

Article

Idee der Öffentlichkeit und kompostorische Praxis im späten
18. und frühen 19. Jahrhundert
Reimer, Erich
in: Die Musikforschung | Die Musikforschung - 29
8 Page(s) (130 - 137)



Nutzungsbedingungen

DigiZeitschriften e.V. gewährt ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht kommerziellen Gebrauch bestimmt. Das Copyright bleibt bei den Herausgebern oder sonstigen Rechteinhabern. Als Nutzer sind Sie nicht dazu berechtigt, eine Lizenz zu übertragen, zu transferieren oder an Dritte weiter zu geben.

Die Nutzung stellt keine Übertragung des Eigentumsrechts an diesem Dokument dar und gilt vorbehaltlich der folgenden Einschränkungen:

Sie müssen auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten; und Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgend einer Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen; es sei denn, es liegt Ihnen eine schriftliche Genehmigung von DigiZeitschriften e.V. und vom Herausgeber oder sonstigen Rechteinhaber vor.

Mit dem Gebrauch von DigiZeitschriften e.V. und der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use

DigiZeitschriften e.V. grants the non-exclusive, non-transferable, personal and restricted right of using this document. This document is intended for the personal, non-commercial use. The copyright belongs to the publisher or to other copyright holders. You do not have the right to transfer a licence or to give it to a third party.

Use does not represent a transfer of the copyright of this document, and the following restrictions apply:

You must abide by all notices of copyright or other legal protection for all copies taken from this document; and You may not change this document in any way, nor may you duplicate, exhibit, display, distribute or use this document for public or commercial reasons unless you have the written permission of DigiZeitschriften e.V. and the publisher or other copyright holders.

By using DigiZeitschriften e.V. and this document you agree to the conditions of use.

Kontakt / Contact

[DigiZeitschriften e.V.](http://www.digizeitschriften.de)

Papendiek 14

37073 Goettingen

Email: info@digizeitschriften.de

zeugen von derselben engagierten Genauigkeit, von derselben schöpferischen Originalität. Seine Schüler wirken nun in Oxford und an mehreren anderen Universitäten, um sein Engagement und seine internationale Gesinnung weiterzugeben.

(Deutsch von Magda Marx-Weber)

Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*

von Erich Reimer, Freiburg i. Br.

Vergegenwärtigt man sich die seit den späten sechziger Jahren geführte, inzwischen wieder verebbte Diskussion über die traditionelle Veranstaltungsform des Konzerts, so ist im Rückblick festzustellen, daß zwischen Kritikern und Apologeten der umstrittenen Institution Einigkeit darüber bestand, daß der Typus des bürgerlichen Konzerts und die Idee des autonomen musikalischen Kunstwerks in engster Korrelation zueinander stehen. Jene Institution, die einerseits im Namen der autonomen Musik verteidigt wurde, war andererseits eben aufgrund des mit ihr verbundenen Autonomieprinzips der Ideologiekritik ausgesetzt.

Unterzieht man diesen heute als selbstverständlich geltenden Zusammenhang zwischen Konzert und Autonomieästhetik einer historischen Analyse, so wird freilich deutlich, daß die vorausgesetzte Korrelation keineswegs ein Wesensmerkmal des bürgerlichen Konzerts schlechthin ist. Das Quellenmaterial zum Konzertwesen des 18. und 19. Jahrhunderts läßt vielmehr erkennen, daß das in der Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts formulierte Autonomieprinzip sowie das ihr entsprechende musikalische Kunstwerk im 19. Jahrhundert zunächst in Opposition zur Institution des Konzerts stehen. Es genügt in diesem Zusammenhang der Hinweis darauf, daß gerade jene Werke, die heute als ästhetisch autonom gelten, sich zunächst der Eingliederung in die Institution widersetzen. Wie an den überlieferten Konzertprogrammen zu verfolgen ist, bildet sich jener enge Zusammenhang zwischen Institution und ästhetischem Autonomieprinzip erst in dem Maße heraus, in dem eine institutionelle Abspaltung der unterhaltenden Momente, die bis weit ins 19. Jahrhundert hinein für das Konzert konstitutiv sind, sich durchsetzt. Symptomatisch für diese Entwicklung ist die Tatsache, daß sich der Typus des reinen Symphoniekonzerts erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts allgemein verbreitet¹. Es wäre demnach eine

