

[Sinn einer Kunstform (Musik)]

Editorischer Bericht

Der vorliegende Text wurde unter dem Titel »Sinn einer Kunstform (Musik)« erstmals 1981 in dem Band *Theorie der Lebensformen* [1981-I-1], hg. u. eingeleit. v. Ilja Srubar, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 279–316 veröffentlicht. Eine englische Übersetzung erschien 1982 unter dem Titel »Meaning Structures of Drama and Opera« in *Life Forms and Meaning Structure*, transl., introduced and annotated by Helmut R. Wagner London: Routledge Kegan Paul, S. 180–207.¹

Weil im Gegensatz zu den sonstigen Schütz'schen Texten aus der Bergsonperiode kein Verweis auf andere Texte erfolgt, gehen Srubar und Wagner davon aus, dass der vorliegende Text vor den auf 1925–1927 datierten frühen Texten geschrieben wurde.² Es könnte sich also um den ersten (erhaltenen) Text von Schütz' Hand handeln. Der Text geht wahrscheinlich auf einen Vortrag von Schütz im sog. »Geistkreis« zurück, dessen Titel von Engel-Janosi mit »Sinn der Oper« angegeben wird.³

Verschiedene in diesem Text entwickelte Aspekte tauchen in späteren Texten von Schütz wieder auf: die Kunstform des Dramas wird in »Goethe: Novelle« [1926-II-1] wieder aufgegriffen, ebenso in der späteren Skizze »Sociological Aspects of Literature« [1955-II-1].⁴ Die Charakterisierungen der Musik spielen in den Texten »Fragments on the Phenomenology of Music« [1944-II-1] und »Making Music Together. A Study in Social Relationship« [1951-I-1] zum Teil wichtige Rollen.⁵

1 Zusätzlich existiert eine frz. Übersetzung des Textes (»Le Sens d'une Forme d'Art (Musique)«, trad. par Laurent Perreau, in: *Écrits sur la Musique 1924–1956*, hg. v. Bastien Gallet u. Laurent Perreau, Paris: Éditions M. F. 2007, S. 15–53.

2 Vgl. für diese Argumentation Ilja Srubar, »Zur Quellenlage und Charakteristik der Manuskripte«, in: Alfred Schütz, *Theorie der Lebensformen* [1981-I-1], hg. u. eingeleit. v. Ilja Srubar, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981, S. 16–18, sowie Alfred Schutz, *Life Forms and Meaning Structures*, transl., introduced and annotated by Helmut R. Wagner, London: Routledge 1982, S. 180.

3 Friedrich Engel-Janosi, ... *aber ein stolzer Bettler. Erinnerungen aus einer verlorenen Generation*, Graz: Styria 1974, S. 118. Vgl. auch die dortige Schilderung dieses intellektuellen Zirkels.

4 Vgl. Alfred Schütz, »Goethe: Novelle« [1926-II-1], in: ASW VIII, S. 37–71, insbes. S. 47 ff. u. »Sociological Aspects of Literature« [1955-II-1], in: ASW VIII, S. 267–277.

5 Vgl. die Übersetzungen dieser Texte »Fragments on the Phenomenology of Music« [1944-II-1], unter dem Titel »Fragmente zur Phänomenologie der Musik« in diesem Band S. 79–146 und »Making Music Together. A Study in Social Relationship« [1951-

Schließlich wird die hier vorgelegte Analyse der Mozartschen Opern in »Mozart and the Philosophers« [1956-I-1] (dt.: Mozart und die Philosophen, in diesem Band S. S. 177–215). wieder aufgegriffen. Ferner werden bereits in diesem frühen Text das Problem der Typisierung als auch das der vorsprachlichen kommunikativen Beziehung angesprochen, welche im *Sinnhaften Aufbau* [1932-I-1] und in »Gemeinsam Musizieren« [1951-I-1] unter dem Begriff der Einstellungsbeziehung behandelt wird.

