

'locus amoenus' und seinem ewigen Frühling und schauen wir uns aus Händels Oper "Alcina" die Arie des Ruggiero "Verdi prati, selve amene" an<sup>14</sup>. Ruggiero, der Geliebte Alcinas, besingt hier den mit Zauberkraft beschworenen antiken Lustort in der Gestalt einer barocken Gartenlandschaft, die bald wieder in Einöde zurückverwandelt wird. Das durchgängige, der Sarabande angenäherte Tanzmuster, die gedämpfte Streicherbegleitung in einer für die Violinen ungewöhnlich hohen Lage und die aus dem Kontext der Oper herausfallende Tonart E-Dur läßt die Wandelbarkeit wie die Kontinuität der musikalischen Pastorale gleichermaßen evident werden<sup>15</sup>.

#### Anmerkungen

- 1 E. R. Curtius, Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, Bern und München <sup>6</sup>1967.
- 2 W. Gurlitt, Nachwort zu Arnold Schering, Das Symbol in der Musik, Leipzig 1941.
- 3 M. L. Baeumer, Dialektik und zeitgeschichtliche Funktion des literarischen Topos, in: Toposforschung, hrsg. von M. L. Baeumer, Darmstadt 1973, S. 299/300. In diesem Sammelband sind alle wesentlichen Aufsätze zur literarischen Toposforschung vereinigt.
- 4 Zur ausführlichen Genese der musikalischen Pastorale vgl. die Dissertation des Verf., Heidelberg 1975.
- 5 Vgl. B. Snell, Arkadien. Die Entdeckung einer geistigen Landschaft, in: Die Entdeckung des Geistes, Hamburg <sup>3</sup>1955, S. 371-400; A. Holschneider, Musik in Arkadien, in: Festschrift W. Gerstenberg, Wolfenbüttel und Zürich 1964, S. 59-67.
- 6 A. Legner, Der Gute Hirte, Düsseldorf 1959, Abb. 7.
- 7 Albrecht Dürer 1471 - 1971. Katalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, 1971, Nr. 296 [ 1 ] .
- 8 P. Collaer/A. Vander Linden, Atlas historique de la musique, Paris 1960, Abb. 177.
- 9 E. Winternitz, Musical Instruments and their Symbolism in Western Art, London 1967, Abb. 58a.
- 10 A. Dürer, Das graphische Werk. Text v. K. -A. Knappe, Wien und München [ 1964 ], Nr. 256.
- 11 N. Vicentino, L' antica musica, Rom 1555; G. Zarlino, Istitutioni harmoniche, Venedig 1558.
- 12 Quando nascette Ninno a Bettelemme. Text und Melodie sind mitgeteilt in: Das Lied der Völker, Bd. II (ital. Volkslieder), hrsg. von H. Möller, [ 1930 ], Nr. 31.
- 13 Vgl. Alte Händel-GA, Bd. 45, S. 102.
- 14 Vgl. Alte Händel-GA, Bd. 86, S. 94.
- 15 Bewußt ausgeklammert wurde in dieser knappen Studie die Pastorale in Frankreich. Sie besitzt im Rahmen des höfischen Theaters als Ballett- und Operngattung einen eigenen Stellenwert, der sich in mancher Hinsicht von dem der italienischen Pastorale unterscheidet. Ab der Mitte des 18. Jh. darf die Pastorale in Europa als ein festgefügtter musikalischer Topos gelten, der in der "absoluten" wie in der "funktionalen" Musik der klassisch-romantischen Epoche bis weit in das 20. Jh. hinein präsent bleibt.

Friedhelm Krummacher

#### ÄSTHETISCHES GESETZ UND HISTORISCHE EINSICHT

Zur Musikästhetik Ferdinand Hands

Obwohl Hands Werk als erste umfassende Spezialästhetik der Musik gilt, hat es nur recht wenig Beachtung gefunden<sup>1</sup>. Zitierte man es seit Hanslick höchstens als Muster einer Ge-

