

1 – Einleitung

Im Jahr 1805 bespricht ein anonymes Rezensent in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung (AmZ)* die *Grande Sonate pathétique* für Klavier op. 27 von Joseph Lipavsky. Darin bringt er einige allgemeine Bemerkungen über die Komposition an, einer eingehenden Analyse des Werks verweigert er sich jedoch. Seine Entscheidung begründet er mit einer sehr grundsätzlichen Kritik an der Idee der Werkanalyse:

Jetzt wäre es nun wol Zeit, die drey Sätze der Sonate stückweise zu analysiren: aber leider will jedes menschliche Werk auch Raum haben! Und überdies – ich, für meinen Theil, glaube nicht, dass bey allen solchen Analysen, poetischer oder artistischer Werke, viel herauskomme. Der Geist selbst, mithin die Hauptsache, lässt sich nicht zerlegen, nicht einmal durch Worte anschaulich machen, und einzelne Beyspiele geben vom Ganzen, wenn das ein ausgeführtes Werk ist, nur eine dürftige Idee, selbst was nur technische Ausführung anlangt; der seinem Triebe folgende Künstler findet das Zergliedern chimärisch, kleinlich, und spasst nur gern darüber, (wie das bey Mozart der Fall war;) der reflektierende weiss selbst zu finden, was ihm hier vorgezeigt werden könnte, und kann's auch schon nicht lassen, sich suchend daran zu ergötzen, (wie das Glück so gern that;) und der Liebhaber, der solcher ausgestreckten Hände überall an der Strasse bedarf – wenn ihm nur erst, wie hier geschehen, die Postsäule die Strasse selbst bezeichnet hat und wohin sie führt – dieser Liebhaber scheint mir denn doch bey weitem der rechte nicht zu sein.¹

Angesichts des Umstands, dass die Analyse im frühen 19. Jahrhundert ein fester Bestandteil im Methodenfundus der Musikkritik ist, trägt der Rezensent

- 1 Anonym, »Grande Sonate pathétique pour le Pianoforte, composée et dédiée à Mr. Antoine Salieri – par Joseph Lipavsky. Oeuvr. 27«, in: *AmZ* 8 (1805/06), Sp. 93 f., <https://mdz-nbn-resolving.de/view:bsb10527956_00049_u001> 05.06.25.

seine Zweifel an Sinn und Zweck musikalischer Analyse und seine Polemik gegenüber jenen, die sie produzieren, und jenen, die sie – womöglich mit Gewinn – rezipieren, erstaunlich entschieden vor. Die Ablehnung verwundert umso mehr, als es auch und speziell die *AmZ* ist, in der die Analyse um 1800 in ihrer Entwicklung zu einer literarischen Gattung eigener Art wesentliche Impulse erhält: Wöchentlich erscheinen oft mehrere, mitunter groß angelegte Werkbesprechungen, viele mit detaillierten analytischen Untersuchungen mitsamt Notenbeispielen, von denen einzelne immerhin einige rezeptionsgeschichtliche Berühmtheit erlangten. Diese Texte formieren einen neuen Typus der analytischen Auseinandersetzung mit Musik und heben sich deutlich von dem ab, was zeitgenössische musiktheoretische Schriften unter Analyse verstehen. Anders als diese bieten sie Werkinterpretationen, in denen musikalische Kompositionen als eigenständige ästhetische Gegenstände im Fokus stehen, und weisen von gestrenger kompositionstechnischer Qualitätsprüfung bis zu hochmetaphorischer Werkhermeneutik viele literarische Facetten auf. Analyse wird von den Autoren der *AmZ*, aber auch von Rezensenten anderer Zeitschriften um 1800, als wichtige Methode der kritischen Werkaneignung verstanden, und es herrscht, anders als der oben zitierte Kritiker postuliert, wohl weitgehend die Überzeugung, dass dabei durchaus etwas »herauskomme«.

Die zahlreichen in der *AmZ* publizierten musikalischen Analysen geraten gegenüber einem Text nahezu vollständig in den Hintergrund: E. T. A. Hoffmanns 1810 veröffentlichte Rezension der 5. Sinfonie Ludwig van Beethovens² gilt als »Markstein«,³ mithin als »unerreichter Höhepunkt in der Geschichte der kritisch motivierten Werkanalyse«.⁴ Die Einschätzung, dass es sich dabei um ein exzeptionelles Analysedokument handele, hat ihre Berechtigung. Dennoch haftet der Kanonisierung dieses und einiger anderer Texte – ein weiteres vielbeachtetes Beispiel ist Robert Schumanns Interpretation von Hector Berlioz' *Symphonie fantastique* aus dem Jahr

2 [E. T. A. Hoffmann], »Sinfonie pour 2 Violons, 2 Violes, Violoncelle et Contre-Violon, 2 Flûtes, petite Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, 2 Bassons, Contrebasson, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales et 3 Trompes, composée et dédiée etc. par Louis van Beethoven«, in: *AmZ* 12 (1809/10), Sp. 630–642, 652–659.

3 Vgl. Gerold W. Gruber, Art. »Analyse«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1994, online veröffentlicht 2016, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11595>> 05.06.2025.

4 Hermann Beck, *Methoden der Werkanalyse in Musikgeschichte und Gegenwart* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 9), Wilhelmshaven 1974, S. 57. Obgleich methodengeschichtlich ansonsten reichhaltig, hebt auch Ian Bent in seiner Überblicksdarstellung Hoffmanns Analyse besonders hervor. Vgl. Ian D. Bent, Art. »Analysis«, in: *Grove Music Online*, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862>> 05.06.2025.

1835⁵ – das Problem an, dass diese als Einzelphänomene methodengeschichtlich nur partikularen Einblick in ein faktisch deutlich vielschichtigeres Phänomen gewähren und sich als kaum hinreichend erweisen, um allgemeinere Aussagen über die Entwicklung der Analyse zu dieser Zeit zu treffen. Behandelt man diese »Marksteine« als nahezu ausschließliche Referenzpunkte einer Methodengeschichte der Analyse, so entfallen mindestens zwei wichtige Punkte, die Aufschluss über historische Transformationsprozesse geben und die in der vorliegenden Studie in den Blick genommen werden sollen.

