

5 – Kritik, Interpretation, Exegese – Schlussbetrachtungen

Wenn Friedrich Rochlitz in seiner Rezension von Beethovens *Eroica* ausruft: »Man muss aber auch nicht überall nur unterhalten seyn wollen!«,¹⁰⁰⁴ dann bringt er damit genau das paradoxe Verhältnis zum Ausdruck, in dem die musikkritische Werkanalyse zu ihrem Medium steht: Auf der einen Seite begreift sich die Musikzeitschrift seit Hiller in vielen Fällen auch als Unterhaltungsmedium, auf der anderen Seite ist die Musikkritik als Werkkritik auf Analyse angewiesen, wenn sie ihre Befunde glaubhaft vermitteln möchte – worum es den Autoren grundsätzlich zu tun ist. Bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts ist die Analyse ein vor allem in der Musiktheorie situiertes, methodologisches, praxeologisch gewachsenes Verfahren, das jedoch kaum kodifiziert ist. Nun wäre es vermessen zu behaupten, die Analyse würde sich in den Musikzeitschriften als Methode in einem systematischen Sinne entwickeln. Dass dem nicht so ist, ist auch der Grund dafür, dass die gängigen Überblicksdarstellungen die musikkritische Werkanalyse im Großen und Ganzen ausblenden. Doch gerade in dem Zeitraum, in dem, von wenigen Einzeldiskussionen isolierter Beispiele wie Hoffmanns Beethoven- und Schumanns Berlioz-Rezension abgesehen, in weiten Teilen der Forschung eine nicht näher erklärte Lücke klafft, vollzieht sich ein gewichtiger Transformationsprozess, der nicht allein theoriegeschichtlich und methodologisch, sondern mindestens im selben Maße medienhistorisch erklärbar ist. Auch und gerade jenseits Hoffmanns romantischer Deutung der 5. Sinfonie Beethovens nimmt die Analyse zahlreiche unterschiedliche Formen an, von strenger satztechnischer Qualitätsprüfung bis hin zu hochmetaphorischer Werkhermeneutik, die die Forschung bisher nur randständig behandelt hat. Um dieses Defizit zu beheben, hat sich die

1004 Rochlitz, »Sinfonia eroica« (wie Anm. 545), Sp. 320.

vorliegende Arbeit mit diesem Genre auseinandergesetzt, das der Autor als musikkritische Werkanalyse bezeichnet.

Zwei Grundlinien waren zunächst zu ziehen, um der musikkritischen Werkanalyse als genuiner Textgattung begegnen zu können: Zunächst war die Musikzeitschrift in ihrer medien- und sozialgeschichtlichen Dimension zu beleuchten, um aufzuzeigen, welches literarische und gesellschaftliche Potenzial ihr innewohnt und aufgrund welcher medialen Spezifika sie geradezu prädestiniert ist, die musikkritische Werkanalyse als eigenständige Textgattung zu profilieren. Sodann galt es, den Begriffen und Methoden musikalischer Analyse jenseits der Musikkritik nachzuspüren, um späterhin zeigen zu können, was die musikkritische Werkanalyse als analytische Auseinandersetzung mit musikalischen Werken von musiktheoretischen Ansätzen der Analyse bzw. Zergliederung unterscheidet. Daraus erst ergab sich, weshalb bei der musikkritischen Analyse von einer eigenen Textgattung gesprochen werden kann.

Die Musikzeitschrift modernen Typus ist ein ambitioniertes Bildungsprojekt und als solches ein bedeutendes Medium in der Entwicklung der bürgerlichen Kommunikationskultur und -gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Mit ihrer Vielfalt an Themen von Musikgeschichte, Musiktheorie und Musikästhetik über Musikerbiografien bis hin zu Tagesgeschehen und Anekdotischem, mit ihrer Orientierung an einem in Sachen musikalischer Expertise zumindest potenziell heterogenen Publikum, mit ihrer periodischen Erscheinungsweise und mit den kompakten Textformaten trägt die Musikzeitschrift maßgeblich zur Aufwertung von Musik als einem zentralen identifikatorischen Bildungsgut bei. Es ist kein Zufall, dass die Musikzeitschrift moderner Prägung zur gleichen Zeit entsteht, in der nicht nur das bürgerliche Konzertwesen einen Aufschwung erlebt, sondern auch die technologischen Fortschritte im Notendruck zu einer besseren Reproduzierbarkeit und somit auch Verfügbarkeit von Musikalien führen. Der Partizipation an einem öffentlichen Konzert- und Musikleben steht die Hausmusik gegenüber. Beide Formen, öffentliche wie private Musik, gehören zum Kernbestand bürgerlicher Bildungskultur und motivieren daher auch zur literarischen Auseinandersetzung mit Gehörtem oder zu Spielendem. Die Musikkritik schließlich, die das ganze Spektrum musikalischer Gattungen abdeckt, von der großen vokalsymphonischen bis hin zur kleinen kammermusikalischen Neuerscheinung, rangiert zwischen den Polen öffentliches Ereignis und privates Vergnügen. Opern und Oratorien werden zumeist noch im Zusammenhang mit einer Aufführung des besprochenen Werkes rezensiert, obgleich es dafür ab dem 19. Jahrhundert eine eigene Rubrik Konzertkritik gibt. Kammermusikalische und solistische Werke werden hingegen vorwiegend auf ihre Eignung für musikalische Amateure hin untersucht, wenngleich auch sie oftmals ambitionierte analytische Betrachtungen enthalten.

