

Man braucht der Rezeptionsästhetik, in der einstweilen pseudowissenschaftliche Mode und wissenschaftliche Einsicht miteinander verquickt sind, kein unbegrenztes Vertrauen entgegenzubringen, um dennoch von der These überzeugt zu sein, daß in der ästhetischen Gegenwart Alter Musik deren gesamte Wirkungsgeschichte in Spuren enthalten ist, mögen auch manche von ihnen verwischt und kaum mehr lesbar sein. Rezeptionskategorien, die aus dem 19. Jahrhundert stammen, gehören jedenfalls ebenso zu den Voraussetzungen der gegenwärtigen Daseins- und Wirkungsform Bachscher Werke wie die für das 20. Jahrhundert charakteristischen Prinzipien. Es genügt, den strikt entgegengesetzten Gedanken, daß sich die ästhetische Gegenwart Alter Musik in einer Auseinandersetzung konstituiere, die zwischen dem musikalischen Denken des 20. und dem des 18. Jahrhunderts - über das 19. Jahrhundert hinweg - geführt werde, bloß beim Namen zu nennen, also aus der Latenz hervorzuholen, in der er sich gewöhnlich hält, um zu erkennen, wie verengt er ist. Stellt aber die Tatsache, daß das musikalische Bewußtsein der Gegenwart zu einem nicht geringen Teil durch eine nähere oder fernere Vergangenheit geprägt wurde, von der sich nicht einige Strecken willkürlich überspringen lassen, eigentlich eine schiere Trivialität dar, so sollte es nicht befremden, wenn mit dem Anspruch, daß indirekt vom 20. Jahrhundert gesprochen werde, unmittelbar und in erster Instanz vom 19. Jahrhundert die Rede sein wird. Allerdings werden nicht Details der Bach-Rezeption gesammelt, sondern einige tragende Kategorien analysiert, von denen man, wie es scheint, behaupten kann, daß sie bis zur Mitte unseres Jahrhunderts wirksam waren. Und nicht zufällig zeichnen sich gerade in dem Augenblick, in dem sie ihre ästhetische Geltung allmählich verlieren, ihre geschichtlichen Umrisse um so deutlicher ab.

Der Begriff der Alten Musik, dessen Geschichte bisher nicht geschrieben wurde, ist wahrscheinlich erst im 20. Jahrhundert geprägt, und das heißt: zu einem Terminus verfestigt worden, dessen Sinn sich nicht darin erschöpft, zeitlich Zurückliegendes zu bezeichnen. Als Grundbegriff der Bach- oder Schütz-Rezeption ist er weniger eine chronologische als eine geschichtstheoretische Kategorie. Bachs Werke waren bereits um 1800, als man sie wiederzuentdecken oder eigentlich überhaupt erst zu entdecken begann, Alte Musik im emphatischen Sinne; Mozarts Werke dagegen sind es nach zwei Jahrhunderten immer noch nicht. Nicht der Zeitabstand, der uns von Bach trennt, sondern die Tatsache, daß seine Werke, jedenfalls im wesentlichen, nach einem Traditionsbruch restauriert werden mußten, statt in ungebrochener Kontinuität von der Entstehungszeit bis zur Gegenwart überliefert zu werden, stellt demnach das für den Begriff der Alten Musik ausschlaggebende Moment dar. (Über die Problematik von Restaurationen ist inzwischen fast im Übermaß reflektiert worden, während die kaum weniger prekäre von ungestörten - oder scheinbar ungestörten - Traditionen ein Thema ist, das bisher umgangen wurde, sei es, weil man die Schwierigkeiten für zu gering und darum die Mühe nicht lohnend oder weil man sie für zu groß und deshalb nicht befriedigend lösbar hielt.)

Einen für das 19. Jahrhundert charakteristischen Gegenentwurf zum Begriff der Alten Musik, einen Gegenentwurf, der kaum als solcher erkannt wurde, enthält die zunächst ein wenig seltsam wirkende Kategorie Altklassik, die bei Hugo Riemann außer Bach und Händel auch Schütz umfaßt. Der Begriff hängt, auch wenn Schütz eingeschlossen wurde, eng mit der Vorstellung einer Hegemonie der deutschen Musik seit dem 18. Jahrhundert zusammen: einer Vorstellung, deren geschichts-philosophische Würde es gestattete, sich über chronologische Schwierigkeiten hinwegzusetzen, die aus der institutionalisierten Vorherr-



schaft der italienischen Musik bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts erwachsen. Für Arnold Schönberg war es ebenso selbstverständlich wie für seinen musikalischen Antipoden Richard Strauss, daß die Tradition der "großen deutschen Musik", als deren Erben sie sich fühlten, von Bach begründet worden war.