Der erste Punkt betrifft die historische Kontinuität: Die Analyse ist von Anfang an ein mehr oder weniger fester Bestandteil der modernen Musikkritik und eines der wichtigsten Mittel zur Vermittlung musikspezifischer Sachverhalte. Die Entwicklung der musikkritischen Werkanalyse beginnt nicht erst im Jahr 1810, wie das fast vollständige Ignorieren von Analysen vor Hoffmann in der Sekundärliteratur suggeriert, sondern bereits im späten 18. Jahrhundert (wenn nicht früher), konkret mit der Gründung von Johann Adam Hillers *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend* (WNA) im Jahr 1766. Hier schon finden sich Opernanalysen, die in Umfang und Methode einen neuen analytischen Zugang zu komponierter Musik offenbaren und das Verhältnis von Kompositionstechnik und Ästhetik in eigenständiger Weise diskutieren. Es folgen viele weitere Musikzeitschriften, die mit ambitionierten Analysen aufwarten und, besonders in der Zeit vor 1800, vor allem historisch-kritische Perspektiven auf das Phänomen Musik einnehmen, das nun zunehmend rezeptionsästhetischen Deutungsmodalitäten unterliegt. Auch die *AmZ* führt die musikkritische Werkanalyse bereits mit ihrer Gründung im Jahr 1798 ein und ist anfänglich sogar um eine methodenkritische Auseinandersetzung mit Fragen von Analyse und Werturteil bemüht.⁶ Hoffmann kann also bereits auf 40 Jahre musikkritische Werkanalyse zurückblicken, als die Redaktion der *AmZ* seine Rezension von Beethovens 5. Sinfonie drucken lässt.

Die Anzahl der in der Musikpublizistik um und vor 1800 veröffentlichten Werkanalysen ist letztlich so groß, dass die historische Singularisierung der Hoffmann'schen Rezension und weniger anderer Texte schlechterdings ein ganzes literarisches Genre unterschlägt. Die Beobachtung, dass die Qualität von Hoffmanns Text zwar oft nachgeahmt, von niemandem aber erreicht worden sei, weil »sich Musikkritik im 19. Jh. immer auch analytischen Fragen stellte, diese aber inkompetent beantwortete oder in poetische Bilder

5 Siehe Gernot Gruber, »Neue Bahnen der musikalischen Analyse? Robert Schumanns Betrachtung der Symphonie fantastique«, in: Gernot Gruber (Hrsg.), *Zur Geschichte der musikalischen Analyse. Bericht über die Tagung 1993* (= Schriften zur musikalischen Hermeneutik 5), Laaber 1996, S. 97–104.

6 Siehe Hans Georg Nägeli, »Versuch einer Norm für die Recensenten der musikalischen Zeitung«, in: *AmZ* 5 (1802/3), Sp. 225–237 und 265–274.

umsetzte«,⁷ scheint jedenfalls vor dem Hintergrund eines überaus breit aufgestellten Rezensionswesens und einer seit dem späten 18. Jahrhundert florierenden Musikkritik mindestens überprüfenswert und wirft auch Fragen an das zugrunde gelegte Verständnis von Analysekompetenz auf. Ähnliches gilt für die Einschätzung, dass die musikalische Analyse »im musikkritischen und -ästhetischen Diskurs in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine bloß marginale Bedeutung besaß«.⁸ Allein in der *AmZ* entstehen nach Hoffmann zahlreiche detaillierte und vielschichtige Werkanalysen, aber auch natürlich in weiteren musikalischen Periodika.

Der zweite Punkt, der bei einer Überbetonung kanonisierter Texte unbeachtet zu bleiben droht, betrifft die mediale Situiertheit der musikkritischen Werkanalyse: Hoffmanns Beethoven-Rezension etwa ist nicht nur ein bemerkenswertes hermeneutisches Exerzitium unter den Vorzeichen der romantischen Musikästhetik,⁹ sondern hat auch die literarischen Möglichkeiten eines spezifischen medialen Kommunikationsraumes, nämlich der Musikzeitschrift, zur Voraussetzung. Dass es in erster Linie Musikzeitschriften sind und nicht musiktheoretische Traktate, in denen die Werkanalyse als literarisch vielschichtiges Phänomen entsteht, ist nicht zuletzt ein Resultat der medienspezifischen und inhaltlichen Charakteristika der Textsorte Zeitschrift als einer diversifizierten Mischung unterschiedlichster Textformate, die zumindest potenziell nicht mehr auf eine spezialisierte Lesergruppe ausgerichtet ist. Wenige Medien im vordigitalen Zeitalter waren von so weitreichender Transformationskraft wie die Zeitschrift. Mit ihrer Entstehung im späten 17. und frühen 18. Jahrhundert verändern sich gesellschaftliche Kommunikationsprozesse nicht nur im Hinblick auf ihr Tempo, sondern auch und gerade in Bezug auf ihre Inhalte. Von diesen fundamentalen Transformationsprozessen ist auch ein großer Teil des musikalischen Schrifttums betroffen. War ehemals schriftlicher Austausch über Musik – und das heißt vor allem: über ihre Theorie und Geschichte – eine Sache von Musikgelehrten, die ihr Wissen in Buchform niederschrieben und ihre bisweilen umfangreichen Traktate zudem meist

7 Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3).

8 Siehe Ulrich Tadday, »Wie wenig ihnen in der Musik durch eine zergliedernde Kritik überhaupt klargemacht werden kann: Zur Aporie des Unsagbarkeitstopos in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, in: Patrick Boenke und Birger Petersen (Hrsg.), *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 82), Hildesheim u. a. 2014, S. 45–57, hier: S. 45. Auch Tadday bezieht sich in seinem Text lediglich auf Hoffmann und Schumann.

9 Zum Verhältnis von Ästhetik und Analyse in Hoffmanns Rezension siehe Carl Dahlhaus, »E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981), S. 79–92, sowie Christiane Wiesenfeldt, *Die Anfänge der Romantik in der Musik*, Kassel und Stuttgart 2022, S. 234–247.

in lateinischer Sprache verfassten, so schlägt die im frühen 18. Jahrhundert entstehende Musikzeitschrift neue Richtungen ein: Gegenüber dem althergebrachten Usus bietet sie – ganz im Zeichen der frühen Aufklärung – bedeutende Vorteile wie etwa die Verwendung der Landessprache statt des gelehrten Lateins und die periodische Erscheinungsweise, die ihrerseits thematische Vielfalt und Aktualität ermöglicht. Beides führt zu einer Adressierung breiterer Leserschichten. Dieser Diversifikationsprozess des musikalischen Schrifttums setzt in der Zeit um 1800 ein und erreicht einen vorläufigen Standard gegen Ende des Jahrhunderts. Es ist die mediale Umsetzung eines (früh-)aufklärerischen Erziehungsprogramms, das die Musik als bürgerliches Bildungsgut zu profilieren bestrebt ist.

