



## Mit einem roten Faden durch die Instrumentalmusik

*Martina Sichardt*

Wie ein 'roter Faden' zögen sich „charakteristische Motive“ durch seine Opern, schrieb bereits 1850 Theodor Uhlig<sup>1</sup> über Wagner, Felix Dräseke<sup>2</sup> sprach vom „Ariadnefaden“ (1858), und Wagner selbst nannte sie „Gefühlswegweiser“ (*Oper und Drama*, 1851): die später so genannten „Leitmotive“, die in Tafeln zusammengestellt und mit Namen versehen als „Leitfaden“<sup>3</sup> dem Rezipienten an die Hand gegeben wurden. Die Leitmotive – also melodisch-rhythmische Motive, Harmoniefolgen u. ä., die durch den Text oder die Bühnensituation bei ihrem ersten Auftreten eine Bedeutung erhalten – dienen Wagner zu einer spezifischen Art der Geschehensdarstellung: mithilfe der Leitmotive kann das Orchester das Bühnengeschehen kommentieren.

Wenn Sieglinde im 1. Akt der "Walküre" dem von Hunding verfolgten Siegmund erzählt:

"Traurig saß ich, während sie tranken; ein Fremder trat da herein: ein Greis in grauem Gewand; tief hing ihm der Hut, der deckt ihm der Augen eines...", und es ertönt unmittelbar nach dem Wort "Fremder" im Orchester das Walhall-Motiv (Hörner, E-Dur), so weiß der Hörer – nicht aber Sieglinde! –, wer der Fremde war, der das Schwert "Notung" in die Esche stieß, nämlich kein anderer als Wotan selbst.

NB 1: Richard Wagner, *Walküre*, I. Akt

Und wenn sich im Orchesterzwischenpiel während der Verwandlung des Schauplatzes der 1. Szene – "In der Tiefe des Rheines" – in den der 2. Szene – "Freie Gegend auf Bergeshöhen, am Rhein gelegen" – wenn sich also in dieser Verwandlungsmusik das Ring-Motiv allmählich in das Walhall-Motiv verwandelt, so gibt damit wiederum die Musik des Orchesters eine Kommentierung des Bühnengeschehens ab, indem sie den inneren Zusammenhang der Motivfelder Ring/Alberich/Machtgier und Walhall/Wotan/Macht offenlegt, ja indem sie

---

<sup>1</sup> Zitiert nach: Joachim Veit, Art. Leitmotiv, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 1084.

<sup>2</sup> a.a.O., Sp. 1085.

<sup>3</sup> vgl. etwa Hans von Wolzogen, *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel "Der Ring des Nibelungen"*, Leipzig 1876. Zur Leitfaden-Literatur s. Christian Thorau, *Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur der Leitmotivtechnik Richard Wagners* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 50), Stuttgart, 2003. Bereits Leopold Mozart spricht in dem bekannten Brief vom 13.8.1778 an seinen Sohn von "il filo".

Walhall gleichermaßen wie den Ring als Symbol von Unrecht und Herrschaft bewertet und deutet.<sup>4</sup>

NB 2: Richard Wagner, Rheingold, 1. Szene

Kommentierungen und Deutungen dieser Art in einem Drama werden in der Dramentheorie als epischierende (i.e. aus dem Epos stammende) Strukturen bezeichnet, die auf verschiedene Art in Erscheinung treten können: z.B. als Beiseite-sprechen (ad spectatores), als Nebentexte (also Regieanweisungen, die das Geschehen kommentieren), durch die Einführung eines Spielleiters etc.<sup>5</sup> All diese Gestaltungsmittel bewirken – so das Standardwerk der Dramentheorie von Manfred Pfister –, dass ein „vermittelndes Kommunikationssystem“ zwischen Werk und Rezipient tritt: gemeint ist nichts anderes als – ein Erzähler<sup>6</sup>. In Wagners Musikdrama wird also qua Leitmotiv das Geschehen aus Erzählersperspektive kommentiert<sup>7</sup>. Das erste Beispiel machte zudem deutlich, daß es sich um einen Erzähler handelt, der mehr weiß als seine Figuren – in der Terminologie der Erzähltheorie handelt es sich also um einen "allwissenden Erzähler" (in der Terminologie von Gérard Genette: "Nullfokalisierung", bei Franz K. Stanzel: "auktoriale Erzählsituation").

