

# Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption<sup>1</sup>

von Martin Zenck, Berlin

Daß Musiksoziologie aus der Mode gekommen ist, ist keine Frage der Mode. Ihr Substanzverlust hängt vielmehr damit zusammen, wie sie selbst als Disziplin betrieben wurde. Als Gründe dafür sind der dogmatische Anspruch und die Form der Ideologiekritik zu nennen. Beides verhinderte einen theoretischen Ansatz, der sich selbst als interessengebunden und damit als undogmatisch zu erkennen gibt<sup>2</sup>, und eine Konzeption, die in ständiger Wechselwirkung mit dem historisch-pragmatischen Bereich der Musikgeschichte und dem gegenwärtigen Musikleben steht. Es ist also nur eine logische Konsequenz der so praktizierten Musiksoziologie, daß in ihren Veröffentlichungen die Anzahl der theoretischen Konzepte die der Versuche der Anwendungen überwiegt. Die Historie, die gesellschaftlichen Einrichtungen des Musiklebens, die Werke und die Gattungen sind lediglich Schauplatz der Theorie, nicht aber dieser immanent. Resultat ist eine Trennung von Wirklichkeit und Wissenschaft, die in einer Gesellschaftslehre besonders prekär wird, die vorgibt, sich auf die Menschen, deren ästhetisch-soziale Bedürfnisse und Beziehungen einzulassen. Diese sind nicht mehr als Objekte und Belege der Theorie. Als letzter Grund, der zum Substanzverlust der Musiksoziologie führte und der zugleich den Gegenstand meines Vortrages bildet, ist die unausgeführte oder einseitig behandelte Problematik der musikalischen Rezeption zu nennen. Sie ist längst in der Literaturwissenschaft, Hermeneutik und Geschichtswissenschaft thematisch<sup>3</sup> und es wird höchste Zeit, sie ohne blinde Übertragung zum Gegenstand der Musiksoziologie zu machen.

Zunächst ist kurz zu untersuchen, auf welche Weise „Rezeption“ in der bisherigen Musiksoziologie verstanden wurde, um daraus dann einen neuen rezeptionssoziologischen Ansatz zu gewinnen. Versteht man unter Rezeption zunächst einmal jede Form des Wahrnehmens und Aufnehmens, so ist es eine zentrale Aufgabe der Rezeptionsforschung, die Relation näher zu bestimmen, die zwischen dem Wahrnehmen und dem Wahrgenommenen herrscht. Mit der Betonung der Beziehung zwischen beiden ist zugleich die Lösung des Problems abgewehrt, die jeweils isoliert in einer der beiden Instanzen den Umfang und die Bedeutung des Wahrzunehmenden festsetzt.

<sup>1</sup> Vortrag, den der Verfasser auf Einladung der Pädagogischen Hochschule Rheinland in Aachen, der Gesamthochschule in Kassel und der Universität Bayreuth gehalten hat. Seine Thematik steht im theoretischen Zusammenhang des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft getragenen Habilitationsprojekts „*Die Bach-Rezeption des späten Beethoven. Zum Verhältnis von Musikhistoriographie und Rezeptionsgeschichtsschreibung der ‚Klassik‘*“.

<sup>2</sup> Vgl. K. Boehmer, *Adorno, Musik, Gesellschaft*, in: *Texte zur Musiksoziologie*, hrsg. von T. Kneif, Köln 1975, S. 237.

<sup>3</sup> Vgl. die Reader über Rezeptionsforschung von R. Warning (*Rezeptionsästhetik*, München 1975) und P. U. Hohendahl (*Sozialgeschichte und Wirkungsästhetik*, Frankfurt am Main 1974).

Die Behauptung, es werde nur das aufgenommen, was der Rezipient in den Gegenstand hineinlegt, ist ebenso falsch wie diejenige, daß der Hörer passiv nur das nachvollzieht, was der ästhetische Gegenstand ihm diktiert. Es kommt also darauf an, in der Relation zwischen Hörer, Hören und ästhetischem Gegenstand keine der Seiten zu isolieren und zu behaupten, es sei jeweils nur eine, die für die definitive Sinnggebung des Wahrgenommenen verantwortlich ist. Vielmehr liegt ein Schritt zur Differenzierung in der Feststellung, daß erstens jede Seite eine relative Eigenständigkeit für die Ausbildung des zu verstehenden Sinns besitzt, daß zweitens die definitive Sinnggebung aus der Wechselwirkung aller drei Seiten resultiert und daß drittens die endgültige Sinnsetzung historisch veränderbar ist, ohne ihren Objektivitätsanspruch zu verlieren.

- Von dieser Vorüberlegung her ist es möglich, den Rezeptionsbegriff der verschiedenen musiksoziologischen Richtungen darzustellen, zu kritisieren und ihn für den rezeptionssoziologischen Ansatz fruchtbar zu machen. Es ist ein Merkmal der drei wichtigsten musiksoziologischen Konzeptionen, daß sie die Beziehung zwischen Hörer, Hören und zu Hörendem jeweils in verschiedener Weise verkürzen und dadurch sowohl die Eigenständigkeit des rezeptiven Anteils jeder der Seiten als auch ihre wechselseitige Bezogenheit unterschlagen.

1. Die empirische Soziologie der Kölner Schule<sup>4</sup> akzentuiert einseitig die Bedeutung des Hörers und trennt von ihm den Prozeß des Hörens und den wahrgenommenen Gegenstand. Die statistischen, etwa auf dem Polaritätsprofil beruhenden Erhebungen über die Beurteilung von Musik sagen mehr über die sozialpsychologische Disposition der befragten Personen aus als über die Musik. Der wahrgenommene Gegenstand wie die Entwicklung seiner Aneignung durch das Hören bleiben dem Rezipierenden gegenüber abstrakt und zufällig. Aus der Befragung und Analyse ergibt sich ein Bild, das eher den Wunsch der Personen nach Zugehörigkeit zu Wertvorstellungen einer Gruppennorm ausdrückt, als daß die festzustellenden Vorurteilsbildungen in Korrespondenz zu Wahrnehmungs- und Urteilsstrukturen der Musik gesetzt wären.

2. Die dialektische Soziologie der „Frankfurter Schule“ isoliert zwar nicht wie die empirische Richtung den Hörer vom Hören und dem zu Hörenden, sucht aber das Problem der Beziehung zwischen diesen drei Seiten dadurch zu lösen, daß sie die Rezeption vollständig in den rezipierten Gegenstand verlegt. Die eine Folge ist dann eine Spaltung des gehörten Werks in seinen Kunstcharakter und in seine einkomponierten Wahrnehmungsmöglichkeiten, zu denen vom Hörer her eine konkrete Verbindung hergestellt werden kann, die andere Folge ist aber diejenige, daß das Hören nicht nur als zeitlich sekundär, sondern auch für die Sinnggebung als zweitrangig betrachtet wird. Der Hörer realisiert also nur den intendierten Sinn, ohne

<sup>4</sup> Vgl. exemplarisch für die zahlreichen Arbeiten A. Silbermanns, *Theoretische Stützpunkte der Musiksoziologie*, in: *Musikhören*, hrsg. von B. Dopheide, Darmstadt 1975, S. 397 ff. (= Wege der Forschung, Band CCCCXXIX, Wissenschaftliche Buchgesellschaft).

ihn auch von sich aus selbständig zu prägen. Es wird, thesenhaft formuliert, eindeutig nach Maßgabe des Werks gehört. Publikumsreaktionen, die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte bleiben dem Werk gegenüber äußerlich<sup>5</sup>.

3.: Die informations- und kommunikationstheoretisch begründete Soziologie der Wahrnehmung<sup>6</sup> reduziert die Rezeption auf ihre Mittlerfunktion zwischen Hörer und Werk, ohne die rezeptiven Anteile im Werk zu erkennen und diese vom Kunstcharakter und der Logik des Gemachtseins zu unterscheiden. Die gedachte Auflösung des Werks in den Akt des Rezipierens ist deswegen einer Korrektur bedürftig, weil das Werk jeweils mehr ist als die Summe seiner Wahrnehmungsmöglichkeiten. Die Weise des Machens von Musik stimmt mit der Logik der Wahrnehmung des Gemachten nicht überein. Arnold Schönbergs Bemerkung etwa, daß es darauf ankäme zu erkennen, was ein Werk ist und nicht, wie es gemacht sei<sup>7</sup>, hebt diesen Unterschied in mißverständlicher Weise hervor, indem er den Anteil des Komponisten am produzierten Werk verkleinert und die für den Kompositionsprozeß bestimmende Verfahrensweise als unerheblich erklärt, statt auf einer, wenn auch widersprüchlichen Vermittlung zwischen der Logik des Produziertseins und dem Formverständnis wie im ersten Satz seines dritten Streichquartetts zu bestehen. In keinem Fall ist das Werk in den Akt des Rezipierens auflösbar, wie es das Schönberg-Zitat nahelegt. Dies wird erst möglich, wenn das Wahrnehmbare im Hinblick auf das Nicht-Wahrnehmbare, und das heißt, im Hinblick auf die Weise des Hervorbringens bestimmt ist.

Vereinfacht gesprochen, versuchen also die drei genannten musiksoziologischen Richtungen das Problem der Rezeption dadurch zu lösen, daß sie diese entweder auf einen Teilaspekt reduzieren oder die Teilmomente der Rezeption in einer Instanz aufheben. In der ersten Konzeption ist die Verbindung zwischen Hörer–Hören–Werk durchschnitten, die zweite löst die Rezeption im ästhetischen Gegenstand auf, die dritte, umgekehrt, hebt den ästhetischen Gegenstand im Akt des Rezipierens auf. Aus dieser Darstellung und Kritik der verschiedenen Ansätze ergibt sich die Forderung, sowohl die Bestandteile der Rezeption, als auch das Wahrnehmen dem Komponieren von Musik zu vermitteln.

### I: *Der rezeptionssoziologische Ansatz*

Der Begriff Rezeption enthält gemäß dem lateinischen *recipere* die Bedeutungsebenen von „Aufnehmen“ (Wieder-Aufnehmen), „Einnehmen“ und „Übernehmen“. Entsprechend der Unterscheidung zwischen dem subjektiven Bereich des Rezipierenden und dem objekthaften des Rezipierten drückt sich in den Bedeutungs-

<sup>5</sup> Th. W. Adorno spricht zwar davon, daß die Wirkungsgeschichte eines Werks der Entfaltung seiner Wahrheit diene (*Ästhetische Theorie*, Frankfurt am Main 1970, S. 262ff. und S. 289), konzipiert aber die mögliche Übereinstimmung zwischen dem je geschichtlichen Verstehen und dem Werk einseitig von der Intention des ästhetischen Gegenstands her.

<sup>6</sup> Vgl. neben den Arbeiten von M. Bense und A. Moles die Ausführungen von G. Grimm, *Rezeptionsgeschichte*, München 1977, S. 14.

<sup>7</sup> Vgl. A. Schönberg, *Briefe*, ausgewählt und hrsg. von E. Stein, Mainz 1958, S. 178f.

schichten von *recipere* ein verschiedenes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt aus. Das Aufnehmen ist passiv-neutral; es läßt den Einfluß des zu Hörenden gewähren und setzt beim Hören eine Disposition zur Empfänglichkeit und Sensibilität voraus<sup>8</sup>. Das Einnehmen drückt dagegen bereits eine aktivere Beziehung zum ästhetischen Gegenstand aus. Er wird mehr aus seiner Selbständigkeit herausgelöst und von den Projektionen des Hörers besetzt. Das Übernehmen schließlich steigert das Annehmen des Gehörten bis zur Vereinnahmung. Der Hörer oder Komponist eignet sich im Grenzfall den ästhetischen Gegenstand restlos an und setzt sich an seine Stelle. Diese letzte Bedeutung von Rezeption kommt etwa in der Formulierung zum Ausdruck, Beethoven habe in dem *Arioso dolente* seiner Sonate op. 110 die Thematik aus der Alt-Arie „*Es ist vollbracht*“ aus der Bachschen *Johannes-Passion* übernommen<sup>9</sup>. Beethoven hat sich die Vorlage soweit zu eigen gemacht, daß sie in ihrem Verweischarakter kaum mehr erkennbar ist. In dieser vollkommenen Verschmelzung des Übernommenen mit dem neuen musikalischen Kontext ist zugleich die Grenze zwischen Rezeption und Produktion, der Aneignung von Musik und dem Komponieren von Musik angesprochen. So sinnvoll also in einem ersten Schritt die Unterscheidung zwischen beiden ist, so fließend werden die Grenzen zwischen ihnen, wenn sie differenzierter aufeinander bezogen sind. Die engere Verbindung zwischen Hören und Komponieren, die sich aus der dritten Bedeutung von *recipere* herleiten läßt, hat darüber hinaus einen ästhetischen und historisch-soziologischen Aspekt. Dieser hängt mit dem gesellschaftlichen Verständnis des Komponierten zusammen, d. h., ob es in seiner Machart und Mechanik allgemein eingesehen werden kann oder ob sie verborgen werden. Wenn Johann Sebastian Bach in seiner Vorrede zu den zwei- und dreistimmigen Inventionen schreibt, daß man beim Spielen dieser Handstücke auch selbst gute Inventiones bekommen und diese auch durchführen solle, so formuliert er damit die für das 18. Jahrhundert verbindliche Überzeugung, daß das Erfinden von Musik auf der Nachahmung bereits abgeschlossener Kompositionen beruhe. Im Kapitel *Von der Erfindung* führt Johann Mattheson in seinem *Vollkommenen Kapellmeister* von 1739 aus, wie der Komponist Einfälle bekommt und diese in eine Kunstform bringt. Der Einfall eines Themas für ein bestimmtes Stück mit festgelegtem Charakter läßt sich zwar nicht gewaltsam herbeiführen, aber doch durch das Anhören oder Spielen von Melodien anderer Komponisten lenken. Ist die Erfindung der Melodie geglückt und sie geschickt eingerichtet, so folgt ihre Ausarbeitung nach den Gesetzen der Rhetorik, auf die Mattheson sich ausdrücklich bezieht<sup>10</sup>.

