

HERMANN DANUSER: *Musikalische Prosa. Regensburg: Gustav Bosse Verlag 1975. 160 S. (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Band 46.)*

Die inzwischen interdisziplinär weitverbreitete parallelisierende Betrachtungsweise von Sprache und Musik auf systematischer Grundlage favorisiert aufgrund fehlender historischer Reflexion oft allzu einfache Problemlösungen. Die vorliegende Rekonstruktion der Genese einer historischen Kategorie hingegen beleuchtet nicht nur den ihr inhärenten Gang der Musikauffassung, sondern auch ein Stück Musikgeschichte in ihrem Verhältnis zur Sprache. Der Begriff musikalischer Prosa wird hierbei (abgesehen etwa von seiner französischen Bedeutung als Sequenz, sowie seiner Auffassung als nicht figurierter Choralgesang bei Forkel) in einem doppelten Verhältnis gesehen: Einerseits als Gegenpol zur ästhetischen Kategorie der (musikalischen) Poesie, andererseits als Chiffre für gewisse Aspekte der Sprachähnlichkeit von Musik. In diesem Spannungsfeld entwickelte sich sowohl die Kategorie als auch der unter ihr konzipierte musikalische Gegenstand vom frühen 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert, was die Eingrenzung des Themas auf diesen Zeitraum rechtfertigt. Danusers Analyse setzt ein mit der Darstellung des Prosabegriffs in der Ästhetik des deutschen Idealismus, deren Zwiespalt einer geschichtsphilosophischen Rekonstruktion des Zeitalters als prosaischem und dem Anspruch der Bewahrung von Poesie als höchstem ästhetischem Gut in ein Verhältnis zu bringen war zu einer „Welt der Endlichkeit und Veränderlichkeit, der Verflechtung in Relatives“ (Hegel), des „Drucks einer Notwendigkeit“, die eine andere ist als die Notwendigkeit spezifisch poetischer Organisation. Jenes Problem war, ausgehend von den Frühromantikern, nur zu lösen, indem deren alte Dichotomie Organisch-Poetisch vs Mechanisch-Prosaisch zugunsten einer Entwicklung aufgegeben wurde, in der Poesie „prosaische Bestimmtheit“ gewinnen konnte, der Darstellung des „Beschränkten“ und „Häßlichen“ fähig, und Prosa die „Sitten der höheren poetischen Welt“ anzunehmen gezwun-

gen wurde. Dieses Postulat, zunächst realisiert durch den „zur Regel erhobenen Wechsel der Periodenbildung“ (S.27), wird im ersten Kapitel aus wichtigem Grunde ausführlich exponiert: Soll doch die Schönberg-Analyse am Ende des Bandes erweisen, daß hier Musikalische Prosa, auf der höheren Stufe ihrer Entwicklung, jene Konzeption voll realisiert, was erstens erlaubt, von einer Entwicklung zu sprechen, zweitens, auf dem Boden dieser Perspektive, Musikgeschichte zu strukturieren: „Seitdem die Poesieästhetik außer Kraft gesetzt und die Prosa zum Kunstideal erhoben wurde, vereinigt der Prosabegriff . . . nicht wenige Bestimmungen des ehemaligen Poesiebegriffs auf sich . . . (Dies) hat seinen musikimmanenten Grund in der Sprachhaftigkeit beider, seinen soziologischen aber in der Kontinuität der Funktion der partiell autonomen Musik innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Diese Funktionskontinuität . . . und der . . . irreversibel . . . verlaufende Prosaisierungsprozess des Materials bürgen . . . dafür, daß der Nachweis von Zusammenhängen zwischen Schönbergs Begriff musikalischer Prosa und dem emanzipierten Sprachbegriff der deutschen Romantik keine leere Konstruktion bleibt“ (S.141). Durch eine umsichtige Analyse in sechs Schritten wird diese Konstruktion nun ausgefüllt. Danusers hermeneutisches Verfahren, das sich zwischen den Ebenen des Materialstandes, der Werke, der ästhetischen Reflexion darüber sowie des jeweiligen Rezeptionsstandes bewegt – allerdings erscheint die Favorisierung jeweils einer dieser Ebenen bei den erwähnten Schritten manchmal kontingent –, gestattet, im Lichte seiner These den Differenzierungen und Modifikationen der Entwicklung in vollem Umfange nachzugehen, wobei hierin gerade jene idealtypische Konstruktion ihre Rechtfertigung findet:

Kritisierte Grillparzer heftig die Unterordnung der Musik in ihrer prosaischen Gestalt unter die Dramatik, und damit die Vermengung des poetischen mit dem prosaischen Bereich (2. Kapitel) an Webers *Freischütz*, so kann Danuser in seiner Analyse eine „präzise auskomponierte Musik“

(S.49) mit homogener harmonischer Binnenstruktur nachweisen, die die Antithese Rezitativ-Arie überwinde, die zentrale Kategorie des „*Charakteristischen*“ (Hegel) hervortreten lasse und das Tempo durch auskomponierte rhythmische Variabilität der dramatischen Entwicklung anpasse.

Im 3.Kapitel rekurriert Danuser auf wichtige Quellen zum Thema, die erst kürzlich entdeckt wurden: Gustav von Schlabrendorf vermittelt zwischen den Prosa-Apologeten, die auf ihr angenommenes Ideal antiker Musik verweisen, und deren Kritikern, und reklamiert eine taktlose Musik als bestimmend für Naturmusik. Ernst Wagner entwirft Musikalische Prosa, von Schumann rezipiert, als „*lebendige Freiheit der Musik*“, die auf das „*Vermögen der Begriffe*“ wirken könne.

Deren „*scharfe Eindringlichkeit*“ im Ausdruck hebt Robert Schumann (4.Kapitel) hervor, wenn auch noch einem pejorativen Prosabegriff verhaftet, verweist auf „*metrische Lizenzen, partielle Liquidation der Symmetrie*“, und erkennt bereits den Zusammenhang zwischen der Eindringlichkeit von Ideen und der Liquidation von deren Wiederholbarkeit bei Berlioz, womit das klassische Ideal verlassen wird. In Einzelanalysen der erwähnten *Symphonie fantastique* stellt Danuser darüber hinaus die partielle „*Suspension des Kadenzgeschehens*“ (S.60), rhythmische Diminutionen, die zur Bildung unschematischer Binnengebilde im Rahmen regulärer Grunddispositionen führen, sowie die quasi erzählende Instrumentation heraus. Eine doppelte Funktion der Programmmusik für die musikalische Prosa zeichne sich hierbei ab: Einerseits stelle jene deren Mittel bereit, andererseits provoziere sie, daß ex negativo die Gegenströmung (Brahms' Symphonik) eine Synthese von Abstraktion und Expression suche, die vorbereitend wird für die Musikalische Prosa Max Regers und der Neuen Wiener Schule. Wagners Weg von der Kritik des (hier expliziten) Begriffs Musikalischer Prosa zur Versmelodie (5.Kapitel) bewahrt trotz der Distanzierung von „*nicht wiederholender*“ Musik, die nicht apperzipierbar sei, Momente der abgelehnten Prosa: Die

Sprengung von Perioden durch Dialogisierung sowie die szenische Gebundenheit im Duktus der Recitativi accompagnati. Zwar verliere auch das noch im *Rheingold* wichtige Rezitativprinzip im Netz der Leitmotive der *Götterdämmerung* seine ursprünglich neuernde Funktion; dennoch stellten die koloristischen (rhythmischen und intervallischen) Mittel und die aus ‚diskreten‘ Leitmotiven gebildete unendliche Melodie mit ihrer „sozialen“, nicht immanent musikalischen Dimension der Erinnerung einen weiteren Schritt in der Entwicklung dar.

