

Wolfgang Roscher

Stilkontroversen und Ausdrucksverwandtschaften der Künste zu Beginn des 19. Jahrhunderts

A) Bildung zwischen Aura und Kommunikation

Die Überlegungen von Benjamin, Scholem, Adorno und Habermas (vgl. Unseld 1972) haben, vor allem von Hegelschem Denken angeregt, gezeigt, daß gewissen anthropologischen Konstanten ästhetischen Verhaltens und Sichbildens bestimmte historische Variablen, bestimmte Entwicklungen und irreversible Prozesse des künstlerischen Ausdrucks und Umgangs gegenüber stehen. Ein stetiger Verlust von Aura, Kultwert und Unmittelbarkeit in der Geschichte wird durch einen zunehmenden Gewinn an Vermittelbarkeit, Ausstellungswert und Kommunikationsmöglichkeit der Künste kompensiert. Dabei werden die Ängste vor "Gewinn" wie vor "Verlust" und die Versuche von Bewahrung und Rettung durch Bildung spürbar.

Die Aura, also der lebendige Hauch zwischen "os" und "aures", zwischen Mund und Ohren, die Unmittelbarkeit seiner sinnlichen Ausstrahlung verflüchtigt sich "mit der Emanzipation der einzelnen Kunstübungen aus dem Schosse des Rituals", aber dadurch "wachsen die Gelegenheiten zur Ausstellung ihrer Produkte... Und wenn die Ausstellbarkeit einer Messe von Hause aus vielleicht nicht geringer war als die einer Symphonie, so entstand die Symphonie in dem Zeitpunkt, als ihre Ausstellbarkeit größer zu werden versprach als die der Messe" (Benjamin 1974, 22). Dem esoterischen Impuls der Aura für Verehrung und Einmaligkeit, für ihre Vorbehaltenheit und Unnahbarkeit stellt Benjamin also die exoterische Funktion von Kunst für ihre Erfahrung von Kommunikation in der Gesellschaft gegenüber; diese nähme im gleichen Maße zu, wie jene im Laufe der Geschichte abnähme. Wie ist dieses Dilemma zu deuten?

Das Dilemma besteht in der Ambivalenz von Fortschritt - und so wird sie deutlich: einmal in der Entritualisierung der Künste, d.h. ihrer allmählichen Herausschälung aus Kult und Mahl, Fest und Brauch, der eine zunehmende Re- oder Pararitualisierung der ästhetischen Rezeption gegenüber steht: im Bühnenweihfestspiel und Opernfestival, bei Pop- und Rockwallfahrten, im Starkult, angesichts tabuisierter Wohnraumordnungen und Ein-

schaltzeiten für den Familienfernsehkonsum - dem Herrgottswinkel, dem Ave-Läuten von ehemals vergleichbar -, sowie einer Art Zwangsneurose, das technische Effizienz-Niveau ständig zu steigern. Zum anderen zeigt sich ein stetiges Fort-Schreiten des "mimetischen", also nachbildenden Verhaltens von der mimischen und oralen Kommunikation zur technologischen Mimesis hin, d.h. zur Nachahmung einer Botschaft durch die digitalisierten Reproduktionssysteme, die nicht die Aura der Botschaft, sondern diejenige ihrer Vermittlung ausstrahlen. Zum dritten wird die Ambivalenz von Fortschritt spürbar in einer Verlagerung des "poetischen" Potentials, also des Hervorbringens und Gestaltens, An- und Fertigens: von der Ebene der sensomotorischen sowie vokal-instrumentalen Expression auf diejenige der Reproduktionsintelligenz, der Geräteerfindung sowie eines kommunikativen Ambiente inmitten apparativer Medien.

Die Einsicht, die sich daraus ableitet, ist eine doppelte: Es gibt keinen Weg zurück! - und: Wie aber kann eine musikpädagogische Rettung künstlerischer Sinnbezüge, also des lebendigen Anhauchs im Verstehen erfolgen? Das, was Habermas als "rettende Kritik" inmitten des Fortschritts bezeichnet, gilt den "semantischen Potentialen" der Künste, ihrer stets gefährdeten humanen Substanz, damit nicht "der Fortschritt durch den Fortschritt sukzessive um seine Erfüllung betrogen" wird (Habermas 1972, 217). Was heißt das? Im Fortschritt zerfallen die Güter der Kultur zu Trümmern eines Erbes, weil diese Kulturgüter, Kunstwerke, mit dem Wandel ihres Gebrauchs auch ihre Deutung und Bedeutung für den Menschen ändern. Deshalb können wir nicht ihre überlieferten Funktionen, sondern müssen ihre semantischen Potentiale retten: inmitten einer veränderten Wahrnehmung und Umwelt, inmitten einer Mutation der Sinnzusammenhänge von Musik.

Musikpädagogik wird daher die Auf- und Annahme von Musik weder auf deren immanente Materialstrukturen, noch auf ihre Sozialfunktionen zurückschneiden oder verfälschen dürfen: Machauts Messe ist mehr als Isorhythmie und klerikales Zeremoniell; Monteverdis Lamento d'Arianna mehr als Generalbassmonodie und aristokratisches Gesellschaftereignis. Die bleibende, unverzichtbare Substanz der Werke und ihre Klangzeichenordnungen liegt vielmehr in ihrer (die Bereitschaft zum Lauschen heischenden) Aussage, in der geschliffenen Artikulation von kontemplativer Versenkung, von expressiver Klage - sie fordert zu Vergleichen der Gehalte und ihrer künstlerischen Ausprägungen heraus: des Menschlichen

im Ausdruck der keimenden und scheiternden Hoffnung, der Verzweiflung, der Liebe und des Todes, des Friedens und der Friedensfeier. Musik und überhaupt "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit" ist der Aura des "Vorbehaltenen" ursprünglicher Gebrauchsbezüge entrückt sowie derjenigen des Festival-Glammers, der Authentizität von "personality and publicity" ihrer Interpreten ausgeliefert. Dem sollte der Sich-Bildende mit gleicher Skepsis begegnen wie dem Kommunikationsdiktat des Ausstellungs- und Kaufwerts von Kunst sowie einem damit verbundenen Animations- und Motivationsrummel. "Die kritische Rettung der semantischen Potentiale" kann sich daher nur dann durch "Bildung" erschließen lassen, wenn die kommunikativen Aussagegestalten künstlerischen Darstellens - Sprache, Regel, Ausdruck - an den wirklich auratischen Lebensgehalten menschlichen Erfahrens - Liebe, Tod, Friede - gemessen werden.

B) Unterricht zwischen Identifikation und Distanzierung

Ein Thema wie "Wechselbeziehungen der Künste im Unterricht" darf daher nicht suggerieren, daß solche Wechselbeziehungen von vornherein nur "bewußt" auszumachen und ausschließlich von den Wissenschaften herzustellen, den Künsten dann überzustülpen sowie in komparatistischen Studien zwischen Kunst- und Erziehungswissenschaften, zwischen Ästhetik und Didaktik, zu ermitteln seien. Denn Schüler, Zuhörer, Leser, Zuschauer sind nicht einfach "dumm" und Komponisten, Literaten, Maler nicht bloß "naiv", wenn sie sich den Wechselwirkungen der Klänge, Texte, Bilder, Szenen aussetzen und diese unmittelbar auf sich und ihr Leben sowie das ihrer Mitmenschen beziehen.

Der Lehrer steht zwischen dem theoretischen und praktischen Interesse. Wie soll er unterrichten, damit die "kritische Rettung der semantischen Potentiale" von Kunst gelingt? Ist Lehren primär auf eine Distanzierung zum Gegenstand der Erfahrung sowie auf Analyse und deren Kategoriensysteme angewiesen? Oder bilden Anverwandlungsvorgänge und Identifikationsprozesse ein nicht minder wünschenswertes Ziel von Musikunterricht, weil künstlerisches Lernen immer die subjektive Aneignung, Verarbeitung und Sinninterpretation voraussetzt?

