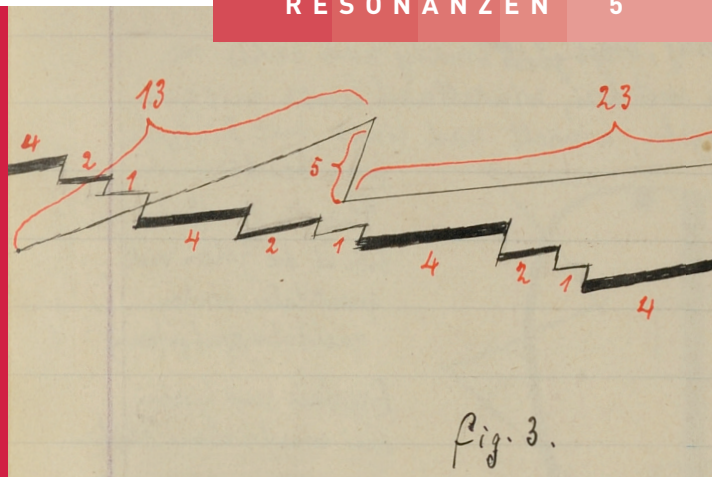


FELIX WÖRNER



KONZEPTUALISIERUNG VON FORM IN MUSIK

Aspekte von Formvorstellungen
tonaler Musik vom 19. bis zum
21. Jahrhundert



Resonanzen
Basler Publikationen zur Älteren und Neueren Musik

Herausgegeben vom
Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel

Band 5

Felix Wörner

Konzeptualisierung von Form in Musik

**Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik
vom 19. bis zum 21. Jahrhundert**

Schwabe Verlag

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Erschienen 2022 im Schwabe Verlag, Schwabe Verlagsgruppe AG, Basel, Schweiz

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND 4.0)

Abbildung Umschlag: Paul Klee, Beiträge zur bildnerischen Formlehre. Feder auf Papier;

20,2 cm × 16,3 cm; Zentrum Paul Klee, Bern, Bildarchiv; Obj.Id. 83101 (Ausschnitt)

Gestaltungskonzept: icona basel gmbH, Basel

Cover: Kathrin Strohschnieder, STROH Design, Oldenburg

Layout: icona basel gmbH, Basel

Satz: 3w+p, Rimpar

Notensatz: Tim Martin Hoffmann

Druck: CPI books GmbH, Leck

Printed in Germany

ISBN Printausgabe 978-3-7965-4479-8

ISBN eBook (PDF) 978-3-7965-4528-3

DOI 10.24894/978-3-7965-4528-3

Das eBook ist seitenidentisch mit der gedruckten Ausgabe und erlaubt Volltextsuche. Zudem sind Inhaltsverzeichnis und Überschriften verlinkt.

rights@schwabe.ch

www.schwabe.ch

Inhalt

Vorwort	9
I. <Form in Musik> – <Musikalische Form>: Herausforderungen eines Forschungsprojekts	11
II. Standortbestimmungen: Formbegriffe tonaler Musik nach 1950	25
1. Lexikalische Definitionen	28
2. Zwei Perspektiven der 1950er- und 1960er-Jahre	39
2.1. Musikalische Form und sinnliche Erfahrung bei Franz Brenn. .	39
2.2. Dialektische Formkonzeption bei Theodor W. Adorno	43
2.2.1. Darstellung des Formproblems	43
2.2.2. Das Konzept einer <materialen Formenlehre>	47
3. Aktuelle musiktheoretische Diskurse	54
3.1. <Multivalent Analysis>	57
3.2. <Functional Form>	59
3.3. <Dialogic Forms>	61
3.4. Zusammenfassung	65
4. Komplementäre Aspekte ästhetischer Formbegriffe	69
4.1. Form als Anordnung von Teilen	69
4.2. Form und Inhalt	79
4.3. Form als geformtes Material	85
III. Formtheoretisches Denken im 19. Jahrhundert	87
1. Die Situation um 1800	87
2. Kategorien, Ordnungssysteme und Leerstellen in den Formenlehren des 19. Jahrhunderts	98
2.1. Im Spannungsfeld zwischen Technik und Gehalt:	
Adolf Bernhard Marx	98
2.1.1. Motiv	100
2.1.2. Aspekte des ästhetischen Formbegriffs	104

2.2.	Tonbild und Thematik: Das Formkonzept	
	Johann Christian Lobes	129
2.2.1.	Analogie von Gehalt und Form	130
2.2.2.	Flüchtigkeit der «Tonbildchen»	134
2.2.3.	Thema und thematische Arbeit	140
2.3.	Weitere Entwicklungslinien	152
2.3.1.	Form als Mechanik: Ernst Friedrich Richter	152
2.3.2.	Form und Gehalt als sich ergänzende Kategorien:	
	August Reissmann	159
IV.	Form, Formalismus und Ästhetik	171
1.	Die formalistische Musikästhetik Eduard Hanslicks	171
2.	Grundlagen des ästhetischen Formalismus	182
3.	Form und subjektive Wahrnehmung	193
3.1.	Einfühlung	193
3.2.	Stimmungs-Konzepte um 1900	207
3.2.1.	Stimmung als ästhetische Kategorie bei	
	Otakar Hostinský	212
3.2.2.	Jenseits der Grenzen musikalischer Logik:	
	Hugo Leichtentritts Formkonzept	216
V.	Formtheorien im frühen 20. Jahrhundert	237
1.	Die Situation um 1900	237
1.1.	Hugo Riemanns formtheoretisches Denken:	
	Grundlagen und Bruchstellen	237
1.2.	Riemann-Rezeption: Kontinuitäten und Modifikationen	258
2.	«Phänomen» – «Gestalt» – «Energie»	265
2.1.	«Phänomenologisches» Denken in der Musiktheorie um 1920	265
2.1.1.	Phänomenologischer Wertbegriff und musikalische	
	Analyse	277
2.1.2.	Form in Musik: «phänomenologische» Perspektiven	288
2.1.3.	Heinrich Schenkers Formdenken	315
2.2.	Gestalt und Gestalttheorie: Neue Perspektiven	
	für die Musiktheorie	320
2.2.1.	Melodie als Gestalt	327
2.2.2.	Gestalttheorie und musikalische Formmodelle	330
2.2.3.	Entfaltung gestaltbasierter Formkonzepte	334
2.3.	Theoretische Fundierung «energetischer» Form	
	bei Ernst Kurth	346

2.3.1. Wissenschaftstheoretische Grundlagen	346
2.3.2. Die Funktion von ‹Intuition›	358
2.3.3. Komponenten musikalischer Form	364
VI. Form, Ästhetik und Wert	389
VII. Abbildungsverzeichnis	397
VIII. Literaturverzeichnis	399
IX. Namenverzeichnis	429

Vorwort

Die vorliegende Publikation zum Thema «Form in Musik» ist ein Ergebnis eines mehrjährigen Forschungsprojekts zur Geschichte der Musiktheorie. Entscheidende Fortschritte machte das Vorhaben während eines dreijährigen Forschungsstipendiums des Schweizerischen Nationalfonds (SNF), für dessen großzügige Förderung ich zu Dank verpflichtet bin. Die 2019 abgeschlossene Monografie wurde 2020 von der Philosophisch-Historischen Fakultät der Universität Basel als Habilitationsschrift angenommen und wird mit nur wenigen Ergänzungen publiziert; nach 2019 veröffentlichte Literatur wurde nicht mehr eingearbeitet.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Basel hat mir in den vergangenen Jahren die Möglichkeit geboten, Forschung und Lehre in idealer Weise zu verbinden. Besonders herzlich danke ich Matthias Schmidt, der mir herausragende und inspirierende Arbeitsbedingungen gewährte, mich in meinen Aktivitäten vielfältig unterstützte und die Aufnahme der vorliegenden Arbeit in die Publikationsreihe Resonanzen befürwortete. Die schier unerschöpflichen Ressourcen der Basler Forschungsinstitutionen und Bibliotheken, insbesondere des Musikwissenschaftlichen Seminars, der Universitätsbibliothek Basel, der Vera Oerli-Bibliothek und der Paul Sacher Stiftung ließen kaum Literaturwünsche offen; für Unterstützung bei der Beschaffung weniger entlegener Titel danke ich auch der Bibliothek des Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik (Frankfurt a. M.).

Stefan Keym, Ariane Jeßulat und Arne Stollberg, die im Rahmen des Habilitationsverfahrens die Arbeit als externe Gutachter*innen evaluierten, danke ich herzlich für ihre anregenden und ausführlichen Kommentare; ihre Hinweise wurden so weit wie möglich in die Druckfassung aufgenommen.

Viele Kolleginnen und Kollegen aus dem In- und Ausland haben mich während der Entstehung mit fachlichem Rat und ermutigenden Worten unterstützt. Ihnen sei an dieser Stelle für kritische wie positive Kommentare sehr herzlich gedankt. Das gesamte Manuskript gelesen und viele wertvolle Hinweise gegeben haben Andreas Baumgartner, Ullrich Scheideler und Kilian Sprau.

Tim Martin Hoffmann übernahm den Notensatz; Arlette Neumann, Jelena Petrovic, Julia Müller und dem Schwabe Verlag danke ich für die unkomplizierte und gute verlegerische Betreuung.

Der größte Dank gebührt aber meiner Familie, Hana, Elias und Miriam, sowie meiner Mutter und meiner Schwester: sie alle waren mir in den vergangenen Jahren eine große Unterstützung.

I. <Form in Musik> – <Musikalische Form>: Herausforderungen eines Forschungsprojekts

Aber wie hörtest du? Voraus und zurück, oder nur so vor dich hin? Das Volk hört wie das Vieh nur Gegenwart, nicht die beiden Polar-Zeiten, nur musikalische Sylben, keine Syntax. Ein guter Hörer des Worts prägt sich den Vordersatz eines musikalischen Perioden ein, um den Nachsatz schön zu fassen.¹

Jean Paul
Flegeljahre (1805)

Dadurch, daß musikalischer Bau in die Zeit gespannt ist, wird seine Form dynamisch, unfix – als Bau eigentlich widerlegt. So muß der Musik etwas anderes angemessen sein. Nicht so sehr die Teilung, das Abschnitthafte, als vielmehr die Kraftlinie, die dynamische Entwicklung, schwankender Grund.²

Wolfgang Rihm
«Notiz über Bau» (1981)

Mit seinen Überlegungen zum musikalischen Hören, die Jean Paul seinem Protagonisten Vult in seinem Roman *Flegeljahre* in den Mund legt, beschreibt der Autor anschaulich die Spannung zwischen einer auf den Moment bezogenen Wahrnehmung von Musik, die zu einer assoziativ geprägten und fantastischen, bilder- und metaphernreichen Beschreibung von (Instrumental-)Musik führt, und einer bewusst auf die formale syntaktische Gestaltung achtende, reflektierende Hörweise. Was Jean Paul als zwei kontrastierende Wahrnehmungsweisen schildert, die von den beiden gegensätzliche musikästhetische Positionen repräsentierenden Zwillingen Walt und Vult personifiziert werden, wird gleichzeitig mit einer ästhetisch wertenden Beurteilung verknüpft: Auf der einen Seite steht der «gute Hörer», der die Musik bewusst wahrnimmt, indem er strukturelle und formbil-

¹ Jean Paul, *Flegeljahre* (= *Sämtliche Werke* I,2), hg. von Norbert Miller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000, 771.

² Wolfgang Rihm, «Notiz über Bau» [1981], in: ders., *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche* (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 6), 2 Bde., hg. von Ulrich Mosch, Winterthur: Amadeus 1997, I:137–41, hier 141.

dende Zusammenhänge nachvollzieht, auf der anderen der schlichte, kulturell nicht gebildete Genießer, der nur den Moment, nicht aber das Ganze der Form der Musik zu goutieren vermag. Die geschilderte Alternative weist jedoch über eine rein musikästhetische Problemstellung hinaus und benennt auch eine Kernfrage aller musikalischen Formtheorien: Wie entsteht Form in der Musik, welchen Rang hat Form für das kompositorische Verfahren, für die ästhetische Wertung und für unser Verständnis, und inwiefern trägt unsere Wahrnehmung zur Konstituierung von Form in Musik bei?

Dass sich diese Fragen auch ganz anders beantworten lassen, zeigt ein Auszug aus dem Aufsatz «Notiz über Bau» des zeitgenössischen Komponisten Wolfgang Rihm. Es lohnt sich, den oben gegebenen Ausschnitt in größerem Zusammenhang zu lesen:

Das Hören von Form ist doppelt problematisch. Während wir mit dem Auge Bau und Form einmalig, das heißt momentan auffassen können, ist das Hören von Form in der Zeit dimensioniert. Die Hörrichtung – an der Form entlang – gibt zunächst keinen anderen Aufschluß über die Form als den von bereits gehörter und schon erahnter Formstrecke zusammen. Die Relation des Erahnten, Erwarteten, mit dem schon Gehörten, Gewußten, vermittelt aber präzise den momentanen Standort in der Form und gewährt Spannung, wenn nicht sogar Befriedigung. Trotzdem aber teilt der vernommene Bau nichts mit über die Veranlassung, als *Bau* errichtet worden zu sein. Andere Entstehungsformen wären jederzeit in gewisser Wahl möglich gewesen. Der *sichtbare* Bau hingegen beweist sich momentan selbst. Dadurch, daß musikalischer Bau in die Zeit gespannt ist, wird seine Form dynamisch, unfix – als *Bau* eigentlich widerlegt. So muß der Musik etwas anderes angemessen sein. Nicht so sehr die Teilung, das Abschnitthafte, als vielmehr die Kraftlinie, die dynamische Entwicklung, schwankender Grund.³

Auch Rihm betrachtet musikalische Form aus der Wahrnehmungsperspektive des Hörers. Stärker als Jean Paul betont er jedoch die prinzipielle Offenheit des Zukünftigen. Dadurch zeichnet sich für ihn der Hörvorgang nicht durch das Erkennen von Korrespondenzen und syntaktische Ordnungen in der Musik aus, sondern musikalisches Hören lebt aus der Spannung zwischen dem schon Erklungenen und dem noch ahnungsvoll zu Erwartenden. Diese Verschiebung eines entscheidenden Aspektes musikalischer Wahrnehmung liegt nun nicht allein in der Betrachtung von Kompositionen, die völlig unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien folgen, begründet. Es zeigt sich vielmehr eine paradigmatische Wende von einem primär auf das Erkennen syntaktischer Ordnungen abzielenden Hör- und Formbegriff zu einer dynamisch konzipierten Wahrnehmung von Form in Musik, die sich im Denken über Form in Musik bereits Ende des 19. Jahrhunderts nachweisen lässt.

Unbestritten emanzipierten sich seit dem späteren 18. Jahrhundert Überlegungen zur Form als eine zunehmend unabhängige und bedeutende Konstante in

3 Ebd.

den Reflexionen über Musik. Ein breiter Konsensus darüber, dass Form essenzielles Merkmal musikalischer Kunstwerke sei, bildet im 19. und in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber nicht mehr als den kleinsten gemeinsamen Nenner der Annäherungen an das Themengebiet «Form in Musik».⁴ In dieser Studie soll weniger die Geschichte der musikalischen Formen, wie sie sich in den Formenlehren abbildet, diskutiert werden; eine solche Untersuchung müsste sich auf die Entfaltung musikalischer Formmodelle insbesondere in Hinblick sowohl auf ihre fundamentalen musiktheoretischen Kategorien als auch ihre didaktischen Ziele konzentrieren. Vielmehr werden Entwicklungen des Denkens über Form in Musik, die Vorstellungen von Form sowie die Auffassungen und die Darstellungen von Formeigenschaften und Formen untersucht werden – wobei selbstverständlich die Formenlehretradition mit einbezogen wird.

Wie Form in Musik konzeptualisiert wird, wie sich Form beschreiben und erfahren lasse, welche Faktoren einzubeziehen seien, ja was unter Form in Musik überhaupt genau zu verstehen sei, unterlag im Untersuchungszeitraum grundlegenden Veränderungen. Während Carl Dahlhaus davon ausging, dass sich das Denken im Bereich der Musikästhetik und im Bereich der Musiktheorie nebeneinander entfaltete, ohne dass engere Bezüge sichtbar seien, soll in der vorliegenden Studie der Versuch unternommen werden, beide Gebiete, die für Form in Musik relevant sind, zumindest punktuell aufeinander zu beziehen und Wechselwirkungen stärker in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken.⁵ Für die Vielfalt und auch Widersprüchlichkeit der Positionen und Argumente spielt zweifellos eine Rolle, dass die Annäherungen an das Problemfeld Form in Musik aus mehreren Perspektiven erfolgten. So bilden die schriftlichen Dokumente der sich im 19. Jahrhundert etablierenden Disziplin der Kompositionslehre, aus der später die Formenlehre als musiktheoretisches Teilgebiet hervorging, nur einen wichtigen Leitfaden, der häufig offen oder verborgen u. a. mit musikästhetischen, pro-

4 Der hier verwendete Ausdruck «Form in Musik» lehnt sich an die Unterscheidung an, die Willi Apel zwischen «form(s) of music» (musikalische Form[en]), d. h. Formschemata im Sinne der musikalischen Formenlehre, und «form in music» (Form in Musik), d. h. «all the theoretical and compositional principles of music» getroffen hat (vgl. ders., Art. «Form», in: *Harvard Dictionary of Music*, hg. von Willi Apel, Cambridge [MA]: Harvard University Press ⁵1947, 277). Konsequenterweise verzeichnet das *Harvard Dictionary of Music* die Lemmata «Form» und «Forms, Musical».

5 «Die Ästhetik als Philosophie des Schönen und Erhabenen (später auch des Charakteristischen und schließlich sogar des Häßlichen) und die Theorie als Handwerkslehre (als Inbegriff von Kontrapunkt-, Harmonie-, Syntax- und Formenlehre) wurden im 19. Jahrhundert als komplementäre, gleichsam auf die Innen- und die Außenseite bezogene Formen des Denkens über Musik aufgefaßt, bei deren Darstellung es genügte, die Existenz der ergänzenden Disziplin vorauszusetzen, ohne daß man gezwungen war, sich im einzelnen auf sie einzulassen», in: *Die Musik des 18. Jahrhunderts* (= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 5), hg. von Carl Dahlhaus, Laaber: Laaber 1985, 56.

duktionsästhetischen und wahrnehmungspsychologischen Entwicklungen verknüpft ist. Denn alle taxonomischen Entwürfe von Systemen der musikalischen Formen werden nicht allein von der Entwicklung musiktheoretischer Paradigma, sondern von einer Vielzahl weiterer Faktoren aus den Gebieten der Musikästhetik, Musikpsychologie, aber auch der Ideen- und Wissenschaftsgeschichte beeinflusst, eine Tatsache, die in noch höherem Maß für diejenigen Überlegungen Gültigkeit beanspruchen darf, die neben der konventionellen Formenlehretradition angesiedelt sind.

Das kunstästhetische Formdenken im deutschsprachigen Kulturraum des 19. und frühen 20. Jahrhunderts steht unter dem nachhaltigen Einfluss der Morphologie Johann Wolfgang von Goethes. «Den Stoff sieht [J]edermann vor sich; den Gehalt findet nur der der etwas dazu zu t[h]un hat, und die Form ist ein Geheimni[ß] den meisten»⁶ – dieses Verdikt des Weimarer Dichters steht nicht zufällig am Beginn der *Einführung in die musikalische Formenlehre* des Schönberg-Schülers Erwin Ratz, einer Monografie, die häufig als Endpunkt dieser Traditionslinie der Formenlehre gesehen wird. Nach einer These David Wellberys zog Goethes Denken über Form nach 1800 ein Abnehmen des bis auf Platons Ideenlehre zurückreichenden älteren «eidetischen» Formkonzeptes zugunsten des «endogenen» Formkonzeptes nach sich und habe damit zu einer epochalen Transformation des ästhetischen Formbegriffs geführt.⁷ Entgegen der eidetischen Formauffassung begreifen endogene Formkonzepte «Form als Prozess des Sich-Herausbildens im Zusammenspiel von Varianz und Invarianz», Form und Materie werden als miteinander verschränkt konzipiert und gleichzeitig etabliert sich ein Gegensatz zwischen «innerer» und «äußerer» Form.⁸ Zudem werden «einzelne Formphänomene auf ein als umfassende Totalität gedachtes Ganzes»⁹ bezogen. Als weiteren Aspekt des neuen Begriffsfeldes von Form bestimmt Wellbery, dass

6 Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1951, 7. Das Goethezitat folgt hier der Ausgabe Johann Wolfgang Goethe, *Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen* (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* I, 13), hg. von Harald Fricke, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993, 31 (Aphorismus 1.177). Die Erstveröffentlichung erfolgte in der Zeitschrift *Kunst und Altertum*, V.3 (1826); die Abweichungen zwischen der kritischen Goetheausgabe und Ratz sind durch eckige Klammern markiert.

7 Vgl. David E. Wellbery, «Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800», in: *Morphologie und Moderne. Goethes «anschauliches Denken» in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800* (= *Klassik und Moderne* 5), hg. von Jonas Maatsch, Berlin: de Gruyter 2014, 17–42, hier 18. Wellbery führt diese Formkonzepte als heuristische Typen ein, die Orientierungspunkte bieten, aber keine ausschließliche Gliederung für ein historisches Narrativitätskonzept darstellen sollen.

8 Ebd., 19.

9 Ebd., 21.

Objekte «Gegenstand anschmiegender Anschauung, welche sich die Form in ihrer inneren Gesetzmäßigkeit nachbildend aneignet», werden.¹⁰ An anderer Stelle führt Wellbery aus, dass endogene Form sich in einer selbstbezüglichen Bewegung verwirklicht:

Die Bewegung, um die es hier geht, ist nicht etwa vom geometrischen Kreis, sondern einzig vom Reflexivpronomen her zu denken [...]. Die in sich zurückführende Bewegung ist eine sich bestimmende und begreifende Bewegung, eine Bewegung, die zu sich selbst kommt. *Genau diese Bewegung [...] ist die Form. [...]*

So wurde durch unsere Überlegungen offenbar, dass die künstlerische Form, insofern sie sich als Selbstbestimmung verwirklicht, nicht zum Bereich der gegebenen bzw. empirischen Objekte gehört. Denn kein Objekt kann sich begreifen; Form ist jedoch begriffene, ja sich begreifende Form. [...] Damit ist als Paradigma der Form all das ausgeschlossen, was von empirischen Objekten abstrahiert werden kann: etwa der Umriss, die Zeichnung, mathematische Verhältnisse wie die Symmetrie oder der goldene Schnitt. Sich im Vollzug zu bestimmen und sich bestimmend zu begreifen – diese Bewegung hat die Seinsweise einer *Tätigkeit*, und zwar einer ichhaften Tätigkeit.¹¹

Diese Aspekte des endogenen Formbegriffs, die Gravitationspunkte des kunstästhetischen Formbegriffs des 19. Jahrhunderts benennen, spielen im Verlauf der Untersuchung in verschiedenen Konstellationen eine essenzielle Rolle, auch wenn musiktheoretische Formkonzepte in der Regel weit hinter diesem Entwurf zurückbleiben. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist schließlich zu beobachten, dass endogene Formkonzepte ihre Dominanz einbüßen und durch konkurrierende «konstruktivistische» Formkonzepte verdrängt werden.

Obwohl verschiedene Aspekte des endogenen Formkonzeptes innerhalb des Untersuchungszeitraumes dieser Studie eine stark vereinheitlichende Wirkung zur Folge haben, bleibt doch für das Denken über Form in Musik Facettenreichtum ein signifikantes Merkmal. In der Musiktheorie wird Form in Musik als Resultat verschiedener Komponenten begriffen. Selbst innerhalb eines relativ geschlossenen kompositions- und gattungsgeschichtlichen Zusammenhangs wie ihn die tonale Musik nach 1750 ausbildet, führt die Gewichtung der Komponenten zu unterschiedlichen Auffassungen formkonstituierender Merkmale – eine Situation, die sich in der in dieser Studie nicht mehr berücksichtigten posttonalen Musik des 20. und 21. Jahrhunderts noch drastisch zuspitzt. Doch die Frage nach Form in Musik, die im hier behandelten Zeitraum insbesondere auf den Aspekt des musikalischen Zusammenhangs bezogen bleibt, bewegt sich weithin zwischen diversen Polen, die der Untersuchung perspektivische Spannungsfelder er-

¹⁰ Ebd., 22.

¹¹ David E. Wellbery, «Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form», in: *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*, hg. von Markus Klammer et al., Fink: Paderborn 2019, 181–98, hier 188.

öffnen. Mit der Frage nach der Wahrnehmung von Augenblick, organisierender Syntax und musikalischen Prozessen, die Jean Pauls Protagonist Vult im obigen Zitat aufwirft, deutet sich bereits ein breites Spektrum von potenziellen Deutungsmöglichkeiten an.

Deutungen musikalischer Kunst werden – sofern sie sich nicht als klangliche Interpretation, als performative Darstellung musikalischer Kunstwerke manifestieren – mittels Sprache diskursiv vermittelt. Als zwei kontrastierende Auffassungsmöglichkeiten von Musik stehen in der musikalischen Moderne einerseits Musik als *ergon* – also als gemachtes, fixiertes, quasi dinghaftes Objekt – und Musik als *energeia* – also als Entfaltung von Kraft und Energie, als kontinuierlicher Prozess – nebeneinander und prägen sich in musikästhetischen wie musiktheoretischen Schriften aus.¹² Wichtig wird für die Analyse der Texte nicht nur eine Rekonstruktion des jeweiligen Blicks auf die Komposition, sondern auch eine sorgfältige Untersuchung der sprachlichen Darstellung und der Verwendung von Metaphern. Denn sprachliche Aspekte lassen, wie die Metaphorologie gezeigt hat, instruktive Rückschlüsse auf die Grundlagen ästhetischen Verstehens und ideengeschichtliche Kontexte zu.¹³

Doch die Untersuchung und Einordnung der Formkonzepte stützt sich nicht nur auf schriftliche Darstellungen. Da mündliche Lehrtraditionen kaum dokumentiert sind,¹⁴ wird die Beschreibung von Form in Musik überlieferungsgeschichtlich wesentlich durch didaktisch konzipierte Texte dokumentiert, wobei zunehmend symbolische und grafische Darstellungen hinzugezogen werden. Diese Diagramme bedienen sich einerseits der musikalischen Notation, andererseits alternativer visueller Repräsentationsformen. Die Spannweite der Möglichkeiten sei an einem kurzen Vergleich zweier Beispiele (vgl. Abb. 1 und Abb. 2) erläutert, die an die oben bei Jean Paul und Wolfgang Rihm erörterten kontrastierenden Wahrnehmungsweisen anknüpfen:

12 Wie im weiteren Verlauf der Studie deutlich werden wird, gewinnt die Kategorie von «energeia», deren Relevanz bereits Johann Gottfried Herder in Hinblick auf die Musik im vierten seiner *Kritischen Wälder* (1769) formulierte (vgl. dazu Arne Stollberg, «Energieen des Erhabenen». Eine Theorie der Sonatenform bei Johann Gottfried Herder», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 63/1 [2006], 13–34), seit dem späten 19. Jahrhundert in der Ideengeschichte enormen Auftrieb.

13 Vgl. dazu etwa die exemplarischen Analysen von Hans-Joachim Hinrichsen, «Dombaumeister in der Musik». Tradition und Funktionswandel der Metaphorik in der Bach-Deutung», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 20 (2000), 203–25; Hermann Danuser, «Dom und Strom. Bachs cis-Moll-Fuge BWV 849 und die Ästhetik des Erhabenen», in: *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, hg. von Michael Märker und Lothar Schmidt, Laaber: Laaber 2002, 105–34.

14 Als Ausnahme vgl. z. B. Anton Webern. *Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schopf und Erna Apostel* (= *Veröffentlichung der Paul-Sacher-Stiftung* 8), hg. von Neil Boynton, Mainz: Schott 2002.

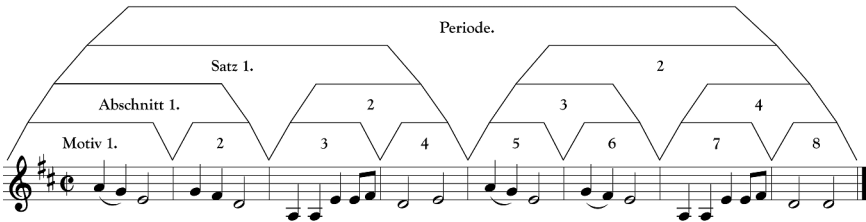


Abb. 1: Modell einer Periode nach Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit*, Weimar: Voigt 1844, S. 5, Beispiel 9.

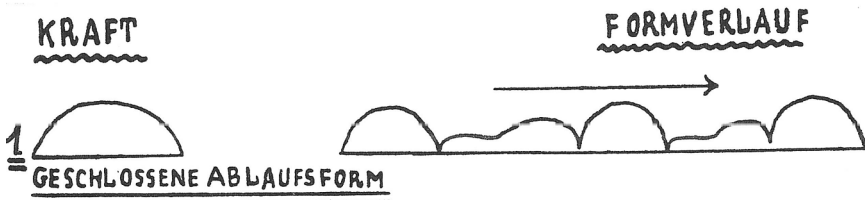


Abb. 2: Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926; Abbildung «Graphische Zusammenfassung des Formbegriffs», S. 624 (Ausschnitt).

Beide Grafiken zielen darauf ab, aus unterschiedlicher Perspektive wesentliche Merkmale formaler Eigenschaften von Kompositionen der Wiener Klassik zu repräsentieren. Das erste Beispiel des Leipziger Musiktheoretikers Johann Christian Lobe – es handelt sich um das Hauptthema des Finales von Joseph Haydns Sinfonie D-Dur, Nr. 104 – konzeptualisiert in seiner bildlichen Darstellung die Essenz musikalischer Form im Sinne eines gegebenen Objektes. Als Resultat quasi klar abgrenzbarer Einheiten, die – so Lobes Anspruch – als einzelne und in ihrer Abfolge nach beschreibbaren Kriterien gestaltet und angeordnet werden sollten, ergibt sich ein klarer, nach hierarchischen und symmetrischen Prinzipien gegliederter Aufbau. Auf dieser Ebene erscheint die Musik logisch in ihrer Konstruktion und ihrem Ablauf. Der Bau von musikalischen Formen wird bei Lobe analog zu räumlichen, visuellen Formen dargestellt; die tragenden Einheiten beschreibt er als «Tonbilder», die innerhalb der Abschnitte und im Gesamtaufbau nach korrespondierenden Proportionen gebaut sind.

Nicht das Resultat, sondern der zeitliche Ablauf und die prozessuale Wahrnehmung und die einem Musikstück inhärente Bewegung der inneren «Kräfte» stehen bei den formtheoretischen Grafiken von Hans Mersmann im Fokus. Diese Abbildungen sind in Verbindung mit sprachlichen Erläuterungen konzipiert. Während Lobe das Resultat einer scheinbar gegebenen, vom Komponisten ge-

stalteten Form abzubilden sucht, geht es Mersmann um die Entfaltung von Kräften bzw. um den Prozess des Wahrnehmens dieser musikalischen, in der Zeit sich entfaltenden Formprozesse, deren Basis nicht symmetrische Taktgruppen, sondern das Zu- und Abnehmen musikalischer Energien ist. Der Ablauf der «Kraft» – im Beispiel eine geschlossene Kurve, die einen Scheitelpunkt erreicht und in achsensymmetrischem Verlauf zum Ausgangspunkt zurückkehrt – wirkt auf den differenzierteren Formverlauf der Komposition, der mit stärkerer interner Gliederung dem zugrunde liegenden Kraftverlauf folgt.

Bereits diese knappe Kommentierung demonstriert, dass die beiden ausgewählten theoretischen Entwürfe und die begleitenden grafischen Repräsentationen von unterschiedlichen Konzeptualisierungen von Form in Musik geprägt sind. Im weiteren Sinne ließe sich von konträren Denkweisen sprechen: einer auf die syntaktische Gliederung abhebenden Darstellung steht eine auf energetische Kraftverläufe zielende Interpretation gegenüber. Damit sind zwei Pole bezeichnet, zwischen denen sich die Formtheorie im hier behandelten Zeitraum bewegt. Die vorgestellten Diagramme erschöpfen dabei keineswegs die Vielheit grafischer Darstellungen, die insbesondere im frühen 20. Jahrhundert, u. a. bei Ferruccio Busoni, Hugo Leichtentritt und nicht zuletzt Heinrich Schenker, zum zentralen Bestandteil der Repräsentation ihrer formalen und analytischen Interpretationen wurden. Diese nicht-sprachliche Ebene wird unter den Aspekten der Darstellungsinhalte, der virtuell-bildlichen Logik und ihrer Funktionalität in die Untersuchung mit einzubeziehen sein.

Form in Musik stellt sich somit bereits auf den ersten Blick als ein stark ausdifferenziertes und vielschichtiges Phänomen dar, dessen Untersuchung nicht notwendigerweise von den Formphänomenen realer Kompositionen ausgehen muss. Dass eine Historik musikalischer Formen sich eng auf die Kompositionsgeschichte beziehen muss, ist seit dem frühen 20. Jahrhundert zwar weitgehend unbestritten. Wird das Thema aber erweitert, indem nicht bloß die konkrete formale Ausgestaltung von Kompositionen oder die Geschichte der Modellbildung und Schematisierung von musikalischen Formen untersucht wird, sondern das Denken über Form in Musik mit einbezogen wird, rücken andere Aspekte in den Mittelpunkt der Untersuchung. Das Verständnis von Formphänomenen unterliegt nämlich einerseits historischen Entwicklungen und wird andererseits maßgeblich von ästhetischen und kulturellen Faktoren beeinflusst. Damit ist der primäre Gegenstandsbereich der vorliegenden Untersuchung umrissen. Das polyphone Stimmgeflecht der formulierten Positionen und die Diskurse über Form in Musik aus den Bereichen Musiktheorie, Musikästhetik und Musikhistorie konstituieren eine Geschichte divergierender Perspektivierungen und konzeptioneller Transformationen, die einerseits eine Pluralität möglicher Annäherungen an die Sache selbst dokumentieren, andererseits die Frage provozieren, welche Faktoren die Entwicklungen und Umdeutungen der Konzepte vorangetrieben haben. In diesem Sinne handelt es sich bei der vorliegenden Studie nicht

um eine historische Darstellung der Geschichte musikalischer Form. Vielmehr sollen aus der Untersuchung von Formkonzeptionen Rückschlüsse auf Kategorien des Denkens über Form in Musik gezogen werden. Die avisierten Stationen werden dabei nicht in geschlossener narrativer Darstellung als folgerichtige Entwicklungen dargestellt, sondern in nur lockerer Bezogenheit nebeneinandergestellt.

Im 19. Jahrhundert verbreitet sich im Zuge der sich etablierenden Formenlehre-Tradition die Auffassung im Sinne des oben beschriebenen endogenen Formkonzeptes, dass «Form» aufgrund einer architektonischen Gliederung ein sich im Gegenstand, d. h. im Gegebensein des musikalischen Werkes, gestützt auf dessen Gehalt, Manifestierendes und gleichzeitig objektiv Seiendes sei. Seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts gewinnt dann die sich davon unterscheidende und häufig als kontrastierend verstandene Überzeugung, Form bzw. Formung konstituiere sich erst im hörenden Auffassen und sei daher eine durch das wahrnehmende Subjekt bedingte Größe, verstärkt Aufmerksamkeit.¹⁵ Nachdem die Avantgarden des 20. Jahrhunderts die älteren, anhand tonaler Musik entwickelten Formbegriffe bereits grundsätzlich in Frage stellten, wurde im Zeichen der Postmoderne die Überzeugung formuliert, die Idee des einheitlich und organisch geformten Kunstwerkes sei eine aus dem 19. Jahrhundert stammende historische und inzwischen obsoleete, ja sogar als ideologisch zu betrachtende Kategorie, deren Verwendung auch für die Untersuchung der im späteren 18. und 19. Jahrhundert entstandenen Kompositionen Fragen aufwerfe.¹⁶ Diese Auffassung öff-

15 Diese Doppelstruktur des musikalischen Formbegriffs beschreibt beispielsweise Jacques Handschin im Zusammenhang mit der Frage, wie Proportionen in klassischen Formen beschrieben werden sollen, nämlich anhand «blosser Abzählung der Takte, oder unter Berücksichtigung ihrer ungleichen faktischen Dauer (Fermaten etc.), oder nach der «psychologischen Dauer», oder nach der Dauer im Zusammenhang mit dem «psychologischen Gewicht» (Jacques Handschin, *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis 1948, 399). An derselben Stelle plädiert Handschin dafür, dass die dem Optischen entlehnte Kategorie der Proportion für die musikalische Formbeschreibung wenig geeignet sei, da die «innere Bezogenheit» von Abschnitten für die Formauffassung ausschlaggebend sei: so sei die Wiederholung im Optischen «eher eine Vervielfältigung», «im Musikalischen [aber] die eigentliche Grundlage der Form, da erst sie die Teile plastisch und fassbar miteinander in Beziehung setzt» (ebd., 399 f.).

16 So beispielsweise Ruth A. Solie, «The Living Work: Organicism and Musical Analysis», in: *19th-Century Music* 4/2 (1980), 147–56; John Neubauer, «Organicism and Music Theory», in: *New Paths. Aspects of Music Theory and Aesthetics in the Age of Romanticism* (= *Collected Writings of the Orpheus Institute* 7), hg. von Darla Crispin, Leuven: Leuven University Press 2009, 11–35 und zuletzt Holly Watkins, «Toward a Post-Humanist Organicism», in: *Nineteenth-Century Music Review* 14/1 (2017), 93–114, die einen Vorschlag zur Diskussion stellt, das Konzept «Organicism» im Anschluss an aktuelle Paradigmen neu zu entwerfen. Auch kompositionsgeschichtlich markiert die Hinwendung der Avantgarde auf neue Formideen und der Bruch mit alten, auch von Gattungstraditionen bestimmten Formmodellen eine Zäsur in der

net in der Folge auch Raum für zahlreiche neue Formkonzepte, die einerseits den posttonalen kompositionsgeschichtlichen Entwicklungen des 20. und 21. Jahrhunderts und andererseits den Wandlungen des Musikbegriffs gerecht zu werden suchen: Ein Blick auf den aktuellen Diskurs bestätigt, dass über Form in Musik nicht nur in Hinblick auf die tonale Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern gerade auch in Bezug zu zeitgenössischen Kompositionen rege diskutiert wird. Um den Rahmen der Untersuchung nicht zu sprengen, werden diese Entwicklungen in der vorliegenden Studie allerdings nicht berücksichtigt. Den zeitlichen Kern der Untersuchung bildet der Zeitabschnitt von dem früheren 19. Jahrhundert bis zu den 1930er-Jahren des 20. Jahrhunderts. Dieser Zeitraum fällt in etwa mit der Entwicklung und Etablierung der Disziplin der musikalischen Formenlehre zusammen und wurde bereits zuvor in Hinblick auf die Formenlehre als in sich geschlossener Traditionszusammenhang dargestellt.¹⁷

Die Untersuchung eröffnet mit einem Überblick, wie Form in tonaler Musik in der neueren musikwissenschaftlichen und musiktheoretischen Forschung konzeptualisiert wird. Dieses Panorama wird in einem ersten Schritt anhand einer Reihe nach 1950 publizierter Lexikonartikel einflussreicher, vorwiegend deutschsprachiger Enzyklopädien entfaltet. Bereits dieses begrenzte Korpus macht sinnfällig, dass Form in Musik nicht problemlos zu definieren ist, sondern dass alle Bestimmungsversuche dieses vielschichtigen Phänomens einzelne – und durchaus unterschiedliche – Teilaspekte überproportional hervorheben und dabei andere notwendigerweise vernachlässigen. Nicht nur aufgrund der historischen Entfaltung, sondern auch je nach Hintergrund der Autoren scheinen sich beschriebene Formkonzepte in ihren Grundlagen chamäleonartig zu verändern. Die nähere Betrachtung von zwei in der Nachkriegszeit einflussreichen Beiträgen zur Formdiskussion, Franz Brenns *Form in der Musik* (1953) und der in den 1960er-Jahren in Grundzügen formulierten «materialen Formenlehre» Theodor W. Adornos, zeigt einige Kernpunkte der damaligen Diskussion, aber zugleich auch grundsätzliche Problemstellungen, die sich mit dem Denken über Form in Musik verbinden. Weitere Aspekte eröffnen sich aufgrund der aktuellen Diskussionsbeiträge zur musikalischen Form in der anglo-amerikanischen Literatur.

Geschichte des Formdenkens in Musik (vgl. dazu Andreas Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik* [= *Musikkontext* 5], Wien: Mille Tre 2011). Gegen die Idee der Einheit des musikalischen Werkes wurde auch das durch die Ergebnisse der Experimentalpsychologie gestützte Argument vorgetragen, großformale musikalische Abläufe würden beim Hören nicht differenziert wahrgenommen; daher sei diese Kategorie als Wertmaßstab irrelevant.

¹⁷ Vgl. Gianmario Borio, «La concezione dialettica della forma musicale da Adolf Bernhard Marx a Erwin Ratz. Abbozzo di un decorso storico», in: *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, hg. von Stefano La Via und Roger Parker, Turin: EDT 2002, 361–86 sowie ders., «Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven», in: *Storia di concetti musicali. Espressione, forma, opera* (= Bd. 1,2), hg. von Gianmario Berio und C. Gentili, Rom: Carocci 2007, 191–211.

Diese Beispiele, die sich ausnahmslos primär auf das Repertoire der Wiener Klassik konzentrieren, demonstrieren, dass sich das Denken über Form in Musik nicht allein anhand abstrakter Definitionsversuche und enzyklopädischer Überblicksdarstellungen rekonstruieren lässt, sondern erst die Verschränkungen von Systementwürfen und konkreten Analysen zu dem aktuellen Denken über Form wesentlich beigetragen haben.

Nach der Bestimmung aktueller Perspektiven und der Erörterung grundlegender Formbegriffe in Ästhetik und Kunsttheorie setzt die Untersuchung bei der Formtheorie der zentraleuropäischen Musiktheorie um 1800 ein. Im deutschsprachigen Raum markieren den Ausgangspunkt die theoretischen Schriften von Heinrich Christoph Koch, während die in Frankreich entstandenen Entwürfe von Jérôme-Joseph de Momigny (*Cours complet d'harmonie et de composition*, [1806]) und Anton Reicha (*Traité de mélodie* [1814] und *Traité de haute composition musicale* [1824/26]; dt. Übertragung durch Carl Czerny 1832) eine tendenziell eigenständige Traditionslinie ausbilden. In der historischen Sequenz des Denkens über Form in Musik werden bestimmende Themen von Adolf Bernhard Marx und den Leipziger Musiktheoretikern Johann Christoph Lobe und Ernst Friedrich Richter gesetzt. Mit ihren Schriften exponieren sie verschiedene Grundfiguren wie die Spannungen zwischen Kompositionstechnik, Form und Gehalt sowie zwischen Typus und Individuation oder die Funktion von Motiv und thematischer Arbeit für die Konzeptualisierung von Form in Musik. Auf diesen thematischen Vorgaben und Spannungsfeldern bauen die Formenlehre-Traditionen des 19. Jahrhunderts auf; sie werden von späteren Autoren kontinuierlich auf ihre Validität hin geprüft und modifiziert werden.

Diese primär musiktheoretische Perspektive zur Form in Musik wird im Kapitel IV «Form, Formalismus und Ästhetik» um Aspekte ästhetischer Formvorstellungen erweitert; die Traditionslinien des (musik)ästhetischen Denkens über Form werden hierbei immer wieder auf die musiktheoretischen Konzeptionen bezogen. Eduard Hanslicks Monografie *Vom Musikalisch-Schönen*¹⁸ hat in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert bis weit in das 20. Jahrhundert hinein einen kaum zu überschätzenden Einfluss auf das Konzept der ästhetischen Form in Musik ausgeübt. Tatsächlich partizipiert Hanslick an der breiteren Entwicklung der Strömung des ästhetischen Formalismus, der sich ausgehend von den Schriften Johann Friedrich Herbars und durch Vermittlung von Robert Zimmermann in besonderer Ausprägung in Österreich durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurchzieht und maßgeblich an der Ablösung des «Idealismus» beteiligt ist. Ausgehend von der Position des ästhetischen Formalismus Zimmermanns diskutiere ich Hanslicks Überlegungen in Hinblick auf spätere musiktheoretische Formkonzepte.

18 Dietmar Strauß, *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 2 Bde., Mainz: Schott 1990.

Noch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelt sich allmählich ein Bewusstsein für die Bedeutung anderer, alternativer Momente für die Formgestaltung in Musik. Eine entscheidende Wendung liegt in der zunehmenden Bedeutung subjektiver Wahrnehmung für die Konstitution von Form und Formprozessen in Musik, die komplementär zu kompositionstechnischen Faktoren berücksichtigt werden. Dabei werden zwei Aspekte untersucht: Erstens gehe ich der Bedeutung von «Einfühlung» im Zusammenhang mit dem Aufstieg der psychologischen Ästhetik (Friedrich Theodor Vischer, Gustav Theodor Fechner und Theodor Lipps) nach und analysiere zweitens das Konzept von Stimmung für die Bedeutung der Formauffassung in Musik. Dies wird an zwei kontrastierenden Fallbeispielen dargestellt, nämlich dem Konzept ästhetischer Form in Otakar Hostinskýs Entwurf *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*¹⁹ [1877] und der Formenlehre des Musiktheoretikers Hugo Leichtentritt. Die kritische Analyse der Standpunkte der genannten Autoren wird verdeutlichen, dass im Hintergrund der bis in die heutige Musikwissenschaft weiter tradierten, häufig auf Schlagworte verkürzten Dichotomien sich immer weiter entwickelnde philosophisch-ästhetische Konzepte stehen, deren Berücksichtigung ein wesentlich differenzierteres Bild der Situation vermittelt.

Um 1900 wird die Musiktheorie durch die Schriften Hugo Riemanns auf ein neues Niveau gehoben und in ihren Grundzügen neu bestimmt, eine Zäsur, die auch das Denken über Form beeinflusst. Zu untersuchen sind in diesem Zusammenhang die Grundlagen und Bruchstellen von Riemanns formtheoretischem Denken sowie an einem Fallbeispiel die Kontinuitäten und Korrekturen, die sich durch die Tradierung seines Formverständnisses und seiner Formenlehre ergeben. In größerer inhaltlicher Distanz zu dieser Traditionslinie bewegen sich drei weitere Strömungen, die Neuorientierungen über Form in Musik nach 1900 entscheidend geprägt und zu einer Verminderung des Ansehens der konventionellen Formenlehre beigetragen haben, nämlich phänomenologisches, gestalttheoretisches und energetisches Denken. Die phänomenologische Musikästhetik und Formtheorie orientieren sich an dem Grundsatz, Musik – und musikalische Form – sei unvoreingenommen und ohne präfigurierte Kategorien wahrzunehmen. Allerdings legen die zahlreichen Theoretiker, die phänomenologisch beeinflusste Konzepte entwickeln bzw. sich durch Diskussionsbeiträge an der lebhaften Debatte über musikalische Phänomenologie beteiligen,²⁰ ihren jeweiligen Auffassungen sehr unterschiedliche und, wie zu zeigen sein wird, nur bedingt auf

19 Otakar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1877.

20 Zu nennen sind beispielsweise Arthur Wolfgang Cohn, Hans Mersmann, Paul Bekker, Erich Doflein, Gustav Guldenstein, Gustav Becking und – nach Auffassung einiger Zeitgenossen – Heinrich Schenker.

den Grundsätzen der philosophischen Phänomenologie basierende Prinzipien zugrunde.

Die nach der phänomenologischen als zweite zu untersuchende Richtung – Gestalttheorie – entwickelt sich in ihren diversen Spielarten im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts zu einem expandierenden Forschungsbereich, dessen Ergebnisse ausgehend von der experimentellen Psychologie in vielen Disziplinen aufgenommen wird.²¹ In der Musiktheorie schlägt sich gestalttheoretisches Denken u. a. in den Schriften von August Halm, Ernst Kurth, Herman Reichenbach, Ernst Toch und Kurt Westphal nieder. Insbesondere wird untersucht, wie mittels gestalttheoretischer Konzepte traditionelle musikalische Formkategorien – Motiv, Thema, Entwicklung, großformale Abschnittsbildung – umgebildet werden; in diesem Zusammenhang wird auch die Bedeutung des «musikalischen Hörens» für das Auffassen von Musik und das dynamische Prinzip der «Formung» (als Gegenentwurf zu «Form») zu analysieren sein.

In Anschluss an diejenigen Perspektiven, die sich aus gestalttheoretischem Denken für die Musiktheorie und insbesondere das Themenfeld Form in Musik eröffnet haben, zieht Ernst Kurth die wohl grundsätzlichen Konsequenzen. Im letzten Kapitel des Buches wird daher auf Kurths Konzept einer «energetischen» Musiktheorie eingegangen, wobei zwei Aspekte in das Zentrum gerückt werden. Erstens weist Kurth darauf hin, dass in der Zeitkunst Musik – im Gegensatz zur Raumkunst – das Konzept Form grundsätzlich von dem Faktor Zeitlichkeit entscheidend beeinflusst wird. Die formale Struktur der seit dem späten 18. Jahrhundert bis etwa Mitte des 20. Jahrhunderts entstandenen Musik wird als direktonaler Verlauf aufgefasst, dessen formale Disposition jedoch bevorzugt in Anlehnung an Konzepte und Begriffe räumlicher Phänomene diskutiert wird. Musik, obwohl transitorische Kunst, wird in der Musiktheorie – bewusst oder unreflektiert – tendenziell eher als Objekt beschrieben.²² Dieser Widerspruch zwischen Zeitkunst einerseits – deren ontologischer Status in diesem Zusammenhang zu erläutern sein wird²³ – und der Neigung innerhalb der Theoriebildung, Musik als Objekt zu behandeln andererseits, hat Kurth zu grundsätzlichen theoretischen Überlegungen herausgefordert, die auf seine Auffassung von Form in Musik entscheidend eingewirkt haben.

Zweitens ist im behandelten Zeitraum zu beobachten, dass die Frage nach der Perzeption von Musik, d. h. die Funktion des Hörers beim Aufnehmen, Ver-

21 Vgl. Mitchell G. Ash, *Gestalt Psychology in German Culture 1890–1967. Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.

22 Vgl. dazu die kritischen Ausführungen von Patricia Carpenter, «The musical object», in: *Current musicology* 5 (1967), 56–87 sowie Thomas Clifton, «Music as Constituted Object», in: *Music and Man* 2 (1976), 73–98.

23 Vgl. dazu Roman Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen: Niemeyer 1962.

stehen und Vorstellen von Form, eine immer stärkere Bedeutung innerhalb der Theoriebildung gewinnt. Beeinflusst von den Untersuchungen Henri Bergsons und Edmund Husserls zum Zeitbewusstsein und zur Wahrnehmung rücken diese Aspekte in der Untersuchung von musikalischer Form bei Kurth ins Zentrum. Obwohl die Beziehung zwischen (realer resp. erlebter) Zeit und Wahrnehmung von musikalischer Form als essenziell erkannt wird, scheitert sein Versuch, ein radikal neues Verständnis von musikalischer Zeit in seine theoretischen Entwürfe einzubringen und einen Paradigmenwechsel zu vollziehen.

In einer erweiterten Perspektive betrifft die musiktheoretisch orientierte Frage «Was ist musikalische Form?» daher nur einen Teilaspekt der umfassenderen Fragenkomplexe «Was ist Form in Musik?» und «Wie wird Form in Musik vorgestellt?». Die Studie stellt das Denken über Form in tonaler Musik im Zeitraum zwischen dem frühen 19. Jahrhundert und der Mitte des 20. Jahrhunderts anhand wichtiger Ausschnitte in größeren Zusammenhängen dar. Damit demonstriert die Untersuchung, dass sich die Frage nach der Form in Musik nicht auf die Traditionen der musikalischen Formenlehre reduzieren lässt, sondern es sich um ein Gebiet handelt, das eine entscheidende perspektivische Erweiterung des historischen Denkens über Musik zu leisten vermag und weitreichende Erkenntnisse über Musik und ihre Voraussetzungen, Kontexte und Diskurse gewinnen lässt.

II. Standortbestimmungen: Formbegriffe tonaler Musik nach 1950

Mit dem Aufbruch der kompositorischen Avantgarde setzt eine Neuorientierung darüber ein, wie Form in posttonaler Musik konzipiert werden könne. Komplementär zu ihrem visionären kompositorischen Œuvre entwarfen Komponisten zur Vergewisserung und Absicherung ihres Schaffens theoretische Reflexionen, die darüber hinaus – quasi als Begleiterscheinung – eine erneute Evaluierung älterer formtheoretischer Begründungen und der Aussagekraft tradierter Formvorstellungen tonaler Musik auslösten. Wie brüchig sich die geschichtlichen, schriftlich niedergelegten musiktheoretischen Konzeptualisierungen von Form in Musik erweisen, spiegelt sich in den instabilen und wechselnden inhaltlichen Bestimmungen der zur Beschreibung und Charakterisierung musikalischer Form verwendeten Begriffe wider. Doch die Unsicherheit ergriff auch das Verständnis des Begriffs ‹Form› selbst. Welche Irritationen die Erkenntnis, dass der Begriff ‹Form› polyvalent ist, auszulösen vermochte, soll an nur zwei Beispielen illustriert werden. So eröffnete Carl Dahlhaus in einem bei den *Darmstädter Ferienkursen für Neue Musik* gehaltenen Vortrag aus dem Jahr 1966 seine Reflexionen über musikalische Form mit einem Paradox:

Was ist musikalische Form, wenn es sinnvoll möglich ist, sowohl von Sonatenform als auch von statistischer Form zu sprechen? Ich fürchte: nichts als ein Wort auf der einen Seite und auf der anderen eine unübersichtliche Menge von Sachverhalten, von denen nicht feststeht, ob sie sich einem einzigen Begriff subsumieren lassen.¹

Seine scharfsinnigen Kommentare zur Kategorie Form münden dann erwartungsgemäß nicht in ein Resümee, sondern in einer Forderung:

Schönberg verstand Form als Zusammenhang. Er hat den Gedanken, eine Lehre vom musikalischen Zusammenhang zu schreiben, nur in Bruchstücken verwirklicht. Und es ist zu fürchten, daß eine Wiederholung des Versuchs unter Bedingungen, die ihn erschweren,

¹ Carl Dahlhaus, «Über Form in der Neuen Musik», in: *Form in der Neuen Musik* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 10), hg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1966, 41–49, hier 41.

gleichfalls Fragment bleiben würde. Schwierigkeiten aber sind Provokationen oder sollten es sein.²

In der Tat blieb Arnold Schönbergs intensives Bemühen um eine Klärung der musikalischen Formprinzipien tonaler Musik, das durch mehrere zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht gebliebene Konvolute von Aufzeichnungen sowie das erst posthum herausgegebene Buchprojekt zur musikalischen Form dokumentiert wird, fragmentarisch.³ Einen Teil der Schwierigkeiten, zu einer Bestimmung von Form zu gelangen, sah Schönberg allerdings in dem Begriff selbst:⁴

FORM / It would be a blessing if the term *form* could be eliminated from musical esthetics. There is a great confusion in musical terminology and this is caused by the circumstance that almost all terms derive from subjects other than music, from poetry, philosophy, esthetics, painting, architecture, physics, biology, botany and – in the best cases – from grammar. For this reason their meaning is in the great majority metaphoric and allows many interpretations.⁵

Um die irritierenden Implikationen und musiktheoretischen Probleme des Begriffes ‹Form›, den Schönberg auch als musikästhetischen Begriff verstand, aufzulösen, erhebt Schönberg die Forderung nach einer Präzisierung (oder alterna-

2 Ebd., 49. Zehn Jahre später hat Dahlhaus diese Provokation aufgenommen und einige grundsätzliche, systematische wie historische Schwierigkeiten einer Theorie der musikalischen Form dargelegt (vgl. Carl Dahlhaus, «Zur Theorie der musikalischen Form», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34/1 [1977], 20–37).

3 Die Bedeutung, die dem Problem der musikalischen Form im Denken der Zweiten Wiener Schule zugemessen wurde, zeigt sich auch in den musiktheoretischen Beiträgen der Schönberg-Schüler Anton Webern und Erwin Ratz. Weberns aus Mitschriften rekonstruierte Formenlehre schließt ein Impulse Schönbergs an (vgl. Anton Webern, *Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgieser, Rudolf Schöpfl und Erna Apostel* [= Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 8], hg. von Neil Boynton, Mainz: Schott 2002). Erst in der *Einführung in die musikalische Formenlehre* [1951] von Erwin Ratz werden keine Formtypen, sondern Formprinzipien zur Grundlage einer Gegenüberstellung der Werke Johann Sebastian Bachs und Ludwig van Beethovens gemacht.

4 Zu Schönbergs Auffassung von Form und Formenlehre vgl. das gleichnamige Kapitel in Andreas Jacob, *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs* (= *Folkwang Studien* Bd. 1,1 und 1,2), 2 Bde., Hildesheim: Olms 2005, I:55–125 sowie die Dokumentation zum Themenfeld Form und Formenlehre (II:653–95). Schönbergs wohl bekannteste positive Bestimmung von Form in Musik findet sich in *Fundamentals of Musical Composition*: «Used in the aesthetic sense, form means that a piece is *organized*; i. e. that it consists of elements functioning like those of a living *organism*. [...] The chief requirements for the creation of a comprehensible form are *logic* and *coherence*. The presentation, development and interconnexion of ideas must be based on relationship. Ideas must be differentiated according to their importance and function», Arnold Schönberg, *Fundamentals of Musical Composition*, hg. von Gerald Strang in Zusammenarbeit mit Leonard Stein, London: Faber und Faber 1967, 1.

5 Arnold Schönberg, «FORM», *Archiv des Arnold Schönberg Center*, T51.14,1.

tiv einer Vermeidung) aller mehrdeutigen, metaphorischen Begriffe der traditionellen musikalischen Terminologie, zu denen er auch den Begriff ‹Form› zählt: ‹The term form›, so schreibt Schönberg, ‹could easily be replaced in many cases by organisation, order, arrangement, structure, formulation etc.›⁶ Im Falle des Begriffs ‹Form› wehrt sich Schönberg insbesondere gegen die irreführenden Assoziationen, die eine Übertragung der Kategorien eines statischen (architektonischen) Formkonzeptes auf die zeitliche und dynamische Kunstform Musik auslöse.⁷ Auch weitere in der musikalischen Formtheorie etablierte Begriffe stammen, wie Schönberg in diesem Zusammenhang andeutet, aus anderen Wissenschaftszweigen und eignen sich seiner Auffassung nach nur bedingt für den musiktheoretischen Begriffsapparat. Die von Schönberg in Betracht gezogene – aber freilich nie umgesetzte – konsequente Ablösung und Ersetzung historisch gewachsener und trotz aller inhaltlichen Unschärfen doch etablierter Begriffe zöge jedoch nicht nur praktische Schwierigkeiten nach sich, da jede neue Terminologie (einschließlich der von Schönberg in Betracht gezogenen Alternativen zum Begriff ‹Form›) in der wissenschaftlichen Gemeinschaft eingeführt und durchgesetzt werden müsste. Neue Begriffe haben insbesondere den partiellen oder sogar vollständigen Verlust von Bedeutungsschichten, die historisch gewachsenen Begriffen zugehörig sind, zur Folge: Der Versuch von eindeutigen Begriffsdefinitionen führt, wie bereits Nietzsche erkannte, zu geschichtslosen Begriffen.⁸

6 Ebd.

7 Eine weitere, erst später thematisierte Bedeutungsschicht des Schönberg'schen Formbegriffs deutet sich in folgender undatierter Passage an: ‹Form ist jener Ruhezustand der durch Ausbalancierung widerstrebender Kräfte hervorgebracht wird. / Form ist das Ende der Unruhe entgegenstrebender Kräfte, welche eintritt wenn diese einander das Gleichgewicht halten› (T.51.17,7, zitiert nach Jacob, *Grundbegriffe*, II:684). Mit dem Begriff der ‹Kraft› rekurriert Schönberg auf die im deutschen Sprachraum wichtige Strömung der energetischen Musiktheorie, zu deren Vertreter nach Rudolf Schäfke insbesondere August Halm, Heinrich Schenker, Ernst Kurth und Hans Mersmann zu zählen sind (vgl. Rudolf Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin: Hesse 1934, bes. 398 ff.). Damit impliziert Schönberg, dass Form als Lösung eines in den ‹musikalischen Gedanken› angelegten Konfliktes zu begreifen ist, also aus einem volatilen, dynamischen Prozess hervorgeht (vgl. dazu auch die Darstellung bei Jacob, *Grundbegriffe*, I:122–25 sowie zum Begriff des ‹musikalischen Gedankens› bei Schönberg ders., *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, hg. von Patricia Carpenter und Severine Neff, New York: Columbia University Press 2005, bes. 1–[86] sowie Regina Busch, ‹Schönbergs Aufzeichnungen über den musikalischen Gedanken›, in: *Hudební věda* 41/1–2 [2004], 13–48).

8 ‹Alle Begriffe, in denen sich ein ganzer Prozeß semiotisch zusammenfaßt, entziehen sich der Definition; definierbar ist nur das, was keine Geschichte hat›, Friedrich Nietzsche, *Zur Genealogie der Moral*, in: *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München: Hanser 1954–56, II:820, zitiert nach: Karlheinz Stierle, ‹Historische Semantik und die Geschichtlichkeit der Bedeutung›, in: *Historische Semantik und Begriffsgeschichte* (= *Sprache und Geschichte* 1), hg.

1. Lexikalische Definitionen

Als Alternative zu Schönbergs Proposition einer Erneuerung des Begriffsapparats bietet sich die Möglichkeit an, die historischen, kulturellen und metaphorischen Dimensionen, die Bestandteil jeder Terminologie sind, zu erschließen mit dem Ziel, die Brüche resp. Kontinuitäten der damit verbundenen Konzepte herauszustellen.⁹ So richtet sich die seitens der Musikwissenschaft punktuell geleistete Erschließung der für die musikalische Formtheorie relevanten Begriffe durch das *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*¹⁰ zunächst auf die historische Dimension desjenigen musiktheoretischen Begriffsapparates, der mit dem Ziel einer umfassenden Beschreibung und kategorialen Erfassung historischer Formmodelle und kompositionstechnischer Formprinzipien kontinuierlich erweitert und modifiziert worden ist. Die Auswahl musiktheoretischer Termini orientiert sich dabei primär an Hauptbegriffen musikalischer Gattungsformen (wie beispielsweise «Fuga / Fuge»; «Rondo»; «Sonatenhauptsatzform»; «Suite» etc.) und konstitutiver syntaktischer Modelle (wie «Periode», «Satz» etc.).¹¹ Bei einer Kon-

von Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1979, 154–89, Zitat 165. Einen Bruch mit der europäischen Denktradition, Begriffe in ihrem geschichtlichen Wandel zu perspektivieren, vollziehen im 20. Jahrhundert im Bereich der Musiktheorie die amerikanischen Musiktheoretiker Milton Babbitt und Benjamin Borez (vgl. programmatisch Milton Babbitt, «The Structure and Function of Musical Theory», in: *College Music Symposium* 5 [1965], 49–60; ders. «Set Structure as a Compositional Determinant», in: *Journal of Music Theory* 5 [1961], 72–94; sowie Benjamin Borez, «Meta-Variations: Studies in the Foundations of Musical Thought (I)», in: *Perspectives of New Music* 8 [1969], 1–74), die beeinflusst durch die analytische Philosophie eine neue Beschreibungssprache für musikalische Phänomene und Strukturen zu entwickeln suchten.

⁹ So bestimmt Adorno als ein Ziel der Beschäftigung mit philosophischer Terminologie, in einer problemgeschichtlichen Darstellung die «Knotenpunkte» des Denkens greifbar zu machen: «Philosophische Termini sind eigentlich geschichtliche Knotenpunkte des Gedankens, die übrig geblieben sind und an denen sich dann die Geschichte der Philosophie sozusagen abspielt. Oder lassen Sie mich es so umformulieren, daß jeder philosophische Terminus die verhärtete Narbe eines ungelösten Problems sei.» (Vgl. Theodor W. Adorno, *Philosophische Terminologie. Zur Einführung* [2 Bde.], hg. von Rudolf zur Lippe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973/74, II:10). Zur Bedeutung der Metapher in der Musiktheorie vgl. die Studie von Christian Thorau, *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms 2012.

¹⁰ *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner 1972–2005. Das *HmT* schließt allerdings kein Lemma «Form» ein.

¹¹ Vgl. beispielsweise Michael Beiche, Art. «Fuga / Fuge» (1991); Hans-Joachim Hinrichsen, Art. «Sonatenform, Sonatenhauptsatzform» (1996); ders., Art. «Sonata/Sonate» (1998); Siegfried Schmalzried, Art. «Exposition» (1979); ders., Art. «Durchführen, Durchführung» (1979); ders., Art. «Reprise/riprese (nach 1600)» (1981); ders., Art. «Coda» (1982); Christoph von

zentration auf begriffsgeschichtliche Aspekte wird jedoch das im jeweiligen Begriffsumfang aufgehobene Ineinanderwirken von musiktheoretischen und musikästhetischen Aspekten tendenziell marginalisiert und entweder nur implizit angedeutet oder sogar ganz ausgeklammert. Eine notwendige theoriegeschichtliche Aufarbeitung leisten die vorliegenden begriffsgeschichtlichen Untersuchungen des *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* daher nicht.¹²

Einen kursorischen Überblick über die Bestimmungsversuche des Konzeptes ›Form‹ in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und die damit verbundenen Perspektivwechsel verschaffen die entsprechenden Lemmata der großen, als autoritativ betrachteten und sehr verbreiteten Musikenzyklopädien, die hier zu einer ersten Standortbestimmung der Positionierungen zu Form in Musik der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts herangezogen seien. In der ersten Auflage von *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* beschreibt Friedrich Blume den allgemeinen Wortgebrauch als chaotisch, da der Begriff ›Form‹ mit den Begriffen ›Stil‹ und ›Gattung‹ häufig synonym verwendet werde. Darüber hinaus sei der Begriff Form nicht klar von Ausdrücken wie «Struktur», «Prinzip» und «Technik» abzugrenzen. Hinsichtlich der Musiktheorie bestimmt Blume erstens eine «allgemeine» Verwendungsweise des Begriffes ›Form‹, d. h. «die in einem Tonstoff vorhandene Ordnung, die Gestaltung eines Tonstoffs oder die daraus resultierende Gestalt selbst, das Prinzip dieses Gestaltens wie auch überhaupt jeder geistige Vorgang, der das potentielle Chaos des Tonstoffs zu jenem virtuellen Kosmos ordnet, den wir ›Musik‹ nennen.»¹³ Davon setzt er zweitens eine «spezielle» Verwendungsweise ab, worunter er die Beschreibung «tektonische[r] oder architektonische[r]» Modelle subsumiert.¹⁴ Während sich für die Begriffe «Gattung», «Stil» und den speziellen (engeren) Begriff «Form» im Sinne von Modellen und Schemata Beschreibungskriterien angeben lassen, die definitorischen Charakter besitzen, stelle der allgemeine Begriff der Form einen Oberbegriff dar, der sich einer eindeutigen Definition entziehe:

Blumröder, Art. «Thema, Hauptsatz» (1995); ders., Art. «Periodus/Periode» (1996); Michael Beiche, Art. «Satz» (2002).

¹² Jüngere Forschungsprojekte orientieren sich weniger an der begriffsgeschichtlichen Aufarbeitung, sondern untersuchen umfassender die Wechselwirkungen zwischen Kompositions-, Theorie- und Begriffsgeschichte. Für eine solche Vorgehensweise vgl. beispielsweise zu den Konzepten «Satz» und «Periode» Stefan Rohringer, «Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen ›Satz‹ und ›Periode‹. 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule», in: *ZGMTH. Sonderausgabe 2016 «Carl Dahlhaus und die Musiktheorie»*, hg. von Stefan Rohringer, Hildesheim: Olms 2019, 155–291. <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/866> (26.7.2019) oder Jan Philipp Sprick, *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900 (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 9)*, Hildesheim: Olms 2012.

¹³ Friedrich Blume und Joseph Müller-Blattau, Art. «Form», in: *MGG*, Bd. 4, Kassel: Bärenreiter 1955, Sp. 523–56, hier Sp. 525.

¹⁴ Ebd.

Denn das Gestalten, Ordnen, Auswählen ist eine zumeist unbewußt geübte Tätigkeit des menschlichen Geistes in einem naturgegebenen Stoff, die allem bewußten Formen, Anwenden und Ausüben vorhergeht oder zugrundeliegt und in diesem Formen, Anwenden und Ausüben recht eigentlich erst verwirklicht und versinnlicht wird. «Form» (im allgemeinen Sinne) wird in der Musik nicht unmittelbar, sondern nur mittelbar, durch das Medium der Form (im speziellen Sinne), der Gattung und des Stils wahrnehmbar.¹⁵

Seiner weiteren Annäherung an den Begriff der Form legt Blume drei Aspekte zugrunde. Erstens ist Form zu verstehen als Ergebnis des Formens von etwas, d. h. eines «Tonstoffes». Dieser wird maßgeblich durch das zugrundeliegende «Tonsystem», das Blume auch als «musikalische Elementarform» bezeichnet, bereitgestellt und ist kulturell und historisch bedingt.¹⁶ Zweitens bestimmt er als das «Wesen der Form» «die Begrenzung des Grenzenlosen, [die] Ordnung des Ungeordneten»¹⁷. Aus dieser Formulierung leitet er die Forderung ab, Klangformen müssten in ihrer Erscheinungsform so gestaltet sein, dass sie weder «diffus» noch so «komplex» seien, dass ihre «Verständlichkeit», d. h. ihre Memorierbarkeit und Verknüpfbarkeit, gefährdet sei.¹⁸ Sein Formbegriff beruht also auf der Prämisse, dass Form in Musik auf bestimmten Kriterien (Nachvollziehbarkeit, Gestalt, Logik) aufgebaut sein müsse, die die formale Wertigkeit ganzer Stilrichtungen (beispielsweise große Bereiche der Kompositionen des 20. Jahrhunderts sowie außereuropäische Musik) in Frage stellen und Formmodelle, die nicht auf Geschlossenheit und Ganzheit ausgerichtet sind (wie Prozessformen, Fragmentformen, offenes Werk) ausschließen. Als weiteren Aspekt des Wesens der musikalischen Form nennt Blume die «Zentrierung», d. h. Unterscheidung zwischen Wesentlichem und weniger Wesentlichem im Ablauf der Musik, die sich in «Gravitationszentren» respektive peripheren Passagen manifestiere und die im Hören nachvollzogen werden müsse. Als dritten und letzten Aspekt führt Blume die These ein, dass die Formung Spannung erzeuge; diese Spannungsvorgänge «drücken seelische Bewegtheit aus und erzeugen seelische Bewegung im Hörer.» In diesem Sinne wird Form zum Auslöser seelischer Bewegung: «Form ist Beseelung»¹⁹; hier wird dieser Aspekt des Wesens von Form zum wichtigsten Charakterzug erklärt, ohne dass die Funktionsweise

15 Ebd., Sp. 527.

16 Vgl. ebd., Sp. 528. Allerdings versucht Blume mit dem Argument, «dodekaphonische und andere, mindestens experimentell gebrauchte Skalen» (ebd., Sp. 528) seien nicht nachträglich kodifiziert, sondern vor der eigentlichen Musik konstruiert, diese in ihrer Wertigkeit als «Tonstoff» herabzusetzen.

17 Ebd., Sp. 529.

18 «Wiederholung des Überschaubaren in überschaubaren Abmessungen ist ein, vielleicht das Grundgesetz aller Form in der Musik», ebd., Sp. 530. Aus Blumes Darstellung geht klar hervor, dass Musik, die sich zudem weder auf Modalität noch auf Tonalität bezieht, sich ebenfalls am Rande oder jenseits von Verständlichkeit bewegt. Tonale Prinzipien und hierarchisch-symmetrische Gliederung sind also die beiden notwendigen Kriterien für «Musik».

19 Ebd., Sp. 531.

dieses Prinzips näher erläutert wird. Die mutmaßliche Fähigkeit der musikalischen Form, seelische Bewegung nicht nur auszudrücken, sondern auch im Hörer auszulösen, wird zum definitorischen Kriterium von Musik erhoben: «Ohne Beseelung des Tonstoffs keine Musik».²⁰ Als primäre Kategorien der Form nennt Blume «Diastematik (Melos), Metrum, Dynamik und Kolorit»; während er «Rhythmus, Takt und Tempo» zur Sekundärschicht herabstufte.²¹ Entscheidender als die Diskussion dieser Kategorien ist für Blumes Formbegriff seine auf die Gestalttheorie zurückgehende These, dass die einzelnen Komponenten des Tonsatzes unaufhörlich miteinander verschmelzen und so die Vielheit der Elemente miteinander integriert werden; ähnlich wie in seiner These von der Beseelung der Form hält Blume diesen Prozess der Bildung von Gestalten, der die Grundlage komplexer musikalischer Formen ausmacht, rational für nicht erklärbar.²² Der Schaffensprozess beruht einerseits auf dem Arbeiten mit kompositionstechnischen, stilistischen und formalen Modellen, andererseits wird die konkrete Gestaltung ganz im Sinne der Originalitätsästhetik des 19. Jahrhunderts durch die subjektiven Klang- und Bewegungsvorstellungen des Komponisten bestimmt. Der den Eintrag abschließende enzyklopädische Überblick über die Gattungsformen²³ und die musikalischen Formen²⁴ der westlichen Kunstmusik tragen keine weiteren Aspekte zur Definition von Form in Musik bei.

20 Ebd., vgl. auch Friedrich Blume, «Was ist Musik?» [1959], in: *Syntagma musicologicum: Gesammelte Reden und Schriften*, hg. von Martin Ruhnke, Kassel: Bärenreiter 1963, 872–86. Blume nimmt die von Heinrich Besseler formulierte Position auf, dass Musik sich als Erlebnis vollziehen müsse (vgl. Heinrich Besseler, «Grundfragen des musikalischen Hörens», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1925*, Leipzig: Peters 1926, 35–52 sowie zur Einordnung von Besselers These Laurenz Lütteken, «Das Musikwerk im Spannungsfeld von ‹Ausdruck› und ‹Erleben›: Heinrich Besselers musikhistoriographischer Ansatz», in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart: Metzler 2000, 213–32).

21 Ebd., Sp. 531. In seinem Aufsatz «Was ist Musik?» wird Blume in seiner Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik konkreter und bestimmt «Tonalität» als notwendiges Merkmal von Musik: «[E]ine tonal unbezogene, tonalitätsfreie Musik kann es nicht geben. Die Überschreitung dieser Grenze würde von der Musik als geordnetem Tonstoff in das Chaos der prämusikalischen Klänge und Geräusche führen. Welche Tonalität, das ist eine ganz andere Frage [...].», vgl. Blume, «Was ist Musik?», 878. Eine ähnlich wertkonservative Haltung zeigt Blume in diesem Artikel auch bei der Bestimmung von musikalischer Form: «Das Wesen aller Form liegt in der Begrenzung des Grenzenlosen, in der Ordnung des Ungeordneten» (ebd., 883). Maßstab wird das hörende Subjekt: «Denn in der Musik bleibt alle Form leer ohne das auffassende Subjekt, das sie vollzieht» (ebd.).

22 «In der Einschmelzung der Gestaltkomponenten in die Einheit der Gestalt besteht der schöpferische Akt. Er entzieht sich dem rationalen Verstehen», ebd., Sp. 537.

23 Ebd., Sp. 538–43.

24 Ebd., Sp. 543–55.

Wie weiter unten gezeigt werden wird, orientiert sich Blume in seiner Bestimmung formkonstitutiver Kategorien eng an der kurz zuvor veröffentlichten Schrift *Form in der Musik* [1953] von Franz Brenn.²⁵ Im Gegensatz zu Brenn liegt Blumes Darstellung in der wichtigsten deutschsprachigen wissenschaftlichen Enzyklopädie der Nachkriegszeit aber implizit ein dezidiert konservativer Musikbegriff zugrunde, der primär auf den Mitte der 1950er-Jahre im deutschsprachigen Raum etablierten Kanon westlicher Kunstmusik ausgerichtet ist. Dies schlägt sich nicht nur in seiner Begründung von Musik als (Kunst)musik durch ›Natürlichkeit‹ und in seinem allgemeinen Wertekanon nieder, sondern führt zum negativen Urteil über und zum Ausschluss aller Musik- und Formphänomene, die diese formulierten Kriterien nicht vollständig erfüllen.²⁶

Rudolf Stephan betont in seiner sehr viel knapperen Bestimmung von «Form» im ebenfalls Mitte der 1950er-Jahre veröffentlichten *Fischer Lexikon Musik* zuerst die Konsequenzen des zeitlichen Aspektes der musikalischen Form. Die Wahrnehmung akustischer Eindrücke beschränke sich jeweils nur auf einen kurzen zeitlichen Abschnitt: Der übergeordnete Sinn, die Funktion solch kürzerer Abschnitte, erkläre sich erst aus ihrem Bezug untereinander und ihrer Wirkung auf das Formganze. Somit rückt Stephan grundsätzlich die Relationen zwischen Formteilen, d. h. die formalen Kategorien Wiederholung, Kontrast und Ableitung bzw. Variation als formgestaltende Mittel in das Zentrum seiner Ausführung, betont jedoch gleichzeitig, dass die jeweilige Wirkung einer Passage auch von dem jeweiligen Kontext abhängig sei, durch welchen sich der Grad der Unterschiedenheit bestimme.²⁷ Als Sinn von musikalischer Form begreift Stephan die «Erzielung eines geschlossenen Eindrucks», zu dem «Melos [...], Harmonik, Metrum und Rhythmus [...], Klangstärke und Kolorit» beitragen.²⁸ Das

25 Franz Brenn, *Form in der Musik* (= *Freiburger Universitätsreden. Neue Folge* 15), Freiburg i. Ue.: Universitätsverlag 1953.

26 Das in diesem Zusammenhang durchaus relevante Problem, inwieweit Friedrich Blume in seiner Welt- und Kunstanschauung durch die Rassenideologie des Nationalsozialismus beeinflusst war, kann hier nicht diskutiert werden. Vgl. dazu u. a. Michael Custodis, «Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren», in: *Die Musikforschung* 65/1 (2012), 1–24 sowie in Hinblick auf Blumes Tätigkeit als Herausgeber der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* den Beitrag von Roman Brodbeck, «Verdrängung und Abwehr. Die verpaßte Vergangenheitsbewältigung in Friedrich Blumes Enzyklopädie ›Die Musik in Geschichte und Gegenwart‹, in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart: Metzler 2000, 347–84.

27 So wirken in einfachen Formabläufen kleine Abweichungen eher als Kontrast, in komplexen Formabläufen entsteht bei nur geringfügigen Abweichungen eher der Eindruck einer Wiederholung.

28 Rudolf Stephan, Art. «Form», in: *Das Fischer Lexikon Musik*, hg. von Rudolf Stephan, Frankfurt a. M.: Fischer 1957, 52–54, hier 52.

Gelingen von Form hänge nicht von den Mitteln im Einzelnen ab, sondern davon, «ob sie in ihrem Zusammenhang sinnvoll erscheinen»²⁹. Die durch die Formenlehre beschriebenen Sinneinheiten wie Motiv, Satz oder Periode und größere Formschemata wie Liedsätze oder Rondoformen oder Sonatenform wirkten «gleichsam als dialektischer Stoff»³⁰, d. h. die Form des musikalischen Werkes ist als Resultat einer Auseinandersetzung mit diesen abstrakten Schemata zu begreifen.

In der vergleichenden Betrachtung zu *Blume* werden signifikante Differenzen zwischen beiden Formbestimmungen deutlich. Erstens bleibt bei *Stephan*, der Form als der kompositorischen Anlage immanent bestimmt, die bei *Blume* wichtige Form-Inhalts-Problematik vollkommen ausgeklammert. Zweitens beruft sich *Stephan* bei der entscheidenden Frage, wie sich das Einzelne auf das Ganze bezieht, weder auf eine architektonische Formauffassung noch auf die Tradition der Gestalttheorie oder auf die unbestimmte Rede von «Kräften», sondern benennt Relationskriterien (Wiederholung, Kontrast, Veränderung) und betont – in Anschluss an die funktionelle Formenlehre Erwin Ratz' – deren Wirkung mit der sich durch die musikalische Struktur ausprägenden Funktionalität und Kontextgebundenheit. Diese beiden Kriterien sind auch für die ästhetische Wertung entscheidend. Damit deutet sich bei *Stephan* eine qualitative Verschiebung in der Formauffassung an, die bereits wichtige Aspekte von Adornos «materialer Formenlehre» vorwegnimmt und das vorgeschlagene Formkonzept nicht notwendigerweise auf den traditionellen Formenkanon begrenzt.

In den 1960er-Jahren verlagert sich die Diskussion über Konzepte von Form in Musik von den Gegenstandsbereichen der historischen Musikwissenschaft auf die Formproblematik moderner und zeitgenössischer Musik. Einflussreiche Beiträge stammen von Theodor W. Adorno, dessen allgemeine Reflexionen über die Antinomien des Formbegriffs und seine auf die spezifisch musikalische Formproblematik gerichtete Skizze einer «materialen Formenlehre» den ästhetisch-philosophischen Diskurs der Zeit bestimmen.³¹ Weiterhin tragen die auch als Theoretiker agierenden Komponisten zeitgenössischer Musik zum Diskurs über Form in Musik bei, da sie in der Formproblematik eine der aktuellen kompositorischen und theoretischen Herausforderungen erkennen. So führen seit den 1950er-Jahren der Serialismus, die elektronische Musik und die Aleatorik zu neuen Formkonzepten, die nicht nur in der Kompositionspraxis, sondern auch in der theoretischen Reflexion einen Niederschlag finden und in der Geschichte der Formtheorie einen so markanten Einschnitt bedeuten, dass sie in die vorliegende

29 Ebd., 53.

30 Ebd.

31 Vgl. dazu unten das Kapitel II.2.2.2. «Das Konzept einer «materialen Formenlehre»».

Studie nicht mehr einbezogen werden.³² Allerdings ziehen die von Adorno thematisierten zentralen Aspekte von Form in Musik und die kompositorischen Entwicklungen und theoretischen Reflexionen zeitgenössischer Komponisten in den 1950er- und 1960er-Jahren auch ein Neu- und Weiterdenken traditioneller Formkonzepte nach sich. So wird diese Entwicklung u. a. in musikwissenschaftlichen und -analytischen Arbeiten von Dahlhaus und Diether de la Motte reflektiert und diffundiert somit auch in die ‹akademische›, universitäre Musikwissenschaft und die an den Musikhochschulen angesiedelte Musiktheorie.³³

Die Impulse der 1960er-Jahre wirken auf die nachfolgende Generation nach und lassen sich beispielsweise noch in dem 1995 veröffentlichten Artikel ‹Form› von Clemens Kühn in der neuen *MGG* nachweisen, der mit einer sehr umfassenden Bestimmung einsetzt:

Musikalische Form ist das Resultat all dessen, was ein Musikwerk ausmacht und in ihm zusammenwirkt, vom kleinen satztechnischen Detail bis zum großen Zusammenhang, in der Abfolge, den Übergängen, der Beziehung und der jeweiligen Funktion der musikalischen Vorgänge und Teile.³⁴

32 Vgl. u. a. die theoretischen Entwürfe von Konrad Boehmer, *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt: Ed. Tonos 1967; Pierre Boulez, ‹Form› [1960], in: *Musikdenken heute 2* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 6*), Mainz: Schott 1985, 56–62; György Ligeti, ‹Form in der Neuen Musik› [1966], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, 2 Bde., Mainz: Schott 2007, I:185–99; Karlheinz Stockhausen, ‹Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)›; ‹... wie die Zeit vergeht›; ‹Musik im Raum›; ‹Momentform›; ‹Erfindung und Entdeckung›, in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band I: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln: DuMont Schauberg 1963, 45–61; 99–139; 152–75; 189–210; 222–58. Wissenschaftlich aufgearbeitet wurde das Thema u. a. in Gianmario Borio, ‹Komponisten als Theoretiker. Zum Stand der Musiktheorie im Umfeld des seriellen Komponierens›, in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hg. von Dörte Schmidt, Schliengen: Edition Argus 2005, 247–74; zur Form in der neuen Musik vgl. auch die das 20. Jahrhundert berücksichtigende Studie von Andreas Holzer, *Zur Kategorie der Form in neuer Musik*, Wien: Mille Tre 2011 sowie den Überblick bei Rainer Nonnenmann, Art. ‹Form›, in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler und Kassel: Bärenreiter 2016, 233–38. Als weitere wichtige Beiträge seien genannt Hermann Danuser, ‹Form – Formation – Transformation›, in: *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, hg. von Gianmario Borio, Bologna: Il Mulino 2003, 127–55 und Ulrich Mosch, ‹Musikalische Form im 20. Jahrhundert – eine formtheoretische Annäherung›, ebd., 191–211.

33 So beispielsweise Diether de la Motte, ‹Reform der Formenlehre?›, in: *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts*, Berlin(-Ost): Merseburger 1967, 30–39; ders., *Musikalische Analyse*. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter 1968.

34 Clemens Kühn, Art. ‹Form›, in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1995, Sp. 607–43, hier Sp. 607.

Da das Erfassen der musikalischen Form nur als Zusammenwirken sämtlicher musiktheoretischer Teilbereiche (Harmonik, Kontrapunkt, Melodik, Rhythmik, Dynamik) möglich sei, bezeichnet Kühn «Beschreibung, Deutung und Lehre der musikalischen Form» als «krönende und anspruchsvollste musiktheoretische Disziplin»³⁵. Dabei zielt für Kühn die Beschäftigung mit musikalischer Form auf das Erkennen der individuellen Werkgestalt und umfasst neben der Form als Resultat, d. h. die (kompositorisch und durch Aufführung) realisierte Form auch gleichberechtigt den Entstehungsvorgang der Form, d. h. «Formung», sowohl als Werkprozess als auch als sich zeitlich entfaltende Kunstform. In Übereinstimmung mit einer kontinentaleuropäischen Wissenschaftstradition des ausgehenden 20. Jahrhunderts denkt Kühn musikalische Form primär historisch:³⁶ Erstens beruhe jede Beschreibung von Form auf historisch gebundenen Analogien oder Metaphern (Sprachanalogie, Architekturmetaphern, organische Metaphern) und müsse daher unter Bezug auf den jeweiligen ideengeschichtlichen Kontext interpretiert werden.³⁷ Historisch gebunden und daher wechselnd sei zweitens die jeweils vorherrschende Auffassung, welche Teilmomente des Tonsatzes als formbestimmend bezeichnet werden.³⁸ Daher führt Kühn drittens mehrere «Formungsprinzipien» («musikalische Poesie und Prosa»; «Wiederkehr»; «Verknüpfungen»; «Grade der Verwandtschaft»; «Ergänzungen»)³⁹ ein, die in ihrer Allgemeinheit zunächst unabhängig vom musikalischen Stil beschrieben und in der Folge entsprechend präzisiert werden können. Komplementär dazu stehen viertens sowohl syntaktische als auch formale Modelle («syntaktische Bauweisen» sowie «formale Muster und Ideen»)⁴⁰, die ebenfalls historisch perspektiviert und bewertet werden müssen. Musikalische Form erscheint in Kühns durchaus pragmatischer Bestimmung als mehrschichtiges und gleichzeitig als historisch zu bestimmendes Phänomen.

Arnold Whittall siedelt in seinem Artikel «Form» in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001 die Untersuchung und Vermittlung musikali-

35 Ebd.

36 «In dem Maße, in dem nach 1950 nahezu alle Musik durch die Medien verfügbar wurde, wuchs auch das Bewußtsein für ihre Geschichtlichkeit. Die Erkenntnis setzte sich durch, daß man ihr nur als zeitgebundener Erscheinung gerecht werden könne. Formenlehre wie Musiktheorie insgesamt haben sich in der zweiten Hälfte des 20. Jh. grundlegend neu ausgerichtet, fort von systematischen und normativen zu analytischen und geschichtlich differenzierenden Ansätzen. Historisches Denken löst normatives Denken ab», ebd., Sp. 636.

37 Ebd., Sp. 612–15.

38 So betrachteten beispielsweise die Theoretiker Riepel und Koch im späteren 18. Jahrhundert die interpunktische Anlage als formkonstituierend, Riemann den Gegensatz zwischen thematischen und nicht-thematischen Abschnitten; Marx führte als formkonstituierendes Kriterium den Gegensatz «Ruhe–Bewegung–Ruhe» ein.

39 Kühn, «Form», Sp. 618–25.

40 Ebd., Sp. 625–34.

scher Form primär im Bereich der Pädagogik an. Diese habe als Zielsetzung zu vermitteln «how musical structures are correctly put together», während die analytische und kritische Auseinandersetzung mit Einzelwerken in den Zuständigkeitsbereich von Analyse und Interpretation falle.⁴¹ Diese Kategorisierung deutet sich bereits in der Position des Schenkerianers Felix Salzer an, der die Frage der musikalischen Form in die Aspekte «Struktur» und «Auskomponierung» sowie «Form» und «Design» ausdifferenzierte und dabei – wie schon Heinrich Schenker in seinen Schriften – die Kategorie «Form» als sekundär betrachtete.⁴² Die «Struktur» und die «Auskomponierung» beruht nach Salzer auf Stimmführung und Harmoniebewegung, die als direktionale Bewegung Einheit und Zusammenhang in tonalen Kompositionen schaffen.⁴³ «Form» ist das Resultat der Gliederung dieser strukturell relevanten Zusammenhänge in Abschnitte sowie deren Relation. Die Ereignisse an der Oberfläche der Komposition wie thematisch-motivische Entwicklungen und rhythmische Abläufe, die die Form verdeutlichen, werden hingegen unter die Kategorie «Design» gefasst.⁴⁴ Doch auch außerhalb der Denktradition Schenker'scher Musiktheorie wirke, so Whittall, die traditionelle Formtheorie allenfalls als eine historische Kategorie nach, da sie auf das Engste mit der Idee des organischen, alle Elemente integrierenden Kunstwerkes verbunden sei, die mit der Moderne des 20. Jahrhunderts ihre Relevanz als künstlerische Ausdrucksform verloren habe. Eine neue Perspektive für den musikalischen Formbegriff eröffnet für Whittall am Ende des 20. Jahrhunderts der Diskursbegriff, der

41 Arnold Whittall, Art. «Form», in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, zweite Ausg., hg. von Stanley Sadie, London: Macmillan 2001, IX:92–94.

42 In der jüngeren Forschung wurde allerdings betont, dass in Schenkers Musiktheorie traditionelles Formdenken entgegen seinen eigenen Aussagen eine wichtigere Rolle spielt als bislang im Allgemeinen angenommen wurde (vgl. dazu Charles J. Smith, «Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's «Formenlehre»», in: *Music Analysis* 15, 2–3 [1996], 191–297). Zu differenzieren ist dabei auch zwischen Schenkers Denken, wie es sich in seinem späten Theorieentwurf *Der freie Satz* (1935) manifestiert, und seinen frühen, teils unveröffentlichten Aufzeichnungen. Wie Jason Hooper gezeigt hat, konzipiert Schenker in letzteren Form auf der Ebene der Phrase als ein Zusammenwirken von Motiv, Stufe und Kadenz, während mehrteilige (ein- [!] bis sechsteilige) Formen nach konventionellen Mustern und Kategorien dargestellt werden – allerdings mittels faszinierender und ungewöhnlicher Baumdiagramme (vgl. dazu Jason Hooper, «Heinrich Schenker's Early Conception of Form, 1895–1914», in: *Theory and Practice* 36 [2011], 35–64, insbesondere 51–55 sowie hinsichtlich der Rezeption etablierter Formkategorien durch Schenker Marc Rigaudière, «Some Considerations on Schenker's Position in the Formenlehre Tradition», in: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 21/2 [2015], 41–59).

43 Felix Salzer, *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music*, New York: Dover ²1962, 223. Als Schenkerianer begreift Salzer Struktur und Auskomponierung («structure» und «prolongation») als die Kräfte, die in einer Komposition tonalen Zusammenhang und Organisation gewährleisten (vgl. ebd., 113–16).

44 Vgl. ebd., 224.

musikalische Werke nicht als abhängig von einem organischen Formbegriff, sondern als offen für heterogene und vielfältige Deutungen begreift. Der poststrukturalistische Formbegriff «subverts the very idea of identity, infinitely deferring the possibility of adding up the sum of a text's parts or meanings and reaching a totalized, integrated whole».⁴⁵

Die Aussichtslosigkeit, den vielschichtigen Begriff <Form> entweder durch komplementäre Begriffe (wie beispielsweise <Stoff>, <Materie>, <Inhalt> oder <Chaos>) oder durch Abgrenzung zu verwandten Begriffen (wie im 20. Jahrhundert den Struktur- oder den Gestaltbegriff) definitorisch zu klären, wendet Thomas Ahrend in seinem Artikel «Form/Formenlehre/Offene Form» ins Positive und leitet aus der Problemstellung eine konkrete Zielsetzung ab: Eine Definition müsse «im konkreten Kontext jeweils operational gesetzt bzw. rekursiv verstanden werden»⁴⁶. Da Form sich in wechselseitiger Abhängigkeit zum Geformten bestimme, könne «jede Form [...] ihrerseits auf einer weiteren Ebene wieder zum Stoff – oder systemtheoretisch gesprochen [...]: zum Medium – einer anderen Form werden.» So unterscheidet Ahrend in Musik zunächst drei Ebenen, die Form aufweisen: Klangelemente (wie Töne, Intervalle, Rhythmen etc.) sind einerseits geformt, werden aber andererseits aus der Perspektive der unmittelbar übergeordneten Ebene, d. h. der Gestaltung kleinerer (syntaktischer) Einheiten, als «Stoff» wahrgenommen. Ein analoger Perspektivenwechsel kann von der mittleren Ebene der kleineren syntaktischen Einheiten zur übergeordneten Ebene größerer Formen vollzogen werden. Darüber hinaus nennt Ahrend zwei unterschiedliche Erkenntnisziele von Formuntersuchung, die den jeweiligen Formbegriff beeinflussen: Einerseits zielt die Formenlehre auf die Beschreibung von generellen formalen Typen, andererseits richtet sich die Formanalyse auf die Erklärung der charakteristischen und individuellen Züge eines musikalischen Werkes.

Die verschiedenen Annäherungen und Definitionsversuche von Form in den genannten Lexikonbeiträgen weisen jedoch nicht nur auf die Komplexität des Gegenstandes hin, sondern zeigen deutlich, dass jede vorgeschlagene Klärung des Konzeptes Form in Musik in Relation steht sowohl zu dem zugrunde gelegten musikalischen Repertoire als auch zu aktuellen Strömungen der wissenschaftlichen Forschung. In diesem Sinne erschließt sich auch die Historizität der semantischen Schichten der mit dem Konzept Form in Musik verbundenen Begriffe erst durch die Untersuchung ihrer Verwendung in verschiedenen Kontexten und geschichtlichen Diskursen und dem damit aufzuzeigenden Bedeutungswandel, d. h. Bedeutungszuwachs wie Bedeutungsverlust; die Geschichte

45 Ebd.

46 Thomas Ahrend, Art. «Form/Formenlehre/Offene Form», in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (= *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft* 6), hg. von Helga de la Motte-Haber et al., Laaber: Laaber 2010, 119–22, hier 120.

der Verwendung und der inhaltlichen Ausgestaltung von Begriffen – also im weiteren Sinne der durch Begriffe bezeichneten Konzepte – liefert Hinweise auf historische Zeitschichten und geschichtliche Veränderungen.⁴⁷ So haben die Ergebnisse begriffsgeschichtlicher Untersuchungen seitens der Philosophiegeschichte, der Literaturgeschichte oder der philosophischen Ästhetik zum Begriff «Form» wichtige Aspekte und Zeitschichten des Form-Konzeptes in unterschiedlichen Diskursen freigelegt. Hinter die Erkenntnisse, die begriffsgeschichtliche Untersuchungen bieten, sollte, selbst nachdem dieser Forschungsansatz aktuell nicht mehr *en vogue* zu sein scheint, nicht zurückgegangen werden.⁴⁸

Die vorliegende Untersuchung zielt jedoch weder auf eine Klärung der definitorischen Probleme bei der Bestimmung des Formbegriffes ab noch beschränkt sie sich auf die musiktheoretischen Begriffe, die für das Themenfeld «Form» relevant sind, sondern stellt die Polyvalenzen, Unschärfen und Wandelbarkeit des breiter aufgefassten Konzeptes Form in Musik in den Mittelpunkt. Ausgehend von der allgemeinen Klärung des Status von Form in seinen historischen Ausprägungen wird die noch grundsätzlichere Frage gestellt, welche Vorstellung dem Konzept «Form» den jeweiligen Positionen zugrunde liegt und wie und unter welchen ideengeschichtlichen Einflüssen sich diese entwickelt haben. Während die Bedeutung von Form für die Konzeption des Kunstwerkes im 19. und frühen 20. Jahrhundert einerseits weitgehend anerkannt wird, so wandelt sich andererseits der Begriff von Form in Musik und die Auffassung davon, wie Form in Mu-

47 Vgl. dazu Karlheinz Stierle, «Historische Semantik und die Geschichtlichkeit der Bedeutung»; stellvertretend für das einflussreiche Werk von Reinhart Koselleck zu diesem Themenfeld sei nur sein Aufsatz «Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt» (1977), in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, 176–207 genannt. Die unterschiedlichen Positionen begriffsgeschichtlicher Forschung erörtert der Band *Begriffsgeschichte und historische Semantik*, hg. von Ernst Müller und Falko Schmieder, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2016.

48 Vgl. Klaus Städtke, Art. «Form», in: *ÄGB* II:462–94; Reinhold Schwinger, Art. «Form, innere» und «Form und Inhalt», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Basel: Schwabe 1972, Sp. 974–75 und Sp. 975–77; Clemens Kühn, Art. «Form», in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 3, Sp. 607–43. Hans Ulrich Gumbrecht hat 2006 argumentiert, dass die beiden wichtigsten Intentionen, die u. a. mit den oben genannten begriffsgeschichtlichen Wissenschaftsprojekten – dem *Historischen Wörterbuch der Philosophie* und dem Lexikon *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* – verbunden waren (nämlich «daß erstens semantische Vermittlung zwischen Gegenwart und Vergangenheit [das berühmte «Überlieferungsgeschehen»] eine Quelle potentieller Erfahrung sei und daß zweitens Begriffe eine nicht-semantische Wirklichkeit erreichen können»), unter den veränderten Vorzeichen des frühen 21. Jahrhunderts ihre Aktualität und Attraktivität weitgehend eingebüßt haben. Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht, «Pyramiden des Geistes. Über den schnellen Aufstieg, die unsichtbaren Dimensionen und das plötzliche Abebben der begriffsgeschichtlichen Bewegung», in: ders., *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, München: Fink 2006, 7–36, hier 35.

sik überhaupt vorzustellen sei, beträchtlich. Diese Veränderungen der Vorstellung von musikalischer Form im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts lassen sich nur rekonstruieren und interpretieren, wenn die Wandlungen des Formbegriffes in Kunsttheorie und Ästhetik berücksichtigt werden, da diese die musikästhetischen und musiktheoretischen Formbegriffe entscheidend beeinflusst haben.

2. Zwei Perspektiven der 1950er- und 1960er-Jahre

2.1. Musikalische Form und sinnliche Erfahrung bei Franz Brenn

Im deutschsprachigen Kulturraum stellen die 1950er-Jahre in der allgemeinen Kultur-, besonders aber auch in der Kompositionsgeschichte eine Zäsur dar, die weniger durch das Ende einer Ära, als vielmehr durch einen dezidierten Neuanfang charakterisiert ist. Der Begriff der ‹Stunde Null›, der die Haltung dieses historischen Momentes symbolisieren soll, suggeriert dabei einen radikalen Aufbruch in Westeuropa, dessen zeitgeschichtliche Symbolik auch in der Musikwissenschaft durch umfangreiche Studien zur Neuen Musik und musikalischen Avantgarde betont worden ist.⁴⁹ Doch die 1950er- und 1960er-Jahre gelten gleichzeitig als eine Periode, die tendenziell durch ein stark wertkonservatives Bewusstsein und restaurative Haltungen geprägt ist, die sich u. a. in Versuchen der – allerdings selektiven – Rettung, Bewahrung, Vergewisserung und Erneuerung des kulturellen Erbes der Vorkriegszeit manifestiert. Bereits die Besprechung der Artikel ‹Form› verschiedener Lexika hat gezeigt, dass Publikationen zur musikalischen Form, wenngleich in sehr unterschiedlicher Ausprägung, diesen beiden gegensätzlichen Tendenzen folgen. Für die ambitionierteren Versuche ist es charakteristisch, eine kritische Zusammenfassung über den Stand des Denkens zur Form in Musik mit Schwerpunkt auf Dur-Moll-tonaler Musik zu geben und die Aporien von Formkonzepten zu analysieren. Anhand zweier Essays von Franz Brenn und Theodor W. Adorno, deren Relevanz weit über ihre Entstehungszeit (1953 resp. 1966) hinausreicht, sollen wesentliche Impulse, die das Denken über Form in Musik nach 1950 beeinflusst haben, näher beleuchtet werden.

Eine für die Diskussion der frühen Nachkriegszeit wegweisende Studie, *Form in der Musik*, stammt von dem Schweizer Musiker und Musikwissenschaft-

⁴⁹ Vgl. beispielsweise ‹Stunde Null› – *Zur Musik um 1945. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003*, hg. im Auftrag der Musikhochschule Lübeck von Volker Scherliess, Kassel: Bärenreiter 2014. Dass die Konnotationen der Bezeichnung ‹Stunde Null› nicht unproblematisch sind, haben insbesondere Studien zum sogenannten ‹Kalten Krieg› herausgearbeitet; in beiden politischen Machtblöcken wurde Kulturpolitik von Machtinteressen bestimmt und wurden ausgewählte stilistische und ideologische Richtungen bevorzugt gefördert.

ler Franz Brenn.⁵⁰ Darin exponiert Brenn in der Tradition Eduard Hanslicks die Bedeutung der Formproblematik, indem er die Frage nach Form in Musik eng mit dem ästhetischen Urteil verknüpft: «Darum entscheidet über den ästhetischen Wert und die Dauerhaftigkeit eines Musikwerks letztlich die Güte der Form.»⁵¹ Unvereinbar mit diesem herausgehobenen Rang von Form stehe allerdings die Vielzahl von Formbegriffen, die zu divergierenden Formbewertungen führen können; zur Illustration verweist er auf die Rezeptionsgeschichte der Sinfonien Anton Bruckners.⁵² Um diese unübersichtliche Situation zu klären, evaluiert Brenn allgemeine Aspekte des musikalischen Formbegriffs und entwickelt für denselben eine differenzierte inhaltliche Umfangsbestimmung.

«Musikalische Form selbst», so lautet Brenns erste von drei Prämissen, sei «vielschichtig»⁵³, und jede Bestimmung von Form müsse diese Mehrschichtigkeit berücksichtigen. Folgende Kernaussagen bilden die Basis der Argumentation Brenns: Erstens, «Form [meint] immer irgendwelche Organisation, Gestaltung und Gestaltetheit eines Stoffes»⁵⁴. In der aristotelischen Tradition begreift Brenn <Form> und <Stoff> (<Materie>) als aufeinander bezogene Begriffe. Stoff gewinne nur durch Formung <Physiognomie> im Sinne einer charakteristischen Gestaltung; Form artikuliert in diesem Sinne Stoff. Doch Form wirkt nicht einfach auf Stoff ein, sondern ist von den jeweiligen stofflichen Gegebenheiten abhängig, da erstens die Formungsmöglichkeiten durch den jeweiligen Stoff mit bedingt sind (dies macht ein Vergleich der unterschiedlichen künstlerischen Disziplinen sinnfällig) und zweitens tritt die Form nur vermittelt durch den Stoff in Erscheinung. Stoff in der Musik bestimmt Brenn wiederum als «die in der Zeit sich entfaltende Klangsinnlichkeit»⁵⁵. Mit dieser zweiten Prämisse zielt Brenn nicht auf eine simple Einteilung des Zeitkontinuums in ein «vorher» – «nachher», in dem Musik stattfindet, sondern auf eine Dynamik, d. h. einen Prozess wechselnder <Inhalte>, die den musikalischen Ablauf – und damit auch die innere Zeitstruktur – bestimmen. Diese sogenannten <wechselnden Inhalte> manifestierten sich «im Medium der Klangsinnlichkeit». Daraus entwickelt Brenn die dritte Prämisse sei-

50 Franz Brenn (1897–1961) wurde in der Schweiz und, 1927 bis 1931, in Wien in den Fächern Orgel, Dirigieren und Musikwissenschaft ausgebildet. Nach seiner Rückkehr in die Schweiz unterrichtete er vorwiegend an der Universität Freiburg/Schweiz Orgel und Musiktheorie.

51 Brenn, *Form in der Musik*, 5.

52 Als Beispiel für negative Bewertungen der sinfonischen Form Bruckners nennt Brenn August Wilhelm Ambros, Eduard Hanslick, Max Kalbeck, Richard Heuberger, Hugo Wolf, Richard Strauss, Felix Weingartner und Johannes Brahms; eine Neubewertung erfolge erst mit den Publikationen von August Halm (*Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Müller 1914) und von Ernst Kurth (*Bruckner*, 2 Bde., Berlin: Hesse 1925).

53 Brenn, *Form in der Musik*, 7.

54 Ebd.

55 Ebd., 8.

ner Formbestimmung: «Die jeweilige Organisation der Klangsinnlichkeit ist auch für die innere Dynamik und ihre Grade verantwortlich.»⁵⁶

Diese allgemeinen Bestimmungen differenziert Brenn am Beispiel verschiedener musikalischer Phänomene aus. So wird auf elementarer Ebene die Satzstruktur in die Kategorie ‹Homophonie› resp. ‹Polyphonie› unterteilt. Die einstimmige Linie, das einfachste Beispiel für Homophonie, wird in die nicht weiter reduzierbaren Komponenten «Höhe, Dauer, Farbe und Stärke» differenziert, die sich in die musiktheoretischen Kategorien ‹Melos›, ‹Metrum›, ‹Kolorit› und ‹Klangstärke› übersetzen lassen.⁵⁷ Diese Komponenten bezeichnet Brenn als «elementare Formzüge», die in der Musik ineinandergreifen und mit ihrem Ineinandewirken «neue, übersummativ Ganzheiten»⁵⁸ bilden. Die Bestimmung von Form wird daher wie folgt zusammengefasst:

So verstehen wir unter *Form im weitesten Wortsinn* Bestimmtheit eines Stoffes, soweit dieser nicht bloßes Sosein ist, sondern das Quale einer Gestaltung, Gestaltetheit und Organisation aufweist. *Formzüge* sind einzelne abstraktiv heraushebbare Seiten an solcher Form. *Elementare Formzüge* sind solche, deren Stoff eine nicht mehr weiter reduzierbare dimensional sich erstreckende sinnliche Qualitätszone bildet, in der Musik somit *Melos, Stärke, Metrum, Kolorit*.⁵⁹

Wie aber entsteht in der Musik Zusammenhang, wie werden Klangfolgen als ein in sich geschlossenes und in sich differenziertes Ganzes organisiert? Eine Möglichkeit, dieses Problem zu erörtern, ist die Frage nach dem Verhältnis von ‹Teil› zu ‹Ganzem›; Brenn ordnet dieses Thema zunächst der ‹Tektonik›, und damit indirekt der musikalischen Formenlehre zu. Die Untersuchung von Tektonik und Proportion lässt allerdings ebenso wie die Kategorisierung musikalischer Gliederung in Modelle, Schemata und Typen die Frage unbeantwortet, wie Kontinuität und Zusammenhang ein Ganzes auszubilden vermögen.

Brenn behandelt diese Problemstellung über einen Umweg, indem er zunächst einige Besonderheiten der Kunstform Musik erläutert. Musik ist als akustisches Phänomen weder gegenständlich noch verfügt sie (in der Regel) über eine semantisch-deiktische Funktion. Gleichzeitig erfahren wir Musik als sinnliches Erleben, d. h. Musik affiziert die Hörer sowohl unmittelbar sinnlich-körperlich als auch psychisch. Damit kommt unserer Reaktion auf das «sinnliche und strukturelle Hörbild» eine subjektive Komponente zu. Musik kann partiell als «reine Form» (im Sinne ihrer Abstraktion) und partiell als Sinnlichkeit (im Sinne des konkreten Hörerlebnis) beschrieben werden.⁶⁰ Unsere Erfahrung von etwas als

56 Ebd., 9.

57 Vgl. ebd., 10 f.

58 Ebd., 11.

59 Ebd., Hervorhebungen im Original.

60 Vgl. ebd., 13.

musikalisch zusammenhängend basiert auf sinnlichen und strukturellen Komponenten, d. h. Kontinuität (z. B. als ‹logische› Fortsetzung), Wiederholung und anderen Arten von Relation (z. B. Zentrierung, Kontrast, Symmetrie etc.); diese finden in musikalischen Kategorien wie Kadenz, syntaktische Struktur, Konsonanz/Dissonanz u. ä. ihren Niederschlag.

Für die Formwahrnehmung spielen darüber hinaus Merkmale eine Rolle, die die generellen Strukturen einer Komposition prägen. Brenn nennt zum einen die Parameter ‹Distanz› (d. h. die Entfernung zwischen Tönen im Tonraum) und ‹Sonanz› (d. h. den Grad der ‹Affinität›⁶¹ oder Verschmelzung [Carl Stumpf]). Zum anderen ist das Ordnungssystem der Skala konstitutiv sowie Metrum, Tonstärke, Takt und Großtakt. Erwähnt, aber nicht ausgeführt werden außerdem Faktoren des Vortrags (Phrasierung, Agogik und Artikulation), die für die Formbildung oder die Verdeutlichung der Form bedeutsam seien.⁶²

Für die Konstitution von Form in Musik funktionieren diese Kategorien nicht als einzelne, isoliert voneinander, sondern nur im wechselseitigen Bezug zueinander. Daher ist entscheidend, die Kategorien nicht als einzelne, sondern in ihren wechselseitigen Bezügen zu untersuchen. Komplementär zu diesen Bestimmungen beschreibt Brenn ‹musikalische Form selbst auch [als] Objektivation und Repräsentation seelischen Lebens›⁶³. Mit dieser Aussage fügt Brenn seinen bisherigen Kriterien eine neue kategoriale Ebene hinzu. Mit der Beschreibung von Form als ‹beseelte Form›⁶⁴ und als ein ‹musikalisch-ästhetisches Ereignis›⁶⁵ zielt Brenn weniger darauf, dass ‹viele formale Typen [...] als Vertreter bestimmter Ausdruckshaltungen oder Ausdruckszonen› verstanden werden können, womit Form nicht allein als strukturelle Anlage gedacht wird, sondern vielmehr darauf, dass Form in Musik ein dynamisches Phänomen ist, das sich in der Zeit ereignet und als Zeitliches nachvollzogen werden muss.

Brenn entwirft in seiner Schrift einen Formbegriff, der strukturelle und subjektiv-emphatische Aspekte zu verbinden sucht. Form wird nicht mit dem strukturellen Aufbau der Komposition gleichgesetzt, sondern erschließt sich im Nachvollzug des individuellen Werkes und ist immer individuell geprägt. Dieser Ansatz wird bei Adorno kurze Zeit später konsequent weitergedacht und entwickelt.

61 Ebd., 15.

62 Ebd., 19.

63 Ebd., 26.

64 Ebd.

65 Ebd., 28.

2.2. Dialektische Formkonzeption bei Theodor W. Adorno

2.2.1. Darstellung des Formproblems

Ungeachtet inhaltlicher Ausrichtung der Formproblematik auf zeitgenössische kompositorische Praxis kann Theodor W. Adornos Essay «Form in der neuen Musik» [1966] nicht nur als komplementärer Beitrag zu Brenn, sondern als allgemeiner und grundsätzlicher Beitrag zum Problemfeld «Form in Musik» gelesen werden. Während Brenn von der einfachsten musikalischen Situation, der einstimmigen Linie, ausgeht und von diesem Punkt aus Grundkategorien musikalischer Form exponiert, thematisiert Adorno die Prinzipien von musikalischer Form und Formentwicklung von dem Dur-Moll-tonalen Kanon bis zur zeitgenössischen Musik. Adorno setzt in seiner Darstellung eine Skizze der musikgeschichtlichen Entwicklung mit prinzipiellen Überlegungen zur aktuellen Problematik der ästhetischen Form, d. h. einer von ihm konstatierten Krise der Form, in Beziehung.

Der ästhetische Formbegriff ist, nach Adorno, «auf alles Sinnliche» bezogen; nur so trete der Gehalt des Kunstwerks nach außen.⁶⁶ Als Momente ästhetischer Form schließt er alle diejenigen ein, «durch welche ein Kunstwerk als ein in sich Sinnvolles sich organisiert»⁶⁷; für die Musik betrifft dies insbesondere «die in der Zeit sich realisierenden musikalischen Verhältnisse»⁶⁸. Die Prinzipien ästhetischer Form unterscheiden sich also von Schemata und Modellen, wie sie häufig dem Formbegriff der Formenlehre zugrunde liegen. Nicht die Typisierung, die zur Norm erhobene Abstraktion allgemeiner, insbesondere kompositionstechnischer Merkmale ist für die ästhetische Form entscheidend, sondern das Individuelle, das sich in der «Totalität des Erscheinenden» und als «die Konkretion des Kunstwerks in sich»⁶⁹ manifestiert.

Doch Allgemeines und Besonderes stehen in Adornos Philosophie nicht verbunden nebeneinander, sondern sind immer aufeinander bezogen. Dies bestimmt nach Adorno auch den Rang der ästhetischen Form, der sich danach

⁶⁶ Theodor W. Adorno, «Form in der neuen Musik» [1966], in: *Musikalische Schriften I–III* (= *Gesammelte Werke* 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, 607–27, hier 607.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd. Dieser Gedanke wird am Ende des Essays im Zuge der Einführung der Idee einer «integralen Form» wiederholt: «Integrale Form stiege aus den spezifischen Tendenzen alles musikalisch Einzelnen auf. Nach der Liquidation der Typen kann sie einzig als eine von unten nach oben, nicht umgekehrt mehr geraten. *Form im aktuellen Sinn ist die Totalität der musikalischen Erscheinung.* Sie sprengt die engere temporale Bedeutung des üblichen Formbegriffs: nichts an der emanzipierten Musik, was nicht Träger der Form würde. Diese rückhaltlose Erweiterung des Formbegriffs entschädigt vielleicht für das, was er an vorgeordneter Allgemeinheit einbüßte. Weil keine Formen mehr sind, muß alles Form werden», ebd., 624.

richte, «wie tief jene Vermittlung [von Form und Inhalt, vor allem Ausdruck] gelang»⁷⁰. Adornos Überlegungen schließen an die These August Halms an, dass grundsätzlich Spannung zwischen Allgemeinem und Besonderem ein Grundprinzip der Komposition ist.⁷¹ Dieses allgemeine Prinzip überträgt Adorno am Beispiel der Sonate, einer der maßgeblichen Formen tonaler Musik, auf die ästhetische Form:

Die Spannung zwischen einem ›Inhalt‹, nämlich den musikalischen Einzelgestalten, und einer ›Form‹, nämlich ihrer Integration in der Zeit, zum Prinzip der Komposition zu erheben, umschreibt wohl den Geist der Sonate insgesamt.⁷²

Die Herausforderung, diese Spannung zu gestalten, reklamiert Adorno für die Gattungsform Sonate – und in abgeschwächter Weise für alle Gattungsformen tonaler Musik. Sie wird im Verlauf des 19. Jahrhunderts zu einer zunehmenden Gratwanderung für die Komponisten.⁷³ Denn das dynamische Prinzip, das durch die ›musikalischen Einzelgestalten‹ eingebracht wird, gerate mit dem großformatigen «statisch-symmetrischen Schema der Sonate» in zunehmenden Konflikt.⁷⁴ Diese Problematik sieht Adorno bereits latent in den Sonatenformen Beethovens angelegt und macht sie am Formteil der Reprise fest.⁷⁵ Denn mit ihrer Rückkehr zum Beginn des Satzes führe die Reprise ein dem zeitlichen Wesen der Musik unvereinbares räumlich-symmetrisches Moment ein.⁷⁶ Der Konflikt zwischen dem allgemeinen Gattungsmodell und der besonderen Ausprägung des Einzelwerkes entwickelte schließlich ein so großes Spannungspotenzial, dass beide Tendenzen unvereinbar geworden seien. Als Alternative führt Adorno den Interpretationsansatz ein, dass die «Form von Musik rein aus der Spezifikation des

⁷⁰ Ebd., 608.

⁷¹ Ebd., 609.

⁷² Ebd., 608.

⁷³ Obwohl Adorno diese Entwicklung auch geschichts- und gesellschaftsphilosophisch deutet, lässt sie sich seiner Ansicht nach doch auch allein aus der Anlage der Kompositionen erklären: «So triftig derlei Bezüge [zur allgemeinen Geistesgeschichte und gesellschaftlichen Entwicklung] sind, ihren Ort haben sie allein in den fensterlosen, materialen Problemen des Komponierens», ebd., 610 f.

⁷⁴ «Vielmehr will die Forderung, das Allgemeine und das Besondere müssten sich in sich vermitteln, wenn sie mehr als Phrase sein soll, daß das Einzelne, das da, untergehend, zum Ganzen werde, im Ernst als Einzelnes, Konkretes sich kristallisiere. Dies in der Form selbst gesetzte Desiderat hat sich dann mit der Form nicht mehr vereinigen lassen, die es zeitigte. [...] Das trotz allem statisch-symmetrische Schema der Sonate weigerte sich deren Wesen, der Dynamik. Diese war, einmal von der Sonate entbunden, nicht durch die Sonate aufzuhalten», ebd., 610.

⁷⁵ «Latent ist die Reprise bereits bei Beethoven problematisch», ebd., 612.

⁷⁶ «Mit ihr [der Reprise] ragt in die konstitutiv zeitliche Musik ein zuinnerst zeitfremdes, räumlich-symmetrisches, architektonisches Moment hinein», ebd.

einzelnen Werkes zu entwickeln»⁷⁷ sei, da spätestens seit Mahler ‹Formkonstanten› oder Formschemata als Relikte ihre konstitutive Bedeutung eingebüßt hätten.⁷⁸

Aus dieser Analyse zieht Adorno seine Schlussfolgerung für das aktuelle Formproblem, die sich folgendermaßen zusammenfassen lässt: Nur wenn sich die Folge der Teile ‹immanent musikalisch› begründe, d. h. die Konstitution des Ganzen sich in keiner Weise mehr auf Voraussetzungen wie Formschemata von Gattungsmodellen stütze, könne heute ästhetische Form noch verwirklicht werden. Unter diesen Umständen sieht Adorno in der Horizontalen, d. h. in ‹Linie› und ‹Linienzug› Kategorien, die möglicherweise zwischen den disparaten Einzelereignissen Zusammenhang und Kontinuität schaffen könnten.⁷⁹ Doch die Prinzipien der Dissonanz/Konsonanz-Behandlung, die die Linienführung tonaler Musik bestimmten, sind nicht länger verbindlich, sodass keine formulierbaren regulativen Prinzipien für den Tonsatz existieren. Für gescheitert erklärt Adorno ebenfalls die Lösungsversuche von Neoklassizismus und der Darmstädter Avantgarde nach 1945 – seiner Ansicht nach die beiden Hauptrichtungen der Moderne – ‹Objektivität› wiederzuerlangen.⁸⁰ In dieser Situation, die charakteristisch für die Kunst in der Moderne insgesamt ist, greift Adorno auf eine bereits von Schönberg zur Begründung der Gestaltung seiner Werke des sogenannten Expressionismus eingeführte Kategorie zurück: das ‹Formgefühl›⁸¹. Freilich ist das

77 Ebd.

78 «Der höchst legitime Widerstand gegen abstrakte Invarianten der Form hat, angesichts der Schwierigkeit einer Formkonstruktion hic et nunc, zu einer Desintegrationstendenz der Form geführt. [...] Sie datiert keineswegs erst auf die jüngsten Entwicklungen zurück, sondern fraglos auf Gustav Mahlers Spätwerk», ebd., 616.

79 «Die Sukzession eines Teiles B auf einen Teil A müßte sich immanent musikalisch, nicht bloß räumlich-tektonisch ausweisen; die Notwendigkeit dieser und keiner anderen Zeitfolge, für die ehemals schlecht und recht das Schema sorgte, müßte aus der Komposition als solcher sich begründen; außerkompositionelle, materiale Relationen leisten es nicht», ebd., 619. Die Aufgabe des Komponisten bestimmt sich aus dieser Analyse: «Komponieren wäre heute ohne den zentrifugalen Drang kaum mehr zu denken, doch ihre Desintegration bedarf ihrerseits der kompositorischen Synthesis. Danach lautete wohl die Formfrage an die Komponisten: ist Desintegration durch Integration möglich? Der Stand des kompositorischen Bewußtseins ist derart, daß nur durch die kritische Auflösung der sinnstiftenden Momente der Komposition, jenes Zusammenhangs, der Sinn irgend als positiv existent unterstellt, die synthesierenden, sinnstiftenden Elemente des Komponierens sich behaupten. Integration und Desintegration sind ineinander», ebd., 617.

80 Adorno sieht als Hauptursache dieser Aporie den Verlust der Sprachähnlichkeit der Musik der Moderne; vgl. zu diesem Komplex seine Ausführungen ebd., 625 f.

81 «Ich entscheide beim Komponieren nur durch das Gefühl, das Formgefühl. Dieses sagt mir, was ich schreiben muß, alles andere ist ausgeschlossen. Jeder Akkord, den ich hinschreibe, entspricht einem Zwang; einem Zwang meines Ausdrucksbedürfnisses, vielleicht aber auch dem Zwang einer unerbittlichen, aber unbewußten Logik in der harmonischen Konstruktion»,

Konzept ‹Formgefühl› insofern problematisch, da es inhaltlich durch keine formulierbaren Regulative eingegrenzt werden kann. Adorno bestimmt die Funktion von Formgefühl folgendermaßen:

Formgefühl heißt: der Musik dorthin nachhören, wohin sie von sich aus will; so fern vom auferlegten Willen, der auferlegten Architektur wie von ihr fremden Notwendigkeiten, in denen meist die blind gewordene subjektive Willkür sich verschanzte [...] Das spekulative Ohr ist das einzige Organ der unverbürgten Objektivität [...].⁸²

Der Verlust der ‹Objektivität› kann laut Adorno nach dem Scheitern aller vorherigen Versuche nur noch durch die Instanz des ‹spekulativen Ohrs› kompensiert werden: ‹Dazu bedarf es aber der äußersten subjektiven Anspannung. Das spekulative Ohr ist das einzige Organ der unverbürgten Objektivität, negativ die Abwehrinstanz gegen ihre Verfälschung.›⁸³ Das kritische Gehör des Subjekts wird somit zur letzten Instanz erklärt, einen Ausweg aus der Aporie zu weisen, in die Form in der neuen Musik geraten ist.⁸⁴

Die Tragfähigkeit von Adornos Lösungsvorschlag, das ‹spekulative Ohr› als maßgebliche Instanz einzusetzen, kann in diesem Rahmen nicht weiterverhandelt werden. Wichtig ist jedoch, dass Adorno grundlegende Problemstellungen formuliert, die für die gesamte Formfrage relevant sind, obwohl sie erst in post-tonaler Musik verschärft hervortreten. Dazu zählt die Behandlung der Dialektik zwischen Dynamik und symmetrisch-statischen Aspekten der Form, der Spannung zwischen Allgemeinem und Besonderem, wie sie sich auch in der Relation zwischen Modell und Werkindividualität bemerkbar macht, und die Bedeutung der Kategorien ‹Zeit› und ‹Raum› für die musikalische Formbetrachtung. Wie diese Kernthemen in weiteren Diskursen des späteren 20. Jahrhunderts zur Formproblematik behandelt werden, soll in drei Abschnitten dargestellt werden. In direktem Anschluss an die obige Diskussion wird zunächst Adornos Konzept einer ‹materialen Formenlehre›, die er als Gegenentwurf zu traditionellen Formuntersuchungen konzipiert hat, untersucht (Kap. II.2.2.2.). Ergänzend dazu werden drei aktuelle Entwürfe nordamerikanischer Musikwissenschaftler bzw. Musiktheoretiker zur musikalischen Formtheorie, durch die in den Stand der aktuellen Diskussion eingeführt werden soll, diskutiert (Kap. II.3.). Während in

Arnold Schönberg, *Harmonielehre*, Leipzig und Wien: Universal-Edition 1911, 466. Reinhold Brinkmann hat darauf hingewiesen, dass Schönberg ‹Formgefühl› als historische Kategorie verstanden wissen wollte (vgl. Reinhold Brinkmann, *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, zweite, durchgesehene Aufl. mit einem neuen Vorwort, Steiner: Stuttgart 2000, 14, Fn. 45).

⁸² Adorno, ‹Form in der neuen Musik›, 626 f.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ ‹Offen ist allein noch die Möglichkeit der Selbstversenkung des Gehörs in die idiomatischen, übergreifenden Momente, deren Reservoir das Subjekt ist›, ebd.

Kapitel II.2.2., «Dialektische Formkonzeption bei Theodor W. Adorno», die Relevanz von Adornos Ausführungen auch für heutige Überlegungen zum Konzept «Form in Musik» skizziert werden, wird in Kapitel II.3., «Aktuelle musiktheoretische Diskurse», der derzeitige Stand der Forschung zur Formtheorie tonaler Musik der Wiener Klassik untersucht, um anhand der dargelegten Kriterien aktueller Formtheorie paradigmatische Eigenschaften des diskutierten musiktheoretischen Formbegriffes zu rekonstruieren. Ergänzend führt das abschließende Unterkapitel II.4., «Komplementäre Aspekte ästhetischer Formbegriffe», in einige grundlegende Konzepte von ästhetischer Form ein, auf die im weiteren Fortgang der Studie rekurriert werden wird. Alle drei Themenfelder illustrieren, dass jede angemessene Reflexion zum Thema «Form in Musik» musikästhetische wie musiktheoretische Aspekte aufweist und diese in der Untersuchung miteinander in Beziehung gesetzt werden müssen.

2.2.2. Das Konzept einer «materialen Formenlehre»

Ideenskizzen zu einer «materialen Formenlehre» notiert Adorno erst in den 1960er-Jahren. Verstreut über mehrere Schriften (u. a. in seinen Studien zu Gustav Mahler und Alban Berg, seiner *Einleitung in die Musiksoziologie*, seinem Aufsatz «Vers une musique informelle» und dem 1969 gehaltenen, aber erst posthum veröffentlichten Vortrag «Zum Problem der musikalischen Analyse»⁸⁵) bemüht sich Adorno um den Aufweis alternativer Formbetrachtung. Sein Konzept einer «materialen Formenlehre» wird nicht systematisch, sondern in unterschiedlichen Kontexten entfaltet; das Potenzial dieses als neue «Theorie der Musik» (Adorno) intendierten Zuganges ist erst wesentlich später intensiver rezipiert und kommentiert worden.⁸⁶ Dennoch gibt Adornos Problematisierung

⁸⁵ Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie* [1960/63] (= *Gesammelte Schriften* 13), hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 149–319; «Vers une musique informelle» [1961], in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (= *Gesammelte Schriften* 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, 493–540, hier 503 ff.; *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* [1962/68] (= *Gesammelte Schriften* 14), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, 169–433, hier 243 ff.; «Zum Problem der musikalischen Analyse» [1969], in: *Frankfurter Adorno-Blätter* 7 (2001), 73–89 (engl. Übers. «On the Problem of Musical Analysis. Introduced and translated by Max Paddison», in: *Music Analysis* 1/2 [1982], 169–87).

⁸⁶ Vgl. Max Paddison, *Adorno's Aesthetic of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993, 174–82; Hermann Danuser, ««Materiale Formenlehre». Ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik», in: *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, hg. von Adolf Nowak und Markus Fahlbusch, Tutzing: Schneider 2007, 19–49; Steven Vande Moortele, «The Philosopher as Theorist: Adorno's «Materiale Formenlehre»», in: *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, hg. von Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers und Nathan John Martin, Rochester (NY): University of Rochester Press 2015, 411–33.

der traditionellen Formenlehre, die er zunächst an der Musik Mahlers und Bergs entwickelt, aber als grundsätzliche Kritik der vorherrschenden Formauffassung tonaler Musik intendiert, einen wichtigen Impuls einer Neuorientierung musikalischer Form in den 1960er-Jahren, der rückblickend den völlig neue Perspektiven schaffenden theoretischen Überlegungen zum Themenfeld «Form» der Komponisten der Avantgarde ergänzend zur Seite gestellt werden kann.⁸⁷

Adorno strebt mit der «materialen Formenlehre» an, die «Deduktion der Formkategorien aus ihrem Sinn»⁸⁸ vorzunehmen und damit ein Defizit, das die «akademische Formenlehre» hinterlasse, zu schließen. Denn während die traditionelle Formenlehre tendenziell dazu neige, die Abschnitte einer Komposition mit Buchstaben zu benennen und dieses Schema als «Form» zu deklarieren – ein Verfahren, dessen Widersprüchlichkeit und mangelnden Erkenntniswert beispielsweise auch Dahlhaus aufgezeigt hat –,⁸⁹ sieht Adorno Formkategorien nicht an ein formales Schema gebunden, sondern ihre strukturellen und inhaltlichen Funktionen aus sich heraus gestaltet. Damit werden sie innerhalb des Kompositionsverlaufs «mobil», d. h. ihre Positionierung, aber auch ihre Gestaltung muss sich nicht an die Vorgaben traditioneller Formschemata halten.⁹⁰ Gleichzeitig verdeutlichen sie ihre über sich selbst hinausweisende Funktion für das Ganze aus der Profilierung ihrer «Charaktere»⁹¹, deren Ausprägung sich teils eng an traditionelle Formteile anlehnt (aber dennoch ihren Sinn aus der konkreten musikalischen Situation zieht), teils, wie beispielsweise die Kategorien des «Durchbruchs», der «Erfüllung», des «Zusammenbruchs» oder der «Katastrophe» kein oder nur ein entferntes Äquivalent in der traditionellen Formenlehre besitzen.⁹²

87 So beispielsweise in den Referaten des Kongresses «Form in der Neuen Musik», der im Rahmen der 20. Internationalen Ferienkurse für Neue Musik 1965 veranstaltet wurde (vgl. *Form in der Neuen Musik* [= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 10], hg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1966. Auf dem Kongress referierten u. a. Theodor W. Adorno, Earle Brown, Pierre Boulez, Carl Dahlhaus, Roman Haubenstock-Ramati, Mauricio Kagel, György Ligeti und Rudolf Stephan.

88 Theodor W. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, 193.

89 Vgl. Carl Dahlhaus, «Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse» [1971], in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik II (Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft)* (= *Gesammelte Schriften in 10 Bänden*, Bd. 2), hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2001, 233–45, hier 236 ff.

90 Vgl. Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomie*, 197.

91 «Mahlers Unnaivität im Verhältnis zur eigenen Sprache hat in Verdeutlichung ihr technisches Korrelat. Was charakterisiert, ist eben dadurch schon nicht mehr einfach, was es ist, sondern, wie das Wort Charakter es will, Zeichen. Seine funktionellen Charaktere: was jeweils die Einzelpartie für die Form leistet, hat Mahler aus dem Fundus der traditionellen Musik geschöpft. Aber sie werden verselbständigt, ohne Rücksicht auf ihre Stellung im tradierten Schema verwendet», ebd.

92 Beispielsweise charakterisiert Adorno mit der Kategorie des «Durchbruch» die Passage nach der Durchführung im ersten Satz von Mahlers 1. Sinfonie (vgl. ebd., 152 ff. und 161 f.).

Im Konzept der ‹materialen Formenlehre› verschmelzen die in der aristotelischen Tradition als Gegensätze gedachten Kategorien ‹Form› und ‹Material› miteinander bzw. werden dialektisch aufeinander bezogen.⁹³ Dabei stellt der anhand von Mahlers Musik entwickelte Aspekt der ‹Charaktere› nur eine Verdeutlichung dar, die sich *in nuce* bereits in der Idee der funktionellen Formenlehre Erwin Ratz' findet, nämlich der Idee, dass die Funktion einer Passage sich zunächst aus ihrer kompositorischen Struktur, und dann aus ihrer Wirkung auf ihre Umgebung resp. das Ganze konkretisiert.⁹⁴ Entscheidend ist in diesem Zusammenhang, dass Adorno – ähnlich wie zuvor bereits Rudolf Stephan und Erwin Ratz – den relationalen Charakter der Passagen herausstellt: Form wird nicht als ein Schema gedacht, an dem sich der Komponist orientiert, sondern als ein aus der Prozessualität der Musik sich Entfaltendes. Dieses Verhältnis von Teil und Ganzem sieht Adorno – und hier geht er über die oben eingeführte Formbestimmung Stephans hinaus – als dialektisches Verhältnis:

93 «[Die Deduktion der Formkategorien aus ihrem Sinn] wird von der akademischen Formenlehre versäumt, die mit abstrakt-klassifikatorischen Einteilungen wie der nach Hauptsatz, Überleitung, Nebensatz und Schlußsatz haushält, ohne daß sie diese Abschnitte ihrer Funktion nach begriffe. Bei Mahler überlagern sich die üblichen abstrakten Formkategorien mit den materialen; zuweilen werden jene spezifisch zu Trägern des Sinnes; zuweilen auch konstituieren sich materiale Formprinzipien neben oder unter den abstrakten, die zwar weiterhin das Gerüst beistellen und die Einheit stützen, selber aber keinen musikalischen Sinnzusammenhang mehr hergeben», ebd., 193 f.

94 Vgl. Erwin Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, dritte, erw. und neugestaltete Aufl., Wien: Universal Edition 1973. Tatsächlich geht es Adorno, wie er in seinem Vortrag zur musikalischen Analyse ausführt, auch um die Bestimmung von Individuation und Allgemeinem: «Analyse heißt also soviel wie erkennen, in welcher Weise die tragende und spezifische Strukturidee einer Musik sich realisiert; und diese Idee der Analyse wäre eigentlich aus jedem Werk aufs neue herauszuholen. Trotzdem möchte ich bei dieser Forderung der absoluten Singularität oder absoluten Individuation der Analyse nicht stehenbleiben. Auch in der Analyse liegt ein Moment des Allgemeinen. [...] Dies Allgemeine würde ich versuchen zusammenzufassen oder zu kodifizieren in dem, was ich einmal als materiale Formenlehre der Musik bezeichnet habe, also die konkrete Bestimmung von Kategorien wie Setzung, Fortsetzung, Kontrast, Auflösung, Reihung, Entwicklung, Wiederkehr, modifizierte Wiederkehr – und wie solche Kategorien sonst heißen mögen. [...] Sie sind wichtiger als die Kenntnis der traditionellen Formen, obwohl sie [diese Kategorien] natürlich an den traditionellen Formen sich gebildet haben und in ihnen immer auch zu beobachten sind. Würde der Begriff von Analyse, wie er mir vorschwebt und der übereinkommt mit der Forderung strukturellen Hörens, mit aller Konsequenz realisiert, dann müßte daraus sich etwas – als eine nächste Stufe – wie eine solche materiale musikalische Formenlehre ergeben. Sie aber wäre nicht invariant, wäre also nicht eine Formenlehre ein für allemal, sondern bestimmte sich in sich historisch nach dem Stand des kompositorischen Materials ebenso wie dem der kompositorischen Produktivkraft», Theodor W. Adorno, «Zum Problem der musikalischen Analyse» [1969], Transkription der Tonaufnahme vom 24. 2. 1969, in: *Frankfurter Adorno Blätter* 7, im Auftrag des Theodor W. Adorno Archivs hg. von Rolf Tiedemann, München: edition text + kritik 2001, 73–89, hier 88 f.

Geht man wirklich vom Ganzen aus, so ist dabei ebenso die Aufgabe, von dort aus die Logik der Einzelmomente, also die Konkretion der musikalischen Augenblicke zu ergreifen, wie man, wenn man von den Elementen ausgeht, verstehen muß, wie diese von sich aus, und vielfach auch in Widerspruch zueinander und durch diesen Widerspruch hindurch, das Ganze erzeugen. In diesem Sinne, also relativ auf Ganzes und Teil, ist die Analyse eigentlich immer ein Gedoppeltes.⁹⁵

Wichtig ist Adorno einerseits eine Widerlegung der Prämissen einer architektonisch-schematischen Formbetrachtung mit ihrer Betrachtungsweise von oben nach unten, andererseits die Etablierung des gegen den Organismus gerichteten Prinzips eines «dynamischen Sinnzusammenhanges», der Teil und Ganzes in einen dialektischen Prozess bringt:

Dabei ist nun, und das ist weiter für die Abgrenzung von jedem Ganzheitskultus wichtig – das Verhältnis von Ganzem und Teil nie als das eines Umfassenden und eines Umfaßten zu verstehen, sondern in sich dynamisch, will sagen: als Prozeß. Das heißt einerseits, daß in der Musik überhaupt, als in einer Zeitkunst, alle Momente etwas werdendes haben und über sich hinausweisen. Der Sinn einer vom Einzelnen ausgehenden Analyse ist also nicht nur, wie es meist geschieht, die Bezeichnung und Fixierung der Einzelmomente [...].⁹⁶

Diese Betonung des Teils kann jedoch nicht zu einer Aufhebung des Ganzen führen: Einzelne Passagen müssen in das Ganze eingebunden bleiben, gewinnen ihren Sinn auch aus der Organisation des Ganzen, zumindest aufgrund der dramaturgischen Anlage. Im Erreichen dieser prekären Balance liegt die Herausforderung «authentischer» Kunst, an der der ästhetische Nominalismus, die radikale Umkehrung des Organisationsprinzips von oben nach unten, letztendlich scheitert. Als rares Beispiel für das Gelingen dieser künstlerischen Herausforderung verweist Adorno auf Mozart:

Schwer zu bestreiten, daß Mozart den Prototyp abgibt für die Balance zwischen der Form und dem Geformten als einem Flüchtigen, Zentrifugalen. Diese Balance aber ist darum allein so authentisch bei ihm, weil die thematischen und motivischen Zellen seiner Musik, die Monaden, aus denen sie sich komponiert, wie sehr auch unterm Aspekt des Kontrasts, der präzisen Differenz konzipiert, auseinander wollen, auch wo der Takt der Hand sie bindet. [...] Seine Form ist die Proportion des Auseinanderstrebenden, nicht dessen Einordnung.⁹⁷

Form als ästhetische Form beruht nach Adorno auf der «Logizität» oder «Stimmigkeit» ihrer Elemente:

⁹⁵ Ebd., 85 f.

⁹⁶ Ebd., 86.

⁹⁷ Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften* 7), hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, 454.

Unstreitig ist der Inbegriff aller Momente von Logizität oder, weiter, Stimmigkeit an den Kunstwerken das, was ihre Form heißen darf.⁹⁸

In der zeitgenössischen Kunst der 1950er- und 1960er-Jahre zeichnet sich für Adorno ein neuer ästhetischer Formbegriff, die Idee einer <integralen Form> ab:

Integrale Form stiege aus den spezifischen Tendenzen alles musikalisch Einzelnen auf. Nach der Liquidation der Typen kann sie einzig als eine von unten nach oben, nicht umgekehrt mehr geraten. *Form im aktuellen Sinn ist die Totalität der musikalischen Erscheinung.* Sie sprengt die engere temporale Bedeutung des üblichen Formbegriffs: nichts an der emanzipierten Musik, was nicht Träger der Form würde. [...] Weil keine Formen mehr sind, muß alles Form werden.⁹⁹

Das umgekehrte Organisationsprinzip von unten nach oben, so definiert Adorno in der *Ästhetischen Theorie*, ist «ein Prozeß in der Form und wird Form seinerseits: auch darin vermitteln sich Allgemeines und Besonderes»¹⁰⁰. Doch im Abolutheitsanspruch der «nominalistischen Kritik am Allgemeinen» sieht Adorno gleichzeitig deren Scheitern begründet:

Das nominalistische Kunstwerk soll zu einem dadurch werden, daß es rein von unten her sich organisiert, anstatt daß ihm Organisationsprinzipien aufgestülpt würden. Aber kein blind sich selbst überlassenes Kunstwerk hat in sich jene Kraft der Organisation, die ihm die verbindlichen Grenzen zöge: mit ihr es zu belehnen, wäre tatsächlich fetischistisch. Losgelassener ästhetischer Nominalismus liquidiert [...] alle Form als Überrest eines geistigen Ansichseins. Er terminiert in der buchstäblichen Faktizität und sie ist mit Kunst unversöhnbar.¹⁰¹

Während Adorno die Problematik der musikalischen Form seit Mahler als beständige und zentrale Herausforderung für die Komponisten der musikalischen Moderne bezeichnet, deren Lösung er Mitte der 1960er-Jahre allenfalls durch das <subjektive Formgefühl> für möglich hielt, verfolgt er den Impetus des Nominalismus auch bis zu der Musik der Wiener Klassik zurück. Beethoven gelinge ein

⁹⁸ Ebd., 211.

⁹⁹ Adorno, «Form in der neuen Musik», 624. Das Formproblem der Gegenwartskunst ist für Adorno freilich kein rein ästhetisches oder künstlerisches Problem, sondern verweist auf die Antinomien der bestehenden Gesellschaft (vgl. ebd., 624 f).

¹⁰⁰ Adorno, *Ästhetische Theorie*, 326.

¹⁰¹ Ebd., 327. Als mögliches Beispiel für das Eindringen nominalistischer Tendenzen in geschlossene Kunstwerke nennt Adorno wiederum Mozart, an dessen «kühnsten und darum authentischsten Formgebilden» zu zeigen wäre, «wie dicht [diese] an den nominalistischen Zerfall rücken» (ebd.). An anderer Stelle führt Adorno zur Formgebung Mozarts aus: «In hochentwickelten Werken neigt Form dazu, ihre Einheit, sei's dem Ausdruck zuliebe, sei's als Kritik des affirmativen Wesens, zu dissoziieren. Längst vor der allgegenwärtigen Krisis hat es an offenen Formen nicht gefehlt. Bei Mozart erprobte die Einheit spielend sich zuweilen in der Lockerung von Einheit», ebd., 212.

Ausweg, indem er, so Adorno, «den von der Formproblematik postulierten Eingriff mit Autonomie, mit der Freiheit des zum Bewußtsein seiner selbst gelangenden Subjekts durchdrang. Was vom Standpunkt des rein sich selbst überlassenen Kunstwerks aus als Gewalt erscheinen mußte, legitimierte er aus dessen Gehalt.»¹⁰² In der gesamten bürgerlichen Kunst erkennt Adorno keine Lösung der Antinomie des Nominalismus, aber eine Gestaltung, einen Umgang mit dieser.¹⁰³

Adornos These, dass «Form im aktuellen Sinn [...] die Totalität der musikalischen Erscheinung» sei, verweist auf eine weitere Dimension seines Begriffes des (musikalischen) Kunstwerkes. Wie Adorno in der *Ästhetischen Theorie* erläutert, besteht hinsichtlich der Kunstwerke eine Differenz zwischen fixierbarer Erscheinung (d. h. der messbaren akustischen Erscheinungsform der Klänge) und artistischem Erscheinen (d. h. der Bedeutung, die die fixierbare Erscheinung im Kunstwerk annimmt). In diesem Zusammenhang betont Adorno die Bezo-genheit von Form und Gehalt respektive Geist in Kunstwerken:

Unstreitig ist der Inbegriff aller Momente von Logizität oder, weiter, Stimmigkeit an den Kunstwerken das, was ihre Form heißen darf. Erstaunlich, wie wenig diese Kategorie von der Ästhetik reflektiert ward, wie sehr sie ihr, als das Unterscheidende der Kunst, unproblematisch gegeben dünkte. Die Schwierigkeit, ihrer sich zu versichern, ist mitbedingt von der Verflochtenheit aller ästhetischen Form mit Inhalt; nicht allein gegen ihn sondern durch ihn hindurch ist sie zu denken, wenn sie nicht Opfer jener Abstraktheit werden soll, durch welche Ästhetik reaktionärer Kunst sich zu verbünden pflegt.¹⁰⁴

Und wenig später, im Abschnitt zu «Form und Inhalt»¹⁰⁵, entwickelt Adorno eine (vorläufige) Bestimmung ästhetischer Form aus einer Kritik an konventionellen Formbegriffen heraus:

Allem gegenüber ist ästhetische Form die objektive Organisation eines jeglichen innerhalb eines Kunstwerks Erscheinenden zum stimmig Beredten. Sie ist die gewaltlose Synthesis des Zerstreuten, die es doch bewahrt als das, was es ist, in seiner Divergenz und seinen Widersprüchen, und darum tatsächlich eine Entfaltung der Wahrheit. Gesetzte Einheit, suspendiert sie, als gesetzte, stets sich selber; ihr ist wesentlich, durch ihr Anderes sich zu unterbrechen, ihrer Stimmigkeit, nicht zu stimmen.¹⁰⁶

In der seitens der Ästhetik kaum zureichend reflektierten Kategorie der «Stimmigkeit» sieht Adorno Form und inhaltliche Dimension des Kunstwerkes in Wechselwirkung treten. Dabei wird durch Stimmigkeit nicht der Grad der Ein-

¹⁰² Ebd., 329.

¹⁰³ In diesem Umgang, so Adorno, treffen sich Kunst und Philosophie: «Darin ist die Geschichte der neueren Kunst zur philosophischen nicht in bloßer Analogie sondern dasselbe», ebd., 330.

¹⁰⁴ Ebd., 211.

¹⁰⁵ Ebd., 215–19.

¹⁰⁶ Ebd., 216 f.

heit gemessen, und werden mögliche, dem Kunstwerk inhärente Gegensätze nicht in einer übergeordneten Einheit aufgehoben. Das Zusammenspiel aller Elemente im Kunstwerk wird gleichzeitig als «Konfiguration von Erscheinendem» gedeutet, in der sich der «Geist der Kunstwerke» manifestiert: «Sein Ort [des Geistes der Kunstwerke] ist die Konfiguration von Erscheinendem»¹⁰⁷. Martin Seel hat Adornos Denkfigur der «Konfiguration von Erscheinendem» aufgenommen und mit seiner These der «konstellativen Darbietung» von Kunstwerken weiterentwickelt.¹⁰⁸ Objekte der Kunst zeichnen sich, so Seel, durch ein «anderes Erscheinen» aus. Neben dem (künstlerischen) Material, welches bereits historisch und kulturell mit Bedeutung aufgeladen ist und mit dem der Künstler arbeitet bzw. welches er bearbeitet, prägt die Verwendung dieses Materials die Kunstformen aus. Material und Umgang mit Gestaltungsmedien¹⁰⁹ sind jedoch nur notwendige, aber noch keine hinreichenden Aspekte für den ästhetischen Nachvollzug von Kunstwerken. Erst durch das sinnliche Medium der anschaulichen Darbietung wird der individuelle ästhetische Kunstcharakter fassbar.¹¹⁰ In einer weitergehenden Präzisierung der These von der «Konfiguration von Erscheinendem» argumentiert Seel, dass es für künstlerische Äußerungen in beispielsweise Literatur, Musik oder Malerei im Gegensatz zur alltäglichen Verwendung von Äußerungen charakteristisch sei, «das, was sie präsentieren, auf dem Weg einer Präsentation ihres Mediums» darzustellen. Mit anderen Worten: «Diese bieten *etwas* nur dar, indem sie *sich* darbieten.»¹¹¹ Dieses «etwas» erschließt sich aber nur, indem die jeweilige, individuelle Konstellation als Simultaneität wahrgenommen wird. Und Form, so könnte in unserem Zusammenhang hinzugefügt werden, geht in diesem umfassenderen Konzept der Wahrnehmung simultaner Konstellationen auf. Als solche eröffnet sich dem Betrachter auch der Gehalt von Kunstwerken: «Ihre [der Kunstwerke] Weltpräsentation vollzieht sich als Selbstpräsentation.»¹¹²

Die sinnliche Dimension der Darbietung affiziert den Hörer auch durch ihre Körperlichkeit, Gestik und Bewegung. Was Adorno mit der Kategorie der «Charaktere» zu fassen suchte, lässt sich auch als «Bewegung», «Körperlichkeit» und «Geste» analysieren und führt damit auf Kategorien, die unmittelbarer als konventionelle Formkriterien die sinnliche Dimension formaler Abläufe sprachlich fassen können und in jüngeren Diskursen auch vermehrt herangezogen wur-

107 Ebd., 135.

108 Vgl. hierzu Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, 172–86.

109 Den Begriff «Medium» leitet Seel von Gregory Bateson und Niklas Luhmann her, vgl. ebd., 175, Fn. 69.

110 «Objekte der Kunst sind anschauliche Darbietungen in dem ganz elementaren Sinn, daß niemand das Dargebotene mitbekommen kann, der nicht für das sinnliche Medium dieser Darbietung aufmerksam ist», ebd., 177.

111 Ebd., 183.

112 Ebd., 183 f.

den.¹¹³ Die Ausweitung der materialen Formenlehre auf die Dimension des ihr inhärenten formästhetischen Konzeptes unterstreicht, dass Adorno mit seinem Ansatz keineswegs eine schlichte Reform der musikalischen Formenlehre verfolgte. Dennoch sollen die von Adorno und Seel entwickelten formästhetischen Einsichten an dieser Stelle zunächst zurückgestellt werden, um sich im folgenden Abschnitt auf genuin musiktheoretische Aspekte von Form zu konzentrieren. Es wurde deutlich, dass Adorno im Konzept der ‹materialen Formenlehre› das Potenzial angelegt sieht, die funktionelle Formenlehre zu ergänzen oder über diese hinauszugehen, und zwar genau dort, wo die traditionellen formalen und syntaktischen Kategorien (wie die Schönberg-Ratz'schen Kategorien ‹locker› resp. ‹fest› gefügt oder ‹Vorder-› und ‹Nachsatz› usw.) die kompositorische Struktur, d. h. den musikalischen Zusammenhang, und/oder den Gehalt nicht mehr zu fassen vermögen.¹¹⁴ Freilich bietet die aktuelle Musiktheorie ein analytisches Instrumentarium an, das partiell unter Einbezug der Ratz'schen Ansätze in ihrer Präzision und Deutungskraft die funktionelle Formenlehre, so wie Adorno sie kannte, weit übersteigt und somit, wie im folgenden Abschnitt über Formkonzepte tonaler Musik im aktuellen nordamerikanischen Diskurs dargestellt wird, zumindest die Grenzen dessen, was Analyse tonaler Musik zu leisten vermag, signifikant verschoben hat.

3. Aktuelle musiktheoretische Diskurse

Wie die folgende Skizze des seit etwa zwei Jahrzehnten nachhaltig durch nordamerikanische Musiktheoretiker geprägten Diskurses über tonale Formkonzepte verdeutlicht, beherrscht das Dilemma, dass musiktheoretische Formtheorien tendenziell formästhetischen Aspekten nicht gerecht zu werden vermögen, auch die aktuelle Forschung. Das heutige analytische Instrumentarium ermöglicht zwar eine hochdifferenzierte Beschreibung struktureller Abläufe, die älteren, umfassenderen Konzepten von Form in Musik überlegen sind. Ältere Entwürfe suchen aber häufig auch formästhetische Aspekte zu integrieren, die in strukturorientierten Analysen tendenziell aus dem Blickfeld geraten. Die Übersicht über die aktuellen analytischen Methoden präsentiert somit nicht nur divergierende Lösungsansätze, die in der aktuellen musiktheoretischen Formtheorie diskutiert werden,

113 Die historische Darstellung von und systematische Theoriebildung zu den Themengebieten ‹Geste› und ‹Verkörperung› hat in jüngster Vergangenheit stark zugenommen. Vgl. z. B. die Arbeiten von Robert S. Hatten, *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press 2004; ders., *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington: Indiana University Press 2018 sowie für den deutschsprachigen Raum den Sammelband von Katrin Eggers und Christian Grüny, *Musik und Geste. Theorien, Ansätze, Perspektiven*, Paderborn: Fink 2018.

114 Vgl. dazu auch Danuser, ‹‹Materiale Formenlehre››, 29–34.

sondern schärft auch den für den Fortgang der Studie wichtigen Blick für neue inhaltliche Schwerpunkte, die die jüngere anglo-amerikanische Neuausrichtung der Formtheorie mit sich gebracht hat.

Während im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum nur wenige Untersuchungen das konventionelle, durch die akademisch-didaktische Formenlehre-Tradition ausgebildete Konzept zur musikalischen Form, wie es beispielsweise durch pädagogisch orientierte Formenlehren von Richard Stöhr¹¹⁵, Hugo Leichtentritt¹¹⁶, Günter Altmann¹¹⁷, Carl Pieper¹¹⁸, Theodor Wihemayer¹¹⁹ oder Heinrich Lemacher und Hermann Schroeder¹²⁰ repräsentiert wird, hinterfragten – zu nennen wären insbesondere die theoretischen Arbeiten von Carl Dahlhaus aus den 1970er- und 1980er-Jahren sowie die im Hochschulunterricht verbreitete *Formenlehre der Musik* von Clemens Kühn, die nicht mehr von einem normierten System musikalischer Gattungsformen, sondern von Formprinzipien und deren Wirkung innerhalb unterschiedlicher musikalischer Stile ausging¹²¹ – wurde in weiten Teilen der nordamerikanischen Musiktheorie bis zum Ende des 20. Jahrhunderts die Disziplin der musikalischen Formenlehre als ein nur wenig erkenntnisbringender Teilbereich der musikalischen Analyse betrachtet. Im Kontext der bis in die 1990er-Jahre von der «Schenkerian analysis» dominierten tonalen Analyse galt musikalische Form im Gegensatz zur kontinentaleuropäischen Wissenschaftstradition als eine ausschließlich den «Vordergrund» der Musik betreffende Dimension und war damit aus der Perspektive der linearen Analyse nach Schenker für das Verstehen der musikalischen Struktur weitgehend irrelevant. Diese Position leitete sich aus Schenkers Diktum ab, dass «das Neue in der nachfolgenden Darstellung der Formen [...] in der Ableitung aller Formen als eines äußersten Vordergrundes vor dem Hinter- und Mittel-

115 Richard Stöhr, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Siegel 1911; dritte verm. Aufl. 1917; ab 1932 als *Formenlehre der Musik* unter Mitarbeit von Hans Gál und Alfred Orel, Leipzig: Kistner und Siegel (Halle/Saale: Mitteldeutscher Verlag 1950).

116 Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1911; ²1920; erw. ³1927, ⁵1952, ⁷1979; erw. engl. *Musical Forms*, Cambridge (MA): Harvard University Press 1951.

117 Günter Altmann, *Musikalische Formenlehre*, Berlin: Volk und Wissen 1960; erw. ²1968; bearb. u. erw. ⁴1979; München: Saur 1981; überarb. Neuauf. Mainz: Schott 2001.

118 Carl Pieper, *Musikalische Analyse. Eine musikalische Formenlehre in der Form von Mustertanalysen klassischer Tonstücke*, Köln: Tonger 1925.

119 Theodor Wihemayer, *Musikalische Formenlehre in Analysen*, Magdeburg: Heinrichshofen 1927.

120 Heinrich Lemacher und Hermann Schroeder, *Formenlehre der Musik*, Köln: Gerig 1962.

121 Clemens Kühn, *Formenlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter 1987; Felix Diergarten und Markus Neuwirth, *Formenlehre (= Grundlagen der Musik 7)*, Laaber: Laaber 2019.

grund» liege.¹²² Zur Grundlage musikalischer Formen wird für Schenker daher die Struktur der Urlinie, während die auf das Motivische zurückgeführte Formvorstellung der Schönberg-Schule als auf falschen Voraussetzungen basierend und daher als irrelevant zurückgewiesen wird. Eine Revision dieser dogmatischen Position leiteten mehrere Studien ein, die die Theorien Schenkers und Schönbergs nicht als kontradiktorische Gegensätze betrachteten, sondern Berührungspunkte aufzeigten und schließlich als komplementäre Entwürfe zu interpretieren suchten.¹²³ Eine neue Perspektive eröffnete auch die Rekonstruktion der Grundpositionen von Schenkers unvollendet gebliebener Formenlehre.¹²⁴ Von den ohnehin wenigen Beiträgen zur traditionellen musikalischen Formenlehre wurde nur Schönbergs posthum veröffentlichtes *Fundamentals of Musical Composition*,¹²⁵ das als Lehrbuch für US-amerikanische Universitäten in der europäischen Formenlehretradition konzipiert ist, in Nordamerika rezipiert, wo es eine beschränkte Wirkung entfalten konnte. Erst eine Distanzierung vom «Schenkerismus» ermöglichte seit den 1990er-Jahren eine weitreichende Öffnung der musikalischen Analyse, die erstens zu einer kritischen Auseinandersetzung mit bis dahin häufig unreflektiert übernommenen analytischen Paradigmen wie dem Konzept von (organischer) Einheit und Zusammenhang und zweitens zur Erschließung neuer Felder der musikalischen Analyse, u. a. semiotisch und kognitionspsychologisch orientierten Ansätzen, führte. Darüber hinaus kam es auch zu einer Neubewertung und grundsätzlichen methodischen Weiterentwicklung der Formenlehre-Tradition, zu deren aktueller Positionierung die Arbeiten von James Webster, William E. Caplin, Janet Schmalfeldt sowie James Hepokoski und Warren Darcy entscheidend beigetragen haben.¹²⁶ Diese formanalytischen Theo-

122 Heinrich Schenker, *Der freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* 3), hg. und bearb. von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition² 1956, 200 (§ 306).

123 Vgl. Janet Schmalfeldt, «Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form», in: *Music Analysis* 10/3 (1991), 233–87; sowie aus stärker historisch orientierter und kontinentaleuropäischer Perspektive Gianmario Borio, «Schenker versus Schoenberg versus Schenker. The Difficulties of a Reconciliation», in: *Journal of the Royal Musical Association* 126/2 (2001), 250–74. Borio betont allerdings die prinzipielle Differenz zwischen Schönbergs und Schenkers Musikbegriffen: Während ersterer von dem Paradigma «music as language» ausgehe, betrachte letzterer «music as nature» (ebd., 274). Eine erste Annäherung Schenker'scher und Schönberg'scher Formprinzipien lasse sich bereits bei Salzer, *Structural Hearing*, beobachten.

124 Vgl. Charles J. Smith, «Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's «Formenlehre»», in: *Music Analysis* 15 (1996), 191–297.

125 Arnold Schoenberg, *Fundamentals of Musical Composition* [1937–48], hg. von Gerald Strang unter Mitarbeit von Leonard Stein, London: Faber and Faber 1967.

126 Zur Situation am Ende des 20. Jahrhunderts vgl. auch Joel Galand, «Formenlehre Revisited», in: *Intégral* 13 (1999), 143–200 und William E. Caplin, «North American Approaches to Musical Form», in: *ZGMTH* 2/2–3 (2005), 139–42. Zu einer einführenden Charakterisierung der wesentlichen Aspekte der genannten theoretischen Ansätze und ihrer Abgrenzung zu den

rien, die alle primär die formale Gestaltung der Musik der Wiener Klassik zum Gegenstand haben, beruhen auf teils kontrastierenden Voraussetzungen und können unter die Rubriken «multivalent analysis» (Webster), «functional form» (Caplin) und «dialogic form» (Hepokoski und Darcy) gefasst werden.

3.1. «Multivalent Analysis»

Der bereits in den frühen 1990er-Jahren durch seine Arbeiten zu Joseph Haydn und dem Wiener klassischen Stil¹²⁷ hervorgetretene James Webster bezeichnet seine «multivalent analysis» nicht als Theorie, sondern als «Methode», da seine analytische Vorgehensweise auf kein geschlossenes theoretisches System oder feste Kategorien rekurriert.¹²⁸ Vielmehr begreift Webster erstens die formale Gestaltung eines musikalischen Werkes als zu bestimmenden «formal type» bzw. als zu untersuchende Realisierung eines «principle of form».¹²⁹ Zweitens kann die spezifische formale Gestaltung nicht aus internen kompositorischen Prinzipien allein begriffen werden, da – wie Hans-Georg Gadamer's philosophische Hermeneutik und Hans Robert Jauf's und Wolfgang Iser's Rezeptionstheorie zeigen – das Verhältnis zwischen Werk und Hörer in Form einer durch Gattungskonventionen, Stil etc. determinierten Erwartungshaltung einerseits und der individuellen kompositorischen Realisierung andererseits mitreflektiert werden muss; bestimmend sind somit Kategorien wie Tradition, Konvention und Originalität, aber auch spezifische kulturelle Kontexte und jeweilige künstlerische Praxis.¹³⁰ Diese verschiedenen Aspekte werden, so Websters Position, bei einer «multivalent analysis» in die Untersuchung der musikalischen Form eingebracht. Da Form in Musik als eine Synthese verschiedener Parameter verstanden werden muss¹³¹ – Webster spricht in diesem Zusammenhang von «domains» und listet

konkurrierenden Entwürfen vgl. William E. Caplin, James Hepokoski und James Webster, *Musical Form, Forms & Formenlehre*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press 2009.

¹²⁷ James Webster, *Haydn's «Farewell» Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1991.

¹²⁸ James Webster, «Formenlehre in Theory and Practice», in: Bergé, *Musical Form, Forms & Formenlehre*, 123–39, hier 129.

¹²⁹ Ebd., 126.

¹³⁰ «The form of a musical work has as much to do with convention, tradition, and context as with originality and particularity; a form is as much social as aesthetic in character», ebd.

¹³¹ In Hinblick auf tonale Formen schreibt Webster: «The form is a synthesis of the tonal structure, the sectional and cadential organization, and the ordering and development of the musical ideas», ebd., 128, zitiert nach Art. «Sonata form», in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, zweite Ausg., hg. von Stanley Sadie, London: MacMillan 2001, XXIII:687–701, hier 688.

«tonality, musical ideas, rhythm, dynamics, instrumentation, register, rhetoric, <narrative> design, and so forth»¹³² –, untersucht die «multivalent analysis» zunächst separat den Verlauf jedes einzelnen Parameters. Im zweiten Schritt werden das Zusammenwirken resp. Gegeneinanderwirken der verschiedenen Parameter, ihre Gewichtung und der Grad ihrer Synthese interpretiert und somit die konstituierenden Aspekte der jeweiligen formalen Prinzipien und ihre individuelle Realisierung bestimmt. Ein entscheidender Vorteil dieses Vorgehens liegt nach Webster darin, dass kompositorisch intendierte Konflikte zwischen den einzelnen Parametern (wie beispielsweise ein temporäres Auseinanderdriften zwischen Taktgruppenstruktur und tonalem resp. kadenzuellem Ablauf) und daraus resultierenden Multivalenzen als integrale Bestandteile von Kompositionen herausgearbeitet werden können. Das analytische Vorgehen zielt darauf ab, von einer quasi dokumentarischen Bestandsaufnahme der kompositorischen Parameter auszugehen, kontextuelle Aspekte zu reflektieren und sich weder einem starren Kategoriensystem zu unterwerfen noch sich in seinem methodischen Vorgehen an dem Prinzip der organischen Einheit des Werkes zu orientieren.¹³³ Die Form eines Werkes manifestiert sich als Synthese unterschiedlicher Parameter, von denen Webster tonale Struktur, Abschnittsbildung und Kadenzordnung sowie die Ordnung und Entwicklung musikalischer Ideen hervorhebt. Das Verstehen der spezifischen Form resultiert aus der Spannung zwischen stilistischen und kompositionstechnischen Konventionen und Individuation des Werkes, die, so Webster, seit der Wiener Klassik immer stärker als ästhetisches Kriterium hervortritt. Websters Methode bietet die Möglichkeit, sowohl strukturelle Aspekte (wie die Kadenzordnung) als auch prozessuale Momente (wie die Entwicklung musikalischer Ideen, die Formdramaturgie etc.) in die Interpretation einzubeziehen; die Offenheit seines Vorgehens führt allerdings dazu, dass kaum klare Kriterien für die Angemessenheit einer bestimmten Lesart genannt werden.

132 Webster, «Formenlehre in Theory and Practice», 128.

133 Das Prinzip von Einheit («unity») und «Zusammenhang» («coherence») war nicht nur bis ins späte 20. Jahrhundert ein wichtiger – ja vielleicht der wichtigste – Leitgedanke der musikalischen Analyse tonaler Musik, sondern wurde auch als ein aus dem ästhetischen Konzept «Einheit in der Mannigfaltigkeit» abgeleitetes Wertkriterium verstanden. Die ideengeschichtlichen Voraussetzungen sowie die Implikationen dieser weitverbreiteten Anschauung und die Relevanz dieses Konzepts wurde in der letzten Dekade in einer Grundsatzdebatte, zu der u. a. Alan Street, Kofi Agawu, Daniel Chua, Joseph Dubiel, Kevin Korsyn und Jonathan Kramer beitrugen, infrage gestellt. Vgl. die Tendenzen um 2000 kommentierend und zusammenfassend Robert P. Morgan, «The Concept of Unity and Musical Analysis», in: *Music Analysis* 22/1–2 (2003), 7–50.

3.2. <Functional Form>

Der stark pragmatische Zug von Websters Analysemethode hat die Kritik provoziert, seinem Entwurf liege keine tragfähige theoretische Konzeption von musikalischer Form zugrunde, die eine Interpretation der Beobachtungen methodologisch absichern könne.¹³⁴ Dieser Vorwurf ist der Formtheorie William E. Caplins sicherlich nicht zu machen. Mit *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*¹³⁵ legte Caplin etwa zeitgleich mit Websters Veröffentlichungen eine ausgearbeitete Formtheorie vor, die die funktionelle Formenlehre in der Tradition von Schönberg und Ratz auf der Basis eines ausdifferenzierten Systems wiederbelebt. Form in klassischer Musik – und nur mit diesem Repertoire beschäftigt sich Caplin, da die formalen Funktionen im klassischen Stil besonders klar ausgeprägt seien¹³⁶ – entstehe aus dem Zusammenwirken einer gegliederten Taktgruppenstruktur und der musikalischen Zeitstruktur. Der für Caplin entscheidende Punkt ist, dass Hörer den Verlauf eines Stückes in unterschiedliche zeitliche Phasen wie Anfang, Mitte und Ende unterteilen, und gleichzeitig aufgrund der strukturellen Gestaltung von Taktgruppen deren Position innerhalb des musikalischen Verlaufs unter Berücksichtigung hierarchischer Ebenen erkennen. Caplins Konzept beruht auf der Prämisse, dass Taktgruppenstruktur («grouping structure») und formale Funktion («formal function») zusammenfallen, aber auch auseinandertreten können; im Gegensatz zu vielen traditionellen Formtheorien betrachtet Caplin beide Kategorien als zwei getrennte, wenngleich interaktive Ebenen der musikalischen Komposition.¹³⁷ Die *Theory of Formal Functions* zielt also nicht darauf ab, «formale Typen», d. h. formale Einheiten im Sinne der konventionellen Formenlehre (bei-

134 Vgl. James Hepokoski, «Comments on James Webster's Essay <Formenlehre in Theory and Practice>», in: Bergé, *Musical Form, Forms & Formenlehre*, 146–51.

135 William E. Caplin, *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press 1998. 15 Jahre später legte Caplin mit *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom* (New York: Oxford University Press 2013) eine weitere Monografie zum Thema vor, die allerdings die pädagogische Vermittlung seiner Theorie, und nicht eine inhaltliche Erweiterung beabsichtigt.

136 «Though extraordinarily individualistic in melody, rhythm, and dramatic expression, works in this style are grounded in a highly sophisticated set of compositional conventions, what are identified here as formal functions», Caplin, *Classical Form*, 3. Eine Erweiterung der Prinzipien Caplins auf späteres Repertoire findet sich in *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno* (= *Eastman Studies in Music* 127), hg. von Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers und Nathan John Martin, Rochester (NY): Rochester University Press 2015.

137 «In the theory presented here [...] formal functionality arises from harmonic, melodic, and rhythmic processes that are not necessarily the same as those that create the work's grouping structure. [...] grouping structure and formal functions are conceived as different, yet interactive, dimensions of musical form», Caplin, *Classical Form*, 4.

spielsweise Formen ganzer Sätze wie «Sonate», Abschnitte wie «Wiederholung» oder Thementypen wie «Satz», «Periode» etc.) zu definieren bzw. Abschnitte resp. ganze Sätze einem bestimmten Typus zuzuordnen; entscheidend ist vielmehr die analytische Untersuchung der jeweiligen «formalen Funktionen», die als formkonstitutive Merkmale betrachtet werden. In diesem Sinne definiert Caplin «formal function» grundsätzlich als «the specific role played by a particular musical passage in the formal organization of a work».¹³⁸ Bei der Form eines vollständigen Satzes wie dem Sonatensatz steht die Funktionsweise der formrelevanten Abschnitte «introduction», «exposition» (unterteilt in «main theme», «transition», «subordinate theme» und «closing section»), «development», «recapitulation» und «coda» im Zentrum, bei Thementypen wie «Satz» die jeweiligen funktionalen Abschnitte «presentation», «continuation» und «cadential», bei «Periode» «antecedent» und «consequent».¹³⁹

Caplin nennt eine Reihe von Vorteilen, die die Betonung formaler Funktionen gegenüber formalen Typen besitzt. Durch die Analyse der Funktionen lässt sich die syntaktische Struktur von Abschnitten differenzierter erfassen, da die Kategorisierung nach Typen Mischformen und unvollständig ausgeprägte Typen nicht angemessen berücksichtigt. Gleichzeitig bietet die Analyse von Funktionen ein flexibler zu handhabendes Instrumentarium, da auch die Funktionsweise sogenannter Zwitterformen gut beschrieben werden kann.¹⁴⁰ Das Konzept der «Theory of Formal Functions» zielt also auf die Beschreibung und Einordnung konkreter Formabläufe durch die Bestimmung der spezifischen Funktionalität der Einheiten und Abschnitte. Maßgebliches Kriterium sind auf niedriger Hierarchieebene, d. h. Phrasenstruktur, die Art der harmonischen Fortschreitung, für die Caplin die Arten «prolongational», «sequential» und «cadential» unterscheidet; die Relevanz der melodisch-motivischen Ebene für die Formbildung wird von Caplin bewusst minimiert.¹⁴¹ Die Art der Phrasenstruktur verbindet sich innerhalb einer Taktgruppe mit den Stadien des Beginns («prolongational»/«presentation»), der Mitte («sequential»/«continuation») und des Schließens («ca-

138 Ebd., 254.

139 William E. Caplin, «What are Formal Functions?», in: Bergé, *Musical Form, Forms & Formenlehre*, 21–40, hier 33. Zur weiteren Erläuterung dieser Kategorien siehe Caplin, *Classical Form*. Eine grundsätzliche Kritik an Caplins Auffassung von Formfunktionen formuliert Ulrich Kaiser in «Formfunktionen der Sonatenform. Ein Beitrag zur Sonatentheorie auf der Grundlage einer Kritik an William E. Caplins Verständnis von Formfunktionen», in: *ZGMTH* 15/1 (2018), 29–79. <https://storage.gmth.de/zgmth/pdf/956> (23.8.2021), der bei Caplin eine feste Bindung zwischen «types» und «formal functions» und damit eine fehlende Abstraktion des Funktionsbegriffs kritisiert, der nach Kaiser letztlich auf die von Ratz übernommenen ideologischen Wurzeln dieser Formenlehre-Tradition (Holismus, anthroposophisch-esoterische Weltanschauung, Goethes Morphologie) zurückzuführen ist (vgl. ebd., 34).

140 Vgl. Caplin, «What are Formal Functions?», 31 f.

141 Vgl. Caplin, *Classical Form*, 4.

dential»). Auf übergeordneter Hierarchieebene, d. h. für die Gestaltung längerer Abschnitte, nennt Caplin harmonische Abläufe, insbesondere deren Ausgestaltung mittels Kadenz, als wichtigstes formbildendes Kriterium, zu dem auch die von Schönberg und Ratz abgeleiteten Kriterien «fest» und «locker» gefügt als unterschiedliche Satzanlagen hinzutreten.¹⁴² Zwischen den Eckpunkten «fest» und «locker» gefügt sieht Caplin eine gleitende Skala; die jeweilige Einordnung berücksichtigt das Zusammenspiel mehrerer Faktoren wie Tonalität, Harmonik, Kadenzstruktur, Taktgruppen und syntaktische Anlage;¹⁴³ wie bereits erwähnt, erachtet Caplin für die Bestimmung der formalen Funktionen aller Hierarchieebenen melodisch-motivisches Material und thematischen Gehalt als weitgehend irrelevant. Die von ihm entwickelten formalen Kategorien werden in der Analyse flexibel angewendet, d. h. die Gesamtheit der Merkmale der definierten Formkategorien dient primär nicht der Kategorisierung, sondern der Orientierung für die konkrete musikalische Analyse. Gleichzeitig interpretiert Caplin die aus der kompositorischen Struktur abgeleiteten formalen Funktionen als formkonstituierend, indem sie erstens den Ablauf gliedern und die Ereignisse hierarchisieren sowie funktionalisieren und zweitens dem Hörer den Nachvollzug der formalen Disposition ermöglichen. Damit zeigt sich bereits bei Caplin, dass in der aktuellen Formtheorie Form in Musik nicht allein als struktureller Aspekt, sondern auch als Kommunikationsweise aufgefasst wird. Dieser kommunikative Aspekt setzt voraus, dass Form nicht durch die Komposition als *per se* gegeben begriffen wird, sondern sich erst durch den Hörprozess und die Wahrnehmung musikalischer Ereignisse konstituiert. Damit eröffnen sich auch Möglichkeiten des Spiels mit funktionalen Elementen, die die Komponisten der Wiener Klassik bravourös für die Gestaltung zu nutzen wussten.¹⁴⁴

3.3. «Dialogic Forms»

Während die ausdifferenzierte funktionale Formenlehre Caplins trotz substanzieller Erweiterungen in ihren Grundlagen der von Schönberg konzipierten Form-

142 Vgl. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*, ³1973. Die Bedeutung, die Caplin den Kategorien «fest» und «locker» gefügt beimisst, schlägt bis auf die Organisation des Buches durch: Teil 2 widmet sich «Tight-Knit Themes», Teil 3 «Looser Formel Regions» (vgl. Caplin, *Classical Form*, XI).