fühlsästhetik<sup>2</sup>, so wurde es erst neuerdings als früherer Ansatz zu einer Gattungstheorie ausgewertet<sup>3</sup>. Indes wäre auch nach dem Zusammenhang zu fragen, dem die Lehre von den Gattungen und Formen verhaftet ist. Eifrige Systematisierung verbindet sich bei Hand mit einer Fülle von Beispielen, und wird das System durch vielfache Überschneidungen kaum klarer, so kann die disparate Paarung treffender Beobachtungen und engherziger Urteile desto mehr stören. Dabei wären freilich auch historische Voraussetzungen zu konzedieren. Als Hands Buch erschien, wurde die Moderne durch Spohr, Mendelssohn und Meyerbeer repräsentiert, und während die Musik von Schubert, Schumann oder Berlioz noch kaum in Betracht kam, bildete neben der beginnenden Bachrezeption Beethovens Spätwerk eine besondere Herausforderung. Problematisch wird Hands Werk aber auch durch seine Stellung zwischen allgemeiner Ästhetik und praktischer Kompositionslehre. Der Einsicht, die philosophische Ästhetik kranke an geringer musikalischer Erfahrung, entsprang der Vorsatz einer ästhetischen Begründung der Kompositionslehre (I, Vf., 5 ff.). Mit der Absicht, die Lücke zu schließen, setzte sich Hand der Kritik beider Seiten aus. Wird in die Kompositionslehre, wie Marx rügte<sup>4</sup>, mit mangelnder Kompetenz hinübergegriffen, so wird andererseits die allgemeine Ästhetik vorausgesetzt (I, 10 f., 147 ff.). Doch wird auch keine Entscheidung für ein bestimmtes philosophisches Fundament getroffen, und auch Hegels kurz zuvor erschienene Ästhetik wird zwar gelegentlich genannt, dann aber eher mißverstanden<sup>5</sup>. Hier ist weder den vielerlei Quellen Hands nachzugehen noch sein System verkürzt zu skizzieren. Indes lohnt sein Werk auch weniger als selbstständige Metaphysik des Schönen die Lektüre. Belangvoll ist es eher als Dokument von Schwierigkeiten, in die sich ein normativer Klassizismus gegenüber seinen historischen Einsichten verwickelt.

1. Bezeichnet man Hands Werk nach Fechners Unterscheidung als eine Ästhetik "von oben"<sup>6</sup>, so ist doch die Tendenz "nach unten" nicht zu übersehen: rund zwei Drittel des Textes gelten den Genera, Gesetzen und Gattungen der Komposition. Beunruhigt durch die Unsicherheit der Kritik, will Hand über eine Begründung des Urteils hinaus Gesetze des Komponierens bestimmen, dabei Anerkanntes sammeln und zu einem Lehrbuch ordnen (I, VII ff., 1 ff.). Statt von ästhetischen Begriffen wird von Beobachtungen am Ton in der Natur ausgegangen, wovon die Musik des Menschen abgehoben wird (Buch I); dann erst werden vom Begriff des Schönen in der Musik dessen Elemente und Genera hergeleitet (Buch II), und dem Kanon der Kompositionsgesetze folgt schließlich die Gattungslehre (Bücher III-IV). Ist Ton in der Natur Ausdruck von Bewegung als Moment des Lebens (I, 14-25), so wird Musik des Menschen als Kundgabe des Gefühlslebens bestimmt (I, 75 ff.). Sie kommt erst durch freie Selbsttätigkeit zustande (I, 47 ff.): die Natur bietet kein Vorbild, sondern einen Materialfonds (I, 37 ff., 41 ff.). Intervalle, Skalen, Tonsysteme usf. ergeben sich durch das Reflexionsvermögen (I, 35 ff.), in dessen Fortschreiten jedoch Bildungsstufen zu unterscheiden sind (I, 49 ff.). Demnach sind Enharmonik, Modal- und Dur-Moll-System als historische Stufen zu akzeptieren (I, 50 ff.), doch läßt die historische Erfahrung auch eine "Perfektibilität des Tonsystems" vermuten (I, 61). So wenig eine Einschränkung auf Dur und Moll gesichert ist, so wenig ist eine weitere Emanzipation der Dissonanz oder ein Musizieren mit Vierteltönen auszuschließen (I, 61 ff.). Weniger weitherzig wird zwar in Belangen der Rhythmik argumentiert (I, 25-34, 64 ff.)<sup>7</sup>. Insgesamt aber kann sich Ästhetik nicht auf Natur als normative Instanz stützen: naturgegeben ist der Musik als Gefühlsdarstellung das "bewegte Innere des Menschen". Einschränkungen werden indes einerseits durch Möglichkeiten der Auffassung, andererseits durch Rekurs auf das "Gefallen" begründet, womit bereits ästhetische Kriterien eindringen. Was dabei als psychologische Relativierung erscheint, ist aber eher durch Einsicht in historischen Wandel, vorerst gefaßt als Fortschritt, bedingt.