Die Kommentierung des Geschehens durch Motivzitate oder durch allmähliche Verwandlung von Motiven wird bei Wagner dadurch ermöglicht, dass Motiven durch den Text eine konkrete Bedeutung zuwächst.<sup>8</sup> Doch wie verhält es sich bei textlosen Kompositionen, bei den Werken der Instrumentalmusik seit dem Ende des 18. Jahrhunderts, die den Anspruch einer autonomen Tonkunst erheben? Gibt es auch da einen Erzähler, der zwischen Werk und Rezipient 'vermittelt'? Mit dieser Frage begeben wir uns auf vermintes Gelände, denn Fragen dieser Art beschwören fast zwangsläufig eine weitere Frage herauf, nämlich die nach dem Inhalt dessen, was der Erzähler erzählt. Am Horizont erscheint sogleich drohend die Form-Inhalt-Debatte - ein Diskurs, der die Musikästhetik im 19. Jahrhundert beherrschte und spaltete und der wohl bis heute, jedenfalls in der Beethoven-Forschung, nachwirkt. Wir treten daher den geordneten Rückzug an und fragen bescheidener: gibt es etwas, das ins textlose Werk eingelassen ist, was den Rezipienten durch das Werk führt? Diese Frage ist bei weitem einfacher zu beantworten, gilt doch die sogenannte „motivisch-thematische Arbeit“ im Sonatensatz, der Hauptform der Instrumentalmusik, gemeinhin als „tragendes Moment der Form“.<sup>9</sup>

<sup>4</sup> s. Carl Dahlhaus, Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, München u.a. 1990, S. 93f.

<sup>5</sup> s. Überblick bei Manfred Pfister, Das Drama, München, <sup>11</sup>2001, Abb. S. 123.

<sup>6</sup> s. Pfister a.a.O., S. 21; in der Sprache der Kommunikationstheorie wird in Pfisters Modell S. 20f. zwischen "Sender" und "Empfänger" unterschieden.

<sup>7</sup> Carl Dahlhaus, Zeitstrukturen in der Oper, in: Die Musikforschung 34/1 (1981), S. 2–11, hier S. 4.

<sup>8</sup> Sie sind demnach mittels Text denotierte Zeichen.

<sup>9</sup> so etwa Clemens Kühn/Britta Schilling-Wang, Art. Thema und Motiv, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe hg. von Ludwig Finscher, Sachteil, Bd. 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 541.

Ein Blick auf den 1. Satz von Haydns Streichquartett op. 33 Nr. 2 zeigt, wie aus den Motiven des zu Beginn aufgestellten Themas in der Folge immer neue Gestalten entwickelt werden, die gleichsam logisch den Gedankenfluss weitertreiben. Aus dem Thema werden Motive herausgebrochen, die dann transponiert, sequenziert, fortgesponnen und anders weitergeführt werden; man erkennt die Motive am gleichbleibenden Rhythmus wieder, und man nimmt ihre Verwandlung wahr, da den rhythmischen Gestalten immer wieder andere Töne unterlegt werden. Das Quartett gehört zu jener Quartettserie, die nach den Worten des Komponisten „auf eine ganz neue Art“<sup>10</sup> komponiert ist – eine Äußerung, die man früher auf die motivisch-thematische Arbeit bezogen hat und deren "Erfindung" durch Haydn man demgemäß auf das Jahr 1781 datierte.

NB 3: Joseph Haydn, Streichquartett op. 33 Nr. 2, Beginn des 1. Satzes

Mag der Gang dieser Motiv-Entwicklung in einer Sonatenexposition eher spielerisch anmuten, so unterliegt er in der Durchführung einer Beethoven-Sonate einem spannungsvollen Sog. Dieser entsteht (etwa im 1. Satz der Klaviersonate op. 28 aus dem Jahre 1801) zum einen dadurch, dass das Thema planvoll immer weiter verkleinert wird (durch Abspaltung von Themenbestandteilen, die dann in verschiedene Tonarten transponiert werden), zum anderen dadurch, dass dieser motivisch-thematische Prozess auf eine modulierende Harmonik appliziert ist, die ihrerseits einem fernen Ziel zuzustreben scheint.

