

„Von zwei Kulturen der Musik“. Die Schlußfuge aus Beethovens Cellosonate opus 102,2

von Carl Dahlhaus, Berlin

Die Theorie der Fuge, im 18. und 19. Jahrhundert nahezu ausschließlich Tradierung eines Regelapparats, ist im 20. Jahrhundert wesentlich durch August Halms These von den „zwei Kulturen der Musik“ bestimmt worden, durch die Behauptung, daß einer melodisch-polyphonen Kultur der Fuge, die durch Bach repräsentiert werde, eine harmonisch-formale Kultur der Sonate, die durch Beethoven geprägt worden sei, gegenüberstehe. (Halms Gedanke einer „dritten Kultur“, die sich in Bruckners Symphonien ankündigt, ist in geringerem Maße rezipiert worden.) Daß die Aufstellung eines durch Bach realisierten „Idealtypus“ der Fuge es nahelegt oder geradezu erzwingt, die Entwicklung der Gattung als Vor- und Nachgeschichte des Bachschen Typus zu konstruieren, scheint Halm, der weniger an der Historie als an einer Ontologie musikalischer Formen interessiert war, nicht gestört zu haben. Und man könnte, um die geschichtstheoretisch fragwürdige Vorstellung einer Fuge „nach Bach“ – das heißt einer nicht allein chronologisch späteren, sondern substanziell abhängigen und an Bachschen Normen meßbaren Fuge – zu rechtfertigen, sich immerhin darauf berufen, daß Instrumentalfugen seit dem späten 18. Jahrhundert fast immer in unmittelbarer Auseinandersetzung mit dem Bachschen Modell komponiert worden sind. Zu den Formen geschichtlicher Abhängigkeit aber gehört als extreme Möglichkeit – um in der Sprache Hegels zu reden – die bestimmte Negation. Und man kann zeigen, daß Beethoven, der mit dem *Wohltemperierten Clavier* aufgewachsen ist, sich schließlich zu einer Idee der Fuge vortastete, die fundamentale Bachsche Prinzipien durchkreuzt.

Von der Schlußfuge der 1815 entstandenen Cellosonate opus 102,2 gelten die Worte, die Beethoven der Schlußfuge der *Hammerklaviersonate* zur Beschwichtigung von Pedanten vorausschickte, in nicht geringerem Maße: „*con alcuna licenze*“. Daß ein Bruchstück des Themas, ein simpler Oktavgang, der eigentlichen Exposition gleichsam als „Devise“ vorausgeht; daß manchmal die Ordnung der Stimmen durcheinandergerät (T. 50 und 203) oder die Vierstimmigkeit zur Fünfstimmigkeit aufgefüllt wird (T. 54-58 und 207-14); daß latente Zweistimmigkeit durch doppelte Notenhäule ausgeschrieben erscheint (T. 109); daß einzelne Akkorde eingefügt werden (T. 186) oder sich die Stimmigkeit in Oktavparallelen auflöst (T. 140-42 und 235-44) – solche und andere Lizenzen lassen eine Unbekümmertheit um Fugenkonzventionen und von Bachs Fugen abstrahierte Normen zutage treten, die unbegreiflich bleibt, solange man sie nicht als Zeichen einer von der Gattungstradition prinzipiell unterschiedenen Idee der Fuge erkennt. Allerdings sind es weniger die satztechnischen Lizenzen als vielmehr die Unregelmäßigkeiten in der thematischen Struktur, aus denen sich Schlüsse auf Beethovens Konzeption ziehen lassen. Ist

die Drastik der Lizenzen bloßes Symptom dafür, daß sich überhaupt im Inneren der Form tiefgreifende Veränderungen zugetragen haben müssen, so verrät der Wandel in der Auffassung des Thematischen deren Art und Richtung. Neben der erwähnten „Devisé“ – der Vorausnahme eines Themenbruchstücks vor Beginn der Fuge – gehören vor allem eine Variante im Thema sowie das Verschleifen der Grenzen zwischen Durchführungen und thematisch gearbeiteten Zwischenspielen zu den Schlüsselphänomenen eines Satzes, der eine schroffere Herausforderung der Fugentradition darstellt als die wenige Jahre später entstandene Schlußfuge der *Hammerklaviersonate*. Daß der fünfte Takt des Themas unregelmäßig zwischen zwei Fassungen wechselt (Notenbeispiel 1), ohne daß die Variante mit der Differenz zwischen Dux und Comes zusammenhinge (die zweite Version gehört T. 21, 39 und 61 dem Dux, T. 27 und 164 dagegen dem Comes an), darf als Zeichen von Gleichgültigkeit gegenüber der melodischen Integrität des Themas aufgefaßt werden, einer Gleichgültigkeit, die mit dem Bachschen Fugengriff unvereinbar ist.



