

Thomas Seedorf

Die Theorie der Musik aus dem Geist des Singens. Adolph Bernhard Marx' *Die Kunst des Gesanges* (1826)

1826, im dritten Jahr des Erscheinens der von ihm redigierten *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung* (BamZ), veröffentlichte Adolph Bernhard Marx nach einer langen Reihe kleinerer Aufsätze, Artikel und Rezensionen seine erste umfangreiche und mit hohem Anspruch auftretende Schrift: *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktisch*. Soviel Aufmerksamkeit Marx als Theoretiker in den letzten Jahrzehnten auch vonseiten der Musikwissenschaft zuteil geworden ist, so wenig Beachtung fand dieses Erstlingswerk,¹ nicht zuletzt wohl deshalb, weil sein Titel eines jener pragmatisch ausgerichteten Gesangslehrbücher anzukündigen scheint, wie sie seit dem frühen 19. Jahrhundert auch im deutschsprachigen Raum in großer Zahl erschienen.² Als ein unmittelbar den praktischen Bedürfnissen ausübender Musiker zuarbeitender Autor ist Marx so wenig bekannt wie überhaupt als ein ausgewiesener Fachmann auf dem Gebiet des Gesangs – eine doppelte Irritation also für jene, die Marx nur als Autor der großen Monographien über Beethoven³ und Gluck⁴ oder als Verfasser der epochalen vierbändigen Kompositionslehre⁵ kennen.

Diese Irritation ist von den Zeitgenossen Marx' offenbar nicht empfunden worden, und doch rief seine Schrift Erstaunen hervor, wie eine Rezension in der *Caecilia* veranschaulicht. Um eine „*eigentliche Gesanglehre im gewöhnlichen Sinne des Wortes*“ handle es sich bei Marx' Werk nicht, heißt es da, die Schrift sei „*vielmehr ein umfassenderes Buch über die Kunst des Gesanges, eine philosophische, wohl*

¹ Eine bemerkenswerte Ausnahme bildet Lothar Schmidt: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795-1850* (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel u. a. 1990, S. 152f. und passim; keine Erwähnung findet *Die Kunst des Gesanges* aber bei Kurt von Fischer: *Bemerkungen zur Theorie der Vokalmusik in der Kompositionslehre von Adolph Bernhard Marx*, in: *Colloquia musicologica* Brno 1976 u. 1977, hrsg. v. Rudolf Pečman, Brünn 1978, S. 282-287, auch in: *A Festschrift for Albert Seay. Essays by His Friends and Colleagues*, hrsg. v. Michael D. Grace, Colorado Springs 1982, S. 195-200; zur einschlägigen Literatur über Marx vgl. Elisabeth Eleonore Bauer: *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart u. Weimar 1992.

² Vgl. dazu die bibliographischen Hinweise in Art. *Singing*, in: *The New Grove Dictionary of Opera*, hrsg. v. Stanley Sadie, Bd. 4, London 1992; Thomas Seedorf, Art. *Singen*, in *MGG2S*, Bd. 7, Kassel u.a. 1998.

³ *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, Berlin 1859.

⁴ *Gluck und die Oper*, Berlin 1863; ²1866 als *Gluck's Leben und Schaffen*.

⁵ *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch-theoretisch*, Bd. 1, Leipzig 1837; 2. verm. u. verb. Aufl. 1841; ³1846; 4. verb. Aufl. 1852; 5. verb. Aufl. 1858; 6. verb. Aufl. 1863; 1868; ⁸1875; Bd. 2 Leipzig 1838; 2. verm. u. verb. Aufl. 1842; 3. verm. u. verb. Aufl. 1847; 4. verm. u. verb. Aufl. 1855; 5. verb. Aufl. 1864, ⁶1873; Bd. 3 Leipzig 1845; ²1848; ³1857, ⁴1868; ⁵1879; Bd. 4 Leipzig 1847; ²1851; ³1860; ⁴1871. Die Auflagen unterscheiden sich zum Teil erheblich voneinander. Eine kritische Edition der *Kompositionslehre*, die zu den Desideraten des Fachs gehört, könnte deutlich werden lassen, wie sehr Marx im Laufe von fast drei Jahrzehnten an seinem zentralen Werk weitergearbeitet hat.

