

Wellek, Albert

Musik als Bekenntniskunst und die Überwindung des programatischen Denkens

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [389]-396

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110896>

Access Date: 21. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

ALBERT WELLEK

(Mainz)

MUSIK ALS BEKENNTNISKUNST
UND DIE ÜBERWINDUNG
DES PROGRAMMATISCHEN DENKENS

1. Grenzen der Absoluten Musik

Bekanntlich ist das Problem der sogenannten *Programm*musik seit der Zeit, wo es eigentlich akut wurde, d. h. seit der Frühromantik, ausserordentlich kontrovers, und diese Lage hat sich bis heute nicht wesentlich geändert. Jedoch gilt in den sogenannten westlichen Ländern die Programmmusik in ihren ausgesprochenen Formen mehr und mehr als überholt.

Nun ist das Problem, das sich unter dem im Grunde etwas seltsamen Titel der „Programmmusik“ verdichtet hat, nur in einem sehr viel weiter umgreifenden Zusammenhange zu sehen und verstehbar — einerlei ob wir es in dieser Form als noch „aktuell“ (wie im „Osten“) oder als überlebt (wie überwiegend im „Westen“) ansehen wollen. Dieser Zusammenhang ist der von Musik und Poesie, wohl gar „Literatur“, überhaupt.

Die im „Westen“ gegenwärtig vorherrschende Tendenz zur völligen Ablehnung aller Programmmusik möchte wie selbstverständlich von einem Konzept von „reiner“ oder „absoluter“ Musik ausgehen, das völlig unhistorisch ist und schon deshalb auch einer Ästhetik der Musik als einer jeweils historisch gewordenen nicht zugrunde gelegt werden kann. Der Begriff der „absoluten Musik“ ist nicht älter als die Romantik, ja ironischerweise (für diejenigen, die ihn heute ins Extrem forcieren) eine romantische Wortprägung. Der Zusammenhang der Musik mit der Poesie, ja mit der Literatur überhaupt, ist schon einmal historisch zum mindesten in unserer abendländischen Musikkultur schlechthin fundamental, da sie ursprünglich Vokalmusik und aus dieser herausgewachsen war. Das heisst aber, dass historisch nicht ein Klingen ohne Sprechen, ja nicht einmal ein Sprechen ohne Klingen am Anfang steht. Von da her rührt der „Nomos“ der Musik, wie Arnold Schmitz in Mainz ihn darstellt. „*Er stammt aus der Musik übergeordneten, höheren Lebensbereichen, und er soll verhüten, dass die Musik Selbstzweck wird. Der Nomos verhindert die Autonomie der Musik.*“ Dass und in welcher Weise die überhaupt erst in den Anfängen der Neuzeit (frühestens etwa seit 1590) verselbständigte Instrumentalmusik lange in völliger Abhängigkeit

von der verbundenen Musik verblieben ist, hat neuestens B e s s e l e r (1959) im einzelnen dargelegt. Die „Kunstsynthese“ Musik — Poesie ist demnach nicht etwa, wie mancher der gegenwärtigen Eiferer der sogenannten absoluten Musik glauben machen möchte, ein sich selbst Untreuwerden der („reinen“) Musik. Vielmehr ist gerade umgekehrt diese absolute Musik, sei sie ästhetisch noch so notwendig und bedeutsam, ja das immanente Ziel der historischen „Entwicklung“, eine ganz späte Abzweigung aus dem Gemeinsamen, gewissermassen eine Abstraktion aus diesem, daher ganz zu Recht als „absolut“, also losgelöst, bezeichnet. Aber sogar das Programm im Sinne des Konzertprogramms (oder neuestens der Begleittext auf der Hülle der Schallplatte) ist für eine noch so „absolut“ gemeinte Musik auch heute noch nicht unentbehrlich. Wer nicht gerade Fachmann ist, also die Gesamtheit eines durchschnittlichen musikalischen Publikums, muss auch heute noch durch das „Programm“ oder durch den Ansager gesagt bekommen, um welche Art Werk und Autor es sich handelt, nebst Gliederung, Satzbezeichnung, und so weiter.

