

Auswege zum Klassischen : über "Einfluss"-Theorien in der musikalischen Praxis

Autor(en): **Schmidt, Matthias**

Objektyp: **Article**

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**

Band (Jahr): **30 (2006)**

Heft [1]

PDF erstellt am: **23.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-868969>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

AUSWEGE ZUM KLASSISCHEN.
 ÜBER „EINFLUSS“-THEORIEN IN DER MUSIKALISCHEN PRAXIS

VON MATTHIAS SCHMIDT

I.

Dass wir heute trotz aller Bemühung um Alternativen immer noch und weiterhin von einer musikalischen „Klassik“ sprechen, hat seine Wurzeln bekanntlich nicht im 18. Jahrhundert selbst, sondern in einer viel später anzusiedelnden Wirkungsgeschichte. Die kommerziellen und nationalpolitischen Gründe hierfür sind bekannt: Ich verweise nur auf die Anfänge der Kanonbildung im Umfeld von Friedrich Rochlitz und dem Verlag Breitkopf in Leipzig oder die Etablierung des „Klassik“-Begriffs unter Federführung der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹ Entsprechend ideologieverbrämt mutet die Tatsache an, dass eine Epoche lange Zeit nahezu gänzlich auf die Werke Haydns, Mozarts und Beethovens beschränkt werden konnte, die gleichzeitig überall in Europa lebendige und produktive Kunstzentren, Komponisten und Stile von außerordentlicher Qualität hervorbrachte. Das systemwütige 19. Jahrhundert hat dieses schiefe Geschichtsbild mit dem Modell von Vorlauf und Höhepunkt, Voraussetzung und Erfüllung zu begründen versucht: Die „Klassik“ hat ihm zufolge eine vorgängige Vielfalt von Epochenstilen zu einer „universalen Musiksprache“, zu einer „Synthese des Materials“ vereint.²

Funktionieren konnte das geschichtliche Entwicklungsmodell nur dadurch, dass eine klare Hierarchie von Stilen und Personen nach den Maßgaben von Groß- und Kleinmeistern, von Zentren und Peripherien, Wirkungsvollem und Unbedeutendem, entworfen wurde. Die Bewältigung von stilistischen und kompositionstechnischen Einflüssen spielte dabei eine Schlüsselrolle bei der Beurteilung einer um wenige Meister und Meisterwerke angeordneten Musikgeschichte. Ignaz Pleyel beispielsweise konnte nur durch Joseph Haydn beeinflusst worden sein, kaum aber umgekehrt; der „empfindsame“ Stil musste im „klassischen“ aufgehoben werden, keineswegs jedoch andersherum. War erst einmal eine Norm festgelegt, konnte das gleichwohl endlose Reservoir von Andersartigem dieser Norm einfach als Abweichung einverleibt werden. Nach Bedarf ließen sich später noch vorhandene Stilelemente des „Galanten“, des „Sturm und Drang“, der „Empfindsamkeit“ oder des „Rokoko“ als Bestandteil der „Klassik“ erklären.

¹ Vgl. hierzu etwa: Marcus Erb-Szymanski, „Friedrich Rochlitz als Promotor Mozarts. Über die Anfänge musikalischer Kanonbildung und Hagiographie“, *Mth* 21 (2006) 123 ff.

² Eine solche Sichtweise lässt sich übrigens auch heute noch den meisten deutschsprachigen Darstellungen der Musikgeschichte entnehmen; vgl. zu dieser Problematik den Sammelband *Wiener Klassik: ein musikgeschichtlicher Begriff in Diskussion*, hg. von Gernot Gruber, Wien etc. 2002.

Dass ein „klassisches“ Kunstwerk nie ganz verstanden werden könne, dass man aber „immer mehr daraus lernen“ wolle, hat Friedrich Schlegel einmal betont.³ Und das „Lernenwollen“ hat zweifellos die vergangenen Jahrhunderte der „Klassik“-Rezeption geprägt. Doch das „immer mehr“ dieses Lernens war freilich kein „immer besser“, und die Irrwege und Fehler der Wirkungsgeschichte sind unseren Versuchen, neue Gedanken zu entwerfen, immer schon und unauslöschlich eingeschrieben. Wir lernen schon lange nicht mehr von der „Klassik“ selbst, sondern nurmehr vermittelt von dem vielen anderen, was inzwischen über sie gedacht und gesagt wurde. Ein Rückweg zu einem unbefangenen Blick auf das 18. Jahrhundert ist unmöglich.

