

Klassikerrezeption in den Kompositionslehren des frühen 19. Jahrhunderts

Autor(en): **Kunze, Stefan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft : Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 3**

Band (Jahr): **3 (1978)**

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835375>

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.

Klassikerrezeption in den Kompositionslehren des frühen 19. Jahrhunderts

STEFAN KUNZE

I

1. Der Begriff der Rezeption wird hier im speziellen Sinn der Auseinandersetzung mit dem Ergebnis einer kompositorischen Tradition, dem fertigen Werk gebraucht, mit einer Musik, die vor allem in ihrer *Wirkung* erfahren wird, unabhängig davon, ob die Aufnahme «passiv» ist (zum Beispiel im Konzertsaal) oder auf rationale Durchdringung abzielend¹. Rezeption in diesem eingeschränkten Sinne wäre dann gegeben, wenn diejenigen, die Musik rezipieren, nicht mehr unmittelbar in der Tradition stehen, die zur Entstehung der rezipierten Komposition geführt hat, und nicht mehr an den Bedingungen teilhaben beziehungsweise nicht mehr unmittelbar oder mittelbar an der Entstehung der Musik beteiligt sind, die rezipiert wird. Diese Situation ist, soweit ich sehe, erstmals zu Beginn des 19. Jahrhunderts in bezug auf die Musik der Wiener Klassiker gegeben. Sie wird rezipiert von denen, die ihren Entstehungsbedingungen und ihrer Tradition fernstehen oder sie nicht mehr nachzuvollziehen vermögen. Die Wirkung des fertigen Werks ist derart übermächtig, dass es eher von seinen handwerklichen Traditionen ablenkt. Bevor die Werke der Wiener Klassiker zu wirken beginnen, findet die Auseinandersetzung mit Musik im Spannungsfeld der Tradition statt, die zwischen dem Werk (dem fertigen Resultat) und seiner Entstehung waltet. Der Hörer, das heisst derjenige, der dem Metier nach nicht oder vorübergehend nicht Musik ausführt oder komponiert, ist in den Entstehungsprozess der Musik einbezogen. Rezeption dagegen erfolgte ausserhalb und jenseits dieses Prozesses, der den Charakter eines Systems von Wechselwirkungen besitzt.

In einem Fall ist Tradition das für Komponisten, Ausführende und Hörer verbindliche Bezugssystem, sie umfasst Komponisten und Publikum, im anderen Fall hat

¹ Der «Rezeption» wäre Heinrich Besslers Kategorie des «passiven Hörens» zuzuordnen, die er als eine beherrschende Komponente des musikalischen Hörens im 19. Jahrhundert vom «aktiven» Hören früherer Zeiten abhob (*Das musikalische Hören der Neuzeit*, Berlin 1959 [Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, phil.-hist. Klasse CIV.6]).

für den Hörer das Resultat, das Werk allein Verbindlichkeit: es kommt zur Rezeption. Demnach wären Tradition, innerhalb derer die Entstehung und das Aufnehmen von Musik untrennbar verflochten sind, und Rezeption, durch die Musik losgelöst von ihren Entstehungsbedingungen zur Wirkung kommt, Gegenbegriffe. Angewendet auf eine konkrete historische Situation würde dies bedeuten, dass die Aufnahme Beethovenscher Musik insbesondere durch die Personen, die seine Werke gleichsam entstehen sahen und mit deren Einverständnis Beethoven rechnen konnte, mit Rezeption wenig, mit Tradition (allerdings in einem besonderen Sinn, der noch zu beschreiben wäre) dagegen viel zu tun hätte². E. Th. A. Hoffmanns Beethoven-Rezensionen indessen müssten, weil sie sich ausschliesslich mit dem fertigen Werk und seiner Wirkung, wenn auch fachmännisch-kritisch auseinandersetzen, der Klassikerrezeption zugerechnet werden. Das Verhältnis zwischen Tradition und Rezeption stellt sich, überspitzt gesagt, folgendermassen dar: In der Tradition findet die Auseinandersetzung mit Musik sub specie ihrer Entstehung und ihrer Entstehungsbedingungen statt, als Rezeption dagegen ist das Aufnehmen von Musik sub specie ihrer Wirkung zu bezeichnen³. Eine Folgeerscheinung der Rezeption kann der Traditionalismus sein.

Der Tradition als Bezugsrahmen für das Auffassen von Musik entspricht eine Theorie, die primär ausgerichtet ist auf bestimmte (lehrbare) Seiten des musikalischen Handwerks, das heisst auf die Herstellung von Musik beziehungsweise ihrer Beurteilung aus der Perspektive ihrer Entstehung (einschliesslich ihrer Funktion), der Rezeption eine Theorie, die ausgeht vom fertigen Resultat (Werk) und die sich in erster Linie begreift als System der Erkenntnis von Musik überhaupt und ganz besonders derjenigen Musik, die im Brennpunkt der Rezeption steht. In der Tat gehört die Theorie der Musik bis ins späte 18. Jahrhundert der ersten Kategorie an (Kontrapunkt und Generalbasslehre), die Theorie seit zirka 1800 der zweiten. Aber als normatives System der Erkenntnis und der Aufschlüsselung musikalischer Zusammenhänge ist diese der Kritik unterworfen. Hier stellt sich die Frage, ob die Theorie hält, was sie verspricht, ob sie die Musik zureichend beschreibt, von der sie

2 Es fragt sich, inwiefern sich in dem im 18. Jahrhundert weithin geläufigen Begriffspaar der «Kenner und Liebhaber» bereits eine Spaltung zwischen rezipierender und einer die kompositorische Tradition mittragender Einstellung ankündigte. Manches spricht freilich dafür, dass eine solche Spaltung erst für die Zeit anzunehmen ist, in der das System der «Kenner und Liebhaber» keine Geltung mehr besitzt.

3 Erkennt man den oben skizzierten Unterschied als einen qualitativen und keinen bloss graduellen, quantitativen an – und zumindest im Rahmen der europäischen Musik kann dies m. E. nicht zweifelhaft sein – dann stellen sich dem Versuch einer allgemeinen Theorie der Rezeption (siehe zum Beispiel Z. Lissa, «Zur Theorie der mus. Rezeption», *AfMw* XXXI [1974] und der Anwendung des Rezeptionsbegriffs auf jegliche Art des Aufnehmens von Musik kaum überwindbare Schwierigkeiten entgegen. Eine solche Theorie geriete in die Gefahr, sich auf Gemeinplätze und leere Abstraktionen beschränken zu müssen.

abgeleitet ist. Im Blick auf die Theorie als Handwerkslehre muss dagegen die Frage anders lauten. Es geht darum zu klären, welche Seiten des kompositorischen Handwerks, das heisst der kompositorischen Tradition durch die Lehre, die sich zum Komponieren selbst komplementär verhält, erfasst werden.

2. Der Rezeption der Wiener klassischen Musik, dort wo sie konkretisiert werden kann, kritisch zu begegnen setzt allerdings Zweifel an der uneingeschränkten Gültigkeit einer unter anderen von Walter Benjamin vertretenen These voraus, dass in der Rezeption, genauer gesagt in der Wirkungsgeschichte der Werke ihre Wahrheit, ihre «immanente Tendenz» zur Erscheinung und Entfaltung kommt⁴. Nicht weniger übertrieben aber wäre es, die Rezeptionsgeschichte eines Werks rundweg als die Geschichte seiner Missverständnisse zu betrachten⁵. Verhielte es sich auch nur annähernd so, dann wäre unerklärlich, dass die Werke über ihre Entstehungszeit hinaus Bestand hatten, es sei denn man würde annehmen, musikalische Strukturen könnten mit beliebigen Sinngehalten verbunden werden. Dass diese Schlussfolgerung abwegig ist, versteht sich von selbst. Offensichtlich spiegelt sich in der Rezeption der Werke weder die Summe ihrer Wahrheit, noch die Summe der Irrtümer über sie. Zur Lösung des angedeuteten Dilemmas bietet sich indessen zunächst ein Kompromiss an: Die Rezeption erscheint als ein Gemisch von Wahrheiten und Irrtümern und es käme darauf an, Spreu vom Weizen zu trennen. Allerdings erhebt sich die Frage nach den Kriterien eines solchen Vorgehens. Die legitime Antwort des Historikers würde lauten: die Kriterien sind zu gewinnen aus der Einsicht in die kompositorische Struktur und in die Voraussetzungen unter denen das Werk entstand. Dann allerdings ist der Umweg über die Rezeption nicht zweckmässig, da sich das Interesse letztlich auf die rezipierten Werke richtet. Doch schon die Alternative: Rezeption = Entfaltung des Werks in der Reflexion, oder Rezeption = Summe seiner Missverständnisse und somit auch der Kompromiss, die Rezeption enthalte Wahrheit und Missverständnis zugleich, sind in dieser Form unhalt-

⁴ Diese Anschauung geht bereits auf den romantischen Kritikbegriff zurück. Vergleiche W. Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Bern 1920, Ndr. ed. H. Schweppenhäuser, Frankfurt 1973, 72 (*subkamp taschenbuch wissenschaft IV*). In ähnlichem Sinne auch H. H. Eggebrecht, *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption. Beethoven 1970*, Mainz 1972 (*Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abh. der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse 1972.3*) vor allem p. 23: «Die verbale Rezeption bringt die begriffslose Musik zum Begriff». Das «Material der verbalen Beethoven-Rezeption» soll «als die Entfaltung und Bestätigung des historischen Phänomens selbst» gesehen werden.

