

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)

OPEN  ACCESS

Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Hans-Ulrich Fuß

Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt?

Überlegungen anhand von Jerrold Levinsons
Music in the Moment

Der Werkbegriff gestern und heute

Der musikalische Werkbegriff war in der Musiktheorie und Musikwissenschaft lange so selbstverständlich, dass er kaum Gegenstand der Reflexion gewesen ist. Es wurde als gegeben hingenommen,

- dass Werke der Kunstmusik ein in sich abgeschlossenes und eindeutig analysierbares Ganzes bilden, in dem die einzelnen Momente zu einem Ganzen eigenen Sinns verknüpft sind,
- dass sie in der Partitur festgelegt sind und unabhängig von den Befindlichkeiten der Vortragenden und Zuhörer und historisch unveränderlich bestehen,
- dass sie dank ihrer geschlossenen Struktur gleichsam außerhalb der Zeit stehen, und trotz der Flüchtigkeit und Unkonkretheit ihres Mediums wie ein beharrender ›Gegenstand‹ betrachtet werden können.

Dabei war der Werkbegriff in diesem Verständnis erst spät aufgekommen, etwa mit der Verselbständigung der Instrumentalmusik im 18. Jahrhundert. Darstellungen wie die Diagramme von Anton Reicha¹ im zweiten Band seines *Traité de haute composition musicale* sind noch im 19. Jahrhundert sehr selten² und werden erst am Anfang des 20. Jahrhunderts allgemein gängig. Offenbar sträubte sich das Bewusstsein lange dagegen, musikalische Verlaufsformen in eine statische, räumlich-gegenständliche Form zu zwingen wie hier.

1 Reicha, Antonín, *Traité de haute composition musicale*, Paris 1824–1826, S. 300, zit. nach Bent 1987, S. 20.

2 Bonds 2010, S. 266.

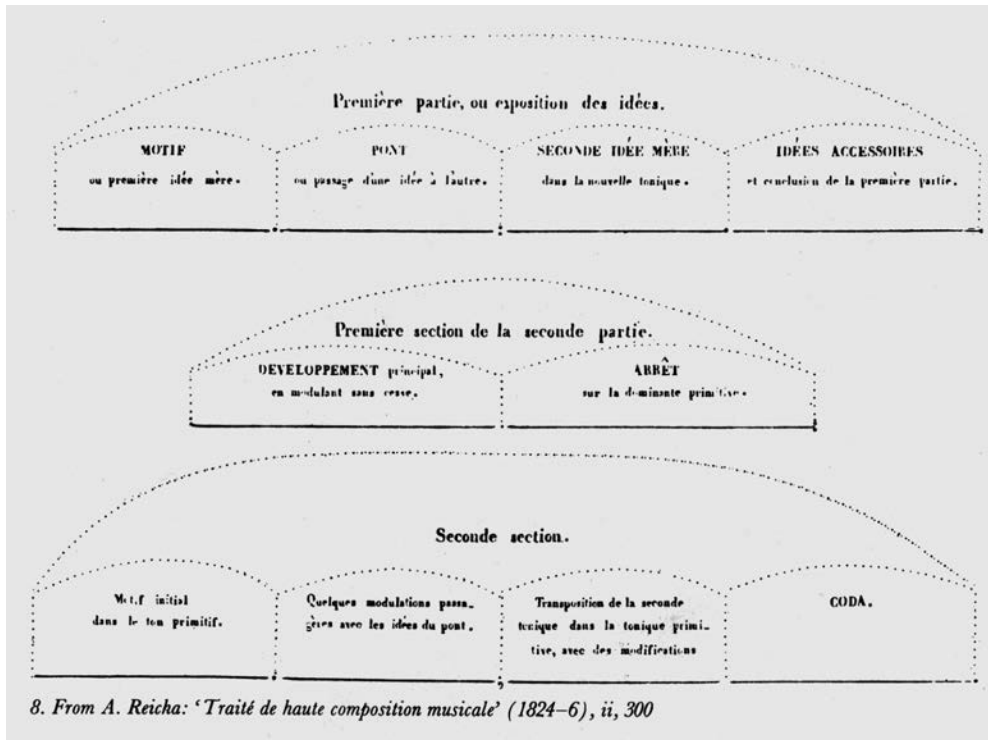


Abbildung 1: Bildunterschrift A. Reicha, »grande coupe ternaire« (»großer dreiteiliger Plan, Zuschnitt«, Sonatensatzform) aus dem *Traité de haute composition musicale* (1824–26)

Der Werkbegriff war dann zwar in Musiktheorie und Musikwissenschaft zwischen 1800 und ca. 1990 maßgebend. Es konnte »der trügerische Anschein aufkommen, dass Komponist und Hörer in ungetrübtem Einverständnis der Sache lebten«. ³ Doch war er auch in seiner größten Zeit stets prekär, »war immer ein Postulat, das nur partiell und unzulänglich verwirklicht wurde«. ⁴ Außerdem gab es Gegenströmungen in der Ästhetik und Musikpublizistik. ⁵

In den letzten Jahrzehnten geriet der Werkbegriff von zwei Seiten in die Kritik: von der Neuen Musik her und von neuen Tendenzen in der Musikästhetik und Musikwissenschaft. Ab ca. 1960 kamen mehr und mehr Musikformen auf, die sich gegen den Werkbegriff sperren: Klangkunst, Improvisation, Einbeziehung offener Formen in vielfacher Gestalt, Aleatorik. Auch herkömmlich notierte und

3 Kneif 1970, S. 24.

4 Dahlhaus 1978, S. 279.

5 Vgl. Stollberg 2006.

abgeschlossene Kompositionen tendierten zum Aufsprengen werkhafter Sinnzusammenhänge.⁶