143 Vgl. auch die zusammenfassende Übersicht bei Caplin, «What are Formal Functions?», 38.

144 Dieser «kommunikative» Aspekt der Formtheorie prägt jeden Formablauf, wird jedoch besonders offensichtlich, wenn funktionale Elemente in unkonventionelle Kontexte eingebunden werden (so komponiert Haydn beispielsweise zu Beginn des Streichquartetts op. 71 Nr. 1 B-Dur statt einer Phrase, die ausschließlich der erwarteten «presentation» gerecht wird, eine kadenzierende Wendung, mit der eine schließende [«cadential»] Funktion assoziiert wird).

theorie eng verbunden bleibt, gehen die Musiktheoretiker James Hepokoski und Warren Darcy in ihren Arbeiten von deutlich anderen Prämissen aus. Die beiden Autoren weisen die beiden in der aktuellen Musiktheorie am weitesten verbreiteten Modelle musikalischer Form als defizitär zurück: Weder sei eine Formbeschreibung, die den Grad der Übereinstimmung zwischen einer individuellen formalen Gestaltung und einem vorgegebenen Modell zu bestimmen suche, triftig, noch sei ein theoretisches Modell überzeugend, das die individuelle Form als Ergebnis einer Entwicklung von motivischen, harmonischen und kontrapunktischen Momenten innerhalb eines Werkes begreife.¹⁴⁵ Darüber hinaus sei ein so komplexes System wie Caplins Formtheorie, das von Darcy als «taxonomical machinery»¹⁴⁶ bezeichnet wird, überdeterminierend. Statt einer Klassifikation, die jede denkbare kompositorische Situation berücksichtige, wäre eine Formtheorie von der Frage aus zu entwerfen, warum ein Komponist an formalen Übergängen und Schlüsselstellen eines Werkes bestimmte kompositorische Entscheidungen getroffen habe und was mit der gewählten Formulierung bzw. Wahl der jeweiligen Fortsetzung (die ja immer auch eine Entscheidung gegen alternative Möglichkeiten einschließt) ausgedrückt werden solle.¹⁴⁷ Dem ihrer Ansicht nach unflexiblen Klassifikationssystem Caplins setzen Hepokoski und Darcy in *Elements of Sonata Theory* das von ihnen entwickelte Prinzip einer «dialogic form» entgegen, das die Autoren am Beispiel der Sonatenform entwickeln. Hepokoski und Darcy sehen Sonatenform als «constellation of normative and optional procedures that are flexible in their realization».¹⁴⁸ Das Resultat – der Verlauf des Stückes bzw. die abgeschlossene Form des komponierten Werkes – ist jedoch keine Setzung, die ihre Gestalt aus normativer Notwendigkeit annimmt; sie sucht – so die These – weder Übereinstimmung mit einem «Modell», noch

¹⁴⁵ Vgl. James Hepokoski, «Sonata Theory and Dialogic Form», in: Bergé, *Musical Form, Forms & Formenlehre*, 71–89, hier 72. Hepokoski und Darcy unterscheiden in *Elements of Sonata Theory* zwei musikwissenschaftliche Herangehensweisen und zwei musiktheoretische. Als «eclectic analytical writing» wird die Vorgehensweise von Francis Tovey und Charles Rosen charakterisiert, als «historical-evidentiary-empirical» die Arbeiten von William S. Newman und Leonard G. Ratner. Die musiktheoretischen Ansätze zur Sonatenform werden durch den «schenkerismus», die Analyse der motivisch-thematischen Entwicklung und Taktgruppeneinteilung durch die Arbeiten von Schönberg, Ratz und Caplin repräsentiert (vgl. James Hepokoski und Warren Darcy, *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: Oxford University Press 2006, 5 f.).

¹⁴⁶ Warren Darcy, «Review: William E. Caplin. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998», in: *Music Theory Spectrum* 22/1 (2000), 122–25, hier 125.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Hepokoski und Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 15. Zur Beschreibung der formalen Gestaltung entwickeln Hepokoski und Darcy in *Elements of Sonata Theory* ein eigenes Klassifikationssystem, das den formalen Ablauf mittels der Kategorien «norms», «default» und «deformations» beschreibt.

ist sie Resultat einer «organischen» Entfaltung des exponierten Materials. Die Entstehung der Form ist vielmehr ein dynamischer und dialogischer Prozess: dynamisch, da im Verlauf der Entstehung der Komponist ständig Entscheidungen über den weiteren Fortgang und die Disposition des Satzes trifft; dialogisch, da diese Entscheidungen vor dem Hintergrund und in Zusammenspiel mit dem historisch entstandenen und aktuell wirkenden «web of interrelated norms» verstanden werden müssen.¹⁴⁹

Dieses Konzept einer «dialogischen» Form erschöpft sich nicht im kompositorischen Verfahren, sondern beansprucht gleichermaßen die Wahrnehmung des Hörers einzubeziehen. Um den impliziten Dialog zwischen einem spezifischen Werk und der relevanten Kompositions- und Gattungstradition sichtbar zu machen, müsse der heutige Hörer die zum Zeitpunkt der Entstehung gegebene musikalische und soziokulturelle Situation rekonstruieren (die Autoren sprechen in diesem Zusammenhang von dem «informed listener»¹⁵⁰); die dialogische Form richtet sich also nicht allein auf die strukturelle Anlage einer Komposition, sondern berücksichtigt bei der Interpretation auch gattungsrelevante Aspekte, die eine quasi normative kulturelle Praxis rekonstruieren.¹⁵¹ Unter «sonata form» begreifen die Autoren somit kein formales Modell, sondern ein abstraktes regulatives Prinzip, das «enables and constrains the production and subsequent reading of compositionally placed musical events».¹⁵² Nur indem im Akt der Interpretation das Verhältnis zwischen dem oben genannten «web of interrelated norms» und der individuellen Entfaltung einer Komposition nachvollzogen wird, entstehe Form im eigentlichen Sinne, werde Form «produziert»:

The deeper sense of form [...] is something to be produced through a dialogue [with an intricate and subtle network of piece-appropriate norms and guidelines [...]] both for

149 Ebd., 10. Die Forschungsdiskussion zwischen Caplin und Hepokoski über ihre unterschiedlichen Konzepte von «Sonata Form» setzt sich bis heute fort (vgl. dazu zuletzt William E. Caplin und Nathan John Martin, «The «Continuous Exposition» and the Concept of Subordinate Theme», in: *Music Analysis* 35/1 [2016], 4–43 sowie James A. Hepokoski, «Sonata Theory, Secondary Themes and Continuous Expositions: Dialogues with Form-Functional Theory», ebd., 44–74).

150 Hepokoski und Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 605.

151 Carl Dahlhaus definierte musikalische Gattung als historische Kategorie, und zwar als «eine tradierte Norm, die sich ein Komponist zu eigen machen, der davon abweichen oder die er durchbrechen kann, und zwar eine Norm für einen Zusammenhang zwischen Kriterien verschiedener Dimension» (vgl. Carl Dahlhaus, «Was ist eine musikalische Gattung?», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 [1974], 620–25). Maßgebliche Dimensionen sind bis zum 18. Jahrhundert Funktion, Text, Satzstruktur, später – im Zeichen der Autonomieästhetik – werden Formschema, Besetzungstypus und ästhetischer Charakter entscheidend (vgl. dazu Hermann Danuser, Art. «Gattung», in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1995, Sp. 1042–69, hier Sp. 1059) und Hepokoski und Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 606.

152 Ebd.

constructing compositions (the concern of the composer) and then for grasping how the composer was likely to have wished us to construe what he or she accomplished in the individual piece under consideration. Listeners also create dialogic form in their own nonclosed dialogues with individual works.¹⁵³

Das von Hepokoski und Darcy in *Elements of Sonata Theory* entwickelte, differenzierte analytische Instrumentarium dient also primär nicht der Klassifizierung kompositorischer Ereignisse, sondern soll die Interpretation der kompositionstechnischen Merkmale eines Werks methodisch absichern. Das innovative Moment der Formkonzeption von Hepokoski und Darcy liegt zum einen darin, dass Form nicht länger als etwas Gegebenes verstanden wird wie beispielsweise die Gestalt eines physischen Objekts oder eine feststehende Disposition von Teilen in Bezug auf das Ganze. Zum anderen erweitern die Autoren ihre Forminterpretation über die rein kompositorisch-strukturelle Ebene hinaus: Kompositorische Abläufe und strukturelle Ereignisse werden innerhalb einer Sonatenform als dramatisierte Narration mit «plot»-Struktur metaphorisch gedeutet:

A sonata is a metaphorical representation of a perfect human action. It is a narrative «action» because it drives through a vectored sequence of energized events toward a clearly determined, graspable goal, the ESC [essential structural closure]. [...] Different readings or hermeneutic interpretations of what happens in these works with regard to broader psychological, cultural, or social implications are more than possible. Indeed, they are to be encouraged. The language and concerns of Sonata Theory lead to larger interpretive readings, situations in which technical analysis and an artfully nuanced hermeneutics become different aspects of the same process.¹⁵⁴

Hepokoski und Darcy machen in dieser Passage einen weitreichenden Vorschlag, wie Analyse von Form in Musik die Form-Inhalts-Dialektik angemessen berücksichtigen kann. Ein idealtypischer Verlauf, oder Abweichungen davon, kategorisiert in sogenannte «defaults» bzw. bei radikalen Abweichungen sogenannten «deformations»,¹⁵⁵ können nicht nur als kompositorisch relevante strukturelle Ereignisse, sondern gleichzeitig auch als Elemente einer narrativen Interpretation verstanden werden. Eine dergestaltige metaphorische Repräsentation ist suggestiv, nicht konkret und kann als Abfolge dramatischer linearer Module aufgefasst werden.¹⁵⁶ Hepokoski und Darcy propagieren keine Gleichsetzung von musikalischem Prozess und hermeneutischer Metapher (wie sie in «malender» Programmmusik vorliegen kann), sondern plädieren für die Offenheit der interpretativen Deutung:

153 Hepokoski, «Sonata Theory and Dialogic Form», 72.

154 Hepokoski und Darcy, *Elements of Sonata Theory*, 252 f.

155 Vgl. zu den Kategorien «default» und «deformation» ebd., 10.

156 Ebd., 252.

And laying out a metaphorical analogue in human experience is not the same thing as insisting upon a naively programmatic basis for the music. The most convincing hermeneutic metaphors would be those that are historically sensitive, analytically sophisticated, closely congruent with every moment of the music [...], and grounded in research into the period in question.¹⁵⁷

Im Vergleich zu dem anspruchsvollen Instrumentarium zur analytischen Bestimmung formaler Prozesse, das Hepokoskis und Darcys *Sonata Theory* bereitstellt, bleibt die methodologische Grundlegung des Anspruchs an die den Gehalt eines Werkes reflektierende Metaphorik mit der Charakterisierung «historically sensitive, analytically sophisticated, closely congruent with every moment of the music»¹⁵⁸ allerdings vage.¹⁵⁹ Immerhin lassen Hepokoski und Darcy keinen Zweifel daran, dass erstens jede hermeneutische Interpretation immer auf einer analytischen Untersuchung aufbauen und deren Ergebnisse einbeziehen muss und zweitens metaphorische Beschreibungen komplementäre und gleichzeitig vielfältige Deutungsräume zur Analyse öffnen können. Welche Akzeptanz die angebotenen Deutungsräume der Metaphern finden, liegt jedoch – folgt man der Metapherntheorie Donald Davidsons – außerhalb der Reichweite des Interpretierten, da sie auch durch den Rezipienten maßgeblich mitbestimmt werden.¹⁶⁰

3.4. Zusammenfassung

Die formtheoretischen Konzepte Websters, Caplins sowie Hepokoskis und Darcys nehmen primär auf zwischen ca. 1780 bis 1810 in Wien entstandene Kompositionen Bezug. Aufgrund des einheitlichen Repertoires treten die konzeptionellen Unterschiede ihrer Entwürfe deutlich hervor. Websters Formkonzept geht

¹⁵⁷ Ebd., 253 f.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Eine exemplarische Kritik an den hermeneutischen Deutungsprinzipien bei Hepokoski und Darcy unter Berücksichtigung der formästhetischen Konzepte des späten 18. Jahrhunderts findet sich bei Matthew Riley, «Hermeneutics and the New *Formenlehre*: An Interpretation of Haydn's «Oxford» Symphony, First Movement», in: *Eighteenth-Century Music* 7 (2010), 199–219.

¹⁶⁰ «Metaphern sind die Traumarbeit der Sprache, und ihre Deutung sagt – wie bei aller Traumarbeit – durch Spiegelung über den Deutenden genau soviel aus wie über den Urheber. Die Traumdeutung verlangt Zusammenarbeit zwischen einem Träumenden und einem Wachenden, seien sie auch dieselbe Person; und die Ausführung der Deutung ist selbst eine Leistung der Vorstellungskraft. Auch das Verstehen einer Metapher ist eben sosehr schöpferisches Bemühen wie das Hervorbringen einer Metapher, und es ist eben sowenig von Regeln geleitet», Donald Davidson, «Was Metaphern bedeuten» [1978], in: ders., *Wahrheit und Interpretation*, dt. Übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, 343–71, hier 343. – Zum Problemkomplex der Metapher in der Musiktheorie vgl. Marion Guck, «Analysis as Interpretation», in: *Music Theory Spectrum* 28/2 (2006), 191–209 und Christian Thorau, *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms 2012.

von einer flexiblen, konstellativen Relation der musikalischen Parameter aus, deren Verhältnis aber kaum systematisch entwickelt wird. Daher kann sein Ansatz wohl zu Recht eher als analytisches Verfahren denn als Formtheorie bezeichnet werden. Caplins Entwurf stellt aufgrund seiner umfassenden Auswertung der von Haydn, Mozart und Beethoven zwischen ca. 1780 bis 1800 komponierten Instrumentalwerke detailliert ausgearbeitete formale Kategorien für die in diesem Repertoire überlieferten Phänomene bereit. Da Caplin nicht nur strukturell-deskriptiv vorgeht, sondern insbesondere die Funktionalität formaler Abschnitte untersucht, integriert er auch Komponenten der zeitlich-prozessualen Ebene tonaler Musik. Gleichzeitig resultiert diese Ebene nur aus dem Zusammenspiel klar benannter struktureller Aspekte (wie Tonalität, Kadenzstruktur, Taktgruppen). Thematisch-motivische Arbeit oder die Entwicklung musikalischer Ideen spielen im Gegensatz zu Webster in Caplins Konzept eine nur untergeordnete Rolle. Der theoretische Zugriff scheint in Hepokoskis und Darcys *Sonata Theory* am differenziertesten ausgearbeitet zu sein.¹⁶¹ Die Attraktivität der *Sonata Theory* in der aktuellen Forschung lässt sich unter anderem daran ablesen, dass die Prinzipien über das Repertoire der Wiener Klassik hinaus auch auf die Analyse spätromantischer Werke angewendet werden.¹⁶² Gegen Hepokoskis und Darcys Theorie sind jedoch triftige Gegenargumente vorgebracht worden. Erstens ist das von den Autoren untersuchte Repertoire relativ schmal und konzentriert sich auf herausragende Werke der Wiener Klassik; unter anderem kommt Mozarts Klavierkonzerten eine besonders prominente Stellung zu.¹⁶³ Trotz dieser Fokussierung auf einen wichtigen, aber doch schmalen Ausschnitt des klassischen Repertoires erheben Hepokoski und Darcy den Anspruch, generelle formale Prinzipien der Musik um 1800 darzustellen. Sowohl dieser Anspruch als auch das Konzept des «informed listeners» wird von den Autoren jedoch nicht eingelöst. Denn Hepokoski und Darcy rekonstruieren den «informed listener» als stabile historische Größe. Dies entspricht jedoch nicht der realen Situation. Die Musikkultur im späteren 18. Jahrhundert wurde unter anderem sowohl durch das jeweils zur Verfügung stehende Repertoire als auch durch die Spielkultur der jeweiligen Ensembles und Interpreten geprägt; daher muss man von einer geografisch diversifizierten und zeitlich sich entwickelnden Musik- und Hörkultur ausgehen. Mit anderen Worten: Ein «informed listener» mit seinen Repertoirekenntnissen und

¹⁶¹ Neben theoretischen Grundlagenabschnitten, die sich über den gesamten Text verteilen (vgl. zudem Anhang 1, «Some Grounding Principles of Sonata Theory», und Anhang 2, «Terminology: «Rotation» and «Deformation»» [Hepokoski und Darcy, *Sonata Theory*, 603–21]), entwickeln die Autoren eine ausdifferenzierte neue Terminologie zur Bezeichnung formaler Organisation (vgl. ebd., «Terms and Abbreviations», XXV–XXVIII).

¹⁶² Vgl. beispielsweise Seth Monahan, *Mahler's Symphonic Sonatas*, New York: Oxford University Press 2015.

¹⁶³ Vgl. dazu kritisch Paul Wingfield, «Review: Beyond «Norms and Deformations»: Towards a Theory of Sonata Form as Reception History», in: *Music Analysis* 27/1 (2008), 137–77.

der ihn umgebenden Hörkultur war um 1770 in Mannheim anders kodiert als diejenigen in musikalischen Zentren wie Wien, Berlin, Dresden oder Neapel; Hörer, die an der kulturellen Peripherie lebten wie beispielsweise in Basel wurden wiederum durch die von den jeweiligen Sammlungsschwerpunkten bestimmten Repertoirekenntnisse beeinflusst. Starke Veränderungen ergaben sich auch durch die Präsenz bzw. Absenz individueller Musiker (Komponisten, Sänger), durch den politisch beeinflussten Grad der Förderung von Musik, den vorherrschenden Geschmack, die Intensität des Austausches zwischen den kulturellen Zentren etc.¹⁶⁴ Die für die Theorie der «dialogic form» essenzielle Kategorie des «informed listener» stellt bei Hepokoski und Darcy somit eine problematische Kategorie dar, die wesentlich stärker historisch ausdifferenziert werden müsste.¹⁶⁵ Mit größerem Nachdruck als Webster und Caplin versuchen Hepokoski und Darcy allerdings, eine inhaltliche Deutungskomponente der formalen Gestaltung mit einzubringen. Zwar überzeugt ihr Konzept der narrativen Struktur in der Umsetzung kaum;¹⁶⁶ es stellt jedoch den Versuch dar, den in der Geschichte der musikalischen Formkonzepte häufig prägenden wechselseitigen Bezug zwischen Form und Inhalt wieder aufzunehmen.

Der Exkurs über die in der nordamerikanischen Musikforschung aktuell diskutierten Formkonzepte zur Musik der Wiener Klassik macht einerseits deutlich, dass momentan innerhalb der Musiktheorie unterschiedliche analytische wie formtheoretische Entwürfe Gegenstand eines kontrovers geführten Diskurses sind. Andererseits ist es für die Entstehungszeit dieser Arbeiten symptomatisch, dass alle Autoren den Begriff «Form» zwar noch benutzen, konzeptionell den Begriff der «Form» aber an den Begriff «Struktur» annähern. Damit wird auf eine Entwicklung reagiert, die bereits unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzte. Seit den 1950er-Jahren gewinnt «Struktur» als Begriff in musiktheoretischen und musikanalytischen Diskursen über zeitgenössische Musik eine zunehmend wichtigere Bedeutung und übernimmt in diesen Kontexten die Funktion des älteren Formbegriffs.¹⁶⁷ Darüber hinaus lässt sich eine Wendung zu einem

¹⁶⁴ Die jeweilige Situation in den verschiedenen Zentren und der kulturelle Austausch zwischen den Zentren ist aufgrund zahlreicher Einzelstudien inzwischen relativ gut erschlossen.

¹⁶⁵ Unberücksichtigt lassen Hepokoski und Darcy auch die Frage, ob und gegebenenfalls inwiefern Interpretation und (historische) Aufführungspraxis auf unsere Formvorstellung von Musik Einfluss nehmen kann. Klar ist jedenfalls, dass keine historische Situation mit ihren vielfältigen sozialen, kulturellen und historischen Kontexten authentisch rekonstruiert oder reproduziert werden kann (vgl. dazu Randall R. Dipert, «The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance», in: *Musical Quarterly* 66/2 [1980], 205–18 und James O. Young, «The Concept of Authentic Performance», in: *British Journal of Aesthetics* 28 [1988], 228–38).

¹⁶⁶ Vgl. dazu besonders Hepokoski und Darcy, *Sonata Theory*, 250–54 und 336–42.

¹⁶⁷ Zum Begriff «Struktur» vgl. Martin Kaltenecker, Art. «Struktur», in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler 2016, 583–86. Kaltenecker weist

strukturalistischen Formbegriff seit den 1990er-Jahren auch in der Literatur- und Kunsttheorie beobachten.¹⁶⁸ Dieser strukturalistische Formbegriff stellt die Relationen zwischen den einzelnen Elementen in den Mittelpunkt der Untersuchung; die Form-Inhalts-Problematik, die für die Geschichte von Form in Musik seit dem 19. Jahrhundert entscheidend war, tritt damit tendenziell in den Hintergrund des Interesses; allerdings deutet sich in den Arbeiten von Hepokoski und Darcy eine Relativierung dieses primär strukturellen Formbegriffs an. Die aktuellen Konzepte machen – allerdings unterschiedlich nachdrücklich – eine Doppelperspektivierung des Formbegriffes deutlich. Einerseits wird die formale Anlage – die Form – eines Werkes allein aufgrund einer Analyse der kompositionstechnischen Merkmale beschrieben. Demgegenüber steht andererseits die Auffassung, Form konstituiere sich erst in der Begegnung zwischen Werk und Hörer, dessen eigene Deutungsperspektive abhängig von dem jeweiligen Hörhorizont für die Auffassung der Form essenziell sei. In jede Formkonzeption fließen Aspekte beider Auffassungen ein; die Differenz deutet aber auf den grundsätzlichen und, wie zu zeigen sein wird, wesentlich älteren Konflikt hin, welche Bedeutung einerseits den kompositionstechnischen Gegebenheiten und andererseits der Wahrnehmung von Musik zuerkannt wird. In der Geschichte des Formbegriffs zeichnen sich diesbezüglich drastische Verschiebungen ab, die das jeweilige Verständnis von Form nachhaltig prägen.

Obwohl sich die Geschichte des musiktheoretischen Formbegriffs im 19. und frühen 20. Jahrhundert unabhängig von dem ästhetischen Formbegriff entfalten lässt,¹⁶⁹ muss doch die Frage gestellt werden, ob diese Darstellungsperspektive nicht wichtige Einflüsse seitens der Ästhetik und weiterer Disziplinen auf das übergeordnete Konzept von Form in Musik marginalisiert oder sogar ausklammert. Der Einfluss ideengeschichtlicher und formästhetischer Konzepte auf die Konzeptualisierung von Form in Musik ist über anderthalb Jahrhunderte sicherlich schwankend und muss daher an ihren Wendepunkten jeweils neu evaluiert werden. Die Grundannahme dieser Studie, dass die Berücksichtigung ideengeschichtlicher Konzepte und wissenschaftsgeschichtlicher Entwicklungen auch anderer Disziplinen dem Verständnis der Entfaltung der Formtheorie neue Per-

darauf hin, dass der Begriff von den Komponisten der Avantgarde nach 1950 zur Charakterisierung ihrer kompositionstheoretischen Erläuterungen nicht einheitlich benutzt wurde. Für eine frühe Gegenüberstellung der Konzepte <Form> und <Struktur> vgl. Hermann Erpf, *Form und Struktur in der Musik*, Mainz: Schott 1967.

¹⁶⁸ Diese Entwicklung in den Literaturwissenschaften beschreibt Dieter Burdorf, *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart: Metzler 2001, 23 ff.

¹⁶⁹ Als Beispiel für eine konzise, primär musiktheoretisch orientierte Darstellung der Entwicklung des Konzeptes musikalischer Form vgl. Scott Burnham, «Form», in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press 2002, 880–906.

spektiven aufschließt, legt es nahe, in einem abschließenden Exkurs die Entwicklung der Formbegriffe in Ästhetik und Kunsttheorie zu skizzieren.

4. Komplementäre Aspekte ästhetischer Formbegriffe

Die vielfältigen Stränge philosophischer und kunsttheoretischer Formbegriffe verdeutlicht ein Blick auf die unterschiedlichen Gegenbegriffe von Form: «Inhalt», «Stoff», «dargestellte Sache», «Thema» – alle diese Aspekte weisen auf verschiedene Bedeutungsfelder des korrelierenden Formbegriffs hin. Der polnische Philosoph und Ästhetiker Władysław Tatarkiewicz unterscheidet in systematischer Absicht zunächst fünf verschiedene Hauptbedeutungen des Formbegriffs, von denen die ersten beiden Formkonzepte eine allgemeine kunsthistorische Orientierung bieten: (1) Form als Anordnung von Teilen (Korrelat dieses Formbegriffs sind Elemente, Bestandteile, Teile); (2) Form als das, was den Sinnen unmittelbar gegeben ist (Korrelat dieses Formbegriffs ist der Inhalt); (3) Form als Grenze oder Kontur des Objekts (Korrelat dieses Formbegriffs ist Stoff, Material). Zwei weitere Auffassungen von Form haben eher historische Bedeutung: (4) Form als begriffliches Wesen des Objekts (diese Formkonzeption formuliert Aristoteles), und (5) der Kantische Begriff der apriorischen Form, der den Beitrag des Geistes zum Erkenntnisgegenstand bezeichnet.¹⁷⁰ Da auf die ersten drei dieser Formkonzepte in den Überlegungen zur Form in Musik häufig implizit Bezug genommen wird, werden diese Konzepte in den nächsten Abschnitten kurz skizziert.

4.1. Form als Anordnung von Teilen

Das von Tatarkiewicz zuerst genannte Formkonzept, Form verstanden als Anordnung von Teilen, stellt auch bezüglich der Frage nach Form in Musik eine fundamentale Kategorie dar. Dieses Formkonzept begreift «Form» als Abfolge von Teilen, bzw. als das Resultat der Relation zwischen Ganzem und den konstituierenden Teilen, wobei der relationale Charakter, d. h. wie sich die Teile auf die Konstitution des Ganzen auswirken bzw. ebenso das Ganze auf die Wahrnehmung der Teile, im jeweiligen Fall genauer zu prüfen ist. Dies gilt auch für die Formkonzepte der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, die

¹⁷⁰ Vgl. Władysław Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe Kunst – Schönheit – Form – Kreativität – Mimesis – Ästhetisches Erlebnis*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, 317–20 (orig. pol. 1976). Ergänzend nennt Tatarkiewicz in Bezug auf Musik die aus seiner Sicht kontrastierenden Formprinzipien wie «Fuge» und «Sonate» sowie die Kategorie der musikalischen Gattungen.

zumeist auf einem organischen Werkbegriff, der das Werk als einheitliches, geschlossenes Ganzes auffasst, basieren.¹⁷¹

Eine geschlossene Form setzt die Artikulation eines klar markierten Anfangs, einer Mitte und eines Endes voraus. Diese elementare Unterteilung in drei verschiedene Abschnitte wurde ebenso wie die Forderung einer bestimmten Größe bzw. Umfangs bereits von Aristoteles in die Ästhetik eingeführt.¹⁷² Die Teile prägen durch ihre Anlage deutlich definierbare Funktionen aus (Beginn – Fortsetzung – Schluss) und stehen somit in einer konkreten Relation zueinander. Mit dieser allgemeinen Bestimmung Anfang, Mitte und Ende (deren kompositorische Gestaltungsprinzipien Gegenstand der musiktheoretischen Formtheorie sind) stellt sich gleichzeitig die Frage nach der Relation der Teile untereinander sowie des Bezuges der Teile zum Ganzen. Durch zeitliche Abfolge allein konstituiert sich noch keine prägnante funktionale oder inhaltliche Relation; obwohl die zeitliche Struktur eines tonalen Werkes durch die schriftliche Fixierung festgeschrieben ist, kann sie unter gewissen Bedingungen veränderbar sein.¹⁷³ Dieser

171 Die historischen und ideengeschichtlichen Aspekte des organischen Werkbegriffs behandeln u. a. Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, München: Katzbächler 1984; Lothar Schmidt, *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs*, Kassel: Bärenreiter 1990; John Neubauer, «Organicism and Music Theory», in: *New Paths: Aspects of Music Theory and Aesthetics in the Age of Romanticism*, hg. von Darla Crispin, Leuven: Leuven University Press 2009, 11–35; Gianmario Borio, «Organische Form jenseits von Beethoven. Über die Neuorientierung der musikalischen Formenlehre in den 1920er- und 1930er-Jahren», in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser*, hg. von Camilla Bork et al., Schliengen: Edition Argus 2011, 149–67. Wie bereits erwähnt markiert Ruth A. Solie Beitrag «The Living Work» (1980) innerhalb des anglo-amerikanischen Raums den Beginn einer kritischen Auseinandersetzung mit dem Organismuskonzept für die musikalische Analyse, vgl.: Ruth A. Solie, «The Living Work: Organicism and Musical Analysis», in: *19th-Century Music* 4/2 (1980), 147–56.

172 Diese Beschreibung eines Ganzen geht auf Aristoteles zurück, der in seiner Poetik in Bezug auf die Tragödie schreibt: «Ein Ganzes ist, was Anfang, Mitte und Ende hat. Ein Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt, nach dem jedoch natürlicherweise etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht. Demzufolge dürfen Handlungen, wenn sie gut zusammengefügt sein sollen, nicht an beliebiger Stelle einsetzen noch an beliebiger Stelle enden, sondern sie müssen sich an die genannten Grundsätze halten», Aristoteles, *Poetik*, 1450b, zitiert nach der dt. Übersetzung von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982.

173 «Schriftliche Fixierung» bezieht sich hier nur auf die Anordnung von Abschnitten, keinesfalls auf die durch Notation nur defizitär ausgedrückte Klanglichkeit der Musik, die sich erst in der Aufführung realisiert. Zu bedenken ist auch, dass die schriftliche Fassung vieler «Kompositionen» in der Aufführung durch improvisatorische Elemente ergänzt wird (Verzierungspraxis, Tempogestaltung, Klanggestaltung, «Ausdruck» etc.); die die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts

Fall liegt beim Reihungsprinzip vor, bei dem es sich um eine Abfolge von hierarchisch gleichrangigen Teilen handelt. So konzipierte beispielsweise Johann Philipp Kirnberger in Anlehnung an das im 18. Jahrhundert beliebte Prinzip der *«ars combinatoria»* in *Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist* zunächst einen formalen Grundplan, der im Spiel nach dem Zufallsprinzip mit vorgefertigten Taktgruppen gefüllt wird.¹⁷⁴ Darüber hinausgehend scheint die formale Konzeption höfischer Musik des 18. Jahrhunderts auf anderen Prinzipien zu beruhen als denjenigen, die beispielsweise Heinrich Christoph Koch in seinen musiktheoretischen Werken darlegt. In jüngerer Zeit ist die formale Disposition der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts mittels «Schemata» beschrieben worden, die in der Tradition der *«Partimenti»* im Denken über und in der (mündlichen) Lehrpraxis von Musik, insbesondere südlich der Alpen, eine bedeutende Rolle gespielt haben.¹⁷⁵ Bei diesen «Schemata» handelt es sich nicht um historische Satzmodelle, sondern um abstrakte harmonisch-lineare Strukturmodelle, die die moderne Musiktheorie (partiell unter Rückgriff auf historische Quellen) beschrieben hat und die (a) die Komponisten als konzeptionelle Gestaltungsgrundlage von Passagen nutzten und quasi-improvisatorisch ausgestalten konnten, (b) deren Abfolge innerhalb bestimmter Rahmenbedingungen flexibel war, aber von den Hörern sehr bewusst wahrgenommen wurde, und (c) deren Einsatz für die übergeordnete formale Gestaltung, so wie sie im 18. Jahrhundert theoretisch beschrieben wurde, quasi irrelevant war.¹⁷⁶ Ein Unterschied zwischen Kochs theo-

charakterisierende Leitidee von der Authentizität eines Urtextes und der daraus abgeleiteten Idee von *«Texttreue»* kann nicht unhinterfragt auf die Musik anderer Zeiten wie das 18. und 19. Jahrhundert übertragen werden.

174 Sebastian Klotz weist zu Recht darauf hin, dass Kirnbergers *«ars combinatoria»* «nicht auf strenger, zufallsgebundener Kombinatorik, sondern auf spiellogistischer Verknüpfung vorgefertigter Module, deren Reihenfolge nur in Maßen und in Abhängigkeit von der Taktposition innerhalb der aus sechs bzw. acht Takten bestehenden Abschnitte austauschbar ist», basiert (vgl. Sebastian Klotz, «Ars combinatoria oder *«Musik ohne Kopfzerbrechen»*. Kalküle des Musikalischen von Kircher bis Kirnberger», in: *Musiktheorie* 14/3 [1999], 231–45, hier 238).

175 Vgl. Robert O. Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press 2007.

176 Vgl. dazu Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 425 f. Gjerdingen argumentiert mit Verweis auf den Kognitionswissenschaftler Herbert Simon, dass die Struktur der Stücke zwar hierarchisch angelegt war, dass aber die Interaktionen der Teile nur auf derselben Hierarchieebene stark ausgeprägt waren. Die spezifische Abfolge von Schemata innerhalb einer Passage konnte (relativ) frei bestimmt werden (vgl. die Übersicht der wahrscheinlichen Sukzession zweier Schemata bei Gjerdingen, *Music in the Galant Style*, 372); die gewählte Abfolge wurde vermutlich von Hörern genau wahrgenommen. Auf der höheren formalen Ebene (der *«Form»* im heutigen Sinne) spielt die genaue Abfolge der Schemata hingegen keine Rolle («The *«precise behaviour» of il filo* [ein kognitiver Faden, der auf verschiedene Art den Eindruck von Kontinuität suggeriert]: continuity, which can arise from simple succession, from various kinds of higher-level schemata, or from the quite low-level but nevertheless significant effects of musical meter

retischem Modell und den u. a. von Gjerdingen aufgezeigten «Schemata» besteht nicht nur in ihrem zugrundeliegenden Formverständnis, sondern auch in deren Adressatenkreis. Koch entwickelt – wie auch viele spätere Theoretiker des bürgerlichen 19. Jahrhunderts – seine Kompositionslehre für Kompositionsstudenten, die keine professionelle Musikausbildung erhalten haben. Das Konzept der «Schemata» basiert historisch auf der Lehrtradition italienischer Konservatorien des 17. und 18. Jahrhunderts und geht von Musikern aus, die sich über Jahre Kompetenzen im spontanen und quasi improvisatorischen Umgang mit diesen «Schemata» angeeignet haben.¹⁷⁷

Die Frage nach dem formalen Zusammenhang stellt sich anders dar, wenn davon ausgegangen wird, dass die Abfolge nicht nur zeitlich, sondern auch im weiteren Sinne kausal begründet ist, sodass eine bestimmte Abfolge mit großer Wahrscheinlichkeit oder sogar scheinbarer Notwendigkeit eintritt (ein erstes Ereignis «X» löst ein zweites Ereignis «Y» aus; «X» zieht «Y» nach sich; das Ereignis «Y» folgt auf das vorherige Ereignis «X», weil...). Diese quasi kausal-logische Begründung der Anordnung der Teile einer Komposition, die in Harmonik, Melodik, Satztechnik oder einer Kombination dieser (und möglicherweise weiterer) Parameter und auch zugrundeliegender formaler Schemata und Gattungstraditionen ihre Ursache haben kann, verändert das Verhältnis der Teile zueinander: Statt einer möglichen Austauschbarkeit der Abfolge nimmt jeder Abschnitt in der zeitlichen und logischen Sukzession eine unveränderbare Position ein.¹⁷⁸ Diese Skizze fordert den Blick auf zwei weitere Aspekte: Erstens suggeriert die Rede vom «Ganzen» eine Gegenwärtigkeit des «musikalischen Werkes», die in der Zeitkunst Musik näher qualifiziert werden muss. Was verstehen wir unter dem «Ganzen», wenn von einer musikalischen Komposition die Rede ist, da doch Musik als klangliche Kunst flüchtig ist? Diese Frage weist auf einen zweiten Aspekt hin: Sowohl Abschnitte einer Komposition als auch das gesamte musikalische Werk bilden keine stabilen, gegebenen Einheiten wie etwa Ziegel, aus denen ein Haus gebaut werden kann, sondern werden in der Zeit wahrgenommen. Es stellt sich also die Frage, wie Theorien über die Organisationsformen tonaler Musik diesen zeitlichen Aspekt der Wahrnehmung angemessen berücksichtigen.

and the stepwise movement of parts» (ebd., 375 f; vgl. dazu 375–97) «was crucial at the level of phrases and cadences, but of minor significance at the level of overall form», ebd., 425).

¹⁷⁷ Vgl. Giorgio Sanguinetti, *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, New York: Oxford University Press 2012.

¹⁷⁸ Karol Berger argumentiert in *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley: University of California Press 2007, dass die zugrundeliegende Zeitstruktur von Musik, d. h. der Wechsel von einer zyklischen Struktur zu einer zielorientierten Abfolge, den Beginn der musikalischen Moderne, den Berger mit dem 18. Jahrhundert ansetzt, bestimmt.

Vollzieht man einen radikalen Perspektivenwechsel und betrachtet Musik nicht als Text aus der Sicht der Partiturler oder der analysierenden Musikwissenschaftler, sondern aus der Hörerperspektive als durch eine Aufführung realisierten Klang,¹⁷⁹ wird die Bedeutung der zeitlichen Dimension sofort deutlich. Anders als materielle Objekte ist ein musikalisches Werk nie vollständig gegenwärtig, sondern wird in zeitlicher Sukzession klanglich realisiert. Weder das gesamte Werk noch die es konstituierenden Abschnitte erscheinen als gesetzte strukturierte Blöcke, sondern als sich gliedernde Einheiten, zu deren Konstitution sowohl formale als auch prozessuale Aspekte beitragen.¹⁸⁰ Diese These sei in

179 Die Gegenüberstellung von «Musik als Text» und «Musik als Klang» ist natürlich problematisch und in dieser Einseitigkeit verzerrend. Allerdings hat in der jüngsten Vergangenheit der «performative turn» in der Musikwissenschaft nicht nur die Untersuchung performativer Aspekte in den Mittelpunkt vieler Studien gerückt, sondern sogar zu der Forderung geführt, aufgrund eines veränderten Verständnisses des musikalischen Untersuchungsgegenstandes die Paradigmen der Musikwissenschaft als akademischer Disziplin neu zu definieren (vgl. Nicholas Cook, *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press 2013, 1–4).

180 Die hier implizierte Unterscheidung zwischen räumlichen und zeitlichen Künsten, die Gotthold Ephraim Lessing in seiner Nachahmungsästhetik als Unterscheidungsmerkmal von Malerei und Poesie formulierte, wurde schon von Lessing selbst weiter differenziert («Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile neben einander existieren, heißen Körper. [...] Gegenstände, die auf einander, oder deren Teile auf einander folgen, heißen überhaupt Handlungen. [...] Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort, und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen, und in anderer Verbindung stehen. [...] Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper», Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke. Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, München: Hanser 1974, 7–187, hier 103 [ebd., Erster Teil, Kap. XVI]; zu Lessings Kunsttheorie vgl. auch die Analysen von David W. Wellbery, *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge: Cambridge University Press 1984). Dass sich die Darstellungsfunktion von Malerei (bzw. Bildern) nicht in der Nachahmung einer Handlung erschöpft, sondern eine viel umfassendere Wirkung auf den Betrachter besitzt, entwickelt die Theorie des Bildaktes: «Reziprok zum Sprechakt liegt die Problemstellung des Bildaktes darin, welche Kraft das Bild dazu befähigt, bei Betrachtung oder Berührung aus der Latenz in die Außenwirkung des Fühlens, Denkens und Handelns zu springen. Im Sinne dieser Frage soll unter dem Bildakt eine Wirkung auf das Empfinden, Denken und Handeln verstanden werden, die aus der Kraft des Bildes und der Wechselwirkung mit dem betrachtenden, berührenden und auch hörenden Gegenüber entsteht. [...] Die dritte Wirklatenz liegt [neben dem «schematischen» und «substitutiven» Bildakt] im «intrinsischen» Bildakt. Er entzündet sich aus der Kraft der gestalteten Form als Form. Die Form prägt nicht minder auch den schematischen und den substitutiven Bildakt, aber hier gewinnt sie eine selbstreflexive Konsequenz, die eine von innen kommende Wirkung erlaubt», Horst Bredekamp, *Der Bildakt*, Berlin: Wagenbach 2015, 63. Auch aus kunstphilosophischer Sicht wurde die Bedeutung der Räumlichkeit in der Kunst eng an die ästhetische Erfahrung angebunden (vgl. Georg W. Bertram, «Die konstitutive Räumlichkeit ästhetischer Er-

aller Kürze erläutert: Tonale Musikstücke gliedern sich auf einer höheren strukturellen Ebene in Abschnitte, deren Endpunkte durch Einschnitte, d. h. in der Regel kadenzielle Wendungen, formuliert und in ihrer Stärke abgestuft sind. Dieses System von Einschnitten bildet die Grundlage der im 18. Jahrhundert entwickelten interpunktischen Formtheorie. Im 20. Jahrhundert ist die Funktionsweise dieser Abschnitte auch von der kognitiven Musiktheorie untersucht worden. Wie Leonard B. Meyer gezeigt hat, hängt die Stabilität eines Abschlusses nicht nur von der harmonischen Anlage (d. h. perfekten Kadenz), sondern von dem Grad der Kongruenz der musikalischen Parameter ab. Eine perfekte Kadenz gewinnt ihre stark schließende Wirkung aus dem Zusammenwirken aller Parameter (harmonische, syntaktische, rhythmisch-metrische Situation); bei einem Trugschluss treten eine überraschende harmonische Folge – statt V-I bzw. V-i erfolgt V-vi bzw. V-VI – und erwartete syntaktische und rhythmisch-metrische Endformel auseinander. Die Ausprägung von relativer Stabilität respektive relativer Instabilität setzt Meyer in direkte Relation zu dem Grad der Kongruenz resp. Inkongruenz der musikalischen Parameter. Während kadenzielle Fortschreitungen ihre Gliederungsfunktion auf relativ übergeordneter struktureller Ebene ausüben, konstituiert sich nach Meyer tonale Musik auf niedrigerer hierarchischer Ebene durch eine Folge von «pattern». Als Kriterien für die Konstitution musikalischer «pattern» nennt Meyer die Ähnlichkeit und Differenz zwischen nachfolgenden Ereignissen innerhalb eines bestimmten musikalischen Parameters, die Trennung einzelner Ereignisse hinsichtlich Tonhöhe und zeitlicher Folge oder hinsichtlich Dynamik, Klang oder Satztechnik; die genaue oder modifizierte Wiederholung von Teilen oder dem ganzen «pattern»; die Vervollständigung von zuvor geschaffenen Implikationen sowie harmonische Kadenz und tonale Stabilität.¹⁸¹ Entscheidend ist erstens, dass sich die Wirkung der «patterns» hinsichtlich ihres schließenden resp. fortführenden Charakters aus dem Zusammenwirken und der Artikulation unterschiedlicher Parameter konstituieren,¹⁸² und zweitens, dass in hierarchisch organisierter Musik die funktionale Signifikanz eines Ereignisses je nach betrachteter Ebene zwischen prozessualer und formaler Wirkung alterniert. So kategorisiert Meyer eine Melodie, d. h. die Folge von einzelnen Noten an sich, als «prozessual», ein selbstständiges Motiv hingegen konstituiert eine Einheit und ist auf dieser Ebene formal abgeschlossen. Bei einer unmittelbaren Wiederholung eines Motivs entsteht eine weitere Hierarchieebene, da die Präsen-

fahrung», in: *Raum erfahren*, hg. von David Espinet, Tobias Keiling und Nikola Mirković, Tübingen: Mohr Siebeck 2017, 99–115).

¹⁸¹ Vgl. zusammenfassend Leonard B. Meyer, *Explaining Music. Essays and Explorations*, Chicago: The University of Chicago Press 1973, 83–88.

¹⁸² «The degree of closure, or, alternatively, of mobility, depends upon the shaping of the particular parameters at work, the degree of articulation contributed by each, and the number of parameters promoting or preventing closure», ebd., 88.

tation der Motiveinheit einen prozessualen, d. h. eine Fortsetzung implizierenden Charakter, gewinnt, der mit der Wiederholung eingelöst wird und zu einem relativen Abschluss führt.¹⁸³

Ob sich dieses Konzept hierarchischer Ebenen bruchlos von der Einzelnote bis zum gesamten Musikstück umsetzen lässt, hat Meyer unter Hinweis auf wahrnehmungspsychologische Erwägungen selbst bezweifelt. Damit bleibt die Frage, wie das Verhältnis von Teil zu Ganzem zu denken ist, weiter ungeklärt. Der architektonische Formbegriff, d. h. die Zusammensetzung einer komplexen Form aus mehreren hierarchischen Abschnitten, der als Leitidee der konventionellen musikalischen Formenlehre bezeichnet werden kann, ist in Hinblick auf die musikalische Komposition noch von einer anderen Perspektive aus problematisiert worden: Jerrold Levinson hat in seiner Monografie *Music in the Moment*¹⁸⁴ die These vertreten, die Annahme, ein musikalisches Werk werde als ästhetischer Gegenstand nur als architektonisch gebaute Form adäquat wahrgenommen, sei drastisch überbewertet. Die Disposition als Gesamtform, d. h. des gesamten Ablaufes des Werkes, sei vielmehr eine nachgeordnete und sowohl kognitiv wie ästhetisch wenig relevante Kategorie. Seine Theorie, die unter dem Begriff «concatenationism» bekannt geworden ist, rückt die Phänomenologie der musikalischen Wahrnehmung in das Zentrum der Theoriebildung. Vier Thesen zu den Bereichen musikalisches Verstehen, Genuss, Form und Werturteil formen den Kern der Theorie des «concatenationism»: (1) Musikalisches Verstehen beruht primär weder auf hörender noch kognitiv-intellektueller Wahrnehmung weiträumiger Verbindungen zwischen einzelnen Teilen, sondern auf der Verarbeitung kurzer Abschnitte und deren unmittelbarer Verbindung; (2) musikalischer Genuss leitet sich aus der unmittelbaren Folge von Abschnitten ab, nicht aus weiträumigen Strukturen; (3) musikalische Form ist das Ergebnis zwingender Abfolge von Teilen («moment to moment»); (4) musikalische Werturteile, d. h. ästhetische Urteile, hängen von dem Eindruck einzelner Teile und deren unmittelbarer Folge ab.¹⁸⁵

Levinsons Argumentation basiert auf der Voraussetzung, dass wir bei der Wahrnehmung von Musik nicht nur den unmittelbar ertönenden Klang, sondern eine Folge von Klängen als Klangbewegung auffassen. Eine zusammenhängende Phrase nehmen wir als eine Einheit auf, hören also nicht nur den Augenblick, sondern eine zeitlich etwas ausgedehntere Phrase. Diese kleineren Einheiten seien musikalisch und emotional geschlossen; wahrgenommen werden auch deren unmittelbaren Übergänge. Die Aufmerksamkeit auf Musik richte sich also primär auf die Gegenwart, den Moment, sowie auf den Übergang von Moment-zu-

183 «A general principle of hierarchically structured music is that, as one moves from one level to another, there is always an alternation of functional significance», ebd., 90.

184 Jerrold Levinson, *Music in the Moment*, Ithaca: Cornell University Press 1997.

185 Vgl. ebd., 13 f.

Moment. Sowohl die Relation zwischen dem aktuellen Moment und dem bereits in der Vergangenheit liegenden als auch die Erwartung des noch Kommenden, spielten für die Auffassung des ästhetischen Gegenstandes eine untergeordnete Rolle. Levinson bezeichnet dieses Phänomen als «quasi-hearing»,¹⁸⁶ da uns diese ausgedehntere Einheit rückwirkend als quasi gleichzeitig erscheinende vor- kommt. Neben dem momentan Wahrgenommenen spielt also beim musikalischen Verstehen das Erinnern des soeben Gewesenen wie auch die Antizipation des unmittelbar zu Erwartenden eine Rolle und formt das «quasi-hearing». ¹⁸⁷ Hingegen sei der mentale Bezug einer momentanen (Hör)erfahrung auf eine erwartete oder im intellektuellen Nachvollzug zu konstruierende strukturelle Großform nur sekundär. In einer weiteren Auslegung der Theorie des «concatenationism», des sogenannten «qualified concatenationism», wird dem Bewusstsein die Fähigkeit zu architektonischer Formgestaltung zugesprochen, durch welches das Verstehen eines musikalischen Werkes zwar vertieft wird, ohne dass es jedoch essenziell ist.¹⁸⁸ In einer Verteidigung seiner Position gegenüber den kritischen Einwänden, die insbesondere Peter Kivy vorgebracht hat,¹⁸⁹ stützt sich Levinson auch auf Ergebnisse empirischer kognitionswissenschaftlicher Untersuchungen, nach denen das Erfassen weiträumiger Strukturen für das Musikhören «normaler» Hörer weitgehend irrelevant ist.¹⁹⁰ Levinsons Darstellung ist insofern bedeutsam, da u. a. mit empirisch gewonnenen Daten aus den Kognitionswissenschaften die Relevanz theoretischer Modelle zu strukturell komplexen musikalischen Formabläufen für die Wahrnehmung von Musik relativiert wird.

Diese beiden oben eingeführten Relationsmöglichkeiten von Teil zu Ganzem, die quasi-logisch geordnete lineare Abfolge und die nicht-hierarchisch geordnete additive Struktur sind in der jüngeren Ästhetik auch als zwei verschiede-

¹⁸⁶ Ebd., 14.

¹⁸⁷ Diese Konzeption ähnelt Husserls Auffassung von Retention und Protention, die er bereits seit 1905 in seinen Untersuchungen zum inneren Zeitbewusstsein entwickelt hat (vgl. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*, hg. von Martin Heidegger, Tübingen: Niemeyer ³2000 [orig. *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. IX, 1928, 367–498]).

¹⁸⁸ Vgl. zusammenfassend Jerrold Levinson, «Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music» [urspr. Fassung 2006], in: ders., *Musical Concerns. Essays in Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press 2015, 32–44.

¹⁸⁹ Peter Kivy, «Music in Memory and Music in the Moment», in: ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Oxford University Press 2001, 183–217 sowie «Review: «Music in the Moment»: A Discussion» mit Beiträgen von Justin London, Arnie Cox, Charles D. Morrison, Fred Everett Maus, Bruno H. Repp und Jerrold Levinson, in: *Music Perception* 16 (1999), 463–94.

¹⁹⁰ Vgl. seinen Verweis auf Barbara Tillmann und Emmanuel Bigand, «The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception», in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62/2 (2004), 211–22, in seinem Beitrag «Concatenationism and Architectonicism», 41, Fn. 12 sowie auf weitere Forschungsergebnisse, ebd., Fn. 13–16.

ne poetische Darstellungsmodi der Musik betrachtet worden. In Anlehnung an die Arbeiten von Paul Ricœur hat Karol Berger die erste Erscheinungsweise als «narrativ», die zweite als «lyrisch» bezeichnet. Dabei werden die Begriffe nicht mit den drei klassischen literarischen Gattungen und Erzählformen narrativ, dramatisch, lyrisch assoziiert. Stattdessen argumentiert Berger, dass die Differenz im Modus der Darstellung begründet liegt. Die Bestimmung eines zeitlichen Ablaufs als zielgerichtete Folge von Ereignissen charakterisiert Berger (in Anlehnung an Ricœur) mit dem Begriff des «*emplotment*»: «The function of the operation of *emplotment* is to transform a simple succession of events [...] into a meaningful story, an intelligible whole, a configuration in which the succession is necessary or probable.»¹⁹¹ Nach dieser Bestimmung bietet das «*emplotment*» die Möglichkeit, vielfältige Ereignisse als eine kohärente Folge zu begreifen und in die Einheit eines Ganzen zu synthetisieren.

Erst durch die Betrachtung des zeitlichen Aspektes der Form wird eine Differenzierung zwischen «narrativer» und «lyrischer» Form möglich. Die narrative Form ist eine Zeitform («temporal form»), die sich als Ganzes aus mehreren in einer bestimmten Ordnung gegebenen Abschnitten oder Phasen konstituiert. Die Folge wird nicht durch den zeitlichen Ablauf, sondern durch ein relationales Verhältnis zwischen den Teilen festgelegt. Dabei besteht die Relation «a impliziert b» bzw. «b ist Resultat von a» nicht notwendigerweise zwischen unmittelbar anschließenden Teilen. Je komplexer eine Form angelegt ist, desto essenzieller können über größere Abstände reichende Relationen zwischen Teilen für die Konstitution der Form sein.¹⁹²

Während in der narrativen Form die Abfolge der Teile unumkehrbar ist, konstituiert sich lyrische Form – die zweite Formkategorie, die Berger einführt – durch eine umkehrbare Anordnung der Teile; die Teile des Ganzen implizieren sich wechselseitig (unabhängig davon, ob sie gleichzeitig oder nacheinander erscheinen). Die entscheidende Differenz liegt in dem Fehlen der zeitlichen Dimension, die für die narrative Form konstitutiv ist. Die Teile der lyrischen Form stehen in einer «notwendigen oder wahrscheinlichen wechselseitigen Implikation».¹⁹³

191 Karol Berger, *A Theory of Art*, Oxford: Oxford University Press 2000, 193.

192 «The more complex and sophisticated temporal forms exhibit a large number of nonimmediate, long-range relationships between phases. In short, what distinguishes the narrative or temporal kind of form from other kinds is that its parts succeed one another in a determined order and that their succession is governed by the relationships of causing and resulting by necessity or probability», ebd., 194.

193 Ebd., 195. Berger führt weiter aus: «An a (whether earlier or simultaneous, it does not matter) implies in some way a (later or simultaneous) b, while the b implies the a. What «*implication*» means here is something like this: if a whole is to be constituted from these parts, then the presence of part a makes necessary or probable the presence of part b, and the reverse», ebd.

Die hier eingeführten Kategorien «narrativ» und «lyrisch» bezeichnen zwei Weisen, wie der Bezug der Teile einer Form auf das Ganze gedacht werden kann. Diese Beschreibung ist sowohl von der Seinsweise des Kunstwerkes in der Wirklichkeit als auch vom Rezeptionsmodus des Lesers bzw. Hörers unabhängig. Die Kategorien «zeitlich» resp. «nicht-zeitlich» beziehen sich auf die Struktur des Kunstwerkes und bezeichnen, so Berger, die Seinsweise der Welt wie sie im Kunstwerk in Erscheinung tritt.¹⁹⁴

Berger überträgt die beiden poetischen Formen des Narrativen und des Lyrischen auch auf die Instrumentalmusik, indem er die beiden Kategorien mit zwei verschiedenen Hörkategorien, dem synthetisch-aktiven und dem passiven Hören, die Heinrich Bessler in die Musikwissenschaft eingeführt hat, assoziiert.¹⁹⁵ Anders als Bessler stellt er diese beiden Kategorien nicht in das Zentrum der Unterscheidung, sondern geht von den Kategorien «character» vs. «mood» aus, die über eine angemessene Hörweise entscheiden. Charakter, eine ästhetische Kategorie, die in Hinblick auf die klassische Musik 1795 von Christian Gottfried Körner ausführlich dargestellt wurde,¹⁹⁶ steht für Berger für eine musikalische Präsentationsform, die einen moralischen Charakter in Gestalt eines Themas durch eine Komposition hindurch entwickelt und durch diese narrative Form die Rezeptionsweise eines aktiv-synthetischen Hörens einfordert. Demgegenüber prägt die romantische Musik das Stimmungshafte in der Musik aus; hier vermittelt die Musik eine Stimmung und zeigt eine lyrische Form, die sich der Hörer durch passives, aufnehmendes Hören aneignet.¹⁹⁷

Berger gesteht zu, dass beide ästhetischen Formen – die narrative und die lyrische – nicht rein in Erscheinung treten. So ist zwar die Struktur der klassischen Sonatenform Beethovenscher Prägung temporal geprägt, es kann jedoch stellenweise zu einem Zurücktreten des Narrativen zugunsten des Lyrischen kommen. Ebenso ist keine tonale Form rein lyrisch, da bereits durch die tonale Struktur eine unumkehrbare Bewegungsrichtung vorgegeben ist.¹⁹⁸

Der eingeschobene Exkurs, in dem die von Berger entwickelten Kategorien des Narrativen und des Lyrischen als zwei poetische Formen der Instrumentalmusik betrachtet wurden, zeigt nicht nur, dass es zwei prinzipiell verschiedene Perspektiven auf die Strukturen von Instrumentalmusik – die temporal-narrative und die atemporal-lyrische – gibt, die, wie im Verlauf dieser Untersuchung dargestellt werden wird, tatsächlich bereits in den historischen Formkonzeptionen

194 «What is at stake with these concepts is the structure, temporal or atemporal, of the world which comes into existence in the work, the world which the work makes present», ebd., 196.

195 Vgl. Heinrich Bessler, «Grundfragen des musikalischen Hörens», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 32 (1925), 35–52.

196 Vgl. Jacob de Ruiter, *Der Charakterbegriff in der Musik*, Stuttgart: Steiner 1989.

197 Vgl. Berger, *A Theory of Art*, 200 f.

198 Vgl. dazu auch ebd., 201 f.

des 19. und frühen 20. Jahrhunderts angelegt sind. Der Verweis auf die strukturelle Anlage der präsentierten Welt («the structure, temporal or atemporal, of the presented world»¹⁹⁹) weist bereits über die Kategorie Form als Anordnung von Teilen auf eine andere wichtige ästhetische Formkategorie – Form als das, was den Sinnen unmittelbar gegeben ist, ihre äußere Erscheinung – und deren Korrelat als Inhalt hin.

4.2. Form und Inhalt

Die Form-Inhalt-Dialektik war seit der Antike fester Bestandteil der Poetik, in der zwischen «verba» und «res» unterschieden wurde. Mit dem Verblassen der Nachahmungsästhetik und der Abwendung vom klassischen Regelkanon zugunsten der Suche nach neuen Stoffen in der Kunst und der wachsenden Forderung nach Originalität zeichnet sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts die allmähliche Konstitution eines neuen Formbegriffs ab.²⁰⁰ In der deutschen Ästhetik kommt es aufgrund einer Rezeption von Shaftesbury in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu einer Subjektivierung des Formbegriffes. Shaftesbury denkt Anfang des 18. Jahrhunderts «innere Form» («inward form») als geistige Kraft, die die äußere Form schafft.²⁰¹ Dieses Konzept wird insbesondere durch Johann Joachim Winckelmann und Johann Gottfried Herder auf den deutschsprachigen Kulturbereich übertragen, erweitert und neu gedeutet. Herder interpretiert künstlerische Form als durch die «innere Form» beseelt, d. h. die Idee und Vorstellung des Künstlers gestaltet nicht nur die «äußere Form», d. h. die Erscheinung des Kunstwerkes, sondern schafft deren Ausdruck. Mit diesem Konzept wird der Imitationsästhetik eine Absage erteilt: Die Aufgabe des Künstlers besteht nicht mehr in der Befolgung eines Regelkanons oder in der Imitation einer Vorlage, sondern in der Gestaltung der inneren Vorstellung im Medium der äußeren Form. So schreibt Herder in der achten Sammlung seiner *Briefe zur Beförderung der Humanität*: «Form ist Vieles bei der Kunst; aber nicht Alles. Die schönsten Formen des Altertums belebet ein Geist, ein großer Gedanke, der die Form zur Form macht, und sich in ihr wie in seinem Körper offenbaret. Nehmt diese Seele hinweg; und die Form ist eine Larve.»²⁰² Bereits bei Herder zeichnet sich ab, dass im Kunstwerk innere und äußere Form einander entsprechen und

¹⁹⁹ Ebd., 201.

²⁰⁰ Vgl. dazu Klaus Städtke, Art «Form», in: *ÄGB* II:462–94, hier II:470 ff.

²⁰¹ Vgl. dazu Reinhold Schwinger, Art. «Form, innere», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 2, Basel: Schwabe 1972, Sp. 974–75 und den Abschnitt «Innere Form», in: Städtke, Art. «Form», in: *ÄGB* II:470–73.

²⁰² Das Zitat eröffnet den 104. Brief der Sammlung, vgl. Johann Gottfried Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität* (= *Johann Gottfried Herder Werke* 7), hg. von Hans Diedrich Irmischer, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991, 559.

miteinander in Balance stehen sollen; eine äußere Form ohne Gehalt wirkt mechanistisch, innere Form, die von der Gestalt nicht gefasst wird, wirkt formlos.²⁰³ In Verbindung mit der Idee des organisch geformten Kunstwerkes wird das Werk quasi zur Natur zweiter Ordnung, das Natur und Geist, Inhalt und Form miteinander vermittelt.²⁰⁴ Damit wird in der Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts die – jeweils noch genauer zu bestimmende – Form-Inhalts-Relation als zentrales Moment des Formbegriffes exponiert.

Die Frage nach der Beziehung zwischen Form und Inhalt wurde schließlich im 19. Jahrhundert in der Theorie aller Künste gestellt.²⁰⁵ In der Musikästhetik und Musiktheorie trat die Frage nach dem Inhalt von Instrumentalmusik (auch im Sinne von Gehalt, Bedeutung) in der Frühromantik auf, bekanntermaßen in Verbindung mit der ästhetischen Aufwertung der Instrumentalmusik und dem damit verbundenen Konzept der «absoluten Musik».²⁰⁶ Die ästhetische Auseinandersetzung über Status und Stellenwert von Inhalt in Relation zur Form in der Musik wurde im 19. Jahrhundert ebenso ausdauernd wie erbittert geführt. Die Positionen reichten von der mit Eduard Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) assoziierten Haltung, das Wesen von Musik seien «tönend bewegte Formen» und Gehalt ästhetisch irrelevant, über vermittelnde Positionen, die Inhalt und Form als aufeinander bezogen bestimmten, bis zu der Einstellung, nur der Gehalt zähle für die ästhetische Bewertung der Musik. Ein nicht unerheblicher Teil der polemischen Auseinandersetzungen ist dem Umstand geschuldet, dass eine nachvollziehbare Bestimmung der Form-Inhalt-Relation die Klärung des Inhaltsbegriffes voraussetzt. Handelt es sich um einen programmatischen Inhalt, der hermeneutisch erschlossen werden kann? Wird unter Inhalt/Gehalt Ausdruck der Musik verstanden, und auf welche Weise manifestiert sich dieser? Drückt die Musik etwas aus, hat sie infolgedessen eine Bedeutung, oder affiziert die Musik die Emotionen des Hörers (der diese dann der Musik zuschreibt)? Es ist evident, dass diese Aspekte für die Untersuchung der Konzeptualisierung von Form in Musik von Belang sind und uns im Laufe der Untersuchung weiter be-

203 Vgl. zu Herder in Hinblick auf Musik Arne Stollberg, *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart: Steiner 2006.

204 «Die Übertragung des Plotinschen ›endon eidos‹ durch die Vermittlung Shaftesburys hat in der deutschen Kunsttheorie und Ästhetik zu einer Theorie des autonomen und organisch gebildeten Kunstwerkes geführt, dessen ›innere Form‹ zwischen Geist und Natur, zwischen Ich und Welt, Allgemeinem und Besondern usw. vermittelt bzw. als der Ort gelten kann, an dem diese Vermittlung erfolgt», zit. nach Städtke, Art «Form», in: *ÄGB II*:473.

205 Vgl. Tatarkiewicz, *Geschichte der sechs Begriffe Kunst – Schönheit – Form – Kreativität – Mimesis – Ästhetisches Erlebnis*, 335.

206 Vgl. dazu Carl Dahlhaus, *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber 1988; ders., *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978; Mark Evan Bonds, *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford: Oxford University Press 2014.

schäftigen werden. Um die Argumente, die zwischen den zahlreichen Protagonisten in den Debatten seit dem 19. Jahrhundert ausgetauscht wurden, sowie deren Stichhaltigkeit resp. Schwächen besser einordnen zu können, werden vorbereitend einige aktuelle Differenzierungen und Bestimmungen des Themenfeldes musikalischer Gehalt und des Verhältnisses von Form und Inhalt knapp erläutert.

In der zeitgenössischen amerikanischen Philosophie hat sich die Unterscheidung zwischen «expression» und «expressivity» durchgesetzt. Dabei umfasst der Begriff «expression» den Ausdruck von Personen als «psychological agents»; durch Ausdruck werden ihre Emotionen und Gefühle nach außen hin sichtbar gemacht. «Expressivity» bezeichnet hingegen den Gehalt eines Kunstwerkes, das *per definitionem* kein «psychological agent» sein kann. Darüber hinaus wird zwischen «expressivity» als Ausdruck des Kunstwerkes, und der «representation» von Gefühlen unterschieden. Während die «expressivity» den Gehalt unmittelbar verkörpert, werden durch «representation» Gefühle explizit, aber tendenziell distanziert, dargestellt. Vier Hauptrichtungen versuchen, den Status bzw. die Relation von «expression» und «expressivity», von Ausdruck, Gehalt oder Bedeutung in Musik zu klären. Darüber hinaus wird bei der Untersuchung der Frage nach Emotionen in Musik zwischen Emotionen in der Musik und Emotionen im Hörer unterschieden.

Vertreter der «expression theory» argumentieren, dass musikalische Werke oder deren Aufführungen Ausdruck von Emotionen sind. Gegenstand sind aber nicht Gefühle, die durch ein musikalisches Werk oder dessen Aufführung ausgedrückt werden, sondern diejenigen des Komponisten oder Interpreten. Mit dieser Auffassung steht die «expression theory» in der Tradition der in der Epoche der Romantik formulierten Ansicht zum musikalischen Gehalt. Die momentan prominenteste Vertreterin der «expression theory», Jenefer Robinson, wendet ihre Aufmerksamkeit jedoch eher von dem Problemkreis, auf welche Weise ein Künstler einen intendierten Gehalt in seinem Werk ausdrücken könne, ab und rückt die Frage in den Mittelpunkt, inwiefern das Werk Ausdruck von Gehalt sein kann. In ihrer «New Romantic Theory of Expression» nennt Robinson vier Kriterien, die für die Bestimmung des Kunstwerkes als Ausdruck von Emotionen notwendig sind: Erstens, das Kunstwerk macht evident, dass eine Person die betreffenden Emotionen erfährt/erfahren hat; zweitens, die Emotionen der Person sind im Charakter des Werkes erfahrbar; drittens, das Werk artikuliert und individualisiert die Emotionen der Person, und viertens, die Hörer können durch die Artikulation und Erläuterung der Emotionen sich über diese klar und über sie bewusst werden.²⁰⁷ Robinson nimmt in dieser thesenartigen Zusammenfassung

207 Vgl. Jenefer Robinson, *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Clarendon Press 2005, 270 f. Zur Darstellung der «expression theory» vgl. ebd., 229–347 und zusammenfassend ihren Artikel «Expression Theories», in: *The Routledge Com-*

ihrer Position explizit Bezug auf die in der Romantik entstandene Inhaltsästhetik. Ihre Position wird durch folgende Argumente angefochten: Weder Komponist noch Interpret müssen diejenigen Gefühle, die Musik ausdrückt, während der Entstehung notwendigerweise erleben. Außerdem ist es zweifelhaft, dass Komponisten oder Interpreten durch Musik nur Gefühle zum Ausdruck bringen können, die sie zuvor selber erlebt haben. Während nach Robinsons Konzept der Gehalt des Kunstwerkes die Hörer nicht unmittelbar affizieren muss (vgl. Punkt vier), wird mit der sogenannten «arousal theory» die Auffassung vertreten, dass sich Ausdruck von Kunstwerken in tatsächlich gefühlten Emotionen eines verständigen Publikums manifestiert. Ein «verständiger» Hörer erlebt die von der Musik ausgedrückten Emotionen unmittelbar als eigene Emotionen. Dies setzt aber, wie Kritiker einwenden, voraus, dass der Hörer die Emotionen zumindest intuitiv erkenne, diese also mit der notwendigen Prägnanz erscheinen müssen. Der strittigste Punkt der «arousal theory» ist, dass die meisten Vertreter davon ausgehen, der emotionalen Reaktion sei eine kognitive Erkenntnis über die ausgedrückten Emotionen vorangestellt. Eine modifizierte Position vertritt Peter Kivy mit seiner Konturtheorie.²⁰⁸ Andere Ansätze rücken von der Forderung des unmittelbaren Nachvollzugs von emotionalen Inhalten ab und vertreten die Auffassung, Emotionen in Musik würden vermittelt durch die Ähnlichkeit zwischen dem dynamischen Charakter der Musik und der Bewegtheit menschlicher Emotionen.²⁰⁹

Die Skizze der hier genannten Positionen zum Komplex der Emotionen von bzw. in Musik verdeutlicht, dass erstens die Frage des emotionalen Gehaltes von Musik immer noch kontrovers diskutiert wird, und – im gegebenen Zusammenhang wichtiger – zweitens aus dieser Perspektive auch die Frage nach dem Status von Form in Musik relevant werden kann. Obwohl die philosophisch komplexen Probleme, die die unterschiedlichen theoretischen Konzepte mit sich bringen, hier noch nicht einmal im Ansatz diskutiert werden können,²¹⁰ möchte ich an

panion to Philosophy and Music, hg. von Theodore Gracyk and Andrew Kania, London: Routledge 2011, 201–11.

²⁰⁸ Vgl. dazu Peter Kivy, *Sound Sentiment. An Essay on the Musical Emotions, Including the Complete Text of the Corded Shell*, Philadelphia (PA): Temple University Press 1989, ins. 71–83 sowie die einführende Darstellung bei Andrew Kania, Art. «The Philosophy of Music», Abschnitt 3, «Music and the Emotions», in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), hg. von Edward N. Zalta. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/> (27.7.2019) und Peter Rinderle, *Die Expressivität von Musik (= KunstPhilosophie 9)*, Paderborn: mentis 2010, ins. 92–117.

²⁰⁹ Vgl. Kivy, *Sound Sentiments: An Essay on the Musical Emotions*; ders., *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press 2002.

²¹⁰ Vgl. dazu Kania, Art. «The Philosophy of Music», Abschnitt 3, «Music and the Emotions». <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/> (27.7.2019).

dieser Stelle einen Vorschlag erörtern, der mir einige schwierige Probleme zu umgehen scheint.

Der amerikanische Philosoph Kendall L. Walton hat argumentiert, dass die Wahrnehmung von Kunst – das Betrachten von Bildern, das Hören von Musik – einen Prozess der inneren Vorstellung auslöst. So nehme ich beim Betrachten von van Goghs *Weizenfeld mit Krähen* (1890) zwar nicht allein den Auftrag von Farbe auf die Leinwand in Form von Pinselstrichen wahr, sondern erkenne ein vom Wind niedergedrücktes Kornfeld, und die gebogenen schwarzen Striche sehe ich als mit dem Wind kämpfende Krähen, die über dem Kornfeld schweben. Die spezifische Maltechnik und das im Titel des Gemäldes umrissene Bildobjekt (*Weizenfeld mit Krähen*) verbinden sich in meiner Imagination mit einer spezifischen Situation: Ich stelle mir einen warmen Spätsommerabend vor, an dem starke Winde einen aufziehenden Gewittersturm ankündigen. Beim Betrachten des Bildes konzentriert sich meine Wahrnehmung weder auf die aufgetragene Farbe und Maltechnik noch ausschließlich auf die dargestellten Objekte, sondern ergänzt eine Stimmung aufgrund des vorgestellten Sujets. Walton bezeichnet diesen Prozess mit dem Begriff «make-believe» und vergleicht den Zustand beim Wahrnehmen von Kunst mit dem Spielen von Kindern, die sich in eine imaginierte Welt hineinversetzen: So können sich drei aufgestellte Stöcke in der kindlich-spielerischen Imagination zu einem Zelt, gesammelte Baumrinde in einen unersetzbaren Schatz, eine Katze zu einem gefährlichen Tiger etc. verwandeln. Ein vergleichbarer Akt der Nachahmung als «make-believe» findet sowohl in denjenigen Künsten, die Objekte repräsentieren, als auch den abstrakten Künsten (dazu rechnet Walton bildlich abstrakte Kunst und Instrumentalmusik) statt.²¹¹ Doch die Behauptung, Musik sei abstrakte Kunst, muss differenziert werden. Instrumentalmusik repräsentiert in der Regel keine Objekte; sie ist in diesem Sinne nicht «repräsentational».²¹² Doch der Umkehrschluss, weil Musik keine Objekte repräsentiere, sei sie ohne Inhalt, scheint problematisch zu sein, da wir bereit sind, der Musik zumindest emotionalen Gehalt zuzusprechen (die Musik des Werkes X wirkt traurig, aufgeregt etc.). Um die Stellung von Musik zwischen «absolut» und «repräsentational» zu verorten, diskutiert Walton drei Thesen: (a) Musik mangelt es an Bedeutung oder semantischem Inhalt; (b) der semantische Inhalt von Musik ist allgemeiner als in figurativer Kunst; (c) Musik ist auf bestimmte Weise nicht «perceptual».²¹³ Die Thesen führen zu der Auffassung,

211 Walton unterscheidet zwischen Künsten, die Objekte repräsentieren (bildende Kunst, gegenständliche Malerei) und abstrakter Kunst (abstrakte Malerei, Musik). Vgl. dazu grundlegend Kendall L. Walton, «What Is Abstract About the Art of Music?» [1998], in: ders., *In Other Shoes. Music, Metaphor, Empathy, Existence*, New York: Oxford University Press 2015, 208–29.

212 Ebd., 208. Einen Sonderfall stellen Programmmusik, aber auch einzelne programmatische Elemente in Instrumentalmusik dar (z. B. Beethoven, Sinfonie Nr. 6 F-Dur op. 68 [Pastorale]).

213 Ebd., 210–24.

dass der zentrale semantische Inhalt von Musik als ihre Ausdruckskraft («expressiveness») bezeichnet werden kann, die allerdings nur metaphorisch umschrieben werden kann, da ihr Ausdruck im nicht-sprachlichen Bereich des «ineffable» angesiedelt ist. Der semantische Inhalt von Musik, so präzisiert Walton, reflektiert allgemeine Aspekte psychischer Bewegung ohne kognitive Elemente.²¹⁴

Diese Behauptung spezifiziert Walton in einem späteren Aufsatz, «Listening with Imagination. Is Music Representational?».²¹⁵ Beim Hören von Musik werden Vorstellungen ausgelöst, die sich spontan einstellen. Sie beziehen sich partiell auf rein musikalische Elemente (beispielsweise löst eine bestimmte harmonische Progression die Vorstellung eines bestimmten Fortganges aus), teilweise schließen sie einen bestimmten Ausdruck ein, der metaphorisch verbalisiert werden kann (ruhig, nervös, aufgeregt, sich steigernd, beruhigend etc.). Walton bezeichnet dies als fiktionale musikalische Welten («musical worlds») musikalischer Werke.²¹⁶ Freilich unterscheiden sich diese «musical worlds» von den fiktionalen Welten anderer Kunstformen wie Literatur oder gegenständlicher Malerei, da die «Charaktere» musikalischer Werke unbestimmt bleiben und ihre Präsenz sich nicht auf das gesamte Werk erstrecken muss. Obwohl die Geschlossenheit eines musikalischen Werkes durch rein musikalische Mittel ausgebildet werden mag, bezeichnet Walton den Gehalt, den «representational content» des Werkes, als durchaus wesentlich.²¹⁷

Dieser «representational content» von der abstrakten Kunstform Musik unterscheidet sich jedoch signifikant von dem «representational content» in der Literatur. In Anlehnung an eine Formulierung von Malcolm Budd schreibt Walton: «Musical experiences are not just experiences caused by music; they are experiences of music.»²¹⁸ Was bedeutet dies genau? Walton grenzt seine Interpretation zunächst von der sogenannten «arousal theory» ab, wonach musikalische Erfahrung Gefühle der Freude, Trauer, Unentschlossenheit etc. in dem Hörer hervorruft. Wie auch Klänge werden Gefühle in eine Distanz gerückt, objektiviert.²¹⁹ Daher ist es nicht notwendig, die vorgestellten Gefühle an eine imaginäre

214 Ebd., 218.

215 Kendall L. Walton, «Listening with Imagination: Is Music Representational?», in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52/1 (1998), 351–64; Wiederabdruck in ders., *In Other Shoes. Music, Metaphor, Empathy, Existence*, New York: Oxford University Press 2015, 151–74.

216 Ebd., 160.

217 «Musical coherence may consist more in coherence of sound patterns than in unity of representational content. There may still be representational content, of course, and it may be important», ebd., 161.

218 Ebd., 165.

219 «We reify or objectify feelings and sensations, as we do sounds, and we conceptualize them and our relations to them in similar ways», ebd., 170.

Person oder einen Charakter zu binden.²²⁰ Diese fiktionale Welt entsteht allenfalls in uns, als Folge unserer auditiven Wahrnehmung, und liegt nicht im Werk selbst:

What the music does is to supply us with experiences when we listen to it, and we use these experiences as props.²²¹ It is the auditory experiences, not the music itself, that generate fictional truth. I can step outside my game with a painting. When I do, I see the picture and notice that it represents a dragon, that it calls for the imagining of a dragon [...]. But when I step outside my game with music and consider the music itself, all I see is music, not a fictional world to go with it. There are just the notes, and they themselves don't call for imagining anything.²²²

Indem Walton den auslösenden Moment der Vorstellungswelt in Hörerfahrungen («auditory experiences») verortet und die These entwickelt, dass diese Vorstellungswelt nur als Teil des Spiels zwischen Musik und mir denkbar ist, formuliert er einen Standpunkt, der eine Alternative zu Auffassungen, den Inhalt/Gehalt von Musik als unlösbaren Teil einer Form-Inhalts-Dialektik einzuordnen, darstellt. Mit anderen Worten: Sobald ich das Spiel unterbreche, bleiben nur die Töne («just the notes») übrig – womit ein Rückverweis auf den Begriff einer sich aus Teilen konstituierenden Form gegeben wird. Bei Walton wird Form im Sinne von Gehalt/Bedeutung als Gegenbegriff zu Form, und zwar als komplementär zu einer sich aus Teilen konstituierenden Form gedacht: Eine Verbindung zwischen beiden – häufig als konträr eingeschätzten Formbegriffen – scheint damit möglich zu werden.

4.3. Form als geformtes Material

Neben den beiden skizzierten Konzepten «Form als Anordnung von Teilen» und «Form und Inhalt» steht die auf Aristoteles zurückgehende und wirkungsmächtige Bestimmung von Form als Verhältnis von Material und Formung.²²³ Hierbei wird Form als geformtes Material bestimmt, d. h. Form als Grenze oder Kontur des physikalischen Objekts; Form erscheint als das Korrelat von Stoff oder Material. Form prägt sich durch die Arbeit am Material aus (die oben diskutierte Fra-

²²⁰ Vgl. ebd., 172: «But it would be a serious distortion of listeners' experiences to suppose that whenever music gets listeners imaginatively to feel, it must be doing so by eliciting imaginative empathy with a person portrayed in the music.»

²²¹ Unter «props» versteht Walton Personen, Dinge etc. in Literatur und Malerei, die Vorstellungen innerhalb des Spiels des «make-believe» auslösen.

²²² Walton, «Listening with Imagination», 174.

²²³ Vgl. Thomas Ainsworth, Art. «Form vs. Matter», in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 Edition), hg. von Edward N. Zalta, <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/form-matter/> (27.7.2019).

ge des Gehalts kann für den Moment ausgeklammert bleiben). Form bestimmt sich also als Form von etwas. Auf der Seite des Rezipienten konstituiert sich aus sinnlicher Wahrnehmung das Kunstwerk als ein geformtes Werk. In Bezug auf Musik folgt daraus, dass gestaltete Musik nicht als eine lose Folge von Tönen oder unbestimmte Sequenz von Klangereignissen in Erscheinung tritt, sondern über unsere sinnliche Wahrnehmung hinausgehend die Ereignisse als geformtes Material verstanden werden, indem wir die einzelnen Ereignisse (Töne, Akkorde, Motive etc.) kohärent aufeinander beziehen.

Worin, so die naheliegende Frage, besteht aber nun das Material der Musik? Auf diese Fragen sind unterschiedliche Antworten gegeben worden. Sicherlich arbeitet der Komponist mit Tönen, d. h. mit akustischen Schallereignissen, die zu Akkorden und Intervallen verbunden werden. Dennoch kann in der Musik das Material weder mit dem Ton noch mit Tonvorrat gleichgesetzt werden. In tonaler Musik ist der Tonvorrat durch das Tonsystem und die metrische Disposition vorstrukturiert, dazu tritt eine kulturelle und historische Prägung des Materials; der Komponist arbeitet also nicht mit neutralen «Tönen», sondern mit Tönen bzw. Tonkonstellationen, denen Bedeutung u. a. durch ihre Stellung innerhalb eines komplexen Tonsystems zugeschrieben wird und die durch weitere Prädispositionen bestimmt wird.²²⁴ Darüber hinaus gestaltet die klangliche Erscheinung die Materialität des Tones; außerdem wird unsere Wahrnehmung des Tones von weiteren, u. a. psychoakustischen und kulturellen Faktoren beeinflusst. Ein Ton ist in der Musik also nicht ein fixes Objekt, sondern sowohl in seiner Erscheinung als auch in seiner Wahrnehmung wandelbar.

Obwohl sich die verschiedenen Aspekte des ästhetischen Formbegriffs nicht einfach auf das Problemfeld Form in Musik übertragen lassen, beeinflussen sie in unterschiedlichen Konstellationen die theoretischen Entwürfe von Formkonzeptionen der Musik. Diese berücksichtigen, je nach Ausgestaltung, Aspekte der Herstellung des Kunstwerkes (d. h. Form aus der Perspektive des Künstlers bzw. des Komponisten), Aspekte der Wahrnehmung von Form (d. h. Form aus der Perspektive des Hörers, da Form in Musik nicht als etwas real Gegebenes betrachtet werden kann, sondern als etwas, das wir erst durch kognitive Prozesse der Wahrnehmung konstituieren) sowie Aspekte der Performanz (d. h. Form aus der Perspektive der klanglichen Realisierung der Interpreten). Wie sich diese Entwürfe in den verschiedenen Kontexten zwischen der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts ausgestalten und welche Grundkonzeptionen diesen jeweils zugrunde liegen, ist Gegenstand der folgenden Untersuchung.

²²⁴ Zum Tonsystem vgl. Carl Dahlhaus, Art. «Tonsysteme», in: *MGG*³, Sachteil, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter 1998, Sp. 638–46. Der Frage nach der Strukturierung des Materials in nicht-tonaler Musik kann an dieser Stelle nicht nachgegangen werden.

III. Formtheoretisches Denken im 19. Jahrhundert

1. Die Situation um 1800

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich in der deutschsprachigen Musiktheorie, begünstigt durch den Aufstieg der reinen Instrumentalmusik, die sogenannte interpunktische Formtheorie, die sich als maßgebliche Vorstellung von musikalischer Form etablierte und das unter anderem in Johann Matthesons Schriften prägnant gefasste rhetorische Formmodell allmählich ersetzte.¹ Obwohl die Grundgedanken der interpunktischen Formtheorie bereits von Joseph Riepel in seinen Schriften wie beispielsweise die *Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst* (Regensburg und Wien 1752, 1755 und 1757) dargestellt wurden, darf die eine Generation später vorgelegte, konzise und systematische Kompositionslehre Heinrich Christoph Kochs, der *Versuch einer Anleitung zur Komposition* (3 Teile, 1782–93), allein aufgrund ihrer breiteren Rezeption für die Darstellung der musiktheoretischen Formtheorie im deutschsprachigen Raum im ausgehenden 18. Jahrhundert als Bezugspunkt gesetzt werden,² – und dies trotz der Tatsache, dass in jüngster Zeit die Bedeutung von Kochs musiktheoretischer Abhandlung

1 Diese Entwicklung, die sich auch in der Änderung der musikalischen Satztechniken zeigt, wird nicht allein aus kompositionstechnischen Neuerungen gespeist, sondern zieht im 18. Jahrhundert ihren Impetus «aus sozialen Konnotationsverschiebungen, die man mit der kommunikativen Grundbedeutung der Musik und darüber hinaus mit der individuellen Identifikationsmöglichkeit in ihr verbindet» (Volker Kalisch, Art. «Musik», in: *ÄGB IV*:256–308, hier 281).

2 Der bedeutende Einfluss Riepels auf Kochs Musiktheorie wurde in der Sekundärliteratur mehrfach herausgearbeitet (vgl. beispielsweise Arnold Feil, *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Heidelberg: [s.n.] 1955; Joel Lester, *Compositional Theory in the Eighteenth Century Theory*, Cambridge [MA]: Harvard University Press 1992, 258–99; Markus Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 2002). Ein expliziter Bezug von Koch auf Riepel findet sich im *Versuch* als Kommentar zu Riepels *Anfangsgründe zur musicalischen Setzkunst* (Regensburg: Montag 1752, 1755 und 1757); thematisch bezieht sich Koch auf Riepels Behandlung von Abschnittsproportion und Kadenzen in seiner Einleitung zum zweiten Band des *Versuchs* (Heinrich Christoph Koch, *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, 3 Bde., Leipzig: Böhme 1782–1793, II:11 ff.).

für die Einschätzung des kompositorischen Denkens der Zeit relativiert worden ist.³

Koch gliedert den Kompositionsprozess in drei Arbeitsphasen, die er als «Anlage», «Ausführung» und «Ausarbeitung» bezeichnet und in der ersten Abteilung des zweiten Teils seines *Versuchs*, dem Abschnitt «Von der Absicht, von der innern Beschaffenheit und vorzüglich von der Entstehungsart der Tonstücke», erörtert.⁴ Die «Anlage», ein Konzept, das Koch in Anlehnung an den gleichnamigen Artikel aus Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* einführt, charakterisiert der Autor als «Erfindung», «Entwurf» oder «Anordnung».⁵ Der Entwurf der «Anlage» stelle den ersten und in seinem Konzept gleichzeitig wichtigsten Arbeitsschritt dar, da durch die Anlage der «Plan des Werkes», die «Erfindung seiner Haupttheile», die «Verbindung der Hauptgedanken des Satzes», die harmonische Disposition und sein Grundaffekt festgelegt werden.⁶ Bei der Anlage handelt es sich um ein umfassendes Konzept, das weder mit dem modernen Themenbegriff noch mit der formalen Disposition der Komposition gleichgesetzt werden kann. Es bestimmt einen musikalischen Satz in seinen wesentlichen Grundzügen, d. h. sowohl hinsichtlich seines musikalischen Charakters als auch seines groben Ablaufs, fixiert also die nach Koch tragenden Parameter (Koch nennt die «in Noten gesetzte Anlage» auch «Entwurf des Tonstückes»⁷).

3 Zulezt hat Ludwig Holtmeier darauf hingewiesen, dass die Bedeutung des in Kochs Theorie vorgestellten Kategoriensystems als Annäherung an die kompositorische Praxis des späten 18. Jahrhunderts durch die Musikwissenschaft seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts überbewertet werde, da sich Kochs Schriften nicht nur primär auf vor 1772 entstandene Kompositionen bezögen, sondern auch nur einen kleinen Ausschnitt der tatsächlichen Kompositionspraxis der Zeit reflektierten und die gängige Partimentopraxis vollständig ausklammerten (vgl. Ludwig Holtmeier, Art. «Koch, Versuch einer Anleitung zur Komposition», in: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* [= *Lexikon Schriften über Musik* 1], hg. von Ullrich Scheidel und Felix Wörner, Kassel: Bärenreiter 2017, 262–66).

4 Bereits Mattheson unterscheidet in seiner Melodielehre drei aufeinander bezogene Phasen der melodischen «Erfindungskunst»: «Disposition, Elaboration & Decoratio, d. i. die geschickte Einrichtung, fleißige Ausarbeitung und gescheute Schmückung des melodischen Werckes» (vgl. Johann Mattheson, *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold 1739, 122).

5 Vgl. Koch, *Versuch*, II:51 f. Zum Einfluss der in Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74, rev. 1792–99) formulierten ästhetischen Positionen auf Koch, insbesondere aber hinsichtlich der Begriffe «Anlage», «Ausführung» und «Ausarbeitung» vgl. u. a. Nancy Kovaleff Baker, «Introduction», in: *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, hg. von dies., Cambridge: Cambridge University Press 1995, 111–36, bes. 119–29. Konzise Definitionen dieser Begriffe gibt Koch in seinem *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: Verlag August Hermann dem Jüngeren 1802, Sp. 146 ff. («Anlage»), Sp. 187–93 («Ausführung») und Sp. 181 ff. («Ausarbeitung»).

6 Koch, *Versuch*, II:52–59.

7 Ebd., II:96 f.

Die beiden weiteren Arbeitsschritte «Ausführung» und «Ausarbeitung» dienen der Entfaltung der Anlage. Bei der «Ausführung» differenziert Koch zwischen dem Affekt («de[m] Geist oder de[m] innern Character des Tonstücks»⁸) und dem «mechanischen» (d. h. dem kompositionstechnischen) Aspekt.⁹ Bei der «Ausführung», deren Ziel die Schaffung von Mannigfaltigkeit¹⁰ und gleichzeitig einer kohärenten und kontinuierlichen Entfaltung¹¹ der Gedanken ist, tritt der Geschmack, aber auch der Verstand als beurteilende Instanz ein. Die «Form» des Satzes, die Koch bei der Besprechung der Ausführung erstmalig zur Sprache bringt, entsteht mit der Ausarbeitung der «Anlage»:

In der Anlage wurden die wesentlichen Theile des Ganzen festgesetzt, und das Geschäfte der Ausführung ist, diese Theile in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen; und dieses Verfahren giebt dem Tonstücke seinen Umfang. Die Anzahl, der Umfang und die Stellung dieser Perioden, desgleichen auch die dabey beobachtete Tonausweichung, der Ort wo dieser oder jener Haupttheil des Ganzen wiederholt wird, u.s.w. giebt dem Stücke die Form.¹²

Nachdem Koch «Form» als Gesamtdisposition der Abschnitte und der tonalen Abfolge an dieser Stelle erstmalig eingeführt hat, geht er im Rahmen der Besprechung der «Ausführung» auf zwei «mechanische» Aspekte, nämlich die «Tonausweichung» (d. h. die harmonische Disposition), die auch eine ästhetische Wirkung hat, und die «Form» ein. Letztere setzt er in seinen Erörterungen mit einer untergeordneten Funktion gleich:

Ich komme nun zu der Form der Sätze eines Tonstücks. Es ist nicht zu leugnen, daß eines Theils die Form derselben etwas Zufälliges ist, welches eigentlich wenig oder gar keinen Einfluß auf den innern Charakter des Tonstücks hat, und andern Theils hat man auch eben keinen Grund wider die Form unserer Sätze, sowohl in den größern als kleinern Tonstücken[,] vieles einzuwenden.¹³

Form definiert Koch an gleicher Stelle als ein Resultat dreier Faktoren: erstens der «Anzahl der Hauptperioden», zweitens der «Tonart, in welche dieser oder jener Periode hingeleitet wird» und drittens hänge sie «auch von dem Orte ab,

8 Ebd., II:97.

9 «Ausführung» wird, wie Koch im gleichnamigen Artikel seines *Musikalischen Lexikons* ausführt, in der Musiktheorie in doppelter Bedeutung verwendet: erstens im hier erörterten Sinne der kompositorischen Praxis, zweitens im Sinne der Aufführungspraxis.

10 «[...] eine hinlängliche Mannigfaltigkeit der Theile, oder genugsame Abwechslung und Wendungen der Hauptgedanken mit den damit vereinigten Verbindungs- und Zergliederungsätzen oder Nebengedanken», ebd., II:99.

11 «[...] eine genaue und vollkommen passende Verbindung aller dieser Gedanken», ebd.

12 Ebd., II:97.

13 Ebd., II:117.

wo dieser oder jener Haupttheil wiederholt wird».¹⁴ Obwohl Koch diese Faktoren dem «mechanischen» (und damit lehrbaren, kompositionstechnischen) Bereich zuordnet, besitzt insbesondere die harmonische Disposition auch eine «ästhetische Kraft».¹⁵ Da Form aber «wenig oder gar keinen Einfluß auf den inneren Charakter des Tonstücks»¹⁶ habe, bedarf sie keiner besonderen Gestaltung, und in der Kompositionslehre daher auch keiner besonderen Erörterung. So klammert Koch im Zusammenhang mit der Diskussion der Form auch die Frage der Proportionen aus. Dies ist insofern überraschend, als die Behandlung kompositorischer Techniken wie «Erweiterung», «Takterstickung» etc. in seiner Darstellung breiten Raum einnimmt. Mit anderen Worten: Koch begreift Form als Resultat aus der Abfolge und Abstufung von (kadenziellen) «Einschnitten» («melodische Interpunctionen»), der Abfolge von Teilen («Absätzen», «Perioden») sowie der harmonischen Disposition aller Teile des Satzes, also als dessen Grundriss, der durchaus konventionell gestaltet werden kann. Die Notwendigkeit einer originellen Formgebung entstehe nur dann, wenn beispielsweise ein besonderer Text (oder eine ungewöhnliche Passage in einem Instrumentalsatz) eine entsprechende Gestaltung nahelegten.¹⁷

Ergänzende Erläuterungen zum musikalischen Verlauf finden sich in dem Abschnitt «Von der Beschaffenheit der melodischen Theile» (II:342–464). Wie Sprache (bzw. Dichtkunst und Rede) sich in «Theile» (Perioden), diese wiederum in «einzelne Sätze und Redetheile» gliedert, unterteilt sich auch (Instrumental)musik in Perioden, und diese wiederum in kürzere Abschnitte, die Koch kategorisiert.¹⁸ Gliederungskriterien sind einerseits die Art der Formulierung der

14 Ebd., II:103.

15 Ebd., II:104.

16 Ebd., II:117.

17 «Bearbeitet man einen Satz, dessen Inhalt in der gewöhnlichen Form schon ästhetische Kraft genug besitzt, oder findet man schöne Wendungen bey der Ausführung, die der gangbaren Form entsprechen, warum sollte man da auf eine Abänderung der gewöhnlichen Form bedacht seyn? Hat man aber einen Text zu bearbeiten, der eine ganz eigne Form und ungewöhnliche Wendung erfordert, [...] oder findet man gleichsam von ohngefähr (und dieses kann auch bey bloßen Instrumentalsätzen geschehen) eine schöne Wendung, welche eine Abänderung des Gewöhnlichen in der Form nöthig macht, so binde man sich nicht ängstlich an die bekannte Form, sondern man bilde sie so, wie es der Satz den man bearbeitet, erfordert, wenn man versichert ist, daß man eine wirkliche Vervollkommung des Satzes bewürken kann, und wenn dabey im Ganzen kein anderer zufälliger Uebelstand zum Vorschein kommt», ebd., II:118 f.

18 Ebd., II:356 ff. Auf die Kategorien Kochs gehe ich in diesem Zusammenhang nicht detailliert ein (vgl. dazu u. a. Carl Dahlhaus, «Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35/3 [1978], 155–77; Günther Wagner, «Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2 [1984], 86–112; Waldura, *Von Rameau und Riepel zu Koch*, Hildesheim 2002).

Endpunkte jeder Phrase (Koch spricht von «Ruhepunkte[n] des Geistes»¹⁹ und prägt den Begriff «melodische Interpunction»²⁰) und andererseits der «Umfang dieser Theile»²¹. Während eine sinnfällige Gliederung im Sinne einer «Klang-Rede» für die nachvollziehende Wahrnehmung eines Satzes essenziell ist, stellt sich dem Komponisten aber zunächst die Aufgabe, wie einzelne Abschnitte zu einem Ganzen überzeugend zusammengefügt werden. Koch nennt zwei «mechanische» Kriterien, nämlich wiederum die «interpunctische[n] Formel[n]» und die jeweiligen Umfänge der Abschnitte.²² Obwohl Koch im Fortgang seiner Kompositionslehre diverse Beispiele bespricht, ist ein entscheidendes Merkmal bereits zu Beginn benannt:

Ein melodischer Theil kann in dieser Rücksicht mit einem andern unmittelbar vorhergehenden verbunden werden, wenn

- 1) die interpunctische Formel desselben gegen die interpunctische Formel des vorhergehenden, sowohl in Ansehung der zum Grunde liegenden Tonart, die nöthige UeberEinstimmung, als auch für unser Gefühl die nöthige Mannigfaltigkeit hat; und
- 2) wenn der Umfang desselben so beschaffen ist, daß er mit dem Umfange des vorhergehenden ein gutes rythmisches Verhältniß macht.

Schon hieraus siehet man, daß die ganze Lehre von der Verbindung der melodischen Theile relativ ist; daher kann die vorhin aufgeworfene Frage: Wie müssen einzelne melodische Theile zu einem Ganzen verbunden werden, eigentlich auch nur in Beziehung auf angenommene Fälle beantwortet, und aus einander gesetzt werden.²³

Koch markiert in dieser Passage auch die Grenzen des mechanischen Teils der Kompositionslehre. Die Angemessenheit der Verbindung der Teile untereinander und zu einem sich konstituierenden Ganzen ist nicht logisch-eindeutig, sondern relational bestimmt. Das Verhältnis zweier (oder mehrerer Abschnitte) lässt sich nicht abstrakt-schematisch festlegen, sondern ergibt sich aus der konkreten Gestaltung. So eröffnet beispielsweise die Beschreibung des Umfangs einer Passage (vgl. oben, Punkt 2 des Zitats) «daß er mit dem Umfange des vorhergehenden ein gutes rythmisches Verhältniß macht» einen beträchtlichen Spielraum für die Beurteilung, in die neben der Länge auch weitere, das Verhältnis bestimmende Faktoren wie Informationsdichte, Register etc. einfließen und eine Prüfung jeden Einzelfalls erforderlich machen.²⁴ Da Koch für die Bestimmung dieser relationa-

19 Koch, *Versuch*, II:342.

20 Ebd., II:345.

21 Ebd., II:343.

22 Ebd., III:7 f.

23 Ebd.

24 In diesem Zusammenhang sei nochmals darauf hingewiesen, dass Kochs <zeitgenössische> instrumentalmusikalische Beispiele aus dem in den 1760er- und frühen 1770er-Jahren entstandenen Repertoire stammen; Mozarts «Haydn-Quartetten», die zwischen 1782 und 1785 kom-

len Verhältnisse aber keine rationalen Kriterien bereitstellen kann, setzt er das «Gefühl» als Urteilsinstanz ein.²⁵

Carl Dahlhaus hat Kochs Konzeption der «interpunctischen Form» als «Konsequenz eines rhetorischen Formbegriffs, der das technische Korrelat zur ästhetischen Rechtfertigung der Instrumentalmusik als Abbild der Vokalmusik, als ‹Klang-Rede›, darstellt»,²⁶ interpretiert. Gleichzeitig hat er darauf hingewiesen, dass Kochs Differenzierung zwischen einem «mechanischen» und einem «poetischen» Teil der Komposition – wobei «Form» eben dem «mechanischen» Teil zugeordnet ist – von den ästhetischen Prämissen des späten 18. Jahrhunderts abhängt.²⁷ Ergänzend muss aber auch der kommunikative Aspekt des

poniert wurden, werden zwar als herausragende neuere Beispiele des «Quatuor» genannt («die wegen ihrer eigenthümlichen Vermischung des gebundenen und freyen Stils, und wegen der Behandlung der Harmonie einzig in ihrer Art sind» [ebd., III:327]), überschreiten aber die im *Versuch* entwickelten Kategorien.

²⁵ Koch argumentiert, dass die Struktur der Rede mittels der Kategorien «Subject» und «Prädikat» formal hinsichtlich ihrer Vollständigkeit resp. Unvollständigkeit untersucht werden kann. Die Melodie lässt sich allerdings nicht anhand analoger Kriterien beurteilen. Daher kommt Koch zu der Schlussfolgerung: «Wir müssen uns daher begnügen das Daseyn oder den Mangel der Ruhepunkte des Geistes, und die Beschaffenheit der Theile in Absicht auf ihre Vollständigkeit, durch das Gefühl entscheiden zu lernen», ebd., II:356.

²⁶ Carl Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland* (= *Geschichte der Musiktheorie* 11), hg. von Ruth E. Müller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989, 209.

²⁷ Ebd. Nancy Kovaleff Baker hebt hingegen Kochs (rudimentäre) Ansätze, Theorie und Ästhetik zu verbinden, hervor (vgl. dazu Baker, «Introduction», in: dies. [hg.], *Aesthetics and the Art of Musical Composition*, 111–36). Koch gliedert den Entstehungsprozesses in drei «Beschäftigungsarten», die er «Anlage», «Ausführung» und «Ausarbeitung» nennt und folgendermaßen charakterisiert: «In der Anlage werden die wesentlichen Theile des Ganzen festgesetzt, und das Geschäft der Ausführung ist, diese Theile in verschiedenen Wendungen und Zergliederungen durch verschiedene Hauptperioden durchzuführen. Durch dieses Verfahren bekömmt nicht allein das Tonstück seinen Umfang, sondern die auszudrückende Empfindung erhält auch dadurch die nöthigen Modifikationen, und das Tonstück selbst den Stoff zur Fortdauer des Ausdruckes der Empfindung. Die Anzahl und der Umfang dieser Hauptperioden, desgleichen auch die dabey beobachtete Tonausweichung, der Ort, wo dieser oder jener Haupttheil des Ganzen wiederholt wird, u. s. w. giebt jeder Art der Tonstücke die ihnen eigenthümliche Form», in: Art. «Ausführung», in: Heinrich Christoph Koch, *Musikalisches Lexikon* [1802], Hildesheim: Olms 1964, Sp. 187–93, hier 188. Durch die «Anlage» – den kreativen Moment der Entstehung – wird das ästhetische Potenzial eines Werkes festgelegt, das anschließend mit kompositorischen Mitteln realisiert, also «mechanisch» ausgeführt wird. Was Koch unter «Anlage» genau versteht, ob es sich beispielsweise um ein (nur) vorgestellten Entwurf handelt und was dieser gegebenenfalls einschließen würde, erläutert Koch weder in seiner Kompositionslehre noch im Lexikon. – Sebastian Klotz wiederum sieht in Kochs 1807 veröffentlichtem *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik für praktische Tonkünstler und für Dilettanten* (Leipzig 1807) Ansätze einer Revision dieser mechanistischen Formauffassung, wenn Koch feststellt,

Koch'schen Formmodells hervorgehoben werden. Denn Kochs Theorie bietet nicht nur Handlungsanweisungen, wie im späteren 18. Jahrhundert komponiert werden kann, sondern liefert auch aus der Perspektive der Rezeptionsästhetik Hinweise, wie Musik des späteren 18. Jahrhunderts möglicherweise gehört wurde – oder zumindest nach Kochs Auffassung gehört werden sollte.²⁸ Aus dieser Perspektive transzendiert Kochs Formmodell die klassifizierende Interpunktions- und Syntaxlehre und beschäftigt sich indirekt mit der rhetorischen Wirkung der zeitlichen Kunstform Musik auf den Hörer.²⁹

Erst mit dem Paradigmenwechsel nach 1800, infolge dessen die formale Individualität der Werke der Wiener Klassik, insbesondere Beethovens, als qualitatives und ästhetisch relevantes Merkmal begriffen wurde, entdecken Musiktheorie und Musikästhetik das Thema Form in Musik im modernen, d. h. auf das einzelne, instrumentale ‹Werk› gerichteten Sinn.³⁰ Um 1800 einsetzende Entwicklungen führen zu einer grundlegenden Neuausrichtung des Formkonzeptes, die Sebastian Klotz unter der Rubrik ‹Musikalische Form als Modus von Inner-

dass die seitens der Ästhetik formulierte Formauffassung nicht mit der ‹äußerliche[n] Form der Kunstwerke› (ebd., 156) deckungsgleich sein könne, und versucht, ästhetische Form als synthetische Integrationsleistung verschiedener Elemente zu deuten (‹die besondere Art, wie das Mannigfaltige zu Einheit verbunden ist, oder die besonderere Art, wie der Tonsetzer die Momente des Wohlgefallens, die in seinem Ideal enthalten waren, in das Kunstwerk übertragen hat›, ebd.; vgl. Sebastian Klotz, ‹Musikalische Form seit 1800. Von der ‹Anlage› zur Kommunikation von Begrenzungen›, in: *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, hg. von Armen Avanesian et al., Zürich: Diaphanes 2009, 141–66, hier 144 f.).

28 Vgl. dazu Karol Berger, ‹Toward a History of Hearing: The Classical Concerto. A Sample Case›, in: *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, hg. von Wye J. Allenbrook, Janet M. Levy und William P. Mahrt, Stuyvesant: Pendragon Press 1992, 405–29; Wye J. Allenbrook, ‹The Second-Movement Punctuation Form in Mozart's Piano Concertos: the Andantino of K. 449›, in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991*, hg. von Rudolph Angermüller et al., Kassel: Bärenreiter 1992, 168–72.

29 Zum rhetorischen Formmodell vgl. Hermann Danuser, ‹Was bedeutet in der Musik rhetorische Form?›, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/1 (2012), 13–29. Danuser skizziert ein Modell von rhetorischer Form, das ‹‹rhetorische Form› so weit und so vielfältig wie möglich zu denken› (ebd., 14) versucht. Dabei vertritt er die These, dass ein aktueller Begriff von rhetorischer Form auch performative Aspekte (Aufführungs- und Wirkungsästhetik) berücksichtigen muss.

30 Vgl. dazu Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, 227. Dahlhaus verbindet diese Wendung zur Form- und Werkanalyse mit einem Gründungsdokument der romantischen Musikästhetik, nämlich E. T. A. Hoffmanns Besprechung von Beethovens 5. Sinfonie [1810]. Dass der ‹Werkbegriff› ebenfalls ideologisch belastet ist, ist unbestritten, kann aber hier nicht eigens entwickelt werden (vgl. dazu beispielsweise Lydia Goehr, *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford: Clarendon 1992).

lichkeit» zusammengefasst hat.³¹ Ein wichtiger ideengeschichtlicher Impuls geht dabei auf Immanuel Kants Entwurf ästhetischer Urteile zurück. In der *Kritik der Urteilskraft* (1790) begründet Kant die Urteile über das ästhetisch Schöne damit, die Empfindungen sollten nicht als bloßer Sinneneindruck, sondern als die Wirkung einer Beurteilung der Form im Spiele vieler Empfindungen angesehen werden.³² Dabei geht Kant bei den Geschmacksurteilen, die er primär von Eindrücken der Natur ableitet, von einem Anspruch bzw. dem Ansinnen auf allgemeine Gültigkeit aus, ohne dass diese Urteile Begriffsurteile seien.³³ Sie beruhen daher nicht auf objektiven Begriffen, sondern ähnlich wie subjektive Urteile über das Angenehme und Unangenehme auf dem Gefühl. Diesen Widerspruch zwischen der besonderen Struktur ästhetischer Urteile und dem Ansinnen allgemeiner Gültigkeit löst Kant, indem er argumentiert, ästhetische Urteile beruhen auf einem freien Spiel der Erkenntniskräfte Einbildungskraft und Verstand, die bei der Anschauung einer Form von «Zweckmäßigkeit ohne Zweck» von ästhetischen Gegenständen in eine Harmonie geraten, die wir als «interesseloses Wohlgefallen», und damit als «schön» wahrnehmen.³⁴

Die entscheidende philosophische Wendung der Kantischen Konzeption liegt darin, dass Kants Entwurf als eine «Theorie der kognitiven Beurteilung des Schönen im allgemeinen und von Werken der schönen Kunst im besonderen»³⁵ interpretiert werden kann. Damit wird das Schöne – und sofern die formale Gestaltung als wesentlicher Teil des Schönen aufgefasst wird, auch die formale Disposition – nicht als durch das Objekt vollständig gegebenes oder bereitgestelltes begriffen. Der Kunstcharakter, so kann die Argumentation Kants interpretiert werden, liege weder in der Materialität noch in der Phänomenalität des Kunstwerkes, sondern «in seinem Zeichencharakter – der aber nicht gegeben, sondern durch den Betrachter allererst zu konstituieren [ist]»³⁶. Diese auch als «kognitivistische Ästhetik»³⁷ bezeichnete Position, die als Vorgänger der psychologischen

31 Sebastian Klotz, «Musikalische Form seit 1800», 147.

32 Paraphrasiert nach Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg: Meiner 1968, § 51.

33 Vgl. ebd., § 38, Anm.: «Schönheit ist kein Begriff vom Objekt».

34 Kants Einschätzung der Musik als Teil der schönen Künste ist allerdings nicht eindeutig und changiert zwischen dem Status als Kunst und dem Status nur angenehmer Gefühle (vgl. dazu Christel Fricke, «Kant», in: *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, hg. von Stefan Lorenz Sorgner und Oliver Fürbeth, Stuttgart: Metzler 2003, 21–38, hier 30. Fricke bezieht sich dabei auf folgende Passage aus § 51 der *Kritik der Urteilskraft*: «[...] man kann nicht mit Gewißheit sagen, ob eine Farbe oder ein Ton [Klang] bloß angenehme Empfindungen oder an sich schon ein schönes Spiel von Empfindungen seien und als ein solches ein Wohlgefallen an der Form in der ästhetischen Beurteilung bei sich führen»).

35 Fricke, «Kant», 31.

36 Ebd.

37 Ebd.

Interpretationsansätze des späteren 19. Jahrhunderts gelesen werden kann, führt zu einer Veränderung des Verhältnisses zwischen Werk und Rezipient.³⁸ Die Konstitution der Form wird vom komponierten Werk auf den nachvollziehenden Hörer verschoben und subjektbezogen gedacht. Diese Entwicklung eröffnet der Bestimmung von Form in Musik Perspektiven in den Bereichen der sinnlichen Wahrnehmung und der Psychologie, die die Überlegungen zur Form im späteren 19. Jahrhundert beeinflussen werden. Die im 18. Jahrhundert wurzelnde Vorstellung, dass Form (auch verstanden als ästhetische Form) als Teil des «mechanischen» Teils der Komposition gedacht werden könne, wird durch Kants Konzeption widerlegt. Darüber hinaus wird das rhetorische Formkonzept nach 1800 durch die Entwicklung der Kompositionsgeschichte, den unerhörten Aufschwung der Instrumentalmusik in Verbindung mit der Entfaltung einer romantischen Musikästhetik, aber auch durch eine bis dato unbekannte Dynamisierung der Formanlage wie der Formauffassung in Frage gestellt.³⁹ Allerdings lieferte schon Kants *Kritik der Urteilskraft*, in der Musik als Kunst als problematisch gilt, keine Hinweise darauf, wie Form mittels musiktheoretischer Kategorien zu bestimmen sei. Es zeichnet sich also bereits um 1800 eine Spannung zwischen einem ästhetischen Formkonzept, das immer stärker subjektorientiert ausgerichtet wird und «Innerlichkeit als abstraktes Formprinzip» anerkennt, und den Bedürfnissen musiktheoretischer Formbestimmung, die klar bestimmbare kompositionstechnische Kriterien einfordert, ab.⁴⁰ Der Umgang mit dieser Spannung, die wiederholt thematisiert und neu definiert wird, ist ein zentrales Merkmal in der Entwicklung der musikalischen Formtheorie.

Innerhalb der Musiktheorie nimmt der Themenbereich Form in Musik vor der Mitte des 19. Jahrhunderts in Hinblick auf die Instrumentalmusik einen bis dato ungeahnten Aufschwung. Nachdem bereits Anton Reicha in seinem durch Carl Czerny ins Deutsche übertragenen *Traité de mélodie* (1814) und dem *Traité de haute composition musicale* (1824–26) erste Konzepte zu einer die thematische Entwicklung betonenden neuen Formtheorie vorgelegt hatte,⁴¹ sind es der

38 Vgl. Christian G. Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen: Hogrefe 1987, 212 sowie Margret Kaiser-El-Safti, *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.

39 Vgl. dazu wiederum Klotz, «Musikalische Form seit 1800», 146.

40 «Hier werden exemplarisch Facetten zweier Formtheorien manifest: einer Formtheorie, die Formen als Modi eines philosophischen Informsetzens von Innerlichkeit versteht, und einer musikalischen Formenlehre, die nach den musikalischen Trägern der Formrealisierung fragt», ebd., 152.

41 Anton Reicha, *Traité de mélodie* [1814], dt. Übers. von Carl Czerny als *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition* (Bd. 2; Wien 1832); ders., *Traité de haute composition musicale* [1824–26], dt. Übers. von Carl Czerny als *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen*

Berliner Musiktheoretiker Adolf Bernhard Marx und die beiden in Leipzig tätigen Publizisten und Musiktheoretiker Johann Christian Lobe und Ernst Friedrich Richter, die in den Jahrzehnten nach 1830 maßgeblich zu der sich im deutschsprachigen Raum konstituierenden Disziplin der musikalischen Formenlehre beitragen; ihre Schriften können als repräsentative Publikationen zur Rekonstruktion der Stellungnahmen, die im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts seitens der Musiktheorie zum Problem Form in Musik veröffentlicht wurden, herangezogen werden. Trotz erheblicher Differenzen definieren die drei Theoretiker Marx, Lobe und Richter in ihren Veröffentlichungen die wesentlichen, um 1850 relevanten Themenfelder und markieren damit für das spätere 19. Jahrhundert zentrale Hauptlinien der Diskussion über musikalische Form. Charakteristisch für die Auseinandersetzung mit dem Thema Form in Musik ist die Konzentration aller drei Autoren auf die als beispielhaft im Sinne von *exempla classica* bewerteten Kompositionen der Wiener Klassik, die im selben Zeitraum als musikalische Epoche und wichtigstes Stilideal definiert wurde.⁴² Innerhalb dieser Stilepoche setzen die Theoretiker jedoch unterschiedliche Schwerpunkte. Während Marx die Musik Beethovens als Kulminationspunkt der musikalischen Entwicklung betrachtet und seine Erörterungen zur musikalischen Form bevorzugt an der individuellen Formgestaltung von Beethovens Werken illustriert, beziehen sich Lobe und Richter stärker auf die Werke Haydns und Mozarts als normgebende formale Muster, berücksichtigen allerdings auch Komponisten des frühen 19. Jahrhunderts (Spohr, Mendelssohn, Onslow).⁴³

Als gemeinsame Themenfelder der drei Autoren können schlagwortartig mehrere Bereiche genannt werden, die in unterschiedlichen Konstellationen zueinander positioniert werden, aber alle partiell zum jeweiligen Konzept von Form in Musik beitragen. Erstens muss untersucht werden, in welcher Relation die Kategorien «Form» und «Inhalt» zueinanderstehen. Zweitens muss geprüft werden, wie die Kategorie Einheit des Werkes bestimmt ist. Drittens ist zu definieren, wie Kontinuität im musikalischen Werk ausgeprägt wird und wie das Verhältnis von

Composition (Bd. 3–5; Wien 1832). Die Bedeutung Reichas für die Entwicklung der musikalischen Formtheorie in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts untersucht zuerst Brigitte Moyer, *Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century with Special Reference to A. B. Marx*, Ph.D. diss., Stanford Univ. 1969. Reicha beschreibt mit seinem primär thematisch geprägten Formkonzept und dem «grand coupe binaire» prinzipiell die schematische Formanlage einer Sonatenhauptsatzform, indem er den Formteil der «Durchführung» als eigenständigen Abschnitt herausarbeitet (ungeachtet der Tatsache, dass dieser bei Reicha noch integraler Teil eines zweiten Großabschnitts bleibt).

⁴² Vgl. Ludwig Finscher, Art. «Klassik», in: *MGG*², Sachteil, Bd. 5, Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 224–40, hier Sp. 228–33.

⁴³ So Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt*, Weimar: Voigt 1844, V.

formaler Statik (im Sinne architektonischer Form) einerseits und Entwicklung (im Sinne von dynamischen Prozessen) andererseits gesetzt ist. Viertens muss bestimmt werden, welche formkonstitutive Rolle der Horizontalen (Melodik) und der Vertikalen (Harmonik) zugewiesen werden. Diese Aspekte der Form erhalten bei Marx, Lobe und Richter je unterschiedliche Gewichtung, und ihren jeweiligen Konzepten liegen Differenzen in ihrer Auffassung der konstituierenden Merkmale musikalischer Form und der Funktion von Form in Musik zugrunde.

Die gegensätzliche Orientierung der Autoren deutet sich schlaglichtartig in der unterschiedlichen Präsenz zweier Leitbegriffe, «Bildung» und «Arbeit», an. Marx verwendet ein Konzept von «Bildung» als Leitidee, mit dem er so weit entfernte Gebiete wie entwicklungspsychologische Aspekte (hinsichtlich der Ausbildung der künstlerischen Fähigkeiten und der Persönlichkeit des Kompositionsschülers) und Konstruktion musikalischer Sinneinheiten (d. h. hinsichtlich kompositionstechnischer Verfahrensweisen) zusammenschließt: Unter den Begriff «Bildung» subsumiert Marx als Ziel des Ausbildungsganges sowohl die handwerklich-technische, aber eben auch künstlerische und persönliche Entwicklung des Kompositionsschülers, als auch die Entfaltung einzelner Elemente (Motive) zur musikalischen Form. Hinter der konkreten Verwendung steht bei Marx die von Herder begründete Idee der «Emporbildung zur Humanität», die von Hegel und Wilhelm von Humboldt weiter entfaltet wurde.⁴⁴ W. von Humboldt formuliert den umfassenden Sinn, der dem Begriff der Bildung zu Beginn des 19. Jahrhunderts zugewiesen wurde, wenn er schreibt: «Wenn wir aber in unserer Sprache Bildung sagen, so meinen wir damit etwas zugleich Höheres und mehr Innerliches, nämlich die Sinnesart, die sich aus der Erkenntnis und dem Gefühle des gesamten geistigen und sittlichen Strebens harmonisch auf die Empfindung und den Charakter ergießt.»⁴⁵ Marx nimmt in seiner Lehre von der musikalischen Komposition genau diese Dimension des ganzheitlichen Sinnes von «Bildung» auf, die sich sowohl auf die Aneignung und Entfaltung einer künstlerischen Einstellung als auch auf die ästhetische Dimension des «lebendigen Kunstwerkes» beziehen lässt.

Während im Leitbegriff «Bildung» bei Marx eine Dimension angesprochen wird, die über die Ausbildung einer rein fachlichen Kompetenz weit hinausreicht, greift Lobe zu dem Begriff der «Arbeit», den er mit einem klar umrissenen Tätigkeitsprofil und konkreten Zielsetzungen verbindet. Lobes Auffassung des Arbeits-Begriffs zielt dabei auf die Betonung eines zweckorientierten Handelns, das auf ein materielles Ergebnis (d. h. die Herstellung einer Komposition) hin ausge-

⁴⁴ Zum Bildungsbegriff vgl. Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen: Mohr ⁵1986, 15–24.

⁴⁵ Wilhelm von Humboldt, *Gesammelte Schriften*, Akademie-Ausgabe, Bd. VII/1, 30, zitiert nach Gadamer, *Wahrheit und Methode*, 16.

richtet ist. Primäres Ziel, so die These, ist nicht die Ausbildung und nachfolgende Hinleitung zum Ins-Werk-Setzen einer künstlerischen Vorstellung, sondern das einfache Erlernen von bzw. die Befähigung zu einem regelgeleiteten Anfertigen eines konventionell gestalteten musikalischen Satzes resp. der Nachvollzug der kompositionstechnischen Aspekte exemplarischer Werke.

2. Kategorien, Ordnungssysteme und Leerstellen in den Formenlehren des 19. Jahrhunderts

2.1. Im Spannungsfeld zwischen Technik und Gehalt: Adolf Bernhard Marx

Der Aufstieg von Adolf Bernhard Marx zu einem einflussreichen Musikästhetiker und Musiktheoretiker im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts beginnt kurz vor der epochalen Zäsur, die mit dem Tod Hegels (1831) und Goethes (1832) den verspäteten Beginn des kulturellen 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Kulturraum markiert.⁴⁶ Die Schriften von Marx stehen im Kontext dieser ideengeschichtlichen Wendung, durch die den humanistischen Wissenschaften neue Interpretationsräume eröffnet werden. Unter konkurrierenden Einflussphären wie dem allmählich verblassenden Spätidealismus, dem aufkommenden ästhetischen Historismus⁴⁷ und dem kulturellen Nationalismus, der sich in Preußen auch in den Humboldt'schen Reformen des Bildungssystems manifestiert, prägt sich ein neues Kunstverständnis aus und verfestigt sich zu einem leitenden Paradigma. Zu dieser allgemeinen kulturellen Neuorientierung tritt bei Marx als weitere bestimmende Komponente eine intensive Rezeption der neuesten pädagogischen Theorien Johann Heinrich Pestalozzis und Hans Georg Nägels sowie der Arbeiten zur Psychologie von Johann Friedrich Herbart und Friedrich Eduard Beneke, deren Ideen die Konzeption der Darstellung seiner musiktheoretischen Lehre beeinflusst haben.⁴⁸ Die Wirkung, die diese Vielzahl von Einflüssen in seinen Schriften hinterlassen hat, lässt sich eher im Sinne assoziativer Aspekte denn als das Ergebnis konsequent durchgeführter Konzepte nachvollziehen – nicht zuletzt, weil Marx seine rezipierten Autoren recht freizügig interpretiert hat.

Marx' Einfluss verdankt sich einer bemerkenswerten, aber nicht untypischen bildungsbürgerlichen Karriere, die ihn mit seiner Berufung zum Musik-

⁴⁶ Zur kulturellen Epochengrenze um 1831 und ihrer Bedeutung vgl. die Argumente von Herbert Schnädelbach in seiner *Philosophie in Deutschland 1831–1933*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 15.

⁴⁷ Vgl. Hannelore Schlaffer und Heinz Schlaffer, *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, bes. 7–71.

⁴⁸ Vgl. dazu Michael Spitzer, «Marx's ›Lehre‹ and the Science of Education: Towards the Recuperation of Music Pedagogy», *Music & Letters* 79/4 (1998), 489–526.

professor 1830 und der zwei Jahre später erfolgten Ernennung zum Universitätsmusikdirektor der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin früh in führende akademische Positionen aufsteigen ließ. Der Einstieg in diese Laufbahn gelang Marx, als er – zu diesem Zeitpunkt in Berlin noch relativ unbekannt – aufgrund glücklicher Umstände 1824 die Leitung der von dem Berliner Verleger und Musikalienhändler Adolph Martin Schlesinger neu gegründeten *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* übernahm, die er bis zu ihrer Einstellung Ende 1830 leitete.⁴⁹ Marx profilierte das Organ, indem er sich – neben der obligatorischen Berichtspflicht zum Musikleben – zum Ziel setzte, die musikalische und musikästhetische Bildung seiner musikinteressierten Leserschaft zu fördern. In seiner Funktion als Herausgeber kommentierte Marx also nicht nur das Musikleben der preußischen Hauptstadt, die im deutschsprachigen Raum verglichen mit anderen kulturellen Zentren wie Leipzig, Düsseldorf oder Wien eher ein intellektuelles als ein musikalisches Profil aufwies, sondern formulierte und propagierte bereits in seinen ersten Artikeln ästhetische Grundsätze, die er später in seinen musikästhetischen und -theoretischen Schriften weiter entfalten sollte.⁵⁰ Seiner vierbändigen *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch* – das Werk erschien zwischen 1837 und 1847 und wurde mehrfach, nach 1887 in einer Bearbeitung von Hugo Riemann, wiederaufgelegt und in großer Verbreitung bis ins 20. Jahrhundert rezipiert – kommt in seinem musiktheoretischen Entwurf eine Schlüsselfunktion zu.⁵¹ Als ein zentraler Punkt seines Denkens tritt frühzeitig Marx' Auffassung hervor, dass die Interpretation jedes musikalischen Kunstwerkes von der Bestimmung der beiden Aspekte «Idee» und «Form» abhängt, die Marx nicht als isolierte Komponenten, sondern als wechselseitig aufeinander bezogen begreift, wobei tendenziell die «Form» eine Funktion der «Idee» ist.⁵² Als Einstieg in die Fragestellung, wie Marx unter dieser Prämisse musiktheoreti-

49 Vgl. dazu Elisabeth Eleonore Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam*, Stuttgart: Metzler 1992, 36 ff.

50 Zur Rekonstruktion von Marx' Agenda in den 1820er-Jahren vgl. Arno Forchert, «Adolf Bernhard Marx und seine *Berliner Allgemeine musikalische Zeitung*», in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse 1980, 381–404 und Scott Burnham, «Criticism, Faith, and the «Idee»: A. B. Marx's Early Reception of Beethoven», in: *19th-Century Music* 13/3 (1990), 183–92.

51 Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, I/1837; II/1838; III/1845; IV/1847; Ausg. Riemann: I/9–1887; II/7–1890; III u. IV/5–1888, nach: Kurt Hahn, Art. «Marx», in: *MGG*, Bd. 8, Kassel: Bärenreiter 1960, Sp. 1734–38.

52 Burnham zitiert als Beleg für diese Position einen Ausschnitt aus einem bereits 1824 in der ersten Nummer der *Berliner Allgemeinen musikalischen Zeitung* veröffentlichten Kommentar zu Beethovens Klaviersonate op. 111, in dem «Form» nicht als etwas «Bestehendes» oder «Selbständiges», sondern als «die Offenbarung der Idee, die Menschwerdung des Gedankens im Kunstwerke» bestimmt wird (vgl. Burnham, «Criticism, Faith, and the «Idee»», 185, Fn. 14).

sche und musikästhetische Aspekte des Themenfeldes Form in Musik miteinander verschränkt, beginne ich die Untersuchung mit der Bestimmung von Bedeutungsumfang und Funktionsweise des Begriffes ‹Motiv› in den Marx'schen Publikationen. Das Resultat ermöglicht einen Blick auf einige Grundlagen seiner Konzeption und liefert gleichzeitig Anhaltspunkte für die weitere Untersuchung, wie Marx das umfassendere Themengebiet Form in Musik konzeptualisiert.

2.1.1. Motiv

Die Musiktheorie definiert allgemein ‹Motiv› als eine kurze musikalische Idee, die melodisch, rhythmisch oder harmonisch (oder durch das Zusammenwirken von zwei oder allen drei Aspekten) charakteristisch geprägt ist.⁵³ In tonaler Musik gilt das Motiv als die kleinste musikalische Einheit, die zumindest aus einer Note plus einer Pause bestehen muss. Motive sind gleichzeitig diejenigen Elemente, aus denen längere syntaktische Einheiten und komplexere Themen gebaut werden, wobei es über die Funktion von Motiven für das Zustandekommen umfangreicherer und komplexerer Einheiten, beispielsweise, ob sie Einheiten generieren oder nur als stabile ‹Bausteine› verwendet werden, unterschiedliche Ansichten gibt. Die verschiedenen theoretischen Traditionen stimmen aber darin überein, dass Motive (wie auch Themen) keine lokalen Ereignisse sind, sondern aufgrund ihrer Charakteristik, ihrer mehrfachen Verwendung und ihrer Modifizierbarkeit im Zusammenspiel mit der tonalen Anlage zusammenhangstiftend und formbildend wirken. Die über ihre innermusikalische Funktion hinausgehende semiotische Aufladung von Motiven, die seit dem frühen 19. Jahrhundert in der Oper (Spohr, *Faust* [1816]; Carl Maria von Weber, *Der Freischütz* [1821]), der Instrumentalmusik (Hector Berlioz, *Symphonie fantastique* [1830]) und später in den Musikdramen Richard Wagners an Bedeutung gewinnt, wird hingegen von Musiktheorie und Publizistik in Form der damit verbundenen Begriffe ‹Erinnerungsmotiv› und ‹Leitmotiv› erst seit den frühen 1870er-Jahren thematisiert.⁵⁴

53 Zur Begriffsgeschichte von ‹Motiv› in der Musiktheorie des 19. und 20. Jahrhunderts vgl. Christoph von Blumröder, Art. ‹Motivo / motif / Motiv›, in: *HmT* (1988/89).

54 Die aktuelle Diskussion in der Musikwissenschaft neigt der Auffassung zu, dass bereits die Instrumentalmusik des späteren 18. Jahrhunderts durch ‹Topoi› eine semiotische Aufladung erfährt. ‹Topoi› [‹Topics›] sind ‹a familiar style type with easily recognizable musical features, ranging in complexity from a simple figure (fanfare, horn call), to a texture (learned style as polyphonic and/or imitative; chorale or hymn style as homophonic), a complete genre (various dance and march types; French overture), a style (*ombra*, *tempesta*, *Empfindsamkeit*), or some overlap of these categories› (Robert S. Hatten, ‹The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works›, in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hg. von Danuta Mirka, New York: Oxford University Press 2014, 514–36, hier 514). Im Gegensatz zum Motiv darf eine formrelevante Funktion von Topoi allerdings bestritten werden (vgl. dazu William E. Caplin, ‹On the Relation of Musical Topoi to Formal Function›, in: *Eighteenth-Century Music* 2 [2005], 113–24).

Marx führt das ‹Motiv› in seiner Kompositionslehre nach arhythmischer ‹Tonfolge› und der ‹Rhythmisierung der Tonfolge› als dritte Komponente des Tonsatzes und als strukturierende Einheit ein. Ein Motiv besteht nach seiner Definition aus mindestens zwei Tönen; der Einzelton ist ‹gleichgültiger, bedeutungsloser›, ‹blosser Stoff›, der erst durch eine (metrische, tonische oder rhythmische) Relation zu einem anderen Ton Gestalt, Physiognomie und Bedeutung gewinnt; Motive sind nach dieser Bestimmung gestalteter ‹Stoff›:

Ein Verhältnis [...], ein Gebilde, das irgend ein noch so einfaches Verhältniss kundgeben soll, erfordert wenigstens zwei Momente, die eben zu einander in Verhältniss treten. Der einzelne Ton ist blosser Stoff, das kleinste Motiv ist aber schon Gestalt, gestaltetes Leben, -- und muss es sein, weil aus ihm alle weitem Gestaltungen, das ganze volle Leben der Kunst, hervorgehn und nur aus Leben Leben erzeugt werden kann.⁵⁵

Eine beliebige Relation zwischen zwei oder mehreren Tönen qualifiziert eine Tonfolge jedoch noch nicht als musikalisch ‹wertvolles› Motiv. Die ästhetische Qualität eines Motivs ergibt sich aus diesem selbst (d. h. seiner charakteristischen Anlage) sowie aus seiner spezifischen Verwendung. In einer vorläufigen erläuternden Zusammenfassung technischer Möglichkeiten, ein Motiv kompositorisch zu verwenden, listet Marx konventionelle Techniken wie ‹wiederholen, versetzen, verkehren, verkleinern und vergrössern, rhythmisch umgestalten› sowie eine Kombination dieser Verfahren auf.⁵⁶ Bei der Beschreibung des *modus operandi* dieser Techniken, aus einem Motiv zahlreiche weitere (verwandte) Motive hervorgehen zu lassen, werden Motive scheinbar wie Objekte, d. h. wie dingliche Gegenstände, betrachtet und behandelt. Die genannten kompositionstechnischen Praktiken müssen jedoch im Zusammenhang mit der in derselben Passage geäußerten Idee der ‹Gestalt›, des ‹gestaltete[n] Leben› und des ‹Leben erzeug[enden]› Potenzials interpretiert werden. Bereits bei der ersten Erwähnung des Begriffes ‹Motiv› hatte Marx die sich auf strukturelle Aspekte der Erscheinung beziehende Bestimmung um qualitative Aspekte ergänzt, wobei es zwischen der ersten und sechsten Auflage seiner *Kompositionslehre* zu Verschiebungen kommt. In der ersten Auflage heißt es:

Solche Formeln, welche den *Keim* und *Trieb* eines aus ihnen hervorwachsenden Satzes enthalten, wollen wir *Motive* nennen. Jede Vereinigung von zwei oder mehr Tönen kann als Motiv gelten; in solchen Motiven, können wir sagen, besteht der Inhalt aller Tongebilde, und wir müssen betrachten, *wie diese Keime zu hegen, zu benutzen, zu vervielfältigen sind*, um uns stets neue Sätze, Gänge und Perioden zu gewähren.⁵⁷

55 Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁸1875, I:33, Fussnote (als Ergänzung eingefügt in Aufl. ⁶1863).

56 Vgl. ebd., I:39.

57 Vgl. Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, 1837, I:27.

Die entsprechende Passage in der überarbeiteten sechsten Auflage lautet:

Eine solche Tongestalt, -- eine Gruppe von zwei, drei oder mehr Tönen, -- um eine grössere Tonreihe nach ihrem Vorbilde zu gestalten, die gleichsam ein *Keim* oder *Trieb* ist, aus dem die grössere Tonreihe erwächst, nennen wir *Motiv*. [...] [Es hängt] von uns ab, eine beliebige Zahl von Tönen als Motiv zusammenzufassen [...]. Jede Vereinigung von zwei oder mehr beliebigen Tönen in beliebiger Geltung kann als Motiv dienen.⁵⁸

Während in der Erstausgabe von 1837 ‹Motiv› als ‹Formel› definiert wird, die eine Wirkung auf den musikalischen Fortgang ausübt (‹Keim›; ‹Trieb›) und somit als Ausgangspunkt jeder umfangreicheren (organisch gebildeten) musikalischen Struktur gilt, wird diese vermutlich unter dem Einfluss von Goethes Morphologie und Schillers Ästhetik stehende Formulierung nach der Jahrhundertmitte ins Metaphorische gewendet (‹gleichsam ein Keim oder Trieb›) und damit abgeschwächt. Mit der Streichung der Formulierung, ‹in solchen Motiven [...] besteht der Inhalt aller Tongebilde› [1837] wird der unter Umständen irreführende Begriff ‹Inhalt› gestrichen und stattdessen von einer ‹Tongestalt› gesprochen. Darüber hinaus stärkt Marx in der achten Auflage konsequenterweise die subjektive Komponente des Motivbegriffes (‹[es hängt] von uns ab, eine beliebige Zahl von Tönen als Motiv zusammenzufassen›), denn schließlich liefert er keine festen Kriterien, die Umfang und Struktur eines Motivs definieren.

In beiden Ausgaben tritt Marx jedoch entschieden dem möglichen Eindruck entgegen, dass in einer Komposition die entstehenden Motive ohne Bezug aufeinander, quasi zersplittert, aufeinander folgen könnten. Analog zur ‹Melodie›, die ein ‹Gedanke, der Ausdruck von dem, was in der Seele des Komponisten vorgeht›⁵⁹ sei, geht es bei der Arbeit mit dem Motiv nicht um die mechanische Erzeugung möglichst vieler abgeleiteter neuer Motive; Leitfaden beim variierenden Formulieren von Motiven – ein zentraler Bestandteil kompositorischer Tätigkeit – sei ‹Folgerichtigkeit und Stetigkeit›.⁶⁰ Die strukturelle Anlage eines gegebenen Motivs,⁶¹ und dessen Kontext sind für eine angemessene Entfaltung wesentlich; die Wechselwirkung dieser Komponenten bestimmen den ästhetischen Wert einer musikalischen Idee: ‹[...] weil nicht das Motiv für sich, sondern dasselbe und seine Verwendung den künstlerischen Werth bedingt.›⁶² Marx

58 Vgl. Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, 81875, I:32 f.

59 Ebd., I:36.

60 Ebd., I:39.

61 ‹Ueberall, von der ersten gegebenen Grundlage an, machten wir uns klar, was wir besäsen, was unsre Tongebilde enthielten, was sie nach ihrem Zweck noch foderten oder zuließen; dies gab stets das noch Fehlende oder Neue an die Hand›, ebd., I:31.

62 Ebd., I:34. Marx rekurriert hier auf das Kopfmotiv des ersten Satzes aus Beethovens Sinfonie Nr. 5 c-Moll und führt auf Seite 40 erläuternd aus, ‹dass es hauptsächlich auf die Weise der Anwendung ankommt und dass nicht zahlreiche aneinander gereihte Einfälle, sondern energisches Festhalten und Vertiefen in den Grundgedanken Kraft verleiht›.

weist also hier – wie auch in inhaltlich vergleichbaren Passagen – darauf hin, dass die Reduktion des Kunstwerkes auf handwerkliche, kompositionstechnische Prinzipien an der Essenz des Phänomens «Kunst» vorbeigeht.

In Analogie zum Motiv bestimmt Marx Melodie als Erscheinungsform, die mehr als eine Abfolge von Tönen darstellt. Sie muss vielmehr etwas ausdrücken, das ihr zugrundeliegt; dieses Prinzip ist wiederum nicht rein technischer Natur, sondern gewährleistet, dass eine Melodie einen «bestimmten Sinn» erhält: Sie wird «ein Gedanke, der Ausdruck von dem, was in der Seele des Komponisten vorgeht.»⁶³ In dieser Passage reflektiert Marx die Spannung zwischen der Darstellungsform einer Kompositionslehre, dem abstrakten Erörtern von Konstruktionsprinzipien, die Beziehungen (Kontraste und Zusammenhänge) innerhalb und zwischen musikalischen Passagen generieren, und dem künstlerisch-ästhetischen Empfinden. In diesem Zusammenhang differenziert er zwischen «Bewußtsein», d. h. dem analytischen Betrachten und Kategorisieren der Phänomene durch den Verstand, und dem «künstlerischen Bewußtsein», in dem Anschauung, Gefühl und Verstand miteinander verschmelzen.⁶⁴ Marx weist darauf hin, dass die «unvermeidliche Lehr- und Sprachform» der Kompositionslehre den Anschein erweckt, es handele sich um abstrakte Verstandesoperationen. In Wirklichkeit müsse eine Phrase als «musikalisches Erlebnis» aufgefasst werden und dadurch als «lebendig und lebenerzeugend».⁶⁵ Daher geht es bei der Interpretation von Kunst und deren Lehre insbesondere darum, das «Entwickeln, dies fortwährende Um- und Weiterbilden» nicht als Selbstzweck aufzufassen, sondern als «bildende Kraft».⁶⁶ Dieser Begriff weist ins Zentrum von Marx' Ästhetik. Marx begreift künstlerische Form als Resultat von dynamischen Prozessen, deren Spannungen nicht nur das musikalische Werk hervorbringen, sondern deren Span-

63 Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, I:36.

64 Ebd., I:46, Fn.

65 Ebd. Spitzer charakterisiert daher Marx' Lehre als «performative» (im Gegensatz zu «declarative»): «Musical meaning for Marx was <performative>, rather than <declarative>: since the highest form of understanding is composition, musical knowledge can only emerge from <productive activity>», Spitzer, «Marx <Lehre> and the Science of Education», 497. Allerdings scheint mir auch der hörende Nachvollzug als nachschaffendes Erleben eine Form von «productive activity» zu sein. Spitzer zeigt in derselben Arbeit – meines Erachtens überzeugend – dass Marx' «Musiktheorie» als ein Lehrbuch konzipiert ist, dessen inhaltliche und methodologische Anlage – einschließlich der Vermittlung elementarster Lehrgegenstände – sich an den pädagogischen Ansichten Pestalozzis und Herders orientiert und seine eigene Lehrerfahrung reflektiert. – Der Begriff des Lebens, der Verlebendigung, wird in der deutschen Philosophie und Ästhetik seit Kant und Herder gegen rein mechanische Abläufe gesetzt. Wortfelder wie «Kraft» und «Organismus» übertragen «Leben» als ein inneres Prinzip, das Veränderungen bewirkt und gleichzeitig Zusammenhang schafft (vgl. U. Dierse und K. Roth, Art. «Leben, V.», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 5, Basel: Schwabe 1980, Sp. 71–97, hier 71 f.).

66 Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*,⁸ 1875, I:41.

nungen in das Werk eingehen und zu seinem Wesen gehören. Die «bildende Kraft» erzeugt beispielsweise auf motivisch-thematischer Ebene Kontinuität und Einheit; diese beiden Kategorien, die die Integrität des musikalischen Werkes sichern sollen, haben die Zielsetzungen der Analyse tonaler Musik bis in die Gegenwart hinein bestimmt und wurden erst Ende des 20. Jahrhunderts grundsätzlich in Frage gestellt.⁶⁷ Marx verknüpft also quasi programmatisch Erläuterungen zur Struktur musikalischer Form mit Überlegungen zu ihrer Dynamik und zur Ästhetik der Form. Vor einer weiteren Untersuchung von Marx' Konzeption musikalischer Form und einer Bestimmung, welche Position seine musikalische Formenlehre innerhalb seines theoretisch-ästhetischen Systems einnimmt, soll zunächst der ästhetische Aspekt seiner Formauffassung erörtert werden.

2.1.2. Aspekte des ästhetischen Formbegriffs

Die Bedeutung von musikalisch-künstlerischer Form – deren Realisierung in der Komposition und deren Nachvollzug im Vortrag und beim Hören – erschließt sich für Marx erst durch ihre Relation zum Inhalt. Eine gelungene künstlerische Äußerung beruht weder auf mechanischer, rationaler Anwendung eines kompositorischen Regelkanons, noch auf unkontrollierten Gefühlen; ersteres führt zu einem «kalt[en] Machwerk», letzteres zu «unbestimmten – weil ziellosen und drum formlosen Zuckungen».⁶⁸ Kunst, so definiert Marx, «ist Vernunft in sinnlicher Erscheinung; Vernunft ist ihr Bedingung und Inhalt».⁶⁹ Gestaltlose Materie bleibt ebenso wie reine «Regungen innerlichen Lebens» unerfassbar. Erst durch Form gewinnt Materie eine intelligible Gestalt, wird bestimmt und spezifisch: «Denn Gestalt -- Form gewinnen, ist nichts Anderes als: sich bestimmen, ein für sich Seiendes von Anderm Geschiedenes werden.»⁷⁰ In der Kunst bestimmt Marx den Gegensatz von Form als «Formlosigkeit», d. h. «der nicht gestaltete, also nicht bestimmte und in seiner Formlosigkeit gar nicht bestimmbare Inhalt.»⁷¹ Der (noch) unbestimmte Inhalt liegt aber der künstlerischen Gestaltung zugrunde, geht dieser offenbar voraus:

⁶⁷ Dies lässt sich an der Auffassung des ästhetischen Konzepts «Einheit», aber auch an dem musiktheoretischen Konzept des Thematizismus zeigen. Zu letzterem vgl. Felix Wörner, «Thematicism – Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie», in: *ZGMTH* 6/1 [2009], 77–89. <https://doi.org/10.31751/428>.

⁶⁸ Adolf Bernhard Marx, «Die Form in der Musik», in: *Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen*, hg. von Johannes Andreas Romberg, Bd. 2, Leipzig: Romberg 1856, 21–48, hier 24.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Ebd., 25.

⁷¹ Ebd.

Die Form in der Musik ist also nichts Anderes, als Gestaltung und damit Bestimmung des Inhalts, der ursprünglich gestaltlos und unbestimmt, aber musikalischer Gestaltung gewärtig und begehrend im Geiste gelegen, und nun erst -- durch Gestaltung, durch die Form -- Musik wird. In der musikalischen Form setzt der Geist seinen musikalischen Inhalt, setzt ihn fest, kommt in ihm zu sich und seinem Recht und Bewußtsein.⁷²

In den Künsten ist Form also nicht ein äußerliches Merkmal, sondern Bedingung dafür, dass der Geist «zu sich kommt»; dies bedeutet auch, dass nur durch die Form der Inhalt für den Verstand erfassbar wird. Marx denkt das Verhältnis von Inhalt und Form als In-eins-Fallen; Voraussetzung dafür ist, dass Form aus «der Freiheit des eigenen Geistes»⁷³ in direktem Bezug zum Gehalt entsteht. Gängige Formmodelle werden nicht mechanisch reproduziert, sondern sind «Eigentum meines Geistes» und «aus ihm, aus meiner Vernunft wiedergeboren».⁷⁴

Marx' Überlegungen zur Ästhetik der Form weisen ihn als einen Musiktheoretiker aus, dessen Hauptlinien seiner Argumentation noch stark im Geist des Idealismus verhaftet sind und der in zentralen Fragen eine deutliche Affinität zu Hegel bzw. zum Hegelianismus – der wirkungsgeschichtlich einflussreichsten Strömung innerhalb der Ästhetik nach Hegels Tod – aufweist.⁷⁵ «Die absolute Kunst», so schreibt Hegel, «ist die, deren Inhalt der Form gleich ist.»⁷⁶ Die Frage stellt sich jedoch, wie diese ideale Beziehung zwischen Inhalt und Form zu denken und zu bestimmen ist. In seinem philosophischen Entwurf grenzt Hegel die Ausdrucksformen von Kunst, Religion und Philosophie voneinander ab und betrachtet diese Bereiche als eine je höhere Stufe des absoluten Geistes. Nur in der Kunst, im Gegensatz zu Religion und Philosophie, tritt der Inhalt durch die sinnliche Form in Erscheinung: «Es ist bereits gesagt, daß der Inhalt der Kunst die Idee, ihre Form die sinnliche bildliche Gestaltung sei. Beide Seiten nun hat die Kunst zu freier versöhnender Totalität zu vermitteln.»⁷⁷ Diese Vermittlung kann

72 Ebd.

73 Ebd., 26.

74 Ebd.

75 Zu den Spuren des Hegelianismus in Marx' *Die Lehre von der musikalischen Komposition* vgl. Peter Rummenheller, «Der idealistisch-pragmatische Theoriebegriff Adolph Bernhard Marx'», in: ders., *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 12), Regensburg: Bosse 1967, 19–25; Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, 73–76. Thaler konstatiert bei Marx den Versuch, Goethes Organismus-Modell und Hegels progressive Geschichtsdeutung, zwei Konzepte, die sich tendenziell ausschließen, miteinander zu verbinden.

76 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Frühe politische Systeme. System der Sittlichkeit. Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts. Jenaer Realphilosophie*, hg. und kommentiert von Gerhard Göhler, Frankfurt a. M.: Ullstein 1974, 281.

77 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik I* (= *Werke* 13), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, 100.

immer nur als individualisierte, konkrete in Erscheinung treten, daher richtet sich die Kunst nicht auf das Allgemeine aus:

Denn das Kunstwerk soll einen Inhalt nicht in seiner Allgemeinheit als solchen, sondern diese Allgemeinheit schlechthin individualisiert, sinnlich vereinzelt vor die Anschauung bringen. Geht das Kunstwerk nicht aus diesem Prinzip hervor, sondern hebt es die Allgemeinheit mit dem Zweck abstrakter Lehre heraus, dann ist das Bildliche und Sinnliche nur ein äußerlicher und überflüssiger Schmuck und das Kunstwerk ein in ihm selbst gebrochenes, in welchem Form und Inhalt nicht mehr ineinander verwachsen erscheinen.⁷⁸

Dies bedingt gleichzeitig den Inhalt: Während die mit den Mitteln des Kunstschönen darzustellenden Inhalte sinnlich in Erscheinung treten, sind die in der Philosophie darzustellenden Inhalte geistiger Art, die begrifflich, aber eben nicht sinnlich gefasst werden können. Die enge Bezogenheit von Inhalt und Form ist daher in der Kunst ganz spezifisch ausgeprägt und wird von Hegel so beschrieben:

Hieraus ergibt sich sogleich nach der Seite des *Inhalts*, daß die schöne Kunst nicht könne in wilder Fessellosigkeit der Phantasie umherschweifen, denn diese geistigen Interessen setzen ihr für ihren Inhalt bestimmte Haltpunkte fest, mögen die Formen und Gestaltungen auch noch so mannigfaltig und unerschöpflich sein. Das gleiche gilt für die Formen selbst. Auch sie sind nicht dem bloßen Zufall anheimgegeben. Nicht jede Gestaltung ist fähig, der Ausdruck und die Darstellung jener Interessen zu sein, sie in sich aufzunehmen und wiederzugeben, sondern durch einen bestimmten Inhalt ist auch die ihm angemessene Form bestimmt.⁷⁹

Hegel hebt an dieser Stelle die Bedeutung des bestimmten Inhaltes für die Form hervor: Es handelt sich nicht um eine symbiotische oder wechselseitige Beziehung, sondern der Inhalt bestimmt maßgeblich die formale Gestaltung.

Hegels Ästhetik gilt als der in seiner Zeit anspruchsvollste, aber auch spannungsreiche Versuch, Klassizismus, Historismus und Theorie der Künste miteinander zu verbinden. Marx nimmt wesentliche Elemente von Hegels Ansatz auf, hat jedoch, im Gegensatz zum Philosophen Hegel, nicht das Gesamtsystem der Künste im Blick, sondern entwirft seine theoretischen Überlegungen in Hinblick auf die angewandten Teile seiner Lehre.⁸⁰

Generell bestimmt Marx den Begriff Form als «vernunftgemässe Ausgestaltung des geistigen Inhalts.»⁸¹ Wie Hegel weist Marx dem Inhalt den Primat zu. Um jedoch durch Kunst sinnlich fassbar und erfahrbar zu werden, muss die Idee

78 Ebd., 77.

79 Ebd., 28 f.

80 Dies gilt nicht nur für die Marx'sche Kompositionslehre, sondern auch für seine Publikation *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege* (Leipzig: Breitkopf und Härtel 1855), in der Marx die Bildungsfunktion der Kunstform Musik hervorhebt.

81 Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, 154.

eine ihr gemäße Form finden. Die Trennung zwischen Inhalt und Form ist immer eine künstliche; in der Kunst fallen beide in eins. Marx spricht hier (in Hinblick auf die Kunstform Musik) von «Geistkörperlichkeit». Obwohl das Resultat, das gelungene individuelle Kunstwerk als das Ineinander von Inhalt und Form beschrieben wird, bekräftigt Marx den Primat des Inhalts. Modifikationen der Form müssen durch eine Änderung der geistigen Substanz motiviert sein:

Ueberhaupt ist es mit dem Wesen der Kunst unvereinbar[,] Inhalt und Form[,] Geist und Material oder Mittel zu scheiden, Eins ohne das Andere fortschreiten oder stehnbleiben zu lassen. Die Kunst ist eben Geistkörperlichkeit, Geist und Körper in Zweieinigkeit; wer in Form oder Mitteln Aenderung zugiebt, muss sie auch im Geist als vorhanden eingestehn.⁸²

Aus der konstatierten Verschränkung von Inhalt und Form leitet sich als Aufgabe für die Interpretation ab, diese Bezüglichkeit aufzuweisen, und zwar insbesondere an den für ihn maßstabsetzenden Kompositionen Beethovens:

Formeller Zwang besteht nur für den[,] der der Form nicht mächtig, dem Kundigen ist jede Form nur vernunftnothwendiger Ausdruck für irgend eine Reihe geistiger Kundgebungen. Aber jede Form ist nur für ihren Inhalt vernünftig und nothwendig; folglich ist jede nur einseitig anwendbar und muss dem ihr fremden Inhalt wider sprechend und zwangvoll werden. Nur die Herrschaft über alle giebt mit der Macht neue zu bilden wahrhaftige künstlerische Freiheit, die nichts weniger ist als Formzerbrechen und Formlosigkeit, sondern vielmehr volles Uebereinstimmen der Idee und Empfindung mit ihrer Aeusserung. Nicht Zwang und nicht Willkühr sondern Freiheit, Uebereinstimmung des Wollens und Thuns mit der Vernunft, ist im Wesen der Kunst gesetzt und war auch Beethovens Lösung. Dies Schritt für Schritt durch alle Kunstgestalten und an den Meisterwerken aufzuweisen ist eine Hauptaufgabe der Kompositionslehre gewesen. [...] Zugleich war ihm [Beethoven] nach innerlicher Nothwendigkeit Beruf und Macht zu neuen Gestaltungen verlehnt.⁸³

In Marx' Konzeption zeichnet sich eine Spannung zwischen dem individuell gestalteten, ästhetisch gültigen «Meisterwerk» und den typisierten Kunstformen ab. Während Marx in der Werkinterpretation die Adäquanz von «Inhalt» und «Gestalt» exemplarisch an individuellen Kompositionen herauszuarbeiten sucht, die der «Kundige» nach den Prinzipien der Vernunft und Notwendigkeit schafft («jede Form ist nur für ihren Inhalt vernünftig und nothwendig»), zielt das System der «Kunstformen» auf die Beschreibung und Klassifizierung der gängigsten typisierten Formen ab. Die Erörterung des Zusammenspieles dieser beiden Formkonzepte setzt eine Analyse der Kunstform und des Systems der Formen bei Marx voraus.

⁸² Ebd., 197.

⁸³ Ebd., 162 ff. Vgl. auch ders., *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, 2 Bde., Berlin: Janke 1859.

2.1.2.1. Form als «Kunstform»

Der ästhetische Formbegriff findet eine Ergänzung in der Bestimmung von «Form als ‹Kunstform›», die Marx als weiteren grundsätzlichen Baustein seines Formkonzeptes in der Einleitung zum zweiten Hauptteil «Die freie Komposition» seiner *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch* formuliert. Die Art der Gestaltung des Kunstwerkes ist seine ‹Form›, die Marx bestimmt als

die Weise, wie der Inhalt des Werks – die Empfindung, Vorstellung, Idee des Komponisten – äusserlich, Gestalt geworden ist, und man hat die *Form des Kunstwerks* näher und bestimmter als die *Aeusserung*, als das *Aeusserlich-Gestaltwerden seines Inhalts* zu bezeichnen.⁸⁴

Individueller Gehalt tritt durch individuelle Form in Erscheinung. Allgemeine und verbindende Merkmale von Kunstwerken im Sinne eines systematischen Ordnungssystems werden hingegen durch die ‹Kunstformen› beschrieben. Klassifizierung, Beschreibung und Lehre von Kunstformen in Musik ist Aufgabe der Formenlehre. Marx beschränkt sich jedoch nicht auf die reine Deskription oder systematische Erfassung von Sachverhalten. Wie, so fragt Marx, ist das System der heutigen Kunstformen entstanden? Vergleichbar mit den Prinzipien, die Marx der Entwicklung der Elementarlehre zugrunde legte, leitet er sein System der Kunstformen aus der Vernunft ab. Dieses System entfaltet sich von elementaren Formen (wie der Periode⁸⁵) zu komplizierteren Formen (am Ende stehen Rondo- und Sonatenform): Formen lassen sich eine nach der anderen «vernunftgemäss und in strenger Folgerichtigkeit entfalten», und jede Form findet in der Elementarlehre und in den vorangegangenen Formen ihre Rechtfertigung:

Uns ist also jede Form nichts anders, als *einer der Wege, auf denen die künstlerische schaffende Vernunft ihr Werk vollbringt*, und alle Formen insgesamt sind uns der Inbegriff aller der Weisen, in denen die künstlerische Vernunft ihr Werk, die Gesamtheit der Kunstwerke hervorbringt.⁸⁶

In dieser genetischen Konzeption der künstlerischen Formen kommt der Vernunft im Zusammenspiel von Inhalt (als vorbegrifflicher Komplex von Vorstellungen, Empfindungen etc.) und Form eine herausragende Position zu.⁸⁷ Die Vernunft ist diejenige Instanz, die es ermöglicht, dass Inhalt durch Form in Er-

⁸⁴ Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁵1864, II:5.

⁸⁵ Die ‹Periode› gilt Marx als die «erste Kunstform», da sie eine «in sich selbst vollkommen ausgebildete Gestaltung» aufweist (Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁶1873, II:15).

⁸⁶ Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁶1873, II:8.

⁸⁷ Zum Begriff ‹generisch› vgl. Carl Dahlhaus, «Ästhetische Prämissen der ‹Sonatenform› bei Adolf Bernhard Marx», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2 (1984), 73–85, hier 78.

scheinung tritt; gleichzeitig beurteilt die Vernunft die entstehende Form. Sie ist «Richterin» und «Schöpferin» der Formen:⁸⁸

Form ist vernunftgemässe – der Vernunft der Sache gemässe Gestaltung. Es giebt nur ein Gesetz für alle Form: die Vernunft der Sache. [...] Man gewinnt erst einen Begriff vom Reichthum und der Tiefe der Kunst, wenn man dieses Heer von Gestaltungen in Einem Ueberblicke zusammenfasst, in dem die schöpferische Vernunft alle Möglichkeiten ihrer Welt zu durchbilden trachtet, wie die Natur im Heer ihrer Gestalten alle Möglichkeiten des Daseins. Beginne man, wo man wolle: thatgewordenes Denken lässt aus dem einfachsten Motiv den unbestimmbar verlaufenden Gang entstehen, beschliesst den Gang zum Satze, vereint Satz und Gegensatz zur Periode, eröffnet die Periode zum zwei-, zum dreitheiligen Liede. Stelle man die Grundzüge der Rondo- und Sonatenformen [hier fügt Marx eine Übersicht aller Grundtypen der Rondo- und Sonatenformen ein] zusammen, deren letzte und entwickeltste zurückweist auf die höchste Entwicklung der einfachsten Gestalt (dreitheilige Liedform) und den Urgegensatz aller Musik – Ruhe / Tonika -- Bewegung / Tonleiter / Dominantakkord -- Ruhe / Tonika – überall waltet stetiges Vernunftgesetz.⁸⁹

Dieses theoretische Verständnis von künstlerischer Form hat Konsequenzen für die historische Beurteilung und systematische Gliederung der Formen. Eine Geschichte der künstlerischen Form vergleicht Marx mit der angewandten Logik oder mit der Narration der «Entwicklung des Geistes in der Musik.»⁹⁰ Theoretisch ist diese Entwicklung nie abgeschlossen, denn neue Formen können immer entdeckt werden. Neu entstandene Kunstformen finden aber nur eine Legitimation, wenn sie notwendig sind, d. h. durch diese ein Inhalt gestaltet werden kann, der mittels der bereits bestehenden Kunstformen nicht zum Ausdruck gebracht zu werden vermag.⁹¹ Ihre Notwendigkeit muss daher von der obersten Kontrollinstanz, der künstlerischen Vernunft, anerkannt werden.⁹²

Somit stellt Marx die Entfaltung des Systems der Kunstformen als konsequente Entwicklung dar, die in der Musik Beethovens einen (vorläufigen?) Abschluss findet; seine Systematik stimmt allerdings mit der historischen Entstehung der musikalischen Formen nicht überein.⁹³ Die Einsetzung der «Vernunft» als obersten Legitimationsprinzips künstlerischer Form verpflichtet darüber hinaus dazu, die Funktionsweise von Vernunft näher zu erläutern. Das erkenntnis-kritische Fundament seiner Argumentation leitet Marx jedoch ohne nähere Er-

⁸⁸ Vgl. Marx, «Die Form in der Musik», 28.

⁸⁹ Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁵1879, III:604.

⁹⁰ Marx, «Die Form in der Musik», 28.

⁹¹ Vgl. Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁶1873, II:5, Fn. Als Beispiele der Erweiterung der Kunstformen nennt Marx in erster Linie Beethoven, aber auch sein eigenes Oratorium *Mose*.

⁹² Vgl. Marx, «Die Form in der Musik», 27.

⁹³ Vgl. Dahlhaus, «Ästhetische Prämissen der «Sonatenform» bei Adolf Bernhard Marx», 80 f.

läuterungen aus dem Gedankengut des Idealismus her; einzelne Aspekte gehen laut Dahlhaus auf Kant, Schiller, Herder und insbesondere Goethe und Hegel zurück.⁹⁴ Dabei kreisen Marx' Erläuterungen immer wieder um die Herausforderungen einer ästhetischen Bewertung in der Spannung zwischen (Gattungs)normen und dem musikalischen Kunstwerk; dieses Thema erörtert er am Verhältnis von Allgemeinem und Besonderem, von Typus und Individuation, von Grundform und Abweichung.

2.1.2.2. Typus und Individuation

Im späteren 18. Jahrhundert erfährt der Begriff des Typus im Sinne von Grundform eine neue Definition durch die in der Naturforschung formulierte sogenannte Epigenesislehre, die von George Louis Leclerc Comte de Buffon dahingehend formuliert wird, dass es «für alle Lebewesen einen gleichen Grundbauplan gebe [...], der] sich in verschiedenen Grundmustern der Gattungen variiert finde [...] als eine im Material festgelegte innere Form.»⁹⁵ Im deutschen Kulturraum ist es Johann Gottfried Herder, der die Auffassung vertritt, die belebte Natur sei nach einem einzigen Haupttypus organisiert, welcher die Anlage aller Gattungen sowie der vom Niedrigsten zum Höchsten organisierten und am stärksten ausdifferenzierten Lebewesen bestimme.⁹⁶ Zu diesem durch Herders naturphilosophisches Denken geprägten genetischen Modell der Entwicklung von Grundformen tritt bei Marx die Goethe'sche Bestimmung von Typus. Goethe richtet seine Aufmerksamkeit auf die ästhetische Komponente, d. h. das Problem, wie die Relation von Allgemeinem und Besonderem zu fassen sei. In seiner frühen Einleitung zur Morphologie konstatiert Goethe, das Einzelne gehe ebenso wenig im Typus auf, wie sich ein Typus aus der Summe der einzelnen *species* ermitteln lasse.⁹⁷ Da sich auf das Allgemeine nicht durch rationale Analyse schließen lasse, schlägt Goethe

⁹⁴ Vgl. Dahlhaus, ebd. und, insbesondere zur Goethe-Rezeption, Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts*, 66–76.

⁹⁵ Zit. nach Dieter Schlenstedt und Marion George, Art. «Typisch/Typ(us)», in: *ÄGB VII*:191–246, hier 212.

⁹⁶ Vgl. ebd., 214.

⁹⁷ «Große Schwierigkeit, den Typus einer ganzen Klasse im Allgemeinen festzusetzen, so daß er auf jedes Geschlecht und jede Species passe, da die Natur eben nur dadurch ihre *genera* und *species* hervorbringen kann, weil der Typus, welcher ihr von der ewigen Nothwendigkeit vorgeschrieben ist, ein solcher Proteus ist, daß [er] einem schärfsten vergleichenden Sinne entwischt und kaum theilweise und doch nur immer gleichsam in Widersprüchen gehascht werden kann», Johann Wolfgang Goethe, [*Botanik als Wissenschaft*]. *Einleitung*, in: Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Morphologie* (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* I, 24), hg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987, 93. Die Textstelle findet sich auch zitiert im Art. «Typisch/Typ(us)», in: *ÄGB VII*:216.

vor, durch Anschauung allein könne sich intuitives Begreifen des Allgemeinen ereignen.⁹⁸ Auf diese Bestimmung der Grundform wird zurückzukommen sein.

Wie bereits thematisiert wurde, begreift Marx ‹Inhalt› und ‹Form› in der künstlerischen Darstellung als aufeinander bezogene Aspekte, wobei er die inhaltliche Komponente als das primäre Element bestimmt.⁹⁹ Eine Erweiterung, Durchbrechung, Überschreitung oder Auflösung typisierter Formen wird für das ‹lebendige Kunstwerk› gefordert, die aber nur mit der Instanz des ‹künstlerischen Verstandes›, d. h. den durch die zugrundeliegende künstlerische Idee quasi logisch notwendigen Konsequenzen der Formgestaltung zu legitimieren ist. Gleichzeitig betont er, dass sich die eigentliche künstlerische Qualität einer Eingebung, eine sich daraus entwickelnde individuelle Formanlage etc. der Kompositionslehre im engeren Sinne entzieht. Während jedoch das daraus resultierende pädagogische Problem der Unmöglichkeit einer konkreten Vermittlung, wie Kunstwerke hoher ästhetischer Qualität zu schaffen seien, mit dem Hinweis auf die prinzipielle Entwicklungsfähigkeit (oder den Mangel derselben) des angehenden Künstlers zurückgestellt wird, tangiert das Phänomen der Überschreitung etablierter formaler Modelle allerdings auch die Legitimation solcher künstlerischen Lösungen an sich. Sichtbar wird hier die Spannung zwischen ‹Lehre› und individuellem ‹Kunstwerk›, zwischen Allgemeinem und Besonderen, die im 18. Jahrhundert mit dem Verblassen der Regelpoetik in jeder Kunstlehre unvermeidbar aufbricht. Bereits Kant hat diese Problematik in seiner *Kritik der Urteilskraft* beschrieben und gleichzeitig mit seiner Bestimmung von ‹Genie› eine Lösung vorgeschlagen.¹⁰⁰ In seiner dritten Kritik beschreibt der Königsberger Philosoph Genie als ‹die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen›; die so entstehenden Kunstwerke (‹Produkt eines Genies›) eignen sich aber nicht zur Nachahmung, sondern nur ‹[zur] Nachfolge für ein anderes Genie, welches dadurch zum Gefühl seiner eigenen Originalität aufgeweckt wird, Zwangsfreiheit von Regeln so in der Kunst auszuüben, daß diese dadurch selbst eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich als musterhaft zeigt.›¹⁰¹ Entscheidender Punkt ist, so interpretiert Martin Seel, dass das Genie nicht an die ‹bisherigen – eigenen und fremden – Konventionen der künstlerischen Konstruktion gebunden ist, sondern zugleich die Freiheit [besitzt], in der Erkundung des jeweiligen Materials etwas geschehen zu lassen, das einen unvordenklichen Spielraum der Selbstbegegnung eröff-

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ³1847, II:141: ‹Wir wollen uns also keine übereilte äusserliche Regel geben, sondern überall den Inhalt, die Idee des jedesmaligen Werkes als höchstes Gesetz für die Form anerkennen.›

¹⁰⁰ Vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 49, (B 192 f.).

¹⁰¹ Ebd., (B 200).

net.»¹⁰² Allerdings ist diese Aussage nicht so aufzufassen, dass der Grundsatz «anything goes» gelten würde. Vielmehr werde insbesondere geschichtliche Entwicklung – Marx spricht von «Fortschritt» – von dem Gesetz der Vernunft geleitet:

Die geniale Kraft [greift] nicht zufällig und ungeordnet in das Kunstleben ein, [...] vielmehr erscheint der Fortschritt von tiefster Vernunft und Folgerichtigkeit geordnet. Die Kunst entfaltet sich gleich jedem Organismus in strenger Nothwendigkeit nach den Bedingungen ihres Wesens, und ihre Geburten entsprechen [...] dem jedesmaligen Standpunkt und Bedürfnisse des Geistes.¹⁰³

Hinter diesen allgemeinen Aussagen verbirgt sich auch eine Strategie, die herausragende Stellung der Kunstwerke Beethovens zu begründen. Marx erkennt in dessen Werken den Höhepunkt einer geschichtlichen Entwicklung, die er als Erreichen des Zeitalters der Idealmusik bezeichnete.¹⁰⁴ Diese These hat großen Einfluss auf seine Theorie der musikalischen Form, die Beethovens Werke mit nachhaltigen Konsequenzen als exemplarische und zentrale Gegenstände musikalischer Analyse und Formtheorie einstuft.¹⁰⁵ Denn der Vorwurf, Beethoven sei «der Form untreu, formlos, exzentrisch, phantastisch u.s.w. geworden»,¹⁰⁶ gehörte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einem Rezeptionsmuster von Beethovens Musik.¹⁰⁷ Dieser Ansicht setzt Marx entgegen, Beethoven breche nicht

¹⁰² Martin Seel, «Aktive Passivität. Über die ästhetische Variante der Freiheit» [2011], in: ders., *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt a. M.: Fischer 2014, 240–65, hier 257.

¹⁰³ Marx, *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*, 150.

¹⁰⁴ Vgl. Adolf Bernhard Marx, *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, ³1875, I:261–66; Bauer, *Wie Beethoven auf den Sockel kam*, Stuttgart 1992; eine kurze Zusammenfassung in Hinblick auf die musiktheoretischen Ausführungen bei Marx gibt auch Scott Burnham, *Beethoven Hero*, Princeton: Princeton University Press 1995, 69–81.

¹⁰⁵ Marx steht damit am Beginn einer Wissenschaftstradition, die weiter über Riemann und Schönberg bis Ratz und Reti musiktheoretische Kategorien an den Werken Beethovens entwickelt und exemplifiziert hat. Auch Carl Dahlhaus sieht in den «Schwierigkeiten der Beethoven-Rezeption» den Ausgangspunkt der Entwicklung zweier konkurrierender Vorgehensweisen, nämlich von formaler Interpretation [«Prinzip Analyse»] und von Inhaltsästhetik [«Prinzip Hermeneutik»] im 19. und 20. Jahrhundert, vgl. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* [= *Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6], Laaber: Laaber 1980, 9.

¹⁰⁶ Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, 1845, III:566.

¹⁰⁷ Vgl. dazu die Sammlung der Rezeptionsdokumente in *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hg. von Stefan Kunze, Laaber: Laaber 1987 und Christine Moos, «Von «unverständlich» bis «genial». Kleine Auslese zur Beethoven-Rezeption in Musikzeitschriften und -zeitungen des 19. Jahrhunderts. Ein DFG-Projekt im Beethoven-Haus Bonn», in: *Bonner Beethoven-Studien* 9 (2011), 191–99.

mit den allgemeinen Kunstgesetzen, sondern verwirkliche nur einen durch künstlerische Vernunft legitimierten Fortschritt der Kunst.¹⁰⁸

Mit mehreren unterschiedlichen Argumentationsstrategien unterstützt Marx seine These, Konventionen überschreitende Werke wie viele Kompositionen Beethovens, die in ihrer individuellen Gestalt weit von den um 1800 etablierten formalen und musikalischen Abläufen entfernt sind, könnten ästhetisch mit den Kategorien «(künstlerisches) Vernunftgesetz» und «Freiheit» legitimiert werden. Erstens argumentiert Marx mit einer historischen Entwicklung der Formsprache und der damit einhergehenden Veränderung der Hörerwartungen, zielt also mit diesem Argument auf ästhetische Wahrnehmung ab. Als Beispiel führt er die kompositionsgeschichtliche Entwicklung von Haydn zu Beethoven an. Haydn fasse, nach Marx' Überzeugung, beispielsweise den Hauptsatz einer Sonatenform als «Halt- und Mittelpunkt» auf, auf den «um der festern Einheit und Haltung des Ganzen willen» auch im Bereich des Seitensatzes wieder zurückgegriffen wird. Die im Vergleich zu Beethoven tendenziell weniger selbstständige Ausprägung des Seitensatzes liegt für Marx in dem Umstand begründet, dass Haydn erstens dem «Zeitalter der Fuge» noch nahesteht, und dass zweitens die von Haydn und Mozart geprägte syntaktische und formale Struktur des Sonatenatzes und der klassischen Musiksprache um 1800 den Hörern schließlich so vertraut geworden war, dass eine größere Eigenständigkeit der Teile die Einheit von Beethovens Kompositionen nicht in Frage gestellt habe.¹⁰⁹

Die These, dass eine historische Entwicklung durch eine prinzipielle Erweiterung dessen, was als künstlerisch sinnvolle Form kommunizierbar ist, beeinflusst wird, nivelliert jedoch nicht die Spannung zwischen «Grundform» und «Abweichung», die Marx als zweiten Komplex thematisiert. In Kunstwerken realisieren sich sowohl Aspekte der Grundform als auch individuelle Züge. Beide Merkmale begründen sich nach Marx in der «künstlerisch-schaffenden Vernunft», die in Hinblick auf die Ausgestaltung durch die sich an der Grundform orientierenden Merkmale das «Allgemein-Wahre», hingegen durch die Abwei-

108 Ähnlich argumentiert Marx in *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts*: «Nur die Herrschaft über alle [Formen] giebt mit der Macht neue zu bilden wahrhafte künstlerische Freiheit, die nichts weniger ist als Formzerbrechen und Formlosigkeit, sondern vielmehr volles Uebereinstimmen der Idee und Empfindung mit ihrer Aeusserung. Nicht Zwang und nicht Willkühr sondern Freiheit, Uebereinstimmung des Wollens und Thuns mit der Vernunft, ist im Wesen der Kunst gesetzt und war auch Beethovens Lösung. Dies Schritt für Schritt durch alle Kunstgestalten und an den Meisterwerken aufzuweisen ist eine Hauptaufgabe der Kompositionslehre gewesen. [...] Zugleich war ihm [Beethoven] nach innerlicher Nothwendigkeit Beruf und Macht zu neuen Gestaltungen verliehn», in: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*, 154 ff.

109 Vgl. Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ³1848, III:595 ff. Die Lesart von Haydns Werken ist aus heutiger Sicht wenig stichhaltig und wird dem experimentellen Zug von Haydns Komponieren nicht gerecht.

chungen gekennzeichneten Merkmale das «konkrete Wahre» zum Ausdruck bringt.¹¹⁰ Jede ästhetisch gerechtfertigte Abweichung geht auf Anlage und Struktur der Komposition zurück und lässt sich durch nachvollziehende Analyse erklären. Individuelle harmonische Dispositionen in der Sonatenform – Marx nennt hier als Beispiele die Präsentierung des Seitensatzes in der Obermediante (wie in Beethovens Klaviersonate G-Dur op. 31,1, erster Satz, oder in der Waldstein-Sonate C-Dur op. 53) beziehungsweise in der Untermediante (wie in dessen Klaviersonate B-Dur op. 106, erster Satz) – sind zum Entstehungszeitpunkt keine typisierten harmonischen Schemata, bringen aber auch nicht die Logik des formalen Ablaufes (und damit die Einheit der Komposition) in Gefahr, sondern begründen sich in der jeweiligen konkreten Anlage. Der amerikanische Musikwissenschaftler Scott Burnham hat die Relation von «Grundform» und «individueller Realisierung» mit dem Verhältnis eines individuellen Rechtsfalls zu der gesetzlichen Rechtslage im anglo-amerikanischen Rechtssystem verglichen: In beiden Fällen kommt es zu einer Interpretation und Ausgestaltung allgemeiner Grundsätze. Die Rechtfertigung für die gegebene «Interpretation» von Formprinzipien leitet Marx aus der komplexen und dynamischen und gleichzeitig logischen Relation zwischen Themen und Abschnitten der Komposition ab.¹¹¹

Als dritten und letzten Punkt diskutiert Marx, wie eine (innere) Einheit von Kompositionen, die nach den von ihm vorgestellten Kriterien die Form übersteigt oder von Beginn an zersplittert zu sein scheint, begründet werden kann, und führt hierzu die Kategorie «Stimmung» ein.¹¹² Bei «Stimmung» handelt es sich bei Marx um ein Konzept, das von ihm nicht systematisch oder umfassend dargestellt wird. Aufgrund bestimmter Analogien liegt die Annahme nahe, dass sein Begriff von Stimmung auf eine Deutung rekurriert, die Schiller in seiner Abhandlung «Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen» [1795] formuliert hat. In der Weiterentwicklung des Kant'schen Konzeptes, das die «proportionierte Stimmung» der Erkenntnisvermögen im freien Spiel als Eigenart des ästhetischen Urteils begreift, das Verstand und Sinne zu verbinden sucht,¹¹³ bestimmt Schiller «Stimmung» als «Gemütszustand»:

Das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft *zugleich* tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch die Entgegensetzung eine Negation bewirken. Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüt weder physisch noch moralisch genötigt, und dort auf beide Art tätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heißen, und wenn man den Zustand sinnlicher Bestimmung den physischen, den Zu-

110 Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, 41868, III:598.

