

Henning Bey

Die Konstruktivität des „Erhabenen“ als instrumentalmusikalisches Konzept

In den 1780er Jahren, bis zum Ende des Jahrhunderts, beherrscht die Frage nach Inhalt, Bedeutung und Aussagefähigkeit von Instrumentalmusik den überwiegenden Teil des musiktheoretischen Diskurses.¹ Dabei findet diese Werkdiskussion gar nicht auf einer ausschließlich auf die musikalische Komposition bezogenen Ebene statt, sondern vielmehr im Rahmen aktueller ästhetischer Theorie, im interdisziplinären Kanon „schöner Künste“ – sowie vereinzelt im tradierten Kontext der Vokalmusik, dem Vergleich zwischen Sprache und Musik. „Wenn man das letzte Fünftheil oder Zehnteil des vergangenen Jahrhunderts mit Einem Worte charakterisieren wollte, so liesse sich dazu vielleicht kein besseres finden als das Wort G ä h r u n g“, schreibt Johann Karl Friedrich Triest 1801 in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung*.² Und er reicht eine Erklärung für diese Etikettierung gleich nach: „G ä h r u n g (in physischen wie in moralischen Dingen) entsteht allemal dann, wenn bis dahin schlummernde Kräfte erwachen, oder untergeordnete zu gleichem Range mit den sonst herrschenden sich erheben wollen.“³ Gemeint sein können damit nur Konzept und Verständnis einer neuartigen Instrumentalmusik, die sich zur „Musique considerée en elle-même“⁴ entwickelt und so mit der bisher vorherrschenden Vokalmusik gleichzieht.

Doch wie genau muß man sich diese Art der Gährung vorstellen, die Ablösung einer mimetischen, wortbezogenen Konzeption instrumentalmusikalischer Kompositionen? Movens und Inhalt dieser gesamten Entwicklung ist der Eingang ästhetischer Phänomene in Musiktheorie und Komposition, welcher ein gedankliches Konzept der Werke zur Folge hat, das gleichermaßen ihre Autonomie und Verständlichkeit garantiert.⁵

In Musiktheorie und -ästhetik auftauchende Begriffe wie „musikalischer Gedanke“, „Charakter, ästhetische Idee“ bzw. „ästhetische Anordnung“ zeugen davon, die vielzitierte Odenanalogie zu Symphonie⁶ oder Sonate⁷ verdeutlicht den Schwerpunktwechsel zu einer ästhetisch geprägten Komponierhaltung im instrumentalmusi-

¹ Vgl. dazu: Mark Evan Bonds: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge 1991, S. 62.

² Johann Karl Friedrich Triest: *Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert*, in: *AmZ* 3 (1801), Sp. 369 (Hervorhebungen im Original).

³ Ebda., Sp. 370.

⁴ Paul Michel Guy de Chabanon: *De la Musique, considerée en elle-même*, Paris 1785.

⁵ Bisherige Untersuchungen haben sich nur des Vokabulars von Rhetorik und Ästhetik des 18. Jahrhunderts zur Beschreibung einzelner musikalischer Phänomene bedient, jedoch noch nie ein Gesamtkonzept daraus erstellt.

⁶ In: Johann Georg Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, Art. *Sinfonie*, S. 479; vgl. dazu Mark Evan Bonds: *The symphony as Pindaric Ode*, in: *Haydn and his world*, hrsg. v. Elaine Sisman, Princeton 1997, S. 131-53.

⁷ In: Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule*, Leipzig u. Halle 1789, S. 390.