⁵ In diese Richtung tendiert das gleichwohl grundlegende Buch von A. Schmitz, *Das romantische Beethovenbild*, Berlin/Bonn 1927. – Arnold Schering ging es dagegen in erster Linie um die Bestätigung seiner eigenen Beethoven-Interpretation («Zur Geschichte und Ästhetik der Beethoven-Deutung», *Beethoven und die Dichtung*, Berlin 1936, 13–120).

bar. Dies schon deshalb, weil die Rezeption der Wiener klassischen Musik auf den verschiedensten Ebenen stattfindet, die kaum auf einen Nenner zu bringen sind. Die Sachverhalte können deshalb nicht einfach in wahre und falsche sortiert werden. Auf jeder Ebene ist die Rezeption nämlich in erster Linie als die Entfaltung ihrer eigenen Prämissen, ihrer immanenten Tendenzen zu verstehen. Sie hat ihre eigene Wahrheit, die freilich mit der rezipierten Musik in Konflikt geraten kann, und zwar nicht deshalb, weil sie zu falschen Beobachtungen und irrtümlichen Aussagen gelangt, sondern weil sie nur Aussagen erlaubt, die sich in Einklang mit ihren Zielsetzungen befinden. Die Feststellung, es handle sich bei irgendeinem Sinfoniesatz von Haydn um einen «Sonatensatz», ist keine primär vom musikalischen Sachverhalt geleitete Aussage, sondern eine dem System der Formenlehre und ihrer Intention konforme. Wenn hier die Musiktheorie beziehungsweise die Kompositionslehre als Feld der Klassikerrezeption in Betracht gezogen wird, so soll die Theorie als Entfaltung ihrer eigenen Beweggründe und Intentionen verstanden werden, die nicht nur aus den auslösenden Objekten hervorgehen. Und man hat mit der Möglichkeit zu rechnen, dass die Theorie aufgrund ihrer Prämissen ihren Gegenstand gänzlich verfehlt, nicht weil das Missverhältnis gegenüber dem Objekt total ist (dies dürfte kaum nachzuweisen sein), sondern weil die Absicht der Theorie, ihre Mechanismen und die Möglichkeiten der Verbalisierung unter bestimmten Aspekten (zum Beispiel die Intention des *Konzertführers*) eine adäquate Vermittlung verhindert beziehungsweise verunklärt. Gesetzt den Fall, es verhielte sich so, dass die Theorie die Rezeption der Wiener klassischen Musik in verzerrtem Licht erscheinen liesse, so müsste dies nicht an dem grundsätzlichen Missverstehen der Werke liegen, sondern könnte durch die Formen dieser Rezeption verursacht sein. Dann allerdings wäre man gezwungen, diese Formen und ihre Derivate, die im wesentlichen Lehrsysteme sind, als Grundlage des Verstehens aufzugeben. Man müsste dann jedoch auch annehmen, dass die Werke ihr Verstehen, unabhängig davon, ob und wie es artikuliert wurde, *gegen* die Prinzipien der Rezeptionsformen (zum Beispiel Musiktheorie) durchgesetzt haben. Dem lässt sich entgegenhalten, dass zwar in der Musiktheorie, soweit sich in ihr die Rezeption der Wiener klassischen Musik spiegelt, eine gewisse Verzerrung der Perspektive durch deren Anspruch und Absicht (Kompositionslehre!) eintritt, dass dafür aber in anderen, weniger festgelegten Bereichen dieser Rezeption, zum Beispiel im deutenden Musikschrifttum, ein getreueres Bild der Klassikerrezeption entstünde, welches als Korrektiv heranzuziehen wäre. Doch auch hier entstehen genau besehen ähnliche Schwierigkeiten. Durch die Funktion des Musikschrifttums sind Stil und Verfahren des Verstehens in höherem Masse determiniert, als durch den Gegenstand. Die Summe der Verbalisierungen ist nicht gleichzusetzen mit der Rezeption selbst. Auch hier wäre die primäre Frage: auf welche Weise geschieht die Klassikerrezeption und welches sind die determinierenden Faktoren dieser Rezeption.

Im folgenden geht es nicht um die Klassikerrezeption schlechthin und um ihre «Zensierung», sondern um die Frage, welche Rolle die Musik der Klassiker als auslösendes Moment für die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts spielt und inwiefern die Klassik eine ihrer wesentlichen Voraussetzungen bildet.

II

Die Rezeption der Wiener klassischen Musik erfolgt in verschiedenen Bereichen und auf verschiedenen Ebenen:

1. im Konzertsaal,
2. im allgemein philosophischen, ästhetischen oder auch deutenden Schrifttum über Musik,
3. in der Musiktheorie beziehungsweise in der Kompositionslehre.

Eine vermittelnde Funktion besitzt die Musikkritik und die zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch mit ihr verbundene musikalische Analyse⁶. Insbesondere die werkanalytischen Rezensionen wurden hervorgerufen durch Werke der Wiener Klassiker, vor allem Beethovens.

Programmatisch forderte Adolf Bernhard Marx in der 1824 erschienenen ersten Nummer der von ihm begründeten Berliner *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* die Erneuerung der musikalischen Theorie aufgrund der Aufgaben, die in der neueren Zeit der musikalischen Kritik gestellt seien⁷. Die neue Epoche, als deren Wortführer sich Marx verstand, nennt er die «erkennende». Dieses Erkenntnis zielt ab auf das Kunstwerk. Es gälte eine umfassende Theorie aufzubauen, die den Kunstwerken, welche die Geschichte des menschlichen Geistes ausmachen, und ihren Bedingungen gerecht wird. «Jede Formenlehre einer Kunst muss vernünftiger Weise von den Formen der vorhandenen Kunstwerke ausgehen . . .»⁸. Bereits Gottfried Weber erhob 1818 in seinem *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst* die Forderung, bessere Regeln als die bisherigen müssten aus den Kunstwerken gezogen werden⁹. Die bisherige Theorie der Musik, meinte Marx, sei ungeeignet, da ihr der Bezug zum Kunstwerk und zum Ausgangspunkt und Ziel jeder Kunstlehre fehle, nämlich zur «Idee der Kunst», zu ihrem «Wesen». Marxens Position,

6 Bahnbrechend wirkten die ausführlichen Werkrezensionen in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (AMZ) und in der von A. B. Marx herausgegebenen Berliner *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, 1824–1830.

7 Berliner *Allg. mus. Zeitung*, I (1824), «Über die Anforderungen unserer Zeit an musikalische Kritik»; im besonderen Bezüge auf diese Zeitung, 2 ss., 9 ss. und 17 ss.