NB 4: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 28, 1. Satz, Durchführung

Eine zielführende Verwandlung von thematischem Material ereignet sich im Übergang vom Allegro zum Adagio von Schuberts „Wanderer-Fantasie“ (1822), wenn man so will also im Übergang vom 1. zum 2. Satz. Deutlich wahrnehmbar wird der thematische Rhythmus des Hauptthemas auf einer langen Modulation von G-dur (Dominanttonart des Hauptthemas) nach Gis-dur (Dominanttonart des in cis-moll stehenden Themas des Langsamen Satzes), das neue Thema entsteht vor unseren Augen bzw. Ohren, oder anders formuliert: der kontrastierende Charakter des Adagiothemas wird unmittelbar aus Bestandteilen des Wanderer-Themas entwickelt – ein Vorgang, der im übrigen an das zweite unserer Wagner-Beispiele erinnert, in dem die Entwicklung des Walhall-Motivs aus dem Ring-Motiv unmittelbar Ereignis wurde.

NB 5: Franz Schubert, Wanderer-Fantasie, Übergang zum Adagio

Aus der Rezeption der Wanderer-Fantasie entwickelte Liszt seine Konzeption der Symphonischen Dichtung, in der die einmal zugrunde gelegten Themen oder Motive immer neue Charaktere annehmen (die sog. Themen-Metamorphose).

---

<sup>10</sup> geäußert im berühmten Pränumerationsbrief vom 3.12.1781.

Die motivisch-thematische Arbeit im Verein mit einer modulierenden Harmonik lässt also so etwas wie einen diskursiven Ablauf entstehen, der vom Hörer mit Spannung verfolgt werden kann. Dass der Sonatensatz bereits früh in dieser Weise verstanden wurde, kann man aus einer Äußerung des Theoretikers Michaelis über Haydn aus dem Jahre 1805 herauslesen:

„Es giebt in der musikalischen Composition [...] zweideutige Figuren, melodische Täuschungen und überraschende Entwicklungen, welche in unmerklich eintretenden Veränderungen des Tempo und Rhythmus, der Melodie und Harmonie, der Tonart u. dergl. bestehen, wobei unvermerkt dem Bekannten etwas Neues untergeschoben oder beigemischt, das Gewohnte mit etwas Fremden vermischt wird, kurz worin bald eine Verwicklung unmerklich eingeleitet, bald eine Entwicklung unerwartet ausgeführt, und die Einbildungskraft fast durch stete Verwandlungen und Illusionen in Spannung gehalten wird. Der Virtuose und der Componist bedienen sich dieser Künste als einer Würze oft mit großem Glück.“<sup>11</sup>

Die „Einbildungskraft [...] durch [...] Verwandlungen [...] in Spannung“ halten: das ist der Kern des Satzes, und diese Kunst wird nicht nur dem Komponisten zugeschrieben, der all dies ersinnt, sondern, und das ist bemerkenswert, auch dem Interpreten – wir werden darauf zurückkommen.

Die Entstehung eines diskursiven Ablaufs in der Sonatenform ist oft beschrieben worden (etwa von Wörner, Dahlhaus, Assafjew), unter Begriffen wie „Entwicklungsform“, „dynamisch entwickelnde Form“, „Prozess“, „musikalische Logik“, exemplarisch wurde er in den Werken des mittleren Beethoven gefunden. Mag man den diskursiven Ablauf, die Sukzession von auseinander erwachsenden, entwickelten Ereignissen, auch als bestimmendes Merkmal des Ablaufs einer Sonatenform erkennen, so ist sie doch nicht dessen einziges. Wie das folgende Beispiel zeigt, kann die Sukzession unterbrochen, durch Einschübe aufgehalten werden.<sup>12</sup>

NB 6: Ludwig van Beethoven, „Waldstein-Sonate“ op. 53, 1. Satz, Coda

Am Schluss des 1. Satzes von Beethovens „Waldstein-Sonate“ op. 53 stoppt die Sukzession auf einer Fermate; es folgt der Beginn des 2. Themas, dieses wird jedoch nicht zuende geführt, sondern die letzte Phrase wird abgespalten und mehrfach wiederholt, einmal nach Moll verwandelt, beim letzten Mal erklingt sie im ritardando. Im Verhältnis zu seinem ursprünglichen Auftreten in Exposition und Reprise erscheint das 2. Thema hier also 1. unvollständig und 2. in „gedehnter“ Gestalt („gedehnt“ durch dreimalige Wiederholung eines motivischen Bestandteils, durch Fermaten und durch Tempoverlangsamung). Nach der letzten Fermate setzt sich die Sukzession fort, und die gesamte eben besprochene Passage