Der Text liegt im Nachlass in zwei unbetitelten, jeweils 39-seitigen handschriftlich korrigierten Versionen eines Typoskripts vor, zum einen die im Folgenden als Original bezeichnete Version lfd. Nr. 6837–6875 und zum anderen die im Folgenden als Durchschlag bezeichnete Version lfd. Nr. 12795–12833. Dieser letzteren Version liegen auch zwei Artikel im April 1953 in der *Herald Tribune* von Paul Henry Lang bei, die dem Opernpublikum (»The Public – Old and New« und der Chormusik (»Seasonal Inventory (I): Choral Music«) gewidmet sind. Zudem ist dieser Version ein Blatt beigelegt, das (wahrscheinlich in Schütz' Handschrift) die Aufschrift »Sociology of Music« (lfd. Nr. 12704) trägt. Die in den beiden Textversionen vorgenommenen Korrekturen sind meist gleichlautend, allerdings nicht in allen Fällen. Weil die Korrekturen insbesondere fehlerhafte Schreibweisen von Fachbegriffen und Wörtern mit griechischer Wurzel (»Oper Raseria« statt »opera seria«, »Lacuum« statt »Laokoon«) zum Gegenstand hatten, legt den Schluss nahe, dass der Text einer Person ohne bürgerlichen Bildungshintergrund diktiert wurde, eventuell einer Schütz in seiner beruflichen Funktion als Jurist eines Bankhauses zur Verfügung stehenden Schreibkraft. Auch das könnte ein Hinweis auf die sehr frühe Entstehung des Textes sein, denn seine späteren Texte hat Schütz seiner Verlobten und späteren Ehefrau (ab 1926), der Studentin der Kunstgeschichte Ilse Heim diktiert, die sie stenographisch aufnahm und abtippte.⁶

Das Typoskript wurde möglichst originalgetreu gesetzt. Entsprechend wurden auch die jeweils am linken Rand der Typoskripte notierten und umrandeten zusammenfassenden Randbemerkungen in den gesetzten Text übernommen. Fehlende Leerzeichen wurden stillschweigend korrigiert, ebenso »Ue« ⇒ »Ü«, hiez zu ⇒ hierzu und hiefür ⇒ hierfür. Alle

I-1], unter dem Titel »Gemeinsam Musizieren. Eine Studie sozialer Beziehungen« in diesem Band S. 147–177.

6 Anne Schwabacher, »Interview mit Ilse Schütz«, 10. November 1981, unveröff. Typoskript, S. 20.

anderen Korrekturen der Herausgeber sind mit eckigen Klammern gekennzeichnet. Es wurden einige Endnoten aus dem Band *Theorie der Lebensformen*, hg. u. eingeleit. v. Ilja Srubar, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981 übernommen, die mit »(IS)« gekennzeichnet sind.

[Sinn einer Kunstform (Musik)]

Die Frage nach dem Sinn einer Kunstform^{E1} ist notwendig von der Frage nach dem Sinn eines Kunstwerkes zu trennen. Wenn man das Kunstwerk als soziales Produkt auffasst, das heisst seine besonderen Beziehungen zum Duproblem untersucht, in welche es sowohl seiner Absicht als seiner Wirkung nach eingestellt ist, bleibt zunächst das rein stoffliche Moment^{E2} des Kunstwerkes einer doppelten Sinn-
deutung zugänglich, einer Deutung nämlich, die die Objektivierung des konkreten Kunstwerkes auf die subjektive Sinnggebung seines Erzeugers bezieht, und andererseits einer Sinndeutung, die im objektiven Sinngehalt, als welches sich das Kunstwerk dem Beschauer darbietet, ihr Problem, aber auch ihre Grenze findet.^{E3} Was aber die Kunstgattung oder, wenn man will, die Kunstform anbelangt, so entbehrt diese der Doppeldeutigkeit insoferne, als sie sowohl für den Künstler als auch für den Betrachter einen durchaus^{E4} objektiven Typus darstellt, den es mit neuem Sinngehalt zu erfüllen gilt. Es ist ein schwieriges Problem, ob man von einer^{E5} scharf ausgeprägten Kunstform behaupten kann, dass sie an sich sinnvoll sei oder ob jede Kunstform nur von dem Gehalt, mit dem sie erfüllt wird, von der jeweiligen Idee, die sie konkretisiert, ihren Sinn empfängt. Mir scheint dieses Problem jedoch nur in einer Äquivokation des Wortes Sinn zu liegen, welches einerseits die Blickumkehr zwischen dem gesetzten und dem zu deutenden Symbol bezeich- [2/6838]net, andererseits aber als Ausdruck der jedem Geistigen inne wohnenden eigenen Gesetzlichkeit verwendet wird. Will man das Wort Sinn in der ersten Bedeutung verstehen, so gibt es keine objektiven Sinneinheiten schlechtweg, die nicht vorher gesetzt hätten werden müssen, das heisst von dem subjektiven Sinn aus geschaffen und geformt in die raumzeitliche Welt eingestellt werden müssen, um dann von einem anderen sinnbegabten, der Sinndeutung und Sinnsetzung Föhigen, kurz: von einem Du wiederum subjektiviert, das heisst gedeutet zu werden. Der Prozess der Sinnsetzung und Sinndeutung ist in dem einzelnen Kunstwerk^{E6} stets aufzuzeigen. Die Frage nach der Form vernachlässigt den Akt der Sinnsetzung oder vermischt ihn vielmehr mit dem Deutungsakt dadurch, dass die Kunstgattung als solche als ein objektiv Gleichbleibendes, der subjektiven Sinng-