Man muss diesem medienhistorischen Sachverhalt aus analysegeschichtlicher Perspektive keinen Wert beimessen,¹⁰ wird dann aber auch die Frage nur unvollständig beantworten können, weshalb und wie die Werkanalyse sich vor allem in der Zeit um 1800 stark weiterentwickelt. Es ist kaum zu leugnen, dass die Werkanalyse im frühen 19. Jahrhundert besonders durch die zahlreichen kritischen Texte in der *AmZ* wesentliche Impulse erfährt. Erst im Lauf eines medialen Transformationsprozesses der Musikkritik entsteht jedoch die Grundlage für solche als herausragend befundenen Texte wie den Hoffmanns. Um genau diesen Transformationsprozess geht es in der vorliegenden Arbeit. Die Auseinandersetzung mit der medialen Situation der Werkanalyse im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert ist entscheidend sowohl für ihre methodologische als auch für ihre kulturgeschichtliche Einordnung, denn wie gesagt: Nicht die Musiktheorie ist es, wie man zunächst vermuten könnte, in der die Werkanalyse ihre größten Veränderungen zu dieser Zeit erfährt, sondern die Musikzeitschrift. Texte wie der Hoffmanns verkörpern nur einen von vielen möglichen analytischen Zugriffen auf musikalische Kompositionen, die von eigenständigen Werkzugängen und einer Vielfalt interpretatorischer Angebote zeugen. In dieser Hinsicht erweist sich auch eine Einschätzung wie die, dass die Analyse im frühen 19. Jahrhundert »weiterhin auf musiktheoretische Abhandlungen angewiesen« gewesen sei,¹¹ als zumindest revisionsbedürftig.

Um die literarische Auffächerung der Analyse im frühen 19. Jahrhundert zu erklären, empfiehlt es sich, in ihrer Geschichte weiter zurückblicken, und zwar bis in die angesprochenen Gründungsjahre der modernen Musikkritik im Rahmen der ersten als modern geltenden Musikzeitschrift: Schon Hiller

10 Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3) und Bent, »Analysis« (wie Anm. 4) gehen nicht gesondert darauf ein, dass es sich bei Hoffmanns Text um einen Aufsatz in einer Musikzeitschrift handelt. Auch Tadday, »Zur Aporie des Unsagbarkeitstopos« (wie Anm. 8) und Dahlhaus, »E. T. A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen« (wie Anm. 10) schenken diesem Aspekt keine Beachtung.

11 Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3).

druckt in den *WNA* umfangreiche Opernanalysen ab. Dass diese wenig gemein haben mit den hermeneutischen Zugängen der Werkkritik des frühen 19. Jahrhunderts, wie sie sich in Texten etwa von Hoffmann offenbaren, die zudem unter dem Einfluss einer immer programmatischer verstandenen Ästhetik der (Instrumental-)Musik stehen, versteht sich von selbst. Sie haben freilich auch nicht den kunstreligiös aufgeladenen, emphatischen Bezug zum musikalischen ›Kunstwerk‹, wie er sodann im 19. Jahrhundert von Bedeutung ist. Gleichwohl stellen die Opernanalysen Entwicklungsstadien eigenen Ranges dar und nehmen sogar eine entscheidende Position ein, weil in ihnen das Verhältnis von Musikkritik und Analyse erstmals in einer relevanten Weise thematisiert wird und weil sie überhaupt erst das Genre als solches aus der Taufe heben. Dabei lässt sich beobachten, dass die frühe Werkanalyse ihre Gegenstände zunächst noch nach Kriterien der Kunst des reinen Satzes abhandelt, die sich – wenn auch selten explizit – am ehesten aus dem traditionellen kompositionstheoretischen Wissensbestand ableiten. Doch dabei ist ihr Urteil schon mehr ästhetischer Natur, als es in der Musiktheorie der Zeit üblich wäre, ehe sich spätestens um 1800 ein markanter Bedeutungswandel vollzieht, der den Fokus von didaktisch ausgerichteten Analysen auf vielgestaltige Werkinterpretationen und auch frühe Formen historiografischer Auseinandersetzung verschiebt. Die Freiheit, sich methodisch auszuweiten, gewinnt die Werkanalyse dabei klar aus dem literarischen Spektrum und der Periodizität der (Musik-)Zeitschrift.

Da, wie gezeigt, die musikkritische Werkanalyse als genuines Textformat bisher kaum in ihrer methodengeschichtlichen Relevanz untersucht worden ist, was zu den genannten Defiziten geführt hat, widmet sich die vorliegende Arbeit den Strategien musikalischer Analyse in der Musikkritik der deutschsprachigen Musikzeitschriften des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts vor dem Hintergrund ihrer medien- und theoriegeschichtlichen Spezifika. Sie liefert einen intensiven Quellenkommentar zu Werkanalysen von 1766 bis 1830 und will Kontinuitäten musikkritischen und -analytischen Schreibens in diesem Zeitraum nachzeichnen. Ziel ist es also, den Anfängen der musikkritischen Analyse vor 1800 und ihrer methodischen Diversifizierung nach 1800 nachzuspüren und zu zeigen, aus welchen literarischen Angeboten sie ihre Einflüsse bezieht und in welchen Hinsichten sie sich von der musiktheoretischen Analyse unterscheidet, von der sie ohnehin nur bedingt abhängig ist. Damit soll ein Beitrag zur Erforschung der musikalischen Analyse geleistet werden, der den bisherigen Forschungsstand um (Quellen-)Kommentare zum (nicht nur in dieser Hinsicht) noch nicht umfassend erschlossenen Musikzeitschriftenwesen ergänzt und die methodische Vielfalt musikalischen Analysierens jenseits vielzitiierter Referenzdokumente im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert aufzeigt. Das Gelingen eines solchen Vorhabens setzt die Existenz einer gut ausgebauten medialen Infrastruktur voraus: Als eines der umfangreichsten

Quellenkorpora zu musikalischen Diskursen aller Art seit dem 18. Jahrhundert sind Musikzeitschriften¹² von weitreichender Bedeutung für die musikhistorische Forschung. Rein bibliografisch sind sie gut erschlossen.¹³ Die Schwierigkeit einer umfassenden Auseinandersetzung mit den Musikzeitschriften, selbst nur den deutschsprachigen musikbezogenen Periodika des 18. und 19. Jahrhunderts, ist jedoch nicht allein in der Menge an zu bewältigendem Material begründet, sondern hängt auch mit ihrer in der Vergangenheit schwierigen Zugänglichkeit der Quellen zusammen. Durch umfangreiche Digitalisierungsmaßnahmen, die den ortsungebundenen Zugang zu den historischen Quellen signifikant verbessert haben und ohne die die vorliegende Studie gewiss weit schwieriger zu realisieren gewesen wäre, ist das periodische Musikschrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts gut erreichbar.¹⁴ Verlinkungen auf viele Zeitschriftendigitalisate laufen im Portal *WikiSource*¹⁵ zusammen, das damit einen ausgezeichneten Überblick über eine große Anzahl musikalischer Zeitschriften bietet und bei den Recherchen zu dieser Arbeit mindestens ebenso Orientierung gab wie die einschlägigen bibliografischen Darstellungen. Der Zugang zu den musikalischen Periodika ist somit so unkompliziert wie nie zuvor – umso mehr bieten sich nun intensive Forschungsvorhaben an, die das umfassende und wichtige Korpus instruktiv aufbereiten. Vorliegende Studie

