göttliche Kompositionen executiert man hier und wie!..."

Karl Gustav Fellerer:

(Palestrina. Leben und Werk, Düsseldorf 1960, S. 181f.)

"In der Cappella Sistina wurden Palestrinas Werke rein vokaliter aufgeführt; sonst war ein instrumentales Mitspielen der Vokalstimmen selbstverständlich. Die Colla-parte-Begleitung bot den Singstimmen einen Halt und zugleich eine Stütze zur diminuierenden Umspielung. Sie erstreckte sich, wie Bemerkungen in alten Chorbüchern zeigen, auf alle Stimmen, ließ aber vor allem eine oder zwei Stimmen gleichzeitig diminuieren..."

Nicht der >große Ton<, sondern die Möglichkeit einer feinen Ausarbeitung von koloristischem Figurenwerk wurde erstrebt."

Franz Liszt:

(Über zukünftige Kirchenmusik. 1834. In: Fr. Liszt: Gesammelte Schriften II, Leipzig 1881, Nachdruck Hildesheim 1978, Olms Verlag, S. 56)

"Heutigentags, wo der Altar erbebt und wankt, heutigentags, wo Kanzel und religiöse Ceremonien dem Spötter und Zweifler zum Stoff dienen, muß die Kunst das Innere des Tempels verlassen und sich ausbreitend in der Außenwelt den Schauplatz für ihre großartigen Kundgebungen suchen.

Wie sonst, ja mehr als sonst muß die Musik Volk und Gott als ihre Lebensquelle erkennen, muß sie von einem zum andern eilen, den Menschen veredeln, trösten, läutern und die Gottheit segnen und preisen.

Um dieses zu erreichen ist das Hervorrufen einer neuen Musik unumgänglich. Diese Musik, die wir in Ermangelung einer anderen Bezeichnung die humanistische (humanitaire) taufen möchten, sei weihevoll, stark und wirksam, sie vereinige in kolossalen Verhältnissen Theater und Kirche, sie sei zugleich dramatisch und heilig, prachtentfaltend und einfach, feierlich und ernst, feurig und ungezügelt, stürmisch und ruhevoll, klar und innig.

Die Marseillaise, die uns mehr als alle sagenhaften Erzählungen der Hindus, Chinesen und Griechen die Macht der Musik bewiesen, die Marseillaise und die schönen Freiheitsgesänge sind die furchtbar prächtigen Vorläufer dieser Musik."

Modus 1. *Re-la.*

Pú-e-ri Hebræ-ó-rum portántes ramos o-li-vá-rum,
ob-vi-a-vé-runt Dómi-no, cla-mán-tes, et di-cén-tes:
Ho-sánna in excél-sis.

aus: Missa choralis, R. 486; Quelle: L. -GA Bd. V, 3, S. 29:

I. Kyrie.

Franz Liszt.
(Komponiert 1865)

Andante.
Sopran. Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son.
Alt. Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son.
Tenor. Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son.
Baß. Ky-ri-e e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son, e-le-i-son.
Orgel.
Pedal.

Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.
Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.
Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.
Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.

Un poco più moderato.
Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.
Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.
Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.
Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.

Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.
Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.
Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.
Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son, Chri-ste e-le-i-son.

Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.
Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.
Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.
Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son, Ky-ri-e e-le-i-son.

VARIATIONEN

über das Motiv von J. S. BACH:

Herausgegeben von Ignaz Friedman.

Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen,
Sind der Christen Tränenbrot.

Franz Liszt.
(1811-1886.)

Piano.

Andante.

ff pesante ff pesante ff

rinforz.

dim. e riten.

a tempo dolente sempre un poco segue

espressivo

Lento. Recitativo.

lagnimoso

pp

Quasi andante, un poco mosso.

dolce piangendo

ff

riten. molto

a tempo, un poco animato

ff

riten.

rinforz.

Choral.

Lento.

piu

rinforzando

fff

riten. piu riten. e perdendo

non grato dim. e rall.

pp

Gott tut, das ist wohl - ge - tan, da - bei will ich ver - blei - ben. Es
mag mich auf die rau - he Bahn Not, Tod und E - lend trei - bra,
es wird mich Gott ganz va - ter - lich in sei - nen Ar - men hal - ten.
una corde tre corde

dolce

dim. p. ff

maestoso

p dolce dolcetta sempre dolce e legato

una corde tre corde

si

siargando poco a poco piu mosso cresc.

Quasi allegro.

ff

sempre marc.

una corde tre corde segue

Ritenuo.

ten.

ten.

riten. molto

a tempo, un poco animato

ff

riten.

Ich möchte hingehn

Gedicht von Georg Herwegh.

1845

Franz Liszt.
(Veröffentlicht 1860.)

Ziemlich langsam, sehr leidenschaftlich getragen und betont.

Singstimme.
(Tenor oder Sopran.)

Klavier.

Ich möchte hin - gehn
Brust ver - kin - get.

wie das A - bend - rot und wie der Tag mit seinen letzten Glu - ten -

O, wol - te Gott, wie ihn der Son - nen - strahl, auch mei - ne
Du wirst nicht hin - gehn wie das A - bend -

lo - bens - mü - de See - le trin - ken! Ich möchte
rot, du wirst nicht stil - le wie der Stern ver - sin - ken,

hin - gehn, ja, hin - gehn wie der ban - ge Ton,
hin - gehn ohne Spur, doch wird das E - lend dei - ne Kräfte - schwächen,

der aus den Sai - ten ei - ner Har - fe drin - get,
und, kaum dem ir - di - schen Me - tall ent - flohn,

ein Wohl - laut in des Schöp - fers
sanft stirbt es ein - zig sich in der Na - tur, das arme

Menschen - herz muß stück - weis bre - chen!

düster
langsam
Wohl wirst du hin - gehn,
auf besaule

Albert Schweitzer:

(Johann Sebastian Bach, Wiesbaden 1960, Breitkopf & Härtel, S. 378)

"Kein anderer als Philipp Spitta sorgte sich darum, daß niemand, durch irgendeine allzu charakteristische Figur verleitet, Anlaß nähme, die Zugehörigkeit Bachs zur reinen Tonkunst selbst nur für einen Augenblick zu bezweifeln, und an der >richtigen Auffassung seiner Musik< irre würde.

