

Als letztes Buch liegt uns eine musikästhetische Studie vor: 7) Stojan Stojanow, *Intonazija i muzikalen obras* (Intonation und musikalische Gestalt), Sofija, Isdatelstwo na balgarskata Akademija na naukite 1973, 139 S., Musikbeispiele, russ. und deutsches Res. Darin wird der Versuch unternommen, den mehrdeutig angewandten Begriff „Intonation“ abzugrenzen. Das musikalische Intonieren wird als ausschließlich menschliches Attribut angesehen, es bildet sich erst in einem höheren Entwicklungsstadium des Bewußtseins und verwirklicht sich im System des modalen Denkens; allen anderen Lautkomplexen fehlt demnach der Intonationscharakter. Auf der Grundlage der Wechselbeziehungen zwischen einzelnen Intonationen und dem Kontext entsteht der Gehalt der musikalischen Gestalt. Letztere, als ästhetische Kategorie, ist verbunden mit der subjektiven Widerspiegelung der Wirklichkeit und folglich Träger des subjektiven Gehalts. Die musikalische Intonation ist vom ästhetischen Standpunkt aus keine Musikgestalt, sie hat aber, im Rahmen des Kontextes, eine musikgestaltliche Bedeutung.

Erwiderung auf Entgegnungen von Carl Dahlhaus und Wilhelm Seidel *

von Gudrun Henneberg, Mainz

I. In seiner Entgegnung verweist Dahlhaus neuerlich auf den Begriff der „*Urlinie*“. Es sollte klargestellt werden, daß Schenkers Theorie des „*freien Satzes*“ im „*Ursatz*“ die tonale Struktur als Hintergrund des musikalischen Geschehens darstellt, dessen Ausformung zu den Stimmführungsverwandlungen des Mittelgrundes führt. Erst „*die Notwendigkeit, die Stimmen gegeneinander zu kontrapunktieren*“, drängt auf eine rhythmische Ordnung und erklärt die zunächst frappierende Behauptung: „*Aller Rhythmus in der Musik kommt vom Kontrapunkt, nur vom Kontrapunkt.*“ (*Der freie Satz*, Wien, 2. Aufl. 1956, S. 45/46). Die „*Urlinie*“ als Bestandteil des „*Ursatzes*“ wirkt somit in den Vordergrund des Satzes hinein und damit auf Zusammenhang und Gliederung des zeitlichen Geschehens. „*Thematisch-rhythmische Gliederung ohne strukturelle Zielstrebigkeit und Zusammenhang ist ein leeres Spiel mit motivischem und rhythmischem Material. Andererseits können selbst die kühnsten Prolongationen struktureller Fortschreitungen ohne überzeugende thematisch-rhythmische Gliederung niemals Ausdruck lebendiger Kunst sein.*“ (F. Salzer: *Strukturelles Hören*, Wilhelmshaven 1960, S. 186.) Hinsichtlich der mir vorgehaltenen „*zentralen Bedeutung*“, die der Melodik als inhaltlich-konkreter Erfüllung des Taktschemas in der von mir untersuchten Stilepoche zukommt, sei auf die weder von Dahlhaus noch von Seidel berücksichtigte Kritik an Riemanns Analyse von Mozarts *A*-dur Sonate, KV 331, durch O. Jonas (*Einführung in die Lehre Heinrich Schenkers*, Wien 1972, S. 11/12) hingewiesen, die das von mir Gemeinte verdeutlicht. In der Analyse der Mozart-Sonate *B*-dur, KV 333, sieht Dahlhaus Schwierigkeiten, die aus seinem Mißverständnis über den *Urlinie*-Begriff herrühren. In T. 2 wird das im Auftakt zu T. 1 exponierte *f*“ als Vorhalt aufgegriffen, um auf die strukturelle Fortschreitung von *f*“ zu *es*“ hinzuweisen. Dieser Melodieton (*es*“) bestimmt die metrische Qualität des 2. Taktes, weil er über dem Dreiklang der II. Stufe die den zehntaktigen Satz einende Darstellung des Tonika-Klages im Quintraum *f*“–*b*“ (*b*“) untergliedert und durch den rhythmischen Parallelismus der folgenden Zweitaktgruppe sowie durch die Länge des Vorhaltstons *f*“ als melodischer Kernton ausgewiesen wird. Die strukturelle Bedeutung von *f*“ kann somit dem Hörer erst in T. 2 verständlich werden: die Metrik entsteht mit der Zielstrebigkeit des musikali-

* In *Mf* 1976, H. 4, S. 467–469.