- 12 Der Terminus »Zeitschrift« bezeichnet in dieser Arbeit sämtliche periodisch erschienenen Publikationsformate, heißen sie nun *Zeitschrift*, *Zeitung*, *Journal*, *Magazin*, *Bibliothek* und dergleichen mehr. Die begriffliche Unterscheidung zwischen den Medien *Zeitschrift* und *Zeitung* ist im für diese Studie fokussierten Zeitraum, dem späten 18. und frühen 19. Jahrhundert, noch nicht derart trennscharf wie späterhin. Zur Begriffsgenese vgl. Imogen Fellingner, *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1968, S. 10 f.
- 13 Imogen Fellingner, *Periodica musicalia (1789–1830)* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 55), Regensburg 1986; *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts* (wie Anm. 12), Art. »Zeitschriften«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG online*, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht Oktober 2017, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11527>> (05.06.2025); dies. u. a., Art. »Periodicals«, in: *Grove Music Online*, DOI: <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21338>>. Wilhelm Freystätter; *Die musikalischen Zeitschriften seit ihrer Entstehung bis zur Gegenwart. Chronologisches Verzeichnis der periodischen Schriften über Musik* [1884], Amsterdam 1971. Laurenz Lütteken (Hrsg.), *Die Musik in den Zeitschriften des 18. Jahrhunderts. Eine Bibliographie* (= *Catalogus musicus* 18), Kassel 2004. Außerdem die Zeitschriftendatenbank (ZDB) der Deutschen Nationalbibliothek und der Staatsbibliothek zu Berlin – Stiftung Preussischer Kulturbesitz, <<https://zdb-katalog.de/index.xhtml>>.
- 14 Zu nennen sind dabei vor allem die digitalisierten Bestände der Staatsbibliothek zu Berlin, der Bayerischen Staatsbibliothek, der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden sowie der Österreichischen Nationalbibliothek.
- 15 WikiSource, *Musikzeitschriften*, <[https://de.wikisource.org/wiki/Zeitschriften_\(Musik\)](https://de.wikisource.org/wiki/Zeitschriften_(Musik))> 05.06.2025.

will einen Schritt in diese Richtung gehen. Dem medien- und zeitschriftenhistorischen Blickwinkel dieser Arbeit kam dabei ebenfalls entgegen, dass auch jenseits des Spezialfalls Musikzeitschrift das periodische Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts sehr gut digital erschlossen ist.

Für die Geschichte der Musik ist die medien- und im Besonderen die zeitschriftengeschichtliche Perspektive insofern von herausragender Bedeutung, als die Zeitschrift, wie Werner Faulstich herausgestellt hat, das entscheidende Kommunikationsmedium in der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts ist.¹⁶ Bezeichnenderweise ist die erste Fachzeitschrift in deutscher Sprache eine Musikzeitschrift, nämlich die 1722 von Johann Mattheson begründete *Critica musica*.¹⁷ Ist sie zu dieser Zeit noch mehr den moralischen Wochenschriften und den Gelehrtenzeitschriften zuzuordnen, so profiliert sich die Musikzeitschrift modernen Zuschnitts mit ihren zentralen Themengebieten von Theorie und Geschichte bis hin zu Tagesaktuellem und Anekdotischem in der zweiten Jahrhunderthälfte mit der Gründung von Hillers WNA, die bereits einige Berücksichtigung durch die Forschung erfahren haben.¹⁸ Im Zuge der Veränderungsprozesse des Mediums Musikzeitschrift öffnen sich dabei wohl nahezu alle musikalischen Wissensbereiche neuen Autoren- und Lesergruppen fernab der traditionellen Netzwerke, denn mit ihrer periodischen Erscheinungsweise und der Vielzahl an Textformaten ist die Zeitschrift in der Lage, mannigfaltige kulturelle Interessen aufzugreifen und bisweilen auch zu steuern. Dadurch wird Musik mehr und mehr Gegenstand des medialen Interesses,¹⁹ lösen doch Formen des bürgerlichen Musizierens die Repräsentationskulturen von Staat und Kirche ab, was das der Musik innewohnende identifikatorische Potenzial umso stärker begünstigt. Durch die beschleunigten Kommunikationsmodi und den

16 Siehe Werner Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft (1700–1830)* (= Die Geschichte der Medien 4), Göttingen 2000, S. 225–251.

17 Vgl. Imogen Fellingner, »Mattheson als Begründer der ersten Musikzeitschrift (*Critica musica*)«, in: George J. Buelow und Hans Joachim Marx (Hrsg.), *New Mattheson Studies*, Cambridge 1983, S. 179–198.

18 Siehe Gudula Schütz, »Den Liebhabern der Musik, die sie eben so gern mit dem Verstande als mit den Fingern studieren«. Johann Adam Hillers »Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«, in: Stefan Horlitz und Marion Recknagel (Hrsg.), *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt* (= Leipzig. Musik und Stadt 2), Leipzig 2007, S. 10–36; Stefan Menzel, »Senatoren der »musikalischen Republik«. Johann Adam Hiller und die Anfänge des deutschen Musikjournalismus«, in: *Die Tonkunst* 9 (2015), S. 13–19.

19 Siehe dazu etwa den Band von Ulrich Tadday (Hrsg.), *Musik und musikalische Öffentlichkeit. Musikbeilagen von Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt, Richard Wagner und anderen Komponisten in Zeitungen, Zeitschriften und Almanachen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* (= Presse und Geschichte. Neue Beiträge 77), Bremen 2013.

beginnenden öffentlichen Diskurs entstehen zu dieser Zeit bis heute Geltung beanspruchende bürgerliche Bildungskonzepte, wie Reinhart Koselleck sie in seinen bildungsgeschichtlichen Überlegungen in ihrer sozialen Dimension und ihrem semantischen Gehalt dargestellt hat.²⁰ Aus beidem zusammen ergibt sich der hohe identifikatorische Wert der Musikzeitschrift als wichtiges Bildungsmedium.

