

Hans Grüß

## Symphonie und Stadt – Versuch einer Generalisierung

Die geschichtlichen Bewegungen verlaufen in unserer Erinnerung – also der Geschichte selbst – weitgehend parataktisch, d. h. zwischen der politischen oder wirtschaftlichen und der musikgeschichtlichen Entwicklung sind gewiß Parallelen, vielleicht aber auch nur scheinbare, zu beobachten, selten aber gelingt es zu zeigen, daß ein musikalisches Ereignis bis in seine Kompositionshaftigkeit, d. h. in die Details der Partitur von einem nichtmusikalischen Vorgang, sei er politischer oder philosophischer Natur, bestimmt ist.

Seit dem 13. Jahrhundert, der Zeit der Städtegründungen in West- und Mitteleuropa, geschieht die Entwicklung komponierter Musik an Stellen, in denen politische, geistliche und Bildungsmacht konzentriert waren. Diese Konzentration konnte im Grunde nur in Städten stattfinden, in denen Universitäten sich entwickelten oder zur Blüte gelangten. So ist es vermutlich kein Zufall, daß die Entwicklung des Pariser Organums und die anschließende Entstehung der Motette als einer Form aus gleichzeitig musikalischer und literarisch-philosophischer Bildung von Paris ausgeht, wo aus den zunächst kirchlich dominierten Schulen sich universitäre Einrichtungen herausbildeten. „Das Land“, „die Landschaft“, „das Dorf“, „der Bauer“, „die junge Hirtin“ haben literarisch und damit indirekt auch musikalisch nur attributive oder Topos-Funktion. Sie überwiegen als sozialgeschichtliche Größen quantitativ bei weitem, funktionieren jedoch im Grunde nur als Kräfte-reservoir, sowohl biologisch (Klösterlicher Nachwuchs durch Bildung intelligenter Kinder)<sup>1</sup> als auch ökonomisch (Sicherung des Überlebens durch Ernährung).

Sowohl Landschaft wie Bauertum gelten im späten Mittelalter nicht als kunstwürdige Gegenstände. Allenfalls dient der Bauer als Spottfigur wie in den Liedern Neidharts von Reuenthal. Mittelhochdeutsch „dörperheit“ bezeichnet eine durchaus negative Wertung. Nur zögernd, aber stetig zunehmend werden Landschaften als Hintergründe in typischen Bildsituationen zu „schönen“ Gegenständen in der bildenden Kunst.<sup>2</sup> Wenn in den Monatsbildern von Andachtsbüchern oder Wandbemalungen dörfliche Szenen abgebildet werden, geben sie ohne positive Wertung das wahrheitsgemäß gesehene Bild ständischer Gesellschaftsordnung.

Die angedeuteten Linien sollen hier nur den Ausgangspunkt unserer Überlegung bezeichnen. Denn noch Johann Sebastian Bachs Bauernkantate reflektiert in Text und

<sup>1</sup> Hierzu die reichhaltige, wenn auch gelegentlich hypothetische Darstellung von Georg Knepler: *Geschichte als Weg zum Musikverständnis. Zur Theorie, Methode und Geschichte der Musikgeschichtsschreibung*. Leipzig 1977; sowie Peter Gülke: *Mönche, Bürger, Minnesänger. Musik in der Gesellschaft des europäischen Mittelalters*, Leipzig 1975, S.170ff.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu Johannes Jahn: *Antike Tradition in der Landschaftsdarstellung bis zum 15. Jahrhundert*, Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig. Philologisch-historische Klasse 117 (1975) 1.

Komposition einen ähnlichen Zustand, obwohl in geistlicher Dichtung sich eine veränderte Sicht bereits lange zuvor zeigte: Paul Gerhardt hatte als geistliches Lied 1656 gedichtet: „*Geh aus mein Herz und suche Freud in dieser lieben Sommerzeit an deines Gottes Gaben.*“ Dann heißt es jedoch weiter: „*Schau an der schönen Gärten Zier.*“ Das Vergleichsobjekt für die göttliche Herrlichkeit ist also noch nicht das Land als Gegensatz zur Stadt, sondern der eingefriedete Bereich des Gartens als eines Anhängsels von Burg oder Haus. In dieser Funktion hat der Garten bereits eine lange in Bildzeugnissen und literarisch – man denke an das Hohe Lied – belegbare Geschichte.

