

Es bleibt wohl nicht die nutzloseste Aufgabe musikwissenschaftlicher Ausbildung, die Mechanismen — man findet sie täglich an allen Ecken und Enden — transparent zu machen und die Urteile und Vorurteile zu überprüfen, auch die eigenen. Dadurch, denke ich, wird man am Ende die Musikwerke selbst besser verstehen, als wenn man sich mehr oder weniger bewußt sein Urteil durch das Wörtchen „Ur“ trüben oder sich dadurch in Bann schlagen läßt, daß man das Ursprüngliche womöglich mit der „Aura“ eines Werkes verwechselt. Denn das Ursprüngliche ist nicht immer auch das Echte, obwohl selbst ein Walter Benjamin¹⁴, durchaus in der Nähe jenes Banns, dies, wenn man nicht genau aufmerkt, zu suggerieren scheint.

Hermann Kretzschmars musikalische Hermeneutik und die Tradition des assoziativen Hörens

von Erich Reimer, Gießen

Im Vorwort zu dem Sammelband *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (1975) schrieb Carl Dahlhaus:

„Der Begriff der musikalischen Hermeneutik ist um 1900 von Hermann Kretzschmar geprägt und zugleich korrumpiert worden. Kretzschmar verstand unter musikalischer Hermeneutik das Verfahren, den Affektgehalt musikalischer Motive und Themen sprachlich zu erfassen und die einzelnen Affektbestimmungen zu einem sinnvollen Verlauf, einer erzählbaren Geschichte zusammenzufügen. Ein Terminus, der eigentlich die Auslegungsmöglichkeiten von Musik insgesamt umfaßt, schrumpfte zum Etikett einer besonderen, einseitigen Methode, und zwar einer Methode, die nach 1920 [...] einer nahezu einhelligen Ablehnung verfiel“¹.

Während die von Kretzschmar entwickelte Hermeneutik in den Zwanziger Jahren zur Polemik herausforderte, gilt Kretzschmars hermeneutisches Hauptwerk, der *Führer durch den Konzertsaal* (1887—1890), heute als wichtige Quelle der historischen Rezeptionsforschung. So betont Heinz-Dieter Sommer in seinen 1985 erschienenen *Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, „die notwendige Kritik am Konzertführer“ dürfe nicht über dessen außerordentliche Bedeutung hinwegtäuschen. Und dementsprechend würdigt er dies Werk als integrierenden „Bestandteil des Konzertwesens am Ende des vorigen Jahrhunderts“². Hat die in Kretzschmars *Konzertführer*

¹⁴ Vgl. die Einleitungspartien (insbesondere § 2f.) von Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, veröffentlicht erstmals 1936 in der *Zeitschrift für Sozialforschung* 5.

¹ Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik*, Regensburg 1975 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 43), S. 7.

² Heinz-Dieter Sommer, *Praxisorientierte Musikwissenschaft. Studien zu Leben und Werk Hermann Kretzschmars*, München und Salzburg 1985 (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft* 16), S. 38f.

praktizierte Hermeneutik die Rezeption des Konzertrepertoires maßgeblich beeinflusst, so ist sie darüber hinaus aber auch insofern Bestandteil der musikalischen Rezeptionsgeschichte, als sie ihrerseits aus einem umfassenden rezeptionsgeschichtlichen Zusammenhang hervorgegangen ist. Dies ist insofern zu betonen, als Sommer Kretzschmars hermeneutisches Verfahren erneut kritisiert hat, ohne jenen rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund in vollem Umfang zu reflektieren. Zwar verweist er auf „Kretzschmars Verbundenheit mit der Tradition romantischer Gefühls- bzw. Inhaltsästhetik“, insbesondere mit der Tradition der Beethoven-Rezeption³, doch relativieren diese Hinweise nicht das apodiktisch klingende Urteil, das „Verhängnis“ von Kretzschmars Konzertführer sei die „Art des Sprechens über Musik“, für die unter anderem die „Anwendung einer unbestimmten, gefühlsmäßigen Metaphorik“ und das „fast vollständige Fehlen einer Bindung der sprachlichen Ausdrücke an die musikalischen Sinnträger“ angeführt werden⁴. Im Hinblick auf ein vertiefteres historisches Verständnis von Kretzschmars Hermeneutik erscheint es deshalb lohnend, deren rezeptionsgeschichtlichen Hintergrund genauer zu untersuchen. Dabei ist zu zeigen, daß der von Sommer an Kretzschmars Interpretationen kritisierte Wechsel zwischen „Beschreibungen des kompositorischen Verlaufs“ und „Stimmungsbildern“ bzw. „Handlungsschilderungen“⁵ durch eine Tradition des Hörens bestimmt war, in der den von Musik hervorgerufenen Assoziationen grundlegende Bedeutung beigemessen wurde.