8 A. B. Marx, *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig 1841, 23.

9 Gottfried Weber, *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, Mainz 1817–1821.

die er als eine fortschrittliche, zukunftsorientierte auffasste, entspricht der neuen Situation der Musik. Sie besteht grob gesagt darin, dass erstmals in der Geschichte der Musik mit den Werken der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven Kompositionen über ihre eigene Gegenwart hinaus klingend präsent, somit aktuell blieben und als normativ aufgefasst wurden. Hinter der neuen Einstellung zur musikalischen Theorie, sie ermöglichend und legitimierend, stand ohne Zweifel die Erfahrung und Wirkung der Wiener klassischen Musik, wenn auch die Formulierung des theoretischen Anspruchs ohne Hegels Philosophie nicht möglich gewesen wäre¹⁰. Insbesondere in der umfassend angelegten *Lehre von der musikalischen Komposition*¹¹, die für das 19. Jahrhundert vorbildlich blieb, ist das idealistische Konzept unverkennbar. Im 1826 erschienenen 3. Jahrgang der Berliner *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* stellte Marx unumwunden die These auf, dass «alle musikalische Theorie neuer Zeit in Deutschland durch Haydn, Mozart und Beethoven begründet worden» sei. «Was diese sagen und thun in ihren Werken, das wird für unumstössliches Naturgesetz betrachtet und, wie ich wenigstens überzeugt bin, mit Recht». Selbst Widerspruch, der sich gegen diese These gelegentlich erhob, klingt nicht grundsätzlich, sondern nur einschränkend¹². E. Th. A. Hoffmann hebt in seinen Rezensionen wiederholt die «genialen Produkte» von Haydn, Mozart und Beethoven hervor, die «mit Recht die Norm geworden» seien, «wonach spätere Komponisten ihre Sinfonien ausarbeiteten»¹³. Anton André rechtfertigte eine Partiturausgabe der Zauberflöten-Ouverture «in genauer Übereinstimmung mit dem Manuscript des Komponisten, so wie er solches entworfen, instrumentiert und beendet hat» folgendermassen: «Da nun diese Ouverture als ein Meisterwerk für alle Zeiten da steht, und da es gerade bei einem Werke von so hohem Kunstwerthe ebenso interessant, als für angehende Tonsetzer von Nutzen ist, den Meister gleichsam im Schaffen erblicken zu können, so hoffe ich auch, dass man gegenwärtige Ausgabe dieser allgemein bekannten Ouverture nur aus diesem Gesichtspunkte und nicht als ein überflüssiges Product der Notenpresse betrachten wird. –»¹⁴. Noch für Wagner hatte der Gedanke nichts Abwegiges, dass sich eine tiefgegründete Theorie der Komposition an der Musik Mozarts und Beethovens zu

10 «Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.» (G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, Neuausgabe, Frankfurt 1970–1971, XIII, 26.)

11 1. Auflage 1837–1847.

12 Vergleiche Häasers *Musikalische Eilpost* Nr. 11 (1826).

13 Rezension (1809) einer Sinfonie Nr. 5 von Witt. In diesem Sinne mehrfach, etwa in den Rezensionen der 1. Sinfonie von Spohr op. 20 (1811), einer Sinfonie von C. A. P. Braun und J. W. Wilms (1813): die kritischen Bemerkungen seien dem «ideellen Begriff der Symphonie» entsprungen, «der sich nach dem Studium der oft genannten grossen Meister in seinem Innern feststellte».

14 A. André, Offenbach bei J. André, V.-Nr. 5200 (1829).

orientieren habe. Bezugnehmend auf eine – heute verschollene – theoretische Arbeit seines Freundes Uhlig heisst es in «Mein Leben»¹⁵: «Ausserdem teilte er mir aber auch eine bis jetzt noch Manuskript gebliebene, streng theoretische Arbeit über die musikalische Themen- und Satz-Bildung mit. Diese zeugte von einer ebenso originellen Auffassung als gründlichen Erforschung des Verfahrens Mozarts und Beethovens, namentlich in ihrem höchst charakteristischen Unterschiede, und schien mir . . . vollkommen geeignet, die Grundlage einer neuen Theorie der höheren musikalischen Satzkunst zu bilden, durch welche das geheimnisvollste Verfahren Beethovens erklärt und zu einem fasslichen Systeme der weiteren Anwendung ausgearbeitet werden durfte»¹⁶.

Es liegt nahe, dass der ihrer Struktur immanente Anspruch auf dauernde Geltung, mit dem die Werke der Wiener Klassiker auftraten, nicht zuletzt zu der Umwälzung des Denkens über Musik und der Musiktheorie führte. Die musikalische Theorie, die sich im 19. Jahrhundert optimistisch und anspruchsvoll «Kompositionslehre» nannte, obwohl sie eine Lehre zur Komposition seitdem nicht mehr gewesen ist, wird unversehens aus einer Lehre zur Vermittlung von Handwerksregeln zu einem Instrument der Aufschlüsselung musikalischer Werke, steht im Dienst der «Erkenntnis» vom Kunstwerk, wie Marx sie postulierte. Er fasst wie schon bemerkt die Theorie als die didaktisch-praktische Explikation der unumstösslich auf Natur gegründeten «Idee der Kunst» auf, ausgehend von vorhandener Musik, in der diese Idee in Vollkommenheit realisiert schien. Die Problematik der Kompositionslehren

15 Richard Wagner, *Mein Leben, Jubiläumsausgabe*, München 1963, 543.

16 Weitere Belege für die normative Funktion der Wiener klassischen Musik cf. F. Wirth, *Untersuchungen zur Entstehung der deutschen Praktischen Harmonielehre*, Diss. München 1966, 37. Keines der bedeutenden musiktheoretischen Werke im frühen 19. Jahrhundert stammt aus dem Umkreis der Klassiker. Die Autoren stehen in der «vorklassischen» Tradition (z. B. Albrechtsberger in Wien) und vermitteln diese den Komponisten späterer Generationen. A. B. Marx ist Schüler von Türk und Zelter gewesen. Anton Reicha, der 1818 die erste grosse und repräsentative Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts verfasste, wurde durch seinen Onkel Joseph Reicha mit der vorklassischen Instrumentalmusik vertraut gemacht. Gleichen Alters mit Beethoven kam Reicha zwar schon in seiner Jugend in Bonn, später wieder in Wien mit Beethoven und Haydn in Berührung. Ihn erreichte jedoch nur noch die Wirkung der Wiener klassischen Musik. Als Kompositionsprofessor am Pariser Conservatoire (1818) wurde er Lehrer u. a. von Berlioz, Liszt, César Franck und Gounod. Lediglich Czerny war direkter Schüler Beethovens, vertritt indessen als Komponist die schon zu Lebzeiten Beethovens florierende Richtung einer klassizistischen Virtuosenmusik. Czerny übersetzte und ergänzte Reichas Kompositionslehre. In seiner eigenen ist er denn auch von Reicha abhängig. Gottfried Weber (geb. 1773), als Theoretiker im wesentlichen Autodidakt, wirkte in Mannheim und gründete das dortige Konservatorium. Enge Beziehungen verbanden ihn mit Carl Maria von Weber. Mit dem Entstehen der neuen Musiktheorie, die immer deutlicher retro-spektive Züge annahm und sich an der Norm der Klassik orientierte, hängt die Gründung der Konservatorien auf deutschem und französischem Boden zusammen. Seitdem nahm die Bezeichnung den Beiklang des Konservativen, Akademischen an.

im 19. Jahrhundert rührt aber daher, dass sie den traditionellen Anspruch, Regeln der Komposition vermitteln zu wollen, nicht aufgab (was konsequent gewesen wäre) und unauflösbare Widersprüche zwischen «erkennender» und didaktisch-praktischer Funktion entstanden. Der genannte Anspruch war zugleich Bedingung für die Existenz der Kompositionslehre, desgleichen für ihre Brüchigkeit, und Ursache der Missverständnisse, denen sie noch heute ausgesetzt ist.

Die ältere Musiktheorie, die sich als Generalbass- und Kontrapunktlehre in Ausläufern noch bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts hält, kann als auf die kompositorische Praxis bezogene Handwerkslehre bezeichnet werden. Die Generalbasslehre ist hervorgegangen aus einer Spiellehre, die dann auch Kern der Komposition wird. Die Anweisung steht, flankiert von seit dem Mittelalter überlieferter spekulativer Musiktheorie, im Vordergrund. Die Handwerkslehren, die unter dem im 19. Jahrhundert mit den Konservatoriumsdisziplinen verknüpften Begriff der «Musiktheorie» zu belegen zumindest missverständlich ist, nehmen auf die Kompositionspraxis allerdings nur unter bestimmten, speziellen Aspekten und unter Beschränkung auf das in allgemeinen Lehrsätzen Fassbare Bezug. So entsteht etwa in der Kontrapunktlehre eine scheinbare Diskrepanz zwischen realer Komposition und den kontrapunktischen Lehrsätzen. Das stets zitierte Beispiel ist Fux' *Gradus ad Parnassum* (1725), das eine gegenüber der Musik Palestrinas nur wenig modifizierte Kontrapunktlehre bietet, deren Regeln dem Stand des Komponierens um 1720 nicht mehr entsprach. Einer solchen Beurteilung liegt freilich der neue, für die Verhältnisse vor 1800 unzutreffende Theoriebegriff des 19. Jahrhunderts zugrunde. In Wirklichkeit ist der Aspekt des Kontrapunkts als Stimmführungslehre bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts unvermindert aktuell und der Standpunkt des *Gradus* nur ein rigoroser. Es wäre irreführend, von ihm aus eine Diskrepanz von Theorie und Praxis zu konstatieren.