Impliziert der Begriff Alte Musik die Vorstellung eines Traditionsbruchs, der eine Restauration notwendig machte, so liegt dem Gegenbegriff Altklassik gerade umgekehrt der Gedanke einer Kontinuität zugrunde, die sich vom Anfang des "Zeitalters der deutschen Musik" bis zu dessen Ende erstreckt: einem Ende, als dessen Verklärung Strauss sein eigenes oeuvre empfand, das dagegen Schönberg durch die Entdeckung der Dodekaphonie um ein Jahrhundert hinauszuzögern glaubte. Erst wenn man erkennt, daß die Idee, Bachs Werk markiere einen Anfang, ein nationaler Glaubensartikel war, läßt sich ermessen, was Albert Schweitzers - zunächst in französischer Sprache vorgetragene - Gegenthese, Bach sei ein Ende und nichts sonst gewesen, ideengeschichtlich bedeutete. Die Tatsache, daß Bach einige Jahrzehnte lang fast in Vergessenheit gefallen war, wurde natürlich von den Anhängern der Kontinuitätsthese nicht geleugnet; sie glaubten jedoch an eine im Wesentlichen ungebrochene Tradition, als deren Bestätigung ihnen die Bach-Rezeption Mozarts und Beethovens erschien, und vor allem an eine die Geschichte in letzter Instanz bestimmende Wirksamkeit eines Volksgeistes im Sinne Herders: einer ethnischen Substanz, von der das Werk Bachs ebenso zehrte wie das der Klassiker und Romantiker.

Die skizzierte Interpretationsdifferenz blieb, so abstrakt sie zunächst erscheinen mochte, nicht im Geschichtstheoretischen stecken, sondern griff unmittelbar und mit nicht geringer Tragweite in die Praxis ein oder bildete jedenfalls das ideelle Korrelat zu Gegensätzen, die in der Praxis ausgetragen wurden. Dem Begriff der Alten Musik entspricht ein Verfahren, das den Terminus Aufführungspraxis geradezu okkupierte: der Versuch, durch angewandte Philologie zu restaurieren, wie es ursprünglich gewesen ist. Die ästhetische Gegenwart des Vergangenen besteht dann nicht in dessen Angleichung an Aktuelle, sondern gerade umgekehrt in einer Partizipation durch Distanzierung: einer Distanzierung, die nicht Fremdheit bedeutet, sondern Bewußtsein einer weit zurückreichenden Geschichte, die unsere eigene Geschichte und insofern ein Teil unserer Gegenwart ist, einer Gegenwart, die dadurch sich selbst versteht, daß sie ihre Voraussetzungen rekonstruiert.

Demgegenüber ist der Interpretationsstil, den der Begriff der Altklassik impliziert, von der Überzeugung getragen, daß Klassizität in einer Vollkommenheit bestehe, deren ästhetische Geltung sich über ihre geschichtlichen Entstehungsbedingungen erhebt: Entstehungsbedingungen, die nicht geleugnet werden, von denen man aber glaubt, daß sie an das Wesentliche nicht heranreichen. (Die Vorstellung, daß zwar die Genesis des Klassischen, aber nicht dessen Geltung historisch bedingt sei, ist ebenso wenig beweisbar oder widerlegbar wie die Gegenthese, daß Musik, auch die klassische, "durch und durch geschichtlich" sei.)

Zu den geschichtlichen Bedingungen, die ein Klassizist als zufällige Empirie glaubt vernachlässigen zu dürfen, gehört auch die ursprüngliche Musizierpraxis. Mit anderen Worten: Die nicht-historisierende Aufführungsweise, die ihren historistisch gesonnenen Gegnern als Verzerrung Bachscher Werke durch spätere, von der Mozart- oder der Beethoven-Tradition abstrahierte Interpretationsgewohnheiten erscheint, ist für ihre Anhänger in dem spezifischen Sinne klassisch, daß Differenzen zwischen der Bach- und der Mozart-Interpretation in ihr aufgehoben sind. Und in der Umgangssprache, die ein seiner selbst unbewußter Reflex der geschichtstheoretischen Gegensätze ist, äußert sich die Idee eines übergreifenden klassischen Stils, der den Werken Bachs ebenso gerecht wird



wie denen Mozarts oder Beethovens, in einem undifferenzierten Begriff des guten Musizierens, der den Verfechtern einer historisierenden Aufführungspraxis jahrzehntelang entgegengehalten worden ist. So seltsam also die Koppelung der Kategorien erscheinen mag: Die geschichtstheoretische Kontinuitätsthese, die nationalistisch gefärbte Idee eines Zeitalters der deutschen Musik, der einerseits anti-historistische, die Differenz zwischen Genesis und Geltung akzentuierende und andererseits umfassende, Bach und Händel einschließende Klassik-Begriff und schließlich sogar das Prinzip eines historisch undifferenzierten guten Musizierens bilden verschiedene Seiten derselben Sache, die insgesamt eine Hinterlassenschaft des 19. Jahrhunderts an die Gegenwart darstellt: eine Hinterlassenschaft, von der es scheint, daß sie gerade erst aufgezehrt ist.

