Zeitschrift: Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel

Herausgeber: Schola Cantorum Basiliensis

Band: 30 (2006)

Heft: [1]

Artikel: Wege und Umwege zur klassischen Musik : ein Plädoyer gegen zuviel Selbstverständlichkeit

Autor: Gülke, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-868962

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 04.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

WEGE UND UMWEGE ZUR KLASSISCHEN MUSIK
EIN PLÄDOYER GEGEN ZUVIEL SELBSTVERSTÄNDLICHKEIT

von Peter Gülke

Mehr als anderswo sind in der Kunst Wege Umwege. Mit der Vorstellung des direkten als des kürzesten Weges scheint allemal ein ihr wesensfremdes pragmatisches Moment verbunden – als wollten wir möglichst schnell zu ihr gelangen, wollten verdrängen, inwiefern der Weg das Ziel ist; „Holzwege" hat Martin Heidegger eine Sammlung eigener Aufsätze genannt. Andererseits bedürfen wir, wenn wir unterwegs sind, der Gewissheit, auf dem – mindestens derzeit – richtigen Wege zu sein, der diesmal gewählte sei der kürzeste. Ohne sie könnten wir kaum der Verpflichtung genügen, unabdingbar auf das Werk konzentriert zu sein, könnten kaum alle jeweils verfügbaren rezeptiven Möglichkeiten aufbieten.

Wir sind also darauf angewiesen, uns ein Bild zu machen, es der jeweiligen Konstellation gemäß herauszufiltern, Wichtiges von Unwichtigem zu unterscheiden und Letzteres beiseite zu schieben. Demgemäß wäre das Werk im emphatischen Sinne erst in der Summe aller Darstellungen und Rezeptionen voll realisiert – also nie. In dieser Konsequenz trifft sich der dem *Opus perfectum* mitgegebene Vollendungsdruck mit der Fragment-Ästhetik der Jenenser Romantiker, wenn auch anderswo, als von ihnen intendiert.

Nicht nur mit den Hervorbringungen der klassischen Epoche verbindet sich, schon im Beiwort „klassisch" enthalten, die Vorstellung des Vollendeten und also wie immer relativ Abgeschlossenen, sondern auch mit der Epoche als solcher. Schon ihrer Kennzeichnung als „Kunstperiode" – durch den aller Klassizität reserviert gegenüberstehenden Heinrich Heine – und der Form ihrer Behandlung erscheint unterstellt, dass es sich um ein abgeschlossenes Kapitel handele. Noch zu Lebzeiten des alsbald überhöhten „Titanen" hat Schubert – ratlos und wohl auch vorwurfsvoll – gefragt, was „nach Beethoven noch zu machen" sei; der junge Schumann charakterisiert seine Generation und sich als „tapfre Epigonen"; und Hegels Bestimmung der Kunst als Durchgangsstation bei der fortschreitenden Realisierung des „absoluten Geistes", wie immer seinem System geschuldet, erschien durch den Todesreigen in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts aktuell bestätigt: U.a. Lord Byron, E. T. A. Hoffmann, Jean Paul, Carl Maria von Weber, Beethoven, Schubert. Als der Alte in Weimar starb, lagen fast alle knapp vor bzw. nach 1800 Geborenen, die gewaltsamen Tode von Mayrhofer, Puschkin und Lermontow nicht gerechnet, bereits im Grabe. Schellings Nobilitierung der Kunst als höchstes, dem philosophischen Denken also übergeordnetes Organon der Erkenntnis, Hegel diametral entgegengesetzt, musste da als arg abstrakt, als allzu hoch gehängte Tröstung erscheinen.

Insgesamt sind wir zu sehr auf geschichtliche Kontinuität und Folgerichtigkeit eingeschworen, zu verliebt in die unserer Erkenntnis schmeichelnde Vorstellung, dass es jeweils so kommen musste, wie es gekommen ist, um

die Nullsituation ermessen zu können, in der die junge Generation um 1830 antrat.