Die Kompositionslehre im 19. Jahrhundert erhält bekanntlich ihr Gesicht durch neue Lehrdisziplinen: Melodielehre (Lehre vom Periodenbau), Harmonielehre und Formenlehre¹⁷. Diese Disziplinen unterscheiden sich von den früheren Handwerkslehren grundlegend dadurch, dass erstens das Ganze der Komposition und dass zweitens musikalischer Zusammenhang, somit musikalischer Sinn erfasst werden sollen. Nicht von ungefähr wendet Marx gegen die alte Theorie ein, sie habe sich nie um eine Melodielehre bemüht¹⁸. Beides wird indessen nur greifbar in den Kompositionen selbst. Die Musiktheorie muss daher in sehr viel höherem Masse ausgehen von fertigen Werken, aus denen sie ihre Regeln zu deduzieren und ihren

17 Die im 19. Jahrhundert gegründeten Konservatorien verhalten sich zu den Institutionen gleichen Namens in Italien (seit dem 16. Jahrhundert) wie die neue Kompositionslehre zur alten Handwerkslehre.

18 cf. Marx, *Die alte Musiklehre*, 15 ss.

Anspruch zu legitimieren hat. Aus diesem Ansatz resultiert als weiteres Dilemma die Notwendigkeit, allgemein zu formulieren und als System darzustellen, was nur im besonderen der kompositorischen Struktur sich konstituiert. Es kommt daher zu einer Umkehrung der ursprünglichen Konstellation: im Rahmen der neuen Musiktheorie werden die Werke, die eigentlich Ausgangspunkt und Rechtfertigung der Theorie bildeten, zum blossen Demonstrationsmaterial degradiert, das sich dem Zwang des aus ihnen abgeleiteten Systems fügen muss.

Einzelne Zweige der früheren Handwerkslehre werden in der neuen Theorie des 19. Jahrhunderts in verändertem Zusammenhang zwar weitergeführt (zum Beispiel die Kontrapunktlehre, allerdings der Harmonielehre untergeordnet), doch ihre Basis ist letztlich die Analyse normativ aufgefasster, kanonisierter Werke. Die Analyse besitzt nunmehr eine Schlüsselposition. Insbesondere die Formenlehre ist das Resultat analytischen Eindringens in einzelne Werke¹⁹. Dass dies vornehmlich Werke der Wiener Klassiker waren, ist kaum bestreitbar. Die Analyse und die Musik der Wiener Klassik nimmt auch dort eine zentrale Stellung ein, wo sie nicht unmittelbar ins Auge fällt. Die Melodielehre etwa von Marx bis zu Riemann beruht auf dem Begriff des Motivs, der gar nicht hätte gefasst werden können, ohne die Existenz einer Musik, die dem Motiv seine höchste Dignität verliehen hatte. Die «Sonatensatzform» als Lehrgegenstand wäre nicht möglich gewesen, ohne eine Musik, die in solcher Anlage als Inbegriff werkhafter Konzeption erschien. Da in der klassischen Musik wie in jeder nachfolgenden nur Sonatensätze manifest werden, nicht die «Sonatenform» an sich, schliesst die Kompositionslehre, die sich auch auf die Lehre der Sonatenform einliess, die Voraussetzung ein, dass die Form vom musikalischen Inhalt trennbar ist. Im Zeichen dieser verhängnisvollen Polarität steht die gesamte Kompositionslehre im 19. Jahrhundert. Hier lagen ihre Möglichkeit und ihre Grenzen. Indem die Kompositionslehre ihren Bau auf der Basis konkreter Musik errichtete, ergab sich das paradoxe Faktum, dass die Kompositionslehre die Verbindung zum Komponieren verlor. Denn sie gründete auf einer vergangenen, freilich für dauernd gültig und vorbildlich gehaltenen Musik. Die Musiktheorie war bald mit dem Odium des Nachträglichen behaftet, das per nefas dann jeder musikalischen Theorie, auch der viel früheren, angehängt wurde. Die jeweils zeitgenössische Musik figurierte in den Theoriewerken des 19. Jahrhunderts höchstens am Rande, da sie sich den aus Werken sehr andersartiger Struktur abgezogenen Kategorien nicht fügte.

Die Kompositionslehre des 19. Jahrhunderts ging aus von musikalischen Kunstwerken. Sie taugte demnach im Grunde eher zu deren Analyse als zur Anweisung

¹⁹ Die Exempla in den früheren Handwerkslehren haben andere Funktion, auf die einzugehen ich hier verzichte. – Zur Formenlehre cf. G. Kähler, *Studien zur Entstehung der Formenlehre in der Musiktheorie des 18. und 19. Jahrhunderts*, Diss. Heidelberg 1958.

für das Hervorbringen neuer Komposition. Überspitzt ausgedrückt: die Kompositionslehre wurde zum Instrument der Analyse. Es wäre sicherlich ungerecht, wollte man die Kompositionslehre danach beurteilen, ob sie ihre Aufgabe, das Komponieren zu lehren, erfüllte. Trotz aller Versicherungen der Praxisbezogenheit war das Ziel höher gesteckt. Laut A. B. Marx²⁰ hat die Kompositionslehre «die ganze Kunst in all ihren Gestalten und Beziehungen» zu erfassen. «Erst auf Grund einer wahren und vollständigen Kompositionslehre ist eine wissenschaftlich erschöpfende Erkenntnis, eine Ästhetik oder Philosophie der Kunst möglich . . .»²¹: «Ohne Kompositionsstudium . . . ist . . . eine tiefere und sichere Auffassung und Erkenntnis der Tonkunst, ein . . . Angewinn ihres geistigen Inhalts nicht zu erlangen»²². Diese Anschauung gipfelt in dem Satz: «Die Kompositionslehre darf sich nicht begnügen, blosse *Lehre*, sie muss *Erziehung* sein»²³. Welche Musik hätte diesen Anspruch besser legitimieren können als die Musik der Wiener Klassik? – Die von Marx und anderen vertretene Anschauung hat sich bis zu Hugo Riemann nicht geändert. Er bezeichnete die Analyse als den «besten Teil» des Kompositionsstudiums²⁴. Und es war nur konsequent, dass sein *Handbuch der Fugenkomposition*²⁵ nichts anderes als eine Analyse von Bachs Wohltemperiertem Klavier und Kunst der Fuge darstellte.

Vor dem Hintergrund der These, dass ohne die Musik der Wiener Klassik eine Theorie der Musik, wie sie in den Kompositionslehren des 19. Jahrhunderts vorliegt, nicht möglich gewesen wäre, soll die Erörterung einiger Einzelfälle auf Tendenzen der Klassikerrezeption aufmerksam machen.

III

An der Wende von Handwerkslehre (Generalbass, Kontrapunkt) zur Kompositionslehre neueren Stils steht Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur Composition*²⁶. Koch geht von der gegebenen Musik seiner Zeit aus und erfasst auf der Grundlage einer Melodielehre (sie handelt «von der Verbindung der melodischen Theile zu Perioden») und von den «mechanischen Regeln der Melodie») und einer weitgehend neu konzipierten Akkordlehre erstmals kompositorischen

20 cf. Marx, *Die alte Musiklehre*, xi.

21 ib., xii.

22 ib., 12.

23 ib., 52.

24 Adolf Bernhard Marx, *Grosse Kompositionslehre*, Berlin/Stuttgart 1902–1904 (1913), I, 115.

25 1. Auflage 1890.

26 3 Teile, Rudolstadt/Leipzig 1782–1793.