schen Bewegungszuges. Zu ähnlichen Ergebnissen gelangt auch E. Apfel, wenn er im Vorwort zu seinen *Studien zur Theorie und Geschichte der musikalischen Rhythmik und Metrik* (I, München 1974, S. 3) bemerkt, er würde „jetzt am liebsten das ganze Buch neu schreiben“; und zwar deswegen, „weil er jetzt noch mehr vom musikalischen Inhalt des rhythmisch-metrischen Gerüsts der Komposition, des musikalischen Satzes ausgehen, den Zusammenhang zwischen beiden noch mehr betonen und zur Grundlage seiner Anschauungen und Untersuchungen machen würde.“ In demselben Buch, für das C. Dahlhaus als Mitverfasser zeichnet, kann man von diesem in einer Auseinandersetzung mit dem Riemannschen System und seinen Gegnern den Satz lesen: „Ob aber der erste oder der zweite Takt einer Periode schwer ist, hängt primär vom harmonischen und melodischen Inhalt der Takte“ ab (S. 201). Warum Dahlhaus angesichts dieser Einsicht in die Funktion von Melodik und Harmonik für die Ausbildung metrischer Qualitäten darauf beharrt, die Intentionen meiner Arbeit mißzuverstehen, bleibt offen.

II. W. Seidel, der bereits in der ersten Besprechung meiner Dissertation (Mf 1976, H. 2, S. 226/227) ausdrücklich eine Auseinandersetzung mit ihrer eigentlichen Aussage vermeidet, beschränkt sich auch in seiner Entgegnung auf die Interpretation von Textstellen aus der musiktheoretischen Literatur des 18. Jahrhunderts. Da er so nachdrücklich auf dieses Thema abhebt, seien hierzu noch einige Bemerkungen erlaubt.

1. Nach Seidel versteht „Kirnberger unter Bewegung nicht die Tonbewegung, sondern nur das . . . , was man heute Tempo nennt, und unter Rhythmus den musikalischen Satz.“ (Mf 1976, H. 4, S. 468). Diese Bemerkung ist jedoch kein Einwand gegen meine Auffassung von der ganzheitlichen musikalischen Betrachtungsweise Kirnbergers; denn auch wenn Seidels Interpretation der verwendeten Begriffe zutrifft, kann er doch nicht ausräumen, daß Kirnberger in dem fraglichen Zitat Melodik, Ausdruckscharakter, Bewegung, Takt und Rhythmus als Einheit begreift. Abgesehen davon ist aber Seidels Behauptung unrichtig, Kirnberger verstehe unter Bewegung nur das Tempo, nicht die Tonbewegung. Denn Kirnberger sagt ausdrücklich: „Aber die Bewegung in der Musik ist nicht bloß auf die verschiedenen Grade des Langsamen und Geschwinden eingeschränkt. Denn so wie es Leidenschaften giebt, in denen die Vorstellungen, wie ein sanfter Bach einförmig fortfließen; andere, wo sie schneller, mit einem mäßigen Geräusch, aber ohne Aufhaltung fortströmen, . . . so kann auch die Bewegung in der Melodie bey dem nemlichen Grad der Geschwindigkeit oder Langsamkeit heftig oder sanft, hüpfend oder gleichförmig, feurig oder matt seyn, nachdem die Art der Notengattungen, aus denen die Melodie zusammengesetzt ist, gewählt wird.“ (II, 1, S.107, vgl. auch S.111). Auch das folgende Kirnberger-Zitat verwendet „Bewegung“ in der Bedeutung von „Tonbewegung“: „Man hat Beyspiele von sehr guten Meistern, daß die Stimmen durchaus verschiedene Bewegung haben. In diesem Falle könnte der Takt in jeder Stimme besonders vorgezeichnet werden, wie grosse Componisten mit zwey Stimmen auch schon gethan haben, daß sie eine Stimme mit 12/8 und eine andere mit C, als den Zeichen des geraden Takts bezeichnen.“ (Kirnberger I, S.198, vgl. auch I, S.196). „Tempo“ ergäbe hier keinerlei Sinn.

2. Seidel gesteht zu, Sulzer sehe zwar „die verschiedenen Faktoren in der Komposition vereinigt“, aber „nicht im Sinne einer ganzheitlichen Konzeption, sondern im Blick auf einen bestimmten Ausdruckscharakter.“ (S. 468). Der damit aufgestellte Gegensatz zwischen den Formungsfaktoren und ihrem Ausdruckscharakter widerspricht der Ästhetik des 18. Jahrhunderts, die auch in den zeitgenössischen Kompositionslehren deutlich zum Ausdruck kommt. Es ist gerade ein Charakteristikum dieser Schriften, daß in ihnen die ästhetische und materielle Seite des musikalischen Werkes als Sinneinheit betrachtet werden. Daher finden sich häufig begründende Hinweise der Theoretiker für eine bestimmte Behandlung des Materials aus der ästhetischen Absicht des Werkes heraus. Als Beispiel sei auf Koch verwiesen, der in seinem musikalischen Lexikon (Frankfurt a. M. 1802, Sp. 146/147) unter dem Stichwort *Anlage* schreibt: „Die Bestimmung des Charakters oder der Empfindung eines Tonstücks, insbesondere aber die Erfindung der wesentlichen Theile desselben, durch welche die Empfindung ausgedrückt werden soll, wird die Anlage des Tonstückes genannt.“ Hier macht Koch deutlich, daß der Ausdruckscharakter von der Erfindung der Teile des Tonstücks abhängt, beides also nicht voneinander getrennt werden kann. Und wenn Koch fortfährt: „Bey der Ausführung werden diese wesentlichen Theile des Ganzen in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen in den Perioden durchgeführt, damit die auszudrückende Empfindung die nötigen Modifikationen, und der Satz den Stoff zur

