

Das Menschliche in der Musik

August Halms prozessuale Metaphorik im Brennpunkt analysetheoretischer Fragestellungen

Astrid Bolay

Musikalische Analyse stützt sich traditionell weniger auf das Erlebnis des Musikhörens als auf das, was in der Partitur ›zu sehen‹ ist. Der Musiktheoretiker August Halm hat hingegen gerade für die expressiven, dynamischen und prozesshaften Qualitäten von Musik ein reichhaltiges und plastisches Vokabular entwickelt. Um seine formalästhetische Position zu rechtfertigen, ist er in seiner ›Sturmsonaten‹-Analyse – in Abgrenzung zu einer inhaltsästhetischen Ausdeutung desselben Stücks von Paul Bekker – allerdings gezwungen, eine Grenze zwischen einer ›zulässigen‹ und einer ›nicht mehr zulässigen‹, allzu stark ›vermenschlichenden‹ Metaphorik zu definieren. Bei einer meta-sprachlichen Analyse seiner Formulierungen nach Lakoff und Johnson wird sichtbar, dass menschliche, letztlich körperbasierte metaphorische Konzepte sein (und unser) gesamtes, räumliches wie prozessuales – und zum großen Teil unbewusstes – Verständnis von Musik durchdringen; eine Perspektive, die jede Grenzziehung innerhalb dieses Spektrums von Metaphorizität willkürlich erscheinen lässt. Wenn anschließend einige der ›energetischen‹ Konzeptualisierungen, die für Halms Verständnis von Musik besonders typisch sind, daraufhin untersucht werden, wie sie kognitivistisch funktionieren und was sie leisten, so geschieht das auch mit dem Ziel, ihr Potenzial für die seriöse Musikanalyse unserer Tage nutzbar zu machen.

Musical analysis has traditionally relied less on the experience of actually listening to music than on what can be “seen” in the score. Music theorist August Halm, on the other hand, developed a rich and vivid vocabulary precisely for the expressive, dynamic, and processual qualities of music. To justify his formal-aesthetic position, however, he is forced in his analysis of the Tempest Sonata – in contrast to a content-focused aesthetic interpretation of the same piece by Paul Bekker – to define the boundary between a “permissible” and a “no longer permissible,” overly “humanising” metaphor. A meta-linguistic analysis of his phrasing, following Lakoff and Johnson, reveals that human, ultimately body-based metaphorical concepts permeate his (and our) entire spatial as well as processual – and largely unconscious – understanding of music. This gives rise to a perspective that makes any demarcation within this spectrum of metaphor seem arbitrary. It is worth examining some of the “energetic” conceptualizations that are typical of Halm’s understanding of music, both to see how they function cognitively and what they can achieve. This examination also occurs with the aim of making their potential available for serious present-day music analysis.

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: August Halm; cognitive science; cognitive unconscious; conceptual metaphors; formal aesthetics; Formalästhetik; Kognitionswissenschaft; konzeptuelle Metaphorik; music analysis; musikalische Analyse

»Bewegung ist Leben der Musik; mit der Bewegungsart
sympathisieren ist dieses Leben mitfühlen.«

August Halm

OBJEKTIVITÄT VERSUS ›KONZEPTUELLE METAPHORIK‹

Die Musik gilt als die abstrakteste der Künste. Und spürbar hadert die Disziplin der musikalischen Analyse mit dem verschwiegenen Anspruch, genauso abstrakt sein zu müssen wie ihr Gegenstand. Denn um ›die Musik selbst‹ soll es schließlich gehen, verstanden als »autonome tönende Struktur«¹ – im Gegensatz zu »außermusikalischen Faktoren«² wie zum Beispiel menschlichen Empfindungen oder inhaltlichen Zuschreibungen. Und ohne dass der eigene Wissenschaftsstatus oder die Frage, welcher Wissenschaftsbegriff denn eigentlich zugrunde gelegt wird, vollends geklärt wäre, steht dabei häufig auch die Forderung nach ›Objektivität‹ im Raum.³

Traditionell nehmen gerade die räumlich-strukturellen Betrachtungsweisen, also jene, die vom musikalischen Zeitverlauf abstrahieren, den Status der Objektivität leichter für sich in Anspruch als jene, welche sich bemühen, die zeitlich-prozesshaften Qualitäten von Musik (mit) zu reflektieren.⁴ (Angesichts der Tatsache, dass die Zeitgebundenheit von Musik zu dem Wenigen gehört, was sich im strengen Sinne objektiv über sie sagen lässt, ist das ein interessantes Paradox.) Nach Bernd Redmann war der »Verdacht subjektiver Willkürlichkeit [...] zugleich Grund und Folge der Vernachlässigung der Prozeßanalyse durch die Musiktheorie.«⁵ Während der klassische, räumlich-statische Werkbegriff seit den 1990er Jahren im Zusammenhang mit verschiedenen Strömungen der Kultur- und Musikwissenschaft verstärkt in die Kritik geraten ist,⁶ hat parallel dazu auch das Interesse an den dynamischen, erlebnis- und prozesshaften Eigenschaften von Musik in der musikanalytischen und -theoretischen Literatur zugenommen.⁷ Diesen Entwicklungen zum Trotz kann jedoch von einer reflektierten Praxis oder flächendeckenden Systematik prozessorientierter Analysemethoden bis heute keine Rede sein. Ein ›Stück‹ Musik zu behandeln, als sei es ein ›Gegenstand‹ mit einer konkreten räumlichen Ausdehnung, dessen ›Form‹ man beschreiben und weiter unterteilen kann, gehört weiterhin zu den häufig unreflektierten Voraussetzungen vieler heutiger Analysemethoden.

1 Hinton 2002, 1020.

2 »A general definition of the term [analysis, A.B.] as implied in common parlance might be: that part of the study of music that takes as its starting point the music itself, rather than external factors« (Bent/Pople 2001, 526).

3 Mit dem Hinweis auf deren Subjektivität hat etwa Thomas Christensen die Vereinbarkeit der analytischen Verfahrensweisen von August Halm mit heutigen Analysemethoden angezweifelt (Christensen 2011, 6). Näheres dazu im Schlussabschnitt (»Von Halm lernen?«).