Mich interessiert im Folgenden, welche anderen Wege zur Erklärung der Einflussgeschichte auf die „Klassik“ es geben und welche Rolle hierbei der musikalischen Praxis zukommen könnte. Ich muss mich dabei auf wenige Beobachtungen beschränken. Zunächst werde ich Möglichkeiten von Einflussuntersuchungen skizzieren, um dann eine von ihnen an einem kurzen Beispiel zu erläutern. Dabei will ich mich auch auf das Terrain der Aufführungspraxis begeben – allerdings vorrangig im Hinblick auf die Frage, inwieweit die musikwissenschaftliche Analytik von ihr profitieren könnte.

II.

Die ausgesprochene Vielfalt von Stilhaltungen, Besetzungen, Form- und Satztypen, welche die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hervorgebracht hat, ist von jeher als wesentliche Voraussetzung der „klassischen“ Musik betrachtet worden. Denn für ihre Einflüsse hat sich die Musik dieser „Klassiker“ als besonders durchlässig erwiesen – ich erinnere beispielsweise an die beständige Gattungszwiesprache zwischen Oper, Kirchenmusik, Sinfonik und Solokonzert bei Mozart. Die Beschäftigung mit Rezeptions- und Intertextualitäts-Forschung scheint besonders lohnend, weil sich das damalige Bewusstsein der Komponisten selbst allmählich für derartige Zusammenhänge öffnete: Ein Grund hierfür war der immer dichtere Erfahrungsaustausch zwischen den seinerzeitigen bürgerlichen und höfischen Machtzentren, den die Modernisierung der Verkehrs- und Kommunikationswege hervorbrachte⁴ und auf den die Bedürfnisse der ästhetischen Wahrnehmung reagierten. Die Forschung untersucht solche Zusammenhänge unter dem Stichwort „musical borrowing“: anhand von Zitaten oder den Ursprungstext nur leicht abwandelnden Allusionen, die eine Huldigungs- oder Distanzierungsfunktion zwischen Komponisten beschreiben. Schwieriger sind Einflüsse zwischen Personalstilen dingfest zu machen, wenn sie etwa individuelle Formstrategien betreffen, die sich auch mit Phänomenen wie der „Einflussangst“⁵ von Komponisten untereinander auseinanderzusetzen haben.

³ Friedrich Schlegel, „Über die Unverständlichkeit“, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler, Paderborn 1958 ff., Bd. 2, 371.

⁴ Vgl. hierzu ausführlich: Andreas Helmdach, *Das Verkehrssystem als Modernisierungsfaktor*, München 2002.

⁵ Harold Bloom, *Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung*, Basel etc. 1995.

Mittels stilistischer Anklänge, um die es mir im Folgenden geht, kommunizieren Komponisten mit dem Publikum oder untereinander. Oftmals handelt es sich um geschichtlich festgeschriebene, bausteinhaft eingesetzte Texturmodelle,⁶ die zumindest einem Teil des hörererfahrenen Publikums durch vielfache Begegnung in Kammer-, Kirchen- und Theatersphäre geläufig waren und die es einordnen konnte. Diese Elemente treten ähnlich wie bestimmte Kompositionstechniken noch im späteren 18. Jahrhundert als distanziert einsetzbares Vokabular auf und spiegeln darin auch den kombinatorischen Zug im künstlerischen Denken der Zeit, wie er etwa in Johann Philipp Kirnbergers mechanistischer *Methode, Sonaten aus'm Ermel zu schüddeln* von 1783 oder in der Vermittlung der *ars combinatoria* in Joseph Riepels fast zeitgleicher Kompositionslehre Gestalt erhält. Dieses allgemein geläufige Vokabular von Stillagen kann freilich eine Wirkung erst durch die Strategie seiner Anwendung entfalten. Nicht also nur die Einflüsse selbst, sondern vor allem die Absicht ihres Einsatzes entscheidet hier über die Art und Weise ihrer Verlebendigung.

III.