Und daß im Modulationsteil der Fuge die Kategorien Durchführung und (thematisch gearbeitetes) Zwischenspiel ineinanderfließen, daß die Unterscheidung aufhört, sinnvoll zu sein (T. 78 ff.), zeigt vollends, daß die Fuge in opus 102,2 – durch Transformation in die „Kultur der Sonate“ – zu etwas prinzipiell anderem geworden ist, als sie war.

Wer von thematischer Arbeit in einer Fuge spricht, macht sich einer Neigung zur Begriffsverwirrung verdächtig. Die Gewohnheit, Fuge und Sonate „idealtypisch“ einander entgegenzusetzen und den Terminus thematische Arbeit der Sonate zu reservieren, sollte jedoch nicht vergessen lassen, daß im 18. Jahrhundert das Verfahren, das man „Zergliederung“ eines Themas nannte, zu den charakteristischen Merkmalen sowohl der Fuge als auch der Sonate gezählt wurde. Wenn also im Modulationsteil der Fuge aus Beethovens opus 102, 2 die Durchführungstechnik einer Fuge bruchlos in die einer Sonate übergeht, so genügt die schlichte Feststellung, daß es sich um thematische Arbeit handelt, noch keineswegs, um das Neue in Beethovens Fugenkonzption beim Namen zu nennen.

Einem Zwischenspiel (T. 63 ff.), das mit Motiven aus dem ersten Kontrapunkt bestritten wird, folgt eine Engführung (T. 73 ff.), die nach einem unversehrten Themeneinsatz in der Tonikaparallele lediglich mit Themenfragmenten operiert, deren Einsätze sich kaum überlagern, so daß es sich streng genommen um den bloßen Schein einer Engführung handelt: um dichte Einsätze, deren kontrapunktische Konsequenzen nicht gezogen werden. Das Thema, das eigentlich sechs Takte umfaßt, bricht nach vier oder drei Takten ab (T. 78-81, T. 81-83) oder bleibt auf die mittleren Takte, die allerdings die prägnantesten sind, beschränkt (T. 84-85, 86-87, 89-90).

Der Zusammenhang zwischen Engführung und „Zergliederung“, den auch spätere Abschnitte des Modulationsteils ausprägen (T. 113 ff.), ist keineswegs Zufall,

sondern gehört nach Friedrich Wilhelm Marpurg, dessen Lehrbuch Beethoven schätzte¹, zu den wesentlichen Kennzeichen der Fugentechnik. „*Da indessen nicht alle Themata von der Art sind, daß man sie allezeit ganz in verschiedener Entfernung gegen einander bringen kann: so ist es nicht nur erlaubt, sie zu verkürzen und zu zergliedern, sondern es gehört dieses selbst unter die Schönheiten der Fuge . . . Die Zergliederung eines Satzes besteht darinnen, daß man denselben in gewisse Glieder, und zwar dieselben zwischen die verschiedenen Stimmen vertheilet, wo man sie vermittelt der Nachahmung und Versetzung entweder unter sich allein durcharbeitet, oder man läßt in einer andern Stimme einen aus den anderen Gegensätzen oder einen aus der ersten Gegenharmonie entlehnten Gang vermittelt der Versetzung und Nachahmung zugleich dagegen hören*“². Als Beispiel analysiert Marpurg eine Fuge von Händel³; und zur Abspaltung des Schlußtaktes aus dem Thema bemerkt er, daß sie „*eigentlich zur Zwischenharmonie gehöret*“, woraus man schließen kann, daß er die Abspaltung des Anfangstaktes zur Durchführung zählt.

Scheint demnach die thematische Arbeit als solche in der Fugentradition begründet zu sein, so ist andererseits die Funktion, die sie bei Beethoven erfüllt, durchaus ungewöhnlich.