Zusammenhang ²⁷. Er forderte darüber hinaus eine «Logik und Poetik» der Tonkunst. Im Unterschied zur späteren Theorie ist Kochs «Versuch» allerdings noch nicht an einer Norm des musikalischen Kunstwerks orientiert. Die Musik der Wiener Klassik hatte ihre normative Geltung noch nicht erlangt. Immerhin zitiert Koch im III. Band (1793) Haydn auffallend häufig, etwa Haydnsche Menuette ²⁸. Ein langsamer Sinfoniesatz (es handelt sich um das Andantino der Sinfonie Nr. 42 D-Dur, 1771) wird vollständig abgedruckt ²⁹ und Koch kommt mehrmals auf ihn zurück. Auch im Abschnitt «Von der Sinfonie» ³⁰ erwähnt er Haydn des öfteren, zum Beispiel im Zusammenhang mit dem Variationsverfahren im langsamen Satz ³¹: «Beispiele dieser Form findet man in sehr vielen Sinfonien von Haydn, der sich nicht allein im Andantesatz dieser Form zuerst bedient, sondern auch vorzügliche Meisterstücke in denselben geliefert hat». In einer Bemerkung über Mozarts Haydn-Quartette kündigt sich indessen die neue Einschätzung der Wiener Klassik an. Nach Nennung von Haydn, Pleyel und Hoffmeister heisst es ³²: «Auch der sel. Mozard hat in Wien sechs Quartetten . . . stechen lassen, die unter allen modernen vierstimmigen Sonaten, am mehresten dem Begriff eines eigentlichen Quatuor entsprechen, und die wegen ihrer eigenthümlichen Vermischung des gebundenen und freyen Stils, und wegen der Behandlung der Harmonie einzig in ihrer Art sind». Die von Koch zitierten Musikstücke werden durchaus noch als Beispiele zu bestimmten Verfahrensweisen verstanden. Aber die Epitheta («einzig in ihrer Art», «vorzügliche Meisterstücke») deuten auf den veränderten Standpunkt, von dem aus Kompositionslehre nur noch entwickelt werden kann aus gegebener Musik mit dem Signum des nicht als Verfahren, sondern als werkhafte Konkretisierung Verbindlichen ³³.

27 Die Akkordlehre fasste Koch später im *Handbuch bey dem Studium der Harmonie* (1811) zusammen.

28 cf. Koch, *Versuch*, III, 58 ss., 126 ss., 133 ss.

29 ib., III, 179 ss.

30 ib., III, 301 ss.

31 ib., III, 314.

32 ib., III, 326.

33 In Kochs *Musikalischem Lexikon* (1802) heisst es dann unmissverständlich (Artikel «Quatuor», 1210): «Das Quatuor ist übrigens . . . diejenige Gattung der Sonate, die seit ohngefähr vierzig Jahren am allerfleissigsten bearbeitet worden ist, wozu ohne Zweifel *Haydns* Meisterwerke dieser Gattung das mehreste beygetragen haben. Unter allen bis jetzt bekannten Tonstücken dieser Art entsprechen (noch ausser ihren ästhetischen Schönheiten) die vierstimmigen Sonaten von *Mozart* am mehresten dem Begriffe eines Tonstückes von vier obligaten Hauptstimmen». Im Artikel «Concert» vergleicht Koch das Konzert mit einer «Tragödie der Alten» (Schauspieler-Chor in Analogie zu Soloinstrument-Orchester) und fährt fort (354): «Man vollende sich dieses scizzirte Gemälde und vergleiche damit *Mozarts* Meisterwerke in diesem Fache der Kunstprodukte, so hat man eine genaue Beschreibung der Eigenschaften eines guten Concertes». Den Vergleich des Konzerts mit der Tragödie bringt Koch schon im *Versuch* (III, 332) und bezieht ihn dort auf C. Ph. E. Bach.

Kochs Lehre ist in erster Linie auf den kompositorischen Zusammenhang gerichtet. Damit war die Voraussetzung für die spätere Umpolung der Kompositionslehre gegeben, die ihre Kategorien vornehmlich aus Werken zog und in der die Werkanalyse im Brennpunkt steht³⁴. Der neuartige «Versuch» Kochs basierte aber im wesentlichen noch auf dem musikalischen Satz der «Vorklassiker». Dieser legte es allerdings nahe, da er weder durch Kontrapunkt- noch durch die Generalbasslehre erfassbar schien und aufgrund von Takt- und Kadenzgerüst die Teile der Komposition rational aufeinander beziehbar wurden, ihm eine Lehre zuzuordnen, in der die Möglichkeiten solcher Beziehungen systematisiert werden konnten. Dies geschah in der neuen Melodielehre, die in ihrem Kern eine Lehre vom Periodenbau war. Die gegenüber Koch neue Situation der Kompositionslehre bestand darin, dass sich die Wiener klassische Musik nicht mehr als Verfahren verstehen liess. Komponieren hiess fortan, dem Werkanspruch gerecht zu werden, der nur im besonderen greifbar war. Daraus leitete sich das Dilemma der Kompositionslehre ab: Sie hatte Gegebenheiten, die sich der Verallgemeinerung in den entscheidenden Punkten entzogen, in Form allgemeiner Regeln darzustellen.

Die Grunddisziplinen der neuen Kompositionslehren, Harmonie-, Formen- und Melodielehren erhoben den Anspruch, kompositorischen Zusammenhang zu erfassen und basieren somit letztlich auf Werkanalyse. Nichts anderes kündigt sich an, wenn J. F. Daube³⁵ empfiehlt, Haydns Sinfonien als Modelle zu verwenden.

Symptomatisch für diese Wendung ist der *Cours complet d'harmonie et de composition*³⁶ von Jérôme Joseph de Momigny, eine Abhandlung, die zu ihrer Zeit allerdings kaum Beachtung fand³⁷.

Die Analyse nimmt hier einen ungewöhnlich breiten Raum ein und scheint das eigentliche Ziel der Lehre zu sein. Sie wird angepriesen «pour former, d'après cette analyse, un traité clair et méthodique»³⁸. Momigny geht sehr bald dazu über, die Komposition der Gattungen Trio, Quartett, Sinfonie und andere zu lehren³⁹. Hier haben die ausführlichen Analysen ihren Platz. Die Analyse des 1. Satzes von Mozarts d-Moll-Quartett KV 421 nimmt 164 Seiten des Gesamtwerks ein. Etwas knapper ist die Analyse des 1. Satzes der Sinfonie Nr. 103 Es-Dur (Paukenwirbel) von Hayden gehalten. Momigny bedauert es, die Werke Haydns und Mozarts nicht

34 Dass bei Koch bereits die Werkanalyse eine wichtige Rolle spielt, bemerkt F. Ritzel, *Die Entwicklung der Sonatenform im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1969, 180.

35 *Anleitung zur Erfindung der Melodie und ihrer Fortsetzung*, Wien 1797, 61–68.

36 J. J. de Momigny, *Cours complet d'harmonie et de composition*, Paris 1803–1806.

37 Vergleiche zu Momigny, A. Palm, *J. J. de Momigny 1762–1842. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, Köln 1969.

38 *ib.*, I, 28.

39 *ib.*, I, Cap. XXX ss. und II.

sämtlich anführen und analysieren zu können. Sein Artikel «Symphonie» im II. Band (1818) des Musikteils der *Encyclopédie méthodique* besteht fast ausschliesslich aus einer eingehenden Besprechung von Haydns «Salomon»-Sinfonie D-Dur Nr. 104 und von Mozarts g-Moll-Sinfonie KV 550. Die Gattung wird identifiziert mit einzelnen Werken. Der Modellcharakter («les vrais modèles»), der den Werken Haydns und Mozarts im Unterschied zu denen von Beethoven zugeschrieben wird⁴⁰, ist begründet in der Natur des musikalischen Hörens⁴¹. Der Massstab für diese Musik wird somit als ein absolut gültiger aufgefasst. Die theoretischen Grundbegriffe, derer sich Momigny bedient, sind bereits auf die Analyse hin konzipiert: «cadence» (mélodique und harmonique) im Sinne etwa von Motiv, «période» als sinnfälligste Gliederung des melodischen Verlaufs, «vers», «reprise» als Bezeichnung grösserer Formteile. In Satzregeln liessen sich solche Begriffe kaum umsetzen. Dafür eigneten sie sich umso mehr zur Erkenntnis des gegebenen Kunstwerks. Sie erfassen musikalischen Zusammenhang in seiner Individualität. In Momignys Analysen tritt schon hervor, was seitdem für jede Analyse mehr oder weniger bestimmend wurde: die Substitution der Werkeinheit durch innere Logik des Systems (etwa des harmonischen), der Form und durch die Einheit des Gehalts. Auch die beiden Zweige der Analyse, die technische und ihr Pendant, die deutende, zeichnen sich bereits ab. Die Werkeinheit wird zurückgeführt auf in sich selbst sinnvolle formale Anlagen, auf die Einheit des Harmoniesystems und auf die der Werkidee. Die im Werk erscheinende Einheit wird gespiegelt durch die des Systems. Ähnliches gilt für die spätere Theorie bis einschliesslich Riemann. Bei Momigny freilich erscheinen Harmonie- und Formenlehre noch nicht zu geschlossenen Systemen ausgebaut. Dagegen konnte Momignys rudimentäre Auftakttheorie von Riemann später zu einer umfassenden Rhythmuslehre ausgebaut werden.