Bach und Picander sehen die dörfliche Weise zu musizieren und zu reden noch als „dörperheit“, als etwas Lächerliches, das mit Spott zu quittieren ist. Als erheblich ist in diesem Zusammenhang der Abstand zwischen Garten und dörflichem Land zu registrieren. Gärten sind für Bach wichtige Aufführungsorte von städtischer Musik, in diesem funktionalen Sinne also durchaus ein Teil des erweiterten Gesamtphänomens „Stadt“. Der Text der Bauernkantate reflektiert aber den Kontrast zwischen echt städtischer Musik und der Musik, die nun tatsächlich Musik der bäuerlichen Szene auf dem Dorfe vor Leipzigs Mauern ist: „*Wir Bauern singen nicht so leise*“ sagt Picanders Protagonist und fährt fort: „*Ich muß mich also zwingen, was Städtisches zu singen.*“ Die Ironie ist nun doppelt gebrochen, denn der das sagt, ist kein Bauer, er spielt nur den Bauern, der sich seinerseits über die Städter mokiert. An dieser Zielstellung hat die Kantate an mehreren Stellen ihren musikalischen Anteil; die Arien „*Ach es schmeckt doch gar zu gut*“ (Nr.4), „*Ach Herr Schösser geht nicht gar zu schlimm*“ (Nr.6), „*Gib Schöne, viel Söhne*“ (Nr.18), „*Und daß ihr's alle wißt*“ (Nr.22) stehen für das umgangsmäßige Singen der Landbevölkerung mit von Bach vermutlich karikierend gemeinten Kurzzeilen und Wiederholungen. Die einleitende Sinfonia spricht kompositorisch eine noch deutlichere Sprache und kanzelt das stupide Unvermögen eines aufspielenden Dorfmusikanten und -komponisten ab: Übergangslose oder, schlimmer noch, ungekonnt verklitterte unterentwickelte Sätzchen werden zur Sinfonia gereiht. Bach bedurfte nicht der musikalisch-aufführungspraktischen Katastrophe wie Mozart im *Musikalischen Spaß* KV 522, um seinen Hohn zu artikulieren. Der allerdings wird nur auf der Folie seiner Konzertsätze als Kontrast erkennbar.

Auf zwei Ebenen offenbaren sich hier schon andeutungsweise die problematischen Relationen zwischen Sinfonie und Stadt einerseits und dörflicher oder städtisch subkultureller Musik andererseits: Stadt hat einmal den Traditionsraum in der kultivierten Hochmusik ihrer eigenen, vielfältig adaptierten Vergangenheit, hat zum andern die musikalisch unverwechselbar andere Ebene der Nicht-Stadt in der bäuerlichen Musik vor den Toren. Die aber ist ihrerseits durch die aufspielenden Musikanten auch in den unteren städtischen Lustbarkeiten der familiären oder Zunft-Feste gegenwärtig gewesen.<sup>3</sup> Von Bachs eigenen Tanzmusiken in den Ouvertüren bzw. in kleineren Besetzungen verschiedener Art ist nicht bekannt, daß sie jemals zum Tanzen benutzt worden sind; sie dürften mit Ausnahme einiger Stücke der Notenbüchlein durch ihren hohen Grad an kompositorischer Verwicklung dafür auch nicht geeignet gewesen

<sup>3</sup> Siehe Arnold Schering: *Musikgeschichte Leipzigs in drei Bänden*, Bd. 2: von 1650 bis 1723, Leipzig 1926, S.286ff.

sein. Wohl aber erscheint derart benutzbares Tanzgut als Ausgangspunkt für quasi symphonische, oder besser „städtische“, Verarbeitung in Kantatensätzen, wie z. B. die Bourrée in der Arie „*Quia fecit mihi magna*“ aus dem Magnificat.