Der Werkbegriff in der Musikwissenschaft und Musiktheorie blieb dadurch relativ unangefochten. (Im Gegenteil: Die Zeit der größten Relevanz von Werkanalyse in der Musikwissenschaft fällt in die Zeit nach 1970). Im Gefolge des »Cultural turn« der Kulturwissenschaften, des Dekonstruktivismus, der sogenannten »Präsenzästhetik«⁷ und anderer Einflussfaktoren wurde er seit ca. 1990 stärker problematisiert. Man erkannte nicht nur, dass sich seine Gültigkeit auf Kunstmusik in der Zeit zwischen ca. 1600 und 1950 beschränkt, sondern stellte auch seine Legitimität im Bereich des klassischen Kanons in Frage.⁸ Rezeptionsweisen, die dem Werkbegriff widersprechen, herrschen heute nicht nur beim Publikum vor, sondern werden von Kulturverantwortlichen, Künstlern und teilweise sogar von Wissenschaftlern gut und willkommen geheißen.

Die Theorie Jerrold Levinsons

Damit ist der primäre Anknüpfungspunkt des vorliegenden Textes benannt: Die Theorie des US-amerikanischen Musikästhetikers Jerrold Levinson (*1948), die dieser in direktem Bezug auf Edmund Gurney, dem berühmtesten englischen Musikästhetiker des 19. Jahrhunderts,⁹ entwickelte. In seinem Buch *Music in the Moment* aus dem Jahr 1997 bündelt sich die aktuelle Kritik am Werkbegriff wie in einem Brennglas. Fraglos übertrieben und extrem zugespitzt in seiner Grundrichtung, schlugen Levinsons Thesen in Amerika erheblich ein, auch und gerade in der Musiktheorie.¹⁰

Levinsons Postulate lassen sich auf wenige Grundthesen zurückführen:¹¹ Dem musikalischen Form- bzw. Werkganzen kommt innerhalb der Musikrezeption ein sekundärer Status zu, es ist rein konzeptuell; Hören ist in erster Linie ein Hören von Moment zu Moment, vom Ende eines Abschnitts zum Beginn des

6 Darauf beziehen sich u. a. Carl Dahlhaus' Lamenti über den Zerfall des Werkbegriffs, vgl. Dahlhaus 1978.

7 Vgl. Seel 2003 u. a.: Tendenzen aktueller Ästhetik, in der Atmosphäre, Stimmung und sinnliche Präsenz gegenüber Kategorien des rein Geistigen und Strukturellen aufgewertet werden.

8 Z. B. Talbot 2000.

9 Gurney 1880.

10 Vgl. Repp 1999, Kivy 2002, Taruskin 2005, Davies 2007 u. a.

11 Levinson 1997, S. 13 und passim.

nächsten, es ist rein sequentiell. Dabei ist es aber kein reines »Momenthören«, wie der Titel des Buches suggeriert. Wir erfahren Musik als Kontinuum, als einen Strom, der sich über längere Strecken entfaltet. Dies ist nur möglich, wenn wir einerseits das Gegenwärtige mit dem gerade Vergangenen verbinden und andererseits antizipieren, wie es weitergeht. Daher rührt der Ausdruck »Concatenationism«, der meist als Schlagwort für Levinsons Theorie gebraucht wird, von »to concatenate«: verknüpfen.¹² Auf diese Verknüpfungsaktivität richtet sich Levinsons Hauptaugenmerk (eine sinnngemäße Übersetzung wäre »Kontextualismus«).¹³ Da in diesem Hören stets mehr gegenwärtig ist als das aktuell Erklingende, nennt Levinson es »Quasi-Hearing«.

Die Psychologie bezeichnet den Zeitraum, der mit diesem »Quasi-Hearing« verbunden ist, in Anknüpfung an William Stern¹⁴ mit dem Begriff der Präsenzzeit, also etwa der Zeit, in der man einen Satz sagt (etwa 5–8 Sekunden). Musikalische Einheiten, die trotz ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge subjektiv als gegenwärtig erscheinen (so wie in einem Bild alle Teile gleichzeitig präsent sind), gelten als Domäne dieser Präsenzzeit (verbunden mit »Jetzt«-Gefühl).

Es reicht nun nach Levinson vollkommen aus, die Details auf der Ebene der Präsenzzeit, also sie selbst und ihre direkte, verlaufsgebundene Verknüpfung zu erfassen. Allein auf dieser Zeitebene liege die Qualität der Musik. Das Hören des übergreifenden Zusammenhangs und der Großform ist demnach weder möglich¹⁶ noch sinnvoll, im besten Fall Ziel bloß intellektueller Befriedigung oder Instanz einer reinen Produktions-Ästhetik, im schlechten Fall bloßer Bildungs-Ballast. Form ist nicht mehr als »Icing on the cake« (»Sahnehäubchen«).¹⁷

Vieles spricht für die Theorie. Die Konstruktion des Vorrangs eines Ganzen läuft Gefahr, das musikalisch unmittelbar Gegenwärtige zu entwerten. Das Jetzt, das »Dunkel des gelebten Augenblicks« – um mit Worten Ernst Blochs zu reden – sinkt zur Funktion des Vorher und Bald ab, ruht nie in sich selbst. Das ständige Lauern auf musikalischen Zusammenhang zehrt die real erklingende Musik gleichsam auf und lässt sie als bloßes Phantom zwischen dem Nicht-Mehr

12 Die Gegeninstanz ist bei Levinson der »architectonicism« der akademischen Formenlehre.

13 In einer Zeit, in der Musik massenmedial verbreitet und weitgehend zerstreut rezipiert wird, ist das sicherlich bereits ein anspruchsvolles Hörideal, das nur von wenigen erreicht wird. Das sollte man bei aller Kritik an Levinson stets bedenken.