Kommt hinzu, in der Zitierung Schuberts schon angesprochen, was Brecht „Einschüchterung durch Klassizität" und Harold Bloom „anxiety of influence" genannt haben – der Umstand, dass in den vorausgegangenen Jahrzehnten in allen Schaffensbereichen kanonische Muster aufgestellt worden waren, mit denen zu konkurrieren, gar sie zu erreichen aussichtslos erschien. Wie sollte – gewiss der Extremfall – der späte Beethoven beerbt werden? Der ebenso hochambitionierte wie kindliche Versuch im a-Moll-Streichquartett op. 13 des blutjungen Mendelssohn belegt die Ratlosigkeit und ihre Gründe ex negativo, Schuberts „große" C-Dur-Sinfonie und seine späten Instrumentalwerke waren unbekannt. So blieben neben vielen partiellen, kaum je eine Gesamtkonzeption betreffenden Bezugnahmen, z.B. in Schumanns d-Moll-Sinfonie, nur eher Seitenwege, auf denen man sich an der Konfrontation vorbeistehlen, sich musikalisch finden und definieren konnte, ohne durch den Blick auf die kanonischen Vorbilder von vornherein irritiert zu sein. Kaum etwas charakterisiert die kompositionsgeschichtliche Situation besser, als dass Johannes Brahms, immerhin 40 Jahre nach Beethovens *Neunter Sinfonie*, sich die Lizenz zum Anschluss an diese mit der gewagtesten, zerrissensten Musik erwerben musste, die er je geschrieben hat, obendrein der Paradoxie einer dem Finale vorangestellten Introduktion in einer Sinfonie, welcher bereits durch eine groß angelegte Introduktion eingeleitet worden war.

Ein Seitenweg wird, zumindest vorläufig, zum Hauptweg: Wenn in den dreißiger Jahren eine Musik zukunftsoffen wo nicht „avantgardistisch" war, dann die zwischen vielerlei Assoziationen, literarischen Bezügen und bewährten Verlaufsformen freizügig vagierende Klaviermusik von Chopin, Schumann und Liszt – wie immer sie als Fortführung von Variationen, Bagatellen, Impromptus, Moments musicaux etc. verstanden oder auf mittlerweile halb vergessene Vorbilder u.a. bei Carl Philipp Emanuael Bach bezogen werden konnte. Wie sehr es dieses Seitenwegs zur Selbstverständigung über eine neue, eigene Musik bedurfte, verdeutlicht Schumanns nahezu zehnjährige Klavierquarantäne, auch darin, dass sie einer planvollen Erschließung anderer Genres vorausgeht – ein Jahr Lieder, ein Jahr Sinfonien, ein Jahr Kammermusik.

Das Konzept der freien Klaviermusik trifft sich mit einer Ästhetik – Nachweise direkter und bewusster Kenntnis- und Bezugnahme erscheinen zweitrangig –, welche, dem „vollplastischen" Werkbegriff der Klassik entgegen, diesen verflüssigt, i.e. bestrebt ist, das Werk als lediglich eine Station innerhalb eines ästhetischen Prozesses zu begreifen, der sich von der ersten Inspiration bis zur weiterphantasierenden bzw. -denkenden Rezeption erstreckt. In diesem Sinne hätte Friedrich Schlegel in seiner Rezension Goethes „Wilhelm Meister" weitergeschrieben, E. T. A. Hoffmann in seiner Besprechung Beethovens Fünfte Sinfonie weiterkomponiert und Schumann in einer dichterisch freien Paraphrase Chopins „Don Giovanni"-Variationen – zumindest im Fall Goethes und Chopins nicht zur Freude der Autoren. Indessen war die „Durchgangsstation" eine willkommene Arbeitshypothese, fast ein Freispruch vom Hinblick auf die einschüchternden Vorbilder: Sie hatten doch nicht alles „wegkomponie-

ren“ können. Jenes übergreifende ästhetische Kontinuum machte des jungen Schubert Frage nach dem, was „noch zu tun“ bleibe, nahezu gegenstandslos. Nicht mehr das Resultat allein, die Vergegenständlichung im Werk entscheidet über Recht und Wert künstlerischer Tätigkeit, sondern schon die Ambition, der auslösende Impetus – wie am anderen Ende des „Kontinuums“ das Werk, um sich zu realisieren, derer bedarf, die es – und jeder anders – erleben. Neben die Relativierung der einschüchternden Bevormundungen tritt, unverkennbar die Achillesferse dieser Ästhetik, die Relativierung der Qualitätskriterien: In der Endkonsequenz könnte ein Werk schon nicht völlig missraten, wenn es „gut gemeint“ ist.

Nicht zuletzt hieran wird deutlich, weshalb die Hervorbringungen der „Kunstperiode“, wie immer als Orientierungsmarken unabdingbar, fundamental andersartig erscheinen konnten und diese fast wie ein Monolith, überdies bald durch Mythisierungen insbesondere Mozarts und Beethovens jener Geschichtlichkeit entzogen, in der man sich selbst sah.