Die Aufführung von Bach-Kantaten in Kirchenkonzerten ist ein Paradox: In einem Raum, der für den Gottesdienst bestimmt ist, aber als Konzertsaal dient, werden Werke präsentiert, die ursprünglich eine liturgische Funktion erfüllten, ihrem Zweck jedoch entfremdet sind: Kirchenmusik, gesungen in einer Kirche - und dennoch ein ästhetisches Phänomen und nichts sonst?

Die ästhetische Autonomie ist das Resultat einer Abstraktion, die man, wie gesagt, als Entfremdung empfinden kann. Daß sie illegitim ist, steht jedoch, wie bei anderen Säkularisierungen, keineswegs a priori fest - trotz der Assoziation von Säkularisierung mit Enteignung. Und man sollte die Entwicklung, die im 19. Jahrhundert zur "Autonomisierung" von Bachs Werken führte - das häßliche Wort ist kaum ersetzbar -, nicht überstürzt als Verfallsgeschichte abtun, zumal es sich um einen wahrscheinlich nicht umkehrbaren Prozeß handelt.

Daß die Interpretation als autonome Kunst den historischen Tatsachen widerspricht, ist niemals, auch nicht im 19. Jahrhundert, verkannt worden. Von einem unreflektiert anachronistischen Denken kann nicht die Rede sein, und umgekehrt ist die historische Gegenposition weniger fest, als ihre Anhänger glauben. Erstens kann, wie gesagt, niemand mit wissenschaftlichen Mitteln, also denen der Empirie und der Logik, gezwungen werden, die These zu akzeptieren, daß Musik "durch und durch geschichtlich" sei. Der Ausweg, die Geschichte lediglich als Inbegriff von Entstehungsbedingungen aufzufassen, die über das ästhetische Wesen eines Werkes wenig besagen, bleibt prinzipiell offen. Und zweitens muß man sich, um die Interpretation von ursprünglich funktionaler Musik als autonome Kunst überhaupt zu verstehen, das Problem bewußt machen, für das sie eine Lösung darstellt: ein Problem, das kein historisches, sondern ein ästhetisches ist.

Die ästhetische Autonomie - der Anspruch von Musik, um ihrer selbst willen da zu sein und gehört zu werden, statt einen außermusikalischen Zweck zu erfüllen - galt seit dem späten 18. Jahrhundert als Bedingung des Kunstcharakters musikalischer Werke: der Zugehörigkeit zu der Sphäre, die der emphatische Kollektivsingular "die" Kunst umschrieb; ein Kollektivsingular, den es in früheren Epochen nicht gab und der eine den verschiedenen Künsten gemeinsame Idee oder Substanz suggerierte.

Daß auch funktionale Musik ästhetisch bedeutend sein kann, wurde keineswegs ausgeschlossen. Prinzipiell aber stand sie, und zwar die liturgische oder repräsentative Musik ebenso wie die gesellige oder unterhaltende, unter Trivialitätsverdacht. Und man kann kaum leugnen, daß die Gebrauchsmusik oder Umgangsmusik des 19. Jahrhunderts dazu tendierte, so banal zu werden, wie es das ästhetische Vorurteil gegen sie unterstellte.

Wenn also Musik, die ursprünglich einem Zweck diente, dennoch unzweifelhaft Kunst im emphatischen Sinne war, so forderte sie, gewissermaßen als Bestätigung ihres Kunstcharakters, eine Umdeutung zum ästhetisch autonomen Werk geradezu heraus. Die Transforma-



tion von Bach-Kantaten in Konzertmusik unterscheidet sich im Grunde durch nichts von der Übertragung in einen zweiten Daseinsmodus, der bei Werken wie Beethovens Missa solemnis, Liszts "Graner Festmesse" und Verdis Requiem nicht erst in der späteren Rezeptionsgeschichte herbeigeführt, sondern bereits, wie es scheint, von den Komponisten selbst mitbedacht wurde. Der besondere Anlaß, für den die Ausnahmewerke der Kirchenmusik komponiert wurden, hob sie aus der gewöhnlichen Liturgie heraus und begründete einen Primat des Kunstcharakters, der sich als Festlichkeit rechtfertigen ließ, so daß eine spätere Wiederholung in der Liturgie wegen des Übergewichts ästhetischer Momente inadäquat, eine Übertragung in den Konzertsaal aber um so angemessener erscheinen mußte.