Wie Frank Hentschel in seiner Studie zur politischen Dimension der Musikgeschichtsschreibung des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts gezeigt hat, spielt die Musikkritik eine entscheidende Rolle in der wachsenden Bedeutung, die das Bürgertum der Musik als Bildungsgut beimisst;²¹ Ulrich Tadday beschreibt zudem in seiner Dissertation die identifikatorische Relevanz des musikalischen Feuilletons für die kulturelle Selbstverortung des Bürgertums.²² Besonders die Instrumentalmusik erfährt in den Jahrzehnten um 1800 eine völlig neuartige ästhetische Aufwertung, die durch Autonomiekonzepte in der musikalischen Formenlehre wie auch in der Philosophie noch verstärkt wird und so zunehmend in den Fokus der Musikkritik rückt.²³ Die nun sich ankündigenden Programme musikalischer Selbstgesetzlichkeit bedürfen einer Vermittlung, um zum einen anschlussfähig für die kulturelle Identifikation des bürgerlichen Publikums zu sein²⁴ und um andererseits – und damit zusammenhängend – qua publizistischer Adressierung und deren öffentlicher Rezeption eine produktionsästhetische Legitimierung zu erfahren. Eingedenk dieses reziproken Charakters integriert die Musikkritik unterschiedliche Wissensbereiche wie Ästhetik, Geschichte oder Theorie der Musik durchaus in unterschiedlichen Professionalitäts- bzw. Intensitätsgraden – einen eingehenden Kommentar zum musikkritischen Diskurs, Konzepten und Debatten musikalischer Urteilsbildung in den Musikzeitschriften seit dem späten 18. Jahrhundert hat zuletzt Helmut Kirchmeyer vorgelegt.²⁵

20 Siehe Reinhart Koselleck, »Zur anthropologischen und semantischen Struktur der Bildung«, in: ders., *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*, Frankfurt a. M. 2016, S. 105–158.

21 Siehe Frank Hentschel, *Bürgerliche Ideologie und Musik. Zur Politik der Musikgeschichtsschreibung 1776–1871*, Frankfurt a. M. 2006, S. 120–139.

22 Siehe Ulrich Tadday, *Die Anfänge des Musikfeuilletons. Der kommunikative Gebrauchswert musikalischer Bildung in Deutschland um 1800*, Stuttgart 1993.

23 Siehe zu ästhetischen Fragen der Instrumentalmusik in der Kritik Mary Sue Morrow, *German Music Criticism in the Late 18th Century. Aesthetic Issues in Instrumental Music*, Cambridge 1997.

24 Vgl. Ulrich Tadday, Art. »Musikkritik«, in: Laurenz Lütteken (Hrsg.), *MGG Online*, Kassel u. a. 2016 ff., veröffentlicht Juli 2015, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12012>> 05.06.2025.

25 Helmut Kirchmeyer, *System- und Methodengeschichte der deutschen Musikkritik vom Ausgang des 18. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2017.

Einer der Wissensbereiche, welchen die Musikkritik aufgreift und transformiert und von dem sie insbesondere ab ihrer Konsolidierung im späten 18. Jahrhundert regen Gebrauch macht, ist die Analyse. Analyse als Verfahren der kompositorischen Zergliederung ist freilich keine Erfindung der Musikkritik, sondern reicht in ihren Anfängen und ihren methodischen Verstetigungen weit zurück.²⁶ Sie ist bis ins 18. Jahrhundert hinein ein musiktheoretisches Instrument und findet Anwendung vor allem im Kompositionsunterricht und in kompositionstheoretischen Traktaten. Viel zitiert sind in diesem Zusammenhang die Kompositionslehren Johann Matthesons,²⁷ Joseph Riepels²⁸ und Heinrich Christoph Kochs,²⁹ in denen Konzepte musikalischer Form fundamental behandelt werden, bei Mattheson noch in der Tradition der rhetorischen Analyse,³⁰ bei Riepel und Koch dann mit Ideen rein musikalischer Materialorganisation,³¹ woraus sich neue Methoden musikalischer Analyse jenseits der funktionalen Bestimmung einzelner Parameter ergeben. Ian Bent gibt mit seiner Studie zur Analyse im 19. Jahrhundert eine aufschlussreiche historische Einführung in den Begriff und die Verwendungsweisen musikalischer Analyse und zeigt dabei zahlreiche Facetten der vor allem kompositionsdidaktisch verwendeten Analyse,³² geht aber auch auf den für das deutschsprachige Schrifttum wichtigen Begriff der ›Zergliederung‹ ein,³³ der im zeitgenössischen Sprachgebrauch verbreiteter gewesen zu sein scheint als das Wort ›Analyse‹. Aus pragmatischen Gründen hat der Autor dieser Studie sich jedoch dazu entschieden, auch da von ›Analyse‹ zu sprechen, wo die Primärtexte das Wort ›Zergliederung‹ verwenden, weil in der Regel, wie sich

26 Vgl. Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3); Bent, »Analysis« (wie Anm. 4); Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 9–22.

27 Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworfen*, Hamburg 1739.

28 Joseph Riepel, *Grundregeln der Tonordnung insgemein*, Frankfurt a. M. u. a. 1755, *Erläuterung der betrüglichen Tonordnung, nämlich das versprochene vierte Capitel*, Augsburg 1765.

29 Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Rudolstadt und Leipzig 1782–93.

30 Vgl. Hartmut Krones, »denn jedes gute Tonstück ist ein Gedicht«. ›Rhetorische Musikanalyse‹ von Johann Mattheson bis Friedrich August Kanne«, in: Gernot Gruber (Hrsg.), *Zur Geschichte der musikalischen Analyse* (wie Anm. 5), S. 45–61.

31 Vgl. Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3) und Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 105–124.

32 Vgl. Ian Bent, *Music Analysis in the Nineteenth Century*. Vol. I. *Fugue, Form and Style*, Cambridge 1994, S. 1–17.

33 Vgl. ebd., S. 21 ff.

zeigen wird, das Gleiche gemeint ist. Gleichwohl können sich bisweilen programmatische Schärfungen der Termini ergeben, worauf an entsprechender Stelle eingegangen werden soll.

Die Geschichte der Analyse im 18. Jahrhundert sei demzufolge zunächst vor allem anhand von einschlägigen Kompositionslehren fokussiert. Dass die Musikkritik des späten 18. Jahrhunderts indes ihre ganz eigenen Analysemethoden entwickelt, hat zwar Hermann Beck schon angesprochen und exemplarisch veranschaulicht,³⁴ doch bedarf gerade dieser Zeitabschnitt noch eingehender Beschäftigung. Sodann gibt es in den analysegeschichtlichen Darstellungen einen mehr oder minder verschwiegene medialen Wandel im frühen 19. Jahrhundert. Was sich dabei wie eine lupenreine Kontinuität der Methoden musikalischer Analyse vom späten 18. zum frühen 19. Jahrhundert liest, beinhaltet einen medienhistorischen Bruch: Sowohl Gruber als auch Bent, die sich bis dahin nur auf Analyse in Kompositionslehren beziehen, heben in ihren Lexikonartikeln den paradigmatischen Charakter von Hoffmanns Beethoven- und Schumanns Berlioz-Rezension hervor,³⁵ weder Gruber noch Bent betrachten die beiden Rezensionen vor dem Hintergrund der florierenden musikalischen Fachpresse; der Musikzeitschrift als Trägermedium scheint keine weitere Bedeutung beigemessen zu werden. Beck behandelt beide Texte immerhin in einem Kapitel zur Musikkritik,³⁶ dafür fehlt auch bei ihm der Verweis auf das breite literarische Panorama musikkritischer Analyse im frühen 19. Jahrhundert. Auch vor und nach Hoffmann – und vor Schumann, es handelt sich immerhin um einen Zeitraum von 25 Jahren zwischen beiden Texten – sind zahlreiche Werkbesprechungen entstanden, die sich in vielfältiger Weise mit Fragen musikalischer Analyse auseinandersetzen. Der oben bereits erwähnten Einschätzung Grubers jedenfalls, Musikkritik gehe im 19. Jahrhundert zumeist inkompetent mit Analyse um oder übersetze diese in poetische Bilder,³⁷ kann die vorliegende Studie eine große Zahl an Musikkritiken entgegenhalten, denen nachweislich keine »Inkompetenz« vorgeworfen werden kann. Dass zudem poetische und metaphorische Sprachmodi integraler Bestandteil des Analysierens besonders im 19. Jahrhundert sind, hat Heike Stumpf mit ihrer Arbeit zum metaphorischen Sprechen in der Musikkritik des frühen 19. Jahrhunderts³⁸ herausgestellt.