Es ist also für die Musikanschauung des 18. Jahrhunderts die Auffassung als zentral festzuhalten, daß das Komponieren bei entsprechendem Fleiß ein für jedermann

<sup>8</sup> Vgl. G. Buhr, *Textpoetik und Rezeptionspoetik*, Habilitationsschrift Freiburg 1976, S. 67 (mschr.).

<sup>9</sup> Ich lasse hier offen, ob es sich um einen Topos oder um ein Zitat handelt. Beethoven konnte nach 1815 durch Friedrich Zelter oder Georg Pölchau Kenntnis von der *Passion* Bachs gehabt haben.

<sup>10</sup> Vgl. J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, Hamburg 1739, S. 122.

Einsehbares, Erlernbares und Machbares sei aufgrund der engen Beziehung zwischen Hören, Spielen und Erfinden von Musik. Rezeption und Produktion sind hier also konstitutiv aufeinander bezogen. Die komponierte Musik und die korrespondierende Kompositionslehre verdecken nicht die Art der Konstruktion, sondern diese wird in ihrem Arbeitsprozeß transparent gemacht und kann daher nicht wie im 19. Jahrhundert zu einer von der Realität abgespaltenen Ideologieförmigkeit werden.

Es liegt ein scharfer Schnitt zwischen der Musikauffassung des 18. und 19. Jahrhunderts, der durch die veränderte Beziehung zwischen Komponieren, Hören und Spielen hervorgerufen wurde. Die im mehrfachen Sinn verstandene Autonomisierung der Kunst hat eine tiefe Kluft zwischen dem Publikum und dem Werk aufgerissen. Die Emanzipation der Musik aus ihrer institutionellen Funktionsgebundenheit führte erstens zu einer Distanz der produzierten Musik gegenüber der Rezeptionssphäre. Der von Ferdinand Hand 1837 formulierte Anspruch des Autonomie, daß die musikalische „*Form für das Geistige nur eine freie seyn kann, insofern das Schöne um seiner selbst willen da ist und keinem fremden Zwecke dient*“<sup>11</sup>, setzt so hohe Maßstäbe, daß die von Karl Philipp Moritz<sup>12</sup> noch 1794 geforderte Vermittlung von Kunstgenuß und Kunstschaffen außer Kraft gesetzt ist. Die Zwecklosigkeit und absolute Selbstgeltung des Hervorzubringenden überfordert die Möglichkeiten des Musikliebhabers, der sich von der praktischen Anwendung in der Komposition tiefere Einsichten in die Musik erhofft hatte. Neben diesem dysfunktionalen Aspekt der Autonomie zeichnet sich die Verselbständigung der musikalischen Zweckbestimmung gegenüber sozialästhetischen Bedürfnissen zweitens an der Herauslösung der Kompositionen aus der Gattungsnorm ab. Sie sind nicht wie im 18. Jahrhundert die jeweilige Gattung repräsentierenden Exemplare, sondern jeweils so formbildend und formerschöpfend, daß sie für den Hörer nicht mehr auf der Folie von Gattungsansprüchen und Gattungskonventionen aufgenommen werden können. Die anthropologische Implikation der Gattungstheorie Kants, nach der die Autonomie menschlicher Entscheidungen zugunsten eines allgemeinen moralischen Gesetzes die Voraussetzung für die Verwirklichung des Menschen als Gattungswesen darstellt, ist hier in das Gegenteil verkehrt: Die musikalische Gattungsnorm ist Voraussetzung für die Autonomisierung des einzelnen Kunstwerks, das im Extremfall jegliche Gattungsgeschichte auflöst. Auf sie kann das einzelne Werk nicht wie im 18. Jahrhundert verstehend bezogen werden. Die Diskrepanz zwischen Kreation und Rezeption äußert sich drittens in der Bestimmung der autonomen Musik als absoluter. Die Loslösung der Musik von ihrer unmittelbaren Sprachgebundenheit führt in der absoluten Instrumentalmusik zu einer internationalisierten Sprachähnlichkeit, deren Verständnis von der Bildungöffentlichkeit kaum nachvollzogen werden konnte. (Erinnert sei nur an die zahlreichen, gemäßigt modernen Streichquartette Ignaz

<sup>11</sup> F. Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, Band 1, Leipzig 1837, S. 149.

<sup>12</sup> Vgl. K. Ph. Moritz, *Die Neue Cecilia*, Stuttgart 1962, S. 32 (= Faksimiledruck der Originalausgabe von 1794, mit einem Nachwort von H. J. Schrimpf).

Pleyels, die, wie Ludwig Finscher<sup>13</sup> gezeigt hat, die Funktion hatten, das schwierige Verständnis der Quartette Haydns und Mozarts zu ermöglichen.) Mit der autonomen, als selbständig verstandenen Instrumentalmusik hängt viertens die Ungegenständlichkeit der reinen Instrumentalmusik in der frühromantischen Ästhetik bei Ludwig Tieck<sup>14</sup> und E.T.A. Hoffmann<sup>15</sup> eng zusammen. Autonomie schließt hier die Entfernung vom Gegenständlichen und Plastischen und die Annäherung an eine poetisch entgrenzte Gegenwelt ein.

Diese vier Bestimmungsmomente der Autonomisierung der Musik zwischen dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert spiegeln sich schließlich im Verhältnis von Handwerkslehre und Ästhetik. Waren die praktischen Kompositionslehren und Vortragslehren im 18. Jahrhundert immer auch zugleich Bedeutungslehren, so verselbständigen sich diese im 19. Jahrhundert zur philosophischen Ästhetik, die mit ihren Prinzipien des Schönen, „In-sich-Ruhenden“ und Klassischen von oben den Gegenstands- und Materialbereich der Musik überzieht, während die Handwerkslehre immer mehr poetisierende und spekulative Züge annimmt, bis die Grenzen zur philosophischen Ästhetik fließend werden. Deutlich wird dies etwa am Widerspruch zwischen einem einsehbaren, am konkret-materialen Bereich der Musik oder Literatur orientierten Struktur-<sup>16</sup> und Konstruktionsbegriff<sup>17</sup> einerseits und der irrationalen Theorie des Einfalls und der mystifizierenden Verunendlichung des Formbegriffs<sup>18</sup> andererseits, wodurch rückwirkend die analytischen Kategorien ihre theoretische Verbindlichkeit einbüßen. Die uneingeschränkte und absolute Selbstgeltung des Kunstwerks und das Ideal einer die Mechanik verbergenden inneren Form haben eine materiallose und übergeistige Ästhetik entstehen lassen. Das Produzieren von Musik wurde zu einem Einmaligen, Unwiederholbaren, das die Auffassung vom Komponieren im 18. Jahrhundert ausschloß, die sich am Nachahmen durchs Spielen und Hören orientierte. Produktion und Rezeption wurden voneinander getrennt.

Diese Situation änderte sich radikal in der Musik nach 1950, in der etwa bei Pierre Boulez fast in Anlehnung an die Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts das Handwerk, der Prozeß des Machens wieder durchsichtig und damit auch wieder imitationsfähig wurde. Im Zentrum der Kompositionslehren von Boulez' *Musikdenken heute* von 1963 und Heinrich Christoph Kochs *Versuch einer Anleitung zur*

<sup>13</sup> Vgl. L. Finscher, *Studien zur Geschichte des Streichquartetts. I: Die Entstehung des klassischen Streichquartetts. Von den Vorformen zur Grundlegung durch Joseph Haydn*, Kassel 1974, S. 273 ff.

<sup>14</sup> Vgl. L. Tieck, *Musikalische Leiden und Freuden*, in: *Novellen*, München o.J., S. 85.

<sup>15</sup> Vgl. E. T. A. Hoffmann, *Beethovens Instrumental-Musik*, in: *Fantasiestücke und andere Erzählungen*, Band 1, Frankfurt am Main 1967, S. 37.

<sup>16</sup> E. T. A. Hoffmann, ebda., S. 43 und S. 53.

<sup>17</sup> Vgl. Fr. W. J. Schelling, *Philosophie der Kunst*, Darmstadt 1966, S. 277 und S. 283 (= repr. Nachdruck der Ausgabe von 1859).

<sup>18</sup> Vgl. etwa die Formulierung: „In der Invention expandiert oder ergießt sich das Genie in das Besondere; in der Form nimmt es das Besondere zurück in das Unendliche“ (Fr. W. J. Schelling, ebda., S. 105).

*Composition* von 1782 steht die „Erfindung“<sup>19</sup>, die von der Seite eines erlernbaren Handwerks und einer durch das musikalische Denken<sup>20</sup> lenkbaren Phantasietätigkeit bestimmt wird. In das Handwerk ist bei Boulez über das Studium der Satzlehre (Syntax und Grammatik) hinaus eine „aktiv analytische Methode“<sup>21</sup> einbezogen, die aus der Erkenntnis kompositorischer Probleme und Lösungen Konsequenzen für das eigene Komponieren zieht. Damit ist der die Produktivität stimulierende Charakter der Analyse hervorgehoben. Durch sie werden kompositorische Sackgassen (unangemessene Übertragung und Anwendung von Techniken, die einem verschiedenen strukturierten Problemkontext entstammen) vermieden und die Erfindung die ein ganzes Stück tragen soll, präzisiert, so daß hier eine Verbindungslinie zur romantischen Imaginationslehre gezogen ist. Mit exakter Phantasie geschlagen zu sein ist kein Schicksal des Genies, sondern einem Prozeß unterworfen, der durch die Reflexion auf die Technik und ihrer schöpferischen Anwendung ausgelöst wird, wobei allerdings, wie Boulez betont, die „Erfindung“ selbst nicht der rationalen Verfügbarkeit durch das reflektierte Handwerk untersteht<sup>22</sup>. Boulez betreibt somit weder eine Pseudomorphose der Kunst an die Wissenschaft noch überantwortet er die „Erfindung“ dem Spontaneitätskult der neuen Innerlichkeit, sondern bestimmt, wie die „Erfindung“ durch Handwerk und Wissenschaft einerseits initiiert und präzisiert wird, und inwieweit sie sich andererseits einer Einbildungskraft verdankt, die sich durch Analyse, Kritik und Selbstkritik zwar fördern, aber nicht erlernen läßt<sup>23</sup>. Dennoch ist der Schritt von der reflektierten Technik zur unverfügbaren Imagination nicht so weit, wie es der Hinweis auf Talent und Anlage vermuten läßt. Die von Boulez analysierten Ausschnitte von Werken Weberns, Bergs und Schönbergs und eigener Kompositionen liegen auf einer Ebene mit später komponierten Werken: „*Poésie pour pouvoir*“ wurde theoretisch erfunden, noch bevor es komponiert wurde<sup>24</sup>. Die produktive, in ihrer Qualität bereits entscheidend durch die Phantasietätigkeit geprägte Analyse ist ein der Komposition vermitteltes Stadium.

Ohne die Unterschiede in der Zweckbestimmung der Musik bei Boulez und Heinrich Christoph Koch übersehen zu wollen, gibt es zwischen beiden Kompositionslehren Übereinstimmungen, die die Einschränkung des Genies als einzig entscheidender Instanz für das Entstehen einer Komposition und die daraus resultierende Erlernbarkeit des Erfindens betreffen. Koch wendet sich gleich Boulez gegen die Auffassung, daß das musikalische Denken und die von ihm abstrahierten

<sup>19</sup> P. Boulez, *Musikdenken heute* (1), in: Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, hrsg. von E. Thomas, Mainz 1963, S. 122 und H. Ch. Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Leipzig 1787, Band II, S. 76ff. (= repr. Nachdruck Hildesheim 1969).