4 »[Die] Analyse-kategorien und -methoden, welche sich im Laufe des 19. Jahrhunderts entwickelten, [gingen] weitgehend von der strukturalen, zeitablauf-abstrakten Gegenstandsperspektive aus. Die Orientierung am Notentext als Objektivierungsinstanz [...] sowie die Anschaulichkeit und Faßlichkeit strukturbezogener [...] Kategorien [...] sollten dazu beitragen, die wissenschaftliche Seriosität analytischer Verfahren [...] zu legitimieren« (Redmann 2002, 30).

5 Ebd., 31.

6 Vgl. Fuß 2020, 328–330. Als relevante Strömungen werden hier der *Cultural turn* der Kulturwissenschaften, der Dekonstruktivismus sowie die »sogenannte ›Präsenzästhetik‹« erwähnt (ebd., 330).

7 Vgl. z. B. Maus 1988, Hepokoski 2012 und Schmalfeldt 2011.

Wer hingegen auf der Suche ist nach einer ausgeprägten musikalischen Bewegungsmetaphorik, wird schon beim flüchtigsten Blick in eines der Bücher von August Halm (1869–1929) fündig. Zur Beschreibung musikalischer Energie- und Spannungsverläufe hat wohl kaum ein anderer Autor ein so plastisches und reichhaltiges Vokabular entwickelt wie er. Und wenn einige jener prozesshaften Konzeptualisierungen von Musik, die für Halms Denken besonders typisch sind, in diesem Beitrag einer meta-sprachlichen Analyse unterzogen werden, so geschieht das nicht zuletzt mit dem Ziel, prozesshafte Metaphorik im Allgemeinen (weiter) zu rehabilitieren – und dem Subjektivitätsverdacht, dem sie sich immer schnell ausgesetzt sieht, fundierte kognitivistische Erkenntnisse entgegenzustellen.

* * *

Dass wir überhaupt – auch unabhängig vom Notentext – über Musik im Sinne von etwas anderem, nämlich z. B. im Sinne einer soliden Struktur oder einer greifbaren Form denken und reden (können), hat aus kognitivistischer Perspektive (nach George Lakoff und Mark Johnson) mit der fundamentalen Gewohnheit unseres Geistes zu tun, das »Nichtphysische *in Begriffen* des Physischen [zu] konzeptualisieren«. ⁸ Um abstrakte oder unscharfe Erfahrungsbereiche wie Zeit, moralische Normen, Gefühle oder eben Musik unserem Denken und unserer Sprache zugänglich zu machen, nehmen wir konkretere Bereiche unserer Erfahrung zu Hilfe. So projizieren wir zum Beispiel die Erfahrung, die wir mit unserem Körper oder mit anderen physischen Objekten in der realen Welt von klein auf machen, auf die Musik. Denn: »Haben wir unsere Erfahrungen erst einmal als Entitäten oder Materien identifiziert, können wir uns auf sie beziehen, sie kategorisieren, sie zu Gruppen zusammenfassen und sie quantifizieren«. ⁹ Dabei ist die gedankliche Übertragung von Aspekten des einen Bereichs auf den anderen im Kern ein metaphorischer Vorgang, der allerdings so tief in unserem Denken verankert ist, dass er unterhalb der Bewusstseinschwelle abläuft. (Dass sich derartige metaphorische Projektionen unserem Bewusstsein häufig entziehen, heißt nicht, dass sie nicht real sind. Lakoff und Johnson haben Indizien aus verschiedenen Wissenschaftsdisziplinen dafür zusammengetragen, dass ›konzeptuelle Metaphern‹ existieren, und dass sie nicht nur unsere Sprache, sondern auch unser Denken und Handeln in sämtlichen Lebensbereichen prägen. ¹⁰)

8 Lakoff/Johnson 2007, 73. (Im Original: »[...] what we are claiming about grounding is that we typically conceptualize the nonphysical *in terms of* the physical – that is, we conceptualize the less clearly delineated in terms of the more clearly delineated.«; Übersetzung: Astrid Hildenbrand.)

9 Ebd., 35.

10 Vgl. Lakoff/Johnson 1999, 81–87. Beispiele für stark konventionalisierte und weit verzweigte ›konzeptuelle Metaphern‹ sind etwa: »IDEEN SIND OBJEKTE«, »ZEIT IST GELD« oder »LIEBE IST EINE REISE« (ebd., 18, 16, 163). (Im Original: »IDEAS [...] ARE OBJECTS«, »TIME IS MONEY«, »LOVE IS A JOURNEY«; Übersetzung: Astrid Hildenbrand.) Die Großschreibung indiziert, dass es sich nicht um konkrete sprachliche Ausdrücke, sondern um basale gedankliche Verknüpfungen handelt, die die Grundlage einer Fülle von konkreten Formulierungen (und Handlungen) darstellen (vgl. ebd., 15). Diese Annahme – dass es sich bei Metaphern in erster Linie um konzeptuelle Phänomene handelt, die sich erst in zweiter Linie in konkreten Formulierungen niederschlagen – ist zugleich auch der Hauptaspekt, mit dem sich die kognitivistische Theorie Lakoffs und Johnsons von älteren, rhetorisch-poetisch oder symboltheoretisch geprägten Metaphertheorien unterscheidet (wie etwa jenen von Max Black, Gerhard Kurz oder Nelson Goodman). Einen relativ aktuellen Überblick über den metaphertheoretischen Diskurs, sowohl im Allgemeinen als auch mit musiktheoretischer und musikanalytischer Ausrichtung, gibt Christian Thora (2012, 26–73).