34 Siehe Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 27–56.

35 Vgl. Gruber, »Analyse« (wie Anm. 4). Vgl. Bent, »Analysis« (wie Anm. 4).

36 Vgl. Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 56–83.

37 Vgl. oben, S. 3.

38 Heike Stumpf, »... wollet mir jetzt durch die phantastisch verschlungenen Kreuzgänge folgen!« *Metaphorisches Sprechen in der Musikkritik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (= Bonner Schriften zur Musikwissenschaft 2), Frankfurt a. M. u. a. 1994.

Studien zur Analyse in Musikzeitschriften, die den medialen Kontext und sein literarisches Spektrum berücksichtigen, stehen demnach vielfach noch aus, was umso mehr erstaunt, als es besonders die in den Musikzeitschriften seit dem späten 18. Jahrhundert entstehende Musikkritik ist, von der maßgebliche Impulse für die Entwicklung der Analyse als eigenständiger – auch proto-musikwissenschaftlicher – Textgattung ausgehen. Hermann Beck liefert in seiner Studie zur Geschichte der Werkanalyse exemplarische Kommentare zur Musikkritik bei Johann Nikolaus Forkel und Johann Friedrich Reichardt,³⁹ während Hiller, dessen Kritiken in vorliegender Arbeit den Anfang machen, bei Beck keine Erwähnung als Analytiker findet. Auch an anderer Stelle wurde über Fragen der Analyse bei Forkel und Reichardt geschrieben, bei Letzterem durchaus auch im Hinblick auf den publizistischen Kontext seines Schaffens.⁴⁰ Hiller ist demgegenüber noch nicht in besonderer Weise als Analytiker in den Blick genommen worden. Dabei hat ausgerechnet er in seiner Zeitschrift erste ambitionierte Opernanalysen vorgelegt. Zwar liegen zur *AmZ*⁴¹ und zur *Allgemeinen musikalischen Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat (AMO)*⁴² vereinzelte Studien zu Werkanalysen vor; mit den Analysen in Adolf Bernhard Marx' *Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung (BAM)*, die hohes interpretatorisches Potenzial aufweisen, scheint indessen noch keine eingehende Beschäftigung stattgefunden zu haben, wenngleich Marx als Analytiker in seinen anderen Schriften schon diskutiert wurde.⁴³

39 Vgl. Hermann Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 44–56.

40 Siehe Hansjörg Ewert, »Ueberdem hat das Geschwätz über Meisterwerke was fatales.« Zergliederung als musikkritisches Instrument bei Reichardt und seinen Zeitgenossen«, in: Gabriele Busch-Salmen und Regine Zeller (Hrsg.), *Johann Friedrich Reichardt (1752–1814). Musikpublizist und kritischer Korrespondent*, Hannover 2020, S. 17–32.

41 Siehe Wolfgang Gersthofer, »Werkkritik und Musikleben. Überlegungen zum Besprechungswesen der Allgemeinen musikalischen Zeitung in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts«, in: Stefan Horlitz und Marion Recknagel (Hrsg.), *Musik und Bürgerkultur. Leipzigs Aufstieg zur Musikstadt* (= Leipzig. Musik und Stadt 2), Leipzig 2007, S. 151–189.

42 Siehe Mark Evan Bonds, »Ästhetische Prämissen der musikalischen Analyse im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts anhand von Friedrich August Kannes ›Versuch einer Analyse der Mozartschen Clavierwerke (1821)‹«, in: Gernot Gruber und Siegfried Mauser (Hrsg.), *Das Mozart-Handbuch*, Bd. 7: *Mozart neu entdecken. Theoretische Interpretationen seines Werks*, Laaber 2012, S. 63–81; Lothar Schmidt, »Einleitung zu Friedrich August Kannes Versuch einer Analyse der Mozartschen Clavierwerke, mit einigen Bemerkungen über den Vortrag derselben«, in: *Musiktheorie* 21 (2006), S. 318–324.

43 Siehe Stephan Zirwes, »Analyse und Interpretation. Adolph Bernhard Marx' Beethoven-Analysen«, in: Thomas Gartmann und Daniel Allenbach (Hrsg.), *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute* (= Musikforschung der Hochschule

So gilt es, ein Gesamtbild einer literarisch vielschichtigen Situation zu zeichnen, die zum einen Teil bereits partiell erforscht ist und zum anderen Teil noch einer gründlichen Auswertung und Einordnung harret. Die Art und Weise, wie Kritik Musik zu vermitteln beginnt und wie sie dabei von Methoden musikalischer Analyse Gebrauch macht, ist von den medialen und bildungspolitischen Entwicklungen seit dem späten 18. Jahrhundert kaum zu trennen. Die vorliegende Arbeit möchte so die Geschichte der Werkanalyse in einen direkten entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang mit der Geschichte der Musikzeitschrift im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert stellen. Das Herzstück bildet der Quellenkommentar zu einer Vielzahl musikkritischer Werkanalysen zwischen 1766 und 1830. Dieser untersucht in ausgewählten Texten, welches Vokabular verwendet wird, welche Strategien musikalischer Analyse verfolgt werden und welche interpretatorischen Modelle zum Einsatz kommen, wie diese sich von Analysemethoden der Musiktheorie unterscheiden und welche Entwicklungstendenzen sich beim Einsatz von Analyse über den gesamten Zeitraum beobachten lassen. Ziel dieser Auswertung ist die Darstellung der von der Forschung bisher nur selektiv untersuchten musikkritischen Werkanalysen des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts als eines wichtigen Bestandteils musikalischer Analyse- und Rezeptionsgeschichte. Weniger geht es dabei indes um eine Methodologie der Analyse – wenngleich es in der Natur der Sache liegt, dass immer wieder methodengeschichtliche Blicke aufs Ganze geworfen werden. Vielmehr soll das *close reading* der Einzeltexte dazu verhelfen, jene Merkmale greifbar zu machen, die diese Texte charakteristisch und wichtig für die Geschichte des Nachdenkens über Musik machen: die Literarizität und, damit durchaus verquickt, die thematische Fluidität des Phänomens Werkanalyse in der Zeit um 1800. Die weitgehende Freiheit von allzu methodischem Denken und ihre Offenheit für eine Vielzahl konzeptueller Benutzungen des Analyse-Instrumentariums machen die musikkritische Werkanalyse zu einem lebhaften Zeugnis des Musikdenkens dieser Zeit.