Dem entgegen taugt sie eher als Paradigma einer Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen: Die poetisch-musikalischen Konzeptionen der frühen Romantiker entzündeten sich vorab an der Musik Johann Friedrich Reichardts, welche in unseren Augen durchaus in den Vorhof der großen klassischen Musik gehört, romantischer schon gar nicht. Beethovens konkret ereignis- und geschichtsbezogene *Fünfte Sinfonie* inspiriert E. T. A. Hoffmann fast zu einer Magna Charta der romantischen Musikästhetik, die für derlei Bezüge keinen Platz hat, und gibt damit zu Fragen an die Kompetenz von Zeitgenossen Anlass, darüber hinaus zu der Frage, ob ein ästhetischer Dissens zwischen jeweils komponierter Musik und der theoretischen Reflexion in produktiven Zeiten nicht eher im Sinne wechselseitiger Herausforderungen zu erwarten sei als konfliktfreie Übereinstimmung.

In ihrer immateriellen Reinheit – beides gehört in Anführungszeichen – neuerdings Neidobjekt der Dichter, wird Musik zunehmend „absolut“ begriffen und in „angewandte“, text- bzw. szenengebundene bzw. eigengesetzlich-instrumentale in einer Weise auseinanderdividiert, welche den Protagonisten seinerzeit fremd war. Heute gelten uns die großen Instrumentalwerke der Klassik als Paradigmen „absoluter“ Musik. Deren „wahre“ Bestimmung indessen sieht ein hochkompetenter Autor, Heinrich Christoph Koch, im Jahre 1803 erst in Verbindung mit dem Wort erfüllt. Im Sinne dieser Einordnung müssten wir die Hälfte aller klassischen Musik als nicht ganz bei ihrer eigentlichen Bestimmung angekommen, mithin als defizitär ansehen, stünden dem nicht, schon vor allen Vergleichen mit der kompositorischen Praxis, Ungereimtheiten entgegen, u.a. in der Hierarchie der Gattungen, bei der das – immerhin wortgebundene – Lied weit unten rangiert; wir wissen es u. a. von Beethoven. Gilt der Nachhall von Fontenelles Kampfruf „Sonate, que me veux-tu?“ immer noch mehr als die Sonaten, Quartette, Sinfonien von Haydn oder Mozart? Bei Haydns Sinfonien lobt Grétry die Möglichkeit, sie als Steinbruch benutzen und die besten Brocken mit Worten verbinden zu können.

Offensichtlich treffen hier überkommene ästhetische Positionen mit Verlegenheiten angesichts neuer Entwicklungen des Komponierens und sozialer

Funktionen der Musik zusammen. Der Hörweise der größeren Auditorien in den allenthalben neu entstehenden bürgerlichen Konzertsälen kommt eine Gefühlsästhetik mehr entgegen als die stärker auf topische Verknüpfungen, Vorbilder etc. gestellte Ästhetik der Kenner und Liebhaber – Haydns Weg vom übersehbaren, aristokratisch geprägten Experimentalstudio in Esterház in die große Welt der Londoner Konzerte war erst in zweiter Linie ein geographischer. Kein Wunder, dass er hier eine in solcher Weise neuartige Dialogizität der Musik suchte, u.a. in jeweils späteren Sinfonien auf Wirkungen reagierte, die er mit vorangegangenen erzielt hatte – Rechenschaft auch darüber, dass die Sinfonie angesichts des größeren, anonymen Publikums nun stärker darauf angewiesen ist, beim ersten Mal einzuschlagen; stärker als anderswo wird hier entschieden, ob es ein zweites Mal etc. geben wird. Das beeinflusst auch den Zuschnitt und die Differenzierung der Gattungen; die Sinfonie muss, wie immer kompositorisch verinnerlichend, auf ihre Öffentlichkeit Rücksicht nehmen, die kleiner besetzten, „privaten" Gattungen, vorab Klaviersonate und Streichquartett, bereiten in Bezug auf Neuerungen und Wagnisse die Wege. Grosso modo sind bei Beethoven die *Eroica* und die *Neunte* die einzigen Sinfonien, in denen er ohne vorausgegangene Vorgriffe in den kleiner besetzten Gattungen Neues riskiert.

Von Konventionalität und Rücksichtnahme zu sprechen wäre dennoch grundfalsch, ebenso, weil es genug allein den großen Apparaten eigene Neuerungen gibt, die nicht anderswo vorprobiert werden können, und weil bereits die Zeitgenossen die Relationen zwischen großer Zuhörerschaft und groß besetzten Ensembles reflektiert haben – Grétry u.a. in der Parallelisierung des Opernorchesters mit dem Chor der antiken Tragödie, Heinrich Christoph Koch u.a. bei der Beschreibung der Konstellation des Solokonzertes als bühnengemäße Szenerie.