Die fatale Vereinnahmungsstrategie, nicht nur mancher Strömungen der Muischen Bewegung vor und nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern auch

gewisser Richtungen der Lied- sowie der Popdidaktik des letzten Jahrzehnts, lassen uns das kritische Element von Unterricht, das Gewinnen von Abstand zum ästhetischen (und politischen) Objekt, also die theoretische Dignität von Bildung zurecht hochschätzen. Aber Ferne ersetzt nicht Nähe, Vermittlung von Problembewußtsein nicht Unmittelbarkeit von Erfahrung, also subjektive Betroffenheit. Die vorgebliche Irrationalität künstlerischer Darstellung und Begegnung zu diskriminieren, um sie durch die vorgebliche Rationalität schulwissenschaftlicher Kommentare und Analysen voreilig überflüssig und wett zu machen, kann nicht den Mangel an Bereitschaft oder aber an Fähigkeit und Fertigkeit verbergen, künstlerische Gebilde angemessen im Unterricht sinnlich darzustellen.

Selbstgenügsames und betuliches "Musisches Tun" sowie selbstherrliches und beflissenes "Erkunden durch Zerreden" greifen gleichermaßen zu kurz: Erst die Verbindung von Begreifen und Begriff, von Sprechen und Sprache, von Gestalten und Gestalt, also von Identifikation (mit dem er-griffen "Ver-Nommenem") u n d Distanzierung (durch be-greifende "Ver-Nunft") ermöglicht Unterricht im Spannungsfeld von subjektiver Erfahrung und kritischer Erkenntnis.

Wie aber vermag sich der Schüler nun von der "Aura des Romantischen" zu distanzieren oder aber mit ihr zu identifizieren? Wie kann Unterricht das betreiben, was Habermas als "rettende Kritik" bezeichnet? Wie soll heute, also jenseits des romantischen Zeitalters, jenseits der Aura seiner historischen Bedürfnisse und Erzeugnisse, das kommunikatorische Potential seiner Künste erfahrbar gemacht werden?

Die Frage nach den Erscheinungen des Romantischen stellt sich den Schülern vorab im Umgang mit Stimmungen, mit Stimmungen im Zusammenhang der Natur- und Geschlechterbeziehung, auch angesichts ihrer Kommerzialisierung in der Tourismus-Werbung, bei Fern- und Heimweh etwa, sowie im Gefühlskult und -klischeé. Was bedeutet für sie "Romantik" in der Selbsterfahrung und Selbstbegegnung, in der öffentlichen Geltung? Unterricht wird hier Widersprüche und Übereinstimmungen zu entdecken und zu deuten haben, sowie Modelle der künstlerischen Erfahrung für Auseinandersetzung und Anverwandlung anbieten müssen.

Ausdrucksverwandtschaft zwischen den Künsten (und unseren Erlebniswünschen) sowie Stilkontroversen zwischen den Kunstrichtungen einer Epoche (und in den Richtungskämpfen unseres Denkens und Fühlens)

nachzugehen, wird hier zum entscheidenden Bildungsimpuls: Wie haben die Gestalten von Sprache, Regel und Ausdruck damals die bleibenden Gehalte von Natur, Liebe und Tod, Krieg und Friede, die unser Leben heute bestimmen, dargestellt?

Unterricht stellt sich hier der komplexen Erscheinung jener bis heute stark nachwirkenden Kunstprozesse der Goethezeit, die (weniger im deutschen als im angelsächsischen und romanischen Kultur- und Sprachraum) als primär "romantisch" bezeichnet werden. Die Widersprüche des Begriffs (romanhaft, fabelhaft, unwirklich: im 17. Jahrhundert; pathetisch, wild, ungezügelt: im frühen 18. Jahrhundert; gefühlsreich, ahnungsvoll, umfassend: seit dem späten 18. Jahrhundert) sowie die Widersprüche der Kunstrichtungen zum Übergang ins 19. Jahrhundert (Klassik, Romantik, Klassizismus, Biedermeier) fordern zu sensiblen Interpretationen heraus, zu klärenden und erklärenden, sowie zur künstlerischen Darstellung der vielfältigen Wirklichkeit dieser Epoche.¹

Wir werden im folgenden verschiedene Stilfelder unterscheiden und mit Farbsymbolen versehen, um die Eigenarten künstlerischer Ausrichtung, um ihre Gegensätze kenntlich sowie ihre Ausdrucksverwandtschaften und Stilkontroversen vergleichbar zu machen.²

Warum Farben? Stilrichtungen sind kaum durch die numerische Auflistung der begrifflichen Bezeichnungen ihrer Ausprägungen hinreichend zu erfassen. Das Element der Farbe nun steht einmal für den Affektgehalt und die emotionale Beziehung expressiver Phänomene, zum anderen für ein symbolisches Umgreifen kultureller Wirklichkeit schlechthin. So besitzen etwa "Die blaue Blume der Romantik" und "Die rote Fahne der Revolution" oder das "Patina-Grün des Musealen" und das "Violett der Buße" ein hohes Maß an Konkretheit ästhetischer und hermeneutischer Tradition (vgl. u.a. Loef

1 Wie im Vortrag beim GMP-Symposion Vechta im September 1986 hier die Rezitation der literarischen, die Dia-Projektion der bildnerischen und die Tonbandwiedergabe der musikalischen Beispiele erfolgte, so wird auch für den Unterricht empfohlen, ein Schwergewicht auf die künstlerische Präsentation der Texte, Bilder, Klänge zu legen, damit ihre sinnliche Erfahrung der Interpretation zugrunde gelegt werden kann und Analyse nicht zum Ersatz für Kontemplation wird.

2 Das Quellen- (insbesondere das Foto-) Material und seine didaktische Auswertung wurde in W. Roscher: Perspektiven einer "Widersprüchlichen Romantik", in: Roscher 1983, 137ff., erstmals dargeboten.

1974, bes. 42ff.; ferner Heß 1953).

C) Die widersprüchliche Romantik und ihre polyästhetische Interpretation

1. Feld. Farbe: Gelb

Ein mildes Gelb. Ein freundliches, sattes. Kein grelles, keines von van Gogh, kein schreiendes, keines das ausbricht und sprengt. Manchmal auch ein mattes, stumpfes, eingebräuntes, schollen-bäuerlich-verlässliches...

Da sind die Lieder und Volkslieder, die Märchen und Volksmärchen, die Herdersche und Grimmsche Tradition; da beginnt das Wandern und Auswandern aus der geschäftigen Welt, der betrogenen und trügerischen, das Auswandern ins eigene Herz und in die Andacht unterm grünen Zelt:

"O Täler weit, o Höhen,
O schöner, grüner Wald,
Du meiner Lust und Wehen
Andächtger Aufenthalt!
Da draußen, stets betrogen,
Saust die geschäftige Welt,
Schlag noch einmal die Bogen
Um mich, du grünes Zelt." (Eichendorff, 1810)

Die Bogen schirmen ab wie der Nachsommerhimmel und die Vorhänge und die Schlafmützen und die Großvaterstuhlwangen, vieles bleibt sanft:

"Wie war dein Leben und Sterben so sanft und meerstille...
Der stille laue Himmel eines Nachsommers ging nicht mit
Gewölk... und schon außer dem Grabe schliefst du sanft!
... um den Ofen... und die Vorhänge zugezogen und die
Schlafmützen aufgesetzt... setze dich auf den Arm des
Großvaterstuhls, aus dem ich
heraus erzähle..." (Jean-Paul: Leben des vergnügten
Schulmeisterleins Wuz, 1793)

Die Menschen sind liebenswert, auch noch die spitzweg-schrulligen, sie werden genau gesehen, in ihrer Kargheit erkannt, mit Wärme gemalt, wie die "Eltern des Künstlers" (Philipp Otto Runge, Hamburg/Kunsthalle, 1806); der Lebensabend ist tröstlich wie Fernweh und Heimweh am

"Abend in den Apenninen" (Ludwig Richter, Essen/Folkwang Museum, 1828): Tagkreis und Lebenskreis.

