

Gustav H.-H. Falke

Mozart

oder

Über das Schöne

Textprobe

© Lukas Verlag

Lukas Verlag

Umschlaggestaltung unter Verwendung von Henry Parke,
Student beim Ausmessen des Kastor-und-Pollux-Tempels in Rom,
1819, Feder und Aquarell, 95,5 × 63,5 cm,
London, Sir John Soane's Museum.

Textprobe

© Lukas Verlag

© by Lukas Verlag
Erstausgabe, 1. Auflage 2006
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte
Kollwitzstraße 57
D-10405 Berlin
www.lukasverlag.com

Umschlag: Verlag
Druck und Bindung: Difo-Druck, Bamberg

Printed in Germany
ISBN 3-936872-00-7

Inhalt

Textprobe

© Lukas Verlag

7 Einleitung

Exsultate, jubilate

13 Die volle achttaktige Periode als normatives Grundschema

38 Klassische Schönheit

Soave sia il vento

61 Farben. Obligate Bläser, Sequenzen

80 Wiener Klassik

Komm, lieber Mai, und mache

99 Reihung. Das Spätwerk

115 Romantische Schönheit

Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte

131 Thematische Konstellationen

151 Die Schönheit der Moderne

Textprobe

© Lukas Verlag

Einleitung

»immer was gescheides macht Kopfweh«

Beim Thema »Schönheit in der Kunst« wird wohl jedem zuerst und sofort Mozart einfallen. Früher wäre Raffael hinzugekommen, vielleicht noch irgend etwas Griechisches. Doch dieses unmittelbare Urteilen ist von keinerlei wissenschaftlicher Reflexion begleitet. Das Schöne hat keinen institutionellen Ort. Ein Musikwissenschaftler wüßte gar nicht, wovon er da seriös reden sollte. Allenfalls wird er die Geschichte eines Topos der Mozart-Rezeption behandeln, aber gewiß ohne nach dem Recht dieses Topos zu fragen. Auch als Gegenstand der philosophischen Ästhetik ist der Begriff der Schönheit, um den herum sie doch einmal gebaut war, ganz und gar aus der Mode. Daß die neuere Kunst mit Schönheit nichts zu tun hat, scheint offensichtlich. Statt dessen beschäftigen sich die Philosophen allgemein mit ästhetischer Erfahrung, also überhaupt nicht mit den Werken, oder mit Themen, die von der aktuellen Metaphysik vorgegeben werden, dem Erhabenen, dem Zeichencharakter, dem Bildcharakter, der Zeitlichkeit. Doch die Austreibung der Schönheit aus den mit Kunst beschäftigten Wissenschaften ist zu Unrecht und zu allseitigem Schaden erfolgt.

Auch ein Musikwissenschaftler findet durchaus dieses oder jenes Musikstück schön. Nur hält er das für seine private Angelegenheit. Als Wissenschaftler fühlt er sich zu Objektivität verpflichtet, und objektiv, also nachprüfbar sind nur analytische Befunde. Doch genau da zeigt sich, daß er Schönheit und Für-Schön-Halten vermengt. Was von wem für schön gehalten wird, das wäre Gegenstand der Musikpsychologie oder Musiksoziologie. Davon ist die Schönheit der Werke unterschieden. Der Komponist selber hat die Schönheit zum Ziel, er gehorcht bestimmten Idealen, die sich durchaus in technischen Regeln formulieren und analytisch ausweisen lassen. Man kann sich das am Gegenbegriff klarmachen. Bei Berlioz etwa gibt es genügend Stellen, an denen der Komponist nicht nur die Absicht hatte, häßliche Musik zu schreiben, sondern analytisch leicht gezeigt werden kann, mit welchen Mitteln ihm das gelingt. Keineswegs tritt in solchen Analysen an die Stelle des Für-Schön-Haltens

Textprobe

© Lukas Verlag

durch den Hörer das Für-Schön-Halten durch den Komponisten. Die Werke wollen schön sein, und an diesem Anspruch können wir sie bewerten.