<sup>20</sup> *Musikdenken*, S. 24 und *Versuch II*, S. 71.

<sup>21</sup> *Musikdenken*, S. 15.

<sup>22</sup> Vgl. P. Boulez, *Disziplin und Kommunikation*, in: *Werkstatt-Texte*, aus dem Französischen von J. Häusler, Frankfurt am Main 1972, S. 210.

<sup>23</sup> Ebda.

<sup>24</sup> Vgl. den Hinweis von J. Häusler in: Boulez, *Werkstatt-Texte*, S. 7.

Regeln die Phantasie austrockne und lähme<sup>25</sup>, sondern erhebt es zur entscheidenden Voraussetzung seiner musikalischen Erfindungslehre:

„Es kommt bey der Erfindung der Tonstücke nächst der Kenntniß des mechanischen Theils der Composition hauptsächlich auf drey Stücke an; 1) auf die Leichtigkeit im Erfinden und Anordnen, und zugleich auf das damit verbundene Gefühl, ob die erfundenen Theile an sich selbst schön sind, und in der Verbindung unter einander ein schönes Ganzes ausmachen, durch welche die vorgesezte Absicht erreicht wird; oder mit einem Worte auf Genie und Geschmack; 2) auf den besonderen Seelenzustand, in welchem sich der Tonsetzer befinden muß, wenn er ein Tonstück erfinden will; und 3) auf die erlangte Fertigkeit melodisch und harmonisch zu denken“<sup>26</sup>.

Die drei hier genannten Forderungen beziehen sich auf die „Entstehungsart der Tonstücke“, d. h. auf die Anlage des Ganzen, in dem die Hauptideen, ihre Verbindungsfähigkeit und harmonische Einfärbung als Entwurf in der Vorstellung des Komponisten präsent sein müssen. Das Erfinden der Hauptideen („Melodien“) ist durch das Studium und Nachahmen von vollkommenen Melodien erlernbar, bis sie schließlich selbst „erdacht“<sup>27</sup> werden können. Zugrunde liegen der Erfindungslehre die Regeln der Periodologie, die im Sinne einer Syntaxlehre festsetzt, was richtig und falsch ist, wobei die Abweichungen und Differenzierungen das größere Interesse beanspruchen, weil sich die Norm von selbst versteht. Unproblematisch an den drei von Koch gestellten Bedingungen sind die Punkte eins und drei, weil sie sich durch das Durchdenken der Möglichkeiten und durch das übende Imitieren von Mustern aneignen lassen. Es ist nun erstaunlich, daß Koch den „dunklen“ Bereich der zum Einfall nötigen Begeisterung („besonderer Seelenzustand“) einer sich bis an die Grenzen der Vernunft aufklärenden Erfindungslehre unterwirft. Der Enthusiasmus des Genies wird nicht mystifiziert, sondern die Frage, wie die schönen Melodien in der Seele des Tonsetzers entstehen<sup>28</sup>, wird planvoll beantwortet. Zunächst scheint Koch vor der Antwort zurückzuschrecken, indem er darauf hinweist, daß dies Gebiet eigentlich der Poetik und Ästhetik angehöre<sup>29</sup> (ein ähnlicher Zwiespalt findet sich bei Boulez, der entgegen seinen Versprechungen auf die Handwerkslehre im *Musikdenken heute* nie eine ausgeführte Ästhetik hat folgen lassen), entschließt sich aber dann doch, in die letzte Begründungsinstanz für das Entstehen einer Komposition vorzudringen. Entsprechend der platonischen Enthusiasmuslehre spricht Koch vom Überfluß der Ideen, die im Zustand der Begeisterung ohne Mühe und Arbeit kommen, „als wenn sie von einer höheren Kraft eingegeben würden“<sup>30</sup>. Danach stellt sich das Problem, wie derjenige, der den mechanischen Teil der Tonkunst beherrscht, in diesen Zustand gelange. Der *Versuch einer Anleitung zur Composition* gibt vier Hinweise, die den ekstatisch scheinenden Augenblick der Eingebung, abgesehen von seinem Kairos, erreichbar machen lassen: erstens die Lektüre von Belletristik mit

<sup>25</sup> *Versuch III*, S. 11 und *Musikdenken*, S. 122.

<sup>26</sup> *Versuch II*, S. 70.

<sup>27</sup> *Versuch II*, S. 71.

<sup>28</sup> *Versuch II*, S. 94.

<sup>29</sup> Ebda.

<sup>30</sup> *Versuch II*, S. 95.

solchen Stellen, die solche Empfindungen enthalten, die man auszudrücken wünscht<sup>31</sup>; zweitens das „wiederholte Singen oder Spielen solcher Sätze aus den Werken guter Componisten, die eben dieselbe Empfindung zum Gegenstande haben, in die man sich zu versetzen wünscht“<sup>32</sup>; drittens Nachahmung einer jeden besonderen Verbindungsart mehrerer melodischer Teile, um sein Erfindungsvermögen anzuregen<sup>33</sup>; viertens Restriktion des Einfalls, der im Idealzustand eine Vorstellung vom ganzen Satz enthalten soll, auf die Erfindung von einfachen Melodien, bis durch die Übung im Erfinden von zusammengesetzten und mehrstimmigen Melodien ein Entwurf der ganzen Komposition in der Vorstellung möglich ist<sup>34</sup>.

Die Aufklärung der Art und Weise, wie ein Werk gemacht ist, wird also zur Quelle der Erfindung. Sie ist nichts Numinoses wie in der romantischen Musikanschauung, sondern resultiert aus der Anregung, die durch das Rezipieren von Musik gewonnen wird. Kochs und Boulez' Kompositionslehren sind programmatische Erklärungen darüber, wie sich aus dem bereits Komponierten Kriterien für die Erfindung und Ausarbeitung neuer Kompositionen ableiten lassen. Die Rezeption von Musik, ihre analytische Durchdringung eingeschlossen, ist bereits eine Form der Produktivität. Daß die Idee der „Erfindung“ bei Koch und Boulez im Zentrum der Überlegung steht, erklärt sich aus ihrer Stellung zwischen der Analyse als einer produktiven Rezeptionsform und der Komposition als einem Akt rezeptiver Produktivität.

Stellt Hans Robert Jauß für die Poetiken der Literaturgeschichte fest, daß sie nur Produktions- und Darstellungsästhetiken sind und den rezeptionsästhetischen Aspekt (den Anteil der Publikumserwartungen an der literarischen Produktion) vernachlässigen<sup>35</sup>, so trifft diese Behauptung auf die mit den Poetiken vergleichbaren Kompositions- und Vortragslehren etwa des 18. Jahrhunderts nur eingeschränkt zu. Diese enthalten zum einen die Reflexion auf die Zweckbestimmung und Wirkung der Musik (Erregung schöner und guter Empfindungen) und Ausführungen darüber, wie diese Intentionen musiksprachlich zu realisieren seien. Die Intentionen artikulieren sich in Regeln, die als ästhetische Normen vom Publikum mitbestimmt wurden. Die Einheit von intendierter Wirkung und sprachlicher Realisierung<sup>36</sup> ist also noch im Bereich der Kompositionslehre ein Produkt von kompositorischer Praxis, ästhetischer Reflexion und allgemeinem Geschmack. Zum anderen ist die von Jauß beklagte Trennung zwischen Produktions- und Rezeptionsästhetik dadurch gemildert, daß die musikalischen Vortragslehren Darstellungsästhetiken eigenen Charakters sind, die von der

<sup>31</sup> Ebda.

<sup>32</sup> *Versuch II*, S. 95/96.

<sup>33</sup> *Versuch III*, S. 10.

<sup>34</sup> *Versuch II*, S. 55.

<sup>35</sup> Vgl. H. R. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, in: R. Warning (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1975, S. 127.

<sup>36</sup> Vgl. die Diskussion über H. Dieckmanns Abhandlung *Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert in Frankreich*, in: *Immanente Ästhetik und Ästhetische Reflexion*, hrsg. von W. Iser, München 1966, S. 399 ff. (= Poetik und Hermeneutik, Band II.)

Darstellungsebene der Ausführung und Ausarbeitung der musikalischen und dichterischen Gedanken in den Kompositionslehren und literarischen Poetiken zu unterscheiden sind. Durch diesen Bereich der für die Musikpraxis notwendigen Reproduktionslehre, die eine wirksame Vermittlungsinstanz zwischen ästhetischer Produktion und Rezeption darstellt, wird die für die Literaturpraxis charakteristische Distanz zwischen Autor und Publikum geringer, weil die aufführungspraktischen Regeln der Interpretationslehren dem Publikum vertrauter sind als die Kompositionslehren und Poetiken, die fast ausschließlich für den Autor Geltung besitzen. Die Vortragslehren (Klavierschulen und Gesangsschulen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts) sind ein entscheidendes Vermittlungsglied zwischen dem Darstellungsbereich der Kompositionslehre und dem Publikumsgeschmack, wodurch im Unterschied zur Literaturpraxis, in der die Deklamationslehren<sup>37</sup> einen geringeren Öffentlichkeitswert für sich beanspruchen können, eine enge Verbindung zwischen Produktion und Rezeption gegeben ist. Es dürfte deswegen keine Übertreibung sein zu behaupten, daß die aktuelle Präsenz eines klassischen Musikrepertoires mit der Tradition der durch die Reproduktionslehren kodifizierten Aufführungspraxis zusammenhängt, eine Präsenz, die, wenn man die Rezeption Goethes mit der Beethovens heute vergleicht, in der Literaturpraxis nicht vorzufinden ist.

Neben dieser für den rezeptionssoziologischen Ansatz zentralen Vermittlung zwischen Aufführen, Analysieren, Hören, Spielen und Komponieren – einer Vermittlung, die durch die je historisch-gesellschaftliche Auffassung des Musikbegriffs bestimmt wird – ist ein weiterer Aspekt dieses Ansatzes auszuführen, der sich auf das gesellschaftliche Interesse der Rezeption, auf ihre Funktion im Erzeugen von Erwartungshaltungen bezieht.

Das Aufnehmen von Musik, sei es das des Einzelhörers, des Kritikers und Rezensenten, des Komponisten und eines hypothetisch verallgemeinerbaren Publikums, vollzieht sich nicht, wie es die Ideologie der warenmäßig verpackten Produkte der Kulturindustrie vortäuscht, in naiver Unmittelbarkeit, sondern ist von teilweise faktisch schwer nachweisbaren Vorgegebenheiten geprägt. Es klingt wie eine Trivialität, daß es keine reine und voraussetzungslose Beziehung zwischen Hörer und ästhetischem Gegenstand gäbe, aber im Extremfall macht die Annahme deutlich, daß die Ablehnung oder Verehrung eines Stückes mehr mit dem Vorurteil des betreffenden Hörers als mit dem Hören und dem Gehörten selbst zu tun hat. Untersuchungen haben gezeigt, daß die Bewertung von Stücken durch die fingierte Angabe berühmter Komponistennamen angehoben wird, selbst wenn die entsprechenden Hörobjekte trivial sind<sup>38</sup>. In die angeblich ästhetischen Urteile gehen ständig vorher feststehende

<sup>37</sup> Vgl. etwa I. F. Mosel, *Versuch einer Aesthetik des dramatischen Tonsatzes*, Wien 1813 und J. C. Wötzel, *Grundriß eines allgemeinen und faßlichen Lehrgebäudes oder Systems der Deklamation*, Wien 1814.

<sup>38</sup> Vgl. H. de la Motte-Haber, *Die Schwierigkeit, Trivialität in der Musik zu bestimmen*, in: *Das Triviale in Literatur, Musik und bildender Kunst*, hrsg. von H. de la Motte-Haber, Frankfurt am Main 1972, S. 174 ff. (= Studien zur Philosophie und Literatur des 19. Jahrhunderts, Band 18).

Vorurteile ein, die dann unbewußt auf die Qualifizierung der musikalischen Wahrnehmung übertragen werden. Die Rezeption ist also prinzipiell von der emotionellen Disposition, der Sozialisation und der gruppenspezifisch bedingten Norm von Wertvorstellungen bestimmt.