2. Bei diesem Ansatz wird das Vorhaben einer normativen Ästhetik um so heikler. Ist Musik als Eigentum des Menschen Produkt seiner Geistestätigkeit und Darstellung seines Gemütslebens, so ist dem Gefühl als Vermögen begriffsloser Anschauung die Idee des Schönen zuzuordnen (I, 77 ff.). Daraus resultiert die Eingrenzung der Musik auf Sphären des Fühlens unter Ausschluß von Begriffen und Gegenständen (I, 85 ff.), das Problem einer "Se-

miotik' der Musik reduziert sich aber, indem es nur für den Verstand besteht (I, 89 ff.). Da jedoch das Gefühl allein subjektiv und unbestimmt bliebe, treten ergänzend Reflexion und Einbildungskraft hinzu. Musik beansprucht eine Totalität der Geisteskräfte und wird darum den Geistesgesetzen der Anschaulichkeit, Einheit und Wahrheit untergeordnet (I, 99 ff., II, 22 ff.). Ihnen werden dann die Elemente der Musik zugewiesen: ist etwa Melodie primär Gefühlsausdruck (I, 102 ff.), so Harmonie eher Produkt der Reflexion (I, 116 ff.) und damit historischen Änderungen stärker ausgesetzt. Dabei wird die Dissonanz als "werdende Einstimmung" in Relation zur Konsonanz definiert (I, 133 ff.), die Entscheidung des Gehörs jedoch vollzieht sich nach einem "unerkannten Naturgesetz" (I, 135). Auch wenn einschränkend von den "jetzt für uns gültigen Consonanzen" die Rede ist, wird doch auf "Natur" zurückgegriffen. Die Gefahr eines Zirkels deutet sich an, wo "natürliche" Grenzen der Auffassung mit ästhetischen Kategorien wie Faßlichkeit, Einheit u. ä. bestimmt werden (I, 109 ff., 114 ff.), die ihrerseits später als ästhetische Gesetze mit naturgegebenen Einschränkungen begründet werden<sup>8</sup>.

3. Der Fortgang des Systems mit seinen internen Widersprüchen und der Tendenz zur Psychologisierung ist hier so wenig zu verfolgen wie die vermittelnde Stellung gegenüber der Formalästhetik<sup>9</sup>. Da die allgemeine Ästhetik vorausgesetzt wird, fällt auch die Definition von Fundamentalkategorien wie Schönheit, Idee oder Ideal so knapp wie vage aus (I, 147-158). Soweit hier nur geläufige Vorstellungen rekapituliert werden, läßt sich kaum nach ihrer philosophischen Begründung fragen. Indes mündet dieses Kapitel im Begriff "Normalideal", der jedoch weniger normierende als relativierende Funktion hat. Normalideale sind "gewisse feststehende Darstellungsformen", die mit den historischen Stufen wechseln und dem Künstler nur mehr Regulative bieten (I, 157 f., II, 36 f.). Auf sie wird vielfach zurückverwiesen, wo später Begriffe wie Geschmack, Stil und Kritik erörtert werden. Zuvor jedoch werden statt einer Reduktion auf ein Generalprinzip drei "Elemente" des Schönen unterschieden; sofern jedes Ding Form, Individualität und Idealität hat (I, 163 f.), sind formale, charakteristische und ideale Schönheit zu trennen (I, 164 ff.). Werden in Beziehung dazu die musikalischen Mittel untersucht, so schlägt zwar ständig eine normative Tendenz durch, zugleich wird sie aber im Verweis auf historisch bedingte Normalideale eingeschränkt<sup>10</sup>. In solchen Eingrenzungen ließen sich pragmatische Modifikationen sehen. Zu welchen Schwierigkeiten sie führen, wird erst bei der Bestimmung von Gesetzen der Kunstdarstellung, d. h. des Komponierens, ganz deutlich. Dabei könnte man all die doktrinären Urteile übergehen, hätten die Beispiele nicht die Funktion von Belegen. Sie verweisen auf ein klassizistisches Schönheitsideal, das zwar kaum vom Ansatz her gedeckt wird, nun aber in stetem Konflikt mit Einsichten in den historischen Wandel gerät, gegen die es darum normativ zu sichern ist.