Der Musikwissenschaftler mag jetzt abwinken. Wenn behauptet werden soll, daß zu Mozarts Zeit und von manchen auch noch heute die achttaktige Periode für schön gehalten wurde, habe er nichts dagegen einzuwenden. Nur werde damit ein analytisch klarer durch einen philosophisch verschwommenen Begriff ersetzt. Da sehe er keinen Gewinn. Doch die Gewinnaussichten sind groß. Zum einen fällt der Musikwissenschaft gerade zu Mozart bekannter- und beklagtermaßen analytisch wenig ein. Genauer gesagt, zeigt sich die motivisch-thematische Analyse bei ihm als eher unergiebig. Das Paradigma der motivisch-thematischen Arbeit freilich wird von außen, nämlich von Schönberg und Beethoven her an ihn herangetragen. Ginge die Analyse von den immanenten Idealen der Musik aus, stieße sie schnell auf die reichen Mittel, mit denen, um beim Beispiel zu bleiben, Mozart den Periodenbau durch kleine Unregelmäßigkeiten vor Schematismus bewahrt. Die Zentrierung auf Schönheit als dem immanenten Ideal der Musik vermag einerseits der Analyse Halt und Orientierung zu geben. Während eine in Parameter wie Form, Harmonie, Instrumentierung gebrochene Untersuchung sich letztlich nur rechtfertigen kann, indem sie das Werk an dieser Stelle in diesem Punkt als besonders fortschrittlich erweist, läßt sich vom Stilideal eines Komponisten aus fragen, wie die Parameter bei der Realisierung dieses Ideals zusammenwirken. Andererseits öffnet die Benennung der analytischen Befunde als schön für die Musikwissenschaft, die institutionell etwas isoliert dasteht, die Verbindung zu den je zeitgenössischen ästhetischen Debatten. Denn das Stilideal hängt mit all den Ideen zusammen, die sonst in Umlauf sind. Festzustellen, welchen ästhetischen Idealen eine Musik folgt, und diese Ideale mit ihrer zeitgenössischen Begrifflichkeit zu fassen, ist damit auch der beste, vielleicht der einzige Weg, nachprüfbar über den Sinn der Musik zu reden. Und wenn man nicht angeben könnte, was ihr Sinn ist, warum sollte man Musik überhaupt analysieren?

Umgekehrt werden die kunstphilosophischen Begriffe und Systeme erst lebendig, wo sie analytischen Boden erreichen. Zur Musik fällt der Ästhetik ihrerseits besonders wenig ein. Ein

Textprobe

entleertes und um so verbissener von der Musikwissenschaft verteidigtes Verständnis absoluter Musik hat verhindert, daß der regen Debatte des Bildbegriffes eine ähnliche Debatte des Ausdrucksbegriffes zur Seite steht. Aber überhaupt kreisen die ästhetischen Debatten in sich selber, wo ihnen der Widerstand des Materials fehlt. Man kann eben nicht über Bild oder Ausdruck oder Zeit oder Schönheit in der Kunst reden, ohne zu prüfen, auf wie unterschiedliche Weise in der Geschichte der Kunst mit ihnen umgegangen wurde. Und darüber wiederum kann der Philosoph nicht reden, ohne zu prüfen, was die Wissenschaften der Künste dazu herausgefunden haben. Das Nähere müsse man natürlich den Kollegen vom Fach überlassen, lautet die nur scheinbar höfliche Ausrede derer, denen ein kurzer Blick auf die Werke bestätigte, daß sie über das Allgemeine immer schon Bescheid wußten.

Dies Buch möchte zugleich Musikwissenschaft und Philosophie der Kunst betreiben und setzt sich damit der Gefahr und gewiß dem Vorwurf aus, keins von beiden richtig zu tun. Der Autor möchte sich Rechenschaft ablegen über seine weit in die Kindheit zurückreichende und grenzenlose Begeisterung für Mozarts Musik, eine Begeisterung, gegen die, so respektabel sie sein mag, der Einwand naheliegt, daß sie nicht ganz zeitgemäß ist. Und der Autor möchte prüfen, ob die ästhetische Systematik von Hegel und auch Aristoteles, die ihm selbstverständlich geworden ist, fachwissenschaftlichen Erkenntnissen standhalten kann und was sie zur Erhellung des Umgangs mit Kunst beiträgt. Deshalb folgt je auf ein analytisches Kapitel eine ästhetische Reflexion. Zuerst wird die Gliederung durch aufeinander antwortende Bewegungen als Prinzip des musikalischen Klassizismus ermittelt. Der im musikwissenschaftlichen Zusammenhang etwas künstliche Begriff des Klassizismus soll dabei bezeichnen, daß Mozart einem allgemeinen Stilideal folgt, das sich außerhalb der Musik durch Berufung auf die Antike legitimiert. Mozart wuchs in eine Welt hinein, die schöne Kunst schaffen wollte. An einer Lektüre von Adam Smith – nicht nur, neben Kant, der bedeutendste Moral-, sondern auch der bedeutendste Musikphilosoph des Jahrhunderts – wird gezeigt, daß dabei das ästhetisch Schöne als Nachahmung des moralisch Guten verstanden wurde. Die schöne Musik ist Ausdruck von Gefühlen, die wir in der Wirklichkeit als moralisch richtig bejahen.