Mehr oder weniger bewusst können wir also ein musikalisches Werk metaphorisch im Sinne eines realen Objekts mit einer konkreten räumlichen Ausdehnung imaginieren und diese Vorstellung etwa zur Grundlage einer sogenannten ›Strukturanalyse‹ machen.¹¹ Aber auch die zeitlich-prozessuale Dimension von Musik können wir metaphorisch erfassen. Generell sind es elementare Vorstellungen von physischen Bewegungsabläufen, die wir hierfür auf die Musik projizieren.¹² Etwa in der Halm'schen Formulierung: »Beethoven verhindert es, daß die Musik sich niederläßt, nachdem sie eben erst in Gang gebracht wurde«,¹³ wird die Musik als ein konkretes Ding imaginiert, das sich durch einen realen physischen Raum bewegt. Das Objekt verfügt über eine gewisse Trägheit: Es muss ›in Gang gebracht‹ werden, und es würde sich bald wieder ›niederlassen‹, wenn es nicht vom Komponisten aktiv daran gehindert würde. Durch das Verb ›niederlassen‹ wird das imaginäre Objekt andererseits sanft in Richtung eines *belebten* Objekts konkretisiert. (Bei den zuletzt genannten Aspekten handelt es sich bereits um Ausschmückungen der ›nackten‹ Basis-Metapher – der sogenannten MOVING-MUSIC-Metapher, die wie Johnson und Larson gezeigt haben, ihrerseits schon eine recht komplexe innere Struktur aufweist.¹⁴ Im Abschnitt »Halms prozessuale Metaphorik« des vorliegenden Aufsatzes werden bestimmte Varianten und Anreicherungen der basalen MOVING-MUSIC-Metapher, die in Halms musikalischem Denken eine prominente Rolle spielen, einer kognitivistischen Analyse unterzogen.)

Tatsächlich aber ›bewegt‹ sich in der Musik – nichts (abgesehen von den Schallwellen, die unser Ohr erreichen müssen, damit wir überhaupt Töne wahrnehmen): »When we speak of music in terms of the ›MOVING MUSIC‹ metaphor, we mean that our experience of a bit of music shares something with our experience of seeing objects move in physical space. The metaphor leads us to speak as if there must be musical objects.«¹⁵ Ebenso wenig ist aber Musik – jedenfalls, wenn wir darauf bestehen, dass Musik nicht mit ihrem Notentext gleichzusetzen ist – ein greifbares Gebilde mit einer konkreten räumlichen Ausdehnung. Ob wir nun also auf das Phänomen ›Musik‹ mit räumlich-strukturellen oder mit zeitlich-dynamischen (Bewegungs-)Vorstellungen Bezug nehmen (zumeist tun wir beides in ständigem Wechsel) – im strengen Sinne ›objektiv‹ ist weder das eine noch das andere. »Music ›exists‹ at the intersection of organized sounds with our sensory-motor apparatus, our bodies, our brains, our cultural values and practices, our music-historical conventions, our prior experiences, and a host of other social and cultural fac-

11 Anders als Christian Thorau, der »die kognitionstheoretische Wende, von der das Thema ›Metapher und Musik‹ in der englisch-amerikanischen Musiktheorie [seit den 1990er Jahren] dominiert wurde«, erklärtermaßen nicht mitvollzieht (ebd., 23), gehe ich nach Lakoff und Johnson davon aus, dass ›konzeptuelle Metaphorik‹ als weitestgehend unbewusstes Phänomen noch bis in jene stark konventionalisierten Begrifflichkeiten hineinreicht, die zu den Grundlagen auch der konservativsten Analysemethoden gehören. Dass es nach Ian Bent möglich ist, »to get grips with [music] on its own terms rather than in terms of other things« (Bent/Pople 2001, 527), wäre dementsprechend eine Illusion.

12 Vgl. Johnson/Larson 2003, 68–71.

13 Halm 1923, 25. Inhaltlicher Bezugspunkt dieser Formulierung ist der Halbschluss in Takt 8 von Beethovens erster Klaviersonate.

14 Vgl. Johnson/Larson 2003, 69–71. Erwähnenswert ist an dieser Stelle auch, dass unsere metaphorischen Konzepte von ›Zeit‹ und ›musikalischer Bewegung‹ systematisch miteinander zusammenhängen. Denn auch das Vergehen von Zeit können wir nur mit räumlichen Begriffen, d. h. auf der Grundlage von Bewegungsmetaphern, konkretisieren (vgl. ebd., 68 sowie Lakoff/Johnson 1999, 81–87).

15 Johnson/Larson 2003, 70.

tors«,¹⁶ schreiben Johnson und Larson. Musikalische Objekte haben ihre Bedeutung nur durch unsere Erfahrung mit ihnen; so etwas wie das ›rein Musikalische‹ gibt es nicht. Aufgrund ihrer Untersuchungen zur metaphorischen Strukturiertheit unserer Konzeptsysteme bezeichnen Lakoff und Johnson sowohl den Objektivismus als auch den Subjektivismus als »Mythen«, die sie, zumindest in wissenschaftlichen Zusammenhängen, durch den »Mittelweg« eines *embodied realism* ersetzt haben wollen.¹⁷

Entsprechend der Kognitionstheorie von Lakoff und Johnson hat Janna Saslaw gezeigt, wie bildhaft-abstrakte, gleichwohl körperbasierte kognitive Strukturen (z. B. ›vorne–hinten‹, ›innen–außen‹, ›Teil–Ganzes‹ oder ›Start–Bewegung–Ziel‹), sogenannte ›image schemas‹, ein scheinbar noch so nüchternes Theoriegebäude wie Hugo Riemanns Modulationslehre durchdringen und strukturieren;¹⁸ Johnson und Larson argumentieren, dass z. B. selbst ein so geläufiger Terminus wie ›musikalisches Tempo‹ nur aufgrund metaphorischer Projektionen von körperlich erfahrenen Bewegungsaspekten verständlich ist.¹⁹ Wenn sie Recht haben, d. h., wenn es das (körper-basierte) ›kognitive Unbewusste‹ mit seinen ›konzeptuellen Metaphern‹ im Sinne von Lakoffs und Johnsons Theorie tatsächlich gibt, dann lassen sich körperlich-menschliche Aspekte nicht vom ›eigentlich Musikalischen‹ ablösen oder abgrenzen – weil die Musik (in unserer Wahrnehmung, und nur dort gibt es sie im engeren Sinne) aus körperbasierten Konzepten *besteht*. Die übliche Gegenüberstellung von ›Inner- und Außermusikalischem‹ wäre dann tatsächlich als ein fließendes Kontinuum von geläufiger, unbewusst verwendeter Metaphorik bzw. gut verankerter Fachsprache und ungewöhnlicher, bewusst verwendeter Metaphorik zu denken. Und die Frage wäre dann nicht so sehr, wo oder wann bei der musikalischen Beschreibungssprache das Musikalische aufhört und das Menschliche (und damit Außermusikalisches) anfängt, sondern eher, ab welchem Grad von Metaphorizität das Überschreiten dieser Grenze *bewusst* als solches empfunden wird.²⁰ Im folgenden Abschnitt wird untersucht, wo diese Grenze in Halms musikalischem Denken genau verläuft. Dabei wird auch der latente Konflikt erkennbar, in den sein tatsächlicher sprachlich-analytischer Zugriff mit seinen erklärten formal-ästhetischen Absichten gerät. Aus kognitivistischer Sicht handelt es sich hierbei um einen Konflikt zwischen verschiedenen Ebenen seines Bewusstseins, auf denen ›das Menschliche in der Musik‹ jeweils unterschiedlich zu definieren wäre.