111 Vgl. Burnham, *Beethoven Hero*, 73.

112 Zur Relevanz des Stimmungsbegriffs für die Form vgl. auch weiter unten, Kap. IV.3.2. «Stimmungs-Konzepte um 1900».

113 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, § 9, A 27–32.

stand vernünftiger Bestimmung aber den logischen und moralischen nennt, so muß man diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den *ästhetischen* heißen.¹¹⁴

Schiller definiert die freie Stimmung als umfassenden Gemütszustand, den er auch als «ästhetischen Zustand» bezeichnet und in dem der Gegensatz von Sinnlichkeit und Vernunft überwunden wird.¹¹⁵

Wenngleich Schillers ambitioniertes Projekt der «ästhetischen Erziehung des Menschengeschlechts» bei Marx nur noch in quasi populärphilosophischen Zügen resoniert, so sind es doch gerade Schillers Grundbegriffe, die Marx aufgreift und für seine Kompositionsästhetik zu nutzen versucht. Bei seinem Gebrauch des Begriffes der Stimmung lassen sich zwei funktionale Zusammenhänge unterscheiden. Erstens beschreibt er die Konzentration auf eine Stimmung beim Formulieren musikalischer Gedanken als eine Strategie, musikalische Ideen und Vorstellungen zu konkretisieren. Stimmung gleicht hier einer Disposition, die den Übergang vom Inhalt zur Form erleichtert. Einerseits kann dieser pädagogische «Trick» insbesondere einem (noch unerfahrenen) Schüler helfen, seine Gedanken zu fokussieren.¹¹⁶ Andererseits weist Marx Stimmung die Funktion einer Art Leitfaden des kreativen Prozesses zu; in diesem Zusammenhang setzt er Stimmung mit «der Seele seines [des Musikers] Schaffens» gleich.¹¹⁷ Stimmung gilt Marx somit als ein Faktor, der im Prozess der Realisierung künstlerischer Vorstellung unterstützend wirkt. Stimmung ist jedoch *per se* vorbegrifflich und tendenziell vage, diffus und flüchtig, gleichzeitig aber auch komplex; sie vermittelt zwischen der noch immateriellen künstlerischen Vorstellung und ihrer Konkretisierung im Material:

Wir fühlen uns oft unbestimmter angeregt, von einer Stimmung erfüllt, die erst Gestaltung sucht; ein Theil dieser werdenden Tongestalt, vielleicht nur ein entscheidender Zug, ein Motiv, steht klar und fest da, – aber nur dies ist unsre Eingebung. Hier müssen wir

114 Friedrich Schiller, *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, 20. Brief in: ders., *Erzählungen. Theoretische Schriften* [= *Sämtliche Werke* 5], hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München: Hanser 1959, 570–669, hier 633. Vgl. dazu auch David E. Wellbery, Art. «Stimmung», in: *ÄGB V*:703–33, bes. 707–10.

115 Nach Schiller tritt dieser ästhetische Zustand dann ein, wenn sich Empfindung und Vernunft gegenseitig neutralisieren; daraus resultiert ein Zustand der «Freiheit» und «Bestimmbarkeit».

116 «Die fördernde Kraft beruht aber darin, dass irgend ein scharf bestimmtes Ziel und dafür eine scharf bestimmte Richtung vorgeschrieben wird, die alle flatterhaften oder unbestimmten Gedanken ausschliessen und zu scharfer Sonderung und Auffassung nöthigen. -- Dabei übt man sich schon früh, das Charakteristische, bestimmt Treffende zum Augenmerk zu setzen, gewöhnt sich, eine bestimmte, eigne Stimmung festzuhalten, seine Kraft auf Einen Punkt zu richten, sich zu sammeln», Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁶1873, II:81.

117 Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, III:581.

also mit bereitem Geist und bereiter Kunst das Angeregte vollenden; und nur dies, nicht die tiefere Anregung oder Eingebung, können wir durch Lehre und Uebung erwerben.¹¹⁸

Stimmung bezeichnet also einen emotionalen Komplex einer vorbewussten Disposition des komponierenden Subjekts, der Marx im künstlerischen Prozess eine nicht näher erläuterte mæeutische Funktion zuschreibt und die genau dann bedeutsam wird, wenn der kreative Fluss durch Zweifel und Unsicherheiten unterbrochen wird.¹¹⁹

Die zweite Funktion, die Marx der ‹Stimmung› zuweist, betrifft nicht die produktionsästhetische Ebene, sondern das Nachempfinden der Relation größerer Abschnitte (einzelner Sätze etc.) von Musik. Beispielsweise korrespondiert ein Trio innerhalb einer dreiteiligen Form mit dem Hauptteil (oder ersten Teil) indem es sich einerseits von diesem absetzt, andererseits aber auf diesen bezieht.¹²⁰ Bei der kompositionstechnischen Bestimmung von Ähnlichkeit und Kontrast rekurriert Marx auf ‹Taktart› und ‹Tempo›; ‹Tonart› und ‹Inhalt›, worunter er an dieser Stelle Motiv und Satz versteht.¹²¹ Diese kompositionstechnischen Grundparameter sind jedoch zu unspezifisch, um die Relation zwischen Teilen konkret auszuprägen. Hier tritt für Marx das Konzept der Stimmung ein; «viel», so schreibt er, «hängt von der Stimmung oder Idee des Komponisten ab, das sich nicht so leicht nachweisen und lehren lässt.»¹²² Als Beispiele nennt er das *alla Marcia* und Trio von Beethovens Klaviersonate A-Dur op. 101, das «im innigsten geistigen Zusammenhange, der äusserlichen Gestaltung nach aber weit von ihm abgelegen»¹²³ sei. Diese verbindende Funktion von ‹Stimmung› tritt für Marx genau dann ein, wenn keine kompositionslogische Herleitung von Abläufen und kein Rückbezug auf konventionelle integrierende Strukturmerkmale möglich scheinen; genau dann kann die Kategorie Stimmung die Kontinuität, d. h. die innere Bezogenheit der Abschnitte einer musikalischen Erscheinung, die Marx als Bedingung für die Einheit des musikalischen Werkes ansieht, erzeugen. Stimmung begreift bereits Marx als ergänzende Komponente, die über kompositionstechnische Faktoren hinausgehend inhaltliche Verbindungen zu schaffen vermag, indem sie die «Innerlichkeit» des Hörers ins Spiel bringt.

118 Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, II:132.

119 Vgl. ebd.

120 «Das Trio muss als besonderer Satz besondren, eignen Inhalt haben. Aber es soll sich auch als zugehörig zum Hauptsatz darstellen», Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, II:87.

121 Vgl. ebd., II:87 f.

122 Ebd., II:87.

123 Ebd.

2.1.2.3. System der Kunstformen

In *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch* bestimmt Marx «Lehre» von der Komposition» als «Kunstlehre», deren Aufgabe er folgendermaßen umschreibt: «dass sie durchdringendste und umfassendste Kunsterkenntnis in Bewusstsein und Gefühl des Jüngers verwandle und sofort zu künstlerischer That hervortreibe». ¹²⁴ Es geht Marx also weder um die Vermittlung «abstrakten Wissen[s]» noch einer «technischen Abrichtung» des Lernenden; diese problematischen Ziele des Kompositionsunterrichtes verbindet er beispielsweise mit Lehrschriften von Joseph Riepel oder Johann Bernhard Logier. ¹²⁵ Die Vermittlung kompositionstechnischer Fähigkeiten ist eine notwendige, aber nicht hinreichende Aufgabenstellung; hinzu tritt das von Marx als primär genannte Ziel, die künstlerische Ausdrucksfähigkeit zu entwickeln. Daher strukturiert er die Kompositionslehre nicht als progressiven Lehrgang einzelner, separat zu behandelnder theoretischer Disziplinen (Marx nennt Rhythmik, Melodik, Harmonik, Kontrapunkt sowie die Lehre von den Kunstformen, Instrumentalsatz und Vokalsatz als Teilbereiche, wobei Rhythmik und Kontrapunkt *per se* an andere Bereiche gebunden seien), ¹²⁶ sondern berücksichtigt, um dem «Wesen der Kunst» gerecht zu werden, immer den Zusammenhang und die Wechselwirkung der einzelnen Parameter. Selbst die Erklärung der einfachsten einstimmigen Periode reduziert Marx nicht auf ihre syntaktische Anlage, sondern vermittelt diese als eine musikalisch-künstlerische Einheit, in der bereits alle Merkmale eines Kunstwerkes *in nuce* angelegt sind.

Den gesamten Lehrgang unterteilt Marx in die «reine Kompositionslehre» und die «angewandte Kompositionslehre». Während der erste Teil der reinen Kompositionslehre der «Gewinnung der Kunstmittel» dient, werden die Kunstformen im Sinne der «freien Komposition» im zweiten Teil der reinen Kompositionslehre, die Marx auch als «Formlehre» bezeichnet, eingeführt. ¹²⁷ Die Materie beschränkt sich in diesem Teil allerdings noch auf die kleineren homophonen Formen (Tänze, Märsche) sowie die «polyphone Schreibart» (Fuge, Kanon). Das Gebiet ergänzend und erweiternd beschäftigt sich Marx im dritten Teil, d. h. dem ersten Teil der «Angewandten Kompositionslehre», in der Marx «in das wirkliche und volle Leben der Kunst einzuführen» ¹²⁸ sucht, mit aufführbaren Werken, bezieht also Aspekte des Instrumental- resp. Vokalsatzes (Instrumenta-

¹²⁴ Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, aus: Vorrede zur fünften und sechsten Auflage [1863], ⁸1875: I:VII. Diese Passage, die Marx in diesem Vorwort noch einmal ausdrücklich hervorhebt, findet sich bereits in den früheren Auflagen.

¹²⁵ Vgl. ebd. sowie seine Abhandlung *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1841. Zum pädagogischen Konzept von Marx vgl. Spitzer, «Marx's «Lehre» and the Science of Education», 489–526.

¹²⁶ Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁸1875, I:4.

¹²⁷ Ebd., I:6 f.

¹²⁸ Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁴1868, III:3.

tion, Klang, Text) als wesentliche Momente des musikalischen Kunstwerkes mit ein. Die Formenlehre wird im dritten Teil drastisch erweitert; alle zur Entstehungszeit gängigen musikalischen Formen werden von Marx behandelt.

Die Tatsache, dass Marx in seiner *Lehre von der musikalischen Komposition* musikalische ‹Kunstformen› in Hauptformen, abgeleitete Formen und Mischformen unterteilt, und somit eine ‹Formlehre› entwickelt hat,¹²⁹ hat ihm in der Musikwissenschaft den Ruf als Vater der Disziplin Formenlehre eingebracht. Allerdings greift die damit implizierte Gleichsetzung der sich um Mitte des 19. Jahrhunderts in pädagogischen Schriften von Autoren wie Johann Christian Lobe und Ernst Friedrich Richter (siehe unten) niedergelegten ‹Formenlehren› mit der von Marx entwickelten ‹Formlehre› zu kurz.

Dass aus der von Marx in seiner Kompositionslehre mitgeteilten Beschreibung grundlegender Formmodelle wie zwei- und dreiteiliger Liedform, fünf aufeinander aufbauender Klassen von Rondoformen und der Sonatenform eine wirkungsmächtige taxonomische Klassifizierung von Formen abgeleitet wurde, entspricht weder der pädagogischen noch der inhaltlichen Intention des Autors, der die sogenannten ‹Kunstformen› nur als untergeordneten Teilbereich eines breiteren konzeptuellen Verständnisses von ‹Form› begriff.¹³⁰ ‹Kunstformen› definiert Marx als eine Klasse von Formen, deren bestimmende Charakteristika (oder ein überwiegender Teil davon) von allen individuellen Werken, die dieser Klasse zugeordnet werden können, geteilt werden; Beispiele für ‹Kunstformen›, die erläutert und ausdifferenziert werden, sind musikalische Formen wie ‹Periode›¹³¹, ‹Liedform›, ‹Rondoform› und ‹Sonatenform›. Marx systematisiert die Gesamtheit der bekannten musikalischen Kunstformen mittels der nachfolgenden Prämissen: (1) Wachsende Komplexität und zunehmende Differenzierung der Formen sind die leitenden Gliederungsprinzipien des Marx'schen Formensystems. Das teleologische Prinzip vom Einfachen zum Komplexen betrifft alle existierenden musikalischen Erscheinungen, die Marx unter seinem Begriff von musikalischer Form subsumiert. Das daraus resultierende System deckt sich jedoch, wie bereits erwähnt, nicht mit der tatsächlichen historischen Entwicklung musikalischer Formen; (2) die Vernunft sieht Marx als Leitprinzip und maßgebliche Instanz für die Entwicklung des Systems der Kunstformen. Im Umkehrschluss werden alle musikalischen Erscheinungen, die Marx nicht durch die Ver-

¹²⁹ Vgl. Marx' Zielsetzung im Abschnitt ‹Begriff der Kunstform› in seiner *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁶1873, II:5.

¹³⁰ Vgl. Marx, Abschnitt ‹Begriff der Kunstform› in seiner *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁶1873, II:4 f.

¹³¹ Da die ‹Periode› aus zwei oder mehr Sätzen besteht, zählt sie, worauf Marx selbst hinweist, eigentlich nicht unter die ‹Grundformen›. Der Grund, sie dennoch als ‹Grundform› zu bezeichnen, liegt in ihrer enormen Bedeutung und der engen Verknüpfung mit der Form des Satzes (vgl. Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁸1875, I:31, Fußnote).

nunft legitimiert sieht, aus dem Bereich der musikalischen Form ausgeschlossen und gelten somit nicht als Kunstwerke. Die in der Formenlehre erfasste Gesamtheit der Formen entfaltet

sich aus den in der Elementarlehre gefundenen Grundlagen vernunftgemäss und in strenger Folgerichtigkeit [...], so dass also jede einzelne Form in der Elementarlehre und den vorangegangenen Formen ihre Rechtfertigung findet und mit der Vollendung der Formenlehre alle möglichen Kunstformen aufgewiesen oder wenigstens nachgewiesen [...] sein müssen.¹³²

«Vernunft» und «künstlerische Notwendigkeit» sind also die beiden Instanzen, die Marx zur Legitimation seiner Kunstformen heranzieht. Doch da Marx mit seiner Kompositionslehre weder eine Philosophie der Kunst, deren Erkenntniszweck «auf den geistigen Inhalt der Kunst» gerichtet ist, noch eine Handwerkslehre, die nur die praktische Handhabung des Materials der Kunst erklärt (und damit zu einer «Tödtung der Kunst» führen würde),¹³³ sondern eine Kunstlehre vorlegt, fasst er beide Aspekte im Begriff «künstlerische Vernunft» zusammen.

Während die Kunstformen als formale Typen in der Geschichte der Formenlehre weiter rezipiert wurden (wobei es zu wesentlichen Modifikationen des Marx'schen Konzepts kam), differenziert Marx wohl als erster Theoretiker zwischen «Kunstformen» und «Formen».¹³⁴ Die Analyse der jeweiligen «Form» bezieht sich nicht auf diejenigen Merkmale, aufgrund derer ein Werk einem formalen Typus zugeordnet werden kann, sondern konzentriert sich auf die je individuelle formale Gestaltung: Formbestimmung geht in Werkanalyse über. Die Marx'sche Analyse von Werken zielt nicht auf die klassifizierende Zuordnung von Werken zu Formtypen; obwohl die Erörterung einzelner Kompositionen exemplarisch für die Realisierung von Formtypen steht, ist Gegenstand der Untersuchung die individuelle formale Gestaltung, die als Konsequenz aus der formalen, aber insbesondere inhaltlichen Anlage der Themen verstanden werden muss:

An einer ganzen Reihe von Fällen haben wir schon die tiefe Vernünftigkeit in Beethoven's (und aller wahren Künstler) Werken anzuerkennen gehabt. Diese Vernünftigkeit äussert sich zunächst darin, dass stets der jedesmaligen Idee gemäss, aus ihr heraus das Ganze und jeder Zug desselben geschaffen wird. Die andre Seite dieser höchsten Künstlereigenschaft ist aber, dass sie in der Gesamtheit aller Werke die höchste Mannigfaltigkeit, eine

¹³² Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁶1873, II:6.

¹³³ Vgl. die Bestimmung von Kunstlehre in Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁶1873, I:1.

¹³⁴ Mark Evan Bonds verankert Marx' Unterscheidung zwischen «Kunstform» und «Form» in zwei kontrastierenden Formkonzeptionen, die er als «mechanistic-conformational» und «organic-generative» bezeichnet (vgl. ders., *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge [MA]: Harvard University Press 1991, 13–30 und 154 ff.).

stets wahrhafte Originalität* hervorbringt, weil eben nicht nach irgend einer allgemeinen Formregel oder Schablone**, sondern in jedem Werke nach dessen besonderem Wesen gebildet wird.

* Die wahrhafte Originalität geht mit der wahrhaften Treue; die falsche Originalität sucht das, was nicht in der Sache begründet ist, als das vermeintlich Neue, Ueberraschende, Wirksame herbei und zerstört damit das Werk und den Charakter des zu ihr verirrtten Künstlers.

** So heissen bekanntlich jene durchbrochnen Formen, über die -- mit dem dicken Farbpinsel hinfahrend -- die Anstreicher ihre Kanten, Rosetten u. s. w. fix und gleichmässig, wie Salonkomponisten, an die Wand werfen.¹³⁵

Marx verfolgt keineswegs die Intention, seine Kunstformen als repräsentative «Modelle» musikalischer Formen zu unterrichten. Der schematische Aufriss, den Marx seinen Erörterungen beifügt, dient nur einer Orientierung über den gesamten Ablauf eines Satzes. Die je individuelle Anlage einer Komposition erschöpft sich nicht in dieser Zuordnung; sie lässt sich insbesondere nicht daraus herleiten, und es ist Aufgabe der Kunstbetrachtung, Abweichungen aus dem Charakter des Werkes zu begründen.

Über die Tatsache hinaus, dass Form eines Werkes nicht an dem Grad der Adäquanz mit einem abstrakten Formschema gemessen wird, konzeptualisiert Marx Form in Musik als die zeitlich fortschreitende, d. h. prozessuale Realisierung einer Formidee. Jede einem Werk zugrundeliegende Formidee tritt erst im zeitlichen Vollzug der Musik in Erscheinung. Die Formidee ist als Spiel mit Erwartungen, die sich aus konventionellen Formmodellen herleiten, erklärt und als kompositorische Idee formal exzeptionell gestalteter Werke interpretiert worden.¹³⁶ Dieser Interpretationsvorschlag wird Marx aber insofern nicht gerecht, da sich für Marx jede formale Gestaltung letztendlich im Gehalt des Werkes selbst begründet. In seinen kommentierenden Analysen konzentriert sich Marx daher weniger auf die formal außerordentlichen, normsprengenden Werke, sondern bemüht sich primär um den begründenden Nachvollzug (auch selbstkomponierter) formal mehrdeutiger Passagen, die jedoch nicht notwendigerweise die gesamte Formanlage des Satzes in Frage stellen.¹³⁷

Marx betont mehrfach, dass die Kenntnis des gesamten Formensystems und die Beherrschung aller musikalischen Formen Voraussetzung für eine souveräne kompositorische Realisierung künstlerischer Vorstellung ist. Wie oben gezeigt, basiert die Ausarbeitung eines Werkes nicht auf der vorab getroffenen Entschei-

135 Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁴1868, III:288.

136 Vgl. Carl Dahlhaus, *Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1987, 149–57 sowie Janet Schmalfeldt, *In the Process of Becoming. Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press 2011, 3–57.

137 Vgl. Patrick Wood Uribe, «A. B. Marx's Sonatenform. Coming to Terms with Beethoven's Rhetoric», in: *Journal of Music Theory* 55/2 (2011), 221–51, hier 225.

dung, ein Satz solle in seinem formalen Ablauf beispielsweise der Rondoform 3, der Rondoform 4 oder dem formalen Schema X folgen. Vielmehr trifft der Komponist während des Kompositionsprozesses gemäß der zugrundeliegenden ästhetischen Idee Entscheidungen, die gestaltend auf die Form einwirken (so die Wahl eines syntaktischen Modells [z. B. der als «Grundformen musikalischer Konstruktion» bezeichnete <Satz> oder <Gang>¹³⁸]; Art des Abschlusses eines Abschnittes etc.). Nach der Formtheorie von Hepokoski und Darcy gibt jede dieser Entscheidungen Hinweise, an welchem Punkt des verzweigten Netzes potenzieller formaler Abläufe wir uns befinden, welche Konsequenzen und welche Fortsetzung der Hörer für den weiteren Verlauf erwarten darf, welche <Kunstform> bzw. <Kunstformen> vermutlich realisiert werden sollen; die Handlungsspielräume werden also, sofern die Komposition einer bekannten und etablierten Kunstform folgt (und nur solche zieht Marx in Betracht), im Verlauf des Stückes immer weiter eingeschränkt. Dies gilt sowohl für die kompositorische Arbeit, sofern der Kompositionsprozess konsequent sukzessive abläuft, als auch für die Erwartungen des Hörers.¹³⁹ Komplementär zu dieser Lesart, die das Modell einer sich verzweigenden und sich wieder verengenden Baumstruktur beim Nachvollzug der Form favorisiert, geht Marx offenbar von dem Modell des prinzipiell offenen Nachvollzugs der Musik aus. Obwohl vergleichbar zum kompositorischen Prozess das System der Kunstformen dem Hörer Orientierung bieten dürfte, fordert der Nachvollzug doch die genaue, quasi seismografische Aufzeichnung jeder formal relevanten Entwicklung, zu der selbstverständlich nicht nur die Anordnung der Teile, sondern gerade auch ihre spezifische Gestaltung gehören. In Übereinstimmung mit dieser Lesart hat Patrick Wood Uribe argumentiert, dass Marx in *Die Lehre von der musikalischen Komposition* nicht nur auf die Ausbildung des angehenden Komponisten abzielt, sondern gleichzeitig in Hinblick auf die formale Gestaltung Hörstrategien für den kompetenten (impliziten) Hörer entwickelt. Formales Verständnis setzt die Kenntnis der Normen voraus (von Marx als System der Formen bezeichnet) und begreift den Hörer gleichzeitig als aktiven Part, der durch den Hörprozess die in Erscheinung tretende Form rekonstruiert.¹⁴⁰

Als grundlegende Norm musikalischer Sprache bestimmt Marx ein «Urprinzip» musikalischer Erscheinungsweise, welches sich in seiner elementaren

138 Vgl. Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, 81875, I:46.

139 Diese konzeptuelle Idee von musikalischer Form liegt insbesondere der modernen Formtheorie *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* von James Hepokoski und Warren Darcy zugrunde, die jede Realisierung von musikalischer Form als einen «process, a linear series of compositional choices—to enter into a dialogue with an intricate web of interrelated norms as an ongoing action in time» (ebd., 10) betrachten.

140 Vgl. Uribe, «A. B. Marx's Sonatenform. Coming to Terms with Beethoven's Rhetoric», 226.

Form als «Ruhe – Bewegung – Ruhe» bestimmen lässt. Den Gegensatz zwischen den äußeren Ruhepolen und der inneren Bewegung begreift Marx als ein dynamisches Prinzip, das sich der statischen formalen Kategorisierung entzieht. Da Marx von der These ausgeht, dass sämtliche Formen, von dem elementarsten Formgebilde (‹Satz›, ‹Gang›) bis zur komplexesten Form (‹Rondo›, ‹Sonate›), auf denselben Prinzipien aufbauen und sich eine je differenziertere Form aus einer einfacheren Form entwickelt, ist die Spannung zwischen dem dynamischen Urprinzip und einer sich an äußeren Abschnitten orientierenden formalen Kategorisierung auf allen Ebenen präsent. Der sich hier manifestierende Konflikt zwischen dem dynamischen Urprinzip formaler Gestaltung und dem äußeren Formaufriss wird auch, wie ein Vergleich zwischen der Prosabeschreibung des Urprinzips und zwischen der formalisierten Darstellung der Anlage derselben einstimmigen Melodie oder der zweiteiligen Liedform in den verschiedenen Darstellungsweisen, die Marx wählt, deutlich:

<u>Einstimmige Komposition</u>		
Ruhe--	Bewegung--	Ruhe---
Tonika--	Tonleiter--	Tonika--
Erster Theil--	Zweiter Theil--	Dritter Theil--
(an die erste Masse gebunden)	(an die zweite oder den Massenwechsel verwiesen)	(gleich dem ersten)
[...]		
<u>Zweiteilige Liedform</u>		
Ruhe--	Bewegung--	Ruhe---
Vordersatz des ersten Theils	Nachsatz des ersten und zweiten Theils	Nachsatz des Vorder- satz des zweiten Theils

Nach: A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, ⁸1875, S. 72–73 (Abschnitt IV «Die zweistimmige Komposition», 4.B. «Dreitheilige Liedform», Abschnitt «Rückblick»).

In dem hier wiedergegebenen Diagramm wird bezüglich der einstimmigen Melodie die kompositorische Realisierung des Gegensatzes ‹Ruhe› und ‹Bewegung› mit Verweis auf ‹Tonika› und ‹Tonleiter› angedeutet. Im Kommentar erläutert Marx die Bedeutung der kadenziellen Einschnitte und der Proportionen für die formale Gestaltung der zweiteiligen Liedform; diese Aspekte, die zu einer Relati-



Abb. 3: A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, ³1848, S. 29, Beispiel 7.

vierung des Gegensatzes ‹Ruhe› und ‹Bewegung› führen und je nach Ausprägung eine dreiteilige Formauffassung nahelegen können, sind in das Diagramm nicht einbezogen.¹⁴¹ Ausführlicher legt Marx die formale Anlage der einstimmigen Komposition am Beispiel der diatonischen auf- bzw. absteigenden Skala dar.

Hier haben wir nun ein Tongebilde erlangt, das aus der Tonika sich in Tonfolge und Rhythmus steigert bis zu dem genügenden Punkte der Tonika in der höhern Oktave, diesen Punkt durch einen rhythmischen Ruhepunkt (einen längern Ton) bezeichnet, und von ihm sich in eben so gemessener Weise *zurückbiegt* in die Ruhe des ersten Tons, *Erhebung* aus der Ruhe und Steigerung in Tonfolge und Rhythmus bis zu einem natürlichen *Gipfel*; *Rückkehr*, ebenfalls mit gesteigerter Bewegung (aber zur Ruhe führender Tonfolge) in den wahren *Ruheton*. Wir sehen dieses Gebilde zugleich aus zwei Hälften (*a* und *b*) zusammengesetzt, deren jede für sich abgerundet, beide aber doch nach Toninhalt und rhythmischer Gestaltung sich gleich, in den Richtungen der Tonfolge einerseits kenntlich unterschieden, andererseits aber eben durch den Gegensatz in diesen Richtungen einander ergänzend, einander zugehörend geworden sind, wie Anlauf und Rückkehr; ein Ganzes aus zwei untergeordneten Ganzen bestehend.¹⁴²

Dieses elementare einstimmige Beispiel dient Marx zur Demonstration mehrerer struktureller formkonstituierender Merkmale: (1) unterer und oberer Grundton *c* befinden sich auf je schwerer Takteinheit; aufgrund des Zusammenfallens ihrer – wohl mitgedachten – harmonischen (Tonikaklang) und metrischen (Schwerpunkt) Qualitäten stellen diese Momente Ruhepunkte dar und gewinnen formkonstituierende Funktion; (2) die Passage besteht aus zwei je viertaktigen (komplementären) Einheiten, die Marx als ‹Sätze› bezeichnet: einer aufsteigenden Linie (*a*) und einer absteigenden Linie (*b*). Beide Sätze prägen eine achttaktige Phrase aus, deren hierarchisch niedrigeren Einheiten ‹Satz› sich komplementär ergänzen und zu einer hierarchisch höherrangigen geschlossenen Einheit, einer ‹Periode›, zusammenschließen. Marx charakterisiert den Mittelpunkt (Takt 4/5) als ‹Gipfel› zwischen den beiden Ruhepunkten Ausgang und Ende; dieser wird erreicht durch ‹Erhebung›, ‹Steigerung› und ‹Anlauf› und ist gleichzeitig Wendepunkt der melodischen Richtung und Ausgangspunkt der ‹Rückkehr› zum ‹wahren Ruheton›. Mit dieser Metaphorik wird die Intention verbun-

¹⁴¹ Vgl. Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ⁸1875, I:67–74.

¹⁴² Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, ³1848, I:29.

den, die gesamte Passage als dynamischen Ablauf, als eine direktionale Bewegung (weg von – hin zu) wahrzunehmen. Marx interpretiert also die Tonfolge syntaktisch als klar in zwei sich ergänzende Einheiten (Vorder- und Nachsatz) unterteilte abgeschlossene Phrase, die er als ‚Periode‘ bezeichnet. Gleichzeitig unterstreicht seine metaphorische Beschreibung den Verlauf eines Spannungsbogens, der erst durch den Abschluss in Takt 8 zu einer Lösung gelangt. Diese erste eingeführte syntaktische Einheit dient Marx als *pars pro toto* für das Grundprinzip musikalischer Form, die sich nicht in der Entschlüsselung syntaktischer Einheiten erschöpft, sondern sich erst durch die Anwendung des Grundprinzips «Ruhe – Bewegung – Ruhe» erschließt.¹⁴³

Das Beispiel dieser zweiteiligen Periode, deren Scharnierstellen eine Kongruenz der formkonstituierenden Aspekte Harmonik, Melodik und Metrum zeigen, dient Marx als Ausgangspunkt für die Definition seines zweiten essenziellen syntaktischen Modells: den ‚Gang‘. Jeder beliebige Ausschnitt der besprochenen Periode separat betrachtet oder eine Modifikation des Beispiels dergestalt, dass Ausgangs- oder Endpunkt in harmonischer, melodischer und rhythmisch-metrischer Disposition nicht kongruieren, führt zum Eindruck, dass der abschließende Ruhepunkt unerreicht bleibt und damit die Passage keine geschlossene Einheit ausprägt; diese Situation wird von Marx als ‚Gang‘ bezeichnet. Der ‚Gang‘ wird von Marx prinzipiell als syntaktisch offen, zumindest mit einem Zug zum transitorischen und auf eine Bewegung hin ausgerichtet, definiert, während der ‚Satz‘ – und die aus zwei Sätzen bestehende ‚Periode‘ – als ein aus komplementären Teilen sich zusammensetzendes abgeschlossenes syntaktisches Gebilde verstanden wird.

Verfolgt man den Aufbau des Lehrgangs und betrachtet die Systematik der Entfaltung der exemplarischen «Elementarkomposition[en]» in Band 1, so wird deutlich, dass Marx strategisch geschickt die Elemente des musikalischen Satzes einführt. Unter Beibehaltung des Strukturprinzips «Ruhe – Bewegung – Ruhe» wird nach der Einstimmigkeit zuerst die Zweistimmigkeit unter Einschluss «harmonischer Grundgesetze» behandelt und darauf aufbauend zur Vierstimmigkeit, d. h. der Akkordlehre, den Prinzipien der tonalen Akkordverbindung und der Umkehrung der Akkorde übergegangen. Mit der Einführung von Septakkorden, verminderten Akkorden und tonartfremden Akkorden werden Grundregeln der Modulation besprochen, zwei- und dreiteilige Formmodelle vorgestellt und der Gebrauch von Durchgangs- und Vorhaltsnoten diskutiert. Somit exponiert Marx zügig alle erforderlichen Grundlagen für die Harmonisierung gegebener Melodien (Choral und Volkslied), die im zweiten Teil des ersten Bandes thematisiert werden. Wird der Lehrgang aber aus der Perspektive evaluiert, dass hier zwar primär, aber eben nicht nur handwerkliche Fähigkeiten entwickelt werden sollen,

143 Zu den pädagogischen Aspekten der Darstellungsweise dieses Sachverhaltes vgl. Spitzer, «Marx's ‚Lehre‘ and the Science of Education», 496–501 und 515 ff.

werden grundsätzliche Defizite sichtbar. So wird das Zusammenspiel der verschiedenen Elemente im musikalischen Satz nicht thematisiert, sondern hinsichtlich der formalen Gestaltung Melodie von Harmonie getrennt bzw. von einem Primat der Melodie ausgegangen. Dieser reduktionistische Ansatz, der auch in einer Eintönigkeit der Metrik in den Stilübungen zum Ausdruck kommt, erhellt schlaglichtartig die Distanz zwischen Marx' eigenen Beispielen und künstlerisch herausragenden Kompositionen. Diese Problematik bleibt auch im weiteren Verlauf der Kompositionslehre bestehen. So präsentiert Marx beispielsweise in der «angewandten Kompositionslehre» (Band 3) zahlreiche illustrierende Beispiele sowie Übungsaufgaben, deren (selbstkomponierte) Lösungsvorschläge kritisiert und sukzessive verbessert werden. Wie in einer genaueren Untersuchung gezeigt werden könnte, sind diese Stilübungen auch in ihren finalen Fassungen ästhetisch defizitär: Der Abstand zwischen Stilübung und Kunst, der doch vom intendierten Benutzer geschlossen werden soll, bleibt bei Marx selbst unüberbrückt.

Bei der Übertragung der gegensätzlichen syntaktischen Modelle «Satz» und «Gang» auf längere und komplexere Formmodelle wird zudem deutlich, dass die herausgearbeitete Unterscheidung zwischen Satz und Gang in der kompositorischen Realität nicht immer aufzeigbar ist. Beispielhaft lässt sich dies an Marx' Diskussion der verschiedenen Rondoformen demonstrieren.

Bekanntermaßen hat Marx in seiner Systematik aller Formen fünf Typen von Rondo eingeführt, deren Aufbau immer stärker ausdifferenziert ist; diese Reihung leitet unmittelbar in die am höchsten entwickelte Form, die Sonatenform, über. Seine fünf Rondoformtypen, von denen Marx jede einzeln ausführlich erläutert und an Beispielen diskutiert, lassen sich schematisch wie in folgender Übersicht zusammenfassen:

Erste Rondo-Form: HS – G – HS [Satz–Gang–Satz; Schema III:103 (³1848)]

Zweite Rondo-Form: HS – SS – (G)¹⁴⁴ – HS [Schema III:105; Erläuterungen III:105–14]

Dritte Rondo-Form: HS – SS1 – (G) – HS – SS2 – (G) – HS

Vierte Rondo-Form: HS – SS1 – G – HS – SS2 – G – HS – SS1

Fünfte Rondo-Form: HS – SS1 – G – Sz • SS2 – • HS – SS1 – G – Sz

Zusammenfassende Anordnung der fünf Rondotypen nach A. B. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 3, ⁴1868.

144 Gänge oder Sätze als Verbindungsglieder zwischen SS und HS sind optional.

In Hinblick auf die Frage nach dem Formverständnis von Marx soll die Triftigkeit dieser zusammenfassenden Schemata, die komplexe kompositorische Formstrukturen nur unzureichend abbilden, an dieser Stelle nicht diskutiert werden.¹⁴⁵ In Marx' Darstellung dienen die Schemata der Verdeutlichung des Aufbaus des gesamten Formensystems und haben in diesem Kontext eine pädagogische Funktion. Die ausführliche Kommentierung ausgewählter Stellen vorwiegend aus Beethovens Klaviersonaten, die Marx zur Erläuterung der jeweiligen Form anfügt und die den wesentlichen Teil seiner Darstellung von Formen ausmachen, relativiert die Aussagekraft der Modelle und verschiebt die Aufmerksamkeit vom abstrakten Formaufriss zur Formanlage individueller Werke. Wie zuvor bereits ausgeführt, interpretiert Marx es als ein Zeichen ästhetischer Qualität, wenn ein Werk nicht einem abstrakten Formschema folgt, sondern die Form aus dem Material und dem Inhalt heraus entwickelt, wobei der formale Verlauf durchaus von dem normierten Formaufriss abweichen kann.¹⁴⁶

Doch auch bei einer relativ engen Orientierung an den gegebenen Form-schemata können Schwierigkeiten der Zuordnung auftreten. Als ein Beispiel sei die Klassifizierung des mittleren Teils der zweiten Rondoform angeführt. Während in der ersten Rondoform zwischen den beiden Hauptsätzen ein <Gang> steht, findet sich in der zweiten Rondoform an dieser Stelle ein Seitensatz, d. h. ein kontrastierender fest gefügter mittlerer Abschnitt (vgl. die Übersicht der Rondotypen oben). Die Analyse von Beethovens Kompositionen lässt aber erkennen, dass dieser mittlere Teil nicht notwendigerweise syntaktisch als Satz (Seitensatz) konzipiert ist, sondern zweiteilig gebaut sein kann; in diesem Fall kann der zweite Teil des Mittelteils gangartig gestaltet sein.¹⁴⁷ Die Situation wird noch komplizierter, da der Mittelteil gelegentlich als Mischform angelegt ist, so dass eine klare Kategorisierung als <Satz> oder <Gang> unmöglich, und damit auch die Zuordnung eines Stückes zur ersten oder zweiten Rondoform problematisch wird; in diesem Zusammenhang stellt Marx die «[...] häufige Hinneigung des Seitensatzes zu gangartiger Auflösung [heraus], die wir schon mehrmals beobachtet haben und die es mitunter zweifelhaft machen kann, ob die mittlere Partie eines Rondo für einen Gang oder für einen gangartigen Satz zu

145 Zu einer zusammenfassenden Darstellung von Marx' Formenlehre vgl. insbesondere Scott Burnham, «The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Forms», in: *Journal of Music Theory* 33 (1989), 247–71.

146 «[...] dass man nicht verlangen dürfte, zwei oder gar alle zu einer Klasse gehörigen Tonstücke in allen Einzelheiten der Gestaltung übereinstimmen zu sehn. Dies kann zufällig einmal eintreten; aber es fodern, – hiesse die Freiheit aus der Kunst verbannen, mithin das Wesen der Kunst verneinen. Indess die Grundlinien, das Wesentliche der Form, werden wir bis dahin, wo höhere Gründe Abweichung, das heisst, neue Form fodern, allerdings in jedem gelungenen Werke gewahr», vgl. Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, 41868, III:115.

147 Vgl. ebd.

halten sei.»¹⁴⁸ Die Ausgestaltung des Mittelteils in der (zweiten) Rondoform folgt jedoch nicht einer Laune des Komponisten, sondern legitimiert sich, sofern die Form ästhetisch triftig ist, durch seinen Kontext. In erster Linie ist der Seitensatz als ein Kontrast zum Hauptsatz konzipiert; dessen Gestaltung steht also in direkter Relation zum Hauptsatz und damit zur formal-inhaltlichen Anlage des gesamten Satzes.¹⁴⁹ Die Analyse einer gegebenen Komposition zielt also nicht auf die formale Kategorisierung ab, sondern auf den Nachvollzug der formalen Entwicklung, die im Einzelfall (folgerichtig) zu begründen ist. Das angeführte Beispiel der zweiten Rondoform kann um weitere Fälle erweitert werden; Marx weist mehrfach bei anderen Formen auf formale Ambiguitäten hin.

Im selben Zusammenhang erläutert Marx die Unverbindlichkeit jeglicher Formschemata für den kompositorischen Prozess sowie die nachvollziehende Deutung: In der «Abweichung von der Grundform», so schreibt Marx, erkennen wir, «dass die Kunst ihrem Wesen nach weder Zwang äusserer Gesetze und Formen, noch Willkür des Bildners kennt, sondern nur die in der Vernunft einige Freiheit und Gesetzlichkeit.»¹⁵⁰ Die Anwendung dieses Grundsatzes demonstriert Marx u. a. in seiner, die dritte Rondoform abschließenden, Besprechung des dritten Satzes von Beethovens Klaviersonate C-Dur op. 53, die er als «ein in dieser Form vollendetes Rondo» einführt.¹⁵¹ Die dritte Rondoform interpretiert Marx als das Ergebnis einer Überblendung, oder, wie er schreibt, eines Ineinanderschiebens zweier Rondoabläufe der ersten oder zweiten Rondoform: Die doppelte Folge HS–SS–HS wird zu HS–SS–HS–SS–HS, formalisiert als «A–B–A–C–A».¹⁵² Zwischen SS und HS können optional vermittelnde Abschnitte, Gänge oder Sätze, eingeschoben und am Ende eine Coda hinzugefügt werden. Marx erläutert das Bauprinzip der dritten Rondoform zunächst am Beispiel einer Erweiterung einer eigenen Komposition, anhand derer er zuvor den zweiteiligen Liedsatz vorgestellt hatte.¹⁵³ Anschaulich diskutiert Marx bei jedem Formteil Bauart, Schlussbildung und Charakter und zieht alternative Möglichkeiten in Betracht, die aufgrund formal-technischer oder ästhetischer Kriterien als nachrangig ein-

148 Ebd., III:129.

149 Marx erläutert in Bezug auf die zweite (kleine) Rondoform dazu: «[...] der Seitensatz [erscheint] gegen den Hauptsatz untergeordnet [...]. [Der Seitensatz gilt] nur als Mittel- oder Gegenstück zum Hauptsatze. Dann erkennt man das Verhältniss in der häufigen Hinneigung des Seitensatzes zu gangartiger Auflösung, [...] die es mitunter zweifelhaft machen kann, ob die mittlere Partie eines Rondo für einen Gang oder für einen gangartigen Satz zu halten sei. / Der Charakter des Seitensatzes stellt sich also, wie man nach Obigem begreift, nach dem des Hauptsatzes fest, zu dem ja der erstere ein Anderes, Unterschiednes, einen Gegensatz geben soll», ebd., III:129.

150 Ebd., III:118.

151 Ebd., III:168–75.

152 Ebd., III:134 f.

153 Vgl. ebd., III:102 f., Beispiel Nr. 94 sowie Nr. 97, 102, 105.

gestuft werden. Als zwei weitere Beispiele diskutiert Marx zwei Stücke für Klavier, das Andante «La Consolation» op. 62 von Jan Ladislav Dussek und Mozarts Rondo in a-Moll KV 511.¹⁵⁴ Marx' Verfahren soll abschließend durch einen Vergleich seiner Darstellung formaler Grundsätze der sogenannten dritten Rondoform (Marx, ⁴1868, III:138–45) mit seiner Interpretation eines schnellen Satzes («in bewegterem Tempo») verglichen werden. Dabei lasse ich das Beispiel seiner eigenen Komposition aus und gehe direkt zu seinem dritten Originalbeispiel, dem Finalsatz von Beethovens Klaviersonate C-Dur op. 53 über.

Nach einer kurzen Charakterisierung des Kopfsatzes und der langsamen Überleitung («Introduction»), deren Kenntnis für die Konzeption des Schlusssatzes notwendig sei, führt Marx in die thematischen Gedanken und den formalen Ablauf des Finales der Waldstein-Sonate ein. In seiner knappen Schilderung des musikalischen Verlaufs spricht Marx mehrfach andere Realisierungsmöglichkeiten an und erläutert, warum diese von Beethoven mutmaßlich nicht weiter verfolgt oder sogar verworfen wurden («[...] so ist sogleich klar, dass dies Gebilde [der erste thematische Gedanke] zu leicht war, zu einer förmlichen Periode als Hauptsatz für ein grosses Finale, oder vielmehr nach dem Vordersatzschluss auf der Tonika zu einem ersten Liedtheil ausgedehnt zu werden»¹⁵⁵; «[a]llein wie soll der Uebergang zu ihm geschehen? Ein Gang ist nicht anwendbar, da wir aus der lebhaften Bewegung noch nicht zur Ruhe gekommen sind und der zu erwartende Hauptsatz wieder Bewegung bringt»¹⁵⁶). Grundlage dieser Kommentierung ist Marx' Überzeugung, dass die Kategorien «Vernunft» und «Folgerichtigkeit» (im Sinne einer musikalischen Logik) für die Gestaltung, insbesondere in Hinblick auf den musikalischen Charakter und die Anordnung der einzelnen Teile, maßgeblich sind.¹⁵⁷ Die Besprechung der ausgewählten Aspekte Thematik, Syntax, Modulationsschema und Charakter lässt erkennen, dass Marx sich des relationalen Charakters dieser Aspekte bewusst ist.

Marx verfährt wie zuvor bei seiner Analyse induktiv, d. h. er beginnt mit einer dem musikalischen Verlauf folgenden analytischen und interpretierenden Besprechung der Partitur. Erst als Zusammenfassung teilt Marx am Ende des Abschnittes, quasi als Appendix, einen schematischen Aufriss des Gesamtablaufs mit korrespondierenden Taktzahlen mit. Dieses, als «räumliche Verhältnisse» des Satzes charakterisierte Schema lautet wie folgt: HS («Hauptsatz» 62 Takte) – SS1 – G («erster Seitensatz mit dazu gehörigen Gängen oder Sätzen» 52 Takte

¹⁵⁴ Vgl. ebd., 146–50.

¹⁵⁵ Ebd., III:171.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ «Überblicken wir hier das Bisherige, so überzeugen wir uns wieder (wie bei jedem wahren Kunstwerke) von der Vernünftigkeit und Folgerichtigkeit, mit der Eins das Andre bedingt und Eins zum Andern sich verknüpft», Marx, *Lehre von der musikalischen Komposition*, 1845, III:163.

[SS und G]) – HS («Hauptsatz wie zuvor» 62 Takte) – SS2 – G («zweiter Seitensatz mit den Gängen» 138 Takte [SS und G]) – HS («Hauptsatz bis zum Prestissimo» 90 Takte) – Anhang («Prestissimo» 141 Takte).¹⁵⁸ Die Positionierung dieses Schemas als Abschluss der Ausführungen zeigt deutlich, dass die Gesamtarchitektonik von Sätzen für die Marx'sche Interpretation eine nur untergeordnete Rolle spielt. Die «räumlichen Verhältnisse» – die Proportionen der Teile – ergeben sich für Marx aus der angemessenen Ausarbeitung und Abfolge der einzelnen Teile und werden nicht weiter hinterfragt. Dabei hätte gerade das Beispiel des Finales der Waldstein-Sonate mit seiner bemerkenswerten Ausdehnung des gesamten Satzes, aber insbesondere des zweiten Seitensatzes (138 Takte) und des sogenannten «Anhangs» (141 Takte) eine weitere Kommentierung der Proportionen fast zwingend notwendig gemacht. Statt einer kritischen Analyse und Interpretation des Satzes (auch im Verhältnis des gesamten Werkes) bleibt bei Marx der Rückzug auf sein höheres Ziel, dass auch diese Komposition nach den Regeln der «Kunstvernunft» gearbeitet sei und daher dem «wahren Kunstgesetz» entspreche:

Hat man erst die Lebendigkeit und Wärme seiner Konzeption empfunden und dann die tiefe Vernünftigkeit seines Baus, die Folgerichtigkeit jedes seiner Schritte erwogen: so wird wieder einmal einleuchtend, dass die höchste Freiheit des Künstlers nichts anders ist, als die höchste Vernünftigkeit, dass das wahre Kunstgesetz kein anderes ist, als die Kunstvernunft und endlich, dass Kunst und Kunstlehre nur dann auseinander kommen oder einander widersprechen können, wenn eine – oder beide in der Irre gehen.¹⁵⁹

Das Zitat weist noch einmal auf das wichtigste Fundament des Marx'schen Entwurfs hin: Vernunft, Freiheit und Gesetzlichkeit, hier verstanden als aus ästhetischen Ideen gestaltete Logik der Form, ist Maßstab des Kunstverständnisses und der Kunstkritik.

2.2. Tonbild und Thematik: Das Formkonzept Johann Christian Lobes

In der Entwicklung der Formtheorie steht der Beitrag von Adolf Bernhard Marx Mitte des 19. Jahrhunderts nicht isoliert da, sondern muss als Teilmoment einer breiteren Entfaltung betrachtet werden. Neben Berlin tritt als weiterer und zunehmend einflussreicherer Ort Leipzig hervor, wo ein reiches, institutionell abgesichertes Musikleben und der Aufbau des Konservatoriums die Entstehung musiktheoretischer Entwürfe begünstigte. Die heutige Forschung rezipiert das umfangreiche Werk Johann Christian Lobes (1797–1881) eher zurückhaltend

¹⁵⁸ Ebd., III:169.

¹⁵⁹ Ebd.

und würdigt seinen Beitrag zur deutschsprachigen Musiktheorie und Musikästhetik kaum.¹⁶⁰ Lobe, der zunächst in Weimar und nach 1846 in Leipzig lebte, war wie A. B. Marx künstlerisch (als Flötist und nach autodidaktischen Studien bis 1840 auch als Komponist), schriftstellerisch (u. a. als Redakteur der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* [1846–48], als Herausgeber seiner eigenen Zeitschrift *Fliegende Blätter für Musik* [1851–53] und als Publizist) sowie pädagogisch (als Theorie- und Kompositionslehrer und als Verfasser mehrerer musiktheoretischer Werke) tätig.¹⁶¹ Als Musiktheoretiker und Ästhetiker mit eher konservativem Ruf pflegte Lobe enge Beziehungen zu Felix Mendelssohn-Bartholdy, schätzte und korrespondierte jedoch auch mit den Komponisten Robert Schumann, Hector Berlioz und Franz Liszt. Mit seiner klassizistischen Grundhaltung konzentrierte sich Lobe in seinen theoretischen Schriften auf die Musik der Hauptvertreter der Wiener Klassik, Haydn, Mozart und Beethoven, aber beurteilte gleichzeitig die Sinfonischen Dichtungen von Berlioz und Liszt durchaus positiv. In den musikästhetischen Debatten der Zeit positionierte er sich gegen die Neu-deutsche Schule und erteilte Wagners Idee von «Fortschrittsmusik» eine klare Absage. Darüber hinaus bewegte er sich in unmittelbarer Nachbarschaft zum Leipziger Konservatorium, an dem die musiktheoretische Schule Ernst Friedrich Richters entstand.¹⁶²

2.2.1. Analogie von Gehalt und Form

Ähnlich wie A. B. Marx wendet sich Lobe einerseits – insbesondere in seinen publizistischen Schriften – an ein bildungsbürgerliches Publikum, dem er ein Grundverständnis kompositionstechnischer Prinzipien und basale ästhetische Orientierung zu vermitteln sucht, andererseits an Musiker oder gut ausgebildete Laienmusiker, die ein vertieftes Verständnis von Kompositionstechnik und Ana-

¹⁶⁰ Beispielsweise bleibt Lobe in Dahlhaus' Darstellung *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland*, Darmstadt 1989 unerwähnt. Eine kurze Charakterisierung von Lobes *Lehrbuch der musikalischen Komposition* findet sich allerdings in einem erst in Dahlhaus' Nachlass aufgefundenen Manuskript. In dieser Sammlung von ca. 40 kurzen Texten, die als Anhang zu seiner musiktheoretischen Darstellung gedacht waren, bespricht der Autor theoretische Schriften des 18. und 19. Jahrhunderts (vgl. Carl Dahlhaus, «Anhang: Deutsche Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts [Fragment]», in: ders., *19. Jahrhundert I. Theorie – Ästhetik – Geschichte: Monographien [= Gesammelte Schriften in 10 Bänden 4]*, Laaber: Laaber 2002, 659–99, hier 682 ff.).

Den einzigen substanziellen Forschungsbeitrag zu Lobe liefert die Monografie von Torsten Brandt, *Johann Christian Lobe (1797–1881). Studien zu Biographie und musikschriftstellerischem Werk (= Abhandlungen zur Musikgeschichte 11)*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002, die ihren Untersuchungsschwerpunkt auf dem ästhetischen Denken Lobes setzt.

¹⁶¹ Vgl. das Schriftenverzeichnis der Publikationen und das Verzeichnis der musikalischen Werke Lobes bei Brandt, *Lobe*, 317–31 und 332–42.

¹⁶² Zu einer ausführlichen biografischen Würdigung vgl. Brandt, *Lobe*, 4–108.

lyse entwickeln möchten. Seine musiktheoretischen Hauptschriften, seine *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit*¹⁶³ und sein vierbändiges *Lehrbuch der musikalischen Komposition*,¹⁶⁴ wurzeln in einer ästhetischen Haltung, die – auch hierin Marx vergleichbar – an späidealistisches Gedankengut anknüpft, indem sie im weiteren Sinn das Kunstwerk als «sinnliches Scheinen der Idee» (Hegel) begreift. Damit ist auch Lobes Bestimmung der Relation von Inhalt und Form, die insbesondere für die Instrumentalmusik relevant wird, grob vorgezeichnet. Gehalt – darunter subsumiert Liebe «Seelenstimmung», «Gefühl im menschlichen Gemüt» – und äußere Form bestimmt Liebe als Korrespondenzverhältnis: Liebe begreift ein Gefühl, eine Vorstellung oder Gehalt als Grundlage der inneren Form, die eine dem Kompositionsprozess vorausliegende Bedingung zur Schaffung eines «wahrhaften» Kunstwerkes darstellt. In diesem Zusammenhang unterscheidet Liebe zwischen der «Wahrheit des Ausdrucks» und der «Schönheit»:

Ist durch Töne eine Stimmung des Gemüths so versinnlicht, dass Andere sie erkennen und nachfühlen müssen, so sprechen wir einem solchen Tonstück *Wahrheit des Ausdrucks* zu. Gefällt die äussere Erscheinung dieser Wahrheit in Tönen unserem Ohr und unserem Geiste, d. h. ist Wohlklang, Ordnung, Symmetrie eine den Forderungen des gebildeten Menschengemüths entsprechende Form des Ausdrucks vorhanden, so ist ein solches Tonstück zugleich *schön*.¹⁶⁵

Liebe zielt in seinem *Lehrbuch* darauf ab, Anregungen zu vermitteln, die «Wahrheit des Ausdrucks» zu schärfen. Die innere Form wird allerdings durch die äußere Form nicht abgebildet; die äußere Form repräsentiert weder Objekte noch Stimmungen oder konkrete Gefühle. Vielmehr konzipiert Liebe das Verhältnis zwischen innerem Gehalt und äußerer Form als Analogie:

Wie aber kann Instrumentalmusik, wie können Töne die Erscheinungen im menschlichen Gemüthe so nachbilden, daß wir die Aehnlichkeit sofort erkennen? Durch Analogie. So ganz und gar verschiedene Dinge Töne und Gefühle der Menschenbrust zu sein schei-

163 Johann Christian Liebe, *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt*, Weimar: Voigt 1844.

164 Johann Christian Liebe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1850–67. Band 1: *Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken*, 1850, ²1858, ³1866, ⁴1875, ⁵1884 (neu bearbeitet von Hermann Kretzschmar); Band 2: *Die Lehre von der Instrumentation*, 1855, ²1864, ³1878; Band 3: *Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht*, 1860, ²1875; Band 4: *Die Oper*, 1867, ²1887 (neu bearbeitet von Hermann Kretzschmar).

165 Liebe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 1850, I:366.

nen, so muß doch nothwendig eine innige Verwandtschaft zwischen beiden bestehen, muß es Aehnlichkeit unter ihnen geben.¹⁶⁶

Lobes Vorschlag, mittels Analogiebildung zu einer inhaltlichen Interpretation von Instrumentalmusik zu gelangen, greift auf eine Praxis zurück, die sich bereits die barocke Affektenlehre zunutze gemacht hatte; einen weiteren Einfluss auf Lobe scheint die Ästhetik der Tonkunst von Ferdinand Hand ausgeübt zu haben.¹⁶⁷ Zwischen Gefühl und Musik können Bilder der äußeren Natur als Bindeglied dienen, aber auch allgemeinere Ideenassoziationen sind relevant. Im Gegensatz zur Affektenlehre des 18. Jahrhunderts geht Lobe von einem dynamischen Gefühlsbegriff aus, der in der Musik eine entsprechend komplexe Realisierung erfahren muss. Gleichzeitig rät Lobe Komponisten, im Schaffensprozess zunächst von einem möglichst konkreten und deutlichen Gefühl auszugehen, um eine starke musikalische Wirkung zu erzeugen. Lobe weist auch darauf hin, dass die Instrumentalmusik nur allgemeine Gefühle auszudrücken vermag.¹⁶⁸

Lobes Analogie zwischen Gefühl und kompositorischer Struktur bezieht alle Parameter des Tonsatzes ein. Dazu nennt und spezifiziert er im Einzelnen die Analogie der Zeitstruktur (Anfang, Mitte, Ende) von Gefühl und Musikstück sowie das Grundprinzip Einheit und Wechsel (Veränderung) komplexer Gefühle, das im Tonsatz hinsichtlich der Abfolge einzelner Abschnitte, Formteile sowie der melodisch-thematischen Konstruktion, darüber hinaus unterstützend durch die musikalischen Parameter Takt, Tempi, Modus, Harmonik und Konsonanz-/Dissonanzgebrauch und Dynamik gestaltet wird. Zusammenfassend formuliert Lobe als Ideal aller Instrumentalmusik «melodische Deklamation der inneren Gefühlsregungen durch musikalische Instrumente».¹⁶⁹ Durch den Tonsatz kann so entweder (a) ein einzelnes Gefühl oder (b) verschiedene Aspekte eines Gefühls bzw. Gefühlkomplexes ausgedrückt werden. Als dritte Möglichkeit (c) diskutiert Lobe die Situation, dass in der Instrumentalmusik wie in einem vokalen Duett, Terzett etc. in der Oper die einzelnen Instrumente Gesangssolisten vergleichbar möglicherweise widerstreitende Gefühle ausdrücken. Diese Situation ist insofern kompositorisch besonders anspruchsvoll, da die Deutlichkeit des Ausdrucks keinesfalls in Frage gestellt werden darf.

Dennoch sieht Lobe die Analogie zwischen Affekten oder psychologisch begründeten Gefühlen und der Ausdruckswelt der Instrumentalmusik (unabhängig, ob auf einzelne Parameter wie Melodie, Harmonie, Rhythmus oder Metrum

¹⁶⁶ Johann Christian Lobe, «Aesthetische Briefe», in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Bd. 1, Heft 4, Leipzig: Baumgärtner 1855, 185–91, hier 191.

¹⁶⁷ Vgl. dazu Brandt, *Lobe*, 271–84.

¹⁶⁸ Musik kann, so Lobe, Gefühle wie «Freude» oder «Trauer» nur als allgemeine ausdrücken, nicht aber konkret wie z. B. «Freude über etwas» oder «Trauer um jemanden», vgl. Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, 1850, I:367 f.

¹⁶⁹ Ebd., I:370.

oder einer Kombination dieser Aspekte bezogen) als grundsätzlich unproblematisch an. Mögliche Defizite seiner Auffassung, Gefühl und Form als Analogie zu sehen, führt er nicht auf strukturelle Probleme zurück, sondern auf Mängel kompositorischer Möglichkeiten, die mit einem weiteren Fortschritt der kompositorischen Technik und ihrer Anwendung überwunden werden könne: «Und hierin liegt die Fortschrittsfähigkeit und Fortschrittsnothwendigkeit unserer Kunst. Die Sprache der Töne hat ihren möglichen Grad der Deutlichkeit noch nicht erschöpft. Die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks kann noch gesteigert, und wird noch gesteigert werden.»¹⁷⁰ Die Bedeutung der inneren Form als notwendige Grundlage eines Kunstwerkes ist dabei ein zentraler Gedanke Lobes; ein Mangel der inneren Form führt dazu, dass Musik Gehalt nicht oder nur unvollständig transportieren kann und nicht als «schöne Kunst», sondern als «Spielerei» wahrgenommen wird. Technische Unzulänglichkeiten und Defizite der äußeren Form führen hingegen dazu, dass ein Kunstwerk, dem eine prägnante innere Form zugrunde liegt, möglicherweise als «wahrhaft» und «ausdrucksstark», nicht aber als «schön» beurteilt werden kann. Obwohl die innere und die äußere Form aufeinander bezogen sind und nur in einer bestimmten Konstellation zu einem «wahrhaften» und «schönen» Kunstwerk führen,¹⁷¹ konzentriert sich Lobe in seinen musiktheoretischen Schriften weitgehend auf die Erläuterung der Aspekte der äußeren Form; diese Entscheidung hat erhebliche Konsequenzen für seinen Formbegriff. Gegenstand seiner Lehrschriften sind zunächst kompositionstechnische Prinzipien des musikalischen Satzes, die sowohl aus produktionsästhetischer als auch rezeptionsästhetischer Perspektive untersucht werden. In der 1844 veröffentlichten *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit* entwickelt Lobe die These, dass die thematische Arbeit, «die Kunst, einen musikalischen Gedanken vielmals wiederholen zu können, aber immer verändert, immer verwandelt, dergestalt, dass er stets als derselbe, aber immer zugleich auch als ein anderer erscheint»¹⁷², im Zentrum der Betrachtung des musikalischen Werkes stehen müsse, und gliedert seine Studie in die Untersuchung der (einstimmigen) «Erscheinungsweisen des Motivs», der Variationstechniken («Umbildungsmittel») und der Anlage der achttaktigen Periode, bevor er sich der thematischen Arbeit in der Mehrstimmigkeit und der Gestaltung größerer Formen zuwendet. Dabei stehen allgemeine Prinzipien der Bildung von Periodengruppen innerhalb ganzer Sätze im Zentrum, während die gattungsbezogene Systematik der Formenlehre, wie sie von Marx entworfen worden war, in die

170 Ebd., I:376.

171 «In der möglichst erkenn- und fühlbaren Uebereinstimmung aller musikalischen Merkmale, mit den Merkmalen der Gefühle, Affekte und Leidenschaften, besteht die Wahrheit des musikalischen Ausdrucks», ebd.

172 Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit*, 3.

Compositions-Lehre nicht aufgenommen wird.¹⁷³ Im ersten Band seines *Lehrbuches der musikalischen Komposition* verfährt Lobe umfassender. Er verschränkt Akkord- und Modulationslehre und die Satztechniken des vierstimmigen Satzes mit der Einführung kurzer syntaktischer Modelle (zwei-, vier- und achttaktiger «Tonbildchen») bis hin zur Periode (Kap. 4 und 5) und der Exposition ausgehnterer Formmodelle («Variationen», Kap. 18; «Formen des Quartetts», Kap. 25 ff.). Die Erörterung formästhetischer Aspekte und des Einflusses des Ausdrucks auf die Gestaltung des Kunstwerkes bleibt in den musiktheoretischen Schriften knappen Exkursen vorbehalten.¹⁷⁴

2.2.2. Flüchtigkeit der «Tonbildchen»

Flüchtig und unaufhaltbar, Takt nach Takt, gleiten die einzelnen Theile des Tonwerks an dem Ohr des Hörers vorüber. Nur ein Gedankenglied auf einmal erscheint und kaum erschienen, schwindet es wieder, um einem andern Platz zu machen, das eben so flüchtig verklingt. Aber alle diese kleinen Tonbildchen, die einzeln nacheinander erscheinen, machen zusammen – in einem ächten Tonwerke – das große Bild, das Ganze; sie reihen sich aneinander, sie krystallisieren gewissermaßen, zu Sätzen, zu Perioden, nach ähnlichen Gesetzen wie die Rede. [...] Soll nun ein Tonstück nur in dieser nächsten Beziehung, in seinem äußeren Bau, erfaßt werden, so muß man alle jenen kleinen Einzelheiten im Geiste festhalten, aneinander fügen, gruppieren und zu dem ganzen Bilde aneinander reihen. Dies erfordert eine *Kunstthätigkeit* des Hörers [...] denn ohne dieselben gleiten jene Tonbildchen zusammenhangslos, wie die Bilder eines Traumes, vorüber, nicht als eine nach bestimmten Gesetzen konstruierte organische Erscheinung, die sie doch sind.¹⁷⁵

Mit diesem Zitat aus seiner Abhandlung «Technische Konstruktion der Instrumentalwerke», die Johann Christian Lobe in drei Folgen in den populären *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler* veröffentlichte, werden mehrere Aspekte, die für seine Formtheorie wesentlich sind, eingeführt. Zugleich markieren diese eine Differenz seiner Position zum Marx'schen Konzept von Form in Musik. Lobe hebt den transitorischen Charakter von

¹⁷³ Lobe behandelt unter der Rubrik «Die modernen Instrumentalformen» die viersätzliche Sinfonie und listet folgende Grundformen: erster Satz: Allegro (der Begriff Sonatenform fällt nicht); zweiter Satz: Thema mit Variationen oder zweiteilige langsame Form; dritter Satz: Menuett oder Scherzo; vierter Satz: Allegro (wie im Kopfsatz), Variationenform oder Rondoform. Auf die Behandlung der Konzertform, Variationen, Phantasien, Etüden etc. verzichtet er, da sie nichts Neues zum Begriff der musikalischen Form beitragen (vgl. ebd., 135–66).

¹⁷⁴ Vgl. beispielsweise Lobe, «Geistiger Inhalt der Tonstücke», in: ders., *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, I:366–81; ders., «Einige vorläufige ästhetische Winke über Melodiebildung», in: ders., *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit*, 39 ff.

¹⁷⁵ Johann Christian Lobe, «Technische Konstruktion der Instrumentalwerke», in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Bd. 1, Heft 1, Leipzig: Baumgärtner 1855, Teil 1: 5–23; Teil 2: 66–75; Teil 3: 129–53, hier 6.

Musik hervor; gleichzeitig müssen die einzelnen Ereignisse sich in einem Werk zu einem Ganzen zusammenfügen und eine klare Gliederung aufweisen.¹⁷⁶ Die zu untersuchenden Regeln, die der Konstitution zum Werk als wahrnehmbare, geschlossene Einheit mit interner Abschnittsbildung zugrunde liegen, vergleicht Lobe mit den Prinzipien der intelligiblen Rede. Die interne Gliederung wird durch verschiedene musikalische «Gedanken» sowie deren Modifikationen ausdifferenziert. Diese Konstruktionsprinzipien, die Abfolge und das Verhältnis dieser «Gedanken», ist Gegenstand der 1844 veröffentlichten *Compositions-Lehre*.

Lobe scheint musikalische Zeitgestaltung als kompositorisches Mittel zu begreifen, durch das der musikalische Fluss, d. h. die Abfolge von Klängen, durch Abschnittsbildung und formale Gliederung organisiert wird. Seine Darstellung verfolgt das Ziel, den Ablauf musikalischer Ereignisse, d. h. den prozessualen Charakter klassischer Musik in kleinen Einheiten zu fassen; mit anderen Worten: Er versucht, einen dynamischen Zeitprozess primär als strukturell gegliederte Sukzession zu denken. Damit betrachtet Lobe musikalische Zeit aus der Außenperspektive und stellt Gliederungskategorien des Tonsatzes wie symmetrische Taktgruppenstruktur, kadenzielle Abschnittsbildung etc. als primäre Organisationsmerkmale heraus mit der Intention, prozessuale Abläufe zu gliedern, in eine zeitliche «vorher – nachher»-Struktur zu überführen und in Analogie mit räumlichen, ja visuellen Kategorien («Tonbildchen») zu denken.

Für Lobe stellen Beginn und Schluss eines musikalischen Werkes offenbar einen Rahmen dar, der den Ablauf der musikalischen Zeit von der allgemeinen Zeit trennt. Innerhalb dieses Rahmens sei es erforderlich, den musikalischen Ablauf und somit musikalische Zeit zu gliedern, da – zumindest gemessen an seiner Vorstellung von der Musik des Wiener Klassischen Stils – andernfalls eine Folge von Tönen nicht fasslich sei und somit in Hinblick auf ihre formale Organisation unverständlich bleiben müsse. Ziel der kompositorischen Verfahren müsse es also sein, der «Flüchtigkeit der Tonbildchen», die sich aus dem transitorischen Charakter von Musik ergebe, entgegenzuwirken. Form im Sinne der Schaffung interner Organisation und kleinerer Einheiten erfüllt genau dieses Postulat, nämlich die Gliederung des musikalischen Flusses als Voraussetzung leichterer Wahrnehmbarkeit, und ermöglicht so, den transitorischen Charakter des Zeitflusses zu relativieren. Diese Vorstellung von der Gestaltung musikalischer Zeit, die innerhalb der Musiktheorie des späteren 19. Jahrhunderts weitverbreitet war, verkennt jedoch, dass das Metrum nicht eine fixe Bezugsgröße darstellt, die von Rhyth-

176 Vgl. dazu auch eine entsprechende Passage aus seiner *Compositions-Lehre*: «Jedes Tonstück ist eine kürzere oder längere Erscheinung in der Zeit. Es hat Anfang, Fortgang und Ende, und also eine Umgrenzung. Das, was innerhalb einer solchen Umgrenzung an dem Ohr vorüberzieht, ist eine Anzahl musikalischer Gedanken, einer an den andern sich anschliessend, aber von einander unterscheidbar durch Merkmale, von welchen später zu handeln ist», in: Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit*, 1.

men, d. h. Längen der Töne, einfach gefüllt wird. Im 20. Jahrhundert entwickelte Theorien widersprechen dieser simplifizierenden Auffassung aus unterschiedlichen Perspektiven. Musikalische Zeit in tonaler Musik muss, wie zuletzt Gunnar Hindrichs argumentiert hat, aus der Perspektive des «Werdens» begriffen werden: «An die Stelle von Klängen, die in der Zeit erfolgen, treten werdende Klänge, die Zeit in sich tragen. [...] Werdende Klänge sind selber sich jeweils erfüllende Zeit.»¹⁷⁷ Eine grundsätzlich neue Theorie über die konstitutiven Aspekte des Metrums entwickelte bereits zuvor der Musiktheoretiker Christopher F. Hasty, der vorschlägt, Metrum nicht als Folge von Zeitpunkten zu sehen, sondern als prozessuales Geschehen, dessen prozessualer Charakter sich in einer sich stetig verändernden und eng an die Wahrnehmung zurückgebundenen Auffassung widerspiegelt.¹⁷⁸ Mit stärkerer historischer Ausrichtung argumentierte Thrasybulos Georgiades schon in den 1950er-Jahren, dass die Musik der Wiener Klassik durch Brüche zwischen dem zugrundeliegenden metrischen Gerüst des Tonsatzes und der jeweiligen konkreten Ausfüllung gekennzeichnet sei. Überraschende Veränderungen, erzielt beispielsweise durch unerwartete Modifikationen von eingeführten rhythmischen Abläufen und/oder der Relation zwischen harmonischer und metrischer Ebene, führten zu einer für diese Musik charakteristischen Diskontinuität. Tatsächlich spricht Georgiades in diesem Zusammenhang von einem neuen Taktbegriff, einem «von jeglicher Materie befreite[n] Takt», der «lediglich wie ein Relationssystem [sei], das die Einheit nur im Geiste herstellt».¹⁷⁹ Gleichzeitig operiere diese Musik aufgrund eines neuen Verständnisses der musikalischen Zeit:

¹⁷⁷ Gunnar Hindrichs, *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014, 124. Hindrichs entwickelt den musikalischen Zeitbegriff im Anschluss an die Diagnose Friedrich Wilhelm Joseph Schellings, der konstatierte, dass Musik «nicht mehr der Zeit unterworfen [sei], sondern sie in sich selbst [habe]» (Schelling, *Philosophie der Kunst*, zitiert nach Hindrichs, ebd., 112). Im Anschluss an John McTaggart («The Unreality of Time», in: *Mind* 17 [1908], 457–74) bestimmt Hindrichs die Zeitstruktur von Musik nicht als eine Folge einzelner Objekte (d. h. Klängen) im Sinne eines früher – später, sondern als sich ändernde «Zeitordnung [...] relativ zu einem besonderen Subjekt, das Ereignisse als vergangen erinnert, gegenwärtig erfährt und zukünftig erwartet» (Hindrichs, *Autonomie des Klangs*, 110). Die musiktheoretischen Konsequenzen dieser Zeitauffassung entwickelte zuvor bereits Christopher F. Hasty in *Meter as Rhythm*, Oxford: Oxford University Press 1997; vgl. auch ders., «If Music is Ongoing Experience, What Might Music Theory Be? A Suggestion from the Drastic», in: *ZGMTH 7 / Sonderausgabe* (2010). *Musiktheorie | Musikwissenschaft: Geschichte – Methoden – Perspektiven*, Hildesheim: Olms 2010, 197–216. <http://storage.gmth.de/zgmth/pdf/546> (25.7.2019).

¹⁷⁸ Vgl. Hasty, *Meter as Rhythm* und ders., «Just in Time for More Dichotomies. A Hasty Response», in: *Music Theory Spectrum* 21/2 (1999), 275–93.

¹⁷⁹ Vgl. Thrasybulos Georgiades, *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin: Springer 1954, 89–97 und 115–21, Zitat 118.

Der klassische Satz [...], der der Theaterhaltung entspricht, ist diskontinuierlich; während seines Ablaufs greifen unvorhergesehene Kräfte ein, die seinen Gang ändern: Im klassischen Satz ist die *Zeit* nicht mehr im voraus berechenbar. Wir machen sie uns als selbständige Größe bewußt. Der Wiener klassische Satz ist das Sich-Bewußtwerden der Zeit. Die Zeitlichkeit bricht ein.¹⁸⁰

Georgiades erörtert seine Auffassung an Beispielen aus der Instrumental- und Vokalmusik insbesondere Haydns und Mozarts und führt seine Überlegungen zudem am Beispiel von Schubert-Liedern differenzierter aus.¹⁸¹

Da Lobe von dem Grundsatz ausgeht, Gliederung sei ein Prärequisit für das Begreifen von Musik, rücken die Erörterung satztechnischer Verfahrensweisen, mittels derer dieses Ziel erreicht wird, und Analysen normativ-klassischer Werke Mozarts, Haydns und Beethovens, die Lobe zur Demonstration der Grundprinzipien dienen, in den Mittelpunkt seiner Darstellung. Auf produktionsästhetischer Seite manifestiert sich Form in Anlage und Ausarbeitung syntaktischer Elemente, motivisch-thematischer Zusammenhänge bzw. dem Zusammenspiel der Parameter Melodik, Harmonik, Rhythmus, Metrik und Klangfarbe. Die Untersuchung produktionsästhetischer Aspekte wird durch den Einbezug rezeptionsästhetischer Aspekte ergänzt; hier wird das musikalische Werk als gehörter klingender Gegenstand, als ein sinnlich wahr- und aufzunehmendes ästhetisches Objekt, analysiert.

Die Relevanz der Wahrnehmung für das Formverständnis und die Perspektive des Hörers auf das Werk untersucht Lobe in der dreiteiligen Folge «Technische Konstruktion der Instrumentalwerke», die den ersten Jahrgang seiner Zeitschrift *Fliegende Blätter* eröffnet. Da Musik eine transitorische Kunst sei, müssen sowohl Komponisten als auch Hörer Kompensationsstrategien entwickeln, um Einzeleindrücke zu fassen und die Abfolge dieser Einzelmomente zu einer Gesamtschau, zu einem strukturierten Werk, zu synthetisieren. Der Verstehensprozess des musikalischen Kunstwerkes beginnt bei der «Kunstthätigkeit des Hörens»,¹⁸² die (bewusste oder unbewusste) Kenntnisse der Konstruktionsprinzipien und formaler Prinzipien von Musik bzw. des Werkes voraussetzt.¹⁸³ Lobe konzipiert die sogenannte «Kunstthätigkeit des Hörens» als einen dreistufigen Prozess: Die erste Instanz, das «Ohr», nimmt die Töne auf und leitet diese an den «Verstand», die zweite Instanz, weiter. Als rationale Instanz ordnet, kategorisiert

¹⁸⁰ Ebd., 119.

¹⁸¹ Vgl. Thrasybulos Georgiades, *Schubert. Musik und Lyrik*, 2 Bde., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1967.

¹⁸² Lobe, «Technische Konstruktion der Instrumentalwerke», 6.

¹⁸³ Lobe weist auch in seinem *Lehrbuch der musikalischen Komposition* darauf hin, dass das hörende Erfassen des gesamten Tonsatzes (d. h. Haupt- und Nebenstimmen) «musikalische Kenntnisse und [...] Übungen im Hören erfordert» (Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, I:309), also eine anspruchsvolle, aber erlernbare Tätigkeit darstellt.

und synthetisiert der Verstand die akustischen Signale und gibt diese an die dritte und letzte Instanz, das ›Herz‹, weiter.¹⁸⁴ Dreh- und Angelpunkt dieser Konstruktion ist die Verstandestätigkeit, die nicht nur nach noch zu spezifizierenden Gesetzen die akustischen Signale entschlüsselt, sondern, auch einer Relaisstation vergleichbar, zwischen der rational begriffenen äußeren Form und der inneren Form vermittelt. Erst die «Kunstthätigkeit des Hörens» eröffnet den unverstellten Blick auf den technischen und den «geistigen Gehalt und Inhalt» der Kunstwerke.¹⁸⁵

Lobe weist sowohl seitens des kompositorischen Prozesses als auch seitens des nachvollziehenden Hörens der Form die Funktion zu, den transitorischen Charakter der Musik in eine fassbare Gestalt zu überführen: «Die musikalischen Formen sind die Handhaben, an denen wir die vorüberschwebenden einzelnen Tongedanken festhalten und zu einem Ganzen verbinden».¹⁸⁶ Lobe setzt dabei voraus, dass sich Form in Musik nach bestimmten, zu erläuternden technischen Grundsätzen konstituiert. Diese Grundsätze gestalten sich seiner Auffassung nach in Analogie zu den organischen Prinzipien der Natur; dies gilt auch für neue Formbildungen.¹⁸⁷ Werden diese Grundsätze – Lobe spricht auch von «Gesetzen» – nicht beachtet oder verletzt, so handelt es sich nicht um genuin neue Formen, sondern um «Unformen», die keine «berechtigte Kunstorganismen» darstellen.¹⁸⁸ Wichtiges Prinzip ist dabei die klare äußere Gliederung und Gestaltung nicht nur der übergeordneten «Periodenabtheilung», sondern aller Abschnitte. Dieses Prinzip sieht Lobe von zeitgenössischen Komponisten – er mag Richard Wagner besonders im Blick haben – häufig verletzt, die, in der Absicht, originell zu sein, die klare Gliederung bis zur Unverständlichkeit verschleier-

184 «Das beste Gehör und die tiefste ästhetische Bildung reichen sonach nicht hin, ächte Musikwerke gehörig zu erkennen, aufzufassen, zu genießen und zu beurtheilen; es gehört dazu nothwendig eine gewisse *musikalische Hörkunst* [...]. Das Ohr nimmt die an ihm vorübergehenden Töne auf, aber es urtheilt nicht, es vergleicht und verbindet nicht, es meldet nur was es vernahm dem Verstande an, der, wenn er die nöthigen Kenntnisse erlangt hat, das Vernommene *auffaßt* und zu dem Herzen weiter leitet», vgl. Lobe «Technische Konstruktion der Instrumentalwerke», 7.

185 Ebd.

186 Ebd., 152.

187 «Die Formen der Musikstücke sind [...] nicht nach blinder Willkür [...], sondern nach analogen Gesetzen der Natur, anderer Künste und nach gewissen ewig sich gleichbleibenden Eigenschaften und Grundverlangen der menschlichen Seele bestimmt und herausgebildet worden», ebd.

188 «Unform aber ist alles, was die wesentlichen Gesetze der musikalisch-technischen Konstruktion verletzt [...]. Unform erscheint, wo Symmetrie, wo Bezüglichkeit der Theile fehlt, wo Einheit ohne Mannichfaltigkeit, Mannichfaltigkeit ohne Einheit u. s. w. sich zeigen, ist kurz gesagt Alles, was des Menschen Fassungskraft übersteigt, seinem Verlangen nach Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit nicht entspricht», ebd., 153.

ten.¹⁸⁹ Denn was Liebe in anderen Künsten verwirklicht sieht, gilt auch für die Musik: «Und die Tonwerke, die, als in der Zeit schnell vorüberziehende Wesen, an sich schon am schwersten aufzufassen sind, sollten gewinnen durch verwickelte Konstruktion, durch schwer- oder gar nicht erkennbare Unterschiede der Theile?»¹⁹⁰

Allerdings – und das sei zumindest kursorisch angemerkt – geht Richard Wagner in der Begründung seiner eigenen musikalischen Formauffassung von grundsätzlich anderen Prinzipien aus als Liebe. Wagner vertritt die Auffassung, die Form der Instrumentalmusik leite sich historisch direkt aus dem Tanz her und sei einschließlich der Kunstmusik des 18. Jahrhunderts durch das Prinzip des Wechsels und der Wiederholung und nicht durch das Prinzip der Entwicklung geprägt und daher für Darstellung eines dramatischen Narrativs gänzlich ungeeignet. Da das rhythmische Prinzip der Musik in Analogie zu der plastischen Anschaulichkeit körperlicher Bewegung gesetzt werden könne, habe sich die Auffassung einer Verräumlichung musikalischer Abläufe durchgesetzt:

Wirklich ist der Musik eine andauernde Entwicklung einzig nach dieser Seite hin gegeben worden, und zwar durch ein systematisches Gefüge ihres rhythmischen Periodenbaues, welches sie einerseits in einen Vergleich mit der Architektur gebracht, andererseits ihr eine Überschaulichkeit gegeben hat, welche sie eben dem berührten falschen Urteile nach Analogie der bildenden Kunst aussetzen mußte. Hier, in ihrer äußersten Eingeschränktheit in banale Formen und Konventionen, dünkte sie z. B. Goethe so glücklich verwendbar zur Normierung dichterischer Konzeptionen. In diesen konventionellen Formen mit dem ungeheuren Vermögen der Musik nur so spielen zu können, daß ihrer eigentlichen Wirkung, der Kundgebung des inneren Wesens aller Dinge, gleich einer Gefahr durch Überflutung, ausgewichen werde, galt lange dem Urteile der Ästhetiker als das wahre und einzig erfreuliche Ergebnis der Ausbildung der Tonkunst.¹⁹¹

189 Vgl. Johann Christian Liebe, «Einundvierzigster Brief «Richard Wagner»», in: *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Zweiter Theil*, Leipzig: Baumgärtner 1852, 155–67. Im Anschluss an die Lektüre der Schrift *Oper und Drama* wirft Liebe Wagner vor, seine Theorie des musikalischen Dramas weder überzeugend zu begründen noch kompositorisch umgesetzt zu haben. Insbesondere am Beispiel von *Lohengrin* bemängelt er, dass «das Verschmähen der größeren ausgeführten Formen der Arie, der Duette [...] eine unendlich lange Reihe einzelner Momente hervor[bringe], welche den Hörer nothwendig verwirren und ermüden müssen», vgl. ebd., 165–66. Nach Auflistung dieser und weiterer Kritikpunkte lautet sein Verdikt über Wagner: «Wagner ist ein Genie, wenigstens sicherlich ein außerordentliches Doppeltalent, als Componist und Dichter. Aber die Neuerungssucht, der Wunsch Ungewöhnliches zu leisten, das Vorherrschen der Phantasie, der Mangel an hellem, ungetrübtem, ruhigem Blick in die Wirklichkeit haben ihn leider auf *Abwege* geführt» (ebd., 167).

190 Liebe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, I:446.

191 Richard Wagner, «Beethoven» [1870], in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hg. von Wolfgang Golther, Berlin u. a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., [o. J.], Bd. 9, 61–126, hier 78 f.

Musikalische Werke, deren Formen sich mit architektonischen Metaphern wie Symmetrie, Balance etc. beschreiben ließen und deren Ablauf sich wie in einem Grundrissplan aufzeichnen lasse, seien so eng an Vorstellungen der äußeren Welt gebunden, dass sie, so Wagner, das eigentliche Wesen der Musik und die Unmittelbarkeit dieser Kunstart negierten: Nur Beethoven habe diese musikalischen Formen (Wagner denkt u. a. an die Sonatenform, die sich seiner Auffassung nach aus der Wiederholungsform des Tanzes bzw. des Menuetts ableite) neu gedacht und sei so «zu dem innersten Wesen der Musik [...] durchgedrungen» und habe «diese Formen nur nach ihrer inneren Bedeutung uns wieder [gezeigt]». ¹⁹² Mitte des 19. Jahrhunderts sieht Wagner in den Symphonischen Dichtungen von Franz Liszt schließlich die Vision einer «neue[n] Form» der Instrumentalmusik realisiert, in der sich der Entwicklungszug der dramatischen Idee mit dem Wechselprinzip der Form verbinde. ¹⁹³

In Lobes Konzeption wird der Kenntnis der Formgesetze eine klare Funktion zugewiesen. Formgesetze strukturieren eine musikalische Idee und ermöglichen dem «musikalischen Kunsthörer», ¹⁹⁴ musikalische Vorgänge als geschlossene Einheiten aufzufassen; damit sind sie nach Lobes Verständnis eine notwendige Voraussetzung für den Nachvollzug musikalischer Kunst. Formverstehen gilt Lobe als eine notwendige, aber noch keine hinreichende Voraussetzung für ein angemessenes Musikverstehen. Der «Gehalt» eines Werkes wird zwar durch die Form transportiert, aber nicht durch diese abgebildet: «Die Form ist ja nicht der Gehalt. Es können in derselben Form sehr unbedeutende und sehr gehaltvolle Ideen erscheinen.» ¹⁹⁵ Damit weist Lobe Form in Musik eine Vermittlungsfunktion zu, die dem eigentlichen Ziel von Musik dient, «Abbilder bedeutender Gemüthserscheinungen, Wiederklänge innerer Stimmungen [...] wie sie sich als Gefühle, Affekte und Leidenschaften zeigen [zu geben]». ¹⁹⁶ Sowohl seitens des Herstellens, des kompositorischen Prozesses, als auch seitens des Nachvollzuges von Musik stellt die Ebene der formalen Gestaltung eine Voraussetzung dar, den musikalischen «Gehalt» aufzufassen.

2.2.3. Thema und thematische Arbeit

Obwohl Lobe in seinen *Aesthetische Briefe* formuliert, ein wesentlicher Gradmesser für die Beurteilung musikalischer Kunstwerke sei die «Wahrheit des Ausdrucks», d. h. die adäquate «Übereinstimmung zwischen der Nachahmung und

¹⁹² Ebd., 79.

¹⁹³ Vgl. dazu Richard Wagner, «Über Franz Liszt Symphonische Dichtungen» [1857], in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hg. von Wolfgang Golther, Berlin u. a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., [o. J.], Bd. 5, 182–198, hier 190 f.

¹⁹⁴ Lobe, «Technische Konstruktion der Instrumentalwerke», 152.

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Johann Christian Lobe, «Aesthetische Briefe», hier 189.

dem Nachgeahmten»,¹⁹⁷ wird, wie bereits erwähnt, dieser ästhetische Aspekt im Rahmen der musiktheoretischen Schriften nur kurz angerissen, da es Lobe in diesem Zusammenhang primär um die Vermittlung technischer Voraussetzungen geht. Zwar liege, so Lobe, jeder Musik ein «bestimmter Ausdruck» zugrunde, der im «Gemüth» angesiedelt sei, und richtet sich mit dieser Wendung zugleich gegen die Auffassung, Musik könne Gegenstände der äußeren Welt repräsentieren. Die Aufgabe der Kompositionslehre bestehe aber primär darin, technische Fähigkeiten zu vermitteln, um eine Vorstellung eines Ausdruckes im künstlerischen Medium der Musik realisieren zu können. Diese Position wird exemplarisch bei Lobes Konzeption des Themenbegriffes deutlich: Bei einem Thema handelt es sich um einen «wichtigen Gedanken», dessen ästhetische Funktion es ist, «Stimmung in dem Gemüth des Hörers [zu] erwecken».¹⁹⁸ Ein gelungenes Thema zeichnet sich dadurch aus, dass seine äußere Form prägnant ist und gut im Gedächtnis behalten werden kann; gleichzeitig soll es «ausdrucksvoll im inneren Wesen»¹⁹⁹ sein.

Unter Berufung auf E. T. A. Hoffmanns *Fantasiestücke*²⁰⁰ weist Lobe in diesem Zusammenhang darauf hin, dass in der Musik die Melodie am unmittelbarsten auf das «menschliche Gemüth» wirke.²⁰¹ Mit dieser Argumentation begründet Lobe, dass die Kunst der Melodiebildung beim Komponisten am stärksten ausgeprägt sein müsse.²⁰² Die Fähigkeit, eine wirkungsvolle Melodie zu bilden, lässt sich durch den Erwerb von Kompositionstechniken erweitern, denn die Kunst, ausdrucksstarke und schöne Melodien zu erfinden, hänge von zwei Faktoren ab: Die erste Voraussetzung besteht darin, dass «innerlich Empfundenes oder Gedachtes»²⁰³ der Melodie zugrunde gelegt wird. Während diese Voraussetzung zumindest graduell ausgebildet werden kann (wobei dies, wie bereits erwähnt, nicht Gegenstand des Lehrbuches ist), ist der Erwerb des Handwerks, der Kompositionstechniken, lehr- und lernbar. Ohne diese zweite Voraussetzung ist es unmöglich, eine innere Empfindung durch das Medium Musik ausdrücken zu können. Dass eine gelungene melodische Erfindung nicht durch unmittelbare Eingebung zustande kommt, betont Lobe unter Verweis auf die Skizzen und Berichte Anton Schindlers über Beethovens Schaffensweise.²⁰⁴ Das Vermögen, eine bestimmte Empfindung sich zu vergegenwärtigen, ist ebenso Voraussetzung

197 Ebd.

198 Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, I:434.

199 Ebd.

200 Gemeint sind die *Fantasiestücke in Callot's Manier. Blätter aus dem Tagebuch eines reisenden Enthusiasten*.

201 Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit*, 37.

202 «Wer also schöne und ausdrucksvolle Melodien erfinden kann, der hat das hauptsächlichste und am sichersten wirkende Material der Tonkunst in seiner Gewalt», ebd.

203 Ebd.

204 Vgl. ebd., 48 f.

künstlerischer Arbeit wie die handwerklichen Möglichkeiten, die notwendig sind, diese Empfindung in Klänge zu übertragen.²⁰⁵

Als ästhetisches und zugleich technisches Grundprinzip der Kunst nennt Lobe die «Einheit in der Mannichfaltigkeit, oder Mannichfaltigkeit in der Einheit»²⁰⁶. Beide Ebenen sind separat zu betrachten.²⁰⁷ Ästhetisch sieht Lobe dieses Prinzip durch die «naturgemäße, psychologische Folge der Ideen»²⁰⁸ verwirklicht und erklärt es zur «Kunst des Komponisten», einen musikalischen Gedanken so vielfältig abwandeln zu können, dass dieser «zwar immer als derselbe, aber doch zugleich auch immer als ein anderer erscheint».²⁰⁹ Technisch fasst Lobe diesen Grundsatz mit dem von ihm geprägten Begriff der «thematischen Arbeit».²¹⁰ Ein Stück setzt sich aus unterschiedlichen Gedanken zusammen, wobei ein Gedanke zwecks Stärkung der Einheitlichkeit an mehreren Stellen wiederholt werden kann. Da aber die identische Wiederholung kein Interesse erweckt, muss der Gedanke variiert werden. Diese ästhetische Forderung wird technisch durch das Mittel der «thematischen Arbeit» realisiert, die Lobe folgendermaßen charakterisiert: «Thematische Arbeit ist also [...] die Kunst, einen musikalischen Gedanken vielfach wiederholen zu können, aber immer verändert, immer verwandelt, dergestalt, dass er stets als derselbe, aber immer zugleich auch als ein anderer erscheint.»²¹¹ Im Prinzip der thematischen Arbeit sieht Lobe ein kompositionstechnisches Mittel, Zusammenhang zwischen musikalischen Gedanken und Abschnitten zu schaffen. Bei differenzierter Handhabung dieser kompositorischen Technik können Zusammenhänge zwischen musikalischen Gedanken konstruiert werden, die zum kontinuierlichen und kompositorisch «logischen» Fortgang eines Stückes beitragen, ohne dass diese Korrespondenzen notwendigerweise unmittelbar erkennbar sind. Technisch wirken Taktart und Tempo, Tonart und die Einheit der Gedanken vereinheitlichend, die Vielfalt realisiert sich durch «verschiedene Figuren, welche in derselben Taktart und demselben Tempo erschei-

205 Lobe unterscheidet ausdrücklich «innere Empfindung» und «gegenständlicher (malender) Ausdruck». Entscheidend für das ästhetische Gelingen sei jedoch die Prägnanz der Vorstellung, unabhängig davon, ob es sich um ein gegenständliches Objekt oder um eine innere Empfindung handele (ebd., 50).

206 Ebd., 2.

207 «Diese Einheit und Mannichfaltigkeit ist zu betrachten einmal in technischer und sodann in ästhetischer Hinsicht», ebd., 62.

208 Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, I:336.

209 Ebd., I:23.

210 Zum Konzept der thematischen Arbeit bei Lobe vgl. auch Marion Recknagel, «Metamorphosenkunst. Johann Christian Lobes Theorie der thematischen Arbeit», in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines «deutschen» Musikdiskurses* (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 12), hg. von Stefan Keym, Hildesheim: Olms 2015, 41–54.

211 Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit*, 3.

nen», der Tonartendisposition und der thematischen Arbeit. Variationen durch thematische Arbeit entstehen innerhalb der Motivik in Haupt- oder Nebenstimme, der Harmoniefolge und Modulation sowie der Instrumentation (Klang)²¹²

In seinem Lehrbuch stellt Lobe ausführlich dar, wie seiner Ansicht nach eine gelungene «musikalische Gedankenreihe» bzw. ein «Thema» komponiert werden kann. Dabei verfährt er induktiv, indem er die Struktur und Anlage von einstimmigen Melodien untersucht, um so die Wirkung bestimmter Bauprinzipien zu vermitteln. Seine gesamte Darstellung zielt auf eine ausgleichende Vermittlung zwischen den kontrastierenden ästhetischen Prinzipien «Einheit» und «Mannichfaltigkeit».²¹³ Jeder musikalische Gedanke, jedes Thema, besteht aus einer geringen Anzahl von Motiven, die wiederholt und verändert werden. Die Kunst der thematischen Erfindung begründet sich primär in dem variierenden Umformulieren, der entwickelnden Fortführung und der Neukombination von Motiven, durch das Interesse an dem musikalischen Gedanken geweckt wird. Um die Möglichkeiten der thematischen Arbeit darstellen zu können, analysiert Lobe zunächst einen «musikalischen Gedanken», der idealtypisch acht Takte lang ist und von Lobe als «Periode» bezeichnet wird.²¹⁴ Diese Einheit setzt sich aus den Komponenten Motiv, Abschnitt und Satz zusammen. Das Bauprinzip folgt dem «Gesetz der Symmetrie», d. h. der korrespondierenden regelmäßigen Abschnittsbildung; diesen Grundsatz interpretiert Lobe als «absolutes Kunstgesetz», das nicht stil- oder zeitabhängig ist.²¹⁵ Die Bauform erläutert Lobe zunächst analytisch: Die achttaktige Periode gliedert sich hierarchisch in zwei Sätze von je vier Takten, denen je zwei Abschnitte von je zwei Takten resp. (auf der darunterliegenden Hierarchieebene) eintaktige Motive untergeordnet sind. Jede dieser Einheiten nehmen wir als einen Baustein wahr (Lobe spricht erneut von «Tonbildchen»), der zwar als solcher an sich verständlich ist, aber erst als Teil der gesamten Phrase musikalisch sinnvoll wird. Die Konstruktion der Periode lässt sich jedoch auch synthetisch begreifen: Ausgehend von dem kleinsten Element, dem Motiv, bilden sich sukzessiv Einheiten höherer Ordnung (Abschnitt, Satz, Periode) heraus. Beide Betrachtungsweisen verhalten sich komplementär zueinander.

212 Vgl. ebd., 62.

213 Vgl. ebd., 2 ff.

214 Lobe spricht im Zusammenhang mit der achttaktigen einstimmigen Melodie von der «Urgestalt [...] aller musikalischen Gedanken überhaupt» (ebd., 12).

215 «Soviel Conventionelles es nun in der Musik auch geben mag, was den verschiedenen Zeiten und Völkern angehört, die Symmetrie ist unbestreitbar ein absolutes Kunstgesetz, was nicht in dieser oder jener Nation und Zeitbildung, sondern in allen Menschen als ein Bedürfnis liegt. Selbst die unkultivirtesten und wildesten Völker haben in ihrer Musik bestimmten Rhythmus und Ebenmass. Wer daher nur erst technisch eine wohlgefällige Melodie, einen musikalischen Gedanken bilden will, der wird sich diesem Gesetz fügen müssen» (Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, I:258 f.).

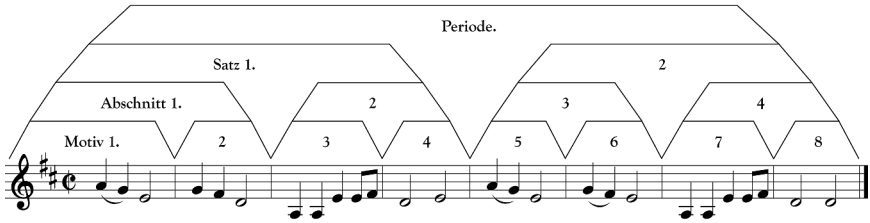


Abb. 4: Modell einer Periode nach J. C. Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit*, Weimar: Voigt 1844, S. 5, Beispiel 9.

Wie Abbildung 4 zeigt, geht Lobes Untersuchung von der kleinsten Einheit, dem Motiv, aus, dessen Konstruktion und Modifikation zuerst dargestellt wird.²¹⁶ Das Beispiel – es handelt sich um das Hauptthema des Finalsatzes von Haydns Sinfonie Nr. 104 D-Dur²¹⁷ – untersucht Lobe einerseits hinsichtlich der Position eines Motivs innerhalb der Taktstruktur unter der Rubrik «Raumaufteilung» und beginnt mit der Annahme, dass alle Motive wie im obigen Beispiel einer Taktlänge entsprechen. Diese Hypothese legt nahe, dass Lobe «Takt» als ordnende bzw. strukturierende Grundeinheit begreift. In Analogie zur Raumaufteilung (wie zum Beispiel der gliedernden Unterteilung einer Linie in Abschnitte) nimmt Lobe an, dass auf unterster Hierarchieebene der zeitliche Ablauf idealerweise in Einheiten gleicher zeitlicher Ausdehnung (eine Taktlänge) zu unterteilen sei. Wie sich aus der Erörterung der musikalischen Zeit (siehe oben) ergibt, ist diese Annahme nicht nur aufgrund ihrer Prämissen problematisch, sondern zeigt auch eine problematische Übertragung räumlicher (d. h. visueller) Wahrnehmung wie des Partiturbildes auf den musikalischen Ablauf. Zudem wählt Lobe mit dem Finalbeginn der letzten Londoner Sinfonie ein wirkungsvolles Thema, das aber in seiner recht schematischen taktkonformen Gliederung und eindeutigen metrischen Struktur für die anspruchsvolle Instrumentalmusik der Zeit nicht unbedingt typisch ist: Gerade die Musik der Wiener Klassik ist, wie zuletzt Danuta Mirka am Beispiel der Streicherkammermusik Haydns und Mozarts untersucht hat, häufig durch ein kompositorisch anspruchsvolles Spiel mit metrischen Verschiebungen und Mehrdeutigkeiten charakterisiert.²¹⁸ Sichtbar wird hier der problematische Abstand zwischen einer sich auf das handwerkliche konzentrierenden Lehrtradi-

²¹⁶ Vgl. Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit*, 6–28. Allerdings führt Lobe die Differenzierung zwischen «einfachen» und «zusammengesetzten» Motiven ein.

²¹⁷ Lobe entwickelt viele Aspekte seiner Darstellung anhand dieses Sinfoniesatzes, der vollständig im Klaviersatz abgedruckt und kommentiert wird (vgl. ebd., 115–35).

²¹⁸ Vgl. Danuta Mirka, *Metric Manipulations in Haydn and Mozart. Chamber Music for Strings, 1787–1791*, New York: Oxford 2009.

tion, die aus geschickt gewählten Beispielen analytisch scheinbar sinnfällig Bauformen abzuleiten weiß, und als klassisch – im Sinne von exemplarisch – gelten, künstlerisch anspruchsvollen Kompositionen, die hochgradig differenzierter gearbeitet sind, deren kompositorische Mittel in der Lehre aber weder angemessen analysiert noch reflektiert werden. In Ergänzung zu diesem Idealfall bespricht Lobe die Situation eines über mehrere Takte ausgedehnten Motivs. Ein weiterer Aspekt ergibt sich bei der Frage nach der Eindeutigkeit der Zuordnung, da Lobe zugesteht, dass es in bestimmten Fällen konkurrierende Einteilungsmöglichkeiten geben kann. Charakteristisch für Lobes Vorgehen ist es, dass er für die Bestimmung dieser Fälle keine klaren technischen Kriterien angibt, sondern die Position vertritt, für die Abgrenzung eines Motivs sei ausschlaggebend, dass dieses eine in sich (ästhetisch) sinnvolle Einheit abbilden müsse.²¹⁹ Falls die Abgrenzung ambivalent sei, so sei dies sogar ästhetisch wertvoll, da aus dieser Pluralität kompositorisch Nutzen gezogen werden könne.²²⁰ Allerdings belässt Lobe es bei dieser pauschalen Bemerkung und erörtert die vielschichtigen Verfahren der Wiener Klassik, beispielsweise harmonische oder metrische Ambivalenzen kompositorisch zu entfalten, nicht. Im Anschluss an diese Präliminarien erläutert Lobe grundlegende diastematische («tonische»; darunter fallen Wiederholung auf einer anderen Tonstufe, Intervallveränderung und Umkehrung) und rhythmische Veränderungsmöglichkeiten von Motiven (Vergrößerung oder Verkleinerung und Wiederholung, auch von Teilen eines Motivs, Ergänzung durch neue Elemente). Alle Mittel können selbstverständlich miteinander kombiniert werden. Strategien zum Einsatz der «Umbildungsmittel» ergeben sich aus ästhetischen Überlegungen.²²¹ Lobe empfiehlt, dass ein erkennbarer, d. h. rational nachvollziehbarer Bezug zwischen den Motiven gewährleistet sein müsse; neue Aspekte, die durch Veränderungen entstehen, setzen dabei stärkere Reize. Grundsätzlich setzen sich melodische Gedanken (Perioden) nicht aus neuen Motiven zusammen, sondern bestehen hauptsächlich aus Wiederholung und Umbildung bereits eingeführter Motive.²²²

Als weiteres variatives Verfahren diskutiert Lobe anhand des Hauptthemas von Beethovens Streichquartett F-Dur op. 59, 1, erster Satz, zahlreiche Möglichkeiten, die sich aus der Wiederholung eines einzelnen Motivs, aber auch aus unterschiedlichen Kombinationen von mehreren Motiven ergeben.

Lobe präsentiert das Thema, das er um zwei Oktaven höher notiert als es zu Beginn von Beethovens Komposition gesetzt ist, nicht in der originalen Phrasierung, sondern in der – allerdings von den Takten 1–4 diastematisch abweichen-

219 Lobe bestimmt als «Hauptgrundsatz», «dass [Motive] ein kleines Ganze, einen bestimmten Sinn für sich dem Gefühl zeigen müssen», ebd., 12.

220 Vgl. ebd.

221 Vgl. ebd., 35.

222 Vgl. ebd., 29.

Allegro.

Motiv 1. Motiv 2. Motiv 3. Motiv 4.

714.

715.

1. Aus dem ersten Motiv.

722.

727.

Abb. 5: Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1850, S. 251–54, Beispiele 714, 715, 722 und 727.

den – Version der Takte 5–8 (vgl. Abb. 5, Beispiel mit Ziffer 714). Diese Phrasierung erleichtert es ihm, die melodische Linie in vier eigenständige Motive, die jeweils genau einen Takt umfassen, zu unterteilen («In dieser Melodie sind vier rhythmisch und tonisch von einander verschiedene Motive, also vier Takte eigentliche Erfindung»²²³). In einem ersten Schritt demonstriert Lobe, welche Gestaltungsmöglichkeiten sich aus der mehrfachen Verknüpfung nur jeweils eines der vier Motive unter Einschluss diverser Variationsmöglichkeiten der Ausgangsversion ergeben (vgl. Abb. 5, die beiden Beispiele mit Ziffer 715 und 722). Im zweiten Schritt zeigt er Kombinationsmöglichkeiten von zwei Motiven, deren Abfolge variiert werden kann; auch Vermischungen oder neue Zusätze sind möglich (vgl. Abb. 5, Beispiel mit Ziffer 727). Hier geht es Lobe zunächst weniger um die künstlerischen Möglichkeiten als vielmehr darum, die hohe Zahl der

223 Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, I:251.

1--1--1--2, 1--1--1--2.	2--2--2--1, 2--2--2--1.
1--1--1--1, 2--2--2--2.	2--2--2--2, 1--1--1--1.
1--2--2--1, 1--2--2--1.	2--1--1--2, 2--1--1--2.
1--2--1--1, 1--2--1--1.	2--1--2--2, 2--1--2--2.

Ferner:

1--1--1--1, 1--1--2--2.	2--2--2--2, 2--2--1--1.
-------------------------	-------------------------

Und alle diese wieder mit den Umkehrungen, einzeln und zusammen!

Abb. 6: Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1850, S. 255.

Permutations- und Kombinationsmöglichkeiten einer Anordnung von zwei Elementen (zwei eintaktige Motive) in einer achtgliedrigen Reihe (8 Takte) zu demonstrieren. Um die Fähigkeit der Motivverknüpfung im achttaktigen Satz zu üben, empfiehlt Lobe, möglichst viele verschiedene Kombinationen zu realisieren (vgl. Abb. 6).

Bei vier Elementen (wie im Beispiel Beethovens) und der optionalen Hinzufügung neuer Motive und der Verbindung alter und neuer Motive steigt die Zahl der Möglichkeiten exponentiell an. Durch die Kombinatorik gibt Lobe in diesem Abschnitt eine Antwort auf die Frage «Was kann ich (theoretisch) tun, um eine Melodie zu konstruieren?», nicht aber auf die Frage «Was soll ich tun, um eine wirkungsvolle Melodie zu konstruieren?» Die Erläuterungen und die sich anschließenden Übungen zielen primär auf die Vermittlung technischer Flexibilität und Geschmeidigkeit.

Im Sinne einer klassizistischen Ästhetik fordert Lobe, dass das Kunstwerk als organisches, planvolles Ganzes wirken solle²²⁴ und im Idealfall auch in seiner Gesamtheit konzipiert werde; der Kompositionsprozess erfolgt jedoch notwendigerweise als mehrstufige, sukzessive Ausarbeitung der Teile des Werkes. In technischer Hinsicht vermittelt der sogenannte «Hauptmelodiefaden»,²²⁵ der sich aus der je tragenden Melodiestimme zusammensetzt und in Lobes Konzeption das Gerüst des Tonsatzes bildet, zwischen konzeptionellem Entwurf des Gesamtwerkes und der Ausarbeitung der einzelnen Abschnitte; zugleich wird diesem auch für das nachvollziehende Hören eine herausgehobene Position zugewiesen. Lobe

²²⁴ Lobe beschreibt das musikalische Werk als «naturgemäße, psychologische Folge der Ideen», *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, I:336.

²²⁵ «Hauptmelodiefaden» definiert Lobe als das «vorherrschend die Aufmerksamkeit des Ohres auf sich ziehende melodische Element eines Tonbildes», aus welchem der Hörer «die Konstruktion der Perioden hinsichtlich ihrer Motiv-, Abschnitt- und Satzbildungen» ableitet (Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, I:169 f.).

empfiehlt, eine Komposition mit einem einstimmigen melodischen Thema, das von einem Entwurf ausgehend in mehreren Arbeitsschritten sukzessive ausgearbeitet wird, zu beginnen; dieses wird anschließend um die verschiedenen Komponenten (unter Einschluss der Harmonie) ergänzt und so weit modifiziert, dass die imaginierte Stimmung und der vorgestellte Ausdruck möglichst adäquat hervorgerufen wird.²²⁶

Die am Beispiel der einstimmigen Melodie entwickelten Konstruktionsprinzipien lassen sich nach Lobe auch auf den mehrstimmigen Satz übertragen.²²⁷ Außerdem untersucht Lobe die Veränderungsmöglichkeiten thematischer Gedanken im Kontext der Konstruktion vollständiger Sätze, d. h. der im engeren Sinn «thematischen Arbeit».²²⁸ Ausgehend von den Kategorien (thematischer) «Motivinhalt in der Hauptstimme», «Motivinhalt in den Nebenstimmen», «Harmonie oder Modulation» und «Instrumentation»²²⁹ unterscheidet Lobe zwischen «einfachen», d. h. nur auf eine dieser Kategorien bezogene Veränderung, und «zusammengesetzten», d. h. auf zwei oder mehrere Kategorien bezogene Veränderungen. Auch hinsichtlich des Gesamtablaufes eines Satzes, der Form, fordert Lobe einen Ausgleich zwischen einheitsstiftenden und modifizierenden Aspekten. Über die Erörterung einiger «einfacher» Prinzipien thematischer Arbeit (Veränderung von Motiven in einer Stimme, Kombination thematischer Elemente im mehrstimmigen Satz, Modulation und Instrumentation) hinausgehend diskutiert Lobe auch kontrapunktische satztechnische Verfahren wie Imitation, Umkehrung, simultane Kombination mehrerer Motive etc.

Eine perspektivische Erweiterung vollzieht Lobe, wenn er die Frage behandelt, wie Perioden als formal relativ eigenständige Abschnitte innerhalb eines Satzes miteinander verbunden werden. Um diese Übergänge zu untersuchen, muss zunächst der Endpunkt einer jeden Periode festgelegt werden. Die Formulierung des Endes wird durch die Kadenz bestimmt; je nach Form der Kadenz schließt ein Abschnitt mit unterschiedlicher Gewichtung.²³⁰ Unabhängig von der Komplexität und Länge einer Periode (einfach resp. zusammengesetzt, erweitert resp. verengt) wird als zweites formkonstituierendes Merkmal die harmonische Anlage einer Periode genannt.²³¹ Erneut kategorisiert Lobe systematisch: Er unterscheidet nach (a) Perioden, die in einer Tonart beginnen und stabil darin verweilen, (b) Perioden, die in derselben Tonart beginnen und enden, aber zwischendurch ausweichen, (c) Perioden, die von einer in eine andere Tonart modulieren, und (d) Perioden, die harmonisch instabil sind, also einen modulatorischen Prozess vollziehen. Zur the-

226 Vgl. Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit*, 39.

227 Ebd., 51–62.

228 Vgl. ebd., Abschnitt «Von der thematischen Arbeit im weiteren Sinne», 62–67.

229 Ebd., 63.

230 Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, I:174–80.

231 Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit*, 133.

matischen und harmonischen Disposition von Perioden fügt Lobe einen dritten Aspekt hinzu: die Tonartendisposition des gesamten Satzes.²³² Abschließend referiert Lobe kurz über die Anlage der «modernen Instrumentalformen», d. h. die vier verschiedenen Sätzen einer Sinfonie, der Ouvertüre etc.²³³ und ergänzt seine Darstellung mit thematischen Analysen mehrerer vollständiger Sätze.²³⁴

Lobe konzipiert musikalische Form als eine hierarchisch organisierte Abfolge kleinerer Einheiten. Diese sind in sich wiederum klar gegliedert und fügen sich aufgrund ihres gegenseitigen motivischen Bezuges zu größeren Zusammenhängen. Während die Bauprinzipien der Einheiten auf der Ebene der Periode recht detailliert erklärt werden, beschränkt sich Lobe darauf, nur summarisch auf die harmonische Ebene zu verweisen, deren individuelle Gestaltung er für die Wirkung einer Komposition für nicht entscheidend einschätzt.²³⁵

Auch Lobes Mitte der 1850er-Jahre veröffentlichte Analyse und Bewertung eines Repertoires, das sich von der Instrumentalmusik der Wiener Klassiker deutlich unterscheidet, nämlich von den *Symphonischen Dichtungen* Franz Liszts, basiert seiner Ansicht nach primär auf den klassischen Kategorien der musikalischen Periode und der thematischen Veränderung. In seinen insgesamt acht «Briefe[n] über Liszt's symphonische Dichtungen»²³⁶ zeichnet Lobe ein insgesamt sehr positives Bild von dessen neuesten Orchesterwerken und beschäftigt sich ausführlicher mit der *Symphonischen Dichtung* «Tasso». Die Innovationskraft der Komposition liege nicht in der Einsätzigkeit als Form, da der bruchlose Übergang zwischen verschiedenen Sätzen durchaus ältere Vorläufer habe, und auch nicht im monothematischen Prinzip, das in Berlioz' *Sinfonie fantastique* vorgebildet sei. Die Originalität und Innovation der Liszt'schen Werke liege – basierend auf «musikalisch-logischen Gesetze[n]» – in «neuen Kombinationen des Dagewesenen»,²³⁷ die «zu neuen Mischungen und Verbindungen» führe. Lobe hält auch bei so harmonisch vorausweisenden Werken wie den *Sinfonischen*

232 Ebd., 134.

233 Ebd., 135 ff.

234 Vgl. ebd., 167 ff.

235 «Ein Tonstück könnte man wohl mit einer Reise vergleichen. Man geht von der Heimath aus, durchwandelt dann nähere Gegenden, kommt sodann weiter und bei grossen Reisen in sehr entfernte Theile, und aus entfernteren zurück stufenweise durch nähere wieder zur Heimath. Dieses ist der natürliche Gang der Modulation, und ich finde nicht, dass die Abweichungen davon zur Verstärkung der Wirkung in den Beethoven'schen Werken, die solch aufstellen, etwas Besonderes beigetragen hätten», ebd., 175.

236 Johann Christian Lobe, «Briefe über Liszt's Symphonische Dichtungen», in: *Fliegende Blätter für Musik* 2 (1855–1857), Nr. 7 (1856), 385–416, zitiert nach: *Die Neudeutsche Schule – Phänomen und Geschichte. Quellen und Kommentare zu einer zentralen musikästhetischen Kontroverse*, hg. von Dominik von Roth u. Ulrike Roesler, 3 Bde., Berlin: Metzler und Kassel: Bärenreiter 2020, II:1195–1227.

237 Ebd., 1198 f.

Dichtungen Liszts daran fest, in der Abfolge, Verschränkung und Variationskunst der melodischen Gedanken das ästhetisch tragende Kompositionsprinzip zu sehen. Die «Modulation», d. h. der harmonische Reichtum und die harmonische Disposition, sieht er wie alle tragenden Elemente des Tonsatzes im Dienst der «Einheit»:

Da niemand, der das Wesen der Gemüthserscheinungen auch nur oberflächlich hat, läugnen kann, daß jede Stimmung, die sich charakteristisch benennen läßt, eine *Einheit* ist, da man durch Takt, Tempo, Figurationeninhalt, Kolorit u. s. w. diese Einheit in der Musik analogisch darzustellen sucht, so wäre es höchst sonderbar, wenn die Modulation hiervon allein eine Ausnahme machen und *nur* die unbedingteste Mannichfaltigkeit zu vertreten hätte.²³⁸

Allerdings wird diese prinzipielle Würdigung anschließend qualifiziert und Liszts harmonischer Reichtum teilweise als gewagt charakterisiert: «Nicht läugnen will ich jedoch, daß er diesen Theil unserer Kunst für mein individuelles Gefühl hie und da noch zu frei behandelt».²³⁹

Lobes Beitrag zur Geschichte des Denkens über Form in Musik lässt sich folgendermaßen zusammenfassen: Wichtigster ästhetischer Grundsatz ist für Lobe die Forderung nach Einheit in der Mannichfaltigkeit. Dieses Prinzip wird kompositionstechnisch durch graduelle Modifikation bzw. Veränderung realisiert. In diesem Sinne exponiert Lobe sein Konzept von thematischer Arbeit, der «Veränderungen über ein Thema», das er als eine «Grundfähigkeit» beim Komponieren bezeichnet.²⁴⁰ Dieses Prinzip der Einheit in der Mannichfaltigkeit fordert Lobe jedoch nicht nur in Hinblick auf thematische Arbeit, sondern auf allen Ebenen des Tonsatzes: Der zentrale Orientierungspunkt ist der «Hauptmelodiefaden», dessen Verlauf durch syntaktische Einheiten (Motiv, Abschnitt, Satz etc.) gegliedert ist. Kleinere syntaktische Einheiten bauen auf einem begrenzten Material auf; Lobe spricht in diesem Zusammenhang von dem «Urmotiv» als «Stoff», aus dessen Verarbeitung (Wiederholung, Sequenzierung, Variation) das Thema gebildet wird. Um das Prinzip der Einheitlichkeit zu wahren, ist die Verarbeitung bereits eingeführter Elemente der Erfindung neuer Motive vorzuziehen. Da die Verarbeitungsstrategien lehr- und lernbar sind, ist auch die Konstruktionsweise einer «guten» Melodie lehrbar. Die harmonische Ebene wird ebenfalls mit einer begrenzten Anzahl von Akkorden und Akkordverbindungen gestaltet, die nach dem Variationsprinzip verändert werden.²⁴¹ Die herausgehobene Stellung des «Hauptmelodiefadens» weist bereits darauf hin, dass für Lobe die Harmonik eine sekundäre Position einnimmt und nur an den Scharnierstellen, d. h. den Verbin-

238 Ebd., 1203.

239 Edb.

240 Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Composition*, I:167

241 Vgl. ebd., I:160.

dungspunkten syntaktischer Einheiten, von struktureller Bedeutung ist. An diesen Stellen prägt die Kadenzstruktur die Funktion der Einschnitte aus und trägt damit zur großformalen Struktur bei. Als eine Komponente des Tonsatzes hat Harmonik darüber hinaus die Funktion, in Zusammenspiel mit dem Hauptmelodiefaden und anderen Komponenten (Instrumentation) den Gehalt, der durch die innere Form vorgestellt wird, an der Außenseite zu gestalten.

Lobes Formtheorie beruht auf der Vorstellung, dass es notwendige Bedingungen für die Fasslichkeit von Musik sei, ihren zeitlichen Ablauf in ‚Tonbildern‘ zu fassen. In der Konsequenz betont Lobe alle formalen Aspekte, die zeitliche Abläufe wie ein stillstehendes Bild erscheinen lassen: Die temporale Struktur von Musik wird mittels räumlicher Kategorien beschrieben und umgedeutet. Die achttaktige Periode wird als Norm propagiert, da erstens ihre Gliederung dem «Gesetz» der Symmetrie entspricht und damit die Fasslichkeit gewährleistet wird (wobei Verkürzungen bzw. Erweiterungen als Ableitungen erscheinen), zweitens deren motivisch-thematische Struktur aus Gründen der ästhetischen Regel «Einheit in der Mannichfaltigkeit» und zwecks besserer Fasslichkeit in der Regel aus einem Motiv abgeleitet wird, und drittens deren Endpunkte durch kadenzelle Formeln markiert werden. Formtypen wie Liedform, Rondo oder Sonatenform behandelt Lobe nachrangig; diese Formmodelle gelten ihm aufgrund ihrer historischen Stellung und ihres ästhetischen Rangs zwar als Leitmodelle; sie bilden aber in ihrer Gesamtheit – im Gegensatz zur Auffassung von Marx – kein Formensystem aus. Statt der (äußeren) Formmodelle geht Lobe von der Relevanz der sogenannten «inneren» Form für die Anlage und Gestaltung der «äußeren» Form aus. Die Diskrepanz zwischen der exponierten inhaltlich-ästhetischen Position und den Ergebnissen der Beschreibung kompositionstechnischer Verfahren und der Interpretation der Form wird in Lobes Schriften jedoch nicht aufgelöst. Insbesondere Lobes Auffassung, dass Gehalt von Musik ein komplexes und dynamisches Phänomen darstellt, wird bei der technischen Analyse nicht eingelöst. Indem Lobe musikalische Phänomene in Tonbilder zu fassen versucht, schließt er bereits im Ansatz alle dynamischen, ambivalenten Aspekte des Tonsatzes aus. Damit hinterlässt die wohl erstmalig im *Lehrbuch der musikalischen Komposition* und der *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit* umgesetzte konsequente Beschränkung auf den kompositionstechnisch-formalen Bereich einen unaufgelösten Widerspruch, der erst erkennbar wird, wenn die ästhetisch-inhaltliche Dimension seines Denkens über Musik aus anderen Schriften vergleichend hinzugezogen wird. Mit dem Auseinandertreten dieser beiden Dimensionen tritt eine Problematik zutage, zu der alle nachfolgenden Theoretiker zumindest implizit Stellung beziehen müssen.

2.3. Weitere Entwicklungslinien

2.3.1. Form als Mechanik: Ernst Friedrich Richter

Pädagogisch konzipierte Abhandlungen zur Formenlehre sind in der Regel durch stark reduktionistische Perspektiven auf den Gegenstand geprägt. Einige kompositionstechnische Kategorien, die als formrelevant, d. h. strukturell formbildend eingestuft werden, werden in den Mittelpunkt gerückt, ohne dass Auswahlkriterien oder Funktionsweisen immer hinreichend begründet oder diese durch eine adäquate Diskussion ästhetischer Grundlagen und Implikationen ergänzt würden. Die Intention solcher Formenlehre-Lehrbücher, die als «musikalische Handwerkslehren» verstanden werden müssen, zielt primär darauf ab, typisierte syntaktische Modelle und formale Abläufe von Gattungsformen zu beschreiben und Regeln aufzustellen, die als Handlungsanweisungen für das Anfertigen von Übungskompositionen dienen. Ein frühes repräsentatives Beispiel für dieses in der Formenlehre-Tradition methodisch ebenso problematische wie weitverbreitete Verfahren ist Ernst Friedrich Richters 1852 erschienene Monografie *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*.²⁴² Richter (1808–79), der am Leipziger Konservatorium unterrichtete, veröffentlichte neben seiner Formenlehre auch eine im Verlauf des 19. Jahrhunderts in mehrere europäische Sprachen übersetzte Harmonielehre und mehrere Kontrapunktlehren.²⁴³ Aufgrund der ungemein weiten Verbreitung seiner Publikationen und deren häufiger Verwendung im Rahmen der Ausbildung an den Konservatorien kann sein Konzept von Musiktheorie als musikalische Handwerkslehre, die sich an einem normativen, klassizistischen musikalischen Satz orientiert, nicht nur für die Leipziger Konservatoriumstradition, sondern zumindest für den deutschsprachigen Kulturraum als repräsentatives Beispiel einer einflussreichen Lehrtradition der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten. Problematische Aspekte dieser Lehrtradition sind bereits von Carl Dahlhaus konzise beschrieben worden.²⁴⁴ Während Dahlhaus einerseits die bedeutende Wirkung dieser Unterrichtstradition, die essenziell auch die mündliche Vermittlung von Sachverhalten einschloss und daher durch schriftliche Zeugnisse nur unvollständig rekonstruiert werden kann,

²⁴² Ernst Friedrich Richter, *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*, Leipzig: Georg Wigand, 1852.

²⁴³ Ernst Friedrich Richter, *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1853; ders., *Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1859; ders., *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1872; ab 1872 wurden die Bücher als Einzelbände unter dem Reihentitel *Die praktischen Studien zur Theorie der Musik* veröffentlicht.

²⁴⁴ Vgl. Carl Dahlhaus, «Das Dilemma der musikalischen Handwerkslehre», in: ders., *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik (= Geschichte der Musiktheorie 10)*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984, 116–22.

anerkennt, konzentriert er andererseits seine Kritik an der «musikdidaktischen Trivilliteratur»,²⁴⁵ die er an der Harmonielehre-Tradition am Beispiel von Charles Simon Catels *Traité de l'harmonie* [1802] und Ernst Friedrich Richters *Lehrbuch der Harmonie* [1853] exemplifiziert, auf drei Punkte, die auf die Formenlehre-Tradition übertragbar sind: Erstens muss ein mangelnder Theorie- und Wissenschaftsanspruch konstatiert werden (auch das Konzept Form in Musik wird bei Richter nicht entwickelt und auf mechanische Aspekte der «Tonbildchen» reduziert), zweitens gibt es eine auffällige Distanz der Autoren zur aktuellen kompositionsgeschichtlichen Entwicklung (Richter demonstriert seine Formkonzeption an Beispielen der Instrumentalmusik Mozarts, Haydns und Beethovens; Mendelssohn und Schumann werden nur als weiteres Studienrepertoire erwähnt), und drittens folgen die Darstellungen einer naiven lernpsychologischen Konzeption, die nach dem Prinzip aufsteigender Komplexität operiert.

Richters *Grundzüge der musikalischen Formen* sind explizit als ein Lehrbuch, als «kurz gefasste Grundlage zur praktischen Anleitung», konzipiert, das sich an Studierende des Leipziger Konservatoriums im Fach Komposition mit Grundkenntnissen in Harmonielehre und Kontrapunkt wendet.²⁴⁶ Der die Marx'schen Schriften prägende Bildungsbegriff wird bei Richter somit durch die Zielsetzung ersetzt, klar umrissene elementare kompositorische Kenntnisse innerhalb eines zeitlich begrenzten Lehrganges zu vermitteln. Analog zur Ausbildung am Konservatorium teilt Richter die Kompositionslehre in einzeln zu behandelnde Teildisziplinen und begründet diese Strukturierung damit, dass allein ein separates Studium der einzelnen theoretischen Teilbereiche zu ihrer vollkommenen Beherrschung führen könne. Im Ergebnis ist die Formenlehre, anders als bei Marx, nicht in die Kompositionslehre integriert.²⁴⁷

Musikalische Form, verstanden als «Erscheinungsform musikalischer Gedanken»,²⁴⁸ konstituiert sich nach Richter durch zwei Aspekte: Die Relation zwischen individueller rhythmischer Gestalt und Taktmetrik («Gliederung [einer ei-

²⁴⁵ Ebd., 116.

²⁴⁶ Am Leipziger Konservatorium umfasste Mitte des 19. Jahrhunderts die theoretische Ausbildung drei Jahre (Jahr 1: Harmonielehre und Stimmführung; Jahr 2: Harmonielehre und Kontrapunkt; Jahr 3: Harmonielehre, doppelter Kontrapunkt, Fuge) sowie einen Kurs in «Gesang- und Instrumentalcomposition in ihren verschiedenen Formen und deren Behandlung; Analyse classischer Musikwerke» als Einführung in die Formenlehre (vgl. «Adreßbuch für die musikalische Welt. 1. Leipzig [Achter Artikel]. Das Conservatorium der Musik», in: *Signale für die musikalische Welt* 25 [1867], 121–26 zitiert nach Rebecca Grotjahn, «Die höhere Ausbildung in der Musik». Gründungsidee und Gründungsgeschichte des Leipziger Konservatoriums», in: *Musical Education in Europe [1770–1914]. Compositional, Institutional, and Political Challenges*, Bd. 2, hg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag 2005, 301–30, hier 317, Fn. 74 f.).

²⁴⁷ Vgl. Richter, *Grundzüge der musikalischen Formen*, III.

²⁴⁸ Ebd., 1.

genen Form] in Beziehung auf die Taktart»²⁴⁹) ist Teil der «musikalischen Grammatik»; die «grössere oder kleinere Ausdehnung und Abgränzung [der Form]»²⁵⁰ hinsichtlich vollständiger Sätze gehört zur Formenlehre und ist erklärtermaßen Gegenstand der Abhandlung.

Richter geht von der Prämisse aus, ein «musikalischer Gedanke» sei nur intelligibel, sofern wir in seinem Ablauf drei formale Momente, nämlich «Anfang», «Fortführung» und «Schluss», unterscheiden können.²⁵¹ Anfang und Fortführung zeichnen sich zunächst durch ihre rhythmisch-metrische Anlage aus,²⁵² der Schluss wird durch Endigungsformeln geprägt. Ein Werk besteht aus mehreren musikalischen Gedanken (bzw. einem Gedanken, der in variiertem Präsentation mehrfach erscheint); die Grundsätze von deren Aufbau im Einzelnen sowie deren Verknüpfung innerhalb des gesamten Satzes ist Gegenstand der Formenlehre und wird in zwei separaten Teilen behandelt.²⁵³ Als Prinzipien der Satzanlage nennt Richter im ersten Hauptabschnitt, dass ein Werk grundsätzlich aus mindestens zwei abgeschlossenen Teilen besteht, die sich bei größerem Umfang aus mehreren Perioden, d. h. relativ abgeschlossenen Einheiten, bzw. Periodengruppen zusammensetzen.²⁵⁴ Den Abschluss einer Periode bzw. mehrerer eng ver-

249 Ebd.

250 Ebd.

251 Die Bedeutung der formalen Momente Anfang, Fortsetzung und Schluss für die Formanalyse ist auch in der neueren Musiktheorie in ganz unterschiedlichen Kontexten betont worden. Beispielsweise ist für die von Kofi Agawu entwickelte «introversive semiosis» das «beginning – middle – end»-Paradigma eine notwendige Bedingung formaler und semiotischer Interpretation. William Caplin versucht in seiner «functional analysis» durch die Differenzierung von «Anfang – Mitte – Ende» auf allen formalen Hierarchieebenen einen temporalen Bezug der Formstruktur herzustellen (vgl. Kofi Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press 1991, Kap. 3 und Caplin, «The Theory of Formal Functions», hier 25 ff.).

252 «Der Anfang eines musikalischen Gedankens für sich allein betrachtet ist leicht erkennbar und kann mit dem rhythmischen Accent, oder dem guten Takttheil zusammenfallen, oder als Auftakt vor diesem stehen. Von grösserer Wichtigkeit wird er beim Anschluss eines vorhergehenden musikalischen Satzes. Die Fortführung erfordert Regelmässigkeit des Rhythmus (eine Taktart im Grossen)», Richter, *Grundzüge der musikalischen Formen*, 1.

253 Richter spricht in diesem Zusammenhang von der Zergliederung des gesamten Tonbildes in mehrere Teile (ebd., 1 f.). Die einfachste Form sei in zwei abgeschlossene Teile gegliedert, von denen nur der zweite in der Grundtonart schließe. Neben dieser harmonischen Disposition nennt Richter als weiteres Ordnungskriterium die Struktur der einzelnen Teile. So gliederten sich umfangreichere Teile in Perioden bzw. – sofern diese eng miteinander zusammenhängen – in Periodengruppen (vgl. ebd.).

254 Richter führt zunächst die «einfache Periode» (zweiteilig, 4+4 Takte) ein und diskutiert dann die komplexeren Bildungen von «zusammengesetzter und erweiterter Periode» (ebd., 12–15). «Schlussperioden» werden gesondert behandelt; der erste Hauptteil schließt mit Abschnit-

knüpfter Perioden (Periodengruppe) bildet eine Kadenz, deren Grundformen (Halbschluss, Ganzschluss, authentisch, plagal, einfach, erweitert) in der Darstellung eingeführt und in ihrer jeweiligen Gewichtung erklärt werden.²⁵⁵ Perioden sind wiederum durch Einschnitte (Kadenzen) in (in der Regel) zwei Abschnitte gleichen Umfangs gegliedert; ein Bezug zwischen diesen Teilen entsteht auch auf motivischer und harmonischer Ebene.

Richter behandelt in seiner Formenlehre zunächst einfache, dann komplexere syntaktische Bildungen. Diese unterschiedlichen syntaktischen Strukturen verknüpft er mit einer funktionalen Zuordnung. Eine Folge symmetrischer syntaktischer Strukturen, die kadenziell abgestuft sind, werden wie Taktgruppeneinheiten, d. h. wie ein «Takt im Grossen»,²⁵⁶ wahrgenommen. Zu Beginn des Stückes muss es das Ziel sein, diesen Rhythmus im Großen möglichst deutlich zu etablieren, durch den einerseits die Auffassung der einzelnen Phrasen, andererseits auch die Sukzession der Abschnitte verständlich wird. Diesem in der modernen Formtheorie seit Erwin Ratz als «fest» – im Gegensatz zu «locker» – bezeichneten Gefüge²⁵⁷ stellt Richter asymmetrisch konstruierte, «locker» gefügte Abschnitte entgegen. Solche unsymmetrisch gradtaktigen (6, 10, 12 usf. Takte) wie ungradtaktigen (7, 9, 11 usf. Takte) Einheiten, die durch Verkürzung oder Erweiterung entstehen, werden nach Richter vorzugsweise in Übergangs- und Durchführungsabschnitten oder Schlussätzen verwendet.²⁵⁸ Solche «irregulären» syntaktischen Bildungen sind im Ablauf der Form nicht frei disponierbar, sondern sollen erst nach der Etablierung des Rhythmus im Großen verwendet werden; ihre Funktion ist die Schaffung von Abwechslung oder Spannungssteigerung vor dem Eintreten neuer Gedanken.²⁵⁹ Die harmonische Disposition («Modulationsordnung») tritt als weiterer formbildender Faktor hinzu.

Nach der Behandlung dieser formalen Grundprinzipien geht Richter im zweiten Hauptabschnitt zu den «großen Formen» über. Ausführlich behandelt er

ten über «Mehrere Periodengruppen in einem Theile» (17–20) und der Besprechung von asymmetrischen Periodenbildungen («Perioden von ungleichen Bestandtheilen», 20–26).

255 Ebd., 2 ff.

256 Ebd., 5.

257 Vgl. Ratz, *Einführung in die musikalische Formenlehre*,³ 1973, 22.

258 «Seltsamer sind diejenigen Sätze oder Abtheilungen einer Periode, welche ungleiche Anzahl von Takten enthalten. Wir finden solche von 7, 9, 11 und mehr Takten. Alle solche ungleichen Theile einer Periode finden sich nie zu Anfang eines Tonstückes, wo die symmetrische Gliederung, das rhythmische Gefühl weckend und befestigend nothwendig erscheint, sehr häufig aber in der Mitte eines Theiles, da wo der Uebergang zu neuen Motiven länger ausgesponnen ist [...]. Richter, *Grundzüge der musikalischen Formen*, 21. Diese asymmetrische syntaktische Beschaffenheit wird in der modernen Formtheorie als «locker» gefügt bezeichnet.

259 «[...] solche ungleichen Takte finden sich nie zu Anfang eines Tonstückes, wo die symmetrische Gliederung, das rhythmische Gefühl werdend und befestigend nothwendig erscheint [...]», ebd., 21.

die sogenannte ‹Grundform›²⁶⁰ des ersten Satzes der Sonate,²⁶¹ den er zweiteilig (und nicht, wie um 1850 bereits üblich, als dreiteilige Struktur) auffasst. Richters primär deskriptive Kommentare beziehen sich auf die von ihm als formrelevant eingestuften Kategorien syntaktische Anlage und harmonische Disposition. Der erste Hauptteil des Satzes, die Exposition, ist durch eine tonale Bewegung (in Dur: T–D; in Moll: t–Tp) und Gegensätze zwischen den musikalischen Gedanken geprägt²⁶² und kann formal in vier Teile gegliedert werden: (1) Erste Periodengruppe (erster Hauptgedanke; kann aus mehreren Periodengruppen bestehen und schließt mit einer vollkommenen Kadenz in der Grundtonart) – (2) Verbindungs-Übergangsperiode (Periode oder Periodengruppe, modulierend; Material aus erster Periodengruppe oder neues Material) – (3) Dritte Periodengruppe (zweiter Hauptgedanke in neuer Tonart, vollkommene Kadenz) – (4) Schlusssatz resp. Schlussperiode. Der zweite Hauptteil gliedert sich in zwei Abschnitte, nämlich in die Durchführungsperiode und die (modifizierte) Wiederholung des ersten Hauptteils.²⁶³ Richter erläutert dieses Grundschema anhand der syntaktischen und tonalen Anlage des ersten Satzes von Mozarts Sonate für Klavier F-Dur, KV 533.²⁶⁴ Dabei bildet Richter den gesamten Satz in seinem Verlauf Abschnitt für Abschnitt als Notenbeispiel ab, wobei er den musikalischen Satz auf die melodische Hauptstimme reduziert und die harmonische Bewegung nur an den kadenzierenden Punkten ergänzt; sein erläuternder Kommentar bezieht sich vorwiegend auf von der Norm abweichende Phänomene.²⁶⁵ Die knappe Darstellung der weiteren Satztypen einer konventionellen viersätzigen Sonate (langsamer Satz: Adagio; Andante; Menuett/Scherzo; Rondo) schließt die Erörterung der Grundformen ab. Die vorgestellten Grundformen bilden nach Richter sowohl die Grundlage aller Beethoven-Sinfonien, also auch von freier gestalteten Formen wie der Ouvertüre (genannt werden Carl Maria von Webers *Der Freischütz* und *Oberon*; Ouvertüren von Beethoven und Mendelssohn).²⁶⁶ Eine freiere Gestaltung hinsichtlich des Modulationsplanes und der Behandlung der Motive zeigt sich allenfalls in Durchführungsabschnitten, auf die Richter am Beispiel des ersten Satzes von Beethovens 5. Sinfonie kurz eingeht.²⁶⁷ Der durch Liebe ge-

260 Ebd., 40.

261 Der Begriff ‹Sonatenform› für den ersten Satz, der seit der Veröffentlichung von Bd. II und Bd. III der Kompositionslehre von A. B. Marx eingeführt und zunehmend im musiktheoretischen Schrifttum benutzt wurde, wird von Richter nicht verwendet, vgl. Hans-Joachim Hinrichsen, Art. ‹Sonatenform, Sonatenhauptsatzform›, in: *HmT* (1997).

262 Vgl. Richter, *Grundzüge der musikalischen Formen*, 27.

263 Vgl. ebd., 32 f.

264 Vgl. ebd., 28–37.

265 So bewertet Richter den Seitensatz in Umfang und Anlage als ‹selten in solcher Mannigfaltigkeit und Ausdehnung›, ebd., 29.

266 Vgl. ebd., 40.

267 Vgl. ebd., 42 f.

prägte Begriff der thematischen Arbeit fällt in diesem Zusammenhang als Mittel der «Zergliederung in Bestandteile» und ihrer «gleichsam tieferen Erläuterung».²⁶⁸

Richter konzentriert sich in seiner knappen Darstellung auf kompositionstechnische Aspekte der formalen Anlage; primär wird die syntaktische Gestalt und kadenzuelle Schlussbildung musikalischer Gedanken und deren tonale Anordnung analysiert. Dabei bewegt sich Richter eng innerhalb normativer Schemata. Unüberbrückbar ist die Distanz zwischen den von ihm analysierten Taktgruppen und differenziert angelegten, komplexen syntaktischen Gefügen. Die bereitgestellten Kategorien erweisen sich als völlig unzureichend, beispielsweise metrisch komplex angelegte Phasen, wie sie sich bereits bei Haydn und später bei Beethoven finden, oder die harmonisch ausgreifenden Modulationsgänge Mozarts adäquat zu beschreiben. Weitgehend ausgeblendet bleibt bei Richter die Frage nach den Prinzipien formalen Zusammenhangs, der über eine Periode und Periodengruppe hinausreicht. Das Problem der Zusammenhangsbildung innerhalb ganzer Sätze tangiert Richter nur bei der Besprechung der Periodengliederung in Vorder- und Nachsatz, wobei der Aspekt, wie zwei Teile aufeinander bezogen sind, sich auch auf größere Formabschnitte einer Komposition übertragen lässt. In diesem Zusammenhang formuliert Richter die These, dass «jeder einzelne Bestandtheil einer Composition immer nur in Beziehung zu anderen zur Geltung gelangen [können]».²⁶⁹ Mit dieser Formulierung scheint sich Richter von dem seine Abhandlung dominierenden statisch-architektonischen Formbegriff zu distanzieren und deutet an, dass die realisierte Form implizit von dem relationalen Gefüge der einzelnen Abschnitte abhängt, das nicht beliebig veränderbar ist. Damit zeichnet sich bei Richter ein letztendlich uneingelöstes Formkonzept ab, das das Ganze nicht als Summe addierter Teile begreift, sondern auf der wechselseitigen Beziehung aller Elemente bzw. Abschnitte beruht. Dieses Konzept, das mit dem in Richters Abhandlung vermittelten reduktionistischen Formverständnis unvereinbar ist, wird in seiner Darstellung jedoch nicht weiterentwickelt. Stattdessen beschränkt sich Richter auf die ästhetischen Prinzipien Einheit («Gemeinschaftliches») und Mannigfaltigkeit. Seine Kategorien der Relation erschöpfen sich in der Bipolarität von Gleichheit (Identität) und Variation (Kontrast).²⁷⁰ Identität findet sich vorwiegend in motivischer Wiederholung oder Analogie in Takt und Rhythmus; Variation entsteht in erster Linie durch verschiedene Harmonisierung und Kadenztypen resp. -stufen.²⁷¹ Bereits die Andeutung der Signifikanz des relationalen Bezuges zwischen den formalen Abschnit-

268 Ebd., 43 f.

269 Ebd., 8.

270 «Wenn zwei Perioden zu einem Ganzen vereinigt werden, müssen sie sowohl Gemeinschaftliches besitzen, als auch Mannigfaltiges zeigen», ebd.

271 Ebd.

ten, so wenig entwickelt sie bei Richter auch erscheint, ist aus zwei Gründen bemerkenswert. Erstens spielen in Richters Formbetrachtung die emotionale Wirkung oder inhaltliche Aspekte von musikalischen Gedanken eine nur marginale Rolle. Obwohl Richter seine Abhandlung mit der Bemerkung eröffnet, ein «musikalischer Gedanke erscheint in eigener Form»,²⁷² werden weder mögliche inhaltliche Aspekte musikalischer Gedanken noch deren Wirkung oder deren ästhetische Bewertung thematisiert. Die Ausblendung dieses, in die Ästhetik reichenden und bei anderen Autoren zentralen Aspektes musikalischer Form, verleiht den strukturellen Momenten der Formkonzeption eine umso stärkere Präsenz. Zweitens zeigt der angedeutete relationale Aspekt die Grenzen einer primären Ausrichtung auf deskriptiv beschreibbare und erlernbare Formelemente. Richter beschränkt sich bei der großformalen Disposition weitgehend auf kompositionstechnische Aspekte, indem er für die großformale Gestaltung eines Satzes zwei Merkmale, die harmonische Disposition («Modulationsordnung») und die Art der Verbindung bzw. Trennung der einzelnen Perioden und Abschnitte, als bestimmend definiert. Diese technischen Verfahrensweisen werden an der Verwirklichung der «natürlichen Bedingungen des Fortschreitens, der Steigerung, des Schlusses, der Befriedigung und der Verknüpfung verschiedener musikalischer Gedanken»²⁷³ gemessen. Die «Natürlichkeit» gründet sich aber nicht in Konventionen oder wächst aus einer Tradition heraus, sondern läge, so Richter, in der Natur der Musik selbst begründet: «[...] diese natürlichen Grundzüge des Fortschreitens [sind] von keinem der frühern Meister erfunden, sondern [...] im Wesen und in der Natur der Musik begründet aufgefunden worden.»²⁷⁴ Indem Richter die Formprinzipien aus der «Natur der Musik» ableitet, ergibt sich seine nachfolgende Forderung nach deren übergeschichtlicher Gültigkeit quasi zwangsläufig. Dies schließt zwar eine weitere Entwicklung musikalischer Formen nicht grundsätzlich aus, diese müsse aber immer in Einklang mit den dargelegten Prinzipien stehen, da andernfalls die Gefahr bestehe, «das ganze Wesen der Musik zu verändern, oder auch zu vernichten».²⁷⁵ Zukunftweisend bleibt die uneingelöste These, dass, wenn sich der Sinn des Einzelnen erst aus dem Bezug zum Ganzen erschließt, sich die interpretierende Analyse nicht auf die Betrachtung isolierter einzelner Abschnitte beschränken kann. Mit dieser bei Richter nicht weiter ausgeführten Umdeutung der Stellung des Einzelnen in Bezug auf das Ganze wird *in nuce* das Konzept einer dynamischen, relationalen Formauffassung angelegt, das in der weiteren Entwicklung der Formtheorie eine bedeutende Rolle spielt.

272 Ebd., 1.

273 Ebd., 49.

274 Ebd.

275 Ebd.

Seit dem mittleren Drittel des 19. Jahrhunderts wird die Beschäftigung mit musikalischen Formen allmählich institutionell verankert und zu einem wichtigen Bestandteil des Fächerkanons der Ausbildung an Konservatorien. Mit dieser partiellen Emanzipation von der Kompositionslehre beginnt sich die Formenlehre als eigenständige musiktheoretische Disziplin zu profilieren. Die drei erörterten Ansätze von Marx, Lobe und Richter zeigen das breite Spektrum, das die Diskussion um Form in Musik in dieser Zeit umfasst. Der der späteren Formenlehre-Tradition am nächsten stehende Autor Ernst Friedrich Richter entwickelt einen vergleichsweise stark didaktisch geprägten Ansatz, der pragmatisch formale Abläufe am Beispiel geeigneter musikalischer Werke darstellt. Diese formalen Dispositionen werden als Schemata, d. h. typisierte Abläufe, eingeführt und abgebildet. Da Richter in seiner Abhandlung letztendlich von einem Formbegriff ausgeht, der Form auf Anordnung von Teilen und von Teilen in Relation zum Ganzen reduziert, wird die inhaltliche Dimension, die für den Marx'schen und Lobe'schen Formbegriff zentral war, in seiner Darstellung irrelevant. Ziel der Formenlehre, die bei Richter eben nicht mehr Teil der Kompositionslehre ist, wird die Formanalyse von *exempla classica*, denen für den Musiker eine Vorbildfunktion zugewiesen wird. Richters Formkonzept steht somit am Beginn einer Traditionslinie der Formenlehre, in der der Form-Inhalts-Aspekt zurückgedrängt und auch weitere ästhetische und wahrnehmungspsychologische Fragen zunächst weitgehend ausgelagert werden. Mit der Etablierung der Formenlehre als eigene musiktheoretische Disziplin geht damit paradoxerweise eine häufig zu beobachtende drastische Verengung des Blickwinkels bei der Erörterung zu Fragen des musikalischen Formkonzeptes einher.

2.3.2. Form und Gehalt als sich ergänzende Kategorien: August Reissmann

Während Richters didaktisch geprägte Schrift somit als Ausgangspunkt einer Entwicklungslinie gesehen werden kann, in deren weiterem Verlauf ein strukturalistischer Formbegriff stärker ausdifferenziert wird, erlischt damit die Bemühung, die Form-Inhalts-Relation zu vermitteln, nicht. In ihren für das spätere 19. Jahrhundert repräsentativen Büchern zur Formenlehre problematisieren Theoretiker wie August Reissmann oder Hugo Riemann weitgehend unverändert die Spannung zwischen Form und Gehalt als ein entscheidendes Merkmal ihrer jeweiligen Formkonzeption. Reissmann, der sein dreibändiges Hauptwerk *Lehrbuch der Komposition* 1866–71 veröffentlichte und somit zeitlich zwischen Richter bzw. Lobe einerseits und Riemann andererseits angesiedelt ist, versteht Form als Komplementärbegriff zum Inhalt bzw. Gehalt, wobei es Aufgabe der Formen-

lehre sei, zu zeigen «wie ein bestimmter Inhalt musikalische Form gewinnt».²⁷⁶ Der Autor distanziert sich anscheinend von Hanslicks Auffassung, der Inhalt der Musik seien tönend bewegte Formen,²⁷⁷ da sich künstlerische Form im Gegensatz zum elementaren handwerklichen Produzieren eben durch die Fähigkeit definiere, Inhalte bestimmt und erkennbar zu fassen. Allerdings wird im Folgenden der Begriff «Inhalt» von Reissmann nicht näher definiert, d. h. es bleibt zunächst unklar, inwiefern es sich um Vorstellungsinhalte, Gefühle oder dergleichen handelt. Beim Erkennen der Formen und des Inhalts übernimmt der Rezipient eine Schlüsselrolle, da nicht akustische und physiologische Wahrnehmungsgegebenheiten, «die sinnliche Klangwirkung», für das Verständnis entscheidend seien, sondern «die Erkenntnis der Tonformen» auf dem «vergleichenden Verstand» und dem «formell geschulte[n] Gefühl» beruhe.²⁷⁸ Reissmann ergänzt diesen Formbegriff durch die Heranziehung eines weiteren Formkonzeptes, Form als Begrenzung eines unbegrenzten Stoffes und der Relation einzelner Teile zueinander: Schöne, d. h. künstlerische Form werde nur dadurch erzeugt, «daß alle einzelnen Theile auf einander bezogen werden, daß sie alle unter sich in ganz bestimmte Wechselwirkung treten und, je nach ihrer größeren oder geringeren Bedeutung geordnet, zusammengefügt sind. Nur aus der Gegenwirkung der einzelnen Theile auf einander entsteht die künstlerische Form».²⁷⁹ Im Anschluss an, aber deutlicher als Richter formuliert Reissmann, dass die Relation der Teile zueinander ein entscheidendes Merkmal künstlerischer Form sei. Ob dieser wechselseitige Bezug inhaltlich oder strukturalistisch gedacht werden muss, bleibt an dieser Stelle offen. In einer anderen Passage desselben Textes verknüpft Reissmann beide Formkonzepte, indem er formuliert:

Es war mein Bestreben immer, zu zeigen, wie nur durch die formelle Gestaltung ein bestimmter Inhalt überhaupt zur Erscheinung kommt. Das Material an sich ist ausdruckslos; nur indem wir die einzelnen Töne in bestimmte Beziehung zu einander setzen, treten sie aus der Unbestimmtheit ihrer Wirkung heraus und gelangen zu einer bestimmten Ausdrucksfähigkeit.²⁸⁰

276 August Reissmann, «Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes», in: *Sammlung Musikalischer Vorträge* (Serie I, Nr. 5), hg. von Paul Graf Waldersee, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1879, 143–66, hier 144.

277 Diese Lesart legt die Hanslick allerdings missrepräsentierende Passage, «daß in neuerer Zeit erst wieder einzelne Aesthetiker den überaus seltsamen Versuch gemacht haben, der Tonkunst jeden Inhalt wegzuleugnen, sie nur als angenehmes Spiel mit klingenden Tonformen gelten lassen zu wollen» (ebd.) nahe.

278 «Das rein sinnliche Element, der Klang, vermittelt uns nur die Tonformen, aber giebt nicht zugleich auch ihre volle Erkenntnis. [...] Das Ohr empfindet nur die sinnliche Klangwirkung, der vergleichende Verstand oder das bereits formell geschulte Gefühl erst führen zur Erkenntnis der Tonformen», ebd., 145.

279 Ebd., 150.

280 Ebd., 165.

In dieser Passage favorisiert Reissmann offenbar den zweiten Formbegriff, der die Beziehung der Töne an sich als Grundlage musikalischer Form bestimmt. Deutlicher wird Reissmanns Konzept in seinem bereits 1866 veröffentlichten *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, dessen erster Band sich mit den «Elementarformen» und dessen zweiter Band mit den «angewandten Formen» beschäftigt.²⁸¹ Im ersten Band, der in zwei Bücher unterteilt ist, geht Reissmann von der einstimmigen Melodie über den zweistimmigen Satz zum vielstimmigen Satz über; im Prinzip handelt es sich bei dem ersten Band um eine Kontrapunktlehre. Zu Beginn beschäftigt er sich mit der elementaren Frage der grundlegenden «melodisch-rhythmischen Gestaltung» und behandelt die Prinzipien der einstimmigen Melodie,²⁸² bevor er noch in Buch 1 zum zweistimmigen Satz und den Kontrapunktregeln fortschreitet. Im zweiten Buch folgt auf eine Akkordlehre die Erörterung des drei-, vier- und fünfstimmigen Satzes jeweils gekoppelt an die Darlegung der Kontrapunktregeln. Die angewandte Formenlehre (Band 2) beschäftigt sich erstens mit Vokalformen, zweitens mit den Instrumentalformen und drittens mit dramatischen Formen. Eröffnend skizziert Reissmann folgende Formauffassung:

Form ist Begrenzung. Der unendliche Reichthum des inneren Lebens verlangt, soll er zur Erscheinung kommen, diese Begrenzung; die Form ist demnach die erste Bedingung der äusseren Existenz jener Innerlichkeit im Kunstwerk. Aber diese ist nicht zufällig; sie ist ebenso an die Besonderheit des Inhalts, wie an die natürlichen Gesetze des Darstellungsmaterials gebunden. Denn die Form ist nur dann Kunstform, wenn alle einzelnen Theile, auch die kleinsten, auf einander bezogen sind, und in nothwendige Wechselwirkung treten. Das aber ist nur durch engsten Anschluss an die natürlichen Gesetze des Darstellungsmaterials zu erreichen. Allerdings schafft der Inhalt die entsprechende Form selbst, aber nur unter der Voraussetzung, dass der Künstler, in welchem dieser Gestaltungsprozess sich vollziehen soll, unbeschränkte Herrschaft über das Darstellungsmaterial besitzt.²⁸³

Auch in dieser Passage werden beide Formbegriffe miteinander verschmolzen. Zunächst argumentiert Reissmann, dass Inhalt («der unendliche Reichthum des inneren Lebens»; «Innerlichkeit») die konkrete Form bestimmt, insofern als die

²⁸¹ August Reissmann, *Lehrbuch der Komposition*, Bde. 1–2, Berlin: Guttentag 1866; der dritte Band, *Zur Instrumentation*, erschien 1871.

²⁸² Wie A. B. Marx begreift Reissmann die diatonisch aufsteigende Tonleiter als Grundlage künstlerischen Schaffens, «nur sie enthält die Bedingungen für die künstlerisch formelle Gestaltung» (vgl. Reissmann, *Lehrbuch der Komposition*, I:3–23, hier 4). Als Grundprinzipien künstlerischer Form nennt Reissmann die «Gegenwirkung der einzelnen Teile aufeinander» (ebd., I:3) und führt gleichzeitig die «energetische» Deutung von «Gipfel- und Ruhepunkte[n]» ein (ebd.).

²⁸³ August Reissmann, *Lehrbuch der musikalischen Komposition. Zweiter Band: Die angewandten Formen*, II:2.

innere Vorstellung («ideeller Inhalt») durch die äußere Form ausgedrückt werden soll. Diese Bestimmung von Form, d. h. die konkrete Gestaltung, wird gleichzeitig gedacht als wechselseitig relationales Gefüge «kleinster Theile» (wie motivischen Materials, aber auch rhythmisch-metrischer, diastematischer und harmonischer Prägung des Tonmaterials). Diese Disposition des Materials bezeichnet Reissmann als «künstlerische Anordnung»:

Durch diese künstlerische Anordnung allein wird das Material zum Träger und Vermittler eines ideellen Inhalts. Nur in der Verbindung mehrerer zum Accord oder zur melodischen und rhythmischen Phrase tritt der Ton aus der Unbestimmtheit seines Ausdrucks heraus; nur in seinem Verhältniss und in Beziehung gebracht zu andern, erlangt er seine gewisse ausdrucksvolle Bestimmtheit. Die so gewonnenen Motive oder Phrasen gewinnen dann weiter nur dadurch spezifisches Gepräge, dass sie wieder mit anderen in Beziehung gesetzt werden. Je folgerichtiger dies geschieht, je fester und künstlicher sich die einzelnen Glieder eines Kunstwerks in einander fügen, um so bestimmter wird natürlich auch der Ausdruck des Ganzen [...].²⁸⁴

Konsequenter als die zuvor erörterten Autoren entwickelt Reissmann die Konkretion des Ausdrucks allein aus der Konstruktion und Relation der musikalischen Elemente. Die Ausdrucksebene wird nicht explizit als Ausgangspunkt oder Leitfaden des Kompositionsprozesses (d. h. eine notwendige Vorstellung des Komponisten) bezeichnet. Diese Sinnebene erscheint vielmehr als das Resultat kompositorischer Formgestaltung, und ihr Verständnis erschließt sich aufgrund von Erfahrung.²⁸⁵

Aus dieser Position heraus ist es verständlich, dass sich Reissmann in der angewandten Formenlehre einer inhaltlichen Deutung der Instrumentalmusik weitgehend enthält. Das zweite Buch ist in fünf Kapitel unterteilt und schreitet von «Übergangsformen» über «Marsch- und Tanzformen» zum «Rondo», zur «Sonatenform» und abschließend zu «zusammengesetzten Formen» fort. Die Unterteilung orientiert sich somit einerseits an den im 19. Jahrhundert üblichen instrumentalen Gattungsformen, untersucht aber andererseits nicht nur ihre jeweilige formale Gestaltung, sondern auch ihren Form-Inhalts-Bezug. Die «Übergangsformen»²⁸⁶ bewegen sich in ihrem Ausdrucksgehalt noch nah an der Vokalmusik, da sie gewissermaßen als Übertragung des «Volksgeistes» (des Volksliedes) auf die Instrumentalmusik interpretiert werden können, die primär durch die jeweilige instrumentale Technik eine neue, vertiefte Gestaltung erfährt.

²⁸⁴ Ebd., II:3.

²⁸⁵ Aus didaktischen Gründen beginnt Reissmann den ersten Teil der angewandten Kompositionslehre mit der Vokalmusik, da «uns hier der Text die Erkenntniss des speciellen Inhalts und die Weise seiner musikalischen Darstellung erleichtert» (ebd., II:4).

²⁸⁶ Darunter fasst Reissmann «Orgel- und Klavierfuge, Lied ohne Worte, Praeludium, Etude, Variationen» (vgl. ebd., Inhaltsverzeichnis, II:III).

So führt Reissmann am Beispiel seiner Übertragung eines Liedes auf das Klavier aus:

Wir erkannten die Volksmelodie als den unmittelbaren Erguss der Empfindung des dichtenden Volksgeistes, der sich des Worts nur zur näheren Bestimmung bedient. Durch die Uebertragung der Melodie auf das Klavier, und durch die Entziehung des Worts verliert diese nicht ihren Inhalt, sondern nur dessen begriffliche Bestimmtheit. Ganz dasselbe gilt vom Kunstliede. Auch ihm wird im Wort nicht der *Begriff*, sondern der *Accent* bedeutungsvoll. Dieser, als unmittelbarer Ausdruck der, das Wort beseelenden Empfindung nur findet Aufnahme in der Melodie, und er bleibt, auch wenn das Wort entzogen wird. So wird auch instrumental ein bestimmter Gefühlsinhalt musikalisch gestaltet; er erlangt nicht so bestimmten Ausdruck, wie im Gesange, aber durch die reichern Mittel des Instrumentalen ungleich vertieftere.²⁸⁷

Als weiteres Beispiel für eine aus dem Volkslied entwickelte Form nennt Reissmann Mendelssohns *Lieder ohne Worte*, in denen der Gestus des Volksliedes teilweise deutlich erkennbar bleibe, teilweise aber auch durch instrumentale Erweiterungen in den Hintergrund trete. Diese Entwicklung von der Volks- zur Kunstmusik zeige sich in Veränderungen von Gestus, Klaviertechnik und wachsender formaler Komplexität.²⁸⁸

Nach einer knappen Überblicksdarstellung von Marsch- und Tanzformen, die – wie funktionale Musik – «ausschliesslich durch äussere Vorgänge bestimmt seien»,²⁸⁹ führt Reissmann die Rondoform als erste selbstständige Instrumentalform ein, die sich durch höhere Komplexität und eine autonome künstlerische Gestaltung auszeichnet. Ebenfalls an den Liedsatz anknüpfend gewinnt die Form in ihrer geschichtlichen Entwicklung allmählich eine stärkere Ausdifferenzierung und erreicht erst mit der Wiener Klassik ihre eigentliche Gestalt. Während in frühen Rondoformen Couperins der erste Teil (der «Hauptsatz», den Couperin «Rondeau» bezeichnet) und die Zwischenteile (die als «Couplet» bezeichneten «Nebensätze») sich nur äußerlich (durch die harmonische und gege-

²⁸⁷ Reissmann, *Lehrbuch der musikalischen Composition*, II:247 f.

²⁸⁸ Vgl. ebd., II:248 f. Wichtig ist in diesem Zusammenhang, dass Reissmann die Dichotomie «äusserlich-innerlich» auch ästhetisch wertet. So kritisiert er an einem Beispiel einer Transkription von Liszt, die Passage sei «auf äussere Klangwirkung berechnet, und eigentlich ohne künstlerischen Werth. In solchen Arbeiten [werde] eben die subjektive Willkür herrschend und die Kunstgestaltung [gehe] verloren» (ebd., II:285). Am Beispiel der Variation argumentiert Reissmann, dass inhaltlich weniger komplex angelegte Themen durch Veränderungen von Melodie, Harmonik und Rhythmus äusserlich variiert werden können, «während andere [Themen], bei denen der ideelle Inhalt so bedeutsam ist, dass er eine nähere Erläuterung zulässt und zeugend und anregend weiter wirkt, auch innerlich erhöhte Bedeutung in der Variation gewinnt» (ebd., II:259 f.). Während die Bedeutung der Charaktervariation historisch tendenziell zunimmt, zeigt Reissmann am Beispiel von Beethovens Diabelli-Variationen, dass eine «inhaltliche» Ausdeutung des Themas auch bei einer einfach angelegten Vorlage möglich sei (vgl. ebd., II:277–79).

²⁸⁹ Ebd., II:310.

benenfalls thematische Ebene) unterscheiden, beruhe die spätere Rondoform erstens auf dem nachdrücklichen Kontrast zwischen Haupt- und Nebensätzen und zweitens auf einer Gestaltung, die die einzelnen Formteile unmittelbar auseinander hergehen lasse.²⁹⁰ Als entscheidende Kriterien nennt Reissmann dabei, dass die einzelnen Teile bei ihrer Wiederkehr nicht nur variiert oder paraphrasiert werden, sondern dass Kontraste, die in Ausdruck und Inhalt dieser Formteile sich durch ihre unterschiedliche Grundhaltung manifestieren, das Verhältnis der Teile kommentieren, komplementieren und wechselseitig schärfen; dies wirkt sich auf die Gesamtform aus.²⁹¹ Dabei ziele diese Kontrastierung der Teile primär nicht auf das ästhetische Prinzip Abwechslung ab, sondern infolge dieser Kontraste trete die inhaltliche Bestimmtheit von Instrumentalmusik deutlicher hervor.²⁹² Die weitere Erörterung der Rondoformen, die Reissmann mit Couperin beginnt und über C. P. E. Bach, Haydn und Mozart bis Beethoven weiterverfolgt, stellt die formale Gestaltung ins Zentrum; der Inhalt, auch als «Stimmung» bezeichnet, wird nur mit allgemeinen Kategorien wie «traurig», «unbeschwert» etc. angedeutet. Bei der formalen Gestaltung unterscheidet Reissmann ein (zeittypisches) Schema, d. h. eine Anordnung von Formteilen, deren Grundzug durch die harmonische Disposition festgelegt wird; formkonstituierend sind in der Regel die Quintbeziehungen, in zweiter Linie die Medianten. Darauf aufbauend werden für die «individuelle Ausgestaltung» auch andere Tonarten herangezogen.²⁹³ Als Beispiel für ein Rondo erörtert Reissmann u. a. das Finale von Beethovens Waldstein-Sonate op. 53. Der Ablauf des Satzes wird anhand der syntaktischen Kategorien «Hauptsatz», «Nebensatz» und «Zwischensatz» und unter Berücksichtigung der harmonischen Hauptpunkte deskriptiv dargestellt und punktuell und in allgemeinen Begriffen auf die inhaltliche Relation eingegangen.²⁹⁴ Am Ende der

²⁹⁰ Reissmann wirft C. P. E. Bach vor, dass er «die Entgegensetzung von Hauptsatz und Nebensatz in seinen Rondo's nicht tief und energisch genug [erfasst]» (ebd., II:313). Demgegenüber steht die Forderung, dass beispielsweise der «Nebensatz [...] immer mit zwingender Nothwendigkeit auf den Hauptsatz zurückweisen und zurückführen [müsse]» (ebd.).

²⁹¹ «Diese Entgegensetzung ist anderer Art, als die, wonach wir dem Marsch und Tanz ein Trio, der Arie einen Mittelsatz zugaben. In beiden Fällen entspringen die Mittelsätze aus andern Anschauungen, als der Hauptsatz. Bei den jetzt in Betracht kommenden Instrumentalsätzen soll der eine den andern näher erläutern und entscheidender im Ausdruck machen, der eine soll den andern ergänzen und ihm dadurch grössere Verständlichkeit und Eindringlichkeit verleihen. Aus dieser Idee treibt zunächst die Rondoform heraus», ebd., II:311.

²⁹² «Die Instrumentalmusik bedarf solcher Gegensätze, um sich verständlich zu machen, da ihr die Begrifflichkeit abgeht. [...] Für die nur instrumental sich entwickelnden Formen wird die Wirkung durch den Contrast zur Nothwendigkeit», ebd., II:310 f.

²⁹³ Vgl., ebd., II:327.

²⁹⁴ Vgl., ebd., II:324–27; die inhaltliche Dimension bringt Reissmann beispielsweise folgendermaßen ein: «Darauf folgt ein zweiter Nebensatz; er ist dem ersten nahe verwandt, aber düsterer – in der *C-moll*-Tonart – gehalten, doch nicht minder leidenschaftlich bewegt als jener, so dass wir wieder eine Steigerung in neuen Farben erkennen», ebd., II:325.

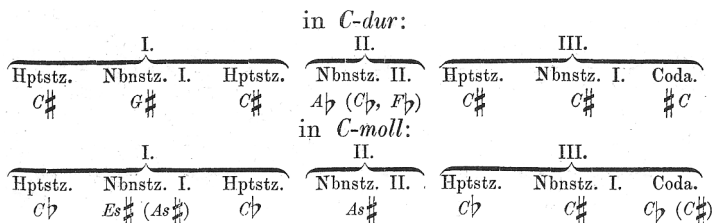


Abb. 7: Tonartenordnung des Rondos aus Ludwig van Beethoven, *Klaviersonate C-Dur op. 53 (Waldstein)*, Rondo in: August Reissmann, *Lehrbuch der musikalischen Komposition. Zweiter Band: Die angewandten Formen*, Berlin: Guttenberg 1866, S. 327.

Passage wertet Reissmann diesen Satz als exemplarisch für die Idee des Rondos und das Verhältnis von Haupt- und Nebensätzen in formaler und inhaltlicher Hinsicht und fasst die Tonartenordnung in schematischer Form zusammen:²⁹⁵

Allein gegensätzlicher Ausdruck und unterschiedliche formale Struktur von Haupt- und Nebensätzen lassen die Abfolge der Teile und damit die Grundkonstruktion eines Rondos plausibel erscheinen. Zwischen diesen sinntragenden Teilen können weitere Zwischenspiele eingefügt werden, die einerseits zwischen den zentralen Partien vermitteln und andererseits aufgrund ihrer weniger konzisen Anlage und leichteren Ausdrucks dem Hörer notwendige «Ruhepunkte» bieten.²⁹⁶

Die zentralen Ansprüche Reissmanns an die Konstruktion der Rondoform lassen sich in folgenden Punkten zusammenfassen: Erstens fordert er, dass sich konstruktive und inhaltliche Unterschiede zwischen Haupt- und Nebensätzen zeigen, die allgemeinen Grundsätzen folgen können, aber dennoch individuell gestaltet sind. Die Folge und Anlage der Teile konstituieren an sich bereits eine Relation und damit einen inneren Bezug zwischen den Teilen. Zweitens tragen zusätzliche Passagen zur inhaltlichen und musikalischen Vermittlung zwischen den Abschnitten und gleichzeitig zum leichteren Verständnis des Stückes bei. Sie werden von Reissmann als flexible Passagen gedacht, deren Aufgabe darin besteht, Kontrasten das die Einheit der Form gefährdende Potenzial zu nehmen.

²⁹⁵ «Dieser Satz namentlich zeigt uns die Form und die Idee des Rondo im hellsten Licht. In dem Hauptsatz wird die, das Ganze beherrschende Stimmung fest ausgeprägt; die Nebensätze führen diese dann specieller weiter, breiten sie namentlich nach gewissen Seiten weiter aus, und um diesen immer die nöthige Beziehung zu geben, wird die Wiederkehr des Hauptsatzes zur Nothwendigkeit. Die Zahl der Nebensätze ist natürlich nicht beschränkt, sondern richtet sich nach der Bedeutung des Hauptsatzes. [...]», ebd., II:327; der formale Aufriss findet sich auf derselben Seite.

²⁹⁶ Ebd., II:333 f.

Im Vergleich zum Rondo unterscheidet sich in Reissmanns Entwurf die Sonatenform durch umfassenderen Inhalt und eine als «Grundgesetz» bezeichnete klare dreiteilige Struktur.²⁹⁷ Die drei Formteile Exposition («erster Theil»), Durchführung («zweiter Theil») und Reprise («dritter Theil») werden als funktional differente Abschnitte dargestellt. Die Funktion des ersten Formteils besteht darin, den harmonischen und formgestaltenden Konflikt zwischen Tonikaregion (Hauptsatz) und Dominantregion (Nebensatz) einzuführen, der in der Reprise, in der beide Abschnitte in der Tonika stehen, aufgelöst wird. Der mittlere Teil, die Durchführung, soll die notwendige Vermittlung zwischen diesen beiden funktional kontrastierenden Abschnitten leisten. Mit dieser dialektischen Konzeption des Formablaufes sieht Reissmann die Dreiteiligkeit der Sonatenform in sich logisch begründet, und zwar nicht nur nach «allgemeinen künstlerischen Gesetzen», sondern «in der Idee der Form selber».²⁹⁸ Die Sonatenform beruht also stärker als die Rondoform auf einer inhaltlich (insbesondere durch Motivik ausgedrückten) und harmonisch bedingten kontrastierenden Anlage ihrer Teile. Die allgemeine Charakterisierung der Form wird am Beispiel mehrerer Klavier-sonaten von Haydn, Clementi und Beethoven konkretisiert. Ausführlicher geht Reissmann dabei auf zwei Sonaten Beethovens (op. 31, 1 G-Dur und op. 53 C-Dur) ein, in denen bekanntermaßen die zweite Themengruppe der Exposition nicht auf der Dominante, sondern der Obermediante (H-Dur resp. E-Dur) steht. Diese von der um 1800 etablierten Konvention abweichende harmonische Disposition sei in der harmonisch reichen Anlage der ersten Themengruppe begründet und stelle damit eine angemessene künstlerische individuelle Lösung dar.²⁹⁹

297 «Nicht die einzelne lyrische Empfindung, sondern jener erweiterte Kreis des Gefühlslebens, wie er durch die Wunder der Natur, des Lebens und der Geschichte erzeugt wird, schafft sich diese neue Form des Ausdrucks», ebd., II:343; vgl. ebd. auch die Darstellung von «Kontrast» – «Vermittlung» – «Versöhnung». Historisch leitet Reissmann die Sonatenform aus der Motette ab, das Rondo aus dem Lied (ebd., II:342). Diese Herleitung zwingt ihn auch, beide Formen als kategorisch getrennt zu sehen: Eine Form wie das Sonatenrondo diskutiert Reissmann nicht.

298 Ebd., II:343.

299 Vgl. ebd., II:357. In Hinblick auf die Exposition von op. 31,1 und op. 53 notiert Reissmann: «Dem ganzen Charakter des Hauptsatzes entspricht die Erhebung nach der Dominant hier nur äusserst wenig. Er entwickelt sich in grossem harmonischen Reichthum, und zwar vorwiegend nach der Unterdominantseite gewendet, und obgleich er die Dur-Tonart festhält, erschien es doch nothwendig, ihm im Nebensatz diejenige Erhebung gegenüber zu stellen, welche die Molltonart in der Wendung nach der Obermediante findet. Mit der darauf erfolgenden Herrschaft der kleinen Terz gewinnt diese ganze aussergewöhnliche Wendung dann wieder engere Beziehungen zur Dominant. Ganz ähnlich ist die Construction des ersten Theils des Allegro der C-dur-Sonate Op. 53; nur dass die ganze Bewegung nach der Obermediante noch energischer ausgeführt und festgehalten wird. Schon im 23. Takte hat der Hauptsatz die Dominant der Obermediante erreicht, die er nun durch acht Takte ausprägt. Nach einer Ueberleitung von vier Takten setzt dann der Nebensatz in E-dur ein, wieder zunächst als achttaktige Periode, die

Daher handelte es sich nicht um eine «Verletzung» oder «Zertrümmerung» der Form. Vielmehr denkt Reissmann die Form als flexibles Konstrukt, dessen Ausgestaltung an die jeweiligen inhaltlichen Erfordernisse angepasst werden kann.³⁰⁰ Wie das Beispiel der harmonischen Disposition zeigt, sind die gesetzten Rahmenbedingungen der Sonatenform also dehnbar, solange die Ereignisse auf die Rahmenbedingungen bezogen werden können und gleichzeitig in einer sinnvollen Relation zueinander stehen. Wie Reissmanns Besprechung von Durchführung und Reprise dieser beiden Sonaten zeigt,³⁰¹ findet der Versuch einer relationalen Einordnung statt, die die Abweichungen vorzugsweise als kompensatorische Maßnahmen begründet. Allerdings beschränkt sich Reissmann auf den knappen Nachvollzug des harmonischen und motivischen Ablaufs, sodass seine Ausführungen die Ereignisse eher affirmativ beschreiben als tatsächlich begründen. Unkommentiert bleiben viele wesentliche Merkmale, die dieser Sonate ihre unverwechselbaren Züge verleihen: Die ungewöhnliche Anlage des ersten Themas, die syntaktische Gliederung der gesamten ersten Themengruppe oder die Bedeutung der Klanglichkeit – alle diese Merkmale schließen sich mit der harmonischen Disposition zu der unvergleichlichen Wirkung des Satzes zusammen. Reissmanns «Analyse», die aus heutiger Sicht kaum mehr als eine grobe Orientierung über den Verlauf des Satzes bereitzustellen scheint,³⁰² kann jedoch auch als Anweisung für den inneren Nachvollzug der Musik gelesen werden. In diesem Sinne bleiben seine Ausführungen weder auf schematische Kategorien musikalischer Form begrenzt, noch beschränken sie sich auf einen rein punktuellen, von Ereignis zu Ereignis fortschreitenden Kommentar. Stattdessen können die Leerstellen seiner Ausführungen als Eröffnung von Erfahrungsräumen interpretiert werden, wobei im vorliegenden Beispiel insbesondere die fehlenden Kommentare zur syntaktischen, harmonischen und gestischen Anlage der Exposition der Waldstein-Sonate der eigenen Wahrnehmung des Hörers Spielräume aufschließen kann. Wenn Reissmann einerseits betont, «dass der Organismus jeder Form eine so mannichfaltige Gestaltung zulässt, wie sie der Inhalt nur immer erfordert»,

dann weiter verarbeitet wird, bis zum Schluss des Nebensatzes -- 40 Takte -- immer die *E-dur*-Tonart als Haupttonart festhaltend. Erst die 12 Takte Schlusssatz leiten auch die Modulation wieder zurück nach dem Hauptton *C-dur*.»

300 «[...] dass es nicht der Formverletzungen oder gar der Zertrümmerungen bedarf, um einen bestimmten Inhalt entsprechend und künstlerisch abgerundet zu gestalten; dass der Organismus jeder Form eine so mannichfaltige Gestaltung zulässt, wie sie der Inhalt nur immer erfordert, und hier erkennen wir wieder, dass Abweichungen von der normalen Konstruktion nur Berechtigung und Bedeutung haben, wenn sie auf diese bezogen werden und sie in einem besonderen Lichte erscheinen lassen», ebd., II:357 f.