Das einfache Leben wird durchschritten: auch in den "Jahreszeiten" (Joseph Haydn, 1801) und die Weise des Ackermanns prägt sich ein, verweltlichtes Oratorium der nahen und vertrauten Dinge - vergleichbar der "Leise, leise frommen Weise" oder auch dem Reigenlied vom "Jungfernkranz", der der Freischütz-Braut gewunden wird (Carl Maria von Weber, 1821); es sind die unangefochtenen, die rührenden und hurtigen Töne, die merklich schlichten Sätze der romantischen Oper und des romantischen Kunstlieds, auch bei Schubert, die hierher gehören.

...: in *Gediegenheit* und mit *Biedersinn* "bewahrte Natur", *Landflucht* und *Brauchtumsidylle*. *Geborgenheit in Rückzug* und *Bewahrung: defensiver Konservatismus*.

2. Feld. Farbe: Orange

Ein leuchtendes Orange. Eine Mischfarbe, gewiß: wenn Feuer-Rot ins Erd- und Abend-Gelb taucht, beginnen die Flächen zu schimmern, die Linien zu zucken: erregte Träume, gewagte Wirklichkeiten...

"Seele, du Kristall	Leib, du herrlich Haus!
Gottheit, Lichterschein,	Beide schließ du ein
Du strömst überall	Wie ein Blumenstrauß
In die Seele ein!	Duft und Farbenschein."

(Clemens Brentano)

Geruch, Gesicht, Gehör sind von der Sucht zu sehnen ergriffen, zitternde Gewißheit eines Irrstern-Banns:

"Schweig, Herz! Kein Schrei!
Denn alles geht vorbei!
Doch daß ich auferstand
Und wie ein Irrstern sie umrunde,

Ein Geist, den sie gebannt,
Das hat Bestand!"

(Clemens Brentano)

Es sind diese irr- und zwielfichtigen Hoffnungen zur Morgendämmerung, gefahren-umflort, die William Turner für sein Bild "Morgen nach der Sintflut" (1826) mit folgender Katalogeintragung für die Royal Academy London umschreibt:

"Die Arche stand fest auf dem Ararat, die wiederkehrende Sonne trocknete die feuchten Blasen der Erde aus und spiegelte, wetteifernd mit dem Licht, ihre verlorenen Formen wieder, jede in prismatischer Maske, Vorbote der Hoffnung, kurzlebig wie die Sommerfliege, die aufsteigt, flattert, sich dehnt und stirbt".

Es ist die Bilderwelt zwischen den Verheißungen eines "Kornfelds" (John Constable, London, National Gallery, 1826) und dem Treiben des "Floßes der Medusa" (Theodore Gericault, Paris, Louvre, 1819), die verwandte Töne zu einer Klangwelt zwischen Sehnsuchtsgestus, Leid und Leidenschaft (Ludwig von Beethoven, Streichquartette Es-Dur op. 74, 1809 und f-moll op. 95, 1810; Franz Schubert, Streichquartett a-moll D 804, 1824, Fantasie vierhändig f-moll D 940, 1828) anschlägt. Manchmal sind es auch die knappen Gestalten voll Duft und Trauer, Eleganz und früher morbidez, die hierher gehören (vieles aus der "Winterreise" D 911, 1827; dann wiederum Schumanns Papillons op. 2, 1830 und Chopins Klavierstücke, wenn Virtuosität zurückgenommen und Ausdruck verdichtet wird). Auffallend ist die beherrschte, aber in Frage gestellte Form, die durchsichtig wird für Überraschungen des Gefühls und seltene Erfahrungen, verbunden mit erstaunen lassenden Modulationen und neuer sensibler Chromatik.

...: *die nachtwandlerischen Progressionen und schmerzversöhnlichen Melancholien einer phantastischen Expression: "erträumte Natur".*

3. Feld. Farbe: Rot

Ein angreifendes Rot. Ein gläubiges, obschon aufgeklärtes. Voller Hoffnung auf den einen Fortschritt. Voll trotziger Liebe für das schlichte Volk. Überzeu-

gend aus Überzeugung. Begeisterte Kampfgebärde...

Die Bewegung hat den Sturm und Drang, den Volkssturm und Freiheitsdrang im Rücken: gegen absolutistische und dann napoleonische Unterdrückung, ist aufrecht wie der "Götze von Berlichingen" und verwegen wie "Die Räuber"; sie führt in Schillers "Hymne an die Freude" in der Beethovenschen Monumentalvertonung und noch deren heutige Gesellschaftsfunktion hinein.

"Der Gott, der Eisen wachsen ließ,
Der wollte keine Knechte,
Drum gab er Säbel, Schwert und Spieß
Dem Mann in seine Rechte.
Drum gab er ihm den kühnen Mut,
Den Zorn der freien Rede,
Daß er bestände bis aufs Blut,
Bis in den Tod die Fehde..."

(Ernst Moritz Arndt: Vaterlandslied,
1813)

Den Zorn der aufgepflanzten Bajonette, der erhobenen Gewehrkolben und aufgerichteten Pistolenläufe bekommen all diejenigen zu spüren, die sich der barbusig-entwaffnenden "Freiheit, die das Volk anführt" (Eugén Delacroix, Paris/Louvre, 1830) in den Weg stellen; auch Revolutionsbilder von David illustrieren die blutige Szene (Horatierschwur 1784, Sabinerinnen 1799, Marats Tod 1793) und ihre Herkunft.

Der Trauermarsch zum posthumen Triumph eines Helden kennzeichnet das neue Pathos in Sonate und Symphonie ebenso wie die Schauspielmusik zum Heldengedenken (Egmont: Goethe 1788/Beethoven op. 84, 1810). Vor allem Beethovens 3. und 5. Symphonie sowie der Chorfinalsatz (aber nur dieser) der Neunten huldigen dem heroischen Gedanken. Nicht vergessen sollte man scheinbar so abwegig anmutende Werke wie "Wellingtons Sieg" (op. 91, 1813) zur Schlacht bei Vittoria, die verständlich machen, wodurch dieser Meister Anerkennung, Glanz und Ruhm unter der breiten Masse seiner Zeit errungen hat: die zündende Idee, die einfache Gestalt, die verständliche Sprache, die sehr faßliche Form der getrommelten Rhythmen, geschmetterten Melodien und unbeirrbar wie unentwegt zwischen Tonika und Dominante hin und her kadenzierenden und popularisierenden Harmonien.

...: *unangefochtener Optimismus eines zum Fanatismus fähigen Bürgertums: Triumph und Pathos der Revolution als "heroische Manier"*.

4. Feld. Farbe: Violett.

Ein gift-begehrliches Violett. Verzehrend in stellvertretender Buße, gefährlich in selbstmörderischer Verzweiflung. Inquisitorisches Messer für Zeitgeschwüre, Blöße der Pein. Brennend wie Rot und abgründig wie Blau zugleich.

"Christus fuhr fort: Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, soweit das Sein seine Schatten wirft und schauete in den Abgrund und rief: Vater, wo bist du? Aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert und der schimmernde Regenbogen aus Westen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und als ich aufblickte zur unermeßlichen Welt nach dem göttlichen Auge, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen Augenhöhle an und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäute sich. - Schreiet fort Mißtöne, zerschreiet die Schatten; denn er ist nicht!"