Die Komponierenden müssen nicht unbedingt gelesen haben, was über Musik geschrieben wurde, um dennoch auf einen weiteren Regelkreis, eine neue Qualität von Öffentlichkeit zu reagieren, welche eben sich herzustellen begannen – das Feuilleton. Mögen die poetischen Geister weitgehend unabhängig von real vorhandener, gar neukomponierter Musik Erwartungen und Erlebnisbedürfnisse artikuliert haben – in den zunehmend florierenden Zeitschriften ging es konkret und aktualitätsbezogen zur Sache. Über die ersten Aufführungen z.B. von Mozarts letzten drei Sinfonien haben wir nicht nur keine Berichte, wir wissen nicht einmal, wann sie stattgefunden haben; wohingegen uns von Beethovens zehn Jahre später einsetzenden sinfonischen Premieren etliche, von den späteren zahlreiche Berichte vorliegen – nicht zu reden von eingehenden Werkdarstellungen wie der der *Fünften Sinfonie* von E.T.A. Hoffmann. Geschriebenes, nicht erst, wenn gedruckt und verbreitet, steigert zwangsläufig, indem es fixiert, die Aufmerksamkeit für den jeweils aktuellen Stand der Dinge, stärker als vordem wird das jeweilige Werk als Indiz hierfür verstanden, einer bestimmten Historizität zugeordnet. So mag Beethovens Aussage, „Weitergehen" sei „in der Kunstwelt Zweck", neben der allgemein ästhetischen Prämisse und der Artikulation eines neuen, konsekutiv ausgerichteten Zeitgefühls – etwa im Sinne der Erkenntnisse von Reinhart

Koselleck – auch als Reaktion auf den Umstand zu begreifen sein, dass das einzelne Werk im Feuilleton nunmehr als erreichte und damit erledigte Station festgeschrieben steht.

Bei näherem Hinblick bleibt also von der Kohärenz dessen, was die Kategorie „Klassik" abdeckt, nicht viel übrig. Demgemäß wäre Misstrauen angebracht gegenüber jener pauschalen Vertrautheit, in der uns Werke vom Anfang bzw. Ende jenes etwa zwischen 1775 und 1825 gelegenen Halbjahrhunderts gleichermaßen entgegenklingen, innerhalb dessen sich schon die äußeren Formen und Konstellationen des Musiklebens, Musizierens, Komponierens eingreifend verändert haben. War über die Libretti hinaus nicht eine bestimmte Kunstgesinnung gemeint, wenn Beethoven sagte, Stoffe wie „Don Giovanni" oder „Così fan tutte" hätte er nie komponiert? Waren nur Instrumente und Spielweisen gemeint, wenn er „das vermaledeyte Hacken" jüngstvergangener Zeiten verdammt? Meinte er nur den Anhalt an überkommenen Normativen, welcher z. B. bei der Gangart eines 2/4-Andantes wenig Zweifel ließ, wenn er formulierte, die Zeit „der tempi ordinari" sei vorbei? Oder ist es purer Zufall, dass bei der Korrektur vermeintlicher Unstimmigkeiten in verschiedenen Auflagen desselben Werkes zumeist zugunsten der stärker gebundenen Versionen entschieden wird?

Auch die Musizierweise verändert sich – gemeinsam mit der Spieltüchtigkeit fast aller Instrumente (mit Ausnahme der Posaunen), und dieser Wandel betrifft Technologie und Ästhetik gleichermaßen. Die Frage der Spielbarkeit stellt sich grundsätzlich neu, da vieles zuvor Unerreichbare nunmehr erreichbar scheint und die Komponierenden viel weniger als vordem damit rechnen müssen, dass die Logik des Komponierten über die Grenzen des Realisierbaren hinaustreibt. Der instrumententechnisch bedingte Eigenklang der Tonarten tritt zurück, Töne und Register fast aller Instrumente tendieren zu mehr Ausgeglichenheit, damit freilich auch Anonymität; wohin am Beginn von Beethovens op. 110 mit der Demonstration klirrender Höhe, warmer Mittellage und mulmender Tiefe auf dem alten Hammerklavier? Die Ansprüche solcher neu gewonnenen Homogenität werden zwangsläufig umgelegt auch aufs Nacheinander der Töne; offenbar blüht eine neue Sensibilität fürs Legato, bei den Streichern namentlich durch den Tourte-Bogen ermöglicht und durch Beethovens Tadel des „Hackens" bestätigt.