301 Vgl. ebd., II:359–65.

302 Reissmann bleibt in seiner Besprechung nicht nur oberflächlich, sondern klammert wichtige Aspekte wie die Relation von Rhythmus und Metrum, harmonischer Rhythmus, Gestik etc. aus.

andererseits aber die differenzierte kompositionstechnische Umsetzung dieses Potenzial im konkreten Fall (und Beethovens Waldstein-Sonate ist nur ein Beispiel) weder hinsichtlich der Funktionsweise und Anlage der Formteile noch des Inhaltes in Worten zu fassen versucht, so kann dies auch als ein Hinweis darauf verstanden werden, dass Reissmann der Auffassung ist, die Wirkung formaler Gestaltung entziehe sich grundsätzlich einer sprachlichen Beschreibung.³⁰³ Die Erwähnung des «Contrastes» zwischen den Themen, des harmonischen Reichtums der ersten Themengruppe etc. sind somit Fingerzeige auf die Relation zwischen den Teilen wie sie im Ablauf der Komposition zum Ausdruck kommt. Diese Bemerkungen erschließen zwar das grobe schematische Raster des Stückes, entscheidender ist jedoch ihr Verweischarakter auf die gestische Kraft der Musik. Dieser Aspekt von Musik kann jedoch nur im Akt des Spielens oder bewussten Hörens nachvollzogen und erfahren werden und entzieht sich, wie jedes nicht-propositionale Wissen (d. h. eine Form des Wissens, das nicht auf einem prädiikativen Urteil beruht), der begrifflichen sprachlichen Darstellung.³⁰⁴

An diesem Punkt eröffnet sich eine grundsätzliche Problematik zwischen einer strukturell orientierten Formbeschreibung und dem Bestreben, ausgehend von der Formbetrachtung zu einer weiterführenden Interpretation des musikalischen Kunstwerkes überzugehen. Reissmanns Beschreibung kompositionstechnischer Befunde und musikalischer Ereignisse bildet die individuelle formale Gestaltung eines komplex angelegten musikalischen Satzes wie der Waldstein-Sonate nur in groben Umrissen ab. Der genaue Nachvollzug der syntaktischen Anlage (einschließlich der inhärenten syntaktischen Mehrdeutigkeit), die Wirkung der harmonischen Entwicklung und die Gestaltung und Weiterführung des thematischen Materials, die metrisch-rhythmische Disposition, das Arbeiten mit den Registern, die Dynamik, der Klaviersatz, die Wirkung der Kontraste und die Gestaltung der Übergänge, die gestische Anlage, die Dimension des haptischen etc. sprengen einerseits den im Rahmen einer Formenlehre zur Verfügung stehenden Platz. Andererseits erschließt sich die Wirkung dieser musikalischen Ereignisse – und damit die Bedeutung formaler Prozesse – erst in der sinnlichen Wahrnehmung, d. h. im Nachvollzug der klingenden oder deutlich imaginierten Musik. Die sprachliche Beschreibung besitzt also, sofern sie über ein reines Benennen bestimmter struktureller Merkmale, in der Regel unter Rückbezug auf vorab definierte Kategorien (beispielsweise Taktgruppenordnung wie «Periode», Kadenzanlage wie «perfekte, imperfekte», Modulationsplan, Satztechniken wie

303 Selbst bei einer differenzierteren Beschreibung der musikalischen Ereignisse, die Syntax, Harmonik und Gestus berücksichtigen würde, bliebe die besondere musikalische Wirkung beim Eintritt des E-Dur Themas begrifflich kaum fassbar.

304 Vgl. zur Bedeutung des nicht-propositionalen Wissens Wolfgang Wieland, *Platon und die Formen des Wissens*, zweite, durchgesehene und um einen Anhang und ein Nachwort erw. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999.

«Sequenz», «Orgelpunkt», «Imitation») hinausgeht, ohne jedoch in eine willkürliche inhaltliche hermeneutische Interpretation in der Tradition von Konzertführern abzuleiten, bestenfalls eine hinweisende Funktion. Der statisch-architektonische Formbegriff wird bereits von Reissmann als limitiert begriffen, ohne dass dieser daraus ausdrücklich die Konsequenz zu ziehen vermag, den vorgefundenen Formbegriff in Richtung eines performativen Formkonzeptes weiterzuentwickeln. Dass der Nachvollzug formaler Abläufe die unabdingbare Voraussetzung ist, über das schematische Gerüst der Formanlage hinaus das relationale Verhältnis der Teile zu erfassen, bleibt bei Reissmann implizit. Die These, der Gehalt des musikalischen Werkes erschließe sich durch die formalen Elemente, findet sich bei Reissmann – die weitergehende These, dass der Inhalt der formalen Elemente durch ihre Anordnung und Präsentation im Sinne eines performativen Aktes mitgeformt und im nachvollziehenden Hörakt wahrgenommen wird, vermag Reissmann noch nicht zu formulieren. Dennoch zeichnet sich bei Reissmann eine neue Perspektive der Formauffassung ab, die im post-hegelianischen Zeitalter den Form-Inhalts-Bezug neu zu definieren versucht. Reissmanns Vorgehensweise kann also als ein Prinzip des Zeigens bezeichnet werden, das primär Hinweischarakter trägt. Auf der Grundlage formaler Disposition und Gattungsformen wird auf die Bedeutung der Individualität der Gestaltung verwiesen, diese bei der Besprechung konkreter Werke aber nicht adäquat sprachlich erfasst. In einer Gegenüberstellung von formaler Syntax und musikalischem Gestus könnte man argumentieren, Reissmann sehe die Beschreibung der formalen Syntax als notwendiges, aber nicht hinreichendes Kriterium an, während die Wissensform des musikalischen Gestus sich dem Modus der propositionalen Erkenntnis entzieht. Mit dieser Position eröffnet sich ein Deutungszugang zur Musik. Richters Grundsatz, Form sei als eine «logische Disposition» zu begreifen, relativiert sich dahingehend, dass die Grundlage dieser «Logik» nicht länger in der Natur, sondern in der als sinnvoll wahrzunehmenden (bzw. zu hörenden) Anordnung und Präsentation musikalischer Gedanken liege.

IV. Form, Formalismus und Ästhetik

1. Die formalistische Musikästhetik Eduard Hanslicks

Gemessen an der relativen Kürze von Hanslicks Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* sind die Reaktionen, die das Buch seit seiner ersten Ausgabe 1854 ausgelöst hat, überraschend vielfältig und markant.¹ Vielleicht liegt es aber gerade an der konzisen Darstellung, der teils pointierten Verdichtung der Thesen und der Knappheit der Textkomposition – gelegentlich zu Lasten einer stringenten philosophischen Argumentation und schlüssigen Begründung der Thesen –, die die Publikation unter Apologeten wie Kritikern von Hanslicks Position so attraktiv gemacht hat. Die Rezeptionsgeschichte hat dem Buch jedoch nicht nur einen festen Platz in der musikästhetischen Diskussion bis in die Gegenwart hinein gesichert, sondern auch aus verschiedenen, durchaus von historischen Strömungen und Tendenzen abhängenden, wechselnden Perspektiven aus einseitigen Lesarten von Hanslicks Thesen Vorschub geleistet, die den komplexen ideengeschichtlichen Entstehungskontext ungenügend berücksichtigten und partiell zu einer problematischen Entkontextualisierung und Enthistorisierung seines Textes geführt haben.² Unbestreitbar leistet Hanslick mit *Vom Musikalisch-Schönen* einen wesentlichen Diskussionsbeitrag, der für die Entwicklung der Konzeptualisierung von Form in Musik neue Perspektiven aufzeigt. Um die Bedeutung seiner Thesen im Kontext dieser Untersuchung darstellen zu können, soll zunächst die Argumentation seiner Schrift *Vom Musikalisch-Schönen* knapp rekapituliert werden.

Hanslicks Darstellung ist in sieben Kapitel gegliedert. Seine Bestimmung des Musikalisch-Schönen beginnt er zunächst mit der Auflistung und Begründung negativer, ausschließender Merkmale, um ab Kapitel drei eine positive Definition vorzustellen und diese argumentativ zu begründen. Als «negativen Hauptsatz» stellt Hanslick im Vorwort zur zweiten Auflage [1857] die These vor, Musik ha-

1 Eine Übersicht über wichtige Reaktionen auf Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* bis zum Ende des 19. Jahrhunderts gibt Bonds in *Absolute Music*, 301–15; spätere Forschungsliteratur berücksichtigt *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik und Tonkunst. Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, hg. von Dietmar Strauß, Mainz: Schott 1990, 20–65; insbesondere die jüngere Hanslick-Rezeption im englischen Sprachraum hat Wilfing in *Re-Reading Hanslick's Aesthetics*, Wien 2019 aufgearbeitet.

2 Vgl. dazu auch Alexander Wilfing und Christoph Landerer, «Eduard Hanslick und der Hegelianismus», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 62/2 (2017), 307–28.

be, entgegen weitverbreiteter Ansicht, keine Gefühle darzustellen.³ Gleichzeitig wendet sich Hanslick in diesem Zusammenhang gegen das Missverständnis, aus dieser These könne abgeleitet werden, dass Musik gefühlsmäßig sei.⁴ Dem negativen Hauptsatz stellt Hanslick seinen positiven Hauptsatz gegenüber: «Die Schönheit eines Tonstückes ist *spezifisch musikalisch*, d. h. den Tonverbindungen ohne Bezug auf einen fremden, außermusikalischen Gedankenkreis innewohnend».⁵ Dieses Prinzip des «Musikalisch-Schönen» ist für Hanslick essenziell und zeitlos und wird von ihm als «Lebensfrage unserer Kunst und oberste Norm ihrer Aesthetik»⁶ bezeichnet.

Als Ausgangspunkt legt Hanslick im ersten Kapitel, das ab der zweiten Ausgabe im Inhaltsverzeichnis die Überschrift «Die Gefühlsästhetik» trägt, dar, warum das Musikalisch-Schöne nicht durch die Gefühlsästhetik begründet werden könne und positioniert sich gegen diese Mitte des 19. Jahrhunderts noch weitgehend akzeptierte philosophisch-ästhetische Richtung. Gefühle, so führt Hanslick aus, seien nicht Gegenstand der Ästhetik, da sie nur als subjektive Wahrnehmung resp. Wirkung erfahrbar und daher nicht allgemeinverbindlich gültig seien.⁷ Gefühle zählten daher nicht zum Wesen der Musik, und eine den zeitgenössischen wissenschaftlichen Standards genügende Bestimmung des Musikalisch-Schönen könne nicht von der irrigen Auffassung, der Inhalt der Musik seien Gefühle, ausgehen, sondern müsse das wie auch immer zu bestimmende musikalische Objekt in den Mittelpunkt stellen. Maßgebliche Instanz der ästhetischen Urteilsbildung sei die «Phantasie».⁸

3 *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik und Tonkunst. Teil 1: Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Dietmar Strauß, Mainz: Schott 1990 (im Folgenden: VMS), I:10. Bereits in der zweiten Auflage reagiert Hanslick auf Kritik, die Robert Zimmermann in seiner insgesamt sehr unterstützenden Rezension geäußert hatte (vgl. Robert Zimmermann, «Vom Musikalisch-Schönen», in: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* Jg. 47, Nr. 11 [1854], zitiert nach ders., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*, Bd. 2, Wien: Braumüller 1870, 239–53).

4 «Man hat mir eine vollständige ›Polemik‹ gegen Alles, was Gefühl ist, aufgedichtet, während [...] ich nur gegen die falsche Einmischung der Gefühle in die Wissenschaft protestiere [...]. Etwas ›darstellen‹ involviert immer die Vorstellung von zwei getrennten, verschiedenen Dingen, deren eines erst ausdrücklich durch einen besonderen Act auf das andre bezogen wird. ›Gefühl‹ muß der Musik innewohnen [...], aber es liegt ihr nicht auf», Vorwort zur zweiten Auflage (1857), VMS I:9 f.

5 Ebd., VMS I:10.

6 Ebd.

7 «So besitzt denn die Wirkung der Musik auf das Gefühl weder die *Nothwendigkeit*, noch die *Stetigkeit*, noch endlich die *Ausschließlichkeit*, welche eine Erscheinung aufweisen müßte, um ein ästhetisches Princip begründen zu können», VMS (1854), I:36 f.

8 «In reiner Anschauung genießt der Hörer das erklingende Tonstück, jedes stoffliche Interesse muß ihm fern liegen. Ein solches ist aber die Tendenz, Affecte in sich erregen zu lassen. Ausschließliche Bethätigung des *Verstandes* durch das Schöne verhält sich logisch anstatt ästhe-

Im zweiten Kapitel begründet Hanslick diese Auffassung genauer. Musik habe zwar die Fähigkeit, die Dynamik von Gefühlen darzustellen, d. h. deren Intensität, Wechsel, An- und Abschwellen etc., nicht aber deren Inhalt.⁹ Denn die Instrumentalmusik, der Hanslick in seinem Traktat das Primat vor textgebundener Musik einräumt,¹⁰ kann z. B. weder die Idee ‹Glücklichsein› noch die kon-

tisch, eine vorherrschende Wirkung auf das *Gefühl* ist noch bedenklicher, nämlich geradezu *pathologisch*. [...] Behandelt man also die *Musik* als *Kunst*, so muß man die Phantasie und nicht das Gefühl für die ästhetische Instanz derselben erkennen», *VMS* (1854), I:29. Alexander Wilfing und Christoph Landerer erkennen in Hanslicks Inanspruchnahme der Phantasie als das ‹Organ, womit das Schöne aufgenommen wird› (ebd.) einen engen, aber auch seltenen Bezugspunkt auf Hegels Ästhetik. Die Autoren argumentieren in diesem Zusammenhang überzeugend, dass es die Ergebnisse der neueren Forschung von Barbara Titus nahelegen, statt einer direkten Hegellectüre Hanslicks eine Vermittlung von dessen Gedankengut durch die Schriften Friedrich Theodor Vischers anzunehmen (vgl. dazu Barbara Titus, *Recognizing Music as an Art Form. Friedrich Th. Vischer and German Music Criticism, 1848–1887*, Leuven: Leuven University Press 2016, insbesondere Kap. 5, ‹Musical Forms as ‹Spiritualized Material›: Repositioning Eduard Hanslick›, ebd., 107–24). Zusätzlich referieren die Autoren eine Reihe von Passagen Hanslicks, die als deutliche Distanzierung von Elementen des Hegelianismus gelesen werden müssen.

9 ‹Was also kann die Musik von den Gefühlen darstellen, wo nicht deren Inhalt? Nur das *Dynamische* derselben. Sie vermag die Bewegung eines psychischen Vorganges nach den Momenten: schnell, langsam, stark, schwach, steigend, fallend nachzubilden. Bewegung ist aber nur *eine* Eigenschaft, *ein* Moment des Gefühls, nicht dieses *selbst*.», *VMS* I:46 f. Franz Michael Maier hat ausgehend von dieser Textpassage den Bewegungsbegriff bei Hanslick untersucht und gezeigt, dass Hanslick die Veränderungen erstens eindimensional darstellt (‹Hanslick zeigt uns eine Art musikalisches Thermometer, auf welchem der ‹psychische Vorgang› sich als Steigen und Fallen darstellt. Schon die erste Ableitung, also die Frage nach Gleichmäßigkeit, Veränderlichkeit und Stetigkeit des Bewegungsverlaufs, fehlt, obwohl es sich dabei durchaus um musikalisch Reales handelt›, Franz Michael Maier, ‹Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks ‹Vom Musikalisch-Schönen››, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70/3 [2013], 209–26, hier 217). Zweitens überträgt Hanslick die komplexen Verhältnisse der psychischen Vorgänge ‹in den dreidimensionalen Raum der Gegenstände und des Sehens› wodurch diese zwar fasslicher und strukturiert erscheinen, ihre Komplexität jedoch verloren geht (vgl. ebd., 217 f.).

10 ‹Wir haben absichtlich *Instrumentalsätze* zu Beispielen gewählt. Denn nur was von der Instrumentalmusik behauptet werden kann, gilt von der Tonkunst als solcher. Wenn irgend eine allgemeine Bestimmtheit der Musik untersucht wird, etwas so ihr Wesen und ihre Natur kennzeichnen, ihre Grenzen und Richtung feststellen soll, so kann nur von der Instrumentalmusik die Rede sein. Was die *Instrumentalmusik* nicht kann, von dem darf nie gesagt werden, die *Musik* könne es; denn nur sie ist reine, absolute *Tonkunst*. Ob man nun die Vocal- oder die Instrumentalmusik an Werth und Wirkung vorziehen wolle, – eine unwissenschaftliche Procedur, bei der meist flache Willkür das Wort führt – man wird stets einräumen müssen, daß der Begriff ‹Tonkunst› in einem auf Textworte componierten Musikstück nicht rein aufgehe. In einer Vocalcomposition kann die Wirksamkeit der Töne nie so genau von jener der Worte, der Handlung, der Decoration getrennt werden, daß die Rechnung der verschiedenen Künste sich streng sondern ließe. Sogar Tonstücke mit bestimmten Ueberschriften oder Programmen müs-

krete Emotion ‹glücklich sein› darstellen. Im dritten Kapitel formuliert Hanslick schließlich die zentrale Aussage seiner Schrift: Die Frage nach der Schönheit von Musik richtet sich nur auf das spezifisch *Musikalisch-Schöne*, das sich in den ‹tönend bewegten Formen›,¹¹ also der Konfiguration von Melodie, Harmonie und Rhythmus manifestiert; in diesem Zusammenhang vergleicht Hanslick Musik mit einer ‹Arabeske›¹² und dem ‹Kaleidoskop›,¹³ zwei Formen, die nur durch die Konfiguration ihrer Elemente und ohne Rücksicht auf einen möglichen Inhalt, Wirkung entfalten. Um Musik gleichzeitig von einem inhaltslosen Spiel der Töne abzugrenzen, formuliert Hanslick im selben Zusammenhang seine Definition ‹Componieren ist ein Arbeiten des Geistes in geistfähigem Material›.¹⁴ In den Kapiteln vier bis sechs untersucht Hanslick verschiedene Aspekte dieser These: Erstens bestimmt er als das ‹wahre Organ ästhetischer Wahrnehmung› die ‹Phantasie›, nicht das Gefühl;¹⁵ und zweitens stellt er der ‹ästhetischen Wahrnehmung› die ‹pathologische Wahrnehmung› gegenüber. Nur die ästhetische Wahrnehmung wird der Komposition als Kunstwerk gerecht, da sie sich in das Werk vertieft und die Komposition als Ergebnis eines Arbeitens des Geistes in geistfähigem Material nachvollzieht, während die pathologische Wahrnehmung auf niedrigerer Ebene auf die sinnlichen Reize der Musik reagiert. Eine weitere Differenzierung führt Hanslick mit den Begriffen ‹Ton› und ‹Klang› ein. Während unter den umfassenden Begriff ‹Klang› auch Vogelgezwitscher und Wellengeräusche subsumiert werden, bezeichnet der Begriff ‹Ton› musikalische Ereignisse, d. h. die Resultate kompositorischer Arbeit. Im abschließenden siebten Kapitel fasst Hanslick seine Ausführungen mit der Schlussfolgerung zusammen, dass der Inhalt der Musik ihre Form sei. Musik spräche, so Hanslick, in Tönen, und der Inhalt der Musik drücke sich nur in Tönen, und nicht in einem anderen Medium (wie etwa Sprache) aus.

sen wir ablehnen, wo es sich um den ‹Inhalt› der Musik handelt. Die Vereinigung mit der Dichtkunst erweitert die Macht der Musik, aber nicht ihre Grenzen», *VMS* (1854), I:52 f.

11 ‹Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik›, *VMS* (1854), I:75. Ab der dritten Auflage (1865) schwächt Hanslick die These ab und schreibt: ‹Der Inhalt der Musik sind tönend bewegte Formen› (ebd.).

12 *VMS* (1854), I:32 f. Zum Begriff ‹Arabeske› bei Hanslick vgl. Lothar Schmidt, ‹Arabeske: Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff›, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46/2 (1989), 91–120.

13 *VMS* (1854), I:75.

14 Ebd., I:79.

15 ‹Aber die Phantasie, die auf Gehörsempfindungen organisirt ist, und welcher der Sinn etwas ganz anderes bedeutet, als ein bloßer Trichter an der Oberfläche der Erscheinungen, sie genießt in bewußter Sinnlichkeit die klingenden Figuren, die sich aufbauenden Töne und lebt frei unmittelbar in deren Anschauung›, *VMS* (1854), I:77. Vgl. auch oben, Fn. 597, *VMS* (1854), I:29.

Hanslicks ›Revision einer Ästhetik der Tonkunst‹ – so der Untertitel seiner Monografie – tendiert trotz ihres Anspruchs, eine philosophische Grundlegung der Musikästhetik zu entwickeln, zur Gattung Streitschrift. Der teils polemische Unterton, eine begriffliche Unschärfe, Hanslicks eklektischer Rückgriff auf Denkfiguren aus unterschiedlichen philosophischen Traditionen und interne Widersprüche haben Kritiker herausgefordert, aber auch Deutungsspielräume eröffnet. Eine weitere Interpretationsebene eröffnen die Revisionen, die Hanslick in den insgesamt neun Folgeauflagen, die nach der Erstauflage im Jahr 1854 bis zu seinem Tod 1904 erschienen sind, vorgenommen hat.¹⁶ Diese Veränderungen am Text sind mutmaßlich teils Reaktionen des Autors auf kritische Einwände, teils auch Anpassungen an die sich durch die historische, kulturelle und politische Entwicklung verändernden Kontexte, schließen aber auch ein partielles Abrücken von später als problematisch empfundenen und teils inkonsistenten Argumenten und Behauptungen ein.¹⁷ Als ein Beispiel für diese Eingriffe sei nur eine auffallende Kürzung genannt, die Hanslick am Ende des Buches vornimmt. In der ersten Fassung interpretiert Hanslick im letzten Absatz der Publikation Musik als durch den Hörer vermitteltes «tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall».¹⁸ Diese naturphilosophisch beeinflusste Interpretation wurde u. a. von Robert Zimmermann in einer frühen Rezension des Buches als zu den Hauptaussagen der Schrift inkonsistente Behauptung kritisiert, die wie eine Rücknahme der eigentlichen Bestimmung des Musikalisch-Schönen wirke.¹⁹

16 1854; ²1858; ³1865; ⁴1874; ⁵1876; ⁶1881; ⁷1885; ⁸1891; ⁹1896; ¹⁰1902.

17 Hanslicks editorische Eingriffe der späteren Auflagen sind dokumentiert in *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik und Tonkunst. Teil I: Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von Dietmar Strauß, Mainz: Schott 1990. Im zweiten Teil dieser Ausgabe (Teil 2: *Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*) kontextualisiert und erörtert Strauß im Abschnitt «Erläuterungen wichtiger Varianten» die inhaltlichen Implikationen von Hanslicks Eingriffen (vgl. ebd., 88–114); weitere Aspekte kommentiert Mark Evan Bonds in *Absolute Music. The History of an Idea*, insbesondere Kap. 9, «Hanslick's ›Pure‹ Music», 141–209.

18 Hanslick, VMS I:171. Der gesamte Absatz lautet: «Dieser geistige Gehalt verbindet nun auch im Gemüth des Hörers das Schöne der Tonkunst mit allen andern großen und schönen Ideen. Ihm wirkt die Musik nicht blos und absolut durch ihre eigenste Schönheit, sondern zugleich als tönendes Abbild der großen Bewegungen im Weltall. Durch tiefe und geheime Naturbeziehungen steigert sich die Bedeutung der Töne hoch über sie selbst hinaus und läßt uns in dem Werke menschlichen Talents immer zugleich das Unendliche fühlen. Da die Elemente der Musik: Schall, Ton, Rhythmus, Stärke, Schwäche im ganzen Universum sich finden, so findet der Mensch wieder in der Musik das ganze Universum.» Der kursiv gesetzte Passus ist ab der zweiten Auflage (1858) gestrichen (vgl. VMS [1858], I:171).

19 Vgl. dazu die ausführliche Untersuchung von Mark Evan Bonds, «Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*», in: *19th-Century Music* 36 (2012), 1–23; weniger teleologisch und die Vieldeutigkeit Hanslicks stärker hervorhebend interpretiert Maier, «Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*».

Berücksichtigt man die unterschiedlichen philosophischen Einflüsse, die Entstehungsgeschichte, die der Text selbst genommen hat, dessen Entwicklung und die die Publikation umgebenden Kontexte, so liegt es nahe, mit Christoph Landerer und Alexander Wilfing in der Publikation *Vom Musikalisch-Schönen* nicht die Formulierung einer geschlossenen Position zu sehen, sondern von einem dynamischen Text zu sprechen. Dessen adäquates Verständnis hängt davon ab, erstens seine inhärente Vieldeutigkeit und partielle Widersprüchlichkeit, zweitens die Modifikationen, denen er vom Autor im Verlauf der Publikationsgeschichte unterzogen wurde und drittens die ideengeschichtlichen, bildungspolitischen und biografischen Kontexte, die den Autor beeinflussten, trotz der jüngst geleisteten Forschungsarbeit noch eingehender zu untersuchen und zu erläutern. Erst durch weitere Forschung kann ein adäquates Verständnis des Textes entwickelt werden, sodass auch nachvollziehbar wird, wie die Gewichtung zwischen Hanslicks Anschließen an ältere Positionen und dem Aufzeigen neuer Perspektiven für das Denken über Form in Musik einzuschätzen ist.²⁰

Unabhängig von diesem Projekt steht fest, dass Hanslicks Schrift rezeptionsgeschichtlich einen wichtigen Bezugspunkt in den heftigen und teilweise polemischen Debatten um «absolute Musik» und «Programm Musik» markiert und über Jahrzehnte die Auseinandersetzungen innerhalb der zeitgenössischen Ästhetik antreibt. In älteren Untersuchungen wurde dabei vielfach übersehen oder zumindest unterschätzt, dass der Autor seine Position unter engem und häufig implizitem Rückbezug auf gängige ästhetische Positionen entwickelte.²¹ Denn

²⁰ Die Evaluierung *Vom Musikalisch-Schönen* stellt bis heute die Forschung vor ungelöste Herausforderungen, da nicht nur die Textgeschichte (einschließlich deren Vorgeschichte) komplex ist, sondern auch die mannigfaltigen Einflüsse aus den Bereichen Philosophie, Kulturgeschichte, Politik und Gesellschaftsgeschichte auf den Autor und auf die kontinuierliche Weiterentwicklung seiner – teils sich widersprechenden Aussagen – noch lange nicht aufgearbeitet sind. Darüber hinaus zeigt die umfangreiche Interpretationsgeschichte bis in die Gegenwart deutlich, dass die Forschung unterschiedlichen Trends bzw. Forschungsinteressen folgte und so ausgewählte Tendenzen des Buches einseitig hervorgehoben wurden. Konsequenterweise argumentieren Christoph Landerer und Alexander Wilfing in «Eduard Hanslick's ›Vom Musikalisch-Schönen‹: Text, Contexts, and their Developmental Dimensions; towards a Dynamic View of Hanslick's Aesthetics» in: *Musicologica Austriaca*, Version 1.0 <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/51> (13.8.2018), dass der Text als dynamisches, sich kontinuierlich veränderndes Gedankengefüge gelesen werden müsse, sodass jede Festlegung auf klar umrissene und bestimmte Positionen von vornherein auszuschließen sei.

²¹ Die Darstellung von Bonds, *Absolute Music*, entwickelt diese Abhängigkeit von *Vom Musikalisch-Schönen* von zeitgenössischer Ästhetik (vgl. ebd., insbesondere 141–209). Teilweise differenzierter und materialreicher als Bonds sind die Ausführungen bei Alexander Wilfing, «Hanslick, Kant, and the Origins of Vom Musikalisch-Schönen», in: *Musicologica Austriaca* Version 1.0 <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/47> (2.3.2019), der die durch Johann Friedrich Herbart und Bernhard Bolzano vermittelte Kant-Rezeption Hanslicks untersucht.

obgleich Hanslicks ästhetische Stoßrichtung gegen die «verrottete Gefühlsästhetik» bereits zu Beginn des Buches ausführlich dargestellt wird und er sich in der zweiten Auflage offen gegen den von Richard Wagner in «Das Kunstwerk der Zukunft»²² und von Liszts Sinfonischen Dichtungen propagierten resp. auch kompositorisch realisierten Musikbegriff bekennt,²³ entwickelt Hanslick seine Begründung des Musikalisch-Schönen unter Rückbezug auf Denkfiguren, die in zeitgenössischer Ästhetik und Musikästhetik mit der Gefühlsästhetik verknüpft waren.²⁴ Darüber hinaus reagiert Hanslick mit seiner Begründung des Musikalisch-Schönen auf die allgemeine Neuorientierung der philosophischen Wissenschaften um 1850 in Österreich, deren Ausrichtung als eigenständiger Weg in die Moderne bezeichnet worden ist.²⁵

Hanslicks Bestimmung, der Inhalt der Musik sei nichts als «tönend bewegte Formen» richtet sich sowohl gegen Wagners Position wie auch gegen die weitverbreitete Auffassung, spezifische Gefühle als den Gehalt von Musik zu benennen. Stattdessen rückt Hanslick das Phänomen der Form in Musik in den Mittelpunkt seiner Betrachtung. Dabei stellt sich die Frage, was Hanslick unter «Form» – einem Begriff, den er nicht eindeutig definiert – versteht. Sein Konzept der

22 Richard Wagner, «Das Kunstwerk der Zukunft» [1850], in ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Berlin u. a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., [o.J.], Bd. 3, 42–177.

23 «Als ich diese Abhandlung schrieb, waren die Wortführer der Zukunftsmusik eben am lautesten bei Stimme und mußten wohl Leute von meinem Glaubensbekenntniß zur Reaction reizen. Nun, wo ich die 2. Auflage zu veranstalten habe, sind zu Wagners Schriften noch Liszt's Programm-Symphonien hinzugekommen, welche vollständiger, als es bisher gelungen ist, die selbstständige Bedeutung der Musik abdanken», *VMS* (1857), I:10 (Vorwort zur zweiten Auflage).

24 Zu den wichtigsten musikästhetischen Referenzpunkten zählen Hans Georg Nägeli, *Vorlesungen über Musik, mit besonderer Berücksichtigung der Dilettanten* (1826), Christian Hermann Weisse, *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit* (1830) und Ferdinand Gotthelf Hand, *Aesthetik der Tonkunst* (1837–41) (vgl. Bonds, *Absolute Music*, 164–70). Der häufig unterstellte direkte Einfluss von Kants *Kritik der Urteilskraft* auf Hanslicks Schrift kann nach neuester Forschung wohl ausgeschlossen werden (vgl. Wilfing, «Hanslick, Kant, and the Origins of Vom Musikalisch-Schönen»).

25 Vgl. dazu die Studien von Christoph Landerer, «Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte», in: *Österreichische Musikzeitschrift* 54/9 (1999), 6–20; ders., «Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und «naturwissenschaftliche» Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 61/1 (2004), 38–53; ders., *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Sankt Augustin: Academia 2004 und ders., «Eduard Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte», in: *Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing: Schneider 2010, 55–63.

«tönend bewegten Form» hat Carl Dahlhaus als «Paradox» bezeichnet.²⁶ Die Widersprüchlichkeit – oder, vielleicht treffender, Vieldeutigkeit – des Konzeptes ergibt sich daraus, dass Hanslick verschiedene Denkfiguren zusammenführt. Zur näheren Bestimmung seines Konzeptes von musikalischer Form führt Hanslick aus: «Die Formen, welche sich aus Tönen bilden, sind nicht leere, sondern erfüllte, nicht bloße Linienbegrenzung eines Vakuums, sondern sich von innen heraus gestaltender Geist.»²⁷ Hanslick argumentiert im ersten Teil dieser Passage, dass Musikformen nicht leer, d. h. nicht äußerlich und schematisch seien. Der kompositorische Prozess führt dann zu erfüllten, d. h. ästhetisch schönen Formen, wenn die Gestaltung der Töne und Tonfolgen (also nicht im Sinne einer diastematischen Setzung, sondern im Sinne einer umfassenden Gestaltung aller kompositorischen Aspekte) eine Leistung und Äußerung des Geistes sei. Damit resoniert in seiner Bestimmung noch Hegels Diktum, «so daß der *Inhalt* nichts ist, als das *Umschlagen der Form* in Inhalt, und die Form nichts, als *Umschlagen des Inhalts* in Form».²⁸ Wenngleich Hanslick die Form-Inhalts-Problematik nicht mehr ausschließlich in den dialektischen Begriffen des Hegelianismus denkt, so bleiben doch beide Parameter in der Kunst auf das Engste aufeinander bezogen:

Jeder Kunst eignet ein Kreis von Ideen, welche sie mit ihren Ausdrucksmitteln, als Ton, Wort, Farbe, Stein darstellt. Das einzelne Kunstwerk verkörpert demnach eine bestimmte Idee als Schönes in sinnlicher Erscheinung. Diese bestimmte *Idee*, die sie verkörpernde *Form*, und die *Einheit* beider sind Bedingungen des Schönheitsbegriffs, von welchen keine wissenschaftliche Ergründung irgendeiner Kunst sich mehr trennen kann.²⁹

Dahlhaus hat zudem auf den engen konzeptuellen Bezug zwischen Hanslicks Bestimmung «tönend bewegte Formen» und dessen Konzept der «musikalischen Ideen» hingewiesen.³⁰ Beide, so Dahlhaus, nähmen eine vermittelnde Stellung zwischen Wesen und Erscheinung ein; daher kommt er zu dem Schluss, Hanslick begreife die Formen selbst als musikalische Ideen.³¹ In Kapitel VII, «Die Begriffe <Inhalt> und <Form> in der Musik», bestimmt Hanslick das Verhältnis von «Inhalt», «Gegenstand» und «Stoff» folgendermaßen: Im Gegensatz zu anderen Künsten wie Poesie oder Malerei hat die Musik keinen «Gegenstand» im Sinne eines Stoffes oder Sujets.³² Daher kann der Inhalt der Musik auch nicht durch

²⁶ Vgl. Carl Dahlhaus, «Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff», in: *Die Musikforschung* 20/2 (1967), 145–53, hier 145.

²⁷ Hanslick, *VMS* (1854), I:78.

²⁸ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, zweite Aufl., Heidelberg: Oßwald 1827, 135 (§133).

²⁹ Hanslick, *VMS* (1854), I:42.

³⁰ Vgl. Dahlhaus, «Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff», 146.

³¹ «Von Formen, die er als Ideen begreift, kann Hanslick sagen, daß sie ein Inhalt seien, der im Tonmaterial erscheint und sich verwirklicht», ebd.

³² Hanslick, *VMS* (1854), I:161.

ihren Gegenstand bestimmt werden; Hanslick kommt daher zu den beiden Schlussfolgerungen:

Die Musik besteht aus Tonreihen, Tonformen, diese haben keinen andern Inhalt als sich selbst.³³

Vom *Inhalt* eines Kunstwerkes kann eigentlich nur da die Rede sein, wo man diesen Inhalt einer *Form* entgegenhält. Die Begriffe «Inhalt» und «Form» bedingen und ergänzen einander. Wo nicht eine Form von einem Inhalt dem Denken trennbar erscheint, da existiert auch kein selbstständiger Inhalt. In der Musik aber sehen wir Inhalt *und* Form, Stoff und Gestaltung, Bild und Idee in dunkler, untrennbarer Einheit verschmolzen. [...] Bei der Tonkunst giebt es keinen Inhalt gegenüber der Form, weil sie keine Form hat außerhalb dem Inhalt.³⁴

Folgt man dieser Interpretation, so wird deutlich, dass sich Hanslicks Formkonzept mit einer schematischen, auf die strukturelle Dimension begrenzten Formauffassung nicht vereinbaren lässt. Mit anderen Worten: Hanslicks ästhetischer Formbegriff orientiert sich nicht an konkreten musikalischen Formen wie Satzformen (z. B. Rondo- oder Sonatenform), Gattungsformen (z. B. Konzertform) oder syntaktischen Formmodellen (z. B. Periode oder Satz); Kriterium für das Musikalisch-Schöne ist nicht die ideale Umsetzung von Formschemata oder historischen Normen, sondern ästhetische Formen werden als Äußerung und Niederschlag des Geistes im Sinne eines kreativen, gestaltenden Prozesses evaluiert. Hanslick erörtert diesen Aspekt ausführlich, wenn er schreibt: «Die ‹Form› einer Symphonie, Ouvertüre, Sonate nennt man die Architektonik der verbundenen Einzelheiten und Gruppen, aus welchen das Tonstück besteht, näher also: die Symmetrie dieser Theile in ihrer Reihenfolge, Contrastierung, Wiederkehr und Durchführung. Als den *Inhalt* begreift man aber dann die zu solcher Architektonik verarbeiteten Themen».³⁵ Dabei handelt es sich jedoch um eine «künstlerisch angewandte», «spezifisch *musikalische*» und nicht «rein logische Bedeutung» der Begriffe Form und Inhalt. In umfangreicheren Werken («zusammengesetzten Kunstwerken») treten die beiden Ebenen Form und Inhalt auseinander; die Frage nach der Form des Werkes wird zu einem Thema der Fachwissenschaft. Mit anderen Worten: Da der ästhetische Formbegriff im musiktheoretischen kein Korrelat findet, unterscheidet sich beispielsweise Riemanns musiktheoretisches Konzept des «rein Formalen» grundsätzlich von Hanslicks Formbegriff.³⁶ Die ästhetische Relevanz einer Passage lässt sich nach Hanslick nur dort zeigen, wo «Inhalt» und «Form» untrennbar verbunden sind: Für Hanslick ist dies das musikalische Thema, sodass er zu der Schlussfolgerung gelangt: «Das Thema eines

33 Ebd., I:162.

34 Ebd., I:165.

35 Ebd., I:167.

36 Vgl. dazu Dahlhaus, «Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff», 146 ff.

Tonstückes ist also sein wesentlicher Inhalt»;³⁷ dieser wird im Verlauf des Stückes entfaltet.

Auch lässt sich Form nicht unvermittelt an die naturgegebene Materialebene zurückbinden: Aus mathematisch bestimmbareren Tonverhältnissen lassen sich zwar mögliche Kriterien für die Bestimmung «Konsonanz» und «Dissonanz» – und damit für eine wichtige regulative Ebene des tonalen Satzes – gewinnen, nicht aber hinreichende ästhetische Kriterien ableiten; für Hanslick handelt es sich hierbei nur um die «stoffliche» Ebene des Kunstwerkes:

Alle musikalischen Elemente stehen unter sich in geheimen, auf Naturgesetze gegründeten Verbindungen und Wahlverwandschaften. Diese den Rhythmus, die Melodie und Harmonie unsichtbar beherrschende Wahlverwandschaften [...] leben, wenngleich nicht in der Form wissenschaftlichen Bewusstseins, instinctive in jedem gebildeten Ohr, welches demnach das Organische, Vernunftgemäße einer Tongruppe, oder das Widersinnige, Unnatürliche derselben durch bloße Anschauung empfindet, ohne daß ein logischer Begriff den Maßstab oder das tertium comparationis hierzu abgeben würde. [...] In dieser negativen; inneren Vernünftigkeit, welche dem Tonsystem durch Naturgesetze inwohnt, wurzelt dessen weitere Fähigkeit zur Aufnahme *positiven* Schönheitsgehaltes.³⁸

Mit der These «tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik» nimmt Hanslick eine zentrale Denkfigur des Herbartianismus auf. Herbart hatte gegen Kants in der *Kritik der Urteilskraft* formulierte Position, das Schöne werde durch eine harmonische Tätigkeit des Verstandes und der Einbildungskraft als ein Lustzustand des Subjektes begründet, eingewandt, die Verlegung des ästhetischen Urteils in die Tätigkeit des Subjektes entziehe diesem Urteil die Legitimationsgrundlage. Statt in der Tätigkeit des Subjektes müsse die Begründung des Schönen im Objekt, genauer, in den Gesetzen des Objekts, durch welche dieses schön sei, gesucht werden.³⁹ Damit strebt der Herbartianismus an, erstens das Schöne als Gegenstandseigenschaft zu konstruieren und zweitens das Geschmacksurteil, gestellt auf eine objektive Grundlage, als Erkenntnisurteil zu begreifen. Beide Punkte provozieren Fragen, die im Folgenden kurz diskutiert werden sollen.

³⁷ Hanslick, *VMS* (1854), I:168.

³⁸ Ebd., I:79. Dahlhaus bezieht diese Aussage auf die Musiktheorie: «Die Konsonanzgrade, die in der Natur begründet und mathematisch formulierbar sind, zählt Hanslick, im Unterschied zu Riemann, zum bloßen Stoff der Musik, nicht zur Form. [...] An der Harmonie, dem System der Tonfunktionen [...] unterscheidet also Hanslick ein stoffliches und ein formales Moment: Naturgesetzen unterworfen ist die Harmonie als Stoff; als Form ist sie geschichtlich wirkender Geist. Daß Geist Form und Form Geist sei, besagt musiktheoretisch, daß der Bereich des Naturgesetzlichen auf das Elementare begrenzt wird», vgl. Dahlhaus, «Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff», 147.

³⁹ Vgl. Wiesing, «Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann», 285.

Wenn das Schöne als Gegenstandseigenschaft begriffen wird, stellt sich die Frage, welche Aspekte des Gegenstandes in die Bestimmung einfließen. Wie bereits im vorherigen Kapitel zum ästhetischen Formalismus gezeigt wurde, gibt der Herbartianismus darauf eine klare Antwort: Das Schöne begründet sich in der Formgebung, genauer in den formalen Relationen der Elemente des Gegenstandes. Damit scheiden andere, im Allgemeinen als relevant verstandene Parameter wie Zweck, Materialität, Bedeutung, Gehalt und Performanz für die Bestimmung des Schönen aus. Da Hanslick sich eng an der Formgebung als Bestimmung des Schönen orientiert, negiert auch er zur Bestimmung des Schönen die Relevanz aller Aspekte, die für die Realisierung und Nachvollzug eines musikalischen Werkes wesentlich sind (wie Aufführung, Perzeption des Hörers etc.): «Daß für den philosophischen Begriff das componirte Tonstück, ohne Rücksicht auf dessen Aufführung, das fertige Kunstwerk ist, darf uns nicht hindern, die Spaltung der Musik in Composition und Reproduktion, eine der folgenreichsten Specialitäten unserer Kunst, überall zu beachten, wo sie zur Erklärung eines Phänomens beiträgt».⁴⁰ Mit dieser Auffassung verortet Hanslick das Wesen des Musikalisch-Schönen primär im Notentext des Werkes, eine Position, die aus heutiger Sicht mit der wesentlich stärkeren Betonung des performativen Aspektes von Musik angreifbar ist.⁴¹ Unabhängig von dieser Problematik stellt sich die Frage, auf welchen Kriterien das Urteil über das Schöne beruht. Wie wir bereits gesehen hatten, versuchen Herbart und Zimmermann komplexe ästhetische Phänomene auf einfache «ästhetische Grundformen»⁴² (Zimmermann) bzw. «ästhetische Elemente»⁴³ (Herbart) zurückzuführen, auf denen und auf deren Relation das ästhetische Urteil aufbaut. In der Bestimmung dieser angenommenen Grundformen unterscheiden sich Herbart und Zimmermann jedoch grundsätzlich.⁴⁴ Während Herbart die Lösung dieser Herausfor-

⁴⁰ Hanslick, *VMS* (1854), I:109.

⁴¹ Zur Relevanz von Performanz in Relation zum Textbegriff des musikalischen Werkes vgl. u. a. Caroline Abbate, «Music – Drastic or Gnostic?», in: *Critical Inquiry* 30/3 (2004), 505–36; Cook, *Beyond the Score*. Allerdings diskutiert Hanslick die Art des musikalischen Hörens an einer Stelle an und spricht davon, dass es sich um eine «Form von Geistesthätigkeit» handle, das «kein [...] beliebiges Verweilen und Unterbrechen zulassendes *Betrachten*, sondern ein in schärfster Wachsamkeit unermüdliches *Begleiten* forder[e]». Ziel sei es dabei, «den Absichten des Componisten fortwährend zu folgen», d. h. die kompositorischen Ideen eines Werkes mitzuvollziehen. Gefordert sei daher «eine Kunst des Hörens»; ab der vierten Auflage formuliert Hanslick stärker: «wirklich ästhetisches Hören ist eine Kunst» (vgl. Hanslick, *VMS* [1854/⁴1874], I:138 f.).

⁴² Vgl. zur Rückführung komplexer Verhältnisse auf einfache Verhältnisse als Grundlage ästhetischer Urteile ausführlicher Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, 72.

⁴³ «Alle einfachen Elemente, welche die allgemeine Ästhetik nachzuweisen hat, können nur Verhältnisse sein, denn das völlig Einfache ist gleichgültig, d. h. weder gefallend noch mißfallend», Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [1813; ⁴1837], 143.

⁴⁴ Vgl. zu diesem Komplex auch Wiesing, «Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann», 288 ff.

derung als Aufgabe der Psychologie bezeichnet und damit zum Gewährsmann der sich im 19. Jahrhundert entwickelnden experimentellen Psychologie wird,⁴⁵ lehnt Zimmermann empirische oder psychologische Methoden ab und plädiert für eine logische Grundlegung der Ästhetik. Mit diesem Ansatz bereitet Zimmermann eine eigene Spielart der nicht-idealistischen Ästhetik vor: Während in der «Ästhetik von unten», die auch von Hanslick mit favorisiert worden ist, eine empirisch-basierte Vorgehensweise und das methodische Ideal der modernen Naturwissenschaften propagiert wurde,⁴⁶ sollen nur die Gesetze der Logik für die Bestimmung des Schönen maßgeblich sein. Die Aporie von Zimmermanns Bestimmung wurde bereits von seinem Zeitgenossen Hermann Lotze beschrieben, der kritisiert, Zimmermann definiere Ästhetik als Logik und verliere damit den Kontakt zur sinnlichen Dimension von Kunst.⁴⁷ Auch Hanslick, so scheint es, zielt in *Vom Musikalisch-Schönen* auf die Klärung der Bedingung der Möglichkeit von Schönheit, also nicht auf die Frage der konkreten Bestimmung. Indem Hanslick sowohl Inhalt (resp. Gehalt) als auch Gefühl (resp. den ästhetisch-sinnlichen Eindruck) als irrelevant für das ästhetische Urteil über Musik ablehnt, rückt er wieder in die Nähe von Zimmermanns Position der formalen Ästhetik. Diese gipfelt in einem nicht-idealistischen Werkbegriff, der programmatisch die Eigenständigkeit der Formästhetik in Unabhängigkeit von der Gehaltsästhetik formuliert: «Gehaltsästhetik und Formästhetik schließen einander aus; was nur gefällt, weil es gut oder wahr ist, muss darum noch nicht schön, und umgekehrt muss der Gehalt, den die schöne Form umfängt, weder notwendig gut, noch in anderem als im poetischen Sinne wahr sein.»⁴⁸

2. Grundlagen des ästhetischen Formalismus

Die von Adolf Bernhard Marx, Johann Gottfried Lobe, Ernst Friedrich Richter und August Reissmann vorgelegten Entwürfe zur musikalischen Formtheorie lassen verschiedene offene Problemstellungen zurück, die als Nachwirkungen des Hegelianismus noch Mitte des 19. Jahrhunderts präsent waren. So steht die Formulierung der engen Verflechtung von Form und Gehalt als «Geistkörperlichkeit» (A. B. Marx) im Einklang mit den Grundsätzen einer damals weit verbrei-

⁴⁵ So Wiesing, ebd., 289. Herbart selbst hat diese Forderung an die Psychologie, die u. a. von Gustav Theodor Fechner aufgenommen wird, allerdings nie – nicht einmal in Ansätzen – umgesetzt.

⁴⁶ Wichtige Vertreter dieser Richtung sind auch der Kunsthistoriker Hermann Hettner und der Prager Philosoph Bernhard Bolzano, der philosophische Lehrer Robert Zimmermanns. Auch Hanslick betont das Ideal der «modernen Wissenschaft», welches das metaphysische Prinzip ersetzen solle (vgl. Hanslick, *VMS* [1854], I:21).

⁴⁷ Vgl. Hermann Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, Leipzig 1913 [1868], 243 ff.

⁴⁸ Zimmermann, «Zur Reform der Ästhetik», 251.

teten ästhetischen Position. Die (äußere) Form wird in diesem Modell in Abhängigkeit von der inneren Form gedacht; Form wird als «sinnliches Scheinen der Idee» (Hegel) aufgefasst. Die musiktheoretische Formtheorie geht dementsprechend davon aus, dass die Beherrschung der Kompositionstechnik Möglichkeiten schafft, dem Gehalt im Werk durch die Form Ausdruck zu verleihen; die Arbeit mit und an dem Material wirkt aber nicht auf den zugrundeliegenden Gehalt zurück. Die Form hat somit sowohl beim Schaffensprozess als auch beim Rezeptionsvorgang wie der hörenden Wahrnehmung eine mediale Funktion.⁴⁹ Doch die Brüche dieser späthegeianischen Formauffassung treten Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich in den Blick. So steht der unter dem Einfluss des Hegelianismus stehende systematische Entwurf einer Formenlehre von A. B. Marx mit der historischen Entwicklung der musikalischen Formen in eklatantem Widerspruch, was als Konsequenz aus dem wachsenden historischen Bewusstsein des 19. Jahrhunderts als zunehmend problematisch wahrgenommen werden musste. Bei dem didaktisch konzipierten Lehrbuch einer musikalischen Formenlehre Richters hatte sich, neben einer fast zur Karikatur vereinfachten Darstellung musikalischer Formprinzipien, die Gleichsetzung der durch Taktstriche entstehenden visuellen Abgrenzung von Takten als individuelle Einheiten mit der musikalischen Struktur als unhaltbar erwiesen, wodurch seine musiktheoretisch ausgerichtete, die kompositorische Struktur von Musik betonende Lesart eine Angriffsfläche bot, die zwar den Abstand zum Hegelianismus hervorhob, sich als Gegenmodell, das mehr als eine didaktische Handhabe bieten sollte, aber diskreditierte.

Während diese Spannungen und ungelösten Widersprüche infolge der fortgesetzten Tradierung idealistischer Denkmotive im Diskurs zunächst präsent bleiben, gewinnt im österreichischen Raum um die Mitte des 19. Jahrhunderts mit dem «Herbartianismus» eine Strömung in der Philosophie und Ästhetik großen Einfluss, die als Gegenposition zum Idealismus formuliert wurde und als dessen Ablösung verstanden werden kann.⁵⁰ Dabei stellt der Herbartianismus eine Spielart des ästhetischen Formalismus dar, einer Strömung, die unter wech-

⁴⁹ Dass die Artikulation musikalischer Form auch durch die Interpretation realisiert wird, wird von diesen Theoretikern kaum thematisiert.

⁵⁰ Zur Karriere des Herbartianismus in der österreichisch-ungarischen Monarchie ab den 1840er-Jahren und bis zum Aufkommen des Neokantianismus um 1900 vgl. die einführende Darstellung von Andreas Hoeschen und Lothar Schneider, «Einleitung: Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus», in: *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hg. von Andreas Hoeschen und Lothar Schneider, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, 9–24, bes. 9–16, die weiteren Essays dieses Sammelbandes sowie die Beiträge in *Formalismes esthétiques et héritage herbartien. Vienne, Prague, Moscou (= Europaea Memoria. Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen*, Reihe I, Bd. 64), hg. von Céline Trautmann-Waller und Carole Maigné, Hildesheim: Olms 2009.

selnden Vorzeichen und mit unterschiedlicher Schwerpunktsetzung durch das gesamte 19. Jahrhundert hindurch verfolgt werden kann.⁵¹

Kerngedanken des Herbartianismus gehen auf ihren Namensgeber Johann Friedrich Herbart (1776–1841) zurück, der als Mitbegründer der modernen Pädagogik gilt und darüber hinaus Werke zur Metaphysik, Psychologie und Praktischen Philosophie veröffentlichte. Im Gegensatz zu den philosophischen Disziplinen Pädagogik, Metaphysik, Psychologie und Ethik formulierte Herbart seine Positionen zur philosophischen Ästhetik nicht als zusammenhängende Abhandlung.⁵² Seine verstreuten Bemerkungen zur Ästhetik wurden erst ab Mitte des Jahrhunderts von Robert Zimmermann systematisiert und unter der Rubrik ‹formalistische Ästhetik› popularisiert. Der Herbartianismus entfaltete in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Österreich-Ungarn eine so starke Wirkung, dass von einem österreichischen Sonderweg in die Moderne gesprochen wurde. Diese Dominanz des Herbartianismus wurde institutionell gestützt, da Herbarts Pädagogik zur offiziellen Schulpädagogik in Österreich-Ungarn und in Teilen Deutschlands erhoben wurde; die Position des Herbartianismus als Schulphilosophie in Österreich wurde nicht zuletzt mit der Ernennung von Robert Zimmermann, der zuvor an der Prager Karls-Universität tätig gewesen war, zum Ordinarius für Philosophie an der Universität Wien quasi festgeschrieben.⁵³ Der Herbartianismus gilt als Modifikation von Herbarts originalen Positionen, der eine stärkere Wirkung als dessen eigene Schriften entfaltete.⁵⁴

51 Zu einer neueren Überblicksdarstellung des musikalischen Formalismus im 19. Jahrhundert vgl. Lee A. Rothfarb, «Nineteenth-Century Fortunes of Musical Formalism», in: *Journal of Music Theory* 55/2 (2011), 167–220.

52 Vgl. Wolfhart Henckmann, «Einleitung», in: Johann Friedrich Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*. Textkritisch revidierte Ausgabe mit einer Einleitung hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg: Meiner 1993, VII–LIX, insbesondere XXXVI–XXXIX. Die für Herbarts Ästhetik relevanten Texte wurden erst von Otakar Hostinský gesammelt und publiziert (vgl. ders., *Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert*, Hamburg: Voss 1891).

53 Vgl. Martin Seiler, «Un ‹Manifeste de la philosophie autrichienne›. La nomination du philosophe Robert Zimmermann à l'université de Vienne (1860/61)», in: Trautmann-Waller und Maigné, *Formalismes esthétiques et héritage herbartien*, 47–72.

54 Vgl. die beiden Bände des Hauptwerkes *Ästhetik* von Robert Zimmermann, seine *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, Bd. 1, Wien: Braumüller 1858 und seine *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, Bd. 2, Wien: Braumüller 1865. Die formalistische Ästhetik Zimmermanns geht zwar von Grundideen Herbarts aus, transformiert diese aber in eine geschlossene Systematik. Hostinskýs Quellensammlung Herbartscher Texte stellt daher auch ein Korrektiv zur Interpretation Zimmermanns dar. Gleichzeitig lässt sich eine zeitlich noch weiter zurückreichende Traditionskette nachweisen; Robert Zimmermann greift über Herbart hinausgehend auf Denkfiguren von Immanuel Kant und Alexander Baumgarten zurück (vgl. Anna-Maria C. Bartsch, *Form und Formalismus. Stationen der Ästhetik bei Baumgarten, Kant und Zimmermann*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2017). Zum Einfluss der Kritik

In seinem frühen Essay «Die spekulative Aesthetik und die Kritik» [1854]⁵⁵ richtet Zimmermann seine Kritik an der idealistischen Ästhetik zunächst gegen die Aufwertung des Subjekts als Maßstab der ästhetischen Kritik. Diese Entwicklung beginnt seiner Ansicht nach mit der Kant'schen Auffassung, «daß es keine objektive Geschmacksregel gebe, und ein Kriterium der Schönheit zu suchen, ein vergebliches Bemühen sei».⁵⁶ In der Folge sei in der romantischen Literatur (Clemens Brentano, Achim von Arnim) und der ästhetischen Theorie (Fichte, Schelling und Hegel) ein falsches Originalitätsideal über allgemeinverbindliche Regeln gestellt und die Richtlinien für künstlerisches Schaffen und die Begründung ästhetischer Urteile in das Subjekt selbst verlegt worden.⁵⁷ Als Konsequenz diagnostiziert Zimmermann, dass sich das künstlerische Schaffen offenbar regellos in unterschiedliche Richtungen entwickelt habe und auch die Kritik nur noch beschreibe, statt aufgrund allgemeingültiger ästhetischer Vorstellungen zu urteilen.⁵⁸ Die Ästhetik als Wissenschaft habe ihr Objektivitätsideal aufgegeben; hinter der scheinbaren Objektivität der Hegelschen Ästhetik stehe das Bemühen, durch das «Begreifen» aller «Standpunkte» jede Einschätzung zu akzeptieren.⁵⁹ Die Relativierung des ästhetischen Urteils infolge des Konzeptes der dialektischen Entfaltung der Idee führe dazu, dass Ästhetik sich in Kunstgeschichte auflöse:

Für die spekulative Philosophie ist die Aesthetik, wie jede andere Wissenschaft nichts als der dialektische, d. i. genetische Prozeß der ihr eigenen Idee, der Idee des Schönen. Die Geschichte des Schönen ist daher die eigentliche Wissenschaft davon; die Aesthetik verwandelt sich in Kunstgeschichte. [...] Die Folge ist: jede Subjektivität hat als Solche ihr Recht; Jeder ist sein eigenes Gesetz und sein eigener Richter und zugleich keiner Gesetz

der Urteilskraft auf den ästhetischen Formalismus vgl. auch Alexander Wilfing, *Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen* (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft* 49), Wien: Hollitzer 2019, insbesondere 183–205.

55 Robert Zimmermann, «Die spekulative Aesthetik und die Kritik», in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* 6 (1854), 37–40.

56 Ebd., 37. Zimmermann paraphrasiert hier Kant, *Kritik der Urteilskraft*, §17.

57 «Der subjektive Idealismus bemächtigte sich des Worts und proklamierte wie die sittliche, die ästhetische Selbstgesetzgeberschaft des Subjekts. Fortan gab es keine Regel mehr, die für Alle verbindlich, keinen Maßstab, der allgemein gültig wäre, das *Ich* kannte und gehorchte nur *Sich*, der «gesetzlose Genius» Shakespeare war der Genius des Gesetzes,» Zimmermann, «Die spekulative Aesthetik und die Kritik», 37.

58 «[...] daß jene sogenannte «Kritik» statt wahrhaft ästhetische Beurtheilung zu sein, in blos historisches «Begreifen» sich verflachte, wird es keine philosophische Ketzerei mehr sein, zu behaupten, daß die spekulative Aesthetik guten Theil hat an der zügellosen Willkür, die in Kunst und Kritik unser Zeitalter zu einer wahren «Ollapotrida» aller kritischen Launen und individuellen Geschmacksrichtungen macht», ebd.

59 Ebd.

und keiner Richter, das ästhetische Gesetz ist zur Gesetzlosigkeit, die Kritik zur Anarchie geworden.⁶⁰

Dem stellt Zimmermann die Forderung nach Objektivität der Ästhetik als Wissenschaft entgegen und verlangt, zwischen ästhetischem Urteil und Kritik einerseits und historischer Beschreibung andererseits zu differenzieren:

Hier kann Eines nur helfen: Objektivität, Streben nach dem Einen, unwandelbaren Schönen in der Aesthetik, Ausgehen von diesem in der Kritik, sichere Scheidung dessen, was der Geschichte und was dem reinen Denken angehört, in Beiden. [...] Die Geschichte hat ihr Recht, aber die Aesthetik auch.⁶¹

Sein Programm einer objektiven, d. h. auf Urteilen gegründeten ästhetischen Wissenschaft, führt Zimmermann in dem einige Jahre später veröffentlichten Artikel «Zur Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft» [1862] weiter aus. In Rückgriff auf eine Denkfigur Herbarts entwickelt Zimmermann folgende These: Die Ästhetik gründet ihre Urteile nicht auf dem Gefühl der Lust oder Unlust, sondern ist davon unterschieden. Das Gefühl der Lust oder Unlust entstehe, so interpretiert Zimmermann die Argumentation Herbarts, aus der Versenkung in die Materie, die zu einem sinnlichen Gefühl der Lust oder Unlust führe. Das «wahre Schönheitsgefühl» unterscheidet sich davon, dass es «auf der durch gesondertes Auseinanderhalten ermöglichten Vergleichung des vorgestellten Mehreren» beruht.⁶² Die Bestimmung der Relation zwischen den einzelnen, separaten Elementen, ihrer «Verhältnisse», sei einerseits einer mathematischen (oder logischen) Operation vergleichbar, andererseits affiziere dieses Verhältnis je nach Spannungsgrad das Gefühl der Lust oder Unlust.⁶³ Dieses entspringt aber ausschließlich dem vergleichenden Betrachten, ist sprachlich fassbar und erfüllt somit die Anforderungen des ästhetischen Urteilens.⁶⁴ Zimmermann konstatiert weiterhin eine Analogie zwischen der formalen Logik und den von ihm dargelegten Prinzipien des ästhetischen Urteilens. Beide beziehen sich «auf die Inhalte der Vorstellungen», wobei «das ästhetische [Urteil] nur ein gewisses Prädikat, nämlich Lust- oder Unlustgefühl nach sich ziehen und das Subject des letzteren nur ein Verhältniss mehrerer Vorstellungsinhalte zu einander ausmachen darf.»⁶⁵ Obwohl Zimmermann die Grundlegung der Ästhetik als Formwissenschaft somit in Analogie zur formalen Logik betreibt und es erklärtes Ziel ist, die formale Äs-

⁶⁰ Ebd., 39.

⁶¹ Ebd., 40.

⁶² Robert Zimmermann, «Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft» [1862], in: ders., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*, Bd. 1, Wien: Braumüller 1870, 223–65, hier 258.

⁶³ Ebd., 256.

⁶⁴ Vgl. ebd., 259.

⁶⁵ Ebd., 260.

thetik auf apriorische Prinzipien zu gründen, die wie die formale Logik allgemeingültig, d. h. hinsichtlich der Prinzipien unabhängig vom konkreten Kunstwerk und für alle Künste, gelten,⁶⁶ erklärt er es doch für unmöglich, alles aus einem «einzigen obersten Principe» abzuleiten. Das ästhetische Urteil ist «evident und unbedingt», gleichzeitig ist «jedes ästhetische Urtheil zugleich Princip für sich, keines der Art, um aus einem anderen deduciert und begründet zu werden. So viel ästhetische Urtheile, so viel objective Geschmacksprincipien.»⁶⁷ Die von Zimmermann als neues wissenschaftliches Ideal postulierte «Exaktheit» gründet sich auf einer Verfahrensweise, die sich in den modernen Naturwissenschaften durchgesetzt hatte. In einem ersten Schritt geht es um die Analyse und die Rückführung einer komplexen Erscheinung auf ihre einfachen Teilmomente; die anschließende Untersuchung, wie diese Elemente sich aufeinander beziehen und zusammenwirken, trägt zum Verständnis der ästhetischen Wirkung und des ästhetischen Geschmacksurteils bei.⁶⁸

Somit wird in der formalen Ästhetik der formalen Gestaltung ein unabhängiges, eigenes Recht eingeräumt. Was aber versteht die formale Ästhetik unter der Idee «formale Gestaltung»? Zimmermann entwickelt in *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft* einen Formbegriff, dessen Kernelemente wiederum bereits bei Herbart vorgebildet sind. In der von Herbart begründeten Konzeption wird die rein formale Disposition ohne Rückgriff auf den Gehalt nicht länger als mechanisch, leer und bedeutungslos gedacht. Vielmehr wird das Argument entwickelt, dass die ästhetisch relevante Dimension des Kunstwerks in der bestimmten Relation der an der Oberfläche fassbaren Elemente liege und von Zimmermann in seiner *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft* zu folgender Kernaussage verdichtet:

[...]; es ist derselbe Grundgedanke, der unsere theoretische wie ästhetische Erkenntnis auf bloße *Zusammen*, auf objektive *Formen* zurückführt, und das objektive Was der im Zusammen befindlichen Glieder als theoretisch unerkennbar oder ästhetisch gleichgültig bei Seite liegen lässt. Die Herbart'sche Aesthetik kann nicht anders als rein *formal* sein; die Gegenstände des Geschmacksurtheils sind nichts anderes, als *Verhältnisse, Formen*.⁶⁹

Gleichzeitig versucht der Herbartianismus eine weitere Schwierigkeit ästhetischer Urteile zu lösen. Die Unsicherheit im Geschmacksurteil sei, so die These, partiell

66 Der Begriff der «allgemeinen Kunstwissenschaft» wird in diesem Zusammenhang wohl erstmalig bereits von Zimmermann verwendet, ohne dass dies Konsequenzen für seine wissenschaftliche Konzeption gehabt hätte (vgl. dazu Wolfhart Henckmann, «Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft», in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, hg. von Lorenz Dittmann, Stuttgart: Steiner 1985, 273–334, hier 277 f.).

67 Zimmermann, «Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft», 260.

68 Ebd., 261.

69 Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, 768.

dem Umstand geschuldet, dass sich dieses auf zusammengesetzte Gegenstände richte, mithin der Bezugspunkt des ästhetischen Urteils häufig unklar sei. Als Lösungsvorschlag dieses Problems entwickelt Zimmermann die Auffassung, dass nur das ‹Elementarurteil› das wahre Fundament der Ästhetik bilde.⁷⁰ Es komme also darauf an, ästhetische Urteile immer ausschließlich auf einfache, elementare Gegenstände zu beziehen. Unter diesen Gegenständen versteht Zimmermann, in Anlehnung an Herbart, nicht isolierte Momente, sondern ‹Verhältnisse›,⁷¹ Beziehungen, Relationen zwischen diesen Momenten:

[...] Beifall oder Missfallen kommt daher keinem für sich, sondern nur insofern zu, als es mit dem Anderen *zusammengedacht* wird. Das *Zusammen* der beiden ist die *Form*.⁷²

Gleichzeitig relativiert Zimmermann – erneut im Rückgriff auf Herbart – die Bedeutung von Regelpoetik und systematischer Form- und Gattungslehre, die zumindest im Bereich der Ästhetik keine Rolle spielten:

Nicht definieren, nicht demonstrieren, nicht deducieren, selbst nicht sowohl Kunstgattungen unterscheiden und über vorhandene Kunstwerke rasonieren, sondern – *versetzen* sollte sie [die Ästhetik] uns in die Auffassung der gesamten *einfachen Verhältnisse*, so viele es deren geben mag, die beim vollendeten Vorstellen Beifall oder Missfallen erzeugen.⁷³

Dabei ist zwischen den gegebenen zusammengesetzten Verhältnissen und dem Vorstellen zu unterscheiden: ‹Diese aus einer Mehrheit von Elementen zusammengesetzten Verhältnisse sind das wahrhaft Objektive der Aesthetik, das vollendete Vorstellen ist ihr Subjektives.›⁷⁴ Dieser objektive Charakter wird an anderer Stelle gegenüber der Tätigkeit des Künstlers abgegrenzt: ‹Nach wie vor liegt alle Schönheit des Periodenbaues der Musik in diesen Formen, wenn sie sich auch nicht, wie die ruhenden Verhältnisse der Harmonie vorher berechnen und mathematisch fixieren lassen. [...] *alle* Schönheit sowie die musikalische [beruht] nur in *Formen*›: Die Zahlenverhältnisse sind das Kriterium, welche beispielsweise den Unterschied der harmonischen und disharmonischen Intervalle der Töne bestimmen, und nicht die gestaltende Tätigkeit des Künstlers.⁷⁵

⁷⁰ Ebd., 762.

⁷¹ ‹Diese aus einer Mehrheit von Elementen zusammengesetzten *Verhältnisse* sind das wahrhaft *Objektive* der Aesthetik, das *vollendete Vorstellen* ist ihr Subjektives›, ebd., 769.

⁷² Ebd., 766 f.

⁷³ Ebd., 769.

⁷⁴ Ebd.

⁷⁵ Vgl. ebd., 784 f. Zimmermann verweist an dieser Stelle ausdrücklich auf die zweite Ausgabe von Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen* (1858); Hanslick sei ‹von Herbart ganz entgegengesetzter philosophischer Grundlage ausgegangen, durch die Macht der Thatsachen auf Resultate geführt [worden], die mit obiger Lehre Herbarts vollkommen zusammenstimmen› (vgl. ebd.).

Mit der Wendung zum Primat der formalen Struktur verliert die dialektisch aufgefasste Beziehung zwischen Gehalt und Form ihre Relevanz. Was im Idealismus unter dem Begriff der «Idee», die im Inneren des Kunstwerkes und gleichzeitig als das bestimmende Moment gesucht wurde, fungierte, hat in der formalen Ästhetik keine Bedeutung mehr. Die Außenseite des ästhetischen Objekts wird nicht länger als bedingt durch einen zugrunde liegenden Gehalt begriffen; damit verliert das Werk aber auch dasjenige essenzielle Moment, das aus der Perspektive des Idealismus einheitsstiftend war. Als kompensatorisches Moment bietet die formale Ästhetik folgendes an: Von ästhetischer Relevanz sind allein diejenigen strukturellen Aspekte, die an der Oberfläche wahrnehmbar sind. Damit gewinnt die Phänomenalität des ästhetischen Objekts eine völlig neue Gewichtung: Das, was als «Form» wahrgenommen wird, gilt als ästhetisch eigenständige, strukturgenerierende Ebene. Der vormals bestimmenden Dimension des Gehaltes kommt hingegen keine ästhetische Relevanz mehr zu.⁷⁶

Während es Zimmermann zunächst um die Festlegung der Prinzipien ästhetischer Urteile geht, so verweist er die genauere Untersuchung der ästhetischen Wirkungsweise auf die einzelnen Disziplinen zurück. Dies begründet er mit der Annahme, dass die ästhetischen Urteilen zugrunde liegende Vergleichen der Elemente eine inhaltliche Beziehung voraussetzen müsse; daher sei ein Verhältnis zwar zwischen Tönen, zwischen Farben etc., nicht aber beispielsweise zwischen Tönen und Farben gegeben.⁷⁷ Die Übertragung dieses philosophisch-ästhetischen Formkonzeptes auf die Kunstform Musik wirft allerdings eine Reihe von Problemen auf. So muss geklärt werden, was unter den Begriffen «Oberfläche» und «Element» subsumiert werden soll, bevor Relationsverhältnisse diskutiert werden können. Beschränkt sich die Oberfläche auf Tonkonfigurationen, werden als Elemente ebenfalls einzelne Töne gedacht, sodass Intervalle (oder auch schon Akkorde) bereits Relationsverhältnisse darstellen? Wie aber sehen dann Elementarurteile des Geschmacks aus, die doch das «wahre Fundament» der Ästhetik seien und daher rein erhalten werden müssen? Welche weiteren Konsequenzen ergeben sich für die ästhetischen Urteile über Musik, wenn die Zustände des Gemüths irrelevant für das Geschmacksurteil sind?⁷⁸

Offenbar richtet sich der «Relationismus» in Herbarts Konzeption in Bezug auf Musik zunächst auf die Verhältnisse zwischen Tönen, d. h. den sich ergeben-

76 Vgl. zur Analyse dieser Argumentation auch Lambert Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Campus 2008, 42 f. Entscheidend in Zimmermanns Argumentation ist seine Auffassung, dass der «Geist» im ästhetischen Formalismus nicht verloren, sondern dieser vollständig in der «Form» aufgehoben sei. Der «Geist» ist die Gestaltung der «Form» – und nicht «hinter» der Form.

77 Zimmermann, «Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft», 262.

78 Vgl. Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, 762 f.

den Intervallen, die als grundlegende musikalische Strukturelemente im Sinne von Elementarverhältnissen ästhetische Relevanz haben:⁷⁹

Die ästhetischen Elementarverhältnisse zerfallen in zwei Hauptklassen; ihre Glieder sind entweder simultan oder successiv. Man erkennt dies am leichtesten in dem Unterschiede der Melodie und Harmonie; überdies zeigt die Musik sehr klar, dass die kunstreichsten Verwebungen entstehen können, wenn mehrere Reihen des successiven Schönen sich zugleich dergestalt entwickeln, dass fortwährend simultan die Forderungen der Harmonie erfüllt werden. [Herbart zitiert nach Zimmermann]⁸⁰

Zimmermann erläutert die Auffassung, dass Materie, d. h. in der Musik der einzelne Ton, ästhetisch irrelevant, die Form, d. h. die Intervalle als zusammengesetzte relationale Gebilde, hingegen relevant sei, mit folgendem Zitat aus Herbarts Schriften:

[...] jeder Theil dessen, was als zusammengesetzt gefällt oder missfällt, für sich und einzeln genommen gleichgiltig, mit einem Wort, dass die *Materie* gleichgiltig, die *Form* hingegen der ästhetischen Beurtheilung unterworfen sei. Die einfachsten Beispiele sind hier die besten. Was ist z. B. in der Musik eine Quinte, eine Terze, ein jedes beliebiges Intervall von bestimmter musikalischer Geltung? Es ist bekannt, dass keinem der *einzelnen* Töne, deren Verhältniss das Intervall ausmacht, für sich allein nur das Mindeste von dem Charakter zukommt, welcher gewonnen wird, indem sie *zusammen* klingen.⁸¹

An anderer Stelle fasst Zimmermann zusammen: «Im einzelnen Tone liegt der subjektive, im Verhältniss der Töne der objektive Eindruck der Musik.»⁸² Dies bezeichnet *in nuce* das Grundkonzept des ästhetischen Formalismus:

Kein Einfaches gefällt oder missfällt ästhetisch. An dem Zusammengesetzten gefällt oder missfällt nur die Form. Die Theile ausserhalb der Form, die Materie, sind ästhetisch gleichgiltig. In diesen drei Sätzen ruht die Grundlage einer Aesthetik als reiner Formwissenschaft nicht nur, sondern als Wissenschaft überhaupt.⁸³

Allerdings qualifiziert Zimmermann diese Aussage in Hinblick auf Musik, wenn er auf die Forschungsergebnisse Hermann von Helmholtz³, dass sich ein einzelner Ton aus Teiltönen zusammensetzt, Bezug nimmt:

Der empfundene Ton ist, wie Helmholtz bewiesen hat, kein abstracter einfacher, sondern ein zusammengesetzter aus mehreren Tönen. Die ihm zugrundeliegenden Wellen lassen

⁷⁹ Vgl. zu Herbarts Auffassung ausführlicher Nadja Moro, *Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt als Gegenstände der Psychologie und der Ästhetik*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.

⁸⁰ Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft*, 782.

⁸¹ Ebd., 766. Zimmermann zitiert hier Herbart.

⁸² Ebd., 797.

⁸³ Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, 21.

sich der Form nach in einfache Wellen zerlegen; derselbe ist demnach eine Combination aus denjenigen Tönen, welche den Elementarwellen entsprechen.⁸⁴

Diese Erkenntnis dient Zimmermann als Beweis, dass es sich bereits bei dem einzelnen Ton um ein Ästhetisches handelt, da «[...] auch die musikalische reine Tonempfindung schon etwas nicht nur Complicirtes, sondern geregelt Complirtes und eben durch diese ihre Form Aesthetisches sei.»⁸⁵

Ungeachtet ihres bedeutenden Einflusses wurde Zimmermanns formalistische Ästhetik von verschiedenen Seiten aus kritisiert. Klammert man diejenigen Kritiker, die seiner Auflösung der Form-Inhalts-Dialektik insgesamt nicht folgen mochten, aus, so bleibt insbesondere ein Argument gegen seine Position, das nicht leicht zu entkräften ist: Sein Postulat, dass sich Ästhetik auf rein logische Prinzipien gründe, ist deswegen problematisch, weil – im Gegensatz zur formalen Logik – empirische Eindrücke und ein Subjektbezug in kunstästhetische Urteile einfließen müssen. Der Syllogismus drückt zwar ein Urteil aus, das unabhängig von dem Inhalt seiner Sätze logisch richtig oder falsch ist; ästhetische Urteile, so die Kritik, seien aber, auch wenn die Relation einzelner Elemente in den Vordergrund rücke, von dem Inhalt und unserer Auffassung des Inhaltes nicht vollständig ablösbar. So schreibt Friedrich Theodor Vischer in *Das Schöne und die Kunst*:

Nach Zimmermann ist das Schöne nicht durch seine Bedeutung, nicht durch seinen Inhalt und seelischen Ausdruck schön, sondern durch seine Form; nur der Philister sucht es in Gehalt und Ausdruck; die Zusammenstellung macht es. Dennoch wehrt sich Zimmermann gegen die Behauptung, er nehme das Schöne bloß quantitativ; er sagt: in der Zusammenstellung leben und glühen die Teile. Ich will dies nun widerlegen.⁸⁶

Es ist allerdings in der jüngeren Forschung bezweifelt worden, ob Vischer – wie auch andere zeitgenössische Kritiker – Zimmermanns Konzeption korrekt verstanden haben. Zimmermann, so hat Anna-Maria Bartsch nachdrücklich hervorgehoben, trenne zwischen der philosophischen Ästhetik und den Kunstwissenschaften. Die philosophische Ästhetik beschäftigt sich mit dem «formal Schönen», d. h. der Form; dieses ist Grundlage der «schönen Erscheinung», d. h. dem Bereich, mit dem sich die Kunstwissenschaften beschäftigen.⁸⁷ So kann Zimmermann formulieren: «Während die Formlehre gegen den Stoff gleichgiltig ist,

⁸⁴ Ebd., 166.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Friedrich Theodor Vischer, *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik*, Stuttgart: Cotta ³1907, 59.

⁸⁷ «Die «schöne Erscheinung» steht auf dem apriorischen Fundament der Form. Daher muss das empirisch Schöne, das nur durch Materie wahrgenommen werden kann, vom formal Schönen, das auf der Formgebung der vorgestellten Sache beruht, differenziert werden», Bartsch, *Form und Formalismus*, 233.

ist der Kunstlehre dieser die Hauptsache.»⁸⁸ Allerdings interpretiert Zimmermann, wie Bartsch gezeigt hat, die verwendeten Kategorien mit einer bestimmten philosophischen Intention. So schreibt Zimmermann: «Die Form des Bildes, die allerdings nicht ohne die Materie vorgestellt werden kann, und nur an ihr vorgestellt den Zusatz mit sich führt, ist es, die dieses gefallend und missfallend macht; der Zusatz gehört zu der Form des Bildes.»⁸⁹ Bei dem Begriff des Bildes handelt es sich nicht um ein konkretes (künstlerisches) Bild, sondern um die Vorstellung von einer Sache: «Das Bild und sein Zusatz sind der objektive ästhetische Begriff. Wo vollendetes Vorstellen vorhanden ist, muss demselben Bild auch derselbe Zusatz folgen.»⁹⁰ Allerdings ist «vollendetes Vorstellen» an einen Objektbezug gebunden, da die Form nur durch die materiale Erscheinung hindurch erkennbar wird.⁹¹

Trotz dieser Angriffsfläche, die Zimmermanns Ästhetik bietet, und die im weiteren Fortgang zu neuen Konzeptionen innerhalb der formalistischen Ästhetik und Kunstwissenschaft führen wird, hat Lambert Wiesing den Wandel der Formvorstellung im 19. Jahrhundert, der sich mit der Bedeutung des von Herbart eingeführten und von Zimmermann weiterentfalteten Begriffs der Relation verbindet, als entscheidende Wende in der Ästhetik markiert und die Verschiebungen mit dem von Ernst Cassirer geprägten Begriffspaar «Substanzbegriff» und «Funktionsbegriff»⁹² verglichen.⁹³ Wiesing sieht mit dieser Position der Zimmermann'schen formalistischen Ästhetik, die die internen Relationen einer Sache als einzig relevant für die ästhetische Betrachtung einstuft und Zweck, materiale Ebene oder Inhalt verwirft, die Formwissenschaft, die «das Werk nicht als die Einheit von Form und Inhalt versteht, sondern die Form des Werks zu einem Thema *sui generis* [...] erhebt»,⁹⁴ begründet. Die Signifikanz der formalistischen Ästhetik besteht darin, dass Urteile, die nicht auf der Gegenständlichkeit, sondern auf dem Relationengefüge basieren, auch im Bereich der abstrakten Kunst möglich sind, sodass auch nicht-gegenständliche Kunstwerke nicht länger als defizitär gedacht werden müssen. Mit der Linie Herbart – Zimmermann setzt somit eine alternative ästhetische Betrachtungsweise von Kunstwerken ein, die ab Mitte des 19. Jahrhunderts über die philosophische Ästhetik hinaus in die Einzelwissenschaften wie die strukturalistische Kunstwissenschaft (Konrad Fiedler, Alois

88 Zimmermann, *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*, 33.

89 Ebd., 21.

90 Ebd., § 51.

91 Vgl. dazu Bartsch, *Form und Formalismus*, 220–30.

92 Ernst Cassirer, *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik* [1910] (= *Gesammelte Werke* 6), Hamburg: Meiner 2000.

93 Wiesing, *Die Sichtbarkeit des Bildes*, 44 ff.

94 Lambert Wiesing, «Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann», in: *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hg. von Andreas Hoeschen und Lothar Schneider, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, 283–96, hier 294.

Riegl, Heinrich Wölfflin) und die Musikästhetik (Eduard Hanslick) wirkt und weiter entfaltet wird.

3. Form und subjektive Wahrnehmung

3.1. Einfühlung

Hanslicks Polemik gegen die «verrottete Gefühlsästhetik» und seine häufig vereinfacht dargestellte, tatsächlich aber ambivalente Haltung zu Robert Zimmermanns formalistischer Ästhetik hatte zur Folge, dass die Publikation *Vom Musikalisch-Schönen* primär als Wegbereiter einer formalistischen und auf strukturelle Aspekte gerichteten Formtheorie rezipiert wurde. Aus dieser Perspektive wurde *Vom Musikalisch-Schönen* immer wieder als Ausgangspunkt einer zentralen Interpretationslinie dargestellt. Diese war jedoch nicht unangefochten als Leitmodell akzeptiert und wurde bereits im 19. Jahrhundert von konkurrierenden Interpretationsmodellen infrage gestellt. Neben der bekannten Debatte zwischen Form- und Ausdrucksästhetikern setzt um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine ideengeschichtliche Entwicklung ein, die die Frage nach dem Schönen grundsätzlich erneuert. Nicht zuletzt unter dem Eindruck der Erfolge der experimentellen Naturwissenschaften, technologischer Fortschritte und der zunehmenden Rationalisierungstendenzen der modernen Lebenswelt wird das nachidealistische Konzept des Ästhetisch-Schönen angefochten. Während einerseits ästhetische Problemstellungen nicht mehr nur in Bezug auf das Schöne oder Erhabene, sondern auch in Bezug auf Modifikationen desselben wie das um die Jahrhundertmitte aufgewertete Hässliche behandelt werden,⁹⁵ und andererseits sich in der akademischen Ästhetik ein Rückzug auf große historische Darstellungen beobachten lässt,⁹⁶ stellte Friedrich Theodor Vischer gleichzeitig eine Verdrängung des (Natur)schönen durch die Kultur fest.⁹⁷

In der jüngeren Forschung wurde darüber hinaus argumentiert, dass der Mangel lebensweltlicher Bezüge der damaligen Entwürfe des Ästhetischen einen wesentlichen Faktor darstellt, der zu einer existenziellen Erschütterung der Kate-

⁹⁵ Vgl. Karl Rosenkranz, *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg: Bornträger 1853.

⁹⁶ So beispielsweise Zimmermann, *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft* und ders., *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft*.

⁹⁷ «Es ist ein schrecklich wahrer Satz: Das Interesse der Kultur und das Interesse des Schönen, wenn man darunter das unmittelbare Schöne im Leben versteht, sie liegen im Krieg miteinander, und jeder Fortschritt der Kultur ist ein tödlicher Tritt auf Blumen, die im Boden des naiv Schönen erblüht sind [...]» aus: Friedrich Theodor Vischer, «Wieder einmal über die Mode» [1879], in: ders., *Kritische Gänge. Fünfter Band*, hg. von Robert Vischer, zweite verm. Aufl. München: Meyer und Jessen 1922, 369–417, hier 399. Vor der oben zitierten Passage gibt Vischer als Beispiel für den Fortschritt der Kultur die Erschließung des Kinzigtals durch die Eisenbahn.

gorie des Schönen im 19. Jahrhundert beigetragen und die Entfaltung der «Einfühlungsästhetik» als alternatives ästhetisches Modell ausgelöst habe, mit der die Defizite der zeitgenössischen Ästhetik kompensiert werden sollten.⁹⁸

Die Entfaltung der psychologisch-empirischen Ästhetik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nimmt ihren Ausgang von einer Position, die Friedrich Theodor Vischer 1866 folgendermaßen formulierte: «Die Ästhetik muß den Schein, als gebe es ein Schönes ohne Zutun [...] des anschauenden Subjektes schon auf ihrem ersten Schritte vernichten; [...] das Schöne ist einfach eine bestimmte Art der Anschauung.»⁹⁹ In dieser Passage aus der «Kritik meiner Aesthetik» zeichnet sich *in nuce* ein neues Programm für die Ästhetik ab, das Vischer zwei Dekaden später in der Schrift *Das Symbol* (1887) im Sinne einer Revision seiner älteren, eng am Hegelianismus angelehnten ästhetischen Schriften wie seiner sechsbändigen *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen* (1846–58) weiter entwickelt.¹⁰⁰ In einer erkenntnistheoretischen und subjektphilosophischen Neubestimmung wird nun das anschauende Subjekt mit seiner individuellen subjektiv gefärbten sinnlichen Wahrnehmung und der Akt des Auffassens von Sinneseindrücken als konstitutiv für den ästhetischen Gegenstand erklärt. Das Schöne wird nicht länger aufgefasst als durch das ästhetische Objekt gegeben oder bereitgestellt; es existiert nicht unabhängig von dem Betrachter. F. T. Vischer fasste diese Wendung in dem Satz zusammen:

⁹⁸ Vgl. Wilhelm Perpeet, «Ursprung und Probleme der Einfühlungsästhetik», in: ders., *Vom Schönen und von der Kunst. Ausgewählte Studien* (= *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Beiheft 4), Bonn: Bouvier 1997, 85–111, hier 85–88 (ursp. veröffentlicht als «Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11 [1966], 193–216).

⁹⁹ Friedrich Theodor Vischer, «Kritik meiner Aesthetik» [1866 und 1873], in: ders., *Kritische Gänge Bd. 4*, hg. von Robert Vischer, München: Meyer und Jessen ²1922, 222–419, hier 383. Perpeet fasst diese Position so zusammen: «Das Sein von Schön-Seiendem hat seinen zureichenden Grund im Kontakt eines an sich bedeutungslosen Gegenstandes und eines es durch eine bestimmte Art der Anschauung schaffenden Subjektes», Perpeet, «Ursprung und Probleme der Einfühlungsästhetik», 91. Ebenda zitiert Perpeet weitere Passagen von Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer, Johannes Volkelt und Theodor Lipps, die alle diese Ansicht mit nur marginalen Differenzierungen vertreten (vgl. ebd., 91, Fn. 15). Als eine Art Gründungsurkunde der psychologisch-empirischen Ästhetik kann die *Vorschule der Ästhetik* [1876] von Gustav Theodor Fechner bezeichnet werden, die jedoch bereits Ergebnisse einer längeren Entwicklung dieser Richtung zusammenfasst. Zur Geschichte der psychologischen Ästhetik vgl. Allesch, *Geschichte der psychologischen Ästhetik*, Göttingen 1987.

¹⁰⁰ Vgl. zur Entwicklung von F. T. Vischers ästhetischen Positionen Sandra Richter, «Die <Gunst des Zufalls>. Vischers ästhetische Schriften als transitorische Dokumente der Wissenschaft vom Schönen», in: *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Barbara Potthast und Alexander Reck, Heidelberg: Winter 2011, 261–75, und, stärker in Hinblick auf musikästhetische Fragestellungen hin ausgerichtet, Barbara Titus, *Recognizing Music as an Art Form. Friedrich Th. Vischer and German Music Criticism, 1848–1887*, Leuven: Leuven University Press 2016.

«Das Schöne ist nicht ein Ding, sondern ein Akt» bzw. «ein Ineinander von mehreren Akten.»¹⁰¹ F. T. Vischer, der ursprünglich von der Problemstellung ausgegangen war, warum wir ein (unbelebtes) Naturschauspiel als belebt empfinden und dementsprechend charakterisieren (z. B. als «anmutig»), subsumierte diesen Akt unter Rückgriff auf die Darstellung von Johannes Volkelt (*Der Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik*, 1876) und die Studie «Über das optische Formgefühl» [1873] seines Sohnes Robert Vischer als «Einfühlung», d. h. einen «Akt, durch welchen sich der Beschauer in das Unbeseelte so hineinversetzt, als ob er mit seiner Lebenskraft und Seele selbst darin sei, sich bewege, hebe, auf- und nieder schwebe, ins Weite dehne [...]».¹⁰² R. Vischer formulierte diesen Akt der Einfühlung noch klarer, indem er schrieb: «Es ist also ein unbewußtes Versetzen der eigenen Leibform und hiermit auch der Seele in die Objektsform. Hieraus ergab sich mir der Begriff, den ich Einfühlung nenne.»¹⁰³ F. T. Vischer beschrieb drei Arten von «Einfühlung», die sensitive Gefühlsbeteiligung, motorische Reaktionen und die umfassendere Kategorie der «zentralen Versetzung». Sowohl sensitive Gefühlsbeteiligung (gemeint ist beispielsweise das Gefühl des Gefallens oder Missfallens) als auch das motorische Verhalten (hier nennt Vischer die Bewegungen des Auges beim bewussten Schauen, das vom «reinen Sehen» als passiver Wahrnehmung abgegrenzt wird, aber auch motorische Reize, die durch rhythmische musikalische Eindrücke ausgelöst werden können, fallen nach Vischer in diese Spielart) drücken eine partielle Partizipation am Objekt aus.¹⁰⁴ Umfassender ist die Idee der zentralen Versetzung, die R. Vischer folgendermaßen bestimmt: «Mein geistig-sinnliches Ich trans-

¹⁰¹ F. T. Vischer, «Kritik meiner Aesthetik» [1866] bzw. «Das Symbol» [1887], zitiert nach Martin Fontius, Art. «Einfühlung/Emphatie/Identifikation», in: *ÄGB* II:121–42, hier 130. In Vischers «Kritik meiner Aesthetik» heißt es: «Das Schöne ist einmal nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst im Anschauen, es ist Kontakt eines Gegenstands und eines auffassenden Subjekts, und da das wahrhaftig Tätige in diesem Kontakte das Subjekt ist, so ist es ein Akt. Kurz das Schöne ist einfach eine bestimmte Art der Anschauung», F. T. Vischer, «Kritik meiner Aesthetik», 224.

¹⁰² F. T. Vischer, «Das Symbol», 437. Vgl. auch «[Das Naturschöne ist] nicht einfach ein Gegenstand, das Schöne wird erst im Anschauen, es ist Contact eines Gegenstands und eines auffassenden Subjects und, da das wahrhaft Thätige in diesem Contacte das Subject ist, so ist es ein Akt», in: F. T. Vischer, «Kritik meiner Aesthetik» [1866], zit. nach Brigitte Scheer, Art. «Gefühl», in: *ÄGB* II:629–60, hier 657.

¹⁰³ Robert Vischer, «Über das optische Formgefühl» [1873], in: ders., *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle: Niemeyer 1927, 1–44, hier 26.

¹⁰⁴ Zur zentralen Bedeutung von Rhythmus und Bewegung für die Einfühlungsästhetik vgl. Matthew Rampley, «Zur Vischer-Rezeption bei Warburg», in: *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Barbara Potthast und Alexander Reck, Heidelberg: Winter 2011, 299–319, bes. 308 f.

poniert sich in das *Innere* des Objektes und erfühlt seinen Formcharakter von innen heraus.»¹⁰⁵

Bei dem Versuch, den Akt der Einfühlung bewusstseinstheoretisch genauer zu charakterisieren, konstatiert F. T. Vischer einen Doppelcharakter von bewusstem und unbewusstem Geschehen und spricht von einem «eigentümlichem Zwielficht» einer «unwillkürliche[n] und dennoch freie[n], unbewußte[n] und in gewissem Sinne doch bewußte[n] Naturbeseelung.»¹⁰⁶ Dieses Changieren zwischen bestimmt und unbestimmt, bewusst und unbewusst wird hier als nur eine Ambivalenz der Einfühlungsästhetik vorgetragen. Denn so sinnfällig die Grundidee der Einfühlungsästhetik, das Schöne als Bewusstseinstatsache zu deuten, auch erscheint, so ergeben sich bei der näheren Analyse des konstitutiven «Aktes» enorme Schwierigkeiten.¹⁰⁷ Eine Problematik zeigt sich in dem Gebrauch der Metaphorik, mit dem die Relation zwischen Objekt und Subjekt beschrieben wird. In den Entwürfen zur ästhetischen Einfühlungstheorie lassen sich zwei Metaphernfelder unterscheiden, die als konkurrierende oder komplementäre Auffassungen des Aktes der Einfühlung gebraucht werden: Das eine Konzept beschreibt Einfühlung als ein «sich Hineinversetzen» in das «unbelebte» Objekt; in diesem Zusammenhang spricht F. T. Vischer auch von «Seelenleiheung».¹⁰⁸ In dieser Vorstellung tritt das Objekt als unbelebte Materie in unsere Wahrnehmung und wird durch die Vorstellungsinhalte des rezipierenden Subjekts «belebt»; diesem Konzept liegt eine naturwissenschaftlich-positivistische Auffassung der äußeren Welt zugrunde, die durch die Projektion des Subjekts mit Bewegung und Leben gefüllt wird.¹⁰⁹ Als alternatives Konzept zur Einfühlung beschreiben die Autoren den Vorgang als eine Anverwandlung von rezipierendem Subjekt zum Objekt. Unsere Vorstellungsinhalte werden nicht mehr einfach übertragen, sondern – so die Theorie – die Inhalte, die wir auf die Objekte übertragen, liegen in verborgener Form bereits im Objekt selbst. Aus dieser Perspektive erscheinen die Vorstellungsinhalte durch das Objekt ausgelöst; der Akt der Einfühlung stellt eine Verbindung zwischen Subjekt und Objekt her.¹¹⁰ Beide Vorstellungen be-

¹⁰⁵ Robert Vischer, «Der ästhetische Akt und die reine Form» [1874], in: ders., *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle: Niemeyer 1927, 45–54.

¹⁰⁶ F. T. Vischer, «Das Symbol», 431 f.

¹⁰⁷ Vgl. zu einer frühen Analyse der unterschiedlichen Konzepte der Einfühlungsästhetik die Abhandlung von Moritz Geiger, «Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung», in: *Bericht über den IV. Kongress für experimentelle Psychologie in Innsbruck vom 19.–22. April 1910*, hg. von Friedrich Schumann, Leipzig: Barth 1911, 29–73.

¹⁰⁸ F. T. Vischer, «Das Symbol», 435.

¹⁰⁹ Vgl. dazu ausführlich Andrea Pinotti, «Stimmung und Einfühlung. Hydraulic Model and Analogic Model in the Theories of Empathy», in: *Axiomathes* 9/1–2 (1998), 253–64.

¹¹⁰ Zahlreiche Belege aus den Schriften von F. T. Vischer, R. Vischer und Theodor Lipps für beide Metaphernfelder bei Pinotti, «Stimmung und Einfühlung. Hydraulic Model and Analogic Model in the Theories of Empathy».

rücksichtigen allerdings nicht, dass emphatisches Verhalten von einer Reihe weiterer Faktoren geprägt wird. Dazu gehören beispielsweise fundamentale Dispositionen wie die kulturelle und soziologische Prägung des Betrachters, aber auch die momentane Disposition (d. h. die aktuelle psychologische Stimmung oder Verfasstheit). Weiterhin ist zu bedenken, dass beispielsweise die Wahrnehmung ästhetischer Gegenstände auch die Disposition des Betrachters verändern kann. Mit anderen Worten: Zwischen Objekt und Betrachtendem entsteht ein sich wechselseitig bedingender Prozess, infolgedessen beide Seiten nicht als stabile Punkte erscheinen, sondern sich in einem vermittelnden Prozess der Annäherung befinden.¹¹¹

Während Friedrich Theodor und Robert Vischer das Konzept der Einfühlung anhand von Naturphänomenen entwickelten und Robert Vischer in seiner Untersuchung «Über das optische Formgefühl» am Beispiel unserer visuellen Fähigkeiten die Verfälschung bildlicher Vorlagen oder Objekte durch unsere Wahrnehmung nachweisen konnte, erweiterte Theodor Lipps die Prinzipien der Einfühlungstheorie für alle Bereiche der Wahrnehmung, und insbesondere auf ästhetische Objekte: Einfühlung wird zur prinzipiellen Grundlage der Ästhetik.¹¹² Diese Positionierung Lipps' geht weit über die Disziplin Ästhetik hinaus und steht im Zusammenhang mit einer Neubewertung der Geisteswissenschaften um 1900. Als Grundlage für eine erneuerte Anerkennung der Geisteswissenschaften nach einer Phase der Dominanz naturwissenschaftlichen Denkens nennt Lipps ein «Verlangen nach Psychologie und die Wertschätzung psychologischer Bildung»¹¹³ und setzt «Geisteswissenschaft» und «Psychologie» als gleichrangig.¹¹⁴ Das Gelingen der Restitution der Geisteswissenschaften hängt für Lipps nun davon ab, ob ihnen ein spezifischer, von den Naturwissenschaften verschiedener, Wissenschaftscharakter zugeschrieben werden kann. Dieser beruht, nach Lipps, auf dem psychologischen Verstehen und Begreifen, da sich die Geisteswissen-

111 Diese Denkfigur wurde von Fritz Breithaupt in *Kulturen der Empathie* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009) als ein komplexer Prozess der Konfliktarbeit bezeichnet. Eine Lösung für die hier angedeuteten Probleme der Vermittlung zwischen Objekt und Rezipient der Einfühlungstheorie des 19. Jahrhunderts wurde durch Hans-Georg Gadamer's hermeneutisches Konzept der «Horizontverschmelzung» vorgeschlagen (vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1986, 305–12).

112 Vgl. Theodor Lipps, «Einfühlung und ästhetischer Genuß» [1906], in: *Asthetik*, hg. von Emil Utitz, Berlin: Pan 1923, 152–67, hier 152.

113 Theodor Lipps, «Psychologie, Wissenschaft und Leben» [1901], in: *Theodor Lipps. Schriften zur Psychologie und Erkenntnistheorie*, Bd. 2 (1900–02) (= *Studien zur Phänomenologie und praktischen Philosophie* Bd. 33,2), hg. von Faustino Fabbianelli, Würzburg: Ergon 2013, 57–74, hier 57.

114 Vgl. ebd.

schaften mit genuin psychischen Tatsachen und Zusammenhängen beschäftigen.¹¹⁵

Welche Konsequenzen dies für den Umgang der Kunstwissenschaften mit ihren Gegenständen hat, illustriert Lipps in folgender Passage:

Verständnis des Kunstwerks, dies heisst in jedem Falle ein doppeltes. Einmal: – Worin *besteht* das Kunstwerk, worin besteht die Thatsache, die wir mit diesem Namen bezeichnen? Dabei ist wiederum zu beachten: Das Kunstwerk ist nicht dies äussere Objekt, etwa dieser so und so geformte Marmorblock. Der Marmorblock mit seinen Formen ist für mich lediglich der Anlass, das Kunstwerk in mir und aus mir zu schaffen. Das Kunstwerk *selbst* ist ein reicher psychischer Komplex, ein Geschehen in mir, zu dem jedesmal in gewisser Weise meine ganze Persönlichkeit zusammenwirkt. Welcher Art nun ist dies Geschehen, wie fängt die Persönlichkeit es an, das Kunstwerk in sich zu gestalten? Nach welchen *Gesetzen* vollzieht sich dieser innere Prozess? – Man sieht, ohne die wissenschaftliche Antwort auf diese Frage ist der *Grundbegriff* der Kunstwissenschaft kein *wissenschaftlicher* Begriff.

Und die zweite Frage lautet: Wie verstehe ich das *Dasein* dieses Kunstwerkes? Wie entsteht dasselbe in der Seele des künstlerischen Individuums? Welches sind hier die treibenden Kräfte, und wie wirken sie? – Nicht einmal die einfachste Form, etwas einer Schwellung oder Einziehung an einem Bauwerke, ist verstanden, wenn sie nicht in solcher Weise psychologisch verstanden ist. Und es liegt schon in solchen einfachen Formen ein sehr viel tiefer greifendes und sehr viel komplizierteres Problem, als der oberflächliche Betrachter irgend sich träumen lassen kann.¹¹⁶

Die in dieser Passage formulierten zwei Grundfragen betreffen die Seinsweise und unsere Wahrnehmung ästhetischer Gegenstände. Lipps bestimmt das Kunstwerk als einen psychischen Komplex, der sich nur in Verbindung mit dem Ich des Wahrnehmenden entfalten kann; Seinsweise und Wahrnehmung sind wechselseitig aufeinander bezogen. Aufgrund dieser Prämisse bestimmt Lipps es als Aufgabe der Ästhetik, die psychologischen Wirkungszusammenhänge zu untersuchen, und zwar auch unter Berücksichtigung der formalen Gestaltung des Kunstwerkes. Im Gegensatz zu den Positionen Gustav Theodor Fechners und Wilhelm Wundts, die die psychologische Dimension der Ästhetik durch den experimentellen Nachweis der Abhängigkeiten des Physischen und Psychischen zu erforschen suchten, entwirft Lipps eine psychologische Ästhetik, die auf dem Prinzip der «Einfühlung» beruht.

115 «Und mögen die Geisteswissenschaften selbst Regeln psychischen Inhaltes *finden*, oder die Geltung von solchen *voraussetzen*, in jedem Falle haben sie, so wie jede Wissenschaft, zur eigentlichen Aufgabe diese Thatsachen und ihre Zusammenhänge zu *verstehen*, ihr Dasein und ihre Gesetzmässigkeit wissenschaftlich zu *begreifen*. Und dies Verstehen und Begreifen kann nun einmal, wo es sich um psychische Thatsachen und Zusammenhänge handelt, nur ein psychologisches sein», ebd., 63.

116 Ebd., 64.

Ästhetik als die «Wissenschaft vom Schönen» untersucht, so formuliert Lipps zu Beginn seiner *Ästhetik*, die «Fähigkeit eines Objekts, in mir eine bestimmte Wirkung hervorzubringen»;¹¹⁷ diese Wirkung bestimmt Lipps als «psychologische Tatsache». Ästhetische Objekte sind jedoch in der Regel aus verschiedenen Elementen zu einem Ganzen zusammengefügt; daher basiert die Untersuchung ihrer Wirkung auf den «Formgefühlen». Diese sind wichtigster Teil der allgemeinen ästhetischen Formprinzipien und nach Lipps in zwei komplementäre Prinzipien, das «Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit» und das Prinzip der «monarchischen Unterordnung», zu unterteilen. Ersteres geht bis auf Charles Batteux' Schrift «Les beaux-arts réduits à même principe»¹¹⁸ zurück und trägt in Lipps psychologischer Interpretation dafür Sorge, dass trotz der Diversität der Phänomene ein vereinheitlichender Grundzug dominiert.¹¹⁹ Dieses Prinzip begründet Lipps mit der «in der Natur der Seele liegende[n] Tendenz, einheitlich zu apperzipieren, oder ein Mehreres als qualitatives Ganzes aufzufassen».¹²⁰ Dabei kann das vereinheitlichende Moment auf ganz unterschiedlicher Ebene wirksam werden; Lipps Beispiele reichen von strukturellen Momenten des Kunstwerks bis zu intentionalen Akten.¹²¹

117 Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil. Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg: Teubner 1903, 1.

118 Paris 1746, dt. Übersetzung als «Einschränkung der Künste auf einen einzigen Grundsatz», 1751.

119 «Lustvoll ist nur die Einheit in der Mannigfaltigkeit, die darin besteht, daß innerhalb eines Ganzen aus verschiedenen und eventuell zueinander gegensätzlichen Teilen oder Elementen ein durch dieses Ganze hindurchgehender gemeinsamer, überall mit sich identischer Grundzug den Momenten der Verschiedenheit oder der Gegensätzlichkeit gegenübertritt, derart, daß das Ganze in jenes Gemeinsame und in diese Momente der Verschiedenheit und Gegensätzlichkeit apperzeptiv sich zerlegen läßt, daß beide Momente im Vergleich miteinander ein relativ selbständiges psychisches Dasein haben, und daß doch zugleich das Verschiedene und Gegensätzliche nicht neben dem Gemeinsamen steht, sondern sich darstellt als *die Differenzierung des Gemeinsamen in sich selbst*, als verschiedene und gegensätzliche Entfaltung oder Ausgestaltung *eben dieses Gemeinsamen*», Theodor Lipps, «Ästhetik», in: *Systematische Philosophie (Die Kultur der Gegenwart, Teil 1 Abt. VI)*, hg. von Wilhelm Dilthey et al., Berlin: Teubner 1907, 349–88, hier 350. Lipps fasst in dieser Darstellung die Hauptlinien seiner zweibändigen *Ästhetik* zusammen.

120 Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 53.

121 «Dabei kann das Gemeinsame oder der gemeinsame «Grundzug» verschiedene Namen tragen. Das Gemeinsame kann einmal ein identischer Grundrhythmus oder ein sich selbst gleiches, z. B. architektonisches Bildungsgesetz, ein andermal ein einheitlicher Grundgedanke oder ein einziges Wollen oder eine beherrschende Grundstimmung u. derg. sein. Die «Differenzierung» ist je nachdem entweder die Gliederung des Grundrhythmus in ein Nebeneinander und einen Gegensatz von einzelnen Elementen des Rhythmus bzw. von untergeordneten Einheiten solcher Elemente, oder die verschiedene und gegensätzliche Weise der Verwirklichungen des Bildungsgesetzes im Einzelnen, oder das Auseinandergehen des einen Gedankens oder des einheitlichen Wollens in einzelne Gedanken bzw. Willensakte und einen Gegensatz solcher einzelner Akte usw.», Lipps, «Ästhetik», 350.

Als ergänzendes ästhetisches Formprinzip führt Lipps die sogenannte «monarchische Unterordnung» ein, womit die hierarchische Gliederung der Elemente im Sinne von Konzentration und Verdichtung angesprochen ist.¹²²

Diese allgemeinen ästhetischen Formprinzipien müssen jedoch um das Konzept der «Einführung» ergänzt werden, da im gegebenen Objekt «das Sinnliche jederzeit Symbol eines seelischen Inhalts [ist]; dadurch ist es belebt oder be-seelt».¹²³ Erst das Erschließen dieses «seelischen Inhalts» eröffnet uns die gesamte ästhetische Dimension des Objekts. Notwendig ist dafür die durch eigenes Erleben, wie beispielsweise den Nachvollzug einer Ausdrucksbewegung, gemachte subjektbezogene Erfahrung des Objekts. Erst durch diese auf das Ich bezogene Erlebnisqualität nehme ich das Kunstwerk nicht mehr als distanzierendes Objekt, sondern als Belebtes, in mir Wirkungen Auslösendes und auf mich Bezogenes ästhetisches Phänomen war: «Was ich in meiner Auffassung und der Betrachtung des Objektes und im betrachtenden Hingegebenen ein dasselbe als Bestimmtheit meiner erlebe, erlebe ich als an das Objekt gebunden, ihm zugehörig, als eine Bestimmung seiner, kurz, ich erlebe mich in dem Objekte.»¹²⁴

Dieses für Lipps' Ästhetik zentrale Konzept der «Einführung» hat eine Reihe von Konsequenzen für die Idee des Ästhetischen und für unsere Wahrnehmung ästhetischer Phänomene, letzteres auch in Hinblick auf die unterschiedlichen Künste. So postuliert Lipps, dass «Inhalt» und «Form» des Kunstwerkes korre-late Begriffe seien, und begründet dies folgendermaßen:

Inhalt des Kunstwerkes [...] ist das im Kunstwerk Geformte oder Gestaltete oder das in ihm in eine bestimmte Form Gefaßte, und nur *sofern* es so geformt oder gestaltet ist. Und künstlerische Form ist nichts anderes als die Daseinsweise des Inhaltes, durch welche dieser eben zum Inhalte wird. Beide sind derart im Kunstwerke Eines, daß es nicht möglich wäre, in irgend einem Kunstwerke die Form, d. h. die Daseinsweise des Inhaltes auch nur im geringsten zu ändern, ohne daß eben damit das Kunstwerk an der bestimmten Stelle einen anderen Inhalt gewänne und umgekehrt.¹²⁵

Allerdings bestimmt sich «Inhalt» nicht ausschließlich durch die formalen Aspekte des Kunstwerkes, dieser gewinnt vielmehr erst über die allgemeinen ästhetischen Formprinzipien hinausgehend durch «Einführung» des Betrachters in das Werk die charakteristische Dimension, die Lipps als «seelischen» Inhalt bezeichnet. Lipps konzipiert «Einführung» in ihrer Grundform, die sogenannte «allge-

122 «Mit diesem Namen [der «monarchischen Unterordnung»] bezeichne ich die Unterordnung der Teile oder Elemente eines Ganzen, nicht unter ein durchgehendes Gemeinsames, sondern unter eines oder mehrere andere Teile oder Elemente», Lipps, «Ästhetik», 351; vgl. dazu auch Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 53–74.

123 Ebd., 96.

124 Ebd., 201 f.

125 Theodor Lipps, *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Zweiter Teil. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Hamburg: Voss 1906, 95 f.

meine apperzeptive Einfühlung», folgendermaßen: Phänomene der Außenwelt werden erst aufgrund einer inneren Aneignung, einer Apperzeption, zu ästhetischen Phänomenen. Da es sich bei ästhetischen Phänomenen um komplexe Erscheinungen handelt, erfolgt die Apperzeption sukzessiv, d. h. Teile, Ausschnitte, Elemente werden in der Auffassung nacheinander erfasst und vereinheitlicht sowie hierarchisiert. Diesen Prozess beschreibt Lipps als eine «innere Bewegung und Tätigkeit». ¹²⁶ Der entscheidende Zug seiner Konzeption besteht darin, dass die apperzeptive Einfühlung in das Subjekt verlegt wird, diese aber vom wahrgenommenen Objekt ausgelöst und bestimmt wird. Lipps sieht in dieser eine Verschmelzung von Subjekt und Objekt: Die innere Bewegung und Tätigkeit wird Teil des Objektes wie ich es erfahre: «In jedem Objekt, das ich betrachte, stecke ich, der Betrachtende, mit solcher inneren Tätigkeit. [...] Ich bin in das Objekt mit dieser inneren Tätigkeit «eingefühlt»». ¹²⁷ Lipps erläutert das Konzept «Einfühlung» zunächst am Beispiel menschlichen Ausdrucks (wie beispielsweise Trauer, Stolz oder Freude), der durch den Nachvollzug der Bewegung, des Gestus und der Physiognomie erlebbar wird. ¹²⁸ Auch Objekte im Raum werden aufgrund unserer Einfühlung in ihrer Physiognomie und Räumlichkeit erfahrbar und dadurch «beseelt». Als Beispiel erörtert Lipps unsere Wahrnehmung von Linien. ¹²⁹ Die Linie könne, so argumentiert Lipps, wie räumliche Objekte im Allgemeinen, nur sukzessive wahrgenommen werden; der räumliche Gegenstand wird so in der Wahrnehmung verzeitlicht. Wichtiger ist aber, dass nach Lipps durch die allgemeine apperzeptive Einfühlung die Linie in der Wahrnehmung «lebendig» wird:

Es ist in dieser [der Linie], wenn ich sie betrachte, eine Bewegung, ein sich Strecken, sich Ausdehnen, sich Begrenzen, ein schroffes Einsetzen und Absetzen, oder ein stetiges Gleiten, ein Auf- und Abwogen, ein sich Biegen, sich Schmiegen, ein sich Einengen, sich Ausweiten. Alle diese Prädikate meinen nicht geometrische Formbestimmungen, sondern bezeichnen Tätigkeiten, die wir in uns erleben und in die Formen einfühlen. Das letztere

¹²⁶ Lipps, «Ästhetik», 355.

¹²⁷ Ebd., 356.

¹²⁸ Auch unbewegten Körpern spricht Lipps die Möglichkeit der Bewegung zu, die als Tendenzen erlebbar wird: «Formen drücken Bewegungsmöglichkeiten aus. Wir fühlen solche in sie ein. Dabei ist doch zu beachten: Auch die Bewegungsmöglichkeiten sind für mich Bewegungstendenzen; sie sind nur erlebbar als solche», Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 144.

¹²⁹ Lipps Kommentare zur Linie sind nicht nur im Zusammenhang mit seinem ästhetischen Konzept von Interesse; in einem größeren kulturgeschichtlichen Kontext betrachtet, erschließen sich hier weitere wesentliche Bedeutungsschichten (vgl. dazu die Untersuchung von Sabine Mainberger, *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900* [= *Kaleidogramme* 53], Berlin: Kadmos 2010, zu Lipps' Konzept der Linie insbesondere 110–37).

aber besagt nichts anderes, als daß wir die Tätigkeiten erleben in der Betrachtung der Form, und damit zugleich als etwas, das an die Form unmittelbar gebunden erscheint.¹³⁰

Auch hier betont Lipps das Erleben der inneren Tätigkeit als ‹Scharnier› zwischen Außenwelt und Innenwelt, Objekt und Subjekt, geometrischer und lebendiger Form. Als weitere Kategorie fügt Lipps die mit der ‹apperzeptiven Einfühlung› eng verwandte ‹empirische Einfühlung› hinzu, die sich beispielsweise in der Einfühlung von Kräften und Strebungen äußert. Diese Kräfte resultieren sowohl in der Wahrnehmung isolierter Objekte als dynamisch konzipierte als auch in ‹Wirkungszusammenhängen›, die aufgrund von Strebungen zwischen den Einzelobjekten entstehen.¹³¹ Als dritte und vierte Kategorie bestimmt Lipps schließlich ‹Stimmungseinfühlung› und ‹Einfühlung in die sinnliche Erscheinung lebender Wesen›.¹³² In Hinblick auf Musik gewinne die Stimmungseinfühlung besondere Bedeutung, da sie von allen Elementen der Musik (wie Tonhöhe, Klangfarbe, Dissonanz und Konsonanz, Tempo, Dynamik, Rhythmus) beeinflusst werden könne und primär psychische, aber durchaus auch äußere, motorische und gestische Reaktionen auszulösen vermöge.¹³³ Als Grundlage der Stimmungseinfühlung sieht Lipps einen jedem Ereignis zugrunde liegenden ‹psychischen Charakter›, der sich in einem eigenen ‹Rhythmus› manifestiert, durch diesen die Seele in Schwingungen versetze und so eine allgemeine seelische Stimmung hervorrufe.¹³⁴ Diese Kategorien der Einfühlung ermöglichen es, das Sinnliche ästhetischer Objekte als ‹Symbol eines seelischen Inhalts› und somit als ‹belebt oder beseelt›¹³⁵ zu erfahren.

Die entscheidende Frage dieser Konzeption ist allerdings, wie die innere Verbindung, die aufgrund der Einfühlung zwischen ästhetischem Phänomen und wahrnehmendem Subjekt entstehen soll, zu denken ist. Da das jeweilige Material die Gesetze der Einfühlung mitbestimme, erläutert Lipps dies anhand der verschiedenen Kunstdisziplinen. Musik beruhe, so Lipps, auf den beiden Grundprinzipi-

130 Lipps, ‹Ästhetik›, 356. Ausführlicher erläutert Lipps die Prinzipien, die der Wahrnehmung von Linien zugrunde liegen, in seiner *Grundlegung der Ästhetik*, 224–92 sowie in *Raum-ästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig: Barth 1897.

131 Vgl. Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 265–92.

132 Lipps, ‹Ästhetik›, 358–60.

133 Vgl. Lipps, ‹Ästhetik›, 359.

134 ‹Jedes Erlebnis, das uns zuteil wird, hat einen bestimmten psychischen Charakter, einen bestimmten Rhythmus, d. h. eine bestimmte Weise, wie in ihm die Seele erregt ist. In diesem Rhythmus nun liegt die Tendenz sich auszubreiten, die Seele überhaupt nach sich zu rhythmisieren, kurz gesagt, die Tendenz, eine seiner Eigenart entsprechende allgemeine seelische Stimmung zu erzeugen›, Lipps, ‹Ästhetik›, 358.

135 Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 96.

en Rhythmus und Tonfolgen.¹³⁶ Im Gegensatz zum poetischen Rhythmus der Sprache, der maßgeblich durch Schwerpunkte geprägt sei, handle es sich beim musikalischen Rhythmus primär um «zeitmessenden Rhythmus».¹³⁷ Das Ästhetische der Musik als Zeitkunst entstehe in unserer Auffassung durch die Verbindung der beiden Elemente Rhythmus und Tonfolge durch die «Füllung der Zeit», indem wir

in der Zeit von Tönen zu Tönen fortgehen, daß wir eine innere Bewegung vollziehen, die in einheitlichem Fluß durch die Töne hindurchgeht, und auch die Pausen erfüllt, eine Bewegung, die unsere Bewegung ist, aber für uns in den Tönen und auch in den leeren Zwischenräumen zwischen ihnen liegt.¹³⁸

Ähnlich wie die im Raum situierte Linie, deren Nachvollzug ihres Verlaufs zu ihrer Dynamisierung in unserer Auffassung führt, entsteht zwischen den sukzessiv erklingenden Tönen in unserer Wahrnehmung eine Bewegung, die ihre Physiognomie und ihren Charakter prägt und sie zu einem ästhetischen Objekt werden lässt. Aus dieser zeitfüllenden Bewegung resultiert eine Gliederung durch Hierarchisierung, da die Bewegung permanent zwischen Spannung und Lösung fluktuiert; Lipps vergleicht die entstehende Bewegung mit «Wellenbewegung».¹³⁹ Auch in Hinblick auf die Musik entwickelt Lipps ein Erklärungsmodell, nach welchen Prinzipien die physischen Ereignisse auf unsere psychische Wahrnehmung wirken. So begreift er den musikalischen Rhythmus einerseits im Sinne der Taktmetrik:¹⁴⁰ der Persistenz «jenes regelmäßige[n] Auf- und Abwagens der Gesamtbewegung mit dem gleichen Abstand der Höhepunkte, ebenso de[m] gleiche[n] Maßstab der Teilung».¹⁴¹ Andererseits ist in dieser Taktmetrik eine weitere Ebene eingebettet, die innerhalb des «festen Rahmen[s]» das «freiere Leben der Töne entfaltet».¹⁴² Der Rhythmus wird nun sowohl als quasi gestische Bewegung, als körperlicher Impuls, als auch als «allgemeine Form der psychischen Bewegung»¹⁴³ wahrgenommen. Letzteres verbindet Lipps auch mit der die Musik grundierenden Stimmung:

136 Zu Lipps Musikauffassung vgl. Riccardo Martinelli, «Affinità, ritmo, empatia. La musica nel pensiero di Theodor Lipps», in: *Una «scienza pura della coscienza»: l'ideale della psicologia in Theodor Lipps (= Discipline Filosofiche 12/2)*, (2002), 113–32.

137 Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 406.

138 Ebd., 411. Vgl. auch den Abschnitt «Der Rhythmus und die musikalischen Beziehungen», ebd., 417 f.

139 Ebd.

140 Der Begriff der «Metrik» fällt bei Lipps in diesem Zusammenhang nicht. Seine Beschreibung der Takteinheiten, der «rhythmische[n] Bewegungseinheiten» und des «rhythmische[n] Ganzen» (vgl. ebd., 412–16) lehnt sich an Riemanns System an.

141 Ebd., 417.

142 Ebd.

143 Ebd., 418.

Jedes einzelne innere Tun oder Verhalten [...] gehört seiner Natur nach einer umfassenden psychischen Zuständigkeit an [...], es bildet damit eine Einheit.

Dies nun gilt auch von jenem rhythmischen Tun, oder der in den Silben und Tönen liegenden Bewegung. Dieselbe gehört zu einer allgemeinen psychischen Zuständigkeit oder Stimmung, oder diese gehört zu ihr.

[...] Zu jeder rhythmischen Bewegung gehört die gleichartige Stimmung; sie gehört dazu, vermöge eben dieser Gleichartigkeit.

Diese Zugehörigkeit besteht aber nicht etwa nur für mein Denken, sondern sie ist eine psychologische Tatsache, d. h. es besteht zwischen den bestimmt gearteten rhythmischen Bewegungen und den zugehörigen Stimmungen eine Wechselbeziehung der Art, daß insbesondere die rhythmische Bewegung die Stimmung zu wecken vermag.¹⁴⁴

Die Verbindung zwischen rhythmischer Bewegung und Stimmung begründet Lipps mit dem Grundsatz von der «Resonanz des Gleichartigen». Lipps sieht es als ein Gesetz an, dass die Rhythmik über ihr eigenes Gebiet hinauswirkt. Insbesondere machen sich dabei Qualitäten bemerkbar, die über die regelmäßige Struktur einer Folge von Tönen hinausgehen: Rhythmus sei «leicht, schwer, langsam, rasch, einförmig oder wechselnd, in sich zurückhaltend oder vorwärtsstürmend; es finden sich in ihm schroffere oder allmählichere Einsätze, Übergänge, Absätze».¹⁴⁵ Es sind nun genau diese Qualitäten des Rhythmus, die als psychisches Geschehen über sich hinauswirken und «solche Erlebnisse in mir zu Kraft und Wirkung kommen zu lassen, und solche in mir mögliche Erinnerungen, Vorstellungen, Gedanken anklingen zu lassen in deren Natur es liegt, in gleicher Rhythmik abzulaufen.»¹⁴⁶ Die Übertragung beruht auf Analogien zwischen rhythmischen Qualitäten und psychischem Geschehen; eine bestimmte empfundene Stimmung wird somit nicht durch konkrete Vorstellungsinhalte ausgelöst – diese treten allenfalls zufällig hinzu –, sondern durch das Analogieprinzip, das auch auf Erfahrungen basiert und zu sogenannten «Resonanzen» führt. Die empfundene Stimmung liegt zwar in mir, ist «meine Stimmung». Sie wird aber ausgelöst durch den «objektiv gegebenen Rhythmus», erscheint als «Teil seines Wesens, ja als sein eigentliches Wesen». Das ästhetische Wesen des Rhythmus wird erfahrbar durch die Einfühlung, die den Rhythmus zu einem erfahrbaren «Lebenselement» macht.¹⁴⁷

Unabhängig von der Triftigkeit dieses Konzepts stellt sich die Frage, wie Lipps diese allgemeinen rhythmischen Prinzipien und deren angenommene Wirkung mit unserer Wahrnehmung von den Grundlagen der Musik wie Konsonanz und Dissonanz, der Dur-Moll Tonalität oder der Anlage einer Melodie in Verbindung bringt. Der Unterschied zwischen Konsonanz und Dissonanz betrifft

¹⁴⁴ Ebd., 419.

¹⁴⁵ Ebd., 420.

¹⁴⁶ Ebd., 421.

¹⁴⁷ Vgl. dazu ebd., 423 f. Eine vergleichbare Wirkung sieht Lipps auch in den Farben, vgl. dazu ebd., 445–48.

eine der Grundfragen der Ästhetik der Musik.¹⁴⁸ Beide Kategorien unterscheiden sich nach Lipps durch unterschiedliche Gefühle. Ein Ton wird durch physikalische Schwingungen erzeugt. In der Wahrnehmung handelt es sich jedoch um «Empfindungsinhalte», die anscheinend keine Verbindung zu den Tonschwingungen haben. Lipps argumentiert nun folgendermaßen: Die seelischen Erregungen, die die Empfindungsinhalte ausmachen, resultieren aus den physikalischen Schwingungen. Daher muss angenommen werden, dass diese Schwingungsfolgen «in den entsprechenden psychischen Erregungen irgendwie wiederkehren oder irgendwie in dieselben ›hinüberklingen›.»¹⁴⁹ Entscheidend ist dabei, dass die «Verhältnisse dieser Rhythmen in diesen psychischen Vorgängen weiter bestehen», also von einer Relation zwischen physischer Tatsache und psychischen Vorgängen auszugehen ist.¹⁵⁰ Damit sieht Lipps es als erwiesen an, dass die Komplexität der Schwingungsverhältnisse sich in den Empfindungsinhalten direkt abbildet.

Aus den Schwingungsverhältnissen der Töne und Klänge leitet Lipps die Grundlagen der tonalen Musiktheorie wie das Verhältnis von Tonika und Dominante, die Funktion von Dominantseptakkord und die Prinzipien der Melodiebildung ab. Die Musik basiert auf «Systemen von Tonrhythmen», die zu einer Hierarchisierung der Ereignisse führen. Als weitere Gliederungsebene tritt zu diesem System von Rhythmen der «Rhythmus im Großen» als syntaktische Gliederung des Gesamt Ablaufs. Diese Darstellung berücksichtigt die Körperlichkeit von Musik, zu der schließlich der «Ausdruck» als weitere Ebene hinzutritt, die wiederum an das zuvor entwickelte Konzept der Stimmung anknüpft.¹⁵¹

Lipps ist davon überzeugt, dass das Prinzip der «Einfühlung» nicht nur die Konstitution des ästhetischen Objektes durch den Wahrnehmungsprozess angemessen beschreibe, sondern dadurch auch Inhalt bzw. Gehalt der Kunst dem Rezipienten unmittelbar zugänglich werde (und so ein wesentlicher Aspekt der Kunst berücksichtigt werde, der dem ästhetischen Formalismus verschlossen

148 Lipps behandelt das Problem von Konsonanz und Dissonanz ausführlich und unter Bezugnahme auf die Theorien von Helmholtz, Krüger, Stumpf und Wundt in «Das Wesen der musikalischen Konsonanz und Dissonanz» [1885], in: ders., *Psychologische Studien*. Zweite, umgearbeitete und erw. Aufl. Leipzig: Verlag der Dürrschen Buchhandlung 1905, 115–230.

149 Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, 454.

150 «Und da ist nun die Annahme unvermeidlich, [...] daß mit einem Worte die ›rhythmische Verwandtschaft› der physikalischen Schwingungsfolgen die Verwandtschaft, die wir den entsprechenden Tonerlebnissen *zuerkennen müssen, begründe*. Man wird nicht annehmen, daß jene rhythmische Verwandtschaft zwischen den musikalischen Schwingungsfolgen auf dem Wege zur Seele oder zum Gehirn verloren, und hier durch ein Wunder von neuem erzeugt werde. Dies heißt, wir müssen dabei bleiben, zu sagen: Die physikalischen Rhythmen ›klingen irgendwie› in die Tonerregungen oder Tonempfindungsvorgänge ›hinein›. Sie tun dies zum mindesten in der Art, daß die rhythmischen *Verhältnisse* dabei erhalten bleiben», ebd., 457.

151 Vgl. ebd., 478–81.

bleibe). Diese radikale Subjektivierung der Ästhetik suggeriert eine unmittelbare Verbindung zum ästhetischen Objekt, ein Anspruch, der jedoch, wie bald deutlich wurde, nicht problemlos einzulösen ist; bei Wilhelm Diltheys Konzept der Geisteswissenschaften geht der erkenntnistheoretische Status des Einfühlungskonzeptes im Begriff Ausdruck auf und wird Teil der Trias von Leben, Ausdruck und Verstehen.¹⁵² Die Kritik an der Einfühlungsästhetik richtet sich daher schon bald nicht nur auf den methodisch problematischen, da scheinbar unmittelbaren Zugriff auf Phänomene, sondern auch auf die These, dass die Einfühlungsästhetik den Rezipienten in die Lage versetze, eine zeitliche, räumliche und kulturelle Distanz vom Rezipienten durch «Einfühlung» umstandslos zu überbrücken. Eine weitere Schwierigkeit wird in einer unterstellten Beliebigkeit, Austauschbarkeit und Simplizität der Ergebnisse der Einfühlungsästhetik gesehen.¹⁵³

Während bis hierhin der Aspekt erörtert wurde, wie in der Einfühlungsästhetik die Auffassung der Schönheit ästhetischer Objekte konzipiert wird, so stellt sich im Anschluss die Frage, welchen Status die Einfühlungsästhetik der Form ästhetischer Objekte zuweist. Ähnlich wie ästhetische Objekte an sich keine Schönheit «haben», so haben sie nach Lipps in dieser Sichtweise auch keine Form. Mit anderen Worten: Form des ästhetischen Gegenstandes konstituiert sich ebenso wie der ästhetische Gehalt durch den Akt der einfühlenden Wahrnehmung. Dieses Prinzip wurde zunächst vorzugsweise anhand optischer Wahrnehmung exemplifiziert. Indem ich ein Objekt betrachte, es anschau (und nicht nur sehe), vollzieht sich eine mehrstufige synthetisierende, deutende Tätigkeit, die Lipps als den Akt des «inneren Blicks» bezeichnet hat.¹⁵⁴ Aufgrund seiner

152 So bestimmt Dilthey: «Eine Wissenschaft gehört nur dann den Geisteswissenschaften an, wenn ihr Gegenstand uns durch das Verhalten zugänglich wird, das im Zusammenhang von Leben, Ausdruck und Verstehen fundiert ist», in: ders., *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Einleitung von Manfred Riedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, 99. Vgl. dazu auch, *Dilthey als Wissenschaftsphilosoph*, hg. von Christian Damböck und Hans-Ulrich Lessing, Freiburg: Alber 2016.

153 Die Grenzen des Lipp'schen Einfühlungskonzepts in Hinblick auf die außereuropäische Kunst diskutiert z. B. Wilhelm Worringer, der in seinem Beitrag *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1908] (hg. von Helge Grebing, mit einer Einleitung von Claudia Öhlschläger, München: Fink 2007) das Konzept der Abstraktion der Einfühlung entgegengesetzt. Von einer drohenden «schablonenhaften Versprachlichung» aller Phänomene der Einfühlung sprach Max Dessoir (vgl. ders., *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [1906], Stuttgart: Enke 1923, 46).

154 «Wie auch im einzelnen Fall eine Linie beschaffen sein mag: in jedem Fall muß ich sie, um sie als das, was sie ist, aufzufassen, mit dem inneren Blick oder dem Blickpunkt der geistigen Augen durchlaufen. Ich muß Teil zu Teil hinzu- und in diesen Blickpunkt hineinnehmen. Ich muß den inneren Blick ausweiten, bis er die ganze Linie umspannt. Ich muß ihm, nämlich diesem inneren Blick, eine solche Spannweite geben. Und ich muß innerlich das so Aufgefaßte abgrenzen und für sich aus seiner Umgebung herausnehmen. Ich muß mir in jener Ausweitung ein Ziel setzen, ich muß das in der Ausweitung des Blickes in ihr Aufgenommene zusammen-

Analyse der Positionen von Vischer und Lipps zieht Wilhelm Perpeet folgende Schlussfolgerung: «Die gleiche Souveränität, die dem ästhetischen Bewußtsein als gehaltvergleichender Tätigkeit dem wahrnehmbar Seienden gegenüber zgedacht wird, kommt ihm also auch als erformendes Schauen zu. Und weil das Formen erfühlende Schauen und das Einfühlen des Lebensgehaltes als Vollzugseinheit begriffen werden, ist die herkömmliche Definition der Schönheit als integraler Einheit von Gehalt und Form wieder neu fundiert, und zwar in der ästhetischen Subjektivität.»¹⁵⁵

3.2. Stimmungs-Konzepte um 1900

Wie David Wellbery gezeigt hat, hat die ästhetische Kategorie «Stimmung» seit dem 18. Jahrhundert eine äußerst wechselvolle Geschichte durchlaufen.¹⁵⁶ Nach einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Konzept seitens der philosophischen Ästhetik sowie der Kunst- und Literaturwissenschaft im ersten Drittel des

fassen oder innerlich zusammennehmen, muß meine [ästhetisch] apperzeptive Tätigkeit innerhalb der bestimmten Grenzen halten und festhalten», Theodor Lipps, «Einführung und ästhetischer Genuß», 155, zitiert nach Perpeet, «Ursprung und Probleme der Einfühlungsästhetik», 108 f.

¹⁵⁵ Perpeet, «Ursprung und Probleme der Einfühlungsästhetik», 109.

¹⁵⁶ Mit seiner Studie hat Wellbery eine erneute Beschäftigung mit der Kategorie Stimmung, die nach dem Zweiten Weltkrieg aus dem wissenschaftlichen Diskurs weitgehend verbannt war, eingeleitet. Insbesondere in der Literaturwissenschaft haben Hans Ulrich Gumbrecht, Hans Georg von Arburg, Anna-Katharina Gisbertz und Friederike Reents weitere Untersuchungen zur Begriffsgeschichte, aber auch Überlegungen zu aktuellen Anwendungsmöglichkeiten des Konzeptes zur Diskussion gestellt. Innerhalb der Musikwissenschaft wurde der Stimmungs-Begriff hingegen nur zurückhaltend rezipiert. Zur aktuellen Forschung vgl. insbesondere Wellbery, Art. «Stimmung», in: *ÄGB V:703–33*; Anna-Katharina Gisbertz, *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München: Fink 2009; *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis* (= *Passagen* 33), hg. von Kerstin Thomas, Berlin: Deutscher Kunstverlag 2010; Hans Ulrich Gumbrecht, *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit in der Literatur*, München: Hanser 2011; *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, hg. von Anna-Katharina Gisbertz, München: Fink 2011; *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften* (= *Philologie der Kultur* 5), hg. von Hans-Georg von Arburg und Sergej Rickenbacher, Würzburg: Königshausen und Neumann 2012; *Stimmung und Methode*, hg. von Friederike Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek, Tübingen: Mohr Siebeck 2013; Friederike Reents, *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*, Göttingen: Wallenstein 2015. In der Musikwissenschaft seien Beiträge von Ulrich Tadday, «Zwielicht: Zur musikalischen Struktur einer romantischen Stimmung», in: *figurationen* 11/2 (2010), 13–24 und Sebastian Klotz, «Musik als Artikulation von Stimmungen. Positionen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart», in: *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, hg. von Anna-Katharina Gisbertz, München: Fink 2011, 197–210 erwähnt.

20. Jahrhunderts kam es nach dem Zweiten Weltkrieg zu einer nachdrücklichen Distanzierung vom Stimmungsbegriff. Adorno beispielsweise sah in «Stimmung» eine Zwittererscheinung, die im «Zwielicht zwischen ästhetischem und empirischem Subjekt» angesiedelt sei; «Stimmung», so urteilte Adorno in der *Ästhetischen Theorie*, «hieß an den Kunstwerken das, worin die Wirkung und die Beschaffenheit der Werke, als ein über ihre einzelnen Momente Hinausgehendes, trüb sich vermischen.»¹⁵⁷ Mit diesem Verdikt verwarf Adorno einen ästhetischen Begriff, der in Hinblick auf Musik bereits im 19. Jahrhundert von Autoren wie Hans Georg Nägeli,¹⁵⁸ Adolf Bernhard Marx,¹⁵⁹ Eduard Hanslick,¹⁶⁰ August Wil-

157 Adorno, *Ästhetische Theorie*, 410.

158 Hans Georg Nägeli grenzt Affekte von Stimmungen ab: «Sie [die Instrumentalmusik] setzt den Reizen *Regungen*, den Affekten *Stimmungen* entgegen; statt *Gemüthszuständen*, bewirkt sie *Gemüthsbewegungen*, und allem was *Gemüthsverfassung* heißt, widerstrebt ihr bewegliches *Spiel*. *Spiel* ist ihr *Wesen*», Hans Georg Nägeli, *Vorlesung über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart: Cotta 1826, 32. Nägeli sieht damit in Bewegung, Dynamik und Variabilität ein Merkmal von Stimmung, die den Affekten abgeht.

159 Marx verwendet Stimmung primär als produktionsästhetischen Begriff, der bei Bildung musikalischer Gedanken steuerndes Prinzip sei. So sei der Stimmungscontrast von Haupt- und Nebensätzen im Sinne einer höheren Einheit zu begreifen, die in einer übergeordneten Gesamtstimmung aufgehen würde und auf die Ganzheitlichkeit innerer und äußerer Bewegung zurückgeführt werden könne (vgl. Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, 1845, III:100–05, sowie oben, Kap. III.2.1., «Im Spannungsfeld zwischen Technik und Gehalt: Adolf Bernhard Marx»). Ambros deutet die Verwendung des Stimmungsbegriffs bei Marx dahingehend, dass der geschichtliche Fortgang in seinem Sinne zu einem immer deutlicheren Ausdruck von Stimmungen führe. So charakterisiert Ambros Händels Alexanderfest als einen Ablauf entgegengesetzter Stimmungen («Wir haben beim Anhören seines Alexanderfestes einen Kreis sehr verschiedener, ja theilweise völlig entgegengesetzter Stimmungen [...] durchlaufen und empfunden», August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag: Mercy 1856, 6), die Musik Haydns und Mozarts (in Bezug auf Marx' Darstellung) als «Seelenstimmungen» (ebd., 9) und schließlich Beethoven als Komponisten, der «in Tönen dichtet, und Stimmungen nicht mehr nur wie zufällig anregt, sondern in geordnetem, in sich gerechtfertigtem Zusammenhange entwickelt» (ebd.).

160 Hanslick schreibt zwar, dass es «diese Einheit der *musikalischen Stimmung* [ist], was die vier Sätze einer Sonate als organisch verbunden charakterisirt, nicht aber der Zusammenhang mit dem vom Componisten gedachten *Objecte*» (Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854, zit. nach Ausg. Strauß 1990, I:89), präzisiert aber an gleicher Stelle, dass «diese Zusammengehörigkeit in musikalischen Bestimmungen seinen Grund» hat, also auf kompositionstechnische Faktoren zurückgeführt werden kann.

helm Ambros,¹⁶¹ Hermann von Helmholtz¹⁶² oder Otakar Hostinský¹⁶³ in unterschiedlichen Funktion verwendet worden war, und verlieh so einer für die 1960er-Jahre typischen Skepsis gegenüber dem Stimmungsbegriff Ausdruck. Damit war eine Entwicklung, die etwa 100 Jahre zuvor begonnen hatte, in ihr Gegenteil umgeschlagen. Denn der Stimmungsbegriff reicht seit dem späteren 19. Jahrhundert über die intellektualistische Kantische Begründung ästhetischer Urteile aufgrund einer subjektiven Gestimmtheit der Vermögen hinaus und schließt die Idee von Körperlichkeit ein. In diesem Sinne durchläuft die Kategorie der Stimmung, die Mitte des 19. Jahrhunderts ihre noch im Idealismus prominente Stellung eingebüßt hatte, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eine beachtliche, mit einem grundlegenden Bedeutungswandel einhergehende Karriere.¹⁶⁴ Dabei profitiert die Kategorie «Stimmung» davon, dass sie sowohl als ästhetische als auch als psychologische Kategorie verwendbar ist; sie bietet sich quasi als Sonderfall der Einfühlung auch für die neue Richtung der psychologischen Ästhetik als ein Leitbegriff an. Noch im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts war der Begriff «Stimmung» als Modebegriff allgegenwärtig. Auf dem Gebiet der Ästhetik waren es neben Theodor Lipps Arbeiten des Kunstwissenschaftlers Alois Riegl und des Kulturphilosophen Georg Simmel,¹⁶⁵ die dem Begriff in der Kunstästhetik eine neue Dignität verliehen. Nach der Kategorisierung des Hus-

161 In Hinblick auf Poesie und Musik bestimmt August Wilhelm Ambros «Stimmung» als verbindendes Element dieser beiden Kunstformen: «Der Berührungspunkt der Poesie und Musik liegt im *Erregen von Stimmungen*. Diese Macht ist der Poesie [...] in hohem Grade eigen [...]. Die Wirkung der Musik besteht nun gleichfalls wesentlich darin, daß sie im Hörer Stimmungen weckt, und zwar Stimmungen von sehr bestimmter Färbung», vgl. August Wilhelm Ambros, *Die Grenzen der Musik und Poesie*, 52 f.

162 Helmholtz: «Das Wort *Stimmung* ist offenbar von der Musik entnommen und auf Zustände unserer Seele übertragen; es sollen dadurch eben diejenigen Eigentümlichkeiten der Seelenzustände bezeichnet werden, welche durch Musik darstellbar sind, und ich meine, wir können es passend so definieren, dass wir unter *Gemütsstimmung* zu verstehen haben den allgemeinen Charakter, den zeitweilig die Fortbewegung unserer Vorstellung an sich trägt, und der sich dementsprechend auch in einem ähnlichen Charakter der Bewegungen unseres Körpers und unserer Stimme zu erkennen gibt» (vgl. Hermann von Helmholtz, *Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig: Vieweg²1865, 413 f.).

163 Vgl. zu Hostinskýs Studie *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik* weiter unten, Kap. IV.3.2.1.

164 Vgl. Anna-Katharina Gisbertz, «Ästhetische Stimmungen um 1850 – ein Vakuum?», in: *Stimmung und Methode*, hg. von Friederike Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek, Tübingen: Mohr Siebeck 2013, 183–98. Gisbertz konstatiert, Stimmung als Begriff der Ästhetik sei um 1850 kaum noch relevant. Die Erneuerung des Begriffes sei schließlich durch die Arbeiten Friedrich Theodor Vischers und Richard Wagners eingeleitet worden (vgl. ebd., 186 f.).

165 Vgl. zu Simmel Ingo Meyer, *Georg Simmels Ästhetik. Autonomiepostulat und soziologische Referenz*, Weilerswist: Velbrück-Wissenschaft 2017, ins. Kap. 5.10 «Stimmung als Kategorie der Einheit ästhetischer Erscheinung» (236–43).

serl-Schülers und Phänomenologen Moritz Geiger greift der Stimmungsbegriff in dieser Zeit Probleme einer «Belebungstheorie» auf, d. h. er beschäftigt sich mit Stimmungen, die in interpretierender Absicht an das Kunstwerk herangetragen bzw. dem Kunstwerk zugesprochen werden, und nicht mit Fragen einer «Wirkungstheorie», d. h. Wirkungen auf den Rezipienten von Kunstwerken.¹⁶⁶

Doch auch in Hinblick auf Musik hat der Stimmungsbegriff sowohl in der Theoriebildung als auch in der kompositorischen und interpretatorischen Praxis im späten 19. Jahrhundert und im frühen 20. Jahrhundert eine Rolle gespielt und steht in einer noch genauer zu bestimmenden Relation zur Kategorie der Form.

Anders als ein «Gefühl», das immer auf einen spezifischen Inhalt gerichtet ist (im Sinne von «glücklich sein über etw.» oder «traurig sein aufgrund von etw.») und mit dieser Intentionalität inhaltlich deutlich bestimmt ist,¹⁶⁷ besitzt «Stimmung» erstens eine nur schwächer ausgeprägte Ich-Qualität und ist zweitens nicht-intentional, d. h. nicht auf einen konkreten Inhalt oder ein Objekt gerichtet. Stimmungen sind daher tendenziell weniger spezifisch als Gefühle und können daher umfassender sein: Oft durchdringen Stimmungen das gesamte Wahrnehmungsfeld; der Philosoph Rudolf Hermann Lotze sprach in diesem Zusammenhang von «Färbungen des Gemüthszustandes».¹⁶⁸ Doch neben solchen umfassenden Grundstimmungen können Stimmungen auch sehr flüchtig und wechselhaft sein. Stimmungen nehmen schlagartig oder schleichend von uns Besitz, ohne dass das auslösende Moment einer Stimmung greifbar sein muss, lassen sich aber auch nicht einfach abschütteln. Stimmungen können individuell, aber auch innerhalb einer Gemeinschaft empfunden werden. Stimmungen affizieren uns und können als solche durchaus auch körperlich fühlbar werden.

Für die folgenden Überlegungen ist jedoch noch eine weitere Differenzierung notwendig: Stimmungen können nicht nur wahrnehmende Subjekte affizieren, sondern werden um 1900 auch Kunstwerken zugeschrieben. In Theodor Lipps' psychologischer Ästhetik (1903/06) fand die Auffassung, zwischen Rezipienten und Kunstwerk gäbe es eine unauflösbare psychologische Verbindung, ihre maßgebliche Formulierung. Durch diese Verbindung wird das Kunstwerk verle-

¹⁶⁶ Vgl. Moritz Geiger, «Zum Problem der Stimmungseinführung» [1911], in: Moritz Geiger, *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*, hg. von Klaus Berger und Wolfhart Henckmann, München: Fink 1976, 18–59, hier 21. Geiger illustriert seine Überlegungen nur an Landschaftsbildern; die Untersuchung der Frage der «Stimmungseinführung der Musik [...] sei wegen der Verschränkung der Tatsachen, die bei ihr vorliegen, [...] ausgeschlossen», ebd., 20.

¹⁶⁷ Dieser Aspekt der komplexen ästhetischen Kategorie «Gefühl» bleibt auch im Zeitalter der Psychologisierung des Gefühls, d. h. im späteren 19. und frühen 20. Jahrhundert, erhalten (vgl. zum Wandel der Kategorie Gefühl den Eintrag «Gefühl» von Brigitte Scheer, in: *ÄGB* II:629–60).

¹⁶⁸ Rudolf Hermann Lotze, *Medicinische Psychologie oder Physiologie der Seele*, Leipzig: Weidmann 1852, 514 (zitiert nach Wellbery, Art. «Stimmung», in: *ÄGB* V:704).

bendigt, die Empfindungen und Stimmungen der Rezipienten in die Werke getragen. Dabei müssen dem Kunstwerk anverwandelte Stimmung und tatsächliche Stimmung des wahrnehmenden Subjekts nicht deckungsgleich sein: Ein als melancholisch empfundenen Werk muss im wahrnehmenden Subjekt keine melancholische Stimmung auslösen noch muss ich in melancholischer Stimmung sein, um eben diese im Kunstwerk adäquat wahrzunehmen; vielmehr können wir die Stimmung eines Werkes als ästhetisch erfüllend empfinden, ohne notwendigerweise in eben dieser Stimmung zu sein.¹⁶⁹

Um 1900 waren es der poetologische Stimmungsbegriff Hugo von Hofmannsthal¹⁷⁰ und der kunstphilosophische Stimmungsbegriff des Kunstwissenschaftlers Alois Riegl,¹⁷¹ die für das Stimmungskonzept des beginnenden 20. Jahr-

169 Eine Gegenposition nimmt Stephen Davies mit der sogenannten «Arousal-Theory» ein. Davies vertritt die Auffassung, die durch Musik ausgedrückten Emotionen affizierten den Hörer (vgl. ders., *Musical Meaning and Expression*, Ithaca [NY]: Cornell University Press, ins. 279–307). Eine Diskussion der musikalischen «Arousal-Theory» findet sich auch bei Jennifer Robinson, «Three Theories of Emotion – Three Routes for Musical Arousal», in: *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, hg. von Tom Cochrane, Bernardino Fantini und Klaus R. Scherer, Oxford Scholarship Online 2013. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199654888.003.0012>.

Einführend zu den unterschiedlichen Positionen über «Emotion in Musik» und «Emotionen in Hörern» vgl. Andrew Kania, «The Philosophy of Music», Abschnitt «3. Music and the Emotions», in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), hg. von Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/entries/music/#EmotList> (27. 7. 2018).

170 Um die Jahrhundertwende nannte Hugo von Hofmannsthal in seinem Essay «Poesie und Leben» (1896) als Sinn von Dichtung, Stimmung hervorzubringen: Stimmung sei ein «traumhaft deutlicher, flüchtiger Seelenzustand», der im Gedicht – einem gewichtlosen Gewebe aus Worten – durch Anordnung, Klang und Inhalt von Worten hervorgerufen werde, indem ihre Konstellationen Erinnerungen mit Bewegungen verbinden. Da die semantische Ebene (Inhalt) hinter den Kriterien Anordnung und Klang zurücktritt, sind Analogien zwischen Hofmannsthal's Poetik-Konzeption und der musikalischen Sprache naheliegend. Zitat: «Ich weiß nicht, ob Ihnen unter all dem ermüdenden Geschwätz von Individualität, Stil, Gesinnung, Stimmung und so fort nicht das Bewußtsein dafür abhanden gekommen ist, daß das Material der Poesie die Worte sind, daß ein Gedicht ein gewichtloses Gewebe aus Worten ist, die durch ihre Anordnung, ihren Klang und ihren Inhalt, indem sie die Erinnerung an Sichtbares und die Erinnerung an Hörbares mit dem Element der Bewegung verbinden, einen genau umschriebenen, traumhaft deutlichen, flüchtigen Seelenzustand hervorrufen, den wir Stimmung nennen», vgl. Hugo von Hofmannsthal, «Poesie und Leben» (1896), in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I*, hg. von Herbert Steiner, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Fischer 1950, 303–13. Eine ausführlichere Diskussion von Hofmannsthal's Stimmungsbegriff bei Friedmar Apel, «Der Mensch soll eine Harfe sein. Stimmung und Befindlichkeit in der Lyrik seit der Romantik», in: *Stimmung und Methode*, hg. von Friederike Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek, Tübingen: Mohr Siebeck 2013, 169–81, hier 176–80.

171 Alois Riegl erklärt Stimmung in «Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst» zu einem Merkmal der Kunst nach der Renaissance. Am Beispiel der Landschaft argumentiert Riegl,

hundreds charakteristische Merkmale aufweisen: Zum einen wird Stimmungen das Potenzial zugesprochen, «Seelenzustände» zu evozieren, die in der Struktur des Kunstwerkes nicht ohne weiteres zu begründen sind, da sie durch Konstellationen von verschiedenen Elementen aufgerufen werden, zum anderen haben Stimmungen das Potenzial, kontrastierende oder disparate Elemente zu integrieren und zu einer übergeordneten Empfindung zu verschmelzen. Ein naheliegender Untersuchungsgegenstand aus dem Bereich der Kunstmusik in Hinblick auf Stimmung wäre das Kunstlied, da die Komposition auf durch Texte evozierte Stimmungen mutmaßlich reagiert. Im hiesigen Kontext ist es jedoch näherliegend, die Aufmerksamkeit auf zwei andere Bereiche zu richten: Auch im Denken (und Schreiben) über Musik wird der Begriff der Stimmung um 1900 in unterschiedlichen Textgattungen häufig verwendet. Ich greife je ein Beispiel von vor und nach 1900 heraus, und zwar die Schrift *Das Musikalisch-Schöne als Gesamtkunstwerk* von Otakar Hostinský aus dem Bereich der Musikästhetik und die *Musikalische Formenlehre* von Hugo Leichtentritt aus dem Bereich der Formtheorie. Obwohl beide Autoren unterschiedliche Probleme adressieren, weisen sie – und das verbindet beide Positionen – dem Stimmungsbegriff eine formkonstituierende Funktion zu.

3.2.1. Stimmung als ästhetische Kategorie bei Otakar Hostinský

Nachdem Hanslick in *Vom Musikalisch-Schönen* die Gefühlsästhetik und damit die inhaltliche Dimension des musikalischen Werkes als Teil ästhetischer Urteile grundsätzlich in Frage gestellt hatte, versuchte Otakar Hostinský mit seiner Schrift *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik* [1877] einen Brückenschlag zwischen der Position Hanslicks und der Idee des Gesamtkunstwerkes, so wie Richard Wagner es in seinem

Stimmung vermittele wie die Fernsicht auf das nur aus der Nähe erkennbare chaotische Treiben auf der Erde, den Eindruck «der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen [...] Was nun die Seele des modernen Menschen bewusst oder unbewusst ersehnt, das erfüllt sich dem einsam Schauenden auf jener Bergeshöhe. Es ist nicht der Friede des Kirchhofs, der ihn umgibt, tausendfältiges Leben sieht er ja spriessen; aber was in der Nähe erbarmungsloser Kampf, erscheint ihm aus der Ferne friedliches Nebeneinander, Eintracht, Harmonie. So fühlt er sich erlöst und erleichtert von dem bange Drucke, der von ihm keinen Tag seines gemeinen Lebens weicht. Er ahnt, dass weit über den Gegensätzen, die ihm seine unvollkommenen Sinne in der Nähe vortäuschen, ein Unfassbares, eine Weltseele alle Dinge durchzieht und sie zu vollkommenem Einklange vereinigt. Diese Ahnung aber der Ordnung und Gesetzlichkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen nennen wir Stimmung», Alois Riegl, «Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst» [1899], in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, hg. von Karl M. Swoboda, Augsburg: Filser 1929, 28–39, hier 29.

Aufsatz «Das Kunstwerk der Zukunft» entworfen hatte.¹⁷² Dabei erweitert Hostinský den zu betrachtenden Gegenstand. Während er hinsichtlich der Instrumentalmusik die Position Hanslicks unterstützend analysiert, erfährt bei der Betrachtung der Vokalmusik und der Oper und der damit zusammenhängenden Gattungen die Kategorie «Stimmung» eine neue, positive Bewertung. Für die weitere Entwicklung der Auffassung von Form in Musik wird diese Reevaluierung des Konzepts der Stimmung wichtig. Zunächst muss geklärt werden, mit welchem Ziel Hostinský die Kategorie «Stimmung» in seine Betrachtungen über das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk einbringt und wie sich Stimmung in Hostinskýs Entwurf auf Form in Musik auswirkt.

Hostinskýs Darstellung beginnt mit einer positiven Evaluation der Hanslick'schen Position. So stimmt er der in *Vom Musikalisch-Schönen*¹⁷³ vertretenen These zu, dass Gefühlsinhalte für ästhetische Urteile über Instrumentalmusik irrelevant seien. Dies begründet Hostinský mit den Grundsätzen der formalen Ästhetik, nach denen nur die Form, d. h. die Relation der Elemente, für ein ästhetisches Urteil maßgeblich sei. Daher falle die inhaltliche Dimension nicht in das Gebiet der Ästhetik, sondern in das Gebiet der Psychologie.¹⁷⁴ Anschließend führt Hostinský eine kategoriale Unterscheidung zwischen «Gefühl» und «Stimmung» ein. Während nämlich Gefühle als «secundäre Erscheinungen», die «erst aus den den musikalischen Eindruck begleitenden Gedanken entspringen», als «mittelbar, zufällig, subjektiv, vag» eingestuft werden,¹⁷⁵ bleibt eine «Stimmung», die nicht auf eine konkrete Vorstellung bezogen ist, «an die Töne und Tonformen gebunden» und ist daher «unmittelbar, nothwendig, objectiv, fixirt».¹⁷⁶ Aus der Perspektive der formalen Ästhetik gewinnt für Hostinský daher «Stimmung» eine potenziell maßgeb-

172 Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft* [1850], in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen* Bd. 3, hg. von Wolfgang Golther, Berlin: Bong, 42–177; vgl. Wolfgang Storch, Art. «Gesamtkunstwerk», in: *ÄGB* II:730–91, Stuttgart: Metzler 2001, bes. 752–60. Wagner erhebt die Forderung, dass «nur wo Auge und Ohr sich gegenseitig seiner Erscheinung versichern [...] der ganze künstlerische Mensch vorhanden [sei]» (vgl. Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, 95). Aus dieser Forderung leitet Wagner die These ab, dass nur aus dem gemeinschaftlichen Zusammenwirken aller Künste das ideale Kunstwerk hervorgehen kann: «Das Kunstwerk der Zukunft ist ein gemeinsames, und nur aus einem gemeinsamen Verlangen kann es hervorgehen. Dieses Verlangen, das wir bisher nur, als der Wesenheit der einzelnen Kunstarten notwendig eigen, *theoretisch* dargestellt haben, ist *praktisch* nur in der *Genossenschaft aller Künstler* denkbar, und die *Vereinigung* aller Künstler nach Zeit und Ort und *zu einem bestimmten Zwecke* bildet diese Genossenschaft» (vgl. ebd., 162). «*Die freie künstlerische Genossenschaft* ist daher der Grund und die Bedingung des Kunstwerkes selbst» (ebd., 166).

173 Hostinský zitiert Hanslicks Schrift nach der vierten Auflage aus dem Jahr 1874.

174 «[...] der eigentliche ästhetische Werth [beruhe] nicht auf dem Inhalte als solchem, sondern auf der Form», Otakar Hostinský, *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Aesthetik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1877, 11.

175 Ebd., 46.

176 Ebd.

liche Funktion, da sie in «Formen und Verhältnissen der rhythmischen und dynamischen Bewegung sowie des Einklanges und des Widerstreites der ablaufenden Vorstellungen und Vorstellungsformen – kurz: in der zeitlichen Erscheinungsform des psychischen Vorganges»¹⁷⁷ begründet sei. Die tatsächliche Relevanz der Kategorie «Stimmung» hängt allerdings von der musikalischen Gattung ab. Während in der Instrumentalmusik «Stimmungen» als psychologische Kategorie für unsere Auffassung von Musik zwar wichtig sind, bleiben sie für das ästhetische Urteil irrelevant. Eine andere Situation tritt nach Hostinskýs Verständnis ein, sobald verschiedene Kunstformen zusammentreten. Aus der Perspektive der formalen Ästhetik stellen zusammengesetzte Kunstformen den Ästhetiker vor das Problem, dass die bereits von Johann Friedrich Herbart geforderte Reinheit der Kunstform, die für ästhetische Urteile als notwendig erachtet wird (da aus der Vermischung verschiedener Kunstformen Widersprüche resultieren), nicht gegeben ist.¹⁷⁸ Ein postuliertes organisches Zusammenwirken der Kunstformen ist nur dann gewährleistet, wenn drei Aspekte des Gesamtkunstwerkes, der Inhalt, die Erscheinungsform und die Stimmung zusammenwirken.¹⁷⁹ Im Gesamtkunstwerk gehen die drei Kunstformen, die Poesie, die szenische Darstellung und die Musik eine Synthese ein. Eine solche «organische Vereinigung» setzt voraus, dass in Bezug auf erstens den Inhalt oder Stoff und zweitens auf die zeitliche oder räumliche Erscheinungsform eine Übereinstimmung bestehe; diese sind für Hostinský «objective» Aspekte.¹⁸⁰ Während Musik in jeder musikalischen Kunstform unsere Gefühle affiziert, wird diese Wirkung von Stimmungen jedoch erst im Gesamtkunstwerk für die Konstitution des Kunstwerkes relevant:

Es werden somit die subjectiven Eindrücke von grosser Wichtigkeit, ja sogar von entscheidender Bedeutung für den Organismus eines jeden zusammengesetzten Kunstwerkes. Handelt es sich speciell um die Verbindung der Musik mit der Poesie, so kann neben dem nothwendigen Einklang der beiderseitigen objectiven, rhythmisch-dynamischen Form (in Declamation wie in architektonischer Structur des Ganzen) augenscheinlich nichts anderes die künstlerische Einheit constituiren, als eben die Uebereinstimmung der subjectiven Eindrücke beider Factoren.¹⁸¹

Obwohl es sich bei der Kategorie der Stimmung um einen «subjectiven Eindruck», d. h. kein ästhetisches, sondern ein psychologisches Kriterium handelt, weist Hostinský in Anlehnung an Herbart der Stimmung das Vermögen zu, «ein künstlerisches Band auch um stofflich disparate Elemente zu schlingen».¹⁸² Da-

177 Ebd., 49.

178 Ebd., 2.

179 Hostinský bezeichnet dies auch als logischen, ästhetischen und psychologischen Aspekt, vgl. ebd., 100.

180 Ebd., 81.

181 Ebd., 79.

182 Ebd., 89.

mit wird der Kategorie Stimmung die Funktion übertragen, maßgeblich zur Einheit des an mehreren künstlerischen Disziplinen partizipierenden Kunstwerkes beizutragen. Insbesondere in der Kunstlehre, d. h. im Schaffensprozess, sei die psychologische Kategorie der Stimmung konstitutiv: Ästhetik und Psychologie sind nach Hostinskýs Verständnis zwar getrennte Disziplinen, entfalten aber beide von verschiedenen Seiten aus integrative Tendenzen bei unserer Auffassung des Gesamtkunstwerkes.¹⁸³ Damit nutzt Hostinský die doppelte Funktion der Kategorie Stimmung, deren Wirkung sowohl im Bereich der Ästhetik wie auch im Bereich der Psychologie – und somit insbesondere in der neuen Disziplin der psychologischen Ästhetik zur Anwendung kommt.

Die Funktionsweise der Stimmung nach Hostinský markiert eine Auffassung des Stimmungsbegriffes, die in der Entwicklung der Ästhetik schnell wieder verlassen wurde. Denn sowohl der Stimmungsbegriff als auch seine Funktionsweise in Hinblick auf die Musik bleiben prinzipiell vage und unbestimmt. Aus Sicht der Ästhetik erscheint problematisch, dass Stimmung affiziert, d. h. Wahrnehmung unmittelbar und in gewissem Sinne ungreifbar beeinflusst, während ästhetische Einstellung als «Akt» verstanden wird. Um 1900 erlebt der Stimmungsbegriff schließlich eine so inflationäre Nutzung, dass er eher als journalistische Modekategorie, denn als ästhetische Kategorie gesehen werden muss. Eine inhaltliche Erneuerung des Stimmungsbegriffes gelingt erst dem Wiener Kunsthistoriker Alois Riegl mit seinem Beitrag «Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst» [1899]. In «Stimmung» sieht Riegl den Ausdruck der «Ahnung [...] der Ordnung und Gesetzmäßigkeit über dem Chaos, der Harmonie über den Dissonanzen, der Ruhe über den Bewegungen» und bestimmt in der Malerei als «ihre Elemente [...] Ruhe und Fernsicht».¹⁸⁴ Wie eine malerische Darstellung aus der Entfernung («Fernsicht») die Konflikte der Realitäten des Lebens scheinbar in dem Eindruck eines harmonischen Bildes aufhebt, so versteht Riegl Stimmungskunst als ein zeitgemäßes Angebot an das menschliche Bedürfnis nach Harmonie. Im Zeitalter der naturwissenschaftlich begründeten Erkenntnis kausaler Zusammenhänge und des Glaubens an die Erkenntnisse des Wissens vertrauen wir, so Riegl, darauf, dass auch in Konflikt stehende Einzelerkenntnisse im Grunde Teil eines bruchlosen, da auf kausalen Zusammenhängen beruhenden Ganzen seien; Stimmungskunst – insbesondere in der Malerei – erklärt er daher zur adäquaten «modernen Kunst».¹⁸⁵

¹⁸³ Vgl. ebd., 90 f.

¹⁸⁴ Alois Riegl, «Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst», in: *Die Graphischen Künste* 22 (1899), 47–56.

¹⁸⁵ «Die Erkenntnisse des Wissens sind uns häufig peinlich [...] und der Pessimismus ist nicht zufällig eine Sondererscheinung unseres modernen Geisteslebens. Aber dasselbe Wissen schafft uns auch die erlösende Harmonie, indem es uns über der Enge der widerstreitenden Einzelercheinungen eine ganze Kette der selben gleichsam aus der Ferne überschauen lässt. Je

3.2.2. Jenseits der Grenzen musikalischer Logik: Hugo Leichtentritts Formkonzept

Nach der Jahrhundertwende legte Hugo Leichtentritt mit seiner *Musikalischen Formenlehre* ein Lehrbuch vor, das in seiner erweiterten Fassung von 1927 im 20. Jahrhundert zu einer der einflussreichsten Formenlehren avancierte.¹⁸⁶ Leichtentritt, der neben seiner 1901 begonnenen Tätigkeit als Dozent am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium auch musikjournalistisch und als Komponist tätig war, trat im Bereich der Musiktheorie zunächst als Herausgeber und Bearbeiter älterer musiktheoretischer Lehrbücher, darunter Ludwig Busslers *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben*, in Erscheinung.¹⁸⁷ Der

mehr Scheinungen wir so mit einem Blicke umfassen, desto gewisser, befreiender, erhebender wird uns die Überzeugung von einer Ordnung, die alles harmonisch zum Besten ausgleicht. Auf dieser durch das Wissen zugleich provocirten und dargebotenen Harmonie beruht im Wesentlichen die moderne Kunst, die Stimmungskunst», ebd., 52.

¹⁸⁶ Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1911; zweite durchgesehene, um einen Anhang ergänzte Fassung 1920; dritte, beträchtlich erw. Fassung Leipzig: Breitkopf und Härtel 1927; Wiesbaden: Breitkopf und Härtel ¹²1987; in der engl. Ausgabe *Musical Form* (Cambridge [MA]: Harvard University Press 1951) finden sich Ergänzungen, die in den späteren dt. Auflagen nicht berücksichtigt wurden.

¹⁸⁷ Zu Leichtentritts Herausgeberschaften zählen insbesondere vier Publikationen des Berliner Musiktheoretikers Ludwig Bussler (*Praktische Harmonielehre*, Berlin: Habel ⁵1903; *Der strenge Satz*, Berlin: Habel ²1905; *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Übungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst für den Unterricht an öffentlichen Lehranstalten, den Privat- und Selbstunterricht*, durchgesehen und erw. von Hugo Leichtentritt, Berlin: Habel ⁴1909; *Kontrapunkt und Fuge im freien <modernen> Tonsatz einschließlich Chorkomposition*, Berlin: Habel ²1912), aber auch Johann Christian Lobes *Katechismus der Musik* (Leipzig: Breitkopf und Härtel 1913). Busslers *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Übungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst* erschien 1878 (Berlin: Habel) und ist als Lehrbuch der Formen der Instrumentalmusik unter besonderer Berücksichtigung der Werke Haydns, Mozarts, Beethovens, Webers, Schuberts, Mendelssohns und Schumanns konzipiert (Bussler, *Musikalische Formenlehre*, 1878, III). Als Zielsetzung bezeichnet es Bussler, «die Construction: die Zusammenstellung gleicher, ähnlicher und verschiedener Gedanken zu einem organisch geschlossenen Ganzen» (ebd., XI) zu erläutern. Gegenstand der Lehre sind die «Elementarformen», d. h. «Satz», «Periode», «kleine» und «große Liedform», die «Angewandte Liedform» sowie die «Sonatenform», die als Hauptform mehr als ein Drittel des Buches beansprucht (ebd., 114–88). Bussler unterscheidet noch wie Marx drei niedere und zwei höhere Rondoformen (ebd., 92–112 und 189–95). Als kleinste Konstruktionseinheit bestimmt Bussler den «Zweitakt» oder «Phrase», da «erst die Wiederkehr der gleichen Momente der Taktart (derselben Takttheile) im zweiten Takt [...] dem Ohre die Taktart erkennbar [macht]» (ebd., 1). Als Metrum bestimmt Bussler «die Eintheilung in Takte, Verbindung und Theilung der Takte nach Zahlbegriffen», den Rhythmus als «die Bewegung der Musik auf Grund dieser Eintheilung in bestimmte, mannigfach verschiedenen Längen und Kürzen» (ebd.,

enge Blickwinkel Busslers, der in seiner 1878 veröffentlichten Formenlehre fast ausschließlich die Meisterwerke Wiener Klassiker und der romantischen deutschen Komponisten Schubert, Weber, Mendelssohn und Schumann heranzieht, die Sonatenform offenbar als Hauptform betrachtet und musikalische Formen als normative und lehrbare Modelle begreift, wurde von Leichtentritt nach der Jahrhundertwende als nicht mehr zeitgemäß empfunden und führte nicht nur zu einer Bearbeitung Busslers, sondern schließlich zur Ausarbeitung einer eigenen Formenlehre.

In seiner *Musikalische Formenlehre* trennt Leichtentritt die Formenlehre ausdrücklich von der Kompositionslehre und bestimmt erstere als historische Disziplin. Im Gegensatz zu Busslers didaktischem Ansatz sollen die präsentierten historischen Formen nicht als Formmodelle durch Stilübungen imitiert werden, sondern durch Analyse grundlegende musikalische Formprinzipien erkannt und ihre Relevanz für individuelle Werke nachvollzogen werden.¹⁸⁸ Bei der Überarbeitung der Folgeausgaben (²1920; ³1927) stärkte Leichtentritt auch unter dem Einfluss Ferruccio Busonis die Bedeutung der individuellen Kompositionen vor der systematisch kategorisierenden Darstellung älterer Formenlehren, die auf Typisierung und Normierung von Gattungsformen ausgerichtet waren;¹⁸⁹ zudem muss als vorausweisend erwähnt werden, dass auch moderne Werke wie Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 behandelt werden. Das Buch ist weder als Regelwerk noch als Handlungsanweisung für angehende Komponisten konzipiert, sondern zielt auf eine reflexive Beschäftigung: auf das Herausarbeiten von Konstruktionsprinzipien und deren Anwendung in verschiedenen Stilen und kompositorischen Situationen ab. Dementsprechend verlagert Leichtentritt den Schwerpunkt seiner Darstellungsweise auf die musikalische Analyse und leitet damit eine Neuorientierung in der Geschichte der Formenlehre ein. Sein neu erdachtes Formkonzept zielt auf das Erkennen der Werkindividualität, die jeweils am Beispiel herausragender Kompositionen (so etwa Beethovens *Eroica*) als besondere und maßstabsetzende, aber nicht nachahmbare formale Lösung herausgearbeitet wird. Formenlehre entwickelt sich tendenziell zur Werkanalyse¹⁹⁰ und setzt ihre

3 [Fn.]. – Über Leichtentritts verschiedene Tätigkeiten informiert auch seine Autobiografie *A Musical Life in Two Worlds. The Autobiography of Hugo Leichtentritt*, hg. von Mark DeVoto, Boston: Harvard Musical Association 2014.

188 «[...] daß die ‚Form‘ im künstlerischen Sinne niemals Schablone ist, sondern die Anwendung eines bestimmten Formalprinzips auf jeden besonderen Fall», Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, XIII f.

189 Vgl. zum Einfluss Busonis Thomas Seedorf, «Leichtentritt, Busoni und die Formenlehre. Zur Wandlung einer Konzeption», in: *Musiktheorie* 5/1 (1990), 27–37.

190 Dahlhaus sieht diese Neuorientierung auch in dem ästhetischen Werkbegriff begründet, der seit dem späteren 18. Jahrhundert auf dem Originalitätsprinzip basiert und zwangsläufig zur Ersetzung der musikalischen Regelpoetik durch Werkanalyse geführt habe (vgl. dazu Dahl-

Vorgehensweise damit einer Spannung zwischen Allgemeinem und Besonderem aus, die bis heute für die Betrachtung von Form in Musik charakteristisch geblieben ist.¹⁹¹ Allerdings liegt diesem Konzept die Originalitätsästhetik des 19. Jahrhunderts zugrunde und wird von Leichtentritt am Beispiel kanonischer Kompositionen J. S. Bachs und dem klassisch-romantischen Repertoire umgesetzt; barocke Tanzsatzformen werden stattdessen in der Regel als typisierte Abläufe besprochen. Da Leichtentritt primär analytisch argumentiert und nur gelegentlich auf «Stimmungen» Bezug nimmt, wird für seine Darstellung auch die ältere Diskussion über das Verhältnis von Form und Inhalt weitgehend irrelevant.¹⁹² Bei genauerer Betrachtung lässt sich, wie im Abschnitt über den Stimmungsbegriff gezeigt wird, jedoch eine klar umrissene Funktion dieser Kategorie in seiner Formtheorie nachweisen. Die besondere Stellung, die das Stimmungskonzept bei Leichtentritt einnimmt, wird allerdings nur vor den Schwierigkeiten, die seine Formbetrachtung unter dem Blickwinkel von musikalischer Logik beherrschen, verständlich.

Leichtentritt bestimmt den Formbegriff doppelt: einerseits werde Form umgangssprachlich als ästhetisches Wertkriterium benutzt; dieser Formbegriff sei nicht Gegenstand seiner systematischen Formbetrachtung, da die Wertung «Sa-

haus, «Musiktheorie und Analyse», in: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik*, Darmstadt 1984, 28–33, hier 29).

¹⁹¹ Vgl. beispielsweise Clemens Kühn, «Form. Theorie, Analyse, Lehre», in: *ZGMTH* 2/2–3 (2005), 203–05; in dieselbe Richtung zielte bereits Diether de la Motte in «Reform der Formenlehre?», in: *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts. Sieben Beiträge*, Berlin(-Ost) 1967, 30–39.

¹⁹² Nur am Rande verweist Leichtentritt auf die mögliche Relevanz eines «inneren psychologischen Zusammenhangs» eines mehrsätzigen Werkes und verweist dabei auf die Interpretationen Richard Wagners der Eroica-Symphonie und des cis-Moll Quartetts (vgl. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 241). Dabei wird auf die Bedeutung einer «Einheitlichkeit der Stimmung», einer ähnlichen oder komplementären Ausrichtung aller Sätze, durchaus hingewiesen; dieser Aspekt sei aber ein ästhetischer oder die Stilfrage betreffender, der für das Kerngebiet der Formenlehre irrelevant sei (vgl. ebd., 172). Eine hermeneutische Interpretation, wie sie am Ende der Besprechung von Bruckners 8. Sinfonie gegeben wird, bleibt die Ausnahme: «Die Umwandlung der Chromatik im Thema des ersten Satzes in klare Diatonik ist bezeichnend für die ethische Idee, den Gehalt der ganzen Symphonie: ein Streben aus der trüben Leidenschaftlichkeit nach Überwindung der Trübsal, nach Läuterung durch den Glauben; kurz ausgedrückt: der Triumph des Glaubens. In verschiedenen Formen ist dieses Überwinden der Materie durch die Seele dargestellt: erschauernde Demut; Hingebung, trostreicher Frieden; frohes Bekenntnis, jubelnde Daseinsfreude, begeisterte Ekstase sind die Hauptstimmungen der einzelnen Sätze, wenn man deren endliches Ausdrucksergebnis ins Auge faßt. Die Hindernisse, die das Streben zu diesen Zielen zu überwinden hatte, die seelischen Konflikte musikalisch darzustellen, ist der eigentliche Inhalt des symphonischen Geschehens dieser gewaltigen Partitur», in: Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre* ³1927, 436.

che des musikalischen Instinkts, des Geschmacks, des künstlerischen Geistes»¹⁹³ sei. Andererseits bezeichne der Begriff «Form» bestimmte musikalische Formtypen wie Tanzformen, Instrumentalformen etc.; diese Gattungsformen konstituierten sich aus bestimmbareren Prinzipien. Weiterhin differenziert Leichtentritt zwischen «Form» als abstrakter Idee, die er mit den Platonischen Ideen vergleicht, und die daher nicht darstellbar ist. Fassbar wird «Form» erst in den «Formen», den individualisierten und konkreten paradigmatischen Ausprägungen dieser Ideen; diese sind historischen Entwicklungen unterworfen und daher als geschichtliche Phänomene zu betrachten. Dies zieht nicht nur eine historisierende Perspektive auf die Gegenstände nach sich, sondern auch eine radikale Erweiterung des berücksichtigten Materials.¹⁹⁴ Obwohl Leichtentritt einen klaren Schwerpunkt im zentraleuropäischen tonalen Repertoire des 17. bis 19. Jahrhunderts setzt und innerhalb dieses Beethoven als wichtigsten Bezugspunkt heranzieht, fließen Kommentare zu zeitlich so entfernten musikalischen Stilen wie dem mittelalterlichen Choral und außereuropäischer Musik¹⁹⁵ mit ein. In der dritten Ausgabe berücksichtigt er außerdem in zwei umfangreichen Studien zu Bruckners 8. Sinfonie und Schönbergs *Drei Klavierstücke* op. 11 die Entwicklung der «modernen» Musik. Als weiteres Differenzierungskriterium führt Leichtentritt «das Formen» ein; darunter versteht er die «Handhabung der Formgesetze durch den schaffenden Künstler».¹⁹⁶ Nur aufgrund des Studiums von (kanonischen) Kompositionen, die nicht als formale Muster, aber zur Anschauung maßgeblicher formaler Strategien dienen, können sich Formprinzipien angeeignet werden.¹⁹⁷

Das Verhältnis dieser drei Aspekte von Form unterliegt in den verschiedenen Auflagen von Leichtentritts Schriften einer Entwicklung: Während in seiner ersten Auflage der *Musikalische Formenlehre* wohl noch unter dem Einfluss der Formenlehre Busslers eine typologisierte, normative Formauffassung dominierte,

193 Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 1.

194 Die quantitative Erweiterung führt gelegentlich zu einer summarischen Darstellungsweise: So reduziert Leichtentritt beispielsweise die Besprechung der historischen Tanzformen auf kurze Charakterisierungen, die von knappen, illustrierenden Notenbeispielen begleitet werden.