Mit den *WNA* richtet Hiller die Werkkritik schon 1766 als feste Rubrik im musikalischen Journalismus ein. Fast alle größeren Zeitschriftenprojekte

danach setzen die von ihm etablierte publizistische Sparteneinteilung in ähnlicher oder erweiterter Weise fort, sei es Forkels *MKB*, Reichardts *MKM* oder das von Kunzen und Spazier redigierte *MWB*, das Reichardt später unter dem Namen *Musikalische Monatsschrift* weiterführt; sodann die von Rochlitz begründete *AmZ*, ihr Wiener Ableger, die *AMO* und schließlich Marx' *BAM*. Auch wenn sie sich in ihren programmatischen Schwerpunkten voneinander unterscheiden: Sie alle veröffentlichen musikkritische Werkanalysen, sie alle entwickeln eigene analytische Zugriffe auf musikalische Werke, denn alle halten die analytische Auseinandersetzung mit und das strukturelle Verstehen von Musik für eine Bildungsnotwendigkeit. Nicht selten argumentieren die Autoren musikkritischer Werkanalysen von einer dezidiert kulturkritischen Warte aus. In der Kommerzialisierung und produktionstechnischen Beschleunigung des Musikalienmarktes sehen sie eine Gefahr für die Ausbildung des musikalischen Geschmacks. Analyse dient gerade in dieser Hinsicht als Beweismittel für kritische Befunde und als didaktisches Instrument zur Aneignung von Werk(ästhetik)en. Das Repertoire der besprochenen Kompositionen setzt sich erwartbar zum allergrößten Teil aus musikalischen Neuerscheinungen zusammen; dort, wo ältere Musik Gegenstand der Rezension ist, fungiert sie zumeist als geschichtliches Referenzobjekt zur autoritativen Absicherung negativer Gegenwartsdiagnosen.

Die Analyse selbst ist als Verfahren zunächst traditionell in der Musiktheorie verankert. Im Kompositionsunterricht und in Kompositionslehren dient sie seit jeher dazu, kompositionstechnische Sachverhalte zu demonstrieren und Schüler dazu anzuregen, diese zu erproben. Seien es die rhetorischen Formanalysen Joachim Burmeisters oder Johann Matthesons, die kontrapunktischen Zergliederungen Friedrich Wilhelm Marpurgs oder die Begründungen musikalischer Periodizität Joseph Riepels und Heinrich Christoph Kochs: Alle kompositionstheoretischen Analysen verbindet ihr anwendungsbezogener Charakter. Die beigegebenen Notenbeispiele haben den Zweck, das musiktheoretische Regelwerk zu veranschaulichen, mitunter sollen sie auch als Vorbild dienen. Wenngleich dies auch als eine Würdigung künstlerischer Individualität gesehen werden kann, ist die dahinter stehende Intention jedoch seltener, die Geschichtlichkeit und ästhetische Relativität der Kompositionen sichtbar zu machen, als Kompositionsprinzipien zu illustrieren, die weitgehend als unverbrüchlich gelten. Analyse hat also in der Musiktheorie im Normalfall weniger eine interpretatorische als eine didaktische Bewandnis. Instrumentalschulen liefern bisweilen auch Handreichungen zur Interpretation von Musik, sei es C. P. E. Bachs Interpretationsleitfaden für seine Klavierfantasie anhand eines kommentierten Formschemas, seien es Quantz' Überlegungen zu der Frage, wie ein Interpret die Qualität von Musik zu beurteilen vermöge. Nicht zuletzt durch die Entstehung der musikkritischen Werkanalyse gesellen sich im Lauf des späten 18. Jahrhunderts zu solchen didaktischen Bestimmungen

von Analyse weitere Funktionen, seien es historische, ästhetische oder soziale, ohne dass ihr pädagogischer Charakter dabei vollends getilgt würde, wie insbesondere die Zergliederungen aus den Federn Hillers und Forkels zeigen.