Die Takte 76-78 des Zitats lassen sich als Stück aus dem zweiten Kontrapunkt (T. 20-22: Umkehrung), die Takte 78-81 als reduzierter Themeneinsatz und die Takte 82-83 als Motiv aus dem ersten Kontrapunkt (T. 13) mit Sequenzierung auffassen. Einerseits sind also zweiter Kontrapunkt und Thema durch einen gemeinsamen Takt miteinander verschmolzen: Die Grenze zwischen dem Thema und dem – vom Thema abgeleiteten Kontrapunkt – verschwimmt in der Ambiguität von Takt 78. Andererseits sind auch die Takte 82-83 doppeldeutig: zugleich thematisch und nicht-thematisch; denn das Motiv aus dem ersten Kontrapunkt (T. 13) ist nichts anderes als eine rhythmische Variante des fünften und sechsten Thematktes in der zweiten Version des Themas (T. 21-22).



1 A. Wh. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, bearbeitet von H. Deiters und H. Riemann, Leipzig 21910, Band II, S. 295.

2 Fr. W. Marpurg, *Abhandlung von der Fuge*, Berlin 1753, Reprint Hildesheim 1970, Band I, S. 114 f.

3 Marpurg, a. a. O., S. 118.

Daß Thema und Kontrapunkt ineinander übergehen, bedeutet eine Verschleifung des Unterschieds zwischen Themeneinsätzen und thematisch gearbeiteten Zwischenspielen. Und die Indifferenz widerspricht dem Bachschen Fugengebrieff, obwohl sie in Marpurgs Theorie der Zergliederung angelegt ist und Bachs Fugen zu den Modellen der Marpurgschen Lehre gehören. Wenn in der *c*-moll- oder in der *D*-dur-Fuge aus dem ersten Teil des *Wohltemperierten Claviers* einem Themeneinsatz Sequenzen des Themenkopfes – also „Zergliederungen“ – vorausgehen, so erscheint die thematische Arbeit als Vorbereitung des Themeneinsatzes, die dessen Wirkung nicht neutralisiert, sondern erhöht. Das Thema präsentiert sich als Ziel und Resultat eines Prozesses, in dem fragmentarische Zitierungen zur vollständigen hinführen. Im Modulationsteil des Finale aus Beethovens opus 102, 2 ist dagegen der Themeneinsatz Takt 78-83, statt sich als Ereignis der Restitution des Themas von einer Folie fragmentierender thematischer Arbeit abzuheben, nichts als ein unauffälliges Teilmoment in einem thematischen Prozeß, in dem die – miteinander verwandten – Motive des Themas und der Kontrapunkte unterschiedslos als thematische Substanz fungieren. Die Unscheinbarkeit des Themeneinsatzes ist nicht einem Mangel an Artikulation und Deutlichkeit zuzuschreiben, sondern muß als Zeichen und Konsequenz eines veränderten Fugengebrieffs verstanden werden.

Der Wechsel in der Fugenkonzzeption zeigt sich an einer Veränderung des Themabegriffes, die wiederum von Verschiebungen in der Relation zwischen Thema und Kontrapunkt ablesbar ist. Daß die Kontrapunkte mit dem Thema „substanzverwandt“ sein sollen, gehört zu den ältesten Postulaten der Fugentheorie. „Oefsters sind die Führer so beschaffen, daß man einen Theil daraus entlehnen, und vermittelt der Nachahmung und Versetzung in Absicht auf die Klangfüße, das ist, die Figur, Anzahl und Bewegung der Noten daraus eine Gegenharmonie formiren kann. Solche Gegenharmonien nun hängen unstreitig mit dem Hauptsatze am besten zusammen“⁴. Müßte bei Bachschen Fugen als Widerpart zu den Motivzusammenhängen zwischen Thema und Kontrapunkt deren Charakterdifferenz als Konstituens der Form betont werden, so ist in Beethovens opus 102, 2 die „Substanzverwandtschaft“ derart ins Extrem getrieben, daß nicht der Kontrast zwischen Thema und Kontrapunkt, sondern das Netz von Beziehungen, das Thema und Kontrapunkt gleichermaßen umspannt, als das wesentliche Moment der Fugentechnik erscheint.