Die Szene hat sich bereits zuvor geändert. In einem merkwürdig hellsichtigen Gedicht beschreibt Caspar Ziegler die sächsische Residenz wohl schon 1653 in seinem Gedicht *Auf die Stadt Dresden*: „*Das ist der Ort, der Lust und Schrecken macht*“, und Georg Neumarks *Loblied des Feld- und Waldlebens* beginnt mit der Zeile: „*Wohl dem der in den Wäldern lebet*“; jedoch zeigt sein Refrain: „*Unsterblich ist und bleibet frei / Die Schäfer- und Poeterei*“,<sup>4</sup> daß im Grunde noch bukolische Gedanken einer idealen Schäferexistenz dominieren. Dennoch ist dabei schon angezeigt, daß das „natürliche“ Land einen zur Stadt kontrastierenden Wert erhält. Das ermöglicht wenig später die grundsätzlich andere Sicht: „*Geliebtes Feld, dein aufgeklärter Himmel, der sanft und rein um stille Fluren fließt, empfang mich vom Lärm und vom Getümmel der weiten Stadt, wo Unmuth mich umschließt*.“ So lässt Carl Philipp Emanuel Bach 1765 singen. Wichtig ist die Veränderung des Ortes: es ist nicht mehr der Garten, weder der Hausgarten Paul Gerhardts noch der durchaus städtische, wenn auch seiner Herkunft nach feudalistische Kaffee-Garten, in dem Bachs Collegium musicum spielte, sondern es ist das Feld, also der dörfliche Acker, der nun als positive Gegenbefindlichkeit zur Stadt apostrophiert wird. Hier wird deutlich, daß die Stadt einen negativen Wertakzent als Ort der Unruhe, Ort des nicht idealen Seins erhalten hat, während umgekehrt das Land zur idealen Lebensform werden kann: „*Das weiß ich wohl, die Kunstübung erbt ohne meinen Rath, wie die Pocken, in allen kränklichen Reizungen der Städtlichkeit, Philosophie und Liederlichkeit*“ heißt es bei Achim von Arnim in *Des Knaben Wunderhorn* (1805; *Von Volksliedern*) und weiter: „*Es wird uns, die wir vielleicht eine Volkspoesie erhalten, in dem Durchdringen unserer Tage, es wird uns anstimmend seyn, ihre noch übrigen lebenden Töne aufzusuchen, sie kömmt immer nur auf dieser einen ewigen Himmelsleiter herunter, die Zeiten sind darin feste Sprossen, auf denen Regenbogen-Engel niedersteigen, sie grüßen versöhnend alle Gegensätzer unserer Tage und heilen den großen Riß der Welt, aus dem die Hölle uns angähnt, mit ihrem Zeigefinger zusammen*.“<sup>5</sup>

Sieht man im gedanklichen Spannungsfeld dieser Positionen die Entwicklung der Sinfonie, so fällt mancherlei auf; vorausgesetzt werden muß allerdings das Einverständnis darüber, daß sich in der Geschichte der Sinfonie von Haydns mittlerem bis spätem Werk bis zu Gustav Mahlers Sinfonien formgeschichtlich trotz allen Einzelentwicklungen ein relativ homogenes Feld erstreckt.

<sup>4</sup> Siehe: „*Wir vergehn wie Rauch von starken Winden*“. *Deutsche Gedichte des 17. Jahrhunderts*, Berlin 1985; Caspar Ziegler, Bd.2, S. 43; Georg Neumark, Bd. 2, S. 70f.

<sup>5</sup> *Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Ludwig Achim von Arnim u. Clemens Brentano, 1. Teil. 2. Aufl., Heidelberg 1819, Neudruck Meersburg 1928. Darin: *Von Volksliedern. An Herrn Kapellmeister Reichardt*, S.435ff., insbesondere S. 443ff. u. S. 462. - Vgl. hierzu auch die literaturgeschichtliche Untersuchung von Friedrich Sengle: *Wunschbild Land und Schreckbild Stadt. Zu einem zentralen Thema der neueren deutschen Literatur*, in: *Studium Generale* 16 (1963), S. 619-631.

1. Die Sinfonie als Gattung entwickelt sich gerade in der großen Stadt oder in der Bewegung zu ihr: Haydn schreibt seine Sinfonien vor den letzten Zwölf mit dem Blick auf Paris, diese (Nr. 93 bis 104, mit Ausnahme der 99., die in Wien entsteht) dann in London. Mozarts große Sinfonien entstehen in Wien 1782 (D-dur KV 385), Linz 1783 (C-dur KV 425), Wien Dezember 1786 (D-dur KV 504, die wohl für Wien und Prag 1787 bestimmte „Prager“ Sinfonie), Wien 1788 (Es-dur KV 543, g-moll KV 550 und C-dur KV 551). Es wäre müßig, hier die sämtlichen bedeutenden Sinfonien des 19. Jahrhunderts aufzuzählen, da sie sich ausnahmslos den großen Städten als Entstehungsorten zumeist, jedenfalls aber als Orten der Aufführung, zuordnen lassen. Daß im Kreis um Schönberg und von Schönberg selbst keine Symphonien mehr geschrieben werden, ist bekannt und hat formgeschichtliche Gründe, die unsere Überlegung abschließend bestätigen können; dazu im Folgenden noch eine Bemerkung. Freilich gibt es gelegentlich einen bemerkenswerten Wechsel des Ortes, an dem komponiert wird. Auch darüber später.