* Dieser Aufsatz entstand im Rahmen meiner aus Mitteln der Deutschen Forschungsgemeinschaft finanzierten Mitarbeitertätigkeit am *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, speziell im Anschluß an den Artikel *Kenner – Liebhaber – Dilettant*.

¹ Vgl. H. W. Schwab, *Konzert. Öffentliche Musikdarbietung vom 17. bis 19. Jahrhundert*. Musikgeschichte in Bildern, Bd. IV: Musik der Neuzeit, Lieferung 2, Leipzig 1971, S. 16.

unzulässige idealtypische Vereinfachung, die Autonomieästhetik als ideengeschichtliches Korrelat zur Institution des bürgerlichen Konzerts aufzufassen. Läßt diese These doch unberücksichtigt, daß sich jener Zusammenhang erst in einer bestimmten Phase des bürgerlichen Konzertwesens herausbildet, also auf einem Funktionswandel der Institution beruht, nicht aber schlechthin als konstitutiv für den Typus „bürgerliches Konzert“ gelten kann².

Versucht man, Funktion und Zielsetzung zu bestimmen, die das Konzert bei seiner Durchsetzung im 18. Jahrhundert nach bürgerlichem Selbstverständnis erfüllen sollte, so erscheint es demgegenüber notwendig, auf jene Kategorie zurückzugreifen, die erst durch Jürgen Habermas in ihrer zentralen Bedeutung für die bürgerliche Emanzipationsbewegung im 18. Jahrhundert hervorgetreten ist: die Idee der Öffentlichkeit³. Um sich den Zusammenhang zwischen Konzert und dem bürgerlich-fortschrittlichen Moment dieser Kategorie bewußt zu machen, genügt es, sich die knappe Definition des Konzerts zu vergegenwärtigen, die Heinrich Christoph Koch in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1802 gibt⁴. Wenn Koch dem exklusiven höfischen Konzert jene musikalische Aufführungsform entgegenstellt, „die man für das Publikum veranstaltet, so daß jeder Liebhaber der Kunst mit gleichem Rechte, gegen Erlegung eines bestimmtern [sic!] Einlaß-Geldes, daran Antheil nehmen kann“, so nennt er zwei wesentliche Kriterien einer Institution bürgerlicher Öffentlichkeit⁵: erstens die allgemeine Zugänglichkeit der Veranstaltung, d. h. die prinzipielle Unabgeschlossenheit des Publikums – ein Grundsatz, der etwa für das auf Aristokratie und Großbürgertum beschränkte französische Publikum des 17. Jahrhunderts noch nicht gilt⁶, zweitens die Gleichheit der „zum Publikum versammelten Privatleute“ – letzteres ein Prinzip, das nicht soziale Gleichheit der Teilnehmer voraussetzt, wohl aber, daß der soziale Status im Sinne der Parität des „bloß Menschlichen“ suspendiert wird.