Daß die Autonomie der Kunst die des Künstlers, also einen sozialen Emanzipationsprozeß, prinzipiell voraussetzt, ist unbestreitbar, sollte aber nicht darüber hinwegtäuschen, daß - um eine Modeterminologie zu benutzen - das rezeptionsästhetische Moment geschichtlich wirksamer ist als das produktionsästhetische. Als ausschlaggebend erwies sich im 19. Jahrhundert nicht die Absicht des Komponisten, sondern die Möglichkeit, ein musikalisches Werk als autonom aufzufassen, und sie bestand immer dann, wenn das Werk als ästhetischer Gegenstand begriffen werden konnte, dessen Zusammenhalt und Geschlossenheit von innen heraus, in den Beziehungen der Teile untereinander und zum Ganzen, begründet war. Die "musikalische Logik", wie sie von Johann Nicolaus Forkel 1788 genannt wurde: die Stringenz harmonisch-tonaler, rhythmisch-metrischer und thematisch-motivischer Entwicklungen, bildete die Rechtfertigung des Autonomieanspruchs und die Ursache dafür, daß der Anspruch nicht nur erhoben, sondern auch durchgesetzt wurde.

Geht man nun aber von einem ästhetisch und nicht einem historisch fundierten Autonomiebegriff aus - von einer Interpretationsmöglichkeit, die gelingt oder mißglückt, und nicht von einer historischen Beschreibung vergangener Realität, die richtig oder falsch ist -, so ist es offenkundig, daß Bachs oeuvre wie kein anderes die kompositionstechnisch-formalen Bedingungen ästhetischer Autonomie erfüllt. Es genügt, an die ungezählten Analysen zu erinnern, deren Gegenstand nicht zufällig das "Wohltemperierte Klavier" ist: Analysen, deren Entstehungsgrund in der Tatsache liegt, daß kaum ein Werk oder "tönender Diskurs" existiert, an dem der lückenlose Funktionszusammenhang der Teile untereinander und mit dem Ganzen - das also, was man "musikalische Logik" nennt und was gleichzeitig mit der Prägung des Terminus durch Forkel bei Karl Philipp Moritz die ideengeschichtlich entscheidende allgemein-ästhetische Formulierung fand - präziser demonstrierbar wäre. Mit anderen Worten: Es gab unter den Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts sowohl einen Grund als auch die Möglichkeit, Bachs Werk - oder einen Teil davon - als ästhetisch autonom aufzufassen, und der Grund, der Trivialitätsverdacht gegen funktionale Musik, ist im 20. Jahrhundert, das immer noch von der Erbschaft des 19. zehrt, ebenso wenig verschwunden wie die Möglichkeit.

Die Entwicklung zu ästhetischer Autonomie ausschließlich an der Säkularisierung liturgischer Musik zu zeigen, wäre allerdings einseitig. Rezeptionsgeschichtlich kaum weniger aufschlußreich ist nämlich der Statuswechsel der Werke, die man nicht ohne Zögern als didaktisch bezeichnet: ein Zögern, das in der Unsicherheit darüber, was der Begriff im Barockzeitalter überhaupt bedeutete, begründet ist.

Ein Vergleich mit der Literaturtheorie ist wahrscheinlich nicht überflüssig, obwohl, wie noch gezeigt werden soll, von einer strikten Analogie nicht die Rede sein kann. Die didaktische Poesie, deren ästhetischer Rang noch für Lessing fast unbezweifelt feststand und von der die Horazische Forderung des "prodesse et delectare" in geradezu pa-



radigmatischer Form erfüllt wurde, ist in den 1770er Jahren aus dem Kanon der wahrhaft dichterischen Gattungen, die Goethe "Naturformen der Dichtung" nannte, ausgeschlossen worden, und zwar ebenso abrupt wie stillschweigend. Der Degradierung, die wie ein Urteilsspruch der Geschichte erschien, ging keine literaturtheoretische Kontroverse voraus. Man hörte zwar keineswegs auf, affirmative oder polemische Didaktik in Versen zu präsentieren, aber ein dichterischer Anspruch, der unvermeidlich am emphatischen Kunstbegriff der Goethezeit gescheitert wäre, wurde für das Lehrgedicht oder die Satire nicht mehr erhoben.

Einen Einfluß der Literaturtheorie auf die Musikästhetik zu vermuten, liegt insofern nahe, als der Kunstbegriff, der die Ausschließung des didaktischen Genres begründete, sich in der Musik ebenso durchsetzte wie in der Literatur. Der geschichtliche Vorgang ist allerdings komplizierter, als er zunächst erscheint.