Die zwei historischen Überblicke in den Kapiteln 2 und 3 dieser Arbeit liefern wichtige kultur- und theoriegeschichtliche Hintergründe zur Musikzeitschrift und zur musikalischen Analyse, und sie dienen dazu, die Auseinandersetzung mit den Werkanalysen um 1800 vorzubereiten: In Kapitel 2 soll zunächst die Musikzeitschrift entwicklungsgeschichtlich skizziert werden. Nach einigen Bemerkungen zur Vor- und Frühgeschichte und einer knappen Darstellung des Beginns der Musikpublizistik bei Johann Mattheson geht es vor allem um die moderne Musikzeitschrift seit Hillers *WNA*. Wichtig sind dabei medien- und bildungsgeschichtliche Überlegungen, die aufzeigen, inwieweit

der Künste Bern 14), Schliengen 2019, S. 291–300; Scott Burnham, »Criticism, Faith, and the ›Idee‹: A. B. Marx's Early Reception of Beethoven«, in: *19th-Century Music* 13 (1990), S. 183–192.

die publizistischen Spezifika der Zeitschrift die Transformation der Analyse als eines genuin musiktheoretischen Verfahrens hin zu einer hermeneutisch vielschichtigen Werkinterpretation begünstigen.

Ein so umfangreiches Quellenkorpus wie das der Musikzeitschriften verlangt freilich nach einer relativ strengen Materialeingrenzung. Die für die vorliegende Studie ausgewählten Zeitschriften des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts sind sechs an der Zahl und ergeben sich aus einer vorangegangenen Überprüfung des gesamten Korpus deutschsprachiger Musikzeitschriften, die zum Ziel hatte, diejenigen ausfindig zu machen, in denen der musikalischen Analyse besonders starkes Gewicht zuzukommen scheint. Zunächst sind das die von Hiller 1766 bis 1770 herausgegebenen, bereits erwähnten *Wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, sodann Forkels *Musikalisch-kritische Bibliothek (MKB)* sowie die zwei von Reichardt redigierten Journale, das *Musikalische Kunstmagazin (MKM)* und das *Musikalische Wochenblatt (MWB)*. Die ausgewerteten Werkanalysen des frühen 19. Jahrhunderts stammen aus der *AmZ*, insbesondere den ersten zwanzig Jahrgängen von 1798 bis 1818, was der Amtszeit des ersten Herausgebers Friedrich Rochlitz entspricht, der das musikkritische Profil der Zeitschrift entscheidend prägte.⁴⁴ Darauf folgt die *AMO*, die zwischen 1817 und 1824 in Wien erscheint und zunächst von Ignaz und Joseph von Seyfried, schließlich von Friedrich August Kanne redigiert wird. Den Abschluss macht die *BAM*, die Adolf Bernhard Marx von 1824 bis 1830 herausgibt. Jedes der für den Quellenkommentar ausgewählten Periodika soll kurz porträtiert und, wo möglich, im Hinblick auf darin verhandelte methodische Fragen der Musikkritik vorgestellt werden.⁴⁵

Kapitel 3 widmet sich der musikalischen Analyse fernab der Werkkritik, denn da es in dieser Arbeit um Fragen der Analyse in musikalischen Periodika geht, sind neben dem vorangegangenen zeitschriftengeschichtlichen Überblick ebenso analysegeschichtliche Grundlagen zu liefern. Das Analysieren musikalischer Kompositionen ist keine Praxis, die sich von selbst erklärt – zumindest nicht für die Werkkritiken der Musikzeitschriften, um die es anschließend geht –, sondern findet, auf je unterschiedliche Erkenntnisziele ausgerichtet, in unterschiedlichen institutionellen und medialen Kontexten statt.

44 Eine Verlängerung des Auswertungszeitraums bis zur Einstellung der *AmZ* im Jahr 1848 hätte – nach gründlicher Prüfung durch den Autor vorliegender Arbeit – kaum weitere Erkenntnisse zutage gefördert.

45 Ein Einbezug der seit 1824 erscheinenden *Cäcilia* und der 1834 anlaufenden *Neuen Zeitschrift für Musik* wäre zwar denkbar gewesen, weil auch darin häufiger von musikalischer Analyse Gebrauch gemacht wird. Jedoch will vorliegende Arbeit primär eine Übersicht über das liefern, was sich als eine Konsolidierungsphase der musikkritischen Werkanalyse bezeichnen lässt. Die Auswertung der sechs ausgewählten Periodika deckt diese Entwicklungsphase nach Einschätzung des Autors ab.

Bevor die Analyse zu einer festen Rubrik im Musikjournalismus des späten 18. Jahrhunderts wird, ist sie methodisch fest in der Musiktheorie verankert. Eine chronologische Darstellung von Analysezugängen in Kompositions- und auch Instrumentallehren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts soll aufzeigen, welche Erkenntnisziele Analyse im Rahmen ihres musiktheoretischen Einsatzes verfolgt und mit welchen argumentativen und illustrativen Mitteln sie diese zu erreichen sucht. Das Kapitel führt daher zunächst kurz in die Begriffsgeschichte musikalischer Analyse ein, um historische und methodologische Vorbedingungen dessen zu umreißen, womit sich die Musikkritik später als ein eigener Modus der Werkbetrachtung profiliert. Einer knappen frühgeschichtlichen Skizzierung folgt ein theoriegeschichtlicher, chronologisch aufgebauter Einblick in die Benutzung musikalischer Analyse in zeitgenössischen deutschsprachigen Kompositionslehren und Instrumentallehren. Er hat zum Ziel, die Praktiken musikalischer Analyse im deutschsprachigen Musikschrifttum um 1800 methodengeschichtlich kompakt zu umreißen, um anschließend zu zeigen, wie die Musikkritik die Werkanalyse zu einer eigenständigen literarischen Gattung erhebt und inwieweit diese sich von den kompositionstheoretischen Analyseansätzen unterscheidet.