Das Öffentlichkeitsprinzip bleibt in seinen Auswirkungen jedoch nicht auf den institutionellen Rahmen der musikalischen Reproduktion beschränkt. Wie die einschlägigen Reflexionen im musikalischen und ästhetischen Schrifttum des 18. und frühen 19. Jahrhunderts erkennen lassen, gewinnt es vielmehr bestimmenden Einfluß auf die kompositorische Praxis selbst; anders ausgedrückt: zwischen der Institution des öffentlichen Konzerts und repräsentativen kompositorischen Tendenzen bildet

2 Vgl. die mißverständliche Formulierung bei C. Dahlhaus, *Probleme einer Musikgeschichte in Bildern. Zu Heinrich W. Schwabs Darstellung des Konzertwesens*, in: *Mf* 27, 1974, S. 220: „Von der Autonomieästhetik aber, die das eigentliche ideengeschichtliche Korrelat zu der sozialen Institution ‚bürgerliches Konzert‘ darstellt, ist nicht die Rede, obwohl der Zusammenhang kaum bestreitbar sein dürfte“. Demgegenüber formuliert Dahlhaus in seinem Aufsatz *Romantik und Biedermeier. Zur musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit*, in: *AfMw* XXXI, 1974, S. 35, präziser, wenn er ästhetische Autonomie als „ideengeschichtliche Entsprechung zur Institution des modernen, von Geselligkeits-, Repräsentations- und Unterhaltungsfunktionen weitgehend abstrahierten Konzerts“ bezeichnet.

3 J. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, Neuwied u. Berlin 1962, 5/1971; zum Konzert als Institution der Öffentlichkeit S. 55 f.

4 Artikel *Concert*, Sp. 349.

5 Vgl. Habermas, S. 40 u. 52 f.

6 Vgl. E. Auerbach, *Das französische Publikum des 17. Jahrhunderts*, München 1933.

sich im 18. Jahrhundert ein enger Zusammenhang heraus. Als These, die im folgenden, ausgehend von deutschen Quellentexten, begründet werden soll, wäre demnach zu formulieren: nicht das ästhetisch autonome, sondern das publikumsorientierte musikalische Werk ist das kompositionsgeschichtliche Korrelat des bürgerlichen Konzerts im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert.

1. Welche konkrete Vorstellung von Öffentlichkeit, welches Bild von der Gesamtheit der musikalischen Rezipienten ist für das Bewußtsein der Komponisten und damit für die kompositorische Praxis im 18. und frühen 19. Jahrhundert bestimmend? Versucht man diese Vorstellung vom Publikum aus den Quellentexten zu rekonstruieren, so fällt zunächst auf, daß sich die Autoren die Gesamtheit der musikalischen Rezipienten nicht als ein homogenes Auditorium vorstellen. Nach der aus zahlreichen Einzelbelegen zu erschließenden Modellvorstellung geht man vielmehr von der Annahme aus, daß sich das Publikum im wesentlichen aus zwei unterschiedlichen Hörertypen zusammensetzt: einem gebildet-rationalen Hörertypus, der meist als Kenner bezeichnet wird, und einem ungebildet-emotionalen, den man als Liebhaber, Musikfreund, Dilettant, Laie oder Nichtkenner bezeichnet. Theoretische Grundlage dieser Klassifikation ist die von der französischen Kunsttheorie des frühen 18. Jahrhunderts übernommene Antithese von Verstand und Gefühl (*raison* und *sentiment*) sowie die darauf basierende Unterscheidung zweier Rezeptions- bzw. Wirkungsformen von Musik: einerseits die sog. Belustigung des Verstandes, ein Vergnügen, das nach Sulzer „aus der deutlichen Erkenntnis der in dem Werk beobachteten Kunstregeln entsteht“⁷, andererseits die als Gemütsbewegung oder Herzensrührung bezeichnete Auslösung psychischer Reize. Insofern es sich bei dem kognitiv-intellektuellen Rezeptionsvermögen des Kenners um eine auf speziellen Fachkenntnissen beruhende Kompetenz, bei der emotionalen Hörweise dagegen um ein als allgemeinmenschlich vorgestelltes Rezeptionsvermögen handelt, ist mit der qualitativen Differenzierung der beiden Hörertypen ein quantitativer Aspekt verbunden: Gebildet-rationaler und ungebildet-emotionaler Hörertypus stehen sich im Publikum als Bildungselite und ungebildete Allgemeinheit gegenüber – ein Verhältnis, das etwa von Leopold Mozart auf zehn zu hundert veranschlagt wird⁸.