An besonders gefährdeten Stellen, die er auf seiner Wanderung durch die Kantaten antraf, brachte er zum Schutze der musikalischen Menschheit ein aus Reflexionen geschmiedetes Notgeländer an. >Wie gern Bach auch malerische Züge einstreute<, läßt er sich einmal an einem solchen Punkte vernehmen, >er tat es nicht infolge einer auf musikalische Plastik gerichteten Grundanschauung. Jene Züge sind flüchtigen Anregungen entsprungene Witze, deren Vorhandensein oder Fehlen Wert und Verständlichkeit des Tonstückes in seinem eigentlichen Wesen nicht ändert. Man ist bei Bach zu leicht bereit, irgendeine scharf hervortretende melodische Linie, eine frappante harmonische Wendung und irgendein bezeichnendes oder affektvolles Wort, das mit jenen musikalischen Gestaltungen zusammentrifft, in eine innigere und tiefere Beziehung zu bringen, als sie im Sinne des Komponisten gelegen haben kann.<

Diese Sätze sind typisch für die Tendenz der Spittaschen Darstellung. Seine sonst so wundervollen und tief eindringenden Analysen versagen da, wo es sich darum handelt, die innerste Beziehung zwischen dem poetischen Gedanken und dem musikalischen Ausdruck Bachs aufzusuchen. Er will es nicht unternehmen, auf Grund der mancherlei auffälligen Tonmalerei weiter zu forschen, ob nicht auch die andern charakteristischen Themen und Wendungen irgendwie durch Bilder und Gedanken des Textes inspiriert sind, und ob nicht die >Stimmung< bei Bach, statt im allgemeinen Gefühl zu bleiben, aus ganz konkreten musikalischen Ideen zusammengewoben ist. Daß der Text von dieser Musik wie von einem klar bewegten Wasser mit Lebhaftigkeit zurückgeworfen werde, darf nicht als möglich gelten. Sie soll nicht allzu charakteristisch sein. Darum will Spitta das Zusammentreffen auffällig ausdrucksvoller Themen und Wendungen mit >bezeichnenden oder affektvollen Worten< bis zu einem gewissen Grade als zufällig angesehen wissen und warnt davor, Text und Musik >in eine tiefere Beziehung zu bringen, als sie im Sinne des Komponisten gelegen haben kann.<"

Jung, Hermann:

(Textscopus und poetische Idee. In: D. Berke/ D. Hanemann (Hrsg.): Alte Musik als ästhetische Gegenwart, Kassel 1987, Bärenreiter, Bd. 2, S. 196ff.)

"Die 'musica poetica' wird von der Vorstellung geprägt, ein >opus perfectum et absolutum< (Listenius) zu schaffen. Das Komponieren verläuft in Anlehnung an die sprachliche Rhetorik nach bestimmten Regeln ab. Die 'inventio', die 'loci topici' der Musik bedeuten Findung, nicht Erfindung. Der Komponist wählt sein musikalisches Material aus einem Vorratsschatz aus. Der entscheidende Wandel von der 'musica poetica' zur musikalischen Poesie des 19. Jahrhunderts, der hier nur angedeutet werden kann, vollzieht sich in den Bereichen des nicht mehr Lehr- und Lernbaren beim Komponieren, der schöpferischen Phantasie eines Komponisten ohne offenkundige Anweisungen und Regeln, sowie in der Hinwendung der >Klangrede< und >Tonsprache< bei Mattheson zur Musik als >Sprache der Empfindung<. An die Stelle des Rhetorischen tritt das Charakteristische und Poetische. Gerade das Poetische, eine Kategorie der Ästhetik, wird zur Sprache des 'Unsagbaren' jenseits einer mit Worten erreichbaren Faßlichkeit und Bestimmtheit.

Der Begriff der >poetischen Idee< zur Erklärung musikalisch-kompositorischer Sachverhalte und Vorgänge tritt wohl erstmals im Umkreis von Beethovens Instrumentalmusik auf. Nach Anton Schindlers Zeugnis soll Beethoven selbst den Ausdruck häufig verwendet haben. Er umfaßt sowohl die Darstellung eines musikalischen Charakters als auch die thematisch-motivische Anlage eines Satzes oder einer ganzen Komposition. Die >zugrundeliegende Idee< eines Werkes, wie Beethoven

nach einem Bericht Louis Schüllers formulierte, wäre demnach, ganz ähnlich dem barocken scopus, ein bewußt konzipiertes Ganzes, das aus einer Folge von sprachlich-musikalischen Hauptgedanken resultiert...

Beethovens Instrumentalmusik als Ideenwerke, speziell die Ouvertüren und hier besonders Leonore Nr. 3, bilden einen Ausgangspunkt für die neue Gattung der Symphonischen Dichtung bei Franz Liszt und deren dichterisch-kompositorischen Kern, die poetische Idee. Die enge Verbindung von Poesie und Musik, die den Musiker als Tondichter, als Dichterkomponisten sieht, befreit zugleich die Musik aus der von Schumann und Liszt häufig beklagten Isolation innerhalb der Künste. Die universelle Bildung des Musikers im 19. Jahrhundert ist eine unabdingbare Notwendigkeit. Poetisierung der Musik bedeutet bei Liszt keinesfalls Literarisierung. Die Poesie ist nicht das Werk selbst, sondern die dahinterstehende Idee. Worte sind lediglich Träger von Ideen. Diese eigentliche poetische Substanz einer Dichtung läßt sich auch durch Töne ausdrücken.

In Liszts Vorstellung vollzieht sich eine Verschmelzung von Dichtung und Musik, oder mit seinen eigenen Worten: >Die Meisterwerke der Musik nehmen mehr und mehr die Meisterwerke der Literatur in sich auf.< Musik wird demnach zu einer gesteigerten Sprache. Die poetische Idee enthält das Ineinandergreifen von Musik und Programm quasi als bewußte Bilderfolge und zugleich die Absicht, das Ziel der gesamten Komposition.

Das Vorwort der Symphonischen Dichtung >Prometheus< darf als treffliches Beispiel da für gelten, wie Liszt aus der Fülle des Mythos und seiner Auslegungen zur poetischen Idee des Ganzen vordringt, die unmittelbar in Musik übergeht.

"Der Prometheusmythos ist voll mysteriöser Ideen, dunkler Traditionen, voll Hoffnungen, deren Berechtigung immer bezweifelt wird, so lebendig sie im Gefühl leben. In mehrfacher Weise gedeutet von den gelehrten und poetischen Exegesen der verschiedensten Überzeugungen und Negationen, spricht dieser Mythos immer wieder lebhaft zur bewegten Einbildungskraft durch geheime Übereinstimmungen seiner Symbolik mit unsern beharrlichsten Instinkten, unsern herbsten Schmerzen und beseeligendsten Ahnungen... Es genüge in der Musik die Stimmungen aufgehen zu lassen, welche unter den verschiedenen wechselnden Formen des Mythos seine Wesenheit, gleichsam seine Seele, bilden: Kühnheit, Leiden, Ausharren, Erlösung; kühnes Hinanstreben nach den höchsten Zielen ...