<sup>11</sup> s. Lothar Schmidt (Hg.), Christian Friedrich Michaelis, Ueber den Geist der Tonkunst und andere Schriften, Chemnitz 1997, S. 210; hier zitiert nach: Ludwig Finscher, Joseph Haydn und seine Zeit, Laaber 2000, S. 159. Die Äußerung ist bezogen auf Haydns „Witz“.

<sup>12</sup> Zum folgenden s. ausführlich meine 2012 in der Reihe "Schriften zur Beethoven-Forschung" des Beethoven-Hauses/Bonn erscheinende Habilitationsschrift "Entwurf einer narratologischen Beethoven-Analytik".

wird als Einschub erkennbar, denn diese Fortsetzung schließt harmonisch unmittelbar an der Abbruchstelle an: der Dominantseptakkord auf G bei Abbruch der Sukzession findet seine Auflösung im C-Dur der Wiederaufnahme der Sukzession.

Wie eine flüchtige Erinnerung an bereits Erklungenes, die für einen kurzen Moment die zum Schluss strebende Sukzession aufhält, retardiert: so klingt dieser Einschub. Für solche die Sukzession aufhaltenden, erinnernden Einschübe hält die Erzähltheorie (nun in der Terminologie von Eberhard Lämmert) den Begriff des „Rückgriffs“ bereit, der zu den „eingeschobenen Rückwendungen“ gehört<sup>13</sup>; er ist definiert als retardierender Einschub – von Vergangenenem oder von Erinnerung an Vergangenes – in das Gegenwartsgeschehen.

Wir haben somit in den eben betrachteten Sonatenausschnitten „Sukzession“ und „Rückgriff“ als strukturelle Phänomene offengelegt; damit aber haben wir gleichzeitig fundamentale Erzählstrukturen in der Musik bloßgelegt. Denn die Sukzession, das Geschehen in der Zeit, ist seit Lessing und Herder (aber auch schon bei Aristoteles) als grundlegendes Prinzip epischen Erzählens – in Abgrenzung zu Lyrik und Drama – gewürdigt worden. Im Epos „muß alles“, so Herder, „zur Handlung eilen“, muss sich alles, so Jean Paul, „in die Blumenkette der Zeit verkleiden“.<sup>14</sup> Eine weitere fundamentale Erzählstruktur ist uns in der „eingeschobenen Rückwendung“ des erinnerten 2. Themas in der Waldstein-Sonate entgegen getreten: denn die Unterbrechung der Sukzession durch Einschübe, die als „Rückwendung“ oder „Vorausdeutung“ die pure chronologische Darstellung des Geschehens durchbrechen, gehört zu den fundamentalen die Zeit einer Erzählung strukturierenden Eingriffen.<sup>15</sup> Mit den Begriffen „Dehnung“ und „Raffung“ endlich wird in der Erzähltheorie die Differenz von „Erzählzeit“ und „erzählter Zeit“ gemessen; so kann etwa die Geschichte mehrerer Generationen in einem Kapitel abgehandelt werden, während an anderer Stelle die Schilderung einer kurzen gedanklichen Impression mehrere Seiten einnimmt (und damit die Erzählung des Vorgangs ein Mehrfaches der Zeit benötigt als der Vorgang selbst). In beiden Fällen ist die „Erzählzeit“ nicht deckungsgleich mit der „erzählten Zeit“. Durch die Unterscheidung aber des Vorgangs und der Erzählung des Vorgangs wird gleichzeitig die Existenz eines Erzählers offenbar, denn nur durch ihn, durch den Erzähler, kann die zeitliche 'Verzerrung' des Vorgangs – also seine „Dehnung“ oder „Raffung“ – in der Erzählung überhaupt entstehen. „Dehnendes Erzählen“<sup>16</sup> – so erweisen wiederum die Erkenntnisse der Erzähltheorie – ist vor allem bei der Erzählung von Gedanken und Träumen vorzufinden. Und eben darum handelte es sich ja beim „Rückgriff“ in der Waldstein-Sonate: um ein kurzes erinnerndes Innehalten,

<sup>13</sup> Eberhard Lämmert, *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart 1955, zitiert nach <sup>8</sup>1993, S. 123f.