Um den unverwechselbaren Gehalt als Einheit darzustellen, versieht Momigny den 1. Satz von Mozarts d-Moll-Quartett mit einem durchgehenden deutenden Text, einen Dialog zwischen Dido und Aeneas vor dem Abschied⁴². Es geht nicht um das Angemessene oder Zutreffende dieser analytischen Hilfskonstruktion, in der Momigny immerhin in Arnold Schering einen späten Nachfahren fand, sondern um die Beleuchtung des Ansatzes solcher Analyse: nämlich Darstellung individueller kompositorischer Einheit. In der «Unterlegung» eines deutenden Textes ad hoc eröffnete sich die Möglichkeit, den Ausdrucksgehalt als zeitlichen Ablauf, also analog dem musikalischen Vollzug darzustellen und zugleich dem sprechenden Charakter von Mozarts Musik gerecht zu werden. Die deutende Analyse mit Hilfe von Sprache

40 J. J. de Momigny, *Encyclopédie méthodique* II, 415.

41 loc. cit.

42 Siehe dazu A. Palm, «Mozarts Streichquartett d-Moll, KV 421, in der Interpretation Momignys», *Mozart-Jb.* 1962/63 (1964), 256–279.

steht jedoch beziehungslos zur musikalisch-technischen Zergliederung. Im Verlauf des Jahrhunderts verschärft sich dieser Gegensatz.

Die Analyse von Mozarts Quartettsatz wird in mehreren Schichten angeordnet: Partitur, gelegentlich mit erklärenden Hinweisen versehen; Oberstimme mit Durchnumerierung der motivisch-rhythmischen Bestandteile (Cadences Mélodiques); Klangauszug (Cadences Harmoniques = harmonische Analyse); deutende Textunterlegung in Form einer Reduktion für Gesang und Klavierbegleitung auf zwei Systemen; zuunterst auf einem System der Auszug eines Basse fondamentale. Zwar fehlt noch ein einheitliches Bezeichnungssystem für den harmonischen Vorgang, doch bringt Momigny geradezu beispielhaft ein wesentliches Kriterium der analytischen Rezeption der Wiener Klassik, nämlich die Durchführung der Analyse in mehreren voneinander getrennten Schritten, von denen jeder das vielschichtige Ganze der Partitur in eine Reihe eindimensionaler Vorgänge zerlegt (Melodie, Harmonie, sowie Harmonie + Melodie) ⁴³. Der unterlegte Text soll dabei offensichtlich das Ganze als Sinn ansprechen und in der Tat fungiert er als Bindeglied von Melodie und Harmonie. Es war später Riemanns Ziel, aufgrund einer umfassenden rhythmischen Theorie Melodisches und Harmonisches aufeinander zu beziehen. Bei Momigny vermag auch die Formtheorie keine integrierende Funktion zu übernehmen. Sie bleibt im Sinne des späten 18. Jahrhunderts deskriptiv ⁴⁴. Wesentlicher als das Ergebnis scheint zu sein, was hinter Momignys Bemühung steht: die Auffassung, dass durch das Auftreten der klassischen Instrumentalmusik nur am normensetzenden Einzelwerk erfahren werden könne, was Komposition eigentlich sei.

Der Ansatz zum Erweis einer musikalischen Logik der Harmonieverbindungen ⁴⁵ war für die Werkanalyse insofern wichtig, als sie nur aufgrund eines in sich logischen Systems vorgenommen zu werden brauchte, damit auch der individuelle kompositorische Vorgang im Werk als logisch erscheinen konnte. Dass die Logik des Einzelwerks durch die Logik eines Systems in der Musik der Wiener Klassik nicht zu erfassen ist, ja dass musikalische Logik, die zu erweisen Riemanns Hauptanliegen war, eine abstrahierte, von der «logischen» kompositorischen Bindung im Werk abgeleitet ist, kann man als *proton pseudos* der musikalischen Theorie im 19. Jahrhundert bezeichnen.

43 Die Methode der Reduktion auf einen *basse fondamentale* geht auf Rameau zurück, wird z. B. von Kirnberger noch gelehrt und von Reicha empfohlen.

44 Mit den Bezeichnungen «*première reprise*», «*seconde reprise*» und «*deuxième partie de la seconde reprise*» für Exposition, Durchführung und Reprise wird nur die Gliederung, nicht der Inhalt der Teile festgelegt. Es ist im übrigen interessant, dass Momigny die durch Textierung deutende Analyse «*analyse de style musicale*» nennt, deren Kriterien «*expression*» und «*caractère*» seien. «Stil» meint hier also im Gegensatz zur späteren Bedeutung keine Summe allgemeiner Merkmale, sondern gerade das Individuelle des Werks.

45 cf. Momigny, *Cours complet II*, 435.

Diejenige Disziplin, die musikalischen Zusammenhang im einzelnen auf der Grundlage eines allgemein verbindlichen, weil in der «Natur» gegründeten Systems erfassen soll, ist die Harmonielehre. Sie erfuhr durch Riemann ihre letzte und konsequenteste Ausformung. In der Tendenz, durch ein lückenloses System der harmonischen Bezeichnungsweise musikalischen Zusammenhang einsichtig zu machen, bekundete sich die Analyse als eine der Beweggründe für die Harmonielehre ⁴⁶. Zwischen Gottfried Webers System der Stufenbezeichnung und seiner Modulationslehre, die es erlaubten, einen harmonischen Verlauf auf die Hauptstufen der Kadenz (I, IV, V) zu beziehen, und Riemanns Funktionstheorie besteht nur ein gradueller Unterschied. Er ist hingegen essentiell zwischen Webers neuen Akkordbezeichnungen und der Generalbassbezifferung. Auch Weber geht es um die Darstellung von kompositorischem Zusammenhang unter dem Aspekt des Harmonischen. Und sein System geht offensichtlich aus von der Analyse der Musik, vor allem Haydns und Mozarts. Die kommentierte harmonische Analyse des Priestermarsches aus Mozarts *Zauberflöte* ⁴⁷ ist dadurch gekennzeichnet, dass erstens der vollständige Ablauf auf die I., IV. und V. Stufe der auftretenden Tonarten zentriert erscheint, der Zusammenhang der Harmonien also aufgedeckt werden soll, dass zweitens das Partiturgewebe auf die Dimension des Harmonischen reduziert wird (Aufzeichnung auf 3 Systemen), dass drittens die harmonische Analyse sich mehr oder weniger beziehungslos zu anderen Gegebenheiten des Satzes verhält, und dass viertens Harmonie aufgefasst wird als ein Hintereinander von ausschliesslich vertikal (akkordisch) strukturierten Gebilden (siehe Beispiel 1). Die hier vorgenommene Reduktion des musikalischen Geschehens ist didaktisch begründet. Doch das didaktische Verfahren lenkt auch die Rezeption in die Richtung eines nach Gesichtspunkten (Melodie, Harmonie, Rhythmus, Form) wechselnden eindimensionalen Hörens. Bereits mit dem ersten analytischen Schritt ist die Rezeption festgelegt, weil nur prinzipiell gleichartige folgen können. Die Methode führt zu einem Ausschnitt-Hören.

Beispiel 1 (siehe Seite 158).

Nur auf Einzelnes sei hingewiesen. Aus der harmonischen Analyse geht nicht hervor, dass die eröffnenden Klänge (T. 1–2) schon harmonisch von anderer Qualität sind, als der folgende Gang (T. 2–3), dass die einmal als VI. Stufe (T. 2), dann als II. Stufe von C (T. 6) bezeichneten Klänge nicht nur die gleichen sind, sondern auch in ihrer Funktion und Stellung im Periodenrahmen (jeweils im 2. Takt der beiden Viertakter auf «eins») in bezug auf den kompositorischen Zusammenhang

⁴⁶ Auf den engen Zusammenhang zwischen Analyse und Entstehung der praktischen Harmonielehre weist F. Wirth hin (op. cit., 31 ss.). Im übrigen betonte er, wie mir scheint zu Recht, dass die Wiener klassische Musik bei der Entstehung der Harmonielehre eine wesentliche Rolle spielt.

⁴⁷ cf. Weber, op. cit., ³ 1830–1832, II, Tafel 16 und p. 232.

korrespondieren, dass der Schluss des ersten Teils ein echter Halbschluss ist, nicht I. Stufe der Dominanttonart. Schwerer wiegt, dass Zusammenhänge nicht nur unberücksichtigt bleiben, sondern auch durch angenommenen Tonartwechsel auseinandergerissen werden, zum Beispiel T. 11–12, T. 13–16, T. 18/19, T. 21 ss. Nicht die Tatsache, dass aus methodisch-didaktischen Gründen *ein* Aspekt in den Vordergrund gestellt wird, bringt Einebnung mit sich, sondern dass die Methode harmonischer Analyse den Blick für die Interdependenz der kompositorischen Vorgänge verstellt. Dies gilt, wie man zeigen könnte, für alle Formen harmonischer Analyse einschliesslich Riemanns Funktionstheorie.