Die sich hieraus ergebenden Probleme der Wirkungsgeschichte des „Klassischen“ möchte ich an einem Beispiel des „Klassikers unter den Klassikern“ – aus Anlass seines 251. Geburtstages – erläutern: den Kopfsatz der Klaviersonate F-Dur KV 332 von W. A. Mozart, die erstmals 1784 bei Artaria veröffentlicht wurde.

Mozart selbst wusste genau um seine Fähigkeit, die musikalischen Gestalten der Vergangenheit in „art und styl“ „annehmen“ und mit unvergleichlicher Kunstfertigkeit „nachahmen“ zu können.⁷ Das Vielgestaltige seiner Stilkombinationen hat bei vielen Zeitgenossen aber auch scharfe Kritik hervorgerufen. Genau zur Entstehungszeit der Sonate rügt Johann Friedrich Reichardt Mozarts Instrumentalwerke als „höchst unnatürlich“, da es bei ihnen „erst lustig, denn mit einmahl traurig und straks wieder lustig hergeht“, also der einheitliche Charakter fehle.⁸ Im Zuge seiner „Klassisch“-Sprechung wird Mozart Jahrzehnte später freilich bescheinigt, innerhalb der Musik deren sinnliche „Natur“ mithilfe der Vernunft „bezwungen“ zu haben⁹ und ganz unterschiedliche Einflüsse in einer „vollkommenen Harmonie zwischen Inhalt und Form“ (Ludwig Nohl) vereint zu haben.¹⁰ Diese Ambivalenz zwischen Gegensatz und Einheit des Vielfältigen prägt auch die Analysen der Sonate.

⁶ In diesem Sinne etwa bereits bei: Wolfgang Plath, „Typus und Modell“, *MJb* 1973/74, 145–158.

⁷ Brief an Leopold Mozart vom 7.2.1778, in: *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*, Bd. 2, Kassel etc. 1962, 265.

⁸ Zit. nach Walter Salmen, *Johann Friedrich Reichardt*, Freiburg 1963, 189 und 314. An anderer Stelle hält er ihm vor, die „Vermischung der entgegengesetzten Charaktere und Style“ zu betreiben (ebd., 55, 317 und 266).

⁹ Friedrich Rochlitz, „Über den zweckmäßigen Gebrauch der Mittel der Tonkunst“, *AmZ* 8 (1805/06), Sp. 198.

¹⁰ Vgl. hierzu Dieter Demuth, *Das idealistische Mozartbild 1785–1860*, Tutzing 1997.

Bsp. 1: W. A. Mozart, Klaviersonate KV 332, 1. Satz, Takt 1-59.

Allegro

p

8 *tr* *cresc.* *f* *p*

16 *f*

23 *sf* *sf*

28 *sf* *sf*

33

38 *p*

Ich möchte auf ihrer Grundlage Mozarts Umgang mit Stilanklängen in den ersten Takten des Kopfsatzes betrachten, die hier einander auf engstem Raum folgen. Der Katalog kontrastierender Elemente bietet zunächst eine elegant-gesangliche Menuett-Sphäre, die sich ideal für eine leichte Gattung eignet (T. 1–4); dann einen imitatorisch strengen Satz mit einer herabsteigenden Sequenz mit Quart- und Quintintervallen, die real beantwortet werden und dazu ein Kontrasubjekt bemühen; es folgt erneut der elegante Menuett-Gestus (T. 5–12); danach findet sich eine symmetrische Sequenz von Waldhorn-Signalen im Charakter einer Chasse-Musik (T. 13–22); darauf eine dramatische Modulation zur Tonikaparallele und eine leidenschaftliche „Sturm und Drang“-Gestik in Moll (T. 23–40) mit Arpeggien im sforzando, beantwortet von stürmischen Septakkordketten; ebenso überraschend setzt eine C-Dur-Melodiegestalt von galanter Schlichtheit (T. 41–56) ein, der wiederum eine atemlose Reihe fantasiartiger Synkopenbildungen folgt. Damit entsprechen die Einzelheiten des Gehörten je für sich genommen Satzmodellen der ersten beiden Jahrhundertdrittel, aber in der Unmittelbarkeit des Nebeneinanders, dem Spektrum von Stimmungen, entspricht das Nacheinander keiner stabilen Affekthaltung oder einander ergänzenden Strukturelementen, die den Eindruck von Ganzheit hervorrufen würden.¹¹

¹¹ Martin Just, „Zur Klaviersonate F-Dur KV 332“, *MJb* 1973–1974, 211–216.