Leid und Verklärung! So zusammengedrängt, erheischte die Grundidee dieser nur zu wahren Fabel einen gewitterschwülen, sturmrollenden Ausdruck. Ein tiefer Schmerz, der durch trotz-bietendes Ausharren triumphiert, bildet den musikalischen Charakter dieser Vorlage.<

Bei der ausführlichen Rezension von Berlioz' >Harold-Symphonie< erläutert Liszt die >Existenzberechtigung< eines Programms aus der Historie der Musik.

>Das Programm, - also irgend ein der rein instrumentalen Musik in verständlicher Sprache beigefügtes Vorwort, mit welchem der Komponist bezweckt, die Zuhörer gegenüber seinem Werke vor der Willkür poetischer Auslegung zu bewahren und die Aufmerksamkeit im Voraus auf die poetische Idee des Ganzen, auf einen besonderen Punkt desselben hinzulenken - ist so wenig von Berlioz erfunden wie von Beethoven und von Beethoven so wenig wie von Haydn, vor dessen Periode wir ihm schon begegnen.<...

Liszts Begriff der Idee, von ihm auch als >poetischer Gedanke<, >Vorgang< oder >poetischer Inhalt< bezeichnet, darf also nicht gleichgesetzt werden mit dem Inhalt, dem Ablauf, dem Programm selbst. Es ist ein geistiges Konzentrat, eine Ganzheit, in der Dichtung und Musik aufgehen. Sie muß so weit gefaßt sein, daß sie die verschiedensten dichterischen Inhalte und Vorstellungen in sich aufnehmen kann, und dennoch so viel an Präzision besitzen, daß eine unzweideutige Bestimmtheit des Musikverlaufs gewahrt bleibt.

Liszt bedient sich dabei eines wohl aus der Antike abgeleiteten Denkmodells der Weimarer Klassik, des >per aspera ad

astra<, des Hinarbeitens auf eine verklärende Apotheose, die nicht nur den >Prometheus<, sondern den weitaus größten Teil seiner Symphonischen Dichtungen bestimmt... Der Gefahr einer formalen Reihung begegnet Liszt durch die Technik der Motivtransformation als Neu- und Weiterentwicklung der motivisch-thematischen Arbeit; der geistige, Musik und Dichtung in Eins setzende Zusammenhalt ist durch die zielgerichtete poetische Idee gewährleistet. >Gerade aus den unbegrenzten Veränderungen, die ein Motiv durch Rhythmus, Modulation, Zeitmaß, Begleitung, Instrumentation, Umwandlung usf. erleiden kann, besteht die Sprache, vermittels welcher wir dieses Motiv Gedanken und gleichsam dramatische Handlung aussprechen lassen Können< Das ist die 'explicatio textus', das 'exprimere sensum et scopum' der barocken Rhetorik im Gewand des 19. Jahrhunderts.

Franz Liszt:

(Robert Schumann, 1855, in: Franz Liszt: Schriften zur Tonkunst, Leipzig 1981, Reclam, S. 228)

"Die Form ist in der Kunst das Gefäß eines immateriellen Inhalts - eine Hülle der Idee, Körper der Seele.

Sie muß demnach auf das feinste geschliffen Dem Inhalt sich anschmiegen, ihn durchschimmern und deutlich wahrnehmen lassen.

Jeder Mangel an Form ist wie ein den reinen Kristall des Gefäßes trübender Dunst, welcher umnebelnd und verhüllend das Leuchten und Strahlen der Idee hindert.

Demnach ist formelle Gewandtheit und Fertigkeit des Arbeiters ein wesentliches Erfordernis des bedeutenden Künstlers.

Wesentlich - und doch nicht ausreichend! Denn was wäre ihm die starre Form ohne eine große, schöne Idee, welche ihr Leben gibt? Was hülfe ihm die marmorne Galathea, wenn er ihr nicht den Atem eines Gefühls einhauchen könnte?

Die des inneren Gefühls entbehrende Form befriedigt nur den Sinn und bleibt Sache des Handwerks. Nur als Einkleidung einer Idee hat sie Wert für den echten Künstler.

Die Form um ihrer selbst willen zu kultivieren ist Sache der Industrie, nicht Sache der Kunst. Wer es tut, mag sich Künstler nennen, aber er treibt nur Metier.

Kunst ausüben heißt eine Form zum Ausdruck eines Gefühls, einer Idee schaffen und verwenden."

Alfred Brendel:

(Nachdenken über Musik, München 1982, SP 265, S. 122f.)

"Ihr Titel (>Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen<) mußte den Programm-Musiker herausfordern, und er beweist hier seine Meisterschaft: nicht der Malerei, sondern der Empfindung. Eine sehr weite Skala von Angst, Schmerz und Verzweiflung wird in Musik von strenger, fast spröder Konzentration durchmessen. Die Gegenüberstellung von Chromatik (Chaos, Leiden) und >reiner< Diatonik (Licht) erinnert an den Beginn von Haydns >Schöpfung<. Dem Licht entspricht in Liszts Werk der Choral >Was Gott tut, das ist wohlgetan<; nicht donnernd tritt hier allerdings das Dur ein, sondern mit überwältigender Zartheit. Der erlösende Schritt aus der Chromatik in eine >heile< Welt vollzieht sich noch ohne jene Peinlichkeit, die ihm um die Jahrhundertwende schon angehaftet hätte. In seinen späten Stücken (der >Spitalmusik<, wie er sie nannte) verzichtet Liszt dann auf die Gleichsetzung religiöser Gewißheit mit dem Glauben an die unzerstörbare Kraft des Dreiklangs. Empfindlicher als jeder andere Komponist seiner Zeit hat er auf den Zustand der Musik reagiert, indem er Trost und Tonalität hinter sich zurückließ."

Joseph Haydn:

(Zit. nach: Hans Jaskulsky: Die lateinischen Messen Franz Schuberts, Mainz 1986, B. Schott's Söhne, S. 276)

"Ich bat die Gottheit nicht wie ein verworfener Sünder in Verzweiflung, sondern ruhig, langsam. Dabei erwog ich, daß ein unendlicher Gott sich gewiß seines endlichen Geschöpfes erbarmen, dem Staube, daß er Staub ist, vergeben werde. Diese Gedanken heiterten mich auf. Ich empfand eine gewisse Freude, die so zuversichtlich ward, daß ich, wie ich die

Worte der Bitte aussprechen wollte, meine Freude nicht unterdrücken konnte, sondern meinem fröhlichen Gemüte Luft machte und miserere etc. mit 'Allegro' überschrieb."