kalischen Werkkonzept. Christian Friedrich Michaelis definiert deren Maxime folgendermaßen: „Ästhetisch heißen die Künste als schöne Künste, welche ein uninteressantes Wohlgefallen an der Darstellung vermittelt der Anschauung bewirken.“⁸ Ergo entfällt die Bedeutungsebene der Nachahmungsästhetik, bei der der Gegenstand eines Werkes im Vordergrund steht, nun geht es um die Ausbildung werkinterner Verhältnisse, die seinen (meist von außen definierten) Gegenstand ersetzen. Karl Philipp Moritz' Forderung nach einem In-sich-Vollendet-Sein eines Werkes durch seine Bezüglichkeit findet im Konzept zeitgenössischer Instrumentalmusik ihr Äquivalent; die dafür adäquate mit- und nachvollziehende Rezeptionshaltung in Bezug auf das *Schöne* (dieser Begriff steht für Werkautonomie und Bezüglichkeit), „das unser bedarf, um erkannt zu werden“⁹, findet ebenso ihre Formulierung in musiktheoretischen Publikationen.¹⁰ Wilhelm Seidel verwendet dafür den treffenden Begriff eines „aktiv-synthetischen Hörens“¹¹. Allerdings beschreiben die vorwiegend auf musikpraktische Phänomene ausgerichteten Traktate nur sehr undeutlich Inhalt und genaue Form selbstbezoglicher Instrumentalkompositionen, und die Fülle an Untersuchungen moderner Musikforschung zu diesem Thema beweist die Aktualität seiner Problematik.¹² Hilfreich sind deshalb Randverweise und interdisziplinäre Vergleiche der Sulzers, Kochs und Forkels dieser Zeit: zusammen mit der ästhetischen Theorie, auf die sie sich stichwortartig beziehen, läßt sich ein neues Werkkonzept für Instrumentalmusik des ausgehenden 18. Jahrhunderts erstellen.

„Such rather undisciplined discussions partly reflect and partly intersect with [...] mainstream aesthetic topics: the sublime and the beautiful, expression, the pathetic.“¹³

In beinahe jeder Beschreibung der zeitgenössischen Symphonie – denn um die soll es hier vornehmlich gehen – fällt der Begriff des „Erhabenen“, wenn von ihrem Inhalt als Form der Darstellung die Rede ist. Zur Erinnerung: „Gährung [...] entsteht allemal dann, wenn bis dahin schlummernde Kräfte erwachen oder untergeordnete [...] sich erheben wollen.“ Tatsächlich hat die Idee des „Erhabenen“ schon 1757 durch Edmund Burke eine minutiöse Theoretisierung erfahren, ihre Dynamik und Vielfältigkeit aber, die sie zur Konzeption eines Werkes prädestinieren, werden für den musikalischen Werkbegriff der nächsten 20 Jahre ausgeklammert. Das „Erhabene“ gilt bis um 1780 nur als eine stilistische Ausdrucksform, ein quantitatives, rhetorisches

⁸ Zit. nach Lothar Schmidt: *Organische Form in der Musik*, Kassel 1990, S. 27.

⁹ Karl Philipp Moritz: *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeteten*, Berlin 1785, S. 9f.

¹⁰ Zum Beispiel in Augustus Frederick Kollmann: *An essay on musical harmony*, London 1796, S. 81f.; weiterhin zur aktiven Rezeption bei Christian Friedrich Michaelis: *Über den Geist der Tonkunst*, Bd. 2, Leipzig 1800, S. 88f.

¹¹ Wilhelm Seidel: *Zwischen Immanuel Kant und der musikalischen Klassik*, in: *Das musikalische Kunstwerk*. Festschrift für Carl Dahlhaus, hrsg. v. Hermann Danuser, Laaber 1988, S. 78.

¹² Unter anderem: Nicole Schwindt-Gross: *Drama und Diskurs*, Laaber 1989; Wye J. Allanbrook: *Two threads through the labyrinth: Topic and Process in the first movements of K. 332 and K. 333*, in: *Convention in eighteenth- and nineteenth-century music*. Festschrift Leonard Ratner, hrsg. v. Wye J. Allanbrook, Stuyvesant, New York 1992, S. 125-73; V. Kofi Agawu: *Playing with signs*, Princeton 1991.

¹³ Simon McVeigh: *Concert life in London from Mozart to Haydn*, Cambridge 1993, S. 131.

Element, das den Rezipienten mit seiner enormen Größe überfordert¹⁴ – von Burke als „*mathematical sublime*“ bezeichnet, aber für die eigentliche Vorstellung vom „Erhabenen“ nur ein kleiner Faktor. Bis zu Johann Gottfried Herders „*Kalligone*“ von 1800 beziehen sich sämtliche Verfasser ästhetischer bzw. musikästhetischer Publikationen auf Edmund Burkes „*Philosophical enquiry into the origin of our ideas of the Sublime and Beautiful*“,¹⁵ die 1765 ins Französische und 1773 ins Deutsche übersetzt worden war. Inhalt und Konzept dieser „*Enquiry*“ werden von ihnen für ihre Erörterungen übernommen, behalten also bis zum Ende des Jahrhunderts ihre Gültigkeit. Für meine weiteren Betrachtungen werde ich es ebenso halten und mich auf Burkes Thesen beziehen.