HALMS FORMALÄSTHETIK IM PRAXISTEST

August Halm – so viel wird schnell klar, wenn man sich der Lektüre seiner Texte widmet – war eher ein intuitiver als ein disziplinierter und systematischer Denker.²¹ Als Untersuchungsgegenstand für meta-sprachliche Analysen bietet sich seine plastische und bilder-

16 Ebd., 78.

17 Lakoff/Johnson 1999, 74–80. Vgl. auch Lakoff/Johnson 2007, 212 f. und 220.

18 Saslaw 1996, 217–236.

19 Johnson/Larson 2003, 71.

20 Die konsequente Berücksichtigung des cognitive unconscious (Lakoff/Johnson 1999, 9–15) ist der entscheidende Aspekt, durch den sich diese Position von traditionelleren Sichtweisen, Thoraus eingeschlossen, unterscheidet. (Nach Thorau [2012, 53] ist es »für die musikalische Analyse sinnvoll« und »unvermeidlich«, an der Abgrenzung von einer musikalisch-strukturellen – »buchstäblichen« – Ebene und jenem Bereich, auf den Musik nur metaphorisch Bezug nehmen könne, festzuhalten.)

21 Vgl. Christensen 2011, 2.

reiche Sprache daher umso mehr an: Metaphorische Konzeptualisierungen von Musik lassen sich hier gewissermaßen ›im freien Spiel‹, relativ unbeeinträchtigt von systematisierenden Einschränkungen, die das bewusste Denken ihnen auferlegen könnte, beobachten. Häufig scheinen Halms konkrete Formulierungen (die symptomatisch sind für die gedanklichen Verfahrensweisen, mit denen er intuitiv auf Musik zugreift) von seinem bewussten, formalästhetischen Musik-Konzept unberührt zu bleiben.²²

Im Falle seiner ›Sturmsonaten‹-Analyse (nachzulesen in dem 1913 erschienenen Buch *Von zwei Kulturen der Musik*) ist die Situation jedoch eine spezielle. Da sie in polemischer Abgrenzung zu einer bildhaft-ausdeutenden Besprechung desselben Stücks aus dem *Beethoven*-Buch von Paul Bekker²³ geschrieben wurde, findet sie unter der erklärten Voraussetzung statt, ausschließlich das »Musikalische, das Technische, das Artistische« in den Blick zu nehmen.²⁴ Die polarisierende Gegenüberstellung von ›Außer‹- und ›Innermusikalischem‹ kann dabei kognitivistisch als das Symptom eines zugrundeliegenden *Container-Image-Schemas*²⁵ gewertet werden: Die Musik wird auf einer sehr basalen und unbewussten Ebene des Denkens als ein Gebilde mit festen Umrissen imaginiert, das bestimmte Eigenschaften oder Aspekte ›beinhaltet‹, während andere ›draußen‹ bleiben. Konkret-analytisch zwingt diese Container-Konzeptualisierung Halm dazu, jene kritische Grenze zwischen einer angemessenen ›innermusikalischen‹ und einer nicht mehr angemessenen ›außermusikalischen‹ Bildlichkeit für sich und seine Leser zu definieren.

Durch ihre metaphysische Überhöhung war die Musik im 19. Jahrhundert in Opposition zum Menschlichen geraten. In E. T. A. Hoffmanns berühmter Formulierung etwa – »Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf; eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle durch Begriffe bestimmbaren Gefühle zurückläßt, um sich dem Unausprechlichen hinzugeben«²⁶ – wird Musik besonders klar als eine außermenschliche und übersinnliche Kraft imaginiert. Und wenn, wie Bernd Redmann schreibt, »die Musiktheorie des 19. Jahrhunderts« insgesamt »geprägt [war] vom Streben, die Gesetzmäßigkeiten eines in der Musikgeschichte wirksamen apriorischen ›Geistes‹ einzuholen«,²⁷ so setzt dieses »Streben« ebenfalls die Vorstellung von Musik als einem außermenschlichen Phänomen voraus.

Auf analytischer Ebene fand diese ›entsinnlichte‹ Musikauffassung ihre paradoxe Entsprechung darin, dass Eigenschaften des musikalischen »Charakter[s]« von jenen der »Structur«²⁸ abgesondert und ins Metaphysische verschoben wurden: Nur Aspekte der musikalischen ›Struktur‹ – Tonarten, Modulationen, motivische Beziehungen usw. – also Phänomene, die sich aufgrund von etablierten musiktheoretischen Konzepten in der Partitur dingfest machen ließen –, wurden rational-analytisch verhandelt; Eigenschaften des musikalischen ›Ausdrucks‹ oder ›Tonfalls‹²⁹ wurden hingegen dem Bereich des

22 Dieses formalästhetische Musik-Konzept ist in Halms Musikschritftum nicht an einem bestimmten Ort in Form einer systematischen Darstellung zu finden, sondern ergibt sich vielmehr anhand von verstreuten Bemerkungen, die sich quer durch Halms analytische Auseinandersetzungen mit Musik ziehen – sowie sekundär aus seiner Paul-Bekker-Polemik, auf die im Folgenden näher eingegangen wird.