E. T. A. Hoffmann:

(Rezension über Beethovens Messe C-Dur op. 86, AmZ 1813. Zit. nach: Stefan Kunze: Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit, Laaber 1987, Laaber-Verlag, S. 252f.)

"Das Gebet, die Andacht, regt gewiss das Gemüth, nach seiner eigenthümlich in ihm herrschenden, oder auch augenblicklichen Stimmung, wie sie von physischem und psychischem Wohlseyn, oder von eben solchem Leiden erzeugt wird, auf. Bald ist daher die Andacht, innere Zerknirschung bis zur Selbstverachtung und Schmach, Hinsinken in den Staub vor dem vernichtenden Blitzstrahl des, dem Sünder zürnenden Herrn der Welten, bald kräftige Erhebung zu dem Unendlichen, kindliches Vertrauen auf die göttliche Gnade, Vorgefühl der verheissenen Seeligkeit. Die Worte des Hochamtes geben in einem Cyclus nur den Anlass, höchstens den Leitfaden der Erbauung, und in jeder Stimmung werden sie den richtigen Anklang in der Seele erwecken... - Schon hieraus folgt, dass der Componist, der wie es stets seyn sollte, von wahrer Andacht ergriffen, zur Composition eines Hochamtes schreitet, die individuelle religiöse Stimmung seines Gemüths, der sich jedes Wort willig schmiegt, vorherrschen, und sich durch das Miserere, Gloria, Qui tollis u.s.w. nicht zum bunten Gemisch des herzzerschneidenden Jammers der zerknirschten Seele mit jubilerendem Geklingel verleiten lassen wird. Alle Arbeiten dieser letzten Art, wie sie in neuerer Zeit auf höchst frivole Weise gemacht sind, seit es zur Mode wurde, Messen zu componieren, verwirft Rec. als Missgeburten, von einem unreinen Gemüth erzeugt: aber ehe er den herrlichen Werken Michael und Joseph Haydns, Naumanns u. a. Lob und Bewunderung zollt, kann er nicht umhin, der alten Werke der frommen Italiener (Leo, Durante, Benevoli, Perti etc.) zu gedenken, deren hohe, würdige Einfachheit, deren wunderbare Kunst, ohne bunte Ausweichungen eingreifend ins Innerste zu moduliren, in neuerer und neuester Zeit ganz verloren zu gehen scheint. Dass, ohne an dem ursprünglichen, reinen Kirchenstyl schon deshalb festhalten zu wollen, weil das Heilige den bunten Schmuck irdischer Spitzfindigkeiten verschmäh, auch schon jene einfache Musik in der Kirche musikalisch mehr wirkt, ist nicht zu bezweifeln, da die Töne, je schneller sie auf einander folgen, desto mehr im hohen Gewölbe verhallen und das Ganze undeutlich machen. Daher zum Theil die grosse Wirkung guter Choräle in der Kirche. Ein genialer Dichter (Tieck, im zweyten Theile des Phantasmus,) verwirft alle neuere Kirchenmusik ganz und lässt ausschließlich nur die alten Italiener gelten. Rec., so sehr er auch den erhabenen Kirchengesängen der älteren Zeit schon ihres wahrhaft heiligen, immer festgehaltenen Styls wegen, den Vorzug einräumt, ist aber doch der Meynung, dass man mit dem Reichthum. den die Musik, was hauptsächlich die Anwendung der Instrumente betrifft, in neuerer Zeit erworben, in der Kirche zwar nicht prunkenden Staat treiben dürfe, ihn aber doch auf edle, würdige Weise anwenden könne."

T. Georgiades:

(Musik und Sprache, Berlin 1954, Springer-Verlag, S. 121f.)

"Innenwelt kann... nicht ohne Außenwelt, Außenwelt nicht ohne Innenwelt existieren. Dies ist das wesentliche Merkmal der Wiener klassischen Musik, ein nur ihr eigenes Merkmal. Dieser Drang nach Vergegenständlichung des Ich, nach Verinnerlichung der Außenwelt prägte auch die Eigenart von Beethovens Komposition und veranlaßte die Überschrift 'Bitte um innern und äußern Frieden'. Die Romantiker empfanden nicht so. Die wirkende Macht des Wortes wird für sie nicht unmittelbar durch die Berührung des Ich mit der Außenwelt ausgelöst. Das Wort ist für sie Ausdruck nur des Inneren. Anders gesagt: Das Wort existiert hier musikalisch nicht als Vergegenständlichung, sondern als Gefühl. Die Gefühle, die Stimmungen, die der Text auslöst, werden in Musik verwandelt. Die Sprache wird wie eine bloße Inhaltsangabe verwendet. Der Weg zur späteren Pro-

grammusik wird freigelegt... Ganz anders verhält sich Schubert in seinen Liedern zum Text...

Ein zweiter Faktor zur Erklärung der Messe der Romantik ist die Entstehung der neuen Gesellschaft. Früher wandte sich die Musik an die aristokratischen oder jedenfalls an auserlesene Kreise; nur von ihnen erwartete der Komponist wahrhaftes Verständnis, nur bei ihnen konnte er die nötigen Kenntnisse, die nötige Tradition voraussetzen. Der Musiker der Romantik wendet sich aber an ein neues Publikum, ein Publikum von einer bis dahin unvorstellbaren Anonymität.

Der Hörer - der verantwortliche Hörer - kann sich nicht ausweisen; man weiß nicht, wer er ist, woher er kommt. Er wird jetzt Bürger genannt. Diese bürgerliche Gesellschaft füllt jetzt die Räume. Sie sucht in der Kirche Erbauung, Trost, Erlösung. So wie sie sich selbst nicht ausweisen kann, wie sie nicht weiß, woher sie kommt, so kann sie auch das Werk, das sie vernimmt, nicht aus seinem Überlieferungszusammenhang heraus verstehen. Sie kann seine Geschichtstiefe nicht erfassen, sie kann nur seine Ausstrahlung auf sich wirken lassen, als Erlebnis genießen. Auch die Meß-Liturgie wird von der neuen Gesellschaft nicht mehr verstanden; sie ist für die Vielen etwas Stummtes. Man kümmert sich kaum um das liturgische Geschehen, um das Wort. Man liest in seinem privaten Gebetbuch, das keinen unmittelbaren Bezug auf den Messentext nimmt. Die Messe ist nur Anlaß zu privater Andacht. Was einen umfängt, ist nicht mehr das erklingende Wort, auch nicht der gemeinte Sinn, sondern eine gewisse Stimmung. Innerhalb dieser Atmosphäre wird das Wort in der Musik wie ein Lallen vernommen. Nicht auf die erklingende Sprache kommt es an, sondern auf das Unbestimmbar-Musikalische, auf das Innige, das Erhebende, das Umhüllende."