Während der Analyse also in der musiktheoretischen Didaktik eindeutig die Aufgabe zukommt, zwischen Lehrern und Schülern zu vermitteln, fluktuieren ihre Funktionen in der Musikkritik je nach Kontext. Sie dient hier in der Regel nicht als pädagogisches Werkzeug zur Vermittlung kompositionstechnischer Regeln – denn dann wäre sie gegenüber der Musiktheorie schlichtweg bedeutungslos –, sondern als interpretatorisches Angebot für die Rezipienten von Musik, deren vielgestaltigen (Bildungs-)Interessen sie Rechnung zu tragen hat. So kann und muss sie ganz andere Dinge über Musik aussagen, als es die zeitgenössische Kompositionstheorie tut, kann (und will) sich jedoch nicht von deren Voraussetzungen eines regulativen Ordnungssystems lossagen. Was die musikkritische Werkanalyse vermittelt, sind historische, theoretische, ästhetische und soziale Aspekte von Musik. Gleichwohl muss sie auf ein gewisses Maß an Theorie zurückgreifen, muss technisch beschreiben, muss kompositionstheoretisch und kompositionsdidaktisch argumentieren, um ihr Urteil legitimieren zu können: ob in der Identifizierung rhetorischer Figuren, der Analyse polyphoner Verquickungen oder der Betrachtung der thematischen Disposition von Sonatensätzen. Obwohl Musikkritik und Analyse von Beginn an in einen fruchtbaren Austausch treten, scheint ihr Verhältnis zueinander zunächst ungeklärt. Mit der Zeit konkretisieren sich jedoch die Vorstellungen, wie eine musikkritische Werkanalyse auszusehen habe. Fragt sich Hiller noch, welcher Tonfall in einer Kritik angemessen sei – nur um kurz darauf qualitativ und quantitativ beispiellose Opernrezensionen vorzulegen –, stellt Nägeli bereits eine anspruchsvolle historisch-kritische Methodologie für die Rezensenten der *AmZ* vor, und auch Marx formuliert mit seinen *Anforderungen* eine Reflexion auf die Verfahrensweise von zeitgemäßer Musikkritik.

Die musikkritische Werkanalyse zeigt mit ihrem Eingebettetsein in die Themenvielfalt der Musikzeitschrift, dass es fernab theoretischer Exklusivität einen Weg gibt, sich mit Musik und ihrem Gehalt, ihrer Aussagekraft, ihrem historischen Ort und dem Wandel ihrer ästhetischen Dimensionen zu befassen. Damit stellt sich Musik als ein komplexes Phänomen dar, dessen Verständnis nicht nur Musikgelehrten vorbehalten sein soll. Kennzeichnend für diese Texte ist daher ein Vermittlungsmodus, der speziell solchen Lesern Wege der Interpretation und der ästhetischen Urteilsfindung weit über die satztechnische Substanz hinaus anbietet, die keine kompositionstheoretischen oder -praktischen Ambitionen hegen, sondern für die Musik ein bildungsbezogener Identifikator und somit auch Konversationsgegenstand ist. Aus diesem Grunde bedienen sich die Autoren musikkritischer Werkanalysen nicht selten einer stark metaphorischen, mindestens aber illustrativen Sprache, die als Medium ästhetischer Deutung auch selbst einem künstlerischen Anspruch

folgt. Sie erlaubt gerade durch den Verzicht auf theoretische Exaktheit die für den kulturellen Rezeptionsmodus wichtige sinnlich-ästhetische Identifikation. Das gilt indes mehr für die musikkritischen Werkanalysen des frühen 19. Jahrhunderts als für die der 1760er- bis 1790er-Jahre, in denen regelpoetische Kriterien noch weitaus wirkmächtiger waren. Auch Möglichkeiten des Vergleichs mit anderen Kunstfeldern – etwa der Literatur und der Malerei – werden hin und wieder eröffnet, um das Phänomen Musik kulturell greifbar zu machen oder im Kunstverbund zu nobilitieren. So zeigt sich die musikkritische Werkanalyse kontextuell vielfach anknüpfungsfähig und inhaltlich diversifiziert, ohne die Musik als solche und das musikalische Werk in seiner Individualität aus dem Auge zu verlieren. Die Einschätzung, die Musikkritik habe fernab von Hoffmann und Schumann im 19. Jahrhundert zumeist inkompetent auf Fragen musikalischer Analyse geantwortet oder diese in poetische Sprache gefasst,¹⁰⁰⁵ verkennt die kommunikative Intention der musikkritischen Werkanalyse, deren Ziel schließlich nicht notwendig ein komplexes theoretisches Elaborat ist. Ganz dezidiert sucht sie nach Wegen, musikalische Strukturen und musikalisches Wissen als Bildungsangebot zu vermitteln, zumal, wie Bonds herausstellte, insbesondere im frühen 19. Jahrhundert der strukturelle und emotionelle Gehalt von Musik nicht strikt voneinander getrennt, sondern als aufeinander bezogen erscheinen.¹⁰⁰⁶