Die Formenlehre, in deren Zentrum die Lehre von der Sonatenform steht, wird bereits im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts (zum Beispiel in der Kompositionslehre von A. B. Marx) fester Bestandteil der Musiktheorie⁴⁸. Dass die Formenlehre vornehmlich von den Werken der Wiener Klassiker abgeleitet wurde, bedarf kaum der Begründung. Denn sie setzt das normative Einzelwerk voraus und ist nichts anderes als das Resultat des Bestrebens, vom Besonderen das Allgemeine abzulösen mit der Absicht, dieses Allgemeine für die Herstellung von Komposition (also wieder für ein Besonderes) nutzbar zu machen. F. Ritzel hat gestützt auf einige frühere Arbeiten (L. Ratner) gezeigt, dass die wesentlichen Kriterien der Sonatenform, die Idee des Themendualismus, die Polarität Exposition – Reprise, die Theorie der «thematischen Arbeit», die Idee des Kontrasts, die kategorische Dreiteilung der Form in Exposition, Durchführung, Reprise gegenüber einer in erster Linie harmonisch definierten Zweiteiligkeit im 18. Jahrhundert (Durchführung und Reprise als zweiter Teil) erst im 19. Jahrhundert begegnen⁴⁹.

Der Zusammenhang zwischen klassischem Werk mit dem Anspruch des Vorbildlichen, analytischer Bemühung und Entstehung der Formenlehre wird greifbar in den in Theoriewerken seit etwa 1800 ausgesprochenen didaktischen Empfehlungen, nach dem formalen Vorbild klassischer Werke neue Kompositionen auszuführen. Bedingung dieses Verfahrens war die erwähnte Einebnung struktureller Vielschichtigkeit durch eindimensionale Betrachtungsweisen (zum Beispiel Harmonische Analyse) und deren Summierung. Bereits früh werden solche Verfahren gelehrt. In seinem *Leichten Lehrbuch der Harmonie* (1789)⁵⁰ demonstriert Johann Gottlieb Portmann, auf welche Weise eine Mozartsche Klaviersonate (D-Dur, KV 284/205b) durch harmonische Zergliederung Grundlage für eine neue Komposition werden könne⁵¹. Der Autor extrahiert aus Mozarts Komposition die Folge der Harmonien

48 Vergleiche dazu Kähler op. cit., und Ritzel, op. cit.

49 Vergleiche L. Ratner, «Harmonic Aspects of Classic Form», *JAMS* II (1949), 159–168; id., «Eighteenth-century theories of musical period structure», *MQ* XLII (1956).

50 *Leichtes Lehrbuch der Harmonie, Composition und des Generalbasses, zum Gebrauch für Liebhaber der Musik, angehende und fortschreitende Musici und Componisten*, Darmstadt 1789.

51 Vergleiche dazu auch Wirth, op. cit., 35 ss., und Ritzel, op. cit., 144 ss.

und ihre Dauer. Über diesem harmonischen Gerüst, von ihm «Plan» genannt, «komponiert» er ein neues Stück unter peinlichster Vermeidung motivischer Übernahmen (Beispiel 2).

Beispiel 2

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Allegro' and consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system is also marked 'Allegro' and shows a more complex texture with multiple voices in both staves. Dynamics like 'p' and 'f' are indicated throughout.

Auffällig ist zunächst das Gestückelte der Figuration, das sich dem beweglichen Bau des Vorbilds nur notdürftig anpasst (der verlegene Anfang, die willkürlich anmutende Wendung in T. 2/3). Bemerkenswerter aber ist die Diskrepanz zwischen dem in Portmanns Einkleidung noch durchscheinenden eigenwilligen Gefüge des Mozartschen Satzes und den formelhaft parataktisch angeordneten figurativen Wendungen in der Paraphrase. Bei Mozart sind die einzelnen Glieder scharf gegeneinander abgesetzt (siehe Beispiel 2). Sie erscheinen gerade dadurch strukturell aufeinander bezogen. Portmann dagegen ist gezwungen, den Zerfall ins Kaleidoskopische, der durch die Übernahme von Mozart harmonischer Anordnung unvermeidbar war, durch Vermittlung zu verhindern. Die Zufälligkeit der aneinandergereihten Wendungen wird dadurch nur noch fühlbarer. Die Eigenwilligkeit des musikalischen Baus ertrug es offensichtlich nicht, als Allgemeines (Form + harmonische Anlage) vom Besonderen der Komposition abstrahiert zu werden. Portmanns Figurationen tendieren zur Disposition in ausgewogenen Symmetrien, werden jedoch durch die Beweglichkeit von Mozarts Tektonik daran gehindert. Daher rührt das Hybride des Sonatensatzes von Portmann. Er ist ein Dokument dafür, dass in dem Augenblick der Musikgeschichte, als eine Trennung von Allgemeinem und Besonderem nicht mehr möglich war, die Musiktheorie unter dem Eindruck normativer Werke und unter dem Zwang ihrer Prämisse, Lehre sein zu müssen, eine solche Trennung vornahm. In krasser Form zeigt sich das Dilemma der Formenlehre, die freilich später nicht so weit ging. Welches Ziel Portmann indessen eigentlich verfolgte, geht aus den Bemerkungen hervor, mit denen er sein Experiment beschliesst⁵²: «Aber ver-

52 cf. Portmann, op. cit., 52.

gessen soll man meine Arbeit bei der Lectüre oder dem Vortrage der Arbeit eines Mozarts, von dem ich diese Grundharmonie mit gutem Vorbedacht borgte, um meine Leser bei Vergleichung auf dieses Mannes Arbeit . . . aufmerksam zu machen.»

Portmann steht mit seinem Verfahren indessen nicht allein. J. F. Daube empfiehlt in seiner *Anleitung* von 1797, sich der Sinfonien Haydns als Modelle zu bedienen⁵³. In einer weitgehend kompilatorischen Schrift über *Mozarts Geist* von Arnold, in der er «ästhetische Darstellungen» der Hauptwerke bot, äussert der Autor die didaktische Maxime⁵⁴, man solle sich von den vorzüglichsten Werken Mozarts Generalbassskizzen anlegen und darüber Eigenes ausführen. Er selbst verfuhr nach dieser Methode im Unterricht. Ein ähnliches Verfahren schwebte offensichtlich auch Anton André in seinem *Lehrbuch der Tonsetzkunst* (1832–1843) vor, das unvollendet blieb. Der 6. Band sollte eine «Anleitung zur Beurtheilung und Verfertigung der verschiedenen Tonstücke» enthalten. Im Zusammenhang mit der Erörterung der Sonatensatzform heisst es in Karl Czernys *Schule der praktischen Tonsetzkunst oder vollständiges Lehrbuch der Composition* (zirka 1849)⁵⁵: «Auch hier ist demnach das genaue, später das freyere Nachahmen der *einfacheren* Haydn'schen oder kleinern Mozart'schen Sinfonien der sicherste Weg . . .». Czerny analysiert zu diesem Zweck zum Beispiel die Exposition der 1. Sinfonie von Beethoven. Die zergliedernde Reduktion der Komposition auf ein harmonisches Gerüst, wie sie Anton Reicha im *Cours de Composition Musicale* (1818) lehrt, ermöglichte es, bestimmte Kompositionen zum Muster zu nehmen. Czerny etwa rät in seiner Übersetzung und Bearbeitung von Reichas Werk, Harmoniefolge und Taktproportionen eines klassischen Werks beizubehalten und darüber neue Kompositionen zu entwerfen. Solche beispielhaften Stücke, durch deren Analysen er Reichas Kompositionslehre ergänzt, sind der 1. Satz der Beethoven-Sonatine C-Dur (Kinsky-Halm Wo0 51)⁵⁶ und der 1. Satz der Waldstein-Sonate Op. 53⁵⁷.

Schon früh wurde auch jenes Verfahren in die Kompositionslehre einbezogen, welches man als das der klassischen Musik eigentümlichste ansah, nämlich das der thematischen beziehungsweise motivischen Arbeit⁵⁸. Formal lokalisierte man sie in der Durchführung. Anton Reicha in seinem auch in Deutschland durch Czernys Übersetzung einflussreichen *Cours de Composition Musicale* von 1818 machte die thematische Arbeit, die «Entwicklung der musikalischen Ideen» (development) der

53 cf. Daube, op. cit., 61–68.