4. Gesetze der Komposition werden als "Regeln" bestimmt, die nicht aus Willkür, sondern aus Erfahrung gewonnen sind, jedoch auch nicht zufällig bleiben, sondern als "Vernunftgesetze" im Wesen des Schönen gründen (II, 109). So blaß die Definition anmutet, so strikt werden die Gesetze dann doch gefaßt - getrennt in solche der Erfindung, der Konstruktion und der Ausführung (womit Ausarbeitung, nicht Reproduktion gemeint ist)<sup>11</sup>. Locker ist nicht nur ihr Rückhalt im System, sondern die Problematik ihrer Abgrenzung wird weder durch das Eingeständnis von Überschneidungen noch durch den Hinweis auf künftige Aufgaben der Kompositionslehre beseitigt (II, 111 ff.). All das müßte kein Mangel sein, zumal triftige Beobachtungen auch hier nicht fehlen. Kennzeichnend ist aber der normative Anspruch, mit dem diese Gesetze auch gegen historische Einschränkungen vertreten werden<sup>12</sup>. Es genüge ein Verweis auf die Gesetze der Konstruktion, die Normen der Form- und Satzstruktur (II, 187 ff.). "Vollständigkeit" etwa wird für die Melodik, den Periodenbau oder die Satzentwicklung gefordert (II, 190 ff.), Prüfstein dafür ist aber die "Befriedigung im Gemüth des Hörers" (II, 198 f.). Unter "Einheit" wird das "organische" Verhältnis der Teile zum Ganzen verstanden (II, 202 ff.), und dazu gehören, dem "Naturgesetz" der Befriedigung gemäß (II, 206), z. B. Faßlichkeit der Modulation (II, 207), Regelmaß der Periodik (II, 209 f.) oder enge

tonale Verwandtschaft der Themen eines Satzes (II, 205). "Klarheit" der Anordnung gelte zwar nur relativ, damit werde aber nicht die "Wahrheit" entkräftet, wonach "das Lichtvolle und Klare unläugbar das Erfreuliche ausmacht, das Dunkle und Verworrene den Geist niederdrückt und ängstigt" (II, 216). Am deutlichsten wird das am Begriff "Ebenmaaß" (II, 224 ff.), der weder Regel- noch Gleichmaß meint, sondern ein "harmonisches Verhältniß im Mannichfaltigen" (II, 225). Denn "alles Schöne" besteht "nur durch Maaß", das zum "Ebenmaaß und zur Harmonie" werden muß, um "aesthetische Befriedigung, mithin ein reines Wohlgefallen" zu wecken: "das Reich der Schönheit ist das Reich des Friedens, in welchem alle Dissonanzen zur Auflöfung streben" (II, 225). Das besagt konkret: willkürliche Modulation verletzt (II, 227), Rhythmik und Periodik bedürfen "symmetrischer" Form (II, 230 ff.), selbst in Charakterisierung der Leidenschaft muß Ebenmaß kenntlich bleiben (II, 228), und nicht bloße Konvention verlangt Vorbereitung wie Auflösung der Dissonanz: "das Naturgesetz des Ebenmaaßes begründet die aufgestellte Regel" (II, 232). Solche Normierung etwa in der Dissonanzverwendung widerspricht zwar den anfänglichen Einschränkungen, doch wird auch das Zugeständnis einer historischen Relativierung von dem Beharren auf strikter Geltung der Normen eingeholt (II, 239 f.).