<sup>14</sup> Zitiert nach: Lämmert, a.a.O., S. 22.

<sup>15</sup> Die Zeit in einer Narration kann nach Genette nach den Kategorien Ordnung, Dauer und Frequenz analysiert werden (Gérard Genette, *Discours du récit. Essai de méthode*, in: ders., *Figures III*, Paris 1972, S. 65-282 und *Nouveau discours du récit*, Paris 1983; in deutscher Übersetzung erschienen als: *Die Erzählung*. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort hg. von Jochen Vogt, München 1994).

<sup>16</sup> s. Lämmert, a.a.O., S. 84.

um einen gedehnten Augenblick, der nur kurz die immer fortschreitende Sukzession aufhält. Das 2. Thema wird nicht wörtlich wiederholt, sondern auf ganz spezifische Weise verändert: in der „Dehnung“ des hier zitierten 2. Themas gegenüber seinem Erscheinen in Exposition und Reprise wird die Stimme eines Erzählers wahrnehmbar – durch die „Dehnung“ wird die Wiederholung zur Erinnerung.

Bevor Sie mich nun eines Taschenspielertricks verdächtigen, – da wir nun quasi durch die Hintertür genau an der Stelle angelangt sind, wo wir zuvor bewusst den Rückzug angetreten haben (nämlich der Frage des Erzählers in der Instrumentalmusik und der drohenden Form-Inhalt-Debatte) – beeile ich mich festzuhalten, dass es sich bei den hier aufgewiesenen Strukturen um solche handelt, die – ohne den Inhalt des Erzählten überhaupt in Betracht zu nehmen! – „allgemeinste Prinzipien des Erzählens“, „Formen des Erzählens schlechthin“<sup>17</sup> offenlegen, ohne Rücksicht auf bestimmte literarische Gattungen und deren historische Entwicklung, ohne Rücksicht auch auf das Medium, in dem sie sich manifestieren, indem nämlich in der Erzähltheorie sämtliche erzählenden Genres wie Film, Tanz, Pantomime einbezogen werden (seit Seymour Chatman<sup>18</sup> 1978); es handelt sich also mit den Worten von Eberhard Lämmert, Verfasser eines Standardwerks der Erzähltheorie, „gewissermaßen um den Generalnenner des Erzählens“<sup>19</sup> schlechthin, um ‚intermediale Metastrukturen‘ des Erzählens – und als solche manifestieren sie sich offensichtlich auch in der Musik. Wenn Adorno schreibt, „daß Mahlers Musik oft so klingt, als wolle sie etwas erzählen“, oder: „Nicht Musik zwar will etwas erzählen, aber der Komponist will Musik machen, wie sonst einer erzählt“, oder: Musik „erzähle ohne Erzähltes“<sup>20</sup>, dann tritt in diesen Worten die Ahnung zutage, dass in der Musik Erzählstrukturen wirksam sind, ohne dass ein Inhalt in denotativen Zeichen greifbar wäre.<sup>21</sup>

Auch wenn wir soeben betont haben, dass es sich bei den hier beispielhaft in Instrumentalwerken des 19. Jahrhunderts offengelegten narrativen Strukturen um ahistorische und genre- und medienübergreifende Strukturen handelt, ist es legitim und darüber hinaus nicht uninteressant, danach zu fragen, auf welchem Wege und wann überhaupt diese Strukturen in die Musik gelangt sein könnten. Eine Richtung dazu weist uns Schlegel im Athenäums-Fragment 444 (1798), das den Vergleich zum philosophischen Diskurs spannt; hier wird in beeindruckender Klarheit die Instrumentalmusik als entwickelnde Sukzession definiert:

“Es pflegt manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden [...]. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste

<sup>17</sup> Lämmert, a.a.O., S.17.

<sup>18</sup> Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca/London 1978.

<sup>19</sup> Lämmert, a.a.O., S.17.

<sup>20</sup> Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, in: *Gesammelte Schriften*, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 13, Frankfurt 1971, S. 225, S. 217, S. 209.