I

Wie Kretzschmar 1911 im Rückblick auf die Entstehung seines Konzertführers (1. Abteilung: *Sinfonie und Suite*, 1887) betont hat, ist er „als Konzertdirigent“ zur Hermeneutik gekommen, nämlich „durch die Bitte der Abonnenten, sie auf unbekannte oder schwierige Werke vorzubereiten“⁶. Ausgangspunkt seiner Hermeneutik war demnach die öffentliche Rezeption von Instrumentalmusik. Dieser Zusammenhang wird auch deutlich, wenn es in Kretzschmars Hinweisen zur historischen Entwicklung der musikalischen Hermeneutik heißt: Während die Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, soweit sie „öffentliche Gesellschaftsmusik“ gewesen sei, keiner Erklärung bedurft habe, hätten sich die Verhältnisse im 19. Jahrhundert vollständig geändert, da die Instrumentalmusik „komplizierter“ und „ihr Publikum breiter und gemischter geworden“ sei⁷. Die Notwendigkeit einer musikalischen Hermeneutik begründete Kretzschmar dementsprechend unter Hinweis auf den „ungeschulten Hörer“, der den „großen Gebilden“ der Instrumentalmusik hilflos gegenüberstehe, wobei er betonte, daß „der Begriff des ungeschulten Hörers leider sehr weit, bis in die Kreise der Fachleute hinein,

³ Ebda., S. 37.

⁴ Ebda., S. 38.

⁵ Ebda., S. 37.

⁶ H. Kretzschmar, *Gesammelte Aufsätze aus den Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters*, Leipzig 1911 (= *Gesammelte Aufsätze* 2), S. V.

⁷ Ders., *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik* (1902), Wiederabdruck in: *Gesammelte Aufsätze* 2, S. 177.

gezogen werden" müsse⁸. Wie die Zitate erkennen lassen, ging Kretzschmars musikalische Hermeneutik von grundsätzlich anderen Voraussetzungen aus als die theologische und die philologische Hermeneutik. Denn die ihr zugrundeliegende Verstehensproblematik resultierte nicht daraus, daß überlieferte Texte aufgrund ihres historischen Abstandes schwer verständlich geworden waren, sondern beruhte darauf, daß die im öffentlichen Konzert aufgeführte Instrumentalmusik prinzipiell nicht allgemeinverständlich war.

Versucht man, diese Verstehensproblematik zu rekonstruieren, so hat man — über Kretzschmars historische Hinweise hinausgehend — auf Quellentexte des späten 18. Jahrhunderts zurückzugreifen, die sich bereits auf die Probleme einer öffentlichen Rezeption von Instrumentalmusik beziehen, wie z. B. jene Texte, die Johann Nikolaus Forkel in seiner Eigenschaft als Göttinger Universitätsmusikdirektor verfaßt hat. So plädierte Forkel in seinem Einführungstext zum akademischen Winterkonzert 1780/81 für die Bevorzugung von Vokalmusik im öffentlichen Konzert, da die Schönheiten der Instrumentalmusik „immer zu sehr in dem innern Kreis der Kunst eingeschlossen [blieben], als daß der Liebhaber, der in diesem innern Kreis nicht recht bekannt [sei], sie so bemerken und fühlen [könne], wie sie es vielleicht verdienen". Dementsprechend zog er die Schlußfolgerung, der Liebhaber müsse „einen Dollmetscher haben, der ihm den Ausdruck der Kunst begreiflich" mache, und dazu diene ihm die Poesie. Deshalb sei es unbestritten, „daß Instrumentalmusic in Absicht auf Eindruck, Wirkung und Nutzen, auf alle Weise der Vokalmusic weit nachstehe"⁹. Ganz in diesem Sinne hatte Forkel bereits ein Jahr vorher — 1779 — in einem entsprechenden Ankündigungstext ausgeführt, bei großen Vokalwerken diene der Text oder die Handlung dem Zuhörer „gleichsam als ein Dollmetscher der musikalischen Combinationen", denn der Text sage ihm, „was die Töne bedeuten und sagen wollen", während „er bey bloßer Instrumentalmusic vielleicht aus Mangel an hinlänglicher Kunstkenntnis und Uebung, nur bedeutungs- und absichtslose Combinationen von Tönen zu hören" vermeine und deshalb „weder Unterhaltung, noch Vergnügen, noch Interesse dabey finden" könne¹⁰.

Ähnliche Vorstellungen über die hermeneutische Funktion des Textes bei der Rezeption von Vokalmusik finden sich noch in der musikalischen Publizistik des frühen 19. Jahrhunderts, etwa in Berichten und Rezensionen der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung* (*AmZ*). So heißt es in einem 1802 veröffentlichten Bericht von Friedrich Rochlitz über die Vokalfassung von Haydns *Sieben Worte des Erlösers am Kreuz* (1796), dies ursprünglich rein instrumentale Werk habe durch die Bearbeitung „ganz ungemein gewonnen [...], weil es an den Worten nun gleichsam einen fort-

⁸ Ebd., S. 169; vgl. S. 176f.: „Wohl liegt es in der Natur der Sache, daß für die unbenannte Instrumentalkomposition großen Stils eine Erklärung am nötigsten ist. Darum ist sie aber für Programm-Musik und für Vokalmusik noch lange nicht überflüssig".

⁹ Johann Nikolaus Forkel, *Genauere Bestimmung einiger musicalischen Begriffe. Zur Ankündigung des academischen Winterconcerts von Michaelis 1780 bis Ostern 1781*, in: *Magazin der Musik*, hrsg. von Carl Friedrich Cramer, 1. Jg., 2. Hälfte, Hamburg 1783, S. 1069, Nachdr. Hildesheim 1971.