Das Thema (T. 5-10) schließt nicht beim Einsatz des Comes (T. 10, 3. Viertel), sondern geht bruchlos in den Kontrapunkt über. Die äußere Kontinuität, durchaus ein Stück Fugentradition, ist jedoch bei Beethoven nicht in der syntaktischen Zusammengehörigkeit von Vordersatz und Fortspinnung begründet, sondern stellt gewissermaßen die Außenseite innerer, motivischer Verknüpfungen dar. Und zwar liegt den Motivbeziehungen ein Material von extremer Simplizität, die in Takt 1-4 antizipierte oder exponierte Oktavskala, zugrunde. Die Technik, durch die Beethoven die elementare Substanz abwandelt und differenziert, ließe sich mit Marpurgs Worten als „*Versetzung in Absicht auf die Klangfüße*“ charakterisieren. Die Oktavskala wird in einen Quartgang (a^1) – der ohne Auftakt zum Terzgang schrumpft (a^2) – und einen Quintgang (b) gegliedert; außerdem schließt sie – ohne Anfangs- und Schlußton – einen Sextgang ein (c). Die wechselnde Artikulation mag willkürlich und abstrakt – als analytischer Gewaltstreich gegenüber dem Notentext – anmuten, ist jedoch einerseits für Beethoven durchaus charakteristisch und bildet andererseits die Voraussetzung zum Verständnis der Motivzusammenhänge, die in opus 102, 2 das Formgesetz der Fuge darstellen.

Es genügt, sich den ersten Satz der *Pastoral-Symphonie* zu vergegenwärtigen, um sich einen Begriff von der Souveränität oder Gewaltsamkeit zu machen, mit der Beethoven ein Thema nicht allein zerlegt, sondern immer wieder anders zerlegt, als ob es eine eigentliche Phrasierung, die das melodische Gebilde von sich aus fordert, gar nicht gäbe. Und das „Umspringen“ mit dem Thema – oder genauer: das Operieren mit Themen, denen durch das „Umspringen“ nicht einmal ein ästhetisches Unrecht geschieht – ist eines der zentralen Motive der Beethoven-Kritik August Halms. „*Wir sprachen von dem Hauptthema der Pastoral-Symphonie als von einem Aggregatzustand, und können dies nun bekräftigen. Mit einem der ersten Themen Bachs verglichen, nimmt es sich aus wie ein Wolkenbild gegenüber einem wirklichen Lebendigen. Beethoven erklärt es für das Gegenteil eines Individuums, nämlich für ein grundsätzliches Dividuum, und er tut ihm nicht Unrecht damit; es fließt kein Blut, wenn es zerteilt wird, keine inneren Beziehungen werden zerstört; es mag mit dem Auftakt beginnen, es mag gleich mit dem 2. Takt beginnen und den Auftakt verabschieden, oder der Auftakt mag sich frei machen und allein für sich gehen und sich treiben: das alles und noch mehr geht an, weil eben nichts innerlich notwendig war*“⁵. Der Mangel an „melodischer Kultur“, den

⁵ A. Halm, *Von zwei Kulturen der Musik*, Stuttgart 31947, S. 219 f.

Halm an der Sonate rügt, aber ist die Kehrseite einer „*formalen Kultur*“, die er bei Beethoven bewundert (und in der Bachschen Fuge vermißt).

Die Oktavskala als Material des Fugenthemas in opus 102,2 ist in noch höherem Grade als das Thema der *Pastoral-Symphonie*, das Halm schildert, ein musikalischer „*Aggregatzustand*“. Die Neutralität der Substanz, die wechselnden Zergliederungen nicht den geringsten Widerstand entgegengesetzt, bildet jedoch das Korrelat zu einem Reichtum an Motivbeziehungen, der in Beethovens Fuge das „*Leben der Form*“ ausmacht, um noch einmal mit Halm zu sprechen. Zu den manifesten – allerdings nicht an der Oberfläche liegenden – Ableitungen gehören die Motive in den Takten 8 (Umkehrung von a^2), 9 (Umkehrung von a^1 in der Comes-Version), 10 (Umkehrung von a^1 in der Fassung des Dux), 14-15 (b), 16-17 (b), 20 (Umkehrung von c), 21 (c) und 22 (Umkehrung von c). Um einige weitere Zusammenhänge zu erkennen, muß man auch die bereits erwähnte, durchaus gleichberechtigte Variante des fünften Thementaktes berücksichtigen.