(Jean Paul: Rede des Toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei)

Die Angst vor der Loskettung von Sinngründen: sie sitzt dem Zeitalter im Nacken; sie deckt die Enttäuschung über die Aufklärungsbefunde als künstlerische Krankheitsbefunde auf; sie pulst im Kleistschen Liebes- sowie Gerechtigkeitswahn (Penthesilea 1808, Michael Kohlhaas 1810), durchzittert "Die Elexiere des Teufels" (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, 1816) und die gesamte schauerromantische Poesie (Balzac, Victor Hugo), sie ist noch in Heines Sarkasmus und Büchners Pessimismus (das "Anti-Märchen" im Woyzzek) spürbar.

Alpträume werden erlitten und gemalt (Johann Heinrich Füssli, Der Nachtmahr, Basel, Prof. Ganz 1781), Grauen und Entsetzen des Krieges dargestellt (Francisco de Goya, Desastres de la Guerra, 1810-13); die Psychose der Epoche kündigt sich in helllichten Offenbarungen des Schreckens an: Teufels- und Hexengelichter (Goya, Hexensabbat, Madrid/Prado, um 1815), Fratzen als Menschenkarikaturen (Daumier,

Masken der Julimonarchie, Das ministerielle Irrhaus, Die Gehenkten des Pantheons, La Caricature 1832-34).

Die Wolfsschluchtszene der Freischützoper (Carl Maria von Weber, 1821) lehrt den empfindsamen Wanderer im Deutschen Wald, der sich dem wohligen Schall der Hornquinten hingeeben hatte, das programmatische Gruseln. Eine Revolution nach innen aber bricht los, wenn die traumatischen Phantasien des Künstlers in einem Dies-Irae-Hexensabbat Klang werden (Hector Berlioz, Symphonie fantastique 1828-30), in dem die Dämonen den eigensüchtigen Mörder der Geliebten mit Visionen ihrer Ausschweifungen folternd hinrichten. Der Wirklichkeitsauflösung entspricht die Destruktion musikalisch autonomer Strukturen: bei gleichzeitigem Gewinn halluzinatorischer Effekte (im Klangfarbenraffinement, das sich emanzipiert hat und dem Großen Orchester seine narkotische Chance gab).

...: *aus Enttäuschung über die "heilen" Gestalten von ehemals, mit der Kraft anzuklagen, im Selbstgenuß des Scheiterns einer Schauerromantik von "dämonischer Manier"*.

5. Feld. Farbe: Blau

Ein abgründiges Blau. Zwischen Nachtblau und mediterranem Tagblau. Auch die Kälte von Eisblau und die Schattenschärfe der "clarté latin". Und das Geheimnis der Blauen Blume der Romantik...

"Mit gelben Birnen hänget Und voll mit wilden Rosen Das Land in den See, Ihr holden Schwäne, Und trunken von Küssen Tunkt ihr das Haupt Ins heilignüchtere Wasser.	Weh mir, wo nehm' ich, wenn Es Winter ist, die Blumen, und wo Den Sonnenschein, Und Schatten der Erde? Die Mauern stehn Sprachlos und kalt, im Winde Klirren die Fahnen."
--	---

(Friedrich Hölderlin: Hälfte des Lebens, nach 1800)

Inmitten von Erlebnis und Gestaltung der Schönheit wird ein Riß erfahren,

unausweichlich, er verhindert die geglättete und geschönte Wirklichkeit ebenso wie den Zerstörungsrusch als Daseinsflucht; die äußerste Spannung wird erlitten: tragisch (im Schnittpunkt der Notwendigkeiten), einsam (ohne den Trost der Selbsttäuschungen):

"Nah ist
Und schwer zu fassen der Gott.
Wo aber Gefahr ist, wächst
Das Rettende auch.
Im Finstern wohnen
Die Adler und furchtlos gehn
Die Söhne der Alpen über den Abgrund weg
auf leichtgebauten Brücken.
Drum, da gehäuft sind rings
Die Gipfel der Zeit,
Und die Liebsten
Nah wohnen, ermattend
auf getrenntesten Bergen..."

(Friedrich Hölderlin: Patmos, nach 1800)

Die Kühnheit der Form entspricht derjenigen der Bilder und Gedanken (nur der schwerzufassende Gott ist nah, nur in der Gefahr wächst das Rettende auch, nur auf leichtgebauten Brücken gehen wir furchtlos, nur auf getrenntesten Bergen und schon ermattend wohnen die Liebsten nah). Im "Eismeer" schichten und türmen sich über der gescheiterten "Hoffnung" (Caspar David Friedrich, Hamburger Kunsthalle, 1821) die scharf geschnittenen kristallinen Blöcke zur verdichteten Gestalt verborgener Geheimnisse.

Die späten Streichquartette Beethovens kennzeichnen Strenge und Tiefe dieser "Styl"-Erfahrung "auf dem Wesen der Dinge" (Goethe) am besten: Der Anfang des Quartetts cis-moll op. 131 (1826) verbindet die Überlieferung der Unausweichlichkeit motettisch-fugenhafter Stimmeinsätze und Spannungsfügungen mit dem überraschenden Intervallsprung in den unerbittlichen Sforzato-Abgrund; auch Kopf- und langsamer Satz der Neunten sowie in Form und Klang gehärtete und geschärfte Partien später Schubertscher Kammermusikwerke (d-moll-Quartett, C-Dur-Quintett) gehören hierher.

...: *Kontemplative Verdichtung im skeptischen Nobilismus einer "klassischen Romantik".*

6. Feld. Farbe: Grün

Kein frisches, kein saftiges Grün. Oft patina-farben: ernst, würdig und altersbewußt. Manchmal auch ein Gemisch von spätaristokratischem Blaßblau und sanftsentimentalem Ockergelb...

"Siehe, wie ich trostlos weine
In dem Kämmerlein allein,
Heilige Cäcilia!
Sieh mich aller Welt entfliehen,
alles
Um hier still vor Dir zu knien:
Ach ich bete, sei mir nah!..."

Aber man muß doch den Wust von Träumen,
worauf unser Leben zerbröckelt ist, mit mutigem Arm hindurchgreifen und sich an der Kunst, der Großen, Beständigen, die über

hinweg bis in die Ewigkeit hinausreicht,
mächtiglich festhalten..."

(Wilhelm Heinrich Wackenroder:
Joseph Berglinger, Brieffragment,
1797-99)

Was bleibt und besteht und beständig ist und Größe behält: inmitten eines verwüsteten, zerbröckelten, zertrümmerten Lebens: das ist die Kunst von Ewigkeit zu Ewigkeit: zum festhalten, hinknien und weinen: Ersatz für Gegenwart, Trost in Entbehrungen, kostbares Erinnerungsgut: aufgefangen in den Musentempeln der Universallibliotheken, Pinakotheken und Glyptotheken, Museen und Sammlungen; aber auch nachempfunden von Eklektikern und Epigonen, historisierenden Romantikern und romantisierenden Klassizisten, sowie von Nazarenern, Präraffaeliten und Cäcilianisten.

Am weitesten greifen die Leistungen der Architektur aus: das Wohnhaus wird zum Museum (Karl Friedrich Schinkel, Wilhelm von Humboldts Landhaus in Tegel, 1822-24), das Museum wird zum Tempel (Leo von Klenze, Glyptothek, München 1816), der Tempel wird zum Nationalgötterhimmel (Klenze, Walhalla, bei Regensburg 1830 begonnen, Entwurf). Der Rückerinnerung an die imperialen Bauten des Altertums entspricht diejenige, die intim-frommen Bildnissen seit dem Spätmittelalter gewidmet ist

(Julius Schnorr von Carolsfeld, Die Familie des Johannes bei Maria und Joseph, Dresden/Gemäldegalerie, 1817); die Wiederherstellung der heilen Vergangenheit "in dem Kämmerlein alleine" läßt "aller Welt entfliehen" und beten "sei mir nah" (Wackenroder).