¹⁰ Ders., *Ankündigung seines akademischen Winter-Concerts*, Göttingen 1779, S. 5f., zit. nach Klaus Kropfinger, *Klassik-Rezeption in Berlin (1800 ~ 1830)*, in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. v. C. Dahlhaus, Regensburg 1980 (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 56), S. 307f.

laufenden Kommentar und mithin Gemeinverständlichkeit erhalten" habe¹¹. Die Bezeichnung „fortlaufender Kommentar" verwendete Rochlitz auch 1818 in der Rezension eines Streichquintetts des Haydn-Schülers Sigismund Neukomm. Im Hinblick auf den Werktitel *Une fête de village en Suisse* heißt es darin, es sei leicht zu bemerken, daß „der Componist solcher Stücke einen beträchtlichen Vortheil aus der Hand" gebe, wenn er „blos für Instrumente" schreibe „und nicht, wie Haydn in den *Jahreszeiten*, zugleich für den Gesang — wo [...] der Text seiner Musik als fortlaufender Commentar" diene¹². Der wirkungsästhetische Vorrang der Vokalmusik wurde auch von jenen Autoren betont, die die Emanzipation der Instrumentalmusik in vollem Umfang anerkannten. So heißt es in einer 1815 erschienenen Abhandlung von Amadeus Wendt, „ihre vollkommne, unsichtbare Macht [übe] die Tonkunst als Selbstherrscherin [zwar] in der Instrumentalmusik" aus, doch werde „sie auf der andern Seite auch bestimmter, vernehmlicher, ja [...] menschlicher" durch die „Verbindung mit der Poesie", denn der Dichter werde „der Ausleger ihrer himmlischen Gesichte"¹³.

II

Der rezeptionsästhetischen Orientierung an der Vokalmusik entsprach die Vorstellung, Instrumentalmusik entfalte nur dann ihre optimale Wirkung, wenn der Hörer das Fehlen des Textes durch Imagination kompensiere oder — wie es 1801 in einer *AmZ*-Abhandlung hieß — „wenn der Zuhörer [...] in der vorgetragenen Komposition den Ausdruck bestimmter, nur nicht ausgesprochener Ideen oder Empfindungen wahrzunehmen glaubt, und gleichsam in Gedanken den Text mit leichter Mühe suppeditiert"¹⁴. Daß das hier empfohlene assoziative Hören im frühen 19. Jahrhundert keineswegs immer mühelos gelang und deshalb als problematisch angesehen wurde, ist verschiedenen Quellentexten zu entnehmen. So hat Hegel in seiner *Ästhetik* (1818) das assoziative Hören als Rezeptionsweise des mit Instrumentalmusik konfrontierten Laien beschrieben. In dem betreffenden Passus heißt es:

„Der *Lai*e liebt in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen, das Stoffartige, den Inhalt, und wendet sich daher vorzugsweise der begleitenden Musik [d. h. der Vokalmusik] zu [...] ihn wandelt nun [beim Hören von Instrumentalmusik] sogleich die Begierde an, sich dieses scheinbar wesenlose Ergehen in Tönen auszufüllen, geistige Haltpunkte für den Fortgang, überhaupt für das, was ihm in die Seele hineinklingt, bestimmtere Vorstellungen und einen näheren Inhalt zu finden [...] doch er steht mit dem Versuch, die Bedeutung zu erhaschen, vor schnell vorüberrauschenden rätselhaften Aufgaben, die sich einer Entzifferung nicht jedesmal fügen und überhaupt der verschiedenartigsten Deutung fähig sind"¹⁵.

¹¹ Friedrich Rochlitz, *Uebersicht dessen, was in Leipzig von Neujahr bis Ostern für Musik gethan worden*, in: *AmZ* 4 (1801/02), Sp. 501.

¹² Ders., *Recension. 1. Une fête de village en Suisse. Quintetto dramatique [...] par [...] Sigismond Neukomm*, in: *AmZ* 20 (1818), Sp. 633f.

¹³ Amadeus Wendt, *Gedanken über die neuere Tonkunst*, in: *AmZ* 17 (1815), Sp. 345f.

¹⁴ J. K. Fr. Triest, *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: *AmZ* 3 (1800/01), Sp. 397.

¹⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* III, in: *Werke*, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Bd. 15, Frankfurt/M. 1970, S. 216f.

Dieselbe assoziative Rezeptionsweise voraussetzend, kritisierte Goethe 1827 die neueste Instrumentalmusik, da ihr der Hörer keine Anschauung mehr unterlegen könne. So stellte er im Hinblick auf das ihm gewidmete *Klavierquartett h-moll* op. 3 von Mendelssohn fest:

„Es ist wunderlich, wohin die aufs höchste gesteigerte Technik und Mechanik die neuesten Componisten führt; ihre Arbeiten bleiben keine Musik mehr, sie gehen über das Niveau der menschlichen Empfindungen hinaus und man kann solchen Sachen aus eigenem Geist und Herzen nichts mehr unterlegen [. . .]. Doch das Allegro [gemeint ist das Scherzo] hatte Character. Dieses ewige Wirbeln und Drehen führte mir die Hexentänze des Blockbergs vor Augen und ich fand also doch eine Anschauung, die ich der wunderlichen Musik supponiren konnte“¹⁶.