14 Stern 1897.

15 Snyder 2000, S. 35.

16 Levinson 1997, S. 130f.

17 Ebd., S. 157.

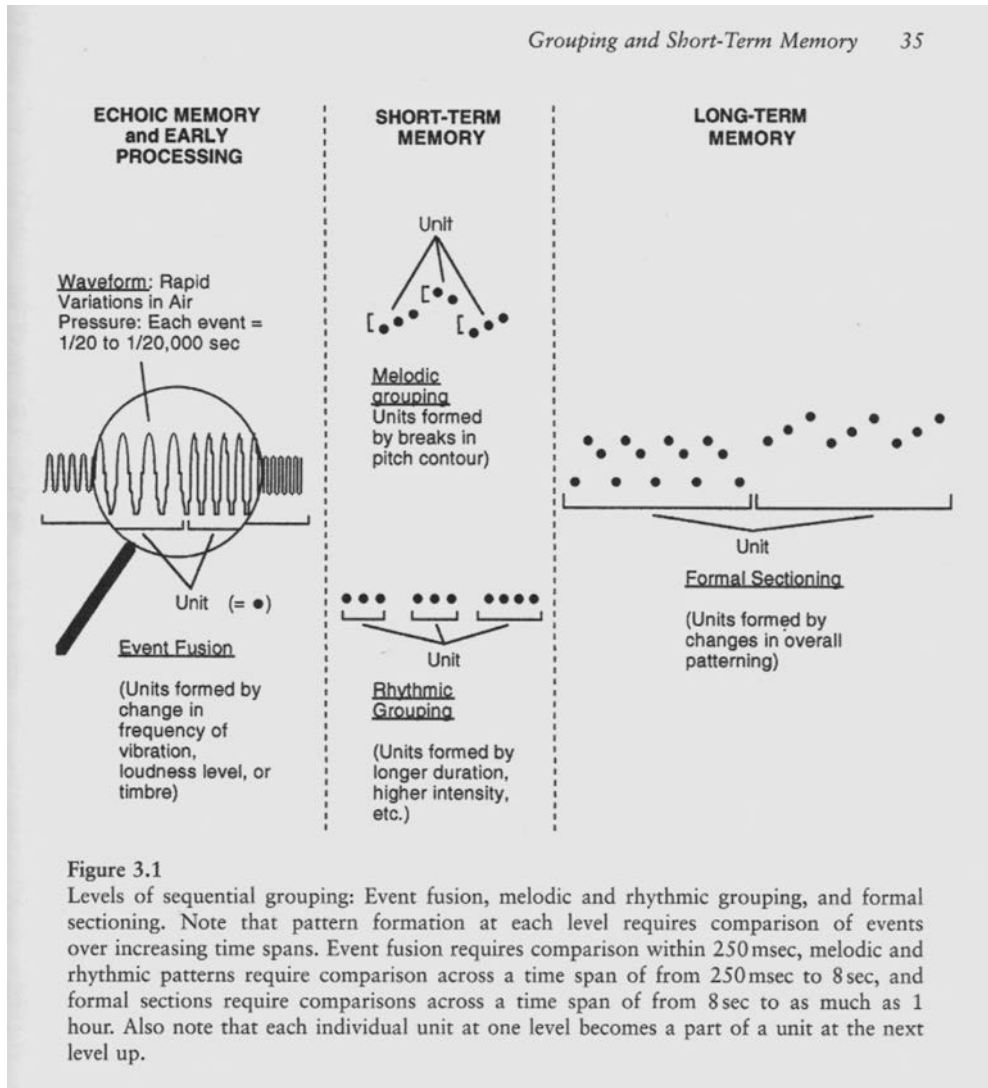


Abbildung 2: Kurzzeit- und Langzeitgedächtnis. Links: Ereignisse jenseits der Fusionschwelle. Sie sind so kurz, dass man sie nicht mehr einzeln unterscheiden kann, Mitte: Präsenzzeit, rechts: Bereich des Langzeitgedächtnisses, die Elemente sind beim Erklängen nicht mehr unmittelbar gleichzeitig gegenwärtig¹⁵

und Noch-Nicht zurück.¹⁸ Dagegen begehrt zu Recht jene Richtung der modernen Ästhetik auf, die die Bedeutung der sinnlichen Präsenz, des Unmittelbaren am Kunstwerk hervorhebt (vgl. Anmerkung 7).

Musikpsychologische Tests scheinen Levinson vielfach zu bestätigen. Die vielen Versuche, die man nach dem Vorbild von Vladimir Konecni¹⁹ mit Beispielen durchgeführt hat, deren Form umgestellt, verstümmelt oder verlängert wurde, zeigten das, auch wenn jüngere Forschungen das Bild differenzieren.²⁰ In der Regel kam dabei heraus, dass die meisten Hörer, auch die musikerfahrenen, der Originalform nicht den Vorzug geben. Tests, in denen man die Wahrnehmung der tonalen Einheit von Werken untersuchte, gingen negativ aus, sobald es sich um längere Zeitstrecken handelte.²¹

Dennoch regen sich rasch Zweifel an der Theorie Levinsons. So ganz bedeutungslos für die Hörer scheint die großformale Komponente der Musik doch nicht zu sein. Denn die praktische Konsequenz von Levinsons Auffassung wäre, dass Non-stop-Konzerte nicht allein mit John Cage, sondern auch mit Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart etc. stattfinden könnten.²² Eilige Besucher würden dann vielleicht fünf Minuten zuhören und sich danach entfernen, statt ein Zweistunden-Konzert behäbig abzusetzen. Dennoch gibt es Derartiges nicht oder nur in Ansätzen. Stücke wie das Tanzpoème *Jeux* von Claude Debussy, deren großformale Zusammenhänge sehr gelockert sind, werden deutlich anders rezipiert als Werke des Kernrepertoires und gehören nicht zu den Lieblingen des Publikums. Wenn man die Probe aufs Exempel macht und sich youtube-Videos wie »The most beautiful passages of each Mahler Symphony«²³ anhört, bemerkt man rasch, dass an der Theorie etwas nicht stimmt.²⁴

18 Kneif 1970, S. 31.

19 Konecni/Karno 1992.

20 Zu davon abweichenden Ergebnissen: Thaon de Saint-André 2005.

21 Cook 1987.

22 Kneif 1970, S. 33.

23 <https://www.youtube.com/watch?v=yIfWo2DoFyo> (abgerufen am 17.12.2019).