Um mit einem Beispiel fortzufahren: Selbst der „Kenner“ wird zuweilen daran erinnert werden müssen, dass es sich zum Beispiel um ein *Trio in g-moll* von einem Meister namens S m e t a n a handelt, dass dieser ein Tscheche war und diese relativ frühe Komposition im Jahre 1855 als ein Jünger der S c h u m a n n, C h o p i n und L i s z t geschaffen hat. Es ist snobistische Tyrannei — wie dies heute „Konformismus“ ist — zu behaupten, es sei ästhetisch unannehmbar, mehr als dies „Äusserliche“ oder Formale bekanntzugeben — es sei also glattwegs verboten, etwa noch hinzuzufügen, dass das Trio aus der Veranlassung des plötzlichen Todes des fünfjährigen Töchterchens des Künstlers entstanden ist. Aber auch ohne solches „Vorwissen“ — im unwissentlichen Verfahren, psychologisch-wissenschaftlich gesprochen — würde ein wirklicher „Kenner“ erkennen müssen, dass das Werk eine innere und wohl auch historische Verwandtschaft mit S c h u b e r t s in fast gleichem Lebensalter geschriebenem *d-moll-Quartett* hat, welches nach dem das berühmte Liedthema verarbeitenden Variationssatz den Titel „*Der Tod und das Mädchen*“ erworben hat. Man könnte das *Trio* S m e t a n a s überschreiben: Der Tod und das Kind (Der Tod und das kleine Mädchen). Ähnlich, wiederum eine Generation später, bei S m e t a n a s Landsmann J a n á č e k die beiden *Quartette*, die hier Spätwerke sind: das erste im Gedanken an die tragische „Heldin“ von T o l s t o j s Kreuzersonate, das zweite („*Intime Blätter*“¹ genannt) im Gedanken und als Danksagung an die späte, sehr viel jüngere Geliebte des greisen Meisters (1923 und 1928).

2. Titelmusik oder Musik unter Devise

Es ist nun sicherlich ästhetisch durchaus zweierlei, ob man bei solchen biographischen Hinweisen halt macht und durch sie — oder indem man dem Werk

als Ganzem eine Überschrift gibt — der Auffassung des Hörers nur eben einen Wink erteilt, oder ob man ihm zumuten will, ein ins einzelne gehendes „Programm“ erst im Konzertprogramm oder in einem Geleitwort zu studieren und seine Verwirklichung im Tonsatz zu suchen und zu verfolgen. Das heisst also, ob man das Werk nur eben unter eine Devise, ein Motto stellt, oder ob man es in detaillierter Weise programmiert. Das letztere kann in der Tat ein kaum zu verwirklichendes und, auch abgesehen davon, ein ästhetisch widersinniges Ansinnen bedeuten. Zu diesem Urteil neigt nun eben, wie bereits vorweggenommen, die „westliche“ Ästhetik der Gegenwart beinahe ungeteilt, mindestens seit den unglücklichen programmatischen Studien von Arnold Schering zu Beethovens Werk. (Als dessen Verteidiger ist freilich noch 1955 der Finne Ringbom aufgetreten.)

Alles in allem hat hier Schumann gegen Berlioz und Liszt (oder auch später gegen Richard Strauss) recht behalten, wenn er sagt (1835 über Berlioz' *Symphonie fantastique*): „... solche Wegweiser haben immer etwas Unwürdiges und Charlatanmässiges. Jedenfalls hätten die fünf Hauptüberschriften (der einzelnen Sätze) genügt...“ Man „will in seinen Gedanken nicht so grob geleitet sein...“ „Die Hauptsache bleibt, ob die Musik ohne Text und Erläuterung an sich etwas ist, und vorzüglich, ob ihr Geist innewohnt“ — was Schumann hier natürlich nicht bestreitet. (Ges. Schriften I, Seite 82.)