So ist die musikkritische Werkanalyse weniger in einem exklusiven Gelehrtentdiskurs als in einer relativ offenen Kommunikation des Bildungsbürgertums situiert, für das der informelle Austausch über Gehörtes, Gesehenes, Gelesenes oder Gespieltes in hohem Maße zur Bildung einer sozialen Identität beiträgt. Besonders die Musikpublizistik stellt dafür das ideale Medium dar; erinnert sei in diesem Zusammenhang an Werner Faulstichs Diktum von der Zeitschrift als »Schlüsselmedium« der bürgerlichen Gesellschaft.¹⁰⁰⁷ Werkanalysen werden dadurch nicht nur zu Trägern rein musikalischer Informationen, sondern zu Orientierungsmarkern innerhalb einer sich kulturell und sozial diversifizierenden musikalischen Landschaft. Solchem Aktualitätsbewusstsein entspricht zugleich ein Geschichtsbewusstsein: Das ebenfalls im späten 18. Jahrhundert disziplinar geschärfte Bewusstsein für Musikgeschichte beeinflusst die Perspektive auf musikalische Kompositionen als historische Dokumente und legitimiert dadurch ihren Status als Bildungsgüter. Sie erscheinen nun als Teil eines geschichtlichen und damit in einem Sinnzusammenhang stehenden Prozesses, zu dem sie in einem spezifischen, individuellen Verhältnis stehen. Nicht zuletzt durch ihren kritischen Blick auf die zeitgenössische

1005 Vgl. Gruber, »Analyse« (wie Anm. 3).

1006 Vgl. Bonds, »Ästhetische Prämissen der musikalischen Analyse« (wie Anm. 42), S. 69.

1007 Vgl. Faulstich, *Die bürgerliche Mediengesellschaft* (wie Anm. 16), S. 225.

Musikproduktion profiliert sich die Werkanalyse zu einer musikkritischen Instanz mit Gegenwartsbezug. Derlei Perspektiven entstehen aus dem gleichen Geschichtsbewusstsein. Dass Werkanalysen, insbesondere in den Musikzeitschriften, in unterschiedlichen literarischen Formaten erscheinen, hat seinen Grund in der Sache selbst. Einige Aufsätze teilen über ältere Musik auch analytische Überlegungen mit,¹⁰⁰⁸ dennoch erscheint sowohl quantitativ als auch qualitativ die musikkritische Werkanalyse als dasjenige literarische Format, in das in programmatischer Weise historiografische Reflexionen eingebettet sind. In den seltenen Fällen, in denen einmal explizit ältere Musik besprochen wird, zielt diese Erörterung tendenziell auf die Gegenwart. Historiografische Reflexion findet auf mindestens zwei unterschiedlichen Ebenen und mit zwei relativ unterschiedlichen Zielsetzungen statt: In größeren Rezensionen von kirchenmusikalischen Werken wie Messen, Oratorien und Kantaten nimmt Historisches oftmals eine herausgehobene Rolle ein. Wenn auch das Interesse für Instrumentalmusik als eigenständige Ausdrucksform in den musikkritischen Texten ab ungefähr 1800 deutlich zunimmt, so scheint mindestens implizit doch eine Hierarchie zwischen weltlicher und geistlicher Musik – und eine im Zweifel sowohl quellentechnisch als auch institutionengeschichtlich dichter dokumentierte Historie der letzteren – aktiv zu sein, die einen gezielt historiografisch informierten Zugriff vor allem auf Werke aus dem kirchenmusikalischen Spektrum motiviert. Nicht selten leiten Autoren solcher Texte ihre Analysen mit gattungsgeschichtlichen Überlegungen ein und liefern somit einen historischen (bisweilen sogar biblischen) Hintergrund sowie einen kompositionsästhetischen Erwartungshorizont für das besprochene Werk. In Bezug auf weltliche Vokalmusik lässt sich dieses historische bzw. historiografische Interesse nicht in gleichem Maße feststellen. Die große Ausnahme ist die Sinfonie, die um 1800 eine Aufwertung zur höchsten Gattung der Instrumentalmusik erfährt. Insofern ist es nicht weiter verwunderlich, dass auch in Sinfonie-Rezensionen hin und wieder gattungsästhetische Einleitungen oder Einordnungen zu lesen sind. In der Regel sind solche Ausführungen jedoch nicht in die Analyse integriert, etwa im Sinne einer methodisch stringenten stil- oder gattungsgeschichtlichen Diskussion des Notentexts, sondern der eigentlichen Zergliederung vorangestellt. Sie fungieren also primär als Präambel. Von wenigen Ausnahmen abgesehen, zu denen Marx' Rückgriff auf Bachs A-Dur-Messe BWV 234 gehört, die ihm als kompositionsgeschichtlich autoritativer Referenzpunkt für seine stilkritische Auseinandersetzung mit einer Messe von Hummel dient, verfolgen die Autoren mit ihren gattungsgeschichtlichen Überlegungen selten den Zweck, einen verbindlichen interpretatorischen oder analytischen