2. Die Adressaten der symphonischen Produktion sind Städter. Das wird nicht zum wenigsten an einem Nebenweg deutlich: das Klavier und mit ihm die Klavierbearbeitung von Oper und allen Arten des Symphonischen (auch Streichquartette werden für Klavierbesetzungen bearbeitet) bilden eine Hauptebene des Umgangs mit komponierter Musik aus. Die im 19. Jahrhundert erheblich anwachsende Produktion von Klavieren aller Art findet ihren Käuferkreis in den Städten, in denen das von Pierre Bourdieu<sup>6</sup> beschriebene Bildungsbürgertum zu Hause ist. Dort ist ein Klavier ökonomisch erschwinglich und wo es am Geld mangelt, kann ein „Cottage-Piano“ erworben werden.<sup>7</sup> 1811 werden solche Instrumente angeboten, die gewiß nicht für das Bauernhaus, sondern für den beschränkten Wohnraum der unteren Mittelklasse des Bürgertums bestimmt sind. Damit ist weitverbreitetes Klavierspiel möglich, dem die Produktion von Klavierauszügen aller Art von verlegerischer und Komponisten-Seite (Beethoven stellt selbst Klavierauszüge her!) entgegenkommt.<sup>8</sup>

Das alles wäre nicht möglich, wenn nicht zwischen dem musikalischen Bildungsstand des städtischen Bürgertums, seiner Erwartungshaltung gegenüber der Arbeit der Komponisten und der symphonischen bzw. allgemein musikalischen Produktion ein hoher Grad von Identität bestanden hätte, der nur von Fall zu Fall durch innovatorische Momente beim Komponieren erweiternd korrigiert wurde, häufig begleitet von verdrossenem Protest des Publikums, das Erweiterungen der gewohnten musikalischen Welt nur zögernd aufnahm.

<sup>6</sup> Vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, deutsch: Frankfurt a. M. 1982, insbesondere S. 134ff.

<sup>7</sup> Vgl. Hubert Henkel: Art. *Klavier*, in: MGG2S, Bd. 5, 1996, insbesondere Sp. 304.

<sup>8</sup> Vgl. Klaus Burmeister u. Richard Schaal: Art. *Klavierauszug*, in: MGG2S, Bd. 5, 1996, Sp. 313-326 sowie Georg Kinsky u. Hans Halm: *Das Werk Beethovens* (Beethoven-Verzeichnis), München 1955, S. 252 zu Opus 91 *Wellingtons Sieg* S. 250ff; danach hat Beethoven den Klavierauszug zu Opus 91 selbst hergestellt, während die Klavierauszüge zur 7. und 8. Symphonie „unter der unmittelbaren Revision ihres Schöpfers“ entstanden.

Um das Feld der angesprochenen Identität zu charakterisieren, mögen die Grundtatsachen des kompositorischen Prozesses vergegenwärtigt sein. Es sind zwei. Zunächst geht die Erfindung eines Symphonie-Satzes von der „Invention“ eines Themas aus. Dafür gibt es in dem umfänglichen Kompositionsschulwerk des Theoretikers Joseph Riepel (1709-1782) ausgedehnte Anleitungen. Sie erscheinen in den Jahren 1752 bis 1768, d. h. in den Quelljahren der Symphonie-Geschichte. Seine Anweisung zur Bildung einer Melodie lässt sich dahingehend konzentrieren, eine in Zweierproportionen gegliederte Melodie zu erfinden, deren schulgerechte Ergebnisse hernach als „natürlich“ beurteilt werden. Daß die Vorstellung einer „natürlichen“ Melodiebildung offenbar ein Gemeingut kompositorischer Anstrengungen war, die Riepel möglicherweise aus seinen Dresdner Jahren als Erfahrung mit den Opern und Oratorien Hasses nach Regensburg mitbrachte, hindert nicht daran, diese Form der Natürlichkeit im Kontext der permanenten philosophischen Gegenwärtigkeit des Begriffs „Natur“ zu sehen, wie sie etwa in Kants Satz sich abbildet, wenn er sagt: „*Es muß Natur sein oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares Interesse nehmen können; noch mehr aber, wenn wir gar andern zumuten dürfen, daß sie es daran nehmen sollen*“.<sup>9</sup> Faßt man die Melodiebildung C. Ph. E. Bachs in dem zitierten Lied und die Prinzipien Riepels in eines, so gewinnt man eine Vorstellung von musikalischer Natürlichkeit, die einerseits dem intendierten „Feld“ C. Ph. E. Bachs sich musikalisch analog verhält und andererseits der musiktheoretischen Natürlichkeit Riepels entspricht. Man kann also mit gutem Recht von einer philosophisch genügenden Natürlichkeit 8- oder 16-taktiger Melodien sprechen. Das aber ist die Grundform des klassischen Sinfonie-Satz-Themas.