Textprobe

© Lukas Verlag

Gegen das normative Kunstverständnis des Klassizismus, gegen das Schöne als Scheinen des Guten, macht sich in Empfindsamkeit und Sturm und Drang ein Bemühen um Authentizität gelten. Kunst soll nicht zuerst moralisch richtig, sondern expressiv wahrhaftig sein. So wandelt sich die Musik zum Organ der Selbstergründung. Im zweiten Schritt wird gezeigt, wie Mozart zwar nicht die von Haydn entwickelte motivisch-thematische Arbeit übernimmt, aber doch von ihr angestoßen wird, in Sequenzen und vor allem in instrumentalen und harmonischen Farbveränderungen das Schöne durch introspektive Funde anzureichern. Nicht wie Haydn in der Modernisierung des kontrapunktischen Erbes, sondern in seinem Umgang mit Farbe ist Mozart technisch innovativ. Beides sollte als gleichberechtigte Weise der Modernität anerkannt werden. Jedenfalls liegt die Bedeutung der Wiener ganz ähnlich wie die der Weimarer Klassik darin, in den tradierten Klassizismus modernes Bewußtsein zu bringen. Im dritten Schritt wird dann behauptet, daß in Mozarts Spätwerk das klassizistische Ideal als Utopie wiederkehrt. Damit wird die Synthese der Wiener Klassik wieder aufgelöst, das introspektive Moment tritt wieder zurück. Doch zugleich wird mit einem romantischen Klassizismus das romantische Ideal erneuert, an das wenig später die romantische Bewegung anknüpft, die analog zum Klassizismus als romantizistisch bezeichnet werden müßte. Hegels Ästhetik hilft das Gegenüber von klassischer und romantischer Schönheit zu verstehen. Während der Klassizismus auf überschaubare Gliederung aus ist, möchte die Romantik im Gegenteil alles Besondere als von einer inneren Einheit gehalten darstellen. Das Gefühl, das der Vorschein der Einheit bewirkt, ist die Sehnsucht.

Ein Hauptanliegen des Autors ist es, die analytische und geschichtsphilosophische Kraft der goethezeitlichen Unterscheidung zwischen dem klassischen und dem romantischen Ideal hervorzuheben. Der Gegensatz läßt sich auf das unterschiedliche Verständnis des Schönen bei Plato und Aristoteles zurückverfolgen, kunstgeschichtliche Bedeutung bekommt er jedoch erst in dem für das Abendland grundlegenden Streit zwischen einer Orientierung an der Antike und einer Orientierung am Christentum. Die Bedeutung der deutschen Musik besteht seit Bach darin, beide Positionen in ihren Prinzipien zusammenzubringen. Trotzdem läßt sich weiterhin leicht angeben, daß

Textprobe

die Synthese bei Bach oder Schubert oder Wagner von einem romantischen Standpunkt her erfolgt und in der Wiener Klassik oder bei Brahms von einem klassischen. Beide Wege führen in die Moderne. Allerdings dominiert in der Musikgeschichtsschreibung der romantische Standpunkt. Zumal Fragen von Metrik und Periodenbau gelten als veraltet. So kommt nicht in den Blick, wie frei Mozarts Architekturen schon und wie gebunden umgekehrt die Architekturen der klassischen Moderne noch sind. Gerade weil die vollkommen unbefragte Basis von Mozarts Klassizismus das antwortende Gegenüber der Phrasen bildet, kann das, was da einander antwortet, bis aufs äußerste gespannt sein. Und Sándor Végh kann Mozart zum Zeitgenossen Bartóks machen, indem er innerhalb der Perioden das Heterogene akzentuiert. Es soll hier also auch eine andere Vorgeschichte der Moderne erzählt werden. Gerade wenn man die klassische und die romantische Tradition gleichberechtigt nebeneinander sieht, stellt sich allerdings die Frage, ob nicht in den wechselseitigen Integrationsversuchen eine neue, spezifisch moderne Art von Schönheit entstanden ist und was damit gemeint sein könnte.

Die Frage dieses Buches und die Art, sie zu lösen, ist wesentlich von Thomas Zabka geprägt, wie ein Blick in seinen »Faust II – Das Klassische und das Romantische« sofort zeigt. Werner Konitzer war mir stete Ermunterung, die historische Untersuchung so weit zu treiben, bis das Fundament der gegenwärtigen philosophischen Sache sichtbar wird. Ludwig Holtmeier stand bei Fragen des analytischen Handwerks immer zur Verfügung. Auf Diemut Poppen geht die Beschäftigung mit Sándor Végh zurück. Hassan Nasrin, Mazhar Javaid und Bettina Kurth haben mir nicht-klassische Kunstformen vermittelt und so ein neues Thema der Forschungen eröffnet und den Wunsch angestachelt, das alte zu einem Ende zu bringen. Daß dieses Ende dann doch auf sich warten ließ, hat Frank Böttcher mit Geduld getragen. Ihnen allen sei herzlich gedankt.

Berlin, im Spätsommer 2005

Textprobe

© Lukas Verlag