1008 So wartet zum Beispiel Karl-Ludwig Horstig in der *AmZ* mit analytischen Bemerkungen in seinem Folgeartikel zu Musik des Mittelalters auf. Siehe Karl-Ludwig Horstig, »Ueber alte Musik«, in: *AmZ* 10 (1807/08), Sp. 225–231, 241–245, 275–265.

Schlüssel zum Werkverständnis zu liefern. Dies führt uns zur zweiten Art von historiografischen Reflexen in werkkritischen Texten: In wenigen Fällen wie etwa dem gerade erwähnten kann ältere Musik als positiver Referenzpunkt für eine vermeintlich fehlgegangene zeitgenössische Musikpraxis dienen, woraus sich zugleich eine Abwertung der gegenwärtigen und eine Aufwertung der historischen Kompositionspraxis ergibt. Doch Analysen älterer Musik sind in den gesichteten Texten selten und mögen – dem wäre in weiteren Studien nachzugehen – eher eine Aufgabe der frühen Musikhistoriografie sein. Deren Einsatz von Analyse zu untersuchen und methodengeschichtlich mit den Verfahren musikalischer Analyse in der zeitgenössischen Musikkritik abzugleichen, wäre ein weiterer lohnenswerter Schritt in der Erforschung der musikalischen Analyse um 1800.

Dem historischen Interesse, das die Autoren musikkritischer Werkanalysen geschichtsträchtigen Gattungen wie der Messe entgegenbringen, entspricht die relative Stabilität im analytischen Zugriff auf solche Kompositionen: Das Verfahren, einer historischen Einordnung des Werks eine Satz-für-Satz-Analyse der ganzen Komposition folgen zu lassen, findet sich in mehreren Zeitschriften. Ein zentrales Kriterium in allen Analysen von Vokalmusik ist dabei das Wort-Text-Verhältnis. Da die Vokalmusik durch ihre Textgrundlage bereits einen – wenn auch externen – Bewertungsmaßstab für die Musik mitliefert, können schon Hiller und Forkel umfassende Opernanalysen vorlegen, die vor allem im Vergleich zu zeitgenössischen Besprechungen von Instrumentalmusik einen hohen kompositionstechnischen Detailgrad besitzen. Dass Forkel in seiner Betrachtung eines Rondos von C. P. E. Bach eine Formtheorie aufstellt, zeigt einerseits, dass er die Herausforderung, über Instrumentalmusik zu sprechen, bereits angenommen hat, er andererseits aber in hohem Maße auf eine musiktheoretische Beschreibung angewiesen ist: Eine als adäquat empfundene Sprache für Instrumentalmusik entwickelt sich im ausgehenden 18. Jahrhundert, als sich einerseits durch die musiktheoretische Fixierung von Konzepten wie Satz und Periode und andererseits durch die Aufwertung der Ästhetik zu einer eigenständigen philosophischen Disziplin ein Verständnis von musikalischer Form als Kategorie *sui generis* durchzusetzen beginnt. So erscheinen schon in der *AmZ* sowohl große sinfonische Kompositionen wie auch Kammer- und Klaviermusik als in sich geschlossen und sinnstiftend. Auch Kannes vielgestaltige Analyse von Mozarts Klaviersonaten und Marx' programmatische Beethoven-Exegese am Beispiel der Sonate op. 110 legen davon beredtes Zeugnis ab.