Trotz der von Hegel und Goethe beschriebenen Schwierigkeiten verbreitete sich das assoziative Hören im 19. Jahrhundert, und zwar offenbar vor allem im Zuge der Symphonie-Rezeption. Dies geht daraus hervor, daß diese Rezeptionsweise in unterschiedlichen musikästhetischen Kontexten als selbstverständlich beim Hören von Symphonien, insbesondere beim Hören von Beethoven-Symphonien, vorausgesetzt wurde. So heißt es bei Schopenhauer (1819), „daß es dem, der sich dem Eindruck einer Symphonie ganz hingibt, ist, als sähe er alle möglichen Vorgänge des Lebens und der Welt an sich vorüberziehen: dennoch [könne] er, wenn er sich [besinne] keine Aehnlichkeit angeben zwischen jenem Tonspiel und den Dingen, die ihm vorschwebten“¹⁷. Und für August Wilhelm Ambros (1856) handelt es sich beim assoziativen Hören um eine von Beethovens Symphonien geradezu provozierte Rezeptionsweise. So bemerkt er im Hinblick auf die „mit gewaltigem Ringen zu bestimmtem Ausdrucke“ drängende Musik und mit Bezug auf eine Stelle in Heines Briefen *Über die französische Bühne*, „solchen Tonwerken gegenüber [fühle] wohl jeder mehr oder minder jenes »Klangbildertalent«, welches sich Heine zuschreibt, in sich erwachen“¹⁸. Doch sei, wie Ambros im Anschluß an Bemerkungen zur *Eroica* erläutert, diese Hörweise keineswegs auf Beethovens Musik beschränkt. Denn wenn „solch' mächtiger Eindruck“ auch „der gewaltigen Größe der musikalischen Conception bei Beethoven zuzuschreiben“ sei, dürfe doch nicht übersehen werden, „daß die Macht in solcher Art anzuregen [. . .] der »Musik des Geistes« überhaupt“ innewohne. Genannt werden in diesem Zusammenhang Symphonien von Schubert, Mendelssohn, Gade und Schumann. Dementsprechend betont Ambros im Hinblick auf Mendelssohns *Schottische*: „wir können nicht

¹⁶ Goethe zu Eckermann, 12. 1. 1827, in: Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 21. Originalaufl., hrsg. von Heinrich Hubert Houben, Leipzig 1925, S. 158.

¹⁷ Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, § 52, in: *Sämtliche Werke*, hrsg. von Max Frischeisen-Köhler, Bd. 2, Berlin (1913), S. 301f.

¹⁸ August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag 1856, 2. Aufl. Leipzig 1872, S. 136. Der hier und im folgenden zitierte Teil trägt im Inhaltsverzeichnis (S. XIII) den Titel „Die Musik als Gegenstand subjektiver Ausdeutung von Seite des Hörers“. Ambros bezieht sich auf Heinrich Heine, *Über die französische Bühne* (1837), 10. Brief, in: *Sämtliche Schriften in 12 Bänden*, hrsg. von Klaus Briegleb, München und Wien 1976, Bd. 5, S. 351f.: „Ich gestehe es Ihnen, wie sehr ich auch Liszt liebe, so wirkt doch seine Musik nicht angenehm auf mein Gemüt, um so mehr, da ich ein Sonntagskind bin und die Gespenster auch sehe, welche andere Leute nur hören, da, wie Sie wissen, bei jedem Ton, den die Hand auf dem Klavier anschlägt, auch die entsprechende Klangfigur in meinem Geiste aufsteigt, kurz, da die Musik meinem innern Auge sichtbar wird“.

umhin, wir dichten uns ein ganzes Märchen hinein"; und mit Bezug auf Gades *Erste Symphonie* bemerkt er: „So findet man, dieser Musik gegenüber, Bilder ohne Ende, mit denen sich der Geist das Verständniß zu vermitteln sucht“¹⁹. Auch für Nietzsche handelt es sich beim assoziativen Hören um ein für die zeitgenössische Beethoven-Rezeption charakteristisches Phänomen. In der *Geburt der Tragödie* (1872) heißt es:

„Ich erinnere hier an ein bekanntes, unserer Ästhetik nur anstößig dünkendes Phänomen unserer Tage. Wir erleben es immer wieder, wie eine Beethovensche Symphonie die einzelnen Zuhörer zu einer Bilderrede nötigt, sei es auch, daß eine Zusammenstellung der verschiedenen, durch ein Tonstück erzeugten Bilderwelten sich recht phantastisch bunt, ja widersprechend ausnimmt: an solchen Zusammenstellungen ihren armen Witz zu üben und das doch wahrlich erklärensvalue Phänomen zu übersehen, ist recht in der Art jener Ästhetik“²⁰.