24 In den Analysen zeigt sich, dass Levinson doch sehr in der Sphäre des »Noble Dilettante« befangen bleibt. Durch die kontinuierliche (z. T. komplementäre) Sechzehntelbewegung werden ihm zufolge (Levinson 1997, S. 88f.) im C-Dur-Präludium aus Bachs Wohltemperiertem Klavier, Teil 2, alle Konturen verwischt, alle Zäsuren aufgehoben und dadurch eine »architektonische« Formwahrnehmung zugunsten der Impression des bloßen Fließens aufgehoben. Weder erwähnt er die formalen Korrespondenzen innerhalb des Stücks noch die Sinnbezüge, die durch den wechselnden harmonischen Rhythmus, das Zusammenschieben und Auseinanderziehen des (z. T. mehrstimmigen) Soggettos entstehen. Ähnlich ist es auch im Falle von Pëtr Čajkovskijs

Hier setzt die nun folgende Kritik ein. Sie fragt zunächst danach, in welcher Art und Weise Hörer dazu in der Lage sein könnten, über die Grenze der psychischen Präsenzzeit hinauszugelangen. In einem zweiten Schritt wird nach dem ästhetischen Daseinswert von großformalen Relationen gefragt. Auf die Frage, ob Formhören möglich ist, folgt also diejenige, ob es auch sinnvoll erscheint.

1. Frage der *Möglichkeit* des Formhörens

1.1 Hören des Werkganzen im Brennpunkt des musikalischen Augenblicks

Es ist richtig, dass das musikalische Formganze nie unmittelbar gegeben ist, sondern in Augenblicken erscheint. Daraus zu schließen, dass dem Werk »im Prozess der musikalisch-ästhetischen Erfahrung keine psychologische Realität zugesprochen werden kann«, ²⁵ ist allerdings untriftig. Hören des Werkganzen postuliert kein »Simultanhören« oder »synoptisches Hören«, wie es Levinson suggeriert. Es funktioniert anders. Levinson klammert sich an ein verzerrtes Bild von ›architektonischem‹ Zusammenhang in der Musik, um es dann abqualifizieren zu können, worauf der amerikanische Ästhetiker Peter Kivy in seiner fulminanten Kritik des Buches aufmerksam gemacht hat. ²⁶ Dazu bemüht Levinson einen in der Populärwissenschaft oft zitierten Brief, den Mozart angeblich 1789 in Dresden geschrieben hat. ²⁷ Er enthält die Schilderung eines genial-visionären ›synoptischen‹ Hörerlebnisses beim Komponieren. Nach Levinson handelt es sich hier um ein Genieerlebnis, das keinem Normalsterblichen zugänglich sei. Wie man seit langem weiß, handelt es sich dabei allerdings um eine literarische Fiktion von Johann Friedrich Rochlitz. Dieser veröffentlichte den Text 1815 als ein »Schreiben Mozarts an den Baron von ... « in der von ihm herausgegebenen *Allgemeinen musikalischen Zeitung*.

Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*: Die »Geschichte« des sogenannten Schicksalsthemas vor dem Beginn des eigentlichen Allegros (Takte 1–11, 41–50, 86–96, insbesondere die letzte, satztechnisch stark veränderte Variante) erkennt Levinson, ebd., S. 111ff., ebenso wenig wie beispielsweise die Beziehung zwischen den Takten 11–18 und 88–94 (wegen der Melodieteilung ist die Identität schwer im Notenbild erkennbar).

²⁵ Koopman 2001, S. 330.

²⁶ Kivy 2002, S. 206f.

²⁷ Levinson 1997, S. 42 und S. 130.

Wenn ich recht für mich bin und guter Dinge, etwa auf Reisen im Wagen, oder nach guter Mahlzeit beym Spatzieren, [...], da kommen mir die Gedanken stromweis und am besten. [...] und das Ding wird im Kopf wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so daß ich's hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geist übersehe, und es auch gar nicht nacheinander wie es hernach kommen muß, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen.²⁸

Wie wäre es, wenn man wie Pseudo-Mozart hörte? Wie kann man die langsame Einleitung einer Sinfonie zusammen mit der Durchführung, der Coda etc. hören? Was immer man hören würde, es würde mehr nach Charles Ives als nach Mozart klingen.²⁹ Es wäre »absurd«, durch eine längere Zeitstrecke voneinander getrennte Parallelstellen sich »gleichsam akustisch ›übereinander photographiert‹ zu denken«.³⁰

Man kann in der Tat nicht den totalen synoptischen Überblick haben und zugleich in den zeitlichen Vollzug der einzelnen Momente eingebunden sein. Darum geht es aber gar nicht, sondern um das »Hineinstrahlen« des Ganzen in die Details.³¹ Ziel ist es, musikalische Gegenwart durch die Lupe der Erinnerung, aus der Perspektive des Nachwirkens und Nacherlebens all dessen, was geschehen ist, aufzunehmen. In dieser »resonatorischen Verstärkung« liegt das Ganze.³²

Momenthören und Hören des Ganzen schließen einander also nicht aus. Das Ganze ist nicht stets gleich gegenwärtig, sondern konzentriert sich in herausgehobenen Momenten. Besonders häufig kommen solche Momente bei Variantenbildung an entscheidenden formalen Wendepunkten vor.³³ Das Hören verläuft in einer gewohnten Spur, wird dann aber »aus der Bahn geworfen« durch signifikante Varianten, wodurch mit einem Schlag der Zeitverlauf zwischen dem Jetzt und dem vergangenen Modell bewusst wird. Beispiele finden sich besonders in Reprise- oder Coda-Varianten großer Sonatensätze, so in Johannes Brahms' 2. Sinfonie (Coda des ersten Satzes) oder Ludwig van Beethovens *Eroica*, kurz nach dem Beginn der Reprise im ersten Satz.