Als Quellgebiete des symphonischen Idioms sind die Oper und vielleicht mit noch größerem Gewicht die figurale Kirchenmusik zu nennen. Dies gilt in erster Linie für die katholischen Städte, in denen mit großer Regelmäßigkeit das für Solisten, Chor und Orchester komponierte Mess-Ordinarium zu hören gewesen ist. Haydn berichtet, daß er in Wien als Schüler die „*Motetten und Salve*“ hat singen müssen. Das heißt, periodischer Satzbau, fugische Imitation, concerto-hafte Ritornelle, symphonische Sätze als Einleitungen oder Zwischenmusiken waren im städtischen Musikleben katholischer Länder des ausgehenden 18. Jahrhunderts gang und gäbe. Sie bildeten ein musikalisches Reservoir, aus dem die symphonische Musik abstrahierend schöpfen konnte. Aus diesen Vorgaben wurde die Verwandlung der Sinfonia, der frühen, gleichsam noch von jeglichem Anspruch unbelasteten Parallele zum Concerto Vivaldischer Provenienz, zur musikalischen Form möglich, die ihrerseits nun unter dem kantischen Stichwort der Erhabenheit von Heinrich Christoph Koch in seinem *Versuch einer Anleitung zur Composition* 1793 Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* folgend so beschrieben werden konnte:<sup>10</sup> „*Die Symphonie ist zu dem Ausdrücke des Großen, des Feyerlichen und Erhabenen vorzüglich geschickt...Die Allegros*

<sup>9</sup> Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, Berlin 1790, § 42.

<sup>10</sup> Heinrich Christoph Koch: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. 1, Rudolstadt 1782, Bd. 2, 3, 1793. Koch zitiert aus dem erst 1794 erschienenen 4. Teil von Sulzers *Allgemeiner Theorie* in der „*Neuen vermehrten zweyten Auflage*“; mir ist eine Erklärung für diese Differenz nicht bekannt.

der besten Kammersymphonien enthalten große und kühne Gedanken, kräftige Baßmelodien und Unisoni, concertirende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Übergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum andern, die desto stärker frappiren, je schwächer oft die Verbindung ist“ Einen merkwürdigen Sachverhalt kann man darin sehen, daß der protestantische Norden ein vergleichbares Quellgebiet symphonischer Produktion nicht abgibt, Haydns und Mozarts Symphonien und schließlich die Beethovens haben für lange Jahrzehnte das symphonische Idiom so gravierend geprägt, daß selbst Schubert noch 1816 mit seiner 5. Symphonie die Schwierigkeiten zu erkennen gibt, die es ihm bereitet, wenn er sich in diesen Bahnen anders als zustimmend bewegen will.

3. In der Mitte des 19. Jahrhunderts wird von Hanslick ein wohl entscheidend wichtiger Begriff in die Diskussion eingeführt: „Arbeit“: *„Das Componiren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material.“* So heißt es im 3. Kapitel seiner Abhandlung *Vom Musikalisch-Schönen*.<sup>11</sup> Es lohnt sich, diesem Gedanken Hanslicks in seinem Text weiter zu folgen:

*„Was speciell das Schaffen des Tonsetzers betrifft, so muß festgehalten werden, daß es ein stetes Bilden ist, ein Formen in Tonverhältnissen. Nirgend erscheint die Souverainetät des Gefühls, welche man so gerne der Musik andichtet, schlimmer angebracht, als wenn man sie im Componisten während des Schaffens voraussetzt, und dieses als ein begeistertes Extemporiren auffaßt. Die schrittweis vorgehende Arbeit, durch welche ein Musikstück, das dem Tondichter anfangs nur in Umrissen vorschwebte, bis in die einzelnen Takte zur bestimmten Gestalt ausgemeißelt wird, allenfalls gleich in der empfindlichen vielgestaltigen Form des Orchesters, ist so besonnen und komplicirt, daß sie kaum verstehen kann, wer nicht selbst einmal Hand daran gelegt. Nicht blos etwa fugirte oder contrapunktische Sätze, in welchen wir abmessend Note gegen Note halten, auch das fließendste Rondo, die melodöseste Arie erfordert, wie es unsere Sprache bedeutsam nennt, ein ‚Ausarbeiten‘ ins Kleinste.“*<sup>12</sup>

In diesen Sätzen wird mit dem Terminus „Arbeit“ ein soziologisch und ökonomisch hochbelasteter Begriff in die Diskussion eingeführt. Sie zeigen, gerade in der detailliert fachmännischen Insistenz Hanslicks, daß Kunst ganz allgemein auch „Arbeit“ im wörtlich sozialen Sinne ist. Freilich läßt sich mühelos zeigen, daß Komponieren zumindest schon vom Beginn der mensural geregelten Mehrstimmigkeit des 13. Jahrhunderts an die Spuren geistiger Arbeit trägt. Insofern hilft diese Einsicht nichts bei der Frage nach den Beziehungen zwischen Sinfonie und Stadt. Dennoch erscheinen beim näheren Zusehen wiederum die Verhältnisse durchaus eindeutig und durchsichtig: Sinfonien entstehen dort, wo in der Stadt eine hinsichtlich ihrer Bildung und ökonomischen Sicherheit genügend starke Bevölkerung das Produkt dieser Arbeit

<sup>11</sup> Eduard Hanslick: *Vom Musikalisch-Schönen: ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig 1854, Nachdruck Darmstadt 1981, 3. Kap., S. 35.

<sup>12</sup> Ebda., 4. Kap., S. 53.

abzunehmen bereit ist und wo der Aufführungsapparat guter Musiker und der Aufführungsort genügender Säle vorhanden war. Wo dies nicht vorlag, wurden, wie an der Musikgeschichte kleiner Städte ablesbar ist, die Voraussetzungen nachträglich geschaffen, indem es zur Gründung Städtischer Orchester auch dort kam, wo keine Hofkapelle als Institution bereits existierte. Zum Arsenal der Bedingungen zählte nicht zuletzt auch der Verleger, der die Komposition zu einem auszuhandelnden Preis abkaufte. Als wahrscheinlich wichtigste aber ist zu nennen, daß das Publikum bereit war, sowohl auf das „natürliche“ eines Themenentwurfs wie auf die „Arbeit“ des ausgebauten Satzes sich einzulassen, obwohl das Ergebnis der kompositorischen Arbeit keinen funktional begründeten Sinn hatte, außer dem seines Vorhandenseins als Darstellung des Erhabenen einer gegenstandslosen Religion. Findet man sich bereit, dies als gegeben anzunehmen, und die theologische Situation<sup>13</sup> des beginnenden 19. Jahrhunderts bietet dazu ja genügenden Anlaß, dann wäre hier ein Punkt erkannt, an dem über die Parataxe der Erscheinungen hinaus den philosophischen Größen von Natürlichkeit und Erhabenheit konkrete Phänomene der Thematik und Durchführung sinfonischer Sätze als kausal bestimmt zugeordnet werden können, Natürlichkeit als immanente Stadtkritik und Erhabenheit letztlich als Ergebnis eines Arbeitsprozesses, der in mancher Hinsicht den vielfältigen Arbeitsformen des städtischen Bürgertums vergleichbar ist.