Die an diese Modellvorstellung sich anschließenden Reflexionen gehen davon aus, daß sich beide Hörertypen hinsichtlich ihrer Rezeptionsbedürfnisse wesentlich unterscheiden. Schätzt die Bildungselite der Kenner am musikalischen Werk kompositorische Qualitäten wie „Ausarbeitung“, „Gelehrsamkeit“ und „Kunst“, bezieht sich also ihr Interesse, wie noch Hegel feststellt, ganz auf „das rein Musikalische

⁷ J. G. Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Bd. III, Leipzig 1771-74, 2/1792 bis 94, S. 10.

⁸ So im Brief an seinen Sohn vom 11. Dezember 1780: „Ich empfehle dir Bey deiner Arbeit nicht einzig und allein für das musikalische, sondern auch für das ohnmusikalische Publikum zu denken, – du weist es sind 100 ohnwissende gegen 10 wahre Kenner, – vergiß also das so genannte populäre nicht, das auch die langen Ohren Kitzelt“ (Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, ed. Bauer u. Deutsch, Bd. III, Kassel etc. 1963, S. 53).

der Komposition und deren Geschicklichkeit“⁹, so bevorzugt die ungebildete Mehrheit einerseits Vokalmusik sowie andererseits Instrumentalkompositionen, die mit wirkungsästhetisch orientierten Attributen wie „angenehm“, „brillant“ und „gefällig“ charakterisiert werden.

2. Der vom Öffentlichkeitsprinzip ausgehende Wandel des kompositorischen Bewußtseins artikuliert sich im 18. Jahrhundert vor allem als Relativierung einer bloß artifiziellen, nur der Kenner-Elite verständlichen Musik. Gefordert wird stattdessen im Hinblick auf das emotional bestimmte Rezeptionsvermögen der ungebildeten Mehrheit eine emotional unmittelbar wirksame Musik – ein Postulat, das sich u. a. im Topos, Musik sei die Sprache der Empfindung und somit jedem fühlenden Individuum verständlich, niederschlägt. Die damit vollzogene Abkehr von traditionellen musikalischen Wertvorstellungen zeigt sich insbesondere in der seit dem frühen 18. Jahrhundert geführten Polemik gegen artifizielle Kompositionstechniken wie Kanon, Fuge und Kontrapunkt überhaupt. Die Konstanz des dieser Polemik zugrundeliegenden ideologischen Musters läßt sich an zwei Beispielen verdeutlichen: Bereits 1722 relativiert Telemann anläßlich einer von Mattheson veranstalteten Umfrage den Wert des Kanons, da dieser zwar „den Verstand eines Kenners belustigen könne“, nicht aber geeignet sei, „in den Gemüthern der Menschen allerhand Regungen [zu] erwecken“¹⁰. Die gleiche Argumentation verwendet noch 130 Jahre später – zu einer Zeit, als Hanslick gegen die Gefühlsästhetik und das „pathologische Ergriffenwerden“ polemisiert – Johann Christian Lobe für seine Ablehnung der Musik Bachs, wenn er schreibt: „Bach war vor Allem ein gelehrter Contrapunktist. . . Um den Ausdruck, der einfach und auch dem musikalisch Ungelehrten verständlich sei, um Musik für das Gefühl war es ihm weit weniger zu thun. Darum sind aber auch seine Werke veraltet, in Vergessenheit gerathen, für die Allgemeinheit des Volkes so gut als nicht vorhanden“¹¹.