28 Rochlitz 1815, Sp. 561ff., zitiert nach Jahn 1858, S. 496–500. Es stehen allzu viele Details dieses Briefes im Widerspruch zu gesicherten Fakten und er fällt inhaltlich und sprachlich aus dem Gesamtkorpus der Briefe Mozarts stark heraus. Außerdem hat niemand das Original je gesehen. Vgl. dazu Jahn 1858, S. 501–504.

29 Kivy 1993, S. 190f.

30 Dahlhaus 1967, S. 115.

31 Adorno 1971, S. 280.

32 Schumann 1992, S. 277, auch Kivy 2002, S. 206.

33 Vgl. den Diskussionsbeitrag von Fred E. Maus in Repp 1999, S. 279.

Damit solche Rückgriffe möglich sind, muss das Langzeitgedächtnis nicht stets vollständig aktiviert sein (es würde sonst die Verarbeitung des gegenwärtigen Geschehens behindern). Das Ganze muss bloß präsent bleiben und im Falle, dass es benötigt wird (zum Beispiel beim Erklingen einer Variante), abrufbereit sein. Bob Snyder unterscheidet in diesem Zusammenhang »things on the fringe and at the center of consciousness« (»fringe consciousness«: Rand-Bewusstsein).³⁴ Wir nehmen die entlegenen Inhalte gleichsam »aus den ›Augenwinkeln‹ des Hörbewusstseins« (»out of the corner of our minds' ear«) wahr. Wie in der visuellen Wahrnehmung gibt es Fokus und Peripherie auch beim Musikhören.

1.2 »Strecken hören«: Kompositorische und psychologische Voraussetzungen

Nun gibt es auch ein Formhören, das ganz anders als die Reflexion des Ganzen in bestimmten Augenblicken funktioniert. Man mag es Streckenhören nennen, tatsächlich ist es eine Art synoptisches Hören, bei dem längere Strecken zu kohärenten Einheiten zusammengefasst werden. Es ist an bestimmte kompositorische Voraussetzungen gebunden. (Generalisierende Feststellungen im Stile Levinsons helfen nicht weiter.)

1.2.1 Verbreiterung, Dehnung musikalischer Segmente. Durch Verlängerung von Notenwerten können Strukturen der Elementarebene musikalischer Formbildung auf eine Dauer ausgedehnt werden, die den Bereich der psychischen Präsenzzeit weit überschreiten. Trotzdem sind sie bei ausreichender Übung simultan zu vergegenwärtigen. Beispiele bieten Adagio-Streicher-Themen von Anton Bruckner, Alban Berg oder Gustav Mahler, aber auch Cantus firmi mit gedehnten Werten in der Barockmusik. (Sie finden sich in Eingangssätzen von Bach-Kantaten oder in Choralbearbeitungen wie *Dies sind die heil'gen zehn Gebot'* aus dem *Orgelbüchlein*, BWV 635.)

1.2.2 Salienz. Wenn Pausen oder Zwischenstrecken eingeschaltet werden, können solche Zusammenhänge sich noch weiter ausdehnen. Voraussetzung dafür ist, dass sich die Elemente sehr stark durch Tempo- und Klangdifferenz vom Umfeld abheben. In diesem Fall ist es die sogenannte Salienz (»saliency«: Hervorspringen, perzeptuelle Prominenz), die einen Sinneseindruck der Erinnerung

³⁴ Snyder 2000, S. 49, in Anknüpfung an James 1890.

über weite Strecken hin leichter zugänglich macht als ein nicht-salienter Reiz. Ein Beispiel: Richard Wagner, *Die Walküre*, 3. Akt, »Rechtfertigungs-Gesang« Brünnhildes in der Finalszene, Takte 980–86, 1004–11, 1186–1200, 1269–71, 1286–89, 1555–70 (finale Apotheose vor Wotans Abschied). Das Thema trägt dank seiner Salienz einen nahezu 700 Takte umfassenden Formprozess. Verallgemeinert gilt für die Sonatenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts, dass sich thematische, relativ geschlossene Einheiten von anonymem Passagenwerk abheben. Dadurch wird es den Hörern erleichtert, die »ruhenden Jetztpunkte« zu trennen und sie dann in der Erinnerung wieder zu vereinigen.³⁵

1.2.3 Segmentierung, Vorhandensein akustischer »Cues«, hierarchische Schlussbildung. Strukturen, die deutliche Binnenkontraste aufweisen, erleichtern die Wahrnehmung von Zusammenhängen. Die Musik wird bei dieser Art von Formhören auch nicht in ihrer Totalität imaginiert, sondern es werden vornehmlich einzelne herausragende Punkte (wiederkehrende Elemente, tonale Marksteine) oder globale Merkmale eines Abschnitts wie die Tonart, rhythmisch-melodische Begleitmuster, Ambitus, Lage und Charakter wahrgenommen. Mit Hilfe des Extrahierens solcher »Cues«³⁶, Marker oder Indizes leistet das Bewusstsein eine Reduktion der zu verarbeitenden Informationsmenge, so dass ein Speichern größerer Einheiten möglich wird. Das Vorhandensein tonaler Kadenz unterschiedlicher Schlusskraft unterstützt diesen Prozess.