Wie lässt sich aus den modellhaften Stilelementen ein lebendiger Zusammenhang erklären? Die meisten älteren Analyseansätze beschreiben die unterschiedlichen Stilanklänge als in einem ausgewogenen Gleichgewicht stehende, ohne diesen Umstand freilich näher erklären zu können. So Alfred Einstein: „Niemand wird ergründen können, wie in diesem Satz eine melodische Blüte der andern sich zugesellt, und jeder wird ihre Natürlichkeit, Notwendigkeit, Gewachsenheit fühlen“.¹² Werden dennoch Erklärungsversuche unternommen, zielen diese zumeist auf eine „Substanzgemeinschaft“, die im vermeintlich so Disparaten der motivisch-thematischen Struktur Mozarts „verborgene“ Zusammenhänge aufdecken wollen. Mit ihrer Hilfe wird eine normative Vorstellung der Sonatenhauptsatzform bestätigt. Noch jüngst gab es Versuche trotzig akribischer Motivanalysen, die mittels atemberaubender Konstruktionen beweisen sollten, dass Mozart ein „zwingendes“ strukturelles „Beziehungsnetz“ aus dem Verschiedenartigen geknüpft habe.¹³ Solche Ansätze freilich, die darauf zielen, die unterschiedlichsten Bestandteile aus früheren Stilsphären als dynamischen, synthetisch vereinten Zusammenhang zu deuten, können im Hinblick auf Mozart zumeist kaum überzeugen.

Aus dem Unbehagen am Zwang zur „klassischen Identität“ von „Gehalt“ und „Form“,¹⁴ den „universalen“ Anspruch auf Synthesis,¹⁵ lassen sich in den letzten Jahren vermehrt Deutungen der Sonate als Spiel mit der gesellschaftlichen Einbildungskraft der Zeitgenossen beobachten. Die verschiedenen Anklänge wirken formbildend darin, dass ihr Stilcharakter nurmehr von Konnotationen des Stabilen („Menuett“) oder Instabilen („Sturm und Drang“) vermittele. Weniger also Kompositionsmodelle reihe Mozart hier, als dass er ein Spiel mit kulturgeschichtlichen Vokabeln betreibe, das die Dramatik eines vielsprachigen instrumentalen Musiktheaters entfalte.¹⁶ Hiermit in Verbindung stehen gelegentlich auch Mutmaßungen über Mozarts Anwendung eines „vermischten Stils“¹⁷ oder sogar über die Ausrichtung an einem spätbarocken „Prinzip der Affektdarstellung“.¹⁸ Die von geschichtlichen Kontexten ausgehende Zusammenhangsuche zielt dabei aber wiederum selten auf strukturell nachweisbare Momente von Einheit.

¹² Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter – sein Werk*, Zürich 1953, 172.

¹³ Thomas Daniel, „Zum Kopfsatz aus Mozarts Klaviersonate KV 332“, in: *Wahrnehmung und Begriff*, hg. von Wilfried Gruhn und Hartmut Möller, Kassel etc. 2000, 213 ff. So wird beispielsweise argumentiert, dass das Hornquintenthema (T. 13) eine „kontrastierende Ableitung“ des Beginns darstelle (T. 1: f-a-c, hier: c-[b]-a-[g]-f) oder der Seitengedanke eine „motivische Weiterentwicklung“ (hier: a-c-[b]-[g]-f) hiervon bilde.

¹⁴ Hans Heinrich Eggebrecht, *Versuch über die Wiener Klassik. Die Tanzszene aus Mozarts „Don Giovanni“*, Wiesbaden 1972.

¹⁵ Ludwig Finscher, Art. „Klassik“, *MGG2*, Sachteil Bd. 5, Kassel etc. 1996, 223 ff.

¹⁶ Kofi Agawu, *Playing with signs*, Princeton 1991, 44–48.

¹⁷ Kofi Agawu, *Playing with signs*, op. cit., 45.