Von der Variante hängen, was sich gewissermaßen erst im Rückblick zeigt, im ersten Kontrapunkt die Takte 11 (mit partieller Augmentation) und 13 ab (d^1 und d^2). Und man könnte sagen, daß die Beziehungen weniger ursprünglich gegeben sind als vielmehr durch den thematischen Prozeß hervorgebracht werden. Daß die Überbindung in den Takten 11 und 13 – statt der Tonwiederholung im fünften Thementakt – die Abhängigkeit halb verdeckt, sollte nicht beirren oder gar den Argwohn herausfordern, es handle sich um analytische „*Konstruktionen*“, die nicht ins Phänomen gelangen; daß der Zusammenhang intendiert ist, zeigt sich an Beethovens Einfall, ihn nachträglich, durch das unmittelbare Nebeneinander der beiden Artikulationen in den Takten 39-41, um so drastischer fühlbar zu machen.

Die motivische Arbeit, die sich über die gesamte Fuge ausbreitet, im Einzelnen zu schildern, wäre überflüssige Pedanterie. Entscheidend ist die Tatsache der Omnipräsenz wenn nicht des Themas im engeren Sinne, so doch der thematischen Substanz. Und sofern man in der Idee einer Fuge, in der es kaum eine Note gibt, die nicht thematisch wäre, die Konzeption erkennt, von der Beethoven in opus 102, 2 ausging, liegt eine Umformulierung des Themabegriffs nahe. Denn die sechs Takte, die in der Fugenmechanik als Dux oder Comes fungieren, sind nicht das „*eigentliche*“ Thema. „*Thematisch*“ ist vielmehr der Prozeß, der sich vom „*Aggregatzustand*“ der antizipierten Oktavskala über die Ausprägung eines Dux und eines Comes bis zu den „*substanzverwandten*“ Kontrapunkten und schließlich zu der den ganzen Satz durchdringenden motivischen Arbeit erstreckt, einer motivischen Arbeit, in der die Differenz zwischen Thema und Kontrapunkt ebenso sekundär bleibt wie die zwischen Durchführung und (thematisch gearbeitetem) Zwischenspiel. Mit anderen Worten: „*Das Thematische*“ – der Gegenstand des tönenden

Diskurses oder der musikalischen Abhandlung, als die sich Form bei Beethoven präsentiert – ist nirgends in einer „eigentlichen“ Gestalt gegeben, an der gemessen alles übrige Vorform oder Ableitung wäre, sondern besteht in einem thematischen Prozeß, dessen Stadien sich in verschiedenen, aber prinzipiell gleichberechtigten Formungen der thematischen Substanz ausprägen. Die Idee aber, die Beethoven in opus 102, 2 einer Fuge zugrundelegte, ist nichts anderes als das genaue Korrelat eines Formprinzips, das er seit der *d*-moll-Sonate opus 31,2 in Sonaten- und Symphoniesätzen realisierte⁶.

Die Fuge ist in opus 102,2 demnach weniger Darstellung eines fest umrissenen Themas in wechselnden kontrapunktischen Konfigurationen als vielmehr Entwicklung einer Substanz, die sich in dem thematischen Prozeß, zu dem die Fugenform umgeprägt wurde, überhaupt erst aktualisiert. Und es sind gerade die „Lizenzen“ vom überlieferten Fugenschema, die „Vortakte“ und die Variante im Thema, die Beethovens Konzeption sinnfällig machen. Als „*Aggregatzustand*“ eines musikalischen Gedankens ist die antizipierte Oktavskala – ähnlich wie der gebrochene Sextakkord zu Beginn von opus 31, 2, der zunächst als vor-thematischer „*Aggregatzustand*“ von Musik erscheint, um sich nachträglich als thematisch zu erweisen – erste Station der thematischen Entwicklung. Und die Variante im Thema, die einerseits dessen Integrität verletzt und andererseits einen Motivzusammenhang zwischen Thema und Kontrapunkt vermittelt, kann als Zeichen für die Ablösung des Themabegriffs im engeren Sinne durch die Kategorie des „Thematischen“ verstanden werden, eine Kategorie, die beide Versionen des fünften Thementaktes sowie den Inbegriff der Beziehungen zwischen dem Thema und den Kontrapunkten umfaßt. (Daß die zweite Fassung des fünften Thementaktes auch aus satztechnischer Rücksicht auf den zweiten Kontrapunkt erklärt werden kann, ist unbestreitbar, knüpft aber das Netz nur noch enger; denn der Sextengang des zweiten Kontrapunktes, um den es sich handelt, ist wiederum ein Stück thematische Substanz, so daß jedenfalls – unabhängig davon, was als Grund und was als Folge gelten soll – eine um Details des Themas unkümmerte Tendenz zu motivischer Integration als tragende Absicht der Beethovenschen Fugenkonzepion erkennbar wird.)