Der eminente auch theoretische Instinkt eines Wagner hat ihn vor eigentlicher Programmmusik, das heisst also literarischer Instrumentalmusik, überhaupt bewahrt, ungeachtet seiner grossen Kunst der Tonmalerei im Rahmen seiner Musikdramen. (Dazu meine frühe Arbeit: *Synästhesie und Synthese bei Richard Wagner*, Bayreuther Blätter 1929.) Das *Siegfried-Idyll* ist ein symphonischer Satz, keine „symphonische Dichtung“, und die von Wagner selbst für konzertante Aufführungen entworfenen literarischen Ausdeutungen seiner Vorspiele sind nachträglich verfasst und durchaus entbehrlich. Die instrumentale Programmmusik hat Wagner auch theoretisch ausdrücklich abgelehnt. Man hat gelegentlich ironisch scherzend von Siegfried Wagner gesagt, es sei sein grösstes musikalisches Verdienst, dass er durch seine Geburt seinen Vater zu jener musikalisch-poetischen Verherrlichung seiner Jugendjahre angeregt habe. Als solche will das *Siegfried-Idyll* in der Tat verstanden sein ohne jede ins einzelne gehende programmatische Bestimmtheit, mit sinniger auch musikalisch-thematischer Anspielung zugleich auf die Jugend des mythologischen Taufpaten oder Namensvetters des Knaben.

Wie, lange vorher, am Beginn der ganzen Entwicklung zur sogenannten symphonischen Dichtung und zur „Tondichtung“ überhaupt, eben schon Schumann gesehen und formuliert hat, ist solch ein Hinweis genug — er ist aber auch alles, was möglich und zulässig ist. Das heisst, es ist möglich und vollauf hinreichend, ein Stichwort, eine Überschrift, einen aus der biographischen Situa-

tion des Komponisten genommenen schlichten Hinweis und damit der Auffassung und Einstimmung des Hörers eine Richtung zu geben. Dagegen, ihr ein detailliertes literarisches „Programm“ mit „symbolischer“ Abmalung einzelner Vorgänge und Begebenheiten aufzwingen zu wollen, das ist in der Tat eine antimusikalische Geschmacksverirrung.

Mit Recht wird daher neuerdings (und bei gutem Geschmack schon lange) etwa in guten Konzertführern darauf Wert gelegt, dass eine poetisierende Musik auch ohne ins einzelne gehende programmatische Instruktion verstehbar sein sollte, sowohl „inhaltlich“ als auch dem formalen Aufbau nach, wie dies eben zum Beispiel den vorhin erwähnten Werken von Schubert, Wagner, Smetana, Janáček nachgesagt werden darf. Die Methode der stillen Programme, die zu guter Letzt verschwiegen werden, hat auch Gustav Mahler zum mindesten bis etwa zur Mitte seines symphonischen Schaffens; auch er ist zugleich, wie Wagner, einer der extremen Magier der Tonmalerei.

Es kommt also darauf an, was solche Musik dem Hörer im „unwissentlichen Verfahren“ bringt oder nicht bringt. Zu sagen, es sei ohne „Vorwissen“ nicht möglich, etwa eines der Instrumentalwerke von Beethoven, Schubert, Wagner, Smetana, Janáček als Klage oder als Todeserwartung oder aber als Idyll und Verherrlichung einer Jugend (und so weiter) zu verstehen, ist dogmatische Enge. Wenn aber zuzugeben ist, dass ein Rätselraten darüber nicht sinnvoll die Aufgabe des Hörers sein kann, dann ist eben dadurch die Berechtigung eines Titelhinweises nicht widerlegt, sondern gerade erwiesen.

Dogmatisch von der Idee einer Absoluten Musik aus geurteilt, kann es als ein Manko angesehen werden, wenn ein reiner Tonsatz zu seinem vollen Verständnis solcher Krücken bedarf. Aber dagegen ist zu sagen, einmal, dass der ästhetische Genuss und der Wert des Werkes durch das Fehlen eines solchen Titelhinweises (und folglich einer solchen Vororientierung) nicht ernstlich vermindert wird, sodann aber, dass selbst der unbekannte, nur eben erahnbare, angedeutete biographische Bezug eines solchen Werkes diesem eine menschliche „existentielle“ Bedeutsamkeit verleiht, die dem ästhetischen Wert nicht nur nicht entgegensteht, sondern ihn in eigentümlicher Weise steigert.

Allgemeiner gesagt: Bekenntniskunst ist durch ihre „existentielle“ Bedeutsamkeit *ceteris paribus* letzten Endes auch ästhetisch ausgezeichnet gegenüber reiner „Spielkunst“. Ist dies ein ausserästhetischer, aliener Gesichtspunkt? Oder ist es — *horribile dictu* — Romantik? Barock? Beethovenscher „Titanismus“? (wie ihn Goethe gewittert und instinktiv abgelehnt hat). Zumal Kammermusik ist mindestens schon seit Mozart intime Kunst, und das heisst: *musique du coeur* mit einer *logique du coeur* im Sinne Pascals; aber auch nicht allein Musik des Herzens, sondern zugleich Problemkunst, bei Beethoven schon seit den *Rasumowsky-Quartetten*.