<sup>21</sup> In die gleiche Richtung zielt der Ansatz von Kofi Agawu in seiner semiotischen Analyse klassischer Musik, indem er die Frage „How“ – und nicht „What!“ – „can Classic music mean?“ untersucht (V. Kofi Agawu, *Playing with signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton 1991, S. 127).

und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? Und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert, wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?“<sup>22</sup>

Deutlicher wird Schlegel an anderer Stelle: "Die Methode des Romans ist die der Instrumentalmusik. Im Roman dürfen selbst die Charaktere so willkürlich behandelt werden, wie die Musik ihr Thema behandelt."<sup>23</sup> Schlegels Hinweis auf den Roman ist in der Tat triftig. Denn etwa um die Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich in der Geschichte des Romans eine fundamentale Wende ereignet: an die Stelle einer lockeren Reihung von Episoden im alten Abenteuer-Roman trat im neuen psychologisierenden Roman ein „kausal geschlossener Geschehensaufbau“.<sup>24</sup> Bereits 1774 legte Christian Friedrich von Blankenburg die erste Romantheorie der noch jungen Gattung vor, in der sich bereits die entscheidenden Merkmale des neuen Romans finden: „das Wesentliche und Eigentümliche eines Romans“ ist für Blankenburg, dass es sich um die „innre Geschichte“ eines „Charakters“ handelt<sup>25</sup>; Hauptgegenstand des Romans sei das „Seyn des Menschen“, sein „innerer Zustand“, im Gegensatz zum Epos der Vergangenheit, welches „Thaten“ zum Inhalt habe<sup>26</sup>. Wesentliche Forderung an die Komposition eines Romans ist für Blankenburg die kausale Verkettung der Ereignisse: „Jede [...] Begebenheit“ ist „Wirkung vorhergegangener“ und „Ursache folgender Begebenheiten“.<sup>27</sup> Als Begründer des solchermaßen „psychologischen“ Romans wird oft Henry Fielding mit seinem Roman „Tom Jones“ (1749) genannt,<sup>28</sup> dem – im Zuge einer rasant ansteigenden Romanproduktion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts – 1766/67 Wielands „Geschichte des Agathon“, 1785–90 Karl Philipp Moritzens „Anton Reiser“ und endlich 1795 Goethes „Wilhelm Meisters Lehrjahre“ – Inbegriff des Bildungsromans – folgten.

Zwei grundlegende Merkmale des jungen Romans in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts werden also bereits in Blankenburgs Romantheorie offengelegt: 1. die Darstellung der „innren Geschichte“ eines „Charakters“; 2. die kausale Verknüpfung von Ereignissen. Ein drittes Merkmal gibt ein Blick auf die Romane selbst zu erkennen: es ist die Darstellung des „Augenblicks“. In Christoph Martin Wielands „Geschichte des Agathon“ ereignet sich ein

<sup>22</sup> Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Auswahl hg. von Gerda Heinrich, Leipzig 1984, S. 152.

<sup>23</sup> Friedrich Schlegel, in: Literarische Notizen 1797–1801, hg. von Hans Eichner, Frankfurt 1980, S. 146.

<sup>24</sup> Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart<sup>8</sup>2001, Art. Roman.

<sup>25</sup> Friedrich von Blankenburg, Versuch über den Roman, Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert, Stuttgart 1965, S. 392.

<sup>26</sup> Blankenburg, a.a.O., S. 18.

<sup>27</sup> Blankenburg, a.a.O., S. 261.

<sup>28</sup> Für Günther Müller ist Fielding der Begründer des Entwicklungsromans (in: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn 1947).

solcher „Augenblick“ bei der Begegnung Agathons mit Danae als ein Moment „ekstatischen Anschauen[s]“, in dem „alle anderen Sinnen, alle wirksamen Kräfte der Seele [...] stille zu stehen, und in einen einzigen Blick, worin man keiner Zeitfolge gewahr wird, verschlungen zu sein [scheinen]“.<sup>29</sup> Diese Aufhebung der Zeit wird Agathon selbst als „eine andere Zeit“ bewußt.<sup>30</sup> Bereits in Wielands „Agathon“ (1766/67) wird also der „ekstatische Augenblick“ zum „Ausgangspunkt von Erinnerung und Selbstreflexion“.<sup>31</sup>