auch metaphysische, selbst auch physiologische und psychologische, aesthetische und historische Durchsicht und Betrachtung dieser Kunst und mit derselben in näherer oder auch wohl entfernterer Beziehung stehenden Gegenstände“.⁶ Diese geradezu um passende Worte ringende Charakterisierung trifft bei aller Umständlichkeit das Wesen von Marx' *Kunst des Gesanges* genau, denn es handelt sich in der Tat um eine komplexe Abhandlung über viele Grundfragen der Musik als Kunstäußerung, die aus Gründen, auf die noch näher einzugehen sein wird, am Phänomen des Gesanges behandelt werden.

Eine „eigentliche Gesanglehre“ war von Marx allerdings auch kaum zu erwarten gewesen. Zwar hatte er sich, wie er in seinen *Erinnerungen*⁷ andeutet, in seinen ersten Berliner Jahren seinen Lebensunterhalt u. a. als Klavier- und Gesanglehrer verdient, ohne sich aber jemals als Sänger von Profession hervorgetan zu haben.⁸ Marx besaß allerdings ein eminentes Talent zur autodidaktischen Aneignung von Fertigkeiten und Kenntnissen, und daß er in Fragen der Gesangstechnik und -ästhetik wohlunterrichtet war, konnten die Leser der *Berliner allgemeine[n] musikalische[n] Zeitung* aus verschiedenen Beiträgen ihres Redakteurs erfahren, besonders eindringlich in einer sich über nicht weniger als fünf Nummern erstreckenden Rezension der *Vollstaendigen Singschule* des als Komponist und Gesangslehrer gleichermaßen geschätzten Peter von Winter.⁹ Marx nutzt die Kritik an von Winter als Forum zur Diskussion eines für ihn zentralen Problems. Nach Marx herrschte in Deutschland die italienische Gesangsschule vor und mit ihr das Prinzip des bloßen Wohllauts, das keine Rücksicht auf tiefere künstlerische Wahrheit nimmt. Ein Lehrwerk wie das von Winters, das ganz diesem italienischen Prinzip verpflichtet ist, trägt zur Verfestigung eines Zustands bei, der der Entwicklung einer künftigen deutschen Musik, die das Beste der italienischen und der französischen Musik in sich aufnehmen soll, entgegenwirkt. Notwendig sei, so Marx, „eine Anleitung, auf die Seele der Komposition einzugehen, die Ideen des Tondichters bis in die feinsten Züge zu erkennen und seine Intentionen in dem ihnen eigenen Leben darzustellen.“¹⁰

Ein Jahr nach dieser Rezension erschien Marx' große Abhandlung über *Die Kunst des Gesanges*, die als Versuch gelten darf, die Desiderate, die Marx in seiner Besprechung herausgestellt hatte, nun im Rahmen einer eigenen Kunstlehre einzulösen. Wie sehr und in welcher Weise das Anliegen, das Marx in seiner Schrift verfolgt, von den rein praktischen Zwecken der Stimmbildung üblicher Gesangslehren wie der von Winters entfernt ist, macht die programmatische „Vorrede“ deutlich. Marx greift den Gedanken von der Vorherrschaft der auf bloßen Wohllaut abzielenden „italischen“ Musik auf, wodurch das „Fortschreiten zu einer neuen und höheren Periode der Ton-

⁶ Anonyme Rezension (gezeichnet mit *D. Red.*, also wahrscheinlich vom Herausgeber Gottfried Weber verfaßt), in: *Caecilia* Bd. 7 (1828), S. 109.

⁷ *Erinnerungen. Aus meinem Leben*, Berlin 1865, 2 Bde.

⁸ Zu Marx' ersten Jahren in Berlin vgl. auch Bauer: *Wie Beethoven auf den Sockel kam*, S. 36ff.