Sigfried Schibli:

(Franz Liszt. Rollen, Kostüme, Verwandlungen, München 1986, SP Nr. 5238, S. 35f.)

"Nachdem Liszt alle Register des virtuosen, aber auch des lyrischen und rezitativisch aufgelockerten Orgel- oder Klavierspiels gezogen hat, macht er dem Werk durch ein als Apotheose wirkendes Choralzitat ein Ende. Zwar kann sich das Zitat des Chorals >Was Gott tut, das ist wohlgetan< auf Bach selbst berufen (der den Choral im chorischen Schlußsatz seiner Kantate verwendet); aber es wirkt bei Liszt auch als Ausweg, als Erlösung von einem stets in sich kreisenden, durch keinen schlüssigen dramaturgischen Plan bestimmten Verschieben eines für sich nicht recht entwicklungs-fähigen Materials. Die Kühnheit, es beim Umherdrehen und -wenden zu belassen, besaß Liszt damals noch nicht, ebensowenig wie er ein Werk >sans tonalité< zu schreiben wagte; ...

Thomas Kabisch:

(Zur Bach-Rezeption Franz Liszts. In: Berke/Hanemann (Hrsg.): Alte Musik und ästhetische Gegenwart, Kassel 1987, Bärenreiter, Bd. 1, S. 478ff.)

"Der Choral ist, anders als bei Bach und Franck, nicht Telos einer Entwicklung, sondern bricht von außen, als ein Stück Funktionalität in einen dichten Zusammenhang autonomer Musik. Die kategoriale Differenz des Chorals zum Vorangegangenen ist kenntlich durch die Textierung. Die stringente Entwicklung vom Chor zum Choral, in die sich bei

liturgischem Gebrauch der Kantate auch die Predigt einfügen würde, ist bei Liszt zum zweiten dadurch gebrochen, daß seine Darstellung verschiedener Formen von Trauer einen >doppelten Cursus< durchläuft. - Anm.: Auf nach innen gerichtete Trauer (T. 18) folgt eine Verzweigung, die sich emphatisch nach außen wendet (T. 158), auf stumpfe Niedergeschlagenheit (T. 223) Trauer mit heroischem Pathos (T. 257). - Innerer Schmerz und äußere Verzweigung sind, das ist der programmatische Kerngedanke der >Weinen, Klagen<-Variationen, Grundbedingungen menschlicher

Existenz, die durch den Rekurs aufs Religiöse, auf eine >positive< Religion, nicht aufgehoben werden können. Mit anderen Worten: Die >aufgesetzte< Wirkung des Chorals, die trivialisie-

rende Wirkung, die von ihm ausgeht und Spieler wie Analysierende verwirrt, ist nicht Resultat des rührenden, aber vergeblichen Unterfangens, Kunst und Religion zu harmonisieren, sondern Ausdruck des inneren Programms, in dem sich der (im Schillerschen Sinn) sentimentalische Charakter der Religiösität Liszts als komponierter Gegensatz zur Gläubigkeit Bachs und Francks manifestiert. Liszts >Variationen...< sind zu hören als >poetischer Kommentar< zu Bachs Kantate, als Kommentar, der den historischen Abstand nicht nur in musikalischer Hinsicht deutlich macht."

Ernst G. Heinemann:

(Fr. Liszts Auseinandersetzung mit der geistlichen Musik. Zum Konflikt von Kunst und Engagement, München 1978, Katzschler, S. 34ff.)

"Die zeitübliche Distanzierung vom Publikum ist bei Liszt bereits im frühen Ansatz seiner Theorie, wenn nicht überwunden, so doch entscheidend problematisiert. Gleichzeitig vertreten werden der Begriff des Künstlers, der mit Privilegien ausgestattet ist, und ein positiver Begriff des Publikums als Volk, das ein Recht auf Bildung durch Kunst hat. Der Künstler soll dem musikalischen Bildungsauftrag verpflichtet sein.

Kunst steht in sozialen Zusammenhängen:

>Sie besteht nicht für den einzelnen, sondern für die Gesellschaft ...< (Liszt)...

Da sich die Forderung einer venünftigen musikalischen Sprache, die die Kongruenz mit ihren Inhalten erkennen läßt, ohne letztere der Beliebigkeit oder Belanglosigkeit preiszugeben, als geschichtlich verstellt erweist und abstrakt bleibt, wird in den geistlichen Werken - ihrem Engagement gemäß - zwischen den gegebenen Sprachebenen höherer und niederer Musik zwangsläufig vermittelt. Vermittlung bedeutet, um mit Dahlhaus zu sprechen, jedoch nicht platten Ausgleich:

>Nicht ein halbschlächtiger Ausgleich, in dem die Gegensätze durch Abschleifung des Entscheidenden zur Indifferenz verschwimmen, sondern eine Vermittlung durch die Extreme hindurch erscheint - falls die abstrakte dialektische Formel überhaupt realisierbar ist - als einziger Ausweg aus dem Dilemma.<

Gerade dort, wo die unvereinbaren Sphären des Autonomeren und Trivialen aufeinanderstoßen, entscheidet sich der Sinn der Komposition. Deshalb ist Triviales in der geistlichen Musik Liszts mehr als Nebenerscheinung oder Indiz für kompositorische Unfähigkeit oder Geschmacklosigkeit...

Problematisch ist in den >Weinen, Klagen<-Variationen die musikalische Integration des Schlußchorals, der die Schlüsselstellung im Werk einnimmt. Eine krassere Konfrontation von musikalisch autonomem Gestus und musikalischer Trivialität läßt sich im Werk Liszts wohl kaum nachweisen. Deshalb wird das Stück von Organisten zuweilen unter dem Hinweis auf die Peinlichkeit des Schlußabschnitts gemieden. Schwarz hat denn auch in seiner ausführlichen Analyse eine Untersuchung des Chorals ausgespart. Ließen sich die Takte 1 - 319 als musikalisch autonom begreifen, so konstatiert Schwarz für die Schluß-takte der rezitativischen Überleitung zum Choral (Takt 321 - 335), daß >... die Funktion des Variationenmaterials erloschen ...< sei.

>Das Werk endet in der totalen Auflösung. Der anschließende Choral ... dient aber im übrigen dazu, einem an und für sich konsequenten Formverlauf das Image einer abgerundeten Schlußbildung zu verleihen ...<

... Es läßt sich aus dem Blickwinkel einer Formanalyse, die musikalisches Niveau und Geschlossenheit des Werkes annimmt, zu diesem Schluß schlechterdings nichts sagen...