Und die Musik? Dem "Ehrendächtnis unsers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürers" (Wackenroder) gleicht jenes über "Alte und neue Kirchenmusik" (E.T.A. Hoffmann) sowie insbesondere jenes "Über die Reinheit der Tonkunst" (Anton Friedrich Justus Thibaut, 1826); Nachforschungen und Nachbildungen zur "alten" Musik in Barock, Renaissance und Mittelalter setzen ein, 1829 dirigiert Mendelssohn die wiederentdeckte Bachsche Matthäuspassion. Und es entstehen neue Werke, die an das "Musikalische Opfer" von Bach und die "Prager Symphonie" von Mozart zugleich erinnern (Felix Mendelssohn-Bartholdy, VIII. Jugend-Symphonie 1822) oder den Händelschen Oratorien folgen (Mendelssohn: Paulus, Elias).

. . . : *Belehrung und Belebung durch Rückerinnerung und Wiederherstellung Historismus und Klassizismus einer "akademischen Romantik".*

D) Rezeptionsästhetische Erwägungen

Die polyästhetische Interpretation findet ein interessantes Terrain also besonders dann vor, wenn sie Stilkontroversen und Ausdrucksverwandtschaften der Künste in kulturellen Umbruchzeiten nachgeht. Die Epoche zwischen Französischer Revolution (1789) und Pariser Juli-Revolution (1830) vermittelt zwischen der Kulturtradition des Ancien régime und unserem eigenen Zivilisationsverständnis. Wie soll man so gegensätzliche Erscheinungen der Epoche wie Hölderlin und Jean Paul, Caspar David Friedrich und Goya, Carl Maria von Weber und Beethoven verstehen, miteinander in Beziehung setzen, in ihren eigenen Werken voneinander abgrenzen? Wie wir gesehen haben, rücken *übergreifende Gesichtspunkte des geistigen Widerspruchs* von sinnlichen Bedürfnissen und Erfahrungen, von Gegenwartsangst, Vergangenheitssehnsucht und Zukunftsflucht, von künstlerischen Wertentscheidungen der Zeit als *Reflexionsimpulse* in den Blick:

1. Ein *defensiver Konservativismus*, seine Gediegenheit und sein Biedersinn, seine Treue zur Natur, seine Flucht aufs Land, seine Verwurzelung im Brauchtum, seine Geborgenheit in der Idylle.
2. Eine *phantastische Expression*, ihre nachtwandlerische Ambition und

Progression, ihre träumerische Weltversöhnung und ihre melancholische Lebensbejahung.

3. Ein *revolutionäres Heroentum*, sein unangefochtener Optimismus, sein pathetischer Fortschrittsglaube, sein fanatischer Kampfgeist, sein Barrikadenbürgertum.
4. Ein *aggressiver Dämonismus*, sein verzweifelter Pessimismus, seine Daseinsenttäuschung, seine Anklage- und Auflösungskraft, sein Selbstscheitern und seine Selbstzerstörung.
5. Ein *skeptischer Nobilismus*, seine tragische Einsamkeit jenseits anarchischer, revolutionärer oder konservativer Ideale, seine kontemplative Strenge und Tiefe.
6. Ein *regressiver Historismus*, sein Trost in der Erinnerung und Wiederherstellung, sein Epigontum und seine akademischen Stilkopien, seine musealen Güter und Sammlungen.

Hier sei auf eine Art von gesamt-künstlerischem *Auslege-Schlüssel bei Goethe* hingewiesen, der zum ersten Mal im "Teutschen Merkur" des Revolutionsjahres 1789 erschienen ist und polyästhetische Interpretation ermöglicht (Goethe Ausg. 1977, Bd. 13, 66ff.)³.

Es werden *drei Stil-kategorien* unterschieden, die das Zeitalter für seine Eigenauslegung selbst anbietet:

- *Einfache Nachahmung der Natur*: Treue, Genauigkeit, beschränkte Natur, angenehme Gegenstände, leicht, ruhig, still, in sich gekehrt, in einem mäßigem Genuß genügsam.
- *Manier*: das Einzelne aufopfernd, erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, mit der Seele ergriffen, eine eigene bezeichnende Form, ohne die Natur selbst vor sich zu haben, noch auch sich ihrer ganz lebhaft zu erinnern; sittliche Gegenstände, großer Gegenstand; das Auffallende, Blendende.
- *Styl*: den höchsten menschlichen Bemühungen gleichzustellen, ruht auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge.

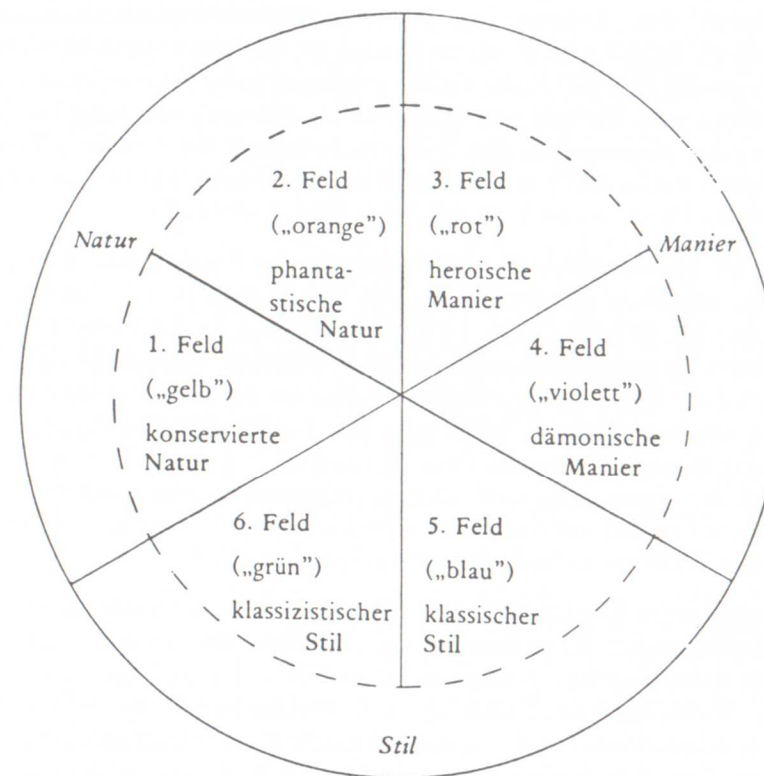
³ Goethes eigene Erläuterungen (nach der italienischen Reise zunächst zur Klärung von Erscheinungen der Bildenden Kunst entwickelt) gelten einem Begriffsinstrumentarium, das sich sowohl auf Elemente antiker Philosophie (mimesis: Naturnachahmung) und Rhetorik (stilus: Aussagegriffel) sowie der Kunst-, Dichtungs- und Musiklehre in der Renaissance (maniera: Ausdruckseigenart, Handschrift) und im Vor- wie Frühbarock (stile: Gestaltungsrichtung) bezieht als auch zur epochen- und kunstübergreifenden Betrachtung eignet.

Ordnen wir Goethes Begriffe nun den Kunsterscheinungen im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts zu, so ergibt sich ein Spektrum aus folgenden Differenzierungen mit Stilkontroversen und Ausdrucksverwandtschaften zwischen Klassik und Romantik, Klassizismus und Biedermeier:

1. Die "bewahrte *Natur*" einer *konservativen* Romantik
2. Die "erträumte *Natur*" einer *phantastischen* Romantik
3. Die "heroische *Manier*" einer *Revolutionsromantik*
4. Die "dämonische *Manier*" einer *Schauerromantik*
5. Der "klassische *Stil*" einer *tragischen* Romantik
6. Der "klassizistische *Stil*" einer *akademischen* Romantik.