195 Vgl. ebd. das Kapitel «Die Formen der Einstimmigkeit», insbesondere 276–91.

196 Ebd.

197 So formuliert Leichtentritt bereits im Vorwort zur zweiten Auflage: «[Das Buch] will nur zeigen, was die Meister der Vergangenheit getan haben, wie sie die Formen ausgebaut haben, den Begriff der «Form» verstanden haben, wie sie mit der Form vernünftig und zweckgemäß umgegangen sind. [...] Diese rückblickende, geschichtliche Betrachtungsweise wird ihren Wert offenkundig erweisen, wo es sich darum handelt, die Formenkunst der anerkannten Meisterwerke würdigen zu lernen [...] Aber auch der schaffende Künstler wird nachdenklich mit Vorteil für sich prüfen, was die Vergangenheit ihm bei den Lösungsversuchen des Formproblems hinterlassen hat. Dies Studium wird seinen Formensinn schärfen und erziehen [...]», Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre* ³1927, XIII f.

kommt es mit der Erweiterung der zweiten Auflage 1920 und insbesondere der dritten Auflage 1927 zu einer deutlichen Stärkung der individuellen Formidee, die mit dem Konzept von ‹musikalischer Logik› in Zusammenhang gebracht wird. Denn es gehe, so Leichtentritt, bei der Betrachtung formaler Abläufe weniger um die Beschreibung der aufeinanderfolgenden Abschnitte, sondern um die Begründung, dass diese Folge sinnvoll, d. h. musikalisch logisch und ästhetisch schlüssig sei. Dabei könne aber kaum auf allgemeine Gesetze oder Normen zurückgegriffen werden, sondern die konkrete Gestaltung müsse zu allgemeinen Regeln in ein Verhältnis gesetzt werden:

Überhaupt leitet sich die musikalische Logik her aus einem Kompromiß zwischen Einheitlichkeit, Stetigkeit, Kontinuität und Mannigfaltigkeit, Kontrast. Diese beiden gegeneinander abzuwägen, miteinander auszugleichen, ist ein in jedem einzelnen Falle neu zu lösendes Problem. Allgemeingültige Regeln lassen sich dafür kaum, oder nur in ganz weiten Umrissen aufstellen. Diesen Ausgleich in den einzelnen Fällen aufzuweisen, ist die Hauptabsicht der Analyse von Meisterstücken im vorliegenden Buche.¹⁹⁸

Die musikalische Logik ist gleichzeitig das Resultat des Zusammenwirkens mehrerer Parameter, die mit unterschiedlicher Intensität zum Entstehen der musikalischen Logik beitragen. Dies erläutert Leichtentritt folgendermaßen: Erstens spricht er von einer generellen ‹Logik der Mannigfaltigkeit: zureichender Anlaß zu jeder Änderung›.¹⁹⁹ Dazu treten logische Verhältnisse im Bereich der Harmonie,²⁰⁰ der Melodiebildung,²⁰¹ der Klangfarben, der Rhythmen usw. Die prinzipielle Ausprägung des Verhältnisses von Mannigfaltigkeit zu Einheitlichkeit unter Berücksichtigung der Konstellation der verschiedenen Parameter führt, so Leichtentritt, zur Ausprägung eines bestimmten Stils.²⁰²

Komplementär zu diesem Stilkonzept steht bei Leichtentritt ein individualisierter Formbegriff, der nicht die Darstellung allgemeiner Prinzipien, sondern der besonderen Formdramaturgie und Verlaufsmerkmale verfolgt, vermutlich unter dem Einfluss der ästhetischen Ideen Busonis, dem er bereits Ende des

¹⁹⁸ Ebd., 245. Die Intention, die ‹konstruktiven Ideen› einer Komposition herauszuarbeiten, liegt auch Leichtentritts Analysen Chopin'scher Klavierwerke zugrunde, die als komplementäre Einzelstudien zur Formenlehre gelesen werden können. In diesen Studien verwendet Leichtentritt ‹Wort, Notenbild, [und] konstruktive Skizze›, um die konstruktiven Aspekte der Werke darzustellen (vgl. ders., *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 1, Berlin: Hesse 1921, XIV).

¹⁹⁹ Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 245.

²⁰⁰ ‹Logik der Harmoniefolgen: Beziehung auf Tonalität im engeren oder weiteren Sinne, und ihr Gegenstück, Atonalität›, ebd.

²⁰¹ ‹Logik der Melodiebildung: das Verhältnis von hoch zu tief, Länge zu Kürze›, ebd., 246.

²⁰² ‹Man könnte Stil auch definieren als das Verhältnis von Einheitlichkeit zu Mannigfaltigkeit. Dementsprechend wäre das Charakteristikum des klassischen Stils: Mannigfaltigkeit in der Einheitlichkeit; des modernen Stils: Einheitlichkeit in der Mannigfaltigkeit›, ebd.

19. Jahrhunderts begegnet war und mit dem er in regem brieflichem und persönlichem Kontakt stand.²⁰³ Für die Überarbeitung der Formenlehre empfahl Busoni die konsequente Umsetzung einer historisierenden Perspektive, die für Komponisten keine Kompositionsanweisung darstellen könne, da jede kompositorische Idee nach einer zeitgemäßen und individuellen formalen Gestaltung verlange.²⁰⁴ Im Ergebnis finden sich in der dritten Auflage der *Musikalischen Formenlehre* systematische, historische und grundsatztheoretische Erörterungen zur musikalischen Form, die, wohl auch aufgrund des mehrphasigen Entstehungsprozesses, nicht immer klar voneinander getrennt sind.²⁰⁵

3.2.2.1. Aspekte der formalen Konstruktion

Leichtentritts Darstellung beginnt mit einer an Riemann orientierten Einführung in die Phrasierungslehre. Ausgehend von dem Motiv entwickelt Leichtentritt die Konstruktionsmöglichkeiten des achttaktigen Satzes und erweitert diesen zu größeren Gruppen und umfangreicheren Sätzen. Das Motiv, das aus mindestens zwei Tönen (bzw. einem Ton und einer Pause besteht), sei prinzipiell auftaktig gebaut.²⁰⁶ Leichtentritt charakterisiert das Motiv als «Bewegung, das Fortschreiten von einem Ton zu einem oder mehreren anderen»²⁰⁷, und deutet damit einen dynamischen Aspekt an, der aber nicht weiter entfaltet wird. Bei der folgenden Erörterung des Motivs und dessen Behandlung diskutiert Leichtentritt neben den melodischen und rhythmischen Veränderungsmöglichkeiten auch die Relation zwischen motivisch-rhythmischer Anlage und Taktmetrik.²⁰⁸ Die Zweitaktgrup-

²⁰³ Die Bekanntschaft zwischen Leichtentritt und Busoni geht auf das Jahr 1891 zurück, als Leichtentritt an der Harvard University studierte und Busoni als Gastdozent am New England Conservatory in Boston unterrichtete (vgl. Leichtentritt, *A Musical Life in Two Worlds*, 64). Als Freund und Biograf war Leichtentritt mit den Ideen Busonis selbstverständlich gut vertraut.

²⁰⁴ Busoni an Leichtentritt, 21. September 1918: «Haben Sie an Ihrer ›Formenlehre‹ Neues angebracht, oder erscheint das Buch unverändert? Darüber hätte ich mich gerne mit Ihnen ausgesprochen. Mich will es mehr und mehr bedenken, dass die musikalischen Formen fortwährend verschiebbar und nach Inhalt und Motiv gestaltet sein wollen [...] Eine Formenlehre bedeutet mir nur eine *Geschichte* der Form, eine Aufzählung vorhandener Beispiele u. Typen. Ueber jeder Seite sollte die Warnung stehen: So wie hier dieser Meister zu seiner Idee seine Form fand, so sollt Ihr zu Euerer Idee die Eurige suchen» zitiert nach Seedorf, «Leichtentritt, Busoni und die Formenlehre», 29.

²⁰⁵ Es dürfte den mehrfachen Überarbeitungen geschuldet sein, dass Leichtentritt an verschiedenen Stellen der Darstellung auf verwandte Themen eingeht (so behandelt er die Sonatenhauptsatzform im ersten Teil [128–68] und im zweiten Teil [336–67 sowie am Beispiel von Bruckners 8. Sinfonie, 384–94 und 400–36]; diese Abschnitte sind komplementär zu lesen).

²⁰⁶ «[...] so ist es auch beim Motiv das Naturgemäße, daß es mit dem Auftakt beginnt», Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 3.

²⁰⁷ Ebd.

²⁰⁸ Vgl. ebd., 3 f.

pe definiert Leichtentritt als «die Einheit, nach der man die musikalische Form abmißt»;²⁰⁹ ihre metrische Abfolge <leicht> – <schwer> wird in längeren Phrasen (wie 2+2 und 4+4) auf höherer Ebene analog gebildet. Der systematischen Besprechung der unterschiedlichen regelmäßigen und unregelmäßigen Bauformen der acht- und sechzehntaktigen Phrase (Periode) liegt die Überzeugung zugrunde, dass die Elementarlehre sich zunächst mit den regelmäßigen Bildungen beschäftigen müsse, da «allen Gestalten in der Musik [...] der acht- oder sechzehntaktige Aufbau zugrunde [liege]».²¹⁰ Unregelmäßigkeiten verhindern jedoch Monotonie und werden durch verschiedene Techniken wie Dehnung, Verlängerung oder Kürzung erzeugt. Da Leichtentritt die Melodie als primäres formbildendes Moment betrachtet, geht er auf die wichtige Funktion von Kadenzierung und harmonischer Anlage einer Phrase erst gegen Ende des Kapitels explizit ein.²¹¹ Aus der Aneinanderreihung von kürzeren zu immer längeren Einheiten leitet Leichtentritt schließlich die basalen größeren Formen wie zwei- und dreiteilige Liedform ab;²¹² im weiteren Verlauf der Darstellung werden im ersten Teil die Formen des klassischen Gattungskanons (Tanz, Marsch, kontrapunktische Formen, Suite, Thema und Variationen, Rondo, Sonate und abschließend Vokalformen) in ihrer historischen Entwicklung und anhand ausgewählter kanonischer Beispiele besprochen.

Im gesamten ersten Teil vermeidet Leichtentritt aber eine Erörterung, wie sich komplexere Formen konstituieren. Die Problematik wird allenfalls angedeutet, wenn im Kontext der Phrasierungslehre angesprochen wird, dass Phrasen sowohl einfach aufeinander folgen oder miteinander verknüpft werden können.²¹³ Diese Bemerkung betrifft aber nur die unterste formstiftende Ebene, nicht aber die Entstehung komplexer Formen. Großformale Abläufe werden allenfalls punktuell, beispielsweise bei der Besprechung der Sonatenform, angedeutet. Aufbauend auf einem konventionellen Grundriss (Exposition [1. Thema, Überleitung, 2. Thema, Schlussthema], Durchführung [«freie Phantasie über Motive aus

209 Ebd., 5.

210 Ebd., 24. An anderer Stelle bezeichnet Leichtentritt die «Periode» als «Urgestalt», auf die unsymmetrische Phrasen, mit deren Bauprinzipien sich das zweite Kapitel beschäftigt, zurückgeführt werden könnten (ebd., 13).

211 Vgl. ebd., 41–48.

212 In diesem Zusammenhang weist Leichtentritt in der dritten Auflage darauf hin, dass Alfred Lorenz in seiner Studie *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner* (Berlin: Hesse 1924) zwei grundlegende Formtypen eingeführt hat: die dreiteilige, als «Bogenform» bezeichnete Form a – b – a, die der dreiteiligen Liedform, aber auch der da-capo-Arie und im weiteren Sinne der Sonatenform entspricht, und die Barform mit dem Ablauf a – a – b (vgl. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 23 f.). Zum Formkonzept Lorenz' vgl. Stephen McClatchie, *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, Rochester (NY): University of Rochester Press 1998.

213 Vgl. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 48–51.

den Themen des ersten Teils nach freier Wahl, Modulation viel weitergreifend als im ersten Teil, am Ende Rückleitung zur Tonika, zum Hauptthema»], Reprise)²¹⁴ bespricht Leichtentritt – auch unter Rückgriff auf kanonische Werke – die einzelnen Formabschnitte ausführlich. Dabei geht er nicht von kompositionstechnischen Aspekten aus, sondern davon, was die einzelnen Abschnitte im Gesamtaufbau der Form leisten sollen. Als wesentliches Element der Form stellt er eine deutliche Gliederung heraus, die der Form «Plastik» und «Übersichtlichkeit» verleiht, sodass die Organisation des Stückes dem Hörer entgegenkomme; zu dieser trügen neben Thematik und Harmonik auch Lage, Dynamik, Klangfarbe und Instrumentation bei.²¹⁵ So stellt sich in der Exposition die Aufgabe, die Themen, die nach Möglichkeit gut konturiert und vom Charakter her gegensätzlich angelegt sein sollen, aus Gründen der «Klarheit und Übersichtlichkeit» deutlich einzuführen.²¹⁶ Die Durchführung wird thematisch durch «folgerichtige, interessante Verwicklungen» und deren Auflösung, harmonisch durch freiere, aber durch «Folgerichtigkeit» und «Logik» charakterisierte Modulationen bestimmt.²¹⁷ Konkretisiert werden diese allgemeinen Bestimmungen exemplarisch am Beispiel der Durchführung der Eroica-Sinfonie.²¹⁸ Die gesamte Durchführung dieser Sinfonie wird in neun Abschnitte unterteilt, deren kürzester (Abschnitt II) 12, und längster (Abschnitt IX) 59 Takte lang ist. Maßgeblich für Leichtentritts Taktgruppenanalyse sind die motivischen, harmonischen und satztechnischen Ereignisse; zu beobachten ist, dass Leichtentritt erstens wohl in Anlehnung an Vorstellungen Riemanns asymmetrische Bildungen konsequent durch Erweiterungen bzw. Verkürzungen auf symmetrische Bildungen zurückführt,²¹⁹ zweitens aber taktmetrische Verschiebungen, die in dieser Durchführung als konstruktive Idee verwendet werden, keine genauere Analyse erfahren.²²⁰ Darüber hinaus beschreibt Leichtentritt eine großformale Gliederung, indem er drei Höhepunkte unterscheidet (Abschnitte III, V und IX) und Analogien im Aufbau der großformalen Abschnitte aufzeigt.²²¹ Bemerkenswert ist Leichtentritts Bemühen, seinen

²¹⁴ Ebd., 128.

²¹⁵ Ebd., 139.

²¹⁶ Ebd., 129. Die Anlage Beethoven'scher Sonatensätze mit einem «scharf umrissenen» ersten Thema, «mehr lyrisch, gesangsmäßigem» zweiten Thema und einem «prägnanten, kurzem Gedanken» als Schlussthema, der wie eine Folgerung wirken kann, wird hier als Modell genannt.

²¹⁷ Ebd., 141 f.

²¹⁸ Ebd., 142–55.

²¹⁹ So wird die erste Taktgruppe von 15 Takten als «ein durch Einschießel gedehnter Achtakter» (ebd., 143) erklärt.

²²⁰ Vgl. ebd., 148 f.

²²¹ Leichtentritt spricht von «Parallelismen», die den Nachvollzug der Durchführung erleichtern (ebd., 155). In diesem Zusammenhang erwähnt er auch die Deutung Alfred Lorenz', der

analytischen Kommentar auf gliedernde und integrierende Aspekte der Komposition zu konzentrieren. Aus dieser Perspektive erscheint Beethovens Eroica-Symphonie als ein klassizistisches Kunstwerk, dessen sprengende und innovative Formkonzeption analytisch schlussendlich nicht begründet wird.²²²

Es ist für Leichtentritts Ansatz bezeichnend, dass Steigerungspassagen, die formsprengendes Potenzial besitzen, nicht analytisch präzise erfasst, sondern nur durch Landschaftsmetaphern beschrieben werden, wie folgende Passage illustriert:

Nach 8 Takten drängen sich die Motive zusammen. Mit kolossaler Gewalt strömen die Töne dahin, wie ein Bergfluß im engen Felsenpaß. [...] An das Donnergetöse einer brandenden Flut gemahnt die Wirkung. Sie beruht auf den sforzati, auf den zackigen Oktavsprüngen des Motivs, auf der Synkopierung, die für das Ohr einen $\frac{2}{4}$ -Takt mitten in den $\frac{3}{4}$ -Takt hineinzwängt, auf der immerwährenden Anspannung der vollen Kraft bis zum Höhepunkt, der wie ein verzweifelter Aufschrei klingt.²²³

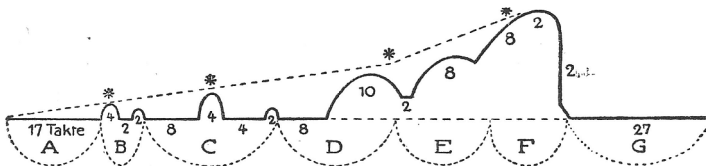
Auch so formal herausragende Punkte wie der Übergang zur Reprise mit der ungewöhnlichen Verschränkung von Rückführung und Reprisenbeginn werden nicht im Detail analysiert. Die Spannung zwischen einer Lesart, die die Binnengliederung in melodisch resp. harmonisch voneinander abgegrenzter Taktgruppen betont und die Gesamtanlage eines Abschnittes einer komplexen Form parzelliert, und der gleichzeitigen zugestandenen dynamischen Steigerung, die mehrere abgestufte Höhepunkte ansteuert und somit einen durchgehenden, organisch gedachten Verlauf ausprägt, bleibt bei Leichtentritt unaufgelöst.²²⁴ Sinnfällig wird dieses Nebeneinander auch in seiner Besprechung des Vorspiels zu

die Anlage der Durchführung als «Stollen» – «Stollen» – «Abgesang», bzw. als «Thesis» – «Antithesis» – «Synthesis» beschreibt (ebd., Fn. 1).

²²² Vgl. dazu kontrastierend beispielsweise die – durchaus aus unterschiedlicher Perspektive argumentierenden – Darstellungen von David Epstein, *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge (MA): The MIT Press 1979, 111–39 und Reinhold Brinkmann, «Die Zeit der Eroica», in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hg. von Richard Klein et al., Weilerswist: Velbrück 2000, 183–211, die beide das Innovationspotenzial des Werkes plastisch herauszuarbeiten suchen (vgl. zu Brinkmann aber auch die Kritik von Frank Hentschel an dessen Ansatz in «Beethovens «Eroica» und die musikalische Temporalisierung im langen 18. Jahrhundert. Kritische Anmerkungen zu Forschungsstand und Methodik», in: *Musiktheorie* 28/3 [2013], 247–64).

²²³ Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 148. Leichtentritt bezieht sich hier auf die Takte 244 ff., also auf den Steigerungsabschnitt vor dem Eintritt des e-Moll Themas in Takt 284.

²²⁴ Die Hervorhebung von Taktgruppen bestimmt nicht nur die Beethoven-Analysen Leichtentritts, sondern dominiert auch seine Bruckner-Analyse (vgl. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 384–436). Am Beispiel der Bruckner-Analyse lässt sich der Gegensatz zwischen Leichtentritts (zer)gliedernder und der zeitgleich entstandenen dynamischen Lesart Ernst Kurths zeigen (vgl. dazu auch Gesine Schröder, «Bruckners Achte – Klemperer – Leichtentritt», in: *Musiktheorie* 18/1 [2003], 65–72).



bei * die viermal gesteigert eintretende Episode c).

Abb. 8: Abschnittsbildung und Spannungskurve des Vorspiels zu *Tristan und Isolde*, nach Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel ³1927, S. 369.

Tristan und Isolde, wo trotz fehlender kadenzialer Einschnitte eine durch das Motivische geprägte symmetrische Abschnittsbildung konstatiert wird, die durch eine in Kurven ansteigende Dynamik überdeckt wird. Leichtentritt gliedert das Tristan-Vorspiel wie folgt in sieben Abschnitte (A–G): Exposition: A (T. 1–17); Durchführung und Steigerung, zugleich Reprise: B (T. 17–24), C (T. 25–44), D (T. 45–62), E (T. 63–74), F (T. 75–83); Coda: G (T. 84–110). Zwischen diesen Abschnitten gibt es einerseits Korrespondenzen (A mit E und G, B mit F sowie C mit D), andererseits eine dynamische Steigerung gefolgt von einer Entspannung (Coda):

[...] eine durchaus architektonische Idee, wie ein ins Auge fallendes Ornament, das in so regelmäßigen Abständen in eine Fassade eingebaut ist. Auch das Dynamische ist in diesem Stück bewußter und viel mehr als sonst nicht nur farbengebend, sondern als *formbildendes* Element verwendet. Das *An-* und *Abschwellen*, schon in den Grundmotiven der ersten zwei Takte kenntlich, ist das eigentliche Grundmotiv der gesamten Gestaltung geworden; dabei ist wieder das Anschwellen bevorzugt, ihm gegenüber das Abschwellen nur als ein kurzes Atemholen zu neuem noch stärkerem Vorwärtsdrängen aufgefaßt. Der ästhetische Ausgleich kommt in der Coda: nach der höchsten Kraftentfaltung ein plötzliches Zusammensinken, die ganze Coda wird vom Abschwellen beherrscht. Die Intensitätslinie des Stückes [...] verlief etwa folgendermaßen [vgl. Abb. 8]:²²⁵

Formal rubriziert Leichtentritt das Vorspiel zu Wagners *Tristan und Isolde* als «Freie Form». Seine grafische Darstellung des Ablaufs symbolisiert unterhalb der von links nach rechts verlaufenden Zeitachse die Folge der mit Buchstaben bezeichneten Abschnitte und deren Proportionsverhältnisse. Oberhalb dieser Achse sollen die parabelförmigen Ausschläge nach oben das dynamische An- und Abschwellen illustrieren; die gestrichelte Linie deutet die übergeordnete Steigerung an. Dabei geben weder das Diagramm noch der Textkommentar die dynami-

²²⁵ Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 369. Die gesamte Beschreibung des Vorspiels zu *Tristan und Isolde* findet sich auf den Seiten 367–70.

schen Prozesse in ihrer Komplexität, den Einbezug verschiedener Parameter oder das, was Leichtentritt als ‹musikalische Logik› bezeichnet, wieder. Das Diagramm ist keine präzise, auf den Daten musikalischer Analyse oder den Ergebnissen methodologischer Interpretation beruhende Visualisierung, sondern vielmehr eine deiktische ‹Intensitätskurve›,²²⁶ die beansprucht, allgemein mutmaßliche musikalische Spannungsbögen nachzuzeichnen.

Wie bereits skizziert, markiert die dritte, substanziell erweiterte Auflage von Leichtentritts *Musikalische Formenlehre* in der Geschichte der Formenlehre einen Wendepunkt. Der Tradition der Formenlehre folgend liegt seiner Darstellung ein organisch-architektonisches Formmodell zugrunde, das den ‹logischen› Aufbau der Formen gewährleistet. In der Tradition der Leipziger Musiktheoretiker Lobe und Richter basiert für Leichtentritt die Form auf dem metrischen Taktgruppengerüst; der motivisch-thematische Konnex garantiert die musikalischen Zusammenhänge: ‹Das Material der Komposition liegt in den Motiven, die gleichsam die Zellen des musikalischen Körpers sind, und auch jeglicher Ausdruckswert der Musik geht schließlich auf die primitiven Motive zurück.›²²⁷ Außerdem tragen nach Leichtentritt Harmonik, Melodik, Klangfarbe und Rhythmus in schwächer ausgeprägter Weise zur Zusammenhangsbildung im tonalen Repertoire bei. Seine Vorgehensweise sei an einem kurzen Beispiel demonstriert: Leichtentritt beginnt seine Besprechung der einzelnen Sätze von Bruckners 8. Sinfonie²²⁸ mit einer Übersicht über die Gesamtform, die Formteile und deren Proportionen, die durch Taktzahlen ausgewiesen werden (s. Abbildung 9). Im weiteren Verlauf zeichnet er die wichtigsten motivischen und harmonischen Ereignisse der jeweiligen Abschnitte mit Hilfe zahlreicher Notenbeispiele nach.

Die Problematik seiner auf die architektonische Form gerichteten Analyse wird bereits ganz zu Beginn deutlich. Denn Leichtentritt weist zwar darauf hin, dass der Satz in der Tonart c-Moll ungewöhnlicherweise mit dem Ton *f* beginnt und die Tonika c-Moll in den ersten 50 Takten nie kadenzial eindeutig bestätigt wird, versäumt es aber, auf die stark chromatische und wandernde harmonische Bewegung des ersten Abschnitts einzugehen, die nicht nur für diesen Abschnitt,

²²⁶ So bezeichnet Leichtentritt eine vergleichbare diagrammatische Darstellung des Finales der Klaviersonate B-Dur op. 106 von Ludwig van Beethoven (vgl. ebd., 350).

²²⁷ Vgl. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 236. In diesem Sinne schreitet das Buch von der Untersuchung der einfachsten Elemente – Motiv, Taktgruppen und Phrasen – über elementare homophone und kontrapunktische Formen bis zu der komplexesten Form – die Sonatenform – fort; Vokalformen nehmen in der Darstellung einen nur untergeordneten Rang ein.

²²⁸ Leichtentritt legt seiner Analyse die von Josef Schalk und Max von Oberleithner 1892 herausgegebene und möglicherweise von Bruckner autorisierte Edition der Zweiten Fassung aus dem Jahr 1890 zugrunde. Mit dieser Ausgabe verbinden sich insofern gewichtige Fassungsprobleme, als die Herausgeber u. a. zahlreiche Aufführungsanweisungen hinzufügten. Zu den teilweise noch ungeklärten philologischen Fragen vgl. Benjamin M. Korstvedt, *Anton Bruckner: Symphony No. 8*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, 68–110.

Exposition.

1. Thema: (22+28)	= 50 Takte (T. 1–50)
2. » (22+24)	= 46 » (T. 51–96)
3. » (12+20)	= 32 » (T. 97–128)
Coda (12+12)	= 24 » (T. 129–152)
	152 Takte

Durchführung.

1. Thema: (16+24)	= 40 Takte (T. 153–192)
1.u.2. » (12+20+24)	= 56 » (T. 193–248)
(6+8+8+8+4)	= 34 » (T. 249–282)
	130 Takte

Reprise.

1. Thema: (8+(4+3)+13)	= 28 Takte (T. 283–310)
2. » (3+3+4)+(4+6)+10	= 30 » (T. 311–340)
3. » (8+4)+8+8+16+8	= 52 » (T. 341–392)
Coda 8+8+8+1	= 25 » (T. 393–417)
	135 Takte
	417 Takte



Abb. 9: Anton Bruckner, 8. Sinfonie, Formdisposition des ersten Satzes, nach Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig ³1927, S. 385.

sondern auch für viele weitere Passagen des Satzes charakteristisch ist. Dieses Defizit bestätigt sich auch hinsichtlich übergeordneter harmonischer Zusammenhänge, die Leichtentritt nur dokumentiert, aber nicht wirklich als formbildende Faktoren einbindet. Übergeordnete Strukturen werden von Leichtentritt primär als tektonische Verhältnisse analysiert, die häufig mit grafischen Übersichten illustriert werden. Form ist für Leichtentritt hinsichtlich der metrischen Taktgruppen klar geordnet; er erkennt allerdings einen dynamischen, linear fortschreitenden Zusammenhang an, durch den auch innere Spannungen entfaltet werden. So charakterisiert er den zweiten Durchführungsabschnitt im ersten Satz Takt 193–249 als «eines der erstaunlichsten Meisterstücke der Steigerungskunst» und kommentiert die beigegefügte grafische Darstellung folgendermaßen: «Ihre Proportionen, Symmetrien, Parallelismen, dynamischen und klanglichen Kontraste, harmonischen Progressionen [...] einen sich zu einem linearen und klanglichen Erlebnis von ganz besonderer Stärke und Eindringlichkeit».²²⁹

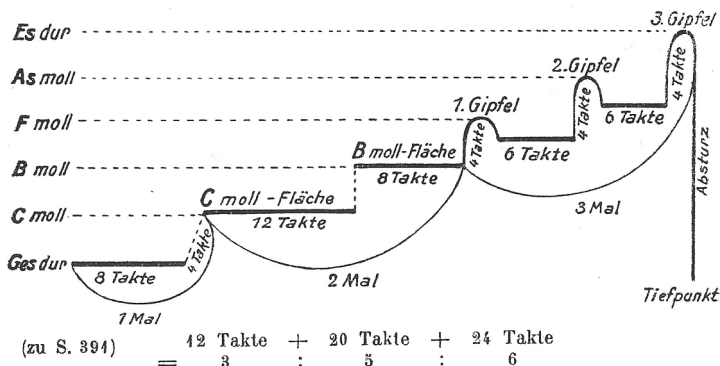


Abb. 10: Anton Bruckner, 8. Sinfonie, Erster Satz, Zweiter Durchführungsabschnitt T. 193–249, Schematische Darstellung nach Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig 31927, S. 392.

Leichtentritt führt außerdem die Kategorie der sogenannten «psychologischen Zusammenhänge»²³⁰ ein, die insbesondere dann herangezogen wird, wenn die «logische» Begründung kompositionstechnischer Zusammenhänge problematisch ist. Das Wesen der «musikalischen Logik» bestimmt Leichtentritt in einem der dritten Auflage hinzugefügten Abschnitt folgendermaßen:

Es gibt eine Logik der Mannigfaltigkeit: zureichender Anlaß zu jeder Änderung; eine Logik der Harmoniefolgen: Beziehung auf Tonalität im engeren oder weiteren Sinne, und ihr Gegenstück, Atonalität; eine Logik der Melodiebildung: das Verhältnis von hoch zu tief, Länge zu Kürze; eine Logik der Klangfarben, der Rhythmen usw. Alle diese verschiedenen Rücksichten greifen ineinander. Ohne Logik kein Stil.²³¹

Von Interesse für die Verwendung des Stimmungsbegriffes sind nun insbesondere diejenigen Passagen, in denen die syntaktische und/oder motivische und kadenzuelle Gliederung schwach ausgeprägt oder sogar suspendiert ist: in tonalen Formen häufig also die «locker» gefügten Übergänge und Scharniere zwischen verschiedenen musikalischen Gedanken oder Formteilen unterschiedlicher Funktion und Charakters, deren Gliederung Leichtentritt mit dem Verlauf von «Intensitätskurven» illustriert.²³²

²³⁰ Ebd., 234.

²³¹ Vgl. ebd., 245 f.

²³² Als Beispiel nennt Leichtentritt die Überleitung zum Seitensatz im Kopfsatz von Beethovens Waldstein-Sonate op. 53. Aus dem motivischen Auflösungsfeld, das die Dominante der Tonart des Seitensatzes stabilisiert, löst sich für Leichtentritt eine erst ab- und dann aufsteigende Skalenfigur in Achteln heraus, die «mehr durch den Ausgleich der auf- und abwärts geschwungenen Linien, mehr durch Herstellung des Gleichgewichts auch im Dynamischen, als

Mit dem umfangreichen Essay zu Bruckners 8. Sinfonie wendet sich Leichtentritt gegen die verbreitete Ansicht, Bruckner habe, so schreibt Hermann Kretzschmar, Logik und Zusammenhang gering geschätzt und «als nachgeborener Jean-Paulianer» kein Maß gehalten.²³³ Leichtentritt intendiert einerseits, die kompositorisch-formale Geschlossenheit der Einzelsätze und des Zyklus aufzuweisen, andererseits spricht er von einer «ethischen Idee», die die Sinfonie zum Ausdruck bringe, nämlich «ein Streben aus der trüben Leidenschaftlichkeit nach Überwindung der Trübsal, nach Läuterung durch den Glauben; kurz ausgedrückt: der Triumph des Glaubens»;²³⁴ diese sieht er kompositionstechnisch auf mehreren Ebenen in der Tendenz verwirklicht, von einem stark chromatischen Satz zu einem diatonischen Satz zu gelangen (so 1. Thema Kopfsatz, tendenziell aber auch die gesamte Sinfonie).

3.2.2.2. Die Funktion von Stimmungen

Im hiesigen Zusammenhang soll noch genauer der Frage nachgegangen werden, mit welcher Intention Leichtentritt den Stimmungsbegriff, dessen Faszination darin wurzelt, Unfassbares doch scheinbar greifbar zu machen, in seiner Formenlehre verwendet. Denn gerade die Gattung Formenlehre zielt im 20. Jahrhundert primär auf die formale Disposition, die Proportionen und strukturellen Merkmale einer Komposition. Um diesen scheinbaren Widerspruch aufzulösen, wird die Verwendung der Stimmungskategorie in Leichtentritts Analyse von Bruckners 8. Sinfonie untersucht. Seine Darstellung dieses Werkes, die er als ei-

durch die motivischen Zusammenhänge zwischen den verschiedenen Themen, mit denen hier überhaupt nicht gearbeitet wird [wirkt]» (vgl. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 239). Dadurch sieht Leichtentritt die «Kunst des Übergangs», die Vermittlung zwischen zwei gegensätzlichen Stimmungen des ersten und zweiten Formteils überzeugend erreicht. Zur Illustration des Prinzips, um das es Leichtentritt geht, ist seine Kommentierung der Stelle ausreichend; hinzuzufügen wäre aber dennoch, dass die Logik dieser Passage einerseits kompositionstechnisch greifbarer ist (die harmonische V-I-Bewegung mit Erreichen des neuen Themas ist konventionell und folgerichtig), andererseits die Wirkung dieser Stelle in der um 1804 noch ungewöhnlichen Wendung zur Obermediante E-Dur und dem hymnischen Ton des neuen Themas liegt.

233 «Das Werk [Sinfonie Nr. 7 E-Dur] hat Gedanken von großem sinfonischen Charakter: das Hauptthema des ersten Satzes lege dafür Zeugnis ab. Aber es zeigt auch Bruckners Schattenseiten sehr stark: seine Geringschätzung gegen Logik und Zusammenhang, seine Natur als nachgeborener Jean-Paulianer, der mit «Hundstagsposten, Extrablättchen und Blumenstücken» kein Maß hält und alle seine Einfälle ungesiebt zu Papier bringt. Ohne alle Vermittlung, ohne jeglichen Übergang stehen im ersten Satze pathetische Themen und Wiener Tanzweisen nebeneinander, im letzten Choralmelodien und infernale Figuren. Den Entwurf der Hauptsätze scheint der Zufall der täglichen Arbeitslaune bestimmt zu haben.» Hermann Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal*. I. Abteilung: Sinfonie und Suite, 1. Band. Vierte, vollständig neubearbeitete Aufl. Leipzig: Breitkopf und Härtel 1913, 767 f.

234 Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 436.

genständigen Essay der dritten Auflage seiner *Musikalischen Formenlehre* hinzufügte, ist nach Aussage des Autors von der Bruckner-Interpretation Otto Klemperers stark beeinflusst.²³⁵ Hinsichtlich der Stimmungskategorie vertrete ich die These, dass die Erfahrung der Sinnlichkeit und physischen Präsenz der Musik beim Erleben der Interpretation für Leichtentritt ein Faktor war, den er mit Hilfe des Stimmungsbegriffs – mehr oder weniger gelungen – in die Werkinterpretation einzubringen suchte. Damit wird für die Werkinterpretation und die Kategorie von Form in Musik ein neuer Rahmen gesetzt. Denn obwohl der Werktext die Basis der Betrachtung bleibt, werden – sofern man Leichtentritts Ansatz zu Ende denkt – das komplexe Zusammenspiel von Klangfarbe, Klangbalance, Phrasierung, Tempo-Relationen, Gestus und Tonfall jeder einzelnen Realisierung des Werkes zu ebenso konstitutiven Faktoren musikalischer Form wie deren wahrnehmender Nachvollzug durch den Hörer. Dabei greift Leichtentritt in seiner Beschreibung der Komposition immer genau dann auf den Stimmungsbegriff zurück, wenn die konventionellen Formbegriffe an die Grenzen ihrer Aussagekraft stoßen.

Zu Leichtentritts technischen Analysen treten vielfältige Beschreibungen einzelner Motive, Phrasen und ausgedehnterer Abschnitte, die ‹Gestus›, ‹Tonfall› oder ‹Gehalt› näher charakterisieren sollen. Dabei hält Leichtentritt deutlich Distanz zu einer zeitgenössischen Konzertführer-Rhetorik, die häufig im Sinne einer musikalischen Hermeneutik auf die Beschreibung programmatischer Inhalte oder Handlungsnarrative ausgerichtet ist. Gleichzeitig positioniert sich Leichtentritt als Gegenpol zu Ernst Kurth, dem bedeutenden Bruckner-Exegeten der 1920er-Jahre, für dessen Ansicht – wie weiter unten genauer dargestellt wird – die Auffassung entscheidend ist, der musikalische Sinn ergebe sich aus der Innenspannung der Klänge, dem «absolute[n] musikalische[n] Bewegungsinhalt»,²³⁶ der sich als kinetische und potenzielle Energie entfaltet und im «Miterleben [...] ein im wesentlichen im Unterbewußten sich abspielender Empfindungsinhalt»²³⁷ sei.

Um Leichtentritts Gebrauch der Stimmungskategorie zu untersuchen, ist es sinnvoll, seine verschiedenen Darstellungskategorien zu differenzieren. Obwohl Leichtentritt den einzelnen Sätzen Hauptstimmungen zuordnet – «erschauernde Demut»; «Hingebung, trostreicher Frieden»; «frohes Bekenntnis, ju-

²³⁵ Gesine Schröder hat argumentiert, dass Leichtentritts Taktgruppen-Gliederung der klaren Gliederung von Klemperers Interpretation entspricht, vgl. dies., «Bruckners Achte – Klemperer – Leichtentritt», 65–72.

²³⁶ Ernst Kurth, *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Berlin: Hesse 1923, 533.

²³⁷ Ebd., 480. Kurth spricht nur gelegentlich von «Naturstimmung», insbesondere im Zusammenhang mit Passagen aus Wagners Musikdramen.

belnde Daseinsfreude, begeisterte Ekstase»²³⁸ –, greift er in seinen Analysen nur gelegentlich auf die Stimmungskategorie zurück. Über den Mittelsatz des *Scherzo* sagt Leichtentritt beispielsweise, dieser stelle ein «zarteres Intermezzo pastoraler idyllischer Färbung dar, in der Art einer Durchführung».²³⁹ Hinsichtlich des *Scherzo*-Abschnitts lassen sich einige Hinweise finden, was den Eindruck «pastoraler idyllischer Färbung» hervorrufen soll: ein «piano- und pianissimo-Charakter», der nur punktuell durch «klanglich stärkere Heraushebungen» unterbrochen wird. Diese werden ohne Steigerungsabsicht gesetzt und dienen nur den Klangfarbenkontrasten. Leichtentritt charakterisiert den Tonfall weiterhin mit «schwirrend», «huschend», «zarte Umrisse», «luftiges Klanggebilde».²⁴⁰ Es ist also das Zusammenspiel weniger analysierbarer kompositionstechnischer Faktoren und der musikalischen Faktur mit dem Klangcharakter und dem Gestischen der Musik, die die pastorale, idyllische Färbung oder Stimmung evoziert.

An zwei weiteren Beispielen kann demonstriert werden, wie Stimmungen von Leichtentritt als zumindest partiell prägende Instanz wahrgenommen werden. So wird im Verlauf des dritten Themas in der Exposition des Finales eine achttaktige Passage wie folgt beschrieben: «[...] (T. 169–76) läßt über dem Marschrhythmus der Bässe die Geigen in beseeltem Gesange sich aufschwingen, führt aber diese nur angedeutete Stimmung nicht weiter, sondern fällt nach wenigen Takten zögernd ins *pp*, und läßt den Gesang sich ganz entgleiten [...]»²⁴¹ Und über eine Passage, die Überleitung zum zweiten Thema in der Reprise des Finales, schreibt er:

[eine] Klangwelle [...], die in geheimnisvollster Stille sich erst ganz langsam vorwärts wälzt, dann rasch an Kraft gewinnend in immer steileren Zacken sich drohend höher hebt, schließlich mit zermalmender Gewalt zum vernichtenden Schläge auszuholen scheint (T. 532–536). In diesem Moment wandelt sich ganz unerwartet mit wunderbarer Wirkung die Stimmung. Der fromme Gesang des T. 544 einsetzenden zweiten Themas bannt die Gewalt des Ansturms.²⁴²

Der Umschlag von der sich immer bedrohlicher aufbauenden Stimmung des Steigerungsabschnitts (aufsteigende, teils chromatische Linien, sich aufbauende Spannungsharmonik, gleichbleibender punktierter Rhythmus, zunehmend dichter Orchestrklang mit schließlich vollem Blech) geht ohne ausgedehnte Vermittlung in einen kontrastierenden Abschnitt (Streicher, Dynamik *p*, choralartiger Satz) über.

²³⁸ Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 384–436.

²³⁹ Ebd., 396.

²⁴⁰ Ebd., 397.

²⁴¹ Ebd., 418.

²⁴² Ebd., 430 f.

Beide Stellen sind für Leichtentritts expliziten Bezug auf Stimmung instruktiv, da sie – und das ist charakteristisch – für Passagen verwendet werden, die aufgrund ihrer überraschenden, aber für Bruckners Sinfonie durchaus typischen Wendung in eine kontrastierende Klangsphäre mit musikalischer Logik nicht hinreichend oder erschöpfend analysiert werden können. In der ersten Passage wird eine Stimmung durch einen «beseelten, sich aufschwingenden Gesang der Geigen» angedeutet, ohne dass die Stimmung selbst genauer charakterisiert bzw. erörtert würde, wie diese hervorgerufen würde. In der zweiten Passage ist es die Verweigerung der erwarteten Fortsetzung, der Bruch, der die Wahrnehmung der Passage entscheidend beeinflusst.

Neben den oben angeführten Beispielen lassen sich in seinen Kommentaren verschiedene Metaphernfelder unterscheiden, die indirekt evozierte Stimmungen aufrufen; insbesondere seien hier Lichtmetaphorik, Beschreibungen einer religiösen Sphäre und die Musik charakterisierende und psychologisierende Adjektive genannt. So werden B-Tonarten und tiefe Blechbläser wie Posaunen und Tuben mit Verdunkelung, Kreuz-Tonarten und hohe Instrumente mit Licht und Helligkeit konnotiert. Eine Stelle im *Adagio* am Ende des zweiten «B»-Teils (das *Adagio* ist eine erweiterte A-B-A-B-A-Form; Leichtentritt interpretiert den Satz allerdings als eine modifizierte Sonatenform) wird so charakterisiert: «Die hochfeierliche mystische Klangwirkung dieses in der Pracht tiefen Dunkels leuchtenden *Ces* Dur wird in Takt 165–68 abgelöst durch das hell hereinflutende *C* dur-Licht beim erneuten Eintritt des jetzt zu rascher Steigerung und Gipfelung gebrachten dritten Themas.»²⁴³ Mit diesem Deutungsmuster greift Leichtentritt auf eine Hell-Dunkel-Metaphorik zurück, die seit E. T. A. Hoffmanns Rezension von Beethovens 5. Sinfonie – dort erfolgt der dramatisch in Szene gesetzte Umschlag vom *c*-Moll nach *C*-Dur – in der Musikkritik fest verankert ist.²⁴⁴

Auch für die psychologisierenden Charakterisierungen einzelner Passagen seien einige Beispiele genannt. Typisch für diese Beschreibungen sind Ausdrücke wie «ängstlicher Dialog»; «unheimlich zusammenballend»; «einsam», «zart und schon wieder tröstlich»;²⁴⁵ «sehnsuchtsvoller Gebärde»; «düster drohender

²⁴³ Ebd., 406. Leichtentritt bezieht sich hier auf das Ende der Durchführung des *Adagios*. Als weitere Beispiele für Lichtmetaphorik seien angeführt: «heller und leuchtender in der Farbe» (386); «strahlender, heller im Lichte der Kreuz-Tonarten» (387); «über dem Septakkord der Tuben tiefe Verdunkelung» (387); «feierlicher hymnischer Gesang der Tuben, sein mildes Dunkel umstrahlt wie von einer Glorie schimmernden Lichts in den leisen tremoli der hohen Streicher» (403).

²⁴⁴ «Mit dem prächtigen, jauchzenden Thema des Schlußsatzes, *C*-Dur, fällt das ganze Orchester, dem jetzt noch kleine Flöten, Posaunen und Kontrafagott hinzutreten, ein – wie ein strahlendes, blendendes Sonnenlicht, das plötzlich die tiefe Nacht erleuchtet», E. T. A. Hoffmann, Rezension «Sinfonie pour 2 Violons, [...]», in: ders., *Schriften zur Musik* (= *Gesammelte Werke in Einzelausgaben* 9), Berlin: Aufbau 1988, 22–42, hier 38.

²⁴⁵ Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 389.

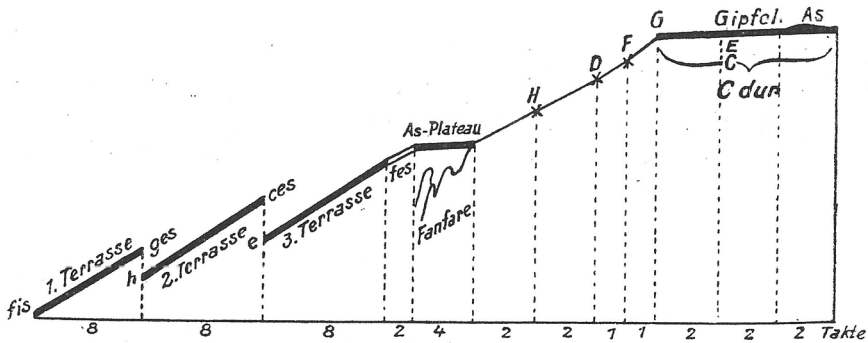


Abb. 11: Anton Bruckner, 8. Sinfonie, Finale, T. 431–74 (Beginn der Reprise), nach Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig³1927, S. 428.

Großartigkeit».²⁴⁶ Hier wäre allerdings im Einzelnen zu prüfen, inwieweit es sich um die Zuschreibung von individuellen Ausdruckshaltungen einzelner Motive oder Phrasen handelt und damit um eine andere Kategorie als Stimmung, da musikalischer Ausdruck konkreter und kleingliedriger ist als der abstraktere und gleichzeitig umfassendere Begriff «Stimmung».

Ein anderes Feld von Metaphern bildet die Landschafts- bzw. Gebirgsmetaphorik, die seit der Romantik – Stichwort Landschaftsmalerei – eng mit dem Stimmungsbegriff assoziiert wird. Insbesondere bei der Beschreibung längerer Steigerungsabschnitte greift Leichtentritt auf alpine Bilder und Erfahrungen des Bergsteigens zurück. So wird zu Beginn der Reprise im Finale die tonale Bewegung der Musik zur Dur-Tonika C als linearer Anstieg charakterisiert, der sich in drei «Terrassen», einem «As-Dur Plateau» und dem schließlich erreichten «Gipfel» C unterteilt (vgl. Abb. 11). In seinem ausführlichen Kommentar beschreibt Leichtentritt den musikalischen Prozess als einen alpinen Gipfelsturm, wobei er über die Darstellung der musikalischen Prozesse hinausgeht und diese in Gestalt einer persönlichen Erfahrung darstellt («Diese Verzögerung und Beschleunigung gibt den Eindruck eines Ermattens der Kraft beim Gipfelanstieg, die nur durch Aufgebot stärkster Willenskraft nach mehrmaligem Zurücksinken überwunden werden kann»²⁴⁷).

Der Stimmungsbegriff, so zeigen die Beispiele, eröffnet dem Formanalytiker Leichtentritt genau diejenigen Interpretationsräume, die seine Formanalyse nicht zu erreichen vermag. Stimmungsbeschreibungen und die Verwendung von Land-

²⁴⁶ Ebd., 419. Zahlreiche Beispiele könnten ergänzt werden, z.B. S. 386, Charakterisierung des ersten Satzes, T. 1–22: «wieder nach langem Zögern zurück»; «schmerzlich klagend»; «schüchtern».

²⁴⁷ Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 428.

schafts- und Gebirgsmetaphorik sind dabei mutmaßlich eng aus der sinnlichen Rezeptions- und Klangerfahrung des Werkes abgeleitet, die für Leichtentritt nach eigener Aussage außerordentlich erhellend war. Für den Formanalytiker Leichtentritt bot der Stimmungsbegriff eine attraktive Handhabe, die Leerstellen, die die Forminterpretation hinterließ, zu füllen. Mit dieser Kategorie, die *per se* unscharf ist und deren Gehalt sich nicht semantisch verfestigt, kann Leichtentritt Passagen charakterisieren, ohne seine Distanz zur Inhaltsästhetik aufgeben zu müssen. Aus der Darstellung wird zumindest implizit klar, dass Leichtentritt durch die Kategorie Stimmung ein Element in die Werkinterpretation einbeziehen kann, das in konventioneller Analyse häufig unterrepräsentiert ist: die Klanglichkeit des Werkes. So widmet Leichtentritt seinen Essay dem Dirigenten Otto Klemperer, dessen Aufführungen des Werkes ihm den Weg zum Verständnis eröffnet haben. Für Leichtentritt war die Erfahrung der Sinnlichkeit und physischen Präsenz beim Erleben der Interpretation offenbar ein wesentlicher Faktor, den er in die Werkinterpretation einzubringen sucht.²⁴⁸ Damit wird für die Werkinterpretation ein neuer Rahmen gesetzt. Denn obwohl der Werktext – oder die Werktexte – die Basis der Betrachtung bleiben, werden – sofern man Leichtentritts Ansatz zu Ende denkt – Klangfarbe, Klangbalance, Phrasierung, Tempo-Relationen, Gestus und Tonfall jeder einzelnen Realisierung des Werkes zu ebenso konstitutiven Faktoren wie deren wahrnehmender Nachvollzug durch den Hörer. Obgleich Leichtentritts technische Analyse aus heutiger Sicht limitiert erscheint, zeigt sich in seiner Verwendung von Stimmungswaleurs ein gerade heute wieder aktuelles Bemühen, sinnliche Präsenz, Klanglichkeit, Gestik und Körperlichkeit von Musik in die Interpretation einfließen zu lassen.

Sind aber, so werden Skeptiker fragen, Stimmungen überhaupt ein Kriterium, das unserer Erfahrung von musikalischen Ereignissen Sinn geben kann? Und selbst wenn das Kriterium ‚Stimmung‘ hilft, unsere komplexen Höreindrücke anzudeuten, so wäre dennoch zu klären, ob diese Kategorie tatsächlich Platz in einem wissenschaftlichen Diskurs hat.

Zweifellos bewegen wir uns auf unsicherem und schwierig zu beherrschendem Terrain, da kompositorische Anlage und wandelbare Faktoren wie Klang, Performanz und Wahrnehmung miteinander in eine komplexe Wechselwirkung treten, deren Resultat durch eine Aufführung erfahrbar ist, aber doch flüchtig und instabil bleibt und nicht pauschal verbindlich sein kann. Stimmungen sind keine Erkenntnisgegenstände, sondern werden evoziert, scheinen auf, verflüchtigen sich; sie hängen auch von der Vorstellungskraft und Phantasie der Interpreten und Hörer ab; vorstellbar sind zudem vielfältige und vielschichtige Stimmungsbilder, die kein einheitliches Bild geben. Dennoch gibt es einige stabile Indikatoren. So gibt der musikalische Text Hinweise, denn Satztechnik, Instru-

²⁴⁸ Leichtentritt bezeichnet in seiner Widmung Klemperers Interpretation als «erleuchtend», vgl. Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, 384, Fn. 1.

mentation, Tempo- und Spielanweisung bleiben zentrale Grundlage der musikalischen Interpretation; aus Text und Interpretation leiten sich auch Stimmungsbilder ab. Auch Aufführungstraditionen, die bestimmte Lesarten prägen, können stabilisierende Faktoren sein, obwohl hier immer Entwicklungen, ja sogar Brüche denkbar sind. Der Kategorie Stimmung wird außerdem die Fähigkeit zugeordnet, disparate Elemente oder Abschnitte in einem Werk einheitlich zu färben und zusammenzubinden. Bei allen Herausforderungen scheint mir Stimmung daher eine Kategorie zu sein, die ergänzend zu unserem analytischen Instrumentarium eingesetzt werden kann und greifbar zu machen vermag, was die US-amerikanische Musikwissenschaftlerin Carolyn Abbate in ihrem Artikel «Music – Drastic or Gnostic?»²⁴⁹ als «drastisch» bezeichnet hat. Damit verleiht Abbate einer Auffassung Ausdruck, die unmittelbarste und die Essenz der Kunstform Musik erst offenlegende Erfahrung sei nicht «gnostisch», d. h. basiere nicht auf dem Modus einer analytisch-intellektuellen, erinnernden Auffassung und historisierenden Interpretation, sondern «drastisch», d. h. sie basiere auf der unmittelbaren Begegnung mit dem klingenden Werk im Hier und Jetzt, wie sie nur in der Begegnung des Aufführenden oder Hörenden mit Musik möglich sei.²⁵⁰ Was sich bei Leichtenritt mit seinem indirekten Bezug auf performative und wahrnehmungsästhetische Aspekte andeutet, wird bei Abbate konsequent weitergedacht. In ähnliche Richtung geht das Buch *Beyond the Score* des britischen Musikwissenschaftlers Nicholas Cook mit seiner Hauptthese, die für jede Beschäftigung mit Musik zentralen Aspekte der Performanz würden von der Musikwissenschaft, die in ihrem Selbstverständnis primär Textwissenschaft sei, bislang kaum berücksichtigt.²⁵¹

249 Carolyn Abbate, «Music – Drastic or Gnostic?», in: *Critical Inquiry* 30/3 (2004), 505–36.

250 «Music's effects upon performers and listeners can be devastating, physically brutal, mysterious, erotic, moving, boring, pleasing, enervating, or uncomfortable, generally embarrassing subjective, and resistant to the gnostic», ebd., 514.

251 Vgl. Cook, *Beyond the Score*, 1. Darüber hinaus sind sowohl Scott Burnhams einflussreiche Mozart-Studie *Mozart's Grace* (Princeton [NJ]: Princeton University Press 2012) als auch Richard Cohns Artikel «Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age» (in: *Journal of the American Musicological Society* 57/2 [2004], 285–323) Belege dafür, dass die Berücksichtigung sinnlicher Erfahrung in der musikalischen Interpretation keine isolierte Erscheinung ist, sondern inzwischen selbst in der Musiktheorie zu einer Verknüpfung mit Bedeutungen geführt hat.

V. Formtheorien im frühen 20. Jahrhundert

1. Die Situation um 1900

1.1. Hugo Riemanns formtheoretisches Denken: Grundlagen und Bruchstellen

Hugo Riemann – um 1900 einer der profiliertesten und wirkungsmächtigsten Musiktheoretiker im deutschsprachigen Raum, dessen Schriften die weitere Entwicklung des Faches Musikwissenschaft entscheidend geprägt haben¹ – listet in einem für die Disziplin Musikwissenschaft maßgeblichen programmatischen Entwurf, seiner in erster Auflage 1908 erschienenen Monografie *Grundriß der Musikwissenschaft*,² die Formenlehre unter der Rubrik einer «musikalischen Fachlehre» und damit als Teil der Musiktheorie auf. Die Bedeutung der Disziplin Formenlehre für die musiktheoretische Ausbildung liege, so Riemann, in ihren Möglichkeiten, elementare analytische Fähigkeiten zu vermitteln, kompositionstechnische Prinzipien exemplarischer Kompositionen zu studieren und diese Erkenntnisse für die eigene kompositorische Praxis zu nutzen. Die systematische Formenlehre stelle dazu die formalen Grundkategorien bereit. Wie Riemann weiter ausführt, beruhe das Verständnis musikalischer Formen auf der «grundlegende[n] Bedeutung der achttaktigen Periode» und der «Unterscheidung eigentlich konstruktiver Teile des Aufbaues».³ Das Erkennen der fundamentalen Bauprinzipien, d. h. die Erfassung der Konstruktionsgrundlagen auch komplizierter strukturierter thematischer Abschnitte ebenso wie die Fähigkeit, diese von «überleitendem und füllendem Beiwerk»⁴ zu unterscheiden, bereichere schließlich die eigenen Kompositionen. Gleichzeitig betont Riemann, dass bei der Analyse, insbesondere aber bei der eigenen kompositorischen Umsetzung dieser Konstruktionsprinzipien die ästhetische Komponente eine wichtige Funktion besitze und

1 Zur Rezeption von Riemanns Musiktheorie vgl. Ludwig Holtmeier, «The Reception of Hugo Riemann's Music Theory», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, Oxford: Oxford University Press 2011, 3–54.

2 Hugo Riemann, *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig: Quelle und Meyer 1908; Zitate nach der vierten Aufl., durchgesehen von Johannes Wolf, Leipzig: Quelle und Meyer 1928.

3 Ebd., 103.

4 Ebd., 104.

als Teil der Disziplin Formenlehre vermittelt werden müsse. So schreibt Riemann beispielsweise in Hinblick auf Motive:

Daß das einzelne Motiv einen ganz bestimmten Ausdruckswert hat, daß daher eine Andersbegrenzung der Motive ihren Sinn vollständig verkehren kann, daß ein Takt kein Motiv ist und daß eine Pause keineswegs immer eine Lücke zwischen zwei Motiven bedeutet, im Gegenteil die intensivsten, emphatischsten Wirkungen oft auf Pausen im Motiv beruhen, muß Gegenstand planmäßiger Unterweisung werden, wenn nicht die Schule dauernd eine ihrer höchsten Pflichten versäumen will.⁵

Folgerichtig müsse es daher insbesondere im späteren Stadium des Kompositionsunterrichtes ein Zweck der Formenlehre sein, «den innigen Konnex zwischen der Wissenschaft der Musik und der praktischen Kunstübung fortgesetzt zu wahren.»⁶ Damit weist Riemann der Formenlehre die Funktion zu, neben ihrer Bereitstellung eines systematischen Ordnungssystems von syntaktischen Einheiten und Gattungsformen (Wissenschaft) gleichzeitig aufgrund der analytischen Erkenntnisse klassischer Werke als ein Wegweiser für angemessene, d. h. ästhetisch gute künstlerische Handlungsoptionen, zu agieren und somit eine Brücke zwischen (Musik)wissenschaft und künstlerischer Praxis zu schaffen.

Um die Jahrhundertwende definierte Riemann, der die Formenlehre-Tradition des späteren 19. Jahrhunderts in einer an sein eigenes musiktheoretisches System angepassten Fassung als Kompositionslehre aktualisierte und gleichzeitig mittels seiner zahlreichen Einführungen, der seinerzeit äußerst beliebten «Katechismen», popularisierte, in der sechsten Auflage seines *Musik-Lexikon* [1905] «Formen, musikalische» folgendermaßen:

Keine Kunst kann der Form entbehren, die nichts andres ist als der Zusammenschluß der Teile des Kunstwerks zum einheitlichen Ganzen; *dieser Zusammenschluß ist aber nur möglich, wenn die verschiedenen Elemente in innerer Beziehung zu einander stehen; andernfalls ist das Resultat nur eine äußere Vereinigung, ein Aneinanderreihen.* Die oberste Forderung für alle Formgebung, auch die musikalische, ist daher Einheit; diese kommt aber erst zur vollen Entfaltung ihrer ästhetischen Wirkung am Gegensätzlichen, am Kontrast und Widerspruch (Konflikt). Die Einheit in der speziell musikalischen Gestaltung tritt uns entgegen im konsonanten Akkord, in der Ausprägung einer Tonart, dem Festhalten einer Taktart, eines Rhythmus, in der Wiederkehr rhythmisch-melodischer Motive, der Bildung und Wiederkehr *abgerundeter* [ersetzt durch «prägnanter»] Themen; der Kontrast und Konflikt im Harmoniewechsel, der Dissonanz, Modulation, dem Wechsel verschiedener Rhythmen und Motive, der Gegenüberstellung im Charakter gegensätzlicher Themen. Der Kontrast muß in einer höhern Einheit aufgehoben, der Konflikt gelöst werden, d. h. die Akkordfolge muß eine Tonalität (Tonart) ausprägen, die Modulation muß sich um eine Haupttonart bewegen und zu ihr zurückführen, die Dissonanz muß sich auflösen, aus den Wirren der Durchführungsteile müssen die Themen wieder heraus-

5 Ebd., 103.

6 Ebd., 104.

treten etc. So ergeben sich die Gesetze für die spezifisch musikalische Gestaltung aus allgemeinen ästhetischen Prinzipien.⁷

Die «Gesetze für die spezifisch musikalische Gestaltung», die in diesem Zusammenhang die formalen Grundlagen des Werkes auf dessen Mikro- wie Makroebene betreffen, beruhen auf dem allgemeinen ästhetischen Prinzip «Einheit in der Mannigfaltigkeit», das nach Riemanns Vorstellung durch die Kategorien «Einheit», «Kontrast» und «Widerspruch (Konflikt)» präzisiert werden kann. In Abweichung von der in der Weimarer Klassik fundierten Tradition, die Idee von der Einheit in der Mannigfaltigkeit im klassisch-ideal geformten Kunstobjekt zu verorten, gewinnt für Riemann, vermutlich unter dem Einfluss der Ästhetik Gustav Theodor Fechners, die Wahrnehmung des Betrachters eine entscheidende Rolle.⁸

Die von Riemann als wesentlich bestimmten «Elemente des musikalischen Ausdrucks», d. h. Melodie, Harmonie, Rhythmus, Takt und Tempo, die von den ergänzenden, Dynamik und Klangfarbe, vervollständigt werden,⁹ sind gemäß der oben erwähnten drei ästhetischen Grundrelationen, Einheit, Kontrast und Widerspruch in der Komposition zu entfalten. Die Herleitung der theoretischen Grundlagen dieser Prinzipien ist Aufgabe der «allgemeine[n] Lehre vom logischen Aufbau der Tonstücke», d. h. der Bereich der «abstrakten (allgemeinen) Formenlehre».¹⁰ Mit dieser erhebt Riemann den Anspruch, nicht nur eine Grundlegung für die «angewandte (spezielle) Formenlehre», also für die Besprechung der historisch bedingten (Instrumental)formen, bereitzustellen, sondern auch die allgemein gültigen Grundsätze vergangener, gegenwärtiger und zukünftiger musikalischer Formprinzipien zu formulieren:

7 Hugo Riemann, Art. «Formen, musikalische», in: *Musik-Lexikon*. Fünfte, vollständig umgearbeitete Aufl. Leipzig: Hesse 1900, 332–34, hier 332; die kursivierten Passagen sind in der siebenten vollständig umgearbeiteten Aufl. Leipzig: Hesse 1909, 420 f, hier 420, gestrichen.

8 In seiner *Vorschule der Ästhetik* schreibt Gustav Theodor Fechner 1876: «Zuvörderst kommt es objektiverseits dabei auf die Einheit und Mannigfaltigkeit wesentlich nur insoweit an, als sie auch als solche von uns aufgefaßt wird, und hiermit sich in eine subjektive umsetzt», Fechner, *Vorschule der Ästhetik*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1876, 57. Die Möglichkeit der subjektiven Auffassung und damit das Auslösen des ästhetischen Gefühls von Lust bzw. Unlust kann außer Kraft gesetzt werden, wenn das Phänomen uns «gewöhnlich» geworden ist oder die Wirkung durch gegenteilige Bestrebungen überdeckt wird (vgl. ebd., 57 f.). Zur Rezeption Fechners durch Riemann vgl. auch Lotte Thaler, *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* (= *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten* 25), München: Katzbichler 1984, Kapitel «Die Einheit und die Mannigfaltigkeit», 97–103.

9 Vgl. Hugo Riemann, *Große Kompositionslehre. Erster Band: Der homophone Satz*, Berlin: Spemann 1902, 7.

10 Hugo Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)* (= *Max Hesses illustrierte Katechismen* 8/9), dritte verb. Aufl. Leipzig: Hesse 1905, 1.

*Die Gesetze der allgemeinen Formenlehre stehen über denen der angewandten, sind allgemein gültige, nicht nur für die bereits gewordenen sondern (sofern sie richtig gefaßt sind) auch für alle etwa noch weiterhin entstehenden Formen; sie sind Theorie im eminenten Sinne des Worts.*¹¹

Die Kenntnis der die angewandte Formenlehre fundierenden allgemeinen Formtheorie ist dabei eine notwendige, aber keine hinreichende Voraussetzung künstlerisch anspruchsvoller kompositorischer Tätigkeit. Künstlerische Begabung zeige sich vor allem an der nicht lehrbaren Fähigkeit zum «Erfinden bedeutender Ideen»;¹² der erforderliche «lebendige Tonsinn»¹³ kann allenfalls entwickelt werden. Ziel bleibt für Riemann das organisch geformte Werk, dessen Zusammenhalt nicht auf mechanischen Regeln beruhe: «Zunächst wird die Tonfolge oder Accordfolge durch Aufhebung der Willkürlichkeit, durch die Bedingung der Übersichtlichkeit und des inneren Zusammenhangs zum organischen Bilden, zum Werden, Wachsen.»¹⁴ Es ist daher auch die Aufgabe der Kompositions- und Formenlehre, durch die theoretische Klärung von Grundlagen und wesentlichen Prinzipien die «Verwertung von Ideen», die Möglichkeiten «kunstgerechte[r] Fortspinnung»¹⁵, zu vermitteln.

Um die Prinzipien des logischen Aufbaus der Kompositionen darlegen zu können, ist es zunächst notwendig, die spezifischen Bedingungen der Auffassung von Musik zu klären, da diese als Zeitkunst anderen Grundsätzen folge als beispielsweise Architektur:

Es ist klar, dass der Begriff der Form von den sichtbaren und greifbaren Gestalten der Erscheinungswelt auf die in stetem Flusse, steter Bewegung befindliche Welt des Hörbaren erst übertragen worden ist. [...] Beim Tonbild ist nun der zeitliche Verlauf in viel hervorspringender Weise die Grundlage der geschehenden Wahrnehmung. Die sichtbare Gestalt existiert doch bereits in ihrer Ganzheit und wird nur zufolge der Beschränktheit unseres Auffassungsvermögens erst allmählich verstanden; dagegen setzt sich das Tongebilde erst allmählich zusammen und zwar nur in unserem Geiste – außerhalb desselben besteht es nur als ein Prozeß, als eine Bewegungsform, die fort und fort ihr Wesen wechselt, das Werk besteht also eigentlich niemals in seiner Ganzheit; denn wenn das Ende herankommt, ist der Anfang, ja alles andere bereits wieder vergangen! Welch hohes Wunder vollzieht sich da, wenn diese wechselnden Schwingungsformen der Luft in unserer Erinnerung bleibende Eindrücke hinterlassen, so dass schließlich vor unserem Geiste ein Bild vollendet steht, das hinter dem erhabensten Bauwerke an Großartigkeit nicht zurückbleibt! Dieses Wunder wird dadurch möglich, dass die zeitlich geschehenden Verän-

11 Ebd.

12 «Das Erfinden bedeutender musikalischer Ideen kann nicht gelehrt werden: dieselben sind eine Gabe des Himmels und fallen dem Genie ohne Arbeit und Mühe zu», ebd., 2.

13 Ebd., 3.

14 Hugo Riemann, «Das formale Element in der Musik» [1880], in: ders., *Präludien und Studien*, Bd. 1, Leipzig: Seemann 1895, 40–53, hier 48.

15 Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, 3.

derungen der Schallschwingungen sofort in eine Art räumlicher Vorstellungen umgesetzt werden; gerade umgekehrt wie der Geist das ruhend existierende Körperliche sich in Bewegungsformen umsetzt durch Verfolgen der Grenzlinien, so verdichtet er sich hier gleichsam das nur als Bewegung, nur als verlaufende Linien Existierende zu ruhenden Formen. [...] Aber die Musik hat durchaus nicht zum Endzweck die hörbare Nachbildung irgend welcher Gebilde der sichtbaren Welt für die Illusion; vielmehr ist sie in erster Linie unmittelbarer Ausdruck der Empfindung, Offenbarung des Seelenlebens in unweigerlich das Mitempfinden erzwingender Form. [...], wir geben ihnen [den Erscheinungen der hörbaren Welt], die zunächst nur Empfindungsausdruck sind, einen Körper, indem wir die Linien der Bewegungen in der Erinnerung festhalten und miteinander vergleichen.¹⁶

Diese Darstellung basiert auf der These, dass unsere Musikwahrnehmung auf zwei strukturellen Prinzipien beruht: Musik wirkt zunächst unmittelbar als «Ausdruck der Empfindung». Auf dieser emotionalen Ebene kommuniziert Musik direkt; der Hörer erleidet die Empfindungen, die Musik in ihm auslöst. Diesem ersten, unmittelbaren Eindruck zeitlich nachgeordnet entsteht im Bewusstsein durch reflexive Tätigkeit («festhalten und miteinander vergleichen») ein stabiler imaginärer räumlicher Körper. In diesem Vorgang wird die fließende Bewegung, der dynamische, zeitliche Prozess von Musik zum Stillstand gebracht und in räumliche Vorstellungen, in ein stehendes «Bild», umgeformt.¹⁷

In der abstrakten Formenlehre entwirft Riemann einen Formbegriff, der die besonderen Wahrnehmungsbedingungen der Zeitkunst Musik (in Abgrenzung zu den räumlichen Künsten) zu berücksichtigen versucht. So werden bereits in seinem 1887 erstmals veröffentlichten Text «Wie hören wir Musik?» die spezifischen Wahrnehmungsbedingungen von Musik grundlegend für sein musikalisches Formkonzept:

Der Beschauer des Kölner Doms, der nicht selbst Architekt ist, befindet sich nun aber in einem gewaltigen Vorteil gegenüber dem Hörer der neunten Symphonie, der nicht Musiker ist. Jener steht vor dem Dom, läßt sein Bild, so lange er will, auf seine Phantasie wirken und versteht zunächst den Totalaufbau und allmählich mehr und mehr das Detail; er begreift zunächst die Symmetrien im großen und dringt von diesen allmählich zu den kleineren vor. Anders der Musikhörer. Flüchtig eilt das Tonbild an seinem Ohr vorüber, und wenn es ihm nicht sofort gelang, es festzuhalten, so ist die Möglichkeit, durch Vergleichung mit ihm Nachfolgendem es besser zu verstehen, verloren. Alles hängt also vom *scharfen Auffassen der kleinsten Gebilde* und ihrer richtigen *Beziehung aufeinander*, also vom Verständnis der kleinsten Symmetrien ab.¹⁸

¹⁶ Ebd., 5 f.

¹⁷ Riemanns Auffassung vom Bild als stabiles Objekt rekurriert auf einen konventionellen Bildbegriff, von dem sich die neuere Bildtheorie distanziert hat (vgl. Gottfried Boehm, «Die Wiederkehr der Bilder», in: *Was ist ein Bild?*, hg. von dems., München: Fink 1994, 11–38).

¹⁸ Hugo Riemann, *Grundlinien der Musik-Ästhetik. Wie hören wir Musik?* Leipzig: Hesse ³1911, 44 f.

Riemann geht davon aus, dass das Verstehen von Musik notwendigerweise auf strukturellem Hören beruht, d. h. der Fähigkeit, deutlich gegliederte und umrissene «Tonbilder» in ihrem zeitlichen Verlauf wahrzunehmen und in einem rationalen, geistigen Prozess als Einheiten zu erfassen; der musikalische Sinn dieser Einheiten ergibt sich aus einer in dieser Passage nicht näher erörterten Symmetrie, die durch ein In-Beziehung-Setzen zustande kommt. Das musikalische Werk existiert in der äußeren Welt nur als flüchtige akustische Erscheinung, als «eine Bewegungsform, die fort und fort ihr Wesen wechselt», und nur «in unserem Geiste» zu einem sich konstituierenden und schließlich vollständig abgeschlossenen, quasi räumlich aufgefassten «Gebilde» wird.¹⁹ Wenn Riemann diesen Prozess in den *Grundlinien der Musik-Ästhetik* in Analogie zu dem Betrachten räumlicher Körper setzt, so beschreibt er den Vorgang als eine «Symmetrie des Nacheinander»: «Das Musikhören ist also wie das Anschauen eines architektonischen Kunstwerks nach der formalen Seite ein Verfolgen symmetrischer Bildungen».²⁰ Das bei Reissmann besonders hervorgehobene relationale Verhältnis zwischen Abschnitten tritt bei Riemann zunächst zugunsten eines symmetrischen Bauprinzip, das im ersten Schritt am Beispiel einzelner Phrasen entwickelt wird, zurück. In seiner *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre* (1887) charakterisiert Riemann diesen Prozess der mentalen Zusammenfügung temporaler Fragmente als «progressive Synthesis», die zu einem Verständnis des Ganzen führe.²¹

Dieses Konzept stellt Riemann zunächst am Beispiel der in seinem Entwurf elementarsten syntaktischen Einheit, der achttaktigen Phrase, die auf dieser Ebene als «Ganzes» gedacht wird, dar. Symmetrische Beziehungen innerhalb einzelner Phrasen prägen sich nach Riemann durch ein Korrespondenzverhältnis aus, indem einem ersten Teil A ein korrespondierender, antwortender und Symmetrie herstellender Teil B folgt; als elementare Grundlage dieses Verhältnisses bestimmt Riemann die metrische Relation «leicht» – «schwer». Riemann knüpft die Ausprägung der Symmetrie an eine Eigenschaft des zweiten Teils, die schlussbildend wirke. Diese schlussbildende Wirkung schreibt er in seinem theoretischen Entwurf einer metrischen Schwerpunktbildung zu, die auf der Ebene der achttaktigen Einheit gedacht in der Regel mit einem kadenzialen Abschluss und einer melodischen Schlusswendung der Phrase einhergeht.²² Sobald nicht alle Parame-

19 Vgl. dazu auch Hugo Riemann, *Katechismus der Kompositionslehre*, Leipzig: Hesse 1889, 4.

20 Riemann, *Grundlinien der Musik-Ästhetik*. *Wie hören wir Musik?*, 45.

21 Vgl. Hugo Riemann, *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, Hamburg: Richter 1887, 2.

22 Zum Prinzip der Metrik bei Riemann vgl. William E. Caplin, «Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press 2002, 657–94, ins. 683–91.

ter – Melodik, Harmonik und Metrik – zusammenfallen, sondern auseinander-treten, resultieren weniger starke Schlussbildungen (Halbschlüsse, Trugschlüsse etc.).²³ So resümiert Riemann zu Beginn des ersten Paragraphs seiner *Systematische Modulationslehre*:

Diese beiden Faktoren: die *harmonische Kadenzierung* und die *rhythmische Symmetrie* konstituieren das, was man die *Form der Musik* nennt. Den eigentlichen *Inhalt* bilden dagegen die als Abbild seelischen Geschehens aufzufassenden, die Seele des Hörers direkt in Mitleidenschaft ziehenden melodischen, dynamischen und agogischen Steigerungen und Minderungen; damit soll natürlich nicht in Abrede gestellt werden, dass auch Harmonie und Rhythmus am Inhalt wesentlichen Antheil haben, wie es niemandem einfallen wird zu leugnen, dass die melodische Führung und die dynamische und agogische Ausstattung der formalen Gestaltung wesentliche Hülfe leisten. [...]

Während es möglich und bis zu einem gewissen Grade selbstverständlich ist, dass man ein architektonisches Kunstwerk zunächst mit einem Blick in seiner Totalität erfasst und erst dann *analytisch* zur Auffassung der Details übergeht, ist das Verständniss eines musikalischen Kunstwerks nur auf dem umgekehrten Wege zu gewinnen; denn selbst ein gedruckt vor uns liegendes Werk kann nicht erst in seiner Totalität und dann in seinen Details verstanden werden, da es auch der Leser (der ja ebenfalls mit der Hülfe der Vorstellungskraft hört) sich im zeitlichen Verlaufe aus kleinen, aneinandergereihten Bruchstücken im Gedächtniss zu grösseren Dimensionen aufbauen muss. Das Verstehen des Ganzen ist also die Folge einer fortgesetzten *Synthese*.²⁴

Der Hörer partizipiere unmittelbar an den graduellen Modifikationen der Intensität, die durch Veränderungen von Melodie, Dynamik und Agogik gesteuert werden. Riemann schildert dies als ein passives Erleiden («die Seele des Hörers direkt in Mitleid ziehend»); diesen Wahrnehmungsbereich setzt er mit dem inhaltlichen Aspekt von Musikerfahrung gleich. Hans-Joachim Hinrichsen hat diesen Aspekt von Riemanns Denken ausführlich kommentiert und in dessen theoretischem Entwurf einen engen Bezug zwischen praktischer Interpretation und wissenschaftlicher Deutung aufgezeigt. Riemann habe als Schüler des Pianisten und Dirigenten Hans von Bülow «die Phrasierung aus einem Mittel der Vortragsästhetik in ein Instrument der Werkdeutung, ja in ein Moment der vermeintlich objektiven Kompositionsstruktur verwandelt».²⁵ Struktureigenschaften sind jedoch keineswegs in der Komposition einfach gegeben, sondern Ergebnis von Interpretationen, und so zeige sich, so Hinrichsen, die Wechselwirkung von klingender Realisation und theoretisch postulierten Repräsentationen. Denn grundsätzlich gelte für die Musikwissenschaft, dass «[e]s [...] nie <das Werk selbst> [sei], zu dem eine wissenschaftliche Analyse des Notentextes vorstößt,

23 Vgl. Riemann, *Systematische Modulationslehre*, 1 f.

24 Ebd., 2.

25 Hans-Joachim Hinrichsen, «Musik – Interpretation – Wissenschaft», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1 (2000), 78–90, hier 86.

sondern immer dessen kategoriale Repräsentation im Zirkel von notiertem Text und klingender Realisierung und damit von praktischer und theoretischer Interpretation.»²⁶ Komplementiert wird die von Riemann im obigen Zitat geschilderte Wahrnehmungsart durch die formalen Dispositionen in der Musik, die sich durch «harmonische Kadenzierung» und «rhythmische Symmetrie» konstituieren. Diese Konzeption von Form beruht auf dem Zusammenspiel von «Addition» und «Synthese»: Kurze, durch deutliche Einschnitte voneinander abgegrenzte syntaktische Einheiten, von Riemann «Tonbilder»²⁷ genannt, werden sukzessiv miteinander in Beziehung gesetzt und in einem synthetischen Prozess in der Auffassung des Hörers zu einem Ganzen verbunden. Bevor Riemanns Vorstellung über den Akt der Zusammenfassung, die Synthese, näher erläutert wird, ist zunächst die Struktur der einzelnen Partikel zu erörtern.

Ähnlich wie die deskriptive Linguistik zerlegt Riemann musikalische Phänomene in kleinste Bestandteile und arbeitet davon ausgehend die Prinzipien des Aufbaues größerer Einheiten heraus. Seine «allgemeine Lehre vom logischen Aufbau der Tonstücke» beginnt mit einer strukturellen Analyse der kleinsten Elemente, d. h. der Motive; deren Zusammenschluss zu umfangreicheren syntaktischen Einheiten (Halbsatz) bis hin zu symmetrischen Perioden, ausgedehnten Abschnitten und schließlich Formteilen wird systematisch behandelt. Die elementarste Einheit stellt das Motiv dar, das durch seine melodisch-harmonisch und rhythmisch-metrische Anlage einen individuellen Charakter bzw. «Ausdruckswert» ausprägt. Riemann vergleicht Motive auch mit «sichtbaren Geste[n]»²⁸ und nähert mit dieser Definition «Form» und «Inhalt» einander an. Konstituierende Merkmale eines (einstimmigen) Motivs, das immer mindestens zwei Noten umfasst, sind Melodie, Rhythmus und Dynamik. Bereits in seinen frühen Schriften bestimmt Riemann nicht die Tonhöhenstruktur, sondern Betonungen im Sinne zeitlicher Markierungen als das entscheidende, die Abfolge strukturierende Element. Dabei vertritt er zunächst die These, ein «metrisches Motiv» sei durch «dynamische Schattierung» bestimmt.²⁹ Schließlich entwickelt er aufgrund

26 Ebd., 89. Diese Aussage führt Hinrichsen auch zu der Schlussfolgerung, dass Veränderungen in der Interpretationspraxis – und jede Aufführungs- und Interpretationskultur ist historischen Entwicklungen unterworfen – zu Modifikationen in der theoretischen Reflexion von Musik und Musikwerken führen müssten (vgl. ebd., 89 f).

27 Vgl. ebd., 3.

28 Vgl. Riemann, *Große Kompositionslehre*, Bd. 1, 9: «Jedes dieser Motive [...] hat [...] seinen ganz bestimmten Ausdruckswert, ist etwa einer Handbewegung, überhaupt einer sichtbaren Geste vergleichbar». Ausführlicher legt Riemann in *Musikalische Rhythmik und Metrik* dar: «Ein Motiv ist also ein Melodiebruchstück, das für sich eine kleinste Einheit von selbständiger Ausdrucksbedeutung bildet, die einzelne Geste des musikalischen Ausdrucks», vgl. ders., *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1903, 14.

29 Vgl. William Caplin, «Riemann's Theory of Dynamic Shading: A Theory of Meter», in: *Theoria* 1 (1985), 1–24.

verschiedener konzeptueller Probleme dieser Auffassung eine Theorie der Metrik, die auch noch die Rezeption Riemanns im frühen 20. Jahrhundert dominierte, wenngleich sich ihr Einfluss – wie auch der seiner Phrasierungslehre, nicht aber der seiner praktischen Harmonielehre – kontinuierlich abschwächte.³⁰ In diesem Theorieentwurf bestimmt Riemann die rhythmische Komponente als das prägendste Merkmal: «[D]ie vornehmste Eigenschaft eines Motivs ist seine Stellung im Takt.»³¹ Damit folgt Riemann aber keineswegs der Theorie Hauptmanns, der die taktmetrische Struktur als Grundlage der musikalischen Entfaltung betrachtete: «*Metrum*», so Hauptmann, «wollen wir das stetige Maass nennen, wonach die Zeitmessung geschieht. *Rhythmus*, die Art der Bewegung in diesem Maasse.»³² Riemann geht hingegen von der rhythmischen Gestaltung des Motivs aus, auf die das Taktmetrum keinen Einfluss nimmt. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die implizierte Abstraktion der rhythmischen Ebene von anderen Parametern (Tonhöhenstruktur, Tonstärke). Wie die unten wiedergegebene, später publizierte grafische Darstellung zeigt, konzipiert Riemann den syntaktischen «Normalfall», eine achttaktige Periode, als eine Folge von Einheiten (Takt, Zweitaktgruppe, Halbsatz), die jeweils mit einem Schwerpunkt abschließen (der Schwerpunkt löst aus, dass wir das Ende als Ruhepunkt und Schluss wahrnehmen):

Die Begriffe leichter (erster) und schwerer (antwortender, zweiter) Takt, erste (aufstehende) und zweite (antwortende) Zweitaktgruppe, erster Halbsatz (Vordersatz) und

30 Vgl. zur Rezeption der Theorien Riemanns im 20. Jahrhundert den Überblick bei Ludwig Holtmeier, «Grundzüge der Riemann-Rezeption», in: *Musiktheorie* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005, 230–62; zur Theorie der Metrik Caplin, «Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», bes. 683–91; zu Riemanns Rhythmus-Theorie außerdem Wilhelm Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern: Francke 1975, insbesondere 180–99. Riemanns späte Rhythmustheorie ist formuliert in *Große Kompositionslehre*, Berlin: Spemann 1902–03; *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1903; *Grundriß der Kompositionslehre*, Leipzig: Hesse ³1905; *Vademecum der Phrasierung*, Berlin: Hesse ²1906; *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Berlin: Hesse ³1906; *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*, Berlin: Hesse 1906; «Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1916*, 23. Jg., Leipzig: Peters 1917, 1–21.

31 Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, 8. Zur theoretischen Begründung verweist Riemann auf sein *System der musikalischen Rhythmik und Metrik* (Leipzig 1903), vgl. dazu auch Seidel, *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, 157–99. Im *Grundriß der Kompositionslehre* illustriert Riemann seine Theorie, indem er ein Motiv in seiner Stellung im Takt verschiebt; dies sei die äußerst mögliche Veränderung und entferne ein Motiv von seiner Ausgangsgestalt mehr als melodische, dynamische oder rhythmische Modifikationen.

32 Moritz Hauptmann, *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1853, 223.

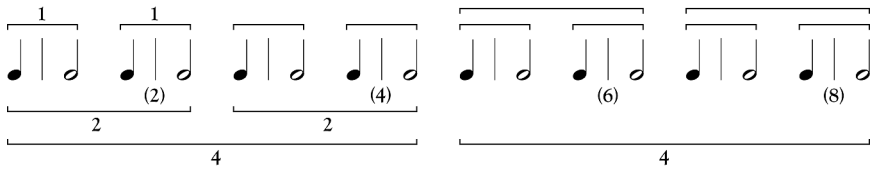


Abb. 12: «Reguläres Schema einer achttaktigen Periode», nach Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1903, S. 13.

zweiter Halbsatz (Nachsatz) führen zum Verständnis des regulären Schemas der vollständigen *achttaktigen Periode*:³³

Sofern der Schluss in einer zweiteiligen Einheit metrisch schwer ist, muss das erste Glied, der Beginn, metrisch leicht sein (Abb. 13 a). Wie die Abbildungen aus dem Aufsatz «Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen»³⁴ und aus dem *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre* zeigen, entsteht so eine symmetrische, auf allen Ebenen analog gebildete, hypermetrische Struktur, die durchgehend dem metrischen Schema «leicht» – «schwer» folgt und auf einer schweren Zeit schließt. Aus Beispiel (b) wird ersichtlich, wie Riemann mit niedertaktig beginnenden Abschnitten verfährt. In der zweiten Zeile, die mit einem vollen Takt beginnt, wird dieser ganze Takt als «leicht» deklariert, auf den wieder ein schwerer Takt folgt. Riemann stellt dabei die Grundeinheit halbe Zählzeit auf den ganzen Takt um und generiert so wieder die gewünschte metrische Struktur.³⁵

Dieses Modell repräsentiert nach Riemann die wesentlichen Kategorien, aufgrund derer sich der Verlauf von Musik strukturiert, indem es auf formaler

33 Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, 13. Die oben eingefügte Abbildung 12 folgt direkt auf das Zitat.

34 Hugo Riemann, «Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen», Leipzig 1917.

35 Die ästhetische Bedeutung versucht Riemann erneut mit dem Vergleich der visuellen mit der auditiven Wahrnehmung zu erläutern: «Da nun aber alle musikalische Gestaltung als zeitlicher Verlauf sich vollzieht, so sind solche einander entsprechende, inhaltlich aufeinander bezogene Formglieder nicht wie in der simultanen Ordnung der Architektur gleichzeitig gegeben und ihre Beziehung aufeinander ist nicht gleichmäßig von jedem von beiden aus verständlich (wie man z. B. die gleiche Struktur zweier Türme, die eine Giebelwand flankieren von jedem von beiden aus oder auch von der Mitte aus nach beiden gleichzeitig verstehen kann), vielmehr wird die musikalische Symmetrie erst mit dem Eintritt des Zweiten und dem Erkennen seiner Korrespondenz perfekt, gelangt erst durch das Anhören und Begreifen des Zweiten in seinem Verhältnis zum Ersten zum Abschluß. Darum ist ein solches Zweite das dies größere Formglied erst abschließende und erhält dadurch einen besonderen ästhetischen Wert, den man als *vermehrtes Gewicht* zu bezeichnen pflegt», Hugo Riemann, *Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin: Spemann 1900, 141.

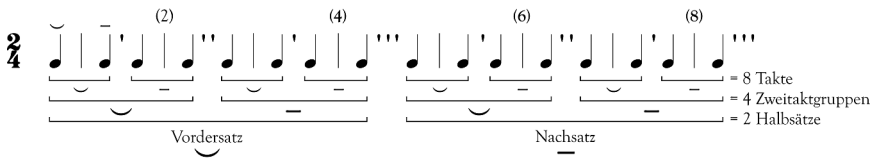


Abb. 13: (a) Hugo Riemann, «Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1916*, 23. Jg., Leipzig: Peters 1917, S. 1–21, hier S. 11.

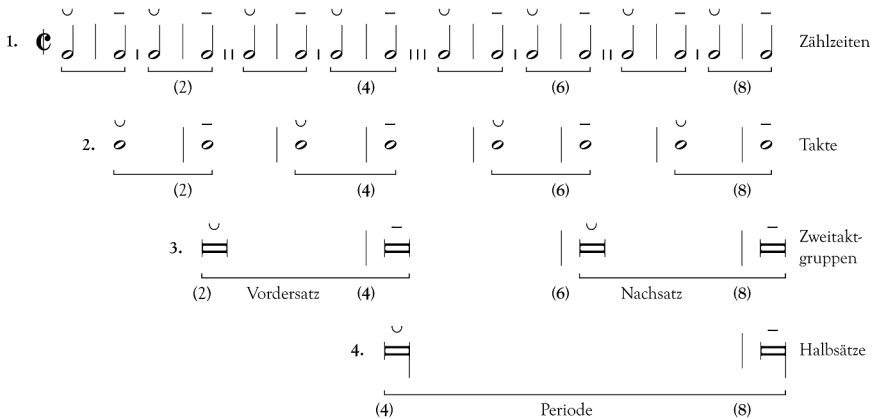


Abb. 13: (b) Hugo Riemann, *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*, Berlin: Hesse 1906, S. 180.

Ebene das Verhältnis der einzelnen Bausteine (Motive) – und zwar aufsteigend von der niedrigsten Hierarchieebene, dem zweigliedrigen Motiv, beginnend – bestimmt. Nun stellt sich die Frage, warum Riemann das Schema – im Gegensatz zu der im 19. Jahrhundert etablierten Tradition – als Auftakttheorie konzipiert. Diese Auffassung wurzelt in seiner Überzeugung, Grundlage unserer Wahrnehmung von formkonstituierenden Merkmalen der Musik sei aktives Hören. Dadurch werde in der Wahrnehmung die Aufmerksamkeit auf das jeweils folgende betonte Ereignis gerichtet; das erste Glied einer zweiteiligen Einheit sei daher immer metrisch leicht und der Schluss einer Einheit, unabhängig davon, ob dieser «männlich» oder «weiblich» gestaltet sei, schwer. Dieser Modus des Auffassens sei *a priori* gegeben.³⁶ Dieses sich durch die Wechsel von leichten und schweren

36 «Daß das Musikhören nicht nur ein passives Erleiden von Schallwirkungen im Hörorgan sondern vielmehr eine hochgradig entwickelte Betätigung von logischen Funktionen des menschlichen Geistes ist, zieht sich als leitender Gedanke durch meine sämtlichen musiktheoretischen und musikästhetischen Arbeiten seit meiner Dissertation», vgl. Hugo Riemann,

Punkten konstituierende Formmodell, das Riemann als «Periode» klassifiziert, wird dann mit weiteren Parametern des Tonsatzes in Beziehung gesetzt. Dabei wird sein abstraktes theoretisches Modell in seinen Analysen durchaus flexibel gehandhabt und unter dem konkreten Einfluss von Harmoniewirkung, Melodieführung, Dauerakzent, tonalem Akzent und Schlusswirkung modifiziert.³⁷

Noch vor der Formulierung seiner metrischen Auftakttheorie begründete Riemann die Gerichtetheit von Musik auf das Ende hin mit einem anderen Modell: dem der Kadenz. In seiner frühen Schrift «Musikalische Logik» [1872] entwirft er die Kadenz als ein grundlegendes formales Schema, das er als «Typus aller musikalischen Form»³⁸ bestimmt. In dieser frühen Publikation wird die Struktur der Kadenz, d. h. die Abfolge der Akkorde, als «These» – «Antithese» – «Synthese» definiert; entscheidend ist die Bewegung auf den (logischen) Schluss hin, der die Einheit mit einem Schwerpunkt abschließt.³⁹ Diese Auffassung, dass sich der Sinn einer Akkordfolge aus der Abfolge «These» – «Antithese» – «Synthese» ergäbe, ersetzt Riemann 1893 in seiner *Vereinfachte Harmonielehre* durch das Konzept der «tonalen Funktion»,⁴⁰ womit er die funktionale Bedeutung sämtli-

«Ideen zu einer «Lehre von den Tonvorstellungen»», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15*, 21./22. Jg., Leipzig: Peters 1916, 1–26, hier 1.

³⁷ Caplin untersucht den Einfluss dieser Parameter in Hinblick auf die Bedeutung von notiertem Metrum («notational meter») und ausgedrücktem Metrum («expressed meter») für die Analyse, vgl. William Caplin, «Criteria for Analysis: Perspectives on Riemann's Mature Theory of Meter», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, Oxford: Oxford University Press 2011, 419–39. Dabei kommt er zu dem Schluss, dass Riemann ungeachtet seines Dogmatismus durchaus die Grenzen seines a-priori-Modells reflektiert und erkannt habe, dass Akzente letztendlich aus der Musik selbst entstanden – ohne jedoch Konsequenzen aus dieser Einsicht zu ziehen (vgl. ebd., 434 f.).

³⁸ Hugo Riemann, «Musikalische Logik» [1872 pseudonym unter Hugibert Ries in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen], in: ders., *Präludien und Studien*, Bd. 3, Leipzig: Seemann 1901, 1–22, hier 3. Zur Konzeption der Kadenz bei Riemann vgl. auch Adolf Nowak, *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 10), Hildesheim: Olms 2015, 195–205.

³⁹ Wie Nowak zeigt, ruht bei Riemann 1873 (*Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*, Leipzig: Kahnt 1873) das Prinzip der Tonverknüpfung auf psychophysischen Grundlagen. Diese bilden jedoch nicht deren Begründung: Tonverknüpfungen beruhen nicht auf Rezeptivität sinnlicher Eindrücke, sondern auf einer Tätigkeit des Verstandes.

⁴⁰ «I. Es gibt nur zwei Arten von Klängen: Oberklänge und Unterklänge; alle dissonanten Akkorde sind aufzufassen, zu erklären und zu bezeichnen als Modifikationen von Ober- und Unterklängen. II. Es gibt nur dreierlei tonale Funktionen der Harmonie (Bedeutungen innerhalb der Tonart), nämlich die der Tonika, Dominante und Subdominante. In der Veränderung dieser Funktionen beruht das Wesen der Modulation», Hugo Riemann, *Vereinfachte Harmonielehre, oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London: Augener 1893, 9. Zu dem Konzept der tonalen Funktion vgl. Carl Dahlhaus, «Über den Begriff der tonalen Funkti-

cher einer Tonart zugehöriger Akkorde auf die drei Hauptakkorde Tonika, Subdominante, Dominante zurückführt; ein Wechsel der Funktionen tritt dabei mit dem Wechsel der Tonart ein.

Weiterhin beschreibt Riemann die Entstehung formaler Einheiten in seinem *Grundriß der Kompositionslehre* folgendermaßen:

Besteht die innere Logik eines Musikwerkes darin, daß zunächst gewisse kleinste Glieder vom auffassenden (oder produzierenden) Geiste miteinander verglichen (auseinander entwickelt), als einander entsprechend oder auch widersprechend erkannt und solchergestalt einander *gegenübergestellt* werden, so ist einleuchtend, daß dieser Akt der Gegenüberstellung selbst bereits ein *Formen*, ein *Zusammensetzen*, «*Komponieren*» ist. Die Herstellung auch der kleinsten Symmetrie ist bereits der Abschluß eines solchen kleinen Aktes der Formgebung.⁴¹

Die als sinnvoll aufgefasste Abfolge kleinster Elemente sowohl im schaffenden kompositorischen als auch im nachvollziehenden wahrnehmenden Akt wird hier als das Resultat einer vergleichenden Gegenüberstellung zweier benachbarter Elemente dargestellt. Erst durch diesen vergleichenden Akt des Verstandes treten zwei Elemente in eine Relation zueinander und bilden einen formkonstituierenden Bezug aus. In diesem Zusammenhang bekräftigt Riemann erneut das metrische Verhältnis der beiden Glieder: Der «Urtypus aller Form» ist die Abfolge <leicht> – <schwer>.⁴²

Im *Grundriß der Kompositionslehre* kategorisiert Riemann die verschiedenen Relationen kleinerer Einheiten nach den Grundformen <Wiederholung> (identisch oder variierende) (Grundtypus A) und <Entwicklung/Kontrast> (Grundtypus B) und, als Sonderfall, ein namentlich nicht spezifizierter Grundty-

on», in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hg. von Martin Vogel, Regensburg: Bosse 1966, 93–102; Daniel Harrison, *Harmonic Function in Chromatic Music*, Chicago: The University of Chicago Press 1994, 265–92 sowie Brian Hyer, «What is a Function?», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, Oxford: Oxford University Press 2011, 92–139.

⁴¹ Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*, 1. (theoretischer) Teil: *Allgemeine Formenlehre*, Hesse: Leipzig ³1905, 14.

⁴² Vgl. ebd., 16. Riemann zitiert als Vorläufer dieser Auffassung Jérôme-Joseph de Momigny, der das zweiteilige Motiv in Analogie zu einem Schritt (Aufheben des Fußes, Setzen des Fußes) als bestehend aus «*temps d'action*» und «*temps de repos*» bestimmte (vgl. ebd., Fn.). Riemann prägt für diese Handlung die Begriffe «Aufstellung» und «Antwort». Noch in «Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen» schreibt Riemann: «Die Gegenüberstellung von Aufstellung (Proposta) und Antwort (Risposta) ist tatsächlich das Principium agens aller musikalischen Formgebung», ebd., 10 f. Im Übrigen wird die relative Selbstständigkeit der Einheiten durch das Argument vertieft, dass nur die Intervalle innerhalb der Einheiten «eigentliche Ausdrucksbedeutung» hätten und Intervallschritte zwischen den Intervallen «gar nicht aufgefaßt werden, tote sind», *Grundriß der Kompositionslehre*, 14.

pus C.⁴³ In Analogie werden längere Einheiten definiert, «Halbsatztypen» (§ 5) und «Satztypen» (§ 6). Aus den verschiedenen Kombinationsmöglichkeiten lassen sich zahlreiche Varianten von Satztypen mit zunehmender Komplexität bilden, die alle den erörterten Grundkategorien folgen.

Erst in einem späteren Schritt fügt Riemann die Harmonie als weiteren formgebenden Faktor hinzu (vgl. Zweites Kapitel «Die Stellung der Harmonie im Satzbau»). Riemann bestimmt die schweren Zeiten als Träger der Harmoniewirkungen (§ 8), beschäftigt sich mit der Wirkung der Geschwindigkeit der Harmoniewechsel (§ 9) und schließlich mit der Stellung der Harmonie im Satzbau (§ 10). Dabei unterstreicht er die enge Bindung der Harmoniewirkung an die Metrik: Formbildende Harmoniewechsel finden auf den jeweils metrisch «schweren» Zeiten statt, und je schwerer der Wert ist, desto stärker wird ein Harmoniewechsel erwartet.⁴⁴ Im Gegensatz dazu ziehen Harmoniewechsel zwischen zwei

43 Als Beispiele für die Grundtypen gibt Riemann:

«Die einfachste Art der Gegenüberstellung ist die Wiederholung. Der erste Typus für die Vereinigung zweier Taktmotive zu einer Gruppe von zwei Takten ist also»:

Gruppentypus A [Wiederholung]

a |a*

(leicht) (schwer) [nach *Grundriß der Kompositionslehre*, 14]

Gruppentypus B [Unterschied]

a |b*

(leicht) (schwer) [nach *Grundriß der Kompositionslehre*, 19]

Erst später führt Riemann in Zusammenhang mit den sogenannten «Anschlussmotiven» einen dritten Gruppentypus C ein, «bei welchem das leichte Motiv sich an das vorausgehende schwere anlehnt; wir bezeichnen in solchen Fällen den schweren Takt als den zweiten, auch wenn er tatsächlich der zuerst auftretende ist»:

Gruppentypus C

|a b [oder:]

|a a [nach *Grundriß der Kompositionslehre*, 43]

Dieser Gruppentypus C wird auch zur Bildung von Halbsatztypen und Satztypen verwendet.

44 «Zunächst ist allgemein zu konstatieren, daß, je schwerer ein Wert ist, desto mehr er einen Wechsel der Harmonie erwarten läßt, mit andern Worten: die Zeitmomente, auf welche vorzugsweise neue Harmonien eintreten, sind die Schwerpunkte der Motive, Gruppen und Halbsätze» (Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, 51). Auch aus dieser Passage geht eindeutig hervor, dass Riemann die Phrasen von der Schlusswirkung her konzipiert. In diesem Zusammenhang geht er auch darauf ein, wie der vorgezogene Eintritt einer schweren Harmonie

Einheiten in Analogie zu den <toten> Intervallen zwischen melodischen Einheiten keine Wirkung nach sich.⁴⁵

Dieses metrische Schema, das – von Harmonik und Thematik gestützt – in gegebenen Grenzen individuell ausgefüllt wird, entfaltet seine formkonstitutive Wirkung jedoch nur auf hierarchisch niedriger Ebene der Formorganisation.⁴⁶ Umfangreichere Abschnitte, die über acht, im Ausnahmefall sogar über sechzehn Takte hinausgehen, können nach Riemann weder vom Aufführenden und Rezipienten noch vom Komponisten allein aufgrund ihrer hypermetrischen Struktur als Einheiten aufgefasst resp. vorgestellt werden und lassen sich nicht mehr zu komplexeren Einheiten synthetisieren.⁴⁷

Damit ist das Problem aufgeworfen, wie ausgedehntere Formen als gegliederte Einheit wahrgenommen werden können. Riemann erörtert in dem Abschnitt «Die großen Formen der Musik» diejenigen formalen Prinzipien, durch die größere formale Abschnitte, insbesondere aber umfangreichere Sätze, konstituiert werden:

Sätze, welche durch Schlussbegründungen voneinander geschieden sind, treten eigentlich gar nicht mehr direkt zu engeren Einheiten zusammen. In der Regel wird aber ihrer Unterscheidung noch weiter die Verschiedenheit der Tonart oder des Tongeschlechts, sowie die Verschiedenheit des motivischen Materials oder doch der figurativen Ausgestaltung zu Hilfe kommen, mit anderen Worten: Verschiedenheit des Inhalts.⁴⁸

Auf den ersten hier von Riemann angesprochenen Aspekt, die «Verschiedenheit der Tonart oder des Tongeschlechts» zweier aufeinander folgender Abschnitte geht er bereits im Zusammenhang mit der Wirkung von Modulationen ein:

Schließt ein Thema in der Haupttonart ab und *beginnt ein neuer symmetrischer Aufbau in einer neuen Tonart*, so ist das vergleichbar dem Harmoniewechsel von Motiv zu Motiv, von Gruppe zu Gruppe oder von Halbsatz zu Halbsatz, anstatt innerhalb eines Gliedes, d. h. es entsteht dadurch eine *losere Fügung*, mehr eine *Aneinanderhängung* als eine Auseinanderentwicklung.⁴⁹

Riemann betrachtet die Modulation als eine Art Scharnier, das zwei relativ eigenständige Abschnitte im Ablauf der Komposition voneinander absetzt, aber

zu werten ist: «je größer das Glied, desto mehr wirkt der verfrühte Eintritt der für die schwere Zeit gedachten Harmonie auf die leichte synkopisch (als Antizipation)» (ebd.).

⁴⁵ Vgl. dazu ebd., 63.

⁴⁶ Auf die Darstellung, welche Prinzipien unregelmäßigen (d. h. nicht-symmetrischen) syntaktischen Bildungen zugrunde liegen, geht Riemann ausführlich ein (vgl. ebd., 94–109); diese Problematik kann im vorliegenden Zusammenhang aber ausgeklammert werden, da es sich nach seinem Verständnis um Ableitungen der Normen handelt.

⁴⁷ Vgl. ebd., 109 ff.

⁴⁸ Ebd., 111.

⁴⁹ Ebd., 84.

gleichzeitig auch miteinander verbindet. Die Wirkung der Modulation muss dabei in ihrer Wechselwirkung mit dem Einsatz anderer kontrastierender Mittel wie der Verwendung neuen motivischen Materials oder anderer Satztechniken («figurative Ausgestaltung») bewertet werden.⁵⁰ Riemann hebt in dem gegebenen Zitat die «losere Fügung» der Abschnitte hervor; andere Passagen zielen jedoch darauf ab, die zusammenhangstiftenden Prinzipien auch dieser kontrastierenden Passage zu betonen. So vergleicht Riemann die Modulation mit einer «Harmoniebewegung im Großen».⁵¹ Damit werden alle harmonischen Ebenen, auf denen die (relativ) eigenständig ausgeprägten Abschnitte angesiedelt sind, als tonale Progression zusammengedacht. Diese ist, wie die Kadenz, auf das Wiedererreichen des Ausgangspunktes, des logischen Schließens, hin ausgerichtet. In diesem Sinne kann Riemann argumentieren, dass in einer in sich ausdifferenzierten tonalen Einheit, analog zu den Prinzipien der Kadenz, sämtliche Teile eines Satzes in ihrer Abfolge in eine logische Beziehung gebracht werden, da die Einheit mit einem überzeugenden Schluss endet.

Diese allgemeinen Prinzipien musikalischer Form überträgt Riemann auf die vier grundlegenden Formmodelle, die er in steigender Komplexität anordnet:

Die sogenannte «Satzverkettung», d. h. die logische Verknüpfung nur locker verbundener Einheiten, kann sich nicht mehr auf die Synthese, die durch das metrische Schema gewährleistet wird, oder andere einheitsstiftende Komponenten des Tonsatzes stützen, sondern muss auf ästhetische Prinzipien des Kontrastes und Konfliktes, die «Verschiedenheit des Inhalts», die sich kompositorisch auf harmonischer oder thematischer Ebene manifestiert, ausweichen: «Wir schreiten also zu einer solchen gänzlich veränderten Betrachtungsweise vor, indem wir den Aufbau größerer Formen nach dem Inhalte gliedern und das metrische Schema nur mehr als das Mittel der Formgebung im Kleinen betrachten».⁵² Dennoch ar-

50 Andere differenzierende Mittel können auch wegfallen; als Beispiel dafür nennt Riemann Fugen und Präludien von Bach: «Mit anderen Worten: solche reicher ausgestaltete Tonstücke mit nur einem Thema (einerlei Rhythmus und einerlei Melodie, ohne thematischen Kontrast) verlegen die Gliederung der Form in das Gebiet der Harmonie», ebd., 230.

51 «Modulation ist nichts anderes als eine Harmoniebewegung im Großen», ebd., 83.

52 Ebd., 112. Als ästhetisches und formbildendes Prinzip ersetzt auf höherer formaler Ebene die Verschiedenheit des Inhaltes, also das Kontrastprinzip, das auf syntaktischer Ebene wirkende synthetische Prinzip. Bereits 1887 schrieb Riemann im Art. «Metrik» in seinem *Musik-Lexikon*: «Betont sei hier nur, daß für größere Proportionen (über 16 [Takte] hinaus) an Stelle der Metrik die Thematik tritt, d. h. wir hören auf, die Taktzahl zu vergleichen und verfolgen vielmehr den thematischen Gehalt (1. Thema, 2. [3.] Thema, Episoden, Durchführung u.s.w.), selbstverständlich *innerhalb* jeder solchergestalt für sich betrachteten größeren Bildung wieder in gleicher Weise die kleineren Symmetrien verfolgend», in: ders., Art. «Metrik», in: *Musik-Lexikon*, Berlin: Hesse, ³1887, 623–26, hier 626. Ähnlich bestimmte der Riemann-Schüler Hermann Erpf die musikalische Form: «Als Form eines musikalischen Kunstwerks bezeichnen wir die Summe der Beziehungen zwischen seinen Teilen. Diese Beziehungen lassen sich einteilen:

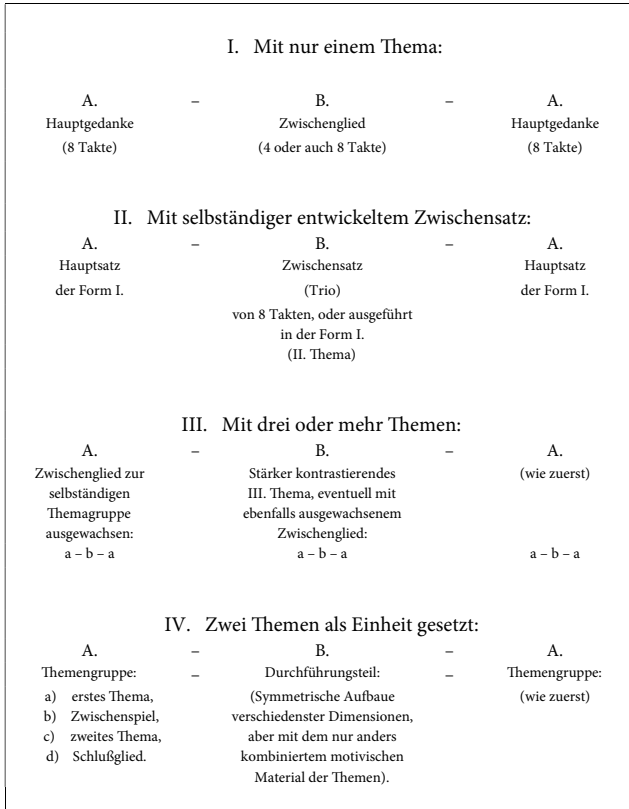


Abb. 14: Formtypen I–IV, in: Hugo Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)* (= Max Hesses illustrierte Katechismen 8/9), dritte verbesserte Aufl. Leipzig: Hesse 1905, S. 117 f.

Ihrer Natur nach in Wiederholung, Variante und Kontrast. Nach den Qualitäten des Materials, an dem sie in Erscheinung treten, in melodische, rhythmische, dynamische, Klangfarben-, metrische und harmonische Beziehungen. Die musikalischen Formen lassen sich untersuchen und beurteilen mit Hilfe der Formkriterien, die durch Kombination der beiden Gruppen von Beziehungsarten erhalten werden. Die Formkriterien umschreiben zugleich den ganzen Bereich der Formungsmöglichkeiten. Die Auswahl spezieller Formen aus diesem Bereich geschieht nach bestimmten Anordnungstendenzen der einzelnen Qualitäten. Diese sind psychischen Ursprungs und bilden die eigentlichen, konstitutiven Formgesetze. Die Wertstufenleiter der Formen bestimmt sich nach ihrem Reichtum an Teilbeziehungen», in: Hermann Erpf, *Der Begriff der musikalischen «Form»*, Diss. Leipzig, 1914, Stuttgart: Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1914, 19.

gumentiert Riemann, dass alle vier Formtypen auf denselben allgemeinen Prinzipien aufgebaut sind, nämlich der Folge A – B – A. Im Anschluss an diese Feststellung formuliert Riemann die These, dieses Schema entspreche im Grunde einer durchaus üblichen, verkürzten Version des grundlegenden metrischen Schemas:

Vergegenwärtigen wir uns einmal [...] wie oft uns die Tendenz der Formbildung zur Gewinnung des Schemas A–B–A bemerkbar geworden ist! Zuerst begegneten wir ihr, als wir einsahen, daß, trotz der natürlichen Auftaktigkeit alles Treibens und Werdens doch der *Anfang mit einer schweren Zeit* etwas durchaus Gewöhnliches, weil etwas Bequemeres, minder Aufregendes, minder Anspannendes ist. Dem Wegfall der leichten Zählzeit (des Auftaktes) am Anfang sahen wir den *Wegfall des leichten 1. Taktes* als etwas Verwandtes sich anschließen und erkannten sogar die Möglichkeit noch weiterer Verkürzung des metrischen Schemas *a parte ante* bis zum Beginn mit dem nur markierten achten Takte. Die damit gewonnenen *Typen schwer–leicht–schwer* entsprechen durchaus der selbstverständlichen Anordnung des Inhalts der größeren Formen, d. h. ein Hauptgedanke, der durch ein Zwischenglied oder einen ausgewachsenen Nebengedanken abgelöst wird, erscheint ebenfalls als das Gewichtigere, der Nebengedanke ist sozusagen das thematisch Leichte; das Schema: Hauptgedanke – Nebengedanke – Hauptgedanke ist also für die Themenordnung des kleinsten wie des größten Musikstücks das zunächst selbstverständliche.⁵³

Aus diesem Zitat wird deutlich, wie Riemann die Einheit des Satzes aus der Übertragung eines für die metrische Gliederung exponierten Grundsatzes auf die Anordnung ausgedehnter und ausdifferenzierter Formen abzuleiten sucht. Bemerkenswert ist, dass erstens die Grundanordnung A – B – A allen Formtypen zugrunde liegt; zweitens Riemann die vier Formtypen neutral nummeriert und nicht auf die historischen Formmodelle bezieht und drittens, dass die Analogiesetzung zwischen dem metrischen Schemas «schwer – leicht – schwer» und der Formanlage argumentativ außerordentlich schwach abgesichert wird. Die Behauptung, dass der «Nebengedanke» oder der zweite, mittlere Teil eines dreiteiligen Satzes «leicht» sei, stammt offenbar aus der Tradition des 19. Jahrhunderts, die das erste Thema als Hauptthema, d. h. als «stark» oder «männlich», das zweite Thema als Nebenthema, d. h. als «schwach» oder «weiblich» charakterisierte. Auch die in Formtyp IV (dieser entspricht der Sonatenform) implizierte Bewertung, der Durchführungsteil sei der leichte Formteil, geht offenbar von der Überzeugung aus, dass erstens der Durchführungsteil als «schwach» zu klassifizieren ist, da er von der Exposition, d. h. demjenigen Formteil, in dem thematisches Material eingeführt wird, abhängig ist, und zweitens klar gegliederte Strukturen *per se* höherwertig seien als locker gefügte Abschnitte. Dabei dürfte seit Beethoven unbestritten sein, dass gerade im mittleren Abschnitt einer Sonatenform, der Durchführung, die Ereignisdichte und die dramatische Zuspitzung der

53 Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, 116.

musikalischen Konflikte eine Intensität annehmen können, die die Einordnung des Formteils als «leicht» unzutreffend erscheinen lässt.

Komplementär zu den oben genannten konstituierenden formbildenden Elementen – der metrisch-harmonischen Struktur kürzerer Phrasen und der schematischen Anordnung der Teile auf allen Ebenen nach dem Prinzip «schwer – leicht – schwer» – stellt sich für Riemann das Problem, wie die Tonalität zur Konstitution größerer Formen beiträgt. Ein Lösungsvorschlag wird in seinem *Katechismus der Kompositionslehre* in Aussicht gestellt:

In der Regel wird aber ihrer Unterscheidung noch weiter Verschiedenheit der Tonart oder des Tongeschlechts, sowie Verschiedenheit des motivischen Materials oder doch der figurativen Ausgestaltung zu Hilfe kommen, mit andern Worten: *Verschiedenheit des Inhalts*. Damit gewinnen wir nun aber einen ganz neuen Gesichtspunkt für die Beurteilung des formalen Aufbaues. Zwar haben wir schon oben von der Modulation in andere Tonarten gesprochen, aber [...] nur als eine *Möglichkeit der Ausfüllung des metrischen Schemas*, nicht aber selbst als Mittel, das Form bilden könnte außerhalb eines geschlossenen Schemas. Nun aber schreiten wir zu einer solchen gänzlich veränderten Betrachtungsweise vor, indem wir den Aufbau größerer Formen nach dem *Inhalte* gliedern und das metrische Schema nur mehr als das *Mittel der Formgebung im Kleinen* betrachten.⁵⁴

Unabhängig von der Tatsache, dass Riemann im Anschluss an diese Textpassage die oben genannten vier abstrakten formalen Schemata präsentiert, ist festzuhalten, dass er die Funktionsweise der dualistischen Harmonik – eines Kernstücks seiner Musiktheorie – nicht als integralen Teil einer Formtheorie ausgearbeitet hat. Wie Alexander Rehding überzeugend argumentiert, hängt dieser Mangel mit Riemanns dualistischem Tonalitätsbegriff zusammen, der hinsichtlich der harmonischen Disposition tonaler Formen zu Widersprüchen zwischen kompositorischer Praxis und theoretischem Entwurf führt und letztendlich die tonale Einheit des musikalischen Werkes infrage stellt.⁵⁵ Dieses potenzielle Auseandertreten seiner ästhetischen Grundüberzeugung von Einheit und Ganzheit des Werkes einerseits und der uneingelösten harmonischen Geschlossenheit andererseits konnte Riemann weder überwinden, noch offenlegen. Somit begründet sich

54 Hugo Riemann, *Katechismus der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)*. 1. Teil, Leipzig: Hesse 1889, 91 f.

55 Rehding weist beispielsweise darauf hin, dass die tonale Entwicklung in Beethovens 5. Sinfonie von c-Moll nach C-Dur im System des harmonischen Dualismus einen Wechsel der Referenzöne von g nach c darstelle und somit die tonale (und formale) Einheit des Werkes gefährde. Diese (und andere) Komplikationen verhinderten mutmaßlich die Ausarbeitung einer Formtheorie; eine dualistische Formtheorie in Anlehnung an Riemanns Schriften sei «best understood as the reconstruction of a theory that never was, but could have been», Alexander Rehding, «Dualistic Forms», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, Oxford: Oxford University Press 2011, 218–45, hier 221 f.

die Tatsache, dass Riemann kein ausgearbeitetes Formkonzept, das mit den anderen Teilen seines musiktheoretischen Entwurfes in Einklang zu bringen wäre, vorgelegt hat, vermutlich in problematischen Grundannahmen seiner dualistischen harmonischen Theorie. Grundzüge eines von Riemann nicht entwickelten, spekulativen, ja utopischen Entwurfs einer ‹dualistischen› Formtheorie hat Rehding an einem Beispiel, Johannes Brahms' *Klarinetten trio* op. 114, skizziert.⁵⁶

Riemanns Konzeption von der Wahrnehmung musikalischer Kunstwerke wirft zudem fundamentale Fragen auf, die in seinen Ausführungen weniger systematisch behandelt werden. Trotz der detailreichen Beschreibung, wie Motive als Einzelne und in ihrer komplexen Verbindung miteinander verknüpft werden sowie auf übergeordneter syntaktischer Ebene die einzelnen Teile einer Komposition zueinander stehen, gibt er nur unzureichende Hinweise darauf, wie die sukzessiv wahrgenommenen sinnlichen Eindrücke des erklingenden musikalischen Werkes in eine ‹ruhende Form› umgesetzt werden, welche mentalen Fakultäten an diesem Prozess beteiligt sind und welchen ontologischen Status das Ergebnis besitzt. Nach den Ergebnissen der obigen Darstellung stellt Riemann sich diesen Vorgang als einen Prozess vor, bei dem die aufeinanderfolgenden sinnlichen Höreindrücke zu überschaubar strukturierten Taktgruppen zusammengefasst und diese addiert werden (‹setzt sich das Tongebilde erst allmählich zusammen, und zwar nur in unserem Geiste›⁵⁷), und zwar dergestalt, dass bei der Perzeption von Musik die einzelnen, im Hörprozess unmittelbar unterschiedenen syntaktischen Einheiten (d. h. Motive, Sätze etc.) gemäß ihrer formalen Disposition einander zugeordnet und in ihrer Relation zueinander untersucht werden. Kaum thematisiert wird bei Riemann allerdings die begrenzte Funktionalität dieses Modells. So kann erstens die Verlagerung der zusammenhangstiftenden Elemente von der Taktrhythmik auf Thematik und Harmonik als ein nur wenig überzeugendes Argument gesehen werden, und zweitens kommt das Modell, sobald metrische und kadenzuelle Elemente bereits auf hierarchisch niedrigerer Ebene nicht mehr notwendigerweise das primäre Gliederungs- und Ordnungsprinzip sind, sich Musik also außerhalb der von Riemann gesetzten Normen bewegt, an seine Grenzen: Es ergeben sich bei der Betrachtung von zahlreichen Werken des 19. (und 20./21.) Jahrhunderts, aber auch von vor 1750 entstandenen Kompositionen neue, ungelöste Herausforderungen für die Formauffassung.⁵⁸

56 Vgl. ebd., 223–39.

57 Vgl. Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre*, 110.

58 Erst nach Riemann (z. B. bei Karl Blessinger, Hans Mersmann, Kurt Westphal oder Felix Salzer) wird die Formbildung der Romantik verstärkt Gegenstand der Diskussion. Im Zuge dessen treten die Grenzen der Auffassung der konventionellen Formenlehre immer klarer hervor. Verstärkt wurde u. a. die Sonatenform bei Franz Schubert zum Gegenstand der Betrachtung, deren Interpretation mit den Mitteln der konventionellen Theorie kaum noch möglich scheint (vgl. dazu auch Borio, ‹Organische Form jenseits von Beethoven. Über die Neuorientierung der musikalischen Formenlehre in den 1920er- und 1930er-Jahren›, insbesondere 157 ff.).

Die Modernität von Riemanns musikalischem Formkonzept liegt in der Verlagerung des formkonstituierenden Aktes in das wahrnehmende Subjekt. Der Hörer nimmt akustische Ereignisse wahr, setzt diese miteinander in Relation, hierarchisiert und konstruiert nach bestimmten Schemata übergeordnete Zusammenhänge. Die sich so konstituierende und ins Bewusstsein tretende Form der flüchtigen Kunstform Musik wird von Riemann als Verräumlichung des zeitlichen Prozesses gedacht und ist ein Produkt des Verstandes. Diese Verräumlichung flüchtiger akustischer Daten wird als Voraussetzung gesehen, die einzelnen Ereignisse in einen umfassenden strukturellen Zusammenhang zu integrieren.

Während Rehding in Riemanns dualistischer harmonischer Theorie den entscheidenden Grund für dessen Scheitern, eine ausdifferenzierte und belastbare Theorie einer in sich geschlossenen musikalischen Form auszuarbeiten, sieht, gleichzeitig aber in dieser fragmentierten Formtheorie einen modernistischen, in der aktuellen Diskussion wichtigen Zug zu erkennen glaubt,⁵⁹ stellten seine unmittelbaren Nachfolger einerseits Riemanns Kategoriensystem, insbesondere seine für die Formbildung grundlegende Kategorie des Metrums, auf den Prüfstand, und entwickelten andererseits auch unter Einfluss der modernen Psychologie neue Theorien über die subjektive Formwahrnehmung. Insgesamt zersplittert sich die Formtheorie in den 1920er- und 30er-Jahren in mehrere Entwicklungslinien, die sich nicht zu einem einheitlichen Bild zusammenfügen lassen. Dabei tritt erstens die Tendenz hervor, die synthetische Formauffassung Riemanns zugunsten von Theorieentwürfen, die den prozessualen Charakter der Formwahrnehmung betonen, zu relativieren bzw. aufzugeben und mit dynamischen Konzepten von ‚Energie‘ und ‚Kraft‘ zu arbeiten; zweitens werden über das Repertoire der Wiener Klassik hinaus auch die ältere Musik und insbesondere spätere, d. h. Werke der musikalischen Romantik, in die Formtheorie eingebunden. In diesem Zusammenhang rücken die Werke Franz Schuberts, Richard Wagners und Anton Bruckners, deren formale Strukturen mit der an den Werken der Wiener Klassiker entwickelten Kategorien kaum adäquat zu fassen sind, in den Mittelpunkt der Betrachtung. Der Umstand, dass zukunftsweisende neue Konzepte zur musikalischen Form in Publikationen vorgestellt werden, die außerhalb der klassischen Formenlehre angesiedelt sind, weist darüber hinaus auf die zunehmende innere Diffusion der Disziplin hin.⁶⁰

⁵⁹ Vgl. Rehding, «Dualistic Forms», 241.

⁶⁰ So finden sich Kurths wichtigste Beiträge zur «Formenlehre» in seiner Bruckner-Monografie (Ernst Kurth, *Bruckner*, 2 Bde., Berlin: Hesse 1925) und seiner *Musikpsychologie* (Ernst Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse 1931); Hans Mersmann stellt seine Formtheorie in seinem Buch *Angewandte Musikästhetik* vor (Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926).

1.2. Riemann-Rezeption: Kontinuitäten und Modifikationen

In Riemanns theoretischen Schriften sind bereits Bruchstellen erkennbar, die auf die Krise der Formenlehre vorausweisen.⁶¹ Neben den oben dargestellten ungelösten Widersprüchen seines theoretischen Systems wird selbst bei denjenigen Theoretikern, die an Riemanns Entwurf anknüpfen und somit eine weiterhin einflussreiche Richtung der Formtheorie im frühen 20. Jahrhundert ausgestalten, seine enge Begrenzung auf ein ausgewähltes klassisches Repertoire und die Schwierigkeiten, die sich bei der Übertragung seiner systematischen Theorie auf die Analyse von Werken ergeben, zunehmend als problematisch empfunden. Riemann, der dem rezipierenden Subjekt naturgegebene, kategoriale Schemata unterstellt, baut eine rigorose, hierarchisch gegliederte Systematik auf, mittels derer kurze Formabschnitte analysiert werden. Seine der Formbildung zugrunde gelegten Kategorien und der Umstand, dass sich größere formale Abläufe mit diesen Analyse-kategorien nicht mit derselben Stringenz beschreiben oder erklären lassen wie kürzere syntaktische Einheiten (und sein Rückgriff auf allgemeine ästhetische Prinzipien eine fragwürdige Hilfskonstruktion bleibt) werden in der Folgezeit Ausgangspunkt der Kritik. Darüber hinaus setzte sich zunehmend die Überzeugung durch, die Kategorien seines musiktheoretischen Systems böten keine hinreichende Grundlage, die musikalischen Strukturen sowohl der als «Romantik» bezeichneten Periode als auch der zeitgenössischen Moderne – wie sie etwa durch Werke Gustav Mahlers, Arnold Schönbergs oder Claude Debussys repräsentiert wird – zu analysieren. In ausformulierten Poetiken der Komponisten des frühen 20. Jahrhunderts spielen daher die Kategorien der traditionellen Formenlehre eine abnehmende bis gar keine Rolle; die analytische Beschreibung der individuellen Form eines Werkes wurde durch inhaltliche Hinweise auf den «Gehalt» oder metaphysische Kategorien wie Schönbergs «Formgefühl» ersetzt.⁶²

61 Mit seinem späten Aufsatz «Ideen zu einer «Lehre von den Tonvorstellungen»» (in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15*, 21./22. Jahrgang, Leipzig 1916, 1–26) deutet sich bei Riemann ein neuer Interpretationsansatz an, den er jedoch nicht mehr umfassend ausgeführt hat. Am Ausgangspunkt seiner Theorie steht Riemanns späte Überzeugung, «daß nämlich gar nicht die wirklich erklingende Musik sondern vielmehr die in der Tonphantasie des schaffenden Künstlers vor der Aufzeichnung in Noten lebende und wieder in der Tonphantasie des Hörers neu erstehende *Vorstellung der Tonverhältnisse* das Alpha und das Omega der Tonkunst ist» (ebd., 2). Mit dieser Position wird der Hörprozess zu einer transitorischen Passage herabgestuft, die völlig irrelevant ist (vgl. dazu auch Alexander Rehding, *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 2003, 165–68).

62 Vgl. Hermann Danuser, «Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 76/2 (1990), 87–102. Die Kategorie «Formgefühl» – als eine Gegenkategorie zum «Formschema» – gewinnt, wie weiter unten ausgeführt werden wird, bei den hier behandelten Musiktheoretikern ebenfalls eine zentrale Stellung. Vgl. beispielsweise Ernst Kurth: «[...] wir empfinden Form. [...] man sollte lieber von *Überspür-*

Trotz ihrer Unzulänglichkeiten und wachsender Kritik blieb die Disziplin ‹Formenlehre› Riemann'scher Prägung jedoch im breiteren musikalischen Bewusstsein ein einflussreicher Faktor – sowohl in zahllosen Neuauflagen von Riemanns Schriften als auch in neu veröffentlichten Formenlehren didaktisch-pädagogischen Zuschnitts, die an sein Konzept anknüpften und trotz stärkerer Differenzierung und modifizierter Grundkategorien ein konventionelles Formdenken weiter verbreiteten.⁶³

Als nur ein Beispiel aus der recht umfangreichen Formenlehre-Produktion sei im Folgenden auf die Arbeiten Karl Blessingers (1888–1962) eingegangen.⁶⁴ Blessinger knüpft in seinem Buch *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*⁶⁵ einerseits an Grundpositionen Riemanns an, sieht sich aber andererseits, auch infolge der Berücksichtigung des romantischen, nach ca. 1815 entstandenen Repertoires, zur Hinzufügung weiterer Aspekte und formaler Kriterien gezwungen, die allerdings nicht zu einer grundsätzlichen Weiterentwicklung des Formbegriffs führen. Die seine Darstellung charakterisierenden Bruchlinien zwischen differierenden Formkonzeptionen weisen dennoch auf ein generelles Dilemma hin, in

barkeit reden, wo man an Formgefühl, Meisterung, und Geschlossenheit denkt [...]», vgl. Ernst Kurth, *Bruckner*, Erster Band, Berlin: Hesse 1925, 235.

⁶³ Zu den bekanntesten Formenlehren, die bis 1933 entstanden und teilweise noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts rezipiert wurden, gehören: Ludwig Bussler, *Musikalische Formenlehre in dreiunddreißig Aufgaben [...]*, Berlin: Habel 1878, zweite verm. u. verb. Aufl. 1894, ³1909, vierte Aufl. durchgesehen u. erw. von Hugo Leichtentritt 1920, ⁵1931; Karl Blessinger, *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, Stuttgart: Engelhorn 1926; Stephan Krehl, *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre)*, Berlin: Göschen 1911–14 (zweite verb. Aufl. Berlin 1920); Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1911 (dritte, beträchtlich erw. Aufl. Leipzig 1927); Richard Stöhr, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Siegel 1911 (zweite, vollständig umgearbeitete und verm. Aufl. Leipzig: Siegel 1917; dritte, unter Mitarbeit von Hans Gál und Alfred Orel veröffentlichte Neufassung als *Formenlehre der Musik*, Leipzig: Kistner und Siegel 1933).

⁶⁴ Blessinger war Komponist, Dirigent und Musikwissenschaftler. Seine in den 1910er- und 1920er-Jahren entstandenen Schriften zur musikalischen Form waren sehr verbreitet; in diesen macht sich völkisches bzw. nationalsozialistisches Gedankengut noch nicht offen bemerkbar. So wird Mendelssohn als kanonischer Komponist des deutschen Kulturraums durchaus berücksichtigt; Mahler wird allerdings auch in der Formenlehre von 1926 nur an drei Stellen flüchtig erwähnt – letzteres könnte auch als ein Zeichen einer verbreiteten konservativen Werthaltung gegenüber Mahlers Werk gedeutet werden. Nach der ‹Machtergreifung› der Nationalsozialisten entwickelte sich Blessinger, der seit 1935 als Professor an der Staatlichen Akademie der Tonkunst in München lehrte, zu einem nationalsozialistisch geprägten Ideologen, der die nationalsozialistische Rassenlehre u. a. in seiner Monografie *Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler: Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Hahnefeld 1939 (zweite Aufl. als *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*, 1944) vertrat.

⁶⁵ Karl Blessinger, *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, Stuttgart 1926.

das die Formenlehre nach dem Ersten Weltkrieg geraten war. So hebt Blessinger kritisch hervor, dass Riemanns System der Formenlehre primär auf den klassischen Formen, die aus kanonischen Werken der Wiener Klassiker, insbesondere Beethovens, abstrahiert worden seien, aufbaue. Das aus der Instrumentalmusik der Klassiker abgeleitete dreiteilige Schema A–B–A bestimme Riemann fälschlicherweise als normativ und wende es kritiklos auch auf die Musik früherer Epochen an. Zudem seien die Entwicklungen der Formensprache der musikalischen Romantik, d. h. die Kompositionen seit Schubert, nicht angemessen berücksichtigt. Diese Kritik formulierte Blessinger bereits in seinem frühen Beitrag, «Versuch über die musikalische Form»⁶⁶ (1918) und vertrat die Auffassung, Riemanns von einem «retrospektiven» Theorieansatz getragener Entwurf sei daher eine «historisch-genetische» Formtheorie entgegenzustellen, die die geschichtlichen Entwicklungsprozesse der Formentwicklung angemessen mit einbeziehe und von den einfachsten und frühen musikalischen Überlieferungsbeständen – für Blessinger Volks- oder Tanzmusik – auszugehen habe und sich bis in die Romantik fortsetzen müsse.

Blessingers Formauffassung baut dennoch in Anlehnung an Riemann auf der Überzeugung auf, dass die metrische Anlage für die formale Gestaltung grundlegend sei; darüber hinaus betrachtet er musikalische Syntax und sprachlichen Satzbau («dichterischer Vers- und Strophenbau») als weitgehend analog konzipiert.⁶⁷ In *Grundzüge der musikalischen Formenlehre* unterscheidet Blessinger in Anlehnung an Oswald Spengler zwei Kommunikationsarten von Musik als «Ausdruckssprache» und Musik als «Mitteilungssprache»: Der der musikalischen «Mitteilungssprache» zugrunde liegende Rationalisierungsprozess umfasse alle Elemente und setze aufgrund der Verbindung der Musik mit der Dichtung ein; im Gegensatz dazu könne die «irrationale» Ausdruckssprache nicht Gegenstand der Kunstlehre sein.⁶⁸

Ausgehend von Riemanns metrischem Prinzip «‹leicht› – ‹schwer›» – in dem daraus resultierenden Auftaktprinzip glaubt er eine Formkategorie von «ge-

66 Karl Blessinger, «Versuch über die musikalische Form», in: *Adolf Sandberger. Festschrift zum 50. Geburtstag*, München: Zierfuss 1918, 1–20, hier 2 f.

67 Blessinger, «Versuch», 3–6; vgl. ders., *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, 20–66, hier 22. Die Analogie zur Sprache verwendet Blessinger auf mehreren Ebenen: Metrik, Bildung von syntaktischen Sinneinheiten (‹Sprachsatz› und ‹musikalischer Satz›, ebd., 36), Erweiterung durch sprachliche Attribute bzw. musikalische Einschübe (Wiederholungen, Dehnungen etc.), und Zusammenfassung und Bekräftigung im letzten Abschnitt, die er im sprachlichen Syllogismus einerseits und im musikalischen Schlusssatz andererseits verwirklicht sieht (vgl. ebd., 36 ff. und 51 f.).

68 «Die Musik als reine Ausdruckssprache ist, weil irrational, der theoretischen Erfassung durch eine Kunstlehre unzugänglich. Erst wenn sie rationalisiert ist, das heißt, wichtige Elemente der Mitteilungssprache übernommen hat, sind erkennbare Gesetzmäßigkeiten vorhanden, die sich in ein System bringen lassen», ebd., 22.

radezu universeller Bedeutung für das Gesamtgebiet der Musik»⁶⁹ zu erkennen – entwickelt er die Beziehungen zwischen Takt, Metrum und Rhythmus, diskutiert das Prinzip der Auftaktigkeit⁷⁰ und schließt den ersten Teil seiner Formenlehre mit der Einführung der syntaktischen Modelle ‹Satz›⁷¹ und ‹Periode› ab. Während alle Formen des ‹Satzes› eine klare syntaktische Gliederung, die eng an Metrik und Harmonik gekoppelt ist, aufweisen, werden unter dem Begriff ‹Periode› alle musikalischen Phänomene subsumiert, die vor ca. 1750 (d. h. von der gregorianischen Melodie über die Vokalpolyphonie der Renaissance bis zu J. S. Bach) und nach ca. 1900 liegen. Als einziges einheitliches Kriterium aller dieser satztechnischen Formen nennt Blessinger eine abschließende ‹Kadenz›; die vielfältigen internen Gliederungsmöglichkeiten der unterschiedlichsten Phänomene lassen sich seiner Auffassung nach nicht systematisch erschließen.⁷²

Zwar benennt Blessinger in *Grundzüge der musikalischen Form* (1926) einige formrelevante Kategorien wie Einheitlichkeit, Gliederung und Kontrast. Durch geschlossene Tonalität und gegebenenfalls durch enge thematische Beziehungen wird Einheitlichkeit geschaffen, durch kadenzielle Ruhepunkte und Einschnitte wird Gliederung und durch gegensätzliche Abschnitte bzw. Formteile oder durch kontrastierende Entwicklung aus einem thematischen Gedanken entsteht Kontrastbildung (letzteres bezeichnet Blessinger im Gegensatz zum «äußeren» als «inneren Kontrast», aus dem sich «die wichtigsten polyphonen Formen der altklassischen Instrumentalmusik, insbesondere die Konzertform» sowie die Formen der klassischen Instrumentalmusik herausgebildet hätten). Daneben führt Blessinger weitere Formkategorien ein: so die ‹Mosaikform›, die dadurch charakterisiert ist, dass im Gegensatz zu dem organischen Zusammenhalt der klassischen Formen musikalische Gedanken eher assoziativ und variativ verknüpft seien. Dieses Prinzip sieht Blessinger sowohl in barocken Formen wie der Toccata als auch in der Phantasie, der langsamen Einleitung und dem Rezitativ verwirklicht.⁷³ Falls in diesen Mosaikformen kontrapunktische Verdichtung und Steigerung (auf letzterem basiert nach Blessinger der [Volks]Tanz, die dramatische Musik des 18. Jahrhunderts und die instrumentale Programmmusik) realisiert seien, könnten diese auf «die Stufe der ‹synthetischen Form› gehoben wer-

69 Ebd., 32.

70 Vgl. ebd., 27–55.

71 Blessinger erörtert die Prinzipien des musikalischen Satzes, den er hinsichtlich des Umfangs und der Komplexität in «kleinen» und »großen» Satz unterteilt, in enger Analogie zur Sprache («Der Begriff des musikalischen Satzes ist dem sprachlich-grammatikalischen Satzbe-griff durchaus analog», ebd., 36) und stellt besonders die Analogie zwischen harmonischen und grammatikalischen Schlussbildungen heraus.

72 Ebd., 55.

73 Vgl. ebd., 150–60.

den».⁷⁴ Aus diesen Grundprinzipien und Formkategorien ergibt sich seine historische Darstellung der Formenlehre, die von ‹Liedform› und ‹Rondoform› über die ‹Formen der Bach'schen Zeit›, die ‹Variation› und ‹Mosaikformen› zu den ‹klassischen Formen› fortschreitet und mit einem Abschnitt über die ‹Zerstörung der Form in Romantik und Moderne› endet.⁷⁵ Gerade in diesem Kapitel werden die Grundprinzipien des hier propagierten Formbegriffs deutlich: Blessinger erklärt alle Versuche der Romantik, die klassischen Formen zu entwickeln bzw. zu erweitern, für gescheitert, da alle Erweiterungen entweder den inneren Zusammenhalt ausgehöhlt hätten (sodass das Schema nur noch ganz äußerlich sei) oder zu radikalen Individuallösungen geführt hätten, sodass eine ‹Auflösung der Form in einzelne kaleidoskopische Bilder und Bildchen›⁷⁶ zu konstatieren sei. Die Problematik von Blessingers Darstellung liegt nicht zuletzt darin, dass er nicht bereit ist, aus der Inkompatibilität seiner Begriffe und Kategorien mit historischen Phänomenen die Konsequenz zu ziehen, erstere zu modifizieren, sondern die Phänomene als defizitär betrachtet und damit sein methodologisch problematisches Vorgehen mit einem (ideologisch motivierten) ästhetischen ‹Urteil› zu rechtfertigen sucht. Das Buch schließt mit einer ‹Angewandten Formenlehre›, in der die geschichtliche Entwicklung der zyklischen Instrumentalformen respektive Vokalformen abgehandelt wird.⁷⁷

Als das tragende Element der Formbildung bezeichnet Blessinger im Anschluss an Riemann jedoch die Metrik, d. h. auf niedriger Ebene den ‹Wechsel von leichten und schweren Taktteilen›,⁷⁸ deren Spannweite und Gestaltungsmöglichkeiten im Gegensatz zu Riemann allerdings breiter und flexibler gefasst sind. In Nachfolge der von Riemann als Norm gesetzten Auftaktigkeit definiert Blessinger die Relation von leichtem und schwerem Taktteil folgendermaßen: ‹Der schwere Taktteil oder Schwerpunkt ist, soferne er nicht allein steht, stets mit dem vorhergehenden, niemals mit dem nachfolgenden leichten Teil verbunden.›⁷⁹ Flexibler definiert Blessinger auch die von dem zweitaktigen Grundsatz abweichende Vier- und Dreitaktigkeit. Die Abfolge der Schwerpunkte wird auf höherer hierarchischer Ebene nach zwei unterschiedlichen Prinzipien geordnet:

⁷⁴ Vgl. zum vorherigen den zweiten Abschnitt ‹Der Aufbau der Form; 1. Allgemeine Grundsätze›, ebd., 67–73. Obwohl Blessingers Entwurf die Entwicklung des energetischen Formbegriffs nicht grundsätzlich reflektiert, deutet sich die zeitgenössische Prominenz dieser Richtung an, wenn der Autor schreibt: ‹Alles musikalische Geschehen ist eine Auswirkung von Spannungsenergien, die sowohl in ihrer Art wie in ihrer Stärke mannigfach verschieden sein können› (ebd., 67). Weitere Konsequenzen hat dieser Passus, der den Abschnitt der ‹allgemeinen Grundsätze› zum Formaufbau eröffnet, dennoch nicht.

⁷⁵ Vgl. ebd., 73–225.

⁷⁶ Ebd., 224.

⁷⁷ Vgl. ebd., 226–344.

⁷⁸ Blessinger, ‹Versuch über die musikalische Form›, 3.

⁷⁹ Ebd.

«Koordination» und «Subordination».⁸⁰ Koordination liegt vor, wenn die Schwerpunkte nicht in gleichmäßiger Folge eintreten oder aufgrund der Satztechnik verschleiert werden,⁸¹ Subordination beruht auf dem Prinzip der wachsenden, hierarchisierenden Bildung von Einheiten.⁸²

Blessinger erkennt in der Polyphonie Johann Sebastian Bachs das «Koordinationsprinzip», d. h. die Koordination der Schwerpunkte unabhängiger Einzelstimmen, und in der Musik der Wiener Klassiker das Prinzip der «Subordination», d. h. der hierarchischen Gliederung von in der Regel zweitaktigen Einheiten.⁸³ In formaler Hinsicht führt die Subordination eher zu einem architektonischen, d. h. in klare Abschnitte gegliederten formalen Grundriss, die Koordination zu einer «psychologischen» Form, die auf dem Prinzip der Steigerungen beruht.⁸⁴ Solche Steigerungsphänomene werden in seiner musikalischen Formenlehre als energetische Prozesse mit formkonstituierendem Charakter gedeutet. Form, so argumentiert Blessinger, im Sinne von Formung musikalischen Geschehens, sei das Ergebnis von Spannungsenergien, deren Intensität und Fluss unmittelbare Auswirkungen auf die formale Anlage habe.⁸⁵ Obwohl Blessinger Ernst Kurth an dieser Stelle nicht erwähnt und dessen Schriften auch im Literaturverzeichnis nicht genannt werden, machen schon die terminologischen Anlehnungen wie «potentielle Energie», «Bewegungsenergie», «Spannungsenergie», «bewegende Kraft»⁸⁶ den Einfluss Kurths deutlich. Hinsichtlich formaler Geschlossenheit reduziert Blessinger die kompositionstechnischen Mittel jedoch auf die «Wahrung der Tonalität im weitesten Sinne» und auf thematische Bezüge.⁸⁷

Blessinger unterscheidet in seiner Theorie der Form vier formbestimmende Kriterien. Erstens nennt er die Verteilung der Schwerpunkte und als weitere, die die Gliederung mitbestimmenden Faktoren Wiederholung, Kontrast und Steigerung. Während diese Kriterien in unterschiedlicher Weise präsent und wirksam sind, ist für Blessinger ein System der allgemeinen Formenlehre nach weiteren drei Aspekten zu gliedern: Auf hierarchisch niedriger Ebene differenziert sich die

⁸⁰ Vgl. ebd., 3 f.

⁸¹ Blessinger nennt die «alte Polyphonie», d. h. den polyphonen Satz der Renaissance, als Beispiel für eine unabhängige Verteilung der Schwerpunkte auf einzelne Stimmen, die Musik des Barock bis J. S. Bach als Beispiel für die unregelmäßige Schwerpunktbildung durch Kadenzten (vgl. ebd., 4).

⁸² Damit meint Blessinger die Zusammenfassung von zwei Takten zu einer Einheit, von zwei zweitaktigen Einheiten zu einem Halbsatz, von zwei Halbsätzen zu einer syntaktischen Einheit (Periode) usw. (vgl. ebd., 5).

⁸³ Vgl. ebd., 4 f.

⁸⁴ Vgl. ebd., 18.

⁸⁵ Blessinger, *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, 67.

⁸⁶ Alle ebd.

⁸⁷ Ebd. Den genauen Zusammenhang zwischen den Energieformen einerseits und den kompositionstechnischen Faktoren andererseits erläutert Blessinger freilich nicht.

Musik erstens nach den oben erörterten Prinzipien ‹Koordination› und ‹Subordination›. Ferner schlägt Blessinger zwei Gruppen von Formtypen vor, erstens die monothematischen Formen («Formen mit einheitlichem Themenmaterial») und zweitens Formen mit kontrastierendem Themenmaterial.

Eine Reihe weiterer Formenlehren des frühen 20. Jahrhunderts sind primär als praktische Lehrgänge konzipiert und tragen nichts grundsätzlich Neues zum Thema Form in Musik bei.⁸⁸ Sie gehen traditionell von einer Gleichsetzung von Kompositions- und Formenlehre aus, wobei letztere als «Höhepunkt der [auch Disziplinen wie Harmonie- und Kontrapunktlehre umfassenden] Kompositionslehre» bezeichnet wird, da hier die «Anleitung zur selbständigen Gestaltung von Tonstücken» gegeben werde.⁸⁹ Alternativ dazu stehen Bücher wie die *Musikalische Formenlehre in Analysen* von Theodor Wihmeyer, die sich, einer übergeordneten Tendenz der Zeit folgend, verstärkt musikanalytisch mit den Kompositionen auseinandersetzen.

Die wichtigsten Untersuchungsergebnisse, die im deutschsprachigen Raum Studien zum Thema Form in Musik im frühen 20. Jahrhundert innerhalb eines konventionellen Formverständnisses beitragen, liegen in der Begründung einer Reihe von neu entwickelten Formkategorien. So bestimmt Wilhelm Fischer als Gegensatz zur syntaktisch geschlossenen Periode den ‹Fortspinnungstypus› als ein Phänomen der Barockmusik, den er folgendermaßen beschreibt:

[...] auf einen Vordersatz mit Ganz- oder Halbschluß folgt eine motivisch verwandte oder fremde modulierende ‹Fortspinnung›, aus einer oder mehreren aneinander gereihten Sequenzen bestehend; manchmal schließt eine dritte Gruppe als ‹Schlußsatz› oder ‹Epilog› das Ganze ab.⁹⁰

Des Weiteren wurde unter dem Stichwort ‹Substanzanalyse› versucht, die Einheit des musikalischen Werkes mit dem Argument abzusichern, das gesamte thematische Material einer Komposition sei miteinander verwandt und lasse sich daher auf eine gemeinsame Substanz zurückführen.⁹¹ Der vielfach formulierte Kritikpunkt, dass das morphologische Organismusmodell der musikalischen Form in der Riemann'schen Ausprägung auf die Außenseite der Form konzen-

88 Vgl. Stephan Krehl, *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre): I. Teil: Die reine Formenlehre*, Berlin: Göschen 1914; ders., *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). 2. Teil: Die angewandte Formenlehre*, Leipzig: Göschen 1911; Otto Klauwell, *Die Formen der Instrumentalmusik*, zweite Ausg. von Walter Niemann, Leipzig: Leukart 1918; Theodor Wihmeyer, *Musikalische Formenlehre in Analysen*, Magdeburg: Heinrichshofen 1917.

89 Krehl, *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre): I. Die reine Formenlehre*, Berlin: Göschen 1914, 5.

90 Wilhelm Fischer, «Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils», in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3 (1915), 24–84, hier 28.

91 Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926, 462–77.

triert sei, die das tatsächliche Wesen der musikalischen Form nicht repräsentiere, wurde mit dieser Vorgehensweise jedoch nicht ausgeräumt.

Die Krise der traditionellen Formauffassung, die zeitgleich mit der Relativierung der traditionellen musikalischen Gattungen in der Kompositionsgeschichte um 1900 einsetzt, führte zu einer Reihe von Alternativentwürfen, die ein neues Verständnis von Form in Musik zu entwickeln suchten. In diese Bestrebungen fällt beispielsweise die Einführung des sogenannten energetischen Organismus-Modells. In Ablehnung der traditionellen Formenlehre diagnostizierten die Vertreter dieser Richtung «innendynamische Elemente» (Ernst Kurth) als Träger der Form, die mit Begriffen wie Kraft, Zeit und Raum, Energie und Wille beschrieben werden; zu beobachten ist außerdem eine Verlagerung des Interesses vom Repertoire der Wiener Klassik zur Musik des Barocks und der Romantik. Die Problematik der kognitiven Ebene für die Erkenntnis der formalen Gestalt in der Musik, also die Frage, wie sich die Sukzession zeitlicher Eindrücke im Bewusstsein des Rezipienten zu einem geschlossenen Eindruck umformt, wurde hierbei wieder aufgeworfen. Dabei flossen zunehmend Erklärungsmuster aus dem Bereich der Gestalttheorie in die Überlegungen der Musiktheoretiker mit ein. Eine dritte Richtung steht unter dem Stichwort «Phänomenologie»; diese sucht Form in Musik verstanden als Wesen musikalischer Kunstwerke unabhängig von konventionellen Formkategorien zu eruieren.

2. «Phänomen» – «Gestalt» – «Energie»

2.1. «Phänomenologisches» Denken in der Musiktheorie um 1920

Die Zeit nach 1900 ist charakterisiert durch den Niedergang der psychologischen Ästhetik, die sich in den letzten Dekaden des 19. Jahrhunderts hoher Anerkennung erfreut hatte und mit Theodor Lipps' *Grundlegung der Ästhetik*⁹² zu Beginn des neuen Jahrhunderts eine letzte große Synthese erfuhr. Innerhalb der Philosophie war es insbesondere die Phänomenologie, die gegen die psychologische Ästhetik Stellung bezog. Bereits mit der Veröffentlichung seiner *Logischen Untersuchungen*⁹³ (1900) hatte Edmund Husserl der psychologischen Methode ihre philosophischen Grundlagen entzogen, bevor er schließlich 1913 mit seinen *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*⁹⁴ der von ihm skizzierten Phänomenologie als philosophischer Disziplin endgültig zum Durchbruch verhalf. Obwohl sich Husserl selbst in seinen Schriften kaum

⁹² Theodor Lipps, *Grundlegung der Ästhetik*, Leipzig: Voss ²1907; erw. ³1923.

⁹³ Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen*, Halle a. d. Saale: Niemeyer 1900.

⁹⁴ Edmund Husserl, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. I/1, 1–323, zugleich als Sonderdruck im Buchhandel Halle a. d. Saale: Niemeyer 1913, ²1922, ⁶2002.

explizit mit ästhetischen Fragestellungen beschäftigt hat, wendet er sich in seinem philosophischen Werk Themen zu, die für die Ästhetik und Kunstphilosophie Relevanz besitzen. Als Voraussetzung phänomenologischer Analyse von Kunstwerken gilt dabei seine Trennung von «natürlicher» und «ästhetischer» Einstellung, die er in einem Brief an Hugo von Hofmannsthal folgendermaßen erläuterte:

Die Anschauung eines *rein* ästhetischen Kunstwerkes vollzieht sich in strenger Ausschaltung jeder existenzialen Stellungnahme des Intellekts und jeder Stellungnahme des Gefühls u. Willens, die solch eine existenziale Stellungnahme voraussetzt. Oder besser: Das Kunstwerk versetzt uns (erzwingt es gleichsam) in den Zustand rein ästhetischer, jene Stellungnahme ausschließenden Anschauung. Je mehr von der Existenzialen Welt anklungt oder lebendig herangezogen wird, je mehr an existenzialer Stellungnahme das Kunstwerk von sich aus anfordert (etwa gar als naturalistischer Sinnenschein: Naturwahrheit der Photographie), um so weniger ist das Werk ästhetisch rein. (Auch jederlei «Tendenz» gehört hieher.)⁹⁵

Die von Husserl in diesem Brief an von Hofmannsthal geschilderte rein ästhetische Einstellung, die sich unter Absehung von Rationalität, Emotion und Willen zu einem Kunstwerk in reiner Anschauung verhält, umreißt eine zentrale Voraussetzung der philosophischen phänomenologischen Ästhetik. Die nähere Analyse dieser phänomenologischen Einstellung, die jeder phänomenologischen Wahrnehmung zugrunde liegt, eröffnet eine Problematik, die Husserl in seinen *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* entfaltet: Wie ist es zu erklären, dass wir ein Objekt in seiner zeitlichen Extension, d. h. seiner Dauer, wahrnehmen, ohne dass unsere Eindrücke in unverbundene Jetzt-Eindrücke zerfallen? Wie erklärt sich unsere Auffassung von «Zeitobjekten»?⁹⁶ Zur Beantwortung dieser Frage analysiert Husserl unser «Zeitbewußtsein» und entwickelt seine Überlegungen zumindest partiell an einem naheliegenden Beispiel, dem «Ton» und der «Melodie», d. h. an akustischen Eindrücken, die auch Grundlage musikalischer Werke sind.⁹⁷ Ausgangspunkt von Husserls Überlegungen ist die

⁹⁵ Edmund Husserl an Hugo von Hofmannsthal, 12. Januar 1907, Zitat nach *Edmund Husserl, Briefwechsel, Bd. VII: Wissenschaftlerkorrespondenz*, in Verbindung mit Elisabeth Schuhmann hg. von Karl Schuhmann, Dordrecht: Kluwer 1994, 133–36, hier 133 f.

⁹⁶ Husserl versteht «unter *Zeitobjekten* im *speziellen Sinn* [...] Objekte, die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten», vgl. Edmund Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. von Martin Heidegger, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* Bd. IX, 1928, 367–498, hier 384; Wiederabdruck in: *Gesammelte Werke – Husserliana. Vorlesungen Band X*, Den Haag: Nijhoff 1966.

⁹⁷ Für eine detaillierte Untersuchung zu Husserls Auffassung von Ton und Tonfolgen vgl. Josephine Geisler, *Tonwahrnehmung und Musikhören. Phänomenologische, hermeneutische und*

in der philosophischen Tradition des 19. Jahrhunderts ungeklärte Frage, «wie [...] die Auffassung von transzendenten Zeitobjekten zu verstehen [sei], die sich über eine Dauer erstrecken, sie in kontinuierlicher Gleichheit (wie unveränderte Dinge) oder ständig wechselnd (z. B. dingliche Vorgänge, Bewegung, Veränderung und dgl.) erfüllen?»⁹⁸ Seine entscheidende Einsicht besteht darin, dass «Zeitobjekte» im phänomenologischen Verständnis als Objekte zu verstehen sind, «die nicht nur Einheiten in der Zeit sind, sondern die Zeitextension auch in sich enthalten».⁹⁹ An diesem Punkt, dessen Problematik er anschaulich am Beispiel einer Melodie erläutert, setzt seine Analyse des inneren Zeitbewusstseins ein:

[...] wir hören die Melodie, d. h. wir nehmen sie wahr, denn Hören ist ja Wahrnehmen. Indessen der erste Ton erklingt, kommt der zweite, dann der dritte usw. Müssen wir nicht sagen: wenn der zweite Ton erklingt, so höre ich *ihn*, aber ich höre den ersten nicht mehr usw.? Ich höre also in Wahrheit nicht die Melodie, sondern nur den einzelnen gegenwärtigen Ton. Daß das abgelaufene Stück der Melodie für mich gegenständlich ist, verdanke ich – so wird man geneigt sein zu sagen – der Erinnerung; und daß ich, bei dem jeweiligen Ton angekommen, nicht voraussetze, daß das *alles* sei, verdanke ich der vorblickenden Erwartung. Bei dieser Erklärung können wir uns aber nicht beruhigen, denn alles Gesagte überträgt sich auch auf den einzelnen Ton. Jeder Ton hat selbst eine zeitliche Extension, beim Anschlagen höre ich ihn als jetzt, beim Forttönen hat er aber ein immer neues Jetzt, und das jeweilig vorangehende wandelt sich in ein Vergangenes. Also höre ich jeweils nur die aktuelle Phase des Tones, und die Objektivität des ganzen dauernden Tones konstituiert sich in einem Aktkontinuum, das zu einem Teil Erinnerung, zu einem kleinsten, punktuellen Teil Wahrnehmung und zu einem weiteren Teil Erwartung ist.¹⁰⁰

Wie in diesem Zitat erläutert Husserl in seinen bis in die frühen 1890er-Jahre zurückreichenden Analysen zum intentionalen Charakter des Zeitbewusstseins und seinen Untersuchungen zur Struktur der «phänomenologischen Zeit» die Konzepte «Quellpunkt» bzw. «Urimpression» sowie «Retention» und «Protention» immer wieder am Beispiel der Wahrnehmung von Tönen und der Zeitkunst Musik.¹⁰¹ In Bezug auf Klangphänomene beschreibt «Urimpression» den ersten Ein-

bildungsphilosophische Zugänge (= *Phänomenologische Untersuchungen* 34), Paderborn: Fink 2016, 27–78.

⁹⁸ Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, 384. Ungeachtet eines kurzen Seitenblicks auf Herbart und Lotze nimmt Husserl in seiner Analyse der Forschungsgeschichte insbesondere auf die Zeitanalyse Brentanos Bezug, der davon ausging, dass die «Erfassung einer Folge von Vorstellungen [...] nur als Erzeugnisse eines zeitlich zusammenfassenden Willens gedacht werden» könne (vgl. ebd., 368–86; hier 383).

⁹⁹ Ebd., 384.

¹⁰⁰ Ebd., 385.

¹⁰¹ Vgl. ebd. Der Wiederabdruck in *Gesammelte Werke – Husserliana. Vorlesungen Band X*, Den Haag: Nijhoff 1966 schließt auch ergänzende, von Heidegger nicht berücksichtigte Textfragmente aus den Jahren 1893–1917 ein. Aus diesem zum Teil auf Vorlesungsmanuskripte

druck, der beim Einsatz des Tons entsteht; dieses «Tonjetzt» wird im Fortdauern des Tones durch ein neues «Tonjetzt» abgelöst; den damit ausgelösten Prozess bezeichnet Husserl als «Retention», d. h. die noch anhaltende Präsenz und fort-dauernde Wirkung eines bereits vergangenen «Tonjetzt» im Bewusstsein. Komplementär dazu ist «Protention» die Erwartung einer (noch) unbestimmten, aber durchaus von dem zuvor Erklungenen beeinflusste Fortsetzung; beide Konzepte führt Husserl primär am Beispiel der Tonwahrnehmung und des Hörens einer einstimmigen Melodie ein.¹⁰² Damit erörtert Husserl einerseits, wie sich ein zeitlicher Verlauf, also ein Kontinuum, in unserem Bewusstsein als zeitliche Einheit konstituiert, andererseits wird auch das Problem von Identität und Wiederholbarkeit musikalischer Werke behandelt. Ohne auf die von Husserl vorgebrachten Argumente genauer eingehen zu müssen, kann festgehalten werden, dass die entscheidende Wende der Husserl'schen philosophischen Phänomenologie für die Musikbetrachtung darin besteht, nicht mehr von der Konstitution (musikalischer) Werke im Sinne realer Objekte auszugehen, sondern die Bedingungen der Wahrnehmung im Bewusstsein zu analysieren, wobei das Problem der Zeitlichkeit die herausragende Stellung einnimmt. Die philosophische Phänomenologie richtet sich dabei primär nicht auf konkrete Werke oder Gegenstände (d. h. auf sinnliche Anschauung), sondern im Sinne der Wesensschau auf abstrakte und allgemeine Kategorien (d. h. kategoriale Anschauung).¹⁰³

Ausgehend von den Schriften des frühen Husserl und dessen Lehrtätigkeit entfaltete die Phänomenologie im deutschsprachigen Raum eine große Ausstrahlung,¹⁰⁴ die sich schon bald über den ontologischen Ansatz Husserls hinausgehend auf andere Teilbereiche der Philosophie und weitere geistesgeschichtliche Disziplinen, u. a. die Musikforschung, ausdehnte. Zwei inhaltliche Erweiterungen werden in der Folgezeit für die Diskussion über «musikalische Phänomenologie» besonders relevant: Erstens werden mit Max Schelers *Der Formalismus in der*

zurückgehenden Material wird deutlich, dass entscheidende Überlegungen wie die Einführung des Begriffes des «absoluten Bewußtseins» bereits zwischen 1907 und 1909 erfolgt sind (vgl. z. B. ebd., Abschnitt «Zeit in der Wahrnehmung», 269–86).

¹⁰² Bereits Franz Brentano illustriert seine Überlegungen zur Zeitanschauung als Kontinuum und zum Verhältnis von Gegenwart zu Vergangenheit und Zukunft u. a. am Beispiel der Melodie, vgl. ders., *Philosophische Untersuchungen zu Raum, Zeit und Kontinuum*, hg. von Stephan Körner und Roderick M. Chisholm, Hamburg: Meiner 1976, ins. 98, 129, 132.

¹⁰³ Vgl. zur Differenzierung von sinnlicher und kategorialer Anschauung Edmund Husserl, *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (= *Husserliana* 19, 1–2), hg. von Ursula Panzer, Den Haag: Nijhoff 1984, 670–76; zur Einführung in «Kategoriale Gegenstände» und «Wesensschau» vgl. Dan Zahavi, *Husserls Phänomenologie*, Tübingen: Mohr Siebeck 2009, 36 ff.

¹⁰⁴ Zur Geschichte der Phänomenologie vgl. Herbert Spiegelberg, *The Phenomenological Movement* (= *Phaenomenologica* 5/6), The Hague: Nijhoff³ 1981.

*Ethik und die materiale Wertethik*¹⁰⁵ Prinzipien der phänomenologischen Betrachtungsweise erstmalig auf Fragen der Wertethik angewendet. Schelers Buch – einer der wirkungsmächtigsten philosophischen Texte der Zeit – erweitert Husserls Phänomenologie in zwei Richtungen: Erstens argumentiert Scheler, dass nicht nur Sachverhalte, sondern auch Wertverhalte phänomenologisch betrachtet werden können. Werte seien keine Zuschreibungen oder auf eine bestimmte Geltungssphäre eingeschränkt, sondern Scheler begreift sie vielmehr als existierend und geht davon aus, dass es eine Hierarchie der Werte gibt. Werte gelten Scheler als Qualitäten von Gütern, die sich durch die eidetische Reduktion, d. h. die phänomenologische[n] «Wesensschau», in ihrem «Sosein» erfassen lassen.¹⁰⁶ Zweitens entwickelt Scheler die Position, dass Wertqualitäten nicht durch kognitiven Zugang, sondern durch «Fühlen» und emotionale Teilhabe phänomenologisch untersucht werden könnten. In diesem Sinne handelt es sich um eine Phänomenologie des emotionalen Lebens mit erheblichen Konsequenzen für die Beschäftigung mit künstlerischen Gegenständen, da im Sinne einer emotionalen Teilhabe neben dem intentionalen Objekt auch die Verfasstheit des wahrnehmenden Subjekts Gegenstand der Untersuchung werden kann.¹⁰⁷ Der Münchener Phänomenologe Moritz Geiger überträgt diese sich von Husserl deutlich absetzende Nobilitierung des Wertbegriffs auf das Gebiet der Ästhetik; seine Studien begründen die sogenannte «Phänomenologische Ästhetik».¹⁰⁸

105 Max Scheler, *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Halle a. d. Saale: Niemeyer 1913.

106 Vgl. dazu die knappe Zusammenfassung von Schelers Position bei Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831–1933*, Frankfurt a. M. 1983, 226 ff.

107 Vgl. ebd., 227.

108 Geigers Schriften zur Ästhetik sind größtenteils in dem Sammelband *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik. Gesammelte, aus dem Nachlass ergänzte Schriften zur Ästhetik* (= *Theorie und Geschichte der schönen Literatur* 27), hg. von Klaus Berger und Wolfhart Henckmann, München: Fink 1976 erschienen. Zu den wichtigsten Beiträgen Geigers zu ästhetischen Fragestellungen sind zu rechnen «Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses», in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1, 2, Halle a. d. Saale: Niemeyer 1913, 567–684 und *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig: Der Neue Geist Verlag 1928. Der hier behandelte Zeitraum reicht bis etwa 1933. Daher bleiben die für die Kunsttheorie einflussreichen Schriften der Phänomenologen Roman Ingarden, der seine phänomenologische Ontologie des musikalischen Werkes zwar bereits 1928 niederschrieb, diese allerdings erst 1933 in polnischer Sprache und 1962 in deutscher Übersetzung veröffentlichen konnte (vgl. ders., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen 1962, VII), sowie das erst später entstandene Werk Maurice Merleau-Pontys, *Phénoménologie de la Perception* (Paris: Gallimard 1945) für die Diskussion weitgehend unberücksichtigt. Nicht unerwähnt sei, dass Ingardens Theorie des musikalischen Werkes als rein intentionaler, also vorgestellter, und «seinsheteronomer» Gegenstand viele der in den 1920er-Jahren seitens der musikalischen Phänomenologie diskutierten Probleme obsolet erscheinen lässt. Ingarden bestimmt das Musikwerk als schematisches Gebilde mit Unbestimmtheitsstellen, deren «Ausfüll-

Die Frage nach und Bestimmung von ästhetischen Werten definiert Geiger als bestimmendes Prinzip für die Ästhetik als autonome Einzelwissenschaft.¹⁰⁹ Die phänomenologische Ästhetik untersucht «die Struktur der ästhetischen und künstlerischen Gegenstände und ihre Wertbestimmtheit» und geht von der «Analyse der Objekte selbst» aus.¹¹⁰ Damit fragt die phänomenologische Untersuchung nicht danach, inwiefern sich vorab definierte allgemeine ästhetische Kategorien (wie z. B. das «Tragische») im einzelnen Kunstwerk realisieren («Ästhetik von oben»), sondern zielt darauf, solche allgemeinen Prinzipien aus dem jeweils betrachteten Einzelwerk abzuleiten. Im Gegensatz zu einer «Ästhetik von unten» sucht sie wiederum diese Prinzipien nicht aus einer vergleichenden Betrachtung zahlreicher Werke induktiv zu erschließen, sondern beansprucht, das Allgemeine (d. h. das Wesen) aus der Analyse und Betrachtung eines individuellen Kunstwerkes herauszuarbeiten, ein Verfahren, das von Husserl als Methode der Phänomenologie unter dem Begriff «Intuition» subsumiert wurde.¹¹¹

In seinen Arbeiten zur phänomenologischen Ästhetik entwickelt Geiger zudem einen weiteren Aspekt, der eine für die historischen kunstwissenschaftlichen Disziplinen wichtige Problematik eröffnet. Im Gegensatz zur philosophischen Phänomenologie mit der phänomenologischen Methode der Wesensschau dringen, so Geiger, in der phänomenologischen Ästhetik aufgrund der Verfasstheit der Gegenstände auch Aspekte wie historische Kontingenz und Entwicklung in die Betrachtung ein; es handele sich daher notwendigerweise um keinen ontologisch gegebenen und statischen, sondern um einen dynamischen Wesensbegriff.

lungsmöglichkeiten», die u. a. durch künstlerische Realisierung und Hörweise partiell geschlossen werden, in ihrer vorstellbaren Gesamtheit einbezogen werden müssen: «[...] daß man unter dem Musikwerk, wie es als künstlerisches Gebilde in der Partitur festgelegt wird, weder das bloß schematische Gebilde (mit den Unbestimmtheitsstellen) noch irgendeine (konkrete oder ideale) Konkretisation zu verstehen hat, sondern nur das durch die Partitur bestimmte Gebilde, aber mit seinem vollen Gehalt, d. h. mit den durch seine Unbestimmtheitsstellen bestimmten Ausfüllungsmöglichkeiten zusammen, die aber in ihrer Potentialität genommen werden müssen» (vgl. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 127 f.).

109 Geiger unterscheidet von der «Ästhetik als Einzelwissenschaft» die «Ästhetik als philosophische Disziplin» im Sinne des Idealismus und die «Ästhetik als Anwendungsgebiet anderer Wissenschaften», für die die phänomenologische Ästhetik als Einzelwissenschaft theoretische Grundlagen bereitstellen will. Vgl. Moritz Geiger, «Phänomenologische Ästhetik», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (= *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 16.–18. Oktober 1924. Bericht*), Stuttgart: Enke 1925, 29–42, hier 30 f.

110 Geiger bezieht sich hierbei auf Arbeiten von Max Dessoir und Emil Utitz.

111 «Das ist eine weitere Eigenart der phänomenologischen Methode: Daß sie weder aus einem obersten Prinzip heraus ihre Gesetzmäßigkeiten gewinnt, noch auch durch die induktive Häufung einzelner Beispiele, sondern dadurch, daß sie *am einzelnen Beispiel das allgemeine Wesen, die allgemeine Gesetzmäßigkeit erschaut*», Geiger, «Phänomenologische Ästhetik», 34.

Phänomenologische «Wesensintuition»¹¹² verschränkt systematische Bestrebungen einer idealistischen Ästhetik von oben mit induktiven Verfahrensweisen einer Ästhetik von unten. Gleichmaßen erfordert die phänomenologische Ästhetik vom Ausführenden sowohl Begabung wie auch die (erlernbare) Fähigkeit der Wesensschau, die mit der Analyse der Phänomene verbunden werden müsse.¹¹³ Geigers Beschreibung der Verfahrensweise der phänomenologischen Ästhetik führt allerdings zu keinen allgemeingültigen oder stabilen Kriterien, mittels derer die Ergebnisse einer phänomenologischen Analyse gelenkt oder evaluiert werden könnten.

Da Objekte der phänomenologischen Ästhetik keine realen Gegenstände, sondern Phänomene in ihrer Erscheinung sind, interessiert sich, so Geiger, die phänomenologische Einstellung bei der Beschäftigung mit Musik nicht für die Ebene der Klangerzeugung (Akustik), sondern für die «anschaulichen Töne einer Symphonie»,¹¹⁴ die das Wesen und den Wert des betrachteten Werkes fassbar machen sollen. Ausdrücklich grenzt Geiger die phänomenologische Ästhetik von drei anderen ästhetischen Haltungen ab: Die phänomenologische Ästhetik verwirft erstens die Kategorie des Scheins, durch die Kunst von der Realität abgesetzt wird; zweitens darf das Kunstwerk nicht im Sinne der psychologischen Ästhetik als Komplex von Vorstellungen, Assoziationen und Eindrücken interpretiert werden, da keine Einstellungen, sondern «Objekte», Grundlage der ästhetischen Untersuchung sein müssten; und drittens lehnt die phänomenologische Ästhetik Ansätze, die das Erleben zur Grundlage ästhetischer Betrachtung erheben, ab.¹¹⁵

Die philosophischen Grundsätze von Husserls Phänomenologie als Wesensschau, seinen Überlegungen zur *Phänomenologie des Zeitbewusstseins* und der phänomenologischen Ästhetik nach Geiger stellen allerdings kaum mehr als Rahmenbedingungen bereit.

Die dargelegten Positionen werden innerhalb der kunstwissenschaftlichen Disziplinen, die sich im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts um eine Integration von Prinzipien phänomenologischer Anschauung bemühen, nur modifiziert übernommen. In den Disziplinen der Geisteswissenschaften verfolgen die auf Analysen von Kunstwerken zielenden Begründungen der phänomenologischen Methode und die phänomenologische Ästhetik so unterschiedliche Ansätze, dass der Begriff der phänomenologischen Ästhetik unscharf und die Grenzen zu anderen methodischen Verfahren, insbesondere der psychologischen Ästhetik, vermischt werden.

112 Ebd., 39.

113 Vgl. ebd., 37.

114 Vgl. ebd., 31.

115 Vgl. ebd., 31 f.

Das von Max Dessoir mit seiner Monografie *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1906)¹¹⁶ und der im selben Jahr gegründeten gleichnamigen Zeitschrift lancierte Projekt der «Allgemeinen Kunstwissenschaft» nimmt wissenschaftsgeschichtlich in der Entwicklung der phänomenologischen Ästhetik eine herausgehobene Position ein. Es stellte eine institutionelle Plattform für die Diskussion unterschiedlicher, insbesondere auch phänomenologische Ansätze einschließender Methoden bereit, in deren Rahmen sich Konturen einer phänomenologischen Ästhetik abzeichneten.¹¹⁷ Größere Ausstrahlung gewann das Projekt der Allgemeinen Kunstwissenschaft zudem durch fünf nationale und internationale Kongresse (Berlin 1913; Berlin 1924; Halle 1927; Hamburg 1930; Paris 1937), auf denen unter anderem zentrale Fragen phänomenologischer Ästhetik in Grundsatzreferaten und disziplinär orientierten Überlegungen aus den geisteswissenschaftlichen Disziplinen behandelt und kontrovers zur Diskussion gebracht wurden.¹¹⁸ Ein Ziel des Projekts «Allgemeine Kunstwissenschaften» lässt sich dahingehend zusammenfassen, der Zersplitterung der künstlerischen Disziplinen infolge der Entstehung neuer Kunstformen wie Fotografie, Kino, Plakatkunst etc. eine umgreifende, die disziplinären Grenzen aufhebende Betrachtungsweise entgegenzusetzen.¹¹⁹ Gemäß der Diversität der Kunstformen beschreibt auch Emil Utitz, der neben Dessoir wichtigste Theoretiker der Allgemeinen Kunstwissenschaften, das Verhältnis zur Philosophie und Ästhetik als prinzipiell offen:

Wenn die Ästhetik nicht der Gesamttatsache der Kunst beikommen kann, und wenn die einzelnen Kunstdisziplinen allgemeine Kunstprinzipien verlangen, die nicht der Ästhetik zu entnehmen sind, so scheint eine neue Wissenschaft sich einschleichen zu müssen, die mit der Ästhetik die Allgemeinheit teilt und mit den Kunstdisziplinen das Material: [...] und allgemeine Kunstwissenschaft ist ja nichts anderes als Philosophie der Kunst, wobei

¹¹⁶ Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart: Enke 1906 (zweite, stark veränderte Aufl. Stuttgart: Enke 1923).

¹¹⁷ Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 Bde. [1914/20], Nachdruck mit einem Vorwort hg. von Wolfhart Henckmann, München: Fink 1972. Eine problemgeschichtlich orientierte Darstellung zur Vorgeschichte und Gründungsdokumenten der Allgemeinen Kunstwissenschaften findet sich bei Henckmann, «Probleme der Allgemeinen Kunstwissenschaft», in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, hg. von Lorenz Dittmann, Stuttgart: Steiner 1985, 273–334.

¹¹⁸ Vgl. Patrick Flack, «Phänomenologische Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», in: *Schwerpunktthema: Berlin 1913 – Paris 1937. Ästhetik und Kunstwissenschaft im Zeitalter der Kongresse*, hg. von Bernadette Collenberg-Plotnikov, Carole Maigné und Céline Trautmann-Waller (= *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 61/2 [2016]), 329–44.