Die Modellvorstellung über die Zusammensetzung des Publikums wirkt sich zunächst vor allem im Bereich der musikalischen Reproduktion, d. h. in den Überlegungen zur Programmgestaltung öffentlicher Konzerte aus, und zwar dahingehend, daß im Hinblick auf die ungebildete Mehrheit des Publikums die Bevorzugung von Vokalmusik empfohlen wird. So geht Forkel davon aus, daß sich die Wahl der Stücke am Interesse der meisten Zuhörer zu orientieren habe. Da sich aber dies Interesse bei Instrumentalmusik aufgrund der „Verschiedenheit. . . an Empfindung, an Geschmack, Kunstkenntnissen u. s. w.“ stark unterscheide, sei Vokalmusik zu bevorzugen, für die ein allgemeines Interesse insofern vorhanden sei, als bei ihr „der Text, oder die Handlung dem Zuhörer gleichsam als ein Dollmetscher der musikalischen Combinationen“ diene. Den ersten Platz im öffentlichen Konzert weist Forkel den Vokalwerken Händels zu, da deren Wirkung aufgrund ihrer „großen Kraft und Simplizität des Ausdrucks. . . unter allen Classen von Musikfreunden. . . gleich groß

9 G. W. Fr. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik* (1818, publ. posth. 1835), ed. Bassenge, Bd. II, S. 269.

10 In: J. Mattheson, *Die canonische Anatomie, Critica Musica*, Bd. I, Hamburg 1722/23, S. 358.

11 *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Leipzig 1852, Bd. II, S. 13.

und allgemein“ sei¹². Die gleichen Vorbehalte gegenüber Instrumentalmusik erhebt noch Hegel, wenn er diese als „*Sache der Kenner*“ bezeichnet, die „*das allgemeinemenschliche Kunstinteresse weniger*“ angehe, da der Laie „*in der Musik vornehmlich den verständlichen Ausdruck von Empfindungen und Vorstellungen*“ liebe und „*sich daher vorzugsweise der begleitenden Musik*“ zuwende¹³. Diese Vorbehalte, die sich noch nach 1850 im Musikschrifttum finden, begründen die hervorragende Rolle, die Vokalkompositionen, insbesondere Oratorien, innerhalb der Institution des öffentlichen Konzerts im 19. Jahrhundert gespielt haben.

Fragt man nach den Auswirkungen des Öffentlichkeitsprinzips im Bereich der Instrumentalmusik, so ist festzustellen, daß das im Musikschrifttum thematisierte Rezeptionsproblem in der kompositorischen Praxis des 18. Jahrhunderts zunächst durch Differenzierung zweier Schreibweisen zu lösen versucht wird, die jeweils nur einem partikularen Publikumsbedürfnis – entweder dem der Bildungselite oder dem der ungebildeten Mehrheit – entsprechen. Doch läßt die Modellvorstellung über die Zusammensetzung des Publikums erkennen, daß das Problem einer öffentlichen, d. h. einer für öffentliche Kollektivrezeption bestimmten Instrumentalmusik nicht durch Anpassung an die ungebildete Mehrheit, also durch weitgehende kompositionstechnische Simplifizierung, gelöst werden konnte. Im Sinne des bürgerlichen Gleichheitsgedankens und des in ihm enthaltenen Allgemeinheitsanspruchs der Kunst stellte sich vielmehr das Postulat nach einer Musik, die – indem sie eine sowohl intellektuelle als auch emotionelle Rezeption erlaubt – sich gleichermaßen an beide Hörertypen, also an die Gesamtheit des Publikums wendet.