Grundsatz des entscheidenderen Bestandteils seiner Theorie des „Erhabenen“, des „*Dynamical Sublime*“, ist das Prinzip der Opposition, des Kontrastes: „*Thus are two ideas as opposite as can be reconciled in the extremes of both, and both in spite of their opposite nature brought to concur in producing the sublime.*“¹⁶ Hierfür steht auch die übergeordnete Dichotomie des „Schönen“ und „Erhabenen“ als Vertreter von „*clearness*“ und „*obscurity*“, denn „*in this comparison there appears a remarkable contrast.*“¹⁷

Erhaben ist für Burke das „*artificial infinite*“,¹⁸ das Künstlich-Unendliche, erzeugt durch die ständige Wiederholung einer Idee, die damit einem Werk eine größere Dimensionalität verleiht. Hilfsmittel dafür sind die Elemente der Abfolge und der Einheit, „*succession*“ und „*uniformity*“. „*Succession, which is requisite that the parts may be continued so long, and in such a direction, as by their frequent impulses on the senses to impress the imagination with an idea of their progress beyond their actual limits. Uniformity; because if the figures of the parts should be changed, the imagination at every change finds a check; you are presented at every alternation with the termination of one idea, and the beginning of another; by which means it becomes impossible to continue that uninterrupted progression.*“¹⁹

Nur – ganz so eindimensional verläuft das Konzept des „Erhabenen“ nicht, da es gleichzeitig vor allem „*intricacy*“ und „*variety*“, Kompliziertheit und Vielfalt, verlangt: denn dieses ist dem „Schönen“ als „*gradual variation*“ – einem organischen Ineinander-Übergehen gradueller Veränderungen – entgegengesetzt: „*Nothing long continued in the same manner, nothing very suddenly varied can be beautiful; because both are opposite to that agreeable relaxation, which is the characteristic effect of*

¹⁴ Vgl. dazu Elaine R. Sisman: *Mozart's 'Jupiter' Symphony*, Cambridge 1993. Entscheidend ist es aber, das „Erhabene“ als dynamisches Konzept für die musikalische Analyse zu nutzen. Eine reine Beschränkung auf sein quantitatives Element, das „*Mathematisch-Erhabene*“, wird dem nicht gerecht.

¹⁵ Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, hrsg. v. Adam Phillips, Oxford 1990.

¹⁶ Ebda., S. 74. „*And this is not the only instance wherein the opposite extremes operate equally in favour of the sublime, which in all things abhors mediocrity*“ (S. 74).

¹⁷ Ebda., S. 113.

¹⁸ Ebda., S. 126.

¹⁹ Burke, S. 68.

beauty.²⁰ Notwendig für eine Störung angenehmer Gradationen der Verhältnisse, also einer Trübung widerstandsloser Rezeption, ist eine Abruptheit im Wechsel des musikalischen Gedankenganges, sein plötzlicher Beginn oder Abbruch: „*A sudden beginning, or sudden cessation of sound of any considerable force, has the same power. The attention is roused by this – and the faculties driven forward, as it were, on their guard. In every thing sudden and unexpected we are apt to start.*“²¹ Ein zweifach verschachtelter Gegensatz ergibt sich hieraus – gleichzeitig Movens für den Inhalt eines Werkes: 1. Der Grad zwischen „*artificial infinity*“ und „*gradual variation*“ ist sehr schmal, denn beide beinhalten Wiederholungen, die hilfreich sind für ein Werkverständnis, obwohl Vertreter zweier Gegensätze. 2. Abruptheit im Wechsel, als Element der Überraschung, widerspricht natürlich der Repetition des „*artificial infinite*“, obwohl beide Faktoren zur Idee des „*Erhabenen*“ gehören. Zwischen diesen Polen des „*Dynamical Sublime*“ muß sich daher ein Kunstwerk bewegen, im Konzept wechseln „*clearness*“ und „*obscurity*“ und kreieren so einen internen Werkprozess aus kontrastierenden Ebenen und Elementen, die, Spannung und Erwartung im Zuhörer hervorrufend, dadurch mit diesem in einen Dialog treten:

„*And it must be observed, that expectation itself causes a tension. [...] so that here the effect of the sounds is considerably augmented by a new auxiliary, the expectation.*“²² Christian Friedrich Michaelis spricht später in diesem Zusammenhang von der „*ästhetischen Haltung in einer Komposition*“, in der „*die verschiedenen Grade der ästhetischen Klarheit (die man mit den, von der Malerei entlehnten Worten Schatten, Halbschatten, Schimmer, Glanz, Licht bezeichnen kann) zweckmäßig vertheilt seyn*“²³ müssen. Mittels der Theorie des „*Erhabenen*“ konstituiert sich somit das inhaltliche Konzept eines Symphoniesatzes bzw. einer gesamten Symphonie, und bei dem ihm eigenen, internen Werkprozeß handelt es sich um die Konnotation ästhetischer Verhältnisse.

„*Die Sinfonien, die er für diese Gelegenheit setzte, sind wahre Meisterstücke des Instrumentalsatzes, voll überraschender Uebergänge und haben einen raschen feurigen Gang, so, daß sie also gleich die Seele zur Erwartung irgend etwas Erhabenen stimmen. Dies gilt besonders von der großen Sinfonie in D-Dur, die noch immer ein Lieblingsstück des Prager Publikums ist, obschon sie wohl hundertmal gehört ward.*“²⁴

²⁰ Ebda., S. 140.

²¹ Ebda., S. 76.

²² Ebda., S. 127.

²³ Christian Friedrich Michaelis: *Über den Geist der Tonkunst*, Bd. 1, Leipzig 1795, S. 111, (Hervorhebungen im Original).

²⁴ Franz Xaver Niemetschek: *Ich kannte Mozart*, hrsg. v. Jost Perfahl, München 1984, S. 27. Fast die gleiche Ausdrucksweise findet sich im Artikel „*Sinfonie*“ in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der Schönen Künste*: „*Die Kammer-symphonie, die ein für sich bestehendes Ganzes, das auf keine folgende Musik abzielet, ausmacht, erreicht ihren Endzweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammer-symphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, [...] plötzliche Uebergänge von einem Ton zum andern.*“ (Bd. 4, Leipzig 1774, S. 479).

Franz Xaver Niemetscheks Kommentar zu Wolfgang Amadé Mozarts „Prager“-Symphonie KV 504 plaziert diese in den ästhetischen Kontext des „Erhabenen“. Kurze, analytische Betrachtungen sollen diese Verbindung noch vertiefen und erläutern.

Der das *Allegro* eröffnende Hauptgedanke (Beispiel 1) beinhaltet das Potential, den Schlüssel des gesamten Kopfsatzes, allerdings nicht in Kochs Sinne eines organischen Hauptsatzes, aus dem sich motivisches Restmaterial für weitere musikalische Verläufe herleitet. Seine persönliche Eigenart eines schiefen Gleichgewichtes ungerader Periodik, mit synkopierter Repetition des Grundtones, und vor allen Dingen zwischendominantisch wirkendem Tonikadreiklang (Einsatz als Sextakkord auf der Leichtzeit, synkopischer Sprung in die Septime), zieht ständig Entwicklung/„gradual variation“ und Neuansatz/„artificial infinity“ nach sich:

The image displays a musical score for the beginning of the first movement of Mozart's Symphony KV 504. The score is in G major and 3/4 time. It shows the first four measures for Flauto I, II, Oboe I, II, Fagotto, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello. The Violino I part features a rhythmic motif of eighth notes. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with sustained notes and chords.