4. Im Notentext erscheint, nicht nur als wunderliche Erinnerung, sondern wie ein Sonderfall des ausnehmend „Natürlichen“, das Land wieder: Beethovens *Pastorale* reflektiert das Leben auf dem Lande (Robert Schumann nennt in seinen *Kinderszenen* ein Stück mit „natürlichster“ Thematik *Der Fröhliche Landmann*) und verschmäht zugleich nicht das alte Relikt des verspotteten Dorfmusikanten-Oboisten, der aus dem Takt kommt. Man möchte meinen, es sei der böse und zugleich sehnsüchtige Blick des Städters. Unüberhörbar sind die Anleihen, die am musikalischen Gut des „Landes“ getätigt werden: zu erinnern ist an die von Heinrich Bessler benannten Country-Dances als thematischen Quellbereich klassischer Thematik,<sup>14</sup> ebenso an die folkloristisch-russischen Themen der russischen Quartette Beethovens. Unüberhörbar sind die Ländler und ländlerischen Themen bei Bruckner, unüberhörbar die Sehnsucht nach dem ländlichen Sein und nach Achim von Arnims *Wunderhorn* in Mahlers Liedern und Sinfonik. Die schmerzliche Distanzierung der beiden Volkslied-Verarbeitungen in Alban Bergs *Wozzeck* ist aus dem Geiste Achim von Arnims gesehen, vermag aber ausdrücklich den „schmerzlichen Riß der Welt“ nicht zu heilen. In echter Sehnsucht und Ergriffenheit wird die Kärntner Weise in Bergs Violinkonzert zitiert: die Erinnerung an den nichtstädtischen Aufenthaltsort während der Sommermonate ist an der Kärntner Weise festgemacht und gelangt so in das ein Requiem vertretende Violinkonzert.

<sup>13</sup> Vgl. hierzu Kurt Nowak: *Geschichte des Christentums in Deutschland. Religion, Politik und Gesellschaft vom Ende der Aufklärung bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*, München 1995, insbesondere Kap. V/4. Religionskritik mit dem Untertitel „Transzendenz ohne Dogma“, S. 107ff.

<sup>14</sup> Vgl. Heinrich Bessler: *Einflüsse der Contratanzmusik auf Joseph Haydn*, in: Bericht über die Internationale Konferenz zum Andenken J. Haydns. Budapest 1959, Budapest 1961, S. 25-40.

5. Eine eigentümliche Nebenbeobachtung knüpft hier an: viele der genannten Werke werden „auf dem Lande“ komponiert, in Sommerwohnungen, im Landhaus. Das erinnerte Paradies ist in der Realität das dörfliche Sommerhaus, dort ist ruhige Arbeit möglich. Sie trägt bei Mahler unübersehbar die Spuren dieser Aufenthalte. Sie reichen von „Ging heut morgen übers Feld“ bis zu den Herdenglocken, die übrigens in den Orchestern nicht vorhanden waren: „Die Herdenglocken schicke ich Ihnen.“ heißt es in einem Brief an Willem Mengelberg vom 12.1.1907.

Die ländliche Bevölkerung ist vom Zugang zur entstehenden Symphonie durch die Kompliziertheit der kompositorischen Prozesse selbst in den ländlerischen Abschnitten der Partituren ausgeschlossen, gleichermaßen durch die Struktur der gesellschaftlichen Gegebenheiten des Konzertlebens wie durch wohlbegründete eigene Interesselosigkeit. Die Besetzung und musikalische Kompetenz dörflicher Musikanten in der Umgebung Wiens zu Mahlers Zeiten hätte Sätze wie die Abschnitte „Altväterlich“ aus dem 2. Satz der 6. Symphonie vermutlich nicht bewältigen können, überdies als unbrauchbar, weil falsch komponiert, vielleicht sogar als Verhöhnung empfunden und abgelehnt: das Taktmaß ist unregelmäßig verschoben und damit irreführend, es enthält im Grunde auch ein Moment von Ironisierung, das an Picanders Sichtweise erinnert.

6. Das Ende dieser Polarität zeichnet sich ab, als die entwickelte Musiksprache acht- oder 16taktige Perioden dem eigenen Anspruch bereits geopfert hatte und Ländliches kaum mehr zitieren konnte; eine Ausnahme ist das schon genannte Violinkonzert Alban Bergs. Andererseits benutzt das Personal der industrialisierten Landwirtschaft in der Regel auch keine zitierbaren musikalischen Erscheinungen mehr, die sich nicht ebenso in der Stadt fänden. Allenfalls und selbst schon ironisiert treten 1919 die Werbetexte für landwirtschaftliche Maschinen in den *Machines agricoles* von Darius Milhaud auf. Der romantische Blick auf ein heiles Leben ist aus dem latenten Entwicklungspotential der totalen symphonischen Durchführung nicht mehr möglich und auch als Blick auf Carl Philipp Emanuels „geliebtes Feld“ obsolet geworden.