Aber auch hier gibt es Steigerungen, ins menschlich „Existentielle“ hinein,

die unmittelbar als solche imponieren, aber nur biographisch gedeutet werden können. Als Beispiel diene wiederum ein zurecht berühmter tschechischer Meister, der an sich gar kein „Problematiker“, vielmehr im Gegenteil durch seine urwüchsige Musikantennatur so beliebt geworden ist, nämlich Dvořák. Seine frühere und mittlere Kammermusik bis hin zu dem formschönen *A-dur-Quintett* (opus 81) und vollends dem überaus schwung- und stimmungsvollen sogenannten *Dumky-Trio* (opus 90) exzelliert in steigendem Masse in solcher rein musikantischer Schönheit. Dennoch wird selbst das *Trio* noch überragt von dem ersten „amerikanischen“ *Streichquartett* (*F-dur*, opus 96), in welchem nicht allein der geniale Wurf der unmittelbaren Eingebung weniger Tage, sondern zugleich eine neue persönliche Note entgegentritt. Es ist dies das tiefe Erlebnis des schwer getragenen Heimwehs, verknüpft mit der Begegnung mit indianischer und negerischer Musik, die zu musikalischen Exponenten der Fremde und der „Neuen Welt“ gegenüber der verlorenen alten, slawischen werden, was den Zauber eines einmaligen Bekenntnisses aus einmaliger Lebenssituation einbringt. Hierin vergleicht sich das Werk der annähernd gleichzeitig entstandenen „*Symphonie aus der Neuen Welt*“ (opus 95), die von dem Quartett jedoch, dank der Werksgattung, an Unmittelbarkeit und Intimität, zugleich auch durch den Wegfall jeglichen romantischen „effektvollen“ Übermasses abermals in Schatten gestellt wird. Aber auch innerhalb der Kammermusik wird das sogenannte Amerikanische von den beiden nachfolgenden, letzten Quartetten (opus 105 und 106, *As-* und *G-dur*) bei aller Schönheit und Einfallsfülle nicht wieder erreicht. All dies wäre ohne den Erlebnis- und Bekenntniszusammenhang nicht voll verständlich und auch für die ästhetische Wertung nicht ausreichend begründbar. Für beide vorhin als Gipfel genannten Werke indes genügt vollauf der Titelhinweis: *Symphonie aus der Neuen Welt — Amerikanisches Quartett*.

Die Kenntnis biographischer Zusammenhänge ist nicht unerlässlich, aber sie bringt den Hörer dem wirklichen Verständnis — des Werkes wie des Meisters — näher. Man kann das Werk nicht aus dem kulturellen, und das heisst historischen Gesamtzusammenhang, frei in der Luft hängend „verabsolutieren“. Räumt man aber einmal die Notwendigkeit ein, den historisch-kulturellen Standort zu kennen und selbst einzunehmen, dann ist keine Grenzziehung mehr möglich für die Berücksichtigung „intimer“ Mitteilungen und biographischer Details.

Wie in allen ähnlichen Alternativen gilt es hier den goldenen Mittelweg zu halten. Weder soll einem seit langem und mit guten Gründen entthronten „Historismus“ das Wort geredet werden noch einem völligen Ahistorismus. Zur Kennerenschaft gehört immerhin auch die Kenntnis der historischen Ortung eines Werks, von der auch sein ästhetischer Rang abhängig sein kann. Wo dieses Wissen oder Vorwissen einmal sogar dem Kenner abgeht, muss es gerade ihm zum mindesten nachträglich geboten werden, soll er die Einschätzung und Bewertung richtig und verantwortlich vollziehen. Wer völlig auf solche geschichtliche

Einordnung verzichten will, verlässt das Niveau der Kennerschaft mehr oder minder in Richtung auf die Haltung der blossen passiven Berieselung durch ästhetisches Material. Diese aber ist zweifellos keine Testsituation für ästhetische Aussagen.