Der Schlußchoral läßt sich nicht als Reminiszenz des alten Stils oder als Zitat auffassen. Er ist vielmehr die Trivialisierung des Bachschen Vorbildes. Die Trivialität des Schlußchorals ist programmatisch begründet.

Andererseits bleibt der Schlußchoral musikalisch-thematisch mit dem anspruchsvollen Variationenteil verknüpft. In der >Schlußapotheose< (Takt 365 - 374) antwortet die steigende Leiter auf das fallende Thema."

August Gerstmeier:

(Robert Schumann. Klavierkonzert a-Moll, op. 54, München 1986, W. Fink Verlag, S. 9f.)

"Hier stellt sich schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein Formproblem, das die Musik bis in unsere Zeit beschäftigt. Die Auseinandersetzung mit der Sonate, die seit der Wiener Klassik zur normbildenden Form geworden war, sollte eine Auseinandersetzung mit einem der mächtigsten Gestaltungsprinzipien der neueren Musikgeschichte werden. Hier hat das 19. Jahrhundert eine Form übernommen, ohne zu bedenken, daß diese nicht zu trennen ist vom Geist, der sie hervorgebracht hat. Ändert sich eine Geisteshaltung, so notwendigerweise auch ihre Darstellungsform, durch die sie verkörpert wird. Zählt die Sonate zu den authentischen musikalischen Formen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, so ist die eigentlich genuine Schöpfung des folgenden Jahrhunderts die *Phantasia*. Der Bezeichnung nach ursprünglich selbst eine Gattung im strikten Sinne des Wortes (16. bis 18. Jahrhundert), streifte sie im 19. Jahrhundert deren Fesseln ab. Sie wird in einem neuen modernen Sinn des Wortes zum Synonym für das Umherschweifen quer durch die Gattungen, alles mit allem verbindend und vereinigend. An die Stelle des Kontrastprinzips der Sonate tritt das Verschmelzungsprinzip der Phantasia. Sie wird zum Spiegel des fühlenden Subjekts. Die heterogene Objektwelt wird eingeschmolzen und es entsteht ein homogenes, organisch sich entfaltendes Gebilde...

... Das Phantastische war nicht nur ein Schlag gegen den rationalen Geist der Aufklärung, sondern auch gegen den geschichtlich gewordenen Kanon der musikalischen Formen und Gattungen. In eine ähnliche Richtung stößt Friedrich Schlegel im Bereich der Dichtung. Er denkt an eine weniger historisch gebundene Dichtung >wodurch die Fantasie mit einem Streich von allen historischen Rücksichten und Einschränkungen befreit sein würde<. Schumann wußte um das Spannungsverhältnis zwischen klassischer Sonatenform und romantischer Phantasiewelt. Der von ihm propagierte neue Konzerttypus war mit der herkömmlichen Form des klassischen Solokonzerts nicht mehr in Einklang zu bringen."

Tibor Kneif:

(Die Idee des Organischen bei Richard Wagner. In: C. Dahlhaus (Hrsg.): Das Drama Richard Wagners als musikalisches Kunstwerk, Regensburg 1970, Gustav Bosse Verlag) (S. 64f.)

"Nach der herrschenden Auffassung des Zeitalters ist das Zusammengefügte >mechanisch<, eine bloße Addition der Teile; das Ganze dagegen, das Gestalthafte, das von einem Punkt aus überblickt werden kann, >organisch<. Wohl lasse sich das organische Produkt nötigenfalls analytisch zerlegen, nicht jedoch aus seinen Bausteinen wieder aufbauen... Organismus ist, sofern mit dem Wort ein Kunstwerk umschrieben werden soll, das Ergebnis bewußter Organisation, und letzteres weist sich als ein rational gerichtetes Verhalten aus. Weit entfernt somit davon, schlechthin >irrational< zu sein, zeichnet sich die organische Kunstform durch eine totale Rationalisierung der Gestaltteile aus. Gleichzeitig jedoch muß sie sich den Anschein geben, daß sie spontan und wie ein Naturgewächs entstanden sei; andernfalls würde sie, als ein allzu offenkundiges Produkt von Berechnung, um ihre ästhetische Glaubwürdigkeit gebracht... Über die Paradoxie des Organischen - die höchste Durchorganisierung muß sich mit dem Schein des Irrationalen umgeben - äußerte sich Richard Wagner im Blick auf das Musikwerk ähnlich: >Die Technik ist ... das Gesamteigentum der Künstler aller Zeiten, einer erbt es vom andern, jeder mehr es und formt es, so gut er kann und muß. Hierüber läßt sich sprechen, natürlich eben nur zwischen Künstlern: der Laie soll nie etwas davon erfahren<. Die romantische Konzeption vom Künstler wird hier sichtbar: er ist der >Zauberer<, >der Wissende des Unbewußten<.

Wie kein zweiter Komponist des neunzehnten Jahrhunderts machte Wagner die organische Betrachtungsweise in seinen Anschauungen über Kunst wie über Gesellschaft fruchtbar...

(S. 69)

Das Problem organischer Einheit wird von Wagner besonders am Verhältnis von Dichtung und Musik erörtert...

(S.70)

Die Schwierigkeit, die Wagner das Problem des Überganges beim Komponieren zu bereiten pflegte, zeugt von dessen außerordentlicher Wichtigkeit für seine Musik. Hierin liegt ein weiterer Aspekt des Organischen verborgen. Betrifft dessen Forderung zunächst die Beziehung der Formglieder zum Werkganzen sowie das Verhältnis von Dichtung und Musik, so ist mit ihr des weiteren die nahtlose und psychologisch motivierte Überleitung von einem Formabschnitt zum anderen gemeint, ...

(S. 71f.)

... Die Forderung einer organischen Musik richtet sich ... nicht mehr auf die Verbindung der einzelnen selbständigen Teile, sondern auf die Entstehung der Teile selbst. Hierbei tritt ein neuer Aspekt der Organismusee, derjenige der Entwicklung, zutage: die Musik soll, nicht anders als ein lebendiges Naturgebilde, aus den ersten Keimen allmählich erwachsen und einen progressiven Gestaltwandel eingehen, statt sogleich sich wie etwas Fertiges dem Hörer aufzudrängen. Im Blick auf Themenbildung solcher Art konnte sich Wagner auf Beethoven berufen und ihm nachrühmen, er habe die Entfaltung der Melodie selbst vor Augen geführt..."