23 Bekker 1921.

24 Halm 1947, 39.

25 Vgl. Saslaw 1996, 220.

26 Hoffmann 1810, 631.

27 Redmann 2002, 24.

28 Vgl. ebd., 634.

29 Nach Edward T. Cone (1974, 34; Hervorhebung d. Verf.): »Singing intensifies the expressive power of the sound of the voice through the formalization of its *inflections*.« Und (ebd., 78): »The fact that we refer to lines in general as voices suggests that some such idea influences our perception of all melodies, including those of instrumental origin.«

Überweltlichen oder Irrationalen zugeschlagen, dem man sich bestenfalls mittels poetisierender Paraphrasen annähern konnte.³⁰ Die Absonderung der musikalischen Ausdrucksseite von ihrer ›strukturellen Substanz‹ kann dabei als die Folge und »Konsequenz eines Denkens« betrachtet werden, »das die sinnlichen Regungen des Menschen vorwiegend unter dem Aspekt der Verunreinigung und Erniedrigung [...] wahrnimmt«:³¹ Der Kunstanspruch der (Instrumental-)Musik musste gemäß den Postulaten der klassischen Autonomieästhetik, die immer noch von einer spätaufklärerischen, moralisch motivierten Sinnen- und Genussfeindlichkeit geprägt war, verteidigt werden.³² Zugleich sah sich aber die zeitgenössische musikalische Fachwelt – seitens eben jener klassischen Autonomieästhetik³³ – genötigt, den geradezu entgegengesetzten »Verdacht der Inhaltsleere« zu entkräften.³⁴ Infolge dieses doppelten Rechtfertigungsdrucks, unter den die Instrumentalmusik geriet – einerseits nicht allzu sinnlich zu sein, andererseits aber einen ›geistigen Inhalt‹ aufweisen zu müssen – kam es im Laufe des 19. Jahrhunderts zu einer immer weitergehenden »Polarisierung von Inhalts- und Formalästhetik«, verbunden mit einer »Tendenz [der Analyteliteratur] zu immer strikterer Trennung von Formanalyse und Inhaltsdeutung«.³⁵ Eine extreme und enorm einflussreiche Position markiert in dieser Entwicklung die Ansicht Eduard Hanslicks,³⁶ »musikalische Form stelle nicht – als bloße Erscheinungsform – das Gefäß eines Inhalts dar, der als Idee oder Sujet das eigentliche Wesen der Musik ausmache, sondern sei – als geistige Formung tönender Materie – selbst das Wesen.«³⁷

Ganz im Sinne Hanslicks verortet auch Halm in seiner Polemik gegen Bekkers ›Sturmsonaten‹-Paraphrasierung das Wesentliche, das im emphatischen Sinne Musikalische, ausschließlich auf der ›strukturellen‹, rational zugänglichen Seite der Musik, während der musikalische Ausdruck oder ›Tonfall‹ für ihn nicht mehr die metaphysische Qualität des Musikalischen verbürgt, sondern, überspitzt gesagt, uninteressant ist, weil er die Musik in die Niederungen der menschlichen Empfindungen hinabzieht. »In stressing the centrality of form«, schreibt der renommierte Halm-Forscher Lee Rothfarb dazu, »Halm was, of course, not saying anything new. [...] However, Halm placed his form-centered ideas in a new context.«³⁸ Dieser neue Kontext war die reformpädagogische Atmosphäre an der *Freien Schulgemeinde Wickersdorf*, welche Halm mitbegründete und an der er von 1906 bis 1910 und später noch

30 Paradox ist diese konzeptuelle Verschiebung ins Metaphysische deswegen, weil musikalische Ausdrucksqualitäten üblicherweise mit Vorstellungen in Verbindung gebracht werden, die offenkundiger der menschlichen Sphäre zugehören, als das bei konventionalisierten Strukturmetaphern der Fall ist. Der kognitivistische Grund für Letzteres könnte sein, dass es sich bei musikalischen Ausdruckseigenschaften oder ›Tonfällen‹ um sowohl ganzheitliche als auch prozesshafte Phänomene handelt: Weil sie aus dem hochindividuellen Zusammenwirken *aller* Komponenten einer musikalischen Passage entstehen, muss man ausreichend differenzierte und damit als ›neuartig‹ empfundene Metaphern verwenden, um sich ihnen zu nähern – mit vorgeformten Kategorien bekommt man sie nicht befriedigend zu fassen. Und die Tatsache, dass ein musikalischer ›Tonfall‹ (wegen seiner Ganzheitlichkeit) nur empfunden und erlebt, nicht aber in der Partitur ›gesehen‹ werden kann, dürfte seine konzeptuelle Nähe zu emotiven, psychischen und narrativen Erfahrungsbereichen erklären – zu solchen Erfahrungen also, die sich ebenfalls nur im Zeitverlauf konkretisieren. Da musikalische Ausdrucksqualitäten aber andererseits mit der Fülle an konkreter benennbaren (Einzel-)Aspekten einer jeweiligen musikalischen Passage in einer systematischen Verbindung stehen, ist es nicht unmöglich, sich intersubjektiv und durchaus rational über sie zu verständigen.

31 Sponheuer 1987, 108.

32 Vgl. ebd., 105. Psychologisch kann die Verschiebung der musikalischen Ausdrucksaspekte ins Metaphysische als Abwehrmechanismus »gegen die von der ›fremden Macht‹ Musik herrührenden Gefährdungen« gedeutet werden: Wenn das »ekstatische[] Wesen[] der Musik« dem Wirkungskreis »höhe[r] Mächte« zugeschlagen wird, verschafft das Entlastung von dem Gefühl, für die intensiven sinnlich-emotionalen Regungen, welche die Musik in einem auslöst, selbst verantwortlich zu sein (ebd., 99).