Das assoziative Hören, das von den zitierten Autoren bei der Symphonie-Rezeption als üblich vorausgesetzt wurde, ist offenbar erst im frühen 19. Jahrhundert unter dem Einfluß der romantischen Literatur und der sich in ihr artikulierenden neuen Musikästhetik zu einer verbreiteten Hörweise geworden. In Wilhelm Heinrich Wackenroders *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), die im frühen 19. Jahrhundert weite Verbreitung fanden, wird das assoziative Hören von Symphonien noch als Rezeptionsweise eines Außenseiters dargestellt: als individuelle Hörweise des sich vom Publikum absondernden Joseph Berglinger. Die betreffende Passage dürfte Schopenhauer bei der Formulierung der zitierten Stelle präsent gewesen sein, wie unter anderem die bereits bei Wackenroder zu findende Formulierung „als säh(e) er“ erkennen läßt:

„Wenn Joseph in einem großen Konzerte war, so setzte er sich, ohne auf die glänzende Versammlung der Zuhörer zu blicken, in einen Winkel und hörte mit eben der Andacht zu, als wenn er in der Kirche wäre [...]. Bei fröhlichen und entzückenden vollstimmigen Symphonien, die er vorzüglich liebte, kam es ihm gar oftmals vor, als säh er ein munteres Chor von Jünglingen und Mädchen auf einer heitern Wiese tanzen, wie sie vor- und rückwärts hüpfen, und wie einzelne Paare zuweilen in Pantomimen zueinander sprachen und sich dann wieder unter den frohen Haufen mischten [...]. Alle diese mannigfaltigen Empfindungen nun drängten in seiner Seele immer entsprechende sinnliche Bilder und neue Gedanken hervor“²¹.

Mit seiner positiven Bewertung des assoziativen Hörens vermittelte Wackenroders Text seinen Lesern offensichtlich eine neue Leitvorstellung von musikalischer Rezeption und beeinflusste so das Verhalten des Publikums im 19. Jahrhundert. Denn während Wackenroder 1792 in einem Brief an Ludwig Tieck eine bestimmte Art des assoziativen Hörens negativ beurteilt hatte²², bewertete er in den *Herzensergießungen*

¹⁹ Ambros, S. 139f.

²⁰ Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: *Werke in drei Bänden*, hrsg. von Karl Schlechta, Bd. 1, 3. Aufl. München 1962, S. 42.

²¹ Wilhelm Heinrich Wackenroder, *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* [1797], in: *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, S. 115f.

²² Vgl. Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel 1978, S. 86f.

die durch Symphonien hervorgerufenen Bilder und Gedanken als „eine wunderbare Gabe der Musik“, als Gabe einer Kunst, die „wohl überhaupt um so mächtiger“ wirke, „je dunkler und geheimnisvoller ihre Sprache“ sei²³.

III

Untersucht man den Zusammenhang zwischen der Tradition des assoziativen Hörens und Kretzschmars Hermeneutik, so ist zunächst festzustellen, daß das assoziative Hören insofern grundlegende Bedeutung für die hermeneutische Praxis gewinnen konnte, als die Bild-Assoziationen eines erfahrenen Hörers nicht als zufällige individuelle Reflexe galten, sondern als Konkretisierungen der von Musik zum Ausdruck gebrachten Gefühle. So sind nach Schopenhauer die beim Hören sich einstellenden Assoziationen darin begründet, daß Musik Gefühle „gewissermaßen in abstracto“ ausdrückt und die Phantasie des Hörers versucht, diese Gefühle „in einem analogen Beispiel zu verkörpern“:

„Sie [die Musik] drückt [...] nicht diese oder jene einzelne und bestimmte Freude, diese oder jene Betrübniß oder Schmerz, oder Entsetzen, oder Jubel, oder Lustigkeit, oder Gemütsruhe aus; sondern die Freude, die Betrübniß, den Schmerz, das Entsetzen, den Jubel, die Lustigkeit, die Gemütsruhe selbst, gewissermaßen in abstracto, das Wesentliche derselben, ohne alles Beiwerk, also auch ohne die Motive dazu. Dennoch verstehen wir sie, in dieser abgezogenen Quintessenz, vollkommen. Hieraus entspringt es, daß unsere Phantasie so leicht durch sie erregt wird und nun versucht, jene ganz unmittelbar zu uns redende, unsichtbare und doch so lebhaft bewegte Geisterwelt zu gestalten und sie mit Fleisch und Bein zu bekleiden, also dieselbe in einem analogen Beispiel zu verkörpern“²⁴.

Denselben Gedanken formulierte Gottfried Wilhelm Fink, wenn er 1841 bemerkte, daß Musik jedem „das allgemeine Gefühl der Schmerzen, der Freude, der Sehnsucht u. s. w. ohne Gestalt- und Begriffunterlegung hell in's Leben [rufe] und jedem Einzelleben folglich es frei [lasse], seiner Sehnsucht u. s. w. irgend ein Bild, irgend eine Beziehung unterzulegen, welche Jeder nur [wolle], oder vielmehr welche ihm das Moment seines Lebens gerade als die höchste für ihn in das Zauberland der Wünsche und der Begehungen [male]“²⁵.

²³ Wackenroder, S. 116.

²⁴ Schopenhauer, S. 300; vgl. auch S. 302: „Solche einzelne Bilder des Menschenlebens, der allgemeinen Sprache der Musik unterlegt, sind nie mit durchgängiger Notwendigkeit ihr verbunden, oder entsprechend; sondern sie stehen zu ihr nur im Verhältnis eines beliebigen Beispiels zu einem allgemeinen Begriff: sie stellen in der Bestimmtheit der Wirklichkeit dasjenige dar, was die Musik in der Allgemeinheit bloßer Form aussagt“.