5. Die Widersprüche zwischen intendierter Normierung und historischer Einsicht ließen sich an den Gesetzen der Erfindung und Ausführung ebenso verfolgen wie an der Lehre von Gattungen und Formen (II, 289-630), soweit sie über eine Bestandsaufnahme hinausgeht. Und sie reichen bis in die Beurteilung einzelner Werke und die satztechnischen Anweisungen. Allenthalben werden als ästhetische Kategorien Grenzen der Faßlichkeit, Leichtigkeit, Einheit usf. geltend gemacht, die dabei zu "natürlichen" Konstanten werden<sup>13</sup>. War anfangs historische Erfahrung Anlaß zur Eingrenzung des Naturschönen, so wird sie im Blick auf Entwicklungen der eigenen Zeit zunehmend zum Hindernis: historische Modifikationen wirken wie widerwillige Konzessionen (II, 288). Es erstaunt nicht, wenn demnach Werke Spohrs oder Mendelssohns eher Zustimmung finden als Musik von Chopin oder Berlioz, während das Urteil über Beethovens Spätwerk gespalten bleibt<sup>14</sup>. Den Kompositionsgesetzen gehen aber Bemerkungen zur Kritik voran (II, 99-108), deren Sicherung ein Hauptziel war. Verkettet sind sie mit dem Begriff Stil als Ausprägung wechselnder Normalideen (II, 73-75). Die Stilkritik hätte demnach in historischer statt theoretischer Absicht "Epochen des Stils" zu verfolgen (II, 74). Maßstab der Kritik ist im Normalideal also ein historisches Moment (II, 100), wonach "Stufen der Vollendung" einzuräumen wären (II, 101). Dem widersetzt sich aber der Begriff des "Classischen", das unabhängig vom Wandel der Zeit bleibe (II, 101). Widersinnig wäre es, ein "Classisches" jeder Zeit oder Gattung zugestehen (II, 102). Vielmehr besteht Vollkommenheit als überzeitlich gültige Norm - freilich doch nicht in absoluter Vollkommenheit, sondern nur in gradueller Annäherung (II, 103).

Am Problem des Urteils wird der Konflikt besonders sichtbar: Einsicht in historischen Wandel und Wunsch nach normativer Sicherung bleiben unversöhnt. Trotz des Anscheins der Harmonisierung ist Hands Werk eher ein Zeugnis von Brüchen. Doch wäre es zu billig, allein die offenkundigen Fehlurteile hervorzuheben. Unglücklich bleibt die Position zwischen "Philosophen"- und "Musiker"-Ästhetik, und wenn das System an der mangelnden philosophischen Fundierung scheitert, so zählt es darin gewiß zur "toten Vergangenheit"<sup>15</sup>. Zugleich wird es von psychologisierenden und historischen Aspekten durchkreuzt, und zwar um so mehr, je konkreter kompositorische Sachverhalte angesprochen werden. Als Dokument nicht nur für die Rezeptionsgeschichte, sondern für maßgebliche Normbegriffe der Zeit ist Hands Buch dennoch nicht belanglos. Gerade seine Brüchigkeit macht es zum Dokument eines nicht nur naiven Klassizismus<sup>16</sup>. Nicht wird die Metaphysik des Schönen in ein geschichtsphilosophisches Konzept verschränkt wie bei Hegel, doch erscheint Historie auch nicht als bloßer Systemannex wie bei Vischer/Koestlin<sup>17</sup>. Bestimmend ist vielmehr die widersprüchliche Verflechtung ästhetischer Normierung und historischer Relativierung. Die Vorstellung von klassisch gültiger Schönheit, die es gegen den historischen Progreß zu sichern gilt, ist ein spezifisches Kennzeichen des Klassizismus. Und damit kommen bei Hand deutlicher als sonst

zumeist Schwierigkeiten zur Sprache, mit denen es auch eine Analyse klassizistischer Musik zu tun hat.