Titelmusik oder *Musik unter Devise* im hier entwickelten Verstande ist im Ansatz schon ein Satz, etwa ein klassischer, der „Allegro molto appassionato e con brio“ oder ähnlich überschrieben ist, also mit Ausdrucksbezeichnungen, die über das rein Formale hinausgehen, will sagen, über die blossé Tempobezeichnung, die im blossen Wort *Allegro* nur konventionellerweise ausdruckschaft symbolisiert ist. (Dass *Allegro* im Italienischen fröhlich und nicht geschwind heisst, wird leicht vergessen.) Auch etwa Alban Berg setzt lediglich diese Linie fort, wenn er in seiner *Lyrischen Suite* ein „Allegro misterioso“ mit einem „Trio estatico“ einführt. Zum mindesten isoliert vom Titel oder Motto her betrachtet, ist von hier nur noch ein kleiner Schritt zu einer Satzbezeichnung wie „*Neue Kraft fühlend*“ (Beethoven: opus 132); aber selbst das Vorherige: „*Heiliger Dankgesang eines Genesenen an die Gottheit*“ geht letzten Endes über einen Hinweis auf einen religiösen oder sakralen und zugleich doch persönlichen Zusammenhang nicht wesentlich hinaus. Und dieser Hinweis ist hier auch unmittelbar von der Musik her gegeben schon allein durch den Gebrauch des damals schon längst archaisch oder altertümelnd und „heilig“ wirkenden „Kirchentons“ auf F, der (übrigens irrtümlich) den Namen „lydisch“ erhalten hatte.

3. Textunterschiebung

Das Dilemma wird bekanntlich schon bei Beethoven akut — wie eben die Interpretationsverirrungen eines Musikforschers vom Range Scherings erkennen lassen. So sicher es ein alter und anerkannter Kunstgriff ist — bis hin zur Gebrauchsmusik etwa unserer „modernen“ Schlager und weiterhin zur Musikparodie — eine Melodie *ex post* mit einem Text oder, wenn sie schon einen hat, mit einem anderen Text zu „unterlegen“, so tritt ein Gleiches doch auch sozusagen im Wildwuchs auf aus dem Interpretationsbedürfnis des poetisch (oder gar literarisch) ausgerichteten Hörers heraus.

Man denke etwa an das weithin bekannteste Beispiel: Beethovens 5. *Symphonie* und das dem ersten Thema von keinem Geringeren als Wagner unterschobene Motto: „*Es muss geschehn!*“ (nach einem von Schindler berichteten Hinweis von Beethoven selbst). Damit wird der seither üblich gewordene sozusagen inoffizielle Titel einer „*Schicksalssymphonie*“ expliziert. Dies bezieht sich auf den 1. Satz. Der vierte ist schon bald nach dem Sturz Napoleons auf diesen — ähnlich wie der Legende nach das 5. *Klavierkonzert* (opus 73) schon auf dem Gipfel seiner Macht — bezogen und von daher die ganze 5. *Symphonie* als Sieges-Symphonie bezeichnet worden. Hiernach wurde während des

Zweiten Weltkriegs von englischer Seite gerade des von Wagner interpretierte Eingangsmotiv des 1. Satzes als „Victory“-Signal in Anspruch genommen, von der Sache her sicherlich nicht zu Recht. — Die Schicksalsdeutung für den 1. Satz macht das an sich Wesentliche überdeutlich. Kann hier aber von einem Missbrauch — wohin gegenwärtig wohl die Meinung geht — im Ernst die Rede sein?