²⁵ Gottfried Wilhelm Fink, Rezension: *Aesthetik der Tonkunst*. Von [...] *Ferdinand Hand* [...] *Zweiter Theil*. Jena [...] 1841, in: *AmZ* 43 (1841), Sp. 1054. Eine hiervon teilweise abweichende Position vertritt Nietzsche, wenn er in den spontanen Bilderreden der Beethoven-Hörer zwar jene „Entladung der Musik in Bildern“ erkennt, der auch das strophische Volkslied seine Entstehung verdankt, im übrigen aber betont, bei den Bild-Assoziationen handele es sich nur um „gleichnisartige, aus der Musik geborne Vorstellungen [...]“, die über den *dionysischen* Inhalt der Musik uns nach keiner Seite hin belehren können“ (S. 42). Doch klingt der von Fink formulierte Gedanke einer lebensgeschichtlich-individuellen Konkretisierung der von Musik zum Ausdruck gebrachten Gefühle an, wenn es heißt, dem Lyriker sei „sein eignes Wollen, Sehnen, Stöhnen, Jauchzen [...] ein Gleichnis, mit dem er die Musik sich deutet“ (S. 43).

Kretzschmar knüpfte in seinen Vorstellungen über musikalische Rezeption offensichtlich an die auf Schopenhauer zurückgehende Position an. So bemerkte er in seinem Konzertführer-Kommentar zur *Fünften Symphonie* von Beethoven, es sei „das Charakteristikum musikalischer Kunstwerke, daß sie die Phantasie des Hörers anregen, ihn wohl auch auf bestimmte Bilder führen“, doch sei es „vermessen, das eine dieser Bilder für das ausschließlich richtige zu halten und zu proklamieren“, denn die „Zahl der benannten Größen, welche derselben algebraischen Formel entsprechen“, sei „in der Regel nicht klein“²⁶. Mit anderen Worten: verschiedene Bild-Assoziationen können „richtig“ sein, indem sie ein und demselben emotionalen Gehalt „entsprechen“²⁷. Daß es sich bei dem hier vorausgesetzten assoziativen Hören nicht um jenes von Hanslick kritisierte „pathologische Ergriffenwerden“ handelt, die vom erfahrenen Hörer spontan assoziierten Bilder vielmehr als Konkretisierungen der in Themen und Motiven verkörperten Affekte aufzufassen sind, betonte Kretzschmar, wenn er 1902 über den idealen Hörer schrieb:

„Hat er Phantasie und den Grad eigener künstlerischer Begabung [...], so wird's nicht fehlen, daß sich ihm das Gerippe der Affekte subjektiv belebt mit Gestalten und Ereignissen aus der eigenen Erinnerung und Erfahrung, aus den Welten der Poesie, des Traums und der Ahnungen. Was Geist und Herz an Interpretationsmaterial ihr eigen nennen, wird einem solchen Hörer wie im Flug und blitzartig vor dem inneren Auge vorüberziehen; vor wirklichen Träumen bewahrt ihn die Aufmerksamkeit auf die Affekte, vor einer pathologischen Hingabe an die persönlich und augenblicklich tief treffenden, besonders fesselnden die Pflicht ihre Übergänge zu verfolgen, die Kunst und Logik des Komponisten zu kontrollieren“²⁸.

Was Kretzschmar bei der Rezeption des künstlerisch begabten Hörers und damit auch bei der Rezeption des Hermeneuten voraussetzte, war demnach eine spontan vollzogene Synthese von strukturellem und assoziativem Hören. In seiner hermeneutischen Praxis ging es ihm dementsprechend darum, den von einer Komposition zum Ausdruck gebrachten „abstrakten“ Gefühlsverlauf in spontan assoziierten Bildern zu konkretisieren, um ihn dem ungeschulten Hörer mit Hilfe einer schriftlich fixierten Konkretisierung zugänglich zu machen. Ziel seiner Hermeneutik war somit nicht, Musik in Worte zu übersetzen oder vom Komponisten verschwiegene Programme aufzudecken, sondern dem unerfahrenen Hörer eine adäquate, gleichwohl austausch-

²⁶ H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, 1. Abteilung: *Sinfonie und Suite*, 6. Aufl. Leipzig 1921, S. 213.

²⁷ Dies hat bereits Tibor Kneif betont; vgl. dessen Beitrag *Musikalische Hermeneutik, musikalische Semiotik*, in: *Beiträge zur musikalischen Hermeneutik* (s. o. Anm. 1), S. 65: „Wird die Deutung [Kretzschmars] konkret, so dient sie lediglich als Metapher, die durch andere ersetzt werden kann [...]. Verfahrenstechnisch heißt dies nicht lediglich, daß eine Metapher – ein »Bild« – durch eine andere ersetzt werden kann, sondern auch, daß beide gleichzeitig nebeneinander bestehen können, sofern sie alle ein und denselben »Affekt« konkretisieren“.