Durch die interpretatorischen Transformationen der musikkritischen Werkanalysen lässt sich die allmähliche Verstetigung einer musikalischen Werkästhetik beobachten, die musikalische Kompositionen als individuelle Artefakte in genuiner historisch-ästhetischer Dynamik versteht, die aufs Engste mit der Autorebene verbunden sind. Daher nimmt es nicht wunder, dass etwa

ab 1800 in den Werkanalysen zunehmend autorpoetischen Deutungsoptionen nachgegangen wird und später sogar manchmal biografische Überlegungen eine Rolle spielen. Insbesondere durch die Verquickung von Lebensbildern und musikalischer Analyse gerät die Analyse bisweilen zur psychogrammatistischen Dokumentation. Dazu gehört auch, dass vermeintliche Regelverstöße bisweilen nicht mehr als verwerflich erscheinen, sondern als unmittelbarer Ausdruck einer gleichsam als sakrosankt aufgefassten künstlerischen Individualität akzeptiert werden. Darin spiegeln sich auch Veränderungen des mitunter komplexen Verhältnisses von Komponist, Komposition, Kritiker und Publikum wider: Steht die Musik eines Komponisten im späten 18. Jahrhundert vornehmlich noch auf dem regelpoetischen Prüfstand und beurteilt der Kritiker sie danach, inwieweit sie seiner oder der – unterstellten – Erwartung des Publikums gerecht werde, kehrt sich dieses Verhältnis, zumindest in bestimmten Kontexten und bei bestimmten Autoren des frühen 19. Jahrhunderts, nachgerade um: Der Komponist legt ein Werk vor, das in seiner Substanz gleichsam unantastbar ist, der Kritiker sieht sich dafür zuständig, es seinem Publikum durch Interpretation und Vermittlung verständlich zu machen – und schreibt sich selbst den Status eines Interpreten zu. Das Publikum bzw. der Leser wiederum hat durch denkenden Nachvollzug dem Werk und seiner Botschaft gerecht zu werden. In gewisser Weise kündigt sich darin auch an, was Christian Thorau in Bezug auf die neuen Höransprüche im Konzertsaal in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als »touristisches Hören« bezeichnet: Die normative Musikzentrierung des Konzertbesuchs, die sich seinerzeit erst als Novum herausbildete, forderte der zur Disziplin zu erziehenden Zuhörerschaft eine sowohl physische (Stillsein und -sitzen) als auch eine kognitive Eigenleistung (geistigen Nachvollzug) ab: »Die Ehrerbietung [...] vor der Musik und den Musikern gebot nicht nur Stille, sondern forderte von den Hörern auch einen eigenen Beitrag. [...] [D]as Publikum sollte selbst Anstrengungen machen, einen Weg durch das Gehörte zu finden.«¹⁰⁰⁹ Diese Entwicklung ist nicht ohne einen – nicht zuletzt durch die Musikkritik lancierten – emphatischen Werkbegriff zu haben, in dessen Zuge Musik »zu einer Kunst der Introversion stilisiert und die intensive, ungeteilte auditive Aufmerksamkeit zu einer spezialisierten Kulturpraxis [wurde]«. ¹⁰¹⁰ Die ab dem mittleren 19. Jahrhundert allenthalben in Mode kommenden Formen musikalischer Begleitliteratur wie etwa detaillierte Werkeinführungen tragen in ihrer Funktion als musikalische ›Touristenführer‹ in vielerlei Hinsicht Züge der Musikkritik um 1800, indem sie etwa »durch eine Verknüpfung von historischem Wissen, analytisch-narrativer ›Führung‹ durch die Musik und Werturteilen, die dem Laien die Wichtigkeit des Stückes

1009 Thorau, »Vom Programmzettel zur Listening-App« (wie Anm. 175), S. 176.

1010 Ders., »Pssst! Auf der Suche nach den Hörerinnen und Hörern der Vergangenheit«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 173 (2012), S. 19–21, hier: S. 20.

gleich mitsoufflieren«,¹⁰¹¹ Orientierung geben. Es gibt hier aber zumindest einen soziologischen Unterschied, hatte sich doch die frühe Musikkritik bei allem teils egalitären Gestus nach wie vor wohl eher an ein in Musikdingen spezialisiertes (und somit quantitativ wohl marginales) Publikum gewandt, während der bildungsbürgerliche Konzertgänger des späten 19. Jahrhunderts seine musikalische Bildung oftmals durch die Lektüre von Feuilletoncontexten erworben hatte. Eine vergleichende Untersuchung zu Inhalten, Schwerpunkten und Qualitäten von Musikkritik einerseits und musikalischer Begleitliteratur andererseits wäre gewiss lohnenswert, da sich dadurch das Phänomen musikalischer Bildung im 19. Jahrhundert weiter erhellen ließe.