Daß Bachs Inventionen und Sinfonien sowie das "Wohltemperierte Klavier" ein Stück Didaktik implizieren, und zwar ebenso im Hinblick auf das Komponieren wie auf das Klavierspiel, ist niemals bestritten worden. Und bei der "Kunst der Fuge" verrät bereits der Titel, daß es sich um ein Kunstbuch im Sinne Johann Theiles handelt. Prekär ist denn auch nicht der didaktische Zug, sondern dessen Verhältnis zum älteren, der ästhetischen Revolution der 1770er Jahre vorausgehenden Kunstbegriff, der den Werken zugrundeliegt. Was es zu begreifen gilt, ist nicht, daß die Poesie didaktisch, sondern in welchem Sinne die Didaktik poetisch ist. Die Rekonstruktion ist jedoch mit der Schwierigkeit belastet, aus Mangel an theoretischen Dokumenten hypothetisch bleiben zu müssen. Und ein indirekter Zugang, der Umweg über die Bach-Rezeption des 19. Jahrhunderts, ist wahrscheinlich der geeignetste, um zum Verständnis des älteren Kunstbegriffs zu gelangen: gewissermaßen mit der Methode, die Hegel "bestimmte Negation" nannte.

Im 19. Jahrhundert gab es in der Musik, anders als in der Literatur, immer noch - oder als Ergebnis einer Restitution, die mit der Bach-Renaissance zusammenhing - das Phänomen einer didaktischen Poesie von Rang. Chopins Etüden und Schumanns Fugen oder Fughetten sind dadurch, daß sie poetische Bedeutung im Sinne der Schumannschen Ästhetik erhielten, zweifellos Kunstwerke, die den emphatisch romantischen Kriterien standhalten, ohne daß andererseits der Charakter von Exerzitien, der ihnen anhaftet, ausgelöscht worden wäre. Und die Konzeption der romantischen Etüden und Fugen bildet das Korrelat zur Rezeption der Bachschen Klavierwerke, ohne daß eindeutig zu entscheiden wäre, ob primär die Konzeption durch die Rezeption oder umgekehrt die Rezeption durch die Konzeption inspiriert wurde.

Die Fugenkomposition galt, wie der Kontrapunkt insgesamt, im 19. Jahrhundert als ein Stück Didaktik, durch das man, wie Wagners Lehrer Weinlig es ausdrückte, kompositorische Sicherheit erwarb, ohne das Erlernte unmittelbar zu nutzen. Was man nun aber, im Gegenzug zu der Auffassung des Bach-Verächters und Thomaskantors Weinlig, an Bachs Präludien, Inventionen und Fugen bewunderte, war die Tatsache, daß sie Paradigmata eines äußerst differenzierten Kontrapunkts und dennoch Charakterstücke waren, deren poetische Qualität so evident war, daß das fast Unmögliche geglückt erschien: die Transformation von didaktischer Nicht-Poesie, um mit Benedetto Croce zu sprechen, in lyrische Poesie.

Die Vermittlung des Kunstbegriffs mit didaktischen Absichten, die im 19. Jahrhundert schwierig war, weil sie grundlegenden ästhetischen Maximen des Zeitalters zuwiderlief, lag in früheren Epochen insofern näher, als unter Ars nicht eine ungreifbare, irrationale ästhetische Qualität, sondern primär, wenn auch nicht ausschließlich, ein Normensystem verstanden wurde, das die Praxis regulierte und aus dem rudimentären Zustand eines bloßen Usus durch Rationalisierung herausführte.



Der fundamentale Unterschied zwischen den Auffassungen, den man sich bewußt machen muß, um die Umdeutung didaktischer Werke in ästhetisch autonome zu verstehen, zeigt sich nirgends drastischer als an den Formen von Tradition, die den divergierenden Kunstbegriffen entsprechen: der Tradition als Regelkodex und der Tradition als Repertoire von Werken.

Daß das imaginäre Museum von Werken, von denen die gegenwärtige Musikkultur zehrt, sich erst seit 1800 allmählich herausbildete, während in früheren Epochen Musik für den Augenblick komponiert und das gerade noch Neue ständig vom jeweils Neueren verdrängt wurde, ist nun allerdings einer der prekären Gemeinplätze, die das populäre Geschichtsbild dadurch verwirren, daß sie schief sind, ohne handgreiflich falsch zu sein. Das stehende Konzert- und Opernrepertoire, die Grundlage der Musikkultur des 19. und 20. Jahrhunderts, ist nämlich zunächst einmal eine Form der Tradition und Kontinuität, müßte also bei einem historischen Vergleich nicht bloß mit dem raschen Verbrauch früherer Musik, sondern auch und vor allem mit der Art von Tradition und Kontinuität konfrontiert werden, die den Widerpart des Verbrauchs bildete. Und die flüchtigste Reflexion genügt, um sich bewußt zu machen, daß es, wie gesagt, statt eines Repertoires von Werken ein System von Regeln war, das in älterer Zeit die Festigkeit und den lückenlosen Zusammenhang der musikalischen Überlieferung verbürgte.

Das Prinzip aber, das Tradition stiftete, war immer zugleich dasjenige, das den Kunstbegriff prägte: in den früheren Epochen die generelle Norm, in den späteren das individuelle Werk. Nähme man als Historiker die Selbstinterpretation der Vergangenheit beim Wort, so müßte man die Musikgeschichte bis zum 18. Jahrhundert primär als Theorie- und erst seit der Klassik als Werkgeschichte darstellen.