1.2.4 Redundanz und Prozessualität. Metrisch gebundene Rhythmik und regelmäßige Phrasenbildung mit vielen Wiederholungen und tonal-kadenzialer Harmonik erleichtern (besonders in kleineren Dimensionen) die Überschaubarkeit von Verläufen. »Musikalische Prosa« und motivische Ungebundenheit erschweren hingegen die Fusion von Ereignissen genauso wie die beispielsweise bei der Minimal Music grundlegende statische Repetition von Einheiten. Am intensivsten geschieht die Synthese durch raffende und verkürzende Redikte in der Beethovenschen Durchführungstechnik: Es entsteht dank der logisch-prozessualen Verkettung und Einheitlichkeit aller Teileinheiten ein synthetisches Bild der Musik. Der Satzinhalt wird zu einer Vorstellung zusammengedrängt, die es einem ermöglicht, alle Elemente des Satzes in ihrer gegenseitigen Beziehung zueinander in *einem* Moment zu erfassen.

35 Vgl. Monelle 2000, S. 110: »The Gang as Temporal Transition«.

36 Déliège 1997.

1.2.5 Schemabildung. Wenn wir Ereigniszusammenhänge rekonstruieren, die die Spanne der psychischen Präsenzzeit überschreiten, stützen wir uns oft auf Schemata, typische Abfolgen, die eine Art Skelett der Musik bilden. Sie sind teilweise gekoppelt an die traditionellen »Formen« der Musiklehre. Durch die Orientierung an ihnen wird Voraushören und Zurückhören möglich, obgleich der gesamte Formablauf nicht unmittelbar gegenwärtig ist. Schemata sind flexible Ordnungsmuster, ihre relativ abstrakten Variablen können verschiedenartig konkretisiert werden, ihre Wahrnehmung setzt einen Abgleichprozess in Gang. Sie sind also kein Prokrustesbett der Wahrnehmung, sondern verhalten sich wie Steckplätze, die variabel ausgefüllt werden können.³⁷

1.2.6 Intellektive Komponenten des Hörens, Notentexte. Die Entgegensetzung von unmittelbarem Hören und vermeintlich abstrakter, partiturgestützter Betrachtungsweise ist kunstfremd. Tatsächlich sind beide in jeder komplizierteren Komposition verknüpft. Zeitenthobene, »verräumlichte« Betrachtung von Musik ist immer dann unerlässlich, wenn sie genauer erkundet werden muss. Dies ist unmöglich, wenn die Teile ständig aus dem Bewusstsein verschwinden und nicht mehr (durch den Notentext) ins Gedächtnis zurückgerufen werden können. Nur in ihrer zu »Objekten« geronnenen Gestalt gewinnt man signifikante Informationen.³⁸ Notentexte sind in der Kunstmusik eben nicht nur Aufführungsanweisungen, sondern konstitutiver Teil der Rezeption. Nicht umsonst wurden Taschenpartituren und Leitfadensliteratur seit dem 19. Jahrhundert massenhaft gedruckt. (Schon die Beziehungen zwischen den Außenteilen und den Trios im Scherzo der 2. Sinfonie von Brahms dürften kaum absolut spontan auffassbar sein.)

Das liegt auch daran, dass nicht jede Musik im Sinne des »Kontextualismus« Levinsons abläuft: Die glatte Kontinuität wird oft durch gegenläufige Tendenzen außer Kraft gesetzt. Eine gedankliche Verbindung zwischen temporal auseinanderliegenden Teilen ist dann vonnöten, eine Verbindung, die vom bloßen Von-Moment-zu-Moment-Hören nicht zu leisten wäre. Nicht-lokale Zusammenhänge in der Musik liegen im Grunde schon bei jeder Wiederkehr nach längerer Pause vor. Oft sind mehrere Ereignisketten miteinander verschränkt, unterbrechen sich gegenseitig, eine Passage kann eine Fortsetzung haben, die viel später erklingt.³⁹ Das Musikhören ist nicht nur progredierend-sukzessiv, sondern stets

37 Snyder 2000, S. 97.

38 Barry 1990, S. 58.

39 Vgl. Kramer 1988, S. 167: »Multiple Continuum«.

auch retrospektiv, es findet immer wieder eine Loslösung von der linearen Zeitfolge, der einfachen Chronologie statt.

1.2.7 »Rehearsal«⁴⁰, Wiederholung. Immer wieder scheint auch bei Levinson das »mit dem bürgerlichen Musikleben entstandene Ideal einer leichten und allgemeinen Verständlichkeit von Musik« auf, das an »die implizite Voraussetzung gekoppelt ist, Musik müsse sich im einmaligen oder wenigstens in wenigen Malen Hören erschließen«.⁴¹ Dabei wird oft von einem zu statischen Begriff des Hörens ausgegangen. Das Hören verändert sich eben viel stärker und ist viel mehr durch Aufmerksamkeit steuerbar, als es die musikpsychologischen Tests mit ihrem ein- oder zweimaligem Hören erfassen. Die Widersprüche zwischen der empirischen Forschung und der Werkanalyse liegen teilweise darin begründet, dass die Musikpsychologie das Feld der ästhetischen Kontemplation, das mit Kunstwahrnehmung unabdingbar verbunden ist, bisher nicht adäquat in ihre Experimente einbinden konnte.