33 Vgl. ebd., 36.

34 Edler 2013, 294.

35 Redmann 2002, 21.

36 Hanslick 1854.

37 Dahlhaus 2002, 696.

38 Rothfarb 2009, 19.

einmal ab 1920 bis zu seinem Tod als Musiklehrer tätig war. Stark beeinflusst von Gustav Wyneken, dem Leiter dieses Schulprojekts, betrachtete der ebenfalls studierte Theologe Halm die Musik als eine autonome, quasi-göttliche Macht, die von den Menschen, ihren Jüngern, absolute Hingabe verlangt³⁹ – und in deren Zügen sich Einflüsse der Philosophien Hegels, Schopenhauers und insbesondere Wilhelm Diltheys in einer spezifischen Weise mit starken theologischen Implikationen mischen.⁴⁰

Selbst im Falle von Ludwig van Beethovens Kopfsatz der ›Sturmsonate‹, in dem Außermusikalisches durchaus eine Rolle zu spielen scheint, soll nun also August Halm zufolge »das Musikalische das weitaus Wichtigere« sein.⁴¹ Bekkers düster-suggestiver Paraphrasierung des ›Sturmsonaten‹-Beginns – »und dieser mystischen Tiefe entsteigt eine gespenstige Erscheinung, mit leisen Schritten nach oben tappend. Heftig abwehrende energische Achtelrhythmen [...] drängen fort von dem drohenden Spuk. [...] Doch das Phantom kehrt wieder, ernster noch mahnend durch die überraschende C-dur-Wendung«⁴² – setzt Halm eine eher nüchtern gehaltene Beschreibung entgegen: »Ruhe und Unruhe, das ist [...] der Inhalt dieses Anfangs, und das unvermittelte Nacheinander lässt uns Ursache und Wirkung ahnen; das Ruhige ist der Erreger der Unruhe, [...] so dass es etwa als die beklemmende Stille vor dem Orkan angesehen oder gefühlt werden mag.«⁴³ Die Begriffe Ruhe und Unruhe, obschon klar außermusikalischen (nämlich sensomotorischen) Ursprungs, sind so allgemein, dass sie mühelos innerhalb des ›musikalischen Gefäßes‹ verortet werden. Bezeichnenderweise fängt Halm aber sofort an, diese beiden Urzustände kausal aufeinander zu beziehen (›Ursache«–›Wirkung«) und sie dann auch noch mit weiteren Aspekten in Richtung einer konkreteren Bildlichkeit aufzuladen (›Ruhe vor dem Sturm«). Spezifische Wetterphänomene als außermusikalische Sinnbildungsmuster findet Halm offenbar gerade noch akzeptabel, eine Gespensterszene mit all ihren Konnotationen (und vielleicht auch Verbindungen zur Schauerromantik des vergangenen Jahrhunderts) nicht mehr.

Die Halm-Bekker-Kontroverse ist bekanntlich oft diskutiert worden.⁴⁴ Stets geht es in den verschiedenen Beiträgen zu dieser Diskussion um einen Vergleich der unterschiedlichen Musikauffassungen oder der sprachlichen Zugriffe von Halm und Bekker. In meiner Untersuchung liegt der Akzent dagegen auf der Gegenüberstellung von Halms Musikauffassung mit seiner eigenen analytischen Praxis. Bekkers Stück-Besprechung fungiert damit gewissermaßen als Kontrastmittel, vor dem die Strukturen von Halms Konzeptsystem – mit ihren Verästelungen und auch ihren Widersprüchen – hervortreten können.

Wenn Halm – einige Seiten später – selbst in Fahrt kommt, klingt das andererseits so: »Das hastige Wesen wird aus seinem Zirkel befreit, es stürmt weit aus den anfänglichen Grenzen hinaus; an seiner Kraft nimmt nun auch das Anfangsthema teil: und das ist sein ›Sich-durchsetzen‹ im 21. Takt.«⁴⁵ »Auch Halm kann nicht auf Personifikation verzichten«, schreibt Christian Thorau dazu – und doch bleibe eine entscheidende Differenz zu Bekker erkennbar: »gemeint ist keine ›Erscheinung‹ aus einer parallelen, paradigmatischen

39 »Zwingen wir uns, der verantwortlichen Frage ins Gesicht zu sehen, ob wir die Herren über die Musik oder ob diese Herr über uns sein soll. [...] wir [sind] die Diener geistiger Mächte, und es sollte nicht schwerhalten, so unsere Stellung und Pflicht zu erkennen« (Halm 1947, 31).

40 Vgl. Rothfarb 2009, XVI, 199, Anm. 51 f.

41 Halm 1947, 39.

42 Bekker 1921, 151.

43 Halm 1947, 40.

44 Vgl. Thorau 2000, 200.

45 Halm 1947, 58.

schen Szenerie, sondern der musikalische Charakter des ›Hastigen‹.⁴⁶ Die Differenz, die Thorau hier in formalästhetischer Parteilichkeit beschreibt, entspricht allerdings eher dem, worüber Halm im Gegensatz zu Bekker zu reden *meint*, als dem, was er im Unterschied zu Bekker tatsächlich *tut*. Sowohl Bekker als auch Halm konzeptualisieren Tonfolgen (unter anderem) im Sinne von zielgerichteten menschlichen Bewegungsformen. Im Unterschied zu Halms »Wesen« ist Bekkers »Phantom« lediglich minimal stärker konkretisiert, d. h. mit mehr Aspekten assoziiert, und dadurch offenkundiger außermusikalisch-menschlichen Ursprungs. Zwischen Halms und Bekkers bewussten Musikauffassungen mag ein prinzipieller Unterschied bestehen; der Unterschied zwischen ihren teilweise unbewussten, analysepraktischen Verfahrensweisen ist lediglich gradueller Natur. In einem Kontinuum von Metaphorizität belegen Halms und Bekkers Konzeptualisierungen von Musik dicht nebeneinanderliegende Positionen.