Die Lösung des von der öffentlichen Kollektivrezeption gestellten kompositorischen Problems wird dementsprechend in einer Musik gesehen, bei der Kunstcharakter und Gefühlswirkung nicht auseinanderfallen. Eine derartige Synthese spricht z. B. Forkel an, wenn er Komponisten erwähnt, die ihre Werke so konzipiert hätten, „*daß der ausgebildete Kenner sowohl, als der bloße Musikfreund, der sich meistens von einem noch unberichtigten Gefühl. . . leiten lassen [müsse], vollkommen damit zufrieden*“ gewesen seien¹⁴. Diesen Musiktypus, durch den die Differenz zwischen dem musikalischen Bewußtsein einer gebildeten Minderheit und dem Rezeptionsvermögen eines breiten Publikums überbrückt werden soll, beschreibt auch Mozart, wenn er seinem Vater – ganz im Sinne von dessen Mahnung, „*das so genannte populare*“ nicht zu vergessen¹⁵ – über die Klavierkonzerte KV 413, 414 und 415 mitteilt: „*. . . die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch k e n n e r a l l e i n satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum*“¹⁶. Nicht zu übersehen ist freilich, daß die in diesem Typus öffentlicher Musik angestrebte Vereinigung der unterschiedlichen Rezipiententypen nur

12 J. N. Forkel, *Ankündigung seines akademischen Winter-Concerts*, Göttingen 1779, S. 5 u. 7.

13 Hegel, S. 269 u. 321 f.

14 *Musikalisch-kritische Bibliothek*, Bd. I, Gotha 1778, S. 54.

15 Siehe Anmerkung 8.

16 Brief an seinen Vater vom 27. Dezember 1782 (*Briefe*, Bd. III, S. 245 f.).

scheinbar gelingt, nämlich nur dadurch, daß die Bildungsunterschiede überdeckt werden. Denn die im Kompositionstechnischen aufgehobene Spaltung besteht hinsichtlich der Rezeptionsformen fort: Während die Kenner-Elite sich dem innermusikalischen Zusammenhang zuwendet, bleibt die ungebildete Mehrheit auf die emotional unmittelbar wirksame Außenseite der Kompositionen verwiesen.

Daß das skizzierte ästhetische Programm der Synthese von Kunstanspruch und Popularität nicht auf den musikalischen Sektor beschränkt war, sondern auch in anderen Bereichen der bürgerlichen Kunstproduktion im 18. Jahrhundert reflektiert wurde, geht u. a. aus Schillers Rezension über Bürgers Gedichte (1791) hervor, in der auf die Schwierigkeit hingewiesen wird, dem „*Geschmack des Kenners Genüge zu leisten, ohne dadurch dem großen Haufen ungenießbar zu sein – ohne der Kunst etwas von ihrer Würde zu vergeben*“. Angesichts der Desintegration des Publikums hält Schiller die angesprochene Synthese im literarischen Bereich allerdings nicht mehr für realisierbar¹⁷.

3. Vor dem Hintergrund der Bemühungen um eine öffentliche Instrumentalmusik wird die kompositorische Differenzierung zwischen Symphonik und Kammermusik, wie sie insbesondere bei Beethoven hervortritt, erst verständlich: Legt die Konzeption der öffentlichen Musik im Hinblick auf den anzustrebenden Kompromiß zwischen Kunstcharakter und allgemeiner emotionaler Wirkung dem Komponisten gewisse Beschränkungen auf, so unterliegt die für private Kennerzirkel bestimmte Kammermusik keinen derartigen Einschränkungen. Mit der Distanz von den Bedürfnissen eines Publikums ist bei ihr vielmehr die Tendenz zu autonomer ästhetischer Entfaltung gegeben – allerdings auch der Verzicht auf einen Allgemeinheitsanspruch. Kammermusik als Gattung mit höchstem Kunstanspruch bildet sich somit erst als Gegentypus zur publikumsorientierten Musik heraus. Das von dieser Dichotomie bestimmte musikalische Bewußtsein des frühen 19. Jahrhunderts kommt deutlich zum Ausdruck, wenn der Wiener Korrespondent der Leipziger *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* in seinem Bericht vom 27. Februar 1807 den exklusiven Charakter von Beethovens Rasumovsky-Quartetten hervorhebt: „*Auch ziehen drey neue, sehr lange und schwierige Beethovensche Violinquartetten, dem russischen Botschafter, Grafen Rasumovsky zugeeignet, die Aufmerksamkeit aller Kenner an sich. Sie sind tief gedacht und trefflich gearbeitet, aber nicht allgemeinfasslich – das 3te. aus C dur, etwa ausgenommen*“¹⁸.