2. Frage der ästhetischen Relevanz des Formhörens: Wechselverhältnis von Raum und Zeit

Zeiterfahrung in Gestalt eines kontinuierlichen Zeitflusses mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ist an menschliches Bewusstsein gebunden. Die rein physische Welt kennt sie nicht; in ihr besteht keine Erinnerung oder Erwartung.⁴² Auch in der Tierwelt gibt es nur eingeschränkt Äquivalente. Einzig der Mensch ist nicht »angebunden an den Pflock des Augenblicks« (Friedrich Nietzsche). Damit dieses zutiefst humane Phänomen der Zeiterfahrung sich zeigen kann, braucht sie Formen, in die sie eingeht, Erscheinungen, die auf sie verweisen. Beim Hören sind wir also auf Zeitmarker angewiesen. Dies sind in der Musik in der Regel Wiederholungsstrukturen. Inhaltlich schlagen hier vor allem variative Spuren zu Buche – sei es als Steigerung, Kräftigung, Wachstum, oder als Dämpfung, Trümmer, Narben oder welkende Auszehrung –, die Zeitlichkeit gleichsam verräumlichen. Ohne das architektonische Moment besteht also kein zeitliches.

40 Snyder 2000, S. 52 und passim.

41 Mosch 2004, S. 90f.

42 Snyder, S. 228.

Daher ist es auch nicht sinnvoll, Musik den Zeitkünsten Film, Drama, Roman entgegenzustellen, die immer ein Minimum von Reflexion des globalen Zusammenhangs voraussetzen. Die Einheit des »Plots«, Entwicklung der Charaktere etc. ist für Musik ebenso wichtig wie dort.⁴³ Warum sollen ästhetische Qualitäten, die auf Relationen beruhen, wie Erinnerung, Rückblick, Erfüllung, Transformation (z. B. das Seitenthema im ersten Satz des Klavierkonzerts G-Dur von Maurice Ravel) etc. schwächer sein als unmittelbare Wirkungen? In Anlehnung an Marcel Proust⁴⁴ ist daran zu erinnern, dass wir den Dingen in der Erinnerung unter Umständen näher sind als im gegenwärtigen Erleben.

Natürlich ist die Form nicht überall gleich bedeutsam. In zahlreichen Stücken ist sie eher »mechanischer« als ästhetisch relevanter Teil der Musik, bloß Darstellungsmodus, Rahmen und Hülse des Erklingenden.⁴⁵ Sie wird nicht als eigenständiger Faktor wahrgenommen und soll es auch nicht. Problematisch ist, dass Levinson den wechselnden Status von Form in westlicher Kunstmusik herunterspielt.

Ein Buch über Malerei mit dem Titel: »Ninety Great Square Inches Painting« wäre unfreiwillig komisch,⁴⁶ darin muss man Levinson zustimmen. Aber das gilt nicht weniger für die um 1950 in Amerika kursierende Schallplatte »Fifty Great Moments in Music«⁴⁷ – Levinson zieht sie als Beleg für die Triftigkeit seines Konzepts heran.

Dabei ist seine Betonung des transitorischen Wesens der Musik unbedingt zu akzeptieren. Die entscheidende Rolle des Augenblicks, des unmittelbar Gegenwärtigen in der Musik kann kaum bestritten werden. »Das musikalische Ganze ist wesentlich ein Ganzes aus schlüssig verbundenen Teilen und nur dadurch Ganzes. Dabei behält der Augenblick, das Jetzt und Hier immer eine gewisse Unmittelbarkeit und Unabhängigkeit.«⁴⁸ »Andererseits werden die Werke nur als fertige, geronnene Objekte zum Kraftfeld ihrer Antagonismen; sonst liefen die

43 Dies wird von Levinson bei einigen wenigen Beispielen zugestanden, siehe Levinson 1997, Kapitel 9: »Concatenationism, Musical Value, and Musical Form«, 159ff. Hier und an anderer Stelle (vgl. Repp 1999 und Levinson 2006) hat Levinson seine Theorie weiterentwickelt, zum Teil aber auch durch Konzessionen bis zur Unkenntlichkeit verwässert.

44 Proust 1913–1927.

45 In der Terminologie Heinrich Christoph Kochs, vgl. dazu Dahlhaus 1988, S. 338.

46 Levinson, S. 165.

47 »An album given away with a qualifying gasoline purchase« (vgl. Blog: <https://mamapeke.wordpress.com/tag/soundtrack>, abgerufen am 17.12.2019).

48 Adorno 1984, S. 696.

verkapselten Kräfte nebeneinander her, oder auseinander. [...] Ihre Bewegung muss stillstehen und durch ihren Stillstand sichtbar werden.«⁴⁹

Freilich ist diese Einheit ein fragiles Produkt, kein Petrefakt, kann sich verändern, verschwinden, verschwimmen, differiert von Person zu Person, von Hören zu Hören. Hat die Kunstmusik trotzdem »ein Recht darauf, in ihrer ganzen weitgespannten Konstruktion – also gleichsam sinnlich-intellektuell – wahrgenommen zu werden«?⁵⁰ Ist ein Sinfoniesatz mehr als eine »Kette spannender Einzelereignisse«?⁵¹ Ich denke schon, und man sollte an der Utopie festhalten, dass nicht nur einer verschwindenden Minderheit von Fachleuten und Connaisseuren diese Erkenntnis zugutekommt.

Literatur

Adorno, Theodor W., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. M. 1971.

Adorno, Theodor W., »Schöne Stellen«, in: ders., *Gesammelte Schriften* (Bd. 18), Frankfurt a. M. 1984, S. 695–718.

Barry, R. Barbara, *Musical Time: The Sense of Order* (Harmonologia Series 5), Stuyvesant, NY 1990.

Bent, Ian u. Drabkin, William, *Analysis* (The New Grove Handbooks in Music), London 1987, ²1988.

Bonds, Mark Evan, »The spatial representation of musical form«, in: *The journal of musicology* 27 (2010), S. 265–303.