Das Stil-Spektrum der Epoche wäre dann als eine Art Rund-Fächer zu denken: mit allmählichen Übergängen vom Anfang bis ans Ende, das sich wiederum an den Anfang schließt. Stellen wir uns den Fächer als *Farbkreis* vor, so könnten wir mit Gelb-Orange-Rot-Violett-Blau-Grün ein sechsteiliges Spektrum von Haupt-, Zwischen- und Komplementärfarben unterscheiden, das mit dem künstlerischen Spektrum der Gegensätze und Mischungen zwischen "Natur", "Manier" und "Stil" übereinstimmt (siehe Graphik 1).⁴

Folgen wir *Goethe*, so gelten seine Aussagen über die "Einfache Nachahmung der Natur" (wie etwa "beschränkte Natur, angenehme Gegenstände, leicht, in sich gekehrt, in einem mäßigen Genuß genügsam") wohl für die "bewahrte" Natur in einer "konservativen Romantik" (1. Feld: Farbe Gelb), kaum aber für die "erträumte" Natur in einer "phantastischen Romantik" (2. Feld: Farbe Orange); diese zeigt durchaus schon gewisse Merkmale der "Manier" (z.B. "das Einzelne aufopfernd, erfindet sich selbst eine Weise, macht sich selbst eine Sprache, mit der Seele ergriffen, eine eigene bezeichnende Form, ohne die Natur selbst vor sich zu haben, noch auch sich ihrer ganz lebhaft zu erinnern"). Andere Eigenschaften einer "Manier" jedoch (wie "sittliche Gegenstände" und "großer Gegenstand") prägen ganz augenscheinlich die Ambition der "heroischen Manier" in einer Revolutionsromantik (3. Feld: Farbe Rot), während Goethesche Anmerkungen exzessiver Charakterisierung ("das Auffallende, Blendende") insbesondere die "dämonische Manier" einer Schauerromantik (4. Feld: Farbe Violett) betreffen. Die Auszeichnungen, die Goethe für den "Styl" vornimmt ("den höchsten menschlichen Bemühungen gleichzustellen, ruht auf den tiefsten



Rundfächer der Stilrichtungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts

⁴ Vgl. hierzu auch Goethes Schriften zur Farbenlehre (denen hier im einzelnen nicht gefolgt wird): Goethe Ausg. 1977, Bd. 16, 7ff., 206ff.

Grundfesten der Erkenntnis"), kommen einer "tragisch-klassischen" Romantik (5. Feld: Farbe Blau) am ehesten zu; die "akademisch-klassizistische" Romantik (6. Feld: Farbe Grün) verkörpert indes keinen eigentlichen Stil, sondern eine Vielzahl von Stilkopien als Stilersatz und trägt beinahe schon wieder Kennzeichen der "Naturnachahmung" bei Goethe ("Treue, Genauigkeit; ruhig, still") sowie einer Nähe zur "konservativen Romantik", an die sie im Farbkreis auch anschließt (1. Feld: Farbe Gelb).

So sind wir im Schaubild den Aspekthorizont des Rundfächers einmal im Kreis abgesprochen; verschieben wir nun das Stilspektrum im Uhrzeigersinn dergestalt, daß die Felder 1+6 (Gelb + Grün), 2+5 (Orange + Blau), 3+4 (Rot + Violett) übereinander zu stehen kommen, dann ergibt sich eine *Mittelachse der Überwindung extremer Alternativen* durch eine sowohl phantastische wie kontemplative Stilisierung (2+3 in leuchtenden Farben), die von einem konservativ-restaurativen Doppelfeld (1+6 in mildmatten Farben) auf der einen Seite und einem revolutionär-manierierten (3+4 in grellgiftigen Farben) auf der anderen flankiert wird: so werden Stilkontroversen und Wahlverwandtschaften allmählich deutlicher.

Ein interessantes Kapitel stellt die *Affinität der Komplementärstile* in den gegenüberliegenden Komplementärfarbenfeldern des Kreises dar. So bestehen unterschwellige Bezüge zwischen Biedersinn und Daseinsenttäuschung, Wirklichkeitsbeschränkung und Wirklichkeitsflucht, Idylle und Dämonie (Gelb-Violett: 1-4): "Jungfernkranzlied" und "Wolfschluchtszene" in Webers Freischütz bedingen einander ähnlich als Kontrasthälften wie die heimelige "Schulmeisterleinstube" und das gottlos-zugige "Weltgebäude" bei Jean Paul (vgl. oben). Auch zwischen Revolution und Restaurationseifer, Heroenkult und Museumskultur (Rot-Grün: 3-7) gibt es ein Komplimentärverhältnis: etwa wenn Davidsche Revolutionsbilder ein wenig allzu oratorisch-repräsentativ, zu geschichtsträchtig-gestellt ausfallen ("Überreichung der Adler auf dem Marsfeld"); ähnlich kann das Schutz- und Trutz-Pathos der cantus-firmus-freudigen Reformationssymphonie Mendelssohns ins Klassizistische umschlagen. Schließlich zeigen Traum und Einsamkeit, Melancholie und Kontemplation, Phantastik und Tragik Affinitäten (Blau-Orange: 5-2): in der Dichtung von Novalis und Hölderlin, in der späten Kammermusik Beethovens und Schuberts.

E) Rezeptionsdidaktische Überlegungen

Bei solcherlei Betrachtungen kann vermieden werden, Kunstzeugnisse entweder als isolierte Objekte einer ahistorisch verfahrenen "gezielten" Materialanalyse allein ausliefern oder aber als vereinnahmte bloße "Vertreter" einer sozialen Schicht oder zivilisatorischen Epoche auflisten zu müssen.

Anregungen zum Verstehen und Ausloten einer widersprüchlichen Romantik müssen Spielraum für Deutungen sowie für Auslegungsinitiativen und Beurteilungskontroversen geben. In ihrem Mittelpunkt steht die künstlerische Erfahrung der Produkte und Prozesse sowie ein ebenso spontaner wie subtiler Stilvergleich. Als Folie der Überlegungen ist dabei die Gesamtfläche des vorgestellten Rundfächers in den Blick zu nehmen: nur wenige Erscheinungen werden reine, unvermischte, idealtypische Zuordnungen ermöglichen; manche Künstler, ja selbst manche Kunstwerke gewinnen erst aus einer Doppel- und Mehrfachbeziehung zu verschiedenen Richtungen ihre unverwechselbare Eigenart.

So betrachtet haben die "Farbspannungen" zwischen den Stilausrichtungen der romantischen Epoche auch ihre Vorgeschichte und ihre Nachwirkungen, ihre zeichenhafte Bedeutung für überzeitliche Richtungskämpfe der Kultur, ihre *Wirkungsgeschichte*, ihre unmittelbare Bedeutung für heutige Kunsterfahrung.

1. "Konservative" Richtung (Gelb):

Gerade (und scheinbar paradoxerweise) haben die Jugendbewegungen von gestern und heute, ihr Eifer für die Bewahrung der Natur, ihre bündischen Leitbilder vom einfachen und sanglichen Leben, ihre Folksong-Gemeindekultur und ihre Weltfrömmigkeit Wurzeln in gewissen romantischen Abwehrhaltungen und Alternativen gegenüber offiziellen Repräsentationskulturen. Auch die Hindemith-Schule gehört hierher und läßt sich über Brahmsianer (gegen die Wagnerianer) auf Schumannsche Davidsbündler (gegen die Philister) zurückverfolgen. Ideale der Intimität, ja einer franziskanischen Verinnerlichung bieten Volkslied und Cantionalsatz, der geistlichen Schlichtheit Simon Dach und Paul Gerhard, der Gediegenheit und Genauigkeit "Hase" und "Wiesenstück" von Dürer.