Sinn der Kunstform

Sinn des Kunstwerks

Objektivierung des subj. Sinnes durch den Künstler

Subjektivierung d. objekt. Sinnes durch den Betrachter

Kunstgattung für beide objektiver Sinngehalt

Ist d. Kunstform an sich sinnvoll?

Äquivokation im Worte Sinn

Sinn und Du

Kunstform
u. Stil

bung entzogenes angesehen wird, die zwar mit dem verschiedensten Gehalt erfüllt werden kann, aber an sich unverändert und konstant bleibt. Wenn man z. B. von der Kunstgattung des Dramas spricht, so kann sicherlich zwischen einem Drama des Euripides und einem modernen Drama, etwa Strindbergs, keine Parallele gezogen werden, was die auszudrückende Idee und auch den Stil, die Art der Einbeziehung des Sinngeltes in die Form anbelangt. Die technische Aufgabe des Dramas^{E7} bleibt aber nach wie vor, Beziehungen zwischen Menschen, deren Handlungen und Reden in einem bestimmten raumzeitlichen Ausschnitt dem Beschauer unmittelbar, nämlich ungedeutet^{E8} vorzuführen. Diese Leistung wird unter allen Kunstgattungen nur das Drama vollbringen, sie wird aber auch von jedem Drama vollbracht werden. Daher sind gewisse Voraussetzungen der ganzen Gattung gemeinsam,^{E9} so z. B. die Deutbarkeit der Rede oder Geste des einzelnen Schauspielers, welcher wiederum ein Symbol für den Helden ist,^{E10} den er darstellt, dies sowohl dem Publikum als seinem Mitspieler gegenüber^{E11}, die Verstehbarkeit aller Beziehungen zwischen Menschen, die den Stoff des Dramas ausmachen, die Nachlebbarkeit^{E12} der zeiträumlichen [3/6839] Entwicklung der Bühnen-Handlung, die Möglichkeit endlich, dass alle diese oben aufgezählten Momente als Ausdrucksmittel oder Symbole jener Idee gedeutet werden können, die das Besondere des konkreten Dramas ausmacht. Alle diese Voraussetzungen sind Anforderungen an den Beschauer. Sie werden, wie gesagt, von jedem Drama, aber auch nur vom Drama erhoben. Ein bestimmtes »Sujet«^{E13} kann in den verschiedensten Kunstformen gestaltet und erfasst werden und nicht nur der Wortkunst, sondern auch allen anderen Künsten zum Vorbild dienen. Fast jeder Mythos ist Gegenstand nicht nur der epischen, lyrischen und dramatischen Dichtung geworden, sondern hat auch in Bild und Skulptur, sogar mitunter in der Musik seine Konkretisation gefunden. Welcher Unterschied besteht aber zwischen dem Standbild des Laokoon und der Schilderung, die Vergil von seinem Untergang entwirft? Lessing[,] der dieses Beispiel verwendet, um die Grenzen der Malerei und Dichtkunst festzustellen,^{E14} wollte der Dichtkunst die Entwicklung, dem Standbild den Zustand als angemessenen Ausdrucksinhalt zuweisen und hat damit sicherlich auf das schlagendste gezeigt, dass beide Künste andere Momente des Stoffes als für sich wesentlich herausheben und verarbeiten müssen, wenn sie mit ihrer Form, der ihnen allein