Der ältere Kunstbegriff erschöpfte sich allerdings nicht im Regelsystem, das zum größeren Teil mündlich überliefert und nur zum geringeren schriftlich kodifiziert wurde. Daß man sich das kompositorische Handwerk niemals durch bloße Exerzitien, die der Einübung von Normen dienten, sondern immer zugleich durch das Studium von Vorbildern aneignete, ist eine Selbstverständlichkeit, die jedoch nicht darüber hinwegtäuschen sollte, daß der Begriff des Vorbildes und die Vorstellung von Kunst, die er impliziert, nicht immer gleich sind. Die Idee des "Kunstbuches", die hinter einem Titel wie "Kunst der Fuge" steht, geht weder im Prinzip der Regelpoetik noch in dem des individuellen Werkes auf. Man könnte vielmehr, in einer ersten Annäherung, von einer Demonstration kompositorischer Möglichkeiten sprechen, die in einem Regelsystem enthalten sind, ohne durch dessen sprachliche Formulierungen erfaßt werden zu können.

Ein "Kunstbuch" ist ein Exemplum classicum, das Werk eines "classicus auctor" im Sinne von Schütz und Marco Scacchi, die zu den Musterautoren nicht nur Komponisten der Vergangenheit, sondern auch der Gegenwart zählten. Und eine plausible Rekonstruktion der divergierenden Kunstbegriffe - des älteren, der Bachs Werk ursprünglich zugrundelag, und des neueren, nach dessen Kriterien es im 19. Jahrhundert interpretiert wurde - ist vielleicht am ehesten möglich, wenn man die Idee des Exemplum classicum mit der des klassischen Werkes konfrontiert.

Ein Exemplum classicum ist erstens weniger ein formales Vorbild, das als Ganzes erfaßt werden muß, als ein satztechnisches Modell, das auch in Fragmenten studiert werden kann. In der Vorrede zur "Geistlichen Chormusik", einem unverkennbar als Exemplum classicum gemeinten Werk, nennt Schütz einige "zu einer Regulirten Composition nothwendige Requisite": die "Dispositio Modorum", den "Contrapunctus duplex", die "Modulatio Vocum" und andere. Von dem aber, was eine von analogen Intentionen getragene Einleitung zu Haydns Streichquartetten opus 33 enthalten müßte - man verzeihe das halbsbrecherische Gedankenexperiment -, ist mit keinem Wort die Rede: von der Logik einer in den Be-



ziehungen der Teile begründeten Form - einer inneren Geschlossenheit, die daraus resultiert, daß eine fortschreitende Differenzierung des zu Anfang exponierten thematischen Materials eine immer engere Integration bewirkt. Form ist immer das Ganze, das erst von Karl Philipp Moritz ins Zentrum der Kunsttheorie gerückt wurde; Satztechnik dagegen ist auch am Detail greifbar.

Zweitens handelt es sich zwar beim Exemplum classicum wie beim klassischen Werk um eine Realisierung dessen, was durch Regeln entweder nicht zureichend oder überhaupt nicht formulierbar ist. Demonstriert aber ein Exemplum classicum Möglichkeiten der Differenzierung innerhalb eines Systems, das in den Grundzügen unangetastet bleibt, so bilden Satzregeln und Formschemata in der klassisch-romantischen Epoche bloße Stützen, die man benutzt und verschmätzt, die aber jedenfalls nicht die Substanz eines Werkes ausmachen. Ein Exemplum classicum präzisiert den Kodex; ein klassisches Werk bringt ihn in Vergessenheit.

Drittens ist ein Exemplum classicum dazu da, nachgeahmt zu werden, während die Vorbildlichkeit eines klassischen Werkes gerade darin besteht, zur Komposition anderer, abweichender Werke zu inspirieren, die ebenso unnachahmlich sind wie das Modell. Daß sich Bruckner an Beethovens Neunter Symphonie orientierte, ist unverkennbar; von Imitation zu sprechen, wäre jedoch ein ästhetisches Sakrileg.

Viertens wurde das Verhältnis zwischen Regel und Ausnahme im 18. Jahrhundert nahezu ins Gegenteil verkehrt. Die Unveränderlichkeit der grundlegenden Prinzipien und Normen besagte niemals, bei Fux so wenig wie bei Zarlino, daß Abweichungen und "Überformungen", ohne deren Erprobung und Durchsetzung die Kompositionsgeschichte in Repetitionen des Palestrinastils zum Stillstand gekommen wäre, unzulässig oder suspekt seien. Die Lizenzen wurden jedoch, und zwar durch die vom späten Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert dokumentierte Interpretation grammatischer "vitia" als rhetorische "colores", prinzipiell auf die Norm zurückbezogen, die nicht etwa außer Geltung gesetzt, sondern lediglich einen Augenblick lang suspendiert werden sollte. Die Ausnahme war reizvoll, aber transitorisch; die Regel dagegen galt als das Bleibende und darum Wesentliche - in dem unscheinbaren Wort "darum" ist eine ganze Philosophie enthalten.