Notenbeispiel 1

Da formuliert nach Art einer musikalischen Problemstellung, versucht der Hörer, während des musikalischen Verlaufes seine scheinbar originale Funktion herauszufinden: und dessen andauerndes Neuansetzen (T. 45ff., 71ff., 130ff., 189ff., 208ff., 216ff., 283ff.) scheint dies auch immanent zum Ziel zu haben. Handelt es sich bei ihm um eine dominantische Überleitung zum eigentlichen Geschehen? Dem müßte dann ein Einsatz auf der Dominante in Takt 71 entsprechen (Beispiel 2):

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

Notenbeispiel 2

Sein Umschlag zur Tonikaparallele von (und erst später nach) D-Dur widerlegt dies (T. 78), soll dies auch widerlegen. Der synkopische Beginn auf *a* suggeriert zunächst eine Überleitung zum 2. Hauptgedanken. Charakteristisch für den 1. Hauptgedanken ist aber die dominantische Polarisierung seiner jeweiligen Grundtonart (zur Subdominante). Entweder wird dieser hier nachgegeben – und der Gesamtkomplex befände sich wieder in D-Dur – oder die gedankliche Überleitung folgt seinem bisherigen Procedere und endet in der Tonart des Anfangstones (hier der Dominante), womit aber wieder der dominantische Druck des Gebildes konterbalanciert und vernachlässigt wäre. Indem Mozart diesen dominantischen Sog trugschlüssig löst, entscheidet er sich für eine Zwischenlösung: Er beraubt den Gedanken der angemessenen Lösung seines immanenten Potentials und läßt dieses gleichzeitig, quasi in sich gefangen, als Satzmovens weiterbestehen.

Wäre der erste Hauptgedanke indes ein anfangs bewußt unvollkommen präsentiertes Thema, so müßte sich sein ursprüngliches Erscheinungsbild spätestens in der Reprise äußern: auch dem ist nicht so, vielmehr wird hier sein inhärenter dominantischer Sog perpetuiert und damit entschärft (Beispiel 3) – aber nicht aufgelöst.

Violino I

Notenbeispiel 3

Dieser in sich widerspenstige Hauptgedanke definiert durch seine Problematik den Rest seiner motivischen Umgebung. Abschnitte, die wie typisches symphonisches Füllmaterial wirken, erlangen eine ihnen sonst nicht zukommende Wichtigkeit als stabilisierende Elemente, als Gegengewichte zum Instabilen (Beispiel 4 u. 5).



Gleichzeitig demonstrieren sie damit ihre Unwichtigkeit für das Progressive des Satzverlaufes, denn sie sind untereinander austauschbar, kombinierbar (wie nicht zuletzt die Durchführung beweist) und in sich abgeschlossen – also statisch. Nur der konfliktrichtige Hauptgedanke erzeugt die Spannung eines ungewissen Ausgangs („*suspense*“ wie es Burke nennt), und seine häufige Wiederholung mit äußerst geringfügigen Änderungen läßt Entwicklungen nur plötzlich – also außer sich! – eintreten („*suddenness*“), wie zum Beispiel den zweiten Hauptgedanken als Unterbrechung des bisherigen Gedankenflusses der Exposition (Beispiel 6):



Notenbeispiel 6

Weiterhin löst sich die für den ersten Hauptgedanken typische, harmonische Ambivalenz (die zwischendominantische Koketterie des Tonikadreiklangs) erst elf Takte vor dem Gesamtschluß des Satzes auf (durch Alterierung *d-dis* in Violine II entsteht ein verminderter Dominantseptakkord zur Doppeldominante), bedeutet aber keine thematische Korrektur des Hauptgedankens. Zusammengefaßt:

Der weiter oben angesprochene Gegensatz von „*clearness*“ und „*obscurity*“ existiert in Mozarts Symphonie auf zwei Ebenen. Zum einen auf der konstruktiven Ebene motivischer Gegensätzlichkeit: Stabilität-Instabilität (harmonisch, periodisch, rhythmisch). Zum anderen aber auf der konzeptionellen Ebene motivischer Hierarchie, und hier ist nichts so, wie es scheint: unwichtige, musikalische Gedankensubstanz fällt durch Dynamik (meist im *forte*) und Symmetrie ins Ohr, die wichtige hingegen irritiert, gibt Rätsel auf und gräbt sich durch Unregelmäßigkeit und Dauerpräsenz ins geistige Bewußtsein des Hörers. Ihre Vielseitigkeit trotz Gleichförmigkeit nötigt zu Bewunderung und Aufmerksamkeit: „*So when [...] Burke writes that the Sublime, in all things abhors mediocrity, or that in the experience of the Sublime, the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it, we are compelled to think of notions of social hierarchy and colonization as well as aesthetics.*“²⁵ Um so mehr, als die Basis für das „erhabene“ Konzept des Allegros von KV 504 schon in seiner langsamen Einleitung zu finden ist: der *forte-piano*-Gegensatz im leeren *d* des ersten Taktes mit anschließend unstemem Bewegungsimpuls im Unisono von Streichern und

²⁵ Burke, *A Philosophical Enquiry*, S. XIV.