⁹ *Vollstaendige Singschule / in vier Abtheilungen / mit teutschen, italienischen und französischen Vorbemerkungen und Erläuterungen / [...] / von / Peter von Winter*, Mainz: B. Schott Söhne o. J. [1824/25]; Marx' Rezension in: *BamZ* 2 (1825), Nro. 16, 20, 21, 22 u. 23.

¹⁰ Ebda., S. 148.

kunst“¹¹ verhindert würde. Die Gattung aber, in der sich nach Marx eine künftige deutsche Tonkunst in idealer Weise manifestieren wird, ist die Oper. So lange aber deutsche Sänger lediglich nach den italienischen Prinzipien singen, entbehrt die künftige Oper der notwendigen Voraussetzungen, um sich einem Publikum adäquat mitzuteilen. „Es galt, eine deutsche Gesanglehre aufzustellen, mit deren Hülfe der deutsche Studierende seiner vaterländischen und zugleich der ausländischen Gesangsmusik mächtig würde, die den deutschen Komponisten und Direktoren vorarbeitete und die Musik den Deutschen theurer und heimischer machen könnte.“¹² Und so sieht Marx als die „Aufgabe seines Werkes“: „alles darin zu vereinigen, was zur vollkommnen Ausübung der Gesangkunst zu lehren sei, und alles Uebrige auszuschließen.“¹³ Marx, ein Meister der spitzen Nebenbemerkung, versäumt nicht, bei dieser Gelegenheit einen schon in vorangegangenen Aufsätzen¹⁴ herausgestellten Kritikpunkt einzufügen, der auch in späteren Schriften wiederkehrt¹⁵: „Daß selbst von Vorbereitung und Auflösung der Akkorde, von den sogenannten unstatthaften Stimmfortschreitungen, z. B. in Quinten, u. s. w. nichts erwähnt wird, hat darin seinen Grund, daß sich von allen diesen Geboten und Verboten keine Nothwendigkeit einsehen läßt und der Sänger in diesem Werke zu Höherm gewiesen werden soll, als zu äußerlichem Wohlklang, dem Ziel und Ursprung aller jener Gesetze.“¹⁶

Die Charakterisierung von Marx' *Kunst des Gesanges* als eine „Philosophie des Gesanges“ verweist sowohl auf das Reflexionsniveau und den sprachlichen Anspruch des Buches, das laut Marx „nicht für die oberflächliche Lektüre bestimmt ist“,¹⁷ als auch auf die logisch-ableitende Art und Weise, in der Marx sein in mehr als 1000 Paragraphen untergliedertes Werk strukturiert. Dieses auf Grundlegendes zielende Vorgehen zeigt sich schon in der „Einleitung“, in der Marx „Vorbegriffe“ definiert, von „Schall“ über „Musik“ bis zur „Gesanglehre“, die damit schon zu Beginn einen festen Platz im System der Tonkunst zugewiesen bekommt. Das sich anschließende weit ausgreifende Erste Buch exponiert „Vorkenntnisse aus der Musiklehre“, das Zweite Buch ist verschiedenen Aspekten der „Stimmbildung“ gewidmet, das Dritte Buch schließlich umfaßt eine „Vortragslehre“. In reinster Dialektik – auch hierin zeigt sich das philosophische, und das heißt vor allem: das von Hegels Denken beeinflusste Wesen des Buchs – repräsentiert das Erste Buch die Inhalte dessen, was Marx als „Verstandesprinzip“, die „unterste Stufe des Vortrages“¹⁸ charakterisiert. Übertragen auf den musikalischen Vortrag sind unter diesem Oberbegriff all jene Aspekte angesprochen, die die korrekte und verständliche Ausführung eines gegebenen Notentextes betreffen, Fragen des sinnvollen Atemholens ebenso wie der deutlichen Deklamation.

¹¹ *Die Kunst des Gesanges, theoretisch-practisch*, Berlin 1826, S. V.

¹² Ebda., S. VIII.

¹³ Ebda., S. IX.

¹⁴ So bereits in dem Aufsatz *Ueber die Anforderungen unserer Zeit an musikalische Kritik; in besonderm Bezüge auf diese Zeitung*, der ohnehin fast alle wesentlichen Momente des Marxschen Denkens exponiert; vgl. BamZ 1 (1824), Nro. 3, S. 17.