Dagegen liegt der Poetik des klassischen Werkes nicht das Verhältnis zwischen Norm und Lizenz oder Überformung, sondern das zwischen Schema und Differenzierung oder Individualisierung zugrunde. Den Ausgangspunkt bilden überlieferte Schemata, wie sie die Kompositionslehre kodifiziert; das Ziel ist jedoch eine Differenzierung und Individualisierung, deren Neuheit, sofern sie geschichtswirksam wird, in die Zukunft weist. Und es ist die Individualität des Werkes, nicht die Gültigkeit der Norm, die den Kunstcharakter verbürgt. (Die Schematik der Formenlehre war nur insofern legitim, als sie auf ästhetische Substantialität, die einzig das individuelle Werk zu erreichen vermochte, gar keinen Anspruch erhob.)

Fünftens ist die Durchbrechung des Schemas, da das dadurch Erreichte wiederum zur Verfestigung tendiert, ein permanenter Prozeß. Aus dem Prinzip, daß ästhetische Authentizität in Neuheit begründet sein muß, resultiert also eine Fundierung der Ästhetik in Geschichte. Dem historischen Denken ging dagegen bis zum 18. Jahrhundert ein ontologisches voraus, das allerdings keineswegs in einem trivialen Sinne geschichtsblind war. Das Tonsystem und der Kontrapunkt repräsentierten, wie man glaubte, ein von Natur gegebenes musikalisches "Sein", das geschichtlichen Veränderungen entzogen blieb. Die Akzentuierung des "Seins" statt des "Werdens" besagt jedoch nicht, daß man die Geschichte verleugnete, sondern nur, daß man sie als akzidentell ansah. Ein Stilwandel wurde, wie in Fux' "Gradus ad Parnassum", als bloßer Wechsel der Mode interpretiert, was durchaus sinnvoll ist, wenn man von der grundlegenden Relation zwischen Norm und



Lizenz ausgeht. Geschichte ist dann nicht essentiell, sondern eine Veränderung an der Oberfläche: eine transitorische und mit anderen vertauschbare Selektion unter den möglichen Varietäten und Überformungen des in den Grundzügen unantastbaren Regelsystems, das die "Natur der Sache" repräsentiert: die dem Geschichtsbegriff des Historismus entgegengesetzte regulative Idee.

Die Umdeutung eines Exemplum classicum zum klassischen Werk - der Prozeß, der Bachs "Kunstabücher" zu ästhetisch autonomen Werken werden ließ - besteht demnach in einer Entscheidung darüber, was als wesentlich gelten soll: das Regelsystem, durch dessen Differenzierung ein individuelles Werk entstehen kann, oder das individuelle Werk, in dessen vollendeter Gestalt das Regelsystem, das als Ausgangspunkt diente, aufgehoben ist.

Die Entscheidung, die im 19. Jahrhundert getroffen wurde, läßt sich nicht mehr rückgängig machen, denn die ideengeschichtlichen Voraussetzungen, von denen Werke wie "Das Wohltemperierte Klavier" oder "Die Kunst der Fuge" ursprünglich getragen wurden, gehören einer Vergangenheit an, die tot ist. Die Ontologie, die geschichtliche Veränderungen als bloßen Wechsel an der Oberfläche interpretiert, ist zweifellos, obwohl sie sich nicht "widerlegen" läßt, ebenso wenig restituierbar wie der Kunstbegriff, der einem Regelsystem, ergänzt durch differenzierende Exempla classica, den Primat gegenüber den einzelnen Werken als vergänglichen Individualisierungen zuschreibt. Bei der Auseinandersetzung darüber, ob die Umdeutung von Bachs Werken rezeptionsgeschichtlich legitim sein kann, ist nicht weniger im Spiel als die großen Dichotomien Natur und Geschichte, ästhetische Priorität des Generellen oder des Individuellen und Imitation von Modellen oder Vorbildlichkeit des Unnachahmlichen. Und so problematisch es sein mag, Exempla classica zu klassischen Werken umzudeuten - sie nicht umzudeuten ist schlechterdings unmöglich ohne jenen Sprung in die Vergangenheit, der ein Wachtraum jedes Historikers, aber eben nur ein Wachtraum ist.