¹⁸ Anselm Gerhard, „Zwischen ‚Aufklärung‘ und ‚Klassik‘. Überlegungen zur Historiographie der Musik des späten 18. Jahrhunderts“, in: *Das 18. Jahrhundert* 24 (2000) 42 ff.

IV.

Die stilistischen Gegensätze des Stückes werden also als Übernahme von Vokabeln der Vergangenheit gewertet, die entweder zu einem homogenen „Universalstil“ zusammenfinden oder dramatische Kontraste exponieren – also entweder Kompositionstechniken des 19. Jahrhunderts vorausahnen – Stichwort: motivische Arbeit – oder solche der vorangegangenen Jahrhunderthälfte verdichten – Stichwort: Affektvielfalt.

Der traditionelle und der aktualisierende Analyseansatz finden ihren unmittelbaren Spiegel auch in der jüngeren Aufführungsgeschichte der Sonate. Zum einen lässt sich an vielen derzeit erhältlichen Aufnahmen des Stückes die Neigung zu einer nahtlos fließenden, in den Affekten vereinheitlichenden Linienführung beobachten, die dem Stück zu einer organischen Ganzheit verhelfen soll. Um die Abfolge von Stilelementen gleichmäßig zu gestalten, erhalten zum Beispiel bereits die ersten Takte jeweils auf der dritten Taktzeit eine Betonung, um eine dynamische Kontinuität in Gang zu setzen und ohne hörbare Zäsur in den nächsten Einsertaktschlag überzuführen.¹⁹

Zum einen wird dabei oft der Versuch der Affektvereinheitlichung gegenüber den Stilanklängen damit verbunden, dem Publikum ein strukturelles Hören nach Maßgabe von Motiventwicklungen zu vermitteln. Zum anderen gibt es aber auch zahlreiche Aufnahmen, die großformale dynamische Entwicklungszüge des Satzes im (späteren) Geiste Beethovens und eine hiermit verbundene Dramaturgie der extremen Kontraste bemühen.

Dies entspräche den traditionellen und den aktualisierenden analytischen Deutungen. Ihnen aber steht ein historisch-rekonstruierender Ansatz, der zeitgenössische Quellen zu Rate zieht, in vielem entgegen.²⁰ Ganz abgesehen von Fragen der Instrumententechnik, Stimmung, des Pedalgebrauch oder des von Vater Leopold so genannten „Notenwürgens“:²¹ Mozarts Bindebögen über den jeweils zwei Noten der ersten Takte erfordern gemäss den Empfehlungen von Bach bis Türk²² eine trochäische Betonung – einer Hebung auf der ersten Note folgt die zweite dafür kürzer und schwächer.²³ Eine solche Rhythmik prägt

¹⁹ Dieser Interpretationsweise entsprechen zahllose Einspielungen: von Artur Schnabel bis Christian Zacharias; vgl. Nicolas Mathew, „Wie Kommerz klingt: Mozarts Klaviersonate KV 332“, *Acta Mozartiana* 50 (2003), H. 1/2, 51–62.

²⁰ Wye J. Allanbrook, „Two threads through the labyrinth: topical process in the first movements of K. 332 and K. 333“, in: Dies. u.a. (Hg.), *Convention in 18th- and 19th-century music. Essays in honor of Leonard Ratner*, Stuyvesant 1992, 126–171. Vgl. auch: Ulrich Konrad, Art. „Mozart“, *MGG2*, Bd. 12 (Personenteil), Kassel etc. 2004, Sp. 737. Michael Polth verbindet fruchtbar einen historischen mit einem hierzu „angemessenen“ Ansatz von Heinrich Schenker (Michael Polth, „Analyse der Sonate KV 332, 1. Satz“, in: *Wahrnehmung und Begriff*, hg. von Wilfried Gruhn und Hartmut Möller, Kassel 2000, 175ff.).

²¹ Hiermit bezeichnete Mozart eine besonders übertriebene Verzierungspraxis; vgl. Leopold Mozart, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Kassel etc. 1995, 50.

²² Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, Berlin 1789, Reprint Kassel etc. 1961.