¹⁵ Vgl. vor allem *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig 1841.

¹⁶ Marx, *Die Kunst des Gesanges*, S. IX.

¹⁷ Ebda., S. VIII.

¹⁸ Ebda., S. 170.

Dem „Verstandesprinzip“ gegenüber steht das „Sinnlichkeitsprinzip“,¹⁹ zu dessen Voraussetzung die im Zweiten Buch dargelegten Prinzipien der Stimmbildung gehören. Dieses Prinzip ist am prägnantesten in der italienischen Musik und der italienischen Gesangskunst zu entdecken, die Marx im Grunde ablehnt. „Von dem aber, was diese Gesangsmethode Nutzbares geleistet“,²⁰ will Marx das Wesentliche in die eigene Lehre integrieren. Die Synthese beider Prinzipien und damit die „höchste Stufe des Vortrags“ ist das „Geistesprinzip“, die Erkenntnis, die jedem angemessenen Vortrag zugrundeliegen soll, daß „die Erscheinungen des Sinnlichen und Nicht-Sinnlichen nicht getrennt und neben einander, sondern in einander offenbart werden“.²¹ Aus seinen Überlegungen leitet Marx ein auch für sein weiteres Denken fundamentales „Grundgesetz“ ab: „daß eine vollkommene Erkenntniß der Kunst überhaupt in allen ihren Tendenzen und Vermögen und eine vollkommen durchdringende Erkenntniß des vorzutragenden Kunstwerkes in allen seinen Bestandtheilen dazu gehöre, um zu einem vollendeten Vortrag zu gelangen. Da aber die Erkenntniß nur durch Zergliederung zu erlangen ist, das Wesen und eigentliche Leben eines Kunstwerkes aber, gleich dem eines jeden organischen Wesens, in seiner (unzertrennten) Ganzheit besteht: so ist jene Erkenntniß nicht ausreichend zu einem vollkommenen, das heißt lebendigen Vortrage. Sie hat nur dazu dienen können, die einzelnen Kräfte des Sängers zu stärken. Jetzt muß er aber noch die Kraft haben, die vorher zerlegte Komposition wieder zu einem Ganzen in sich zu verschmelzen und aus seiner Gesamtkraft lebendig hervorgehen zu lassen. Diese Gesamtauffassung nennen wir [...] die künstlerische Auffassung.“²²

Die erste große Schrift von Marx ist von der späteren Musikforschung wohl nicht zuletzt deshalb so wenig beachtet worden, weil sich Marx' Interesse seit seiner Berufung an die Berliner Universität im Jahr 1830 anderen Schwerpunkten zuwandte und in seiner Kompositionslehre die Theorie der Instrumentalmusik einen ungleich größeren Raum einnimmt als die der Vokalmusik. Wesentliche Prämissen seiner Kunstan-schauung – die Vorstellung vom musikalischen Kunstwerk als einem organischen Ganzen²³, das als Entfaltung einer Idee zu verstehen ist und, damit eng verknüpft, die Ablehnung der älteren normativen Musiktheorie und der ihr folgenden Musikkritik, die vor der neuen Kunst des 19. Jahrhunderts, zumal der Musik Beethovens kapitulieren mußte – diese Prämissen hatte Marx schon in seinen frühesten Texten zu entwickeln begonnen, erstmals jedoch in der *Kunst des Gesanges* in systematischer Weise entfaltet.²⁴

¹⁹ Ebda., S. 192.

²⁰ Ebda., S. 199.

²¹ Ebda., S. 235.

²² Ebda., S. 277f.

²³ Vgl. dazu Schmidt, *Organische Form in der Musik*; Lotte Thaler: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* (= Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 15), München u. Salzburg 1984.

²⁴ Bemerkenswerterweise griff Marx am Ende seines Lebens in seiner *Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke* (Berlin 1863) auf eine grundlegende Idee seines ersten Buchs, die Vermittlung von analytisch-hermeneutischer Erkenntnis und musikalischem Vortrag, zurück.