2. "Phantastische" Richtung (Orange):

Mancher Avantgardismus ästhetischer Sensibilität wiederum, etwa der Messiaen-Schule bzw. der Ausstrahlung von Picassos Blauer und Roter Periode, ist über den Impressionismus Debussys bzw. Monets auf die Farbenkunst Chopins bzw. Turners zu beziehen. Auch die Ambivalenz von erotischer Leuchtkraft und Schwermut in den romantischen Nocturnes und

Impromptus weist in der Viriginal- und Madrigalkunst um 1600, in ihrem Reichtum an geschliffenen schimmernden Formen wahlverwandte Züge auf. Auch Rilke und George scheinen in Platen und Lenau nahe, in Ariost und Petrarca ferne Vorfahren zu haben.

3. "Revolutionäre" Richtung (Rot):

Sicher läßt sich die Protest- bis Staatskunst von Brecht-Weill-Eisler, aber auch die Monumental- und Kriegssymphonik von Schostakowitsch mit dem (nach Rudolf Bahro) robespierreverwandten Beethoven und der aufrührerischen Literatur etwa Büchners und anderer in Zusammenhang bringen. Aber man sollte auch (sicher nicht nur subjektive) charakteristische Abweichungen berücksichtigen: Brecht war (nach Hanns Eisler) ein Freund von Bach und Mozart, ein Gegner aber Beethovens, weil dieser "die Schlachten Napoleons noch einmal auf dem Notenpapier nachgekämpft" habe. In den plebejisch-provozierenden oder zumindest deftig derben Bildern von Frans Hals und Adrian Brouwer kann man Bezüge zum Bauernkriegs- und Landknechtlied erkennen, das seinerseits wieder das Arbeiter- und Protestlied von heute beeinflusst hat.

4. "Dämonische" Richtung (Violett):

Die Altmeister der Neuen Musik gehören sicher meist mehreren Stilrichtungen an; mit Psychogrammen des Schreckens ist zweifellos Schönberg hervorragend vertreten: des privaten (Monodram "Erwartung") und des politischen ("Ein Überlebender aus Warschau"), gewiß auch Bartók ("Ritter Blaubarts Burg", "Der Wunderbare Mandarin"). Ja es gibt eine manieristische Klangtradition der Qual-Affekte, die sich auf die exzentrischen Expressionen Gesualdos berufen kann. In der Malerei läßt sich Dali über Ensor, Grandville auf Goya und in Ekstase, Spuk, Entsetzen bei El Greco, Tintoretto, Arcimboldo, Bosch zurückverfolgen. Daß religiöse Schauer und Exorzismen heute bereits eine Gruselnähe zu Vampiren, Frankenstein und Hitchcockfilmen eingehen können, zeigt die inzwischen populäre Vermarktung jener Ängste und Schauer, die den Betrachter schon vor der spätantiken Laokoon-Gruppe als expressiv-manierierter Skulptur überfallen hatten.

5. "Klassische" Richtung (Blau):

Die kultische Strenge der Le Corbusierschen Kapelle von Ronchamp, die kontemplative Tiefe der Bilder von Rouault, Feiniger, Klee, Marc erinnern an Orffsche Musiktragödien und Mysterienspiele, an das Sakralwerk Strawinskys und seine Symphonien, aber auch (die Spannweite kennzeichnend) an die Symphonie op. 21 von Anton Webern; hier wird die Nähe zur einsam tragischen Lyrik von Celan, Nelly Sachs und Trakl spürbar: Ein klassischer Nobilismus läßt sich in der Dichtung über Hölderlin bis zu Dante, in der Musik über Bruckner, das Spätwerk Schuberts, Beethovens, Mozarts bis zur Bachschen "Kunst der Fuge" und ihren motettischen Wurzeln, in der Malerei bis ins Trecento zu Giotto hin verfolgen.

6. "Klassizistische" Richtung (Grün):

Natürlich gehören nicht nur mancher Pulcinella-Neoklassizismus und manches von Prokofiew sowie Britten, sondern erst recht der neubarocke Jugendmusizierstil und die kirchenmusikalische Schütz-Restauration, Distler und Pepping hierher; dem entspricht in gewisser Hinsicht die deutsche Neogregorianik von heute, die cäcilianistische Palestrina-Renaissance im vorigen und der nachtridentische Reform-Choral im 16. und 17. Jahrhundert, aber auch mancher "Meistergesang" in abgeleiteter Kunstübung voll Fleiß und Akribie und Harmonistik, den Plastiken von Canova, den Villen von Palladio, den Tragödien von Seneca vergleichbar.

Diesen Erwägungen folgen hier noch einige Schlußthesen zur Interpretationsmethode polyästhetischer Rezeptionsdidaktik:⁵

- Gesamtkünstlerische Erfahrungen gelten nicht fraglosen Bildungsgütern als Zeugen einer abgeschlossenen Vergangenheit, sondern der dramatischen Auseinandersetzung mit ästhetischen Wertentscheidungen.
- Erlebnis und Verständnis von Kunstwerken und Kulturverläufen setzt die Begegnung mit dem Einzelobjekt ebenso voraus wie den spontanen und subtilen Stilvergleich als umfassende Zuwendung des wach verarbeitenden Rezeptionssubjekts.
- Anstelle einer pur emotionalen Fixierung auf isolierte Einzelwerke oder aber einer primär Wissen anhäufenden Registrierung distanzierter Kunsterscheinungen tritt hier die unausweichliche Erkenntnis persönlicher Stilpräferenzen angesichts gegensätzlicher oder wahlverwandter menschlicher Ausdrucksmöglichkeiten; die Anfechtbarkeit bestimmter Denkanstöße nährt dabei einen heilsamen Zweifel an der Unverrückbarkeit von Kunsturteilen.
- Rezeptionsergebnisse und Zuordnungsversuche sollen begründet und verglichen, widerrufen und verbessert sowie für weiterreichende Auslegungen offen gehalten werden; dabei kann von Werken oder Meistern, Gattungen oder Formen, Kulturepochen oder überzeitlichen Stilentwicklungen zunächst ausgegangen werden, denen die vorerst zurückgestellten Betrachtungsweisen dann nachfolgen.
- Polyästhetische Rezeptionsdidaktik im Rahmen Integrativer Musikpädagogik nimmt die gegenwärtige Bewußtseins- und Antriebslage für

5 Zur Rezeptionsästhetik und - didaktik in Polyästhetischer Erziehung vgl. besonders die Beiträge von Feurich, Gutknecht, Maiworm, Roscher, in: *W. Roscher* (Hg.) 1976; Bruen, Feurich, Hurte, Kalusche, Roscher, in: *Roscher* (Hg.) 1983; Krakauer, Panagl, Roscher, in: *Roscher* (Hg.) 1984; Allesch, J. Revers, Roscher, W. Thomas, in: *POLYAISTESIS* 1986, Heft 1.

das Musikhören und Musikschaffen zur Grundlage und verbindet damit das interdisziplinäre und traditionsintegrative Erkenntnisinteresse an Kunst heute; die "widersprüchliche Romantik" zeigt exemplarisch sowohl ein verhältnismäßig vertrautes Beispielgut in allen Kunstsparten als auch jene Stilkontroversen und Ausdrucksverwandtschaften, die sich nicht nur in die Kulturgeschichte zurückverfolgen lassen, sondern auch die Gegenwartskultur maßgeblich mitbestimmen.