²⁸ Kretzschmar, *Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik*, S. 174. Mit seiner Abwehr „einer pathologischen Hingabe“ bezieht sich Kretzschmar offensichtlich auf Hanslicks Polemik; vgl. Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig 1854, 7. Aufl. 1885, S. 9: „In reiner Anschauung genießt der Hörer das erklingende Tonstück, jedes stoffliche Interesse muß ihm fern liegen. Ein solches ist aber die Tendenz, Affecte in sich erregen zu lassen [...] eine vorherrschende Wirkung auf das Gefühl ist [...] p a t h o l o g i s c h“; und S. 148: „Wir setzen jenem pathologischen Ergriffenwerden das b e w u ß t e reine Anschauen eines Tonwerks entgegen. Diese contemplative ist die einzig künstlerische, wahre Form des Hörens“.

bare Konkretisierung des Affektverlaufs einer Komposition als Rezeptionshilfe anzubieten. So ist der Konzertführer-Kommentar zum Finale von Mozarts *Es-dur-Symphonie* (KV 543) nicht als verbale Dechiffrierung der Musik zu verstehen, sondern als austauschbare Konkretisierung ihres emotionalen Gehaltes. Kretzschmar zitiert zunächst die ersten vier Takte des Themas:



verweist dann auf den Haydn'schen Charakter und die monothematische Anlage des Satzes und beschließt seine Besprechung mit der folgenden Assoziation:

„Es ist nicht genug zu bewundern, welches bunte Leben Mozarts Kunst und dramatische Phantasie ihnen [d. h. jenen wenigen Grundtakt] abgewinnt. Es tummelt sich in diesem Finale wie auf den Marktbildern der niederländischen Schule: die komischen Gruppen umsteht und belohnt eine lebendige, froh erregte Menge mit fortreißendem Gelächter; die Komik ist von der feinsten Art bis zur unfreiwilligen vertreten, und auch der derberen Lustigkeit der Volksmasse ist ein Plätzchen mit eingeräumt. Siehe im ersten Forte die plump drollige [...] Fröhlichkeit der Bässe [...]. Wie mit einem plötzlichen Windstoß ist der ganze Karneval verschwunden“²⁹.

Die Formulierung „es tummelt sich ... wie“ läßt erkennen, daß hier nicht der Versuch gemacht wird, den musikalischen Gehalt in Worte zu übersetzen. Vielmehr hat das vergleichsweise herangezogene Bild eine propädeutisch-vermittelnde Funktion. Es soll dem ungeschulten Hörer ermöglichen, den kompositorischen Ablauf des Satzes als Sinnzusammenhang zu verstehen, und zwar als emotionalen Ausdruck des sprachlich fixierten Bildes. Dabei lassen die Hinweise auf die verschiedenen Arten der Komik und Lustigkeit das Bemühen erkennen, dem differenzierten emotionalen Gehalt gerecht zu werden. Ziel des Kommentars ist somit, assoziatives Hören anzuregen, um so den Hörer für den Gefühlsinhalt des Satzes empfänglich zu machen.

IV

In welchem Maße das assoziative Hören sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts über den Streit der musikalischen Parteien hinweg verbreitet hat, Kretzschmars Hermeneutik somit in eine zeitgenössische Praxis des assoziativen Hörens eingebettet war, zeigt sich unter anderem darin, daß diese Rezeptionsweise und die mit ihr verbundene Hermeneutik selbst in der Brahms-Rezeption, also im unmittelbaren Umfeld Hanslicks, eine Rolle gespielt haben. Kennzeichnend hierfür sind die hermeneutischen Passagen in der Brahms-Biographie von Max Kalbeck — so der Kommentar zum Finale

²⁹ Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*, S. 184.

des *Streichsextetts B-dur* op. 18 im 1. Band von 1904. Dieser Kommentar ist für Kalbecks hermeneutischen Standpunkt insofern aufschlußreich, als in ihm zunächst drei verschiedene bildhafte Deutungen gegeben werden, im weiteren aber darauf hingewiesen wird, daß es sich bei diesen Deutungen um austauschbare „Phantasiespiele“ handelt. Mit Bezug auf Brahms' Aufenthalt am Rhein im Jahre 1860 assoziiert Kalbeck die Rondostruktur des Finales zunächst in doppelter Hinsicht mit einer Rheinfahrt und erwähnt als weitere Deutungsmöglichkeit den von ihm auch in anderem Zusammenhang verwendeten Lebensreise-Topos:

„Nach dem dionysischen Taumel des Scherzos tut das einfache und sinnige Schlenderthema des Finalrondos doppelt wohl — es steuert stromaufwärts mit einem Schiff voll lustiger Gesellen, die trotz ihrer Verschiedenheit alle eines Sinnes sind, und in der Schwärmerie für Kunst und Natur begeistert zusammentreffen. Junge Frauen und Mädchen sind dazwischen — es fährt sich doch auf dem Rhein nach Nonnenwerth und Rolandseck noch schöner als auf der Alster nach Uhlenhorst! Das Rondo ist in seinen vielen Episoden reich belebt mit kunstvoller Arbeit und zeigt immer wieder ein neues charakteristisches Bild. Man könnte dabei auch an die vorbeiziehenden Stationen der fröhlichen Fahrt denken, wobei das Rondothema für den tanzenden Nachen zu nehmen wäre, und weiterhin an die große Lebensreise — woran nicht alles!“³⁰.