Das Autonomieprinzip ist neben der Idee des Klassischen, die von der Musikanschauung erst spät rezipiert wurde, die wesentliche ästhetische Erbschaft, die das 19. Jahrhundert dem 20. hinterließ. Und so weitgehend es inzwischen geglückt sein mag, die "romantische" Aufführungspraxis spätklassischer Musik durch eine "historische" zu ersetzen, so wenig läßt sich der Autonomiegedanke aus dem Bewußtsein, mit dem Predigtkantaten oder "Kunstabücher" gehört werden, verdrängen. Die "historische" Interpretation erscheint sogar unversehens als eine "pittoreske", wenn sie Gegenstand einer ästhetischen Kontemplation ist, die Geschichtliches als Farbe der Vergangenheit, gewissermaßen als "couleur locale" im Zeitlichen, wahrnimmt. Und die Ästhetisierung der äußeren und inneren geschichtlichen Distanz, eine Ästhetisierung, die man als fatal empfinden kann, läßt sich immerhin in dem Maße rechtfertigen, wie man den bloß dokumentarischen Charakter, der historischen Interpretationen oft anhaftet, mit Walter Benjamin als das Gegenteil des Kunstcharakters ansieht. Zumindest kann man der Forderung, zwischen dem Dokumentarischen und dem Ästhetischen zu vermitteln, nicht ausweichen, und der Kunstbegriff, den man dabei voraussetzt, ist nahezu unvermeidlich der des 19. Jahrhunderts.

Den klassisch-romantischen Kunstbegriff außer Geltung zu setzen oder wenigstens zurückzudrängen, war in den Zwanziger Jahren, wie man damals glaubte, eine "Forderung des Tages": gewissermaßen eine Chance, die der "Zeitgeist" bot, funktionale Musik der Vergangenheit nicht nur äußerlich, sondern von innen heraus zu restituieren. Und daß Heinrich Besseler 1925 die Dichotomie von funktionaler und autonomer oder "reiner" und "angewandter" Tonkunst zu dem Gegensatz zwischen "umgangsmäßiger" und "eigenständiger" Musik umdeutete, ist als Interpretation der Ideengeschichte selbst wiederum ein ideen-



geschichtliches Dokument. Die Abhängigkeit von Heideggers Kategorien des "Zuhandenen" und des "Vorhandenen" ist unverkennbar und insofern von Bedeutung, als sie die Verlagerung des normativen Akzents deutlich erkennen läßt. Der Begriff des autonomen Werkes oder der "reinen Tonkunst" zielt auf das ontologisch - allerdings nicht historisch - Primäre, von dem das Funktionale oder Angewandte abgeleitet ist, während Heidegger gerade umgekehrt das "Zuhandene", Besseler also das "Umgangsmäßige" als das nicht allein historisch, sondern auch und vor allem ontologisch Erste und Wesentliche begreift. Das kontemplative Verhalten, die objektivierende "Anschauung", um mit Hanslick zu sprechen, erscheint demgegenüber als sekundärer, wenn nicht sogar defizienter Modus: als Resultat einer ästhetischen Abstraktion.

Die Entwicklung, die zu einer Interpretation von Bachs Werken im Sinne des Autonomieprinzips - zu einem Verblässen der liturgischen, repräsentativen oder didaktischen Funktionen - führte, wäre demnach eine Verfallsgeschichte. Und Besseler's Kategorienbildung war durchaus nicht ausschließlich deskriptiv, sondern zugleich normativ gemeint: Sie enthält, wenn auch halb latent, das Postulat, den gegenwärtigen Zustand aufzuheben und den ursprünglichen zu restituieren. "Ursprung ist das Ziel", hieß es bei Karl Kraus.

Die Restauration von Denkformen ist jedoch schwieriger als die von Instrumenten oder Spielweisen. Zu den Vorstellungen zurückzukehren, daß erstens die unveränderliche Natur des Kontrapunkts wesentlicher sei als die Geschichte des Komponierens - die sich nach der Theorie des russischen Formalismus als Dialektik von Automatisierungen der Wahrnehmung und Durchbrechungen der Automatisierung vollzieht -, daß zweitens Tradition weniger durch ein Repertoire von Werken als durch einen kompositorischen Regelkodex verbürgt werde und daß drittens die generelle Norm und nicht die individuelle Abweichung die Substanz des Kunstbegriffs ausmache, dürfte schlechterdings unmöglich sein.

Das Autonomieprinzip steht unter Ideologieverdacht, weil es wie fast jede Idee zur Rechtfertigung von Interessen - etwa zur kulturellen Rechtfertigung materieller Privilegien - gebraucht oder mißbraucht werden kann, ohne jedoch dadurch aufzuhören, eine Idee zu sein. (In den unscheinbaren Wörtern "nichts als", dem Widerhaken der Behauptung, diese oder jene Idee sei "nichts als" Ideologie, steckt das proton pseudos der Ideologiekritik.) Trotz des Ideologievorwurfs, der einen Schatten wirft, ist das Autonomieprinzip so wenig tot wie die bildungsbürgerliche Kultur, zu der es gehört.