In einer Fuge, als deren wesentliches Merkmal nicht die kontrapunktische Präsentation eines Themas, sondern der Transformationsprozeß einer nicht durch Dux und Comes eindeutig definierten thematischen Substanz erscheint, wird die Reprise zum Problem, weil sie, wenn die Form nicht zerbröckeln soll, außer der Wiederkehr der Grundtonart nach dem Modulationsteil auch eine akzentuierte Wiederherstellung des Themas nach dessen Zergliederung einschließen muß, also zwischen Fugen- und Sonatenreprise zu vermitteln gezwungen ist, obwohl das Thema zu triumphaler Darstellung – zur Ausfüllung des „erhobenen Augenblicks“, den Beethovensche Reprisenanfänge bilden – kaum geeignet ist. So sehr die thematische Arbeit im letzten Abschnitt des Modulationsteils (T. 113 ff.), die sich überstürzenden und von gehäuften *Sforzato*-Akzenten durchsetzten Sequenzierungen von Themenbruchstücken in gerader und Gegenbewegung, auf eine Reprise im Sinne der

6 C. Dahlhaus, *Beethovens „Neuer Weg“*, in: Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1974, Berlin 1975, S. 50 f.

Sonatenform hindrängen, so wenig taugt das Thema dazu, sich in der Attitüde des Bestätigten – wie die demonstrative Rekapitulation eines Satzes, der zu Beginn einer hypothetischen Behauptung glich – zu präsentieren.

Beethoven löst das Problem, überraschend genug, durch die Einführung eines neuen Gedankens (T. 143 ff.), der sich einerseits durch langsame Bewegung in punktierten Halben vom Hauptthema abhebt, andererseits jedoch durch Akzentuierung der Septime, die als Ober- und Untersekunde die Tonartquinte umschließt, an das Hauptthema erinnert, so daß es kaum eine Übertreibung wäre, von „kontrastierender Ableitung“ zu sprechen. Die Etikettierung als zweites Thema einer Doppelfuge wäre prekär, weil der neue Gedanke zwar für sich – durch einen Einsatz in *H*-dur und einen fragmentarischen in *A*-dur sowie einen scheinhaften in unbestimmter Tonart – exponiert, aber ausschließlich in Kombination mit dem Hauptthema regulär im Fugensinne durchgeführt wird (T. 155 ff.). Andererseits widerspricht die isolierte Präsentation dem Begriff eines obligaten Kontrapunkts. Die Rechtfertigung in der Sprache der Fugentheorie ist jedoch von geringer Bedeutung, da das Problem, dessen Lösung das Gegenthema darstellt, primär ein Sonatenform-Problem ist. Der neue Gedanke erfüllt die Funktion, eine Reprise auffällig zu machen, für deren Wirkung eine bloße Wiederkehr des Hauptthemas nicht einzustehen vermöchte.

Die Behauptung, daß die Einführung von etwas Neuem dazu diene, eine Reprise zu stützen, mag paradox anmuten. Berücksichtigt man jedoch, daß eine Beethovensche Reprise mindestens dreifach determiniert ist: erstens als Wiederkehr der Grundtonart, zweitens als bestätigende Restitution des Themas und drittens als Resultat der Durchführungs-Dynamik, so erweist sich die These, daß die Exposition eines neuen Gedankens, in dem die thematische Arbeit der Durchführung an ihr Ziel gelangt, durch Kombination mit der Wiederkehr des Hauptthemas eine ungeschmälerte Reprisewirkung hervorruft, unter den Prämissen Beethovenschen Formdenkens als durchaus sinnvoll und adäquat. Die zweite und die dritte der erwähnten Reprisefunktionen verteilen sich gewissermaßen auf das Haupt- und das Gegenthema. Und als Modell der Konzeption, daß ein neuer Gedanke als Ergebnis von Durchführungsarbeit erreicht wird, kann man das *e*-moll-Thema im ersten Satz der *Eroica* betrachten. (Zu den formgeschichtlichen Prämissen des *e*-moll-Themas gehört wiederum das Verfahren, aus einer mit Motiven des Hauptthemas bestrittenen modulierenden Überleitung ein Seitenthema hervorgehen zu lassen.)