In welchem Maße die Kategorien „Öffentlichkeit“ und „Privatheit“ regulative Funktion für die kompositorische Praxis im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert haben, geht insbesondere daraus hervor, daß die kompositorische Differenzierung zwischen öffentlicher und privater Musik nicht an die besetzungsmäßig differenzierten Typen Symphonik und Kammermusik gebunden ist, sondern auch innerhalb ein und derselben musikalischen Gattung verwirklicht wird – so etwa von Mozart innerhalb der Gattung Klavierkonzert: Nach den Untersuchungen von Hans-

17 Nationalausgabe, Bd. XXII, S. 248; dazu: P. U. Hohendahl, *Literaturkritik und Öffentlichkeit*, München 1974, S. 18 f.

18 AmZ IX, 1806/07, Sp. 400.

Christoph Worbs heben sich unter Mozarts Klavierkonzerten von 1784 die Konzerte KV 449 und 453 als für Privataufführungen bestimmte Werke durch bestimmte kompositionstechnische Merkmale, z. B. kontrapunktische Partien, deutlich von den für großes Publikum geschriebenen Konzerten KV 450 und 451 ab¹⁹. Daß diese Differenzierung innerhalb einer Gattung nicht weniger dem kompositorischen Bewußtsein Beethovens entsprach, geht aus einem Brief an George Smart in London hervor, in dem Beethoven mitteilt, das Streichquartett *f*-moll op. 95 sei für einen kleinen Kreis von Kennern geschrieben worden, nicht aber zur öffentlichen Aufführung bestimmt. Falls Smart Quartette für öffentliche Aufführungen wünsche, werde er zu diesem Zweck gelegentlich einige komponieren²⁰. Die kompositionstechnischen Eigenarten des erwähnten Quartetts, etwa der irreguläre Bau und die Fugato-Partien des zweiten Satzes²¹, wären demnach als Spezifika nichtöffentlicher Musik zu interpretieren.

4. Der im 19. Jahrhundert sich vollziehende Wandel der kompositorischen Praxis läßt sich als fortschreitende Aufgabe der Öffentlichkeitsidee beschreiben. Denn das dem Öffentlichkeitsprinzip entsprechende musikalische Kommunikationsmodell erwies sich mit fortschreitender Ausweitung des öffentlichen Konzertwesens und der aus ihr resultierenden fortschreitenden Desintegration des Publikums zunehmend als unzureichend. Kennzeichnend dafür ist die Tatsache, daß die dualistische Einteilung der musikalischen Rezipienten im frühen 19. Jahrhundert durch differenziertere Hörertypologien ersetzt wird²². Es erübrigt sich, auf die bekannte, im 19. Jahrhundert sich allmählich durchsetzende Polarisierung der kompositorischen Praxis näher einzugehen – jene Spaltung in eine unterhaltende Virtuosenmusik, die sich ausschließlich am Bedürfnis der ungebildeten Menge orientiert, und eine Kunstmusik, die sich im Sinne des ästhetischen Autonomieprinzips bewußt den von der Institution des Konzerts ausgehenden Zwängen entgegenstellt. Mit der letzteren Tendenz wird zugleich die kompositionstechnische Differenzierung zwischen einer öffentlichen Musik, die den Kompromiß zwischen Kunstanspruch und Popularität sucht, und esoterischer Kammermusik aufgegeben: Beethovens Werke insgesamt gehen ins Repertoire öffentlicher Konzerte ein.

19 *Komponist, Publikum und Auftraggeber. Eine Untersuchung an Mozarts Klavierkonzerten*, in: Kgr.-Ber. Wien 1956, S. 754 ff.