Wie hauchdünn die Grenze tatsächlich ist, die in Halms Vorstellung zwischen ›interner‹ und ›externer‹ Metaphorik verläuft, sei noch an einer weiteren Textstelle aus Halms Bekker-Polemik veranschaulicht. Halms Unwille entzündet sich hier an der folgenden Formulierung: »Heftiger noch als zuvor antworten die abwehrenden Figuren – in furchtbarer Erregung auffahrend bis zum *f*.«⁴⁷ (Gemeint ist der Beginn des zweiten Allegros, also die Takte 8–13.) »Musikalische Figuren fahren nicht ›auf‹, korrigiert Halm unwirsch, »sondern sie gehen, oder meinetwegen sie stürmen oder fahren hinauf, oder aufwärts [...]; Figuren jedoch, die ›auffahren‹, sind nicht musikalischer Natur, sondern etwa Figuren eines Schauspiels, also vielleicht Menschen, oder Gespenster, oder Götter.«⁴⁸ Im Kern ist es die Differenz von »hinauffahren« und »auffahren«, die hier über ›innen‹ und ›außen‹ entscheidet. Wie ist das zu erklären? Im Gegensatz zu »hinauffahren«, dessen Herkunftsbereich auf die rein physikalische Bewegung beschränkt ist, benutzen wir »auffahren« alltagssprachlich als Bezeichnung für eine körperliche Bewegung, die von einer heftigen emotionalen Empfindung begleitet bzw. ausgelöst wird. Die Schlussfolgerung liegt auf der Hand: Dort, wo der menschliche Herkunftsbereich einer Metaphorik offen zu Tage tritt, ist für Halm die kritische Grenze überschritten. Das Allzumenschliche hat in der Musik nichts zu suchen.

* * *

Es ist jedoch nicht nur Bekkers konkret-menschliche Metaphorik als solche, an der Halm sich stößt, sondern auch ihre Tendenz, sich entlang der musikalischen Ereignisse über längere Passagen, wenn nicht sogar einen ganzen Sonatensatz hindurch, als konsistenter Bildbereich fortzusetzen und sich dabei der musikalischen Dramaturgie flexibel anzupassen:

Das Thema beginnt zu sprechen, meint Bekker [bezugnehmend auf den rezitativischen Reprisebeginn], und der Bann scheint gebrochen zu sein. [...] warum spricht es denn, das Phantom? [...] Wenn es nun umgekehrt zu Anfang gesprochen hätte und jetzt gerade schwiege: ich wette doch, der erzählende Erklärer wäre nicht minder bereit, hierin eine Feinheit aufzuzeigen, als zum Beispiel: das Gespenst, wieder erscheinend, braucht sich nun nicht mehr anzukündigen [...].⁴⁹

46 Thorau 2000, 211.

47 Bekker 1921, 151.

48 Halm 1947, 41 f.

49 Ebd., 52.

Was Halm also Bekkers Metaphorik insbesondere vorwirft, ist ihre Beliebigkeit, oder anders gesagt: ihre Unfähigkeit, die Abfolge musikalischer Passagen zu *begründen*. »Bekkers Bilder sind so extern, daß die Verschränkung von Struktur und Metapher gefährdet ist und dem Leser nichts von der internen Metaphorik vermittelt wird«,⁵⁰ pflichtet Thorau Halm bei, suggerierend, dass ›interne‹ und ›externe‹ Metaphorik einander ausschließen und dass ein hoher Konkretisierungsgrad von Metaphorik automatisch mit einem geringeren analytischen Potenzial einhergeht. In der Entgegensetzung von ›interner‹ und ›externer‹ Metaphorik spürt man Halms ›innen–außen‹-Konzeptualisierung deutlich weiterwirken; zudem werden Koinzidenz und Kausalität hier vielleicht etwas vorschnell gleichgesetzt. Dass Bekkers konkret-menschliche Metaphorik für die Schwäche seiner ›Analyse‹ nicht unbedingt ursächlich verantwortlich sein muss, sollte zumindest als Möglichkeit mitgedacht werden.

Halm selbst möchte den Sonatensatz dagegen als ein Spiel rein musikalischer Kräfte verstanden wissen.⁵¹ Handelnde Protagonisten in diesem Drama sind ihm zufolge »das Harmonische« und »das Melodische«, wobei das »harmonische Wesen« dem ansteigenden gebrochenen Dreiklang, »das Melodische« der tonleitermäßigen Umspielung eines Tons – im kleineren oder größeren Radius – entspricht.⁵² Zu Beginn des Satzes haben nun diese beiden Prinzipien melodischer Bewegung den Ausdruck des jeweils anderen angenommen: Dem Anfangsthema wäre ›eigentlich‹, seines aufsteigenden Tonhöhenverlaufs wegen, ein drängender und strebender Ausdruck angemessen; umgekehrt müsste das zweite Thema, da es vom *a*¹ ausgeht und wieder dorthin zurückkehrt und das Halm daher als ›stationär‹ beschreibt,⁵³ ruhig-verhalten auftreten: »Das Anfangsthema, ein Akkord, schreitend wie eine langsame Melodie, barg einen [...] Gegensatz in sich. Aufwärts gehend, verkündet es ein Streben, das es aber in das Gewand der Ruhe verbirgt; sein ihm unmittelbar folgendes Gegenspiel war Verharren-wollen im Habit der Hast.«⁵⁴ In ihrer chiasmatischen Vertauschung von Struktur und Ausdruck bilden die beiden musikalischen Anfangszustände (der erste Largo- und der erste Allegro-Teil) somit sich gegenseitig ausbalancierende, einander gleichzeitig hemmende und verstärkende Gegengewichte.⁵⁵ Und wenn schließlich – im Zusammenfließen der ansteigenden Akkordbrechung mit dem zu ihm passenden Ausdruck – das »harmonische Wesen« zu sich selbst findet (T. 21), erleben wir die »Wärme und Wucht der Erfüllung«.⁵⁶ In der Tat gelingt es Halm mit dieser Darstellung (im Gegensatz zu Bekker), die Abfolge der musikalischen Ereignisse in diesem Sonatensatz bis hierhin zu begründen – wenn auch auf ziemlich eigenwillige Art und, übrigens, unter auffälliger Aussparung eines ganzheitlich gedachten musikalischen Tonfalls. Was ist das denn für eine ›Erfüllung‹ in Takt 21, so könnte man fragen, die doch so finster, dramatisch, nervös und gehetzt klingt? An anderer Stelle vermag Halm dieses »Klangwesen [...], das uns da entgegenbraust«, zwar intensiv zur Sprache zu bringen – »Das tobt, rast, rüttelt, stösst, das ächzt, keucht, dröhnt und heult; das pfeift, orgelt und

50 Thorau 2000, 210.

51 »Ein Drama von Kräften haben wir vor uns; nicht aber ein Drama von Personen oder Personifikationen« (Halm 1947, 50).