²³ Wye J. Allanbrook, „Two threads through the labyrinth: topical process in the first movements of K. 332 and K. 333“, op.cit., 126ff.

das, was Forkel als „Hauptempfindung“²⁴ des Satzes bezeichnet und verleiht ihm zwar keine zielgerichtete Dynamik, aber einen gestischen Schwung, der als verbindendes Element wichtiger erscheint, als es der Notentext zunächst vielleicht nahelegen mag.²⁵

Dieser federnden Bewegung von betont-unbetont stellt Mozart aber noch eine ganz andere, nämlich eher forsche jambische Rhythmik gegenüber (also die Folge unbetont-betont), die nahezu alle musikalischen Stilanklänge *nach* dem ersten begleitet²⁶ (so etwa die Kadenz in T. 11f., den folgenden Chasse-Charakter in der Begleitung oder die Figuren in T. 19f. bzw. in T. 22f.). Die pendelnden Trochäen zu Beginn stehen dem drängenden Gestus der Jamben voran; und Mozart verdichtet schließlich beide Rhythmen spielerisch in T. 11, T. 16 und T. 19.

Die Pointe ist: Wird eine solche Binnen-Betonungsweise zugunsten eines dynamisch übergreifenden Konzepts – entweder des Kontrasts oder der Synthese – vernachlässigt, so verbleiben die Stileinflüsse auf einer Ebene gegensätzlicher Ereignisse, oder sie täuschen eine Einheitlichkeit des Affekts vor, die vom Detail der Satzstruktur nicht eingelöst wird. Das eigentlich um Zusammenhang bemühte Glätten der lokalen Rhythmusbewegungen lässt so gerade wesentliche Zusammenhangbildungen ausser acht.²⁷ Das Moment dieser lokalen Betonungsweise, das den Satz zunächst noch unübersichtlicher zu machen scheint, stellt das eigentlich verbindende Element dar, durch welches die Stillagen in ihrer Unterschiedlichkeit sinnvoll greifbar werden.

²⁴ Johann Nikolaus Forkel, *Musikalischer Almanach für Deutschland auf das Jahr 1784*, Leipzig 1783, 29f. Die zum Teil „entscheidenden Einflüsse“ (Siegbert Rampe, *Mozarts Claviermusik*, Kassel etc. 1995, 79ff.) von Sonaten Haydns, Dusseks, Wagenseils, Schoberts, Johann Christian Bachs oder Leopold Mozarts oder die Spuren der zu jener Zeit auffälligen Beschäftigung mit älterer Musik bei Gottfried van Swieten, die die Sonaten seit der ersten Wiener Zeit prägen, können natürlich auch diese Denkstrategie der „Hauptempfindung“ selbst betreffen; aber sie berühren andere Probleme als das Phänomen des strategischen Umgangs mit Stilen, der hier als Teil der „Einfluss“-Techniken interessiert; vgl. hierzu: Daniel Gottlob Türk, *Klavierschule*, op. cit., 390f. Heinrich Christoph Koch hat dies folgendermaßen formuliert: „Wie kann aber ein Tonstück einige Wirkung thun, wo jeder einzelne Satz mit einem Satze aus einem andern Tonstücke eben so gut verwechselt werden könnte, wie kann es Wirkung thun, wenn nicht alle in demselben verbundene Theile unmittelbar auf einen einzigen Zweck, auf eine einzige bestimmte Empfindung hinwirken. – Die Tonstücke unserer vorzüglichsten Tonsetzer wirken unstreitig mehr durch die Einheit aller Theile des Ganzen, als durch das Hervorstechende, welches dieser oder jener einzelne Satz derselben behauptet.“ „Einheit“ bedeutete für Koch entsprechend der Zustand, „wenn alle einzelnen Theile eines Tonstückes unmittelbar auf den Zweck des Ganzen abzielen, zu Erreichung dieses Zweckes geschickt sind, und die Vorstellung nicht auf Nebenideen leiten.“ (Heinrich Christoph Koch, Art. „Einheit“, in: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt 1802, Reprint Hildesheim 1964, Sp. 517 bzw. Sp. 519).

²⁵ Malcolm Bilson, „Execution and expression in the sonata in E flat, K 282“, in: *Early Music* 20 (1992) 243.

²⁶ Vgl. Nicolas Mathew, „Wie Kommerz klingt: Mozarts Klaviersonate KV 332“, op. cit., 51–62.

²⁷ Wye J. Allenbrook, „Two threads through the labyrinth“, op. cit., 126ff.