#### Anmerkungen

- 1 F. Hand, *Aesthetik der Tonkunst*, Erster Theil, Leipzig 1837; Zweiter Theil, Jena 1841 (<sup>2</sup>1845). Die Nachweise im Text nennen zuerst die Bandnummer und danach die Seitenzahl. Ferdinand Gotthelf Hand (1786-1851) wirkte nach Leipziger Studienjahren seit 1817 an der Universität Jena und war vorwiegend im Fach der Klassischen Philologie tätig. Vgl. K. Halm in ADB X (1879), S. 499 f., sowie C. Dahlhaus in MGG V (1956), Sp. 1437 f.
- 2 E. Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen ...*, Leipzig 1854, S. 11; P. Moos, *Die Philosophie der Musik von Kant bis E. v. Hartmann*, Stuttgart, Berlin, Leipzig <sup>2</sup>1922, S. 200 f.; W. Serauky, *Die musikalische Nachahmungslehre im Zeitraum von 1700 bis 1850*, Münster 1929, S. 338 ff.
- 3 W. Arlt, *Einleitung: Aspekte des Gattungsbegriffs in der Musikgeschichtsschreibung, in: Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen (Gedenkschrift Leo Schrade)*, I, Bern und München 1973, besonders S. 32-49; vgl. auch C. Dahlhaus, *Zur Problematik der musikalischen Gattungen im 19. Jahrhundert*, ebd., S. 840-895, passim.
- 4 Vgl. die Kritik von Hands Werk durch A. B. Marx, in: *Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst* 1838, S. 2241 ff., 2249 ff. und 2259 ff. Zustimmung hingegen finden die Rezensionen von A. Kahlert (NZfM XVII, 1842, S. 75 ff., 85 f.) und G. W. Fink (AMZ XL, 1838, S. 21-25; XLIII, 1841, S. 1049-1061) aus. Vgl. dazu Arlt a. a. O., S. 42.
- 5 Hegels Vorlesungen über die Ästhetik erschienen erstmals 1835. Mißverstanden werden von Hand etwa Hegels Begriffe des Abstrakten und der Negation, aber auch die Thesen Hegels zur Inhaltslosigkeit der Instrumentalmusik, vgl. Hand I, 9 sowie II, 22, 96, 252 u. a.
- 6 So Dahlhaus in MGG V, Sp. 1438. Formal trifft es gewiß zu, daß Hands Darstellung von allgemeinen Begriffen ausgeht. Der Synkretismus dabei bringt es mit sich, daß die Grundbegriffe dabei ebenso auf rationalistische Vorstellungen des 18. Jahrhunderts wie auf geläufige Kategorien des Idealismus zurückverweisen.
- 7 So sind etwa nur zwei- und dreiteilige Taktarten der Auffassung zugänglich, während sieben- oder fünfteiliger Takt dem Hörvermögen verschlossen bleiben (I, 32 f., 66 ff. u. a.). Übrigens versteht es sich bei Hands Ansatz, daß die Nachahmungslehre und speziell die Nachahmung der Sprache deutlich abgewiesen werden (I, 83 u. a.).
- 8 Es sind weniger philosophisch als psychologisch (wenn auch nicht exakt) gefaßte Begriffe, auf die zur Begrenzung des Auffassungs- und Reflexionsvermögens zurückgegriffen wird. Bezeichnend ist nicht nur die Formulierungsweise (wie etwa "wir erwarten ..." oder "der Hörer fordert ..." u. ä.), sondern auch der ständige Rückgriff auf konkrete ästhetische Beispiele, die der Grundlegung in Buch I als Stütze dienen sollen.
- 9 Indem Musik begriffslos bleibt, kann sie auch als "Tonspiel" in "reinen, freien Formen" gültig sein, obwohl sie als Gefühlsdarstellung höher rangiert (I, 140 f.); in Band II freilich wird das Problem stärker zugunsten der Gefühlsästhetik eingeschränkt (vgl. etwa II, 12 ff., 39 ff., 163 ff.).
- 10 Formale Schönheit etwa (I, 165-189) basiert auf Faktoren wie Einheit, Klarheit, Zusammenstimmung usf., ist aber in ihrer konkreten Erscheinungsweise historischen Wandlungen unterworfen (I, 172, 185 ff.). Am ausführlichsten wird charakteristische Schönheit behandelt (I, 189-270); am knappsten jedoch ideale Schönheit (I, 271-283).
- 11 Gesetze der Erfindung (II, 112-187) sind: Originalität, Bedeutsamkeit, Deutlichkeit, Grenzen der Kunstform; Gesetze der Konstruktion (II, 187-240): Vollständigkeit, Einheit, Klarheit, Ebenmaß; Gesetze der Ausführung (II, 240-286): Korrektheit, Wahrheit, Haltung, Leichtigkeit, Belebung.