Diese Einheit von Kontinuität und konturrierender Diskretion führe bei Gustav Mahler (6.Kapitel) zur Individualisierung, die sich jedoch im Rahmen musikalischer Prosa „*als Roman*“ bewege. Roman wird hierbei als „*Tendenz von Formprinzipien*“ (S.88) im Gegensatz zum ‚dramatischen‘ Typus der Sinfonie begriffen, jenseits der scheinbar regulären Syntax, also in Ausweitung des Begriffs musikalischer Prosa auf tieferliegende Strukturen: (Daß die Begriffsgeschichte jener Kategorie sich verspätet hat, darf nicht den Blick aufs Material verstellen, sondern muß aus dessen Nichtsich-fügen innovative Momente für den Begriff selbst beziehen.) Danusers Analyse des 1.Satzes der 3.Sinfonie soll nun weder Mittel zur ästhetischen Deskription des Werkes noch Zweck mit dem Ziel (seiner) Theorie sein (S.90), sondern jene Bedingungen verknüpfen: Die „*Schubladen der Formontologie*“ zeitgemäß eher als ästhetisches Verdikt statt als Garant ästhetischen Gelingens zu betrachten, und andererseits die erzählenden Momente der „*integralen Variantentechnik*“ zu gewinnen, wobei ein vorsichtiger Umgang mit hermeneutischen Begriffen (das überdehnte *Cis* der Trompetenfanfare „*reibe sich sehnsüchtig*“ am statischen *d-moll* Klang; die Wiederkehr des Trauermarsches der Exposition im Posaunensolo zeige die „*Wandlung zur individuellen Trauer*“) formal abgestützt ist, ebenso wie die Etikettierung der Großstrukturen, z. B. „*Traum als Erinnerung an die fiktive musikalische Realität*“ von Teil 1 im Teil 2, die einer eigenen Prozeßlogik folgt, der des Traumes. Von jener Warte werden sowohl Clytus Gott-

wald, der Mahlers komplexe Form als „Formlosigkeit“ zum avantgardistischen Begriff der Collage überdehne, sowie Schönbergs These von der Banalität der Mahlerschen Themen kritisiert und als Vorurteile der Rezeption erwiesen. Jene Analyse ist im besten Sinne „totalisierend“, da die immanente Bedingtheit der Einflußfaktoren durch deren vollständige Konfrontation untereinander relativiert wird.

Mahlers „*epische Synthesis*“ von Modellen steht im Gegensatz zu Max Regers Idealen (Kapitel 7), der einerseits durch die deklamatorische Rhythmik seiner Lieder sich der Prosa annäherte; jedoch sei seine Polyphonie nicht ins Prosaprinzip integriert, da ein Primat der Harmonik über die Rhythmik das emphatische Vorwärtsschreitende (*proversa*) der Prosa (Julius Stenzel) verhindere. (Der explizite und affirmative Begriff musikalischer Prosa erscheint gleichzeitig bei Max Hehemann.)

In der „*aphoristischen musikalischen Prosa*“ Schönbergs gelange diese zu ihrem Höhepunkt der solchermaßen rekonstruierten Entwicklung. Faßte sie Alban Berg noch enger im Sinne einer irregulären Phrasenbildung, so meint sie bei Schönberg emphatisch die Sprachhaftigkeit von Musik, die damit nicht mehr in Gegensatz zur musikalischen Poesie trete, einer Poesie, die nur als Entwicklungsstufe mit anderem Anspruch an das Hörvermögen aufgefaßt wird. (Jene Historisierung des Begriffes musikalischer Poesie von der Warte einer Rezeptionstheorie aus läßt sich, nebenbei bemerkt, gegen die strukturalistischen Versuche richten, das „Wesen der Musik“ durch bestimmte Symmetrien und Oppositionsrelationen zu rekonstruieren.) Das „*Primat des Besonderen*“ und der „*Konkretion*“, der vollen Bedeutungsprägnanz des musikalischen Gedankens verlange jedoch auch eine spezifisch prosaische Organisationsform, so daß man nicht mehr die alte Form-Inhalt-Dichotomie – „*Die Inhalte der ungebundenen Tonsprache zehren von den Formen der gebundenen*“ (Carl Dahlhaus) – aufrechterhalten könne. Vielmehr sei jene Organisationsform auf verschiedenen Ebenen realisiert: Exemplarisch in der *Erwartung* als

musikalisches Psychogramm – direkte Mimesis –, als „*immanentes Ingrediens*“ im Stimmengeflecht von op.16, schließlich als „*Synthese von Freiheit und Konstruktion*“ in op.23.

Die Idee des Organischen begründete also, ausgehend von der Poesie, den Prosaisierungsprozeß des Materials; in der „*wahren Prosa*“, in der „*alles unterstrichen ist*“ (A.W.Schlegel), ist die Poesie „*erweitert*“ (Novalis). Demgegenüber ist, wie im Anhang skizziert wird, die Herausstellung eines spezifisch metaphorischen Bedeutungsgehalts von Prosa bei Hanns Eisler ein Rekurs auf Symbolhaftigkeit, der für jene Tradition nicht konstitutiv war.

(September 1977)

Christoph Hubig