Richard Wagner:

(19. 12. 1859 an Mathilde Wesendonck über das Tristan-Vorspiel. Zit. nach: Csampai/Holland (Hrsg.): Tristan und Isolde, rororo-Sachbuch 7070, Reinbek 1983, S. 1598)

"Der Musiker, der dieses Thema sich für die Einleitung seines Liebesdramas wählte, konnte, da er sich hier ganz im eigensten, unbeschränktesten Elemente der Musik fühlte, nur da für besorgt sein, wie er sich beschränkte, da Erschöpfung des Themas unmöglich ist. So ließ er denn nur einmal, aber im lang gegliederten Zuge, das unersättliche Verlangen anschwellen, von dem schüchternsten Bekenntnis, der zartesten Hingezogenheit an, durch banges Seufzen, Hoffen und Zagen, Klagen und Wünschen, Wonnen und Qualen, bis zum mächtigsten Andrang, zur gewaltsamsten Mühe, den Durchbruch zu finden, der dem grenzenlos begehrlchen Herzen den Weg in das Meer unendlicher Liebeswonne eröffne. Umsonst! Ohnmächtig sinkt das Herz zurück, um in Sehnsucht zu verschmachten, in Sehnsucht ohne Erreichen, ja jedes Erreichen nur wieder neues Sehnen ist, bis im letzten Ermatten dem brechenden Blicke die Ahnung des Erreichens höchster Wonne aufdämmert: es ist die Wonne des Sterbens, des Nichtmehrseins, der letzten Erlösung in jenes wundervolle Reich, von dem wir am fernsten abirren, wenn wir mit stürmischester Gewalt darin einzudringen uns mühen. Nennen wir es Tod? Oder ist es die nächtliche Wunderwelt, aus der, wie die Sage uns meldet, ein Efeu und eine Rebe in inniger Umschlingung einst auf Tristans und Isoldes Grabe emporwachsen?"

Friedrich Nietzsche:

(Wagner als Gefahr, München 1964, Wilhelm Goldmann Verlag, S. 132)

"Die Absicht, welche die neuere Musik in dem verfolgt, was jetzt, sehr stark, aber undeutlich, >unendliche Melodie< genannt wird, kann man sich dadurch klar machen, daß man ins Meer geht, allmählich den sicheren Schritt auf dem Grunde verliert und sich endlich dem Elemente auf Gnade und Ungnade übergibt: man soll *schwimmen*. In der älteren Musik mußte man ... etwas ganz anderes, nämlich *tanz*. Das hierzu nötige Maß, das Einhalten bestimmter gleich wiegender Zeit- und Kraftgrade erzwang von der Seele des Hörers eine fortwährende *Besonnenheit*, - auf dem Widerspiele dieses kühleren Luftzuges, welcher von der Besonnenheit herkam, und des durchwärmten Atems der Begeisterung ruhte der Zauber aller *guten Musik*. - Richard Wagner wollte eine andre Bewegung, - er warf die physiologische Voraussetzung der bisherigen Musik um. Schwimmen, Schweben, - nicht mehr Gehen, Tanzen ... Vielleicht ist damit das Entscheidende gesagt. Die >unendliche Melodie< *will* eben alle Zeit- und Kraft-Ebenmäßigkeit bre-

chen, sie verhöhnt sie selbst mitunter - sie hat ihren Reichtum der Erfindung gerade in dem, was einem älteren Ohre als rhythmische Paradoxie und Lästerung klingt. Aus einer Nachahmung, aus einer Herrschaft eines solchen Geschmacks entstände eine Gefahr für die Musik, wie sie größer gar nicht gedacht werden kann - die vollkommene Entartung des rhythmischen Gefühls, das C h a o s an Stelle des Rhythmus ... Die Gefahr kommt auf die

Spitze, wenn sich eine solche Musik immer enger an eine ganz naturalistische, durch kein Gesetz der Plastik beherrschte Schauspielerei und Gebärdenkunst anlehnt, die W i r k u n g will, nichts mehr ... Das *espressivo* um jeden Preis und die Musik im Dienste, in der Sklaverei der Attitüde - d a s i s t d a s E n d e ..."

Carl Dahlhaus:

(Zit. nach: S. Schibli: Franz Liszt, München 1986, SP 5238, S. 76)

"Dichtung ist kein Diskurs, der auf ein Resultat zielt, das am Ende ausgesprochen wird, sondern eine Konfiguration, deren Teile in so vielfältige und manchmal paradoxe Beziehungen zueinander treten, daß eine >Zusammenfassung< des Sinns das zerstören würde, was sie zu ergreifen sucht. Nicht der Schluß drückt aus, was das Gedicht bedeutet, sondern das in sich widersprüchliche Ganze der Struktur."

Sigfried Schibli:

(Franz Liszt, München 1986, SP 5238, S. 36)

Der herkömmlichen Mehrsätzigkeit größerer Werke überdrüssig, ersann er (Liszt) kompaktere Formen, integrierte die Mehrsätzigkeit in die Einsätzigkeit, damit die Beliebigkeit bloßer Potpourris vermeidend und doch deren buntscheckige Vielfalt erreichend."

Carl Dahlhaus:

(Grundlagen der Musikgeschichte, Köln 1977, Hans Gerig TB 178, S. 123ff.)

"Grob simplifizierend kann man eine funktionale, eine gegenständliche, eine personale und eine strukturelle Auffassung dessen, was die primäre Substanz von Musik, also den zentralen Gegenstand der Musikgeschichte ausmacht, unterscheiden. Die Differenzierung besagt, daß in der neueren Musikgeschichte die Akzente verlagert wurden, aber nicht, daß die jeweilige ältere Anschauungsweise durch die neuere ausgelöscht worden wäre, ohne eine Spur zu hinterlassen..."

An die Stelle der Zweck-Mittel-Relation, die für den funktionalen Musikbegriff charakteristisch war, trat in der Nachahmungstheorie eine Beziehung zwischen Gegenstand und Abbild als primäre Struktur. Die gegenständliche Auffassung von Musik - die sich zunächst in einer avancierten Gattung wie dem Madrigal durchsetzte und schließlich sogar auf eine traditionsgebundene wie das "Kirchenstück" übergriff (Bachs Kantaten gehen im Begriff der funktionalen Musik nicht auf) - begreift das tönende Gebilde als Darstellung, und die Differenzen zwischen Tonmalerei, Affektschilderung und Allegorik, die im späteren 18. Jahrhundert zu Antithesen pointiert wurden, waren im Zeitalter der Vorherrschaft des Mimesisprinzips durchaus sekundär. (Unter den Figurbegriff der "Hypotyposis" fiel eine Vielfalt von nach neuerer Auffassung divergierenden Phänomenen). Die musikalische Poetik oder Theorie der Musik orientierte sich weniger an der Architektur als an Dichtung und Malerei. Das funktionale Moment trat zurück; andererseits darf die Affektschilderung nicht als Expressivität mißverstanden werden. Ein Stück Musik begreifen, hieß nicht, es als biographisches Dokument deuten, sondern sich mit dem Komponisten über den Sach- und Wahrheitsgehalt einer gegenständlich orientierten Darstellung verständigen. Der Dialog, den der Hörer mit dem Komponisten führt, ist auf das Objekt oder den Inhalt der Musik gerichtet, nicht auf Einfühlung in eine sich selbst ausdrückende Person bedacht...