¹¹⁹ Vgl. dazu ausführlicher Bernadette Collenberg-Plotnikov: «Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft – Konzeptionen eines Forschungsprogramms», in: *Schwerpunktthema: Berlin 1913 – Paris 1937*, 189–203.

wir nur den Sinn der Philosophie nicht so verengen dürfen, daß er alle phänomenologischen und psychologischen Untersuchungen ausschließt.¹²⁰

Phänomenologisches Denken wirkt spätestens seit den späteren 1910er-Jahren über die Grenzen der Disziplin der philosophischen Ästhetik hinaus in die Diskurse der geisteswissenschaftlichen Einzeldisziplinen hinein.¹²¹ Die deutliche Distanzierung der phänomenologischen Bewegung von psychologischer Ästhetik und Einfühlungs- und Erlebnisästhetik wird in den geisteswissenschaftlichen Fachdisziplinen, und auch in der Musikwissenschaft und -theorie, als Chance eines dritten Weges wahrgenommen, sich von älteren Paradigmen zu lösen. So eint die unter der Rubrik «phänomenologische» Musikbetrachtung firmierenden Entwürfe ein Anspruchs, der konventionellen Theorie, der psychologischen Ästhetik, der Erlebnisästhetik sowie der verbreiteten hermeneutischen, d. h. inhaltlichen Deutung von Kunstwerken eine Absage zu erteilen.¹²² Die Beiträge in einflussreichen deutschsprachigen Musikzeitschriften wie der *Zeitschrift für Musikwissenschaft* und *Melos* sowie der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, aber auch eine Reihe von monografischen Studien illustrieren nachdrücklich, dass die gemeinsame Haltung der Distanzierung von älteren Methoden zu keiner einheitlichen Auffassung davon führt, was «phänomenologische» Musikforschung ausmache und welche Methodik ihr zugrunde liege. Während die Popularität der Idee einer «musikalischen Phänomenologie» in der Musikforschung zwar solche Ausmaße annahm, dass Paul Bekker 1925 unverblümt von einer «großen Mode» sprach, resultierten die zahlreichen Einlassungen über das Thema der musikalischen Phänomenologie tatsächlich in keiner allgemeinverbindlichen Auffassung über Inhalt und Ziele der Richtung. Im Gegenteil konstatierte Bekker unter dem Eindruck der Diskussionen, die auf dem *Zweiten Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 1924 in Berlin geführt worden waren, treffend, dass es in der Musikforschung bislang keine inhaltliche Präzisierung und Begründung der phänomenologischen Methode gä-

120 Emil Utitz, *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, I:32.

121 Die fachwissenschaftliche Aufarbeitung der Wirkung der Phänomenologie innerhalb der Einzeldisziplinen – die als solche unbestritten ist – steht noch weitgehend aus. Für die Musikforschung gibt einen ersten Überblick Arne Blum, *Phänomenologie der Musik. Die Anfänge der musikalischen Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Diss. Univ. Witten-Herdecke 2006, 4–17.

122 Wie problematisch die Eingrenzung der phänomenologischen Methode in Hinblick auf die Musik war, zeigt Mersmanns Behauptung, Arnold Schering sei «von der Hermeneutik aus zu einem phänomenologischen Standpunkt» vorgestoßen (vgl. Hans Mersmann, «Versuch einer Phänomenologie der Musik», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 [1922/23], 226–69, hier 226).

be.¹²³ Neben der mangelnden inhaltlichen Schärfung blieb sogar die Abgrenzung zu anderen Strömungen wie der Psychologie einerseits und der musikalischen Hermeneutik andererseits ungenügend. So muss konstatiert werden, dass sich zum Beispiel der von Mersmann vorgeschlagene Dualismus zwischen psychologischer und phänomenologischer Interpretation musikalischer Kunstwerke, die er als fundamentale Kategorien bezeichnete, denen eine gegensätzliche «Weltanschauung» zugrunde läge, ein wenig tragfähiges Ordnungskriterium darstellt, da die Grenze zwischen beiden Bereichen nicht klar gezogen wird.¹²⁴ Und Bekker kritisierte beispielsweise, dass die phänomenologische Musikforschung offenbar unversehens regelmäßig in die Nähe zur zeitgenössischen musikalischen Hermeneutik geriete, da sowohl in der musikalischen Phänomenologie als auch in der musikalischen Hermeneutik musikalische Ereignisse und Abläufe bevorzugt mittels metaphorischer Bilder dargestellt werden. Dabei schloss Bekker ausdrücklich nicht nur textuelle Metaphern, sondern auch die in dieser Zeit durchaus verbreiteten grafischen Darstellungen musikalischer Verläufe, wie sie sich beispielsweise häufig bei Hans Mersmann finden, ein.¹²⁵

Die Musikforschung suchte somit unter der Hypothek mangelnder philosophischer Stringenz und durch Inkaufnahme substanzieller Anpassungen, die bis zu einer nur oberflächlichen Annäherung an eine Mode reichen, eine Nähe zu oder Anschluss an die phänomenologische Methode. Charakteristisch für die 1910er- und 1920er-Jahre sind somit zahlreiche und durchaus divergente Versuche, mit der Phänomenologie assoziierte Vorstellungen zur Entwicklung eines neuen Entwurfs der Musiktheorie und einer neuen Methode der Interpretation musikalischer Werke zu nutzen, ohne dass die phänomenologischen Ansätze sich zu einer klar geprägten Richtung oder Teildisziplin verfestigen.¹²⁶ Eine bis heute einflussreiche, allerdings zunehmend als einseitig eingeschätzte Charakterisie-

123 Vgl. Paul Bekker, «Was ist Phänomenologie der Musik?» [1925], in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1928, 25–40, insbesondere 25–27. Bekker spricht von «erheblichen Meinungsverschiedenheiten» «über das, was überhaupt als ›Phänomenologie der Musik‹ anzusprechen sei» (ebd., 27). Seine eigenen Beiträge trugen, wie später zu zeigen sein wird, allerdings auch nicht zur grundsätzlichen Klärung der Problematik bei.

124 Mersmann, «Versuch einer Phänomenologie der Musik», 226.

125 «Ob ich in Wortmetaphern oder in graphischen Bildern ausdeute, ist lediglich ein sekundärer Unterschied, kein Wechsel des Prinzipes», vgl. Bekker, «Was ist Phänomenologie der Musik?», 35.

126 Erst durch die Arbeiten von Roman Ingarden wurden die ontologischen Grundlagen des (literarischen, musikalischen resp. bildlichen) Kunstwerkes aus phänomenologischer Perspektive eingehend untersucht (vgl. Roman Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle a. d. Saale: Niemeyer 1931, ³1965 und ders., *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk, Bild, Architektur, Film*, Tübingen: Niemeyer 1962; zur Musik vgl. den Abschnitt «Das Musikwerk», ebd., 3–136).

rung phänomenologischer Musiktheorie und -ästhetik lieferte Rudolf Schäfke Anfang der 1930er-Jahre in seiner *Geschichte der Musikästhetik*, in der August Halm und Heinrich Schenker als die bedeutendsten Vertreter der musikalischen Phänomenologie genannt werden.¹²⁷ Als maßgebliches Ziel der phänomenologischen Musiktheorie nennt Schäfke eine theoretische Begründung für die Gesetze der «künstlerischen Ordnung, der Organisation» und die «Ursächlichkeit des musikalischen Geschehens».¹²⁸ Dies bezieht sich auf alle Parameter des Tonsatzes und somit auch auf die Form: «Form ist ihr [der modernen Musikästhetik] das Gesetzte, die Satzung, das Gesetz, der Bauplan, die Bindung, Ordnung, die Totalität, Synthese»;¹²⁹ in diesem Zusammenhang spricht Schäfke auch von einem «funktionellen geistigen Begriff der Form». Im Sinne der Phänomenologie soll das «Wesen ‹Form› als überzeitliches, ideales Gesetz geschaut»¹³⁰ werden, sodass die historische Dimension musikalischer Formen als irrelevanter Faktor nicht in die Betrachtung integriert wird.¹³¹ Zu vernachlässigen seien daher auch biografische, sozialgeschichtliche und andere Aspekte, die in der musikwissenschaftlichen Forschung seiner Zeit maßgeblich in die Betrachtung einbezogen wurden.

Betrachtet man allerdings die Quellen der späten 1910er- und 1920er-Jahre, so wird eine viel breitere und bunte Liste von Namen sichtbar, die in engerer oder weiterer Verbindung mit den sich ausbildenden Schulen phänomenologischen Denkens stehen, die ein uneinheitliches Spektrum von Positionen erahnen lässt. Die Aufzählung kann mit philosophisch geschulten Denkern wie Helmuth Plessner und Roman Ingarden beginnen und setzt sich mit Musikwissenschaftlern, in deren Schriften implizit phänomenologische Vorstellungen verhandelt werden, fort. Dabei ist häufig nicht klar, inwiefern diese Assoziationen zu phänomenologischem Gedankengut bewusst entwickelt wurden oder nur einer allgemeinen wissenschaftsgeschichtlichen Tendenz folgen (dies gilt z. B. für Hugo Riemanns letzte Schriften über die Lehre von den Tonvorstellungen oder Ernst Kurths theoretische Werke). Die größte Gruppe umfasst Musikwissenschaftler, die sich entweder explizit auf phänomenologisches Denken bezogen und – auf je eigene Weise – mit dessen Potenzial auseinandersetzten (z. B. August Halm, Arthur Wolfgang Cohn, Hans Mersmann, Heinrich Bessler, Heinz Edelstein, Gus-

127 Vgl. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 411–27.

128 Vgl. ebd., 411.

129 Ebd., 413.

130 Ebd.

131 Schäfke nennt als Beispiel Heinrich Schenker, der ausschließlich tonale Kompositionen in seine Untersuchung einbezog; modale Musik betrachte er als noch nicht voll ausgebildet, post-tonale Musik ab Reger als dem Wesen der Musik entgegenstehend und daher «irrational» (vgl. ebd., 414). Auch bei tonaler Musik sei «künstlerische Technik», nicht «Zeitgeist» der die Kompositionen prägende Faktor. Zu erkennen, wie diese «künstlerische Technik» entfaltet sei, bedürfe es entsprechender analytischer Mittel – nämlich der von ihm entwickelten Analyse-methode.

tav Güldenstein, Günther Anders und Paul Bekker) – wobei ihre jeweiligen Positionen sich nicht nur weit von den Grundsätzen der philosophischen Phänomenologie entfernen, sondern auch untereinander durchaus unvereinbar sind, oder Musikwissenschaftler, deren Denken von Zeitgenossen in die Nähe der Phänomenologie gerückt wurde und deren Schriften als «phänomenologisch» charakterisiert worden sind (z. B. Arnold Schering, Heinrich Schenker).¹³²

So suchen Autoren wie Arthur Wolfgang Cohn und Hans Mersmann ebenso wie Herbert Eimert, Paul Bekker oder selbst August Halm zwar explizit, inhaltlich aber doch eher lockere Anknüpfungspunkte zu der phänomenologischen Methode. Die Autoren beschäftigen sich mit so unterschiedlichen Aspekten wie den Konsequenzen einer phänomenologischen Betrachtungsweise für die ästhetische Bewertung von Musik (Arthur Wolfgang Cohn), wie der phänomenologischen Untersuchung, was das Material der Tonkunst sei (Herbert Eimert), oder wie der Frage, was das Wesen des musikalischen Werkes sei und wie es kritisch-analytisch herausgearbeitet werden könne (Herbert Eimert, Hans Mersmann).¹³³ Auch August Halm bezeichnete sein wissenschaftliches Programm des Herausarbeitens dynamischer Spannung in Musik durch «close-reading» als «Ästhetik im Sinn von Phänomenologie»¹³⁴ – wobei diese Charakterisierung eher ein Zugeständnis an den Zeitgeist als eine genuin phänomenologische Grundlegung vertritt.¹³⁵ Ihre philosophisch eher laxen Verwendung phänomenologischer Grundsätze war diesen Autoren durchaus bewusst. So wies Mersmann in seinem «Versuch einer Phänomenologie der Musik» explizit darauf hin, dass der phänomenologischen Betrachtungsweise von Kunstwerken im strengen Sinne philosophischer

132 Vgl. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 411.

133 «Die musikwissenschaftliche Ganzheitserfassung [...] ist auf die Seinsgrundlage der Musik gerichtet. [...] *Der Seinshorizont der Musik ist die Geschichte*», Herbert Eimert, *Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert. Versuch einer Formbeschreibung*, Augsburg: Filser 1932.

134 «[...] was mich antrieb [war] die Einsicht, daß es sich bei den echten Gesetzen der musikalischen Form um eine Art von Biologie der Musik handelt, und daß von dieser Wissenschaft eigentlich nichts als einzelne Ansätze vorhanden sind. Statt Wissenschaft sagte ich vielleicht besser: Ästhetik im Sinn von Phänomenologie», vgl. August Halm, «Über mein musikalisches Schaffen» [1928], in: ders., *Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*. Mit einem einführenden Essay hg. von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1978, 284–91, hier 289.

135 Vgl. auch die Kritik an dieser Charakterisierung Halms bei Alexander Rehding, «August Halm's Two Cultures as Nature», in: *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, hg. von Suzannah Clark und Alexander Rehding, Cambridge: Cambridge University Press 2001, 142–60, hier 142. Schäfke vermutet, Halms Selbstidentifikation mit der Phänomenologie sei möglicherweise durch Carl Stumpfs Beitrag «Erscheinungen und psychische Funktionen», in: *Abhandlungen der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften 1906*, Berlin: Reimer 1907 beeinflusst worden (vgl. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 411).

Phänomenologie seiner Ansicht nach enge Grenzen gesetzt seien.¹³⁶ Die in der *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, in *Melos* und in der *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* in den 1920er-Jahren erschienen Beiträge vermitteln einen Eindruck von der Intensität des neuen Diskurses, illustrieren aber auch die Unvereinbarkeit der vorgetragenen Positionen. Nachdem eine erste kritische Betrachtung der phänomenologischen Musikästhetik bereits von Arne Blum geleistet worden ist,¹³⁷ möchte ich insbesondere zwei, für die Übernahme phänomenologischen Gedankenguts in den fachwissenschaftlichen musikwissenschaftlichen und -theoretischen Diskurs charakteristische Aspekte erörtern, nämlich die Frage nach dem Wert von und nach der Form in Musik.

2.1.1. Phänomenologischer Wertbegriff und musikalische Analyse

Unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg entwickelte Arthur Wolfgang Cohn in dem frühesten Entwurf einer Methodologie einer «musikalischen Phänomenologie» einige Grundsätze zur Wesenserkenntnis musikalischer Kunstwerke, mit der die Defizite bestehender Methoden überwunden werden sollten.¹³⁸ Während «spekulatives Denken» von einer Idee ausgehend deduktiv Schlussfolgerungen ableite,¹³⁹ gehe der «empirische Positivismus» von Erfahrungstatsachen aus, aufgrund deren induktive Schlüsse zu Erkenntnis führen sollen.¹⁴⁰ Allerdings, so kritisiert Cohn, repräsentierten diese Ergebnisse aufgrund ihrer begrenzten Stichprobe immer nur partielle Ausschnitte und trafen keine Aussagen über das «Tonkünstlerisch-Allgemeine».¹⁴¹ Nur die phänomenologische Intuition sei daher eine geeignete Methode, die Grundlage der «musikalischen Allgemeinwissenschaft» zu bilden.¹⁴² Cohns Theoriebildung setzt zunächst bei Prinzipien der reinen Phänomenologie ein, gelangt aber dann aufgrund der Prämisse, dass sich der

136 «Schon ein Überblick über die Gliederung der Probleme macht eine Einschränkung notwendig; verglichen mit den Methoden der Phänomenologie sind die Möglichkeiten ihrer Anwendung auf das Kunstwerk beschränkt», vgl. Mersmann, «Versuch einer Phänomenologie der Musik», 228.

137 Vgl. Blum, *Phänomenologie der Musik*.

138 Die früheste Verbindung von Phänomenologie und Musikwissenschaft findet sich bei Arthur Wolfgang Cohn, «Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), 351–60.

139 «In der musikästhetischen Spekulation erscheint als eine solche Idee <die Tonkunst>, <die Musik>, – im Gegensatz zu den musikalischen Realitäten: Tonwerken und tonkünstlerischem Erleben und Wirken», Arthur Wolfgang Cohn, «Das Erwachen der Ästhetik. Neue Bücher und Schriften», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918–19), 669–79, hier 670. Als Beispiele des spekulativen Denkens nennt Cohn neben Hermann Cohen auch den *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* Ferruccio Busonis (Leipzig: Insel ²1916).

140 Vgl. Cohn, «Das Erwachen der Ästhetik», 671.

141 Ebd., 672.

142 Ebd., 672 ff.

ontologische Status eines Kunstwerkes von dem ontologischen Status eines realen Objektes unterscheidet, zu einer entscheidenden Modifizierung. Eine rein intellektuelle Betrachtung einer Komposition könne, so Cohns These, im Gegensatz zur Betrachtung realer Objekte, nicht zu einem angemessenen Verständnis des Wesens des musikalischen Werkes führen; eine positivistisch ausgerichtete, «wissenschaftliche» Betrachtungsweise gehe am Kern des musikalischen Werkes vorbei – unabhängig davon, ob sie sich mit dem Material der Musik (Akustik), der Wahrnehmung von Musik (Tonpsychologie) oder der Geschichte der Musik (Musikhistorik) beschäftige. Vielmehr sei das Verstehen von Musik an die Interpretation musikalischer Ereignisse und damit an Werturteile geknüpft, die auf der (Hör)erfahrung des Werkes basierten. Die von Cohn postulierte enge Verbindung von Erkenntnis, sinnlicher Erfahrung und Werturteil weist auf einen starken Einfluss Max Schelers hin. Der Prozess des «Musik-Verstehens» (Cohn spricht von «Wesensmerkmalen»¹⁴³) basiert nach Cohn auf folgenden Elementen: «Musik-Verstehen» sei ein Akt des Bewusstseins und ein Akt des Erlebens. Im Sinne der Phänomenologie sei Musik-Verstehen «intentional», da der Rezipient seine Aufmerksamkeit auf das Kunstwerk richtet und dieses zu einem «intentionalen Objekt» wird. Einen Teil des «Musik-Verstehens» macht demnach die Wahrnehmung des musikalischen Objekts aus. Die bis zu diesem Punkt von Cohn herangezogenen Kriterien entsprechen weitgehend grundlegenden Positionen der Husserl'schen Phänomenologie. Da Cohn sich jedoch mit Kunstwerken auseinandersetzt, erweitert er die genannten Aspekte, indem er zwischen intellektueller und emotionaler Erfahrung differenziert. Intellektuelle Erfahrung, so definiert Cohn, sei Erkenntnis frei von Werturteilen («wertblinde Erkenntnis»), emotionale Erfahrung hingegen verbunden mit einem Werturteil («wertende Erkenntnis»). Übertragen auf musikalisches Hören bedeutet diese Differenzierung, dass die Aufnahme von akustischen Reizen intellektuell und frei von Wertungen ist. Im Gegensatz dazu verbindet sich «fühlendes Musikhören» mit Werterfahrung:¹⁴⁴

Aber gerade das «musikalische Verstehen» ist ein Akt der Werterkenntnis, der emotionalen Blickwendung auf das ursprüngliche Fühlen und sein intentionales Objekt, das Tonwerk. Dieses ist im Sinne des musikalischen Verstehens kein bloßes «Ding», keine schlichte «Sache», – sondern ein «Wertding», ein «Gut». Musikalisches Verständnis hat also mit «Verstand» (im Sinne von Intellekt) nicht das mindeste zu tun. Man sollte es daher auch vermeiden, von «intellektuellen Seiten» des Musik-Erlebens oder von tonkünstlerischem «Denken» zu sprechen. Der Tonkünstler «bemerkt» nichts, «meint» nichts, «folgt» nichts, – sondern er wertet: liebt, fühlt, schätzt ab.¹⁴⁵

143 Arthur Wolfgang Cohn, «Das musikalische Verständnis. Neue Ziele», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3/4 (1921), 129–35, hier 131.

144 Ebd.

145 Ebd., 132.

Aus diesen beiden Modi musikalischer Erfahrung leitet Cohn eine Zweiteilung der Disziplin Musikwissenschaft ab. Während er Akustik, Tonphysiologie, Soziologie und Geschichte als den intellektuellen Zweig und damit als «musikalische Naturwissenschaft» bezeichnet, ordnet er «musikalisches Verstehen», das auf einem ästhetischen Werturteil beruht, als emotional geprägte Wahrnehmung ein; diesen Bereich bezeichnet er als «Kulturwissenschaft».¹⁴⁶ Aus dieser Differenzierung entwickelt Cohn seinen programmatischen Ansatz.¹⁴⁷ In kritischer Wendung gegen die Ausrichtung der Disziplin Musikwissenschaft argumentiert er, das Fach habe sich bisher primär mit den von ihm (Cohn) als musikalische Naturwissenschaft bezeichneten Gebieten wie Akustik und Musikgeschichte beschäftigt.¹⁴⁸ Derjenige Bereich, den Cohn als «Kulturwissenschaft» rubriziert, sei dagegen weitgehend ausgeklammert worden. Erst die phänomenologische Vorgehensweise lege das methodische Fundament für einen neuen Ansatz auf diesem bislang vernachlässigten Gebiet. Wie Cohn argumentiert, solle diese neu begründete wissenschaftliche Methode dazu beitragen, die wesentlichen Werte musikalischer Werke zu erkennen und dabei helfen, Normen zu etablieren. Ziele die Musiktheorie als pädagogische Disziplin auf kompositionstechnische Aspekte, so versetze uns die aus der phänomenologischen Methode abgeleitete philosophische Fundierungen eines angemessenen musikalischen Verstehens zum ersten Mal in die Lage, zur «Wesenserkenntnis der Tonkunst» vorzudringen.

Diese Wesensmerkmale beinhalten auch Aspekte ästhetisch-musikalischer Wertung, die nach Cohn auf «Einheit von Ausdruck und Gestalt» zielt. Musik-Verstehen richtet sich nur auf das Kunstwerk und schließt andere Faktoren wie die Stimmung des wahrnehmenden Subjekts, die mutmaßliche Stimmung des Komponisten, aber auch die Qualität der Aufführung von der Betrachtung aus. Musik-Verstehen definiert Cohn als «sich der Einheit des Ausdrucks und der Gestalt eines musikalischen Kunstwerks in einem tonkünstlerischen, ästhetischen, wertenden, erkennenden, intentionalen, reaktiven Akterlebnis bewußt werden»;¹⁴⁹ die Musikästhetik als «musikalische Wissenschaft» definiert Cohn mit

146 Es liegt nahe, dass Cohn die Begriffe bei Heinrich Rickert, *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft: ein Vortrag*, Freiburg i. Br.: Mohr 1899 entlehnt.

147 Vgl. Cohn, «Die Erkenntnis der Tonkunst», bes. 357 ff.

148 «Die Musikwissenschaft nun ist bisher weit überwiegend nur Geschichtsschreibung gewesen, allenfalls <wertblinde> Naturerkenntnis (Akustik, Physiologie, Psychologie, Soziologie); die musikalische <Kulturwissenschaft> (reale Werterkenntnis, Normensetzung) war bisher nur kümmerlich entwickelt: in der sogenannten <Fachtheorie>, einem Gemisch von Technik und Pädagogik. Eine systematische Ausbildung der tonkünstlerischen Rezeption war schon deshalb unmöglich, weil ihr die unerlässliche <apriorische> (übererfahrungsmäßige) Grundlage fehlte: eine <Phänomenologie> (Wesenserkenntnis) der Tonkunst, eine philosophisch-kritische *Musik-ästhetik*», Cohn, «Das musikalische Verständnis. Neue Ziele», 134.

149 Cohn, «Die Erkenntnis der Tonkunst», 133.

Max Scheler als die «urteilsmäßige Formulierung dessen, was in der Sphäre der tonkünstlerischen Erkenntnis gegeben ist».¹⁵⁰

Welche Aufgaben soll aber diese musikalische Phänomenologie erfüllen? Die Notwendigkeit, eine Revision der Musikästhetik und der Musiktheorie durch phänomenologische Konzepte anzustreben, begründete Cohn Anfang der 1920er-Jahre mit der von ihm konstatierten Krise der zeitgenössischen Musik. Diese sei gekennzeichnet von Intellektualismus, Mechanisierung und Kommerz¹⁵¹ und als nur ein Symptom einer umfassenden Kulturkrise «des deutschen Volkes»¹⁵² zu werten; Ziel sei die Wiederherstellung einer «reinen, freien Gemütskultur». Die aus der Phänomenologie entlehnten philosophischen Argumente, die Cohn seinem Modell des «Musik-Verstehens» zugrunde legt, werden insbesondere in seinem letzten, posthum veröffentlichten Essay «Das musikalische Verständnis. Neue Ziele» (1921) programmatisch mit kulturpolitischen Zielen und nationalistischen Untertönen verschränkt.¹⁵³ Hinzu tritt eine von Cohn konstatierte Krise der bestehenden musikalischen Bildung, die er darauf zurückführt, dass alle Ebenen der musikalischen Ausbildung – einschließlich der Fachdisziplin Musikwissenschaft – einseitig «Kenntnisse» und «Wissen» vermitteln und so intellektuell auf Musik ausgerichtet seien. Erst die phänomenologische Ästhetik stelle die «unerlässliche <apriorische> (übererfahrungsmäßige) Grundlage»¹⁵⁴ einer philosophisch-kritischen Musikästhetik dar und bilde somit die «Voraussetzung jeder realen musikalischen Werterkenntnis, zumal der Erziehungslehre, – und ganz besonders wieder der systematischen Ausbildung des tonkünstlerischen Verständnisses».¹⁵⁵ Die Widersprüche in Cohns Ausführung

150 Cohn, «Das Erwachen der Ästhetik. Neue Bücher und Schriften», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918–19), 669–79, hier 669 f.; das Zitat bezieht sich auf Max Scheler, «Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik», in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. 1, 470.

151 «Das strömende Leben wurde eingezwängt in die Dämme geistiger Mechanisierung, die Kräfte der wissenschaftlichen Forschung (im <Experimentalismus>) von der allein selig-, das heißt reichmachenden <Technik> ausgenutzt, das gesamte Gemütsleben <intellektualisiert>. Als Werk galt nur, was <praktisch> zu erreichen war: Annehmlichkeit und Nützlichkeit». Cohn sieht diese Tendenzen in der Richtung des musikalischen Verismus; Werke wie *Cavalleria rusticana* (Pietro Mascagni), *Elektra* (Richard Strauss), *Lustige Witwe* (Franz Lehár) oder *Dollarprinzessin* (Leo Fall) werden als Negativ-Beispiele dem neuen Vitalismus von Hans Pfitzner entgegengestellt (vgl. Cohn, «Das musikalische Verständnis. Neue Ziele», 129 f.).

152 Vgl. ebd., 129.

153 Vgl. ebd., 130, Fn. 1 und 135.

154 Ebd., 134.

155 Ebd. Schwer nachvollziehbar bleibt allerdings Cohns Zusammenstellung von Autoren, die zu einer «phänomenologischen Musikästhetik» beigetragen hätten: Karl Grunsky, August Halm, Hans Pfitzner, Hugo Riemann, Ernst Kurth, Hermann Kretzschmar, Arnold Schering (vgl. ebd., 135). Neben Pfitzner (vgl. dazu die Kritik weiter oben) verwundert insbesondere der Einschluss der musikalischen Hermeneutik (Kretzschmar, Schering), deren Leistung Cohn darin

gen sind offensichtlich. Denn seine Parteinahme für Hans Pfitzner, dessen Werturteile über zeitgenössische Kompositionen er durch dessen phänomenologische Erkenntnisweise zu rechtfertigen sucht, verrät eine unsachliche Vermischung musikästhetischer Methodendiskussion und ideologisch fundierter kultureller Überzeugungen.¹⁵⁶ Sein Anspruch an die phänomenologische Methode, eine «apriorische Grundlage» einer (neuen) musikalischen Wertlehre bereitzustellen, wird nicht argumentativ entwickelt und gestützt; die Postulate tendenziöser Werturteile sind im Grunde Cohns philosophische Bankrotterklärung.

Problematisch und kaum nachvollziehbar erscheint auch Cohns Werthierarchie von Kunstwerken, die nicht als Ergebnis einer sich an der phänomenologischen Methode orientierenden Vorgehensweise begründet wird, sondern eher auf subjektiven Vorurteilen zu beruhen scheint. Neben pauschalisierenden und tendenziösen Werturteilen scheitert Cohns Entwurf zudem an der fehlenden Anwendung seiner Vorstellung von der phänomenologischen Methode auf eine konkrete Betrachtung von musikalischen Kunstwerken. Somit bleiben nicht nur seine theoretischen Fundamente brüchig, sondern auch sein Postulat, die phänomenologische Wesenserkenntnis der Tonkunst ermögliche einem breiteren Publikum den Zugang zur Musik, ohne substanzielle Untermauerung. In einer problematischen Wendung nimmt Cohn eine ideologisch belastete, konservativ-nationale Position ein und leitet aus dem phänomenologischen Zugang eine Wertphilosophie ab, mit der die deutsche Musikkultur und der traditionelle Kanon der deutschen Musik gestärkt werden soll.¹⁵⁷

Eine explizite Auseinandersetzung mit der Problematik, wie ästhetische Begründungen aus der phänomenologischen Betrachtung musikalischer Kunstwerke abzuleiten seien – und was unter letzterer überhaupt zu verstehen sei –, findet sich jedoch in Beiträgen von Mersmann, der in den 1920er-Jahren mit seinem

sieht, eine «Unterweisung im verstehenden Werten musikalischer Eindrücke, die Erziehung zum Musikhören hin» (ebd., 135) zu leisten.

156 Unter Hinweis auf Scheler («Apriorische Gehalte können nur aufgewiesen werden; denn auch die phänomenologische Wesensschau ‹vermag sie nie zu beweisen oder in irgend einer Form zu deduzieren, sondern ist nur ein Mittel, sie selbst – abgesondert von allem anderen – sehen zu machen oder sie zu demonstrieren [Jahrbuch I, 449].», ebd., 673) schlägt Cohn eine Brücke zu der Vorgehensweise Pfitzners, der in seinen Schriften «Futuristengefahr» und «Vom musikalischen Drama» argumentiere, das ‹Wesen eines musikalischen Einfalls› bzw. eine ‹musikdramatische Konzeption› ließe sich nicht schlüssig erklären, aber in ihrem Wesen an Beispielen aufzeigen (vgl. ebd.). Cohns Behauptung, Pfitzners künstlerische Haltung sei ein Beispiel «intuitiver Anschauung musikalischen Wesens» (ebd., 673) und damit ein Beispiel phänomenologischer Methode («Auch Hans Pfitzner können wir danach mit Grund als einen Vertreter der phänomenologischen Musikästhetik ansprechen», ebd.) ist sachlich unhaltbar und wurde bereits von seinen Zeitgenossen kritisiert (vgl. Paul Bekker, «Musikalische Impotenz», in: *Musikblätter des Anbruch* 2, Nr. 4 [1920], 133–41).

157 Vgl. Cohn, «Das musikalische Verständnis. Neue Ziele», 135.

Konzept der ‹angewandten Musikästhetik› als ein führender Vertreter der musikalischen Phänomenologie hervorgetreten ist und mit seinen ambitionierten, wenngleich sowohl innerhalb der Richtung der musikalischen Phänomenologie als auch aus anderen Perspektiven umstrittenen Beiträgen den fachlichen Diskurs über musikalische Phänomenologie maßgeblich mitbestimmt hat.¹⁵⁸

In seinem Essay, ‹Versuch einer musikalischen Wertästhetik›¹⁵⁹ [1935], entwirft Mersmann eine Replik auf den grundsätzlichen Angriff auf die Erkenntnisleistung musikalischer Analyse, den Arnold Schering Ende der 1920er-Jahre formulierte und auf dessen Hauptpunkte kurz eingegangen werden soll. Schering diagnostiziert eine Spaltung der Forschungsgemeinschaft in einerseits die Gruppe der sogenannten ‹Monisten›, die inhaltliche Aspekte eines Kunstwerkes durch die formale Analyse mit erfasst sähen, und andererseits die Gruppe der ‹Dualisten›, die den ‹Inhalt› von Kunstwerken neben formalen Aspekten – der Form – als eigenständiges Gebiet begriffen.¹⁶⁰ Den ‹Monisten› – also Wissenschaftlern, die eine analytische Betrachtung in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung stellten – wirft Schering vor, den ‹Ausdruck› des Kunstwerks zu ignorieren und einem falschen Rationalismus anzuhängen:

Die leitende Wertidee ist durch den Begriff des Formalen bestimmt, und das Hauptproblem das, zu ergründen, wie ein nicht weiter zu erklärendes Schöpferisches sich gerade in dieser Form hat auswirken können. Wobei unter Form alles verstanden wird, was beim sinnlichen Eindruck als unmittelbar gegeben hervortritt. Analyse bedeutet, von diesem

158 Hans Mersmann, der nach Abschluss seines Studiums bei Hugo Riemann, Arnold Schering und Hermann Kretzschmar in der Zwischenkriegszeit eine rege Tätigkeit entfaltete, war wichtigster Repräsentant der sogenannten musikalischen Phänomenologie. Als Direktor des Deutschen Volksliedarchivs (Berlin) und als Dozent an der Technischen Universität Berlin verfolgte Mersmann zunächst eine akademische Karriere. Unter dem Einfluss der Jugendmusikbewegung sowie der von Leo Kestenberg initiierten pädagogischen Reformen in Preußen suchte er zunehmend nach Möglichkeiten, Kunstmusik auch einer breiteren Gesellschaftsschicht zugänglich zu machen. In diesem Sinne profilierte er sich auch als Kommentator des Musiklebens und der modernen Musik durch seine Veröffentlichungen, seine Herausgebere Tätigkeit der Zeitschrift *Melos* (ab 1924) sowie als Mitarbeiter des Rundfunks und der Berliner Volkshochschule. Mersmann veröffentlichte *Musik der Gegenwart* (Berlin: Bard 1924) und *Moderne Musik seit der Romantik* ([= *Handbuch der Musikwissenschaft*] Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion 1927). Nach der ‹Machtergreifung› wurde Mersmann von den Nationalsozialisten aus allen seinen Ämtern entfernt, gewann jedoch nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges als Direktor der Musikhochschule Köln und Mitglied des Deutschen Muskrates großen Einfluss auf das Musikleben der Bundesrepublik Deutschland. Einige der in diesem Kapitel diskutierten Ideen Mersmanns finden sich in populärer Form noch in seinem späteren Buch *Musikhören*, Potsdam und Berlin: Sanssouci 1938 (Frankfurt a. M., ²1952).

159 Hans Mersmann, ‹Versuch einer musikalischen Wertästhetik›, in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17 (1935), 33–47.

160 Vgl. Arnold Schering, ‹Musikalische Analyse und Wertidee›, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*, hg. von Kurt Taut, Leipzig: Peters 1930, 9–20, hier 10.

Standpunkt betrachtet, eine Art Gesetzeswissenschaft, bei der streng und ohne Ausnahme nur die Ratio, der sondernde, kombinierende und wieder zusammenfügende Verstand beschäftigt ist.¹⁶¹

Scherings Attacke gegen die musikalische Analyse baut auf folgenden drei Hauptargumenten auf: Erstens hänge der vermeintliche Nachweis der kompositorischen Verfahrensweisen und Beziehungen innerhalb des Tonsatzes häufig von nicht offengelegten Bedingungen der Versuchsanordnung (d. h. Auswahl der untersuchten Passagen, Fragestellungen etc.) ab, sei also subjektiv und könne *per se* keine Allgemeingültigkeit beanspruchen;¹⁶² zweitens würde zum Nachweis der «Form, [...] «Struktur» [und] des «Organismus» des Kunstwerks» häufig die Kategorie des «Formwillen» herangezogen, durch die jedoch das künstlerische Subjekt und dessen «Ausdrucks-wille» zwangsläufig in die Interpretation wieder einbezogen würden;¹⁶³ und drittens werden sowohl aus der Physik entlehnte Begrifflichkeit («Kurven, Wellenlinien oder durch Ausdrücke der physikalischen Dynamik») als auch grafische Darstellungen, die eher visuelle Eindrücke des Notenbildes illustrierten als die tatsächlichen Abläufe der zeitlichen Kunstform Musik wiedergäben, vom Autor als inadäquat verworfen.¹⁶⁴ In diesem Zusammenhang wirft Schering der phänomenologischen Musikforschung vor, sich nicht von der räumlichen Dimension des Notenbildes gelöst zu haben; die eigentliche phänomenologische Methode sei über ein experimentelles Stadium noch nicht hinausgelangt.¹⁶⁵ Insgesamt macht Schering «der Gruppe der neueren Logosana-

161 Schering, «Musikalische Analyse und Wertidee», 10 f.

162 Vgl. ebd., 11.

163 Ebd., 11 f. Dasselbe Argument macht Schering in Hinblick auf diejenigen Interpretationen, die von dynamischen Kräfteverhältnissen zwischen den Tönen ausgehen: «Statt also jenen hypothetisch angenommenen Willen, jene Kräfte als etwas aus der Menschenpsyche in die Töne Hineinprojiziertes aufzufassen und folglich von ihr auszugehen, unterstellt sie alle Geschehensmotive den Tönen selbst. Es entsteht eine verkehrte Welt, in der der Diener (das Tongeschehen) zum Herrn, der Herr (die schöpferische Willenskraft) zum Diener gemacht ist», ebd., 14.

164 Vgl. ebd., 14 ff.

165 «Der wahre Begriff einer «Phänomenologie» der Musik, in dem alles enthalten sein muß, was den wirklichen Vorgang ihres Erscheinens nicht nur in der objektiven Zeit, sondern auch in unserem Bewußtsein bestimmt, ist uns noch fremd und steht vorläufig nur erst im Experimentierraum der psychologischen Institute zur Diskussion», ebd., 16. Schering erwähnt namentlich A. Halm (ebd., 16) und H. Schenker (vgl. ebd.); seine Beschreibung einer verfehlten Darstellungsweise («Man [...] schlägt Bögen, konstruiert Kurven, Linien, Symmetrien und dergleichen», vgl. ebd., 11) verweist aber zweifellos auch auf die von Mersmann verfochtene grafische Darstellungsweise («Unter [methodischen Gesichtspunkten] erscheint mir [H. Mersmann] das Arbeiten mit visuellen Mitteln: die Projektion von Erscheinungs- oder Entwicklungslinien des Kunstwerks ins Graphische, von wesentlicher Bedeutung», Mersmann, «Versuch einer Phänomenologie der Musik», 227 f.).

lytiker den schweren Vorwurf», sie glaubten, «mit dem objektiven Erkenntnisideal der Naturwissenschaft allein das musikalische Kunstwerk bewältigen zu können.»¹⁶⁶ Zwar würdigt Schering die Differenzierungsmöglichkeiten der jüngeren Methode der musikalischen Analyse, sieht deren Funktion aber ausschließlich im Zusammenspiel mit einer Deutung (d. h. inhaltlichen Interpretation) des Kunstwerks. In Anlehnung an Adolf von Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*¹⁶⁷ plädiert Schering abschließend für eine Übertragung von dessen kunsttheoretischen Kategorien «Daseinsform» und «Wirkungsform» auf musikalische Kunstwerke: Die erstere bilde die gegebenen Faktoren ab und besitze einen absoluten Wert, während die Wirkungsform «nur für unsere Anschauung besteht und demgemäß das wesentlich Künstlerische ausmacht.»¹⁶⁸

166 Schering, «Musikalische Analyse und Wertidee», 19.

167 Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg: Heitz 1893, dritte, verb. Aufl. Straßburg: Heitz 1903. Hildebrand erläutert das Verhältnis von «Daseinsform» und «Wirkungsform» am Beispiel optischer Eindrücke folgendermaßen: «Indem wir Bewegungsvorstellungen und die damit verbundenen Begrenzungslinien [eines Fernbildes] entwickeln, gelangen wir dazu, den Dingen eine Form zuzuschreiben, die unabhängig vom Wechsel der Erscheinung ist. Wir erkennen sie als denjenigen Faktor der Erscheinung, welcher vom Gegenstand allein abhängt. Wir können diese teils direkt durch Bewegung gewonnene, teils aus der Erscheinung abstrahierte Form, die *Daseinsform* des Gegenstandes nennen.

Der Formeindruck jedoch, den wir aus der jeweilig gegebenen Erscheinung gewinnen, und der in ihr als Ausdruck der Daseinsform enthalten ist, ist stets das gemeinschaftliche Produkt des Gegenstandes auf der einen Seite, der Beleuchtung, der Umgebung und des wechselnden Standpunktes auf der andern Seite und steht deshalb der abstrahierten vom Wechsel unabhängigen Daseinsform als eine *Wirkungsform* gegenüber» (vgl. Hildebrand, *Das Problem der Form*, 16 f.). Entgegen dem quasi naturwissenschaftlichen Erfassen, dem Protokollieren von isolierten Wahrnehmungen entstehe die Einheit nur durch die Form von Wirkungen, «die alle tatsächlichen Maße in Verhältniswerte umsetzen. [...] Auch die Vorstellungen von abstrahierten Begrenzungslinien und ihres Lageverhältnisses zueinander, welche der Daseinsform zukommen, sind als Gesichtsvorstellungen immer nur als Verhältnisausdruck vorhanden und daher relative Größen» (vgl. ebd., 22 f.). Die wechselseitige Bezogenheit von Daseins- und Wirkungsform erläutert Hildebrand einerseits aus der Perspektive des «künstlerischen Sehens», das die Wirkung der Wahrnehmungen interpretiert und zu einer Vorstellung einer einheitlichen Daseinsform führt, andererseits aus der Perspektive des Schaffensprozesses, bei dem die Daseinsform unter Berücksichtigung der mutmaßlichen Wirkung konzipiert werden muss («Und wenn dieser Wirkungswert nur ein Produkt der zusammenwirkenden Erscheinung ist, nicht ein an und für sich greifbarer und darstellbarer, so kann, wie gesagt, dieser Wirkungswert im Kunstwerk nur resultieren, wenn die Gesamterscheinung danach angelegt ist, wenn sie die notwendigen Bedingungen dazu enthält» (vgl. ebd., 24). Mit anderen Worten: Der Künstler muss die Daseinsform suchen, die eine intendierte Formwirkung und Wirkungsform hat (für eine weitere Illustration vgl. ebd., 130–36).

168 Schering, «Musikalische Analyse und Wertidee», 18. Schering fordert, basierend auf seiner (schiefen) Interpretation der Kategorien Hildebrands, ein komplementäres Verhältnis von Beschreibung (der Darstellungsform) und Deutung (der Anschauungs- oder Wirkungsform).

Obwohl Scherings Kritik mit ihrem polemischen Tonfall die Grenzen einer wissenschaftlichen Kontroverse überschreitet und möglicherweise nicht nur sachlich, sondern auch ideologisch motiviert war,¹⁶⁹ entbehren zahlreiche Einwände gegen die phänomenologische Methode nicht einer partiellen inhaltlichen Berechtigung. So wird im Folgenden zu verdeutlichen sein, dass erstens die phänomenologische Methode musikalischer Werkbetrachtung bei Mersmann wenig mit der philosophischen Phänomenologie teilt und zweitens dass die grafische Illustration musikalischer Kräfte, mit denen Mersmann seine Interpretationen zu verdeutlichen suchte, in der Tat außerordentlich problematisch ist und in ihrer Aussagekraft begrenzt bleibt. Gleichzeitig ist aber festzuhalten, dass Scherings Verurteilung der musikalischen Analyse an Mersmanns Intention und Leistung vorbeigeht.

Der Schering'schen Kontradiktion von «Analyse» und «Wertidee» und dessen Frontalangriff auf den Sinn musikalischer Analyse, der als Zeichen einer grundsätzlichen Kontroverse in der damaligen Musikforschung gewertet werden kann,¹⁷⁰ setzt Mersmann entgegen, es handle sich bei Analyse mitnichten um «musikalische Ingenieurwissenschaft», die durch einen «Wertbegriff» überwunden werden müsse, sondern analytische Untersuchungen ebneten überhaupt erst den Weg zu fundierten Werturteilen.¹⁷¹ Die Funktion der Analyse bestimmt Mersmann darin, Gesetzmäßigkeiten der Musik von den Einzelementen bis zum komplexen Aufbau des Tonsatzes zu finden und aus den Beobachtungen «analytische Wertkategorien» zu abstrahieren. Damit wird Analyse nicht zum affirmativen Werkzeug von Wertkategorien, sondern Wertung ist das Ergebnis von analytischer Betrachtung und Interpretation.¹⁷² Aus der phänomenologi-

169 Schering war 1933–36, also zur Entstehungszeit des Beitrages, Präsident der *Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft* und wirkte an deren Umgestaltung im Sinne der nationalsozialistischen Ideologie mit. Zu Scherings Haltung nach 1933 vgl. Pamela M. Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven: Yale University Press 1998, insbesondere 66 ff.; 106 f. sowie Glenn Stanley, «Arnold Schering – ein Nazi-Musikologe? Dokumentation und Analyse» in *Archiv für Musikwissenschaft* 70/2 (2013), 119–33.

170 Bereits kurz nach Erscheinen des Artikels bezeichnet Mersmann «die Frage nach dem Geist oder Wert des Kunstwerks und ihren Beziehungen zur Analyse» als maßgeblichen Disput und nennt ausdrücklich Scherings Artikel «Musikalische Analyse und Wertidee» (vgl. Hans Mersmann, «Zur Geschichte des Formbegriffs», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1930*, hg. von Kurt Taut, Leipzig: Peters 1931, 32–47, hier 47 und 47, Fn. 1).

171 «Musikanalyse und Wertästhetik sind weder einander ausschließende Bezirke noch Gegenpole, sondern die Werterkenntnis scheint mir die reife Frucht der Analyse» vgl. Hans Mersmann, «Versuch einer musikalischen Wertästhetik», 34.

172 Vgl. ebd., 35. Bereits früher streicht Mersmann mit ähnlichen Argumenten die Vorteile der musikalischen Phänomenologie gegenüber der älteren «Einfühlungs-» und «Vorstellungstheorie» heraus: «Sie [die phänomenologische Betrachtungsform] erblickt im Kunstwerk (wörtlich:) eine Erscheinung, besser: einen Organismus, in der Skizze also die Vorstufen eines

schen Betrachtung, d. h. der Analyse der elementaren Gestaltungsmittel Intervall, Rhythmus, Motiv oder Syntax, entwickelt sich die inhaltliche Deutung des Werkes: «Für die Analyse sind sie Phänomene, Spannungen; für die Wertung aber sind sie Inhalte, eben: Werte».¹⁷³ Mersmanns Auffassung von musikalischer Phänomenologie stellt, wie er selber formuliert, im Sinne einer angewandten Ästhetik die Untersuchung der Kunstwerke in den Mittelpunkt:

Es soll sich unter Verzicht auf psychologische und philosophische Begründungen nur mehr um das Kunstwerk selbst handeln. Indem die Untersuchung dem Wesen und den Verknüpfungen der Elemente nachgeht, dann zur Umspannung formaler, inhaltlicher und stiltragender Faktoren wächst und schließlich auch historische Betrachtungsformen einbezieht, versucht sie durch Verallgemeinerung dieser Gesichtspunkte und Herauslösung typischer Bildungen zu einer Umspannung aller wesentlichen Zusam[m]enhänge zu gelangen.¹⁷⁴

Es entspricht dem pragmatischen Zugriff Mersmanns, dass er die genuine Erkenntnisleistung von «Hören», «Erkennen» und «Werten» nicht voneinander abzugrenzen sucht, sondern einen gleitenden Übergang von Hören zu Erkennen und Werten postuliert und diesen mit einem Perspektivwechsel vergleicht, sodass ein enger Verweiszusammenhang zwischen diesen Kategorien betont wird. Indem die musikalische Phänomenologie in Anspruch nimmt, das musikalische Werk und seine Wahrnehmung unabhängig von vorgeformten Kategorien zu konstituieren, ist dieses nicht als Objekt gegeben, sondern entsteht nur im faktischen Nachvollzug, einem «re-enactment», der Musik.

Doch Werte unterliegen, wie Mersmann betont, auch historischen und fluktuierenden ästhetischen Konventionen. Somit müsse die phänomenologische Musikanalyse bewusst versuchen, alle störenden Momente wie geltende Wertkonventionen, limitiertes historisches oder ästhetisches Bewusstsein oder subjektive Disposition auszuschließen.¹⁷⁵ In den von Mersmann zur Illustration heran-

solchen: Keime, Zellen, erste Evolutionen, organisches Werden. Indem sie der Skizze selbständig gegenübertritt, verlegt sie das Zentrum der Betrachtung auf diese selbst und löst sie aus der Perspektive des vollendeten Kunstwerks. Damit aber erstrebt sie gleichzeitig, die Analyse nach Möglichkeit von den subjektiven Bindungen einer «Einfühlungs-» und «Vorstellungstheorie» der psychologischen Musikästhetik zu befreien und zu klären, in gewisser Weise verbindlichen Ergebnissen zu gelangen» (vgl. ders., «Beethovens Skizzen vom Standpunkt phänomenologischer Musikbetrachtung», in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongress in Basel*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1925, 244–58, hier 245).

¹⁷³ Ebd., 35.

¹⁷⁴ Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, 5.

¹⁷⁵ Vgl. Mersmann, «Beethovens Skizzen», 36 f. Demgegenüber wäre mit Hans-Georg Gadamer zu argumentieren, dass die Einnahme eines voraussetzungslosen Standpunkts, wie Mersmann ihn einzufordern scheint, nicht nur unmöglich bleibt, sondern dass auch ein «Vorver-

gezogenen kurzen Analysen von Ausschnitten aus Werken Haydns, Mozarts und Beethovens sieht er seine These bestätigt, dass ein übergeordneter ästhetischer Wert eines Werkes in dem Grad der «Intensivierung» und «Differenzierung» liegt. Alle Aspekte, die seiner Ansicht nach den «Formverlauf als Ganzes» von der ersten «Keimzelle» über «Motiv» und «Thema» bis zum «Gesetz der Entwicklung» bestimmen, spiegeln den zugrunde liegenden Differenzierungs- und Intensivierungsgrad.¹⁷⁶ Dabei legt, wie die Untersuchungen im folgenden Abschnitt genauer zeigen werden, Mersmann den von ihm geprägten «Substanzbegriff» zugrunde, der ihm als Gradmesser der integrativen Kräfte gilt.¹⁷⁷

Doch die Debatte um die musikalische Phänomenologie kreiste nicht nur um den Wert der musikalischen Analyse *in abstracto*, sondern beeinflusste auch nachhaltig das Denken über andere Parameter und Aspekte musikalischer Kunstwerke und insbesondere die Konzeptualisierung musikalischer Form. Aus der Vielfalt der Positionen sollen im folgenden Abschnitt nur zwei wichtige Repräsentanten musikalischer Phänomenologie berücksichtigt werden, nämlich Paul Bekker und Mersmann. Im Folgenden soll u. a. geprüft werden, in welchem Umfang es Mersmann gelingt, erstens seine Kategorien musikalischer Form auf phänomenologische Prinzipien zu gründen und zweitens sein Konzept musikalischer Form als Teil der angewandten Musikästhetik näher zu erläutern.

ständnis» bzw. ein «Vorurteil» Bedingung des Verstehens ist (vgl. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, 281–90).

176 Vgl. Mersmann, «Beethovens Skizzen», 42.

177 «Die Substanz eines Kunstwerks umfaßt alle Bindungen durch die Elemente, welche unterhalb der Gestalt eines Motivs oder eines Themas liegen. Sie ist die unmittelbarste Erscheinungsform des Individuellen» (ebd., 44); vgl. zum Begriff «Substanz» auch den Abschnitt «Substanzgemeinschaft» in Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, 462–77. Dort wird Substanzgemeinschaft folgendermaßen definiert: «Substanzgemeinschaft also ist die Summe der Beziehungen, welche unter Ausschließung aller Entwicklungswerte allein aus dem Stoff, aus der elementaren Struktur einer Musik erwachsen» (ebd., 463). Das Prinzip liegt in erster Linie der Instrumentalmusik zugrunde und kann über die Struktur des Werkes hinaus auf den «musikalischen Ausdruck einer Zeit, eines Stils, eines Künstlers» (vgl. ebd., 465) bezogen werden. Die Substanz gilt Mersmann auch als Garant, als «Träger des spezifisch *Organischen*, also auch des spezifisch *Individuellen*» (vgl. ebd., 465 f.). Zu einer zeitgenössischen Kritik an der Leistungsfähigkeit des Substanzbegriffes vgl. beispielsweise Kurt Westphal, der schreibt: «Nicht die Substanzgemeinschaft, sondern die über die Teile hinweggreifende Verlaufskurve verwandelt das bloße Beieinandersein von Teilen in eine Ganzheit» (vgl. ders., *Der Begriff der musikalischen Form*, 36). Westphal führt außerdem gegen die formale Bedeutung von Substanzgemeinschaft das Argument an, «Ganzheitlichkeit», d. h. die formale Geschlossenheit eines musikalischen Werkes, stehe nicht in Relation zum Grad der Substanzgemeinschaft (vgl. ebd., 36 ff.).

2.1.2. Form in Musik: <phänomenologische> Perspektiven

Auf dem Höhepunkt der Diskussion um die Reichweite der musikalischen Phänomenologie setzte sich auch Paul Bekker in einer Reihe von Essays mit den Erkenntnismöglichkeiten dieser Richtung auseinander. Phänomenologie definiert er allgemein als «die Lehre von den Gesetzen der Wesenheit, wie sie das Werden der Gestalt bestimmen».¹⁷⁸ In dieser Bestimmung liegt nicht nur eine quasi programmatische Wendung gegen die häufig metaphysisch aufgeladenen Interpretationen vieler Fachkollegen und Musikschriftsteller vor, sondern auch bereits eine Trennung der unveränderlichen <Wesenheit>, also dem zu erkennenden Kern, von den historisch-stilistisch veränderbaren Gestalten. Bekker erläutert, dass sich die zeitgenössische Musikästhetik in der Regel auf die Partikularität eines historischen Stils beziehe, daher wertbestimmend sei und keine Erkenntnisse über allgemeine und verbindliche Grundsätze vermitteln. Gefordert wird eine Betrachtungsweise, die über diese <Einzelästhetiken> hinausgeht und die Prinzipien der Wechsel der Erscheinungen «aus den grundlegenden Wesensbedingtheiten der Musik»¹⁷⁹ erklärt:

Als solche Wesensbedingtheiten können *nicht* gelten die besonderen Gesetzlichkeiten der Formgestaltung der mit ihnen zusammenhängenden Gestaltungsnormen. [...] Zu fragen ist vielmehr nach den *Ursachen*, aus denen sich diese Gesetzlichkeiten, Gestaltungsnormen, Wertbegriffe gebildet haben, nach den Ursachen ihrer Wandlung, nach der Gesetzlichkeit der Ursachen selbst. Diese Fragen aber führen auf die Fragen nach der Wesenheit der Musik überhaupt, nach dem Gemeinsamen aller Einzelästhetiken: nach dem Wesen des Klanges und der Empfindung, die aus ihm die Erscheinung schafft.¹⁸⁰

Damit steht die entscheidende Frage im Raum, was eigentlich Gegenstand der musikalischen Phänomenologie sei oder, mit anderen Worten, auf welche Aspekte von Musik sich die Phänomenologie richte. Zu Recht betonte Bekker, es sei doch die Klärung dieses Sachverhaltes die Voraussetzung einer Eingrenzung der unterschiedlichen Ansätze und Weiterentwicklung der musikalischen Phänomenologie. Etablierte Gegenstandsbereiche der Musikforschung wie «Formen», «Persönlichkeiten», «Instrumente» und «Werke» der Musik seien keine Felder der Phänomenologie, sondern diese seien «in gewissem Sinne, [...] alle zusammen» Gegenstand der Phänomenologie, da in der Musik das alleinige Urphänomen der Klang sei:¹⁸¹

Es gibt in der Musik nur ein Urphänomen, dieses ist der Klang. Der Klang ist die Naturerscheinung, das einzige elementare Erscheinungsgebilde der Musik überhaupt. [...] wenn

¹⁷⁸ Vgl. Bekker, «Was ist Phänomenologie der Musik?», 27.

¹⁷⁹ Ebd., 39.

¹⁸⁰ Ebd., 39 f.

¹⁸¹ Ebd., 29 f.

man von einer Phänomenologie der Musik spricht, so kann darunter nur die Lehre von der *Natur* und der *Wesenhaftigkeit des Klanges* verstanden werden, und alle Darlegungen dieser Lehre müssen Darlegungen der *Wesensgesetzlichkeit des Klanges* sein». ¹⁸²

Aus der Prämisse, dass der Klang im Zentrum der musikalischen Phänomenologie stehe, leitet Bekker eine Reihe von Folgerungen ab, die zunächst knapp zusammengefasst werden müssen.¹⁸³ Die Klärung dessen, was unter Klang zu verstehen sei, ist Bekkers vorrangige Aufgabe. Das «Klingende ist die Materie der Musik»,¹⁸⁴ und die Formung dieser Materie unterliegt einer eigenen Materialgesetzlichkeit. Bekker öffnet also mit seiner Frage nach dem Klang die Perspektive in zwei unterschiedliche Richtungen: zum einen in Hinblick auf die elementaren Grundlagen der Musik, die Materie, zum anderen in Hinblick auf Zusammenhänge, die formalen Prinzipien in der Musik. Bei der Beantwortung der ersten Frage gibt Bekker eine überraschende, rein physikalische Erklärung: Das «Material der Musik ist die Luft»,¹⁸⁵ d. h. die in Schwingungen versetzte Luft, eine These, die es ihm erlaubt, die musikalische Kunst in Analogie mit der Materialien bearbeitenden bildenden Kunst zu betrachten (z. B., so wie das Material der Mu-

182 Ebd., 30.

183 Bekkers Position weicht Mitte der 1920er-Jahre deutlich von seiner früheren Formauffassung ab. In *Das Deutsche Musikleben* (Berlin: Schuster und Löffler 1916) basiert Bekkers Formbegriff auf dem wechselseitigen Bezug zwischen (1) der Ordnung der geformten Materie, d. h. beispielsweise der Gestalt und Anordnung von Motiven, Themen etc. und (2) auf den Bedingungen der Wahrnehmung der Materie (denn ohne Wahrnehmung entstehe aus der geordneten Materie keine Form): «Die Form ist also nicht Materie schlechthin: sie ist wahrgenommene Materie [...]. Wahrnehmen heisst Beziehungen aufnehmen, tätig werden. Indem die Umwelt die Materie durch Wahrnehmung Form werden lässt, fügt sie dem Schaffensergebnis des Musikers ein neues Element hinzu: ihre Wahrnehmungstätigkeit» (vgl. ebd., 3 f.). Diese Wahrnehmungsaktivität (des Interpreten und des Hörers) bindet Bekker auch an die Umwelt, eine These, die seine Formauffassung einerseits aufgrund der aktiven Rolle des Wahrnehmenden in die Nähe der späteren Rezeptionsästhetik rückt, andererseits dieses Formkonzept explizit soziologisch auflädt. 1916 bestimmt Bekker Form als das Resultat einer Wechselwirkung zwischen Ordnung der Materie und der durch Umwelt und Gesellschaft beeinflussten Wahrnehmungsaktivität (vgl. ebd., 17–32 und ausführlicher Andreas Eichhorn, *Paul Bekker – Facetten eines kritischen Geistes* [= *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* 29], Hildesheim: Olms 2002, 175–88). Eichhorn argumentiert überzeugend, dass Bekkers Materialsystematik, d. h. die Dichotomie «organisch» – «mechanisch», von dem Konzept der *Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe* Heinrich Wölfflins abgeleitet ist (vgl. ebd., 496–502 sowie Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung der neueren Kunst*, München: Bruckmann 1915); dazu vgl. auch Nanette Nielsen, *Paul Bekker's Musical Ethics*, London: Routledge 2018, 34–40.

184 Paul Bekker, «Materiale Grundlagen der Musik» [1925], in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1928, 87–114, hier 97.

185 Paul Bekker, «Wesensformen der Musik» [1925], in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Berlin und Leipzig: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1928, 41–68, hier 47.

sik Luft sei, ist ein Material des Bildhauers Stein).¹⁸⁶ Die Auslösung der Schwingungsvorgänge beruhe allerdings auf zwei prinzipiell verschiedenen Möglichkeiten: der menschlichen Stimme einerseits, und der instrumentalen Tonerzeugung andererseits. Aus diesen beiden Arten der Klangerzeugung leitet Bekker die These ab, dass der Satz «Klang ist tönend schwingende Luft»¹⁸⁷ in zwei kategorial verschiedene Typen von Klängen differenziert werden muss. Auf der einen Seite stehen die organischen, durch die menschliche Stimme erzeugten Klänge, d. h. der Vokalklang, auf der anderen die mechanischen, durch die Instrumente hervorgebrachten Klänge, der Instrumentalklang: ein «organisches Wesen» und ein «mechanisches Produkt».¹⁸⁸ Diese Dichotomie bildet die Basis seiner weiteren Systematik.

Gemäß seiner These, dass «Form in der Musik [...] Formung eines Klingenden»¹⁸⁹ sei, erläutert Bekker die Konsequenzen, die sich aus diesem auf einer unterschiedlichen materialen Grundlage basierenden Klangdualismus für seine Konzeption der musikalischen Form ableiten.¹⁹⁰ In «Materiale Grundlagen der Musik» definiert Bekker die beiden Prinzipien «homophon» und «polyphon» als die beiden Grundbegriffe, die aus der «Materialgesetzlichkeit des Klanges» resultieren.¹⁹¹ Diese beiden Prinzipien korrespondieren in seinem theoretischen Konzept mit den beiden oben genannten, dualistisch konzipierten Weisen der Klangerzeugung: Bekker vertritt die These, dass das polyphone Prinzip aus dem Vokalklang resultiere und charakterisiert es als «organisch im Sinne einer physiologischen Ordnung». Demgegenüber stehe das homophone Prinzip, dessen Materialgrundlage der Instrumentalklang sei; dieses nennt er «mechanisch im Sinne einer physikalischen Ordnung».¹⁹² Bekker argumentiert, dass sich seine dualistische Auffassung der Klangerzeugung nicht auf den «Erscheinungsformen» der Musik, sondern auf der – für phänomenologische Forschung entscheidenden – «Wesenheit» der Musik gründe.¹⁹³ Erscheinungsformen sind Konkre-

186 Explizit formuliert Bekker in *Von den Naturreichen des Klanges*: «Die Welt der musikalischen Formerscheinungen ist geradeso naturhaft bedingt, wie die der bildenden Kunst und der Dichtung. Das Material der Musik ist gegeben durch die beiden Phänomene des physiologischen und des physikalischen Klanges», in: ders., *Von den Naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1925, 71.

187 Bekker, «Materiale Grundlagen der Musik», 100.

188 Ebd., 100 ff.

189 Ebd., 97.

190 «Denn die Gesetzlichkeit der materialen Grundlage muß sich an der Gesetzlichkeit der künstlerischen Form auswirken», ebd., 105.

191 «Wir sehen die Formung des Klanges als alleiniges Objekt der Kunst und der ästhetischen Betrachtung an und bezeichnen die beiden aus der Elementarnatur des Klanges gegebenen Formungsmöglichkeiten als polyphonen und harmonischen Stil», ebd., 98.

192 Ebd., 105.

193 Vgl. dazu ders., «Wesensformen der Musik» [1925], 41.

tionen von Wesensformen und leiten sich von diesen ab. Bekker erörtert diesen Standpunkt am Beispiel der musikalischen Form. So begreift er Gattungsformen wie Sonate und Fuge als unterschiedliche Erscheinungen einer Wesensform.¹⁹⁴ Eine phänomenologische Betrachtungsweise richtet sich aber nicht auf die Erscheinungen, sondern auf das Wesen der Dinge. Die phänomenologische Frage nach der musikalischen Form orientiert sich also nicht an den konkreten Formausprägungen, die Gegenstand der musikalischen Formenlehre sind, sondern versucht die «immanente Formbedingtheit *jenseits* des Erscheinungshaf-ten»¹⁹⁵ herauszuarbeiten. Daher kann Bekker die instrumentalen Gattungsformen Sonate und Fuge, die August Halm in seiner Musiktheorie als die beiden fundamentalen, gegensätzlichen Ordnungsprinzipien tonaler Musik, als «zwei Kulturen», bezeichnet hatte, gemeinsam unter der Kategorie «homophones Prinzip» fassen.

Doch aus der Materialgesetzlichkeit leitet Bekker noch eine weitere Schlussfolgerung für seine Konzeption musikalischer Form ab, die wiederum auf den zuvor eingeführten Dualismus bezogen ist. Aus der Behauptung, dass das Material der Musik «Luft» sei, entwickelt er das Argument, auch die Wesensform dieses fluktuierenden, «gasförmigen» Materials sei nicht fest, sondern fließend und kontinuierlich. Je nach Bearbeitung überwiege in der akustischen Wahrnehmung dieses Materials ein zeitlicher, d. h. fließender, oder räumlicher, d. h. statischer, Eindruck. Dabei wird als Behauptung formuliert, die Empfindung des Klanges als Zeiterscheinung leite sich aus dem Phänomen des Vokalklangles ab, die klangliche Raumempfindung aus dem Phänomen des Instrumentalklangles.¹⁹⁶ Mit dem konstitutiven Aspekt der Wahrnehmung führt Bekker einen weiteren zentralen Baustein seiner Darstellung ein: Musik ist nicht nur etwas Geformtes, sondern auch etwas Wahrgenommenes, Empfundenes: «*Musik ist Klangempfindung*».¹⁹⁷

194 Vgl. ebd. Diesen Gedanken legt Bekker auch seiner *Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen* zugrunde.

195 Bekker, «Wesensformen der Musik» [1925], 41.

196 Bekker, *Von den Naturreichen des Klangles*, 14 f. In *Von den Naturreichen des Klangles* sind die Hauptgedanken der Sammelpublikation *Organische und mechanische Musik* (1928) bereits vorformuliert.

197 Ebd., 9 und 53. Bekker eröffnet mit dem zitierten Satz beide Teile dieser Monografie: Teil I: «Die Klang-Phänomene» und Teil II: «Die Metamorphose der Empfindungen». Auf Seite 53 setzt das Zitat fort: «Jede Form der Musik ist daher Formung des Klangempfindens: klingende Form, Klangform. [...] Sofern die Form auf Empfindungsbedingtheiten beruht, ist sie nicht rational fixierbar» (ebd., 53). Die Hervorhebung des Klangles und der Dynamik der Klangentwicklung und Klangempfindung hat natürlich auch Auswirkungen auf die Bedeutung, die der Überlieferungsform von Musik, dem Notat, eingeräumt wird: Sie gilt Bekker nur als «abstrakte Kennzeichnung der Verhältnismischungen und des Beziehungslebens der Klänge, eine mathematische Formel, lesbar nur für den, der den grundlegenden Einheitsbegriff: das x der lebendigen Klangempfindung kennt» (vgl. ebd., 56).

Daher vertritt er die Auffassung, die Formen in der Musik seien «zeitlich», «räumlich» oder «zeiträumlich» konzipiert; gleichzeitig sei Form in Musik aber immer als «kontinuierliche» Form zu denken:

Alle musikalischen Formgebilde beruhen im wesentlichen auf der *Nachahmung* von Zeit- und Raumpfindungen. [...] Es gibt keine musikalische Form, die nicht im Kern ihres Wesens auf ein empirisch gegebenes Bewußtwerden der Zeit- und Raumpfindung Bezug nähme. Aus ihm gewinnt sie die Gesetze der Gestaltung im einzelnen. In diesem Bewußtseinsleben der Zeit- und Raumpfindung in uns ruhen die Voraussetzungen der musikalischen Formgestaltung.¹⁹⁸

Dieser Dualismus wird dann von Bekker weiter entfaltet und auf alle Dimensionen des Musikwerkes bezogen. So bezieht er die motivische Gestaltungsebene auf die Zeitdimension, den Zusammenklang auf die Raumdimension;¹⁹⁹ das «motivisch organisierte Zeitgebilde» wird wiederum mit der Gesangsstimme, das zusammenklanghaft organisierte Raumgebilde durch mechanische Instrumente assoziiert.²⁰⁰ Mit anderen Worten: «Das *Motiv* [steht für die] Einheit der klanglichen Zeitempfindung, der *Zusammenklang* als Einheit der klanglichen Raumpfindung».²⁰¹ Diese Kategorisierung in «polyphon – Stimme – Motiv – organisch» einerseits und «homophon – Instrument – Zusammenklang – mechanisch» andererseits markiere polare Bereiche, könne aber in Kompositionen durchaus durchbrochen werden. Einerseits wird als kategorial formuliert:

Alle Formen des Zeitempfindens sind vokal empfundene Formen. Sie beruhen auf Bewußtmachung der Zeitempfindung. [/] Alle Formen des Raumpfindens sind instrumental empfundene Formen. Sie beruhen auf Bewußtmachung der Raumpfindung.²⁰²

Andererseits unterliegt dieser Dualismus einer Ausgestaltung, die historisch bedingt ist und sowohl zu signifikanten Veränderungen als auch zu Synthesen geführt hat: Die Musikgeschichte wird durch diese beiden Wahrnehmungsweisen in zwei Hauptperioden geteilt.²⁰³ Bekker argumentiert, dass es sich bei der klang-

198 Bekker, «Wesensformen der Musik», 51 f.

199 «Grundrichtungen für die Entfaltung des musikalischen Formlebens [...] die Gestaltung des Formorganismus durch kontinuierliche Ausbreitung des *motivischen* Zeitbildes [...] die Gestaltung des Formorganismus durch kontinuierliche Ausbreitung des *zusammenklingenden* Raumgebildes», vgl. Bekker, «Wesensformen der Musik», 55.

200 «[...] die beiden Grundarten der Klangerzeugung [/] 1. Durch die singuläre Gesangsstimme als Gestaltungsmittel des motivisch organisierten Zeitgebildes, 2. Durch das der klanglichen Vervielfältigung zustrebende mechanische Instrument als Gestaltungsmittel des zusammenklanghaft organisierten Raumgebildes», ebd.

201 Ebd., 56.

202 Bekker, *Von den Naturreichen des Klanges*, 21.

203 «So gesehen stellt sich der Gesamtverlauf der bisherigen abendländischen Musikgeschichte dar als Erscheinungsleben zweier klanglicher Empfindungsarten: der Zeitempfindung und

lichen Raumempfindung um eine spätere Entwicklungsstufe handelt, deren Herausbildung sich seiner Ansicht nach im 14. Jahrhundert andeutet und erst im 17. Jahrhundert abgeschlossen ist.²⁰⁴ In seiner historischen Konstruktion handelt es sich bei der Ausbildung der klanglichen Raumempfindung und der damit einhergehenden allmählichen Ablösung der klanglichen Zeitempfindung um eine kategoriale Wendung, die auf Stil und Form musikalischer Kunst durchschlägt und die die abendländische Musikgeschichte in verschiedene Perioden teilt:

Die Empfindung des imaginären *Klangraumes*, des Grundtones als gravitierender Kraft, der Klänge als physikalischer Phänomene, in sich geordnet und bewegt nach Gesetzen der mechanischen Kräfte: dieses alles mußte, wie es gleichzeitigen anderen weltanschaulichen Umgestaltungen entsprach, die Umwandlung auch der musikalischen Stilisierung und Formerscheinung bewirken.²⁰⁵

Einen vorläufigen Abschluss dieser Entwicklung sieht er in den Werken J. S. Bachs und G. F. Händels erreicht:

In der *Harmonisierung der Polyphonie* ruht die schöpferische Kraft Bachs. In der *Melodisierung der Gesangsstimme* ruht die schöpferische Leistung Händels. Beider Leistungen bilden die in absoluter Bewußtheit der harmonischen Ordnungseinheit geschaffene abschließende Befestigung der klanglich instrumentalen Raumempfindung. Beide gewinnen diese abschließende Befestigung durch Übertragung der empfindungsmäßigen und phänomenologischen Stilisierungsmittel der klanglichen Zeitempfindung in die klangliche Raumempfindung.²⁰⁶

Die weitere musikhistorische Entwicklung zur musikalischen Klassik und die Entstehung der klassischen Formen sieht Bekker in dem Umstand begründet, dass zu der «statisch gravitierenden harmonischen Raumerscheinung» ein dynamisierendes Prinzip tritt, das auf der Ebene der melodischen, rhythmischen und koloristischen Gestaltung auf Bewegung basiert. In der Romantik dominiert dieses Prinzip; erst die zeitgenössische Musik wird von einer «antidynamischen Reaktion» geprägt, die zu dem atonalen Tonsystem, dem linearen Formungsprinzip und Polytonalität und Polyharmonik führen.²⁰⁷

Bekkers ambitionierter Anspruch, die Ungereimtheiten älterer phänomenologischer Entwürfe mit seinen Überlegungen aufzulösen, wurde bereits von den Zeitgenossen als gescheitert angesehen und stark kritisiert.²⁰⁸ Neben Ernst Kurth,

der Raumempfindung. Beide beherrschen verschiedene große Geschichtsperioden, die sich als verschieden bestimmte *Kulturen* zu erkennen geben», ebd. 68.

²⁰⁴ Vgl. ebd., 26.

²⁰⁵ Ebd., 31.

²⁰⁶ Ebd., 39.

²⁰⁷ Vgl. ebd., 40–47.

²⁰⁸ Vgl. dazu auch Blum, *Phänomenologie der Musik*, 178–81.

Herbert Eimert und Lotte Kallenbach-Greller war es vor allem Erich Doflein, der in der Musikzeitschrift *Melos* öffentlich kritisch zu Bekkers Aufsatzsammlung *Organische und mechanische Musik* Stellung nahm.²⁰⁹ Hauptkritikpunkte bilden dabei Bekkers Materialbegriff, die Unbestimmtheit seiner Raum- und Zeitbegriffe und das Fehlen des Gestaltbegriffes. Erstens wirft Doflein Bekker eine «materialistische Denkungsart» vor, die in dieser Form nicht haltbar sei. Denn musikalisches Material sei als ungestaltetes nicht sinnvoll vorstellbar und damit in der von Bekker vorgeschlagenen Form als Grundbegriff ungeeignet.²¹⁰ Zweitens kritisiert er die Ableitung der Kategorien «Raum» und «Zeit» aus dem Material der Musik als philosophisch naiv und fordert eine größere Präzisierung dieser Begriffe, da sie in der gegebenen Form die spezifische Erscheinungsform von Musik nicht widerspiegeln.²¹¹ Drittens schlägt Doflein vor, dass erst durch die Berücksichtigung des Gestaltbegriffes die Raum- und Zeitfunktion und deren wechselseitige Bezüge in der Musik und damit auch eine differenzierte Erfassung des Klangbegriffes hätte möglich gemacht werden können.²¹²

Eine intensivere Beschäftigung mit der Phänomenologie, die auch eine umfangreiche Publikationstätigkeit nach sich zog, findet sich bei dem schon erwähnten Musikwissenschaftler Hans Mersmann. Anfang der 1920er-Jahre konstatiert dieser eine unübersichtliche Lage unter den zahlreichen Interpretationsansätzen musikalischer Kunstwerke.²¹³ Zur Klärung der Ausgangssituation konstruiert Mersmann einen kaum überzeugenden Dualismus zwischen psychologischer und phänomenologischer Einstellung.²¹⁴ Während die von Lipps ausgearbeitete Einfühlungsästhetik und die psychologisierende Methode immer in der Gefahr ständen, den Inhalt von Musik durch «fragwürdige poetisierende Assoziationen» darzustellen, fehle, so moniert Mersmann 1922, der als Gegenentwurf entstehen-

209 Vgl. Erich Doflein, «Organische und mechanische Musik. (Zur gleichnamigen Schrift Paul Bekkers)», in: *Melos* 7 (1928), 116–21.

210 «Denn ist ein Material der Musik denkbar, das nicht schon selbst Musik ist, sowie man es nur als Material von Musik auffasst, ist ein Material also denkbar, das nicht schon gestaltet wäre, das also auch nicht schon irgendwie stilisiert wäre? [...] Die begriffliche Erfassung eines von der Verbindung mit der Gestaltung losgelösten Materials ist sinnlos und kann niemals zur Grundlage einer Theorie von Gestalten werden», vgl. ebd., 119 f.

211 Vgl. ebd., 120.

212 «Raum und Zeit sind erst als Prinzipien der musikalischen Gestalt die Prinzipien, vermöge deren der Klang zu einem der Ordnung zugänglichen Material wird; die möglichen Verschiedenheiten der Funktion von Raum und Zeit bestimmen die Verschiedenheiten der Musik, bedingen vielleicht auch den Unterschied von Vokalem und Instrumentalem, den Unterschied in der Wahl des Klangprinzips also», ebd.

213 Zu einer früheren Fassung der folgenden Absätze vgl. Felix Wörner, «Form als Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Zur phänomenologischen Musikbetrachtung von Arthur Wolfgang Cohn und Hans Mersmann», in: *Musiktheorie* 21/3 (2007), 261–74.

214 Vgl. Mersmann, «Versuch», 226 sowie ders., «Zur Phänomenologie der Musik», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1925), 372–97, hier 373.

den phänomenologischen Musikbetrachtung bislang eine methodologische Grundlegung.²¹⁵ Mit seinem «Versuch einer Phänomenologie der Musik» [1922] startet Mersmann eine Serie von Veröffentlichungen, mittels derer er die Ziele und Verfahrensweisen phänomenologischer Musikbetrachtung systematisch zu begründen sucht; sein Projekt findet mit seiner *Angewandten Musikästhetik* [1926] einen vorläufigen Abschluss. Bei der Beschreibung der Arbeitsfelder der Phänomenologie differenziert Mersmann zwischen einer «rein wissenschaftlichen» Aufgabe, die der allgemeinen Ästhetik obliegt, und einer «angewandt praktischen», die «unmittelbar auf das Kunstwerk» zielt und in den Bereich der Einzelwissenschaften wie der Musikwissenschaft fällt. Mit der Hinwendung zum Kunstwerk und dem Versuch, sich Musik phänomenologischen Grundsätzen folgend anzunähern und diese Vorgehensweise methodologisch auszuarbeiten, vollzieht er einen Schritt, der von Cohn nur avisiert, nicht aber umgesetzt wurde. Indem der Phänomenologe versucht, das «Kunstwerk von allen Beziehungen zum Betrachtenden (‘Ichbeziehungen’) abzulösen und als Erscheinung zu untersuchen»,²¹⁶ strebt er an zu Erkenntnissen zu gelangen, die mit einem Anspruch auf Objektivität und Verbindlichkeit einhergehen. Unabhängig von dem phänomenologischen Grundsatz, dass keine «Ichbeziehungen» bei der Betrachtung des Kunstwerkes berücksichtigt würden, konstatiert er die Gefahr, dass die phänomenologische Methode sich der Terminologie und der Werte der psychologischen Musikbetrachtung bediene.²¹⁷ In diesem Sinne versteht Mersmann auch seine Darstellung als Standortbestimmung mit vorläufigem Charakter.²¹⁸ Die Betrachtung von Kunstwerken unterliegt in Mersmanns Entwurf einer weiteren Differenzierung zwischen ästhetischem und historischem Interesse. Das Kunstwerk kann als absolute Erscheinung analysiert werden; in diesem Fall nimmt der Betrachter nach Mersmann eine ästhetische Einstellung ein («phänomenologische» Einstellung). Das Kunstwerk kann jedoch auch als historische Erscheinung und somit als relatives «Produkt einer Entwicklung» analysiert werden («morphologische» Einstellung). Aus dieser Differenzierung in phänomenologische und morphologische Einstellung leitet Mersmann eine Teilung seiner methodo-

215 Mersmann, «Versuch», 226 f sowie ders., *Angewandte Musikästhetik*, 3.

216 Mersmann, «Versuch», 227.

217 «Er [der phänomenologische Gesichtspunkt] [bedient] sich gelegentlich der psychologischen Terminologie [...] und [greift] bei einer bestimmten Erscheinungsform des musikalischen Inhalts auf psychische Werte zurück», ebd.

218 Vgl. ebd. und folgende Passage aus der *Angewandten Musikästhetik*: «Auch scheint es zweifelhaft, wie weit die allgemeine Phänomenologie im Stande ist, einer ihr im Ziele verwandten angewandten Kunstbetrachtung einen methodischen Halt zu bieten. In jedem Falle besteht einstweilen noch ein tief begründeter Gegensatz zwischen den wenigen Versuchen, die exakte phänomenologische Methode auf die Musik anzuwenden, und den rein musikästhetischen Arbeiten, welche eine Anlehnung in der Phänomenologie suchen», Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, 3 f.

logischen Ausführungen in «phänomenologische» resp. «morphologische» Grundfragen ab. Dabei handelt es sich um eine Vorgehensweise, die aus Gründen der Darstellung gewählt wurde, denn obwohl Phänomenologie und Morphologie als gegensätzliche Arten der Anschauung eingeführt werden,²¹⁹ sieht Mersmann den Historiker vor die Aufgabe gestellt, die Ergebnisse der phänomenologischen Musikbetrachtung in eine geschichtliche Darstellung, eine «angewandte[n] Musikgeschichte»,²²⁰ einzubringen. Tatsächlich sieht er dieses Ziel in seiner *Angewandten Musikästhetik* partiell eingelöst, wobei sich für ihn aus der zeitlichen Abfolge der historische Zusammenhang quasi von selbst ergibt.²²¹ Einerseits ist Mersmann davon überzeugt, mit dieser – aus heutiger Sicht – historiografisch naiven Einstellung schlüssig geschichtliche Entwicklungslinien aufzeigen zu können, andererseits argumentiert er unter Rekurs auf Heinrich Wölfflins Theorie der «Kunstgeschichtlichen Grundbegriffe», die Abfolge von Stilepochen basiere auf einer kontrastierenden Ausformung von Grundformen.²²² Unabhängig von der methodologischen und inhaltlichen Problematik von Mersmanns Ausführungen scheint es mir wesentlich zu sein, dass er mit seinem Ansatz die Möglichkeit gegeben sieht, «die Perspektive zwischen ästhetischer und historischer, zwischen phänomenologischer und morphologischer Betrachtung dauernd zu verändern».²²³ Historisches Bewusstsein zwingt phänomenologische Musikbetrachtung zu einer Perspektivverschiebung, die in die Typisierung und Systembildung eingreift.

Das historische Modell, welches Mersmann aus dem morphologischen Ansatz entwickelt und mit dessen Hilfe er die «Stilphasen der Abendländischen Musikgeschichte»²²⁴ durch die Ergebnisse der phänomenologischen Analyse zu begründen sucht, kann hier im Einzelnen nicht näher diskutiert werden. Es ist

219 «Der Basis der Phänomenologie erwächst ein Gegenbild durch den Begriff der Morphologie, wenn man ihn im Sinne Goethes gebraucht; das organische Wachstum, Urgesetz des Kunstwerks, wirkt sich in veränderter Projektion des Begriffs auch im zeitlichen Werden aus», vgl. ebd., 690 f. Mersmann setzt im weiteren Verlauf seiner Ausführungen die organische Disposition des Kunstwerkes und seiner Elemente (z. B. Motiv) in Analogie zur organischen Entwicklung historischer Abläufe wie der Gattungsgeschichte, Formgeschichte, Stilgeschichte, Epochen-geschichte (vgl. ebd., 691).

220 Ebd., 690.

221 «[...] die Herauslösung von Typen führte bisweilen dazu, sie statt in einer bloßen Artverbindung anzureihen, sie in ein zeitliches Verhältnis zu setzen. Aus der chronologischen Ordnung fügten sie sich von selbst in einen historischen Zusammenhang, öffneten sich zu einander, wurden zu Funktionen einer in ihnen wirkenden Kraft. So etwa entstand die Skizze einer Geschichte des Formprinzips, der Dynamik, der Idee in der Instrumentalmusik, der Kadenz», ebd., 691.

222 Vgl. ebd., 706–12.

223 Ebd., 691.

224 Mersmann, «Versuch», 268.

nicht nur problematisch, weil Mersmann aufgrund seiner eigenen Vorgaben schnell in einen Systemzwang gerät, der die Interpretation historischer Daten präjudiziert, sondern auch, da er auf der fragwürdigen These aufbaut, dass «Morphologie nichts anderes als eine Projektion phänomenologischer Gesichtspunkte vom Raum in die Zeit»²²⁵ sei.

Während einige der ideellen Ziele einer phänomenologischen Betrachtungsweise in Anlehnung an Aussagen der reinen Phänomenologie leicht zu formulieren sind, ist eine methodologische Fundierung der phänomenologischen Betrachtungsweise von Musik schwieriger zu leisten. Mersmann versucht diese Problematik zu umgehen, indem er seine Theorie explizit nicht als Ergebnis einer Übertragung phänomenologischer Prinzipien auf die Musikästhetik betrachtet, sondern als Resultat der Beschäftigung mit Musik, die Überschneidungen mit phänomenologischen Grundsätzen ergibt. Die Problematik dieser von Mersmann so bezeichneten «angewandten Musikästhetik» lässt sich an verschiedenen Aspekten – so an seinen Voraussetzungen, an seiner methodisch nicht voll abgesicherten Vorgehensweise und an der nicht stringenten Umsetzung seines theoretischen Entwurfs – aufzeigen.

Mersmann entwickelt seine phänomenologische Betrachtung aufgrund eines organischen Kunstwerkbegriffs: «Das Kunstwerk als Objekt phänomenologischer Musikbetrachtung ist Organismus.»²²⁶ Das Organismuskonzept Mersmanns beruht auf der Annahme, das Kunstwerk bündele «viele ineinander verschlungene und durcheinander bedingte Kräfte»,²²⁷ deren Wirkung und wechselseitige Bezogenheit analytisch gezeigt werden müsse. Als Beispiel nennt er die melodische Tonbewegung «*c-d-c*», die auch harmonisiert (als Kadenz mit der Folge I-V-I) und rhythmisiert werden und als Form- und Inhaltswert wahrgenommen werden könne. Das Wesen dieser Abfolge gründet sich aber nicht in dieser Ausgestaltung der Tonfolge «*c-d-c*», sondern in dem Urphänomen einer Folge von Spannungsvorgängen, d. h. Ruhe – Bewegung – Ruhe bzw., nach Mersmann, Basis – Spannung – Entspannung, das von der kleinsten Ebene bis zur großformalen Anlage bestimmend sei und das das vereinheitlichende Moment im Kunstwerk darstelle.²²⁸ Musikalische Kunstwerke seien daher aus musikphä-

225 Ebd., 262.

226 Mersmann, «Zur Phänomenologie», 376.

227 Ebd.

228 «Die elementaren Phänomene des Kunstwerkes beruhen auf einer kontinuierlichen Folge derartiger Spannungsvorgänge, welche alle in den verschiedensten Dimensionen einander durchdringen», ebd., 377. Mersmann erläutert die Wirkungsweise der Spannungsbögen am Beispiel der Harmonik, die er – ähnlich wie und möglicherweise in Anlehnung an Heinrich Schenker – innerhalb eines Werkes als «Evolution [...] der Urtonika» begreift (Schenker bezeichnet diese Evolution als «Ausfaltung»). Diese üben eine so starke integrative Kraft aus, dass alle harmonischen Entwicklungen einschließlich der Modulationen in diese «Evolution» integriert werden.

nomenologischer Perspektive als «Evolutionen elementarer Grundkräfte zu begreifen», und die Untersuchung von deren Entfaltung und Beziehung zu deren Gesetzen stehe notwendigerweise im Mittelpunkt der Untersuchung.

Mersmanns Überzeugung, dass sich sowohl die übergeordneten Schemata als auch die jeweilig individuelle Gestaltung von Werken, die die Analyse herauszuarbeiten hat, auf elementare Momente zurückverfolgen ließen, prägt auch seine Auffassung von Form in Musik. Mersmann entwickelt sein System dabei aus einem dualistischen Formbegriff, der auf den beiden Prinzipien – Mersmann spricht von «Urtatsachen» – «Linie» und «Motiv» beruht. Diese beiden greifen zwar in den Kompositionen auf verschiedenen Ebenen ineinander;²²⁹ Mersmann leitet aus dem Gegensatz jedoch eine dualistische Kette von Merkmalen ab, die seinem Konzept nach zum Verständnis der Formen grundlegend sind. Der Gegensatz von Linie und Motiv beschränkt sich nicht auf die von Mersmann damit assoziierten syntaktischen Formen Periode und Thema, die wiederum mit den Darstellungsformen «Ablauf» (Periode) und «Entwicklung» (Thema) und auf anderer Ebene Reihungsformen wie Suite oder Rondo (als Resultat von Ablauf) und Formen wie Sonate mit der Idee der Entwicklung in Verbindung gebracht werden. Dieser Dualismus betrifft innerhalb der Theorie eine fundamentale Dimension der Präsenz und Wirkungsweise:

Linie ist Sein, Zustand, Gegenwart, Motiv ist Werden, Wille, Zukunft, Linie ist wesentlich passive, ruhende oder ausschwingende Kraft, in jedem Augenblick ihres Seins vollendet; Motiv ist wesentlich aktive, durchstoßende Kraft, als Erscheinung unvollendet, aber von stärkster Triebkraft, Motiv ist Keim, Linie ist Blüte.²³⁰

Diese dualistische Teilung in «Linie» und «Motiv» entspricht nach Mersmann aus historischer wie phänomenologischer Sicht dem Formbegriff, in dem sich diese beiden Urkräfte in je unterschiedlicher Intensität vermischen. Die seiner Beschreibung beigegebene Abbildung illustriert, welche Konsequenzen dieser Dualismus bei Mersmann für den Verlauf der Musikgeschichte besitzt:²³¹

In einer umfassenderen Beschäftigung mit den wichtigsten Grundlagen musikalischer Kunstwerke bemüht sich Mersmann in einem ersten Schritt um die Klärung der «Faktorenreihe des Kunstwerks»²³², als deren Bestandteile er, in An-

²²⁹ So assoziiert Mersmann die Periode mit der «Formwerdung der Linie», das Thema mit dem «Motiv»; als «tektonische Kraft» manifestiere sich das Motiv aber auch in der Periode (vgl. ders., «Zur Phänomenologie», 381).

²³⁰ Ebd.

²³¹ Genau auf diesen Absolutheitsanspruch objektiver Gültigkeit richtet Gustav Becking seine Kritik an Mersmanns Ausführung, vgl. ders., «Zur Phänomenologie der Musik. Mitbericht anlässlich des 2. Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 1924», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1925), 388–91.

²³² Ebd., 228.

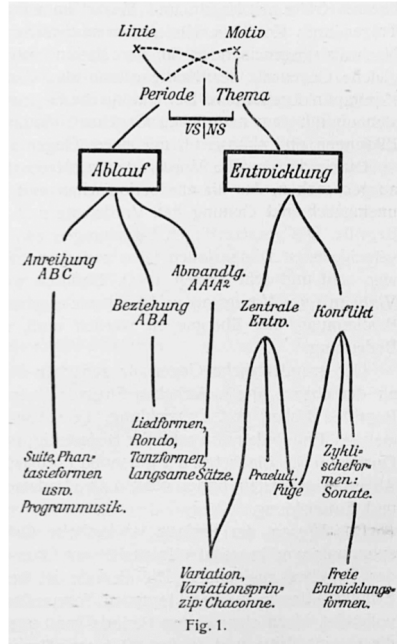


Abb. 15: Grafische Darstellung der Formtypen, resultierend aus «Linie» und «Motiv», in: Hans Mersmann, «Zur Phänomenologie der Musik», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1925), S. 381.

lehnung an die Kunstwissenschaft, «Material», «Elemente», «Objekt», «Form», «Inhalt», «Stil» und «Ausdruck» benennt. Bei der Analyse der genannten Faktoren geht Mersmann sehr selektiv vor. Die Bestimmung des Materials des musikalischen Kunstwerkes, d. h. die akustischen und tonphysiologischen Voraussetzungen, klammert er beispielsweise mit einem Hinweis auf Walter Harburgers Publikation *Die Metalogik* aus,²³³ wobei er kurioserweise dessen Theorien offenbar weder vorbehaltlos zustimmt noch diese kritisch diskutiert und weiterentwickelt.²³⁴ In Hinblick darauf, dass sich das musikalische Kunstwerk in der Zeit entfaltet und – im Gegensatz zur bildenden Kunst – nicht als realer Gegenstand

²³³ Walter Harburger, *Die Metalogik: die musikalische Logik. Geometrie der Empfindungen*. München: Musarion 1919.

²³⁴ Vgl. Mersmann, «Versuch», 229, Fn. 1

erscheint,²³⁵ modifiziert Mersmann den ‹Faktor› «Objekt». An dessen Stelle treten «tektonische Elemente», die sich zwischen den einzelnen grundierenden «Elementen» (wie Intervalle, Motive, Themen, Melodien, Harmonie, Rhythmus oder Dynamik) und der höheren Form-Inhaltsebene manifestieren. Mit diesen tektonischen Elementen bezeichnet Mersmann Kräfte, die in der Musik «primär, unmittelbar, [...] gestaltend»²³⁶ erscheinen und deren Bedeutung er im Zusammenhang mit den Faktoren Form und Inhalt näher erläutert. Wesentliche Grundlage aller zu untersuchenden Aspekte sei aber die Verfasstheit des Musikalischen als «Erscheinung in der Zeit»:

Erscheinung in der Zeit ist Bewegung. Sinnvolle Bewegung als Träger eines bedeutungsvollen und organischen Ablaufs, wie das Kunstwerk ihn darstellt, ist auf Gegensätzlichkeit gegründet. Jede auch noch so einheitliche und zentrale Entwicklung ruht auf elementaren Gegensätzen. Die Qualität dieser Gegensätze ist durch die Begriffe Spannung und Entspannung bezeichnet. Die elementaren Erscheinungen des Kunstwerks beruhen auf einer kontinuierlichen Folge von Spannungs- und Entspannungsgängen, welche in den verschiedensten Dimensionen (von der tektonischen Sichtbarkeit einer Formantithese bis zu kleinsten melodischen oder rhythmischen Einheiten, welche als solche überhaupt nicht wahrgenommen werden) einander durchdringen.²³⁷

Alle Dimensionen sind also durch eine ununterbrochene Folge von Spannung und Entspannung gekennzeichnet, wobei die einzelnen Dimensionen (d. h. «Elemente») miteinander vermittelt sind. Für Mersmann ist Form in der Musik, im Unterschied zu den bildenden Künsten, nicht statisch, sondern dynamisch. Daher setzt Mersmann, zweifellos unter dem Einfluss der energetischen Musiktheorie Ernst Kurths, sein Konzept auch dem in der Musiktheorie um 1900 gängigen architektonischen Formbegriff entgegen, der musikalische Form als Summe einzelner Teile (Phrasen und Taktgruppen, Perioden, Abschnitte, etc.) zu bestimmen sucht.²³⁸ Wie Mersmann weiter ausführt, stehen die einzelnen Elemente wie Intervalle, Motive, Themen, Melodien, Harmonie, Rhythmus, Dynamik oder Agogik in jedem Moment in einem spezifischen Spannungsfeld zueinander. Aufgrund des zeitlichen Verlaufs von Musik ändert sich diese Konstellation fortlau-

²³⁵ Zum ontologischen Status des musikalischen Werkes vgl. beispielsweise Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*, 3–137 und Patricia Carpenter, «The Musical Object», in: *Current Musicology* 5 (1967), 56–87.

²³⁶ Mersmann, «Versuch», 228.

²³⁷ Ebd., 229.

²³⁸ «[Unsere Musiktheorie] definiert die Form der Sonate durch die Begriffe Thema und Durchführung, sie löst in einer Lehre vom ‹reinen Satz› die Harmonik aus den Zusammenhängen der Melodie und des Rhythmus. Alles dies steht neben den Dingen und hat im Grunde wenig mit ihnen zu tun. Es wird ein Schema aufgestellt, welches so weit ist, daß es seine Haftpunkte im Kunstwerk verliert, und doch gleichzeitig so eng, daß das kleinste Stück Leben aus ihm herausdrängt [...], Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, 63.

feld und prägt einen dynamischen Prozess aus, der in unterschiedlichen Graden von Spannung und Entspannung wahrnehmbar wird. Für diesen kontinuierlichen Prozess prägt Mersmann den Begriff der «tektonischen Kräfte». Doch erst aus dem Zusammenwirken der «Elemente» und der «tektonischen Kräfte» resultiert das «Kraftgeschehen eines Formverlaufs». Aus dieser Analyse des Prozesscharakters der Form entwickelt Mersmann folgende Definition: «Form ist Projektion der Kraft in den Raum».²³⁹ Grundlage für eine Bestimmung der Form ist also die Analyse der «Struktur des Kraftgeschehens». Denn Kräfte sind nicht einfach vorhanden, sondern verhalten sich, haben eine eigene Dynamik, die sich auf ihr Umfeld auswirkt. Metaphorisch beschreibt Mersmann diese Eigenschaften so: «Kräfte wachsen, schwingen, stauen sich, spalten sich, strahlen aus, werden aus ihrer Lage abgedrängt, abgewandelt».²⁴⁰ Die in der Musik wirkenden Kräfte formen das Werk, sind jedoch nicht mit dem Formbegriff im traditionellen Sinne gleichzusetzen. Um die Auswirkungen der Kräfte auf das musikalische Werk theoretisch zu fassen, entwickelt Mersmann die These, die Kraft wirke sich auf den «Formverlauf» der Musik aus. In der Geschichte der abendländischen Musik sieht Mersmann drei Haupttypen von Formverläufen ausgeprägt, die «geschlossene Ablaufsform», die der Ablaufsform kontrastierende «zentrale Entwicklung» und die «antithetische (zweidimensionale) Entwicklung».²⁴¹

Um diese Typen anschaulich darstellen zu können, entwickelt Mersmann eine Methode der grafischen Darstellung des Kraftablaufs, die er auch in konkreten Analysen anwendet. Zweck dieser Darstellung ist es, eine plastische Anschaulichkeit zu erzielen, die insbesondere musikalisch nicht ausgebildeten Hörern einen Nachvollzug der Spannungsvorgänge ermöglichen soll. Mit der grafischen Abbildung verfolgt Mersmann somit primär einen pädagogischen Zweck, ungeachtet der Tatsache, dass die komplexe Situation, die sich durch das Ineinanderverwirken der zahlreichen Elemente und Kraftfelder im musikalischen Ablauf ergibt, kaum sinnvoll in eine zweidimensionale grafische Darstellung übertragen werden kann.

Mit seinem Versuch, musikalische Spannung und Bewegungsvorgänge zu visualisieren, partizipiert Mersmann an einer breiteren transdisziplinären Strömung, die ihren Ausgangspunkt in Forschungen französischer und deutscher Wissenschaftler der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts hat. Ursprüngliches Ziel dieser unterschiedlichen Projekte war es, physiologische Bewegungen und Bewegungsabläufe wie Atemfrequenz und –intensität, akustische Phänomene wie das Verhalten der Stimme (Eduard Sievers), aber auch im visuellen Bereich für das bloße Auge nicht mehr aufzulösende schnelle Bewegungen zu messen und zu dokumentieren. Wie Tobias Robert Klein in seiner Studie *Musik als Ausdrucksge-*

239 Ebd., 623.

240 Ebd., 623 und 626.

241 Vgl. ebd., 624 f.

bärde gezeigt hat, stellt bereits Étienne-Jules Marey hinsichtlich seiner «*méthode graphique*» – der Entwicklung von Verfahrensweisen, Bewegung photomechanisch und grafisch zu dokumentieren und objektiv aufzuzeichnen – eine Verbindung zu Musik und musikalischer Notation her. Die zunächst im naturwissenschaftlich-experimentellen Bereich wurzelnden Untersuchungen wurden in der Folgezeit auf die deskriptive Erfassung künstlerischer Phänomene ausgeweitet. Die Intention aller in diesem Kontext entwickelten Abbildungsverfahren liegt im Bestreben, eine zeitliche Folge diskreter Zustände oder Ereignispunkte in einen eine Dynamik erfassenden, übergreifenden Zusammenhang zu bringen und diese Momente mittels Darstellungsverfahren sichtbar zu machen. In Hinblick auf Musik bedeutet dies, die verbindenden Momente – welche auch immer diese seien – von Abläufen diskreter akustischer Signale (Töne) diagrammatisch sichtbar bzw. unmittelbarer als durch konventionelle Aufzeichnung (Notentext) erfahrbar zu machen. Die über mehrere Jahrzehnte entwickelten Aufzeichnungsweisen und Beschreibungsmetaphern bewegen sich primär im Vorstellungsbereich der sinnlich erfahrbaren Gestalt (vgl. dazu insbesondere in Hinblick auf die hiesige Fragestellung weiter unten das Kapitel «Gestalt und Gestalttheorie») und der zeitlichen Entfaltung durch Verlaufskurven.²⁴²

In Mersmanns grafischen Darstellungen sind zu unterscheiden (a) typisierte Muster von Abläufen und Entwicklungen von Kräften, (b) damit korrespondierende musikalische Formverläufe und (c) konkrete Verlaufskurven, die die Spannungsschwankungen von konkreten Stücken nachzuvollziehen suchen. Die elementarsten Muster der Abläufe reflektieren nach Mersmann die zugrundeliegenden Urkräfte. Während davon auszugehen ist, dass der Verlauf der Kräfte ein Stück organisch gestaltet, so erfolgt die damit einhergehende Steigerung nicht linear, sondern in Phasen und gegebenenfalls unter Abschwächungen und Gegenbewegungen. In der grafischen Darstellung liegen Anfangs- und Endpunkt auf einer gestrichelten horizontalen Linie. Eine geschlossene Linie, die den Verlauf der Kräfte symbolisiert, beginnt in der Regel von dieser Orientierungslinie aufsteigend; der Linienverlauf von links nach rechts symbolisiert Ausschläge unterschiedlicher Intensität und Geschwindigkeit nach oben und nach unten. So unterscheidet Mersmann die Elementarformen «geschlossener Ablauf», «pendelnder Ablauf» und «wellenförmiger Ablauf», die mit den typisierten Verläufen 1 bis 3b in Abbildung 16 dargestellt werden.

Von diesen elementaren Kraftverläufen ausgehend entwickelt Mersmann insgesamt neun Modelle, die die elementaren Ablaufformen und Entwicklungsformen der Kräfte und damit korrespondierend die jeweiligen Formverläufe dar-

²⁴² Vgl. zu diesem Themenkomplex die anregende Überblicksdarstellung bei Tobias Robert Klein, *Musik als Ausdrucksgebärde. Zur kultur- und wissenschaftlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, besonders den Abschnitt «Kurvendiskussionen: Ausdruck, Dynamik und musikalische Bewegung nach 1900», 207–37.

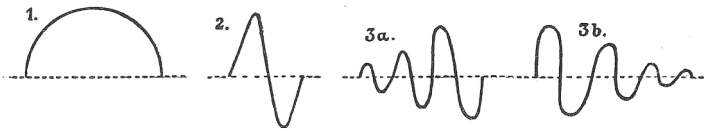


Abb. 16: Grafische Darstellung des Kraftverlaufs von elementaren Bewegungsformen mit geschlossenem (1), pendelndem (2) und wellenförmig bewegtem (3a und 3b) Ablauf, in: Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926, S. 76.

stellen.²⁴³ In einer Übersicht stellt er neben jedes Kräftediagramm (vgl. Abb. 17, jeweils linke Spalte) einen idealtypischen Formverlauf (rechte Spalte).²⁴⁴

Diese grafischen Darstellungen sind in ihrer Aussagekraft problematisch, solange ungeklärt ist, wie sich die Komponenten «Kraft» und «Form» zueinander verhalten und wie die Komplexität musikalischer Phänomene und die hier angenommenen Urkräfte sich aufeinander beziehen. Eine Erläuterung zur ersten Frage bietet Mersmann in einem längeren Kommentar zu den Kategorien «Kraft», «Raum» und «Form», der gleichzeitig als Ausführung zu seinem Formkonzept gelesen werden kann. Mersmann geht von der Annahme aus, dass die Kräfte Grundlage der Form seien, und zwar dergestalt, dass in den Kräften selbst Form und Formgestalt inhärent liegen. Mit anderen Worten: Mit der jeweiligen Kraft ist die äußere Realisierung dieser Kraft im Raum und in der Form bereits gegeben:

Nicht nur das Wesen und Gesetz der Form liegt in den Kräften, sondern diese sind schon Form in sich selbst. [...] Hier [...] erwächst ihr [d. h. der Formbetrachtung] vor allem die Aufgabe, die unmittelbaren Beziehungen zwischen Kraft und Raum [...] herauszulösen, zu erkennen, warum diese Kraft gerade diesen Raum bedingt und erfüllt. Es erwächst also methodisch eine dreifache Aufgabe: in den Kräften, das heißt: den elementaren Bildungen Formwerte zu erfassen, das Gesetz ihres Wachstums in den Raum an ihnen zu erkennen, endlich den Raum selbst zu gliedern und zu beziehen. In dieser Perspektive wird der Raum zu einer Funktion der Kraft, von dieser bedingt. [...] Es sind also zu untersuchen die *formbildenden Kräfte* (Motiv oder Thema) ihre *Raumtendenz* (Ablauf oder Entwicklung) und die *Raumformen* (Sonate oder Fuge).²⁴⁵

²⁴³ Als Ablaufsformen: (1) geschlossene Ablaufsform; (2) abgewandelte Ablaufsform [Variation]; (3) antithetische Ablaufsform; (4) schwingender Formablauf; als Entwicklungsformen: (5) zentrale Entwicklung [positiv]; (6) zentrale Entwicklung [negativ]; (7) antithetische [zweidimensionale] Entwicklung; (8) zentrale mehrdimensionale Entwicklung [Ausstrahlung]; (9) abgedrängte Entwicklung.

²⁴⁴ Ebd., 624 f., vgl. Abb. 17; die Diagramme kommentiert Mersmann auf den Seiten 622–30.

²⁴⁵ Ebd., 100 f.

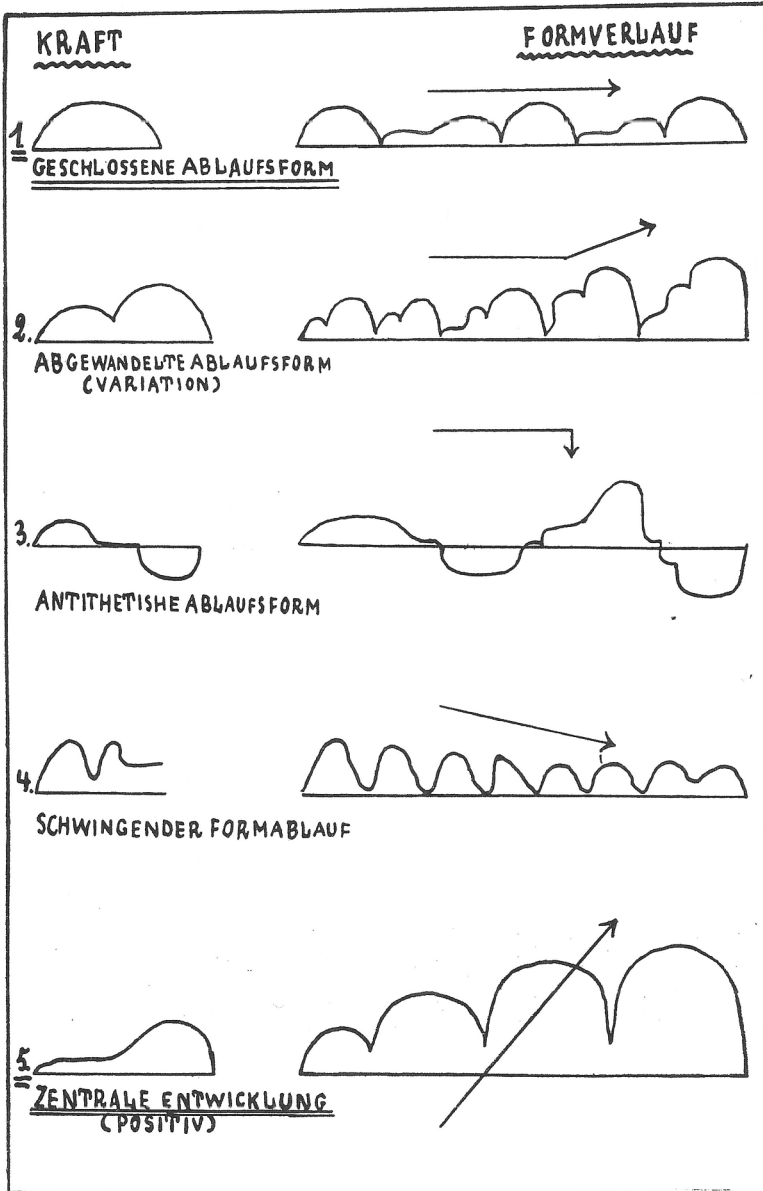
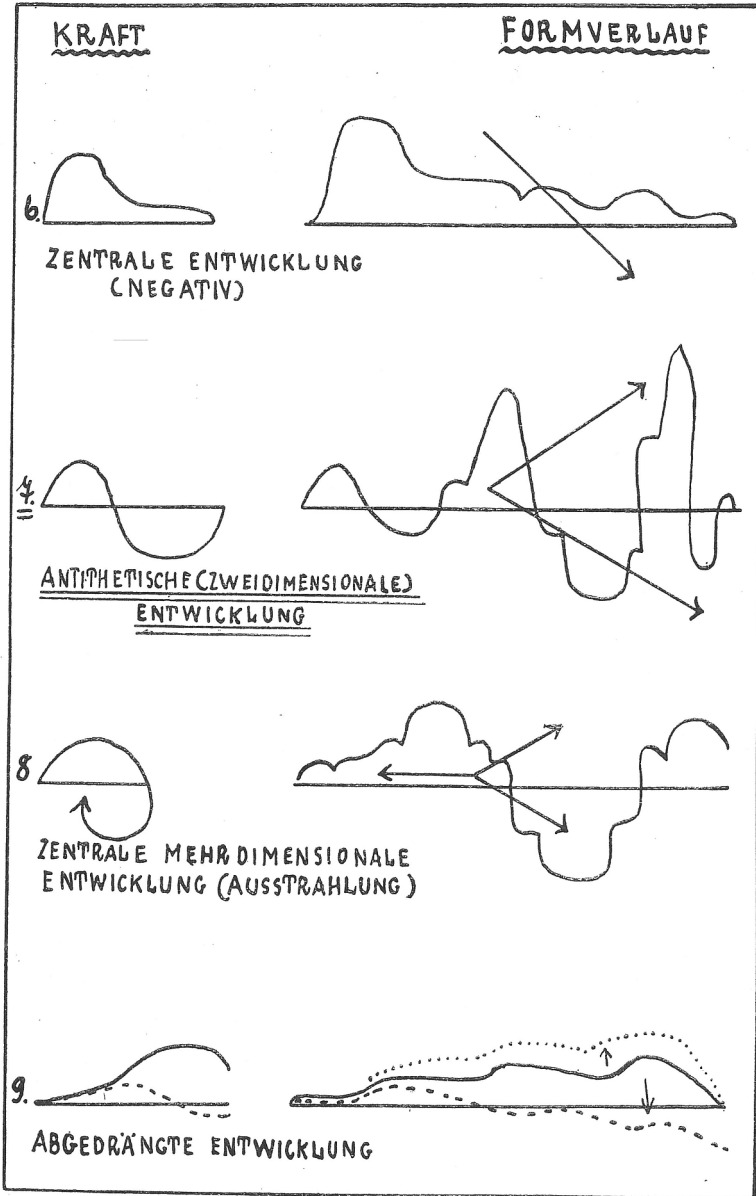


Abb. 17: Grafische Darstellung von Kraftgeschehen und Raumgeschehen, in: Hans Merzmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926, S. 624 f.



Mersmann konzipiert den musikalischen Formbegriff also als ein Zusammenwirken von Kraft und Raum. Bereits elementarste musikalische Phänomene wie eine

Zweitongruppe bilden keine stabilen Einheiten aus, sondern sind durch das Potenzial expansiver Kräfte charakterisiert. Diese Kräfte entfalten ihre Wirkung im zeitlichen Ablauf und – je nach Typus – als Ablauf oder Entwicklungsphänomen. In Mersmanns Konzeption werden diese expansiven Kräfte bei ihrer Entfaltung im Raum durch zentripetale Gegentendenzen gebunden und so als «Form» erfahrbar:

[...] die Kraft ist wesentlich expansiv und drängt über sich selbst hinaus; überwiegt das Moment des Raumes, so ist damit zugleich eine zentripetale Tendenz gegeben. Doch verschiebt sich diese natürliche Beziehung durch die Perspektive der Formwerdung in ihr Gegenteil. Denn Form ist erst die Bindung der expansiven Kraft, und gerade diese Bindung ist zentripetal. Innerhalb der durch sich selbst zentripetal gebundenen Raumformen aber ist es erst die Spannung, das expansive Moment, welches eine Form zu Stande kommen läßt. Form ist also [...] die Bindung der expansiven Kräfte der Bewegung durch zentripetale Gegenkräfte.²⁴⁶

Aus der Mersmann'schen Perspektive erscheint Form als Resultante, die aus der Wechselwirkung der in den musikalischen Phänomenen inhärenten und expansiv wirkenden Kräften und integrierenden Bindungen, die sich durch die raumzeitliche Entfaltung einstellen, entsteht. Die Wirkungsweise dieser integrativen Komponente bleibt allerdings ungeklärt. Denn während die Expektanz, die sich in der Musik durch die zeitliche Entfaltung einstellt, metaphorisch als «wirkende Kraft» bezeichnet werden kann, sind diejenigen integrierenden Kräfte, die insbesondere in den geschlossenen Formen wirksam werden sollen, nach Mersmanns Vorstellung mit einem organischen Organisationsprinzip musikalischer Form verknüpft. Sie stellen sich insbesondere durch etablierte, kulturell und historisch geprägte syntaktische Phänomene tonaler Musik ein, die relationale Bezüglichkeiten zwischen Formteilen fundieren. Dazu zählen einfache Mittel wie Wiederholung und Sequenz, symmetrischer Aufbau, kadenzuelle Gliederung, metrisches Gerüst und rhythmische Korrespondenzen sowie nachvollziehbare Modifikationen (z. B. Erweiterungen von Phrasen etc.). Als Alternative zu dieser tonalen, symmetrisch geprägten Syntax diskutiert Mersmann den Nachvollzug des Formverlaufs, durch den sich die Proportionalität von asymmetrisch bzw. frei gestalteten Formteilen als Gliederungsprinzip erschließt.²⁴⁷

Innerhalb von Mersmanns systematischem Entwurf bleibt jedoch die theoretische Darlegung der Verbindung zwischen den fundierenden Kräften, den beiden musikalischen Grundprinzipien Ablauf und Entwicklung und den formalen Grundeinheiten Periode und Thema ebenso unklar wie die konkrete Relation zwischen einem musikalischen Formmodell oder einem konkreten Werk und der grafischen Repräsentation. Dabei versucht Mersmann vergeblich, unterschiedli-

²⁴⁶ Ebd., 103.

²⁴⁷ Vgl. dazu ebd., 103–07.

che Schwierigkeiten zu bewältigen. Erstens geht er in seinem Theorieentwurf von «Urkräften» und korrespondierenden idealtypischen Grundformen aus. Als Musikhistoriker muss er aber die geschichtliche Entwicklung musikalischer Stile und Formen berücksichtigen. Die Verbindung zwischen den fundierenden Kräften und Grundformen und den historisch konkreten Phänomenen bleibt aber arbiträr und kann nicht überzeugen. Zweitens postuliert Mersmann, dass die Urkräfte Grundlage seines Theorieentwurfes seien; wie das Beispiel III in Abbildung 18 zeigt, stützt er seine Beschreibung neben der (ohnehin problematischen, weil ebenfalls arbiträren) grafischen Darstellung jedoch auf die etablierten Begriffe der klassischen Formtheorie.²⁴⁸ Er folgt also nicht seinem selbstgesetzten Ziel, sich ausschließlich an den fundierenden Tatsachen ohne Voreinstellungen und leitende Konzeptionen zu orientieren.

In dem grafisch angedeuteten Ablauf der Kräfte sollen sich die wesentlichen Merkmale des musikalischen Werkes widerspiegeln. Damit zielt Mersmann darauf, den Schwerpunkt der Analyse, die zur Erkenntnis des Wesens der Werke führen soll, von den Elementen, die wir heute als strukturelle Eigenschaften einer Komposition auffassen, auf die Ebene von Kraftfeldern zu verlegen:

Ausgangspunkt ist die Frage nach den *Kräften*, von ihrer Erkenntnis aus werden die *Gesetze* gesucht, nach denen die Kräfte sich formen und entwickeln. Diese *Entwicklung* selbst: die Evolution der Kräfte, wird zum Schwerpunkt. In ihr, ihrem Verlauf, ihrer Intensität, den durch sie umschriebenen Grenzen liegen wesentliche Grundfragen beschlossen.²⁴⁹

Wie diese Kräfte und ihre Wirkung innerhalb des Kunstwerkes analytisch einzuholen sind, bleibt bei Mersmann weitgehend offen. An gleicher Stelle setzten bereits Gustav Güldensteins phänomenologische Arbeiten an. Dieser legte mit seiner Edmund Husserl gewidmeten *Theorie der Tonart*²⁵⁰ 1920 eine Untersuchung vor, die von der These ausgeht, dass das Phänomen Tonart durch die Beziehung der Töne zueinander entsteht. Diese Beziehung sei aber nicht gegeben, sondern konstituiere sich in einem «Akt des Bewußtseins»: «Tonart ist also kein akustischer Sachverhalt, sondern ein Modus des Bewußtseins, gefordert durch einen

²⁴⁸ In der Darstellung soll die Linie die Spannungskurve der Musik nachzeichnen. Die Ausschläge entlang der Achse nach oben (Richtung a)) symbolisieren den Grad der Spannung, die Ausschläge nach unten (Richtung b)) den Grad der Gegenspannung. Ungeachtet der Tatsache, dass unklar bleibt, aus welchen Komponenten sich ein so komplexes Phänomen wie musikalische Spannung zusammensetzt – bei Mersmann spielt offenbar die harmonische Spannung eine tragende Rolle –, orientiert sich Mersmann bei der Beschreibung des Verlaufs in hohem Maß an der klassischen Terminologie.

²⁴⁹ Mersmann, «Versuch», 230.

²⁵⁰ Gustav Güldenstein, *Theorie der Tonart*, Stuttgart: Klett 1920.

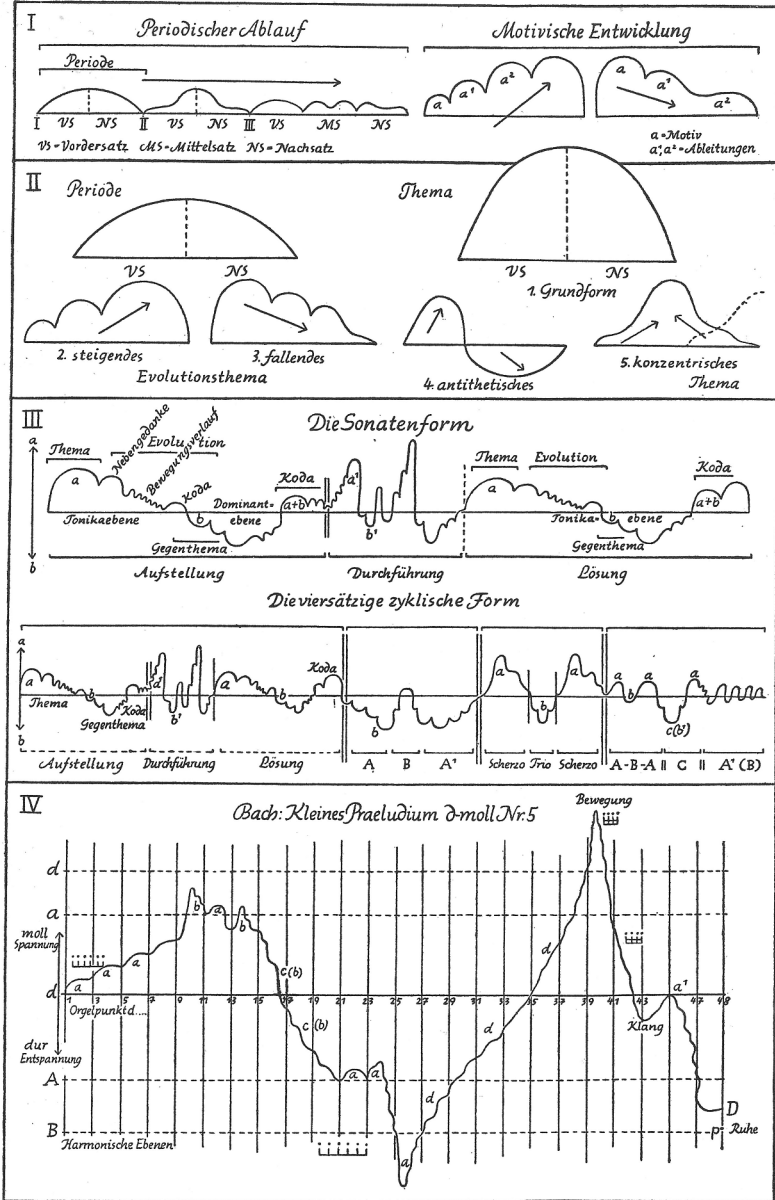


Abb. 18: Grafische Darstellung allgemeiner musikalischer syntaktischer Formen, in: Hans Mersmann, *Musikhören*, Potsdam: Sanssouci 1938, S. 283.

bestimmten musikalischen Zusammenhang.»²⁵¹ Dabei entwirft Güldenstein nicht eine Phänomenologie des musikalischen Hörens, d. h. eine Untersuchung der konstituierenden Merkmale dieses musikalischen Hörens, sondern geht von diesem Modus für die von ihm untersuchte tonale Musik aus. Er unterscheidet allerdings zwischen «statischem» und «dynamischem» Hören als zwei unterschiedlichen Erlebnisformen; ersteres richtet sich auf Qualität der Klangphänomene an sich, d. h. unter Absehung ihres Kontextualisierungszusammenhanges, letzteres auf Funktionen von Klängen im Verlauf (funktionelles Hören).²⁵² Des Weiteren weist Güldenstein, mutmaßlich in Anlehnung an Mersmann, in seinem Entwurf «Beiträge zu einer Phänomenologie der Musik» auf die Bedeutung von «Spannungen» in der Musik hin. Spannungen, nicht «Kräfte», bilden in seinem Entwurf die Grundlage als Bewegungsvorgang aufgefasster musikalischer Veränderung. Zu unterscheiden sind: Tonräumliche Spannungen (diese entstehen durch die Lage bzw. die Ausmessung des Tonraumes, die unorthodoxe Platzierung von Akkorden und die Entfernung vom tonalen Ruhepunkt), Spannungen in der Zeit (d. h. beispielsweise Modifikationen erwarteter musikalischer Zeitabläufe), und dynamische Spannungen, die nicht nur durch Lautstärkegrade entstehen, sondern auch durch Klangmasse und Intensität gesteuert werden.²⁵³

Offensichtlich ist ebenfalls eine innere Verwandtschaft von Mersmanns theoretischem Entwurf zu den musiktheoretischen Arbeiten von Ernst Kurth, die so nachhaltig ist, dass Mersmann weniger als Repräsentant einer «phänomenologischen» Musiktheorie, sondern als Nachfolger Kurths in der energetischen Musikbetrachtung wahrgenommen wurde.²⁵⁴ In einem längeren Exkurs hat Mersmann in der *Angewandte Musikästhetik* zu Kurths Musiktheorie Stellung genommen.²⁵⁵ Dabei betont er zunächst trotz teilweise frappierend ähnlicher Forschungsergebnisse seine völlige wissenschaftliche Unabhängigkeit. Die entscheidende Differenz zwischen seinem und Kurths theoretischem Entwurf sieht er in der Fundamentalbegründung der Kraft. Während Kurth in der Nachfolge Lipps' den Ursprung der Kraft in der Psyche des Individuums verankert sähe, nimmt Mersmann für sich in Anspruch, bei dem Phänomen selbst anzusetzen und jeden psychischen Prozess vollkommen auszuklammern. Allerdings gelingt es Mersmann weder, die Kraft als Kategorie theoretisch zu begründen, noch be-

251 Ebd., 2. Ergänzend zum musikalischen Hören führt Güldenstein später aus: «Musikalisch Hören ist eben kein passives Sichbedrängenlassen durch Schwingungen, sondern ein geistiger Akt, für welchen das akustische Geschehen nur die auslösende Anregung bedeutet», in ders., *Beiträge zu einer Phänomenologie der Musik* [1931], Nachdruck hg. von Nora Güldenstein, Riehen (CH): Privatdruck 1974, 5.

252 Vgl. dazu ebd., 6 f.

253 Vgl. ebd., 12 f.

254 Vgl. Schäffe, *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 393–450.

255 Vgl. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, 78 ff.

zieht er die Wahrnehmungsproblematik, die jedem musikalischen Hören zugrunde liegt, angemessen in seine Betrachtung ein.

Die von Mersmann in seiner *Angewandte Musikästhetik* herangezogenen Beispiele sind überwiegend dem barocken und klassisch-romantischen Repertoire entnommen. Im Einklang mit seinem Anspruch, die durch die phänomenologische Betrachtung herausgearbeiteten Merkmale seien essenzielle und daher überzeitliche Faktoren musikalischer Kunstwerke, zieht er jedoch punktuell sowohl älteres Repertoire (von der Gregorianik bis ins späte 16. Jahrhundert reichend) als auch Kompositionen moderner Musik heran (hierzu finden sich einzelne Beispiele aus Werken von Debussy, Skrjabin, Hindemith, Schönberg, Webern und Krenek). In der Tat hat sich Mersmann nicht nur intensiv mit Neuer Musik beschäftigt, sondern auch einige zeitgenössische Kompositionen ausführlich analysiert. Dabei erschien ihm in einer Zeit, in der die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik mehr durch ideologische Auseinandersetzungen und Polemik als sachliche Debatten geprägt war, eine Herangehensweise wie die phänomenologische Analyse, die sich auf die Sache selbst konzentrierte, besonders geeignet:

Eine phänomenologische Analyse beschränkt sich auf das Kunstwerk unter völliger Ausschaltung des Betrachters und seiner Assoziationen und ohne Notwendigkeit, die Persönlichkeit und die Entwicklung des Schaffenden in die Analyse einzubeziehen. [...] Das Ziel der Analyse bleibt die Erkenntnis der elementaren, formalen, inhaltlichen und stilistischen Zusammenhänge des Kunstwerks, das Ziel der Hermeneutik die Darstellung dieser Zusammenhänge.²⁵⁶

Über die zeitgenössischen Debatten hinaus erfährt die «Erkenntnis der elementaren, formalen, inhaltlichen und stilistischen Zusammenhänge des Kunstwerks» in Neuer Musik eine besondere Herausforderung, da die formale Außenseite sich weitgehend konventionellen Prinzipien der musikalischen Gliederung entzieht und somit diese der Analyse keine Orientierung mehr geben. Der Phänomenologe vermag allerdings diesen vermeintlichen Nachteil als Chance zu begreifen, da keine konventionelle Struktur die innere Form des Werkes verdeckt und diese möglicherweise um so klarer hervortritt.

Als ein Beispiel für Mersmanns Vorgehensweise kann sein Kommentar zur *Sonate für Violine solo* von Artur Schnabel herangezogen werden.²⁵⁷ Schnabels Werke der 1910er- und 1920er-Jahre zeichnen sich über weite Strecken durch eine unkonventionelle, sehr imaginative, höchst fantasievolle und gelegentlich exzessive musikalische Sprache aus. Im Gegensatz zu Schönberg zeigte Schnabel weder Interesse an konventionellen Regeln der Kompositionslehre, noch bemüht

²⁵⁶ Mersmann, «Versuch», 255.

²⁵⁷ Zu einem ausführlichen Kommentar des Textes vgl. Wörner, «Form als Wesen des musikalischen Kunstwerkes», insbesondere 269–73.

te er sich darum, seinen individuellen Stil theoretisch zu fassen. Ganz im Gegenteil betrachtete er solche Versuche, die er als unnötige Beschränkungen bei der Suche nach wahren musikalischen Ausdruck einschätzte, Zeit seines Lebens mit großer Skepsis und folgte nur seinem eigenen kritischen Urteil und seinem musikalischen Geschmack.

Die Faktur der *Sonate für Violine solo* zeigt exemplarisch Schnabels eigenwillige kompositorische Sprache. Wie in den Überschriften der fünf Sätze angedeutet ist, besitzt jeder Satz einen individuellen Charakter.²⁵⁸ Im Allgemeinen arbeitet Schnabel im mehrstimmigen Satz mit sich frei bewegenden, chromatisch gefärbten Linien. Tonale Zentren werden immer wieder angesteuert, verfestigen sich allerdings nicht zu einer deutlich ausgeprägten Tonalität. Darüber hinaus deutet das vollständige Fehlen von Taktstrichen in der Niederschrift der *Sonate für Violine solo* darauf hin, dass die Phrasenstruktur und das Metrum keinem konventionellen Muster folgen. Tatsächlich unterscheiden sich die einzelnen Phrasen beträchtlich in Länge, Gestalt, Struktur und Charakter. Charakteristisch für Schnabels Kompositionstechnik ist hierbei die äußerst flexible Handhabung motivischer Einfälle. Ein einmal präsentiertes Motiv, eine motivische Zelle oder ein Gestus wird stetig modifiziert, wobei gestaltgebende Faktoren wie Intervallik, Rhythmus, Länge oder Dynamik einbezogen werden. Auf diese Weise erreicht Schnabel im Verlauf einer Komposition nicht nur einen weiten Assoziationsraum von Gesten und musikalischen Elementen, sondern auch ein großes Spektrum von Ausdrucksmöglichkeiten, die er häufig durch schriftliche Spiel- oder Vortragsanweisungen noch zu präzisieren sucht.²⁵⁹

Jeder Versuch, die Form dieses Werkes mit den um 1920 etablierten konventionellen analytischen Kategorien zu fassen, muss zum Scheitern verurteilt sein, da die formal sehr frei gestaltete Struktur sich diesen Kategorien weitgehend entzieht. Mersmann, der bereits 1920 – wohl anlässlich der Uraufführung – eine erste Analyse dieses Werkes veröffentlichte, hebt in seinen einführenden Bemerkungen ebenfalls den ungewöhnlichen Charakter und die singuläre Stellung der Komposition im Gattungskontext hervor.²⁶⁰ Ziel seiner Betrachtung ist es, «das

258 Die Titel lauten: I. «Langsam, sehr frei und leidenschaftlich», II. «In kräftig-fröhlichem Wanderschritt, durchweg sehr lebendig», III. «Zart und anmutig, durchaus ruhig», IV. «Äußerst rasch (Prestissimo), V. «Sehr langsame Halbe, mit feierlichem, ernstem Ausdruck, doch stets schlicht»; das gesamte Werk dauert etwa 45 Minuten.

259 Schnabel, der Jean Paul über alles liebte, verfasste Spielanweisungen, die nicht nur zahlreich, sondern auch ungewöhnlich plastisch und ausdrucksstark sind. Vgl. beispielsweise aus der Violinsolosonate «wie im Traum, wesenlos, ganz frei und so leise, wie nur möglich, doch stets mit sehr viel Empfindung und Spannung» oder «mit sehr edlem Ausdruck, ohne jede Aufgeregtheit und Eile».

260 «[...] die Sonate [steht] ihrer Art nach allein und [ist] in ihrer Sprache und ihren Dimensionen ohne Analogien», Hans Mersmann, «Die Sonate für Violine allein von Artur Schna-

Wesentliche dieser Sonate zu erkennen».²⁶¹ Als Ergebnis seines ersten beschreibenden Überblicks resümiert er, dass das ‹Kraftzentrum› der Sonate außerhalb einer gegebenen Form liege und überhaupt keine gegebenen ‹Faktoren› in ihr seien. Es sei vielmehr gerade diese negative Formel, in der man ihr Wesen zunächst fassen könne.²⁶² Für Mersmann stellt diese Sonate einen ‹absoluten Wert› dar, d. h. diese moderne Komposition stehe außerhalb des Gattungskanons (der beispielsweise durch die Violinsolosonaten J. S. Bachs und Regers geformt wurde), lasse jedoch in ihrer Individualität beinahe eine ‹ethische Notwendigkeit› erkennen. Obwohl Mersmann in seinem Kommentar zu Schnabels *Sonate für Violine solo* noch nicht explizit auf ‹musikalische Phänomenologie› rekurriert, sind Prinzipien einer phänomenologischen Betrachtungsweise, wie sie in seinen späteren Veröffentlichungen ‹Versuch einer Phänomenologie der Musik› und *Angewandte Musikästhetik* formuliert werden, deutlich erkennbar. Seine Analyse begnügt sich weder mit dem bloßen Nachweis, wie die Motive, Themen etc. strukturiert und angeordnet sind (unabhängig von der Tatsache, dass eine solche Bestandsaufnahme aufgrund der Struktur des Werkes kaum möglich ist, bedeutete sie für Mersmann nur einen ersten, quasi vorbereitenden Schritt einer analytischen Interpretation),²⁶³ noch versucht er eine inhaltliche (psychologische) Deutung des Stückes. Mersmann richtet vielmehr seine Aufmerksamkeit auf die ‹großen Ablaufskurven der Kräfte›, in deren ‹Form, Höhe und Intensität ihrer Spannungen› er das rein musikalisch ‹Wesentliche des Werkes› begründet sieht.²⁶⁴ Die hier mit dem Begriff ‹Ablaufskurven› bezeichneten Phänomene entsprechen den oben beschriebenen ‹tektonischen Kräften›, durch welche die Form ausgebildet wird. In welchem Sinne aber verwendet Mersmann den Begriff ‹Form› in diesem Zusammenhang, wenn doch das Werk eher den Eindruck einer lockeren Abfolge disparater Elemente vermittelt als einen musikalisch (thematisch, harmonisch etc.) geschlossenen Zusammenhang? Mersmann vertritt die These, dass unabhängig von den formalen, inhaltlichen und stilistischen Extremen dieses Werkes die Komposition einen ‹organischen Charakter› besitze.²⁶⁵ Seine dafür angeführten Argumente hängen eng mit seinem Konzept von musikalischer Form zusammen. Der formale Ablauf jedes musikalischen Werkes wird durch die sogenannten ‹Ablaufskurven der Kräfte› geprägt. Die Gestaltung die-

bel», in: *Melos* 1 (1920), 406–18, hier 406. Der vollständige zweite Satz der Sonate wurde als Beilage von *Melos* 1/14 (1920) im Autograf Schnabels abgedruckt.

261 Ebd., 406.

262 Ebd., 408.

263 ‹Es handelt sich [bei dem hiesigen Formbegriff] nicht um Form im Sinne einer Folge von Themen, eines Wechsels zwischen Gegensatz und Wiederholung oder einer logischen Beziehung von Vorder- und Nachsatz›, ebd., 411.

264 Ebd., 409.

265 Ebd.

ser Kurven ist von vielen unterschiedlichen Faktoren beeinflusst. So gibt es Themen wie dasjenige des ersten Satzes in Schnabels *Sonate für Violine solo*, die nach einer Entwicklung verlangen und die Mersmann mit den Begriffen «reine Kraft», «Zelle» und «Keim» umschreibt.²⁶⁶ Auf der anderen Seite des Spektrums steht das ausformulierte geschlossene Thema, die «vollendete Gestalt».²⁶⁷ Die Disposition der musikalischen Gedanken ist jedoch nur ein wichtiges Element, das die Anlage der Ablaufkurven, ihre Abhängigkeit und innere Zusammengehörigkeit mitbestimmt. Ein musikalischer Satz kann wie der erste Satz von Schnabels Violinsolosonate durch die Entfaltung einer Kraftlinie gekennzeichnet sein, er kann aber auch, wie der dritte Satz des Werkes, auf einem Kräftekonflikt beruhen oder, wie der zweite und vierte Satz, durch eine «motorische Ablaufbewegung» dominiert werden.²⁶⁸ Gleichzeitig können mehrere Ablaufkurven auf verschiedenen Ebenen das musikalische Geschehen beeinflussen, die trotz möglicher Unterschiede in ihrer konkreten Ausformung voneinander abhängen und zusammengehören.²⁶⁹ Mersmann geht offenbar von einem komplexen Feld von Kräften (d. h. Spannungs- und Entspannungsvorgängen verschiedener Ablaufkurven) aus, die sich gegenseitig verstärken, aber auch relativieren können. Diese Kräfte bilden die innere Form der Komposition aus, die nach Mersmanns Verständnis die Einheit des Werkes gewährleistet; durch die zentripetale Kraft der Ablaufkurven werden die teilweise disparaten Elemente in einen organischen Formablauf integriert.

Mersmann These, dass sich die musikalische Form nicht in Schemata abbilden lasse, da das Wesen der Werke sich nicht in der äußeren Form, sondern nur in der inneren Form manifestiere, ist sicherlich triftig. Trotz aller Insistenz ist es ihm aber kaum gelungen, das Wesentliche – oder gar das Wesen – des musikalischen Werkes mit seiner These, «Form ist Projektion der Kraft in den Raum» zu fassen. Theodor W. Adorno formulierte dreißig Jahre später in seinem Aufsatz «Fragment über Musik und Sprache»: «Sollen musikalische Struktur oder Form aber mehr sein als didaktische Schemata, so umfängen sie nicht äußerlich den

266 Mersmann charakterisiert dieses Thema als «reine Kraft, gleichsam Zelle» (ebd.).

267 «Das Thema des letzten Satzes ist nicht Zelle sondern vollendete Gestalt», ebd.

268 Vgl. die diesbezügliche Charakterisierung des ersten und fünften sowie dritten Satzes der Violinsolosonate: «Das Wesentliche in beiden [Sätzen, d. h. der ersten und letzten Satz von Schnabels Violinsolosonate] ist, daß in ihnen zwar Konflikte vorhanden sind, deren Träger aber aus dem Thema heraus gewonnen werden. Beide Sätze sind zentrale Entwicklungen, Entladungen einer Kraft, welche dem ganzen Satze zur Basis wird» sowie zum letzten Satz: «Der Mittelsatz durchbricht in seiner von Anfang an gegebenen Spaltung der Kräfte das zentrale Verlaufsprinzip der andern, seine Form ist durch die Tatsache eines primären Kräftekonflikts gegeben, aus dem zunächst ein wesentlich dramatisches Geschehen herauswächst», ebd., 412.

269 Ebd., 410.

Inhalt, sondern sind dessen eigene Bestimmung als die eines Geistigen.»²⁷⁰ Das Geistige, das Musik verkörpere, so Adorno, lasse sich aber nicht in Sprache fassen, ja, es entziehe sich dieser.

Aus einer anderen Richtung formulierte der junge Helmuth Plessner Kritik an Mersmanns Ausführungen, dem er vorwarf, seinen Entwurf einer musikalischen Phänomenologie auf «der Ebene des Notenbildes beziehungsweise der physiologischen Tondaten» anzusiedeln.²⁷¹ Plessner eröffnet die Frage nach dem Wesen der musikalischen Phänomenologie mit der Beobachtung, dass «einfache akustische Inhalte, Töne und Tonverbindungen» die Grundlage von Musik seien, auch «ohne Zuhilfenahme eines interpretierenden Textes», einer bestimmenden Geste oder eines programmatischen Zusatzes an sich sinnvoll seien.²⁷² Anders als in der bildenden Kunst oder der Literatur sei «die Möglichkeit einer solchen unmittelbaren Symbolisierung eines seelisch-geistigen Sinnes in der Materie des Klanges gegeben.»²⁷³ Als Grund für diese Ausnahmestellung der Musik nennt Plessner die u. a. von Stumpf formulierte Einsicht, dass die «Wesensstruktur eines optischen Datums, also praktisch genommen einer Farbnuance, als ebenes Quale, als in Ausbreitung gegebenes Datum bezeichnet [werden könne] [...], das akustische Elementardatum, der Ton, auf Grund seiner Schwellnatur als voluminöses Quale [...]». Diese «Voluminosität» zieht zwei Eigenschaften nach sich, den Eindruck von «Räumigkeit» und «Schwelligkeit». Daher können Töne als innerhalb eines phänomenalen Raums liegend wahrgenommen werden; gleichzeitig zieht die Schwelligkeit den Eindruck von Ausdruckswissen nach sich:

Wenn dem Ton im Unterschied zur Farbe, wie wir hinzufügen möchten, dank seiner Schwellfähigkeit, das Moment der Dauer phänomenal zugehört, so fordert ein bestimmter Akkord, in der Zeit zu verklingen beziehungsweise von nachfolgenden Klängen abgelöst zu werden. Wir sehen also schon hier, daß die Bewegung im Nacheinander den Tönen durch ihre Schallnatur notwendig ist, während sie visuellen Daten durch ihre phänomenale Lichtnatur nicht notwendig ist.²⁷⁴

Darüber hinaus sieht Plessner in der Voluminosität von Klängen die Assonanz und Dissonanz der Töne begründet, aus denen sich die Strebigkeit tonaler Musik ergibt:

²⁷⁰ Theodor W. Adorno, «Fragment über Musik und Sprache» [1956], in: ders., *Musikalische Schriften II. Quasi una fantasia* (= *Gesammelte Schriften* 16), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, 251–56, hier 256.

²⁷¹ Vgl. Helmuth Plessner, «Zur Phänomenologie der Musik. Mitbericht anlässlich des 2. Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 1924», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1925), 392–95. Zitiert nach ders., *Ausdruck und menschliche Natur* (= *Gesammelte Schriften* 7), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, 59–65.

²⁷² Ebd., 61.

²⁷³ Ebd.

²⁷⁴ Ebd. 64.

In der Voluminosität des Schalles beziehungsweise der Töne gründet also die Tatsache, daß wir in einem rhythmisch geregelten Ablauf eine innere Tendenz, eine Zugrichtung erfassen [...] Die Zugrichtung im rhythmischen Ablauf von Tönen oder Tonkomplexen ist immer primär eine mit Erwartungscharakter gegebene, d. h. motivierte, während sie im Optischen erst durch die gegenständlichen Zusammenhänge und Träger der visuellen Daten motiviert werden muß.²⁷⁵

Die genauere Untersuchung der Funktionsweise von absoluter Musik unternimmt Plessner schließlich in seinem Entwurf einer Phänomenologie der Musik, der Ästhesiologie des Gehörs.²⁷⁶

Die Diskussion der unterschiedlichen Entwürfe zur musikalischen Phänomenologie der 1920er-Jahre hat die Unvereinbarkeit und enorme Spannweite der Konzepte demonstriert. Das Ziel der Beitragenden, mit den Mitteln einer musikalischen Phänomenologie das Problem der Analyse von Form in Musik, wenn nicht lösen, so doch einen Lösungsweg aufzeigen zu können, bleibt unerreicht. Größte Übereinstimmung besteht zwar in der Ansicht, dass bisherige Formbetrachtungen unzureichend seien und zu dem Kern, dem «Wesen» der Sache vorzustoßen sei. Doch schon in der Bestimmung, was dieses Wesen von Musik ausmache, scheiden sich die Geister. Während Mersmann die Dynamik von Spannung und Entspannung als zentrales Element von Musik propagiert, argumentiert Bekker, das Material sei bewegte Luft; Plessner richtet seine Aufmerksamkeit auf die Quale des Tones, die seiner Ansicht nach in der Musik spezifisch und bestimmend sei.

2.1.3. Heinrich Schenkers Formdenken

Dass Heinrich Schenkers formtheoretische Vorstellungen im hiesigen Kontext unter der Rubrik «Phänomenologie» behandelt werden, hat primär wissenschaftsgeschichtliche Gründe. In seiner *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen* diagnostizierte Rudolf Schäfke 1934 in der Musikästhetik des frühen 20. Jahrhunderts zwei Tendenzen und unterschied zwischen Bestrebungen, die Organisation musikalischer Werke basierend auf neu zu formulierenden musiktheoretischen Gesetzen zu erklären und zu bewerten (phänomenologische Musikästhetik), und Ansätzen, musikalische Zusammenhänge physiologisch-psychologisch bzw. hermeneutisch zu begründen und zu interpretieren. Aufgrund

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Dabei kann nach Plessner die ästhesiologische Problemstellung folgendermaßen bezeichnet werden: «In welchen Momenten der wahrnehmungsmäßig zu erfassenden Seite des Gegenstandes liegt es begründet, daß sich mit ihr ein Sinn, und gerade dieser und kein anderer verknüpfen kann? Wie ist es möglich, daß bestimmten sinnlichen Komplexen bestimmte Formen und Arten der Sinnggebung und des Sinnverständnisses zugehören?» (vgl. Helmuth Plessner, «Über die Möglichkeit einer Ästhetik» [1925], in: ders., *Ausdruck und menschliche Natur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, 51–57, hier 56).

dieser Kategorisierung ordnete er Schenkers musiktheoretisches Denken der phänomenologischen Richtung zu.²⁷⁷ Obwohl diese Zuordnung heute nicht länger bedenkenlos geteilt werden dürfte, zeigen sich doch interessante Verbindungen zwischen Schenkers Theorie und mehreren, von Schäfke ebenfalls der phänomenologischen Richtung zugeordneten Musiktheoretikern wie Hans Mersmann und Ernst Kurth – ungeachtet der Tatsache, dass Schenker völlig gegensätzliche Schlussfolgerungen als Mersmann zog und von Ernst Kurth, dessen Grundsätze und Kategorien im folgenden Kapitel ausführlicher behandelt werden, sich sogar nachdrücklich distanzierte.

Ungeachtet aller Kontradiktionen zwischen den musiktheoretischen Kategorien Schenkers, Mersmanns und Kurths können drei Aspekte benannt werden, die diese Theoretiker in Hinblick auf Form in Musik teilen. Erstens sprechen sie den Formmodellen der traditionellen Formenlehre weitgehend eine Relevanz für die Organisation musikalischer Werke ab. Zweitens sehen sie in Bewegungszügen ein wesentliches Element, durch das in der zeitlichen Entfaltung von Musik Ziel- und Endpunkte angesteuert werden, der zeitliche Verlauf in sich ausdifferenziert wird und somit eine Organisation des Zeitflusses erfolgt – auch wenn Grundlagen und Wirkung dieser Bewegungszüge je anders aufgefasst und begründet werden. Drittens weisen alle drei Theoretiker auf die Bedeutung der Instanz des Hörens für ein angemessenes Verstehen des musikalischen Werkes hin. Ob es der hörende Nachvollzug von Spannungsbögen (Mersmann), die Stimmführungsprolongationen und der Ablauf der Urlinie bzw. des Mittelgrundes ist (Schenker) oder energetische bzw. dynamische Prozesse (Kurth), so ist doch deren Nachvollzug für das Verstehen des musikalischen Werkes unabdingbar.

Schenker eröffnet sein Jahrbuch *Das Meisterwerk in der Musik* mit folgender Ankündigung:

Die Naturidee des Dreiklages, die Kunstidee der Auskomponierung dieses Klages, die Vollendung in der Überführung eines Klages in viele mittels der Stimmführungsprolongationen, die Formengebung als Ablauf der Urlinie, alles das macht ein Meisterwerk aus.²⁷⁸

Mit dieser Aufzählung von Elementen, die aus Schenkers Perspektive für ›Meisterwerke‹ konstitutiv sind, umreißt der Autor maßgebliche Grundlagen seiner Musiktheorie. Die Grundidee tonaler Kompositionen wird als «Auskomponierung» der «Naturidee des Dreiklages» bezeichnet – ein Prozess, den Schenker auch als «Melodisierung» und «Horizontalisierung» bezeichnet, als «lebendige

²⁷⁷ Rudolf Schäfke, *Musikästhetik* [1934], ²1964, 411.

²⁷⁸ Heinrich Schenker, «Vorwort», in: *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, München: Drei Masken Verlag 1925, 7.

Bewegung von Tönen im naturgegebenen Raum».²⁷⁹ Schenker bindet die von ihm formulierten Kunstgesetze an die Natur zurück, d. h. Kompositionen, die nicht auf den tonalen Prinzipien der Ausfaltung des Dreiklangs beruhen, erfüllen *per se* nicht die Anforderungen, die an ein Meisterwerk – oder generell an Musik nach Schenkers Verständnis – zu stellen sind. Die Differenzierung des Grundklangs in der Komposition erfolgt durch «Stimmführungsprolongationen», und die «Formengebung» wird primär durch den «Ablauf der Urlinie» bestimmt, gleichzeitig aber durch weitere formstützende Elemente wie Lagenkoppelungen und Motivwechsel unterstützt.

Die von der traditionellen Formenlehre beschriebenen Gattungsformen werden von Schenker in seinen frühen Schriften im ersten Überblick über Einzelsätze zwar verwendet,²⁸⁰ sind aber für die Erkenntnis der formalen Prinzipien nur von untergeordneter Relevanz oder sogar irreführend.²⁸¹ Wie er in seinem späten Hauptwerk *Der freie Satz* erläutert, ist die im Vordergrund wahrnehmbare Form an im Hinter- und Mittelgrund wirkende Kräfte gebunden: «Das Ereignis der Form im Vordergrund läßt sich geradezu physisch-mechanisch als eine Kraftverwandlung ansprechen, als eine Verwandlung der vom Hintergrund zum Vordergrund durch die Schichten zuströmenden Kräfte».²⁸² Schenkers «Lehre vom organischen Zusammenhang»²⁸³ ist also so konstruiert, dass sie nicht motivisch-thematisches Material und dessen Verarbeitung als einen wichtigen zusammenhangstiftenden Faktor im zeitlichen Ablauf der Komposition begreift, sondern die Idee in die Musiktheorie einführt, dass ein «Hinter- und Mittelgrund als

²⁷⁹ Heinrich Schenker, «Die Kunst der Improvisation», in: *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, München: Drei Masken Verlag 1925, 9–40, hier 12.

²⁸⁰ Seinen Beitrag zu Beethovens 5. Sinfonie eröffnet Schenker beispielsweise mit einem Formüberblick über den ersten Satz: «Die Sonatenform des ersten Satzes stellt sich wie folgt dar: / 1. Gedanke: / Vordersatz [...] / Nachsatz und Modulation [...] / 2. Gedanke: [...] / Durchführung [...] / Reprise [...] / Coda [...]», Heinrich Schenker, «Beethoven: V. Sinfonie», in: *Der Tonwille* 1 (1921), 27–37; die Taktzahlen sind im Zitat nicht wiedergegeben. Vergleichbare Übersichten finden sich auch bei der Kommentierung des 4. Satzes (ders., «Beethoven: V. Sinfonie [Schluß]», in: *Der Tonwille* 6 [1923], 9–35, hier 21) sowie anderen frühen Werkbesprechungen. In der späteren Darstellung von Beethovens Eroica-Sinfonie (ders., «Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt», in: *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd. 3, München: Drei Masken 1930, 25–101) fehlt eine solche Übersicht und die Besprechung beginnt mit der Urlinie des Werkes.

²⁸¹ Vgl. *pars pro toto* Schenkers Ablehnung der konventionellen Sonatenformtheorie: «Wie bei der Darstellung der Liedformen ist auch hier – bei der Sonatenform – zunächst nötig, die Begriffe und Bezeichnungen der üblichen Theorie abzulehnen: hängen sie doch alle mit dem «Motiv» zusammen und sind deshalb völlig unbestimmt», in Heinrich Schenker, *Der freie Satz* (= *Neue musikalische Theorien und Phantasien* III), hg. und bearbeitet von Oswald Jonas, Wien: Universal Edition ²1956, 205.

²⁸² Ebd., 197.

²⁸³ Ebd., 15.

unerläßliche Voraussetzung eines organischen Vordergrundes» angenommen werden muss und somit musikalischer Zusammenhang geschaffen wird.²⁸⁴ Entwirft Schenker mit seinem Konzept der Schichtenlehre einerseits eine Tiefendimension des musikalischen Raums, die hörend erfasst werden muss,²⁸⁵ so garantiert der Ursatz, der aus der Urlinie (d. h. die horizontale Aufrollung eines Klanges in der Oberstimme) und der kontrapunktierenden Unterstimme besteht, die sinnvolle Entfaltung in der Zeit. Gleichzeitig bildet für Schenker die Urlinie den Berührungspunkt zwischen musikalischem Phänomen und seelischer Erfassung des Kunstwerkes. Die Urlinie, aber auch die komplementierende Brechung der Unterstimme, verkörpern «Bewegung, Spannung zu einem Ziele hin, und zuletzt auch die Erfüllung dieses Weges».²⁸⁶ Diese imaginierte, empfundene Bewegung zeigt, so Schenker, «einen völligen Gleichklang mit unserem Seelenleben»; Voraussetzung für ein angemessenes Verstehen des Kunstwerkes liegt daher in einem Nachvollzug der Urlinienbewegung. Doch diese Spannung, die die Bewegung vorantreibt, bleibt für Schenker kein metaphysisches Konzept, sondern lässt sich, wie Nicholas Cook in Anlehnung an Richard Cohn argumentiert hat, an den Tonsatz zurückbinden. Die Einheit des Ursatzes (und damit des Werkes) resultiert aus einer auf kontrapunktischen Regeln basierenden Abfolge von Konsonanz und Dissonanz und mündet am Schluss des Stückes in eine Konsonanz. Cohn und Cook interpretieren diese Bewegung nicht als einen folgenlosen Durchgang zwischen verschiedenen Spannungszuständen, sondern im Sinne der idealistischen Philosophie als eine dialektische Bewegung, die ausgehend von einem relativ spannungsarmen Beginn über eine stärkere Spannung zu einem neuen, weniger spannungsgeladenen Zustand gelangt.²⁸⁷ Maßgeblich für die künstlerisch anspruchsvolle Gestaltung von tonalen Kompositionen ist also der organische und möglichst enge Zusammenhang zwischen den Schichten des

²⁸⁴ Vgl. ebd., 26. An anderer Stelle betont Schenker die Bedeutung des Ursatzes für den musikalischen Zusammenhang: «Der musikalische Zusammenhang ist aber nur zu erreichen durch einen Ursatz im Hintergrund und dessen Verwandlungen im Mittelgrund und Vordergrund», ebd., 31.

²⁸⁵ Schenker beklagt die mangelnde Hörfähigkeit von Laien und Musikern gleichermaßen, die ein Erfassen der Zusammenhänge verhindere. «Jeder Zusammenhang» so Schenker, stellt «als ein Durchlaufen mehrerer Ebenen, als eine Verbindung zweier geistig-räumlich auseinanderliegender Punkte einen Weg vor, der genau so wirklich Weg ist wie irgendeiner, den wir mit Füßen be-gehen» (vgl. ebd., 31–32, Zitat 32). Bereits zuvor schreibt Schenker, dass sich «im Abstand von der Urlinie zum Vordergrund [...] die Raumentiefe eines Musikwerkes aus[drücke]» (ebd., 28). Als Voraussetzung des Erfassens musikalischer Zusammenhänge nennt Schenker zudem ein hörendes Abschreiten, kein flüchtiges Überfliegen.

²⁸⁶ Ebd., 28.

²⁸⁷ Vgl. Nicholas Cook, *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna*, Oxford: Oxford University Press 2007, 282 f.

Werkes, den Schenker an konkrete satztechnische Aspekte zurückbindet und mittels seiner grafischen Analysen aufzuzeigen sucht.

Schenkers Auseinandersetzung mit Kurths Interpretationen lassen einige charakteristische Aspekte seines Formkonzeptes reliefartig hervortreten. In seiner Essaysammlung *Das Meisterwerk in der Musik* entwickelt Schenker nicht nur wesentliche Grundsätze seiner Theorie der Urlinie, und damit einen zentralen Kerngedanken seiner musiktheoretischen Auffassung, sondern führt durch Analysen die Anwendungsmöglichkeiten und Interpretationsergebnisse seines Ansatzes vor. In einem Essay zu J. S. Bachs Präludium aus der Partita für Violine solo E-Dur BWV 1006 diskutiert Schenker ausführlich Kurths in den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (1917) veröffentlichte Analyse dieses Satzes.²⁸⁸ Schenker kritisiert an Kurth insbesondere eine metaphorische und daher unbestimmte Verwendung von Begriffen; letztendlich erhebt er gegenüber Kurth den Vorwurf einer fehlenden Grundlegung musiktheoretischer Kategorien. Kurth beschreibt im fraglichen Abschnitt die einstimmige Satztechnik der barocken melodischen Fortspinnungstechnik. Diese deutet er jedoch nicht als eine mechanische Fortsetzung eines Themenkopfes, sondern als eine Bewegung, die nicht nur als auf- und absteigend, sondern analog als Spannungsentwicklung mit Höhe- und Tiefpunkten beschrieben wird. Dabei deutet Kurth thesenartig an, dass «die in den Bewegungszügen liegende latente Energie des Themas [...] in die Dimensionen der Form» wirke.²⁸⁹ Schenker argumentiert gegen Kurths Interpretation wie folgt: Erstens sei Bewegung Teil des Lebens, und als Resultate menschlicher Tätigkeit basierten lebendige Kunstwerke auf dem Prinzip Bewegung.²⁹⁰ Zudem sei Bewegung nicht als ein metaphysisch-psychologisches Konzept zu verstehen, sondern gründe, wie oben bereits gezeigt, auf kompositionstechnischen Prinzipien, die durch Schenkers Musiktheorie analytisch fassbar würden. Damit erhebt Schenker gegenüber Kurth auch den Anspruch, die künstlerische Ausgestaltung auf Naturgegebenheiten basierender Tonentfaltung, und damit das Bewegungsprinzip in Musik, erstmalig angemessen bestimmen und aufzeigen zu können.

²⁸⁸ Die von Schenker zitierten und kritisierten Passagen über das Präludium der E-Dur-Partita finden sich bei Kurth im Abschnitt über «Bachs melodischen Stil» im Kapitel über «Die melodische Fortspinnungstechnik im polyphonen Stil».

²⁸⁹ Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunktes*, Bern: Krompholz & Co. ²1956, 234.

²⁹⁰ Vgl. Heinrich Schenker, «Joh. S. Bach. Sechs Sonaten für Violine. Partita III (E-Dur) Präludium», in: ders., *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, München: Drei Masken Verlag 1925, 75–98.

2.2. Gestalt und Gestalttheorie: Neue Perspektiven für die Musiktheorie

In der musikwissenschaftlichen Fachliteratur erfreut sich die griffige Wendung «musikalische Gestalt» häufig einer so unbekümmerten Verwendung, dass die Vermutung naheliegt, sowohl die mit dem Gestaltbegriff einhergehenden inhaltlich komplexen als auch seine dicht verwobenen wissenschaftsgeschichtlichen Konnotationen seien, obwohl sich in jüngerer Zeit ein wachsendes Interesse an diesem Problemfeld abzeichnet, immer noch nicht genügend ins Bewusstsein gerückt.²⁹¹ Dabei beginnt die neuere Geschichte des Gestaltbegriffs bereits in der Goethezeit und setzt sich in einer wechselhaften Karriere bis in die zeitgenössische Ästhetik und Kunsttheorie fort.²⁹² Die mit gestalttheoretischem Denken verbundene kritische Wendung gegen die durch die konventionelle Formtheorie etablierten Kategorien wurde nach 1900 überwiegend von Musiktheoretikern vollzogen, die sich am Rande oder sogar außerhalb des akademischen musikwissenschaftlichen Diskurses bewegten. Die Schriften von August Halm, Ernst Kurth, Kurt Westphal, Hans Mersmann, Herman Reichenbach, Erich Doflein, Fritz Cassirer und Ernst Toch entstanden vorwiegend zwischen dem Ersten Weltkrieg und der «Machtergreifung» der Nationalsozialisten. Die einzelnen Arbeiten sind in ihrer jeweiligen konzeptionellen Ausrichtung nur auf lockere Weise miteinander verbunden; daher kann nicht von einer musiktheoretischen Schulbildung gesprochen werden. Ebenfalls wäre es unzutreffend, die neuen formtheoretischen Konzepte als Vollzug eines «Paradigmenwechsels» (Thomas S. Kuhn) zu bezeichnen, da die ältere Formtheorie vielfach weiterhin rezipiert wurde und einflussreich blieb. Es erscheint vielmehr angemessen, die genannten Theoretiker in Anlehnung an die wissenschaftstheoretische Begriffsbildung Ludwik Flecks als «Denkkollektiv» zu bezeichnen, das sich nur teilweise unter Be-

291 Als Indiz für ein zunehmendes Problembewusstsein weise ich an dieser Stelle nur auf einen wichtigen wissenschaftsgeschichtlichen Beitrag hin: Christian G. Allesch, «Form, Gestalt und Ethos in der Musik. Musik als Gegenstand der psychologischen Ästhetik», in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart: Metzler 2000, 157–73. Der folgende Abschnitt verwendet auch Material, das zuvor in dem Beitrag des Autors «Der Einfluss der Gestalttheorie auf die deutsche Formenlehre-Tradition im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts», in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Hamburg 2005*, hg. von Jan-Philipp Sprick et al., Berlin: Weidler 2008, 403–16 veröffentlicht wurde.

292 Vgl. den Überblick bei Dagmar Buchwald, Art. «Gestalt», in: *ÄGB II:820–62*, sowie Annette Simonis, *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Köln: Böhlau 2001 und *Morphologie und Moderne. Goethes <anschauliches Denken> in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin: de Gruyter 2014.

zunahme aufeinander über einen längeren Zeitraum hinweg um eine Revision der traditionellen Formenlehre, oder, in der Terminologie Flecks, um die Ausprägung eines neuen Denkstils, bemühte.²⁹³ Nach einer historisch signifikanten Wendung stehen die neuen Ansätze zur Formenlehre nicht mehr in der Tradition der Kompositionslehren, sondern es wird der Versuch unternommen, allgemeine Prinzipien der musikalischen Form bzw. Formung sowie an eine historische Epoche respektive an einen Stil gebundene Formprinzipien analytisch zu fassen. In den musiktheoretischen Abhandlungen werden dabei in je spezifischer und durchaus eklektischer Weise ohne eigene experimentelle Absicherung Forschungsergebnisse und Theorien der Gestaltpsychologie auf musiktheoretische Fragestellungen und Formkonzepte angewendet.

Eine Hauptrichtung der Rezeption des Gestaltbegriffs nimmt ihren Ausgang von Goethes Morphologie. In seinen naturwissenschaftlichen Schriften entwirft Goethe ein Konzept des anschaulichen Denkens, d. h. einer Erkenntnisform, in der sich Sinnlich-Anschauliches und Begrifflich-Abstraktes verbinden, indem durch die Betrachtung des Anschaulichen hindurch sich Analogien zwischen den Phänomenen zeigen und sich in der Betrachtung so das verbindende Allgemeine eröffnet. Für die Begründung musikalischer Formzusammenhänge bietet ein Anknüpfen an diesen Grundgedanken der Goethe'schen Morphologie eine ebenso einfache wie überzeugende Strategie. Denn unter Maßgabe einer organischen Einheit der Komposition scheint die Möglichkeit zu bestehen, Analogien zwischen der Vielzahl der musikalischen Erscheinungen unter Beibehaltung ihrer konkreten musikalischen Gestalt, insbesondere ihrer motivisch-thematischen Ausformung, zu erkennen und so zusammenhangsstiftende Faktoren einer Komposition aufzeigen zu können. Tatsächlich prägt die Morphologie bis ins frühe 20. Jahrhundert auch in der Musiktheorie eine Anschauungsrichtung, die, wenngleich in wechselnder Intensität und mit Modifikationen, Kontinuität beanspruchen kann.²⁹⁴ Wie auch in anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen erlebt im Zuge einer lebhaften Goethe-Rezeption morphologisches Denken in der Musiktheorie im frühen 20. Jahrhundert einen Höhepunkt; die nachdrückliche Anknüpfung an Goethes Morphologie in der Studie *Beethoven und die Gestalt* von Fritz Cassirer, die allerdings in der Geschichte der analytischen Literatur ohne Resonanz geblieben ist, ist dafür nur ein herausgehobenes Beispiel.²⁹⁵ In der Ein-

293 Vgl. Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* [1935]. Mit einer Einleitung hg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.

294 So leitet noch Anton Webern in seinem Vorlesungszyklus «Der Weg zur neuen Musik» musikpoetische Leitideen aus Goethes Morphologie ab (vgl. Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition 1960 sowie dazu Barbara Zuber, *Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München: Musikprint 1995).

295 Fritz Cassirer, *Beethoven und die Gestalt. Ein Kommentar*. Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1925. Ob Cassirer durch das 1913 erschienene Goethe-Buch Georg Simmels,

leitung postuliert Cassirer, Beethoven habe von Goethe das Prinzip der Metamorphose «gelernt»;²⁹⁶ den Beginn dieses Beethoven'schen Lernprozesses setzt er mit der Sinfonie Nr. 3 op. 55 («Eroica»), also zeitgleich mit dem «Neuen Weg» Beethovens an. In umfangreichen motivisch-thematischen und metrischen Analysen versucht Cassirer zu zeigen, wie sich Beethovens Umsetzung der Idee der Metamorphose bis zu seinem Spätwerk, dem von ihm so bezeichneten «corpus mysticum», durchgesetzt und vertieft habe.²⁹⁷ Die entscheidende Differenz zu älteren analytischen Ansätzen liegt in seiner Überzeugung, erst die morphologische Gestaltungsweise bringe den dynamischen Aspekt von Melodie zum Tragen, ersetze also die Idee des Baus und der Architektur durch die Idee der Bewegung und der Wandlung und weise so den inneren Zusammenhalt der Werke auf.²⁹⁸

Wichtiger als die Versuche, explizit an Goethes Morphologie anzuknüpfen, werden zu Beginn des 20. Jahrhunderts jedoch diejenigen theoretischen Entwürfe, die sich auf das jüngere Verständnis des Gestaltbegriffs berufen. Dieser basiert auf der Entwicklung der sogenannten Gestalttheorie, die im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts in Deutschland rasch zur Institutionalisierung der wissenschaftlichen Disziplin der Gestaltpsychologie führte. Den Auftakt dieser wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklung gab der von dem Prager Philosophen Christian von

durch das die Rezeption der Goethe'schen Morphologie einen entscheidenden Schub erhielt, beeinflusst wurde, kann nicht mehr geklärt werden; zum morphologischen Denken um 1900 vgl. auch Annette Simonis, «Gestalt» als ästhetische Kategorie. Transformationen eines Konzepts vom 18. bis 20. Jahrhundert», in: *Morphologie und Moderne. Goethes <anschauliches Denken> in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin: de Gruyter 2014, 245–65; hier 247 f.

296 «Goethe ist Metamorphose. Beethoven findet Metamorphose. Plötzlich tritt er in diesen Lichtkreis. [...] Plötzlich vernimmt er das Wort der Worte, das transzendente: Metamorphose. Eine Revolution! Gefordert wird: das Motiv sei nur mehr Stufe einer Verwandlung! Verboten wird also: daß das Motiv sich mit anderen Motiven verbinde!», vgl. Cassirer, *Beethoven und die Gestalt*, IX.

297 Ebd., XIII.

298 Programmatisch umreißt Cassirer sein Projekt und Beethovens Entwicklung nach 1800 im Vorwort: «Melodie aber war Gesellung gewesen, ein Bau, eine Summe; ihre Summanden hatten nebeneinander geruht, unbewegt! Unbewegt? – Aber, wie denn? – Hatte sich denn die Melodie nicht immer – bewegt? War denn nicht Musik immer schon vorzugsweise die Kunst der Bewegung gewesen? – Ein Irrtum, den wir auf einmal durchschauen! Der Musiker war es gewesen, der sich bewegte, indem er sie machte! Die Melodie als solche hatte immer in sich geruht, ein gemessenes Ding, ein Bau, eine Summe, Teil bei Teil, Summand bei Summand, Architektur! Niemals noch war Melodie Bewegung gewesen, Motiv in Genese, geboren – gebärend, stetig sich wandelnd, unendliche Reihe flüchtender Stufen, eine Variable! – Das sollte nun werden!», vgl. Cassirer, *Beethoven und die Gestalt*, X. Die Triftigkeit von Cassirers Interpretationen wäre gesondert zu behandeln.

Ehrenfels 1890 veröffentlichte Essay «Über «Gestaltqualitäten»»,²⁹⁹ der als Gründungsdokument der Gestaltpsychologie bezeichnet werden kann. Anknüpfend an Überlegungen Ernst Machs zu den Wahrnehmungsgesetzen der Empfindungen³⁰⁰ entwickelte von Ehrenfels die These, Empfindungen würden nicht als einzelne wahrgenommen, sondern gewannen im Bewusstsein als «Gestalt», also eines in sich organisierten und geschlossenen Ganzen, eine neue, höhere Qualität:

Unter Gestaltqualitäten verstehen wir solche positive Vorstellungsinhalte, welche an das Vorhandensein von Vorstellungskomplexen im Bewußtsein gebunden sind, die ihrerseits aus voneinander trennbaren (d. h. ohne einander vorstellbaren) Elementen bestehen. – Jene für das Vorhandensein der Gestaltqualitäten notwendigen Vorstellungskomplexe wollen wir die Grundlage der Gestaltqualitäten nennen.³⁰¹

Die beiden wichtigsten Merkmale von Gestaltqualitäten, deren Relevanz von Ehrenfels am Beispiel der Auffassung von räumlich-statischen, aber auch zeitlich-prozessualen Phänomenen illustrierte, werden als die beiden «Ehrenfels-Kriterien» bezeichnet.³⁰² Das erste Ehrenfels-Kriterium betrifft das Faktum der «Übersummativität». Die einzelnen Eindrücke bzw. Empfindungen treten zu einem Ganzen zusammen, das als Einheit, als Gestalt, etwas anderes ausmacht als nur die Summe der Teile. So nehmen wir, wie von Ehrenfels als ein Beispiel aus dem Gebiet der akustischen Wahrnehmung anführt, eine Melodie als ein Ganzes, als eine Gestalt wahr; aus den Einzeltönen ergibt sich eine komplexe Entität, ohne dass wir notwendigerweise die konstituierenden Elemente, d. h. die einzelnen Töne bzw. Intervalle, als separate Eindrücke im Bewusstsein behalten. «Transponierbarkeit» bildet das zweite Ehrenfels-Kriterium: Bei der Transposition einer Melodie bleibt die Gestalt identisch, obgleich sich die Elemente verändern; hingegen ändert sich die Gestalt, wenn die Elemente identisch bleiben, ihre Abfolge jedoch modifiziert wird.³⁰³ In seinen Ausführungen konzentriert sich von Ehren-

299 Christian von Ehrenfels, «Über «Gestaltqualitäten»», in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14 (1890), 249–92 (Wiederabdruck in: Christian von Ehrenfels, *Psychologie Ethik Erkenntnistheorie* [= *Philosophische Schriften* 3], hg. von Reinhard Fabian, mit einer Einleitung von Peter M. Simon, München/Wien: Philosophia 1988, 128–55).

300 Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena: Fischer 1886. Zum Beitrag Machs für den Entwurf der Gestalttheorie vgl. Kevin Mulligan und Barry Smith, «Mach and Ehrenfels: The Foundations of Gestalt Theory», in: *Foundations of Gestalt Theory*, hg. von Barry Smith, München/Wien: Philosophia 1988, 124–57.

301 Von Ehrenfels, «Über «Gestaltqualitäten»», zit. nach der Ausgabe 1988, 130.

302 Obwohl von Ehrenfels seine Beispiele auf räumliche und zeitliche Phänomene beschränkt, begreift er das Konzept der Gestaltqualitäten umfassender und schließt auch andere Eindrücke wie Gefühlsempfindungen darin ein.

303 «Dieselbe [Volksliedmelodie] enthält, in C-dur gespielt, die Töne *c* bis *a*, und zwar das *e* und *g* je dreimal, das *f* zweimal, das *c*, *d* und *a* je einmal. Nun spiele man sie in Fis-dur. Hier enthält sie keinen einzigen der Töne, auf welchen sie in C-dur sich aufbaut. Dennoch ist die

fels darauf, das Vorhandensein von Gestaltqualitäten nachzuweisen, ohne abschließend zu klären, ob sich diese aus einer synthetisierenden Leistung des Verstandes ergeben (eine These, die später von Vertretern der Grazer Schule, insbesondere von Alexius Meinong verfochten wurde, die diesbezüglich von «fundierten Inhalten» sprachen) oder ob sich mit den Empfindungen die Ganzheit ohne die Leistung des Verstandes von selbst einstellt (wie Vertreter der Berliner und Leipziger Schule annahmen).³⁰⁴ Der sich diesbezüglich eröffnende Interpretationsspielraum bestimmte die Ansätze der intensiven Forschungstätigkeit auf dem Feld der Gestaltpsychologie, schloss zahlreiche experimentelle Versuche zur Wahrnehmung ein und führte sehr rasch zur Institutionalisierung und einer Ausdifferenzierung in die drei Hauptrichtungen des Fachs: der Grazer/Wiener Schule, der Leipziger Schule und der Berliner Schule, die sich trotz ihrer erheblichen inhaltlichen Differenzen alle auf von Ehrenfels' Ansatz berufen konnten.³⁰⁵ Die wissenschaftlichen Ergebnisse der Gestaltpsychologie wirkten rasch über die Grenzen des Faches hinaus und entfalteten zumindest in Teilgebieten der geisteswissenschaftlichen Fächer nachhaltige Wirkung.³⁰⁶ So wurde unter anderem die Entwicklung der Linguistik und Teilen der Literaturwissenschaften sowie der von Erich M. von Hornbostel und Carl Stumpf geprägte Forschungsansatz der Musikethnologie im ersten Drittel des vergangenen Jahrhunderts durch gestalttheoretische Ansätze entscheidend mitgeprägt.³⁰⁷ Doch auch in der Musiktheorie lässt sich im fraglichen Zeitraum eine Entwicklung konstatieren, die auf eine – teils offene und teils verdeckte – Rezeption gestaltpsychologischer Ideen zurückzuführen ist. Die zentrale Persönlichkeit, die die erste Rezeptionsphase um 1915–

Ähnlichkeit jedem halbwegs musikalisch Veranlagten sofort und ohne Reflexion (nach Mach durch «Empfindung») erkennbar. [...] Hieraus geht unwiderleglich hervor, daß die Melodie oder Tongestalt etwas anderes ist, als die Summe der einzelnen Töne, auf welche sie sich aufbaut», vgl. von Ehrenfels, «Über «Gestaltqualitäten»» [1890], 259, Zitat nach Ausgabe 1988, 134.

304 Vgl. Barry Smith, «Gestalt Theory: An Essay in Philosophy», in: *Foundations of Gestalt Theory*, hg. von Barry Smith, München/Wien: Philosophia 1988, 11–81, hier 26 ff.

305 Zu den drei Schulen der Gestalttheorie und ihrer unterschiedlichen Konzepte vgl. ebd.

306 Zu einer fundierten wissenschaftsgeschichtlichen Darstellung der Entwicklung der Gestaltpsychologie im deutschsprachigen Raum, die auch institutionsgeschichtliche und politische Aspekte berücksichtigt, vgl. Mitchell G. Ash, *Gestalt Psychology in German Culture, 1890–1967. Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.

307 Zum Einfluss der Gestaltpsychologie auf die Sprachwissenschaft in den 1920er-Jahren, der sich insbesondere an den Arbeiten Karl Bühlers und den Ansätzen des sogenannten «Prager Kreises» beobachten lässt, vgl. Wolf-Dieter Stempel, *Gestalt, Ganzheit, Struktur. Aus Vor- und Frühgeschichte des Strukturalismus in Deutschland (= Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften 33)*, Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht 1978, 23–37. Zu von Hornbostel vgl. beispielsweise «Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns». Erich M. Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler. *Studien und Dokumente*, hg. von Sebastian Klotz, Berlin: Schibri 1998, 7–42.