- 12 Die Zugeständnisse, die durch historische Erfahrung erzwungen werden, erscheinen immer nur anhangsweise, während zuvor die Gesetze desto strenger als verbindlich formuliert werden. Das gilt ähnlich auch für die Erörterungen zu den Begriffen "Genie" (II, 43 ff.) oder "Kunstverstand" (II, 65 ff.).
- 13 In der Grundlegung (Band I) wurden solche Grenzen der Auffassung als Stufen der Reflexion bestimmt, die also der Entwicklung fähig scheinen. Offenkundig wird Hands Haltung (in Band II) um so eher restriktiv, je mehr die Probleme der gegenwärtigen Musik zur Sprache kommen - in den Kompositionsgesetzen wie in den Gattungen.
- 14 Zu Spohr s. etwa I, 318-325, zu Mendelssohn I, 97 u. ö.; dagegen vgl. zu Berlioz und Chopin etwa II, 200, 228 u. a.; Schumann wird nur indirekt erwähnt, indem sich Hand gegen Schumanns berühmte Formulierung wendet (II, 280), nach der Chopins Werke "unter Blumen eingesenkte Kanonen" wären (R. Schumann, Gesammelte Schriften . . ., hrsg. von H. Simon, Leipzig o. J., I, S. 188). Zu Hands ebenso verständnisvollen wie skeptischen Urteilen über Beethovens späte Quartette und die IX. Sinfonie vgl. etwa II, 30, 136, 140, 217, 222, 269 f. Daß Beethovens frühere Werke als Muster gelten, versteht sich.
- 15 So formulierte C. Dahlhaus im Blick auf K. R. v. Koestlins Beitrag zu Vischers Ästhetik, vgl. MGG VII (1958), Sp. 1394.
- 16 Vgl. vom Verf. den Beitrag Klassizismus als musikgeschichtliches Problem, Kgr. - Ber. Kopenhagen 1972.
- 17 A. Nowak, Hegels Musikästhetik (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 25), Regensburg 1971, S. 189 ff.; Fr. Th. Vischer, Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen, Dritter Theil, 2. Abschnitt, 4. Heft: Die Musik ( §§ 767-832 von K. R. v. Koestlin), Stuttgart 1857, S. 1122-1151 ( §§ 822-832).

Victor Ravizza

#### DAS SCHLIESSEN ATONALER MUSIK

Die Frage, die an die vorliegende Problematik heranführt, geht aus von der Annahme, daß die Musik der Wiener Schule und deren Nachfolger sich nach wie vor in Werken äußert, in "opera" im traditionellen Sinn. Die Vertreter der Wiener Schule jedenfalls haben sich verschiedentlich mit Vehemenz auf den Werkcharakter ihrer Musik berufen.

Ob aus der Rückschau freilich alles so bruchlos sich darbietet, wie es die Beteiligten sehen wollten, ist zu bedenken<sup>1</sup>. Die Komponenten des Werkbegriffs, die für die vorliegende Fragestellung besondere Aufmerksamkeit verlangen, scheinen offenbar äußerlich wenig angetastet. Die Werke sind in sich geschlossen, besitzen Form im Sinne festgelegter struktureller Gliederung, haben demnach einen Anfang, eine Mitte und ein Ende; sie verstehen sich des weitern in ihrer Einmaligkeit als ganz bestimmte Autorenaussage von unwiederholbarer Faktur und qualitativem Anspruch, einer gewissen Länge und einem Abschluß, einem Ende. In ihrer schriftlichen Fixierung ist das alles klar und eindeutig abzulesen. Problematisch wird die Sache im Moment der einmaligen, transitorischen Reproduktion, im Moment der klanglichen Verwirklichung als eigentlicher Bestimmung also. Hier wird die Frage konkret: Wie wird das Ende einer Komposition, eines Werkes, das in der schriftlichen Fixierung eindeutig vorliegt, wie wird dieses Ende als solches auf der Ebene des klanglichen Ablaufs sinnfällig? Was für kompositorische Mittel stehen dem Komponisten hierzu zur Verfügung? Wie weit kann sinnfälliger Schluß in atonaler Musik überhaupt verwirklicht werden?

In der Musikgeschichte ist immer wieder zu lesen vom verhältnismäßig Bruchlosen des Gleitens aus der von Chromatik zersetzten Tonalität zur Atonalität. An einer Stelle aber zumindest war ein radikaler Bruch unvermeidlich, eben beim Schließen. Die Schlußgestaltung tonaler Werke beruhte grob gesprochen auf einem Repertoire geeigneter Formeln, wel-