Seit dem Zeitalter der Empfindsamkeit wurde das gegenständliche Interesse an Musik allmählich von einem eher personalen abgelöst. Bildete in der Musik des 17. und des frühen 18.

Jahrhunderts ein Affekt oder ein Ethos ein von Natur gegebenes Objekt musikalischer Darstellung, so erscheint im späteren 18. und im 19. Jahrhundert der Komponist als Subjekt musikalischen Ausdrucks. Die Auslegung des Sachgehalts von Musik wird verdrängt durch ein Verstehen der Person des Komponisten im Sinne kongenialer Einfühlung. Wer im Geiste der Nachahmungsästhetik einen Affekt schilderte, redete nicht von sich selbst, sondern beschrieb ein Stück Realität, das intersubjektiv und wiederholbar gegeben war; und der Hörer trachtete nicht durch Vermittlung der Töne in die Innerlichkeit des Komponisten einzudringen, sondern urteilte über Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit einer *imitatio naturae*. Dagegen umschreibt die tönende Selbstdarstellung, von deren Idee das empfindsame und das romantische Zeitalter besessen waren, das Paradox eines Redens vom eigentlich Unsagbaren: von einem vergrabenen Sinn, der sich nicht dem common sense, sondern einzig der Kongenialität erschließt. (Allerdings sollte nicht verkannt werden, daß streng genommen die Affektenlehre eine Selbstdarstellung des Komponisten nicht psychologisch ausschließt, sondern lediglich für ästhetisch irrelevant erklärt: für eine Privatsache, die das Publikum nichts angeht, und daß andererseits das Subjekt, das hinter empfindsamer und romantischer Musik steht, keineswegs das reale des Komponisten zu sein braucht, sondern ein ästhetisch imaginiertes sein kann: In die objektivierende Affektschilderung fließt manchmal Subjektives ein, und umgekehrt ist der Selbstaussdruck nicht selten Ausdruck eines bloß vorgestellten statt des wirklichen Selbst. Ästhetik ist nicht auf Psychologie reduzierbar.)...

Erklärung, Auslegung, Verstehen und Analyse - die Erklärung eines Werkes aus den Normen der Gattung, die es repräsentiert; die Auslegung des Sachgehalts, dessen tönende Formulierung es darstellt; das Verstehen des Autors, der hinter ihm steht; die Analyse der Verknüpfungen, durch die sich Teile zu einem Text zusammenschließen - sind Methoden, die den verschiedenen Prinzipien entsprechen, durch die Musik in dem halben Jahrtausend, das man Neuzeit nennt, einen Sinn erhielt und sich als Kunst konstituierte..."

Georg August Griesinger:

(Biographische Notizen über J. Haydn, Leipzig 1810. Zit. nach: C. Dahlhaus: Ludwig van Beethoven und seine Zeit, Laaber 1987, S. 178)

"Es wäre sehr interessant, die Veranlassungen zu kennen, aus welchen Haydn seine Kompositionen dichtete, sowie die Empfindungen und Ideen, welche dabei seinem Gemüte vorschwebten und die er durch die Tonsprache auszudrücken strebte. Um es bestimmt zu erfahren, hätte man ihm aber eines seiner Werke nach dem andern vorlegen müssen, und das fiel dem betagten Manne lästig. Er erzählte jedoch, daß er in seinen Sinfonien öfters moralische Charaktere geschildert habe."

C. M. Wieland:

(Unterredungen mit dem Pfarrer von ***, 1775. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt 1973, Ullstein 2995, S. 466)

"Aber damit solche moralische Individual-Gemälde wirklich nützlich werden, muss man sich nicht begnügen, uns zu erzählen, was diese merkwürdigen Menschen gethan haben, oder was sie gewesen sind; man muß uns begreiflich machen, wie sie das, was sie waren, geworden sind; ... - Gleichgültig kann es uns dann seyn, ob eine solche Person einen historischen oder gefabelten Namen führt ... : Wenn er nur wahres Leben athmet, nur durchaus wirklicher Mensch ist, uns nur immer aufrichtig entdeckt, wie und wodurch er ein solcher Mann war, und wie es zugeht, dass er

durch eine Reihe natürlicher Verwandlungen und Entwicklungen endlich der wurde und werden musste, der er am Ende ist. Dieses ist alles, was wir verlangen Können, damit die Ab-schilderung eines Individual-Charakters für das Menschen-Studium wichtig sey."

Johann Nicolaus Forkel:

(Musikalischer Almanach auf das Jahr 1783, Leipzig 1784. Zit. nach: Leo Balet/E. Gerhard: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, Frankfurt 1973, Ullstein 2995, S. 477)

"Bey einer guten Sonate haben wir hauptsächlich zweyerley zu bemerken, erstlich: Begeisterung, oder höchst lebhaften Ausdruck gewisser Gefühle; zweytens: Anordnung oder zweckmässige und natürliche Fortschreitung dieser Gefühle in ähnliche und verwandte, oder auch in entferntere... wenn man bemerkt, dass in der Natur alles einem unaufhörlichen Wechsel unterworfen ist, so kann der Aesthetiker leicht den Schluss machen, dass Empfindungen eben sowohl wie körperliche Dinge diesem nothwendigen Lauf der Natur unterworfen seyn werden."

(S. 478)

"Sie haben vielleicht diejenige Stelle im zweyten Theil des ersten Allegro (von Ph. E. Bachs Sonate in f-Moll, 3. Sammlung, Nr. 3, Leipzig 1781) nicht schön gefunden, wo die Modulation in As moll, Fes dur, und von da auf eine etwas harte Art wieder zurück ins F moll geht. Ich muss gestehen, dass ich sie, ausser ihrer Verbindung mit dem Ganzen betrachtet, eben so wenig schön gefunden habe. Aber wer findet wohl auch die harten, rauhen und heftigen Aeusserungen eines zornigen und unwilligen Menschen schön? Ich bin sehr geneigt, zu glauben, dass Bach, dessen Gefühl sonst überall so ausserordentlich richtig ist, auch hier von keinem unrichtigen Gefühl geleitet sey, und dass unter solchen Umständen die erwähnte harte Modulation nichts anderes ist, als ein getreuer Ausdruck dessen, was hier ausgedrückt werden sollte und musste."