Sujet und
Kunstform

angemessenen Form nicht in Widerspruch geraten sollen. Welcher Art aber diese Form ist, erfahren wir aus dem konkreten Kunstwerk nicht, wir erfahren es nur aus einer Überlegung über den Sinn des Darstellbaren in der betreffenden Kunstform überhaupt.^{E 15}

Wenn wir von diesen allgemeinen Feststellungen, was den eigentlichen Sinn einer Kunstgattung ausmacht, zu dem uns beschäftigenden Problem der Oper übergehen, so muss zunächst festgehalten werden, dass bei unseren Untersuchungen jene Form der Oper verstanden werden mag, wie sie sich etwa seit Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem in Deutschland entwickelt hat. Es soll hier nicht der Versuch gemacht werden, Operngeschichte zu betreiben. Man muss aber kurz daran erinnern, welche Strömun-[4/6840]gen zusammenflossen, um das, was wir heute Oper nennen, hervorzubringen.

Opern-
geschichte

Die Heimat der Oper ist Italien, Florenz, wo sie zuerst als Erneuerung der antiken Tragödie um das Jahr 1600 von einem Kreise bekannter Humanisten mit einem Schlag ins Leben gerufen wurde, zunächst als Produkt der Geselligkeit adeliger Kreise. Durch den überragenden Einfluss Monteverdis, der das erste Opernhaus in Venedig eröffnete, wird sie bald Allgemeingut, verliert ihre Zweckbestimmung als Festveranstaltung adeliger Lebensführung, vergrößert, gerät unter den Einfluss eines sonderbaren Virtuositums, dem sie schliesslich nichts anderes als Gelegenheit zum Beweis der Kunstfertigkeit liefert. Von der ursprünglichen Absicht einer Erneuerung der antiken Tragödie entfernt sie sich immer mehr, sogar der Chor, der im Anfang der wichtigste Träger der Opernhandlung war, kommt nach und nach ab, um den kunstfertigen Solisten immer mehr Raum zur Entfaltung zu bieten. Diesem Schicksal der Opera seria entgeht die Buffooper, deren Wurzeln^{E 16} nicht in kunsttheoretischen Überlegungen adeliger Kreise, sondern in der Volkskomödie, in der *commedia dell'arte* zu suchen sind. Wie alle volkstümlichen Kunstgattungen^{E 17} hat sie sich gegenüber der Opera seria stets eine erfrischende Mannigfaltigkeit zu wahren gewusst und textlich durch Fortsetzung der in der italienischen Komödie beliebten Typisierungen, musikalisch durch Einbeziehung von Tanzformen und Volksliedern immer mehr an Bedeutung gegenüber der Opera seria gewonnen. Aber in diese Buffooper werden nicht nur die spezifischen Lustspielfiguren aufgenommen, seit jeher ist dort das lyrische Liebespaar zuständig gewesen, dem immer mehr und mehr Raum gegönnt wird und das schliesslich alle wertvoll gebliebenen Momen-

opera seria

Buffooper

te der Opera seria in die Buffooper einzubeziehen nötigt. Es verhält sich mit diesen beiden Gattungen ähnlich wie mit dem Versuch, das Drama nach den drei antiken Einheitsgesetzen fortzuführen. Der heroische Charakter der Opera seria [5/6841] macht bald der langweiligen und öden Schematisierung Platz, die Produkte dieser Kunstgattung werden immer einförmiger und typischer, die Situationen gleichen einander ebenso wie die Fabeln (fast jeder Komponist der Opera seria hat einen Orpheus und eine Alkestes komponiert), bis die ganze Gattung zu einer unfruchtbaren Formel erstarrt. Demgegenüber betrachte man die Entwicklung des englischen Theaters bis zur Zeit Shakespeares von der ursprünglichen Rüppelkomödie bis zum Hamlet oder Lear. Hier hat schon der verschiedene Stoff, die Einbeziehung immer neuer volkstümlicher Momente jedes Erstarren verhindert, und es ist deutlich zu sehen, wie allmählich das lebendige Volksstück das Kunstdrama in seinen besten Elementen an sich zieht und so ganz im Gegensatz zu der gewissermassen rückläufigen Entwicklung des Kunstdramas jene Tragödie hervorbringt, die den Initiatoren des Kunstdramas vorgeschwebt haben mag.^{E 18}