Diese Kriterien, die Hans Robert Jauß unter dem Begriff des „*Erwartungshorizonts*“<sup>39</sup> zusammengefaßt hat, präjudizieren die konkrete musikalische Wahrnehmung, bevor diese sich vollzogen hat. Es ist nur allzu gut verständlich, wenn diese Einsicht zwar prinzipiell zugestanden wird, aber nach dem ‚Hörerlebnis‘ tabuisiert wird, weil niemand die außerästhetischen Vorbedingungen nennen will, um sich das ‚Erlebnis‘ nicht zu zerstören. Statt dessen werden diese Vorbedingungen ins Unbewußte zurückgedrängt, um dann bei Befragungen als Attribute des gehörten Stückes wieder aufzutauchen. Diese Verschiebung der Urteilsinstanz erklärt den psychischen Widerstand der Befragten, nach der Hörerfahrung den eigenen subjektiv-projizierenden Anteil bei der Beschreibung des Gehörten namhaft zu machen und ihn nach Möglichkeit von der Wahrnehmung zu trennen, wie sie sich im Augenblick zwischen Hörer und gehörtem Stück realisiert. Selbst wenn die strikte Unterscheidung zwischen Prädisposition und konkreter Urteilsbildung eine Fiktion ist, so macht sie doch auf den zweiten entscheidenden Gesichtspunkt der Rezeptionssoziologie, den des interessenbedingten und des interessenbildenden Charakters der Rezeption, aufmerksam.

## II: Modelle der Rezeption

Nachdem bisher die Beziehung zwischen Rezipieren und Produzieren, Aneignen und Werten im Allgemeinen angesprochen wurde, ist nun an einzelnen Modellen die Relation zwischen Vorurteil, Wertung und ästhetischem Gegenstand näher zu untersuchen. Aus der Vielzahl möglicher Modelle seien fünf für die Rezeptionsforschung relevante herausgegriffen. (Es wäre sowohl die Objektwahl als auch der Adressatenkreis erweiterbar durch die Hinzunahme anderer Modelle wie Interpret-Werk, durch entsprechende musikalische Sozialisation vorgebildeter Normalhörer-Werk, Normalhörer-U-Musik, abwehrendes Verhalten des Expertenhörers gegenüber der U-Musik; es versteht sich, daß erst durch die Vollständigkeit der Modelle, in die quantitativ-statistische Rezeptionsanalysen<sup>40</sup> einbezogen werden müßten, ein hypothetisch verallgemeinerbarer Publikumsbegriff gewonnen werden könnte, der dann historisch hinsichtlich der jeweiligen Vorstellung von Öffentlichkeit<sup>41</sup> zu differenzieren wäre.) Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf den Aspekt des interessebedingten und interessebestimmenden Charakters der Rezeption, wie er sich zwischen der Selbsterfahrung des Einzelhörers und dem Werk, Rezensent und

<sup>39</sup> Vgl. Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, S. 132.

<sup>40</sup> Vgl. A. Hohenester, O. Kolleritsch und G. Schuller, *Kulturteilgestaltung Europäischer Tageszeitungen* (= Studien zur Wertungsforschung Band V, hrsg. von O. Kolleritsch), Graz 1975.

<sup>41</sup> Vgl. J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied und Berlin 1975.

Ausgabe, Komponist und Komponist, „Publikum“ und Gesamtwerk eines Komponisten ausprägt.

### 1. Einzelhörer-Werk – Die Objektivierung des Vorurteils zum Urteil am Beispiel von György Ligetis zweitem Streichquartett

Immer wieder trifft man auf die Behauptung, der Eindruck eines einzelnen Hörers sei bloß subjektiv und nur einer Verallgemeinerung fähig, wenn er entweder mit den Eindrücken tausend anderer Hörer übereinstimme oder in Beziehung zum gehörten Werk gebracht werde, das ja von sich aus einen objektiven Sinnzusammenhang herstelle. Die Überführung aber des Eindrucks in ein verbindliches Urteil gelingt auf diese Weise nicht, weil die Quantifizierbarkeit und Subsumierbarkeit der Eindrücke unter ein Schema den Einzeleindruck nicht im nachhinein als richtigen legitimiert, solange dieser vom auslösenden Gegenstand getrennt bleibt. Umgekehrt ist die Feststellung, daß der isolierte Eindruck durch seine Beziehung zum an sich objektiven Werk verallgemeinert werde, so lange falsch, wie der Eindruck nicht selbst in seiner Teilhabe an rollenspezifischen Vorurteilen gesehen wird. Es ist also nicht nur jeweils ein Subjektives, das wahrnimmt, sondern in seinen Vorbedingungen, die sich auf die konkrete Hörerfahrung auswirken, bereits ein gesellschaftlich Vermitteltes. In einem ersten Schritt ist zu zeigen, inwiefern meine Erfahrung als Einzelhörer etwas Allgemeines ist, das in einem zweiten Schritt objektivierbar wird durch seinen Bezug auf Ligetis zweites Streichquartett, das eine kompositorische Auseinandersetzung mit der Gattungsgeschichte des Streichquartetts und eine subjektive Reaktionsform auf sie darstellt.

Ähnlich der Notwendigkeit des Psychoanalytikers, sich einer Lehranalyse zu unterziehen, um nicht eigene Probleme in den Patienten zu projizieren und auch nicht selbst Opfer von Projektionen zu werden, muß derjenige, der Rezeptionsforschung betreibt, sich selbst zum Gegenstand der Untersuchung machen, um den Zirkel<sup>42</sup> von projiziertem Vorurteil und Urteil zu durchschauen. Ich beschreibe zunächst das Vorurteil, das ich hatte, bevor ich 1969 in Baden-Baden die Uraufführung von Ligetis Quartett hörte. Die spezifische Erwartung gegenüber diesem Stück hat die Hörerfahrung und Wertung geprägt. Sie ist nicht nur etwas Privates, sondern war damals auf eine allgemeine Situation bezogen und kehrt, zwar verändert, bei jeder Auseinandersetzung mit diesem Stück wieder.

<sup>42</sup> An anderer Stelle habe ich die Forderung aufgestellt, daß die Aufgabe der Rezeptionsforschung in einem Durchbrechen des hermeneutischen Zirkels zu suchen sei (vgl. NZ/Melos 1977, H. 3, S. 228). Das Problem jedoch, wie die der Frage immer schon vorausgesetzte Antwort bestimmbar sein soll, noch bevor diese gegeben werden kann, ist nicht erkenntnistheoretisch, sondern nur psychoanalytisch lösbar. Deswegen wurde hier der Vergleich mit dem Analytiker gewählt, der letztlich undurchschaute Projektionen ebensowenig vermeiden kann wie der Rezeptionsästhetiker, der sich trotz dieser Aporie die Relativierung von Werturteilen durch Vorurteile zur Aufgabe machen sollte. Paradoxerweise ist erst durch die extreme Subjektivierung und ihre Selbsteinschränkung eine Objektivierung des Werturteils möglich.

Als Ligeti dies Streichquartett schrieb und das LaSalle-Quartett es zur Aufführung brachte, stand die damalige künstlerische „Avantgarde“ in enger Verbindung zur politischen Emanzipationsbewegung. Ob diese „Avantgarde“ sich einer engagierten, negativen oder formalistischen Kunstrichtung verschrieben hatte, zählte weniger als die Tatsache, daß jedes ihr zugerechnete Werk eine besondere Bedeutung im gesellschaftlichen Befreiungsprozeß einnahm. Die Veränderung der allgemeinen Verhaltensweise durch die spezifische, irritierende Wahrnehmungsform der Kunst ließ die „Avantgarde“ als einen Teil der Bewegung erscheinen. In diesem Zusammenhang tauchten die Stücke Ligetis auf, der sich zwar von einer politisch-plakativen Kompositionsrichtung distanzierte<sup>43</sup>, der aber, ähnlich wie Mauricio Kagel etwa in seinem *Staatstheater*, durch das Komponieren von Verhaltensweisen zumindest indirekt eine Auflösung erstarrter Konventionen beabsichtigte. Von diesem „Erwartungshorizont“ einer das unmittelbare politische Engagement sublimierenden Kompositionsrichtung war meine damalige Erfahrung bestimmt, die sich auf das Interesse an Ligetis Streichquartett auswirkte. Fast jedes seiner Werke hatte einen Impuls zu neuen kompositorischen Gattungen gegeben<sup>44</sup>. Diese Tatsache führte zu einer Art Über-Erwartung gegenüber jedem seiner neuen Werke. Es handelt sich dabei, wie man aus den Vorberichten<sup>45</sup> zum *Grand macabre* und den Reaktionen<sup>46</sup> studieren konnte, um eine durchaus bis heute objektivierbare Erfahrung, denn man erhoffte sich aus Ligetis Oper einen Weg in ein begehbares Neuland des zukünftigen Musiktheaters.

Das Vorurteil, das meine Erfahrung mit Ligetis Streichquartett bestimmte, war durch folgende Merkmale charakterisiert: durch die Über-Erwartung, die dem Werk einen Kredit einräumte, selbst wenn es die Folgelasten nicht tragen konnte; durch die angebotene Sublimierung, die unmittelbar politisches Engagement ästhetisch auffing; und durch die Identifikation mit Ligetis zu dieser Zeit auf einem Symposium über „Musik nach 1950“ vorgetragenen Auffassung, daß die Kunst eben nur vermittelt durch die Irritation der Alltagswahrnehmung politisch wirksam sein könne<sup>47</sup>. Das subjektive Interesse war also durch diese Vorurteilsmerkmale determiniert. Es ist in doppelter Hinsicht ein Allgemeines: Es stand 1969 im Kontext der mit der „Avantgarde“ verbundenen politischen Hoffnungen, und es objektiviert sich in

<sup>43</sup> Vgl. G. Ligeti, *A propos Politik*, in: *Ferienkurse 72*, Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik, Band XIII, S. 42 ff.

<sup>44</sup> Vgl. etwa die zentrale Stellung der Stücke *Artikulation*, *Atmosphères*, *Aventures* und des zweiten Streichquartetts für die Entwicklung der neueren Kompositionsgeschichte.

<sup>45</sup> Vgl. G. Ligeti, *Zur Entstehung der Oper „Le Grand Macabre“*, in: *NZ/Melos 1978*, H. 2, S. 91 ff.

<sup>46</sup> Vgl. A. Briner, *Ein Ende, das nicht stattfindet. Ligetis „Le Grand Macabre“ an der Königlichen Oper*, in: *NZ/Melos 1978*, H. 3, S. 226.

<sup>47</sup> Dies äußerte G. Ligeti 1969 bei einem Symposium über „Musik nach 1950“ in Freiburg; Ligeti sprach damals bezeichnenderweise über verschiedene musikalisch-erotische Verhaltensweisen in den *Aventures*. Die Vorstellung von Musik als einer Verhaltensweise findet sich mit Anklängen an die *Aventures* im zweiten Streichquartett wieder.

meiner Erfahrung durch die veränderte Wiederkehr der damaligen Projektion bei jeder neuen Auseinandersetzung mit Ligeti<sup>48</sup>.

Ich versuche im nächsten Schritt meine gegenwärtige Hörerfahrung mit Ligetis Streichquartett zu beschreiben. In die Beschreibung, Interpretation und Wertung gehen die damals entstandenen Vorurteilsmerkmale der Über-Erwartung, Sublimierung und Identifikation ein. Für die Beurteilung des Werks kommt es nicht darauf an, das Vorurteil als vorwissenschaftlich abzulehnen, sondern es, wie gezeigt, in seiner normierenden, aber undurchsichtigen Funktion für die Urteilsbildung durchsichtig zu machen.

Das Stück läßt sich nach einer ersten Hörerfahrung am besten aus der Perspektive eines auf ein imaginäres Bühnengeschehen gerichteten Zuschauerraums beschreiben. Deutlich unterscheidbare Ebenen wie Hintergrund, Mitte und Vordergrund sind, wenn nicht durch Akteure, so doch durch eine interne Dramatik<sup>49</sup> und durch fiktive Verhaltensweisen untereinander verbunden. Diese Ebenen und Verhaltensweisen polarisieren sich über die angegebenen Grenzen hinaus. Das ohnehin weniger klar Wahrnehmbare des Hintergrunds löst sich in seinen verschwommenen Konturen so weit auf, bis es schließlich im Nichts verschwindet. Der Vordergrund bleibt in seiner Lage nicht fixiert, sondern aus ihm lösen sich wie in Übersprungshandlungen Klangpartikel heraus, die im Zuschauerraum den Körper des Zuhörers schmerzhaft treffen. Die theatralische Metaphorik indessen ist nicht zufällig, sondern bildet das Zentrum des Quartetts in dreifacher Hinsicht: Wie die Hörerfahrung zusammen mit den Satzbezeichnungen und den Spielanweisungen der Partitur eine räumlich-szenische Variation unterschiedlicher Grade von Nähe und Ferne suggeriert, so ist diese Unterscheidung von Distanzlosigkeit und Distanz sowohl für den zeitlich-sukzessiven Verlauf als auch für die auftauchenden Traditionsreste des Stückes maßgeblich. Das Verhältnis von Nähe und Ferne äußert sich räumlich-szenisch in der Beziehung von Vorder- und Hintergrund, zeitlich-sukzessiv in der Ähnlichkeit oder Unähnlichkeit von Satzcharakteren und historisch-retrospektiv in den unterschiedlich deutlichen Anklängen an vergangene Musik.