Der „Augenblick“ als Gefäß selbstreflexiver Erinnerung, eingelassen in eine Sukzession kausal verknüpfter Ereignisse einer „innren Geschichte“ – diese narrativen Strukturen sind offensichtlich dem neuen Roman und unserem Beispiel aus der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts gemeinsam: nichts anderes als ein „Augenblick“ selbstreflexiver Erinnerung, in dem die Zeit still zu stehen scheint, war der eingeschobene „Rückgriff“ der Waldstein-Sonate: eingeschoben in die fortschreitende Sukzession – der motivisch-thematischen Arbeit sowie der dieser unterlegten Harmonik –, welche wiederum der Aufeinanderfolge von kausal verknüpften Ereignissen einer „innren Geschichte“ im Roman entspricht<sup>32</sup>.

Und noch eine letzte Brücke kann gebaut werden zwischen Roman und Instrumentalmusik, indem wir die Definition „innre Geschichte“ eines "Charakters" als Merkmal des Romans näherer Betrachtung unterziehen. Denn die Bedeutung, die den „Empfindungen“ – den dargestellten wie denen des Lesers – zukommt, bildet eine Brücke zwischen den Äußerungen des Romantheoretikers Blankenburgs und dem musikästhetischen Schrifttum der Zeit. Blankenburg schrieb 1774: „Das Innre der Personen ist es, das wir in Handlung, in Bewegung sehen wollen, wenn wir bewegt werden sollen“;<sup>33</sup> und: es komme nicht so sehr „auf die Begebenheiten der handelnden Person, sondern auf ihre Empfindungen“ an.<sup>34</sup> In der Musikästhetik trat um diese Zeit an die Stelle der Nachahmungsästhetik die Ausdrucksästhetik eines Carl Philipp Emanuel Bach und Daniel Schubart; an die Stelle des Affekt-Portraits, des „Malens“ von Affekten, trat deren „Kundgabe“<sup>35</sup>, an die Stelle typisierter Affekte das Gefühl als Ausdruck eines individuellen Ich<sup>36</sup>; der Komponist solle, so Schubart, „seine

<sup>29</sup> Zitiert nach: Dirk Göttsche, Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert, München 2001, S. 73.

<sup>30</sup> Zitiert nach: Göttsche, a.a.O., S. 74.

<sup>31</sup> s. Göttsche, a.a.O., S. 74.

<sup>32</sup> Der in der Definition „innere Geschichte“ enthaltene Aspekt der Verzeitlichung wurde in der Romantheorie Blankenburgs näher bestimmt als kausalgenetisch entwickelte Geschichte. Dieser Aspekt sollte später in der Musiktheorie mit dem Begriff der „musikalischen Logik“ besetzt werden, ein Begriff, der zwar bereits bei Johann Nicolaus Forkel 1788, dann bei Koch erscheint, wo er den inneren Zusammenhang der Teile bezeichnet, jedoch erst später in der Bedeutung von motivisch-thematischer Arbeit zum Inbegriff der Wiener Klassik wurde.– s. Carl Dahlhaus, Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland (=Geschichte der Musiktheorie, hg. von Frieder Zaminer, Bd. 11), hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989, S. 207ff.; zum Bedeutungswandels des Begriffs s. im gleichen Band S. 90–97.

<sup>33</sup> Blankenburg, a.a.O., S. 58.

<sup>34</sup> Blankenburg, a.a.O., S. 60.

<sup>35</sup> Carl Dahlhaus, Musikästhetik, Köln 1967, S. 35.

<sup>36</sup> vgl. Hans Heinrich Eggebrecht, Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), 323–349; für Heinrich Christoph Koch ist Musik „Ausdruck der Empfindungen“.