Ein Komponist — so könnte man, *salva reverentia*, sagen —, der eine der grossartigsten symphonischen Konzeptionen plötzlich unterbricht, um durch ein am gegebenen Platze kaum verstehbares Rezitativ in eine Art Opernfinale überzuleiten — ein solcher Komponist hätte sich nicht wundern dürfen, wenn gerade seine leidenschaftlichsten Verehrer, von so gewaltigen wie Richard Wagner an bis hin zu so bescheidenen wie etwa Hugo Salus, den Themen eben dieses Werkes wie auch seiner anderen symphonischen und kammermusikalischen Schöpfungen Texte zu unterlegen begannen. Dazu, in der Tat, scheinen manche der überaus geschnittenen und durchgegliederten Themen Beethovens geradezu herauszufordern, seien sie nun im herkömmlichen Sinne „melodisch“ oder nicht. Wenn Strawinsky in seiner vielfach witzigen, aber völlig undurchdachten — in diesem Sinne dilettantischen — „*Musikalischen Poetik*“ (1942) meint, die „*Gabe der Melodie*“ sei Beethoven, der sie „*sein Leben lang herbeisehnte*“, „*versagt*“ gewesen, ja er hätte seine Grösse an dem „*Widerstand entwickelt, den ihm eine Fähigkeit entgegengesetzte, die ihm als einzige abging*“, mehr noch, wenn Strawinsky von einem „*Mangel an melodischer Begabung*“ bei Beethoven spricht, so ist darin die volkstümliche Gleichsetzung von Melodie und Belcanto (oder Kantilene) vorausgesetzt — wie denn sogleich als ruhmreiches Gegenbeispiel ausgerechnet Bellini herausgestellt wird. Das entspricht etwa der Gegenüberstellung Wagners mit Bizet beim späten Nietzsche. Dies ist eine Fehldefinition und in der Wertung grundverfehlt. (Freilich wäre es schulmeisterlich, von der Logik her das Bild zu beanstanden, wonach eine Fähigkeit Widerstand leisten sollte, die nicht vorhanden war.) Beethovens Motivik, seine melodische Erfindung — in der Jugend voll von Kantilene wie Mozart selbst, später in zunehmenden Masse zurückgenommen in die äusserste Prägnanz und Selbstbescheidung und nicht selten Sprödigkeit geschnittener Profile — hat vielfach etwas so überaus „Sprechendes“, so viel an „Aussage“, dass die Versuchung, einen Text dazu zu erfinden, naheliegt. Und doch liegt auch hier wieder ein tiefes psychologisch-ästhetisches Missverständnis. Hat doch Beethoven selbst einmal bekannt, dass ihm niemals ein melodischer Einfall anders als in Instrumenten, nie in Singstimme, gekommen ist, also niemals im unmittelbarsten Sinne ein „Lied“. So wird denn auch in dem unstrittenen Schlusssatz der „Neunten“ das Thema zum Hymnus rein instrumental in symphonischer „Entwicklungs“-Arbeit so vollendet ein- und durchgeführt, dass kein Zweifel möglich ist, dass auch dies eine instrumentale, keine poetisch-

vertonende Eingebung darstellt, vielmehr umgekehrt *ex post* auf die Verse Schillers übertragen ist. Hier also liegt die Textunterschiebung beim Meister selber. Und wenn wir seinen eigenen Worten Glauben schenken sollen, so war dieses Vorgehen seine grundsätzliche Situation beim vokalen Komponieren überhaupt.

4. Musik des Herzens

Nach alledem darf gesagt werden: Musik erreicht ihre grösste Tiefe und Höhe als Bekenntnismusik, und diese ist auf Programme, ja selbst auf blosse Titelhinweise oder „Motti“ keinesfalls angewiesen. Im Gegenteil: je unabhängiger eine Musik von literarischen Parallelen und sogar von spezifischen poetischen Gesamtvorstellungen ist, je eher kann ihr innerer Bekenntnischarakter unmittelbar zum Ausdruck kommen und den Hörer packen und mitreissen. Denn die „Logik des Herzens“ ist eine Logik eigener Art. Sie bedarf nicht der Vermittlung der Logik im gewöhnlichen, rationalen Verstande: sie ist eine irrationale Logik, so paradox dies klingen mag, und nicht einmal verbalisierbar. Das persönliche, existentielle Bekenntnis ist etwa in Smetanas *Quartett „Z mého života“* oder schon in seinem *Klaviertrio* unmittelbar hörbar; die nähere Erläuterung aus der genauen Intention des Meisters mag, zumal historisch-biographisch, interessant sein, aber man kommt auch ohne sie zum vollen ästhetischen Genuss.

„Musik des Herzens“ wird einfach durch sich selbst verstanden, indem sie, wie man treffend sagt, „zu Herzen geht“; eines poetischen oder gar literarischen Vermittlers bedarf es ebensowenig wie einer logischrationalen Begründung, Explikation oder Rechtfertigung. Das letztere mag Sache der nachträglichen Analyse durch den Musikforscher sein; zum ästhetischen Akt der Musikauffassung gehört es nicht — zum mindesten nicht als *conditio sine qua non*.

¹ Besser als „Briefe“ (*Listy důvěrné* — nicht: *dopisy*).