Wir sind ans Ende unserer Betrachtungen gelangt. Was dürfen wir festhalten? Unsere Schüler besitzen, wie wir wissen, in der Regel kein Verständnis für das entwurzelte Kunstwerk mehr. Es ist meist seiner ursprünglichen Aura entrückt, seinen Gesellschafts-, Lebens- und Festgebräuchen entoben, die einmal seinen Nutzen und Sinn, sein Verständnis begründet hatten. Wenn wir sein "menschliches Potential" inmitten einer veränderten Wahrnehmung und Umwelt für uns "retten" wollen, dann weder über eine Grußpflicht angesichts ehrfurchtheischer Geßlerhüte noch über das Kommunikationsdiktat von "personality and publicity" angesichts des Ausstellungs- und Kaufwerts von Kunst heute. Erst die Herbeiführung von Auseinandersetzungen für Wertentscheidungen ermöglicht Betroffenheit durch Kunsterfahrung, durch Auswahl und Urteil in Kontroversen wie Wahlverwandtschaften für Stil und Ausdruck.

Literatur

- Benjamin, W.*: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M 1974⁷.
- Goethe, J.W.*: Sämtliche Werke in 18 Bänden, Zürich (Artemis-Ausgabe) 1977.
- Habermas, J.*: Bewußtmachende oder Rettende Kritik, in: S. Unseld (Hg.): Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt/M 1972.
- Heß, W.*: Das Problem der Farbe, München 1953.
- Loef, C.*: Farbe-Musik-Form, Göttingen 1974.
- POLYAISTHESIS*, Jg.I, Wien 1986, H. 1.
- Roscher, W. (Hg.)*: Polyästhetische Erziehung, Köln 1976.
- ders. (Hg.)*: Integrative Musikpädagogik, Bd. 1, Wilhelmshaven 1983.
- ders. (Hg.)*: Erfahren und Darstellen, Innsbruck 1984.
- Unseld, S. (Hg.)*: Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt/M 1972.

Diskussion

(D = Diskussionsteilnehmer)

- D:** Sie haben Assoziationszusammenhänge zwischen Literatur-, Musik- und Bildspielen der romantischen Epoche hergestellt. Und es hat ja auch funktioniert, mein Gefühl wurde dabei in Gang gesetzt.
Unklar ist mir jedoch Ihre am Anfang des Referates geäußerte Skepsis gegenüber den Verfahren der Materialanalyse bzw. der sozialgeschichtlichen Kontrolle. Denn ich meine schon, daß z.B. die Sozialgeschichte mit ihren Methoden ein wichtiges Kontrollinstrument darstellt, um mein blindes "Vom-Gefühl-befangen-sein" zu überprüfen.
- Roscher:** Ich bin ganz Ihrer Meinung. Ich habe nur gesagt, daß die sozial- und formenkundliche Analyse allein nicht hinreicht, dabei aber keineswegs in Frage gestellt, daß sie methodisch ganz wichtig sei. Worauf es mir ankommt, ist die Vorgehensweise bei der didaktischen Vermittlung von Kunst. Hierzu ein Beispiel: Wenn ich über das Rezitieren eines Textes unvermittelt zur Analyse komme, ohne den Text als solchen wirken zu lassen, dann wird seine Darstellung verkürzt: Nicht mehr der Text und seine Interpretation stehen im Mittelpunkt, sondern ein bestimmter Zugang der Analyse. Das analytische Zerpfücken ist zwar wichtig, aber es scheint mir nicht der hauptsächliche oder gar der einzige Modus in der Begegnung mit Kunstwerken zu sein.
Ich komme immer wieder auf sozialwissenschaftliche Dinge zurück und fühle mich gerade der Tradition von Hauser, Elias etc. verpflichtet. Ich würde sie nur nicht immer allein oder dominant anwenden wollen, aber berücksichtigen muß ich sie immer.
- D:** Ich habe eine Verstehensfrage: Worauf gründet sich Ihre Zuordnung der sehr einleuchtenden Stillfelder zu den Farbsymbolen? Der Bezug zu den Farben, wie Sie ihn ausgeführt haben, ließe sich meines Erachtens auch in vollkommen anderer Weise darstellen.
- Roscher:** Erstens: Die Farbsymbolik berührt nicht die realen Farben der Bilder. Es ist vielmehr eine Symbolik, wie wir sie, freilich mit meist anderen Bedeutungen, etwa auch in der Politik vorfinden. Konkret zu den Farben: Ich habe nicht irgendein Blau oder Orange genommen, sondern ich habe versucht, von einer genauen Charaktere-

risierung der einzelnen Farben auszugehen. Es gibt dabei einige, deren Bedeutung auch unmittelbar einsehbar ist: z.B. das Rot der politischen Revolution, auch wiedergegeben in der roten Fahne; oder das Violette als eine Farbe der Buße und ganz besonders heute als ein charakteristisches Zeichen für Feminismus, oder die Blaue Blume der Romantik, oder das Patina-Grün des Musealen.

Zweitens: Wenn Sie etwa sagen, eine bestimmte Manier sei heroisch, so ist das zwar für den gedanklichen Vorgang sauberer als wenn ich sage, sie ist rot. Aber wenn ich eine Symbolfarbe, die griffig ist, nenne und sage: das ist die blaue, das ist die violette Richtung, dann schwingt damit ein atmosphärisches Moment mit, das zwar den gedanklichen Vorgang nie ersetzen, wohl aber ergänzen kann. Und ich halte diese Ergänzung des intellektuellen Zugangs durch den sinnlich-affektiven für sehr wichtig.

- D: Sie sagten, in "Wellingtons Sieg" habe Beethoven den kurzen melodischen Floskeln eine einfach-kadenzierende Harmonik unterlegt. Das ist sicherlich richtig, aber auch naheliegend: Wie soll man Liedzitate, wie z.B. "God save the Queen", anders harmonisieren als mit konventioneller Dur-Moll-Harmonik?

Noch eine weitere Anmerkung zu Ihrem Hinweis, daß man in Beethovens "Symphonia Eroica" Schlachtengemälde "nachgekämpft" (Brecht) sähe. Die Rezeption der "Symphonia Eroica" zeigt gerade im 19. Jahrhundert den Versuch, verschiedene Generäle wie Napoleon, Wellington etc. mit dieser Sinfonie zu assoziieren. Dieses antiquierte Beethovenverständnis dürfte aber doch wohl aufgrund der Beethovenforschung korrigiert worden sein.

Roscher: Zu Ihrer ersten Anmerkung: Ich habe "Wellingtons Sieg" nicht schlecht machen wollen, sondern gerade die Verkürzungen im Melodischen mit dem Reichtum der Effekte in Zusammenhang gebracht. Die melodische Struktur ist dürftig, die instrumentale aber hochdifferenziert, - vielleicht ist dieses Werk die erste große Geräuschkunst der Musikgeschichte.

Nun zum zweiten Punkt, nämlich zu Brechts Auffassung, Beethoven zeichne die Schlachten Napoleons auf dem Papier nach. Das sind natürlich subjektive Urteile bzw. Interpretationen, denen man sich anschließen kann oder nicht. Aber ich würde nicht so weit gehen und sagen, Brecht und Eisler befänden sich im Schlepptau eines verkitschten Beethovenverständnisses.

Meine Argumentation zielte im übrigen darauf ab, zu zeigen, daß man Beethoven, die Revolutionsromantik und dann vielleicht auch noch Eisler und Brecht nicht so einfach in den roten Topf der Revolution werfen darf. So habe ich z.B. darauf hingewiesen, daß gerade Brecht sich innerlich dem Beethoven entzogen hat und ein ausgesprochener Bach- und Mozart-Fan war. Ich habe also gerade versucht zu

differenzieren. Hierfür brachte ich Beispiele, denen ich mich allerdings in meiner eigenen Interpretation nicht angeschlossen habe.

- D: Es ist bekannt, daß gerade bei der Zuordnung von Kunstwerken unterschiedlicher Bereiche vieles sehr strittig ist, und ich meine, hieraus kann man die didaktische Konsequenz ziehen, daß im Unterricht nicht nur das unstrittig Übereinstimmende Unterrichtsthema sein sollte, sondern auch das Kontroverse. Denn gerade die Möglichkeit abweichender Deutungen kann zu anregender Diskussion herausfordern.