Einige Beispiele mögen das belegen. Die szenisch-räumliche Perspektive von Hintergrund, Mitte und Vordergrund ist musikalisch durch einen sich verflüchtigen, einen statischen, aber in sich bewegten und durch einen in sich zerklüfteten Klangtypus charakterisiert. Am schärfsten zeichnet sich die Erfahrung von Nähe und Ferne in der haptischen Ausdrucksweise ab, die aus dem Vordergrund ausbricht, um in einer Art Übersprungshandlung die Distanz zum Hörer einzuziehen und ihn

<sup>48</sup> Vgl. den Abschnitt *athematische und ahierarchische Form*, in: M. Zenck, *Kunst als begriffslose Erkenntnis*, München 1977, S. 234 und den Aufsatz *Auswirkungen einer „musique informelle“ auf die Neue Musik. Zu Theodor W. Adornos Formvorstellung*, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* X, 2 (1979), S. 137 ff., insbes. S. 156 ff.

<sup>49</sup> Im dritten Satz läuft ein scheinbar unirritierbarer Präzisionsmechanismus ab, der durch eine gewaltsame Interpolation unterbrochen wird. Danach dissoziiert sich die Bewegung soweit, bis sie sich auflöst.

körperlich schmerzhaft zu berühren. Solch extreme Nähe ergibt sich, wenn aus den entfernt wirkenden, ruhig liegenden Klängen plötzlich Gesten herausgerissen werden und an den eigenen Körper fahren. Diese Stellen finden sich vor allem im vierten Satz: Es sind entweder kurz und hart gespielte Akkorde, die schmerzhaft wirken (IV, T. 56), oder stumpf klingende Kratzgeräusche durch das starke Drücken des Bogens auf die Saite (IV, Anmerkung). Das Extrem dieser haptischen Ausdrucksweise ist der schrill dreinfahrende Schrei über abgründigem Baß (IV, T. 49). Der unvermittelte Gegensatz zu diesem ausbrechenden Ausdruck ist das Sich-Entfernen im Hintergrund. Durch solche Verhaltensweise ist der Satzcharakter des fünften Satzes mit der aus Schumanns und Mahlers Werk bekannten Bezeichnung „wie aus der Ferne“ bestimmt. Das kaum Hörbare, unmerkliche Einsetzen und Aufhören der Instrumente und die nur verschwommen wahrnehmbare Kontur einer Figur, die in eine bewegte Klangfläche eintaucht (V, T. 63 ff.), sind für diesen statischen, latent in sich bewegten Klangtypus des Hintergrunds bezeichnend. Das Sich-Entfernen kann bis zum „Verschwinden“ intensiviert werden. Im dritten Satz ist solch ein Vorgang präzise auskomponiert: Sehr kleine, unterschiedliche Notenwerte in allen vier Stimmen, die durch die geringfügige Abweichung in einer Ungenauigkeitsrelation zueinander stehen, werden parallel zur Rücknahme der Dynamik langsam vereinheitlicht. Analog zur anschließenden gleichmäßigen Verkleinerung des Rhythmus verlieren die Töne durch veränderte Spielweise immer mehr an Klangfarbe, wodurch das Geräuschhafte allmählich zunimmt (Pizzicato – Fingerkuppe auf der Saite – mit der Fingerkuppe auf der Saite klopfen – dasselbe allmählich ganz auf dem Griffbrett; III, T. 35 ff.). Durch die Verkleinerung des Rhythmus, die Reduktion der Dynamik vom *pp* bis zum *pppp* und durch das Dünnwerden der Klangfarbe entsteht der Eindruck eines Verschwindens, das durch die Abnahme des deutlich Wahrnehmbaren assoziiert wird. Es klingt, um ein Vielfaches gesteigert, wie das Reiterstück im Giguecharakter am Schluß von Schumanns *Kreisleriana*. Zwischen diesen extremen Charakteren, die für den Hinter- und Vordergrund stehen, vermittelt ein in sich aufgebrochener und ein stationärer Klangtypus. Klangbänder repräsentieren den vorderen Hintergrund und die zerklüfteten Partien verbinden den haptischen Ausdruck mit dem Vordergrund.

Die fünf Sätze des Quartetts werden schwerpunktmäßig von je einem der durch Nähe und Ferne bestimmten Klang- und Bewegungstypen charakterisiert. Die „Entwicklung“ innerhalb der Sätze und die ästhetische Differenzierung im Detail vollzieht sich durch die „thematische“ Einbeziehung der übrigen Klangtypen als Nebencharaktere. Die gleichsam thematische Beziehung oder Kontraste zwischen den Satzcharakteren und den Klangtypen lassen auch im zeitlich-sukzessiven Verlauf des ganzen Quartetts das Prinzip von Nähe und Ferne erkennen. So findet sich ein in sich stehender, durchchromatisierter Satzcharakter im zweiten Satz als Satzzone und Klangtypus in den anderen Sätzen wieder (I, 20 ff., IV, 19, 23, 29, 33 und V, 18–20). Ebenso tauchen den geradlinigen Verlauf störende Interpolationen (II, 27, 31 ff., III, 12 und IV, 27, 32), Ausbruchsfelder (I, 15 ff., 48 ff., 62 ff., 72 ff.; IV, 48 f.), ein

aufgebrochener und zerklüfteter Klangtypus (III, 31 ff.; IV, 1–19; V, 54 ff.) über fast alle Sätze verstreut auf. Gegenüber diesem mehr vertikal-harmonischen Klangtypus gibt es verschiedene Bewegungsformen von der Bartókschen Ostinato-Bewegung in allen vier Stimmen (V, 44 ff.) über die rhythmischen Ungenauigkeitsrelationen (I, 44 ff., 76 ff.; III, 15 ff.) bis zur Tremolo-Bewegung, die ein Rezitativ erwarten läßt, das aber ausbleibt<sup>50</sup> (I, 80 ff.).

Die Ausrichtung von Klang- und Bewegungstypen auf zentrale Satzcharaktere erzeugt ein Netz an Beziehungen und Kontrasten. Die Idee thematischer Arbeit ist in ihr Gegenteil verkehrt. Das weit Auseinanderliegende steht in umrißhafter Korrespondenz und das unmittelbar Aufeinanderfolgende in schroffer Distanz. Wie hier Nähe und Ferne die Satzcharaktere, Klang- und Bewegungstypen untereinander verbinden, so ist auch die Nähe und Ferne bestimmend für Ligetis Verhältnis zur Tradition<sup>51</sup>. Tradition klingt zuweilen deutlich, fast zitathaft und dadurch näher im fünften Satz an: In ein Quinttremolo als Klangfläche senkt sich wie zu Beginn von Bruckners vierter Sinfonie ein „Hornton“ (V, 61), Satzbezeichnungen wie „*Abgerissen*“ und „*wie aus der Ferne*“ zitieren Mahler<sup>52</sup>, und das Verschwinden im Nichts vergegenwärtigt das Ende von Bergs *Lyrischer Suite* und von Schönbergs *Erwartung*. Weniger deutlich und damit ferner zurück in der Tradition liegend sind Anklänge an Debussy (V, 41–43), Webern (I, 19 ff., 32–36 und der Beginn des zweiten Satzes), an Schubert (I, 88, das Rec. acc. aus dem Quartett G-dur im ersten Satz) und an Beethoven (III, 50: Generalauftakt). Der Schlußsatz von Ligetis Streichquartett umreißt nochmals zusammenfassend das Verhältnis von Nähe und Ferne im szenisch-räumlichen, sukzessiv-zeitlichen und historisch-retrospektiven Bereich: Klang und Bewegung verschwinden im Hintergrund der imaginären Bühne, das offene Ende stellt die äußerste Entfernung zum gewaltsamen Eintritt des Anfangs dar, und der Lontano-Charakter zitiert den seit Beethovens *Les Adieux* insgeheim zentralen Gestus der Romantik: den des Abschieds.

Wurden bisher das durch eine bestimmte Erwartungshaltung geprägte Vorurteil und das durch eine semantische Analyse gekennzeichnete Sachurteil ausgeführt, so ist nun in einem weiteren Schritt die Beziehung zwischen Vor- und Sachurteil und die Möglichkeit eines objektiven Werturteils zu entwickeln.

Die bisher vollzogene Trennung von Vor- und Sachurteil ist jetzt aufzuheben und es ist zu fragen, inwieweit die für das Vorurteil charakteristischen Wunschvorstellungen im musikalischen Text ihre Entsprechungen finden oder zurückgewiesen werden. Die Nicht-Erfüllung kann eine Selbsteinschränkung der Erwartungshaltung oder eine Kritik der Komposition zur Folge haben. Diskutiert man Ligetis zweites Streichquar-

<sup>50</sup> H. Kaufmann hat diese Traditionshülsen treffend als „*Leerstellen*“ bezeichnet. Vgl. H. Kaufmann, *Ligetis zweites Streichquartett*, in: Melos 1970, H. 5, S. 186.

<sup>51</sup> Vgl. dazu ausführlicher G. Ligeti und J. Häusler, *Wie man heute ein Streichquartett schreibt*, in: NZ 131 (1970), S. 378 ff.

<sup>52</sup> Vgl. G. Mahler, 3. Sinfonie, 3. Satz, 8 Takte nach Ziffer 15 in der Stimme des Posthorns; Schluß des 1. Satzes.

tett innerhalb des oben angegebenen Rahmens einer negativen, engagierten, formalistischen und affirmativen Konzeption von Kunst, so sprechen einige Merkmale analog den Kriterien des russischen Formalismus für eine kompositorisch intendierte Entautomatisierung der Wahrnehmung<sup>53</sup>: Die genannten Übersprunghandlungen zerstören die Vorstellung eines gesellschaftlich normierten Abstands sowohl zwischen den Menschen als auch zwischen den Menschen und den Dingen; die von den Medien für realisiert gehaltene Nähe ist in Wirklichkeit eine unendliche Ferne, die durch die haptische Ausdrucksweise in Ligeti's Quartett durchbrochen wird. Durch die plötzliche Einziehung der ästhetischen Distanz wird die Einstellung zur Wahrnehmung gelockert, beweglich und vertauschbar gemacht. Die Möglichkeit eines musikalischen Perspektivenwechsels von Nähe und Ferne bricht die automatisierte Alltagswahrnehmung auf. Ebenso wird eine gleichförmige Zeiterfahrung, wie sie in ihrer Normierung für den Produktionsprozeß<sup>54</sup> charakteristisch ist, erschüttert durch eine inhomogene Füllung der musikalischen Zeit, die nicht im Gleichmaß, sondern in Zäsuren, schockartigen Unterbrechungen, Zeiterben und Zeitblasen verläuft. Bis hierher läßt sich also eine Übereinstimmung zwischen meinem Vorurteil und dem Gehalt des Komponierten insofern feststellen, als die von Ligeti komponierten Verhaltensweisen der räumlichen, zeitlichen und historischen Nähe und Ferne eine Irritation der Alltagswahrnehmung bewirken.

Die Grenze zwischen der Korrespondenz von Erwartung und Realisierung, deren Nicht-Erfüllung entweder auf die Kosten meines Vorurteils oder des Kompositionsstils geht, ist dort erreicht, wo die sich in drei Dimensionen abspielenden Verhaltensweisen derart zu einem stilisierten System abschließen, daß sie sich gegenseitig aufheben und ihre teils schockartige Wirkung einbüßen. Diese Gefahr, die sich etwa auch am *Grand macabre* für mich zeigt, ist die, daß die kompositorisch zu sehr stilisierten Verhaltensweisen schließlich in sich verharren, ohne wirklich überzuspringen und dadurch die ästhetische Irritation in eine der Alltagswahrnehmung zu transferieren. Die Verselbständigung der Verhaltensweisen gerät zu artifiziell und rigide, als daß das Quartett einer Entautomatisierung festgefahrener Einstellungs- und Verhaltensweisen fähig wäre und ein subjektiv intendiertes Engagement<sup>55</sup> in ein

<sup>53</sup> Vgl. die formalistische Kunstkonzeption etwa bei V. Šklovsky, *Theorie der Prosa*, Frankfurt am Main 1966, S. 24ff.

<sup>54</sup> „Die Fähigkeit der Phantasie, eigene Erfahrungen der Menschen zu organisieren, ist von Organisationsstrukturen des Bewußtseins, Aufmerksamkeitsrastern, Klischees überdeckt, die durch die Kulturindustrie ebenso wie durch die scheinbare Handfestigkeit der bürgerlich bestimmten Alltagserfahrung geprägt sind. Die quantifizierende Zeit des Produktionsprozesses, in der es nur linear verlaufende Zeitspannen gibt, die zweckbestimmt miteinander verknüpft sind, ist generell phantasiefreudlich. Gerade sie ist aber hilflos gegenüber dem besonderen Zeitmechanismus, der ‚Zeitmarke‘ (S. Freud) der Phantasie“ (O. Negt/A. Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung*, Frankfurt am Main 1973, S. 69).