tragédie
lyrique

Aber die Opera seria ging nicht zu Grunde, ohne ausserhalb Italiens Nachfolge gefunden zu haben, die sich entsprechend den veränderten sozialen und geistigen Kulturen, in die sie verpflanzt wurden, in ihrer besonderen Eigenart entwickelten. Hier ist vor allem Frankreich zu nennen, wo aus der Opera seria die Tragédie lyrique entstand, die über Lully, Rameau und schliesslich Jean-Jacques Rousseau in Gluck ihren Erneuerer findet, indessen die beliebtere Nachfolgerin der Buffooper, die Opera comique, nur das national bestimmte Gepräge des französischen Lustspieles annahm, indem sie die italienischen Komödienfiguren durch französische Komödien ersetzte.^{E 19} Erst das grosse Reformwerk Glucks, dessen Bedeutung heute voll gewürdigt wird, schuf aus der lyrischen Tragödie das musikalische Drama. Hier in diesem musikhistorisch bekannten und oft genug geschilderten Streit zwischen den sogenannten Piccinisten und Gluckisten vollzieht sich die eigentliche Geburt der modernen Oper, die Entwicklung von den lyrischen, aber inhaltlosen Fabeln des Metastasio^{E 20} zu den wirklichen Tragödien des Textdichters Gluck. [6/6842] Mozart, der gerade in die Zeit des ersten Kampfes zwischen beiden Richtungen, in dem schliesslich die Piccinisten unterlagen,^{E 21} nach Paris kam, wusste diese Formen mit dem in Deutschland üblichen Singspiel zu ver-

opera
comique

Gluck

Deutsches
Singspiel
und Mozart

einen, welche die kurze Blütezeit der Oper nach Heinrich Schütz abgelöst hat, und nun erst ist jene Gattung geschaffen, mit deren Deutung sich die folgenden Versuche beschäftigen sollen.^{E 22}

Vielleicht ist es zweckmässig, nach der Vorgangsweise Richard Wagners, die er in seinem theoretischen Hauptwerk »Oper und Drama«^{E 23} eingeschlagen hat, zunächst das Drama allein einer kurzen Betrachtung zu unterziehen. Welche Ausdrucksmittel stehen dem Drama zur Verfügung? Vor allem das Wort. Das Wort aber nicht allein als Ausdruck einer einzelnen Person, eines Ich, das seine Erlebnisse in der Symbolreihe der Sprache objektiviert, sondern das zu einem anderen gesprochene und von diesem verstandene Wort. Wenn man davon absieht, dass die Sprache an sich schon das Du voraussetzt,^{E 24} und das Wort als schlechthin gegebenes und vorhandenes Material annimmt, könnte man das Wort des Lyrikers mit Recht als Ausdruck schlechtweg auffassen, der schon an sich sinnvoll ist, ohne dass er von einem anderen gehört oder verstanden werden müsste. Lyrik ist eine selbstgenügsame Kunst, sie ist vielleicht nach der absoluten Musik die einsamste aller Künste.^{E 25} Das Wort des Dramatikers ist durchaus anderer Natur. Es ist nicht die Äusserung eines erlebenden Ich, welches seine Erlebnisse für sich selbst ausspricht, sondern es ist stets Mitteilung, ein zu [7/6843] einem anderen gesprochenes Wort, ein Wort[,] das dazu bestimmt ist, gehört, verstanden und gedeutet zu werden. Gedeutet nicht nur vom Publikum als idealem Betrachter, sondern auch von dem Mitspielenden, den Nebenmenschen oder besser dem Schauspieler als Symbol des Nebenmenschen, der sich mit dem Redenden gleichzeitig auf der Szene befindet. (Vom Monolog ist hier abgesehen worden und es ist auch auf die Untersuchung verzichtet worden, ob dieses Moment nicht eigentlich der lyrischen Dichtung zugehöre. Jedenfalls ist nirgends so sehr wie im dramatischen Monolog die Dusetzung des Ich vollzogen. Auch im Monolog spricht ein Mensch zu einem anderen, auf dessen Verständnis er hoffen kann, er spricht, um sich über sich selbst klar zu werden, stellt Erwägungen über vollbrachte oder zu vollführende Handlungen an und erfüllt so seine Einsamkeit mit seiner Vergangenheit oder seiner Zukunft.)^{E 26}