Holzbläsern (Beschleunigung-Verlangsamung) enthält *in nuce* schon den Verlauf eines Adagios mit schroffen, motivischen Gegensätzen, überraschenden, harmonischen Wendungen, wiederholenden Neuansätzen (T. 16ff.) und einer nicht eindeutig fixierten Tonika (D-Dur / d-Moll). Alle diese Eigenschaften, ein Netz aus „clearness“, „obscurity“, „novelty“, „suddenness“ etc., reichen in das Allegro hinein, präformieren schon vor dessen Existenz seine Grundstimmung und Kompliziertheit (augenfälligstes Merkmal ist die Übernahme des Adagio-Synkopenpulses in den Allegro-Hauptgedanken).

Das Fehlen einer klaren Tonika in der Einleitung verstärkt den nach vorne gerichteten Sog eines Vakuums – und initiiert weitere Unvorhersehbarkeiten: „*Knowing' is implicitly defined as the setting of limits, and the 'Sublime' as the impossibility of knowledge. So certain kinds of absence, what Burke calls privation, are Sublime – vacuity, darkness, solitude, silence – all of which contain, so to speak, the unpredictable.*“²⁶ Das „Erhabene“ wird also in Mozarts „Prager“-Symphonie doppelt exponiert, als „geformte Formlosigkeit“²⁷ der Einleitung und als zielgerichtete Dynamik des Allegros.

Mit den Bestandteilen der Theorie des „Erhabenen“ findet sich somit ein Werkkonzept für die Symphonik des ausgehenden 18. Jahrhunderts – ein Konzept, das durch die Dynamik seiner theoretischen Inhalte ein großes Maß an Flexibilität gewährleistet. Und dies ist wichtig in zweierlei Hinsicht: Erstens sind damit alle Möglichkeiten gegeben, mit rein musikalischen Mitteln eigenständige Werkverhältnisse im Rahmen einer Symphonie auszubilden – eigenständige Verhältnisse, die sich in ihrem jeweiligen kompositorischen Kontext erklären, also nicht per se in ihrer Bedeutung definiert sind. Musikalische Aussagekraft und Werkautonomie sind das Resultat. Zweitens erfüllt sich hierdurch die Maxime einer aktiven Rezeption und damit der Verständlichkeit von Instrumentalmusik gegen Ende des 18. Jahrhunderts.²⁸

Das „Erhabene“ initiiert den Wechsel in der Werkästhetik zu einem psychologischen Werkkonzept von Instrumentalmusik, welches den Hörer durch seine Wirkung und Bezüglichkeit zu einem aktiv-synthetischen Dialog mit der Komposition bewegt: „*Seitdem wir eine Philosophie der Sprache begriffen, sehen wir das Erhabene einer Sprache, der Sprache, die wir am besten verstehen, verständiger ein. [...] Je thätiger unser Verstand ward, desto mehr lernten wir diese Extreme zusammenrücken, verste-*

²⁶ Ebda., S. XXII.

²⁷ Peter Gülke: *Introduktion als Widerspruch im System*, in: Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 14 (1969), S. 11.

²⁸ „*Denn auch die Natur des wirklichen Gegenstandes erkennen wir durch Erfahrung nie unmittelbar, sondern nur mittels seiner Verhältnisse, indem wir von den Wirkungen auf die Ursache schließen. Je vollständiger also die Verhältnisse des Ideals in der Darstellung gegeben sind, desto bestimmter ist seine Erscheinung. [...] Unter die Verhältnisse, welche der Vorstellung eines Gegenstandes Bestimmtheit geben, gehört auch eine besonders angewiesene Stelle in einer Reihe von Ursachen und Wirkungen.*“ (Christian Gottfried Körner: *Über Charakterdarstellung in der Musik*, Leipzig 1795, S. 151f.; Hervorhebungen im Original). Vgl. dazu Agawus flexible Definition des Topos-Begriffes, S. 48ff.