<sup>55</sup> Vgl. zur Unterscheidung zwischen subjektivem und objektivem Engagement C. Dahlhaus, *Thesen über engagierte Musik*, in: *Musik zwischen Engagement und Kunst* (= Studien zur Wertungsforschung, Band 3), Graz 1972, S. 7.

objektives vernehmbar umschlüge. Die Bindung und Verlagerung einer möglichen Selbstkorrektur der Verhaltensweise ins Kompositorische könnte man in ihrem Charakter als eine sublimierende<sup>56</sup> Funktion der Rezeption bezeichnen, die in einer Wechselwirkung mit der Komposition steht. In dieser sublimierenden Funktion sind Vorurteil des Hörers und Urteil, das sich aus der Interpretation des Streichquartetts gewinnen läßt, konstitutiv aufeinander bezogen. Es kommt bei dieser sublimierenden Rezeptionsform zu einer Verlagerung der Interessen, die real nicht erfüllt, aber durch die Umdeutung beschwichtigt werden.

An diesem Punkt der Überlegung entsteht aus der Divergenz von Vor- und Sachurteil ein Werturteil über die Komposition. Da der subjektiv projizierende, von einer bestimmten Erwartung gesteuerte Anteil an der Genese der Wertung explizit gemacht wurde, erscheint sie weniger dogmatisch als die Werturteile, die scheinbar unabhängig von der Voraussetzung des Interpretieren nur von der Seite des Textes her eine Begründungsinstanz angeben. Es ist ein schwerer Irrtum zu glauben, daß die Objektivierbarkeit von Werturteilen durch die Eliminierung des Wertenden und rein aus dem Gegenstand zu gewinnen sei. Erst durch den Rückgang auf die Prädispositionen der „*primären ästhetischen Erfahrung*“<sup>57</sup> und durch den Nachweis, wie diese sich determinierend auf die späteren Erfahrungen und die Urteilsbildung des Interpretieren auswirkt, ist eine Objektivierung des Werturteils möglich.

## 2. Rezensent-Ausgabe – Die Besprechung der Erstausgabe der *Englischen Suiten* in der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung“ von 1813

Der allgemein, sogar auch unter Musikhistorikern verbreiteten Meinung, daß Bach erst durch die Aufführung der *Matthäus-Passion* durch Mendelssohn einer fast 80jährigen Vergessenheit entrissen worden sei und daß die Rezeption der Bachschen Musik zwischen 1800 und 1820 immer noch einem kleinen Kreis von Kennern vorbehalten blieb, ist unter anderem<sup>58</sup> die intensive Auseinandersetzung mit Ausga-

<sup>56</sup> Vgl. S. Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, Frankfurt am Main 1972, S. 81.

<sup>57</sup> H. R. Jauß, *Negativität und Identifikation, Versuch zur Theorie der ästhetischen Erfahrung*, in: *Positionen der Negativität*, hrsg. von H. Weinrich, München 1975, S. 271 (= Poetik und Hermeneutik, Band VI) und *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (I), München 1977, S. 231 ff. H. R. Jauß hat seit 1970 die Theorie der ästhetischen Rezeption ständig weiter entwickelt mit dem erklärten Bewußtsein, daß die Theorie immer noch blinde Flecke enthalte. Das ungelöste Problem scheint mir bei Jauß immer noch zu sein, daß er einerseits von einer gegebenen Erfahrung ausgeht und diese einseitig vom Text her bestimmt (vgl. die verschiedenen Identifikationstypen mit einem bestimmten Helden) und daher den Bereich der subjektkonstituierenden Einzelerfahrung nicht zur Geltung bringt; andererseits vermag er die Grenze der Erfahrung selbst dort, wo er eine Theorie der Emotion als Voraussetzung für die Erfahrungslehre fordert, nicht zu bestimmen und stellt so einen *regressus in indefinitum* her, bei dem offen bleibt, ob er in der Emotion, einem erkenntnistheoretischen oder psychoanalytischen Apriori der Erfahrung zum Stillstand kommt.

<sup>58</sup> Die ausführliche Darstellung der Wirkungsgeschichte Bachs und deren implizit kompositorische Rezeption beim späten Beethoven bleibt der in Fußnote 1 angegebenen Habilitationsschrift vorbehalten.

ben Bachscher Werke nach 1800 entgegenzuhalten. Sie blieb nicht nur der Stadt Bachs, Leipzig, vorbehalten, sondern wurde auch von anderen Zentren des damaligen Musiklebens wie Wien, Berlin, Hamburg, London und Zürich getragen. In der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* von 1813 ist eine unsignierte, wahrscheinlich aber von Friedrich Rochlitz<sup>59</sup> stammende Besprechung der bei Kühnel in Leipzig erschienenen Ausgabe der *Englischen Suiten* Bachs zusammen mit dem Notentext der Sarabande aus der sechsten Suite in *d*-moll abgedruckt<sup>60</sup>. Im folgenden ist auf die für die Zeit um 1813 charakteristische Rezeptionseinstellung des Rezensenten näher einzugehen.

An Stücken, die als „*Vorübungen zu den eigenthümlichern, tiefern und schwerern Bach'schen Werken*“<sup>61</sup> angeführt werden (gemeint sind das *Wohltemperierte Klavier*, die *Goldberg-Variationen* und die *Kunst der Fuge*), nennt Rochlitz die Allemande und Courante der *d*-moll-Suite und setzt sie von der „*Kunsteinsicht*“ des „*ersten großen*“ Satzes und dem „*Gefühl*“, das in der Sarabande läge, ab. Allemande und Courante sind dem Zeitgeschmack des Rezensenten ferner als der prächtige Eröffnungssatz und der Tanzsatz im langsamen Zeitmaß. An den beiden mittleren Tanzsätzen hebt die Besprechung das doch geschichtlich Entfernte hervor, das sich nur im Zusammenhang mit dem „*historischen Interesse*“ erschließe, während sie für das Prélude und die Sarabande eine unmittelbarere Beziehung wecken will. Erschien Rochlitz die Allemande vermutlich zu überladen, zu dicht (Haupt- und Gegenstimme im zweiten Teil des Satzes in der Umkehrung und im Stimmtausch) und in den Verzierungen zu verschnörkelt, die Courante in ihrer Zweistimmigkeit zu spröde und ausgespart, so verwundert es nicht, daß er das Prélude und die Sarabande emphatisch herausstellte. Das Attribut des „*Großen*“, das er am Eröffnungssatz schätzt, stand als Ausdruck des Erhabenen und Repräsentativen in der Gunst des damaligen Publikums<sup>62</sup>; ferner sah er in den ausgeschriebenen Arpeggien, denen erst im raschen Fugato-Satz die eigentliche Hauptidee folgte, wahrscheinlich einen Vorläufer für eine Tradition, die dann über Mozarts Fantasie in *d*-moll bis zu Beethovens Klaviersonate op. 31, Nr. 2 führte. An der Sarabande reklamiert er gegen das allgemein verbreitete Vorurteil des Künstlichen und Erdachten der Bachschen Musik das Gefühlshafte und unmittelbar Anschauliche. Er versucht durch die Umbenennung der Sarabande in ein „*Andante*“ den veralteten Tanztypus in die eigene Zeit zu versetzen und dadurch zu aktualisieren. Dieser in seinen Auszierungen fast empfindsame Satz, die Akzentuierung seiner Oberstimmenmelodik auf harmonisch begleitender Grundlage und die anschließende Variierung der Sarabande trafen ebenfalls auf eine Affinität mit dem gegenwärtigen

<sup>59</sup> F. Rochlitz war Herausgeber der *Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung* und hatte 1803 mit ähnlichem Tenor in einem fiktiven Brief an einen Freund das *Wohltemperierte Klavier* besprochen.

<sup>60</sup> Vgl. AMZ XV (1813), Sp. 68–70.

<sup>61</sup> Ebda.

<sup>62</sup> Dies gilt für die Beliebtheit der Händelschen Oratorien nach 1800.

Ausdrucksideal, das etwa in Beethovens drittem Satz aus op. 109, einer Sarabande mit Variationen, Jahre später seine Realisierung finden sollte.

Neben der Besprechung einzelner Charakteristika der sechsten *Englischen Suite* gelangt der Rezensent zu einer Bewertung Bachs im Musikleben um 1813. Hafteten bereits der Interpretation einzelner Aspekte der *d*-moll-Suite aktualisierende Züge an, durch die die fremd gewordene Musik Bachs den Bedingungen des neuen Instrumentalstils angepaßt wurde, so zeigt sich diese Tendenz zur Vergegenwärtigung des Neuen im Alten noch deutlicher in der allgemeinen Beurteilung Bachs. Die Rezeptionseinstellung des Rezensenten gegenüber der älteren und gegenwärtigen Musik ist ambivalent, wenn nicht zwiespältig. Hinter dem Versuch, Bach als „grossen Harmoniker und Helden ächtdeutscher Musik“ wiederzubeleben und der eigenen Gegenwart anzunähern, steht die Abwehr des „blos flüchtigen Amusements“ im modisch ausgerichteten Zeitgeschmack und der Überfremdung der deutsch-nationalen Kultur („ächtdeutsch“) durch die italienische Oper. Die Beschwörung der alten Musik Bachs und die notwendige Bemühung des „historischen Interesses“ für die Annäherung an die fremd gewordene Ausdrucksweise Bachs schließen die Schätzung und das Engagement für die gegenwärtige Musik aus. Die Verneinung des Neuen findet ihren Ausgleich in der Reaktivierung des Alten. Der aktualisierende Historismus schlägt in einen antiquarischen<sup>63</sup> um. In dieser Doppeldeutigkeit der Bewertung Bachs gibt sich eine aktualisierend-konservative Rezeptionseinstellung des Rezensenten zu erkennen. Wie Vergleiche mit anderen Besprechungen und Aufsätzen über ältere Musik zeigen, ist dieser Grundzug für den angegebenen historischen Zeitraum repräsentativ<sup>64</sup>.

### 3. Komponist–Komponist – Die „monopolisierende“ Funktion von Wagners verbaler Beethoven-Rezeption

Im Herbst 1845 befand sich Wagner nach eigenen Berichten in einem desolaten Zustand: „Alle mit der Aufführung des ‚Tannhäusers‘ zusammenhängenden Erfahrungen hatten mich wahrhaftig mit großer Trostlosigkeit für alle Zukunft meines Kunstwirkens erfüllt“<sup>65</sup>. Den Mißerfolg des *Tannhäuser* suchte Wagner einerseits durch die Flucht in die Vergangenheit des Mittelalters (Beschäftigung mit dem Stoff des *Lohengrin*), andererseits durch eine Über-Identifikation mit der Vaterfigur Beethoven auszugleichen. Die neuerliche Beschäftigung mit Beethoven, dessen neunte Sinfonie er in einem *concert spirituel* im Frühjahr 1846 in Dresden dirigieren wollte, weckt in ihm schmerzlich-schwärmerische Jugenderinnerungen. Die frühen affektiven Besetzungen werden wieder wach und treffen auf seine jetzige, unglückli-

<sup>63</sup> Vgl. F. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, Unzeitgemäße Betrachtungen, zweites Stück*, in: *Werke*, hrsg. von K. Schlechta, Darmstadt 1966, Band I, S. 219ff.

<sup>64</sup> Vgl. AMZ II (1799), Sp. 252; X (1808), Sp. 262 und XVI (1814), Sp. 326ff.

<sup>65</sup> R. Wagner, *Mein Leben*, hrsg. von M. Gregor-Dellin, München 1976, Band I, S. 340.

che Lage. Die zwischen beiden Beethoven-Erlebnissen<sup>66</sup> liegenden Jahre der „entfremdesten Verirrungen“<sup>67</sup> finden nun ihre Entsprechung in der „Erkenntnis der vollständigen Bodenlosigkeit meiner künstlerischen und bürgerlichen Existenz“<sup>68</sup>. Die Korrespondenz der Erfahrungssituationen führt zu einem Gefühlsausbruch. Wagner spricht von einem „tobenden Schluchzen und Weinen“<sup>69</sup>, das ihn während des Partiturstudiums der neunten Sinfonie Beethovens übermannt habe.