Eine wesentliche, ja die wichtigste Voraussetzung des Dramas ist also die Dubeziehung.^{E 27} Und zwar die Dubeziehung schlechtweg, die in dem sozialen Handeln zunächst der Helden u[nd] sodann d[er] »Masken«, der Schauspieler, lediglich konkretisiert, wenn man

Das Drama
u. s. Mittel

1) das Wort

2) Die Du-
beziehung

will, symbolisiert wird. Dies ist auch ein wesentlicher Unterschied gegenüber Lyrik und Epos. Der ideale Hörer eines Gedichtes oder einer Erzählung hat sich lediglich an das gebotene Wortmaterial zu halten. Er hat sich darauf zu beschränken, in ihm die Idee des Kunstwerkes zu sehen, den subjektiven Sinn des Autors unmittelbar zu deuten.^{E28} Er hat es gewissermassen, wenn dieser Ausdruck erlaubt ist, mit einer Sprachrealität zu tun. Der Betrachter des Dramas sieht vor sich 2 Schauspieler[,] die miteinander sprechen, aber nicht als Schauspieler A und als Schauspieler B, sondern als Hamlet und Hora[t]io. Die Szene zwischen den Schauspielern ist lediglich ein Symbol für die Szene, die sich zwischen Hamlet und Hora[t]io, und diese das Symbol für die Szene, die sich zwischen irgendeinem Hamlet und irgendeinem Hora[t]io irgendwann und irgendwo zugetragen hat, besser gesagt zugetragen haben kann. Mit anderen Worten, das Duproblem [8/6844] an sich wird repräsentiert durch zwei miteinander sprechende Menschen, die aber nicht als ihr reales psycho-physisches Ich miteinander sprechen, sondern als Symbolisierung jedweder Dubeziehung zu jeglicher Zeit. Dass es eine solche Dubeziehung gibt und dass sie anschaulich verstehbar ist, ist eine wesentliche Voraussetzung des Dramas. Wenn in einem Epos oder in einem Roman, in einem lyrischen Gedicht eine Dubeziehung geschildert wird, ist selbstverständlich auch die objektive Chance der Verstehbarkeit einer solchen Beziehung vorausgesetzt.^{E29} Aber in diesen im Grunde einsamen Kunstgattungen wird sie nicht anschaulich. Wir erhalten von ihrer Schilderung nur mittelbar Kenntnis. Beim Drama ist von der Dubeziehung eigentlich nie die Rede. Sie wird nicht beschrieben oder geschildert, worin allein ja schon die Aufforderung zu einer Verstehbarkeit^{E30} liegt, sondern sie wird vor den Zuschauer hingestellt, dies ohne weiteren Deutungsbehelf. Die Voraussetzung hierfür ist die unmittelbare^{E31} Evidenz, dass die beiden Gestalten auf der Bühne sprechen können, weil sie sich wechselseitig ebenso verstehen, wie der Beschauer sie versteht, weil der Gegenspieler das gesagte Wort des Spielers nicht anders auffassen kann, als wir Beschauer den Spieler verstehen können, weil sie Menschen und zwar Nebenmenschen sind, uns gleiche Intelligenzen, die sich gleicher Symbolreihen bedienen wie wir. Indessen also die Epiker, ja sogar die Lyriker bereits für uns einen Teil der Deutung besorgen, bleibt^{E32} bei dem Drama uns allein die Deutung überlassen, dies umsomehr, als wir die beiden nicht nur reden