hen, ordnen.“²⁹ David P. Schroeder weist in seinem Buch „Haydn and the Enlightenment“³⁰ auf die Tatsache hin, daß – im Gegensatz zur „Sturm-und-Drang-Zeit“ der 1760er und 1770er Jahre – ab 1780 Symphonien nur noch für ein internationales Publikum geschrieben werden.³¹

Dennoch untersucht er Haydns Symphonien mit Blick auf London oder Paris unter dem Gesichtspunkt einer ausgewählten, greifbaren Hörerschaft.³² Dieser Widerspruch existiert nicht in dem Wechselspiel zwischen musikalischer Logik und ästhetischem Inhalt des „Erhabenen“. Dessen Theorie kann, im internationalen, europäischen Diskurs präsent, Medium sein zwischen den Intentionen eines Symphoniekomponisten und einer abstrakten Öffentlichkeit.

Natürlich muß die musikalische Analyse der Flexibilität dieses Symphoniekonzeptes begegnen, welches den bisher existenten, kompositorischen Regelkanon der Zeit zu verschiedenen Aussagezwecken eines Werkes verwendet. Konsequenz daraus ist eine Veränderung des musikalischen Rhetorikverständnisses, da sich Rhetorik von einer festgelegten Disziplin mit festgelegten Topoi zu einem normativen Selbstbeschreibungssystem flexibler Topoi entwickelt. Das Rhetorische als „Redeleistung“,³³ nicht als Disziplin, ist verantwortlich für die dynamischen Prozesse eines Werkes und ist zu verstehen in der Art eines Metatextes, einer „Sekundärgrammatik“³⁴ der „musikalischen Grammatik“³⁵ Forkelscher Definition.

Ein rein formaler Bezug des Rhetorischen (wie in Mark Evan Bonds' „Wordless Rhetoric“) oder die Gleichsetzung von rhetorischer Struktur mit der Abfolge von einzelnen Stilelementen³⁶ geht von prädisponierten Bedeutungsinhalten der Elemente einer Komposition aus und vernachlässigt dabei deren konnotative Prozesshaftigkeit.

„Owing to the ideology of ‚classical style‘ [...] the [...] literature has focused too much on form-as-shape (balance, symmetry, sonata-form, the metaphors of architecture), and too little on form-as-process – the dynamic development of musical ideas in time.“³⁷

Ich möchte sogar noch darüber hinausgehen und von „work as process“ sprechen. Sein Inhalt ist die Konstruktivität des „Erhabenen“, einer „labour theory of aesthetic value“³⁸, als Konzept der Symphonie des späten 18. Jahrhunderts.

²⁹ Johann Gottfried Herder: *Über das Erhabene. Kalligone*, in: Johann Gottfried Herder. Gesammelte Werke, Bd. 22, hrsg. v. Bernhard Suphan, Hildesheim 1967, S. 237ff.

³⁰ David P. Schroeder: *Haydn and the Enlightenment*, Oxford 1990.

³¹ Ebda., S. 99: „These works mark a new departure in that they were intended for a new, international audience.“

³² Schroeder, Kapitel 8 u. 9.

³³ Vgl. dazu Renate Lachmann: *Die Zerstörung der schönen Rede*, München 1994.

³⁴ Ebda., S. 3.

³⁵ Johann Nikolaus Forkel: *Allgemeine Geschichte der Musik*, hrsg. v. O. Wessely, Bd. 1, Graz 1967, S. 21.

³⁶ Wie in Sisman, *Mozart's ‚Jupiter‘ Symphony* u. Sisman: *Mozart's ‚Prague‘ Symphony*, in: *Mozart Studies 2*, hrsg. v. Cliff Eisen, Oxford 1997, S. 27-84.

³⁷ James Webster: *Haydn's ‚Farewell‘ symphony and the Viennese classical style*, Cambridge 1991, S. 123.

³⁸ Frances Ferguson: *Legislating the Sublime*, in: *Studies in 18th-Century British art and aesthetics*, hrsg. v. Ralph Cohen, London 1985, S. 134.