Die erste Reaktion auf die Enttäuschung über den *Tannhäuser* war eine von sentimentaler Erinnerung geprägte Selbstbemitleidung, die eine Geste der Unterwerfung des „Schülers“<sup>70</sup> Wagner gegenüber dem „Meister“<sup>71</sup> Beethoven einschließt. Durch diese Demütigung seiner selbst gewinnt Wagner wieder an Vertrauen, entwirft zum besseren Verständnis der Sinfonie ein Programm für das Publikum und skizziert Gedanken zur Interpretation der Beethovenschen Vokal-Sinfonie. Das Selbstmitleid schlägt in einem nächsten Schritt in Selbstheroisierung um<sup>72</sup>. Beide sind um Beethoven zentriert, so daß es nicht verwundern kann, wenn Wagner mehr die eigene Situation in 'das Programm und in die Darstellung der Sinfonie legt, als daß er in Beethoven etwas anderes erkannte als sich selbst. Die Einheit von Projektion, Programm und Darstellung, die Spiegelung des Selbstmitleids und der Heroisierung verfolgen einen propagandistischen Zweck: Wagner kalkuliert mit Beethovens neunter Sinfonie einen Erfolg, der ihn die Enttäuschung über den *Tannhäuser* vergessen läßt und gleichzeitig die Basis für bessere Aufführungen eigener Werke darstellt. Er berechnet die Wirkung und setzt entsprechende Mittel ein: von der anonym gehaltenen, enthusiastisierenden Notiz über Beethovens neunte Sinfonie in der *Dresdner Zeitung* über das persönlich gefärbte Programm<sup>73</sup> bis zur amphitheatralischen Anordnung von Chor und Orchester und der Versetzung des Ensembles in Ekstase bei den Proben. Wagner gelangt durch Beethoven zu einer gigantischen, auf äußerlichen Effekt zielenden Selbstdarstellung. Er veranstaltet eine historische Selbstinszenierung, durch die er den Grundstein für die erfolgreiche Aufführung eigener Werke legen will. Er benutzt Beethoven zur Durchsetzung des eigenen Marktwerts. Die „populäre Wirkung“<sup>74</sup>, wie sie ihm mit Beethovens letzter Sinfonie gelang, soll sich auf die eigenen Werke übertragen. Wagner monopolisiert den Markt, indem er diesen propagandistisch durch den Rekurs auf die historisch gewordene

<sup>66</sup> Vgl. dazu ausführlich K. Kropfinger, *Wagner und Beethoven. Untersuchungen zur Beethoven-Rezeption Richard Wagners*, Regensburg 1975, S. 19 ff.

<sup>67</sup> R. Wagner, *Mein Leben*, Band I, S. 340.

<sup>68</sup> Ebda., S. 343.

<sup>69</sup> Ebda.

<sup>70</sup> Ebda.

<sup>71</sup> Ebda.

<sup>72</sup> Vgl. Th. W. Adorno, *Versuch über Wagner*, München-Zürich 1974, S. 11–16.

<sup>73</sup> Vgl. das Programm zu den vier Sätzen von Beethovens neunter Sinfonie, in der sich Wagners beschriebene Situation aus *Mein Leben* spiegelt (R. Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig o.J., Band II, S. 56–64).

<sup>74</sup> R. Wagner, *Mein Leben*, Band I, S. 346.

Autorität Beethovens steuert. Seine Beethoven-Rezeption ist als Verhaltensweise gegenüber der Geschichte als „monumentale Historie“<sup>75</sup> zu bezeichnen, die den Mythos Beethoven einsetzt, um den eigenen Werken zu einem entsprechenden institutionellen Durchbruch zu verhelfen. Im Typus der „monumentalen Historie“ überschreitet Wagner den der historischen Legitimation: Er braucht Beethoven nicht nur zur Rückversicherung, um kompositorisches Neuland betreten zu können, sondern um sich durch ihn ökonomisch durchzusetzen<sup>76</sup>.

#### 4. Komponist–Komponist – Die implizit kompositorische Mahler-Rezeption im „Epilog“ von Alban Bergs *Wozzeck*

Aus zahlreichen Äußerungen von Komponisten der Wiener Schule geht eine tiefe Verehrung Mahlers hervor<sup>77</sup>. So hat auch Alban Berg neben der berühmten Briefstelle über die neunte Sinfonie Mahlers<sup>78</sup> in seinem *Wozzeck*-Vortrag in der Bezeichnung „wie ein Naturlaut“ auf die Bedeutung Mahlers für den *Wozzeck* hingewiesen. Deutlich und in konzentrierter Form stellt dann der *Epilog*, das rein orchestrale Zwischenspiel zwischen dem Ertrinken Wozzecks und dem Kinderreigen, eine große Mahler-Reminiszenz dar. Vermerkt Berg, daß für *Wozzeck* im Augenblick des Todes im *Epilog* das ganze Leben nochmals verkürzt vorüberzieht, so ist bezeichnend, daß diese Erinnerungen des gedemütigten Menschen in Gestalt Mahlerscher Ausdruckscharaktere auftauchen. Die individuelle Erinnerung Wozzecks an das eigene Leben ist zugleich eine des Komponisten Berg an die Tradition des 19. Jahrhunderts, die Mahler in exemplarischer Weise zusammengefaßt und ihrer wirksamen Substantialität entkleidet hat.

In den *Epilog* hinüber klingt der Todesakkord Wozzecks (4 Töne des Sechsklangs); aus ihm löst sich eine verebbende Pendelbewegung, die in ihrer in sich bewegten Starre, wie in Mahlers *Lied von der Erde* (Nr. 6, T. 139 ff., Harfen), Ausdruck ersterbender Natur ist. Im *Epilog* selbst ziehen die katastrophalen Erinnerungsbilder an Wozzecks geistigem Auge vorbei: Maries Betrug, die Angst vor der Natur, das Elend des sozialen Milieus, die Verführung und Vergewaltigung Maries durch den

<sup>75</sup> Vgl. F. Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie* (vgl. Anm. 63), S. 223 ff.; vgl. zur aktuellen Frage, ob sich die „monumentale Historie“, die man auf Wagners Verhaltensweise gegenüber der Geschichte anwenden kann, überwinden läßt, wenn man Wagner der „kritischen Historie“ unterwirft und ihn vergißt: H. Mayer, H.-K. Metzger und R. Riehn, *Diskussion über Recht, Unrecht und Alternative*, in: *Richard Wagner. Wie antisemitisch darf ein Künstler sein?*, Musik-Konzepte Band V (1978), S. 56 ff.

<sup>76</sup> Die ökonomisch intendierte Durchsetzung durch Propaganda findet innerkompositorisch in der „Phantasmagorie“, wie Adorno gezeigt hat, ihre Fortführung; vgl. dazu ausführlich: M. Zenck, *Phantasmagorie – Ausdruck – Extrem. Die Auseinandersetzung zwischen Adornos Musikdenken und der Kunsttheorie Benjamins in den 30er Jahren*, in: *Adorno und die Musik* (= Studien zur Wertungsforschung, Band 12), Graz 1979, S. 206 ff.

<sup>77</sup> Vgl. E. Budde, *Bemerkungen zum Verhältnis Mahler-Webern*, in: *AfMw XXXIII* (1976), S. 159 ff.

<sup>78</sup> Vgl. A. Berg, *Briefe an seine Frau*, München–Wien 1965, S. 238 f.

Tambourmajor, Wozzecks Kampf und Niederlage gegen den Widersacher, das Leid der „armen Leut“ und schließlich (durch den auskomponierten Vorhang) der Riß, der durch Wozzecks Leben fährt und es beendet; danach zeigt die Bühne in der letzten Szene nur noch das zurückgelassene Kind Wozzecks. Diese Erinnerungsbilder ziehen in Mahlerschen Ausdruckscharakteren vorüber. Der *Epilog*, ein schwer lastendes, das vorherige Geschehen in sich zusammenfassende „Adagio“, ist den langsamen Schlußsätzen aus Mahlers neunter Sinfonie, dem *Lied von der Erde* und vor allem dem ersten Satz der 3. Sinfonie<sup>79</sup> vergleichbar. In diesem Adagio, nicht in seinem Rhythmus, aber in Ausdruck und Gestus ein Trauermarsch, sind verschiedene Bewegungscharaktere eingelagert. Als Teil des Marsches, gleichsam als ein dem Marsch zugehöriger Trio-Charakter, zitiert der Ländler (III, 324) den Betrug Mariés herbei (II, 421 ff.). Auf ihn folgt Wozzecks Angst vor der Natur, die Andres durch ein fröhliches Liedchen abzuwehren sucht. Das Lied „*Gar lustig ist die Jägerei*“ klingt „wie aus der Ferne“. Der Lontano-Charakter wird wie die Stelle in Mahlers dritter Sinfonie mit gleicher Bezeichnung durch das Horn realisiert (III, 339 ff., I, 212 ff.; Mahler, 3. Sinfonie, dritte Abteilung, 8 Takte nach Ziffer 15). Als Gegenpol zum Trauermarsch breitet sich nach Wozzecks dumpf repetierter Unterwerfungsgeste (III, 364 ff., I, 87 ff.) und dem Mitleidsmotiv (III, 347, I, 136) als traumatisches Gebilde der Triumph-Marsch aus, in dem der Tambourmajor über Wozzeck siegt (III, 357, I, 667). Im wiederkehrenden Anfangsteil des *Epilogs* schlägt der heroische Marsch wieder in den schwer lastenden Kondukt um. Auch in der Umkehrung des Heroischen vollzieht Berg im Typus des Marsches eine Mahlersche Deutung nach: Nach der Katastrophe verbietet sich die triumphale Erlösung.

Der Mahler-Rezeption im *Epilog* des *Wozzeck* kommt somit eine doppelte Funktion zu: Sie ermöglicht zum einen, die Kategorie der Erinnerung als eine individuelle Wozzecks an das eigene Schicksal und zugleich als eine historische Bergs an die Tradition darzustellen. Mahler war darin insofern Vorbild, als er wohl der erste Komponist vor Berg war, der versuchte, die erzählten Geschichten von Einzelschicksalen als solche der vergangenen Geschichte, und das heißt musikalisch: als solche der Tradition zu erinnern<sup>80</sup>. Zum anderen ist Bergs Mahler-Rezeption eine Bedingung seiner neuen Musiksprache. In der Rückbeziehung zeigt sich die innovatorische Funktion des Alten.

##### 5. Publikum–Werk – Die Bewertung von Trends

Stellte sich im ersten Modell die Frage, inwieweit sich Einzelreaktionen am Werk objektivieren lassen, so wirft das letzte Modell umgekehrt das Problem der Beurteilung von Trends auf; sie hängen zwar mit der individuellen Reaktionsweise und dem auslösenden Wirkungsfaktor eines Werkes zusammen, werden aber durch

<sup>79</sup> Auf den Zusammenhang zwischen Mahlers dritter Sinfonie (Quartmotiv der Pauken) und dem *Wozzeck* (vgl. den Beginn des „*Epilogs*“) hat A. Berg selbst hingewiesen (*Briefe*, S. 483).

<sup>80</sup> Vgl. Th. W. Adorno, *Berg. Der Meister des kleinsten Übergangs*, Wien 1968, S. 11.

diese beiden nicht verursacht. Haftet der Vokabel „Trend“ bereits die Ungenauigkeit eines nur ungefähren Eindrucks an, so kann es nicht verwundern, daß das Knäuel an möglichen auslösenden Wirkungsfaktoren sich nur schwer entwirren läßt. Die Unsicherheit der Methode hängt mit der skeptischen Erkenntnis zusammen, daß die zur empirischen Forschung notwendige Isolierung von einzelnen Wirkungsfaktoren die Verbindung zum sozialpsychologischen Kontext verstellt und daß umgekehrt die sozialpsychologische Interpretation von ästhetischen Bedürfnissen, die bei Verlagerung und Verdichtung eben zu neuen Trends führen, am Einzelfall schwer durchzuführen ist. Zwischen Einzel- und Publikumsreaktion herrscht kein einfacher Kausalzusammenhang. Der repräsentative Querschnitt beispielsweise, der Gleichheit in der Reaktion und Bewertung von tausend Menschen aufdeckt, besagt zwar etwas über das Resultat, nichts aber über den Prozeß, der zum Resultat führt. Gleiche Reaktionen können auf entgegengesetzter Motivationslage beruhen. Die Beziehung zwischen einer allgemeinen Reaktion, die die Bedingung eines Trends ist, und der individuellen Reaktion, die mit diesem Trend übereinstimmt, ist also vielfach gebrochen. Der Trend kann erstens auf einer positiven Entsprechung zwischen Rezeption und ästhetischem Gegenstand beruhen, zweitens auf einer durch Presse, Aufmachung und Bestsellerlisten gesteuerten Rezeption, die von der Intention des ästhetischen Gegenstands weitgehend getrennt bleibt, und drittens auf einer scheinbaren Entsprechung zwischen Rezeption und ästhetischem Gegenstand, bei der die von der Rezeption projizierten Anteile den ästhetischen Gegenstand vollkommen mit den eigenen Bedürfnissen überziehen.