Häufig verstehen sich die Kritiker des 19. Jahrhunderts als poetische Autoren. Daraus ergibt sich eine merkwürdige Rezeptionssituation, denn ein großer Teil der hier diskutierten musikkritischen Werkanalysen vor allem des frühen 19. Jahrhunderts erscheint, wie damals üblich, anonym. Nur in Einzelfällen lässt sich die Autorschaft belegen, so etwa bei Hoffmann oder Rochlitz, die ihre Texte auch an anderer Stelle publizierten oder archivierten. Viele Kürzel lassen sich wohl nicht mehr auflösen. Im Hinblick auf die Frage nach musikanalytischen Personalstilen ist dieser Aspekt der Anonymität zwar problematisch, doch lässt sich aus der vermeintlichen Not eine Tugend machen: Durch das Fehlen von Namen zeigt sich die musikkritische Werkanalyse grundsätzlich als eine eigenständige literarische Form, die sich als kreative analytische Auseinandersetzung mit musikalischem Material versteht. Durch den Einbezug zahlreicher anonym erschienener Texte konnte die vorliegende Studie ein umfassenderes Bild von zeitgenössischen Analysepraktiken liefern, als sie es hätte leisten können, wenn sie sich auf Texte beschränkt hätte, deren Autorschaft geklärt ist, zumal sich den Texten ohne autorbezogene Voreingenommenheit genähert werden konnte.

Dass die vorliegende Studie sich ausschließlich mit deutschsprachigen Werkanalysen befasste, erklärt sich vor allem aus dem geschichtlichen Umstand, dass die Musikzeitschrift tatsächlich bis ins frühe 19. Jahrhundert ein mehrheitlich deutschsprachiges Phänomen war: Wenn auch bereits im 18. Jahrhundert vereinzelt englisch-, französisch- und italienischsprachige Musikzeitschriften entstanden, so bildet sich doch der Typus, der später – auch und gerade international – modellbildend wirken wird und in dem vor allem die kritische Werkanalyse sich als Textgenre entwickelt, zunächst in deutschsprachigen Medien aus. Der auf den deutschen Sprachraum begrenzte Zugang ist somit mehr den im betreffenden Zeitraum vorhandenen Quellen als historiografischer Ignoranz geschuldet. Dass nun in der Betrachtung der Periodika des frühen 19. Jahrhunderts keine englisch-, französisch- oder italienischsprachigen Musikzeitschriften berücksichtigt wurden, begründet

1011 Ders., »Vom Programmzettel zur Listening-App« (wie Anm. 175), S. 172.

sich vor allem darin, dass es die Möglichkeiten und Ziele des Vorhabens zum einen quantitativ, zum anderen auch methodologisch überstiegen hätte. Somit wären analysegeschichtliche Arbeiten wie die vorliegende für nicht-deutschsprachige musikalische Periodika nicht nur denkbar, sondern auch notwendig, um die europäischen, aber auch insgesamt internationalen Dimensionen eines weitreichenden Phänomens zu erfassen. Überdies konnte diese Arbeit auch längst nicht sämtliche deutschsprachigen Musikzeitschriften berücksichtigen, sondern musste sich mit der getroffenen Auswahl begnügen, die jedoch nach Ansicht des Verfassers genügt, um die Konsolidierungsphase der musikkritischen Werkanalyse hinreichend darzustellen.