Es folgt die abschließende klärende Feststellung, die Musik dürfe „für keines dieser Phantasiespiele verpflichtet werden“, sie gebe „hundert Programme für eins“³¹ — ein Hinweis, mit dem sich der Brahmsianer Kalbeck von der Neudeutschen Schule abgrenzt. Auch Kretzschmar fühlte sich veranlaßt, seine hermeneutische Praxis gegen Mißdeutungen zu verteidigen. So betonte er 1905, Ziel der musikalischen Hermeneutik sei es nicht, „aus Instrumentalkompositionen Geschichten, Romane und Dramolets herauszulesen“, vielmehr gehe es darum, die Entwicklung eines Satzes aus dem Affektverlauf zu verstehen, wobei „poetische Bilder“ als Hilfsmittel der Erklärung herangezogen werden könnten:

„Für den besonnenen Erklärer bleibt die Feststellung des Affekts, des Themas und seiner Varianten sowohl, wie die des Affekts der freien Stellen die Richtschnur und die Grenze, an die er sich zu halten hat und von der aus er die Entwicklung des ganzen Satzes zu verstehen sucht. Wenn er der leichteren Verständlichkeit halber in die Form seiner Erläuterungen hin und wieder ein poetisches Bild zur Mithilfe heranzieht oder gar längere Strecken hindurch [...] dichterisch spricht, so muß ihm das zugestanden werden, solange er damit wirkt und auf dem Boden der musikalischen Tatsachen bleibt“³².

Die hermeneutische Zielsetzung der Bild-Assoziationen hat Arnold Schering 1914 noch ganz im Sinne seines Lehrers Hermann Kretzschmar umrissen, wenn er betonte, „der vernünftige, von den Grenzen seiner Kunst überzeugte Hermeneut [wolle] gar nicht die Musik in Begriffe oder Worte umsetzen“, sondern „nur dafür sorgen, daß

³⁰ Max Kalbeck, *Johannes Brahms*, Bd. 1, Berlin 1904, 4. Aufl. 1921, S. 418f.

³¹ Ebda., S. 419.

³² H. Kretzschmar, *Neue Anregungen zur Förderung musikalischer Hermeneutik: Satzästhetik* (1905), Wiederabdruck in: *Gesammelte Aufsätze* 2, S. 289.

möglichst viele musikalische Spannungs- und Lösungskonflikte empfunden" würden, wolle „das Erleben nicht ersetzen, sondern vorbereiten“, und da Worte und Begriffe dabei versagten, sehe er sich gezwungen, „Analogien und Bilder heranzuziehen“, um „Assoziationen und Gedankenverschmelzungen herbeizuführen“³³. Schering, der in seinen späteren Beethoven-Deutungen die musikalische Hermeneutik in eigenwilliger Weise weiterentwickelt hat, verstand hier den hermeneutischen Kommentar also noch als vorläufiges Hilfsmittel der Rezeption: als Anleitung zum assoziativen Hören.

Fraglich bleibt allerdings, ob Kretzschmars Konzertführer-Kommentare zur orchestralen Instrumentalmusik diese propädeutische Funktion in der vorgesehenen Weise ausgeübt haben. Denn in dem Maße, in dem sie sich zwischen 1887 und den 1930er Jahren in sieben Auflagen verbreiteten, wurden sie gewissermaßen zum institutionellen Bestandteil öffentlicher Musikrezeption. Ganz gegen die Absicht ihres Urhebers dürften sie deshalb zur Fixierung des assoziativen Hörens beigetragen haben, das heißt zur Festlegung des Hörers auf bestimmte Bild-Assoziationen. Ein Beleg hierfür liegt in dem von Theodor Kroyer 1933 verfaßten Einführungstext zur Eulenburg-Taschenpartitur der erwähnten Mozart-Symphonie (KV 543) vor. Denn wenn in dieser Einführung der Kommentar Kretzschmars zunächst mehrmals zitiert wird, am Schluß aber die Bezeichnung „niederländische Jahrmarktszene“ ohne weiteren Hinweis auf Kretzschmar erscheint, wird die auf Kretzschmar zurückgehende Assoziation offensichtlich als bekannt vorausgesetzt:

„Endlich das Finale [...] es hat von dem mit allerhand Scherzen und Überraschungen auf Haydns Weise dahintollenden Kopfstück sein Gesicht [...]. Die ausgelassene Stimmung [...] hat ihre Dämpfer, namentlich in der kontrapunktischen Durchführung [...] und in der sentimental-Heimlichkeit der Zwischenspiele. Die »niederländische Jahrmarktszene«, der Dudelsack à la Musette (Takt 85 ff., 237 ff.) schlägt einen fremdartigen Ton an. Aber die Coda ist ganz Festesfreude!“³⁴.

Kroyer rechnete demnach mit Lesern, die gewohnt waren, Mozarts Finalsatz — oder die angeführten Partien — als „niederländische Jahrmarktszene“ zu hören. Macht man sich hieran anschließend bewußt, daß die von Kretzschmar vorausgesetzte Austauschbarkeit der Bild-Assoziationen in der Praxis folgenlos blieb, so wird deutlich, daß die aus der Tradition des assoziativen Hörens hervorgegangene Hermeneutik Kretzschmars ihrerseits diese Tradition verändert hat.

³³ Arnold Schering, *Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 9 (1914), S. 171.

³⁴ Theodor Kroyer, Vorwort (1933) zur Ausgabe der *Symphonie Es-dur KV 543* von Wolfgang Amadeus Mozart in der Edition Eulenburg, Nr. 415, London [o. J.], S. VI f.