Ichheit in der Musik heraufstreifen“.<sup>37</sup> Wenn wir also nach all unseren Überlegungen narrative Strukturen in der Instrumentalmusik des 19. Jahrhunderts zutage gefördert haben, und im Zuge dessen im „Rückgriff“ einen „Augenblick“ selbstreflexiver Erinnerung erkannt haben, so ist es nur konsequent, den Kommunikator solcher Erinnerung als 'Ich-Erzähler' zu identifizieren. Dieser kurze Ausflug in die Musikästhetik am Schluss unserer Überlegungen ist insofern von Bedeutung, als die Ausdrucksästhetik gleichzeitig eine Interpretationsästhetik war – das berühmte Wort Carl Philipp Emanuel Bachs, dass ein Musiker „nicht anders rühren“ könne, „er sei denn selbst gerührt“, gibt Zeugnis davon.<sup>38</sup> Die hier ausgebreiteten Überlegungen weisen dem Interpreten folglich die Rolle eines Ich-Erzählers zu – wobei natürlich nicht die empirische Person des Interpreten oder Komponisten, sondern eine Art 'lyrisches Ich' der Komposition gemeint ist.

Nach diesen einigermaßen verschlungenen Gedankenwegen wollen wir uns am Ende wenigstens um eine halbwegs unverschnörkelte Antwort auf unsere Ausgangsfrage bemühen – die Frage nach dem ‚roten Faden‘ in der Instrumentalmusik. Ja, es gibt ihn, den 'roten Faden' – er wird greifbar in der hier offengelegten Existenz narrativer Metastrukturen, die gleichermaßen in der Instrumentalmusik seit Ende des 18. Jahrhunderts wie auch im psychologisierenden Roman dieser Zeit wirksam sind.

## Literatur

Adorno, Theodor W.: Mahler. Eine musikalische Physiognomik. In: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann, Bd. 13, Frankfurt 1971.

Agawu, Kofi: Playing with signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music. Princeton 1991.

Blankenburg, Friedrich von: Versuch über den Roman. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774, mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965.

Chatman, Seymour: Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca/London 1978.

Dahlhaus, Carl: Zeitstrukturen in der Oper. In: Die Musikforschung 34/1 (1981), S. 2–11.

Dahlhaus, Carl: Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland. (=Geschichte der Musiktheorie, hg. von Frieder Zaminer, Bd. 11), hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt 1989.

Dahlhaus, Carl: Musikästhetik, Köln 1967.

Dahlhaus, Carl: Wagners Konzeption des musikalischen Dramas, München u.a. 1990.

der Leitmotivtechnik Richard Wagners (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 50), Stuttgart 2003.

Eggebrecht, Hans Heinrich: Das Ausdrucksprinzip im musikalischen Sturm und Drang. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 29 (1955), 323–349.

<sup>37</sup> Zitiert nach: Carl Dahlhaus, a.a.O., S. 35.

<sup>38</sup> Zitiert nach Carl Dahlhaus, a.a.O., S. 36.

Finscher, Ludwig: Joseph Haydn und seine Zeit, Laaber 2000.

Genette, Gérard: Die Erzählung. Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort, hg. von Jochen Vogt, München 1994.

Genette, Gérard: Discours du récit. Essai de méthode, in: ders., Figures III, Paris 1972, S. 65-282

Genette, Gérard: Nouveau discours du récit, Paris 1983;

Göttsche, Dirk: Zeit im Roman. Literarische Zeitreflexion und die Geschichte des Zeitromans im späten 18. und im 19. Jahrhundert. München 2001.

Heinrich, Gerda: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel, Auswahl. Leipzig 1984.

Kühn, Clemens/ Schilling-Wang, Britta: Art. Thema und Motiv. In Ludwig Finscher (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe. Sachteil, Bd. 9, Kassel u.a. 1998, Sp. 541.

Lämmert, Eberhard: Bauformen des Erzählens, Stuttgart 1955.

Müller, Günther: Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, Bonn 1947.

Pfister, Manfred: Das Drama, München <sup>11</sup>2001.

Schlegel, Friedrich: Literarische Notizen 1797–1801, hg. von Hans Eichner. Frankfurt 1980, S. 146.

Thorau, Christian: Semantisierte Sinnlichkeit. Studien zu Rezeption und Zeichenstruktur

Veit, Joachim: Art. Leitmotiv. In: Ludwig Finscher: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Zweite, neubearbeitete Ausgabe, Sachteil, Bd. 5, Kassel u.a. 1996, Sp. 1084.

Wolzogen, Hans von: Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel "Der Ring des Nibelungen". Leipzig 1876.

*Prof. Dr. Martina Sichardt: seit WS 2008/09 Professorin für  
Musikwissenschaft an der HMT Leipzig. Forschungsschwerpunkte: Beethoven,  
Zweite Wiener Schule.*