54 cf. I. E. F. Arnold, *Mozarts Geist*, Erfurt 1803, 189.

55 *600tes Werk in 4 Theilen oder 3 Bänden* bei N. Simrock, Bonn; London bei Cocks & C., o. J. Pl-Nr. 4734, II, 27.

56 cf. Reicha-Czerny, op. cit., 319 ss.

57 ib., 324 ss.

58 Vergleiche dazu auch Ritzel, op. cit., 97–101.

Lehre zugänglich⁵⁹. Grundlage ist die Melodielehre, die auch A. B. Marx als eigentlich neuen Bereich der Kompositionslehre hervorhob. Als vollendete Muster solcher Ideenentwicklung weist Reicha auf die 12 Londoner Sinfonien von Haydn hin, die der Analyse zu unterziehen seien. In Deutschland stellte später Johann Christian Lobe das Durchführungsverfahren in den Mittelpunkt seines Lehrbuchs⁶⁰. Die «Lehre von der thematischen Arbeit» sei «für den Compositionsschüler die allernothwendigste und allerwichtigste»⁶¹. Beethovens «Fünfte» wird berufen, auch Haydn und Mozart. Das immerfort zitierte Demonstrationsobjekt ist aber das Finale aus Haydns Salomon-Sinfonie D-Dur Nr. 104.

Die volle Problematik solcher Lehre tritt jedoch in Reichas Experiment ans Licht, zu Mozarts Overture zum Figaro, die bekanntlich keinen Durchführungsteil aufweist, Durchführungen zu entwerfen⁶². Ein Verfahren, das seinen Sinn erst im strukturellen Zusammenhang des Ganzen und aus einer jeweils spezifischen Prägung des Motivisch-thematischen erweist, wird als Technik und als Formteil absolut gesetzt und kanonisiert. Losgelöst vom Gesamtgefüge des einzelnen Werks wurde die Durchführungstechnik zwar lehrbar, Lehrbarkeit aber erkaufte durch ein totales Missverständnis der Funktion einer Durchführung. Das Missverständnis allerdings wurde hervorgerufen durch die Autorität der Wiener klassischen Musik. Es ist nicht ohne Auswirkung auf die Komposition geblieben. Die Durchführung hatte in der Musik des 19. Jahrhunderts immer etwas von akademischer Erfüllung und Beschwörung grosser sinfonischer Form an sich. Nur die bedeutende Musik, in der Durchführungstechniken nicht bloss formal begründet waren, durchbrach diesen Kreis. Doch dadurch erhielt «thematische Arbeit» auch einen neuen Sinn (etwa bei Brahms oder Bruckner), der sich dem akademischen Schema nicht mehr fügt.

Reicha schreibt zur Figaro-Overture zwei Durchführungen unter der fiktiven Voraussetzung, Mozart hätte das Werk nicht als Overture, sondern als Sinfoniesatz konzipiert. Dass in diesem Fall die Komposition eine andere gewesen wäre, bleibt ebenso ausser Betracht wie die Frage, ob ein Gebilde wie der Siebentakter zu Beginn überhaupt motivische Arbeit erträgt. Reicha stellt zunächst tabellarisch alle Phrasen zusammen⁶³, die sich zur Durchführung eignen und rät auch in anderen Fällen ähnlich vorzugehen. In den Durchführungen selbst erscheinen dann jeweils einige Hauptmotive beziehungsweise melodische Phrasen oder melodische Bruchstücke spielerisch aufgereiht. Ebenso wie Reichas Durchführungen als Ganzes zu Mozarts Overture nur materiale Beziehung aufnehmen, treten auch die einzelnen Motive

59 cf. Reicha-Czerny, op. cit., 1105 ss. und 1127.

60 *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen aus den Werken der besten Meister entwickelt usw.*, Weimar 1844.

61 ib., v.

62 cf. Reicha-Czerny, op. cit., 1107 ss.

63 ib., 1108.

in keinerlei konstruktive Verbindung zueinander. Die in fortschreitende Modulation eingebettete Wiederholung der Motive ergibt einen Leerlauf, der obwohl motivisch gebunden, nur formal gerechtfertigt ist. Mangel an kompositorischer Phantasie oder an Können ist dafür gewiss keine hinreichende Erklärung. Vielmehr dürfte die fundamentale Verkennung des klassischen Durchführungsverfahrens zugrundeliegen. Die Auffassung, ein Verfahren wie das der Durchführung habe seinen Sinn bereits in seinem formalen Stellenwert, machte motivische Arbeit zwar lehr- und anwendbar, degradierte sie aber gleichzeitig zu leerem kompositorischem Formalismus.

Durch Reichas Experiment wird ausserdem die für Ästhetik und Musiktheorie im 19. Jahrhundert typische Dichotomie zwischen Inhalt und Form manifest. Der Anspruch des Kunstwerks knüpfte sich an die wie auch immer definierte Form, der Inhalt war auswechselbar. Es wäre unrecht, Reicha zu unterstellen, er habe seine Durchführungs-Versuche für vollgültige Komposition gehalten. Ihre Funktion war didaktisch. Dass sie aber überhaupt unternommen werden konnten, zeigt, wie sehr sich gegenüber der Formabstraktion der Inhalt bis zur Beliebigkeit verselbständigt hatte. Die Form inhaltlich definiert und abgezogen vom Besonderen liess entweder die Form oder den Inhalt als unerheblich, beliebig erscheinen. Aber das Dilemma war unvermeidlich. Denn entweder hatte die Musiktheorie, die von Werken ausging, vom Besonderen ein in Lehre umsetzbares Allgemeines zu entwickeln (Formenlehre), oder sie hätte sich auflösen müssen.

Der Anspruch des Nomothetischen und Absoluten, mit dem die Musiktheorie im 19. Jahrhundert auftrat, ist in erster Linie gegründet auf die Musik der Wiener Klassiker. Das Zwingende, die Stimmigkeit und die werkimmanente Logik der Wirkung, die von den Werken der Wiener Klassik ausging, aber auch ihr Normatives, sollte sich auch in der Theorie spiegeln. Dies konnte nur geschehen, indem werkimmanente Stimmigkeit in die Stimmigkeit von Systemen (Formenlehre, Harmonielehre) übergeführt, das Besondere in ein Allgemeines umgemünzt wurde, jedoch in ein Allgemeines nicht im Sinne früherer Musiktheorie, die eine Seite des Komponierens und des musikalischen Denkens selbst repräsentierte, sondern in ein vom fertigen, komponierten Produkt abgezogenes Allgemeines. Denn die Prämisse der Musiktheorie war eine didaktische, auf Lehre orientierte. Es entstand ein Widerspruch zwischen dieser Voraussetzung und dem faktischen Ausgangspunkt, den musikalischen Werken.

Durch das Rezipieren der Wiener klassischen Musik ist die praktische Musiktheorie in der Absicht, «Kompositionslehre» zu sein, zu einem Instrument der musikalischen Analyse geworden. Die Theorie sollte der «Erkenntnis» vom Kunstwerk dienen. Die Kompositionslehre hat daher mehr das Verstehen als das Komponieren von Musik bestimmt, oder dieses, sofern es bedeutend war, nur indirekt. Die Musiktheorie sah sich vor eine unlösbare Aufgabe gestellt: allgemeine Grundsätze des

kompositorischen Zusammenhangs zu abstrahieren, die als Allgemeines und Gültiges nur erfahrbar waren im Besonderen des einzelnen Werks. Nachdem die Musiktheorie als Kompositionslehre gescheitert war, blieb sie, beziehungsweise ihre einzelnen Zweige Harmonie- und Formenlehre, musikalische Rhythmik und Metrik, weiterhin im Gebrauch als Grundlage der «musikalisch-technischen» Analyse. Das Dilemma der Musiktheorie bestimmte und bestimmt daher noch vielfach heute die Verfahrensweisen der musikalischen Analyse, obwohl die Musiktheorie infolge ihrer Zielsetzung und der aus ihr resultierenden eindimensionalen Betrachtungsweise nicht einmal diejenige Musik, von der sie im wesentlichen ausging, nämlich die der Wiener Klassik, adäquat zu erfassen vermochte. Es scheint, als könne Marxens Forderung, die «Erkenntnis» der Musik müsse vornehmste Aufgabe theoretischer Bemühung sein, nur eingelöst werden durch die Auflösung der Musiktheorie als eines Lehrgebäudes. Sie sollte endlich aus einem *Instrument* ein *Gegenstand* der Erkenntnis werden.