Cook, Nicholas, »The Perception of Large-Scale Tonal Closure«, in: *Music Perception* 5 (1987), S. 197–205.

Dahlhaus, Carl, *Musikästhetik* (Musik-Taschenbücher Theoretica 8), Köln 1967.

Dahlhaus, Carl, »Gefühlsästhetik und musikalische Formenlehre«, in: ders., *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 335–347.

Dahlhaus, Carl, »Plädoyer für eine romantische Kategorie. Der Begriff des Kunstwerks in der neuesten Musik«, in: ders., *Schönberg und andere. Gesammelte Aufsätze zur Neuen Musik*, Mainz, London, New York, 1978, S. 270–278.

Dahlhaus, Carl, »Über den Zerfall des musikalischen Werkbegriffs«, in: ebd., S. 279–290.

Davies, Stephen, »Das Verstehen der Hörer«, in: *Musikalischer Sinn: Beiträge zu einer Philosophie der Musik*, hg. von Alexander Becker u. Matthias Vogel, Frankfurt a. M. 2007, S. 25–79.

49 Adorno 1971, S. 263f.

50 Geck 2009, S. 47f.

51 Ebd., S. 48.

- Déliège, Irène / Mélen, Marc, »Cue abstraction in the representation of musical form«, in: *Perception and cognition of music*, hg. von John Sloboda u. Irène Deliège, New York 1997, ²2014, S. 387–412.
- Geck, Martin, *Wenn der Buckelwal in die Oper geht. 33 Variationen über die Wunder klassischer Musik*, München 2009.
- Gurney, Edmund, *The power of sound*, New York 1966.
- Jahn, Otto, *W.A. Mozart*, Bd. 3, Leipzig 1858 (Reprint Hildesheim, Zürich u. New York 1976).
- James, William, *The Principles of Psychology*, New York 1890.
- Kivy, Peter, »Mozart and Monotheism: An Essay in Spurious Aesthetics«, in: ders., *The fine art of repetition: Essays in the philosophy of music*, Cambridge, MA 1993, S. 189–199.
- Kivy, Peter, »Music in Memory and Music in the Moment«, in: ders., *New Essays on Musical Understanding*, Oxford 2002, S. 183–217.
- Kneif, Tibor, »Ideen zu einer dualistischen Musikästhetik«, in: *IRASM* 1 (1970), S. 15–34.
- Konecni, Vladimir/Karno, Mitchell, »The effect of structural interventions in the first Movement of Mozart's symphony in g-minor KV 550«, in: *Music Perception* 10 (1992), S. 63–72.
- Koopman, Constantijn, »Identifikation, Einfühlung, Mitvollzug. Zur Theorie der musikalischen Erfahrung«, in: *AfMw* 54 (2001), S. 317–336.
- Kramer, Jonathan D., *The time of music: new meanings, new temporalities, new listening strategies*, London 1988.
- Levinson, Jerrold, »Music as narrative and music as drama«, in: ders., *Contemplating Art. Essays in Aesthetics*, Oxford 2006, S. 129–142.
- Levinson, Jerrold, *Music in the Moment*, Ithaca, NY u. London 1997.
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music*, Princeton, NJ u. New York 2000.
- Mosch, Ulrich, *Musikalisches Hören serieller Musik. Untersuchungen am Beispiel von Pierre Boulez' »Le Marteau sans maître«*, Saarbrücken 2004.
- Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu*, Paris 1913–1927.
- Repp, Bruno H., »Music in the Moment: A Discussion«, in: *Music Perception* 16 (1999), S. 463–494.
- Schumann, Otto, »Zur Rolle des Subjekts bei der Konstitution des Gesamtsinnzusammenhanges eines musikalischen Kunstwerkes. Am Beispiel des rein auditiven Umgangs mit dem ersten Satz der c-Moll-Klaviersonate (D 958) von Franz Schubert«, in: *Zum Sehen geboren ...: Gedenkschrift für Helmuth Hopf* (Musik: Kunst und Konsum 3), hg. von Walter Reckziegel, Münster 1992, S. 267–281.
- Rochlitz, Johann Friedrich, »Schreiben Mozarts an den Baron von ...«, in: *Allgemeine musikalische Zeitung* 12 (1815), Sp. 561 ff.
- Seel, Martin, *Ästhetik des Erscheinens*, Frankfurt a. M. 2003.
- Snyder, Bob, *Music and Memory. An Introduction*, Cambridge, MA 2000.
- Stern, William, »Psychische Präsenzzeit«, in: *Zeitschrift für Psychologie* 13 (1897), S. 325–349.
- Stollberg, Arne, *Ohr und Auge – Klang und Form. Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker* (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 58), Mainz 2006.

Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt?

Talbot, Michael (Hg.), *The musical work: reality or invention?*, Liverpool 2000.

Taruskin, Richard, »The Late Twentieth Century«, in: *The Oxford History of Western Music*, hg. von dems., Bd. 5, Oxford u. a. 2005, S. 509–515.

Thaon de Saint-André, Corinna, *Experimentelle Untersuchungen zur Formwahrnehmung in der Musik* (Schriften zur Musikpsychologie und Ästhetik 17), Berlin 2005.

© 2020 Hans-Ulrich Fuß (Hans-Ulrich.Fuss@t-online.de)

Fuß, Hans-Ulrich (2020), »Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt? Überlegungen anhand von Jerrold Levinsons ›Music in the Moment‹« [The musical work as a whole – a purely theoretical construct? Reflections on the basis of Jerrold Levinson's 'Music in the Moment'], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 328–343. <https://doi.org/10.31751/p.194>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: cognition of musical form; concatenationism; concept of the musical work; Formhören; Jerrold Levinson; Kontexthören; musical redundancy; musikalische Redundanz; segmentation; Segmentierung; Werkbegriff

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022