Der letzte Teil des Satzes ist eine Coda, die als Auflösungsfeld charakterisiert werden kann. Über einem Dominant- und einem Tonika-Orgelpunkt wechseln Fragmente des Themas und der Kontrapunkte, unter denen der Sextgang hervorsticht, mit Passagen, die zwar den Rhythmus und Gestus des Themas, aber nicht dessen diastematische Struktur bewahren. Der Eindruck von thematischer Dichte, der aus geradezu unersättlicher Häufung resultiert, geht jedoch, ohne daß ein Punkt des Umschlags bestimmbar wäre, wegen des elementaren Charakters der Motive allmählich in den von Indifferenz über. Die Substanz wird gewissermaßen auf ihre Grundformen – die Skala einerseits und den Sekundschritt in jambischem Rhythmus andererseits – reduziert, ohne daß es auf Details im Sinne integrierender Fugenthematik noch ankäme. Die Musik scheint gleichsam in einen Strudel zu geraten, in dem das

Melodische zum bloßen Substrat von rastloser Bewegungsdynamik wird. Bildete den Anfang des thematischen Prozesses, zu dem Beethoven in opus 102, 2 die Fuge umprägte, ein „*Aggregatzustand*“ von Musik, so löst sich die Form am Ende wiederum in die Elemente auf, aus denen sie hervorging.

„Klassisch“ und „romantisch“ in der Musikkritik des frühen 19. Jahrhunderts *

von Arno Forchert, Detmold

Daß die Tonkunst, anders als etwa die Poesie, nur durch lauter Empfindungen ohne Begriffe spreche und deshalb nichts zum Nachdenken übrig lasse, ist eine jener für die Musik nicht gerade schmeichelhaften Bemerkungen Kants, die von Musikern und Musikfreunden seit jeher nur unter Protest zur Kenntnis genommen worden sind. Tatsächlich aber hat sich die Musik schon immer schwer getan, ihre eigene Begrifflichkeit zu entwickeln. Und so haben Musiker und Musikschriftsteller denn zu allen Zeiten, zumal dann, wenn es darum ging, über die rein technische Seite des Kompositionsvorganges hinaus Wesen und Wirkung ihrer Kunst zu reflektieren, sich gezwungen gesehen, begriffliche Anleihen bei anderen Disziplinen aufzunehmen. Nur selten zwar gingen solche Übernahmen von Begriffen aus einer Disziplin in eine andere ohne Schwierigkeiten vorstatten; doch sind es oft gerade solche Schwierigkeiten, an denen wir die spezifischen Probleme der Musik besonders deutlich erkennen können.

Unter den Begriffen, die von der Musikkritik des 19. Jahrhunderts aus anderen Disziplinen entlehnt worden sind, verdient die Gegenüberstellung „klassisch-romantisch“ aus mehreren Gründen ein besonderes Interesse. Einmal darum, weil in der Art der Verwendung und im sich wandelnden Verständnis des „Klassischen“ und „Romantischen“ ein charakteristisches Stück Musikanschauung des frühen 19. Jahrhunderts sichtbar wird. Dann aber auch, weil durch die Übernahme dieser Begriffe – wenn auch mit großer Verspätung – ein Problem in die Musikkritik transponiert wird, das auf literarischem Felde als *Querelle des anciens et des modernes* bereits eine lange Vorgeschichte hatte. Und schließlich, weil am Ende der Ge-

* Antrittsvorlesung zur Eröffnung des Studienganges Musikwissenschaft an der Gesamthochschule Paderborn im Wintersemester 1977/78. Nachweise wurden in Fußnoten hinzugefügt.