In Kapitel 4 wird erkennbar, dass die ersten kritischen Werkanalysen noch eng entlang eines regelpoetischen Kriterienkataloges arbeiten, ohne jedoch in ihrem Vorgehen, ganz zu schweigen von ihren Urteilen, identisch mit Kompositionslehren zu sein. In ihnen zeigt sich das analytische Schreiben über Musik bereits in einer neuen Weise, weil musikalische Werke nun nicht mehr primär als Demonstrationsobjekt für den kompositionstheoretischen Regelkanon fungieren, sondern als ästhetische Objekte mit eigenem künstlerischen Aussagewert begriffen werden. Kapitel 4.1, das sich mit der Werkanalyse im späten 18. Jahrhundert befasst, beginnt mit Hillers *WNA*. Sie können mit Blick auf ihre Konzeption als erste Musikzeitschrift im ›modernen‹ Sinne gelten und zeichnen sich in dieser Hinsicht durch eine ständige, zum Kernbestand des Formats gehörende Rezensionenrubrik aus. So beginnt die Geschichte der Musikkritik mit ihren werkanalytischen Ansätzen und den intensiven Zergliederungen musikalischer Neuerscheinungen. Erwähnenswert in Hillers Journal sind vor allem ausführliche Opernbesprechungen, die detaillierte analytische Bemerkungen enthalten und als prototypisch für die Gattung der Opernanalyse gelten dürfen. Daran schließt sich Forkels *MKB* an, worin ebenfalls wieder Opernbesprechungen von besonderer Bedeutung sind. Schließlich sollen das von Johann Friedrich Reichardt herausgegebene *MKM* und das *MWB* auf ihren Einsatz musikalischer Analyse hin untersucht werden. Kapitel 4.2 beleuchtet sodann die Werkanalysen in der *AmZ*, der *AMO* und der *BAM*. In diesen Zeitschriften wird sich die Musikkritik in zahlreiche unterschiedliche Analyseansätze ausdifferenzieren, angefangen bei gewissenhafter kontrapunktischer Satzprüfung von Fugenkompositionen über ambitionierte historisch-kritische

Einordnungen großer geistlicher Vokalwerke bis hin zur metaphorisch opulenten Interpretation oder biografisierend-psychologisierenden Exegese. Dabei wird sich zeigen, dass viele der ausgewerteten Texte eine Mischung von unterschiedlichen Ansätzen enthalten. Eine der wichtigsten Entwicklungstendenzen, die sich in diesem Kapitel abbilden, ist die verstärkte Aufmerksamkeit, die Kompositionen aus der Instrumentalmusik zuteilwird. Während die Musikkritik des späten 18. Jahrhunderts noch bevorzugt Vokalmusik analysiert, entstehen nun Verstehensmodelle für instrumentale Werke, allen voran die Sinfonie und die Sonate. Insofern bildet die Entwicklung der Werkanalyse um 1800 auch die Veränderungen in der philosophischen Ästhetik mitsamt den Konzeptionen von Ästhetik der Instrumentalmusik ab, die entscheidende Auswirkungen auf die Musikkritik hat. Eine ursprünglich für diese Arbeit geplante Systematik, die sich an ausgewählten Analysekrterien abarbeitet und deren Veränderung im historischen Prozess darstellen sollte,⁴⁶ wurde verworfen, um die Texte in ihrer Gänze als literarische Dokumente vorzustellen und um die historische Entwicklung von inhaltlicher und formaler Textkonzeption anschaulicher darstellen zu können.

Die zuvor begründete Auswahl der Musikzeitschriften ist indes lediglich einer von zwei nötigen Schritten zur Eingrenzung des Textbestandes. Die große Menge an zu untersuchenden Werkbesprechungen allein in den sechs für diese Arbeit eingesehenen Journalen erzwingt einige pragmatische Einschränkungen in der konkreten Textauswahl. Um für die Auswertung infrage zu kommen, müssen Werkkritiken und -analysen mindestens zwei von drei formalen Kriterien erfüllen: Erstens sollen sie in der dezidierten Besprechungsrubrik der jeweiligen Zeitschrift abgedruckt und somit als reguläre Rezension klassifiziert sein; dadurch fallen etwa die zahlreichen »Kleinen Anzeigen« oder andere annoncenartige Kurzrezensionsformate weg, die ohnehin nur kursorische Beschreibungen oder knappe spieltechnische Einschätzungen enthalten. Es entfällt aber auch eine Reihe von musikgeschichtlichen oder -ästhetischen Aufsätzen, die von Analyse Gebrauch machen. Zweitens sollen die Texte eine gewisse Mindestlänge aufweisen, was bei der Vielfalt an Formaten ein eher weiches Kriterium ist: Im Fall der *AmZ*, der *AMO* und der *BAM* müssen Besprechungen eine Mindestlänge von zwei Spalten aufweisen; die meisten der hier diskutierten Texte sind allerdings ohnehin deutlich länger – eine Grenze nach oben wurde freilich nicht gezogen. Ein solches quantitatives Kriterium greift bei den Werkbesprechungen in Hillers *WNA*, Forkels *MKB* und Reichardts *MKM* sowie *MWB* weitaus weniger; dort sind fast alle Werkbesprechungen von größerem Umfang und konnten nahezu lückenlos in die Betrachtung eingehen. Und schließlich drittens: Die Besprechungen müssen mindestens ein auf die konkrete kompositorische Faktur (und nicht etwa auf

46 Ähnlich etwa Gersthofer, »Werkkritik und Musikleben« (wie Anm. 41).

verlagsseitige Druckfehler) bezogenes Notenbeispiel beinhalten, als visuellen Verweis auf die Analyse. Diese drei formalen Aspekte zusammen ergeben ein Raster, das die intensiven, musiktheoretisch ambitionierten Werkbesprechungen als ein eigenes Genre innerhalb der breit aufgestellten Musikkritik herausarbeitet. So gut wie alle in dieser Studie kommentierten Werkanalysen erfüllen mindestens zwei dieser drei Kriterien.

Kapitel 5 schließlich liefert eine Diskussion der Ergebnisse dieses Quellenkommentars im Hinblick auf die in Kapitel 2 und 3 vorgestellten Bedingungen und gibt einige Anregungen für die weitere Auseinandersetzung mit dem Medium Musikzeitschrift und seinen vielgestaltigen literarischen Angeboten.

Die vorliegende Arbeit will sich also der Herausforderung stellen, einen spezifischen Aspekt von Musikzeitschriften und die in ihnen zirkulierenden Diskurse herauszuarbeiten. Damit nimmt sie sich zweier Dinge gleichzeitig an: Zum einen erarbeitet sie Kontinuitäten und Brüche eines bestimmten Phänomens, nämlich der musikkritischen Werkanalyse, über verschiedene deutschsprachige Musikzeitschriften hinweg. Zum anderen füllt sie mit dem Zeitraum 1766–1830 eine Lücke in der Forschung zur musikalischen Analyse, die infolge einer entwicklungsgeschichtlichen Überbetonung einzelner Autoren wie Hoffmann und Schumann bisher noch nicht wirklich eine kontinuierliche Darstellung der vielgestaltigen Analysepraxis dieses Zeitraums erarbeitet hat.