Fortdauer des Ausdruckes dieser Empfindung erhalte“, so geht daraus hervor, daß auch der Periodenbau dieser Einheit angehört und sie unterstützt. Die von Seidel vertretene Auffassung einer grundsätzlichen Unabhängigkeit der einzelnen Formungsfaktoren voneinander widerspricht dieser ganzheitlichen Konzeption. Daß die Theoretiker die Frage nach dem Ursprung der einzelnen Formungsfaktoren, die Seidel so eindringlich stellt, insbesondere nach der metrischen Qualität, nicht immer klar beantwortet haben, oder auch gar nicht stellen, ist in meiner Arbeit mehrfach hervorgehoben worden (S. 22/27/263). Über das ganzheitliche Denken lassen die genannten Musiktheoretiker jedoch keinen Zweifel. Dem entspricht auch das Ergebnis der in meiner Dissertation vorgelegten Analysen: *„Metrik und Rhythmik in der Wiener klassischen Musik müssen als Teile eines Sinnganzen betrachtet werden, dem sie funktional verbunden sind.“* (S. 269). Die von Seidel mir vorgehaltene Formulierung, *„der Rhythmus“* sei *„eine Funktion der Melodie“*, habe ich dagegen in dieser Allgemeingültigkeit nicht für mich beansprucht; sie stellt eine unrichtige Verkürzung meiner Auffassung dar.

Die Schriftleitung der Musikforschung betrachtet damit die Diskussion als abgeschlossen.

Zum Beitrag von Susanna Großmann-Vendrey „Wagner in Italien“ – Bemerkungen zur Rezeptionsforschung* *

von Ute Jung, Essen

Der Titel des Beitrags ist irreführend. Er verspricht, *„Bemerkungen zur Rezeptionsforschung“* zu leisten, löst dieses Versprechen jedoch nicht ein. Es geht der Autorin offenbar ausschließlich um eine sehr polemisch gehaltene Kritik an dem von mir verfaßten Buch über *Die Rezeption der Kunst Richard Wagners in Italien* (und nicht über *„Wagner in Italien“*) der Thysen-Reihe *„Neunzehntes Jahrhundert“*. Themenstellung des Buches und Anliegen der Reihe erheben keinen Anspruch auf einen neuartigen systematischen Ansatz im Rahmen der Rezeptionsforschung¹. Auch wäre ein historisches Objekt wie das vorliegende wohl kaum dazu geeignet, eine verbindliche Methode der Rezeptionsforschung zu entwickeln, setzte sie doch eine sowohl psychologisch als auch soziologisch greifbare Materie voraus. So argumentiert die Rezensentin am Original vorbei; *„ohne Kriterium ist Kritik blind“*, denn *„das Kriterium ist gewissermaßen der Hintergrund, auf dem sich das Mangelhafte des Kritisierten abhebt“*².

Ich verzichte bewußt darauf, im Stile dieser Rezension eine Erwiderung zu formulieren, so leicht mir das auch fallen würde. Es bleibt mir jedoch nicht erspart, mich dennoch mit dem Beitrag von S. Großmann-Vendrey auseinandersetzen zu müssen, da ihr ein sehr schwerwiegender Fehler unterlaufen ist: Sie hat den kritisierten Text nahezu ständig falsch zitiert, referierend wiedergegebene Zusammenhänge entstellt, musikhistorischen Persönlichkeiten gegenteilige Aussagen unterschoben, Dokumente und Quellen verfälscht. Die Fülle aller falsch wiedergegebenen Inhalte zu benennen, dürfte das Maß dessen, was der Sache angemessen und einer Leserschaft zumutbar wäre, sicherlich bei weitem übersteigen.

* In Mf 1976, H. 2, S. 195–199.

¹ Vorwurf der Autorin auf S. 198, Z. 10 f.

² So R. Wisser, *Kritik als Weg zum Selbstverständnis des Menschen*, in: Aufgaben und Wege des Philosophie-Unterrichts, Frankfurt 1973, H. 6, S. 37.