Zeichnet die Musikzeitschrift im frühen 19. Jahrhundert vor allem die Hinwendung an ein möglichst breites Publikum aus, so entstehen im späten 19. Jahrhundert wiederum die ersten musikwissenschaftlichen Fachzeitschriften, in denen die Methode der musikalische Analyse weiter geschärft wird. Nicht zuletzt die *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft (VfM)* spielt dabei eine fachgeschichtlich bedeutende Rolle. Hermann Beck widmet Guido Adlers methodischen Überlegungen zur Analyse in der *VfM* ein Kapitel in seiner Überblicksdarstellung.¹⁰¹² So etwas wäre in ausführlicher Form zum Beispiel auch für die 1863 bis 1882 erschienene zweite Folge der *AmZ* zu leisten, in der die *VfM* zumindest partiell ihre konzeptuelle Vorläuferin hat und die ein weitaus stärker historisch-philologisch ausgeprägtes Profil aufweist als die 1798 bis 1848 erschienene erste Folge.¹⁰¹³ Eine dezidierte Untersuchung der musikkritischen Werkanalyse in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wäre fachgeschichtlich aufschlussreich, um zu ermitteln, inwieweit sie weiterentwickelt wird und ob bzw. wie sich aus ihr ein spezifischer Typus der methodisch profilierten musikwissenschaftlichen Analyse herausbildet. Auch der Frage, wie andere Gattungen musikbezogener Literatur Analyse einsetzen, wäre weiter nachzugehen: Wenn Marx ausschweifende biografische Reflexionen als hermeneutischen Rahmen für seine Interpretation später Beethoven-Kompositionen nutzt, liegt die Vermutung nahe, dass auch die Komponisten- und Musikerbiografik des 19. Jahrhunderts Gebrauch von Analyse zur stil- oder auch lebensgeschichtlichen Interpretation macht.

Es hat sich gezeigt, dass für einen Teil der Forschung die Geschichte der musikalischen Analyse im frühen 19. Jahrhundert in Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. Sinfonie kulminiert. Ohne Zweifel handelt es sich bei dem Text um ein besonderes Dokument der Analysegeschichte, das in programmatischer Weise ästhetische und strukturanalytische Fragen zusammenbringt.

1012 Siehe Beck, *Methoden der Werkanalyse* (wie Anm. 4), S. 174–181.

1013 Siehe dazu Recknagel, »Dem Wahren, Schönen, Guten« (wie Anm. 161) und »Neue Sachlichkeit. Die Allgemeine Musikalische Zeitung unter Friedrich Chrysander« (wie Anm. 161).

Methodengeschichtlich erscheint es indes dürftig, Einzeltexte so hervorzuheben, als repräsentierten sie gleichsam eine ganze Textgattung, wenn gleichzeitig empfindliche Forschungslücken in der historischen Situation davor und danach bestehen. Weder wurde die musikkritische Werkanalyse vor Hoffmann hinreichend in den Blick genommen, noch wurden die Analysen, die nach Hoffmann (und vor Schumann) entstanden, bislang gründlich untersucht. Es ließe sich auch darüber streiten, ob ein Teil der in dieser Arbeit abgehandelten Analysen wirklich Analysen im engeren Sinne sind: zu partikular scheinen die Zugriffe auf das Phänomen Musik, ein einheitliches methodisches Vorgehen lässt sich kaum finden, Kriterien werden – trotz Normversuchen und methodologischen Leitartikeln – eher selten systematisch behandelt, Notenbeispiele nicht immer im Detail erläutert, häufig ersetzt metaphorisches Vokabular kompositionskritisch exakte Terminologie. Dies alles mögen Gründe dafür sein, dass die analysegeschichtliche Forschung bisher so wenig Notiz von diesen Texten genommen hat. Der Autor der vorliegenden Studie plädiert indessen für eine offene, quellenbasierte Annäherung an das Phänomen der Analyse, die sich nicht in der evolutionären Teleologie einer Werkhermeneutik erschöpft, sondern die, ganz allgemein gesprochen, alle Versuche, musikalische Werke strukturell, ästhetisch und historisch zu vermitteln, in sich begreift, sofern sie ihre Befunde an der Musik belegen. Gewiss mögen die Perspektiven der musikkritischen Werkanalyse auf Kompositionen hochgradig unterschiedlich und nicht immer miteinander vergleichbar sein. Doch dies kann man mehr als ihre Stärke denn als ihre Schwäche sehen. Dass sich vor allem in der Summe dieser Texte ein überaus perspektivenreiches Bild von der Analyse des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts und von musikalischem Verstehen überhaupt ergibt, steht außer Zweifel. Wie durch ein Brennglas gebündelt, werden an der musikkritischen Werkanalyse zahlreiche Transformationsprozesse im musikalischen Denken um 1800 erkennbar, seien es die Veränderungen im Sprechen über Instrumentalmusik, sei es die Betonung der historischen und ästhetischen Dimensionen von Musik, sei es die Gleichzeitigkeit von Verstehensmodellen und Darstellungsformen wie Rhetorik, Formanalyse, historisch informierter Stilkritik, literarischer Interpretation und emphatischer Exegese. Allein durch die Bündelung all dieser Ansätze musikalischen Verstehens kommt der musikkritischen Werkanalyse des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts eine Schlüsselfunktion in der Geschichte musikalischen Verstehens zu.