25 geprägt hat, war der Musiktheoretiker Ernst Kurth, der, wie Luitgard Schader gezeigt hat, bereits während seines Studiums in Wien mit der jungen Richtung der Gestaltpsychologie in Kontakt gekommen war und später mit den Arbeiten der Forschungsgruppe um Carl Stumpf am Psychologischen Institut der Berliner Universität vertraut gewesen sein dürfte.³⁰⁸ Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit rezipierte Kurth – möglicherweise vermittelt durch Erich M. von Hornbostel – schon frühzeitig die Forschungsergebnisse Max Wertheimers und dessen Beschreibung des sogenannten «Phi-Phänomens»,³⁰⁹ das Kurth – allerdings ohne einen ausdrücklichen Hinweis auf Wertheimer oder die Gestaltpsychologie zu geben – zum Ausgangspunkt seiner in den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*³¹⁰ entwickelten Melodiekonzeption machte. Dabei ist es für den Verlauf dieser Rezeption und den Anspruch, der seitens der Musiktheorie an die Gestaltpsychologie herangetragen wurde, entscheidend, dass sie in einem Moment einsetzte, als, wie Carl Dahlhaus konstatierte, die normativ geprägte Musiktheorie «unter dem Druck des Historismus, der Ethnologie und der Neuen Musik in eine Krise geraten war» und in wahrnehmungspsychologischen Erkenntnissen neuen Halt suchte.³¹¹ Während gestaltpsychologisches Denken prinzipiell auf alle Teilmomente eines musikalischen Werkes applizierbar ist,³¹² konzentriert sich die vorliegende Studie auf den Einfluss gestaltpsychologischer

308 Vgl. Luitgard Schader, «Ernst Kurth und die Gestaltpsychologie. Oder von der Prägung eines Außenseiters in der deutschsprachigen Musikwissenschaft der 1920er Jahre», in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart: Metzler 2000, 175–96; Daphne Tan, «Beyond Energetics: Gestalt Psychology in Ernst Kurth's *Musikpsychologie*», in: *Theoria* 22/1 (2015), 99–129.

309 Vgl. Max Wertheimer, «Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung», in: *Zeitschrift für Psychologie* 61 (1912), 161–265. Bei «Phi»-Phänomen entsteht durch die Projektion einer Folge von Bildern der Eindruck einer form- und gestaltlosen Bewegung, die allerdings auf einer Wahrnehmungstäuschung beruht. – Auch eine persönliche Bekanntschaft Kurths mit Wertheimer, die in die Studienzeit datieren könnte, ist nicht auszuschließen.

310 Ernst Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern: Drechsel 1917; zweite (und nachfolgende) Auflagen als *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin: Hesse 1922.

311 Dahlhaus, *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil. Grundzüge einer Systematik*, 92 ff.

312 So betont Erich M. von Hornbostel: «[...] die Melodie ist eine Gestalt (v. Ehrenfels). So ist das Musikstück eine Gestalt. Auch die herausanalysierten Momente sind Gestalten: so die melodische Wendung, der Rhythmus, die Form; die Folgen der Tonintervalle, der Zeitintervalle, der Sätze, Strophen, Zeilen, Themen; die Tonintervalle, Zeitintervalle, Themen selbst. Gestalten haben Eigenschaften, die völlig verschieden sind von den Eigenschaften der Teile [...]», vgl. Erich M. von Hornbostel, «Gestaltpsychologisches zur Stilkritik», in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien: Universal-Edition 1930, 12–16, hier 13.

Ideen auf einen Teilbereich der Musiktheorie: die Arbeiten zur musikalischen Form und der Formenlehre. Dabei weisen die zuerst vorgestellten Untersuchungsergebnisse von gestalttheoretisch beeinflussten Betrachtungen zur Melodienlehre, die einen ungleich simpleren Untersuchungsgegenstand darstellt als komplexe Formzusammenhänge, grundlegende Voraussetzungen für die Diskussion umfassenderer Formkonzepte aus.

Die Einbindung gestalttheoretischer Konzepte in musiktheoretische Modelle wird im Folgenden anhand zweier Aspekte dargestellt, auf deren Relevanz bereits von Ehrenfels in seiner grundlegenden Abhandlung hingewiesen hatte. Zum einen werden Strategien untersucht, die das Riemann'sche Konzept der Melodie- und Phrasenbildung ergänzen bzw. ersetzen. Unter dem Einfluss der Gestalttheorie wird der syntaktische Bau nicht mehr als eine Aneinanderreihung von Elementen interpretiert, die sich auf höherer Ebene (primär aufgrund der symmetrischen Taktgruppen) im Idealfall zu einem ausgewogenen Ganzen zusammenfügen. Stattdessen wird die entstehende Einheit als das Resultat inhärenter Kräfte und Spannungen gedeutet, die sich in der Auffassung spontan zu einem Gesamteindruck, einer neuen Konstellation zusammenfügen und einen auf unsere Auffassung von Anlage, Individualität und Charakter der Melodie bestimmenden Einfluss haben. Die Melodie markiert in diesem Zusammenhang nur einen gestaltungsfähigen Aspekt des musikalischen Satzes, da prinzipiell die Gestalt in Musik vom Zusammenwirken aller Faktoren (Melodie, Harmonik, Metrum, Rhythmus, Klang) beeinflusst wird. Im tonalen Satz wirken darüber hinaus kadenzuelle Wendungen auf die Geschlossenheit einer Gestalt ein, ohne dass sie nach Auffassung der Gestalttheoretiker im Sinne einer Kadenzlogik notwendigerweise formkonstitutiv sind. Indem gestalttheoretisches Denken eine melodische Phrase als ein unmittelbares Ganzes interpretiert, ist dieses nicht mehr als die Summe seiner Teile, die ja weiterhin als solche auch wahrnehmbar bleiben, aufzufassen. Das hier aufscheinende Problem des Verhältnisses von Teil zu Ganzem stellt sich darüber hinaus auch auf übergeordneter formaler Ebene als die Frage nach der Existenz von «Gestaltqualitäten höherer Art» (von Ehrenfels). Denn wenn ein in sich gegliederter achttaktiger Abschnitt als höherwertige Einheit wahrgenommen wird, so müssten analog ausdifferenzierte Formteile und komplexe Formen auch als übergeordnete Einheiten wahrgenommen werden können. Dieser Aspekt, der für die formtheoretische Konzeption eine besondere Relevanz besitzt, wird, wie im weiteren Verlauf zu zeigen sein wird, insbesondere von Kurth und Westphal thematisiert. Zu erläutern ist in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass die Funktion einzelner Abschnitte in Hinblick auf das Ganze von der Organisation des Ganzen und damit vom Kontext abhängig ist; gleichzeitig jedoch die Struktur, d. h. die Anlage und Ausgestaltung jedes Teils zur Organisation des Ganzen beiträgt. Beide Aspekte sind für die Konstitution des «Ganzen» gleichermaßen wichtig und werden im Zusammenhang mit konkurrierenden Hörweisen, dem

Momentan-Hören, dem Voraus-Hören und dem Nach-Hören und der zirkularen Anlage von komplexen Hörvorgängen zu erörtern sein.³¹³

2.2.1. Melodie als Gestalt

Ernst Kurths unbestrittener vielfältiger Einfluss auf den deutschsprachigen Diskurs in der Musiktheorie der Zwischenkriegszeit lässt sich auch daran aufzeigen, wie seine Zeitgenossen Aspekte der Gestalttheorie in ihre verschiedenen theoretischen Entwürfe integrierten. Es ist daher naheliegend, im Vorgriff auf das folgende Kapitel, das sich mit den Konzepten der Musiktheorie Kurths beschäftigt wird, bereits im Zusammenhang mit der Untersuchung über die Bedeutung der Gestalttheorie für die deutschsprachige Musiktheorie einige seiner musiktheoretischen Ideen als exemplarische Rezeptionsdokumente heranzuziehen.

Im Gegensatz zu Riemann führt Kurth die die melodischen Verläufe tragenden Formprinzipien nicht auf ein absolutes, allgemeingültiges Gesetz zurück, sondern nennt zwei kontrastierende Prinzipien, welche – abhängig vom jeweiligen Stil – mit unterschiedlicher Intensität wirksam sind. Während er – nicht kritiklos, aber doch in partieller Übereinstimmung mit Riemann³¹⁴ – in der metrischen Taktgruppenbildung das leitende Prinzip der Melodiebildung der Wiener Klassik erkennt, das durch fortwährende Einschnitte dem natürlichen Fluss der melodischen Energie entgegenwirke, arbeitet er in den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* am Beispiel der Musik Johann Sebastian Bachs die «kinetische Energie des Melodischen» als das der Taktgruppenbildung kontrastierende Prinzip heraus:

Während der polyphone Stil mehr auf die lineare Formausspinnung an sich, die Auswirkung der kinetischen Energie des Melodischen gerichtet ist, bricht im Klassizismus das im Schrittgefühl beruhende rhythmische Empfinden mit solcher Gewalt hervor, dass die Schärfe seiner Akzentbetonungen die ungemessene Auswirkung der melodischen Energie durchschneidet und die konstante Unterbrechung des linearen Bewegungszuges durch regelmäßige Einkerbungen bewirkt. Wie der Aufbau der Linie selbst, so wurzelt auch der ganze Charakter der klassischen Melodik in dem zu stärkster Auswirkung gediehenen, lebensvollen Grundgefühl *rhythmischer* Kraft.

Sind auch diese beiden Elemente des musikalisch-melodischen Empfindens auf keiner Seite völlig ausgeschaltet, die liedmäßige Melodie auch von der Kraftempfindung einer linearen Bewegungsenergie, die Linie des älteren Stils auch von einer im musikalischen Grundempfinden stärker oder schwächer vordringenden rhythmischen Kraft

³¹³ Das Ineinander der Perzeption von Teil und Ganzem wurde seitens der Gestaltpsychologie vorwiegend am Beispiel optischer Phänomene diskutiert, ist aber für die Wahrnehmung temporaler Strukturen von vergleichbarer Relevanz. Vgl. zu diesem Komplex die zusammenfassende Darstellung bei Aron Gurwitsch, *The Field of Consciousness* (= *Duquesne Studies. Psychological Series 2*), Pittsburg (PA): Duquesne University Press 1964, 114–53.

³¹⁴ Vgl. dazu Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, ²1922, 56 ff. und 157, Fn. 1.

durchsetzt, so ist doch ihre Unterscheidung auf die Ursprünglichkeit und das Vorwalten der einen Grundempfindung zu stellen, die ihr Werden bestimmt [...].³¹⁵

Beide Prinzipien – ‚lineare Formausspannung‘ und ‚rhythmische Kraft‘ – werden nicht nur als stilbildend angesehen, sondern beeinflussen insbesondere auch die Wahrnehmung eines melodischen Verlaufs. Während sich im metrisch geprägten Stil aufgrund der Abfolge der Schwerpunkte ‚leicht‘ – ‚schwer‘, deren Prägnanz situativ gebunden durch harmonische Aspekte verstärkt werden kann, melodische Verläufe wahrnehmungspsychologisch unweigerlich in Taktgruppen organisieren, greift dieses Gliederungsprinzip im linear geprägten Stil nicht. Stattdessen bezeichnet Kurth die vollständigen Einheiten derjenigen linearen Melodiebildungen, die einen geschlossenen kontinuierlichen melodischen Zusammenhang ausbilden, als »Linienphasen«. Diese charakterisiert er als »geschlossene Formung einer Bewegungskraft, als ein nicht mehr in Abschnitte zerfallendes, lineares Ganzes [...] in dem die Erformung aus melodischer Energie keine Unterbrechungen [...] erfährt«³¹⁶ und grenzt dieses Phänomen ausdrücklich von dem konventionellen, syntaktisch geprägten Verständnis der »musikalischen Phrase« ab. Seine Untersuchung der Bauprinzipien der Linienphasen führt Kurth zwar aus produktionsästhetischer Perspektive, betont jedoch, dass dieselben Prinzipien die Wahrnehmung und das für die Wiedergabe (Interpretation) notwendige Verständnis musikalischer Zusammenhänge bestimmen.³¹⁷ Entscheidend für Kurths Konzeption ist die Auffassung, dass keine Melodie als eine Folge von Einzeltönen resp. Intervallen wahrgenommen wird, sondern dass das Wesentliche das Ganze, die geschlossene, einen Zusammenhang ausbildende musikalische Linie ist, die erst im Nachhinein analytisch in ihre Bestandteile (d. h. Töne) gegliedert werden kann:

[...] hinsichtlich des lebendigen *psychologischen Vorgangs der Entstehung* melodischer Gebilde tritt die Erscheinung hervor, daß nicht die organisierte Folge der klar vorgestell-

³¹⁵ Ebd., 155. Wichtiger Bezugspunkt dürfte für Kurth auch der wegweisende Beitrag von Wilhelm Fischer, »Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils« gewesen sein. Fischer arbeitet mit den gegensätzlichen syntaktischen Kategorien »Fortspinnungstypus« und »Liedtypus« und argumentiert, im klassischen Stil habe sich der metrisch und harmonisch klarer gegliederte »Liedtypus« durchgesetzt: »In den Rahmen des barocken Fortspinnungstypus, der aus *Basso ostinato*-Sätzen und der Monodisierung polyphoner Gebilde hervorgegangen ist, werden im neuklassischen Stil Melodien vom Liedtypus oder diesen nahestehenden Formen des Fortspinnungstypus eingebaut, Melodietypen, die im altklassischen Stil nur in Tanzsätzen anzutreffen sind« (vgl. ebd., 62 f.).

³¹⁶ Ebd., 21 f.

³¹⁷ »Das Melodische ist nicht eine Zusammenfassung von Tönen, sondern ein ursprünglich-er Zusammenhang, aus dem sich Töne herauslösen. [...] [Dies] bestätigt sich, wenn man dem produktiven Vorgang den entgegengesetzten der Aufnahme einer Melodie gegenüberstellt«, vgl. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 18 f.

ten und in harmonischem Zusammenhang ausgedeuteten Töne, überhaupt nicht die Vorstellung von Einzeltönen das Primäre an der erstehenden melodischen Bildung ist, sondern auf eine gewisse Ausdehnung immer das Ganze, das Geschlossene eines melodischen Zuges, die «Linie»; *die Einheit einer ganzen Bewegungsphase ist auch das Primäre an der auftauchenden melodischen Vorstellung*. Es fällt nicht schwer, sich ins Bewußtsein zu rufen, daß dem melodischen Werden psychologisch dieser Erhebungsvorgang zugrunde liegt, einerlei ob man sich eine in der Erinnerung auftauchende, bekannte melodische Bildung oder das Entstehen melodischer Züge eigener Gestaltung vergegenwärtigt. Erst ein Stadium von deutlichem Bewußtwerden organisiert die «Linie» in «Einzelpunkte», fixiert die primäre Empfindungserscheinung der Bewegungsphase auf klar heraustretende Einzeltöne, und deren tonartliche Vereinheitlichung ist bereits ein Prozeß weiteren eingreifenden Ordners im Vergleich zu den Kräften der melodischen Urformung.³¹⁸

Die Einheit des melodischen Zuges, die nicht auf der Ebene der einzelnen «sinnlich-gehörmäßigen Eindrücke der Melodie» zustande kommt, sondern durch die «Energie des tief unter der aufscheinenden Tonreihe erspannten Bewegungsvorganges»³¹⁹ gewährleistet wird, entspricht – so die These – einer in uns liegenden «psychischen Kraftregung», einer «Verarbeitungsenergie», die Kurth im Gegensatz zu den akustisch wahrnehmbaren Erscheinungen als das Primäre bezeichnet.³²⁰ Ohne dass Kurth in diesem Zusammenhang ausdrücklich auf die Erkenntnisse der Gestaltpsychologie verweist, lässt sich die Nähe seiner Konzeption zur Berliner Schule der Gestaltpsychologie stellenweise bis in sprachliche Formulierungen hinein nachweisen.³²¹ In plastischer Deutlichkeit tritt dieser Einfluss auch in den quasi programmatischen ersten Sätzen hervor, mit denen Kurth seine Untersuchung zu Bachs Kontrapunkt eröffnet. «Melodie», so bestimmt Kurth mit dem ersten Satz des Buches, «ist Bewegung» und präzisiert auf der folgenden Seite:

Der Grundinhalt des Melodischen ist im psychologischen Sinne nicht eine Folge von Tönen (ob nun in primitivem oder in tonalem, d.h. im Sinne der harmonischen Logik bereits organisiertem Zusammenhang), sondern das Moment des *Übergangs* zwischen den Tönen und über die Töne hinweg; Übergang ist Bewegung. Ein zwischen den Tönen waltender Vorgang, eine Kraftempfindung, welche ihre Kette durchströmt, ist erst Melodie. Das äußert sich schon darin, dass wir auch einen melodischen Zusammenhang gar nicht als einen aus lauter einzelnen, der Reihe nach vom Gehör aufgenommenen Tönen sich summierenden Eindruck, sondern als linear verlaufenden, *geschlossenen* Zusammenhang aufnehmen. Das Wesentliche ist die Empfindung der Verbindung der Töne und die Art

318 Ebd., 14 f.

319 Ebd., 9 f.

320 Ebd., 8 f.

321 Vgl. dazu die ausführliche Analyse bei Schader, «Ernst Kurth und die Gestaltpsychologie», 177 ff.

dieser in unserem Empfinden vorliegenden *Verbindung* der Töne ist durch jene Kraft bestimmt, welche die Erscheinung des Melodischen überhaupt gründet.³²²

Die Struktur einer «Bewegungsphase» respektive einer «Linienphase» – beide Begriffe können in der Terminologie der Gestalttheorie durch den Begriff der «Gestalt» ersetzt werden – ist nicht mit den herkömmlichen Kategorien der musikalischen Analyse wie sie beispielsweise Riemann entwickelt hat, erklärbar; auch eine harmonisch-tonale Deutung der Melodie stehe prinzipiell, wie Kurth betont, dem Erkennen des Wesens der Melodie entgegen.³²³ Der Zusammenhalt beruhe auf tiefer liegenden, psychologischen Prinzipien, die aber intuitiv erfassbar sind und den Weg zum Verständnis einer melodischen Einheit eröffnen.

Kurths Betonung der psychologischen Grundierung musikalischer Wahrnehmung steht deutlich unter dem Einfluss der zeitgenössischen Gestalttheorie. Im Gegensatz zur Kognitionsforschung sichert er seine Aussagen allerdings an keiner Stelle durch empirische Erhebungen ab und verbleibt somit im Bereich einer psychologisch-ästhetischen Musiktheorie. Wie später noch ausführlich dargestellt werden wird, geben sowohl die Voraussetzungen, die seiner Theorie zugrunde liegen, als auch seine Schlussfolgerungen zu zahlreichen Einwänden Anlass. In seinen gelegentlich zum Metaphysischen neigenden Ausführungen adressiert er aber dennoch schärfer als viele andere Theoretiker der Zeit das Grundproblem, wie sich Wahrnehmung von Zusammenhang in Musik konstituiert.

2.2.2. Gestalttheorie und musikalische Formmodelle

Kurths dynamisches Formprinzip – Kurth spricht in Hinblick auf die Melodik von «Erformung», die in einem höheren Organisationsstadium in «Formung» und «Form» übergeht³²⁴ – markiert den Beginn einer Neuorientierung in der Melodie- und Formtheorie. Die in Kurths Konzeption als konkurrierend aufgefassten Prinzipien, metrische Gliederung und kinetische Energie, werden auch von anderen zeitgenössischen Theoretikern als Grundfaktoren übernommen und finden sich beispielsweise in weniger ausgearbeiteter, aber durchaus vergleichbarer Weise in Ernst Tochs Abhandlung *The Shaping Forces in Music*.³²⁵ Bereits in seiner 1923 publizierte *Melodielehre*, mit der Toch eine Lücke im System musiktheoretischer Fächer, d. h. das Fehlen der Disziplin «Melodielehre», zu behe-

³²² Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 2 f. Vergleichbar formuliert Kurth später: «In der Bewegung durch die Töne beruht das Melodische, nicht in den Einzeltönen, die von ihr durchströmt sind, und ihrer Aneinanderreihung», ebd., 15.

³²³ Ebd., 19.

³²⁴ Ebd., 10.

³²⁵ Ernst Toch, *The Shaping Forces in Music. An Inquiry into Harmony, Melody, Counterpoint, Form*, New York: Criterion Music Corp. 1948.

ben versucht,³²⁶ definiert er Melodie als eine Tonfolge, die durch die rhythmische Anlage entscheidend geprägt wird.³²⁷ Charakter und Gestus der Melodie hängen jedoch von der Linienführung ab, der «pitch-line, its curve or curves, its shape, its profile, its ascensions and descensions».³²⁸ Tonfolge und rhythmische Prägung gehen also in höheren Gestalteinheiten auf, die durch den Verlauf der Linie in Erscheinung treten und sich als ihr Profil manifestieren. Dabei liegen Tochs Ausführungen folgende Prämissen zugrunde: Sehen und Hören werden als die beiden «hochwertigen» der fünf Sinne, die komplexe Eindrücke aufnehmen können, eingestuft.³²⁹ Die Sinneseindrücke des Gesichtssinns, unterteilt in die drei Kategorien Linie, Fläche und Farbe ordnet Toch analog den Eindrücken des Hörsinns zu: Linie steht in Analogie zur Melodie, Fläche in Analogie zur Harmonie und Farbe in Analogie zur Klangfarbe.³³⁰ Diese simplifizierende Analogiesetzung zwischen Raumkategorien und Zeitkategorien dient zunächst der Veranschaulichung. So argumentiert Toch, die Linienführung steigender resp. fallender Geraden entspreche dem stufenweisen melodischen An- und Abstieg³³¹ bzw. auf- und absteigender Wellenlinien.³³² Die Anlage jeder «großen», d. h. einen längeren Abschnitt umfassenden, Wellenlinie zielt in mehreren Anläufen auf den absoluten Höhepunkt, den Toch als «tonischen Höhepunkt» bezeichnet.³³³ Diese umfassenderen Wellenlinien konstituieren sich offenbar nicht allein aus dem Verlauf einer melodischen Linie, sondern unter Einbezug von Harmonik und Klangfarbe. Da dieser Höhepunkt, der in der Regel im letzten Drittel eines Formabschnittes bzw. Satzes eintrete, auch durch den absoluten Hochpunkt der melodischen Linie markiert werde, sei er auch im Notenbild leicht identifizierbar.³³⁴ In diesem Ablaufmodell sieht Toch das grundsätzliche Merkmal musikalischer Formprinzipien erfasst, die nicht auf bestimmte stilistisch oder zeitlich eingegrenzte Phänome-

326 Vgl. «Vorwort», in Ernst Toch, *Melodielehre*, Berlin: Hesse 1923, III f. Toch beklagt, dass eine systematische Behandlung und Lehre von den Gesetzen der Melodie bislang nicht erfolgt sei; seine Abhandlung wolle zumindest Materialien zu dieser Teildisziplin zusammentragen (ebd.).

327 «[...] Melodie kann als *die an Tonhöhe und Rhythmus mannigfaltige Aufeinanderfolge von Tönen* bezeichnet werden», Toch, *Melodielehre*, 8. Dabei räumt Toch dem Rhythmus für das Erkennen der Melodie vor der Tonhöhe eine Vorrangstellung ein. – Im Vorwort des Buchs gibt Toch an, das Manuskript sei zu großen Teilen bereits 1914 niedergeschrieben worden (vgl. ebd., III), womit er einen Einfluss von Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* auf seine Überlegungen abzustreiten sucht.

328 Toch, *Shaping Forces in Music*, 67.

329 Toch, *Melodielehre*, 1.

330 «Dieselbe Dreiteilung der Sinneswahrnehmungen gilt, wenn wir an die Stelle der Raumbegriffe Zeitbegriffe setzen, auch für alle Gehörswahrnehmungen», ebd., 2.

331 Vgl. ebd., 10–27.

332 Vgl. ebd., 27–63.

333 Ebd., 35.

334 «Es ist für uns ein durchaus objektiverer, im Notenbild festgehaltener Begriff», ebd., 35.

ne zu beziehen, sondern allgemein gültig seien. Im Folgenden bezieht Toch in seine Argumentation inhaltliche und dramaturgische Aspekte mit ein. Erstens konstruiert er eine direkte Verbindung zwischen dem musikalischen Ablaufmodell des Ansteuerns, Erreichens und Verlassens des tonischen Höhepunkts einerseits und dem von dem einflussreichsten Dramentheoretiker des 19. Jahrhunderts, Gustav Freytag, entwickelten und kanonisierten Aufbau des geschlossenen Dramas andererseits.³³⁵ Diese Spannungsabläufe bildeten sich aber nicht nur in den kompositionstechnisch-konkreten Abläufen aus, sondern werden auch im musikalischen Ausdruck oder den musikalisch-psychischen Spannungsverläufen, die gleichsam naturgegeben seien, abgebildet.³³⁶ Mit dieser Erweiterung seiner Argumentation entledigt sich Toch der Notwendigkeit, seine Beschreibung von formalen Abläufen auf konventionelle Formmodelle beziehen zu müssen. Diesen wird als konkurrierendes Modell die «musikalisch-psychologische Ablaufsform» gegenübergestellt, die sogar eine besonders starke Wirkung auf ein nicht-professionell geschultes Publikum entfalten soll:

Großartig verkündet sich die musikalisch-psychologische Ablaufsform in den Symphonien Anton *Bruckners* und besonders *Gustav Mahlers*, deren Wirkung und Verständlichkeit für breitere (bezeichnender Weise häufig Nichtmusiker-) Schichten zweifellos hauptsächlich darin liegt, daß in ihnen die Spannungs- und Ablaufsphänomene aus dem rein Ästhetisch-musikalischen bis an die Schwelle des rein Psychischen vorgetragen erscheinen. So wirkt Mahlers beredete Sprache zunächst und unmittelbar nicht als Ausdruck des Vollblutmusikers wie die Mozarts und Schuberts, sondern des leidenden Menschen, wirkt und packt menschlich und mußte so die starke Diskrepanz in der Wirkung auf *Nurmusiker* und *Nicht-* (oder *Auch-*)musiker erzeugen.³³⁷

Gleichzeitig werden für Toch inhaltlich-metaphorische Deutung der Spannungsabläufe von Musik aufgrund der Öffnung zu einer psychologischen Ebene legitimiert. Die in der *Melodielehre* entwickelte Position wird in *The Shaping Forces of Music* weiter ausdifferenziert. Während Toch in der *Melodielehre* Rhythmus als das den zeitlichen Ablauf der Musik gliedernde Element bestimmte, wird nun die Kontrastbildung als formbestimmendes Merkmal in der abendländischen Kunstmusik hervorgehoben. «FORM» (Toch schreibt den Begriff in *The Shaping Forces of Music* konsequent in Majuskeln, um ihn von «Form» im Sinne der Formenlehre abzuheben) definiert Toch als «balance between tension and relaxation»³³⁸ und führt aus, dass überzeugend gestaltete Form nicht von der Erfüllung etablier-

³³⁵ Vgl. Gustav Freytag, *Technik des Dramas*, Leipzig: Hirzel 1863. Freytag gliedert die Form des klassischen, geschlossenen Dramas in die drei Phasen Exposition, Höhepunkt und Katastrophe/Lösung, wobei einem längeren Spannungsanstieg zur Katastrophe der rasche Spannungsabfall folgt.

³³⁶ Vgl. Toch, *Melodielehre*, 36 f.

³³⁷ Ebd., 39.

³³⁸ Toch, *Shaping Forces in Music*, 157.

ter Formschemata abhängen, sondern eine Frage des inneren Gefühls sei.³³⁹ *Pars pro toto* diskutiert er Wagners Meistersinger-Vorspiel, dessen Verlauf er als Steigerung auf einen Höhepunkt hin, nach dessen Erreichen die Spannung rasch abfällt, charakterisiert; diese Form- und Spannungskurve wird wiederum mit der klassischen Dramenform in Analogie gesetzt. Unabhängig von der Tatsache, dass das Meistersinger-Vorspiel keiner konventionellen Formstruktur folge, sei die Form zwingend und überzeugend, beruhe sie doch auf den musikalischen, formbildenden Kräften.³⁴⁰ Diese Interpretation basiert allerdings mehr auf Postulaten als auf detaillierten Analysen, die argumentativ nachvollziehbar wären.

Obwohl Tochs *Melodielehre* und die im Exil entstandene Monografie *The Shaping Forces of Music* kaum den Anspruch erheben können, zentrale musiktireoretische Werke ihrer Epoche zu sein, so kann ihre Analyse doch dazu dienen, grundsätzliche Fragestellungen der Zeit und ihre Lösungsansätze zu rekonstruieren. Toch präsentiert sich als Kritiker der konventionellen Formtheorie und nimmt offenbar Anregungen aus der Gestalttheorie und psychologischen Ästhetik in seine Melodiekonzeption auf. Während sein Vorschlag, räumliche Gestaltung von Melodielinien und Spannungsbögen als analog zu betrachten, nur in bestimmten Situationen anwendbar ist, so ist die Annahme, es handle sich um allgemeingültige Struktur- und Ausdrucksprinzipien, unzutreffend. Weitgehend unbegründet bleibt auch seine These, komplexer angelegte formale Phänomene basierten auf denselben Prinzipien. Schließlich ist seine Annahme problematisch, ein aus der Dramentheorie des 19. Jahrhunderts abgeleitetes Formmodell könne aus dem historischen Kontext herausgelöst werden und gelte als überzeitliches allgemeingültiges Modell. Zwar dürfte unbestreitbar sein, dass Freytags Dramentheorie über den literaturwissenschaftlichen Bereich hinaus gewirkt und auch in Formmodellen der Musiktheorie seit dem späteren 19. Jahrhundert Spuren hinterlassen hat. Dabei handelt es sich aber um zeitgebundene Interpretationsmodi, die nur in ihren historischen Kontexten Gültigkeit beanspruchen können und nicht als absolute gesetzt werden dürfen. Gleichzeitig steht Toch für die Tendenz seiner Zeit, die Interpretation von Formgestaltung in Musik nicht ausschließlich auf den Notentext zu gründen, sondern kognitive Prinzipien, die unsere Wahrnehmung strukturieren, mit einzubeziehen.

339 Vgl. ebd., 161 ff.

340 Zusammenfassend charakterisiert er: «Irregular and unruly in every detail as it seems to be, akin nowhere in detail or *in toto* to any of the traditional forms, its form is compellingly, irresistible, inescapably present – omnipresent, *sovereign*, responding in the highest degree to *the shaping forces in music*», vgl. ebd., 163.

2.2.3. Entfaltung gestaltbasierter Formkonzepte

Wie sich in Tochs Schriften exemplarisch abzeichnet, haben diejenigen Kategorien, die zur Interpretation von Melodien herangezogen werden, Auswirkungen auf die Konzeption von Form. So beeinflussen gestalttheoretische Konzepte nicht nur die Interpretation überschaubarer linearer Verläufe, sondern werden auch daraufhin geprüft, inwiefern sie die Wahrnehmung großformaler Abläufe beeinflussen. Diese mögliche Erweiterung wurde bereits 1890 bei von Ehrenfels angedeutet, jedoch in seiner Abhandlung nicht weiter diskutiert:

Es fragt sich nämlich, ob nicht in analoger Weise, wie etwa mehrere Töne ohne vergleichende Tätigkeit eine Melodie bilden, auch mehrere Melodien, sei es zugleich (im polyphonen Satze) oder nacheinander erklingend, oder auch Melodien in Verbindung mit gesehener Bewegung Gestaltqualitäten höherer Ordnung ergeben können.³⁴¹

Die Möglichkeit von «Gestaltqualitäten höherer Ordnung» als Prinzip musikalischer Form wird insbesondere in Kurths Studie zu den Sinfonien Anton Bruckners (1925), in den Veröffentlichungen zur Formenlehre von Herman Reichenbach (1929; 1940) und in den Untersuchungen zur Form in der Wiener Klassik von Kurt Westphal (1935) erörtert.

Obwohl Kurth die in der Musik der Wiener Klassik durch die syntaktische Gruppenbildung stark hervortretenden Umrisse als ein wesentliches Element musikalischer Form begreift, kritisiert er als doppeltes Missverständnis der konventionellen Formenlehre-Tradition, dass diese (a) die Gliederungsprinzipien der Wiener klassischen Musik als ein absolutes musikalisches Gesetz begreife und (b) durch die einseitige Konzentration auf die Oberfläche der Form, den Grundplan einer Komposition, zu einem Formalismus gelangt sei, der am Wesen der Form vollständig vorbeigehe. Äußere Formabzeichnung müsse vielmehr in allen Stilen mit dem jeweiligen inneren Formtrieb, der auf einem dynamischen Prinzip beruhe, in Beziehung gesetzt werden. Dieser Grundsatz zieht eine völlig neue Formkonzeption nach sich, die Kurth unter Rückgriff auf das bereits am Beispiel der melodischen Linie erörterte dynamische Prinzip ausarbeitet:

Die lebendige Kraft der einstimmigen Linie nannte ich in früheren Arbeiten die *Energie* des Melodischen, nicht in physikalischem sondern im psychodynamischen Sinn der Musik; hier im Gesamtzug seiner gebreiteteren Fülle bezeichne ich das ganze Zusammenwirken der Energien lieber als die *Dynamik*, ohne damit einen grundsätzlichen Unterschied prägen zu wollen; denn jene lebendige Strömung ist beidemale die gleiche, die gestaltende Urkraft der Musik, nur ihr Ausströmen vollzieht sich in verschiedenen Verstofflichungsformen.³⁴²

341 Von Ehrenfels, «Über ‹Gestaltqualitäten›», 147.

342 Kurth, *Bruckner*, I:274, Fn. 1.

Form ist also, wie Kurth an anderer Stelle betont, kein «Ruhe-», sondern ein «Spannungsbegriff»; die Konstituierung, das In-die-Erscheinung-Treten von Form geschehe beim Übergang von Kraft in Form; vergleichbar charakterisiert Kurth das Melodische als «Übergang psychischer Kraftbewegung ins andeutende Bild der tönenden Punktreihe».³⁴³ Fundierendes Moment der musikalischen Formkonzeption ist, so Kurth, die «Formbewegtheit», die Spannung zwischen der gestaltenden Kraft und ihrer Festigung in der Erscheinungswelt: «Form ist Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit.»³⁴⁴ Während also in der Musik der Wiener Klassik die Gruppenbildung das Leitprinzip darstellt, spricht Kurth in Hinblick auf die romantische Musik, und insbesondere der Sinfonik Bruckners, von dem Prinzip der Steigerungswelle als maßgebliches formbildendes Prinzip:

Die klassische Form setzte Gruppen, thematische und noch größere Komplexe nebeneinander, baute sich aus ihrer Gegenüberstellung und Gegenwirkung auf; *Gruppe* bedeutet Abgrenzung, Welle hingegen Übergang, Durchwirkung: was bei Bruckner noch äußerlich als Gruppe erscheint, ist daher durchaus als *Steigerungswelle* entstanden und zu verstehen. [...] Dann erst erfüllt sich die Forderung, die Form nicht als dem Auge ruhend zu «sehen», sondern als die vom Willen zum Wirkungsbild mitformende Krafterfühlung zu erleben. Dies gilt zwar, wie nochmals zu betonen, von aller, somit auch von der klassischen Form und bleibt auch auf diese viel stärker anzuwenden als es geschah, aber sie neigte immerhin stärker zur Erfassungsart des ruhenden Überblicks. Bei Bruckner muß man nicht von Anordnungs- und Symmetrieschemen und derlei formalistischen Fragen ausgehen, sondern von den Formurtrieben, Kraftbewegungen und ihrem Wachstum, mögen dabei die Umrisse auch unter noch so einfacher Anordnungs Klarheit den Blick auf sich lenken.³⁴⁵

In Kurths Interpretation erscheinen klassische und romantische Musik, repräsentiert durch die Sinfonik Mozarts und Haydns einerseits und Bruckners andererseits, als Kontrastpaar, das gegensätzliche Formprinzipien – das primär Statische und das primär Dynamische – akzentuiert.³⁴⁶ Ohne dass diese Differenzierung, die unter anderem mit Kurths Romantik-Konzeption in Verbindung steht, an dieser Stelle genauer analysiert werden soll, lässt sich festhalten, dass Kurth mit seiner Betonung des dynamischen Elements der musikalischen Form, der Beschreibung von Form als «Formung», einen Aspekt unterstreicht, der bereits in seiner Studie über Bachs Kontrapunkt seine Melodiekonzeption entscheidend geprägt hat. Der architektonische Aufbau eines Werkes, das Formschema, ist für die Erkenntnis der Form im eigentlichen Sinn ohne Relevanz, nicht zu-

³⁴³ Ebd., 233.

³⁴⁴ Ebd., 239.

³⁴⁵ Ebd., 252.

³⁴⁶ Kurth betont in diesem Zusammenhang, dass die beiden Formprinzipien nie rein ausgeprägt seien, da «der musikalische Formbegriff in der Spannung zwischen Dynamik und Statik» beruhe, vgl. Kurth, *Bruckner*, I:250 f.

letzt, weil, wie Kurth an einer Sonatenhauptsatzform von Mozart und Bruckner demonstriert, vergleichbaren Schemata völlig verschiedene Formkonzeptionen zugrunde liegen können. Stattdessen setzt seine Formbetrachtung bei der untersten Ebene der formalen Gestaltung ein und verfolgt die Wirkungen der Einzelheiten «von innen nach außen» bis zur Gestaltung des Ganzen.³⁴⁷ Doch in Kurths Formkonzept wirken Teil und Ganzes auch wechselseitig aufeinander: «[...] die Einzelheiten wirken [...] mit Macht in die Erfüllung: in die Form. Wie sie ferner ins Ganze streben, so findet im Rückschauen von diesem auch der Sinn der Einzelheiten seine Ergänzungen.»³⁴⁸ Diese Beschreibung besitzt für die romantische Sinfonik Bruckners besondere Relevanz, da hier – im Gegensatz zur klassischen Formanlage – der dynamische Einheitszug die entscheidende integrative Kraft darstellt:

Die klassischen Einzelteile ruhen mehr in sich: was sie zusammenfasst, ist ein mehr auf ruhende Zusammenschließung gerichteter Überblick; im romantischen Formprinzip streben die Einzelteile mehr ineinander: was sie zusammenfasst, ist daher mehr ein dynamischer Einheitszug.³⁴⁹

Mit der Betonung des Aspekts der «Formung» und dem Konzept der «inneren» Form als formkonstituierende Instanz, das er insbesondere in der Musik der Romantik wirksam sieht, bricht Kurth mit dem Formverständnis der traditionellen Formenlehre. Die Bindung zwischen Formtypus und Gattung, die in den konventionellen, an Kompositionen der Klassik entwickelten Formprinzipien eine wichtige Funktion besitzt, löst sich bei Kurth auf. An die Stelle des Formtypus, der «äußeren» Form, tritt die Fundierung der individuellen Formgestalt durch die innere Form. Kurths Formtheorie mündet folgerichtig nicht in eine umfassende Formenlehre, sondern in die Darstellung von Formprinzipien anhand der analytischen Interpretation von individuellen Werken.

Innerhalb der diskutierten Gruppe von Theoretikern nimmt Herman Reichenbach, der vor seiner Flucht ins Exil in Deutschland der Jugendmusikbewegung nahestand, eine isolierte Stellung ein. 1929 legt er als erster Musiktheoretiker einen knappen Entwurf zur musikalischen Formenlehre vor, in dem explizit maßgebliche Kriterien auf Prinzipien der Gestaltpsychologie unter direkter Be-

³⁴⁷ «Der Weg der Formbetrachtung hat [...] ein Hinausdringen zu sein, das von jenen formbedingenden Ereignissen aus durch alle Innenstrukturen hindurchführt, von den symphonischen Wellen über ihr gestaltendes Ineinanderspielen bis an die äußere Anlage, die Gesamtumrisse, hinaus; zugleich erweist sich durchgängig bis in die Klangoberfläche und ihr Kolorit hinaus die Formdynamik als die bestimmende, bis an letzte Außenreflexe leitende Grundregung», ebd., 252.

³⁴⁸ Ebd.

³⁴⁹ Ebd., 247.

zunahme auf die Schriften von von Ehrenfels abgeleitet werden.³⁵⁰ In einem im Exil entstandenen Aufsatz verweist Reichenbach 1940 auf ihm vorangegangene Theoretiker, deren Entwürfe in der Nähe der Gestalttheorie einzuordnen seien, und nennt namentlich Ernst Kurth, Heinrich Schenker und August Halm.³⁵¹ In seiner unvollendet gebliebenen *Formenlehre der Musik* skizziert er knapp die theoretischen Grundlagen und behandelt anschließend unter der Rubrik «Singende Form» die Kirchentöne, die Anfangs- und Schlussformeln des einstimmigen Kirchengesangs und die «Ausgestaltung der Reperkussion». Ausgehend von der im Denken des 19. Jahrhunderts gegründeten Form-Inhalts-Dichotomie, in der er die traditionelle Formenlehre verfangen sieht, plädiert er für eine Konzeption von Form, in die sowohl die Individualität eines Werkes als auch die Merkmale der Gattungstypologie einfließen. Im Einklang mit Kurth zielt er auf «das Erkennen des Sinnes der formenden Kräfte»,³⁵² löst jedoch die Dichotomie zwischen statischem Formschema und dynamisch formenden Kräften dahingehend auf, dass er das «Bild der Gesamtanlage» als die «Gestalt des Bewegungsvorganges selbst» interpretiert.³⁵³ Im Musikstück als Gestalt werden «Form und Inhalt, Gesetz und Phantasie, vorgefaßte Absicht und gegenwärtiges Werden als ein und dasselbe» wahrgenommen und «umgreifen es in seiner Totalität, wodurch wir allein der Charakteriologie eines organischen Wesens gerecht werden können.»³⁵⁴ Der «Leitstern» der neuen Musiktheorie ist die Auffassung von Musik als Organisches und Lebendiges.³⁵⁵ Die Konsequenzen, die er für seine Einteilung

350 Vgl. Herman Reichenbach, *Formenlehre der Musik. I. Buch. Die singende Form. I. Teil. Theoretische und historische Grundlagen*, Wolfenbüttel: Kallmeyer 1929, 12–15 sowie ders., «Gestalt Psychology and Form in Music», in: *The Journal of Musicology* 2/2 (1940), 62–71, hier 64–67.

351 Reichenbach, der bis 1933 Leiter der Volksmusikhochschule Berlin und Dozent an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik war, emigrierte Ende 1933 zunächst in die Schweiz, 1934 über die Tschechoslowakei in die UdSSR und 1938 in die USA, wo er u. a. am Mary Washington College (jetzt University of Mary Washington) unterrichtete. Das zweite Buch seiner *Formenlehre der Musik* blieb nach eigener Auskunft «in consequence of the political events in Germany» unveröffentlicht (vgl. Reichenbach, «Gestalt Psychology», Zitat 63; der namentliche Verweis auf Kurth, Schenker und Halm ebd.).

352 Reichenbach, *Formenlehre*, 7.

353 Ebd., 9.

354 Ebd., 11 f. – Die Verwendung des Begriffs «Charakteriologie» verweist auf einen möglichen Einfluss der populären Theorien Ludwig Klages' (vgl. *Prinzipien der Charakterologie* [1910], seit 1926 als *Grundlagen der Charakterkunde*) und setzt das musikalische Werk in Analogie zur komplexen Persönlichkeitsstruktur.

355 Das Organische in der Musiktheorie blickt freilich zum Zeitpunkt der Abfassung von Reichenbachs *Formenlehre der Musik* auf eine lange Tradition zurück und stellt keine neue Forderung an die Musiktheorie dar. Reichenbachs deutliche Betonung des Organischen dient möglicherweise auch zur Abgrenzung von neueren stilistischen Richtungen wie dem Neobarock und dem Neoklassizismus. Spürbar wird in dieser Passage, wie auch in der Konzentration auf ein-

der Formenlehre aus der Disposition der Gestalt ableitet, weichen von den bereits diskutierten Ansätzen deutlich ab. Die Perzeption von Musik beinhaltet eine aktive und passive Komponente, die in einer unauflösbaren Spannung stehen. Reichenbach führt diese beiden Pole auf den «singenden Menschen» und die «tönende Welt», auf «Vokalmusik» und «Instrumentalmusik» zurück.³⁵⁶ Beide Prinzipien stehen sich nicht getrennt gegenüber, sondern dringen in die oppositionelle Sphäre ein: Hier entsteht die Form aus gegensätzlichen Gruppen. Reichenbach, der seine *Formenlehre der Musik* ausgehend von diesen beiden Prinzipien gliedert, disponiert den Stoff nach den genannten Grundprinzipien und ordnet die traditionellen Formtypen diesen unter.

Die konkrete Ausführung dieses Dispositionsentwurfs bleibt aufgrund des fragmentarischen Charakters seiner *Formenlehre der Musik* jedoch unklar. Dem Gestaltbegriff verleiht Reichenbach mit seiner Interpretation allerdings eine besondere Akzentuierung. In Anlehnung an die Gestalttheorie argumentiert er, dass die Analyse nicht von dem einzelnen Element ausgehen dürfe, sondern sich unmittelbar auf die ganze Gestalt richten müsse. Als «Gestalt» fasst Reichenbach aber nicht die Erscheinungsform eines konkreten Werks auf, sondern den Idealtypus einer Formidee, beispielsweise einer mit einem bestimmten Modus korrespondierenden Melodielinie. Das individuelle Werk bzw. die individuelle Melodie ist als eine Variation des zugrunde liegenden «Typus» oder der Gestalt zu interpretieren.³⁵⁷ So ist jeder Modus als Gestalt aufzufassen, und jeder individuelle Gesang stellt eine Variation der jeweils zugrunde liegenden Gestalt dar.³⁵⁸ Ähnlich wie in der platonischen Ideenlehre, wo jeder konkrete Gegenstand eine höhergeordnete Idee repräsentiert, bilde beispielsweise ein konkreter Gesang im d-Modus die übergeordnete Idee des d-Modus ab, ohne diese jedoch in vollem Umfang wiedergeben zu können. Gleichzeitig interpretiert Reichenbach den Ge-

stimmigen Vokalgesang in Reichenbachs anderen Publikationen, die bereits erwähnte enge innere Verbindung des Autors zur deutschen Jugendmusikbewegung.

356 Ebd., 15 f. – Die Erörterung der beiden Zugangsweisen, «aktiver Vollzug von Musik» und «passiver Nachvollzug von Musik» findet sich wenige Jahre zuvor in Heinrich Besslers Aufsatz «Grundfragen des musikalischen Hörens». Ob Besslers Habilitationsvortrag Reichenbachs Konzeption der *Formenlehre* beeinflusst hat oder ob Reichenbach nur das allgemeine Gedankengut der Jugendmusikbewegung, die den aktiven Vollzug von Musik propagierte, aufnimmt, lässt sich aufgrund fehlender Quellen jedoch kaum entscheiden.

357 So führt Reichenbach 1938 in seiner Abhandlung über englische und gälische Volksmusik aus: «Each composition of the same type – e. g. the classical sonata, the French overture, the binary songform, and so on – is but a variant of a fundamental shape», vgl. Herman Reichenbach, «The Tonality of English and Gaelic Folksong», in: *Music & Letters* 19 (1938), 268–79, hier 269.

358 «The traditional conception of a mode is a gestalt. Each melody in a given mode is a variation of a specific gestalt. Each mode has another gestalt which nearly coincides with the psalmody of that mode», in: Reichenbach, «Gestalt Psychology», 69.

staltbegriff ästhetisch. Aus der Prämisse, dass auch eine komplexere Gestalt unmittelbar und intuitiv erfassbar sein soll, leitet Reichenbach eine Differenzierung in «gute» und «schlechte» Gestalt ab. Als Beispiel für eine zumindest fragwürdige Gestalt verweist er auf die Dodekaphonie.³⁵⁹ Reichenbachs Ausführungen zu seiner Auffassung des Gestaltbegriffs bleiben vage und fragmentarisch und, wohl auch aufgrund seiner biografischen Situation, für die spätere Entwicklung der Musiktheorie folgenlos. Dennoch belegen seine musiktheoretischen Schriften den bedeutenden Einfluss, den gestalttheoretisches Denken im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts auch auf weniger prominente Fachvertreter ausgeübt hat.

Der Mitte der 1930er-Jahre vorgelegte Beitrag zur Formtheorie von Kurt Westphal geht ebenfalls von einer kritischen Betrachtung einiger im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts formulierten formtheoretischen Positionen aus, um anschließend eine eigenständige Formtheorie, die methodologisch partiell an Kurths Musiktheorie angelehnt ist, zu exponieren und primär am Beispiel der Musik der Wiener Klassik zu illustrieren. Damit wählt Westphal einen Gegenstandsbereich, der nach Kurths und seiner eigenen Auffassung dem dynamischen Verlauf der inneren Form am stärksten entgegengesetzt ist, sich aber für einen gestalttheoretisch beeinflussten Gegenentwurf zu Riemanns Formtheorie ausgezeichnet eignet.

Westphal eröffnet seine Abhandlung *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik*³⁶⁰ mit einer Kritik an der musikwissenschaftlichen Terminologie, einer Kritik, die alle zentralen Begriffe – unter Einschluss des Begriffs «Form» – umfasst, wobei seine Argumentation partiell durch die von Heinrich Bessler entwickelten Kategorien des musikalischen Hörens motiviert wird.³⁶¹ Zwischen der immensen Erweiterung der Forschungsgegenstände und -bereiche durch die historische, aber auch musikethnologische Forschung in den Jahrzehnten seit der Jahrhundertwende und dem gleichzeitigen Festhalten an einer Terminologie, die aus der Vergangenheit überliefert und im Grunde schon immer inhaltlich unpräzise gewesen sei, bestehe ein Widerspruch, der die Wertigkeit, Aussagekraft und Operationalität der Terminologie selbst in Frage stelle. Diese generelle Kritik treffe im Besonderen auf den Begriff der Form zu: «Denn kein zweiter Begriff dürfte in der Musikwissenschaft so sehr jeden konkreten Inhalt verloren haben, dürfte so tief auf die Stufe des bloßen Wortes herabgedrückt worden sein wie der Begriff der Form.»³⁶² Über diese allgemeine Tendenz hinaus

³⁵⁹ Vgl. ebd.

³⁶⁰ Kurt Westphal, *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung*, Leipzig: Kister und Siegel 1935.

³⁶¹ Westphal bezieht sich explizit auf Bessler, «Grundfragen des musikalischen Hörens», vgl. ebd., 9.

³⁶² Westphal, *Begriff der musikalischen Form*, 9 f. Damit sieht Westphal die Entwicklung der musikwissenschaftlichen Terminologie in einem Stadium, das Adorno einmal so beschrieb:

habe die neue Forschungsrichtung der «phänomenologischen Formbetrachtung» eine Entwicklung ausgelöst, durch die der Formbegriff noch komplexer und umfassender geworden sei.³⁶³ Die konventionelle Formanalyse, die Form mit der bloßen Aufzählung der Abfolge der Teile gleichsetze, stelle keine dieser Entwicklung entsprechende inhaltliche Differenzierung bereit und treffe nur allgemeine Aussagen, die über eine «Tatbestandsaufnahme» kaum hinausgingen.³⁶⁴

Um die formale Gestaltung eines Kunstwerkes umfassend («wesentlich») zu bestimmen, muss der Formbegriff inhaltlich weiter entfaltet und differenziert werden. Westphal führt in diesem Zusammenhang die These ein, ein Kunstwerk bestehe aus mehreren «Schichten» und leitet daraus die Forderung ab: «Wollen wir zu einer klaren Erkenntnis kommen, so müssen wir den Begriff ‹Form› so weit und so oft zerlegen, als das Kunstwerk Seinsschichten, Existenzschichten seiner Erscheinung hat, die alle unter diesen Begriff faßbar sind.»³⁶⁵ Neben der Historisierung der Form, die für jede Epoche eine allgemeine Typologie von Formen aufstellt, ist eine personalstilistische Ausdifferenzierung erforderlich, um schließlich bis zu den individuellen Zügen des einzelnen Werkes vorzudringen. Damit zeichnet Westphal den Weg von der Formtheorie zur Werkanalyse vor.

Die grundsätzliche Wendung gegen den Formbegriff der konventionellen, stark metrisch geprägten Formtheorie (die hier mit Riemanns Vorstellungen gleichgesetzt wird) vollzieht Westphal mit folgender Argumentation: Die Idee der ‹Einheit›, die der Formvorstellung zugrunde liegt, wird, so die konventionelle Theorie, durch die Relationen ‹Wiederholung›, ‹Variation› und ‹Kontrast› im Sinne des Prinzips ‹Einheit in der Mannigfaltigkeit› realisiert. Während Riemann die einheitserzeugenden Mechanismen genau festzulegen suchte (vgl. oben), argumentiert Westphal, dass die Entstehung von Einheit aufgrund der Relation der Elemente maßgeblich durch die Vorstellung des wahrnehmenden Subjekts bedingt sei.³⁶⁶ Dabei bezögen sich die Relationen zunächst nur auf je eine bestimmte Schicht der sogenannten ‹Formungsgrundlagen›, wie Tonalität, Melodik, Metrik etc., und bildeten so «eine als zusammengehörig auffaßbare Folge», eine «Verlaufseinheit» aus:

«Eine dritte Phase wäre dann die, in der die Terminologie, nachdem sie einmal ausgebildet und erarbeitet war, einem Prozeß von Verdinglichung unterlag, das heißt, von der Konfrontation mit ihren eigentlichen Gegenständen immer mehr entbunden wurde und sich selbständig machte.» Damit gehe aber das Entscheidende verloren, «nämlich die Konfrontation der Begriffe mit dem von ihnen Gemeinten und schließlich mit den Sachen selbst», vgl. Adorno, *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, Bd. 1, 39.

363 Vgl. Westphal, *Begriff der musikalischen Form*, 10.

364 «Die auf solchem Formbegriff aufbauende Analyse, die von der Metrik her bestimmt und von Riemann und seiner Schule gepflegt worden ist, legt daher nur den Grundriß des Werkes bloß und zählt die Teile, die seinen Verlauf bilden», ebd.

365 Ebd., 11.

366 Zu Westphals kritischer Evaluation der Formtheorie Riemanns vgl. ebd., 31–46.

Diese Einheit wird dadurch erzeugt, daß die einzelnen Töne unter die gleiche Bestimmung unserer Einbildungskraft, unter die gleiche Kategorie unserer Tonvorstellung gebracht worden sind. Die musikalische Vorstellungskategorie wird dadurch zu einem Vermögen, zu einer Kraft, die sich vereinheitlichend, d. h. in unterster Schicht formend am bloßen Tonmaterial auswirkt.³⁶⁷

Gehören die Elemente nicht nur einer, sondern mehreren Schichten an, so werden die Beziehungen dichter, die Einheit deutlicher. Aus seinen Überlegungen leitet Westphal erstens ab, dass Form nur als historisch-relative Kategorie denkbar ist, und argumentiert zweitens, dass Form keine im künstlerischen Objekt bzw. im Werk festgeschriebene Größe sein könne, sondern immer nur durch die Auffassung des wahrnehmenden Subjektes konstruiert werde: Die These, dass «Formempfindung entsteht, indem Tonvorgänge unter Bestimmungen unserer Einbildungskraft treten, enthält für das Formproblem die entscheidende Folgerung, daß es Form immer nur für uns, nicht aber Form an sich selbst geben kann».³⁶⁸ Ganz im Sinne des Neukantianismus bestimmt Westphal mit dieser erkenntniskritischen Position die Auffassung von Form als Leistung des wahrnehmenden Subjekts. An diese Feststellung schließt sich die Frage an, welcher Status den Kategorien zuzuweisen ist. Außerdem erweist es sich als notwendig, bei der Untersuchung von «Form» das Ganze als ein aus unterschiedlichen Schichten Bestehendes zu denken. In diesem Sinne erscheint «Form» als das Resultat des Zusammentretens unterschiedlicher Formaspekte.

Auf elementarer Ebene definiert Westphal Form wie folgt: «Form ließe sich daher – in dieser Schicht ihres Seins – als die Summe aller zusammenhaltenden Kräfte definieren.»³⁶⁹ Diese «zusammenhaltenden Kräfte» resultieren nach Westphal aus «Formungsgrundlagen». Bei diesen Formungsgrundlagen handelt es sich um Kategorien, die «nicht gegebene, dennoch bestimmende und unausweichliche Kategorien des musikalischen Vorstellens»³⁷⁰ sind. Es handelt sich also um keine «naturgegebenen», sondern um kulturell geprägte Kategorien, die zwar innerhalb eines Kulturraums und innerhalb einer langen Zeitperiode quasi natürlich erscheinen, aber prinzipiell wandelbar sind. So rechnet Westphal wesentliche Merkmale tonaler westlicher Kunstmusik (zwei- und dreizeitige Rhythmik, Dur-Moll-Tonalität, das System der funktionellen auf dem Kadenzprinzip beruhenden Harmonik, metrische Ordnung) zu denjenigen Kategorien, die zwar «zu bestimmenden und unausweichlichen Kategorien des musikalischen Vorstellens»³⁷¹ geworden sind, aber in anderen Kulturkreisen keine Gültigkeit haben (und auch im europäischen Raum historisch entstanden sind und durch historische Entwick-

³⁶⁷ Ebd., 13.

³⁶⁸ Ebd., 16.

³⁶⁹ Ebd., 31.

³⁷⁰ Ebd., 14.

³⁷¹ Ebd., 15.

lungen wieder modifiziert bzw. ersetzt werden könnten). Formungsgrundlagen prägen unsere Wahrnehmungskategorien, gleichzeitig aber auch die Anlage des kompositorischen Materials. Sie sind also produktions- wie wahrnehmungsästhetisch relevant; ihre Untersuchung gilt als grundlegende Voraussetzung jeder Formtheorie. Die Formungsgrundlagen bezeichnet Westphal auch als «Kategorien unseres Vorstellens».³⁷² Ihre Leistung besteht darin, die einzelnen, die tonale Musik prägenden Elemente auf den Ebenen Rhythmik, Tonalität, Dynamik sowie, eingeschränkt, Harmonik und Metrik als zusammenhangbildende Faktoren wahrzunehmen. Sie sind «bindende, die einheitliche Auffassung eines klanglichen Vorgangs ermöglichende, richtiger sogar erzeugende Kräfte»,³⁷³ die in der Form zusammentreten. Sie sind die Grundlage von Strukturzusammenhang. Sie schaffen als «Denkform», d. h. eine von einem Kollektiv geteilte und als selbstverständlich erachtete Anschauungsform bzw. – psychologisch gesprochen – «Kollektivdisposition», auf einer elementaren Ebene eine Verlaufseinheit, d. h. den primären Zusammenhalt musikalischer Ereignisse.³⁷⁴ Je nach Dichte und Komplexität drückt sich in dieser «Verlaufsform» graduell unterschiedlich Zusammenhang (also im Riemann'schen Sinne «Einheit») aus. Um die individualisierte Form, die jedes Kunstwerk ausprägt, analysieren zu können, müssen weitere Faktoren auf einer höheren formalen Ebene hinzugezogen werden, die die «Verlaufsgestalt» ausprägen. Hier nennt Westphal vier Faktoren: (1) die tektonische Gestalt, d. h. die Folge und Anordnung der Teile; (2) die Verlaufskurve, d. h. der sich durch «Strebungen» ausprägende Funktionszusammenhang aller Teile, der Bewegungsrichtung, Zahl und Art der Höhepunkte, Spannungs- und Entspannungsfelder etc.,³⁷⁵ (3) die Formung (als kompositionstechnische Arbeit), d. h. die Gestaltung bzw. die «besondere Erscheinungsweise der Verlaufskurve» wie sie durch thematische Gestaltung, den «Substanzzusammenhang», bzw. die kontrastierenden Verfahren Reihung und Entwicklung fassbar wird;³⁷⁶ (4) die Verlaufsspannung, d. h. durch die Kräfte, die selbst in das Ganze hineinwirken und dessen Verlaufszug weiterzutragen bestrebt sind.³⁷⁷

³⁷² Ebd., 31.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Vgl. ebd., 21 f. Zusammenfassend erläutert Westphal: «Die Verlaufseinheit wird durch Kategorien geschaffen. Durch die Kategorien entsteht als Schöpfung unseres Bewußtseins, unserer Einbildungskraft Einheit. Einheit in diesem Sinne [...] ist Voraussetzung, ist logische Vorbedingung jeder Form im höheren Sinne», ebd., 76.

³⁷⁵ Westphal beschreibt die Verlaufskurve als die «Art, wie Teile in einer Strebung liegen, wie sie in eine Bewegung, besser in einen übergeordneten Bewegungszug hineingespannt sind», ebd., 77.

³⁷⁶ Ebd., 78; der Begriff «Substanzgemeinschaft» (Mersmann) wird von Westphal ebenfalls benutzt (vgl. ebd., 36 ff.).

³⁷⁷ Vgl. ebd., 58.

Das Hören, das die Strukturanalyse des Notentextes auf höherer formaler Ebene ergänzt, ist zwar, wie bereits Riemann ausführte, ein synthetischer Vorgang, nicht aber, so argumentiert Westphal gegen Riemann, ein intellektueller Vorgang. Form wird beim intentionalen Hören «unmittelbar spürbar», gewinnt also offenbar im Hörvorgang Evidenz: «Denn Form ist nicht etwas, das durch beziehendes Denken erkannt, sondern das als über die Teile hinweggreifende Verlaufskurve im *Hörvorgang unmittelbar* spürbar wird.»³⁷⁸ Dass sich die Beziehung von Teil zum Ganzen, das zentrale Element der Westphal'schen Formauffassung, erst im Hörvorgang, dem damit eine entscheidende Rolle für das Formverständnis zugewiesen wird, erschließt, betont Westphal ausführlicher unter dem Stichwort des «Formhörens»:

[...] zunächst und unmittelbar [sind] im jeweiligen Höraugenblick nur Teile gegeben. Aus Teilen baut sich die Form auf, in den Teilen schlummert sie als psychische Möglichkeit und als psychische Forderung. Nur im Hörprozeß ersteht sie zu ihrer – ideellen – Existenz. Nur im Hörvorgang, in dem das mit den Teilen Gegebene, aber in ihnen nicht unmittelbar Realisierte sich vollzieht, wird Form. Unabhängig vom Hörvorgang hat die Form (die Form als Verlaufskurve) keine Realität.³⁷⁹

Form realisiert sich erst im zeitlichen Nachvollzug des musikalischen Werks, unabhängig davon, ob dieser real, als Hörprozess, oder ideell, als innere Vergegenwärtigung der Partitur geschieht. Die höhere Ebene der Form, die auf den «Formungsgrundlagen» aufbaut, bezeichnet Westphal als «Verlaufskurve», durch die die einzelnen Teile miteinander verbunden werden:

Über den Formungsgrundlagen, wenn auch ebenfalls durch sie gespeist, erhebt sich der Begriff der Formung als der einer *Verlaufskurve*, die, des Zusammenhalts und der einheitlichen Faßbarkeit ihrer Teile durch die Kategorien gewiß, in bestimmter Weise über diesen Teilen ausschwingt. In ihr wollen wir für das Folgende das eigentlich Wesentliche sehen. Damit weichen wir von jeder üblichen Formbetrachtung insofern ab, als Form nicht in dem Beieinandersein, nicht allein in der Abfolge gegebener Teile gesehen wird, sondern in der Verlaufskurve, die über die Teile hinweg spürbar wird.³⁸⁰

Mit dieser Position überträgt Westphal die Gestaltqualität melodischer Verläufe auf größere Formzusammenhänge und diskutiert ausführlich «Gestaltqualitäten höherer Art». Die nähere Bestimmung der Verlaufskurve entwickelt Westphal ausgehend von dem Verhältnis der einzelnen Teile zum Ganzen. Die Funktion der Einzelteile, die die tektonische Formanalyse herausarbeitet, bleibt für das Ganze – sofern sie als separate, von ihrem Kontext abgelöste Teilgestalten be-

³⁷⁸ Ebd., 36.

³⁷⁹ Ebd., 80. Da die akustische Realisierung einer Komposition, d. h. die Aufführung, immer eine Interpretation im Sinne einer präzisierenden Lesart des Notats darstellt, wäre im Anschluss an Westphal zu fragen, inwieweit diese Komponente die Erkenntnis der Form mit beeinflusst.

³⁸⁰ Ebd., 31.

trachtet werden – unerkant. Es ist also notwendig, die Teilgestalt nicht nur als «Daseinsform», sondern auch als «Wirkungsform» zu begreifen,³⁸¹ oder, wie Westphal an anderer Stelle formuliert, nicht allein in ihrem «Für-sich-Sein» sondern auch in ihrem «Für-das-Ganze-Sein». Unter ausdrücklichem Rückgriff auf die Erkenntnisse der Gestaltpsychologie bestimmt Westphal die <Form> eines gegebenen Ganzen daher als etwas, das zwar aus den Einzelteilen hervorgeht, die Summe dieser jedoch übersteigt; die Form des Ganzen erhält in Abgrenzung zur traditionellen Formentheorie eine neue Qualität:

Die Form als die über die Teile hinwegreichende Verlaufskurve tritt mit starker eigener Kraft hervor, obwohl sie sich nur aus den Teilen bildet und nur durch die Teile ins Sein gelangt. [...] Form – als die innerdynamische Verlaufskurve – ist also nicht ein materiell und an sich seiendes, sondern ein im Hörvorgang werdendes Phänomen. Sie ist nicht ein Gegebenes, sondern ein Aufgegebenes. Ihre Realität ist psychischer Natur. [...] Die Teile [...] sind nicht das Ganze, sondern sie weisen in ihrer Gesamtheit darauf hin und lassen es zustande kommen. [...] Form ist also ein Phänomen, das durch die Konstellation der Teile sein Sein vorbereitet sieht, um es erst im Hörvorgang zu erwerben. Denn erst im Hörvorgang entfaltet sich die Kraft, die die Teile überbrückt und aus ihnen ein Ganzes macht.³⁸²

Für die Form in der Wiener Klassik bedeutet diese Bestimmung eine besondere Herausforderung, da durch die klare rhythmisch-melodisch-harmonisch gegliederte Phrasierung Abschnitte tendenziell als eigenständig und weniger als in den Gesamttablauf integrierte Phrasen wahrgenommen werden, ein Problem, das sich für Komponisten wie Hörer gleichermaßen stellt und das nur durch eine ausgewogene Balance zwischen beiden Tendenzen gelöst werden kann:

Die klassische Form ist eine Verlaufsgestalt, die bestimmt ist durch den Ausgleich zwischen der Selbstwertigkeit des Teils und seiner Funktionsbestimmtheit, zwischen dem Für-sich-Sein des Teils und seinem Für-das-Ganze-Sein.³⁸³

Diese Herausforderung, der sich die Formkonzeption der Musik der Wiener Klassik stellen muss, analysierte bereits Kurth, der den Zusammenhang der strukturellen Anlage des Einzelteils mit der formalen Konzeption der Gesamtform unterstrich:

Der Gegensatz, der in den Grundlagen der klassischen und andererseits der vorklassischen Linienentwicklung vorgebildet liegt, wirkt bei den formalen und technischen Erscheinungen der beiden Musikstile ins Große; [...] dort die Rundung zu Gruppenabschnitten, hier eine Entwicklung und Ausspinnung, bei der die einzelnen Linienphasen ohne die kon-

381 Ebd., 59. Westphal entlehnt dieses Begriffspaar bei Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg: Heitz 1893.

382 Ebd., 52 f.

383 Ebd., 66.

stanten scharfen Sonderungen viel mehr in einander *verfließen*. Der Gegensatz von *Gruppenbildung* und *fließendem Übergang* ist der ganzen formalen Technik beider Stile als das leitende Prinzip voranzustellen. Die rhythmischen Akzente wirken einschneidend und zerteilend, schon das deutet auf Gruppierung, während sich bei der Polyphonie, deren Melodik in stetiger Neuentwicklung von Linienphasen in fortlaufendem Fluß der Bewegung entsteht, auch alles Wachstum der Form aus der inneren Belebungskraft des Melodischen entwickelt [...]. Bei dieser Gegenüberstellung zweier Formprinzipie, Gruppierung und fließendem Übergang, ist nicht nur an die äußere Formanlage, den Typus der Gesamtform in den einzelnen Werken und Sätzen zu denken, sondern vor allem an die Kunst der *inneren* Formentwicklung, bei der für die formale Technik wesentlichere Schwierigkeiten liegen als in den Erscheinungen der äußeren Anordnung.³⁸⁴

Die innere Formentwicklung sieht Westphal, hier Kurth präzisierend, darin, dass Einzelteile im Einklang mit den Ergebnissen der Gestaltpsychologie variable Größen darstellen, deren Bedeutung an ihre funktionale Bedeutung innerhalb des Ganzen und den unmittelbaren Kontext gebunden ist.³⁸⁵ Diesen Funktionszusammenhang innerhalb temporärer Strukturen bezeichnet Westphal als «Verlaufskurve», das Verhältnis von Teil und Ganzheit als «Verlaufsspannung». Mit der Folge der Teile und der spezifischen kompositionstechnischen Arbeit («Formung») bilden sie die individuelle «Verlaufsgestalt» des Werkes aus.³⁸⁶

Ungeachtet der unterschiedlichen stilistischen Gegenstandsbereiche, die die Autoren in das Zentrum der besprochenen musiktheoretischen Schriften stellen, wird deutlich erkennbar, dass insbesondere in den 1920er-Jahren in der Musiktheorie versucht wurde, mithilfe gestalttheoretischen Denkens eine neue methodische Perspektive zu eröffnen, um die zunehmend als Aporie empfundenen Widersprüche älterer formtheoretischer Modelle zu überwinden. Ohne die prinzipielle Wirkung interner Gliederungsprinzipien wie motivischer Kontrast- und Symmetriebildung und kadenzialer Einschnitte zu bestreiten, tritt das Interesse an diesen Bau- und Konstruktionsprinzipien zurück. Stattdessen wird mit dem umfassenderen ganzheitlichen Gestaltbegriff der Versuch gemacht, die Wahrnehmung kompositorischer Zusammenhänge zu begründen. Der Vorteil des Gestaltbegriffs liegt dabei in seiner Flexibilität, die es ermöglicht, strukturell sehr unterschiedlich angelegte Phrasen als einheitliche Phänomene zu begreifen. Die Wahrnehmung eines musikalischen Abschnitts als Gestalt wird zudem damit begründet, dass die einzelnen musikalischen Elemente überformenden und damit vereinheitlichenden und zusammenhangsbildenden Kräfte aus dem psychologischen Nachvollzug der musikalischen Bewegung bzw. dem inneren formalen Zusammenhalt hervorgehen. Nur von wenigen Autoren wird die für das

384 Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 204 f.

385 Zur Kontextgebundenheit von musikalischen Phrasen vgl. Westphal, *Der Begriff der musikalischen Form*, 60–65; der Autor illustriert dies an Beispielen der Musik der Wiener Klassik.

386 Vgl. ebd., 76 ff.

Konzept Form in Musik entscheidende Frage thematisiert, inwieweit der Gestaltbegriff auch auf übergeordneter Ebene, d. h. für ausgedehntere, die menschliche Aufmerksamkeitsspanne überschreitende Formabschnitte und ganze Sätze, sinnvoll verwendbar ist. Unabhängig von diesem ungelösten Problem bleibt festzuhalten, dass mit der Gestalttheorie die Wahrnehmung von Form in Musik von der kompositorischen Fixierung dem hörenden Nachvollzug überantwortet wird.

2.3. Theoretische Fundierung ‹energetischer› Form bei Ernst Kurth

2.3.1. Wissenschaftstheoretische Grundlagen

Das wissenschaftliche Werk Ernst Kurths, das zum größten Teil zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges und der «Machtergreifung» der Nationalsozialisten entstand, stieß in dieser Periode im deutschen Sprachraum auf breite Resonanz und wurde nicht nur innerhalb fachlicher Diskurse, sondern auch außerhalb akademischer Kreise so intensiv wie kontrovers rezipiert.³⁸⁷ Als einer der prägenden Vertreter einer «energetischen»³⁸⁸ Musikauffassung entwickelte Kurth, stark be-

³⁸⁷ Vgl. die Aufarbeitung der Rezeption von Kurths *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* in Luitgard Schader, *Ernst Kurths «Grundlagen des linearen Kontrapunkts». Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes*, Stuttgart: Metzler 2001; entlegener Beispiele bringt zuletzt Gordon Kampe, «Misreading» Ernst Kurth – Der Einfluss der Schriften Ernst Kurths auf zeitgenössische Autoren», in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 82)*, hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim: Olms 2014, 213–22. Explizit hinzuweisen ist in Hinblick auf die formtheoretische Fragestellung auch auf Rudolf von Tobel, *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern: Haupt 1930. In dieser Arbeit wendet der Autor Kurths Theorie auf die Musik der Wiener Klassik an und trägt so zu einer Modifikation und substanziellen inhaltlichen Erweiterung von Kurths Theorie bei.

³⁸⁸ Rudolf Schäfke charakterisierte als Erster mit dem Begriff «Energetik» die seinerzeit aktuelle Richtung der Musiktheorie, die Spannungszustände und dynamische Prozesse als essenziellen Bestandteil der Theoriebildung ansah (vgl. ders., «Musikästhetik und musikalischer Einführungsunterricht», in: *Die Musikerziehung 2* [1925]); die Bezeichnung wurde durch seine Monografie *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, 393–450 popularisiert. Schäfke nennt als die drei ersten Hauptvertreter der Energetik Heinrich Schenker (*Harmonielehre* [1906]), August Halm (*Von zwei Kulturen der Musik* [1913] und *Die Symphonie Anton Bruckners* [1914]) und Ernst Kurth (vgl. Schäfke, *Geschichte der Musikästhetik*, 396 ff.). Für eine einführende Darstellung zur energetischen Musiktheorie vgl. auch Lee A. Rothfarb, «Energetics», in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press 2002, 927–55 und Helga de la Motte-Haber, «Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth», in: *Musiktheorie (= Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft 2)*, hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-

einflusst von August Halm,³⁸⁹ einen musiktheoretischen Systementwurf, der auf der These beruht, Musik basiere auf dynamischen Kräften, die aus der Psyche heraus wirken. Die Voraussetzungen, Implikationen und Konsequenzen dieser Prämisse, die Kurth allen seinen Überlegungen zugrunde legt und die sämtliche Bereiche der Musiktheorie affiziert, werden insbesondere in seiner letzten Studie, der *Musikpsychologie*, umfassend thematisiert. Zu seinem Versuch einer theoretischen Absicherung dieser musiktheoretischen Kategorien nahm Guido Adler in einem Ende April 1931 verfassten Brief an den Autor Stellung. Nach einführenden zustimmenden Bemerkungen zu der soeben erschienenen *Musikpsychologie* geht Adler kritischer auf ausgewählte Aspekte ein.³⁹⁰ So kommentiert er sowohl die Grenzen des berücksichtigten historischen Stoffes – Kurth beschränkt sich weitgehend auf Kompositionen des 18. und 19. Jahrhunderts, zielt aber dennoch auf allgemeingültige Prinzipien von Musik ab – als auch Kurths Grenzziehung zwischen Ton- und Musikpsychologie, um schließlich – und darauf scheint der gesamte Passus zu zielen – aus der Perspektive des Historikers eine methodologische Fundamentalkritik an Kurths Begriff der «Hypothese» vorzubringen: «Den auf S. 72/3 hingestellten Begriff der Hypothese bin ich gewohnt in anderer Weise aufzufassen: bei aller wissenschaftlichen Fundierung gelangt die Hypothese nicht zu festen Resultaten und dringt nicht zur These vor.»³⁹¹ In der Tat ist es lohnend, Adlers Bemerkung aufzugreifen und zu erläutern, welche Funktion Kurth der «Hypothese» in seiner wissenschaftlichen Theorie zuweist, um so die folgende Diskussion einiger Grundthesen seiner «energetischen» Musiktheorie und seines davon abhängigen Formkonzepts leichter nachvollziehbar werden zu lassen.

Felisch, Laaber: Laaber 2005, 282–310. – Einige der nachfolgenden Überlegungen zu Kurths Musikpsychologie veröffentlichte der Verfasser bereits in seinem Beitrag «Bewegung – Bewegungsbild – Form» in: *Energie! Kräftespiele in den Künsten*, hg. von Katrin Eggers und Arne Stollberg, Würzburg: Königshausen und Neumann 2021, 353–65.

389 Zu Halms Einfluss auf Kurth vgl. u. a. Lee A. Rothfarb, *August Halm. A Critical and Creative Life in Music*. Rochester: University of Rochester Press 2009, insbesondere Kap. 2, «Formal Dynamism and Musical Logic» (48–71) und, in Hinblick auf Bruckner, Kap. 5, «Third Culture: Bruckner's Symphony» (108–29) sowie Hans-Joachim Hinrichsen, ««Symphoniewegen» und «Zeiten der Hauptform». Die energetischen Bruckner-Deutungen von Ernst Kurth und August Halm» in: *Energie! Kräftespiele in den Künsten*, hg. von Katrin Eggers und Arne Stollberg, Würzburg: Königshausen & Neumann 2021, 337–52.

390 «[...] allein schon jetzt kann ich sagen, dass mich die Eroberung von Neuland in Ihrem Buche bei einer so gewissenhaften Heranziehung der stetig wachsenden Literatur mit wahrer Befriedigung erfüllt, ebenso die Einbeziehung des Stiles in das psychologische Forschungsgebiet, und dass Sie nirgends in einen Gegensatz zu meinen Aufstellungen über Stil und Stilkritik geraten», Guido Adler an Ernst Kurth, 29. April 1931 (Guido Adler, Brief an Ernst Kurth, 29. April 1931; CH-BEMs, Nachlass Ernst Kurth, Korrespondenzen A1.13).

391 Ebd.

Dem in der *Musikpsychologie* entworfenen Begriff der ‹Hypothese› liegt folgende Annahme zugrunde: Psychische Wirklichkeiten basieren zwar auf einzelnen Erfahrungstatsachen, stellen aber einen Zusammenhang höherer Ordnung dar. Die Grundsätze dieser Zusammenhänge sind aus den Erfahrungstatsachen allerdings nicht unmittelbar ableitbar, sondern beruhen auf Hypothesen, die «an der Erfahrung erprobt [werden] und ihr standhalten [müssen], um nicht wissenschaftliche Phantastik zu sein.»³⁹² Hypothesen begreift Kurth also zunächst als ein Erklärungsangebot, das auch einen weitergehenden heuristischen, ja sogar schöpferisch-intuitiven Zug aufweisen kann, insbesondere dann, wenn, so Kurth, das Ziel «größere, über den greifbaren Dingen stehende Erkenntnis»³⁹³ sei. In der Wissenschaftsgeschichte sei im Übrigen die Grenze zwischen ‹erklärender› und ‹heuristischer› Hypothese immer wieder verschoben worden; eine klare Abgrenzung hält Kurth daher weder für sinnvoll noch notwendig.

Bei der Beschäftigung mit musikalischen Phänomenen sieht Kurth eine ausgeprägte Notwendigkeit, mit heuristischen Hypothesen zu arbeiten, da die akustischen Phänomene als äußere Erscheinungsform von Musik die – zumindest nach Kurths Auffassung – zugrunde liegenden, den Zusammenhang stiftenden und daher für die Kunstform Musik konstitutiven psychischen Funktionen nicht unmittelbar erkennen lassen. Insbesondere beruhten diese psychischen Funktionen nicht auf dem kausalen Prinzip «Ursache» – «Wirkung», vielmehr postuliert Kurth eine wechselseitige Beeinflussung von Klang und Psyche, vermittelt im komplexen Prozess des musikalischen Hörens: «Nicht die Klangreize bestimmen die Psyche, sondern diese fügt sich und ihrer Eigenart die Klangreize ein. Ohne jene Grunddisposition des musikalischen Hörens könnte die Musik nicht wesentliche Formen und Verbindungen eingehen.»³⁹⁴ In einer Wendung gegen die Modelle der älteren Tonpsychologie argumentiert Kurth, dass nicht der Ton respektive der akustische Klang eine Wirkung auf den Hörer und dessen Psyche ausübe (also nicht eine äußere Ursache eine Wirkung im Subjekt auslöse), sondern dass die Tonvorstellungen an das innere psychische Erleben gebunden seien; diese wirkten nach außen und realisierten sich partiell in der Klangmaterie:

[...] die Tonvorstellungen, die inneren musikalischen Erregungen schlagen nach außen, indem sie ihr ‹Bild› in der Klangmaterie gewinnen und sich im physikalischen Reiz der Tonerzeugung ändern vermitteln. [...] Musik hat sich niemals aus der Abfolge und Summierung äußerer Tonreize gebildet, sondern aus psychologischen Kraftvorgängen, die nur das klingende Material durchstreichen, sich in ihm darstellen.³⁹⁵

³⁹² Kurth, *Musikpsychologie*, 73.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Ebd., 20 f.

³⁹⁵ Ebd., 21.

Analog zu der Wirkung des oben beschriebenen schöpferischen Vorgangs von innen nach außen gestaltet sich nach Kurth auch die Wahrnehmung des abgeschlossenen musikalischen Kunstwerks durch den Hörvorgang:

Auch bei der Aufnahme des Kunstwerks ist es nur scheinbar anders. Zwar vermittelt es sich durch die Klänge, und erst aus ihnen bildet sich der ganze innere Zusammenhang. Aber eben dieser beruht in der Erfassung der lebendigen Kraftvorgänge, von der einfachsten Melodie bis zu den größten symphonischen Klangauswellungen. Das musikalisch «Hören» setzt demnach erst beim Miterleben dieser inneren Kraftbewegungen ein und gelangt bei wachsender Vertrautheit mit dem Werk auch dazu, in den Tönen nur die Träger, die Äußerungsschicht des wirklichen schöpferischen Atems aufzunehmen.³⁹⁶

Somit ist Musik als Kunst kategorial von dem rein akustischen Klang geschieden. Entscheidend ist, dass Klang nicht «objektiv» registriert wird, es sich also nicht um «akustische Daten» handelt, sondern durch das individuelle Erleben zur Musik umgewandelt wird. Musik bleibt zwar an die physikalischen Bedingungen der Klangerzeugung und physiologischen Bedingungen der Klangwahrnehmung gebunden, aber erst im Prozess des («musikalisch[en]») Hörens wird der Natur des Klanges musikalischer Sinn, d. h. insbesondere Zusammenhang und Ausdruck, verliehen.³⁹⁷ Wie die Kant'sche Erkenntniskritik verlegt Kurth mit dieser Argumentation die Erkenntnis musikalischer Phänomene in das Subjekt. Allerdings entwirft Kurth keine der transzendentalen Kategorienlehre vergleichbare Instanz, sodass sich in seinem Entwurf weitere methodologische Schwierigkeiten einstellen. Desweiteren muss der Einfluss individueller respektive subjektivistischer Anschauung so abgegrenzt werden, dass eine stark subjektive, rein gefühlsmäßig dominierte Wahrnehmung ausgeschlossen oder zumindest deren Einfluss ins Bewusstsein gehoben werden muss, um eine unkontrollierte Vermischung von für die Musik konstitutiver musikpsychologischer Funktionen mit individueller – und daher beliebiger – ästhetischer Gefühlswelt auszuschließen. Gleichzeitig sieht sich Kurth vor die Herausforderung gestellt, die produktive Leistung der Subjektivität in Hinblick auf ihre allgemeine und allgemein verbindliche Leistungsfähigkeit hin zu begründen und prüfen zu müssen.³⁹⁸ Kurths Konzept der

³⁹⁶ Ebd., Fn. 1.

³⁹⁷ Bereits im späteren 19. Jahrhundert wurde intensiv sowohl über die physiologischen Eigenschaften von Tönen als auch über die psychophysische Dimension der akustischen Wahrnehmung geforscht (vgl. dazu die jüngsten Untersuchungsergebnisse von Benjamin Steege, *Helmholtz and the Modern Listener*, Cambridge: Cambridge University Press 2012; Julia Kurland, *Epistemologie des Hörens. Helmholtz' physiologische Grundlegung der Musiktheorie*, Leiden: Fink 2018 sowie Alexandra Hui, *The Psychophysical Ear. Musical Experiments, Experimental Sounds, 1840–1910*, Cambridge [MA]: The MIT Press 2013).

³⁹⁸ An diesem Punkt entzündet sich ein Haupteinwand der Kritik Theodor W. Adornos an Kurths *Musikpsychologie*, der Kurths Werk insgesamt sehr positiv rezensiert und von einem «bedeutendem Buch» spricht. Adorno beklagt aber, dass «diese Subjektivität [...] nicht ihrer

«heuristischen Hypothese» gewinnt dabei nicht nur in seiner *Musikpsychologie*, sondern in seinem gesamten musiktheoretischen Entwurf die Funktion, eine Vorgehensweise abzusichern, die es erlauben soll, zwischen der Alternative einer unliebsamen Beschränkung auf als brüchig erkannte rationalistisch-mechanistische Erklärungsmodelle einerseits und den Phantastereien ungebremster Subjektivität andererseits hindurchzusteuern.

Nun stellt sich zuerst die Frage, wie Kurth seine Vorstellung von Musik und deren Wahrnehmung in seiner Interpretation musikalischer Werke und Prozesse konkret einzulösen sucht. Dabei rückt schnell seine Schlüsselmetapher «Energie», die Kurth mittels eines breiten assoziierten Begriffsfeldes differenziert und ausgestaltet, in den Fokus. «Energie» bezeichnet er neben «Raum» und «Materie» als diejenige psychische Grundgegebenheit, die die notwendige Voraussetzung schafft, akustische Sinneseindrücke zu Musik umzuformen. «Durch sie wird», so schreibt Kurth, «Musik erst aus einem Gehörsvorgang zu einer Welt des Hörens.»³⁹⁹ Wie zu zeigen sein wird, bietet ihm die Metapher «Energie» nämlich die Möglichkeit, den Ursache-Wirkungs-Mechanismus mit der Sphäre des subjektiv-Empfundenen zu verbinden, ohne die Grenzlinie jeweils klar kennzeichnen zu müssen. Damit nutzt Kurth den Energiebegriff geschickt zur Öffnung seines psychisch fundierten Konzeptes von Musiktheorie, das alle Teilbereiche umfasst:

[Der psychische Spannungszustand] wirkt [...] in die gesamte musikalische *Theorie*, die sich demnach als eine *energetische Entwicklung* darstellt und diese in *Aufbau und Entfaltung der klanglichen Erscheinungen nur spiegelt*; diese Auswirkung betrifft aber *alle* Zweige der Musiktheorie, die *Harmonik* ebenso wie die *Melodik* und lineare *Kontrapunktik* und (in gewissen Umformungen) die *Rhythmik*, alle *Formenkunst* und schließlich über die Theorie hinaus die *Ästhetik* und *Stilpsychologie* [...].⁴⁰⁰

historischen Dialektik nach entfaltet [wird], sondern vielmehr der Versuch unternommen [wird], aus dem Wechsel der musikalischen Phänomene einen Grundbestand von Invarianten auszukristallisieren», vgl. Theodor W. Adorno, «Ernst Kurths «Musikpsychologie»» [1933], in: ders., *Musikalische Schriften VI* (= *Gesammelte Schriften* 19), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 350–58, hier 352. Adornos Kritik scheint jedoch nur partiell berechtigt, da Kurth zwar einerseits Kategorien zu entwickeln sucht, andererseits aber kulturell und historisch bedingte Unterschiede von Hörweisen anerkennt: «Schon die akustischen Bedingungen sind bei verschiedenen Völkern und Kulturen verschieden; Tonpsychologie und vergleichende Musikwissenschaft haben mehr dies untersucht, während die innere Aufbauweise einer Gehörswelt noch viel tieferer Verschiedenheit unterliegt», vgl. Kurth, *Musikpsychologie*, 23. Zuzustimmen ist Adorno insofern, als Kurth dieses Programm weniger an Übergangsphänomenen oder Wendestellen der Entwicklung darstellt, sondern sich auf herausragende Repräsentanten historischer Stilepochen (J. S. Bach, Richard Wagner, Anton Bruckner) konzentriert.

³⁹⁹ Kurth, *Musikpsychologie*, 20.

⁴⁰⁰ Kurth, *Romantische Harmonik*, 5 f.

In diesem Zitat aus der 1919 erschienenen Studie *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»* formuliert Kurth nicht nur eine seiner Grundthesen, dass nämlich Musik als Ergebnis dynamischer, energetischer und psychischer Spannungszustände aufzufassen sei, sondern nennt explizit die Konsequenzen dieser Position: Erforderlich sei eine Revision aller Bereiche der Musiktheorie, sowie der Ästhetik und der Stilpsychologie.⁴⁰¹ In diesem Sinne bezeichnet er es als «Kernaufgabe aller Musiktheorie [...], die Umsetzung gewisser Spannungsvorgänge in Klänge zu beobachten.»⁴⁰² Diese Spannungsvorgänge befreit Kurth nicht als primär rational begründete und systematisch erfassbare Phänomene, sie sind gleichermaßen subjektiv wie auch kulturell geprägt und manifestieren sich in individuellen Kunstwerken mit unterschiedlicher Prägnanz.

Kritische und für sein späteres Werk programmatische Einwände gegenüber der zeitgenössischen Musiktheorie entwickelt Kurth bereits in seinem ersten Buch *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. In den Fokus seiner Kritik rückt Kurth in dieser Abhandlung zur theoretischen Harmonik Hugo Riemanns Konzept der «Musikalischen Logik»,⁴⁰³ der ihm als Vertreter einer rationalistischen Musiktheorie gilt.⁴⁰⁴ Riemann charakterisierte in seinem Beitrag «Die Natur der Harmonik»⁴⁰⁵ die theoretische Harmonik als «musikalische Naturforschung», deren Ziel es sei, eine «exakte Theorie der Natur der Harmonik» zu entwickeln, die von der «Kunstlehre», d. h. der angewandten Harmonik bzw. Kompositionslehre, klar abgegrenzt ist. Die theoretische Harmonik beinhaltet nach Riemann drei Teilbereiche, nämlich

401 In *nuce* umreißt Kurth mit dieser Aussage sein gesamtes ambitioniertes wissenschaftliches Projekt, das er in rascher Folge, beginnend mit der Monografie *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* (Bern 1917; ³1922) über die *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»* (1920; ³1923), die zweibändige Brucknermonografie (1925) bis zur *Musikpsychologie* (1931) ausarbeiten sollte (eine geplante und wohl auch in Angriff genommene *Formenlehre* blieb aufgrund seiner schweren Erkrankung unvollendet).

402 Kurth, *Romantische Harmonik*, 2.

403 Vgl. dazu Adolf Nowak, *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 10), Hildesheim: Olms 2015, 195–219.

404 Kurths Einschätzung von Riemanns Theorie ist hier simplifizierend dargestellt. Vgl. zu Riemanns Wissenschaftskonzept u. a. Tobias Janz und Jan Philipp Sprick, «Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns ›Grundriß der Musikwissenschaft‹ nach 100 Jahren», in: *Die Musikforschung* 63 (2010), 113–33. Zu Riemanns Formtheorie vgl. auch das betreffende Kapitel in diesem Band.

405 Hugo Riemann, «Die Natur der Harmonik», in: *Sammlung Musikalischer Vorträge* (Serie IV, Nr. 40), hg. von Paul Graf Waldersee; Leipzig: Breitkopf und Härtel 1882, 159–90. Vgl. zur Bedeutung dieses Essays auch den Kommentar von Benjamin Steege, «‹The Nature of Harmony›: A Translation and Commentary», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, New York: Oxford University Press 2011, 55–65.

(1) die Physik (Akustik), die die Gesetze der «Natur der tönenden Körper» untersucht; (2) die Physiologie, die die Wahrnehmung der Tonempfindungen, vermittelt durch das Ohr, studiert; und (3) die Psychologie als «Natur der Tonvorstellungen und ihrer Verknüpfung».⁴⁰⁶ Kurth begründet das Scheitern von Riemanns Vorhaben mit dem Argument, dass die Theorie einen Beleg des von Riemann geforderten «logisch einheitliche[n] und geschlossene[n] Übergang[es] von der Akustik zur musikalischen Logik»⁴⁰⁷ schuldig geblieben sei; auch Riemanns nicht abschließend ausgearbeitete Überlegungen zur «Lehre von den Tonvorstellungen» [1914/15] würden zur Klärung dieses Punktes wenig beitragen.⁴⁰⁸ Damit schließt Kurth an die Auffassung von Adler und Carl Stumpf an, die um 1911 in *Der Stil in der Musik* (Adler) respektive in zeitgleichen Publikationen zur Tonpsychologie⁴⁰⁹ (Stumpf) die Erforschung der Tonvorstellungen als Desiderat der wissenschaftlichen Forschung herausstellten und die Klärung der Funktionsweise «musikalischer Denkvorgänge» als Aufgabe einer zukünftigen Musikpsychologie bezeichneten.⁴¹⁰ Folgerichtig umreißt Kurth die Problemstellung der Musikpsychologie in Abgrenzung von der Tonpsychologie wie folgt:

Die Tonpsychologie untersucht die Oberschicht des Hörens, die Musikpsychologie die Tiefenschicht; jene verweilt in der Nähe des eigentlichen «Gehörs», diese beim psychologisch bedingten «Hören», das sich eben mit diesem Worte gar nicht erschöpft; für jene ist das Ohr analysierendes Organ, für diese Organ einer zusammenfassenden Geistestätigkeit.⁴¹¹

⁴⁰⁶ Riemann, «Die Natur der Harmonik», 160.

⁴⁰⁷ Kurth, *Voraussetzungen*, 6. Vgl. dazu auch die Kontroverse um Riemanns Beitrag «Ideen zu einer «Lehre von den Tonvorstellungen»», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 21/22 (1914/15), 1–26. Zum Problem des «Dualismus» vgl. auch Ludwig Holtmeier, «The Reception of Hugo Riemann's Music Theory», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, New York: Oxford University Press 2011, 3–54.

⁴⁰⁸ Vgl. dazu auch die Kontroverse zwischen Riemann und Kurth (Hugo Riemann, «Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1/1 [1918–19], 26–39 und Ernst Kurth, «Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunktes. Eine Erwiderung», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1/3 [1918–19], 176–82) sowie als frühes Rezeptionsdokument Ernst Bücken, «Ernst Kurth als Musiktheoretiker», in: *Melos* 46/7–8 (1924/25), 358–64.

⁴⁰⁹ Carl Stumpf, «Konsonanz und Konkordanz», in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 6 (1911), 116–50.

⁴¹⁰ Vgl. dazu Luitgard Schader, «Musiktheorie als Objektivation von psychischen Energievorgängen». Ernst Kurths Linearer Kontrapunkt», in: *Philosophie des Kontrapunktes* (= *Musikkonzepte Sonderband*), hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2010, 162–77, insbesondere 168.

⁴¹¹ Kurth, *Musikpsychologie*, 51.

Kurths Forschungsinteresse richtet sich also auf die Untersuchung der psychologischen und mentalen Vorgänge, die unseren Verstehensprozess von Musik bestimmen. Dabei verfolgt Kurth kein empirisches Forschungsprogramm, sondern entwickelt seine Theorie unter Rückgriff auf Methoden und Erkenntnisse, die in unterschiedlichen Disziplinen zu seiner Zeit *en vogue* waren. In der Rezeption wurde Kurths eklektizistische Verfahrensweise vielfach kritisiert: Hingewiesen wurde insbesondere auf eine unkritische Vermischung divergierender und unvereinbarer musiktheoretischer Traditionen;⁴¹² zudem finden sich in seinem Werk Bezüge auf so unterschiedliche ideengeschichtliche Konzepte wie die Willensmetaphysik Arthur Schopenhauers, den Intuitionismus Henri Bergsons oder die «Einfühlung» als historische Methode nach Wilhelm Dilthey.⁴¹³ Kurths Aufgreifen von Erklärungsmodellen aus unterschiedlichen Disziplinen wie Philosophie, Psychologie, Psychoanalyse und allgemeiner Geistesgeschichte bietet ihm die Möglichkeit, unter Anschluss an den aktuellen Diskurs Lösungsstrategien zu entwickeln, die die Aporien des konventionellen Riemann'schen Formbegriffs um-

412 Vgl. Ludwig Holtmeier, «Die Erfindung der romantischen Harmonik. Ernst Kurth und Georg Capellen», in: *wagnerspectrum* 2 (2005), 125–42. Gleichzeitig veröffentlicht in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt, Martin Ullrich, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005, 114–28.

413 Einen guten Überblick über die Verbindung von Kurths theoretischem Werk zu verschiedenen intellektuellen und kulturellen Strömungen seiner Zeit bietet Lee A. Rothfarb, «Ernst Kurth in Historical Perspective: His Intellectual Inheritance and Music-theoretical Legacy», in: *Gedenkschrift Ernst Kurth: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 6/7 (1986/87), 23–42. Andere wichtige Beiträge desselben Autors über Kurths Musiktheorie schließen die Monografie *Ernst Kurth as Theorist and Analyst* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1988) und seine Einführung in die Ausgabe ausgewählter Schriften *Ernst Kurth: Selected Writings*, hg. und übers. von Lee A. Rothfarb (Cambridge: Cambridge University Press 1991) ein. Auf Kurths Partizipation an verschiedenen zeitgenössischen Strömungen wurde bereits in frühen Besprechungen hingewiesen. So nennt Theodor W. Adorno «Gestaltpsychologie» als methodologische Grundlage, aber auch «vitalistischen Irrationalismus» in Anlehnung an Wilhelm Dilthey (vgl. ders., «Ernst Kurths <Musikpsychologie>», 356 f.). Kurth selbst rekurriert bereits in seinen ersten Schriften auf Schopenhauers Idee vom «Wesen der Musik als unmittelbaren Abbilds des Willens selbst» (Kurth, *Linearer Kontrapunkt*, 4, Fn. 1); dieser explizite Bezug auf den Schopenhauer'schen Willensbegriff, dessen Bedeutung für Kurths Konzept nicht abschließend geklärt ist, tritt später zurück und wird weitgehend durch den Rekurs auf das unterbewusste Psychische ersetzt (zur allgemeinen Entwicklung des Willens-Begriffs im 19. und 20. Jahrhundert vgl. den Eintrag «Wille» von G. Gabriel, H. Hühn und S. Schlotter im *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 12, Basel: Schwabe 2004, Sp. 783–93). Für einen starken Einfluss Sigmund Freuds argumentiert Brian Hyer in «Musical Hysteria», in: *19th-Century Music* 14/1 (1990), 90–94.

gehen und sich zu einem Gegenentwurf eines Formkonzepts zusammenschließen.⁴¹⁴

Zwei Aspekte erweisen sich für die Untersuchung der Konzeptualisierung musikalischer Form von besonderer Relevanz. Kurth strebt zwar die Begründung allgemeiner musikalischer Gesetze an, betont jedoch unter Einfluss seines ehemaligen akademischen Lehrers und Mentors Adler die herausragende Bedeutung wechselnder historischer Stile sowie die Bedeutung individueller Kunstwerke für sein theoretisches Konzept. Angestrebt wird eine «enge Verbindung theoretischer Studien mit stilpsychologischen Voraussetzungen»,⁴¹⁵ durch die die Relation zwischen Theorie und Kunst, verstanden als «lebendige Kunst»,⁴¹⁶ im Bereich der Kunstreflexion und Theoriebildung wieder angemessen etabliert werden soll:

Alle Ausdruckserscheinungen in der Kunst nennt man daher, weil sie sich nur gleichnishaft offenbaren, *Symbole*, «Sinn-Bilder», d. h. sinnliche Ausdrucksbilder des Seelischen. So ist auch die musikalische Technik selbst, *als Ganzes* genommen, *Symbol*, indem sie in allen ihren Wandlungen durch die verschiedenen Stilperioden mit ihrer gesamten Charakteristik und mit ihren vielfachen Einzelmerkmalen nur einen tieferen künstlerischen Gestaltungswillen zum Ausbruch hervordringen läßt. Der künstlerische Schaffensvorgang, dessen Vollkraft nur zersprengt in die Ausdrucksform hineinklingt, ist darum stets auch nur aus einem Zurückfühlen ins Unbewußte zu erfassen, aus einer Resonanzfähigkeit für die lebendigen Kräfte, die sich ans Licht des Kunstwerks verloren haben.⁴¹⁷

Indem Kurth die klassischen Gegenstandsbereiche von Kompositionslehre resp. musikanalytischer Werkbetrachtung (Melodie, Harmonie, aber auch Kompositionstechniken und Satzbilder) als «Symbol»,⁴¹⁸ d. h. als defizitäre, weil nur gleich-

⁴¹⁴ Die für Kurth so zentralen Kategorien «Energie» und «Kraft», die lange in der Musiktheorie obsolet waren, sind jüngst in der nordamerikanischen musiktheoretischen Diskussion wiederbelebt und auf ihr analytisches und theoriebildendes Potenzial geprüft worden. Vgl. insbesondere Steve Larson, *Musical Forces. Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington: Indiana University Press 2012 sowie Robert S. Hatten, «Musical Forces and Agential Energies: An Expansion of Steve Larson's Model», in: *Music Theory Online* 18/3 [2012], <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.3/mto.12.18.3.hatten.html> (14. 8. 2017), Seth Monahan, «Action and Agency Revisited», in: *Journal of Music Theory* 57/2 [2013], 321–71, und als theoretische Untermauerung seiner früheren Forschungen Robert S. Hatten, *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington: Indiana University Press 2018. Vgl. zur Vorgeschichte dieser Kategorien auch Rafael Köhler, *Natur und Geist: Energetische Form in der Musiktheorie*. Stuttgart: Steiner 1996.

⁴¹⁵ Kurth, *Romantische Harmonik*, XI.

⁴¹⁶ Ebd.

⁴¹⁷ Ebd., 9.

⁴¹⁸ Sowohl einzelne Parameter oder Ausschnitte des musikalischen Satzes, aber auch umfassende Satzbilder können als Symbol gedeutet werden. Dabei greift Kurth für die Deutung des Symbols nicht allein auf den (äußeren) Kontext des jeweiligen musikalischen Phänomens zurück, sondern zieht auch generelle Aspekte wie die (mutmaßliche) psychologische Disposition

nishafte «sinnliche Ausdrucksbilder des Seelischen» interpretiert, stellt er die Erfolgsaussichten einer Musiktheorie, die sich an positivistischen, an den Methoden der Naturwissenschaften ausgerichteten Vorstellungen orientiert, grundsätzlich infrage. Dieser Punkt leitet direkt zum zweiten Aspekt über: Kurths Musikbegriff ist dualistisch angelegt und differenziert zwischen einer Innen- und Außenseite der Musik, zwischen dem «seelischen» und «sinnlichen», zwischen Kraft und Energie⁴¹⁹ einerseits, gegenüber der schattenhaften Manifestation dieser inneren Dynamik im Klang andererseits. Klang wird bestimmt als eine reduzierte Erscheinung grundlegender und hochkomplexer innerer psychologischer Prozesse. Da sich das Forschungsinteresse der Musiktheorie auf das Wesen der Musik richten muss, rückt Kurth die nach seinem Verständnis zugrundeliegenden und motivierenden psychologischen Kräfte in das Zentrum der Untersuchung.⁴²⁰

Die Musik ist daher keine Spiegelung der Natur, sondern das Erlebnis ihrer rätselhaften Energien selbst in uns; die Spannungsempfindungen in uns sind das eigentümliche Verspüren von gleichartigen lebendigen Kräften, wie sie sich im Uranfang alles physischen und organischen Lebens offenbaren.⁴²¹

Im Anschluss an diese Diagnose fordert Kurth eine neue Konzeption von Musiktheorie, die zwischen «Erscheinungsform» des «Klanges» und den «unterschweligen Kräften» der Musik differenziert.⁴²²

Mit seinem auf einem Dualismus zwischen Innenwelt und Außenwelt, unbewusst und bewusst, seelischen und sinnlichen Inhalten basierenden Musikbegriff eröffnet Kurth neue Fragestellungen. Während Akustik und Tonpsychologie bei der materiellen Seite des Tons beginnen und die Wirkung der Schallwellen

eines Zeitstils als maßgebliche Kriterien heran. Zu welchen weitreichenden und auch angreifbaren Auslegungen Kurth kommt, zeigt exemplarisch der Abschnitt «Der Klang als Symbol» in *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, vgl. ebd., 81–96.

⁴¹⁹ Eine eindeutige Abgrenzung zwischen den Begriffen «Energie» und «Dynamik» nimmt Kurth nicht vor. Tendenziell assoziiert er den Begriff «Energie» mit dem Bereich des Melodischen und Linearen; der Begriff «Dynamik» ist das Resultat des Zusammenwirkens von energetischen Spannungen, z. B. in einem Akkord (vgl. Kurth, *Bruckner*, I:274, Fn. 1).

⁴²⁰ «Nicht die neuere Natur und aller Aufbau physikalisch vorgebildeter Grundformen ist Schöpfer der Harmonik, sondern die innere, psychische Natur», ebd., 2.

⁴²¹ Ebd., 5.

⁴²² «Erscheinungsform» des «Klanges» bedeutet in diesem Zusammenhang zunächst ganz allgemein «akustische Realisierung»; Eigenschaften von Klängen (wie Stärke, Masse, Gewicht, etc.) werden jedoch zum Gegenstand differenzierter Analyse, da Kurth diese Aspekte ebenfalls als symbolischen Ausdruck psychischer Spannungen deutet. Damit wird «Klang» zu einer wesentlichen Kategorie musikalischer Form aufgewertet (vgl. dazu auch Alessandro Cecchi, «Verso una teoria delle strumentazione romantica: il rapporto tra forma e timbo in Ernst Kurth», in: *Il Saggiatore Musicale* [2012], 19/1, 41–73).

auf das Gehör sowie den Reiz und die daraus resultierende Empfindung untersuchen, also von der physikalischen Tonentstehung ausgehend Fragen der Tonphysiologie thematisieren, vertritt Kurth mit seinem Konzept von Musikpsychologie eine gegenteilige Perspektive: Akustische Wahrnehmung bestimmt er in seiner *Musikpsychologie* nicht als einen ausschließlich rational zu erklärenden, passiven Prozess. Vielmehr werden die wahrgenommenen akustischen Reize durch «psychisch verarbeitende Kräfte» zu einer Scheinvorstellung.⁴²³ Die sich mit Tonvorstellungen verbindenden Assoziationen wie Plastizität, Elastizität, Gravitation, Stofflichkeit, Räumlichkeit, Energieaufspeicherung etc. sind keine physischen Realitäten, aber dennoch für das Verstehen von Musik konstitutive Momente.⁴²⁴ Kurth begründet diese «Materialisierung» in *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»* durch eine musikalischen Klängen und Klangbewegungen zugrunde liegende Bewegungsspannung, die als Symbole in der Erscheinung greifbar werden.⁴²⁵

Diese Tonvorstellungen werden von unserer Psyche beeinflusst und komplementieren und modifizieren die physikalische Wahrnehmung des Tones:

Wenn eine Saite schwingt, Beitöne erzeugt und fortpflanzt, so ist das der Klang; daß aber Spannung und Gravitationen ihn durchsetzen, – das sind *wir*, darin spiegelt sich nicht das klingende Phänomen, sondern unsere Psyche. Die Lehre von den Tonempfindungen sieht nur die Lebensenergie, die wir vom Ton empfangen; es gibt aber auch eine, die wir dem Ton einhauchen. Jene Erscheinungen sind also in der realen Außenwelt nicht vorhanden und erst psychisch eine Realität.⁴²⁶

Die Untersuchung der Relation dieser beiden Bereiche und ihrer Wirkungsweise kann als ein zentrales Anliegen von Kurths musiktheoretischem Projekt beschrieben werden. Musik – Kurth hat ausschließlich westeuropäische Kunstmusik im

423 Kurth, *Musikpsychologie*, 9.

424 Vgl. ebd., 11.

425 Vgl. Kurth, *Romantische Harmonik*, 88: «Die musikalischen Klangeindrücke äußern sich als der Stoff, der die unterklanglichen Kräfte in ihre Gestaltung, ihre sinnliche Vermittlung aufnimmt und unterliegen damit in unserem Empfinden einer «Materialisierung» [...]. Alle diese immanenten Empfindungen der «Materie», die Dehnbarkeit, Schwere, auch die Verschmelzungsfähigkeit u. s. f. gehören im weitesten Sinne der «Symbolik» der Musik an, denn sie sind überhaupt nur Erscheinungsmerkmale, die in sie hineinschwingen.» – Ergänzend erläutert Kurth an anderer Stelle das Zusammenwirken von Materieempfindung und Bewegungsspannungen für das Musikempfinden: «Denn die innere Dynamik des Klanges ist eine zweifache; zu den Energien der Bewegungsspannungen selbst kommen die klanglichen Materieempfindungen und ihre Dynamik. Daß wir die an sich immateriellen Toneindrücke aber als Materie, d. h. mit Scheineindrücken von Masse, Gewicht, Kompaktheit behaftet und unlösbar verknüpft empfinden, ist ein[e] Folgeerscheinung davon, daß der Grundvorgang allen Musikgefühls in Bewegungsspannungen beruht; es ist die von der psychischen Urkraft erweckte Gegenempfindung von Materie, Widerstand der Auswirkung», vgl. ebd., 261.

426 Kurth, *Musikpsychologie*, 11 f.

Blick, und es bleibt offen, ob er es für möglich gehalten hätte, seine Konzeption auf nicht-europäische Musik zu übertragen – nimmt ihren Ausgang in unbewussten, psychischen Spannungen, die sich als Bewegungsvorgänge durch Klänge äußern. Diese beiden Seiten, Innenwelt und Außenwelt, stehen dabei in keinem Abbildungsverhältnis: Die klangliche Außenseite repräsentiert nur eine partielle, rudimentäre Schicht komplexer Spannungsvorgänge.⁴²⁷ Indem Kurth die Spannungen aus der phänomenalen äußeren Welt in das Subjekt verlegt, stellt sich die Frage, wie die Kategorie «wir» in diesem Entwurf konzipiert ist. Rhetorisch baut Kurth mit dem Subjekt «wir» eine Nähe zwischen ihm als Autor und dem Leser auf, die von Beginn an Übereinstimmung suggeriert, gleichzeitig aber die Deutungshoheit dem Verfasser überlässt. Tatsächlich bleibt in Kurths Darstellung jedoch ungeklärt, wie sich die angenommene Verschmelzung der Perspektiven zwischen Autor und Leser konstituiert. Damit setzt Kurth sich dem Vorwurf aus, dass alle Grundkategorien, mittels derer die Transformation des (psychischen) Spannungsvorganges in die «Materie», den Ton, beschrieben werden (so zum Beispiel «Kraft», «Energie», «Spannung» und «Bewegung») möglicherweise subjektiv und infolgedessen nicht allgemeingültig sind. Eine weitere Unschärfe ergibt sich durch Kurths Verwendung der Energie-Metaphorik selbst. Der naheliegende Bezug auf die Terminologie der Physik und physikalischer Phänomene wird von Kurth selbstkritisch hinterfragt. Einerseits nennt er die Physik das einzige Gebiet, in dem «Kraft» und Energiezustände eine wichtige Rolle spielen.⁴²⁸ Andererseits nennt er als Differenzen zwischen musikalischen und physikalischen Energien erstens die zugrundeliegende Materie und zweitens die verschiedenen Raumbegriffe, die sich auch im unterschiedlichen Verhältnis zum wahrnehmenden Subjekt zeigen: «[W]as in der äußeren Welt als Kraftvorgang erkannt wird und ihrer Materie als Eigenschaft innewohnt, lebt im musikalischen Fühlen als Drang.»⁴²⁹ Die Wahrnehmung des physikalischen Energie- und Kraftbegriffs lässt sich mechanistisch-rational erklären, der psychologische Energiebegriff basiert auf dynamisch-erlebbarer Empfindungen.⁴³⁰ Denn während physikalische Energien und Kräfte auf die Materie wirken und so messbar sind, handelt es sich bei dem psychologischen Energiebegriff um eine «Tatsache der inneren Erfahrung», die spürbar und beschreibbar, nicht aber exakt bestimmbar ist. Allerdings argumentiert Kurth, dass, sofern wir physikalische Kräfte nicht be-

427 Vgl. Kurth, *Romantische Harmonik*, 4 f.

428 «In der Tat lässt sich das Wesen der Musik und psychischer Kräfte weniger durch Vergleiche mit andern Sinnesgebieten erfassen als durch Vergleiche mit dem einzigen anderen Kraftgebiet, das wir kennen: der Physik», Kurth, *Musikpsychologie*, 98. Dabei erfolgte zu Beginn des 20. Jahrhunderts durch die Quantenhypothese Max Plancks (1900) und die Relativitätstheorie Albert Einsteins (1915) eine vielbeachtete Weiterentwicklung des physikalischen Energiebegriffs.

429 Kurth, *Musikpsychologie*, 98.

430 Vgl. ebd., 98 ff.

obachten und messen, sondern uns diese vorstellen, diese imaginierten physikalischen Kräfte durch psychische Konditionen beeinflusst werden.⁴³¹ Über diesen Sonderfall hinaus plädiert Kurth trotz der kategorialen Unterscheidung zwischen physikalischem und psychischem Kraftbegriff in der *Musikpsychologie* dafür, dass sein Gebrauch energetischer Terminologie über eine «ästhetische Analogie»⁴³² hinausgehe und auf substantielle Ähnlichkeiten der Auffassung physikalischer und musikalischer Phänomene verweise. Es wird also im Folgenden zu prüfen sein, wie Kurth den Energie- und Kraftbegriff, der auch für sein Formverständnis konstitutiv ist, definiert und anwendet und zwischen einer vorgestellten produktiven Subjektivität und allgemeinen Gesetzen vermittelt. Als eine wichtige Komponente innerhalb seiner wissenschaftlichen Methodik kann die «Intuition» identifiziert werden, der Kurth im wissenschaftlichen Vorgehen einen breiten Raum zugesteht. Daher sind zunächst die Herkunft und Funktion dieses zentralen Konzepts zu erörtern.

2.3.2. Die Funktion von «Intuition»

In der Tat betrachtet Kurth Intuition als notwendigen Bestandteil wissenschaftlicher Untersuchung: «[...] unsere gesamte Musiktheorie [kann] neben einem objektiv wissenschaftlichen auch eines gewissen instinktiven Charakters nicht entbehren.»⁴³³ Kurths charakteristische wie symptomatische Sprache – seine Schriften sind von Begriffen wie «Erlebnis», «Energie», «Spannung» und «lebendige Kräfte» durchdrungen – deuten darüber hinaus auf eine Nähe zur populären Lebensphilosophie hin. In Zentraleuropa entfaltete die Lebensphilosophie als eine der prägenden Strömungen im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts insbesondere außerhalb der akademischen Philosophie eine breite und vielschichtige Wirkung. Inhaltlich und terminologisch nicht klar umrissen, ziehen lebensphilosophische Entwürfe ihre Legitimation partiell aus ihrer Konzeption als Gegenentwurf zum konventionellen und etablierten Gesellschafts- und Wissenschaftsbild; der zentrale Begriff «Leben» wirkt als «kultureller Kampfbegriff» und «Paro-

431 «Denn wenn wir uns eine physikalische Kraft *vorstellen*, so beruht das eben doch nicht so ausschließlich darin, daß wir auf sie aus ihren Auswirkungen zurückschließen; wir fühlen irgendein Drängen, Wollen, eine Lebensströmung, kurz schöpferisches Kraftempfinden in sie hinein [...] Wir erfüllen die Physik, das ganze Kraftsystem der äußeren Welt, mit einer inneren Dynamik, wie sie auch in der Musik waltet, ohne diese darum zu einer Physik der Psyche zu vergrößern», Kurth, *Musikpsychologie*, 107 f.

432 «Kurz, das Wort «Analogie» geht über den Sinn bloßen ästhetischen Vergleichs hinaus und weist auf gewisse tiefe Gemeinsamkeiten der Kraftzustände, die sich in Tönen fangen, mit den außermusikalischen», Kurth, *Musikpsychologie*, 99.

433 Ernst Kurth, *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*. Bern: Drechsel 1913; Reprint mit einem Nachwort von Carl Dahlhaus, München: Katzschichler, 21973, 6.

le».⁴³⁴ Assoziiert werden mit dem Lebensbegriff als Gegenentwurf zum Verstandes- und Vernunftbegriff Kategorien wie Erlebnis, Dynamik und Kreativität, die als tragende Komponenten der alternativ zum rationalistischen, strukturierten und fortschrittsgläubigen Weltbild angebotenen Lebens- und Weltentwürfe betrachtet werden. Doch das in der Breitenwirkung so erfolgreiche Deutungsangebot der lebensphilosophischen Richtungen erfährt auch harsche Kritik: So brandmarkt der Neukantianer Heinrich Rickert 1920 die Lebensphilosophie als «Modeströmung unserer Zeit», die elementare Grundlagen philosophischen Denkens wie klare begriffliche Definitionen zentraler Termini und logische Argumentation missachte und daher keine philosophische Disziplin im engeren Sinne darstelle.⁴³⁵

Nicht nur im journalistischen Schrifttum, sondern auch in der Musikwissenschaft und Musiktheorie hinterlässt die Lebensphilosophie zahlreiche Spuren, die sich im fachlichen Diskurs verfolgen lassen. Allerdings gestaltet sich ein stringenter Nachweis der häufig diffusen und assoziativen lebensphilosophischen Strömung auf die intellektuelle Physiognomie eines Gelehrten oder auf einen ausgearbeiteten theoretischen Entwurf schwierig. Bei Kurth gibt es jedoch klare begriffliche und konzeptuelle Hinweise, dass er nicht nur allgemein von der Zeitströmung Lebensphilosophie beeinflusst wurde, sondern das Gedankengut eines der herausragenden Repräsentanten der lebensphilosophischen Richtung, Henri Bergson, «de[s] intellektuellen Star[s] seiner Epoche»⁴³⁶ (Gilles Deleuze) rezipiert hat.⁴³⁷

Kurths Zurückweisung des Objektivitätsideals der Naturwissenschaften als alleinige zureichende Bedingung für Musiktheorie geht mit der These einher, dass ein weiteres Verfahren, das er als «instinktiven Charakter» bezeichnet, dazu ergänzend herangezogen werden muss. Kurth begreift diese kontrastierenden Anschauungsweisen, die «objektiv wissenschaftliche» und «instinktive» einerseits als paradigmatisch voneinander unterschieden, andererseits aber als kom-

434 Herbert Schnädelbach, *Philosophie in Deutschland 1831–1933*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983, 172.

435 Heinrich Rickert, *Die Philosophie des Lebens: Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*, Tübingen: Mohr 1920, 3–16.

436 Gilles Deleuze, *Henri Bergson zur Einführung*, Hamburg: Junius 1989 [orig. franz. Paris 1966], 13.

437 Rickert bezeichnet Bergson als authentischsten zeitgenössischen Vertreter der Lebensphilosophie (vgl. Rickert, *Philosophie des Lebens*, 22). Kurths Rezeption von Bergsons Philosophie diskutiert bereits Wolfgang Krebs, *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie* (= *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft* 28), Tutzing: Schneider 1998, 304–11. Die folgende Passage orientiert sich an Überlegungen, die der Verfasser auch in seinem Aufsatz «Constructive and Destructive Forces: Ernst Kurth's Concept of Tonality», in: *Tonality 1900–1950. Concept and Practice*, Stuttgart: Steiner 2012, hg. von Felix Wörner, Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht, 125–39 dargestellt hat.

plementär. Eine wissenschaftstheoretische Unterscheidung zwischen den Untersuchungsprinzipien «wissenschaftlich-objektiv» und «instinktiv» werden bereits um 1900 von Bergson als Teil seines metaphysischen Konzeptes formuliert. In seinem international breit rezipierten Essay «Introduction a la métaphysique» (1903)⁴³⁸ kritisiert Bergson die Methodologie der Naturwissenschaften, die durch Analyse und vergleichende Kategorisierung von Objekten und Elementen wissenschaftliche Erkenntnisse formulieren, als einseitig und unzureichend.⁴³⁹ Bergsons Kritik richtet sich auf mehrere Aspekte: Erstens, die analytische Methode nimmt zwar ihren Untersuchungsgegenstand aus verschiedenen Perspektiven in den Blick, bleibt jedoch ausschließlich auf die Oberfläche der Objekte fokussiert; zweitens handelt es sich bei der analytischen Vorgehensweise um einen nicht abschließbaren Prozess, dessen Ergebnisse daher unvollständig bleiben müssen. Denn jede neu hinzugefügte Perspektive oder Kategorie vermehrt zwar unser Wissen des Objektes, verändert aber gleichzeitig unsere fortwährend unabgeschlossene Vorstellung desselben:

Dagegen ist die Analyse die Operation, die den Gegenstand auf schon bekannte Elemente zurückführt, d. h. auf Elemente, die dieser Gegenstand mit anderen gemeinsam hat. Analysieren besteht also darin, eine Sache als Funktion von dem, was nicht sie selbst ist, auszudrücken. Jede Analyse ist so eine Übersetzung, eine Entwicklung in Symbolen, eine Vorstellung, die man von verschiedenen aufeinanderfolgenden Gesichtspunkten gewinnt, von denen aus man ebenso viele Beziehungen zwischen dem neuen Gegenstand, den man untersucht, und anderen, die man schon zu kennen glaubt, festzustellen sucht. In ihrem ewig unbefriedigt bleibenden Bestreben, den Gegenstand zu umfassen, um den sie verdammt ist zu kreisen, häuft die Analyse endlos die Gesichtspunkte, um die immer unvollständig bleibende Vorstellung auszufüllen, variiert unaufhörlich die Symbole, um die immer unvollkommene Übersetzung zu vervollkommen. Sie geht so ins Unendliche weiter.⁴⁴⁰

Um diese Defizite zu kompensieren, fordert Bergson die Ergänzung dieser Herangehensweise durch «Intuition». Wie die folgende Passage aus der «Einführung in die Metaphysik» darlegt, soll sich die intuitive Methode im Gegensatz zur etablierten rationalen Analyse auf das «Wahre» und das «Wesen» des Objektes richten:

Es folgt daraus, dass ein Absolutes nur in einer Intuition gegeben werden kann, während alles übrige zum Bereiche der Analyse gehört. Wir bezeichnen hier als Intuition die Sympathie, durch die man sich in das Innere eines Gegenstandes versetzt, um mit dem, was er

⁴³⁸ Henri Bergson, «Einführung in die Metaphysik», in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993, 180–225. Französische Erstveröffentlichung in *Revue de métaphysique et de morale* [1903]; ins Deutsche übertragen von R. Bendoricq (Jena: Diederichs 1909).

⁴³⁹ Ebd., 183 f.

⁴⁴⁰ Ebd.

Einzigartiges und infolgedessen Unausprechliches an sich hat, zu koinzidieren. [...] die Intuition, wenn sie möglich ist, ist ein einfacher unteilbarer Akt.⁴⁴¹

Bergsons Idee von Intuition unterscheidet sich von dem umgangssprachlichen Gebrauch des Wortes, der Intuition häufig als Gegenbegriff zu Verstand auffasst. Für Bergson handelt es sich bei Intuition um eine ausgearbeitete philosophische Methode, die aus seinen Untersuchungen zum Begriff der «Dauer» hervorgeht.⁴⁴² Ausgangspunkt von Bergsons Überlegungen ist seine Beobachtung, dass in der Wissenschaft «die Dauer sich mißt durch die Bahn eines beweglichen Körpers, und daß die mathematische Zeit eine Linie ist».⁴⁴³ Doch eine gemessene Linie, so argumentiert Bergson, ist unbeweglich, etwas Fertiges, Zeit aber ist Bewegung, etwas Werdendes. Mit der sogenannten wissenschaftlichen Methode können daher nur Zeitintervalle gemessen werden oder «Momente, d. h. im Grunde virtuelle Ruhepunkte der Zeit»,⁴⁴⁴ nicht aber die «Dauer» selbst. Wie, so fragt Bergson, kann die gefühlte und erlebte Dauer, die wir alle erfahren, die aber offenbar von der Wissenschaft ausgeklammert wird, beschrieben werden?⁴⁴⁵ Um den Weg für eine positive Antwort auf diese Frage vorzubereiten, untersucht Bergson zunächst unseren Gebrauch der Konzepte «Dauer», «Bewegung» und «Veränderung» und benennt folgende Schwierigkeiten: Erstens greifen wir bei der Beschreibung von Dauer, d. h. einer zeitlichen Ausdehnung, auf Metaphern des Raumes zurück, versuchen also, ein Zeitphänomen mit Kategorien des Raumes darzustellen. Zweitens konstatiert Bergson Defizite bei den Kategorien «Bewegung» und «Veränderung». Unser Verstand beschreibt Bewegung als einen Durchgang eines Objektes durch Positionen, die aufeinander folgen. Hebe ich meinen Arm – um ein bekanntes Beispiel Bergsons aufzugreifen – so durchläuft dieser eine Anzahl von Punkten, die beliebig vermehrt werden können; von außen scheint es sich um eine teilbare Linie zu handeln. In meiner inneren Wahrnehmung handelt es sich jedoch um eine einfache, unteilbare Bewegung.⁴⁴⁶ Eine analoge Situation konstatiert Bergson bei «Veränderung»: Unser Verstand teilt «Veränderung» in «aufeinanderfolgende und distinkte Zustände»⁴⁴⁷ und übersieht die Tatsache, dass Veränderung ein kontinuierlicher und unteilbarer Prozess sei.

Bergson bezeichnet diesen Akt der inneren Wahrnehmung als «Intuition». Während Analyse, wie oben dargestellt, vergeblich versucht, durch Zerlegen,

441 Ebd.

442 Vgl. Bergson, «Einleitung (Zweiter Teil)» [1922], in: *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 2008, 42–109, ins. 42, sowie Deleuze, *Henri Bergson*, 23–51.

443 Bergson, «Einleitung (Erster Teil)» [1922], 22.

444 Ebd., 23.

445 Vgl. Bergson, «Einleitung (Erster Teil)», 23.

446 Vgl. Bergson, «Einführung in die Metaphysik», 183; 203 f.

447 Bergson, «Einleitung (Erster Teil)», 27.

Vergleichen und Symbole etwas vollständig zu fassen, da sie sich durch die rationale Annäherung vom Wesen des Untersuchungsgegenstandes entfernen muss, versteht Bergson Intuition als einen einfachen, unteilbaren Akt, der zu einem methodologischen Schlüsselbegriff entwickelt wird. Dass die Fähigkeit zur Intuition *in nuce* jedem Individuum gegeben ist, erkennt Bergson als einen wichtigen Aspekt des intuitiven Prinzips, das dennoch als Methode entwickelt und entfaltet werden müsse. Als Beleg führt Bergson an, dass jeder zumindest eine Wirklichkeit kennt, die durch den Akt der Intuition wahrgenommen wird und sich somit jedem ein unmittelbarer Zugang zu diesem Prinzip eröffnet: «[...] wir erfassen [...] die eigene Person in ihrem Fluss durch die Zeit.»⁴⁴⁸ Von hier erschließt sich gleichzeitig Bergsons Konzept der Dauer (*durée*): Das Ich dauert – aber nicht indem es unverändert, gleichsam statisch gegeben ist, sondern indem es einem kontinuierlichen Wandel unterliegt. Dass dieser kontinuierliche Wandel nicht zu einem Zerfall unserer Wahrnehmung oder unseres Ichs führt, hängt mit der Funktion des Gedächtnisses zusammen: Die Gegenwart ersetzt nicht die Vergangenheit, sondern «die Gegenwart schließt das unaufhörlich wachsende Bild der Vergangenheit deutlich in sich ein.»⁴⁴⁹

Auch bei der Annäherung an einen in der Dauer gegebenen Gegenstand versagen Analyse und abstrakte Begriffe:

So glauben wir, eine wahrheitsgetreue Vorstellung der Dauer zu bilden, indem wir die Begriffe der Einheit, der Vielheit, der Kontinuität, der endlichen oder unendlichen Teilbarkeit usw. aneinanderreihen. Darin gerade liegt die Täuschung. [...] So sehr auch die abstrakten Begriffe für die Analyse wertvolle Dienste leisten können [...] so sehr sind sie unfähig, die Intuition zu ersetzen, d. h. die metaphysische Untersuchung des Objektes, in dem, was ihm wesentlich und eigentümlich ist.⁴⁵⁰

Gleichzeitig wird hier aber eine weitere Schwierigkeit sichtbar: Wir versuchen uns über die Wirklichkeit und über Erkenntnisse mittels Begriffe zu verständigen, die nun aber nicht das Wesentliche eines Gegenstandes wie es uns durch die Intuition eröffnet wird, bezeichnen können. Einhergehend mit der Forderung nach einem neuen Modus der Erkenntnis, der Intuition, fordert Bergson, die schematischen und unflexiblen Begriffe abzulegen, um solche «Begriffe zu schaffen, die von denjenigen, die wir gewöhnlich handhaben, ganz verschieden sind, d. h. schmiegsame, bewegliche, fast fließende Vorstellungen, die fähig sind, den flüchtigen Formen der Intuition sich anzuschmiegen.»⁴⁵¹

Indem Bergson Realität als variabel und ständig bewegt begreift, kann diese nur von einem Erkenntnisvermögen erfasst werden, das dieser Bewegung bruch-

⁴⁴⁸ Bergson, «Einführung in die Metaphysik», 184.

⁴⁴⁹ Ebd., 201.

⁴⁵⁰ Ebd., 188 f.

⁴⁵¹ Ebd., 190.

los zu folgen vermag. Allein Intuition befähigt den Menschen, Realität in der Dauer nachzuvollziehen, während Analyse nur die unveränderlichen Elemente untersuchen könne. Die Zielsetzung der wahren Erkenntnis, die Bergson als «Metaphysik» definiert,⁴⁵² sei es jedoch, das Wesen der Realität in der Veränderung zu erfassen. Und während Bergson Analyse und Intuition als sich ergänzende Perspektiven versteht, liegt die Überlegenheit der Intuition als Methode auch darin, dass sie Analyse mit einbeziehen kann, während Analyse nicht zur Intuition fortschreiten könne.⁴⁵³

Obwohl Kurth nur gelegentlich ausdrücklich auf Bergsons Schriften Bezug nimmt,⁴⁵⁴ zeigen zahlreiche Passagen und konzeptionelle Überlegungen eine erstaunliche Nähe zu Bergsons Metaphysik-Konzept. Weit über die Verwendung von Schlüsselbegriffen wie «Leben», «Intuition» usw. hinausgehend – diese waren als Teil des *Le Bergsonism* allgegenwärtig, decken sich aber in ihrer populären Verwendung nur teilweise mit Bergsons Intentionen – lässt sich ein tieferer Einfluss von Bergsons Gedankengut aufzeigen. Kurths Beschreibung seines Ideals wissenschaftlicher Forschung ähnelt stark Bergsons Konzept von Metaphysik:

Daher ist auch für das wissenschaftliche Schauen irgendeine Erscheinung, z. B. ein Kunststil, nicht bloß aus der Analyse der Bestandteile ableitbar; da mit deren Zusammenwirken die neue, nur intuitiv erfassbare Einheit einsetzt, so liegt es im Wesen einer wissenschaftlichen Betrachtung, daß sie neben philologisch zerlegender Eingänglichkeit auch der Intuition bedarf, die somit nicht irgendeinen künstlerischen Aufputz darstellt, sondern organisch aus dem Wesen der Vorgänge bedingt ist.⁴⁵⁵

Erfahrungen von Musik basieren für Kurth auf der Wechselbeziehung zwischen innerer psychischer Wahrnehmung und Klang. Intuition steht dabei für eine ganzheitliche, unmittelbare innere Erfahrung, die Kurth als solche für unsere Erkenntnis von Musik als fundamental einstuft. Gleichzeitig fordern sowohl Bergson als auch Kurth eine neue Begrifflichkeit, die der kontinuierlichen Veränderung wahrgenommener Phänomene entspricht. Im nächsten Schritt soll geprüft werden, welche Konsequenzen Kurth aus dieser Auffassung von Wahrnehmung und Erfahrung für die Erkenntnis von Form in Musik ableitet.

⁴⁵² «Die Metaphysik ist also die Wissenschaft, die sich aller Symbole zu entledigen sucht», ebd., 184.

⁴⁵³ «[...] von der Intuition kann man zur Analyse übergehen, aber nicht von der Analyse zur Intuition», ebd., 203.

⁴⁵⁴ Kurth erwähnt beispielsweise Bergsons *Essais sur les données immédiates de la conscience* (1889) in seiner *Musikpsychologie*, vgl. ebd., 46.

⁴⁵⁵ Ebd., 31.

2.3.3. Komponenten musikalischer Form

Kurths konsequenter Perspektivenwechsel von der Erscheinungsform der Musik, der akustischen (physikalischen) Außenseite, zur Untersuchung der unbewussten «Kräfte», der psychologischen Innenseite betrifft mehrere Momente des musikalischen Werkes; in Teilen neu zu interpretieren ist (a) der Kompositionsprozess, (b) die Interpretation und Aufführung und (c) die Apperzeption von Musik durch den musikalischen Hörvorgang. Gleichzeitig wirft seine Position die Frage auf, wie Existenz und Wirkung dieser unterstellten Kräfte innerhalb der Musiktheorie angemessen konzeptualisiert werden können.⁴⁵⁶ Konventionelle Musiktheorie bestreitet, ignoriert oder übersieht das Vorhandensein solcher unbewussten Wurzeln, die – wie bereits ausgeführt – nach Kurth in Wirklichkeit alle Konzepte der Wissenschaft intuitiv durchdringen. Kurths Hauptanliegen in allen seinen Schriften besteht, wie er selbst als Schlusswort in der *Romantische Harmonik* paradigmatisch formuliert, darin, die Bedeutung, Funktionsweise und Auswirkungen dieser verborgenen Grundlagen von Musik zu erhellen:

Liegen die dringendsten Zukunftsaufgaben und die eigentlichsten Wurzeln der Musikpsychologie in der Erforschung dieser unterbewussten Spannungen, so ist der erste Weg hierzu ihre Erkenntnis in den musikalischen Erscheinungsformen und ihren vom Stil- und Zeitempfinden bedingten Wandlungen. Die Grundfragen vom Wesen jener psychologischen Vorgänge steigen unmittelbar hinter ihnen auf. Sie alle umkreisen das einfachste, aber größte Rätsel musikwissenschaftlicher Forschung: was ist Musik?⁴⁵⁷

Musiktheorie muss sich auf die Grundlagen der Musik, d. h. die psychologischen Vorgänge, konzentrieren und ihren Konzepten diese zugrunde legen, d. h. aufzubauen auf einem

[...] primären, inneren psychischen Werdeprozess. Musik und das Gehörmäßige an ihr, die Klangeindrücke (die konkrete Oberschicht), verhalten sich wie Wille und seine Äußerung, wie Kraft und Wirkungsbild, Abstraktes und seine Konkretisierung. Nur der konkrete Teil des musikalischen Geschehens wurzelt in der äußeren Natur. Die Wurzeln der Theorie tauchen ins Unterbewußte hinab.⁴⁵⁸

Musik, so definiert Kurth weiter, beruht nicht auf den Kategorien «Ton», «Akkord», «Konsonanz» oder einer anderen klanglichen Erscheinung. Vielmehr bedeutet Musik ein «Werden und Geschehen aus Kräften in uns»; primär ist «die Verarbeitungsenergie, die drängenden psychischen Kraftregungen in uns, die erst zur ›Materie‹ greifen, indem sie Konkretisierung in sinnlicher Wahrnehmbarkeit anstreben. Die Verarbeitungsenergien gehen den Sinneseindrücken voran.»⁴⁵⁹ Je-

⁴⁵⁶ Vgl. Kurth, *Linearer Kontrapunkt*, 62–67.

⁴⁵⁷ Kurth, *Romantische Harmonik*, 571.

⁴⁵⁸ Kurth, *Linearer Kontrapunkt*, 6.

⁴⁵⁹ Ebd., 8.

der klanglichen musikalischen Erscheinung sind also nach Kurth innere Vorgänge vorgeordnet, sodass die Grundlegung der Musiktheorie nicht in den Bereichen Akustik oder Physiologie, sondern im Bereich der Psychologie anzusiedeln ist. Pointiert formuliert Kurth die These, der «Blick in die Musik ist durch Klänge verhängt» und fasst seine diesbezüglichen früheren Ausführungen zu Beginn der *Romantische Harmonik* mit der Sentenz: «Der Klang ist *tot*; was in ihm lebt, ist *der Wille zum Klang*» zusammen.⁴⁶⁰ Ähnlich wie sich die Menschen in Platons Höhlengleichnis von den Schatten, die sie mit der Wirklichkeit verwechseln, lösen müssen, um zu lernen, das Wesen der Dinge zu erkennen,⁴⁶¹ fordert Kurth, dass Musiktheorie sich von der ausschließlichen Beschäftigung mit den Klangphänomenen lösen müsse, um zum Wesen der Musik und ihrer technischen Grundlagen vordringen zu können.

Diese Grundauffassungen erweisen sich auch für Kurths Überlegungen zur musikalischen Form, die insbesondere in seiner Bruckner-Monografie⁴⁶² und in der *Musikpsychologie* entwickelt werden, als relevant. Obwohl die Musiktheorie die Aspekte Melodik, Rhythmik und Form (im weitesten Sinne) als eigenständige Bereiche zu behandeln sucht, betont Kurth eine innere Verbindung dieser Komponenten. Das Formale bestimmt Kurth als denjenigen Aspekt mit dem expansivsten Begriffsumfang, da neben Melodik und Rhythmik auch «unbewegte Einheiten wie der Klang [...] im weitesten Sinne auch der Ton»⁴⁶³ Form ausprägen. Wie aber kann eine omnipräsente Kategorie wie «Form» eingegrenzt und näher bestimmt werden?

Kurth formuliert zwei Definitionen, die Rückschlüsse auf seine Konzeption von Form in Musik zulassen. In seiner Studie zur Sinfonik Bruckners, seiner ersten ausführlichen theoretischen Beschäftigung mit dem Konzept der musikalischen Form, beschreibt Kurth Form als «Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit.»⁴⁶⁴ «Kraft» bedeutet für Kurth die in der Psyche wurzelnde Energie eines Tones resp. Klanges, die sich in der raum-zeitlichen Erscheinung der real klingenden Musik partiell manifestiert.⁴⁶⁵ In seiner *Musikpsychologie* spricht Kurth später davon, dass jede Bestimmung von Form von der «Wechselwirkung von Energie und ihrer raum-zeitlichen Erscheinungsform»⁴⁶⁶ auszugehen habe. Die

460 Kurth, *Romantische Harmonik*, 3.

461 Vgl. Platon, *Politeia*, VII 514 A – 518 C.

462 Ernst Kurth, *Bruckner*, 2 Bde., Berlin: Hesse 1925; ein Vorabdruck aus dieser monografischen Abhandlung zum Formproblem veröffentlichte Kurth in *Melos* 4/7–8 (1924/25), 364–70.

463 Kurth, *Musikpsychologie*, 251.

464 Kurth, *Bruckner*, I:239.

465 «Die Empfindung der Kraft hält Zeit und Raum unentfaltet in sich vereint, die sich erst in der Sphäre der Vorstellungen als verschiedene Kategorien hinbreiten. Die Bewegungstendenz ist noch unzeitlich; die <Zeit> ist erst ihre Folge und nicht zuvor abgestecktes Gerüst», Kurth, *Musikpsychologie*, 97.

466 Kurth, *Musikpsychologie*, 254.

entscheidende Differenz zwischen beiden Definitionen liegt darin, dass Kurth in der *Musikpsychologie* zwischen Kraft/Energie einerseits und der raum-zeitlichen Erscheinungsform kein vektorielles Korrespondenzverhältnis, sondern eine wechselseitige Beeinflussung unterstellt.⁴⁶⁷ Grundlage dieser veränderten Akzentuierung ist Kurths stärkere Betonung der Rolle des Hörens für die Auffassung von Musik. Kurth unterscheidet zwischen «Hören» als Wahrnehmung von akustischen Reizen und dem «musikalischen Hören», das eine Voraussetzung für das Verstehen musikalischer Zusammenhänge ist:

Ohne jene Grunddisposition des musikalischen Hörens könnte die Musik nicht wesentliche Formen und Verbindungen eingehen; sie müßte in freien, ungeordneten Reizeindrücken zerflattern, denn schon die Begriffe des Gestaltens und Ordners beruhen in den eigenartigen, tief verborgenen Bewegungs-, Raum-, und Materiephänomenen. Hauptinhalt der Musikpsychologie müssen jene geistigen Funktionen sein, welche diese Gehörswelt und ihre Dynamik aufbauen.⁴⁶⁸

Musikalisches Hören sei, oder ist, so Kurth, ein komplexer Vorgang, von dem die Wahrnehmung der Reize nur eine erste Stufe darstellt.⁴⁶⁹ Die Auffassung von geformtem musikalischen Material basiert auf unserer Fähigkeit, die akustischen Reize in eine sinnvolle Beziehung zueinander zu setzen; Kurth sieht diese Fähigkeit in den drei psychischen Grundgegebenheiten «Energie, Raum und Materie»⁴⁷⁰ – die hier als Bewegungs-, Raum- und Materialphänomene bezeichnet werden – begründet; deren Funktionsweise wird in der *Musikpsychologie* untersucht. Ein akustischer Reiz wird dabei nicht 1:1 in ein musikalisches Gebilde übertragen, sondern durch die psychischen Grundgegebenheiten hindurch vorgestellt und gedeutet. Kurth scheint in seiner Argumentation zwei komplementäre Komponenten zu unterscheiden: Wir neigten zwar dazu, eine akustische Wahrnehmung – beispielsweise einen Ton – zu vergegenständlichen, d. h. einen Ton in unserer Vorstellung als gegebenes Objekt zu behandeln. Dennoch spiegelten wir in unserer Wahrnehmung eben die äußere Welt nicht unverändert ab,⁴⁷¹ sondern durch den «Akt des Vorstellens» werde das Wahrnehmungsbild modifiziert. Dieser Vorgang ist für das «musikalische Hören» konstitutiv: Die aus der Psyche kommenden Vorstellungsinhalte greifen interpretierend in unsere Wahr-

⁴⁶⁷ Kurth betrachtet beide Definitionen jedoch als komplementär, vgl. Kurth, *Musikpsychologie*, 254.

⁴⁶⁸ Kurth, *Musikpsychologie*, 20.

⁴⁶⁹ Vgl. zu diesem Aspekt vom Verfasser «Zur Konzeption «musikalisches Hören» in der Musiktheorie von Ernst Kurth», in: *Gestalt und Gestaltung in interdisziplinärer Perspektive* (= *Schriftenreihe der Carl Stumpf Gesellschaft* 4), hg. von Ellen Aschermann und Margret Kaiser-el-Safti, Frankfurt a. M.: Lang 2014, 205–17.

⁴⁷⁰ Kurth, *Musikpsychologie*, 20.

⁴⁷¹ Es handelt sich eben nicht um eine «passiv widergespiegelte Wahrnehmung», vgl. dazu Kurth, *Musikpsychologie*, 46.

nehmung ein.⁴⁷² Darüber hinaus beschränkt sich das musikalische Hören nicht auf den momentanen Reiz, sondern verbindet den aktuellen Klangeindruck («Nebenher-Hören») mit dem in einer – sich im Prozess des Hörens konstituierenden – musikalischen Sinneinheit bereits Erklungenen («Zurückhören») und dem noch zu Erwartenden (das Kurth als «Voraushören»⁴⁷³ bezeichnet – heute wird dieses Phänomen unter der Rubrik «Expektanz» diskutiert). Kurth konzipiert musikalisches Hören, das er einmal auch als «energetisches Hören»⁴⁷⁴ bezeichnet, als einen mehrspurigen kognitiven Prozess, der nicht mechanistisch, sondern subjektiv und auf mehreren Ebenen abläuft und durchaus plurale Interpretationsmöglichkeiten eröffnet.⁴⁷⁵

Während Musiktheorie um 1900 in einer im 19. Jahrhundert ausgebildeten Tradition Form primär räumlich als Schema zu erfassen sucht (Architekturmodell) und als Folge dieser Konzeption musikalische Form häufig in grafischen Schaubildern repräsentiert wird,⁴⁷⁶ argumentiert Kurth, dass Form immer als komplexer Geschehensvorgang, nicht als stabiles Objekt oder als abgeschlossenes Resultat begriffen werden müsse («Erformung» statt «Form».)⁴⁷⁷ Terminologisch differenziert Kurth zwischen «Form», «Formung» und «Erformung».⁴⁷⁸ Konventionell werde Form durch einen Formgrundriss wie ein Bild repräsentiert; der dynamische Prozess der «Erformung» bleibt dabei unreflektiert. «Formung» definiert Kurth als nachgeordnetes Stadium der «Organisierung des Erformten»,⁴⁷⁹ als ein Akt des bewussten Bildens unter Beteiligung eines aktiven

472 Dieser Vorgang markiert für Kurth auch die Trennlinie zwischen Ton- und Musikpsychologie: «Seine Natur [des Tones] erfährt eine Umbildung durch die psychische Natur. Eben in diesen Verwandlungen liegen die elementarsten Vorgänge; die Tonpsychologie untersucht die Wandlungen aus der Schwingung ins Tonempfinden hinein, die Musikpsychologie aber jene Verwandlungen, die eintreten, indem der Ton aus der bloßen Empfindung ins musikalische Geschehen gerät», vgl. Kurth, *Musikpsychologie*, 22.

473 Kurth, *Musikpsychologie*, 258 f.

474 Ebd.

475 Die Frage nach den grundlegenden Bedingungen unserer Auffassung von Musik hat nichts an Aktualität eingebüßt; heutige, von den Ergebnissen der modernen Kognitionswissenschaft ausgehende Studien stellen jedoch wesentlich präzisere Erklärungsmodelle bereit (vgl. beispielsweise Lawrence M. Zbikowski, *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford: Oxford University Press, 2002).

476 Vgl. dazu Mark Evan Bonds, «The Spatial Representation of Musical Form», in: *The Journal of Musicology* 27/3 (2010), 265–303.

477 Zur folgenden Darstellung zur Formkonzeption Kurths vgl. auch Alessandro Cecchi, «La morfologia musicale di Ernst Kurth tra fondazione filosofica e differenziazione stilistica», in: *Studi musicali. Nuova serie* 11/2 (2011), 413–46 und Daphne Tan, «As Forming Becomes Form». Listening, Analogizing, and Analysis in Kurth's *Bruckner* and *Musikpsychologie*», in: *Journal of Music Theory* 61/1 (2017), 1–28.

478 Vgl. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 10 f.

479 Vgl. ebd.

Willens, mithin als ästhetischen Prozess. Da Kurth die «Form» von Melodik und Harmonik analog zur «Form» eines Werkes konzipiert, soll auf diese beiden Bereiche vorbereitend eingegangen werden.

2.3.3.1. Bewegung und Bewegungsbild

Aus der kategorialen Trennung zwischen Außenwelt (der physikalischen Erscheinung, dem akustischen Ton, der «Materie») und der Innenwelt, die Kurth als Raum der «drängenden psychischen Kraftregungen in uns» bezeichnet, leitet er die Schlussfolgerung ab, dass diese auch als «Verarbeitungsenergien»⁴⁸⁰ bezeichneten psychischen Kraftregungen als primäre Gestaltungskräfte dem Klangresultat, also den «Sinneseindrücken», vorgeordnet sind und daher der Ausgangspunkt musiktheoretischer Theoriebildung sein müssen. Kurth entwickelt bereits im *Linearen Kontrapunkt* einen komplementären Gegenentwurf zu der vorherrschenden Melodiedefinition, der das Konzept von statischem Gegebensein («Sein») durch die Auffassung von Melodie als einem dynamischen Prozess («Werden») ersetzt. Da sich in der Außenwelt nur ein kleiner Teil aller zugrunde liegenden psychischen «Energievorgänge» manifestieren, erfasse die Analyse der äußeren Form einer Melodie, d. h. die Organisation ihrer Ton- und Intervallfolge einschließlich der rhythmisch-metrischen Anlage den individuellen Charakter einer Melodie ebenso wenig wie eine Analyse ihrer kleineren Bausteine (Motive). Wie aus Kurths Charakterisierung von «Melodie als strömende Kraft»⁴⁸¹ hervorgeht, begreift er die melodische Linie als Prozess, als «Werden, [als] das Andrängen zur Form». An anderer Stelle beschreibt Kurth «das Melodische als Übergang psychischer Kraftbewegung ins andeutende Bild der tönenden Punktreihe».⁴⁸² Eine melodische Linie setzt sich demnach nicht additiv aus einzelnen Elementen zusammen, sondern erfährt ihre Einheit durch eine «Energiewirkung», die sowohl auf den Einzelton als auch auf die gesamte Einheit («Phase») wirkt, ja letztere erst konstituiert:

Somit ist der tragende Inhalt einer jeden Melodiebewegung, aber auch jedes einzelnen Tones, den sie durchstreift, eine lebendige Kraft, ein aus dem Tone herausdrängender, eigentümlicher psychischer Spannungszustand [...]. Er wirkt in weitestem Maße und in verschiedenartigen Erscheinungsformen in die gesamte musikalische Theorie [...].⁴⁸³

Die Wirkungsweise dieser inneren Dynamik, der «Bewegungskraft», bezeichnet Kurth als den «unbewußten Ursprung aller Melodik»; unter Wiederaufnahme der Dichotomie wird «Kraft» als das «Unhörbare» und die «lebendige Span-

⁴⁸⁰ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 8.

⁴⁸¹ Ebd., 10.

⁴⁸² Kurth, *Bruckner*, I:233; vgl. auch die knappe Zusammenfassung in ders., *Romantische Harmonik*, 4 f.

⁴⁸³ Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 5.

nung», die das Wesen der Melodie ausmacht, dem «hörbaren Tönespiel» und «rhythmischer Anordnung» entgegengesetzt. Zusammenhang geht unmittelbar aus der Kraft oder der inneren Energie zur Bewegung hervor, die Kurth als «kinetische Energie» definiert.⁴⁸⁴ Dieses Prinzip liegt bereits seinem Konzept der Dur-Moll-Skala zugrunde, die Kurth als die grundlegende Form einer tonal organisierten Melodie bestimmt.⁴⁸⁵

Akustisch betrachtet handelt es sich bei einer Melodie um eine sukzessive Folge von einzelnen Tönen. Dennoch nehmen wir diese als musikalisch kohärente Tonfolge und somit als geschlossenen melodischen Bewegungszug wahr. Wie aber ist diese Differenz zwischen akustischem Phänomen und Wahrnehmung zu erklären? Kurth argumentiert folgendermaßen: Die akustische Erscheinung stelle als Außenseite nur eine defizitäre «Vermittlungsform»⁴⁸⁶ von zugrunde liegenden psychologischen Spannungsvorgängen dar, die er allgemein als «Bewegungsenergien»⁴⁸⁷ bezeichnet. Diese seien, so Kurth, «gründende technische Kräfte», die daher auch musiktheoretisch einzuholen seien.

Wie kann diese Forderung nun aber eingelöst werden? Selbst das einfachste Element der Musik, der einzelne Ton, beinhaltet bereits eine Tendenz: «Der ruhende Ton ist Wille zur Bewegung.»⁴⁸⁸ Kurth beschreibt in den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, dass jeder melodische Ton im musikalischen Kontext als Teil einer Linie, d. h. eines Verlaufs, und nicht als separate Entität aufgefasst wird;⁴⁸⁹ jeder Ton ist eingebettet und integraler Teil einer melodischen, zielgerichteten Bewegung.⁴⁹⁰

Kurth geht von der Bestimmung der «Melodie als strömende Kraft» aus;⁴⁹¹ der Melodie liege Bewegung als «ursprünglicher Zusammenhang, aus dem Töne sich herauslösen»,⁴⁹² zugrunde. «Melodie» ist ein geschlossener Verlauf, ein Bewegungszug, der aus der sogenannten «kinetischen» Energie, d. h. der den Tönen inhärenten Spannungs- und Bewegungsenergie, hervorgeht. Als weitere energetische Form tritt die sogenannte «potentielle» Energie, d. h. die zwischen

484 Vgl. ebd., 9–12.

485 Vgl. ebd., 39–51.

486 Ebd., 4.

487 Ebd., 5.

488 Ebd., 30.

489 Wie Kurth am klarsten in seiner *Musikpsychologie* beschreibt, könne unsere Wahrnehmung von Tonkomplexen am besten gemäß den Prinzipien der Gestalttheorie erklärt werden (vgl. Kurth, *Musikpsychologie*, 25–28); vgl. dazu auch das Kap. über Gestalttheorie in der vorliegenden Untersuchung.

490 «Das Melodische ist nicht eine Zusammenfassung von Tönen, sondern ein ursprünglicher Zusammenhang, aus dem sich Töne herauslösen.» Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 18.

491 Ebd., 10.

492 Ebd., 18.

simultan erklingenden Tönen (Klängen) sich aufbauende und gespeicherte Spannungsenergie, hinzu.⁴⁹³ In diesem Sinne formuliert Kurth als ersten und leitenden Grundsatz der Harmonik: «Jeder Klang ist nur ein gehörmäßig gefasstes Bild von gewissen energetischen Strebungen.»⁴⁹⁴ Technisch bindet Kurth diese klanglichen Strebungen primär an Leittonwirkungen und damit an Tonalität zurück, wobei er beispielsweise in impressionistischen Werken energetische Strebungen auch auf von tonalen Strebungen unabhängige reine Klanglichkeit erkennt.⁴⁹⁵

Das konstituierende Moment sei nicht die rhythmisch-diastematische Anordnung von Tönen bzw. Intervallen, die die konventionelle Musiktheorie analysiert, sondern der mutmaßlich zugrunde liegende psychische Prozess, der nicht durch die Summe der Analysen einzelner Komponenten aufgeschlüsselt werden kann; er ist in seiner Komplexität nur als ursprüngliche Erlebnisform des Gesamtphänomens «Melodie» erfahrbar. Wie bereits oben im Abschnitt «Gestalttheorie» dargestellt, bieten die zeitgenössischen experimentalpsychologischen Arbeiten zur Gestaltpsychologie Kurth seinerzeit anerkannte, theoretisch und experimentell fundierte Erklärungsmodelle an, die er auf die Beschreibung von musikalischen Verläufen zu übertragen versucht.⁴⁹⁶

493 Zwischen simultan erklingenden Tönen existiert eine «Anziehung» (vgl. Kurth, *Romantische Harmonik*, 62) eine «Kohäsionskraft». Diese Kohäsionskraft, die Kurth ebenfalls im Psychologischen verankert sieht, ist die Bedingung für die Verschmelzung der Einzeltöne zu einer akkordischen Klangstruktur, die als einheitlicher Klang begriffen wird; dennoch betont Kurth, auch der Dreiklang sei nicht «Urbild der Ruhe in den Klängen», sondern diese «Akkordruhe [sei] selbst schon die Form eines *Kräfteausgleichs*, ein *Ergebnis*» (ebd.). Auch nach der Fusion in einen komplexen Klang behalten die Einzeltöne ihre kinetische Energie wie sie am Beispiel der Skala und der melodischen Bewegung beobachtet werden konnte, bei; diese wird von der Bewegungsenergie in eine Spannungsenergie innerhalb des Simultanklanges umgewendet und von Kurth als «potentielle Energie» bezeichnet (vgl. Kurth, *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*, 68–96). In der Tat bezeichnet Kurth die Vertikale und die Horizontale, Linie und Akkord, kinetische und potenzielle Energie nicht als unabhängige Einheiten, sondern als zwei miteinander verschränkte Kräfte.

494 Kurth, *Romantische Harmonik*, 11.

495 Zum Tonalitätskonzept bei Kurth vgl. Wörner, «Constructive and Destructive Forces: Ernst Kurth's Concept of Tonality», insbesondere 134–38.

496 Wie bereits erörtert, basiert die Gestalttheorie auf der Annahme, dass wahrnehmungspsychologisch eine Gestalt als einheitliches Ganzes wahrgenommen wird. Deren Komponenten (d. h. Ton- und Intervallstruktur, rhythmische-metrische Anordnung, Klanglichkeit) seien zwar analysierbar, weder diese als Einzelne noch ihre jeweilige Konstellation erkläre aber den unmittelbaren Gesamteindruck und die Wirkung einer Gestalt. Mit steigender Zahl der Komponenten nimmt die Komplexität der Bewegungszüge zu; je komplexer ein Phänomen der Kunst jedoch sei, desto weniger schlüssig lasse es sich rational analysieren, ohne dass dies seine unmittelbare Wirkung beeinträchtige.

Aufgrund dieser Prämissen basiert der Bewegungszug auf von innen heraus wirkenden, psychologischen gestaltenden Kräften. In der Vermittlung zwischen dem akustischen Phänomen der Außenwelt und der für Kurths Musikbegriff konstitutiven inneren Wahrnehmung psychologischer Spannungszustände kommt dem «musikalischen Hören» eine Vermittlungsfunktion zu.⁴⁹⁷ So charakterisiert Kurth: «Das musikalische Hören, das Erlebnis des Kunstwerks, ist gar nicht im wesentlichen eine Gehörs- noch auch von Grund auf harmonisch-logische Verstandestätigkeit, sondern der psychische Spannungsverlauf eines Mitströmens mit dem Urvorgang der Bewegungskräfte.»⁴⁹⁸ Obwohl in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Forschungsrichtung der Psychophysik die Relationen zwischen physikalischen Reizen und psychischem Erleben bereits experimentell untersucht hatte und dabei erhebliche Fortschritte erzielt worden waren,⁴⁹⁹ betrachtete Kurth die Möglichkeiten einer experimentellen Vorgehensweise zur näheren Bestimmung der Wirkungsweise der Bewegungskräfte als begrenzt. Denn unsere Wahrnehmung musikalischer Töne, Klänge oder Tonbeziehungen entspräche, so Kurth, nicht einer äußeren, empirisch messbaren akustischen Realität, sondern sei das Ergebnis einer inneren Gestaltung, ohne die wir Musik überhaupt nicht sinnvoll auffassen könnten. So konstituiert sich der Sinn von Musik erst, indem wir «musikalisch hören», d. h. akustische Reize erleben, und mit diesem Erleben werden diese zu einer inneren psychischen Realität. In diesem Nachvollzug erfahren wir die Bewegung nicht durch den Verstand, sondern als Wahrnehmungstatsachen gestisch-körperlich; diese Erfahrung schlägt sich wiederum in den Raummotiven wieder, die unser Sprechen und Denken über Musik prägen.

Komplementär zur «Bewegung» steht bei Kurth die Kategorie des «Bildes». Psychologisch fundierte Bewegungszüge sind nicht mit äußeren Bewegungsbildern deckungsgleich. Das heißt, weder die Konturen musikalischer Linien («hoch»; «tief»), noch die in den 1920er-Jahren u. a. von Hans Mersmann erprobten grafischen Darstellungen von «Spannungslinien» musikalischer Verläufe können die von Kurth in den Blick genommenen Bewegungszüge adäquat darstellen. Kurth konstatiert somit eine Krise der Repräsentationsformen musiktheoretischer Darstellungsweisen, die eine grundsätzliche Problematik aufzeigt. Denn sowohl visuelle Repräsentation musikalischer Abläufe als auch sprachliche Beschreibungen werden als Abbild unserer Vorstellung stark durch räumliche

⁴⁹⁷ «Das musikalische Hören, das Erlebnis des Kunstwerks, ist gar nicht im wesentlichen eine Gehörs- noch auch von Grund auf harmonisch-logische Verstandestätigkeit, sondern der psychische Spannungsverlauf eines Mitströmens mit dem Urvorgang der Bewegungskräfte», vgl. Kurth, *Romantische Harmonik*, 8.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Insbesondere durch die Arbeiten von Gustav Theodor Fechner, Ernst Heinrich Weber, Ernst Mach und Hermann von Helmholtz; vgl. dazu Hui, *The Psychophysical Ear. Musical Experiments, Experimental Sounds, 1840–1910*.

Parameter bestimmt: Die zeitliche Struktur des Erlebens und Auffassens von Musik wird gemeinhin in eine primär räumliche Darstellungsform gebracht, womit die zeitliche, prozessuale Dimension von Musik und die Überlagerung pluraler Spannungsvorgänge relativiert oder sogar ausgeklammert wird.

Die Bewegungszüge oder energetischen Abläufe, die nach Kurth das Wesen der Musik ausmachen, sind «eine Funktion des Geistes [sic!], der unausgedehnt und unkörperlich ist, aber die Wirklichkeit wird nur in Äußerungsformen erkennbar, die sich in den Dimensionen von Zeit und Raum entfalten».⁵⁰⁰ Da es sich bei psychologischen Bewegungszügen um ein (energetisches) Kontinuum handelt,⁵⁰¹ stellt sich das Problem, wie ein solches Kontinuum nicht nur von Moment zu Moment, sondern erstens als eine ausgedehnte und zweitens sich ausdehnende strukturelle Einheit erfasst werden kann. Kurth führt in diesem Zusammenhang den Begriff des «Bewegungsbildes» ein, unter den er den psychologischen Akt der «simultanen Vergegenwärtigung des gesamten, aber zeitlich verlaufenden Inhalts»⁵⁰² im Sinne einer ganzheitlichen inneren (intuitiven) Erfahrung oder, anders ausgedrückt, des Umformens eines Bewegungsverlaufs in «Form» subsumiert. Mit dem Begriff «Bewegungsbild» bezeichnet Kurth ausdrücklich nicht eine äußere oder visuelle Bildlichkeit, sondern ein inneres, in unserer Vorstellung geformtes Bild eines musikalischen Verlaufs. Dieser schließt zwar den Tonverlauf ein, ist aber ein komplexes Phänomen, das sich aus so unterschiedlichen Komponenten wie energetischen Zuständen, Intensitätsgraden und Klangphänomenen als «Tatsachen der inneren Erfahrung» (Wilhelm Dilthey) konstituieren muss.⁵⁰³ Dass Kurth zur Beschreibung solcher Verläufe mehrfach auf physikalisch geprägte Bildmetaphern wie beispielsweise die «Welle» zurückgreift, drückt keine Identität zwischen physikalischen und psychischen Phänomenen aus, sondern ist als lockere Analogie aufzufassen.

2.3.3.2. Theoretische Aspekte

Kurths dynamische Grundauffassung von Musik bzw. von musikalischen Werken legt die Frage nahe, ob für die Betrachtung von Musik <Form> weiterhin eine sinnvolle Kategorie sein kann bzw. welchen Einfluss eine Formuntersuchung auf die Erkenntnis der Werke hat. Kurth reagiert auf diese Frage mit einer doppelten Strategie. Erstens argumentiert er, dass die Beschäftigung mit der Form (verstan-

⁵⁰⁰ Kurth, *Musikpsychologie*, 108.

⁵⁰¹ Ebd., 89.

⁵⁰² Ebd., 90.

⁵⁰³ Das Konzept der «Tatsache als innere Erfahrung» entwickelt Wilhelm Dilthey bereits 1895/96 in «[Über vergleichende Psychologie] Beiträge zum Studium der Individualität», in: ders., *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften* (= *Gesammelte Schriften* 5), Stuttgart: Teubner und Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht ⁸1990, 241–316, hier 250.

den als «unmittelbarste Erscheinungsform von Kräften») nicht das Ziel der Annäherung an das Werk, sondern den Ausgangspunkt für die Beschäftigung mit komplementären Aspekten (wie Klang, Reiz- und Stimmungsfülle) darstellen kann:

Nie bleibt in der Formbetrachtung die einzige Möglichkeit zu erblicken, in das Kunstwerk einzudringen [...]. Überall eröffnen sich auch Auslegungsmöglichkeiten, die weit über die Formerscheinungen hinausgehen. Aber indem bei diesen der Erkenntniswert nicht im Subjektiven verwurzelt ist, vermögen sie alle übrigen unendlichen Ausstrahlungen des Kunstindrucks aus ihren Grundbewegungen zu erweisen, soweit nur die Form als unmittelbarste Erscheinungsform von Kräften und nicht als ihre Erstarrung gefaßt wird. [...] Formende Lebendigkeit aber umfaßt den Gesamtaufriß von seiner innersten Entfaltung an, also schon von den kleinsten inneren Einheiten als Trägern der Grundbewegungen.⁵⁰⁴

Die Formbetrachtung greift also aufgrund der Kurth'schen Idee von Form notwendigerweise über rein Strukturell-Formales hinaus und dient als Ausgangspunkt einer weitergehenden Interpretation des Kunstwerks (wobei, wie Kurth bekräftigt, ohnehin immer nur Teilaspekte thematisiert werden können).⁵⁰⁵ Die partielle Interpretation beginnt aber immer mit dem Erfassen und der Auslegung des kleinsten Details, mit der Aufmerksamkeit auf mikroskopischer Ebene. Die Interpretation legt dann aber auch typische Verläufe und formale Modelle frei: «Der objektive und reale Erkenntniswert, den die formdynamische Entwicklung eröffnet, beruht ferner darin, daß sie das ganze ungreifbare innere Leben auf gewisse typische, regelmäßige und grundlegende Erscheinungsformen zurückführt.»⁵⁰⁶

Kurths Überzeugung, dass die Elemente der Musik wie Ton, Linie und Akkord dynamisch konzeptualisiert werden müssen, erweist sich für seine Auffassung von musikalischer Form als konstitutiv. Kurths Definition von Form in Musik als «Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit»⁵⁰⁷ ruht auf theoretischen Prämissen, die der konventionellen Grundlegung der Formenlehre entgegengesetzt sind. Wie oben dargelegt, bestimmt Kurth die Wahrnehmung von Form durch den Hörer als Nachvollzug einer «Bewegung», die sowohl auf der zeitlichen Abfolge von Teileindrücken als auch auf der gleichzeitigen Synthese

504 Kurth, *Bruckner*, II:601 f.

505 Ebd., 602. Kurth bekräftigt die Begrenzung der Interpretation musikalischer Werke mit einem Hinweis auf Schopenhauer: «Wenn man mit Schopenhauer zugibt, daß die Musik als selbstbestehendes Abbild des welt schöpferischen Willens eine metaphysische Welt für sich ist, so ist sie auch so reich wie das Weltwalten, d. h. nie in der Gesamtheit ihrer Geheimnisse faßbar; es muß grundsätzlich unmöglich bleiben, um alle Seiten ihres Wesens überhaupt zu wissen, nur Teilerscheinungen enthält sie dem Geiste [...]», Kurth, *Bruckner*, II:602.

506 Ebd.

507 Kurth, *Bruckner*, I:239.

der sukzessiven Eindrücke zu einem «Bewegungsbild» beruht.⁵⁰⁸ Mit anderen Worten: Da Musik Zeitkunst ist und sich in der Zeit ereignet, müssen wir die wahrgenommenen Eindrücke organisieren und zusammenfassen; gleichzeitig müssen wir uns die Tatsache der «Erformung an sich» bewusstmachen. Beide Prinzipien, das organisierende Zusammenfassen und der kontinuierlich stattfindende Prozess des «Erformens» sind gleichzeitig präsent, unterscheiden sich in verschiedenen musikalischen Stilen allerdings in ihrer Relation. In der konventionellen Musiktheorie – Kurth kritisiert auch hier vereinfachend in erster Linie die Lehrtradition Riemanns – werden mit metrischer Regularität, Kadenzordnung sowie regelmäßiger Taktgruppenbildung in erster Linie Parameter, die Kurth als zentrale Oberflächenphänomene einstuft, für die Gruppenbildung herangezogen. Da die konventionelle Musiktheorie zudem dazu tendiert, Töne, Akkorde und syntaktische Einheiten wie Objekte aufzufassen, wird die gesamte Dimension des inneren psychischen Raumes einschließlich der Elastizität der Töne und der Kraftfelder der Musik ausgeblendet bzw. durch eine einseitige Betrachtungsweise überlagert. Dieser Formkonvention setzt Kurth die Position entgegen, dass ein der Musik angemessener Formbegriff weniger auf ein statisches Resultat, das retrospektiv erscheinende stehende Bild, hin ausgerichtet sein darf, sondern die Bewegung, den dynamischen Prozess, den er in diesem Zusammenhang als «Erformung» bezeichnet, konzeptuell miteinbringen muss.⁵⁰⁹

Kurths Ausführungen über musikalische Formprinzipien bleiben in seiner Musikpsychologie abstrakten Kategorien verhaftet. Die grundlegenden dynamischen Kräfte, die u. a. mit den Kategorien «Spannungsverlauf», «Energieverlauf» und der Gestaltung von Hoch- und Tiefpunkten dargestellt werden, fügen sich aus verschiedenen Komponenten zu komplexen musikalischen Phänomenen und werden in diesen erfahrbar. Dynamische Kräfte sind jedoch *per se* nicht absolut zu erfassen, sondern immer relativ; zudem argumentiert Kurth, dass diese entscheidend durch den jeweiligen Stil bzw. die jeweilige Art des Empfindens geprägt werden und dementsprechend wahrzunehmen seien. Seine Ausführungen zur musikgeschichtlichen Entwicklung im 19. Jahrhundert basieren ebenso wie seine Interpretation der Sinfonien Bruckners auf der Prämisse, dass gegenüber der Klassik veränderte kunstpsychologische Kategorien für die spezifische Gestaltung und Wahrnehmung von Musik der Romantik ausschlaggebend seien. Dieser Umstand, der Produktions- und Perzeptionsbedingungen affiziert, müsse auch in der analytischen und musiktheoretischen Annäherung reflektiert werden.⁵¹⁰ So erläutert er am Beispiel der harmonischen Prozesse in der Romantik:

508 Die Schwierigkeiten, die sich aus der Übertragung einer «Bewegung» in ein «Bewegungsbild» ergeben, diskutiert Kurth in der *Musikpsychologie*, 85–97.

509 Vgl. Kurth, *Musikpsychologie*, 253 f.

510 Dass aus den oben angeführten Gründen auch musiktheoretische Beobachtungen in einem größeren ideengeschichtlichen Kontext interpretiert werden müssen, macht Kurth bereits

Die psychologischen Grunderscheinungen der Romantik, die in erhöhtem Widerspiel von Erscheinungswelt und unterbewußten Kräften beruhen, lösen in der Harmonik den Vorgang einer polaren Entwicklung aus, gleichzeitig eine Strömung, die gegen intensivste Stärke und Anspannung aller energetischen Kräfte hintreibt und eine Strömung, die das klang sinnliche Empfinden in höchste Steigerungen treibt. [...] die Art des Musikempfindens ändert sich, und damit die ganze Technik.⁵¹¹

Freilich handelt es sich weder bei «energetischen Kräften» noch bei «klang sinnlichem Empfinden» um Kategorien, die einfach in musikanalytische Werkzeuge überführt werden können. Für die Untersuchung von Bewegungsabläufen schlägt Kurth als grundlegende Kategorien daher die Begriffe «Entwicklung, Übergang, Steigerung, Welle (Kurvenbildung), Spannungsbeziehung (wie Vorbereitung und Auslösung, Steigerung und Rückleitung usw. bis in die mehrfach geketteten Spannungsbeziehungen), ferner Bewegungsausgleich und Zielstrebigkeit»⁵¹² vor; die spezifischeren Begriffe der musikalischen Formenlehre wie Wiederholung, Reihung, Kontrast sowie Motivik, Thematik etc. stehen als Kategorien zweiter Ordnung in Abhängigkeit von den Konzepten des Bewegungsablaufes und werden in der *Musikpsychologie* nicht weiter entwickelt.⁵¹³ Differenzierter äußert sich Kurth zum Verhältnis des Bewegungsablaufes und der konventionellen Formbegriffe in seinen Untersuchungen zu Bruckner. Hinsichtlich übergeordneter formaler Abläufe konstatiert Kurth bei Bruckner eine Verbindung zwischen der Entwicklungsdynamik der Steigerungswellen und dem konventionellen Gruppenprinzip.⁵¹⁴ Eine vergleichbare Tendenz erkennt Kurth auf der Mikroebene in der Annäherung von «Entwicklungsmotiven» und «ausgeprägten Themen und Melodien»; in diesem Zusammenhang spricht er sogar von einem «neuen Formprinzip».⁵¹⁵ Das spezifische Zusammenwirken der Teilkomponenten muss ebenso

im Vorwort zu seiner *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»* deutlich: «Die Romantik ist hier in ihrem kunstpsychologischen Verlauf als Gesamterscheinung überschaut» (vgl. ebd., XII). Instruktiv ist in diesem Zusammenhang die Darlegung seines Romantikbegriffs (vgl. ebd., 15–35).

511 Ebd., 312.

512 Kurth, *Musikpsychologie*, 285.

513 Vermutlich als Zugeständnis an die musikethnologische Forschung seiner Zeit erwähnt Kurth darüber hinaus «symbolische» und «dynamische Urformen», die als eine Art anthropologisch verankerte Schemata beispielsweise im Volkslied elementare Verlaufsformen ausprägen und in modifizierter Form weiter in der Kunstmusik wirken.

514 «Das wesentlichste und allgemeinste Kennzeichen für alle Brucknerschen Satzformen ist daher das Durchdringen der Entwicklungsdynamik von Steigerungswellen an umfassendere Einheiten, die mit dem überkommenen Gruppenprinzip Vereinigung suchen» (vgl. *Bruckner*, I:464), wobei je nach Satztypus diese Tendenz unterschiedlich stark ausgeprägt erscheint.

515 Im Anschluss an die Darstellung des Zusammenwirkens dynamischer Zusammenhänge und motivischer Einheitlichkeit am Beispiel des Beginns des ersten Satzes der 8. Sinfonie (vgl. ebd., I:346–54) fasst Kurth zusammen: «Klarer, extremer, könnte sich das gewonnene Überge-

wie die konkrete Ausprägung der Bewegungsdynamik schließlich am jeweiligen Kunstwerk untersucht und herausgearbeitet werden. Während Kurth in seiner Untersuchung für Bruckners Sinfonik charakteristische Abläufe, Entwicklungslinien, Funktionen und Verfahrensweisen herausarbeitet, bleibt es Aufgabe der mikroskopisch am individuellen Werk durchgeführten Analyse, die jeweiligen Spannungsabläufe und Bewegungsdynamiken *en detail* und in ihrer formkonstituierenden Wirkung auf größere Zusammenhänge zu beschreiben. Damit handelt sich Kurth jedoch ein Darstellungsproblem ein, nämlich die Herausforderung, die Deutung der zugrundeliegenden energetischen Kraftlinien, ihr Zusammenspiel und ihre Funktionsweise diskursiv zu beschreiben und erfahrbar werden zu lassen. Kurths Intention besteht darin, den Leser zu den ‹verborgenen› Abläufen und Zusammenhängen der Musik hinzuführen, um letztendlich eine neue Hörweise zu erschließen. Ungeachtet aller Genauigkeit und sprachlichen Erfindungskraft bleibt Kurth dabei an die Grenzen der Sprache gebunden. Daher kann seine Vorgehensweise auch bei einem minutiösen Nachvollzug allenfalls eine hinführende Annäherung leisten.