Ich komme nun auf die seit 1960 grassierende Mahler-Renaissance<sup>81</sup> als einem Modell für die Untersuchung eines Trends zu sprechen, breite einige Fakten aus und versuche, sie innerhalb der bisherigen Überlegungen zu interpretieren.

Zunächst zu den Fakten: 1961, 50 Jahre nach Mahlers Tod, läuft die urheberrechtliche Schutzfrist ab, wodurch die Aufführungen Mahlerscher Werke finanziell weniger aufwendig werden. Hatte es vor 1961 etwa durch Maurice Abravanel, Bruno Walter, John Barbirolli und andere wichtige Mahler-Einspielungen gegeben, so nimmt nach der Freigabe 1961 (und den wohl nicht zufällig kurz zuvor erschienenen Memoiren Alma Mahlers im S. Fischer-Verlag) die Anzahl der Einspielungen, ausgelöst durch die von Amerika zum europäischen Kontinent kommende Gesamtaufnahme unter Leonard Bernstein, deutlich zu. Sind im Bielefelder Katalog von 1963 nur 16 Einspielungen verzeichnet, so finden sich 1971 40 Einspielungen<sup>82</sup>, darunter die Gesamtaufnahmen unter Solti, Haitink und Kubelik. Neben den Schallplatteneinspie-

<sup>81</sup> Aus der erhofften Renaissance ist inzwischen ein Boom geworden, der Mahler kulturell vereinnahmt und ökonomisch vermarktet. Dadurch wird Mahlers unangepaßter Kompositionsstil neutralisiert. Diese Tendenz hat etwa in der Schallplatte „Mahlers Greatest Hits“ auf CBS S 30044 mit der Musik aus *Tod in Venedig* an der Spitze ihren Kulminationspunkt gefunden (vgl. dazu ausführlich meinen Aufsatz über die Aktualität Mahlers in: NZ/Melos 1977, H. 3, S. 225 ff.).

<sup>82</sup> Vgl. den Hinweis bei W. Schreiber, *Gustav Mahler*, Reinbek 1971, S. 183.

lungen von RCA und DGG, die sich nach 1971 an den Kassen-Erfolg des Films „Tod in Venedig“ von Visconti anhängen und unter dem Cover aus Viscontis Film die „schönste Filmmusik, die je geschrieben wurde“<sup>83</sup>, herausbringen, ist als weiterer auslösender Wirkungsfaktor das starke publizistische, biographische und wissenschaftliche Interesse an Mahler zu nennen: Dies schlug sich nieder etwa im *Spiegel*-Artikel von 1961 über Mahlers unvollendete 10. Sinfonie<sup>84</sup> und einem bezeichnenden Titel-Bericht mit der Überschrift *Mahler: Deutsch hoch ‚n‘* von 1968, in den zahlreichen Biographien von Blaukopf, Wessling und de La Grange und dem 1960 erschienenen Mahler-Buch von Theodor W. Adorno, das auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Mahler entscheidenden Einfluß ausübte. Neben den vielen Einspielungen und hohen Aufführungsquoten, den Mahler-Filmen Ken Russels und Viscontis, der breit gefächerten publizistischen Verbreitung von Mahlers Werk und Leben wurde Mahler schließlich zum Vorbild der kompositorischen „Avantgarde“, deren wichtigstes Hommage an Mahler Luciano Berios *Sinfonia* von 1968 ist. Diese kann als eine kompositorische Rezeption angesehen werden, die den möglichen Implikationen von Mahlers Musik gerecht wird, ohne sie – eindimensional verkürzt – an den Markt zu verraten<sup>85</sup>.

Sucht man hinter diesen Fakten des Mahler-Trends das zugrundeliegende Bedürfnis anzusprechen, so ist es eines nach eruptiv-emotionalem, unmittelbarem und natürlichem Ausdruck, der nach seinem Mißbrauch im Faschismus in der seriellen Musik verdrängt wurde und nun in Mahlers Musik sein Ventil fand. Exemplarisch wird diese Erfahrung in einem *Spiegel*-Artikel von 1968 beschrieben, der an entsprechender Stelle ein als Publikumsreaktion verallgemeinerbares Bedürfnis ausspricht: „Mit der Verdrängung [Mahlers] ist es nun vorbei: Für den Komponisten, der so Musik machen wollte, ‚daß den Leuten hören und sehen vergeht‘, ist die Zeit des wohlverdienten Nachruhms endlich gekommen“<sup>86</sup>. Dieser Form befreiter Verdrängung ist aber zu mißtrauen. Versucht man zu einer zusammenfassenden Erklärung des Mahler-Trends zu gelangen, so liegt seine Ursache in der Verschränkung von Profitinteresse, Wiedergutmachungs-Interesse (Aufarbeitung der Mahlerschen Musik als einem Syndrom deutscher Vergangenheit) und dem Bedürfnis nach einer Musik, die Unmittelbarkeit und Naturerfahrung nicht versagt. Daß Mahlers Musik aber Naturersatz zu sein hat, schlägt auf die kompensatorische Funktion der Mahler-Rezeption insgesamt zurück. Formulierte Theodor W. Adorno einmal, daß die sogenannten Tiefenbedürfnisse ihrerseits zu einem weiten Maße Produkte des Versagungsprozesses seien und eine ablenkende Funktion erfüllten<sup>87</sup>, so trifft dies

<sup>83</sup> Vgl. *Der Spiegel* 1971, Nr. 11, S. 184.

<sup>84</sup> Vgl. *Der Spiegel* 1961, Nr. 2, S. 56 ff.

<sup>85</sup> Vgl. vom Verfasser: *Aspekte der Mahler-Rezeption. Bemerkungen zu einer Theorie der musikalischen Rezeption* (Kgr.-Ber. zum internationalen Kongreß für Musikforschung, Berlin 1974, Kassel usw. 1980).

<sup>86</sup> *Der Spiegel* 1968, Nr. 15, S. 170.

<sup>87</sup> Th. W. Adorno, *Thesen über Bedürfnis*, in: *Soziologische Schriften*, Band 1, Frankfurt am Main 1972, S. 393.

präzise auf die Mahler-Rezeption zu. Die Bedürfnisse nach Mahlers Musik sind keine „reinen“ und „echt menschlichen“, die in ihr gestillt würden, sondern sie werden vermöge des wohl in der Musik einmaligen „Angebots“ an Naturerfahrung ästhetisch und historisch ins Vergangene abgelenkt, weil die Zerstörung der Natur durch Technologie und Freizeitindustrie die Naturerfahrung immer mehr verwehrt.

### III: Zusammenfassung und Folgerungen

Die bisher weitgehende Trennung der den ästhetischen Gegenstand betrachtenden immanenten Methode und der kunstfremden soziologischen Einordnung von Publikumsreaktionen in ein gruppen- und schichtenspezifisches Rollenverhalten war aufzuheben. Zeigte sich die eine Richtung blind gegenüber dem ästhetischen Gegenstand, der nur indirekt über den Hörer Gegenstand der allgemeinen Soziologie war, statt den spezifischen Eigenschaften der Musiksoziologie gerecht zu werden und sie nicht nur als Teil der Kunst- oder allgemeinen Soziologie zu verstehen, so isolierte die immanente Methode den ästhetischen Gegenstand gegenüber seiner historisch-gesellschaftlichen Vermittlung, die den ästhetischen Gegenstand durch die institutionellen Normen des Konzerts, der Oper, der Publikumserwartungen und der Tradition in seiner Ausdrucksweise bestimmt. Deswegen erschien ein rezeptionssoziologischer Ansatz sinnvoll, der einerseits zeigt, daß das Komponieren durch eine präzise Auseinandersetzung mit historisch-sozial vermittelten Rezeptionstraditionen entsteht, der andererseits aufweist, daß den Rezeptionseinstellungen jeweils ein Interesse zugrunde liegt, das bestrebt ist, die Einstellung als Norm für eine Gruppe oder eine Publikumsschicht geltend zu machen und dabei gleichzeitig andere oder entgegengesetzte, sozial vermittelte ästhetische Normen zu widerlegen. Untersucht man etwa die anhand der fünf Modelle entwickelten verschiedenen Funktionen einer sublimierenden, aktualisierend-konservativen, monopolisierenden, innovatorischen und kompensatorischen Rezeptionseinstellung<sup>88</sup>, so erkennt man, daß sie als soziale Verhaltensweisen fungieren. Diese suchen entsprechende Einstellungen breiter durchzusetzen und sind keineswegs isolierbare oder allein aus dem ästhetischen Gegenstand ableitbare Reaktionen. Als gesellschaftliche Verhaltensweisen bestätigen die Rezeptionseinstellungen entweder die bisherigen Normerwartungen, oder sie produzieren einen neuen Erwartungshorizont mit einer veränderten Verhaltens-, Sprach- und Ausdrucksnorm. Die Rezeptionseinstellungen haben also etwa gegenüber neuen Kompositionen nicht nur eine bloß sekundär normbildende Funktion, sondern in Vermittlung mit ihnen oder gegen sie die Aufgabe, veränderte Hörerwar-

<sup>88</sup> Die Rezeptionseinstellungen lassen sich innerhalb der Theorie der Rollenkompetenz von J. Habermas als Verhaltensweisen interpretieren: „*Verhalten begreifen wir unter diesem Gesichtspunkt weder als Reaktion eines einzelnen Organismus noch als Äußerung einer bestimmten Persönlichkeitsstruktur, sondern als Vorgang in einem System sozialen Handelns. Das handelnde Subjekt erscheint dabei nur als Rollenträger, d. h. als Funktion von Vorgängen, die durch soziale Strukturen bestimmt sind*“ (J. Habermas, *Stichworte zu einer Theorie der Sozialisation*, in: *Kultur und Kritik. Verstreute Aufsätze*, Frankfurt am Main 1973, S. 119).

tungen zu erzwingen oder abzuwehren. Diese unterschiedlichen Funktionen von interessengebundener und interessenbildender Rezeptionseinstellung in Vermittlung mit dem ästhetischen Gegenstand aufzuzeigen, war die Absicht meines Vortrags. Mit ihm ist erst ein Entwurf einer Soziologie der musikalischen Rezeption gegeben worden, die neben der Einbeziehung empirischer Methoden in den entsprechenden Modellen vor allem eine Theorie der musikalischen Erfahrung voraussetzt. Die Einzelerfahrung nicht nur als Ausgangspunkt des Interpretieren zu berücksichtigen, sondern sie in Form einer *self-analysis of the interpreter*, wie sie von Geoffrey H. Hartmann<sup>89</sup> ausgeführt wurde, in den Prozeß der Deutung und Wertung explizit zu machen, ist eine Aufgabe, der sich die musikwissenschaftliche Forschung, die diesen Bereich aus Berührungsangst weitgehend als vorwissenschaftlich betrachtete und dem Verdacht des Psychologismus aussetzte, erst noch stellen muß. Das objektive Moment der Erfahrung, „ihr intersubjektives Korrelat, das in der Selbsterfahrung an der Erfahrung des anderen“<sup>90</sup> besteht, ist für eine Soziologie der musikalischen Rezeption erst noch zu entdecken und fruchtbar zu machen. Durch die Reflexion auf den spezifisch musikalischen Erfahrungsbegriff verlöre die Soziologie ihre Kunstfremdheit und die Hermeneutik ihre schlechte Immanenz.

## Hinweise auf die Wirkung Bachs im Werk Franz Schuberts\*

von Arnfried Edler, Kiel

Die im folgenden entwickelten Gedankengänge nehmen ihren Ausgang von Schuberts *Moment musical* op. 94 Nr. 4 in *cis*-moll. Die durchsichtige Schreibweise des Anfangsteiles mutet zunächst wie die einer Studie im zweistimmigen Satz an, vielleicht auch einer klaviertechnischen Etüde. Bei näherem Hineinhören enthüllt sich jedoch, daß die auffällige Perpetuierung der Bewegung nur den Hintergrund abgibt für ein außerordentlich abwechslungsreiches Geschehen; es ermöglicht, daß in den sechzig Takten des ersten Teils der anfängliche Einsatz viermal wiedererscheinen kann, ohne zu ermüden, weil er sich erstaunlicherweise trotz der Gleichmäßigkeit der vorherrschenden Bewegung immer wieder als etwas Neues darbietet. Ein gewichtiger Grund für diese Tatsache scheint der zu sein, daß der Hörer eine geraume Zeit

<sup>89</sup> Vgl. G. H. Hartmann, *The Fate of Reading*, Chicago 1975, S. 3 ff.

<sup>90</sup> H. R. Jauß, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik* (I), München 1977, S. 222.

\* Antrittsvorlesung an der Universität Kiel (Mai 1978).