Bsp. 2: W. A. Mozart, Klaviersonate KV 332, 1. Satz, Takt 1–25.

Allegro

The musical score consists of four systems of staves. The first system (measures 1-7) shows a piano introduction with a trill in measure 8. The second system (measures 8-15) includes a trill (tr) and dynamic markings *cresc.*, *f*, and *p*. The third system (measures 16-22) features a forte (*f*) dynamic. The fourth system (measures 23-25) includes fortissimo (*sf*) dynamics. Rhythmic patterns 'x' and 'y' are marked above the notes to illustrate trochaic and iambic rhythms.

Trochäische Rhythmik = x

Jambische Rhythmik = y

Freilich: In Lehrwerken überlieferte Konventionen können nur bedingt eine mögliche zeitgenössische „Ausführung“ vermitteln. Und die Argumentation anhand einer Tonträgerinspielung mag ein Widerspruch in sich selbst sein,²⁸ da hier die Praxis der Spontaneität mit einer Kultur der Reproduzierbarkeit und des fixierten Notentextes kollidiert. Entscheidend aber ist, dass Praxis in Bezug auf die Musik der „Klassik“ keine mechanische Assoziation zwischen Notation und bezeichnetem Klang sein darf, sondern vor allem der komplexe Akt des Musizierens selbst bleibt.²⁹ Dies betrifft nicht nur den Umstand, dass

²⁸ Richard Taruskin, „A Mozart wholly ours“, in: Ders., *Text and act. Essays on music and performance*, Oxford 1995, 285.

²⁹ Dies insgesamt bei: Nicolas Mathew, „Wie Kommerz klingt: Mozarts Klaviersonate KV 332“, op. cit., 61.

die Sonate, „wenn sie gehörig gespielt“ wird, „einen guten Effect“ macht, wie es in einer marktorientierten zeitgenössischen Anzeige heisst,³⁰ sondern auch die Tatsache, dass sie in ihrem ausgeklügelten Nuancenreichtum jeden Kenner zufriedenstellen kann. Die „effect“-vollen Einflüsse auf den „Universalstil“ der „Klassiker“ sind dabei weder allein in der Synthese noch durch Kontraste zu verlebendigen. Mozarts Musik in der F-Dur-Sonate verhindert gerade, dass unsere Aufmerksamkeit einseitig gebunden wird. Er lenkt sie vielmehr auf die Art und Weise, wie die Modelle im Augenblick ihres Erklingens subtil miteinander kommunizieren.³¹

Einflussforschung in der Musikwissenschaft, die einen normativen „Universalstil“ oder einen unverbindlichen Stil-„Pluralismus“ der „Klassik“ feststellt, tut gut daran zu fragen, mit welchen Mitteln deren Vokabular lebendigen Sinn erreichen kann. Das Vokabular in der „klassischen“ Musik zu bestimmen, ist für den geübten Hörer vergleichsweise unschwer. Wer es freilich verstehen will, kann es nicht nur an Stilen der Vergangenheit zu identifizieren suchen oder es als autonomen Notentext analysieren. Vielmehr muss die Musik aufgeführt gedacht werden, um den eingengten Modellen der Geschichtsschreibung Auswege zu ermöglichen: Auswege aus den festgefahrenen Argumentations-schemata von Notentext und Ausführung, von musikalischer Autonomie und kulturellem Kontext, schließlich auch dem von „Vorklassik“ und „Klassik“. Einer der Wesenzüge „klassischer“ Musik ist es, stets so lebendig zu erscheinen, als wäre sie für die jeweilige Gegenwart, in der sie gerade erklingt, geschrieben worden. Um dies begründen zu können, brauchen wir – nicht anders als im 18. Jahrhundert – eine Theoriegestaltung aus der sinnlichen Erfahrung.

³⁰ Nach einer Anzeige in: *Staats- und Gelehrten Zeitung des Hamburgischen unpartheyischen Correspondenten* 1785, zit. nach: Wolfgang Amadeus Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, hg. von Otto Erich Deutsch, Kassel etc. 1961, 223.

³¹ Charles Rosen, „Radical, conventional Mozart“, in: Ders., *Critical entertainments. Music old and new*, Cambridge London 2000, 90 bzw. 100f.