Kurths Konzept der Formbetrachtung zielt auf die ‹innere Gliederung›, manifestiert durch Entwicklungslinien, Spannungskurven etc., die für das Erkennen des Kunstwerkes wesentlicher als die durch Abschnittsbildung hervortretende ‹äußere Gliederung› sei. Letztere ist jedoch keineswegs bedeutungslos: Erstens tragen Aspekte der äußeren Gliederung zum Verständnis bestimmter formaler Abläufe bei, und zweitens erhebt Kurth die Relation zwischen innerer und äußerer Form zu einem ästhetischen Kriterium. Der ‹Wert› einer Komposition begründe sich darin, ‹ob Kraft und Umriß, innerer Formtrieb und äußere Formabzeichnung einander entsprechen›;⁵¹⁶ an gleicher Stelle bezeichnet Kurth die Entsprechung der inneren und äußeren Form als die ‹eigentliche künstlerische Leistung›, nicht ohne davor zu warnen, dass das klassische Schönheitsideal idealer Balance kein absolut gültiges Kriterium sei. Weitere belastbare Merkmale für die Bestimmung dieser Relation nennt Kurth in diesem Kontext jedoch nicht.

2.3.3.3. Praktisch-analytische Aspekte des Formbegriffs

Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich, dass Kurth in Abgrenzung zur traditionellen Formenlehre einen neu konzipierten Formbegriff entwickelt. Die in-

wicht des neuen Formprinzips, das Durchdringen der Entwicklungs- durch die Gruppentechnik, gar nicht ausdrücken [...]. Man erkennt von allen Seiten, wie innig und unabgrenzbar das Zusammenwirken von Entwicklungsmotiven und ausgeprägten Themen und Melodien, und auch das ist nur innerhalb der Linien ein Teilausdruck des umfassenden dynamischen Formprinzips (vgl. Kurth, *Bruckner*, I:354 f.).

⁵¹⁶ Vgl. *Bruckner*, I:234. Kurth impliziert offenbar, dass der Grad von Konvergenz zwischen einerseits Abschnittsbildung und konventioneller Formgliederung und andererseits der Kraftlinien der ‹inneren Form› für ästhetische Urteile ein maßgebliches Kriterium ist.

neren Widersprüche des Formbegriffs der Formenlehre charakterisiert Kurth folgendermaßen: Erstens leitet die Formenlehre ihren Gegenstand, die Modelle musikalischer Formen, primär aus dem Repertoire der Wiener Klassik ab. Dabei richtet sie ihre Aufmerksamkeit auf die Gestaltungsprinzipien der äußeren Anlage bzw. des Umrisses und setzt irreführenderweise die davon abstrahierten Kategorien als ideale und überzeitlich gültige ein. Demgegenüber argumentiert Kurth, dass die äußere Organisation in der Musik der Wiener Klassik zwar ein wichtiges, aber durchaus nicht das alleinige Merkmal der formalen Gestaltung darstellt und somit die kanonisierte Darstellung der Formensprache der Wiener Klassik defizitär sei. Darüber hinaus besitze die Formensprache – und insbesondere die Formkonzeption – der Wiener Klassik für die weitere Geschichte der tonalen Musik keine absolute Gültigkeit, da sich in der Romantik das Konzept von Form gewandelt habe. Als Konsequenz aus dieser Position wendet sich Kurth von dem etablierten historiografischen Modell der Gattungsgeschichte ab, die die Nachahmung exemplarischer Werke bzw. eingeführter Gattungsnormen und deren Überbietung als Geschichtsmodell zugrunde legt. Kurth setzt dieser, die Kontinuität zwischen Klassik und Romantik betonenden, Perspektive die Auffassung entgegen, dass das andere Formgefühl der Romantik zu einer grundlegenden Neuorientierung und neuen Formkonzeption geführt habe. Mit der diese Entwicklung vorantreibenden Kategorie von «Formgefühl» führt Kurth ein Kriterium ein, das bereits Schönberg in der Zeit des Expressionismus gegenüber Busoni als einen für sein Komponieren maßgeblichen Faktor benannt hatte.⁵¹⁷ Bei Kurth gewinnt «Formgefühl» im Gegensatz zu Schönbergs individuellem produktionsästhetischen Verständnis die Bedeutung einer übergeordneten ideengeschichtlichen Kategorie, unter deren Einfluss sich musikalische Stile entwickeln: «Das formgestaltende Leben aber ist aus der Zeitseele heraus Veränderungen unterworfen. Musik ist nicht [...] «tönende Architektur», sondern bauender *Wille*.»⁵¹⁸

517 «Meine Musik muss *kurz* sein. Knapp! in zwei Noten: nicht bauen, sondern «*ausdrücken*»!! [...] Dem Menschen ist es *unmöglich*, nur *ein* Gefühl gleichzeitig zu haben. Man hat *tausende* auf einmal. Und diese tausend summieren sich sowenig, als Äpfel und Birnen sich summieren. Sie gehen auseinander. Und diese Buntheit, diese Vielgestaltigkeit, diese *Unlogik*, die unsere Empfindungen zeigen, diese *Unlogik*, die die Assoziationen aufweisen, die irgend eine aufsteigende Blutwelle, irgend eine Sinnes- oder Nerven-Reaktion aufzeigt, möchte ich in meiner Musik haben. Sie soll Ausdruck der Empfindung sein, so wie die Empfindung wirklich ist, die uns mit unserem *Unbewussten* in Verbindung bringt, und nicht ein Wechselbalg aus Empfindung und «*bewusster Logik*»», vgl. Arnold Schönberg an Ferruccio Busoni, vermutl. nicht nach 13. August 1909, zitiert nach <https://www.busoni-nachlass.org/de/Korrespondenz/E010001/D0100012.html> (14.3.2019). Mit seiner ebenda geäußerten Intention einer «vollständige[n] Befreiung von allen Formen. von allen Symbolen des Zusammenhangs und der Logik» (vgl. ebd.) zieht Schönberg kompositionstechnische Konsequenzen, die Kurth nicht nur in Hinblick auf Bruckner nicht als zwingend angesehen hat.

518 Kurth, *Bruckner*, I:235.

In diesem Sinne wird Form in Musik bei Kurth als Formvorgang, nicht als abgeschlossene Form konzipiert.⁵¹⁹ Form als künstlerisch gestaltete Komplementarität von einerseits ‹innerem Formtrieb› und ‹Kraft›, andererseits ‹äußerer Formabzeichnung› und ‹Umriß› ist in Ersterem – ‹innerem Formtrieb› und ‹Kraft› – fundiert. Damit ändert sich prinzipiell, und in Hinblick auf die Musik der Romantik insbesondere, die Perspektive. Aus Kurths dynamischem Formbegriff resultiert die Forderung, beim Studium der Form dem inneren Formtrieb, der prozessualen Entfaltung von Musik nachzuspüren.⁵²⁰ Nicht die schiefe Überführung immanenter Prozesse in äußere übersichtliche und scheinbar leicht greifbare Formmodelle, sondern die detaillierte Auslegung der Entwicklung wird zur Aufgabe des Formverständnisses erklärt. Die allgemeinste (und damit für die Kategorie Form gültige) Bestimmung von Form fasst Kurth in dem Satz ‹Form ist Bezwingung der Kraft durch Raum und Zeit›⁵²¹ zusammen und erläutert, dass das entscheidende Moment der Form in der Anstrengung der ‹Bezwingung›, in dem Moment des Übergangs von der Kraft in die äußere Welt von Raum und Zeit liegt.⁵²²

Bei der Interpretation von Bruckners Sinfonik gewinnt diese Forderung besondere Relevanz, da das Formgefühl der Romantik grundsätzlich eine stärkere Differenzierung der inneren Form und eine größere Bewegung fördert, die wiederum auch auf die Außenseite wirkt.⁵²³ Allerdings zeigen Bruckners Sinfonien auch eine deutlich strukturierte und häufig recht konventionelle Disposition der

519 Gegen die Musikwissenschaft polemisierend setzt Kurth seine Vorstellungen von Formvorgang gegen das traditionelle Formdenken: ‹Der Bankrott einer musikwissenschaftlichen Kritik, die einen hochromantischen Künstler von klassizistischen Formprinzipien aus beurteilt, kann sich selbst nur mehr durch das grundsätzliche Unverständnis überbieten, daß ein Fortschritt nie geänderte Form an sich, sondern wirkende Veränderung ist; das neue Weltgefühl einer Kulturseele, das durch Wechsel und innere Umgestaltung treibt›, vgl. ebd., I:251.

520 Kurth macht darauf aufmerksam, dass sein ‹Formbegriff in der Spannung zwischen Dynamik und Statik beruht› (vgl. ebd., 250) und sich daher nie eine rein dynamische Formidee ausprägen kann.

521 Ebd., 239.

522 ‹[D]er gestaltende, für sich unfaßbare Urvorgang einer Kraft liegt aber jenseits der raumzeitlichen Erfassungsform, zu der wir erst mit seinem Hinausragen in die Erscheinungswelt gezwungen sind. [...] nicht die Kraft, noch ihre Festigung in der Erscheinungswelt, sondern [...] die Spannung zwischen beiden macht den Formbegriff aus›, ebd., 239. Diese allgemeine Definition von Form präzisiert Kurth an gleicher Stelle in Hinblick auf Musik, indem er ‹Kraft› als ‹ihre eigenen Energien›, den ‹Raum› ‹als einen nicht wirklichen und nur als eine von ihr ausgeworfene Begleitvorstellung› (vgl. ebd.) bestimmt.

523 ‹Klassisches› und ‹romantisches› Formgefühl erscheinen in Kurths Darstellung als kontrastierende Pole. Dabei deutet er das Hervortreten formaler Umrisse, der symmetrischen Gruppen- und Formbildung in der Musik der Klassik als Ausdruck eines in der Klassik dominierenden ‹rationalistischen Zuges›, der bewusst als Gegengewicht zur tendenziell ‹fließenden, irrationalen, psychischen Gegebenheit› von Musik gesucht worden sei (vgl. ebd., 237, Fn. 1).

äußeren Form. Dieser äußere Bau basiert jedoch auf einer inneren Gestaltung, die nach Kurth auf grundsätzlich anderen Formprinzipien beruhe und deren Nachvollzug – Kurth spricht in diesem Zusammenhang von «Formerlebnis» – eine nuancierte Wahrnehmung der innendynamischen Prozesse erforderlich mache.⁵²⁴ Um diese Phänomene, die das Resultat eines neuen «Kunstwillens» seien, angemessen erfassen zu können, müssten entsprechende musiktheoretische Formkategorien entwickelt werden.⁵²⁵ Kurth führt dazu die «*Kraftwelle* als dynamischen Einheitsvorgang des symphonischen Gestaltens»⁵²⁶ ein, die ihre Wirkung sowohl innerhalb kürzerer Abschnitte (wie Themenbildung), ausgedehnterer Gruppen und ganzer Satzabschnitte bzw. Sätze entfalten kann.

Form, nicht als etwas Gegebenes, sondern als etwas Werdenendes konzeptualisiert, wirft neben dem Erkenntnisproblem auch ein Darstellungs- und Vermittlungsproblem auf. Wie zuvor erläutert, orientiert sich Kurth an Bergsons Methode der «Intuition», um die sich in Musik abspielenden Formvorgänge, diesen «lebendige[n] Kampf um die Erfassung des Fließenden durch Halt am Festen»,⁵²⁷ welche durch die «erlebnishaft[e] Bewegungserfassung»⁵²⁸ und der die Empfindung der «inneren Kraft» nachvollzogen werden können, zu erkennen. Zu den Aufgaben der Wissenschaft gehört es jedoch auch, Erkenntnisse, und zwar nicht nur die objektiv nachprüfbar und intersubjektiv gültigen, sondern auch die durch «Intuition», durch subjektiven Nachvollzug gewonnenen, zu kommunizieren; wie aber kann der subjektive Nachvollzug von Spannungsbewegungen in schriftlicher Form niedergelegt und mitgeteilt werden?

Beim Nachvollzug formaler Abläufe handelt es sich nicht um einen allein durch den Ablauf der Zeit determinierten Prozess. Vielmehr verändert sich beim Mitvollzug einer entstehenden musikalischen Passage – der Formung beispielsweise eines Abschnittes – unser Bild des im Entstehen begriffenen, indem wir ständig das Gegenwärtige in Bezug zum Vergangenen und gleichzeitig zur antizipierten Fortführung setzen. Wie sich bereits bei der Untersuchung von Kurths Ebenen des Hörens herausgestellt hat, ist dieser Vorgang durch eine kontinuierlich sich verändernde Einstellung des wahrnehmenden Hörers gekennzeichnet, da durch das Fortschreiten der Musik und durch die Aufnahme neuer Informationen eine unablässige Neubewertung des bereits Gehörten und nur noch im

524 «Begrift man aber Bruckners Formprinzip aus diesem Ursprungsgefühl für die Grundkräfte, so entschleiert sich einem gerade damit mühelos die äußere Anordnung und das große Naturwalten darin. Durchgängig schafft es sich seine strengen und einheitlichen Gesetze, innerlich umgestaltete Grundbegriffe des Formens und seiner Logik, seiner Notwendigkeit und seines neubedingten Gleichgewichts zwischen dem werdend Bewegten und letzttausrandender Abzeichnung zwischen Kraft und Wirkungsbild», ebd., 246.

525 Kurth spricht von «formtechnischen Begriffen», vgl. ebd., 249.

526 Ebd.

527 Ebd., I:239 f.

528 Ebd.

Gedächtnis Aufgehobenen erfolgt. Doch dieser Prozess der Formung, die Entwicklung der Spannungsverläufe, gestaltet sich nicht nur durch die drei zeitlichen Phasen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Spannung in Musik ist *per se* ein komplexes Phänomen, das verschiedene sich wechselseitig beeinflussende Komponenten des Tonsatzes wie Melodik, Harmonik, Rhythmus, Satztechnik etc. umfasst. Dabei verändern sich die Konstellationen zwischen diesen Komponenten; zudem entwickeln sich die jeweiligen Spannungskurven nicht notwendigerweise simultan. Dies bedeutet für die Wahrnehmung eine Herausforderung, gleichzeitig aber auch eine Schwierigkeit für den Musiktheoretiker, der den individuellen Ablauf dieser Formprozesse beschreiben will und die Erscheinungen systematisch zu erfassen und zu kategorisieren versucht.

Kurth versucht dieses Problem der Darstellung und Kommunikation durch die Verwendung von Metaphern, durch die eine dynamische Bewegung angedeutet wird, zu entschärfen. Kräfte, Spannungen und dynamische Prozesse werden bevorzugt mittels imaginärer Kurven oder «Wellen» beschrieben. Dabei verfolgt Kurth keine exakte, quasi protokollarische Dokumentation von Spannungsentwicklungen. Im Gegensatz zu Hans Mersmann, der, um solche Spannungsveränderungen im Verlauf einer Komposition zu fassen, mit zweidimensionalen grafischen Abbildungen von Spannungskurven arbeitete,⁵²⁹ betont Kurth, dass jede bildliche Repräsentation dieser Spannungsvorgänge mittels grafischer Darstellungen die Phänomene in unzulässiger Weise verkürze. Doch auch die bevorzugten Begriffe aus dem Bereich der Physik und Natur («Wellenspiel», aber auch alpiner Gebirgsformation⁵³⁰) will Kurth nur als «Hinweise auf Bewegungsformen selbst»⁵³¹ verstanden wissen, die einerseits notwendig sind, um wirkende Kräfte in Erscheinung zu bringen und kommunizieren zu können, andererseits defizitäre Metaphern sind, da psychisch wirksame Kräfte nur behelfsmäßig durch physische Bilder und Begriffe dargestellt werden können.⁵³² Das *tertium comparationis*

529 Vgl. z. B. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, 506 sowie ders., *Musikhören*, ²1953, 315.

530 Vgl. Kurth, *Bruckner*, I:255; die Gebirgsmetaphorik, die sich u. a. auch bei Leichtentriff findet, entlehnt Kurth bei Leo Funtek, *Bruckneriana* [1910], vgl. Kurth, *Bruckner*, I:373, Fn. 2.

531 Ebd., I:253.

532 «[...] innerhalb der Formbetrachtung soll das Bild nur mehr der Durchblick zur nicht mehr bildhaften Wirklichkeit sein», ebd., I:253 f. – Ähnlich argumentiert Carl Dahlhaus, wenn er Heinrich Scholes Sprachkritik an der interpretierenden Beschreibung August Halms von Beethovens Werken zurückweist. Dessen metaphorische Sprache (gezeigt am Beispiel der Analyse des ersten Satzes der d-Moll-Klaversonate op. 31,2 Ludwig van Beethovens) ziele darauf ab, so Dahlhaus, Zusammenhänge und Entwicklungstendenzen in der Musik, die Halms energetisch geprägtes Denken als substanzielles Merkmal von Musik ansieht und die mittels deskriptiver musikalischer Terminologie nicht angemessen darstellbar seien, aufzuweisen. Im Sinne der Hermeneutik Hans-Georg Gadamers sei das Verstehen eng an Sprache gebunden; durch Sprache konstituiere sich (musikalischer) Sinn (vgl. Carl Dahlhaus, «Das ‹Verstehen› von Mu-

beider Bereiche, so Kurths These, liegt in der Vergleichbarkeit gewisser Verlaufsformen aller belebten Natur: «Gewisse Kraftformen sind aller belebten Natur gemeinsam, so auch der seelischen Natur des Musikalisch-Schöpferischen eigen, als die Symbole des erfüllten Kräfterdrängens an sich.»⁵³³ Während Kurth einerseits monistisch argumentiert, indem er die These unterstützt, dass die aus dem künstlerischen «Schöpfungsakt» resultierenden «Formen des Kräfterverlaufs [auf] den schöpferischen Vorgang alles Naturgeschehens zurückverweis[en]»,⁵³⁴ bleibt andererseits eine kategoriale Differenz zwischen jeder Art symbolischer Darstellung und intuitivem Nachvollzug bestehen. Für die Betrachtung musikalischer Formen tritt erschwerend hinzu, dass die empfundenen musikalischen Spannungskurven zwar von «Urformen» beeinflusst sein sollen, in einer Sinfonie aber aus mehreren, teils miteinander korrelierenden, teils widersprechenden Kräften und Spannungsbewegungen resultieren, die sich nicht nach allgemeinen anthropologischen Gesetzen, sondern nach stilistischen und individuellen Konstellationen verhalten, die nur ein detaillierter Kommentar des Verlaufs aufschließen kann.⁵³⁵

Eine cursorische Untersuchung von Kurths Betrachtungsweise der Sinfonik Bruckners soll im Folgenden erörtern, wie Kurth diese theoretische Auffassung musikalischer Form analytisch einzulösen sucht.⁵³⁶ In den Mittelpunkt rückt dabei die Frage, welche Konsequenzen die Auffassung der musikalischen Form als Verlauf hat und wie die oben erörterten Formkategorien erster und zweiter Ordnung miteinander verschränkt sind. Die theoretische Grundlegung seiner Analyse stellt Kurth in der Bruckner-Monografie unter die Überschrift «Die Formdynamik». Nach grundsätzlichen Bemerkungen zum dynamischen Prinzip seines musikalischen Formbegriffes lanciert Kurth das Konzept der «symphonischen Welle» als das Schlüsselement in Bruckners sinfonischem Schaffen, welches er anschließend in die Themenfelder «Das gestaltende Wellenspiel»,⁵³⁷ «Innendy-

sik und die Sprache der musikalischen Analyse» [1976], in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber 1988, 318–29).

533 Ebd., I:253.

534 Ebd., I:257.

535 Der Ausgang von den formalen Urbewegungen ist hierbei freilich nicht mehr mit der «formalästhetischen» Betrachtungsweise zu verwechseln, die an das äußere Schema anknüpft. Nicht von «Tonreihen», sondern von formdynamischer Beseelung ist auszugehen. – Mit seiner seismografischen Erfassung der Spannungskurven richtet sich Kurth auch gegen die hermeneutische Deutung von Bruckners Sinfonik, die in der Literatur seiner Zeit noch weitgehend dominierte.

536 Auf die Fassungsproblematik bei Bruckner kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Kurths Kenntnisse des Notentextes der Sinfonien basieren auf den ihm zugänglichen, philologisch problematischen Ausgaben.

537 Kurth, *Bruckner*, I:363–461.

namik und Gesamtumrisse»⁵³⁸ und «Klang und Entwicklungsdynamik»⁵³⁹ ausdifferenziert. Als formales Grundelement der Bruckner'schen Sinfonik bestimmt Kurth sogenannte «Entwicklungswellen», die sich aus kleineren Einheiten, den Teilwellen, speisen und zu ausgedehnten Abschnitten zusammenfügen. In Hinblick auf Kurths Formkonzeption gilt es zu klären, wie die Dynamik dieser Wellen analysiert wird und wie aus der Wellendynamik musikalische Form entsteht.

Wie seine Besprechung des Beginns des Finales der 6. Sinfonie und des ersten Satzes desselben Werkes exemplarisch demonstriert, richtet Kurth seine Aufmerksamkeit nicht auf die Gliederung des musikalischen Ablaufs, sondern zeichnet den Verlauf der Musik – d. h. für Kurth den Spannungsverlauf – so differenziert wie möglich nach. Während eine konventionelle Analyse sich auf melodisch-motivische, harmonische, rhythmisch-metrische und instrumentatorische Aspekte konzentrieren und ausgehend von diesen technischen Merkmalen den funktionalen Charakter der Phrase kommentieren dürfte, beschreibt Kurth beispielsweise den Verlauf der Takte 1–6 des Finales von Bruckners 6. Sinfonie, dieser ersten «Formeinheit», als «kleine symphonische Teilwelle», als «beginnende Kraftregung» und die Passage als «ersten Teilansatz einer sehr weit sich hinaussteigernden Entwicklung».⁵⁴⁰ Sämtliche Teilmomente des Tonsatzes interpretiert Kurth in diesem Abschnitt als im Entstehen begriffene, sich erst unklar abzeichnende Ideen, die auf das Kommende vorausweisen. So charakterisiert er die musikalischen Ideen als «Motivik des Werdens», spricht von der «Energie erster Willensansätze»⁵⁴¹ und «Formsymbolen, die der Idee ersten Urgestaltens dienen: Kraftregungen, ein erstes symphonisches Nebelstreichen».⁵⁴² Im Sinne seiner «synthetischen Formbetrachtung»⁵⁴³ werden alle Teilaspekte, einschließlich der für Kurths spezifische Formbetrachtung als «Formung» wichtigen Aspekte Artikulation, Tongebung und Klangfarben, sowie die inneren kontrapunktischen Stimmen auf ihre Wirkung innerhalb des dynamischen Ganzen interpretiert.⁵⁴⁴ Damit gelingt es Kurth anhand dieses Beispiels auch *pars pro toto* zu zeigen, dass die Wellendynamik nicht als ein lineares Geschehen aufgefasst werden darf, sondern dass sich das Ergebnis immer als Resultat von nebeneinander laufenden, auch kontrastierenden Teilkräften unterschiedlicher Wirkungs-

538 Ebd., I:462–537.

539 Ebd., I:538–96.

540 Vgl. ebd., I:280–84. Für eine auf metrischen Taktgruppen aufbauende Forminterpretation des Finales der 6. Sinfonie vgl. Wolfgang Grandjean, *Metrik und Form. Zahlen in den Sinfonien von Anton Bruckner*, Tutzing: Schneider 2001, 212 ff. sowie 264–70.

541 Ebd., I:282.

542 Ebd., I:283.

543 Ebd., I:279.

544 Kurth spricht beispielsweise von der interpretierenden Rückschau, aber auch von einem «Hinüberfühlen aus dem augenblicklichen Teil ins Kommende und Ganze», ebd., I:287.

kraft darstellt.⁵⁴⁵ Auch das Ineinander mehrerer, in ihren Teilmomenten sich widersprechender Wellen werden bei Bruckner in einer höheren Synthese aufgehoben.⁵⁴⁶

An dem Grundsatz, dass Melodiebildung, Harmonik und Instrumentation, aber auch Techniken wie Imitation und Kontrapunkt in einem engen Zusammenspiel mit den von Kurth als genuin bezeichneten Formbegriffen wie Bewegungsphase, Welle, Kraftlinie, aber auch Klangraum, Klangmasse etc. erörtert werden müssen, hält der Autor in der gesamten Darstellung fest. Wie sich die Verschränkung konventioneller musiktheoretischer Kategorien mit der Perspektive, die sich durch Kurths Formkonzept ergibt, gestaltet, kann anhand seiner Besprechung des Beginns des Kopfsatzes der 8. Sinfonie demonstriert werden, in der «dynamische Zusammenhänge» und «motivische Einheitlichkeit» als sich widerspruchsfrei ergänzend interpretiert werden. Die Untersuchung der dynamischen Spannungsvorgänge relativiert die formale Bedeutung der Interpretation motivisch-thematischer Entwicklungen und des Gruppenprinzips signifikant.⁵⁴⁷ Nicht der Demonstration von Identitäten oder logischer thematisch-motivischer Entwicklung zwecks Nachweis organischer Einheitlichkeit, sondern dem Nachzeichnen von Übergängen und hintergründigen Entwicklungen, ganz im Sinne der «unendlichen Melodie»,⁵⁴⁸ gilt Kurths ganze Aufmerksamkeit.

Die erste Themengruppe des Kopfsatzes von Bruckners 8. Sinfonie ist in zwei Phasen (T. 1–22; 23–50) gestaltet, die wiederum in mehrere Ansätze oder rhythmische Zellen (z. B. erste Phase T. 1–10; 11–17; 18–22) untergliedert sind.⁵⁴⁹ Bemerkenswert ist erstens die instabile harmonische Disposition des gesamten Abschnitts (die Grundtonart c-Moll wird weder deutlich exponiert noch kadenzial befestigt und insbesondere durch chromatische Rückungen gleichzeitig ein weites Tonartenspektrum berührt⁵⁵⁰), zweitens die thematische Gestalt-

⁵⁴⁵ Vgl. ebd., I:284.

⁵⁴⁶ Zu diesem Problemkreis vgl. auch Daphne Tan, «As Forming Becomes Form» Listening, Analogizing, and Analysis in Kurth's *Bruckner* and *Musikpsychologie*», 1–28. Tan kommentiert insbesondere Kurths Interpretation des Beginns des Kopfsatzes der 6. Sinfonie (vgl. ebd., 21–25).

⁵⁴⁷ Vgl. ebd., I:319.

⁵⁴⁸ Vgl. ebd., I:289; 299.

⁵⁴⁹ Zusammenfassend interpretiert Kurth diesen Beginn folgendermaßen: «So wenn man den vorhin nach den Einzelwellen [...] betrachteten Anfang der VIII. Symphonie als Ganzes überblickt. Dort zeigte sich der Verlauf des ganzen ersten Hauptthemas als Doppelwelle großen Aufrisses, wobei der ersten großen Teilwooge (Takt 1–22), die zweite (Takt 23–50) als hochreißende Steigerung folgte; würde man weiter blicken, so erschiene der ganze Expositionsteil mit seinen drei Themen als riesige dreifache Wellung, wofür dann freilich noch gewisse Spannungsteile und zwischenliegende scheinbare Unterbrechungen als organische Formelemente verstanden sein wollen [...]», vgl. ebd., I:375.

⁵⁵⁰ Stattdessen weist der einsetzende Orgelpunkt *f* auf die subdominantisches Region hin; die Dominante *G*⁷ wird zwar in T. 7 ff. betont, führt aber nicht zur Grundtonart, sondern überra-

tung, die sich aus charakteristisch rhythmisch und gestisch geprägten, mehrfach ansetzenden motivischen Elementen (Orgelpunkt; Intervallsprünge und aufsteigende bzw. absteigende Sekundfolge; auftaktiger punktierter Rhythmus) konstituiert, und drittens das sukzessive aufsteigende Durchmessen des Tonraumes von Beginn bis zum Höhepunkt Takt 40. Bruckner arbeitet somit zu Anfang der 8. Sinfonie mit den kontrastierenden, aber sich in dieser Passage ergänzenden Prinzipien Instabilität (Harmonik) und klare Struktur (Gestik, Abschnittsbildung).

Den oben vorgestellten Werkabschnitt interpretiert Kurth im theoretischen Teil unter der Rubrik «Ausblick auf größere Zusammenhänge. Motivische Einheitskunst»,⁵⁵¹ Unter partieller Ausblendung harmonischer Abläufe untersucht Kurth in dieser Passage die motivischen und dynamischen Prozesse der ersten Themengruppe. Ausgehend von derselben Abschnittsbildung obiger Beschreibung deutet er die gesamte Form jedoch als ein Ineinander mehrerer Abläufe und verschiedener Schichten, die er als «Teilwellen» und «klangperspektivische Wirkungen» analysiert und die sich zur «Hauptwelle» zusammenschließen.⁵⁵² Entscheidend für Kurths Deutung ist seine Auffassung, dass jede einzelne Phrase («Welle») mit ihrem Spannungsbogen zu größeren übergeordneten Abläufen beiträgt; hinter dieser Auffassung tritt die Signifikanz möglicher Beobachtungen zur motivischen Entwicklung zurück. So arbeitet er anhand der Endpunkte der einzelnen Phrasen ihre Stellung im übergeordneten Wellenablauf heraus. Dabei betont er die Unabgeschlossenheit bzw. Öffnung der Abschnitte auf den weiteren Verlauf hin; der Prozess entwickelt sich dabei in mehreren Anläufen. Die Gestaltung dieser Öffnung erfolgt neben der harmonischen Anlage insbesondere durch die nach oben steigende und dadurch keinen Endpunkt markierende Linienführung; die Unabgeschlossenheit und die Direktionalität der Linienführung wird dabei als spannungsvolles Hinzielen auf spätere Ereignisse hin interpretiert.⁵⁵³ Als ein weiteres Beispiel für die Gleichzeitigkeit verschiedener Tendenzen nennt Kurth die Höhepunktgestaltung. So interpretiert er Takt 17 einerseits als «Wellengipfel», andererseits sieht er in dem erreichten Dominantakkord, der nach c-Moll zurückzustreben scheint, eine «harmonische Rückdunkelung», die als ein

schend zum Beginn des zweiten Abschnitts mit dem – jetzt im fortissimo erklingenden – Orgelpunkt *f*.

⁵⁵¹ Vgl. Kurth, *Bruckner*, I:346–55. Zur Interpretation des gesamten Werkes vgl. auch ebd., II:1035–99.

⁵⁵² Kurth interpretiert die Takte 1–50 als «erstes Hauptthema», das sich als «Doppelwoge» gestaltet (vgl. ebd., I:353). Dabei ist das Prinzip der Wellenabläufe formkonstitutiv («Die Beherrschung der Formen durch die Wellentechnik zeigt sich somit schon darin, daß diese es wieder ist, die den ganzen ersten Symphonieteil mit dem Hauptthema in seinen Umrissen gestaltet und leitet», vgl. ebd.).

⁵⁵³ «*Steigende Entwicklungen mit Endstreckung zur Höhe sind intensiv gegen erst kommende Erfüllung hin geöffnete Bogen*», ebd., I:348.

Vorausweisen auf die weitere Entwicklung interpretiert wird.⁵⁵⁴ Diese Simultaneität von vorbereitetem Höhepunkt und gleichzeitigem Andeuten einer Wendung und Brechung wertet Kurth als ein häufiges, quasi charakteristisches Verfahren Bruckners, das auch durch innerdynamische Entwicklungszüge und «Teilwellen» ausgeprägt werden kann. Den Nachvollzug der motivisch-thematischen Entwicklung koppelt Kurth wiederum so eng an dynamische Prozesse, dass die motivisch-thematische Ebene – und sogar das Thema selbst – nicht als *movens* der Bewegung, sondern als Symbol und Ergebnis dargestellt wird.⁵⁵⁵ Durch seine geschickte Verknüpfung technischer Beschreibung und interpretativ-metaphorischer Deutung weist Kurth auf die seelisch-psychologische Ebene – als den Ausgangspunkt von Musik – zurück. Dabei verwendet er in seiner Bruckner-Monografie häufig Lichtmetaphorik, die nicht nur die jeweilige Stimmung charakterisieren, sondern gleichzeitig eine inhaltliche Deutungsebene in Richtung einer religiös-mystischen Interpretation Bruckners eröffnen soll.⁵⁵⁶

Ohne dass hier detaillierter Kurths ausführliche Kommentare zu Bruckners Sinfonik diskutiert werden müssten, soll abschließend auf zwei wichtige Aspekte hingewiesen werden: Erstens, bei aller Ausdifferenzierung der einzelnen Entwicklungszüge weist Kurth darauf hin, dass sich musikalische Form bei Bruckner nur durch eine Reflexion der Bedeutung jeder Passage innerhalb des Gesamtablaufs erschließt.⁵⁵⁷ Da sich musikalische Form aus zahlreichen, auch innendynamischen Abläufen (Teilwellen, Wellensteigerungen, «großes Wellenspiel»⁵⁵⁸ etc.) entfaltet, die sich, auch unter Berücksichtigung von scheinbar diskontinuierlichen Ereignissen (wie Abbrüchen, Stauchungen) zu übergreifenden, großdimensionierten Passagen konstituieren, zielt die Darstellung der formalen Disposition nicht auf die Symmetrie der Formteile, sondern auf das «Gleichgewicht» der Formabschnitte. Kurth ersetzt mit dieser Begrifflichkeit die ältere Taktgruppen-

554 Vgl. ebd., I:351.

555 «Die Beherrschung der Formen durch die Wellentechnik zeigt sich somit schon darin, daß diese es wieder ist, die den ganzen ersten Symphonieteil mit dem Hauptthema in seinen Umrissen gestaltet und leitet; dann aber ist es auch das gleiche Entwicklungsprinzip, das in das zweite Hauptthema *überleitet* und es aus der Wellentiefe als milderes Neuaufwogen erstehen läßt, wobei hier sogar die *Themengestalt* selbst nur von diesem ganzen *Entwicklungsvorgang ausgeworfen* ist», ebd., I:353.

556 Vgl. dazu auch grundsätzlich ebd., I:176–81. Für Beispiele metaphorischer Deutungen vgl. z. B. die Seiten 346 ff. («geheimnisvoll», «unheimlich», «luftig», «Unterdunkelung», «Ausflackern aus ruhigem Innern», «Schattierungswirkung», «unkörperlich»); die Liste der Beispiele ließe sich unter Hinzuziehen weiterer Abschnitte substanziell erweitern.

557 «Jede einzelne Entwicklungswelle bei Bruckner zielt – und dies oft in unendlich feinen Zusammenhängen – auf Späteres und führt ebenso zu Früherem zurück; über dem Augenblick steht bei ihm stets die Bestimmung, ihn leitet auch beim Formen ein Schicksalsgefühl», ebd., I:307.

558 Ebd., I:372.

analyse durch eine Proportionalitätsbestimmung, die auf komplexen Spannungsverhältnissen beruht.⁵⁵⁹ Zweitens werden diese Proportionen – wie auch unsere Wahrnehmung von Musik insgesamt – auch mit Raumvorstellungen verbunden. Diese stellen in Hinblick auf die Formvorstellung eine besondere Herausforderung dar. Denn es handelt sich bei der räumlichen Vorstellung um innere Vorstellungsräume, die, so Kurth, durch Kraftbewegung gefüllt werden. Bei diesen Raumvorstellungen handele es sich, so Kurth, nur um Hilfskonstruktionen unseres unzulänglichen Vorstellungsvermögens, die nicht bildhaft seien und «jenseits klar beschreibbarer Art» blieben:

Da das Wesen der Musik Bewegung ist, so muß diese in Raum- und Masseindrücke ausstrahlen, diese sind nur ungreifbare Nebenvorstellungen; [...]. Die Musik ist diejenige Sphäre des menschlichen Vorstellungsvermögens, in der die Raumvorstellung und die ganze Bindung an sie *in Auflösung begriffen* ist; denn dies ist der Vorgang, daß der Raum hier für die Vorstellung, die aus der sichtbaren Erscheinungswelt an die der Musik übergeht, im Schwinden begriffen ist, indem er nur noch aus dem Zwang des wachen Vorstellungslebens selbst mit hineingedeutet wird. Daher die unbestimmte Schwebel aller musikalisch-raumhaften Eindrücke. Raum und das Nichts, Masse und Leere, das alles ist in der Musik mehr als ein Bild, weniger als volle Realität.⁵⁶⁰

Bruckners «Formlogik» stützt sich somit auf den Verlauf von Kräften, deren Gestaltung durch Spannung und Gegenspannung, mehrmalige Anläufe, Rücknahmen, Verdichtung, Wiederholung, Steigerung, Übergänge, Höhepunktgestaltung, Abklingen, Rückentwicklung etc. keinem klassischen Formschema folgt; Kurth sieht bei Bruckner «alle formalistischen [architektonischen] Erscheinungen zu dynamischen gewandelt».⁵⁶¹ Die Analyse setzt sich zum Ziel, den Verlauf dieser Spannung nachzuzeichnen; alle technischen Aspekte (Melodik, Harmonik, Metrik, Rhythmik und Klanggestaltung) und ihr Ineinandergreifen im Satz werden in Hinblick auf diese dynamischen Abläufe interpretiert. Eine wichtige Funktion bei der klanglichen Realisierung dieser Merkmale, die durch die notierte Niederschrift nur unpräzise fixiert werden können, hat auch die Wiedergabe, auf die Kurth zumindest flüchtig eingeht.⁵⁶² Insgesamt weist Kurth auf die prinzipielle

⁵⁵⁹ So können z. B. zeitlich ausgedehnte Steigerungsabschnitte durch eine rasche, dramatische Rückentwicklung ausbalanciert werden; statt Taktgruppensymmetrie ist die ausgewogene Gewichtsproportion entscheidend, die die Analyse und Interpretation im Nachvollzug herauszuarbeiten hat.

⁵⁶⁰ Ebd., I:336 f.; Fn. 1.

⁵⁶¹ Ebd., I:369; vgl. zur Formlogik auch ebd., 372–75.

⁵⁶² So beispielsweise ebd., I:288, Fn. 1 zur Funktion und Wiedergabe des Tremolos im Finale der 6. Sinfonie; ebd., 290, Fn. 1 zu Zeitmaß und Grundcharakter von Bruckners Sinfonik; ebd., 317, Fn. 1, zur Phrasierungsproblematik; ebd., 329, Fn. 1 zur Wiedergabe von Unisonführungen; ebd. 334, Fn. 1 zur Darstellung von Kraftlinien; ebd., 373, Fn. 3 zur Aufgabe des Dirigenten; ebd., 387, Fn. 1 zur Wiedergabe der notierten Dynamik.

Vieldeutigkeit von Satztechniken und Satzbildern hin, deren Bedeutung sich nur im konkreten Kontext erschließen lässt. Die Untersuchung von für Bruckners Sinfonik charakteristischen Einzelbildern und typischen Satzanlagen in Hinblick auf ihre kompositionstechnische Anlage und Wirkungsweise dient also nur der Vorbereitung für die Gesamtschau, die interpretierende Verlaufsanalyse größerer Bewegungsphasen, ganzer Sätze und schließlich von Satzzyklen.

Kurths Vorgehensweise, die schematisierende Kategorisierung zugunsten einer metaphorisch-sprachlichen Interpretation vermeidet, zeigt, dass Form in Musik als flexible, kontext-abhängige und psychologisch-beeinflusste Erscheinung verstanden werden kann. Kurths enge Verknüpfung stilpsychologischer Betrachtung mit der Begründung formaler Aspekte ist zwar aus heutiger Perspektive methodologisch ebenso fragwürdig wie seine enge Bindung an Ideen der Lebensphilosophie. Der Ausgangspunkt seiner Theorie, dass sich musikalische Abläufe als komplexe Entfaltungsprozesse von Kräften erfassen lassen, wird jedoch bis heute im wissenschaftlichen Diskurs weiterentwickelt.

Im Unterschied zu der älteren Formenlehretradition konzipiert Kurth seine Arbeiten nicht in der Gattungstradition Kompositionslehre oder als pädagogisch intendierte Einführung. Musiktheoretische Kategorien werden anhand der Interpretation von Kunstwerken bzw. ausgewählter Passagen fundiert; dabei thematisiert Kurth die Spannung zwischen allgemeinen Stil- oder Formprinzipien und deren konkreter Realisierung im spezifischen Werk. Da er in Analogie zu den Grundprinzipien von Bergsons «Metaphysik» die «Analyse», d. h. die rationale, vergleichende Herangehensweise als defizitären Erkenntnismodus marginalisiert, stehen immer das individuelle Kunstwerk bzw. signifikante Passagen und die nachvollziehende Deutung des spezifischen Verlaufs im Zentrum seiner Erörterungen. Dass sich bei dieser Vorgehensweise auch weite subjektive Interpretationsspielräume eröffnen, die Widerspruch herausfordern mögen, ist Kurth durchaus bewusst.

VI. Form, Ästhetik und Wert

*Die Musikwissenschaft [...] hat allzuleicht vergessen,
daß wir in der Musik streng genommen
keine Form haben, sondern einen Formvorgang.¹*

Ernst Kurth
Bruckner (1925)

Kurths Kritik an einer Formauffassung, die von Musikwissenschaft und Musiktheorie im späteren 19. Jahrhundert in enger Verbindung mit der Disziplin der Formenlehre kultiviert wurde und die bis heute durch populärwissenschaftliche Schriften eine beträchtliche Akzeptanz erfährt, richtet sich gegen eine statische Verräumlichung des musikalischen Werkes und eine architektonische Formauffassung, die die Dynamik des zeitlichen Ablaufes und des Wahrnehmungsvorgangs von Musik bei der Konstitution von Form in Musik weitgehend unberücksichtigt lässt. Obwohl Kurths eigener musiktheoretischer Gegenentwurf höchst umstritten geblieben ist, wird seine Diagnose der Schwachstellen der um 1900 etablierten Auffassung von Form in Musik im Kern von vielen anderen Autoren der Zeit geteilt. So ruft beispielsweise Busoni in seinem *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* hinsichtlich der Instrumentalmusik zu einer Gestaltung in Freiheit auf und verurteilt recht kompromisslos die Orientierung an Schemata und damit auch die Leistungsfähigkeit der akademischen Formenlehre:

Absolute Musik! Was die Gesetzgeber darunter meinen, ist vielleicht das Entfernteste vom Absoluten in der Musik. [...]

Absolute Musik ist [...] etwas ganz Nüchternes, welches an geordnet aufgestellte Notenpulte erinnert, an Verhältnis von Tonika und Dominante, an Durchführungen und Codas.

[...] Diese Musik sollte vielmehr die architektonische heißen oder die Symmetrische oder die eingeteilte, und sie stammt daher, dass einzelne Tondichter ihren Geist und ihre Empfindung in eine solche Form gossen, weil es ihnen oder der Zeit am nächsten lag. Die Gesetzgeber hatten Geist, Empfindung, die Individualität jener Tonsetzer und ihre Zeit mit der symmetrischen Musik identifiziert und schließlich – da sie weder den Geist, noch die Empfindung, noch die Zeit wiedergebären könnten, die Form als Symbol behalten und sie zum Schild, zur Religion erhoben. Die Tondichter suchten und fanden diese

1 Kurth, *Bruckner*, I:234.

Form als das geeignetste Mittel, ihre Gedanken mitzuteilen; sie entschwebten – und die Gesetzgeber entdeckten und verwahren Euphorions auf der Erde zurückgebliebene Gewänder [...]²

Busoni polemisiert hier auch gegen ein durch Lehrtraditionen festgeschriebenes Konzept von musikalischer Form, welches – entgegen den Prinzipien eines endogenen Formkonzeptes – die äußere Disposition von als klassisch kategorisierten Werken als Form – sogar als ideale Form – propagiert und somit sowohl aus historisch informierter als auch zeitgenössischer Perspektive zentrale Aspekte eines umfassenderen Verständnisses von Form in Musik verfehlt.

Wie die Untersuchung der Formvorstellungen von tonaler Musik vom 19. bis ins 21. Jahrhundert herausgearbeitet hat, steht jede Konzeptualisierung von Form in Musik in der Spannung zwischen räumlichen und zeitlichen Vorstellungsweisen. Diese Konstellation resultiert aus der Ambiguität der Formbegriffe in Musik, die entweder die Anlage und Funktionsweise der Teile des abgeschlossenen resultierenden Ganzen einer musikalischen Komposition oder die Dynamik des prozessualen Entstehens, den Prozess der Formung, betonen. Schon die zu Beginn der Arbeit präsentierten Zitate von Jean Paul und Wolfgang Rihm verdeutlichen, dass diese beiden Anschauungsarten zumeist mit Wertungen assoziiert bzw. verbunden sind; beide Weisen des Verstehens müssen aber nicht notwendigerweise als konträre, sondern können auch als sich komplementär zueinander verhaltende Modi interpretiert werden. Die oben genannten und weitere, ähnlich begründete Forderungen nach einem Abrücken von einem auf Gattungsschemata bezogenen Formverständnis führen in den 1910er- und 1920er-Jahren zu einer Reihe von innovativen Überlegungen und Konzeptualisierungen von Form. Diese beiden Dekaden sind daher als eine besonders intensive Phase im Denken über Form in Musik zu werten; eine zusätzliche Berücksichtigung kompositorischer Innovationen dieser Zeit, die teilweise auch zu experimentell erweiterten Formvorstellungen führen, würde das in dieser Untersuchung am Beispiel theoretischer Schriften herausgearbeitete Aufbrechen konventionellen Denkens hinsichtlich von Form bestätigen.³ Doch wie im Kapitel IV.3. am Beispiel von Einfühlung und von Stimmungskonzepten gezeigt wurde, werden bereits Ende des 19. Jahrhunderts Überlegungen sichtbar, wie Zusammenhang in

2 Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* [1906], zweite, erw. Fassung Leipzig: Insel 1916, 9 f.

3 Zu verweisen wäre beispielsweise auf eine Komposition wie Stefan Wolpes *Sonate Nr. 1, «Stehende Musik»* (1925). Sie steht stellvertretend für eine breitere Tendenz experimenteller Kompositionen, die thematisches Material nicht länger zur Grundlage zeitlicher Gestaltung nehmen und damit neue formale Lösungen zwingend erforderlich macht. Gleichzeitig lassen sich die Rückbezüge auf traditionelle Formmodelle durch den Neoklassizismus und in Schönbergs frühen Zwölftonkompositionen als eine Rekonzeptualisierung interpretieren, die unter dem Zeichen einer Distanzierung von der romantischen Tradition steht.

Musik alternativ zu formalistischen Formkonzepten begründet werden kann. Bis zum Beginn der 1930er-Jahre entfalten sich unter den Rubriken der musikalischen Phänomenologie, der Gestalttheorie und mit dem psychologisch fundierten Entwurf Kurths als Teil einer energetischen Musiktheorie mehrere Spielarten von Formkonzeptionen. Diese diversen Ansätze thematisieren in unterschiedlicher Stoßrichtung, wie Form Zusammenhang in Musik herstellen bzw. wie sich Form durch Wahrnehmung von Zusammenhang in Musik manifestieren kann und wie Musik durch Form nachvollziehbar und fassbar gemacht werden bzw. wie der Blick auf Musik durch eine Überbetonung der Form wiederum verstellt werden kann. So bilden die unterschiedlichen Theorien, wie in der Arbeit gezeigt wurde, keine geschlossene Systematik und kein einheitliches Konzept aus. Häufig stehen innerhalb der jeweiligen Richtungen die einzelnen Entwürfe und Überlegungen der Autoren neben- oder sogar gegeneinander, sodass insgesamt der Eindruck entsteht, die Abschwächung des älteren Paradigmas eines architektonischen Formbegriffes führe weniger zu einer Ausbildung eines einflussreichen neuen theoretischen Modells, sondern eher zu einer volatilen Situation, in der das Denken über Form pluralisiert wird und durch in mehrere Richtungen strebende Theorieentwürfe gekennzeichnet ist. Dass sich die Formtheorien im frühen 20. Jahrhundert zu keinem Bild mit einheitlicher Entwicklungstendenz fügen lassen, entspricht der Vielfalt und den zentripetalen Kräften der Moderne, deren Entwicklung im deutschsprachigen Raum Mitte der 1930er-Jahre durch die politische Katastrophe des Nationalsozialismus abgebrochen wird.

Dass die Tendenzen, die das Denken über Form in Musik zwischen den Weltkriegen prägen, auf verschiedenen Konzepten beruhen, deren Grundlagen wie im Falle der phänomenologischen Musikbetrachtung von maßgeblichen Protagonisten wie Mersmann nicht widerspruchsfrei definiert werden, und sogar eine unreflektierte Vermischung musiktheoretischer, musikhistorischer, erkenntnistheoretischer und wertästhetischer Kategorien wie beispielsweise bei Arthur Wolfgang Cohn (aber auch anderen Autoren) zu beobachten ist, sollte nicht dazu verleiten, die Reflexionen dieser Zeit pauschal als historisch überholt *ad acta* zu legen. Die Ergebnisse der Analysen dieser unterschiedlichen Ansätze zeigen nämlich deutlich, dass das Potenzial dieser zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen Konzeptualisierungen von Form in Musik kaum ausgeschöpft wurde. Wenngleich die individuellen Konzepte häufig auf theoretisch unklaren oder sogar problematischen Voraussetzungen fußen, bisweilen methodologisch unsauber entwickelt sind oder schlicht in der Umsetzung ihrer Grundannahmen hinter heutigen musiktheoretischen Standards zurückbleiben: Wichtige Aspekte damaliger Überlegungen zu der Frage, wie sich Zusammenhang im Sinne von Form in Musik außerhalb der Prinzipien, auf denen die akademische Formenlehre aufbaut, konstituiert, wirken unterschwellig während der gesamten zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts weiter und werden insbesondere in den heutigen Debatten der Musikwissenschaft und Kompositionstheorie wieder aktualisiert.

Bewusst wurde für den Gang der Darstellung keine chronologische lineare Erzählstruktur gewählt. Vielmehr sollte mit der Aufarbeitung des für den heutigen Leser zeitlich Naheliegenden begonnen werden, d. h. mit einer Darstellung von und Reflexion über die zeitgenössische Formtheorie sowie deren unmittelbarer Vorgeschichte ab den 1950er-Jahren. Das Bewusstmachen und die Rekonstruktion heutiger Praxis bzw. deren geschichtlicher Entstehung schafft einen Ausgangspunkt, von dem aus sich den Lesenden einerseits die Distanz zu den untersuchten historisch weiter entfernten Entwürfen, andererseits aber auch Verbindungslinien von den früheren zu den heutigen Konzeptualisierungen über Form in Musik leichter erschließen können. Zugleich trägt diese zumindest partielle Durchbrechung einer chronologischen Erzählweise auch dem Umstand Rechnung, dass diese Untersuchung keine Geschichte der musikalischen Form entwirft. Die Ergebnisse unterstreichen, dass neben nachvollziehbaren Traditions- und Entwicklungslinien verschiedenen Aspekten in den jeweiligen Kontexten unterschiedliche Wertigkeit und Signifikanz zugewiesen wird. Auch basierend auf der nur partiellen Auswahl von theoretischen Entwürfen, Themenbereichen und Autoren zeigt sich, dass es, betrachtet man zeitlich große Distanzen, zwar tendenziell durchaus fundamentale Verschiebungen in der Konzeptualisierung von Form in Musik gibt, aber dass sich diese Veränderungen bis Mitte des 20. Jahrhunderts kaum zu einem Paradigmenwechsel verdichten, sondern die neuen Deutungsangebote eher als Modifizierung, Erweiterung und zusätzliche alternative Lesarten zur Verfügung stehen.

Die in dieser Untersuchung diskutierten theoretischen Schriften werden in ihren Konzeptualisierungen von Form in Musik durch drei Aspekte stark geprägt, die in den jeweiligen Formvorstellungen nicht notwendigerweise alle berücksichtigt sind und die mit unterschiedlicher Relevanz gewichtet werden. Erstens geht es bei der Untersuchung von Form um die Ableitung von Formmodellen bzw. um die Ableitung von formalen Strukturen, zumeist aus klassischen Werken, und, neben deren Beschreibung, um die Aufstellung von Regeln im Sinne praktischer kompositionstechnischer Anweisungen. Zu diesem didaktischen Aspekt der Ableitung und der daraus resultierenden Formulierung von Kompositionsanweisungen ist auch die formalistische Werkanalyse individueller Kompositionen zu rechnen, die sich verstärkt von der Regelpoetik abwendet und sich an einer Originalitätsästhetik orientiert. Der zweite zentrale Aspekt ist die Frage nach der Wahrnehmung von Form in Musik und verlagert die Konzeptualisierung ins hörende Subjekt. In diesen Bereich fallen weniger Aspekte der akustischen Wahrnehmung als vielmehr kognitive Prozesse, die für das Erkennen von Form in Musik konstitutiv sind, sowie die Interpretationsansätze der psychologischen Ästhetik mit ihrem Konzept des inneren Hörens. In diesem Kontext diskutieren die Theoretiker den Prozesscharakter von Form in Musik, das musikalische Hören und den Akt der Formung. Diese Formvorstellungen können sowohl die komponierende Tätigkeit als auch den interpretierenden und

insbesondere hörenden Nachvollzug von Musik beeinflussen. Der dritte, in den hier diskutierten Theoretika am schwächsten ausgeprägte Aspekt, betrifft Fragen der Performanz und der klanglichen Realisierung von Musik. Grundsätzlich eröffnen sich in diesem Zusammenhang auch Fragen, die den Gegensatz von notiertem Werk und Improvisation bzw. improvisatorischen Elementen betreffen. Allerdings wird dieser Aspekt in den betrachteten formtheoretischen Schriften, die sich mit tonaler Musik beschäftigen, kaum diskutiert, obwohl auch die performative Darstellung von notierter Musik durch Aufführende mit den den Text erweiternden Elementen für den Nachvollzug von Form von nicht zu unterschätzender Bedeutung ist.⁴ Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Gewichtung der oben genannten Aspekte in den verschiedenen Formtheorien differiert, und dass zwei der Aspekte, nämlich erstens die Frage nach der Struktur von Wahrnehmung von Musik und dem Modus und der Bedeutung von Wahrnehmung für die Formvorstellung sowie zweitens der Themenbereich der Performanz eine wachsende Aufmerksamkeit auf sich gezogen haben.

Gleichzeitig zeichnen sich heute weitere inhaltliche und konzeptionelle Verschiebungen ab, die für die zukünftige Forschung neue Herausforderungen bedeuten und die Entwicklung neuer Konzepte zu Form in Musik, insbesondere post-tonaler Musik, verlangen. Der von den Werken der Komponisten der Wiener Klassik, insbesondere Beethovens, abgeleitete gattungsbezogene architektonische Formbegriff der etablierten Formenlehre führt nicht nur zu einer verengten Schematisierung von Formmodellen, sondern dient gleichzeitig zur Festigung eines musikalischen Wertekanons. Während dieser Kanon seit 1900 zunehmend in Frage gestellt wird und sich auch in Teilen der Formtheorie Tendenzen zu einer Erweiterung des Repertoires und der Methodik sowie eine Historisierung abzeichnen, muss gleichzeitig konstatiert werden, dass sich gerade heutige Formtheorien tonaler Musik wieder stark auf das Repertoire der Wiener Klassik konzentrieren. Die in Kap. II.3. diskutierte repräsentative Auswahl von Formkonzepten des zeitgenössischen musiktheoretischen Diskurses rekurriert auf Entwürfe von nordamerikanischen Musikwissenschaftlern, die alle in den 1940er-Jahren geboren wurden. Stärker als für die nachfolgenden Generationen standen für William E. Caplin, James Hepokoski und James Webster die aus der Instrumentalmusik der Wiener Klassiker Haydn, Mozart und Beethoven abgeleiteten tonalen Formen im Zentrum ihrer formtheoretischen Konzepte, eine Tatsache, die vergleichbar auch für die gleichzeitige formtheoretische Forschung im zentral-europäischen Raum gilt. Mit dieser Wahl ihres Gegenstandsbereiches setzen Caplin, Hepokoski und Webster eine Tradition fort, die seit der Etablierung des musikalischen Klassikbegriffes in den 1820er-Jahren mit einem Wertbegriff ver-

⁴ Dieser Aspekt gewinnt natürlich bei Musikrichtungen wie Jazz oder Avantgarde-Kompositionen mit improvisatorischen und aleatorischen Elementen, die im Rahmen dieser Untersuchung nicht behandelt werden, eine zentrale Rolle.

knüpft ist: Die Musik dieser Komponisten dient zur Entwicklung von Formtheorien auch deshalb, weil ihre Werke als *exempla classica* über sich selbst hinausweisen – und sich in ihnen «künstlerische Vernunft» (Adolf Bernhard Marx), «musikalischer Zusammenhang» (Arnold Schönberg), «Logizität» und «Stimmigkeit» (Theodor W. Adorno) oder allgemein «Einheit in der Mannigfaltigkeit» exemplarisch manifestieren soll. Selbstverständlich sind diese Kriterien aber keine notwendigen und unverrückbaren Kategorien für musikalische Werturteile, sondern in ihrer Gültigkeit an historische Kontexte gebunden. Mit der Hinterfragung des Werkkonzepts und der damit einhergehenden Entstehung völlig neuer Formkonzepte in der Musik des 20. Jahrhunderts (wie beispielsweise im Bereich der experimentellen Musik mit ihren innovativen und offenen Formkonzepten, der generellen Aufwertung des Klangs als kompositorisches Mittel oder durch den wachsenden Einfluss improvisatorischer Elemente, durch die den Aufführenden eine neue Rolle auch in der Gestaltung von Form zukommt), liegt die zukünftige Herausforderung der Musikwissenschaft für das Denken über Form in Musik wohl nicht länger in der Weiterentwicklung und Verfeinerung musiktheoretischer Formkonzepte für tonale Musik des 18. und 19. Jahrhunderts, sondern in der weiteren Ausarbeitung von theoretischen Entwürfen, mit denen radikal andere Formkonzepte, die aus der kompositorischen Entwicklung des 20. und 21. Jahrhunderts hervorgehen, aus musiktheoretischer und musikästhetischer Perspektive adäquat abgebildet werden können. Dass diese Herausforderung keine nur musiktheoretische ist, hat bereits Theodor W. Adorno in seiner *Philosophie der neuen Musik* formuliert:

Die Liquidation der Kunst – des geschlossenen Kunstwerks – wird zur ästhetischen Fragestellung, und das Gleichgültigwerden des Materials selber bringt den Verzicht auf jene Identität von Gehalt und Erscheinung mit sich, in welcher die traditionelle Idee der Kunst terminierte.⁵

Die Ergebnisse der Untersuchung verdeutlichen, dass musiktheoretische Konzepte im 19. und 20. Jahrhundert explizit oder zumindest implizit von musikästhetischen Ideen beeinflusst wurden und fast durchweg eine enge Relation zwischen diesen beiden Gebieten aufgezeigt werden kann. Von der Anlage systematischer Entwürfe bis hin zur Auffassung und Deutung der Terminologie derjenigen Kategorien, mittels derer das Denken über Form in Musik konzeptuell gefasst wird, zeigt sich die Bedeutung von musikästhetischen Paradigmen, die insbesondere in den Begründungen fundamentaler Grundsätze, aber auch der Bestimmung von Grenzen theoretischer Systeme explizit hervortreten. Darüber hinaus demonstriert die Studie anhand ausgewählter Beispiele, wie sich das Denken über Form in Musik zu übergeordneten Strömungen der Fachgeschichte und Ideengeschichte verhält. Aus

⁵ Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (= *Gesammelte Schriften* 12), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975, 120.

diesen Erkenntnissen heraus erweist es sich, dass Versuche, Form in Musik aus nur einer einzigen – beispielsweise der musiktheoretischen Perspektive – zu untersuchen, allenfalls zu Teilergebnissen führen können. Die komplexen Sachverhalte von Form in Musik erschließen sich jedoch nur mittels multiperspektivischer Annäherung und vielgestaltiger Methodik.

VII. Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit*, Weimar: Voigt 1844, S. 5, Beispiel 9. S. 17
- Abb. 2: Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926, S. 624. S. 17
- Abb. 3: Adolf Bernhard Marx, *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel ³1848, S. 29, Beispiel 7. S. 123
- Abb. 4: Johann Christian Lobe, *Compositions-Lehre oder umfassende Theorie von der thematischen Arbeit*, Weimar: Voigt 1844, S. 5, Beispiel 9. S. 144
- Abb. 5: Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1850, S. 251–54, Beispiele 714, 715, 722 und 727. S. 146
- Abb. 6: Johann Christian Lobe, *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1850, S. 255. S. 147
- Abb. 7: August Reissmann, *Lehrbuch der musikalischen Komposition. Zweiter Band: Die angewandten Formen*, Berlin: Guttenberg 1866, S. 327. S. 165
- Abb. 8: Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel ³1927, S. 369. S. 225
- Abb. 9: Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel ³1927, S. 385. S. 227
- Abb. 10: Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel ³1927, S. 392. S. 228
- Abb. 11: Hugo Leichtentritt, *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel ³1927, S. 428. S. 233
- Abb. 12: Hugo Riemann, *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1903, S. 13. S. 246
- Abb. 13 a: Hugo Riemann, «Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1916*, 23. Jg., Leipzig: Peters 1917, S. 11. S. 247
- Abb. 13 b: Hugo Riemann, *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*, Berlin: Hesse 1906, S. 180. S. 247

- Abb. 14:** Hugo Riemann, *Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)* (= Max Hesses illustrierte Katechismen 8/9), dritte verbesserte Aufl. Leipzig: Hesse 1905, S. 117 f. S. 253
- Abb. 15:** Grafische Darstellung der Formtypen, resultierend aus «Linie» und «Motiv», in: Hans Mersmann, «Zur Phänomenologie der Musik», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1925), S. 381. S. 299
- Abb. 16:** Grafische Darstellung des Kraftverlaufs von elementaren Bewegungsformen mit geschlossenem (1), pendelndem (2) und wellenförmig bewegtem (3a und 3b) Ablauf, in: Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926, S. 76. S. 303
- Abb. 17:** Grafische Darstellung von Kraftgeschehen und Raumgeschehen, in: Hans Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926, S. 624 f. S. 304 f.
- Abb. 18:** Grafische Darstellung allgemeiner musikalischer syntaktischer Formen, in: Hans Mersmann, *Musikhören*, Potsdam: Sanssouci 1938, S. 283. S. 308

VIII. Literaturverzeichnis

- ÄGB *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden.*
Herausgegeben von Karlheinz Barck et al., Studienausgabe, Stuttgart: Metzler 2010.
- HmT *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie.* Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz nach Hans Heinrich Eggebrecht hg. von Albrecht Riethmüller, Stuttgart: Steiner 1972–2005.
- MGG *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* 17 Bände, hg. von Friedrich Blume, Kassel: Bärenreiter 1949–86.
- MGG² *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hg. von Ludwig Finscher, Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzler 1994–2008.
- VMS *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst. Teil I: Historisch-kritische Ausgabe; Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht,* hg. von Dietmar Strauß, Mainz: Schott 1990.
- Abbate, Carolyn: «Music – Drastic or Gnostic?», in: *Critical Inquiry* 30/3 (2004), 505–36.
<https://doi.org/10.1086/421160>.
- Adorno, Theodor W.: «Ernst Kurths ‹Musikpsychologie›» [1933], in: ders., *Musikalische Schriften VI* (= *Gesammelte Schriften* 19), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, 350–58.
- Adorno, Theodor W.: *Philosophie der neuen Musik* [1949] (= *Gesammelte Schriften* Bd. 12), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
- Adorno, Theodor W.: «Fragment über Musik und Sprache» [1956], in: ders., *Musikalische Schriften II. Quasi una fantasia* (= *Gesammelte Schriften* Bd. 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, 251–56.
- Adorno, Theodor W.: «Vers une musique informelle» [1961], in: *Quasi una fantasia. Musikalische Schriften II* (= *Gesammelte Schriften* Bd. 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, 493–540.
- Adorno, Theodor W.: *Mahler. Eine musikalische Physiognomie* [1960/63] (= *Gesammelte Schriften* Bd. 13), hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1971, 149–319.
- Adorno Theodor W.: *Philosophische Terminologie. Zur Einführung* [2 Bde.; 1962/63], hg. von Rudolf zur Lippe, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973;1974.
- Adorno, Theodor W.: «Form in der neuen Musik» [1966], in: *Musikalische Schriften I–III* (= *Gesammelte Schriften* Bd. 16), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, 607–27.
- Adorno, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen* [1962/68] (= *Gesammelte Schriften* Bd. 14), hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973, 169–433.

- Adorno, Theodor W.: «Zum Problem der musikalischen Analyse» [1969], in: *Frankfurter Adorno-Blätter* 7, im Auftrag des Theodor W. Adorno Archivs hg. von Rolf Tiedemann, München: edition text + kritik 2001, 73–89 (engl. Fassung «On the Problem of Musical Analysis. Introduced and translated by Max Paddison», in: *Music Analysis* 1/2 [1982], 169–87).
- Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie* (= *Gesammelte Schriften* Bd. 7), hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- Agawu, Kofi: *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press 1991.
- Ahrend, Thomas: Art. «Form/Formenlehre/Offene Form», in: *Lexikon der Systematischen Musikwissenschaft* (= *Handbuch der systematischen Musikwissenschaft* 6), hg. von Helga de la Motte-Haber et al., Laaber: Laaber 2010, 119–22.
- Ainsworth, Thomas: Art. «Form vs. Matter», in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2016 Edition), hg. Von Edward N. Zalta. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2016/entries/form-matter/> (21.3.2019).
- Alexander Wilfing: «Hanslick, Kant, and the Origins of Vom Musikalisch-Schönen», in: *Musikologica Austriaca* 2018, Version 1.0. <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/51> (31.1.2019).
- Allenbrook, Wye J.: «The Second-Movement Punctuation Form in Mozart's Piano Concertos: the Andantino of K. 449», in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991*, hg. von Rudolph Angermüller et al., Kassel: Bärenreiter 1992, 168–72.
- Allesch, Christian G.: *Geschichte der psychologischen Ästhetik. Untersuchungen zur historischen Entwicklung eines psychologischen Verständnisses ästhetischer Phänomene*, Göttingen: Hogrefe 1987.
- Allesch, Christian G.: «Form, Gestalt und Ethos in der Musik. Musik als Gegenstand der psychologischen Ästhetik», in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart: Metzler 2000, 157–73.
- Altmann, Günter: *Musikalische Formenlehre*, Berlin: Volk und Wissen 1960; erw. ²1968; bearb. u. erw. ⁴1979; München: Saur, 1981; überarb. Neuaufl. Mainz: Schott 2001.
- Ambros, August Wilhelm: *Die Grenzen der Musik und Poesie. Eine Studie zur Aesthetik der Tonkunst*, Prag: Mercy 1856 [1855].
- Apel, Friedmar: «Der Mensch soll eine Harfe sein. Stimmung und Befindlichkeit in der Lyrik seit der Romantik», in: *Stimmung und Methode*, hg. von Friederike Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek, Tübingen: Mohr Siebeck 2013, 169–81.
- Apel, Willi: Art. «Form», in: *Harvard Dictionary of Music*, hg. von Willi Apel, Cambridge (MA): Harvard University Press ⁵1947, 277.
- Arburg, Hans-Georg von und Sergej Rickenbacher (Hgg.): *Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften* (= *Philologie der Kultur* 5), Würzburg: Königshausen und Neumann 2012.
- Aristoteles: *Poetik*, dt. Übersetzung von Manfred Fuhrmann, Stuttgart: Reclam 1982.
- Ash, Mitchell G.: *Gestalt Psychology in German Culture, 1890–1967. Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Babbitt, Milton: «Set Structure as a Compositional Determinant», in: *Journal of Music Theory* 5 (1961), 72–94. Wiederabdruck in: *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hg. von Stephen Peles et al., Princeton: Princeton University Press 2003, 86–108. <https://doi.org/10.1515/9781400841226.86>.

- Babbitt, Milton: «The Structure and Function of Musical Theory», in: *College Music Symposium* 5 (1965), 49–60. Wiederabdruck in: *The Collected Essays of Milton Babbitt*, hg. von Stephen Peles et al., Princeton: Princeton University Press 2003, 191–201. <https://doi.org/10.1515/9781400841226.191>.
- Baker, Nancy Kovaleff (Hg.): *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment*, Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Bartsch, Anna-Maria C.: *Form und Formalismus. Stationen der Ästhetik bei Baumgarten, Kant und Zimmermann*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2017.
- Bauer, Elisabeth Eleonore: *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart: Metzler 1992.
- Becking, Gustav: «Zur Phänomenologie der Musik. Mitbericht anlässlich des 2. Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 1924», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1925), 388–91.
- Beiche, Michael: Art. «Fuga / Fuge», in: *HmT* [1991].
- Beiche, Michael: Art. «Satz», in: *HmT* [2002].
- Bekker, Paul: «Musikalische Impotenz», in: *Musikblätter des Anbruch* 2, Nr. 4 [1920], 133–41.
- Bekker, Paul: *Das Deutsche Musikleben*, Berlin: Schuster und Löffler 1916.
- Bekker, Paul: «Materiale Grundlagen der Musik» [1925], in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1928, 87–114.
- Bekker, Paul: *Von den Naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik*, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1925.
- Bekker, Paul: «Was ist Phänomenologie der Musik?» [1925], in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1928, 25–40.
- Bekker, Paul: «Wesensformen der Musik» [1925], in: ders., *Organische und mechanische Musik*, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1928, 41–68.
- Bekker, Paul: *Organische und mechanische Musik*, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1928.
- Bergé, Pieter (Hg.): *Musical Form, Forms & Formenlehre*, Leuven: Leuven University Press 2009.
- Berger, Karol: «Toward a History of Hearing: The Classical Concerto. A Sample Case», in: *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, hg. von Wye J. Allenbrook, Janet M. Levy und William P. Mahrt, Stuyvesant: Pendragon 1992, 405–29.
- Berger, Karol: *A Theory of Art*, Oxford: Oxford University Press 2000.
- Berger, Karol: *Bach's Cycle, Mozart's Arrow. An Essay on the Origins of Musical Modernity*, Berkeley: University of California Press 2007.
- Bergson, Henri: «Einführung in die Metaphysik» [1903; dt. 1909], in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993, 180–225.
- Bergson, Henri: «Einleitung (Zweiter Teil)» [1922], in: ders., *Denken und schöpferisches Werden*, Hamburg: Europäische Verlagsanstalt 1993, 42–109.
- Bertram, Georg W.: «Die konstitutive Räumlichkeit ästhetischer Erfahrung», in: *Raum erfahren*, hg. von David Espinet, Tobias Keiling und Nikola Mirković, Tübingen: Mohr Siebeck 2017, 99–115.
- Besseler, Heinrich: «Grundfragen des musikalischen Hörens», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für das Jahr 1925*, Leipzig: Peters 1926, 35–52.
- Blessinger, Karl: «Versuch über die musikalische Form», in: *Adolf Sandberger. Festschrift zum 50. Geburtstag*, München: Zierfuss 1918, 1–20.

- Blessinger, Karl: *Grundzüge der musikalischen Formenlehre*, Stuttgart: Engelhorn 1926.
- Blessinger, Karl: *Mendelssohn, Meyerbeer, Mahler: Drei Kapitel Judentum in der Musik als Schlüssel zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Berlin: Hahnfeld 1939; 2. Aufl. als *Judentum und Musik. Ein Beitrag zur Kultur- und Rassenpolitik*, 1944.
- Blum, Arne: *Phänomenologie der Musik. Die Anfänge der musikalischen Phänomenologie im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts*, Diss. Univ. Witten-Herdecke 2006.
- Blume, Friedrich und Joseph Müller-Blattau: Art. «Form», in: *MGG*, Bd. 4, Kassel: Bärenreiter 1955, Sp. 523–56.
- Blume, Friedrich: «Was ist Musik?» [1959], in: *Syntagma musicologicum: Gesammelte Reden und Schriften*, hg. von Martin Ruhnke, Kassel: Bärenreiter 1963, 872–86.
- Blumröder, Christoph von: Art. «Motivo / motif / Motiv», in: *HmT* [1988/89].
- Blumröder, Christoph von: Art. «Thema, Hauptsatz», in: *HmT* [1995].
- Blumröder, Christoph von: Art. «Periodus/Periode», in: *HmT* [1996].
- Boehm, Gottfried: «Die Wiederkehr der Bilder», in: *Was ist ein Bild?*, hg. von dems., München: Fink 1994, 11–38.
- Boehmer, Konrad: *Zur Theorie der offenen Form in der neuen Musik*, Darmstadt: Ed. Tonos 1967.
- Bonds, Mark Evan: *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration*, Cambridge (MA): Harvard University Press 1991.
- Bonds, Mark Evan: «The Spatial Representation of Musical Form», in: *The Journal of Musicology* 27/3 (2010), 265–303. <https://doi.org/10.1525/jm.2010.27.3.265>.
- Bonds, Mark Evan: «Aesthetic Amputations: Absolute Music and the Deleted Endings of Hanslick's *Vom Musikalisch-Schönen*», in: *19th-Century Music* 36/1 (2012), 1–23. <https://doi.org/10.1525/ncm.2012.36.1.003>.
- Bonds, Mark Evan: *Absolute Music. The History of an Idea*, Oxford: Oxford University Press 2014.
- Borez, Benjamin: «Meta-Variations: Studies in the Foundations of Musical Thought (I)», in: *Perspectives of New Music* 8 (1969), 1–74. <https://doi.org/10.2307/832122>.
- Borio, Gianmario: «Schenker versus Schoenberg versus Schenker. The Difficulties of a Reconciliation», in: *Journal of the Royal Musical Association* 126/2 (2001), 250–74. <https://doi.org/10.1093/jrma/126.2.250>.
- Borio, Gianmario: «La concezione dialettica della forma musicale da Adolf Bernhard Marx a Erwin Ratz. Abbozzo di un decorso storico», in: *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, hg. von Stefano La Via und Roger Parker, Turin: EDT 2002, 361–86.
- Borio, Gianmario: «Komponisten als Theoretiker. Zum Stand der Musiktheorie im Umfeld des seriellen Komponierens», in: *Musiktheoretisches Denken und kultureller Kontext*, hg. von Dörte Schmidt, Schliengen: Edition Argus 2005, 247–74.
- Borio, Gianmario: «Forma come sintassi o come energia: la morfologia musicale dopo Beethoven», in: *Storia di concetti musicali. Espressione, Forma, opera* (= Bd. 1,2), hg. von Gianmario Berio und C. Gentili, Rom: Carocci 2007, 191–211.
- Borio, Gianmario: «Organische Form jenseits von Beethoven. Über die Neuorientierung der musikalischen Formenlehre in den 1920er- und 1930er-Jahren», in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hg. von Camilla Bork et al., Schliengen: Edition Argus 2011, 149–67.
- Boulez, Pierre: «Form» [1960], in: *Musikdenken heute 2* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 6), Mainz: Schott 1985, 56–62.

- Boyton, Neil (Hg.): *Anton Webern. Über musikalische Formen. Aus den Vortragsmitschriften von Ludwig Zenk, Siegfried Oehlgiesser, Rudolf Schopf und Erna Apostel* (= *Veröffentlichungen der Paul-Sacher-Stiftung* 8), Mainz: Schott 2002.
- Brandt, Torsten: *Johann Christian Lobe (1797–1881). Studien zu Biographie und musikschritstellerischem Werk* (= *Abhandlungen zur Musikgeschichte* 11), Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2002.
- Bredenkamp, Horst: *Der Bildakt*, Berlin: Wagenbach 2015.
- Breithaupt, Fritz: *Kulturen der Empathie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- Brenn, Franz: *Form in der Musik* (= *Freiburger Universitätsreden. Neue Folge* 15), Freiburg i. Ue.: Universitätsverlag 1953.
- Brentano, Franz: *Philosophische Untersuchungen zu Raum, Zeit und Kontinuum*, hg. von Stephan Körner und Roderick M. Chisholm, Hamburg: Meiner 1976.
- Brinkmann, Reinhold: *Arnold Schönberg: Drei Klavierstücke op. 11. Studien zur frühen Atonalität bei Schönberg*, zweite durchgesehene Aufl. mit einem neuen Vorwort, Steiner: Stuttgart 2000.
- Brinkmann, Reinhold: «Die Zeit der Eroica», in: *Musik in der Zeit – Zeit in der Musik*, hg. von Richard Klein et al., Weilerswist: Velbrück 2000, 183–211.
- Brodbeck, Roman: «Verdrängung und Abwehr. Die verpaßte Vergangenheitsbewältigung in Friedrich Blumes Enzyklopädie «Die Musik in Geschichte und Gegenwart», in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart: Metzler 2000, 347–84.
- Buchwald, Dagmar: Art. «Gestalt», in: *ÄGB* II:820–62.
- Bücken, Ernst: «Ernst Kurth als Musiktheoretiker», in: *Melos* 46/7–8 (1924/25), 358–64.
- Burdorf, Dieter: *Poetik der Form. Eine Begriffs- und Problemgeschichte*, Stuttgart: Metzler 2001.
- Burnham, Scott: «Criticism, Faith, and the «Idee»: A. B. Marx's Early Reception of Beethoven», in: *19th-Century Music* 13/3 (1990), 183–92. <https://doi.org/10.2307/746446>.
- Burnham, Scott: «The Role of Sonata Form in A. B. Marx's Theory of Forms», *Journal of Music Theory* 33/2 (1989), 247–71. <https://doi.org/10.2307/843794>.
- Burnham, Scott: *Beethoven Hero*, Princeton: Princeton University Press 1995.
- Burnham, Scott: «Form», in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press 2002, 880–906.
- Burnham, Scott: *Mozart's Grace*, Princeton: Princeton University Press 2012.
- Busch, Regina: «Schönbergs Aufzeichnungen über den musikalischen Gedanken», in: *Hudební věda* 41/1–2 (2004), 13–48.
- Bussler, Ludwig: *Musikalische Formenlehre in dreiunddreissig Aufgaben mit zahlreichen, ausschliesslich in den Text gedruckten Muster-, Uebungs- und Erläuterungs-Beispielen, sowie Anführungen aus den Meisterwerken der Tonkunst*, Berlin: Habel 1878; zweite verm. und verb. Aufl. 1894; ³1909; vierte Aufl. durchgesehen und erw. von Hugo Leichtentritt 1920; ⁵1931.
- Bussler, Ludwig: *Praktische Harmonielehre*, Berlin: Habel ⁵1903.
- Bussler, Ludwig: *Der strenge Satz*, Berlin: Habel ²1905.
- Bussler, Ludwig: *Kontrapunkt und Fuge im freien «modernen» Tonsatz einschließlich Chorkomposition*, Berlin: Habel ²1912.
- Caplin, William E.: «Riemann's Theory of Dynamic Shading: A Theory of Meter», in: *Theoria* 1 (1985), 1–24.

- Caplin, William E.: *Classical Form. A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*, New York: Oxford University Press 1998.
- Caplin, William E.: «Theories of Musical Rhythm in the Eighteenth and Nineteenth Centuries», in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press 2002, 657–94.
- Caplin, William E.: «North American Approaches to Musical Form», in: *ZGMTH* 2/2–3 (2005), 139–42. <https://doi.org/10.31751/519>.
- Caplin, William E.: «On the Relation of Musical Topoi to Formal Function», in: *Eighteenth-Century Music* 2 (2005), 113–24. <https://doi.org/10.1017/s1478570605000278>.
- Caplin, William E.: «What are Formal Functions?», in: *Musical Form, Forms & Formenlehre*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press 2009, 21–40.
- Caplin, William E.: «Criteria for Analysis: Perspectives on Riemann's Mature Theory of Meter», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, Oxford: Oxford University Press 2011, 419–39.
- Caplin, William E.: *Analyzing Classical Form. An Approach for the Classroom*, New York: Oxford University Press 2013.
- Caplin, William E. und Nathan John Martin: «The «Continuous Exposition» and the Concept of Subordinate Theme», in: *Music Analysis* 35/1 (2016), 4–43. <https://doi.org/10.1111/musa.12060>.
- Carpenter, Patricia: «The Musical Object», in: *Current Musicology* 5 (1967), 56–87.
- Cassirer, Ernst: *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik* [1910] (= *Gesammelte Werke* Bd. 6), Hamburg: Meiner 2000.
- Cassirer, Fritz: *Beethoven und die Gestalt. Ein Kommentar*, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart 1925.
- Cecchi, Alessandro: «La morfologia musicale di Ernst Kurth tra fondazione filosofica e differenziazione stilistica», in: *Studi musicali. Nuova serie* 11/2 (2011), 413–46.
- Cecchi, Alessandro: «Verso una teoria delle strumentazione romantica: il rapporto tra forma e timbo in Ernst Kurth», in: *Il Saggiatore Musicale* 19/1 (2012), 41–73.
- Clifton, Thomas: «Music as Constituted Object», in: *Music and Man* 2 (1976), 73–98.
- Cohn, Arthur Wolfgang: «Das Erwachen der Ästhetik. Neue Bücher und Schriften», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), 669–79.
- Cohn, Arthur Wolfgang: «Die Erkenntnis der Tonkunst. Gedanken über Begründung und Aufbau der Musikwissenschaft», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1 (1918/19), 351–60.
- Cohn, Arthur Wolfgang: «Das musikalische Verständnis. Neue Ziele», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 3/4 (1921), 129–35.
- Cohn, Richard: «Uncanny Resemblances: Tonal Signification in the Freudian Age», in: *Journal of the American Musicological Society* 57/2 (2004), 285–323.
- Collenberg-Plotnikov, Bernadette: «Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft – Konzeptionen eines Forschungsprogramms», in: *Schwerpunktthema: Berlin 1913 – Paris 1937. Ästhetik und Kunstwissenschaft im Zeitalter der Kongresse* (= *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 61/2 [2016]), hg. von Bernadette Collenberg-Plotnikov, Carole Maigné und Céline Trautmann-Waller, 189–203. <https://doi.org/10.28937/1000107578>.
- Cook, Nicholas: *The Schenker Project. Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna*, Oxford: Oxford University Press 2007.
- Cook, Nicholas: *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford: Oxford University Press 2013.

- Custodis, Michael: «Friedrich Blumes Entnazifizierungsverfahren», in: *Die Musikforschung* 65/1 (2012), 1–24.
- Dahlhaus, Carl: «Über den Begriff der tonalen Funktion», in: *Beiträge zur Musiktheorie des 19. Jahrhunderts*, hg. von Martin Vogel, Regensburg: Bosse 1966, 93–102.
- Dahlhaus, Carl: «Über Form in der Neuen Musik», in: *Form in der Neuen Musik (= Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik 10)*, hg. von Ernst Thomas, Mainz: Schott 1966, 41–49.
- Dahlhaus, Carl: «Eduard Hanslick und der musikalische Formbegriff», in: *Die Musikforschung* 20/2 (1967), 145–53.
- Dahlhaus, Carl: «Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse» [1971], in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik II (Kritik – Musiktheorie / Opern- und Librettotheorie – Musikwissenschaft) (= Gesammelte Schriften in 10 Bänden Bd. 2)*, hg. von Hermann Danuser, Laaber: Laaber 2001, 233–45.
- Dahlhaus, Carl: «Was ist eine musikalische Gattung?», in: *Neue Zeitschrift für Musik* 135 (1974), 620–25.
- Dahlhaus, Carl: «Zur Theorie der musikalischen Form», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 34/1 (1977), 20–37. <https://doi.org/10.2307/930734>.
- Dahlhaus, Carl: «Der rhetorische Formbegriff H. Chr. Kochs und die Theorie der Sonatenform», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 35/3 (1978), 155–77. <https://doi.org/10.2307/930814>.
- Dahlhaus, Carl: *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel: Bärenreiter 1978.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 6)*, Laaber: Laaber 1980.
- Dahlhaus, Carl: «Ästhetische Prämissen der ‹Sonatenform› bei Adolf Bernhard Marx», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2 (1984), 73–85. <https://doi.org/10.2307/930486>.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Erster Teil: Grundzüge einer Systematik (= Geschichte der Musiktheorie 10)*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1984.
- Dahlhaus, Carl (Hg.): *Die Musik des 18. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft 5)*, Laaber: Laaber 1985.
- Dahlhaus, Carl: *Beethoven und seine Zeit*, Laaber: Laaber 1987.
- Dahlhaus, Carl: *Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Zweiter Teil: Deutschland (= Geschichte der Musiktheorie 11)*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1989.
- Dahlhaus, Carl: Art. «Tonsysteme», in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter 1998, Sp. 638–46.
- Dahlhaus, Carl: «Anhang: Deutsche Musiktheoretiker des 18. und 19. Jahrhunderts (Fragment)», in: ders., *19. Jahrhundert I. Theorie – Ästhetik – Geschichte: Monographien (= Gesammelte Schriften in 10 Bänden Bd. 4)*, hg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Pleblich, Laaber: Laaber 2002.
- Dahlhaus, Carl: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber: Laaber 1988.
- Damböck, Christian und Hans-Ulrich Lessing (Hgg.): *Dilthey als Wissenschaftsphilosoph*, Freiburg: Alber 2016.
- Danuser, Hermann: «Inspiration, Rationalität, Zufall. Über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 76/2 (1990), 87–102. <https://doi.org/10.2307/930448>.
- Danuser, Hermann: Art. «Gattung», in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1995, Sp. 1042–69.

- Danuser, Hermann: «Dom und Strom. Bachs cis-Moll-Fuge BWV 849 und die Ästhetik des Erhabenen», in: *Musikästhetik und Analyse. Festschrift Wilhelm Seidel zum 65. Geburtstag*, hg. von Michael Märker und Lothar Schmidt, Laaber 2002, 105–34.
- Danuser, Hermann: «Form – Formation – Transformation», in: *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, hg. von Gianmario Borio, Bologna: Il Mulino 2003, 127–55.
- Danuser, Hermann: «Materiale Formenlehre». Ein Beitrag Theodor W. Adornos zur Theorie der Musik», in: *Musikalische Analyse und Kritische Theorie. Zu Adornos Philosophie der Musik*, hg. von Adolf Nowak und Markus Fahlbusch, Tutzing: Schneider 2007, 19–49.
- Danuser, Hermann: «Was bedeutet in der Musik rhetorische Form?», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 69/1 (2012), 13–29.
- Darcy, Warren: «Review: William E. Caplin. *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. New York: Oxford University Press, 1998», in: *Music Theory Spectrum* 22/1 (2000), 122–25. <https://doi.org/10.1525/mts.2000.22.1.02a00060>.
- Davidson, Donald: «Was Metaphern bedeuten» [1978], in: ders., *Wahrheit und Interpretation*, dt. Übers. von Joachim Schulte, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, 343–71.
- Davies, Stephen: *Musical Meaning and Expression*, Ithaca (NY): Cornell University Press.
- Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung*, Hamburg: Junius 1989 [orig. franz. Paris 1966].
- Dessoir, Max: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* [1906], Stuttgart: Enke ²1923.
- Diergarten, Felix und Markus Neuwirth: *Formenlehre (= Grundlagen der Musik 7)*, Laaber: Laaber 2019.
- Dierse, U. und K. Roth: Art. «Leben, V.», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 5, Basel: Schwabe 1980, Sp. 71–97.
- Dilthey, Wilhelm: «[Über vergleichende Psychologie] Beiträge zum Studium der Individualität» [1895/96], in: ders., *Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Erste Hälfte: Abhandlungen zur Grundlegung der Geisteswissenschaften (= Gesammelte Schriften* Bd. 5), Stuttgart: Teubner und Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht ⁸1990, 241–316.
- Dilthey, Wilhelm: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Einleitung von Manfred Riedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981.
- Dipert, Randall R.: «The Composer's Intentions: An Examination of their Relevance for Performance», in: *Musical Quarterly* 66/2 (1980), 205–18. <https://doi.org/10.1093/mq/lxvi.2.205>.
- Doflein, Erich: «Organische und mechanische Musik. (Zur gleichnamigen Schrift Paul Bekkers)», in: *Melos* 7 (1928), 116–21.
- Eggers, Katrin und Christian Grün: *Musik und Geste. Theorien, Ansätze, Perspektiven*, Paderborn: Fink 2018.
- Ehrenfels, Christian von: «Über Gestaltqualitäten», in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 14 (1890), 249–92. Wiederabdruck in: Christian von Ehrenfels, *Psychologie Ethik Erkenntnistheorie (= Philosophische Schriften* Bd. 3), hg. von Reinhard Fabian, mit einer Einleitung von Peter M. Simon, München/Wien: Philosophia 1988, 128–55.
- Eichhorn, Andreas: *Paul Bekker – Facetten eines kritischen Geistes (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 29)*, Hildesheim: Olms 2002.
- Eimert, Herbert: *Musikalische Formstrukturen im 17. und 18. Jahrhundert. Versuch einer Formbeschreibung*, Augsburg: Filser 1932.
- Epstein, David: *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*, Cambridge (MA): The MIT Press 1979.

- Erpf, Hermann: *Der Begriff der musikalischen «Form»*, Diss. Leipzig, 1914, Stuttgart: Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1914.
- Erpf, Hermann: *Form und Struktur in der Musik*, Mainz: Schott 1967.
- Fechner, Gustav Theodor: *Vorschule der Ästhetik* Bd. 1, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1876.
- Feil, Arnold: *Satztechnische Fragen in den Kompositionslehren von F. E. Niedt, J. Riepel und H. Chr. Koch*, Heidelberg: [s.n.] 1955.
- Finscher, Ludwig: Art. «Klassik», in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 5, Kassel: Bärenreiter 1996, Sp. 224–40.
- Fischer, Wilhelm: «Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassischen Stils», in: *Studien zur Musikwissenschaft* 3 (1915), 24–84.
- Flack, Patrick: «Phänomenologische Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft», in: *Schwerpunktthema: Berlin 1913 – Paris 1937. Ästhetik und Kunstwissenschaft im Zeitalter der Kongresse* (= *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 61/2 [2016]), hg. von Bernadette Collenberg-Plotnikov, Carole Maigné und Céline Trautmann-Waller, 329–44. <https://doi.org/10.28937/1000107587>.
- Fleck, Ludwik: *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv* [1935]. Mit einer Einleitung hg. von Lothar Schäfer und Thomas Schnelle, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980.
- Fontius, Martin: Art. «Einführung/Emphatie/Identifikation», in: *ÄGB* II:121–42.
- Forchert, Arno: «Adolf Bernhard Marx und seine Berliner Allgemeine musikalische Zeitung», in: *Studien zur Musikgeschichte Berlins im frühen 19. Jahrhundert*, hg. von Carl Dahlhaus, Regensburg: Bosse 1980, 381–404.
- Freytag, Gustav: *Technik des Dramas*, Leipzig: Hirzel 1863.
- Fricke, Christel: «Kant», in: *Musik in der deutschen Philosophie. Eine Einführung*, hg. von Stefan Lorenz Sorgner und Oliver Fürbeth, Stuttgart: Metzler 2003, 21–38.
- Gabriel, G., H. Hühn und S. Schlotter: Art. «Wille; III. 19. und 20. Jahrhundert», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 12, Basel: Schwabe 2004, Sp. 783–93.
- Gadamer, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* (= *Gesammelte Werke* Bd. 1), fünfte, durchges. und erw. Aufl. Tübingen: Mohr 1986.
- Galand, Joel: «Formenlehre Revived», in: *Intégral* 13 (1999), 143–200.
- Geiger, Moritz: «Über das Wesen und die Bedeutung der Einfühlung», in: *Bericht über den IV. Kongress für experimentelle Psychologie in Innsbruck vom 19.–22. April 1910*, hg. von Friedrich Schumann, Leipzig: Barth 1911, 29–73.
- Geiger, Moritz: «Zum Problem der Stimmungseinfühlung» [1911], in: Moritz Geiger, *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik*, hg. von Klaus Berger und Wolfhart Henckmann, München: Fink 1976, 18–59.
- Geiger, Moritz: «Beiträge zur Phänomenologie des ästhetischen Genusses», in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* 1, Heft 2, Halle a. d. Saale: Niemeyer 1913, 567–684.
- Geiger, Moritz: «Phänomenologische Ästhetik», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (= *Zweiter Kongress für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 16.–18. Oktober 1924. Bericht*), Stuttgart: Enke 1925, 29–42.
- Geiger, Moritz: *Zugänge zur Ästhetik*, Leipzig: Der Neue Geist Verlag 1928.
- Geiger, Moritz: *Die Bedeutung der Kunst. Zugänge zu einer materialen Wertästhetik. Gesammelte, aus dem Nachlass ergänzte Schriften zur Ästhetik* (= *Theorie und Geschichte der schönen Literatur* 27), hg. von Klaus Berger und Wolfhart Henckmann, München: Fink 1976.

- Geisler, Josephine: *Tonwahrnehmung und Musikhören. Phänomenologische, hermeneutische und bildungsphilosophische Zugänge* (= *Phänomenologische Untersuchungen* 34), Paderborn: Fink 2016.
- Georgiades, Thrasybulos: *Musik und Sprache. Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*, Berlin: Springer 1954.
- Georgiades, Thrasybulos: *Schubert. Musik und Lyrik*, 2 Bde., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1967.
- Gisbertz, Anna-Katharina (Hg.): *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, München: Fink 2011.
- Gisbertz, Anna-Katharina: «Ästhetische Stimmungen um 1850 – ein Vakuum?», in: *Stimmung und Methode*, hg. von Friederike Reents und Burkhard Meyer-Sickendiek, Tübingen: Mohr Siebeck 2013, 183–98.
- Gisbertz, Anna-Katharina: *Stimmung – Leib – Sprache. Eine Konfiguration in der Wiener Moderne*, München: Fink 2009.
- Gjerdingen, Robert O.: *Music in the Galant Style*, Oxford: Oxford University Press 2007.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford: Clarendon 1992.
- Goethe, Johann Wolfgang: «[Botanik als Wissenschaft]. Einleitung», in: Johann Wolfgang Goethe, *Schriften zur Morphologie* (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* I, 24), hg. von Dorothea Kuhn, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1987.
- Goethe, Johann Wolfgang: *Sprüche in Prosa. Sämtliche Maximen und Reflexionen* (= *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* I, 13), hg. von Harald Fricke, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993.
- Grandjean, Wolfgang: *Metrik und Form. Zahlen in den Symphonien von Anton Bruckner*, Tutzing: Schneider 2001.
- Grotjahn, Rebecca: «Die höhere Ausbildung in der Musik». Gründungsidee und Gründungsgeschichte des Leipziger Konservatoriums», in: *Musical Education in Europe [1770–1914]. Compositional, Institutional, and Political Challenges*, Bd. 2, hg. von Michael Fend und Michel Noiray, Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag 2005, 301–30.
- Guck, Marion A.: «Analysis as Interpretation. Interaction, Intentionality, Invention», in: *Music Theory Spectrum* 28/2 (2006), 191–209. <https://doi.org/10.1525/mts.2006.28.2.191>.
- Güldenstein, Gustav: *Theorie der Tonart*, Stuttgart: Klett 1920.
- Güldenstein, Gustav: *Beiträge zu einer Phänomenologie der Musik* [1931], Nachdruck hg. von Nora Güldenstein, Riehen (CH): Privatdruck 1974.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: «Pyramiden des Geistes. Über den schnellen Aufstieg, die unsichtbaren Dimensionen und das plötzliche Abebben der begriffsgeschichtlichen Bewegung», in: ders., *Dimensionen und Grenzen der Begriffsgeschichte*, München: Fink 2006, 7–36.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Stimmungen lesen. Über eine verdeckte Wirklichkeit in der Literatur*, München: Hanser 2011.
- Gurwitsch, Aron: *The Field of Consciousness* (= *Duquesne Studies. Psychological Series* 2), Pittsburgh (PA): Duquesne University Press 1964.
- Hahn, Kurt: Art. «Marx», in: *MGG*, Bd. 8, Kassel: Bärenreiter 1960, Sp. 1734–38.
- Halm, August: *Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Müller 1914.
- Halm, August: «Über mein musikalisches Schaffen» [1928], in: ders., *Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze*. Mit einem einführenden Essay hg. von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1978, 284–91.
- Handschin, Jacques: *Der Toncharakter. Eine Einführung in die Tonpsychologie*, Zürich: Atlantis 1948.

- Hanslick, Eduard: *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik und Tonkunst. Teil I: Historisch-kritische Ausgabe; Teil 2: Eduard Hanslicks Schrift in textkritischer Sicht*, hg. von Dietmar Strauß, Mainz: Schott 1990.
- Harburger, Walter: *Die Metalogik: die musikalische Logik. Geometrie der Empfindungen*, München: Musarion 1919.
- Harrison, Daniel: *Harmonic Function in Chromatic Music*, Chicago: The University of Chicago Press 1994.
- Hasty, Christopher F.: «If Music is Ongoing Experience, What Might Music Theory Be? A Suggestion from the Drastic», in: *ZGMTH 7 / Sonderausgabe* (2010). *Musiktheorie | Musikwissenschaft: Geschichte – Methoden – Perspektiven*, Hildesheim: Olms 2010, 197–216. <https://doi.org/10.31751/546>.
- Hasty, Christopher F.: *Meter as Rhythm*, Oxford: Oxford University Press 1997.
- Hasty, Christopher F.: «Just in Time for More Dichotomies. A Hasty Response», in: *Music Theory Spectrum* 21/2 (1999), 275–93. <https://doi.org/10.1525/mts.1999.21.2.02a00060>.
- Hatten, Robert S.: *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes. Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington: Indiana University Press 2004.
- Hatten, Robert S.: «Musical Forces and Agential Energies: An Expansion of Steve Larson's Model», in: *MTO* 18/3 (2012). <http://mtosmt.org/issues/mto.12.18.3/mto.12.18.3.hatten.html> (14. 8. 2017).
- Hatten, Robert S.: «The Troping of Topics in Mozart's Instrumental Works», in: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, hg. von Danuta Mirka, New York: Oxford University Press 2014, 514–36.
- Hatten, Robert S.: *A Theory of Virtual Agency for Western Art Music*, Bloomington: Indiana University Press 2018.
- Hauptmann, Moritz: *Die Natur der Harmonik und der Metrik. Zur Theorie der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1853.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Encyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Heidelberg: Oßwald ²1827.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I (= Werke Bd. 13)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Frühe politische Systeme. System der Sittlichkeit. Über die wissenschaftlichen Behandlungsarten des Naturrechts. Jenaer Realphilosophie*, hg. und kommentiert von Gerhard Göhler, Frankfurt a. M.: Ullstein 1974.
- Helmholtz, Hermann von: *Lehre von den Tonempfindungen*, Braunschweig: Vieweg ²1865.
- Henckmann, Wolfhart: «Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft», in: *Kategorien und Methoden der deutschen Kunstgeschichte 1900–1930*, hg. von Lorenz Dittmann, Stuttgart: Steiner 1985, 273–334.
- Henckmann, Wolfhart: «Einleitung», in: Johann Friedrich Herbart, *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie*. Textkritisch revidierte Ausgabe mit einer Einleitung hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg: Meiner 1993, VII–LIX.
- Hentschel, Frank: «Beethovens «Eroica» und die musikalische Temporalisierung im langen 18. Jahrhundert. Kritische Anmerkungen zu Forschungsstand und Methodik», in: *Musiktheorie* 28/3 (2013), 247–64.
- Hepokoski, James: «Comments on James Webster's Essay «Formenlehre in Theory and Practice»», in: *Musical Form, Forms & Formenlehre*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press 2009, 146–51.

- Hepokoski, James: «Sonata Theory and Dialogic Form», in: *Musical Form, Forms & Formenlehre*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press 2009, 71–89.
- Hepokoski, James: «Sonata Theory, Secondary Themes and Continuous Expositions: Dialogues with Form-Functional Theory», in: *Music Analysis* 35/1 (2016), 44–74. <https://doi.org/10.1111/musa.12061>.
- Hepokoski, James und Warren Darcy: *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*, Oxford: Oxford University Press 2006.
- Herbart, Johann Friedrich: *Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie* [1813; '1837], textkritisch revidierte Ausg. mit einer Einleitung hg. von Wolfhart Henckmann, Hamburg: Meiner 1993.
- Herder, Johann Gottfried: *Briefe zur Beförderung der Humanität* (= *Johann Gottfried Herder Werke* Bd. 7), hg. von Hans Dierich Irmscher, Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1991.
- Hildebrand, Adolf von: *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Straßburg: Heitz 1893, dritte, verb. Aufl. Straßburg: Heitz 1903.
- Hindrichs, Gunnar: *Die Autonomie des Klangs. Eine Philosophie der Musik*, Berlin: Suhrkamp 2014.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Art. «Sonatenform, Sonatenhauptsatzform», in: *HmT* (1997).
- Hinrichsen, Hans-Joachim: Art. «Sonata/Sonate», in: *HmT* (1998).
- Hinrichsen, Hans-Joachim: ««Dombaumeister in der Musik». Tradition und Funktionswandel der Metaphorik in der Bach-Deutung», in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft. Neue Folge* 20 (2000), 203–25.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: «Musik – Interpretation – Wissenschaft», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 57/1 (2000), 78–90. <https://doi.org/10.2307/931068>.
- Hinrichsen, Hans-Joachim: ««Symphoniewogen» und «Zeiten der Hauptform». Die energetischen Bruckner-Deutungen von Ernst Kurth und August Halm», in: *Energie! Kräftespiele in den Künsten*, hg. von Katrin Eggers und Arne Stollberg, Würzburg: Königshausen und Neumann 2021, 337–52.
- Hoeschen, Andreas und Lothar Schneider: «Einleitung: Der ideengeschichtliche Ort des Herbartianismus», in: *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hg. von dies., Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, 9–24.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Rezension «Sinfonie pour 2 Violons, [...]», in: ders., *Schriften zur Musik* (= *Gesammelte Werke in Einzelausgaben* 9), Berlin: Aufbau 1988, 22–42.
- Hofmannsthal, Hugo von: «Poesie und Leben» [1896], in: ders., *Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Prosa I*, hg. von Herbert Steiner, Bd. 1, Frankfurt a. M.: Fischer 1950, 303–13.
- Holtmeier, Ludwig: «Die Erfindung der romantischen Harmonik. Ernst Kurth und Georg Capellen», in: *wagnerspectrum* 2 (2005), 125–42; auch veröffentlicht in: *Zwischen Komposition und Hermeneutik. Festschrift für Hartmut Fladt*, hg. von Ariane Jeßulat, Andreas Ickstadt, Martin Ullrich, Würzburg: Königshausen und Neumann 2005, 114–28.
- Holtmeier, Ludwig: «Grundzüge der Riemann-Rezeption», in: *Musiktheorie* (= *Handbuch der Systematischen Musikwissenschaft* 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005, 230–62.
- Holtmeier, Ludwig: «The Reception of Hugo Riemann's Music Theory», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, Oxford: Oxford University Press 2011, 3–54.

- Holtmeier, Ludwig: Art. «Koch, Versuch einer Anleitung zur Komposition», in: *Musiktheorie von der Antike bis zur Gegenwart* (= *Lexikon Schriften über Musik* Bd. 1), hg. von Ullrich Scheideler und Felix Wörner, Kassel: Bärenreiter 2017, 262–66.
- Holzer, Andreas: *Zur Kategorie der Form in neuer Musik* [= *Musikkontext* 5], Wien: Mille Tre 2011.
- Hooper, Jason: «Heinrich Schenker's Early Conception of Form, 1895–1914», in: *Theory and Practice* 36 (2011), 35–64.
- Hornbostel, Erich Maria von: «Gestaltpsychologisches zur Stilkritik», in: *Studien zur Musikgeschichte. Festschrift für Guido Adler zum 75. Geburtstag*, Wien: Universal-Edition 1930, 12–16.
- Hostinský, Otakar: *Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkte der formalen Ästhetik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1877.
- Hostinský, Otakar: *Herbarts Ästhetik in ihren grundlegenden Teilen quellenmäßig dargestellt und erläutert*, Hamburg: Voss 1891.
- Hui, Alexandra: *The Psychophysical Ear. Musical Experiments, Experimental Sounds, 1840–1910*, Cambridge (MA): The MIT Press 2013.
- Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen*, Halle a. d. Saale: Niemeyer 1900.
- Husserl, Edmund: *Logische Untersuchungen. Zweiter Band. Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis* (= *Husserliana* 19, 1–2), hg. von Ursula Panzer, Den Haag: Nijhoff 1984.
- Husserl, Edmund: *Edmund Husserl. Briefwechsel, Bd. VII: Wissenschaftlerkorrespondenz*, in *Verbindung mit Elisabeth Schuhmann* hg. von Karl Schuhmann, Dordrecht: Kluwer 1994.
- Husserl, Edmund: *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hg. von Marin Heidegger, Tübingen: Niemeyer ³2000 [orig. *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. IX, 1928, 367–498].
- Husserl, Edmund: *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, in: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, Bd. I/1, 1–323, zugleich als Sonderdruck im Buchhandel Halle a. d. Saale: Niemeyer 1913, ²1922, ⁶2002.
- Hyer, Brian: «Musical Hysteria», in: *19th-Century Music* 14/1 (1990), 90–94. <https://doi.org/10.2307/746679>.
- Hyer, Brian: «What is a Function?», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, Oxford: Oxford University Press 2011, 92–139.
- Ingarden, Roman: *Das literarische Kunstwerk*, Halle a. d. Saale: Niemeyer 1931, ³1965.
- Ingarden, Roman: *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk – Bild – Architektur – Film*, Tübingen: Niemeyer 1962.
- Jacob, Andreas: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs* (= *Folkwang Studien* 1,1 und 1,2), 2 Bde., Hildesheim: Olms 2005.
- Janz, Tobias und Jan Philipp Sprick: «Einheit der Musik – Einheit der Musikwissenschaft? Hugo Riemanns <Grundriß der Musikwissenschaft> nach 100 Jahren», in: *Die Musikforschung* 63/2 (2010), 113–33.
- Jean Paul: *Flegeljahre* (= *Sämtliche Werke* Bd. I,2), hg. von Norbert Miller, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2000.
- Kaiser-El-Safti, Margret: *Die Idee der wissenschaftlichen Psychologie. Immanuel Kants kritische Einwände und ihre konstruktive Widerlegung*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.

- Kaiser, Ulrich: «Formfunktionen der Sonatenform. Ein Beitrag zur Sonatentheorie auf der Grundlage einer Kritik an William E. Caplins Verständnis von Formfunktionen», in: *ZGMTH* 15/1 (2018), 29–79. <https://doi.org/10.31751/956>.
- Kalisch, Volker: Art. «Musik», in: *ÄGB IV*:256–308.
- Kaltenecker, Martin: Art. «Struktur», in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler 2016, 583–86.
- Kampe, Gordon: ««Misreading» Ernst Kurth – Der Einfluss der Schriften Ernst Kurths auf zeitgenössische Autoren», in: *Musikalische Logik und musikalischer Zusammenhang. Vierzehn Beiträge zur Musiktheorie und Ästhetik im 19. Jahrhundert (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 82)*, hg. von Patrick Boenke und Birger Petersen, Hildesheim: Olms 2014, 213–22.
- Kania, Andrew: Art. «The Philosophy of Music», in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2014 Edition), hg. von Edward N. Zalta. <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/music/> (21.3.2019).
- Kania, Andrew: Art. «The Philosophy of Music», Abschnitt «3. Music and the Emotions», in: *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2017 Edition), hg. von Edward N. Zalta. <https://plato.stanford.edu/entries/music/#EmotList> (27.7.2018).
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hg. von Karl Vorländer, Hamburg: Meiner⁶1968.
- Kivy, Peter: *Sound Sentiments: An Essay on the Musical Emotions, Including the Complete Text of the Corded Shell*, Philadelphia (PA): Temple University Press 1989.
- Kivy, Peter: «Music in Memory and Music in the Moment», in: ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Oxford University Press 2001, 183–217.
- Kivy, Peter: *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press 2002.
- Klauwell, Otto: *Die Formen der Instrumentalmusik*, 2. Ausg. von Walter Niemann, Leipzig: Leukart 1918.
- Klein, Tobias Robert: *Musik als Ausdrucksgebärde. Zur kultur- und wissensgeschichtlichen Erforschung der musikalischen Körperkommunikation*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015.
- Klotz, Sebastian (Hg.): «Vom tönenden Wirbel menschlichen Tuns». *Erich M. Hornbostel als Gestaltpsychologe, Archivar und Musikwissenschaftler. Studien und Dokumente*, Berlin: Schibri 1998.
- Klotz, Sebastian: «Ars combinatoria oder «Musik ohne Kopfzerbrechen». Kalküle des Musikalischen von Kircher bis Kirnberger», in: *Musiktheorie* 14/3 (1999), 231–45.
- Klotz, Sebastian: «Musikalische Form seit 1800. Von der «Anlage» zur Kommunikation von Begrenzungen», in: *Form. Zwischen Ästhetik und künstlerischer Praxis*, hg. von Armen Avanessian et. al., Zürich: Diaphanes 2009, 141–66.
- Klotz, Sebastian: «Musik als Artikulation von Stimmungen. Positionen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart», in: *Stimmung. Zur Wiederkehr einer ästhetischen Kategorie*, hg. von Anna-Katharina Gisbertz, München: Fink 2011, 197–210.
- Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Komposition*, 3 Bde., Leipzig: Böhme 1782–1793.
- Koch, Heinrich Christoph: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt a. M.: Verlag August Hermann dem Jüngeren 1802.
- Köhler, Rafael: *Natur und Geist: Energetische Form in der Musiktheorie*, Stuttgart: Steiner 1996.
- Korstvedt, Benjamin M.: *Anton Bruckner: Symphony No. 8*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.

- Koselleck, Reinhart: «Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt» [1977], in: ders., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, 176–207.
- Krebs, Wolfgang: *Innere Dynamik und Energetik in Ernst Kurths Musiktheorie* (= *Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft* 28), Tutzing: Schneider 1998.
- Krehl, Stephan: *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). 1. Teil: Die reine Formenlehre*, Berlin: Göschen ²1914.
- Krehl, Stephan: *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre). 2. Teil: Die angewandte Formenlehre*, Leipzig: Göschen 1911.
- Krehl, Stephan: *Musikalische Formenlehre (Kompositionslehre)*, Berlin: Göschen 1911–14; zweite verb. Aufl. Berlin 1920.
- Kretzschmar, Hermann: *Führer durch den Konzertsaal*. I. Abteilung: Sinfonie und Suite, 1. Band. Vierte, vollständig neubearb. Aufl., Leipzig: Breitkopf und Härtel 1913.
- Kühn, Clemens: *Formenlehre der Musik*, Kassel: Bärenreiter 1987.
- Kühn, Clemens: Art. «Form», in: *MGG²*, Sachteil, Bd. 3, Kassel: Bärenreiter 1995, Sp. 607–43.
- Kühn, Clemens: «Form. Theorie, Analyse, Lehre», in: *ZGMTH* 2/2–3 (2005), 203–05. <https://doi.org/10.31751/528>.
- Kunze, Stefan: (Hg.), *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber: Laaber 1987.
- Kursell, Julia: *Epistemologie des Hörens. Helmholtz' physiologische Grundlegung der Musiktheorie*, Leiden: Fink 2018.
- Kurth, Ernst: «Zur Stilistik und Theorie des Kontrapunkts. Eine Erwiderung», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1/3 (1918/19), 176–82.
- Kurth, Ernst: *Die Voraussetzungen der theoretischen Harmonik und der tonalen Darstellungssysteme*, Bern: Drechsel 1913; Reprint mit einem Nachwort von Carl Dahlhaus, München: Katzschlichler ²1973.
- Kurth, Ernst: *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners «Tristan»*, Berlin: Hesse 1923.
- Kurth, Ernst: *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*, Bern: Drechsel 1917; zweite (und nachfolgende) Auflagen als *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin: Hesse 1922.
- Kurth, Ernst: *Bruckner*, 2 Bde., Berlin: Hesse 1925.
- Kurth, Ernst: *Musikpsychologie*, Berlin: Hesse 1931.
- Landerer, Christoph: «Ästhetik von oben? Ästhetik von unten? Objektivität und «naturwissenschaftliche» Methode in Eduard Hanslicks Musikästhetik», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 61/1 (2004), 38–53.
- Landerer, Christoph: «Eduard Hanslicks Ästhetikprogramm und die österreichische Philosophie der Jahrhundertmitte», in: *Österreichische Musikzeitschrift* 54/9 (1999), 6–20.
- Landerer, Christoph: *Eduard Hanslick und Bernard Bolzano. Ästhetisches Denken in Österreich in der Mitte des 19. Jahrhunderts*, Sankt Augustin: Academia 2004.
- Landerer, Christoph: «Eduard Hanslick und die österreichische Geistesgeschichte», in: *Eduard Hanslick zum Gedenken: Bericht des Symposiums zum Anlass seines 100. Todestages*, hg. von Theophil Antonicek, Gernot Gruber und Christoph Landerer, Tutzing: Schneider 2010, 55–63.
- Landerer, Christoph und Alexander Wilfing: «Eduard Hanslick's «Vom Musikalisch-Schönen»: Text, Contexts, and their Developmental Dimensions; towards a Dynamic View of Hanslick's Aesthetics», in: *Musicologica Austriaca*, Version 1.0. <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/51> (13. 8. 2018).

- Larson, Steve: *Musical Forces. Motion, Metaphor, and Meaning in Music*, Bloomington: Indiana University Press 2012.
- Leichtentritt, Hugo: *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1911; zweite durchgesehene, um einen Anhang ergänzte Fassung 1920; dritte, beträchtlich erw. Fassung Leipzig: Breitkopf und Härtel 1927; Wiesbaden: Breitkopf und Härtel ¹²1987; engl. Ausg. *Musical Form*, Cambridge (MA): Harvard University Press 1951.
- Leichtentritt, Hugo: *Analyse der Chopin'schen Klavierwerke*, Bd. 1, Berlin: Hesse 1921.
- Leichtentritt, Hugo: *A Musical Life in Two Worlds. The Autobiography of Hugo Leichtentritt*, hg. von Mark DeVoto, Boston: Harvard Musical Association 2014.
- Lemacher, Heinrich und Hermann Schroeder: *Formenlehre der Musik*, Köln: Gerig 1962.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, in: ders., *Werke. Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, bearbeitet von Albert von Schirnding, München: Hanser 1974, 7–187.
- Lester, Joel: *Compositional Theory in the Eighteenth Century Theory*, Cambridge (MA): Harvard University Press 1992.
- Levinson, Jerrold: *Music in the Moment*, Ithaca: Cornell University Press 1997.
- Levinson, Jerrold: «Concatenationism, Architectonicism, and the Appreciation of Music» [2006], in: ders., *Musical Concerns. Essays in Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press 2015, 32–44.
- Ligeti, György: «Form in der Neuen Musik» [1966], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. von Monika Lichtenfeld, 2 Bde., Mainz: Schott 2007, I:185–99.
- Lipps, Theodor: «Das Wesen der musikalischen Konsonanz und Dissonanz» [1885], in: ders., *Psychologische Studien*. Zweite, umgearbeitete und erw. Aufl. Leipzig: Verlag der Dürrschen Buchhandlung 1905, 115–230.
- Lipps, Theodor: *Raumästhetik und geometrisch-optische Täuschungen*, Leipzig: Barth 1897.
- Lipps, Theodor: «Psychologie, Wissenschaft und Leben» [1901], in: *Theodor Lipps. Schriften zur Psychologie und Erkenntnistheorie*, Bd. 2 (1900–1902) (= *Studien zur Phänomenologie und praktischen Philosophie* Bd. 33,2), hg. von Faustino Fabbianelli, Würzburg: Ergon 2013, 57–74.
- Lipps, Theodor: «Einfühlung und ästhetischer Genuß» [1906], in: *Asthetik*, hg. von Emil Utitz, Berlin: Pan 1923, 152–67.
- Lipps, Theodor: «Ästhetik», in: *Systematische Philosophie (Die Kultur der Gegenwart, Teil 1 Abt. VI)*, hg. von Wilhelm Dilthey et al., Berlin: Teubner 1907, 349–88.
- Lipps, Theodor: *Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. Erster Teil. Grundlegung der Ästhetik*. Hamburg: Teubner 1903; Leipzig: Voss ²1907; erw. ³1923; *Zweiter Teil. Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*, Hamburg: Voss 1906.
- Lobe, Johann Christian: *Compositions-Lehre oder umfassende Lehre von der thematischen Arbeit und den modernen Instrumentalformen, aus den Werken der besten Meister entwickelt und durch die mannichfaltigsten Beispiele erklärt*, Weimar: Voigt 1844.
- Lobe, Johann Christian: *Lehrbuch der musikalischen Komposition*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1850–1867. *Band 1: Von den ersten Elementen der Harmonielehre an bis zur vollständigen Komposition des Streichquartetts und aller Arten von Klavierwerken*, 1850, ²1858, ³1866, ⁴1875, ⁵1884 (neu bearbeitet von Hermann Kretzschmar); *Band 2: Die Lehre von der Instrumentation*, 1855, ²1864, ³1878; *Band 3: Lehre von der Fuge, dem Kanon und dem doppelten Kontrapunkte, in neuer und einfacher Darstellung mit besonderer Rücksicht auf Selbstunterricht*, 1860, ²1875; *Band 4: Die Oper*, 1867, ²1887 (neu bearbeitet von Hermann Kretzschmar).

- Lobe, Johann Christian: «Richard Wagner», in: *Musikalische Briefe. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Zweiter Theil*, Leipzig: Baumgärtner 1852, 155–67.
- Lobe, Johann Christian: «Technische Konstruktion der Instrumentalwerke», in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Bd. 1, Heft 1, Leipzig: Baumgärtner 1855, Teil 1: 5–23; Teil 2: 66–75; Teil 3: 129–53.
- Lobe, Johann Christian: «Aesthetische Briefe», in: *Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*, Bd. 1, Heft 4, Leipzig: Baumgärtner 1855, 185–91.
- Lobe, Johann Christian: «Briefe über Liszt's Symphonische Dichtungen», in: *Fliegende Blätter für Musik 2 (1855–1857)*, Nr. 7 (1856), 385–416, zitiert nach: *Die Neudeutsche Schule – Phänomen und Geschichte. Quellen und Kommentare zu einer zentralen musikästhetischen Kontroverse*, hg. von Dominik von Roth u. Ulrike Roesler, 3 Bde., Berlin: Metzler und Kassel: Bärenreiter 2020, II:1195–1227.
- Lobe, Johann Christian: *Katechismus der Musik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1913.
- London, Justin, Arnie Cox, Charles D. Morrison, Fred Everett Maus, Bruno H. Repp und Jerrold Levinson: «Review: «Music in the Moment»: A Discussion», in: *Music Perception* 16 (1999), 463–94. <https://doi.org/10.2307/40285805>.
- Lorenz, Alfred: *Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner*, Berlin: Hesse 1924.
- Lotze, Hermann: *Geschichte der Ästhetik in Deutschland* [1868], Leipzig 1913.
- Lütteken, Laurenz: «Das Musikwerk im Spannungsfeld von «Ausdruck» und «Erleben»: Heinrich Besslers musikhistoriographischer Ansatz», in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart: Metzler 2000, 213–32.
- Maatsch, Jonas (Hg.): *Morphologie und Moderne. Goethes «anschauliches Denken» in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, Berlin: de Gruyter 2014.
- Mach, Ernst: *Beiträge zur Analyse der Empfindungen*, Jena: Fischer 1886.
- Maier, Franz Michael: «Lotze und Zimmermann als Rezensenten von Hanslicks *Vom Musikalisch-Schönen*», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70/3 (2013), 209–26.
- Mainberger, Sabine: *Experiment Linie. Künste und ihre Wissenschaften um 1900 (= Kaleidogramme 53)*, Berlin: Kadmos 2010.
- Martinelli, Riccardo: «Affinità, ritmo, empatia. La musica nel pensiero di Theodor Lipps», in: *Una «scienza pura della coscienza»: l'ideale della psicologia in Theodor Lipps (= Discipline Filosofiche 12/2)* (2002), 113–32.
- Marx, Adolf Bernhard: «Die Form in der Musik», in: *Die Wissenschaften im neunzehnten Jahrhundert, ihr Standpunkt und die Resultate ihrer Forschungen*, Bd. 2, hg. von Johannes Andreas Romberg, Leipzig: Romberg 1856, 21–48.
- Marx, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition, praktisch theoretisch*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, I/1837 (³1848; ⁶1863; ⁸1875); II/1838 (³1847; ⁵1864; ⁶1873); III/1845 (³1848; ⁴1868; ⁵1879); IV/1847; Ausg. Riemann: I/⁹1887; II/⁹1890; III u. IV/⁵1888.
- Marx, Adolf Bernhard: *Die alte Musiklehre im Streit mit unserer Zeit*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1841.
- Marx, Adolf Bernhard: *Die Musik des neunzehnten Jahrhunderts und ihre Pflege*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1855.
- Marx, Adolf Bernhard: *Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen*, 2 Bde., Berlin: Janke 1859; ³1875.
- Mattheson, Johann: *Der Vollkommene Capellmeister*, Hamburg: Herold 1739.

- McClatchie, Stephen: *Analyzing Wagner's Operas. Alfred Lorenz and German Nationalist Ideology*, Rochester (NY): University of Rochester Press 1998.
- McTaggart, John: «The Unreality of Time», in: *Mind* 17 (1908), 457–74.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la Perception*, Paris: Gallimard 1945.
- Mersmann, Hans: «Die Sonate für Violine allein von Artur Schnabel», *Melos* 1 (1920), 406–18.
- Mersmann, Hans: «Versuch einer Phänomenologie der Musik», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 5 (1922/23), 226–69.
- Mersmann, Hans: «Beethovens Skizzen vom Standpunkt phänomenologischer Musikbetrachtung», in: *Bericht über den Musikwissenschaftlichen Kongreß in Basel*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1925, 244–58.
- Mersmann, Hans: «Zur Phänomenologie der Musik», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1925), 372–97.
- Mersmann, Hans: *Angewandte Musikästhetik*, Berlin: Hesse 1926.
- Mersmann, Hans: «Zur Geschichte des Formbegriffs», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1930*, hg. von Kurt Taut, Leipzig: Peters 1931, 32–47.
- Mersmann, Hans: «Versuch einer musikalischen Wertästhetik», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 17 (1935), 33–47.
- Mersmann, Hans: *Musikhören*, Potsdam: Sanssouci 1938; Frankfurt a. M.: Menck²1952.
- Meyer, Ingo: *Georg Simmels Ästhetik. Autonomiepostulat und soziologische Referenz*, Weilerswist: Velbrück-Wissenschaft 2017.
- Meyer, Leonard B.: *Explaining Music. Essays and Explorations*, Chicago: The University of Chicago Press 1973.
- Mirka, Danuta: *Metric Manipulations in Haydn and Mozart. Chamber Music for Strings, 1787–1791*, New York: Oxford 2009.
- Monahan, Seth: «Action and Agency Revisited», in: *Journal of Music Theory* 57/2 (2013), 321–71. <https://doi.org/10.1215/00222909-2323497>.
- Monahan, Seth: *Mahler's Symphonic Sonatas*, New York: Oxford University Press 2015.
- Moortele, Steven Vande: «The Philosopher as Theorist: Adorno's «Materiale Formenlehre»», in: *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, hg. von Steven Vande Moortele, Julie Pedneault-Deslauriers und Nathan John Martin, Rochester (NY): University of Rochester Press 2015, 411–33.
- Moortele, Steven Vande, Julie Pedneault-Deslauriers und Nathan John Martin (Hgg.): *Formal Functions in Perspective. Essays on Musical Form from Haydn to Adorno*, Rochester (NY): Rochester University Press 2015.
- Moos, Christine: «Von «unverständlich» bis «genial». Kleine Auslese zur Beethoven-Rezeption in Musikzeitschriften und -zeitungen des 19. Jahrhunderts. Ein DFG-Projekt im Beethoven-Haus Bonn», in: *Bonner Beethoven-Studien* 9 (2011), 191–99.
- Morgan, Robert P.: «The Concept of Unity and Musical Analysis», in: *Music Analysis* 22/1–2 (2003), 7–50. <https://doi.org/10.1111/j.0262-5245.2003.00175.x>.
- Moro, Nadja: *Der musikalische Herbart. Harmonie und Kontrapunkt als Gegenstände der Psychologie und der Ästhetik*, Würzburg: Königshausen und Neumann 2006.
- Mosch, Ulrich: «Musikalische Form im 20. Jahrhundert – eine formtheoretische Annäherung», in: *L'orizzonte filosofico del comporre nel ventesimo secolo*, hg. von Gianmario Borio, Bologna: Il Mulino 2003, 191–211.
- Motte-Haber, Helga de la: «Kräfte im musikalischen Raum. Musikalische Energetik und das Werk von Ernst Kurth», in: *Musiktheorie (= Handbuch der Systematischen Musikwissen-*

- schaft 2), hg. von Helga de la Motte-Haber und Oliver Schwab-Felisch, Laaber: Laaber 2005, 282–310.
- Motte, Diether de la: «Reform der Formenlehre?», in: *Probleme des musiktheoretischen Unterrichts. Sieben Beiträge* (= *Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt* 7), Berlin(-Ost): Merseburger 1967, 30–39.
- Motte, Diether de la: *Musikalische Analyse*. Mit kritischen Anmerkungen von Carl Dahlhaus, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter 1968.
- Moyer, Brigitte: *Concepts of Musical Form in the Nineteenth Century with Special Reference to A. B. Marx*, Ph.D. diss, Stanford Univ. 1969.
- Müller, Ernst und Falko Schmieder (Hgg.): *Begriffsgeschichte und historische Semantik*, Frankfurt a. M. 2016.
- Mulligan, Kevin und Barry Smith: «Mach and Ehrenfels: The Foundations of Gestalt Theory», in: *Foundations of Gestalt Theory*, hg. von Barry Smith, München/Wien: Philosophia 1988, 124–57.
- Nägeli, Hans Georg: *Vorlesung über Musik mit Berücksichtigung der Dilettanten*, Stuttgart: Cotta 1826.
- Neubauer, John: «Organicism and Music Theory», in: *New Paths. Aspects of Music Theory and Aesthetics in the Age of Romanticism* (= *Collected Writings of the Orpheus Institute* 7), hg. von Darla Crispin, Leuven: Leuven University Press 2009, 11–35.
- Nielsen, Nanette: *Paul Bekker's Musical Ethics*, London: Routledge 2018.
- Nietzsche, Friedrich: *Zur Genealogie der Moral*, in: *Werke in drei Bänden*, hg. von Karl Schlechta, München: Hanser 1954–56, II:761–900.
- Nonnenmann, Rainer: Art. «Form», in: *Lexikon Neue Musik*, hg. von Jörn Peter Hiekel und Christian Utz, Stuttgart: Metzler 2016, 233–38.
- Nowak, Adolf: *Musikalische Logik. Prinzipien und Modelle musikalischen Denkens in ihren geschichtlichen Kontexten* (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 10), Hildesheim: Olms 2015.
- Paddison, Max: *Adorno's Aesthetic of Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1993.
- Perpeet, Wilhelm: «Ursprung und Probleme der Einfühlungsästhetik», in: ders., *Vom Schönen und von der Kunst. Ausgewählte Studien* (= *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Beiheft 4), Bonn: Bouvier 1997, 85–111, ursp. veröffentlicht als «Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 11 (1966), 193–216.
- Pieper, Carl: *Musikalische Analyse. Eine musikalische Formenlehre in der Form von Musteranalysen klassischer Tonstücke*, Köln: Tonger 1925.
- Pinotti, Andrea: «Stimmung und Einfühlung. Hydraulic Model and Analogic Model in the Theories of Empathy», in: *Axiomathes* 9/1–2 (1998), 253–64.
- Plato: *Der Staat / Politeia; griechisch / deutsch* (= *Sammlung Tusculum*), übersetzt von Rudolf Rufener, hg. von Thomas A. Szlezák, Düsseldorf: Artemis und Winkler 2000.
- Plessner, Helmuth: «Über die Möglichkeit einer Ästhetik» [1925], in: ders., *Ausdruck und menschliche Natur* (= *Gesammelte Schriften* Bd. 7), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, 51–57.
- Plessner, Helmuth: «Zur Phänomenologie der Musik». Mitbericht anlässlich des 2. Kongresses für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft Berlin 1924, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19 (1925), 392–95. Wiederabdruck in: Helmuth Plessner, *Ausdruck und menschliche Natur* (= *Gesammelte Schriften* Bd. 7), Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, 59–65.

- Potter, Pamela M.: *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven: Yale University Press 1998.
- Rampley, Matthew: «Zur Vischer-Rezeption bei Warburg», in: *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Barbara Potthast und Alexander Reck, Heidelberg: Winter 2011, 299–319.
- Ratz, Erwin: *Einführung in die musikalische Formenlehre. Über Formprinzipien in den Inventionen J. S. Bachs und ihre Bedeutung für die Kompositionstechnik Beethovens*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1951, dritte erw. und neugestaltete Aufl., Wien: Universal Edition 1973.
- Recknagel, Marion: «Metamorphosenkunst. Johann Christian Lobes Theorie der thematischen Arbeit», in: *Motivisch-thematische Arbeit als Inbegriff der Musik? Zur Geschichte und Problematik eines <deutschen> Musikdiskurses (= Studien zur Geschichte der Musiktheorie 12)*, hg. von Stefan Keym, Hildesheim: Olms 2015, 41–54.
- Reents, Friederike und Burkhard Meyer-Sickendiek (Hgg.): *Stimmung und Methode*, Tübingen: Mohr Siebeck 2013.
- Reents, Friederike: *Stimmungsästhetik. Realisierungen in Literatur und Theorie vom 17. bis ins 21. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein 2015.
- Rehding, Alexander: «August Halm's Two Cultures as Nature», in: *Music Theory and Natural Order from the Renaissance to the Early Twentieth Century*, hg. von Suzannah Clark und Alexander Rehding, Cambridge: Cambridge University Press 2001, 142–60.
- Rehding, Alexander: *Hugo Riemann and the Birth of Modern Musical Thought*, Cambridge: Cambridge University Press 2003.
- Rehding, Alexander: «Dualistic Forms», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, Oxford: Oxford University Press 2011, 218–45.
- Reicha, Anton: *Traité de mélodie* [1814], dt. Übers. von Carl Czerny in *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Bd. 2, Wien: Diabelli 1832.
- Reicha, Anton: *Traité de haute composition musicale* [1824–26], dt. Übers. von Carl Czerny als *Vollständiges Lehrbuch der musikalischen Composition*, Bd. 3–5, Wien: Diabelli 1832.
- Reichenbach, Herman: *Formenlehre der Musik. I. Buch. Die singende Form. I. Teil. Theoretische und historische Grundlagen*, Wolfenbüttel: Kallmeyer 1929.
- Reichenbach, Herman: «The Tonality of English and Gaelic Folksong», in: *Music & Letters* 19 (1938), 268–79.
- Reichenbach, Herman: «Gestalt Psychology and Form in Music», in: *The Journal of Musicology* 2/2 (1940), 62–71.
- Reissmann, August: *Lehrbuch der Komposition*, Bde. 1–2, Berlin: Guttentag 1866; Bd. 3, ebd. 1871.
- Reissmann, August: «Form und Inhalt des musikalischen Kunstwerkes», in: *Sammlung Musikalischer Vorträge* (Serie I, No. 5), hg. von Paul Graf Waldersee, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1879, 143–66.
- Richter, Ernst Friedrich: *Die Grundzüge der musikalischen Formen und ihre Analyse*, Leipzig: Wigand 1852.
- Richter, Ernst Friedrich: *Lehrbuch der Harmonie. Praktische Anleitung zu den Studien in derselben*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1853.
- Richter, Ernst Friedrich: *Lehrbuch der Fuge. Anleitung zur Composition derselben und zu den sie vorbereitenden Studien in den Nachahmungen und in dem Canon*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1859.

- Richter, Ernst Friedrich: *Lehrbuch des einfachen und doppelten Contrapunkts*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1872.
- Richter, Sandra: «Die ‹Gunst des Zufalls›. Vischers ästhetische Schriften als transitorische Dokumente der Wissenschaft vom Schönen», in: *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Barbara Potthast und Alexander Reck, Heidelberg: Winter 2011, 261–75.
- Rickert, Heinrich: *Kulturwissenschaft und Naturwissenschaft: ein Vortrag*, Freiburg i. Br.: Mohr 1899.
- Rickert, Heinrich: *Die Philosophie des Lebens: Darstellung und Kritik der philosophischen Modeströmungen unserer Zeit*, Tübingen: Mohr 1920.
- Riegl, Alois: «Die Stimmung als Inhalt der modernen Kunst» [1899], in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, hg. von Karl M. Swoboda, Augsburg: Filser 1929, 28–39.
- Riemann, Hugo: «Musikalische Logik» [1872 pseudonym unter Hugibert Ries in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschienen], in: ders., *Präludien und Studien*, Bd. 3, Leipzig: Seemann 1901, 1–22.
- Riemann, Hugo: *Musikalische Logik. Hauptzüge der physiologischen und psychologischen Begründung unseres Musiksystems*, Leipzig: Kahnt 1873.
- Riemann, Hugo: «Die Natur der Harmonik», in: *Sammlung Musikalischer Vorträge* (Serie IV, Nr. 40), hg. von Paul Graf Waldersee; Leipzig: Breitkopf und Härtel 1882, 159–90.
- Riemann, Hugo: «Das formale Element in der Musik» [1880], in: ders., *Präludien und Studien*, Bd. 1, Leipzig: Seemann 1895, 40–53.
- Riemann, Hugo: *Systematische Modulationslehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre*, Hamburg: Richter 1887.
- Riemann, Hugo: Art. «Metrik» in: *Musik-Lexikon*, Berlin: Hesse, ³1887, 623–26.
- Riemann, Hugo: *Katechismus der Kompositionslehre*, Leipzig: Hesse 1889.
- Riemann, Hugo: *Vereinfachte Harmonielehre, oder Die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde*, London: Augener 1893.
- Riemann, Hugo: *Die Elemente der musikalischen Ästhetik*, Berlin: Spemann 1900.
- Riemann, Hugo: Art. «Formen, musikalische», in: *Musik-Lexikon*. Fünfte, vollständig umgearbeitete Aufl. Leipzig: Hesse 1900, 332–34 (1909, 420–21).
- Riemann, Hugo: *Große Kompositionslehre. Erster Band: Der homophone Satz*, Berlin: Spemann 1902.
- Riemann, Hugo: *Große Kompositionslehre*, Berlin: Spemann 1902–03.
- Riemann, Hugo: *System der musikalischen Rhythmik und Metrik*, Leipzig: Breitkopf und Härtel 1903.
- Riemann, Hugo: *Grundriß der Kompositionslehre (Musikalische Formenlehre)* [1. (theoretischer) Teil: Allgemeine Formenlehre] (= Max Hesses illustrierte Katechismen 8/9), dritte verbesserte Aufl. Leipzig: Hesse 1905.
- Riemann, Hugo: *Handbuch der Harmonie- und Modulationslehre*, Berlin: Hesse ³1906.
- Riemann, Hugo: *Vademecum der Phrasierung*, Berlin: Hesse ²1906.
- Riemann, Hugo: *Elementar-Schulbuch der Harmonielehre*, Berlin: Hesse 1906.
- Riemann, Hugo: *Grundriß der Musikwissenschaft*, Leipzig: Quelle und Meyer 1908; vierte Aufl., durchgesehen von Johannes Wolf, Leipzig: Quelle und Meyer 1928.
- Riemann, Hugo: *Grundlinien der Musik-Ästhetik. Wie hören wir Musik?*, Leipzig: Hesse ³1911.
- Riemann, Hugo: «Ideen zu einer ‹Lehre von den Tonvorstellungen›», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1914/15, 21./22. Jg.*, Leipzig: Peters 1916, 1–26.

- Riemann, Hugo: «Neue Beiträge zu einer Lehre von den Tonvorstellungen», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1916*, 23. Jg., Leipzig: Peters 1917, 1–21.
- Riemann, Hugo: «Die Phrasierung im Lichte einer Lehre von den Tonvorstellungen», in: *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 1/1 (1918/19), 26–39.
- Rigaudière, Marc: «Some Considerations on Schenker's Position in the Formenlehre Tradition», in: *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* 21/2 (2015), 41–59.
- Rihm, Wolfgang: «Notiz über Bau» [1981], in: ders., *Ausgesprochen. Schriften und Gespräche* (= *Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung* 6), 2 Bde., hg. von Ulrich Mosch, Winterthur: Amadeus 1997, I:137–41.
- Riley, Matthew: «Hermeneutics and the New *Formenlehre*: An Interpretation of Haydn's «Oxford» Symphony, First Movement», in: *Eighteenth-Century Music* 7 (2010), 199–219. <https://doi.org/10.1017/s1478570610000047>.
- Rinderle, Peter: *Die Expressivität von Musik* (= *KunstPhilosophie* 9), Paderborn: mentis 2010.
- Robinson, Jenefer: *Deeper than Reason. Emotion and its Role in Literature, Music, and Art*, Oxford: Clarendon Press 2005.
- Robinson, Jenefer: «Expression Theories», in: *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, hg. von Theodore Gracyk und Andrew Kania, London: Routledge 2011, 201–11.
- Robinson, Jenefer: «Three Theories of Emotion – Three Routes for Musical Arousal», in: *The Emotional Power of Music: Multidisciplinary Perspectives on Musical Arousal, Expression, and Social Control*, hg. von Tom Cochrane, Bernardino Fantini und Klaus R. Scherer, Oxford Scholarship Online: 2013. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199654888.003.0012>.
- Rohringer, Stefan: «Prolegomena zu einer Systematik der syntaktischen Formen «Satz» und «Periode». 1. Teil: Carl Dahlhaus und die Schönbergsschule», in: *ZGMTH. Sonderausgabe 2016 «Carl Dahlhaus und die Musiktheorie»*, hg. von Stefan Rohringer, Hildesheim: Olms 2019, 155–291. <https://doi.org/10.31751/866>.
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Häßlichen*, Königsberg: Borntträger 1853.
- Rothfarb, Lee A.: «Ernst Kurth in Historical Perspective: His Intellectual Inheritance and Music-theoretical Legacy», in: *Gedenkschrift Ernst Kurth: Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft* 6/7 (1986/87), 23–42.
- Rothfarb, Lee A.: *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1988.
- Rothfarb, Lee A. (Hg.): *Ernst Kurth: Selected Writings*, hg. und übers. von Lee A. Rothfarb, Cambridge: Cambridge University Press 1991.
- Rothfarb, Lee A.: «Energetics», in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press 2002.
- Rothfarb, Lee A.: *August Halm. A Critical and Creative Life in Music*, Rochester (NY): University of Rochester Press 2009.
- Rothfarb, Lee: «Nineteenth-Century Fortunes of Musical Formalism», in: *Journal of Music Theory* 55/2 (2011), 167–220. <https://doi.org/10.1215/00222909-1540347>.
- Ruiter, Jacob de: *Der Charakterbegriff in der Musik*, Stuttgart: Steiner 1989.
- Rummenheller, Peter: «Der idealistisch-pragmatische Theoriebegriff Adolph Bernhard Marx», in: ders., *Musiktheoretisches Denken im 19. Jahrhundert. Versuch einer Interpretation erkenntnistheoretischer Zeugnisse in der Musiktheorie* (= *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts* 12), Regensburg: Bosse 1967, 19–25.
- Salzer, Felix: *Structural Hearing. Tonal Coherence in Music* [1952], New York: Dover²1962.

- Sanguinetti, Giorgio: *The Art of Partimento. History, Theory and Practice*, New York: Oxford University Press 2012.
- Schader, Luitgard: «Ernst Kurth und die Gestaltpsychologie. Oder von der Prägung eines Außenseiters in der deutschsprachigen Musikwissenschaft der 1920er Jahre», in: *Musikwissenschaft – eine verspätete Disziplin? Die akademische Musikforschung zwischen Fortschrittsglauben und Modernitätsverweigerung*, hg. von Anselm Gerhard, Stuttgart: Metzler 2000, 175–96.
- Schader, Luitgard: *Ernst Kurths «Grundlagen des linearen Kontrapunkts». Ursprung und Wirkung eines musikpsychologischen Standardwerkes*, Stuttgart: Metzler 2001.
- Schader, Luitgard: «Musiktheorie als Objektivation von psychischen Energievorgängen». Ernst Kurths Linearer Kontrapunkt», in: *Philosophie des Kontrapunktes (= Musikkonzepte Sonderband)*, hg. von Ulrich Tadday, München: edition text + kritik 2010, 162–77.
- Schäpke, Rudolf: «Musikästhetik und musikalischer Einführungsunterricht», in: *Die Musikerziehung 2* (1925).
- Schäpke, Rudolf: *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Berlin: Hesse 1934; zweite Aufl. mit einem Vorwort von Hans Korte, Tutzing: Schneider 1964.
- Scheer, Brigitte: Art. «Gefühl», in: *ÄGB II*:629–60.
- Scheler, Max: *Der Formalismus in der Ethik und die materiale Wertethik*, Halle a. d. Saale: Niemeyer 1913.
- Schenker, Heinrich: «Beethoven: V. Sinfonie», in: *Der Tonwille 1* (1921), 27–37.
- Schenker, Heinrich: «Beethoven: V. Sinfonie (Schluß)», in: *Der Tonwille 6* (1923), 9–35.
- Schenker, Heinrich: «Vorwort», in: ders., *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, München: Drei Masken Verlag 1925, 7.
- Schenker, Heinrich: «Die Kunst der Improvisation», in: ders., *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, München: Drei Masken Verlag 1925, 9–40.
- Schenker, Heinrich: «Beethovens Dritte Sinfonie zum erstenmal in ihrem wahren Inhalt dargestellt», in: ders., *Das Meisterwerk in der Musik. Ein Jahrbuch*, Bd. 3, München: Drei Masken 1930.
- Schenker, Heinrich: *Der freie Satz (= Neue musikalische Theorien und Phantasien 3)*, hg. und bearb. von Oswald Jonas; 2. Aufl. Wien: Universal Edition 1956.
- Schering, Arnold: «Musikalische Analyse und Wertidee», in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1929*, hg. von Kurt Taut, Leipzig: Peters 1930, 9–20.
- Scherliess, Volker (Hg.): «Stunde Null» – *Zur Musik um 1945. Bericht über das Symposium der Gesellschaft für Musikforschung an der Musikhochschule Lübeck 24.–27. September 2003*, hg. im Auftrag der Musikhochschule Lübeck, Kassel: Bärenreiter 2014.
- Schiller, Friedrich: *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: ders., *Erzählungen. Theoretische Schriften (= Sämtliche Werke Bd. 5)*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, München: Hanser 1959, 570–669.
- Schlaffer, Hannelore und Heinz Schlaffer, *Studien zum ästhetischen Historismus*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1975.
- Schlenstedt, Dieter und Marion George: Art. «Typisch/Typ(us)», in: *ÄGB VII*:191–246.
- Schmalfeldt, Janet: «Towards a Reconciliation of Schenkerian Concepts with Traditional and Recent Theories of Form», *Music Analysis 10/3* (1991), 233–87. <https://doi.org/10.2307/853969>.
- Schmalfeldt, Janet: *In the Process of Becoming. Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press 2011.
- Schmalzried, Siegfried: Art. «Durchführen, Durchführung», in: *HmT* (1979).

- Schmalzried, Siegfried: Art. «Exposition», in: *HmT* (1979).
- Schmalzried, Siegfried: Art. «Reprise/riprese (nach 1600)», in: *HmT* (1981).
- Schmalzried, Siegfried: Art. «Coda», in: *HmT* (1982).
- Schmidt, Lothar: «Arabeske: Zu einigen Voraussetzungen und Konsequenzen von Eduard Hanslicks musikalischem Formbegriff», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 46/2 (1989), 91–120. <https://doi.org/10.2307/930468>.
- Schmidt, Lothar: *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs*, Kassel: Bärenreiter 1990.
- Schnädelbach, Herbert: *Philosophie in Deutschland 1831–1933*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1983.
- Schönberg, Arnold: «FORM» [o. J.], handschriftliches Manuskript, *Archiv des Arnold Schönberg Center*, T51.14.
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Leipzig und Wien: Universal-Edition 1911; ³1922.
- Schönberg, Arnold: *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*, hg. von Patricia Carpenter und Severine Neff, New York: Columbia University Press 2005.
- Schoenberg, Arnold: *Fundamentals of Musical Composition [1937–48]*, hg. von Gerald Strang unter Mitarbeit von Leonard Stein, London: Faber and Faber 1967.
- Schröder, Gesine: «Bruckners Achte – Klemperer – Leichtentritt. Zum Verhältnis von Dirigieren und Analysieren», in: *Musiktheorie* 18/1 (2003), 65–72.
- Schwinger, Reinhold: Art. «Form und Inhalt», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 2, Basel: Schwabe 1972, Sp. 975–77.
- Schwinger, Reinhold: Art. «Form, innere», in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 2, Basel: Schwabe 1972, Sp. 974–75.
- Seedorf, Thomas: «Leichtentritt, Busoni und die Formenlehre. Zur Wandlung einer Konzeption», in: *Musiktheorie* 5/1 (1990), 27–37.
- Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Seel, Martin: «Aktive Passivität. Über die ästhetische Variante der Freiheit» [2011], in: ders., *Aktive Passivität. Über den Spielraum des Denkens, Handelns und anderer Künste*, Frankfurt a. M.: Fischer 2014, 240–65.
- Seidel, Wilhelm: *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*, Bern: Francke 1975.
- Seiler, Martin: «Un «Manifeste de la philosophie autrichienne». La nomination du philosophe Robert Zimmermann à l'université de Vienne (1860/61), in: *Formalismes esthétiques et héritage herbartien. Vienne, Prague, Moscou (= Europaea Memoria. Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen, Reihe I,64)*, hg. von Céline Trautmann-Waller und Carole Maigné, Hildesheim: Olms 2009, 47–72.
- Simonis, Annette: *Gestalttheorie von Goethe bis Benjamin. Diskursgeschichte einer deutschen Denkfigur*, Köln: Böhlau 2001.
- Simonis, Annette: ««Gestalt» als ästhetische Kategorie. Transformationen eines Konzepts vom 18. bis 20. Jahrhundert», in: *Morphologie und Moderne. Goethes «anschauliches Denken» in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin: de Gruyter 2014, 245–65.
- Smith, Barry (Hg.): *Foundations of Gestalt Theory*, München/Wien: Philosophia 1988.
- Smith, Charles J.: «Musical Form and Fundamental Structure: An Investigation of Schenker's «Formenlehre», in: *Music Analysis* 15/2–3 (1996), 191–297. <https://doi.org/10.2307/854065>.
- Solie, Ruth A.: «The Living Work: Organicism and Musical Analysis», in: *19th-Century Music* 4/2 (1980), 147–56. <https://doi.org/10.2307/746712>.

- Spiegelberg, Herbert: *The Phenomenological Movement* (= *Phaenomenologica* 5/6), The Hague: Nijhoff³1981.
- Spitzer, Michael: «Marx's ›Lehre‹ and the Science of Education: Towards the Recuperation of Music Pedagogy», *Music & Letters* 79/4 (1998), 489–526. <https://doi.org/10.1093/ml/79.4.489>.
- Sprick, Jan Philipp: *Die Sequenz in der deutschen Musiktheorie um 1900* (= *Studien zur Geschichte der Musiktheorie* 9), Hildesheim: Olms 2012.
- Städtke, Klaus: Art «Form», in: *ÄGB* II:462–94.
- Stanley, Glenn: «Arnold Schering – ein Nazi-Musikologe? Dokumentation und Analyse», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 70/2 (2013), 119–33.
- Steege, Benjamin: «‹The Nature of Harmony›: A Translation and Commentary», in: *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories*, hg. von Edward Gollin und Alexander Rehding, New York: Oxford University Press 2011, 55–65.
- Steege, Benjamin: *Helmholtz and the Modern Listener*, Cambridge: Cambridge University Press 2012.
- Stempel, Wolf-Dieter: *Gestalt, Ganzheit, Struktur. Aus Vor- und Frühgeschichte des Strukturalismus in Deutschland* (= *Veröffentlichungen der Joachim Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften* 33), Göttingen: Vandenhoeck und Rupprecht 1978.
- Stephan, Rudolf: Art. «Form», in: *Das Fischer Lexikon Musik*, hg. von Rudolf Stephan, Frankfurt a. M.: Fischer 1957, 52–54.
- Stierle, Karlheinz: «Historische Semantik und die Geschichtlichkeit der Bedeutung», in: *Historische Semantik und Begriffsgeschichte* (= *Sprache und Geschichte* 1), hg. von Reinhart Koselleck, Stuttgart: Klett-Cotta 1979.
- Stockhausen, Karlheinz: «... wie die Zeit vergeht», in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band I: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln: DuMont Schauberg 1963, 99–139.
- Stockhausen, Karlheinz: «Erfindung und Entdeckung», in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band I: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln: DuMont Schauberg 1963, 222–58.
- Stockhausen, Karlheinz: «Momentform», in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band I: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln: DuMont Schauberg 1963, 189–210.
- Stockhausen, Karlheinz: «Musik im Raum», in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band I: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln: DuMont Schauberg 1963, 152–75.
- Stockhausen, Karlheinz: «Zur Situation des Metiers (Klangkomposition)», in: ders., *Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Band I: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens*, Köln: DuMont Schauberg 1963, 45–61.
- Stöhr, Richard: *Musikalische Formenlehre*, Leipzig: Siegel 1911; zweite, vollständig umgearbeitete und vermehrte Aufl. Leipzig: Siegel 1917; dritte, unter Mitarbeit von Hans Gál und Alfred Orel veröffentlichte Neufassung als *Formenlehre der Musik*, Leipzig: Kistner und Siegel 1933; Halle a. d. Saale: Mitteldeutscher Verlag 1950.
- Stollberg, Arne: «Energien des Erhabnen». Eine Theorie der Sonatenform bei Johann Gottfried Herder», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 63/1 (2006), 13–34.
- Stollberg, Arne: *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Stuttgart: Steiner 2006.
- Storch, Wolfgang: Art. «Gesamtkunstwerk», in: *ÄGB* II:730–91, Stuttgart: Metzler 2001.

- Strauß, Dietmar: *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, 2 Bde., Mainz: Schott 1990.
- Stumpf, Carl: «Erscheinungen und psychische Funktionen», in: *Abhandlungen der Königl. Preussischen Akademie der Wissenschaften* 1906, Berlin: Verlag der königlichen Akademie der Wissenschaften / Reimer 1907.
- Stumpf, Carl: «Konsonanz und Konkordanz», in: *Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft* 6 (1911), 116–50.
- Tadday, Ulrich: «Zwielicht: Zur musikalischen Struktur einer romantischen Stimmung» in: *figurationen* 11/2 (2010), 13–24.
- Tan, Daphne: «Beyond Energetics: Gestalt Psychology in Ernst Kurth's *Musikpsychologie*», in: *Theoria* 22/1 (2015), 99–129.
- Tan, Daphne: ««As Forming Becomes Form». Listening, Analogizing, and Analysis in Kurth's *Bruckner and Musikpsychologie*», in: *Journal of Music Theory* 61/1 (2017), 1–28. <https://doi.org/10.1215/00222909-3855702>.
- Tatarkiewicz, Władysław: *Geschichte der sechs Begriffe Kunst – Schönheit – Form – Kreativität – Mimesis – Ästhetisches Erlebnis* [1976], Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- Thaler, Lotte: *Organische Form in der Musiktheorie des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts* (= *Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten* 25), München: Katzbichler 1984.
- Thomas, Ernst (Hg.): *Form in der Neuen Musik* (= *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* 10), Mainz: Schott 1966.
- Thomas, Kerstin (Hg.): *Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis* (= *Passagen* 33), Berlin: Deutscher Kunstverlag 2010.
- Thorau, Christian: *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms 2012.
- Tillmann, Barbara und Emmanuel Bigand: «The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception», in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 62/2 (2004), 211–22.
- Titus, Barbara: *Recognizing Music as an Art Form. Friedrich Th. Vischer and German Music Criticism, 1848–1887*, Leuven: Leuven University Press 2016.
- Tobel, Rudolf von: *Die Formenwelt der klassischen Instrumentalmusik*, Bern: Haupt 1930.
- Toch, Ernst: *Melodielehre*, Berlin: Hesse 1923.
- Toch, Ernst: *The Shaping Forces in Music. An Inquiry into Harmony, Melody, Counterpoint, Form*, New York: Criterion Music Corp. 1948.
- Trautmann-Waller, Céline und Carole Maigné (Hgg.): *Formalismes esthétiques et héritage herbartien. Vienne, Prague, Moscou* (= *Europaea Memoria. Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen*, Reihe I, Bd. 64), Hildesheim: Olms 2009.
- Uribe, Patrick Wood: «A. B. Marx's Sonatenform. Coming to Terms with Beethoven's Rhetoric», in: *Journal of Music Theory* 55/2 (2011), 221–51. <https://doi.org/10.1215/00222909-1540356>.
- Utitz, Emil: *Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft*, 2 Bde., [1914/20], Nachdruck mit einem Vorwort hg. von Wolfhart Henckmann, München: Fink 1972.
- Vischer, Friedrich Theodor: «Kritik meiner Ästhetik» [1866 und 1873], in: ders., *Kritische Gänge Bd. 4*, hg. von Robert Vischer, München: Meyer und Jessen ²1922, 222–419.
- Vischer, Friedrich Theodor: «Wieder einmal über die Mode» [1879], in: ders., *Kritische Gänge. Fünfter Band*, hg. von Robert Vischer, zweite, vermehrte Aufl. München: Meyer und Jessen 1922, 369–417.

- Vischer, Friedrich Theodor: «Das Symbol» [1887], in: *Philosophische Aufsätze. Eduard Zeller zu seinem fünfzigjährigen Doctor-Jubiläum gewidmet*, Leipzig: Fues 1887, 153–93.
- Vischer, Friedrich Theodor: *Das Schöne und die Kunst. Zur Einführung in die Ästhetik*, Stuttgart: Cotta 1898, ³1907.
- Vischer, Robert: «Über das optische Formgefühl» [1873], in: ders., *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle: Niemeyer 1927, 1–44.
- Vischer, Robert: «Der ästhetische Akt und die reine Form» [1874], in: ders., *Drei Schriften zum ästhetischen Formproblem*, Halle: Niemeyer 1927, 45–54.
- Wagner, Günther: «Anmerkungen zur Formtheorie Heinrich Christoph Kochs», in: *Archiv für Musikwissenschaft* 41/2 (1984), 86–112.
- Wagner, Richard: «Das Kunstwerk der Zukunft» [1850], in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hg. von Wolfgang Golther, Berlin u. a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., [o. J.], Bd. 3, 42–177.
- Wagner, Richard: «Über Franz Liszt Symphonische Dichtungen» [1857], in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hg. von Wolfgang Golther, Berlin u. a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., [o. J.], Bd. 5, 182–98.
- Wagner, Richard: «Beethoven» [1870], in: ders., *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, hg. von Wolfgang Golther, Berlin u. a.: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., [o. J.], Bd. 9, 61–126.
- Waldura, Markus: *Von Rameau und Riepel zu Koch. Zum Zusammenhang zwischen theoretischem Ansatz, Kadenzlehre und Periodenbegriff in der Musiktheorie des 18. Jahrhunderts*, Hildesheim: Olms 2002.
- Walton, Kendall: «Listening with Imagination: Is Music Representational?» [1998], in: ders., *In Other Shoes. Music, Metaphor, Empathy, Existence*, New York: Oxford University Press 2015, 151–74.
- Walton, Kendall: «What Is Abstract About the Art of Music?» [1998], in: ders., *In Other Shoes. Music, Metaphor, Empathy, Existence*, New York: Oxford University Press 2015, 208–29.
- Watkins, Holly: «Toward a Post-Humanist Organicism», in: *Nineteenth-Century Music Review* 14/1 (2017), 93–114. <https://doi.org/10.1017/s1479409816000306>.
- Webern, Anton: *Der Weg zur neuen Musik*, hg. von Willi Reich, Wien: Universal Edition 1960.
- Webster, James: *Haydn's «Farewell» Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge: Cambridge University Press 1991.
- Webster, James: Art. «Sonata form», in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, zweite Ausg., hg. von Stanley Sadie, London: MacMillan 2001, XXIII:687–701.
- Webster, James: «Formenlehre in Theory and Practice», in: *Musical Form, Forms & Formenlehre*, hg. von Pieter Bergé, Leuven: Leuven University Press 2009, 123–39.
- Wellbery, David W.: *Lessing's Laocoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- Wellbery, David E.: Art. «Stimmung», in: *ÄGB V*:703–33.
- Wellbery, David E.: «Form und Idee. Skizze eines Begriffsfeldes um 1800», in: *Morphologie und Moderne. Goethes «anschauliches Denken» in den Geistes- und Kulturwissenschaften seit 1800 (= Klassik und Moderne 5)*, hg. von Jonas Maatsch, Berlin: de Gruyter 2014, 17–42.
- Wellbery, David E.: «Selbstbezüglichkeit und Ursprünglichkeit der Form», in: *Formbildung und Formbegriff. Das Formdenken der Moderne*, hg. von Markus Klammer et al., Fink: Paderborn 2019, 181–98.

- Wertheimer, Max: «Experimentelle Studien über das Sehen von Bewegung», in: *Zeitschrift für Psychologie* 61 (1912), 161–265.
- Westphal, Kurt: *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik. Versuch einer Grundlegung der Theorie der musikalischen Formung*, Leipzig: Kister und Siegel 1935.
- Whittall, Arnold: Art. «Form», in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, zweite Ausg., hg. von Stanley Sadie, London: MacMillan 2001, IX:92–94.
- Wiehmayr, Theodor: *Musikalische Formenlehre in Analysen*, Magdeburg: Heinrichshofen 1927.
- Wieland, Wolfgang: *Platon und die Formen des Wissens*, zweite, durchgesehene und um einen Anhang und ein Nachwort erw. Aufl., Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1999.
- Wiesing, Lambert: «Formale Ästhetik nach Herbart und Zimmermann», in: *Herbarts Kultursystem. Perspektiven der Transdisziplinarität im 19. Jahrhundert*, hg. von Andreas Hoeschen und Lothar Schneider, Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, 283–96.
- Wiesing, Lambert: *Die Sichtbarkeit des Bildes. Geschichte und Perspektiven der formalen Ästhetik*, Frankfurt a. M.: Campus 2008.
- Wilfing, Alexander und Christoph Landerer: «Eduard Hanslick und der Hegelianismus», in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 62/2 (2017), 307–28. <https://doi.org/10.28937/1000108018>.
- Wilfing, Alexander: «Hanslick, Kant, and the Origins of Vom Musikalisch-Schönen», in: *Musikologica Austriaca* Version 1.0. <http://www.musau.org/parts/neue-article-page/view/47> (2. 3. 2019).
- Wilfing, Alexander: *Re-Reading Hanslick's Aesthetics. Die Rezeption Eduard Hanslicks im englischen Sprachraum und ihre diskursiven Grundlagen (= Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft 49)*, Wien: Hollitzer 2019.
- Wingfield, Paul: «Review: Beyond «Norms and Deformations»: Towards a Theory of Sonata Form as Reception History», in: *Music Analysis* 27/1 (2008), 137–77. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2249.2008.00283.x>.
- Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung der neueren Kunst*, München: Bruckmann 1915.
- Wörner, Felix: «Form als Wesen des musikalischen Kunstwerkes. Zur phänomenologischen Musikbetrachtung von Arthur Wolfgang Cohn und Hans Mersmann», in: *Musiktheorie* 21/3 (2007), 261–74.
- Wörner, Felix: «Der Einfluss der Gestalttheorie auf die deutsche Formenlehre-Tradition im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts», in: *Musiktheorie im Kontext. 5. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie, Hamburg 2005*, hg. von Jan-Philipp Sprick et al., Berlin: Weidler 2008, 403–16.
- Wörner, Felix: «Thematicism – Geschichte eines analytischen Konzepts in der nordamerikanischen Musiktheorie», in: *ZGMTH* 6/1 (2009), 77–89. <https://doi.org/10.31751/428>.
- Wörner, Felix: «Constructive and Destructive Forces: Ernst Kurth's Concept of Tonality», in: *Tonality 1900–1950. Concept and Practice*, hg. von Felix Wörner, Ullrich Scheideler und Philip Rupprecht, Stuttgart: Steiner 2012, 125–39.
- Wörner, Felix: «Zur Konzeption «musikalisches Hören» in der Musiktheorie von Ernst Kurth», in: *Gestalt und Gestaltung in interdisziplinärer Perspektive (= Schriftenreihe der Carl Stumpf Gesellschaft 4)*, hg. von Ellen Aschermann und Margret Kaiser-el-Safti, Frankfurt a. M.: Lang 2014, 205–17.

- Wörner, Felix: «Bewegung – Bewegungsbild – Form», in: *Energie! Kräftespiele in den Künsten*, hg. von Katrin Eggers und Arne Stollberg, Würzburg: Königshausen und Neumann 2021, 353–65.
- Worringer, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [31908], hg. von Helge Grebing, mit einer Einleitung von Claudia Öhlschläger, München: Fink 2007.
- Young, James O.: «The Concept of Authentic Performance», in: *British Journal of Aesthetics* 28 (1988), 228–38.
- Zahavi, Dan: *Husserls Phänomenologie*, Tübingen: Mohr Siebeck 2009.
- Zbikowski, Lawrence M.: *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Zimmermann, Robert: «Die spekulative Aesthetik und die Kritik», in: *Oesterreichische Blätter für Literatur und Kunst* 6 (1854), 37–40.
- Zimmermann, Robert: «Vom Musikalisch-Schönen», in: *Österreichische Blätter für Literatur und Kunst* Jg. 47, Nr. 11 (1854), zitiert nach ders., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*, Bd. 2, Wien: Braumüller 1870, 239–53.
- Zimmermann, Robert: *Geschichte der Ästhetik als philosophischer Wissenschaft (= Ästhetik 1)*, Wien: Braumüller 1858.
- Zimmermann, Robert: «Reform der Ästhetik als exakter Wissenschaft» [1862], in: ders., *Studien und Kritiken zur Philosophie und Ästhetik*, Bd. 1, Wien: Braumüller 1870, 223–65.
- Zimmermann, Robert: *Allgemeine Ästhetik als Formwissenschaft (= Ästhetik 2)*, Wien: Braumüller 1865.
- Zuber, Barbara: *Gesetz + Gestalt. Studien zum Spätwerk Anton Weberns*, München: Musikprint 1995.

IX. Namenverzeichnis

- Abbate, Carolyn 181, 235
Adorno, Theodor W. 20, 28, 33 f., 39, 42–
54, 59, 208, 313 f., 339 f., 349 f., 353, 394
Arendt, Thomas 37
Altmann, Günter 55
Ambros, August Wilhelm 40, 208 f.
Anders, Günther 276
Arnim, Achim von 185
- Bach, Carl Philipp Emanuel 164
Bach, Johann Sebastian 26, 218, 252, 261–
263, 293, 312, 327, 329, 335, 350
Batteux, Charles 199
Bekker, Paul 22, 273 f., 276, 281, 287–294,
315
Bencke, Friedrich Eduard 98
Berg, Alban 47 f.
Berger, Karol 72, 77 f.
Bergson, Henri 24, 353, 359–363, 379, 387
Berlioz, Hector 100, 130, 149
Besseler, Heinrich 31, 78, 275, 338 f.
Blessinger, Karl 256, 259–264
Blum, Arne 273, 277
Blume, Friedrich 29–33
Brahms, Johannes 40, 256
Brenn, Franz 20, 32, 39–43
Brentano, Clemens 185, 267 f.
Bruckner, Anton 40, 218 f., 221, 224, 226–
230, 232 f., 257, 259, 332, 334–336,
346 f., 350, 355, 365, 367 f., 373–387,
389
Budd, Malcolm 84
Buffon, George Louis Leclerc Comte de 110
Bülow, Hans von 243
Burnham, Scott 68, 99, 112, 114, 126, 235
Busoni, Ferruccio 18, 217, 220 f., 277, 377,
389 f.
Bussler, Ludwig 216 f., 219, 259
- Caplin, William E. 56 f., 59–63, 65–67, 100,
154, 242, 244 f., 248, 393
Cassirer, Ernst 192
Cassirer, Fritz 320–322
Catel, Charles Simon 153
Cohn, Arthur Wolfgang 22, 275–281,
294 f., 391
Cook, Nicholas 73, 181, 235, 318
Couperin, François 163 f.
Czerny, Carl 21, 95
- Dahlhaus, Carl 13, 25 f., 29, 34, 48, 55, 63,
80, 86, 90, 92 f., 108–110, 112, 120, 130,
152, 178–180, 217 f., 248, 325, 358, 380
Darcy, Warren 56 f., 62–68, 121
Davidson, Donald 65
Debussy, Claude 258, 310
Deleuze, Gilles 359, 361
Dessoir, Max 206, 270, 272
Dilthey, Wilhelm 206, 353, 372
Doflein, Erich 22, 294, 320
Dusseck, Jan Ladislav 128
- Edelstein, Heinz 275
Ehrenfels, Christian von 323–326, 334, 337
Eimert, Herbert 276, 294
- Fechner, Gustav Theodor 22, 182, 194, 198,
239, 371
Fichte, Johann Gottlieb 185
Fiedler, Konrad 192
Fischer, Wilhelm 264, 328
Fleck, Ludwik 320 f.
- Gadamer, Hans-Georg 57, 97, 197, 286 f.,
380
Geiger, Moritz 196, 210, 269–271
Georgiades, Thrasybulos 136 f.

- Gjerdingen, Robert O. 71 f.
 Goethe, Wolfgang von 14, 60, 98, 102, 105, 110, 139, 296, 321 f.
 Güldenstein, Gustav 22, 276, 307, 309
- Halm, August 23, 27, 40, 44, 275 f., 280, 283, 291, 320, 337, 346 f., 380
 Händel, Georg Friedrich 208, 293
 Hanslick, Eduard 21, 40, 80, 160, 171–182, 188, 193, 208, 212 f.
 Harburger, Walter 299
 Hasty, Christopher F. 136
 Hauptmann, Moritz 245
 Haydn, Joseph 17, 57, 61, 66, 96, 113, 130, 137, 144, 153, 157, 164, 166, 208, 216, 287, 335, 393
 Hegel, Georg Friedrich Wilhelm 97 f., 105 f., 110, 131, 173, 178, 185
 Helmholtz, Hermann von 190, 205, 209, 349, 371
 Hepokoski, James 56 f., 59, 62–68, 121, 393
 Herbart, Johann Friedrich 21, 98, 103, 176, 180–184, 186–190, 192, 214, 267
 Herder, Johann Gottfried 16, 79 f., 97, 103, 110
 Hildebrand, Adolf von 284, 344
 Hindrichs, Gunnar 136
 Hinrichsen, Hans-Joachim 16, 156, 243 f., 347
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 93, 141, 232
 Hofmannsthal, Hugo von 211, 266
 Hornbostel, Erich M. von 324 f.
 Hostinský, Otakar 22, 184, 209, 212–215
 Humboldt, Wilhelm von 97 f.
 Husserl, Edmund 24, 76, 265–271, 278, 307
- Ingarden, Roman 23, 269 f., 274 f., 300
 Iser, Wolfgang 57
- Jauß, Hans Robert 57
- Kallenbach-Greller, Lotte 294
 Kant, Immanuel 94 f., 103, 110 f., 114, 176 f., 180, 184 f., 349
 Kivy, Peter 76, 82
 Klein, Tobias Robert 301 f.
- Klotz, Sebastian 71, 92–95, 207
 Koch, Heinrich Christoph 21, 35, 71 f., 87–93
 Körner, Christian Gottfried 78, 268
 Kühn, Clemens 34 f., 38, 55, 218
 Kuhn, Thomas S. 320
 Kurth, Ernst 23 f., 27, 40, 224, 230, 257–259, 263, 265, 275, 280, 293, 300, 309, 316, 319 f., 325–331, 334–337, 339, 344–359, 363–387, 389, 391
- Landerer, Christoph 171, 173, 176 f.
 Leichtenritt, Hugo 18, 22, 55, 212, 216–235, 259, 380
 Lemacher, Heinrich 55
 Levinson, Jerrold 75 f.
 Lipps, Theodor 22, 194, 196–207, 209 f., 265, 294, 309
 Liszt, Franz 130, 140, 149 f., 163, 177
 Lobe, Johann Christian 17, 21, 96 f., 118, 129–135, 137–151, 157, 159, 182, 216, 226
 Logier, Johann Bernhard 117
 Lotze, Rudolf Hermann 182, 210, 267
- Mach, Ernst 323 f., 371
 Mahler, Gustav 45, 47–49, 51, 258 f., 332
 Marey, Étienne-Jules 302
 Marx, Adolf Bernhard 21, 35, 96–131, 133 f., 151, 153, 156, 159, 161, 182 f., 208, 216, 394
 Mattheson, Johann 87 f.
 Meinong, Alexius 324
 Mendelssohn, Felix 96, 130, 153, 156, 163, 216 f., 259
 Mersmann, Hans 17, 22, 27, 256 f., 264, 273–277, 281–283, 285–287, 294–316, 320, 342, 371, 380, 391
 Meyer, Leonard B. 74 f.
 Mirka, Danuta 144
 Momigny, Jérôme-Joseph de 21, 249
 Motte, Diether de la 34, 218
 Mozart, Wolfgang Amadeus 50 f., 66, 91, 96, 113, 128, 130, 137, 144, 153, 156, 164, 208, 216, 235, 287, 332, 335 f., 393
- Nägeli, Hans Georg 98, 177, 208

- Onslow, George 96
- Paul, Jean 11 f., 16, 311, 390
- Perpeet, Wilhelm 194, 207
- Pestalozzi, Johann Heinrich 98, 103
- Pfitzner, Hans 280 f.
- Pieper, Carl 55
- Platon 14, 365
- Plessner, Helmuth 275, 314 f.
- Ratz, Erwin 14, 26, 33, 49, 54, 59–62, 112, 155
- Rehding, Alexander 255, 257 f.
- Reicha, Anton 21, 95 f.
- Reichenbach, Herman 23, 320, 334, 336–339
- Reissmann, August 159–169, 182, 242
- Richter, Ernst Friedrich 21, 96 f., 118, 130, 152–160, 169, 182 f., 226
- Rickert, Heinrich 279, 359
- Ricœur, Paul 77
- Riegl, Alois 193, 209, 211 f., 215
- Riemann, Hugo 22, 35, 99, 112, 159, 179 f., 203, 221, 223, 237–260, 262, 264, 275, 280, 282, 326 f., 330, 339 f., 342 f., 351–353, 374
- Riepel, Joseph 35, 87, 117
- Rihm, Wolfgang 11 f., 16, 390
- Robinson, Jenefer 81 f., 211
- Salzer, Felix 36, 56, 256
- Schader, Luitgard 325, 329, 346, 352
- Schäfer, Rudolf 27, 275 f., 309, 315 f., 346
- Scheler, Max 268 f., 278, 280 f.
- Schelling, Friedrich Wilhelm 136, 185
- Schenker, Heinrich 18, 22, 27, 36, 55 f., 275 f., 283, 297, 315–319, 337, 346
- Schering, Arnold 273, 276, 280, 282–285
- Schiller, Friedrich 102, 110, 114 f.
- Schindler, Anton 141
- Schlesinger, Adolph Martin 99
- Schmalfeldt, Janet 56, 120
- Schnabel, Artur 310–313
- Schönberg, Arnold 25–28, 45 f., 54, 56, 59, 61 f., 112, 217, 219, 258, 310, 377, 394
- Schopenhauer, Arthur 353, 373
- Schroeder, Hermann 55
- Schubert, Franz 137, 216 f., 256 f., 260, 332
- Sievers, Eduard 301
- Simmel, Georg 209, 321
- Spengler, Oswald 260
- Spoehr, Ludwig 96, 100
- Stephan, Rudolf 32 f., 48 f.
- Stöhr, Richard 55, 259
- Stumpf, Carl 42, 205, 276, 314, 324 f., 352
- Sulzer, Johann Georg 88
- Tatarkiewicz, Władysław 69, 80
- Toch, Ernst 23, 320, 330–334
- Vischer, Friedrich Theodor 22, 173, 191, 193–197, 207, 209
- Vischer, Robert 193–197
- Volkelt, Johannes 194 f.
- Wagner, Richard 100, 130, 138–140, 177, 209, 212 f., 218, 225, 230, 257, 333, 350
- Walton, Kendall L. 83–85
- Weber, Carl Maria von 100, 156, 216 f.
- Webern, Anton 16, 26, 310, 321
- Webster, James 56–59, 65–67, 393
- Wellbery, David 14 f., 73, 115, 207, 210
- Wertheimer, Max 325
- Westphal, Kurt 23, 256, 287, 320, 326, 334, 339–345
- Whittall, Arnold 35 f.
- Wiehmayr, Theodor 55, 264
- Wiesing, Lambert 180–182, 189, 192
- Wilfing, Alexander 171, 173, 176 f., 185
- Winckelmann, Johann Joachim 79
- Wölfflin, Heinrich 193, 289, 296
- Wundt, Wilhelm 198, 205
- Zimmermann, Robert 21, 172, 175, 181 f., 184–193



Das Signet des Schwabe Verlags ist die Druckermarke der 1488 in Basel gegründeten Offizin Petri, des Ursprungs des heutigen Verlags-
hauses. Das Signet verweist auf die Anfänge des Buchdrucks und stammt aus dem Umkreis von Hans Holbein. Es illustriert die Bibelstelle Jeremia 23,29:
«Ist mein Wort nicht wie Feuer, spricht der Herr, und wie ein Hammer, der Felsen zerschmeißt?»

RESONANZEN

BASLER PUBLIKATIONEN ZUR ÄLTEREN UND NEUEREN MUSIK

Herausgegeben vom Musikwissenschaftlichen
Seminar der Universität Basel

KONZEPTUALISIERUNG VON FORM IN MUSIK

Wie kann Form in der transitorischen Kunst Musik angemessen verstanden werden? Seit dem 19. Jahrhundert kreisen Überlegungen zum Phänomen von Form in Musik verstärkt um diese Frage. Dabei rücken Systeme der Gattungsformen mit ihrem architektonisch geprägten Formbegriff zunehmend in den Hintergrund; in Wechselwirkung mit wissenschaftsgeschichtlichen Entwicklungen zeichnen sich grundlegende Veränderungen im Konzept von Form in Musik ab. Aus einer interdisziplinären Perspektive heraus zeigt die Untersuchung Einflüsse von philosophischer Ästhetik, experimenteller Psychologie sowie von innovativen Ansätzen der Kunst- und Literaturwissenschaften auf formtheoretisches Denken. Sie bietet mit dieser neuen Kontextualisierung und Perspektivierung eine wichtige Ergänzung zu kompositionsgeschichtlichen und formanalytischen Studien.

Autor

Felix Wörner ist Privatdozent am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Basel und Assoziierter Mitarbeiter am Max-Planck-Institut für empirische Ästhetik in Frankfurt am Main.

SCHWABE VERLAG

www.schwabe.ch

ISBN 978-3-7965-4479-8



9 783796 544798