20 Englischer, von Beethoven eigenhändig unterzeichneter Brief (Okt. 1816): „*The Quartett is written for a small circle of connoisseurs and is never to be performed in public. Should you wish for some Quartetts for public performance I would compose them to this purpose occasionally*“ (*The letters of Beethoven*, ed. E. Anderson, London-New York 1961, Bd. II, S. 606).

21 Vgl. die Analyse von E. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien 1951, S. 184 ff.

22 Fr. Rochlitz geht in seinem Aufsatz *Die Fuge. Zunächst an Dilettanten und Layen*, in: *AmZ* XV, 1813, Sp. 309 ff., von vier Hörertypen aus, H. G. Nägeli führt in seinen *Vorlesungen über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Tübingen 1826, sieben Rezipiententypen auf.

Für den daraus resultierenden Wandel des musikalischen Bewußtseins ist nichts bezeichnender als die von Adorno mitgeteilte Tatsache, Schönberg habe die kompositionstechnische Differenzierung zwischen Beethovens Symphonien und Kammermusik „hartnäckig bestritten und, unter Hinweis auf die Prävalenz der Sonate hier und dort, auf der unmittelbaren Identität beider Gattungen bestanden“. Dabei habe ihn der apologetische Wille geleitet, „der Brüche und Widersprüche im Werk der sakrosankten großen Meister, selbst stilistische, nicht dulden mochte“²³. Demgegenüber hätten sozialgeschichtlich fundierte Untersuchungen, d. h. Analysen, die sich nicht reflexionslos am Prinzip der ästhetischen Autonomie orientieren, die Aufgabe, eine differenziertere Positionsbestimmung jener Werke im historischen Prozeß der bürgerlichen Musikkultur vorzunehmen, um deutlich zu machen, in welchem Maße deren unterschiedliche kompositorische Struktur von der sozialen Dichotomie in Öffentlichkeit und Privatheit geprägt ist.

Aus der musikalischen Vorgeschichte der Neuen Sachlichkeit

von Giselher Schubert, Frankfurt a. M.

Der intendierte methodologische Primat einer „Phänomenologie“ der Musik in Paul Bekkers Schrift *Von den Naturreichen des Klanges*¹ stützt sich bereits auf jenen in den zwanziger Jahren vollzogenen Wandel in der „Musikauffassung“, den Bekker selbst deutlich erkannt hat: „Hierin nun liegt wohl der tiefe Gegensatz der heutigen [1925] Musikauffassung überhaupt zu der jüngst vergangenen: daß sie eine absolut und bewußt anti-metaphysische Musikauffassung ist, anti-metaphysisch in dem Sinne, daß sie die materielle Substanz der Kunst nicht zum Gegenstand metaphysischer Spekulationen macht“². Bekkers Schrift ist also weniger in ihren (historisch äußerst fragwürdigen³) konkreten Aussagen, als vielmehr in ihrem abstrakten systematischen Gehalt ein musikgeschichtliches Dokument. Indem Bekker von der Musik als einem im „Erlebnis“ als isoliertes „Phänomen“ gegebenen Gegenstand ausgeht, des-

23 Th. W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt/M. 1962. ²/1968. S. 104.

1 Stuttgart 1925; Untertitel der Schrift: *Grundriss einer Phänomenologie der Musik*.

2 *Wesensformen der Musik* (1925), in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Berlin 1928, S. 67.

3 Bekkers Schrift liegt die Prämisse des „Dualismus“ eines organischen, d. i. vokal-, polyphon-, und zeitstrukturierten sowie mechanischen, d. i. instrumental-, harmonisch-, und raumstrukturierten Naturreiches des Klanges zugrunde. Nach Bekker konstituiert die Raumempfindung eine intervallisch konzipierte Harmoniegestaltung; doch gilt solche intervallische Harmoniegestaltung eher für die Werke, die nach Bekker durch die Zeitempfindung konstituiert werden, für die der „klassischen Vokalpolyphonie“.