Auch insofern reagierte die veränderte Musizierweise auf neue Konstellationen, als das Tempo der kompositorischen Neuerungen sich mit den instrumententechnischen beschleunigte und gemeinsam mit der Entdeckung der musikalischen Vergangenheit das Bewusstsein für die Pluralität der Stilistiken in vordem unbekanntem Maße verschärfte; dass man nicht nur besser oder schlechter, mehr oder weniger angemessen, sondern auf unterschiedliche Weise besser und schlechter etc. musizieren könne, sorgte für neue Wertungskriterien. Hinzu kommt überdies eine neue Qualität des Virtuosentums, an der wiederum neben der technischen Perfektionierung der Instrumente auch – anders als bei brillanten Spielern, die es auch vorher zuhauf gegeben hatte – eine neue Ästhetik teilhatte: Musik über Musik. Dies nicht zuletzt mag zur Empfindlichkeit des „Moralisten" Schumann in Bezug auf eitel selbstgenügsames Virtuosentum beigetragen haben.

Neben dem rigorosen Schlussstrich, den die Geschichte unter die „Kunstperiode“ zog, musste das Bild innerer Geschlossenheit überdies begünstigt werden durch die Erfahrung, dass Entwicklungen, die in ihr längst angelegt waren, aufgrund verkürzter „Halbwertzeiten“ im Verbrauch der Mittel nicht nur als beschleunigt, sondern als „zentrifugal“ erlebt wurden, ihre vormalige, integrierende Bündelung als endgültig verloren. Indem jene Beschleunigung des Veraltens die Technologie der Instrumente ebenso wie harmonische Details und musikalische Formen betraf, gewannen – parallel zu dem im Zusammenhang mit dem Feuilleton Beschriebenen – die Momente der Positionierung innerhalb einer geschichtlichen Entwicklung an Gewicht, u.a. als sensiblisierte Wahrnehmung von Dingen „von gestern“, die „heute“ nicht mehr möglich seien. Angesichts der neuen Wichtigkeit jenes Abnutzungskoeffizienten und einer sensibel erlebten Historizität wogen z. B. die Schwierigkeiten, Beethoven zu beerben, schwerer, als es wenige Jahrzehnte zuvor der Fall gewesen wäre, gehört zur Entdeckung der musikalischen Vergangenheit und den Formen ihrer Erschließung – z.B. in den Andachtsstunden im Heidelberger Hause des Juristen Thibaut – auch ein Stück Modernitätsverweigerung. Und diese ihrerseits kann auch in neu Komponiertes hineinschlagen – wieviel zur Sinfonie hin aufgelöster Cäcilianismus z.B. steckt in Bruckner, wie auffällig nehmen die Schwierigkeiten zu, thematische Prozesse in bewegten Tempi abzuhandeln, in Schluss-Sätzen angemessen aufzufangen und in glaubhafter Finalität aufzuwiegen, was in ersten und langsamen Sätzen angesprochen worden war!

Im Zeichen solcher Entwicklungen las, verstand, spielte und erlebte man die Musik der Klassik anders, wuchs ihr eine neue, nichtoriginale Authentizität zu. Wie immer das mit Verschiebungen, gar Missverständnissen einherging, die mit „romantisch“ arg pauschal bezeichnet sind – wir können dies und jene späteren Formen der Aneignung klassischer Musik im Sinne eines rigorosen „Zurück zu den Quellen“ nicht ignorieren oder überspringen, können die überlieferten Texte, und seien sie noch so gut verbürgt, nicht mehr lesen und verstehen wie die Zeitgenossen damals – stets lesen, wie immer vermittelt, alle unsere Erlebnisse und die durch sie geformten Erwartungen mit. Die *Kleine Nachtmusik*, neben Schönberg gestellt, ist für Musizierende wie Zuhörer eine andere als die im August 1787 komponierte, ein am selben Abend mit Bruckner konkurrierendes Beethoven-Adagio ein anderes als das ohnehin nur asymptotisch zu denkende „originale“. Ob wir es wahrnehmen oder nicht – wie Komponisten sich komponierend zur Vergangenheit, insbesondere der allerjüngsten, verhalten, tun dies entsprechend auch Interpreten. Ein Streicher mag noch so sehr um die feinen Vibrato-Differenzierungen des 18. Jahrhunderts bemüht sein – anders als seinem Kollegen damals wird es ihm schwerfallen, eine bestimmte Intensität des melodischen Vortrags nicht zunächst in Verbindung mit einem, wie immer delikaten, durchgängigen Vibrato zu sehen, mehr als für jenen wird für ihn, was er tut, näher bei dem liegen, was er nicht tut.

Genau genommen beginnt der Umweg zu den Werken mit ihrem ersten Erklingen.