52 Ebd., 56 f.

53 Ebd., 57.

54 Ebd., 58.

55 Vgl. ebd., 57 f.

56 Ebd., 58.

klirrt«⁵⁷ – aber diese Passage gehört nicht mehr zur eigentlichen Analyse, sondern steht im Kontext einer sich daran anschließenden allgemeineren Beethoven-Kritik, in der es um den mangelnden Eigenwert, die »Primitivität« und »Unerwachsenheit« der Beethoven'schen Thematik geht.⁵⁸

Eigentlich ist Halm ein Meister darin, musikalische Ausdrucksqualitäten in Sprache zu ›übersetzen‹. Seine Analyse vom Durchführungsteil des ersten Satzes aus Beethovens 6. Sinfonie op. 68 ist ein Musterbeispiel dafür, wie eine hervorragende harmonisch-strukturelle Analyse durch den Einbezug einer einfühlsam-differenzierten, sprachlich gekonnt eingebrachten bildhaft-emotionalen Beschreibungsebene an Überzeugungskraft noch gewinnen kann.⁵⁹ Insofern ist Halms diesbezügliche Zurückhaltung in der ›Sturmsوناتen‹-Analyse umso auffälliger. Und der Verdacht liegt nahe, dass deren betonte Technizität mehr der argumentativen Situation, also der Notwendigkeit, sich von Bekkers Inhaltsästhetik abzugrenzen, geschuldet ist, als dass sie Halms natürlichem Gefühl und seinem genuinen analytischen Bedürfnis exakt entspräche.

HALMS PROZESSUALE METAPHORIK

Im Folgenden werden einige der prozesshaften Konzeptualisierungen von Musik, die für Halms Denken zentral sind, daraufhin untersucht, wie sie kognitivistisch funktionieren, was sie leisten, und wodurch sie sich von strukturell-räumlicher Metaphorik unterscheiden.

Eine erste Annäherung kann hier stattfinden über die Art und Weise, wie Halm harmonische Analyse betreibt. Denn generell werden harmonische Abfolgen von ihm nie einfach nur konstatiert, sondern stets geht es ihm darum, sie hinsichtlich ihrer Dauer und ihrer »Qualitäten«⁶⁰ differenziert zu beschreiben. Zu Beginn der Durchführung des ersten Satzes der Klaviersonate op. 2/1 lässt Beethoven »der langanhaltenden As-dur- [...] eine kürzere B-moll-Tonart folgen (die erstere war ja schon vor der Durchführung als die sekundäre Haupttonart vorhanden); die ungefähr gleiche Dauer gewährt [Beethoven] nun dem C-moll; doch teilt er dessen Zeit, indem er die zweite Wiederholung des melodischen Themas dem Baß übergibt: hier statuiert er eine Cäsur des Geschehens, die in der B-moll-Periode nicht stattfand [...]; dieses neue C-moll nämlich ist nun Ausgangspunkt der rückläufigen, abwärtsführenden Bewegung, die unter einem andern Zeichen steht als diejenige, welche bis hierher und aufwärts geführt hatte.«⁶¹

Entscheidend ist nun Halm zufolge, dass die Abwärtsbewegung in der harmonischen Quintfallsequenz schneller geschieht als die vorherige, in Sekunden hochrückende Aufwärtsbewegung:

Mit dem Rückwärts- und Abwärtsgehen wird die eigentliche Arbeit abgebrochen, die Schwerkraft der Harmonie beginnt zu wirken; die Energie der Lage wird befreit oder benützt. Daß der schwere Baß diese Periode herbeiführt und ausgestaltet, ist ein Zug von künstlerischer Weisheit

57 Ebd., 72.

58 »[...] und selbst das Schweigen ist mit Gewaltsamem geladen. Nein, schön ist das gewiss nicht, ob es noch so mächtig scheine: [...] wir haben gesehen, [...] dass der gewaltige Eindruck den Themen und ihrem Sich-haben nicht an sich eignet« (ebd.).

59 Ebd., 81–105.

60 Ebd., 38.

61 Ebd.

oder von natürlich feinem Empfinden. [...] Dem Tempo des Falls entspricht die kürzere Gegenwart der Tonarten, die jetzt mehr wie in einer Revue passieren. In dem Schwanken der Sequenz endlich fühlen wir das Nachwirken der gestellten Bewegung [...].⁶²

Beispiel 1: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 2/1, erster Satz, T. 49–76

Die Musik wird hier im Sinne eines Objekts verstanden, das den natürlichen Gesetzen des physikalischen Raums ausgesetzt ist. Das Bass-Gewicht, das in Takt 68 (mit Auftakt) ›eingehängt‹ wird, entspricht der Schwerkraft, die sich kurz nach dem Scheitelpunkt der Flugkurve z.B. eines Balles wieder sichtbar auszuwirken beginnt. Konzeptuell liegt hier also eine etwas ausgeschmückte Form der MOVING-MUSIC-Metapher zugrunde, die ihrerseits auf der MOVING-TIMES-Metapher beruht. Beide Basis-Metaphern erlauben es uns, wie erläutert, die Abfolge von (musikalischen) Ereignissen als Bewegung durch eine räumlich aufgefasste Zeit zu begreifen.⁶³ (Das Konzept der Schwerkraft wiederum, um das die musikalische Bewegungserfahrung hier angereichert wird, ist ein kultur- und zeitübergreifendes. Es wurzelt in Hirnstrukturen, die so grundlegend sind, dass sie vom histo-

62 Ebd., 39.

63 Vgl. Johnson/Larson 2003, 69–71.

rischen oder biographischen Kontext, in dem ein Werk entstanden ist, nicht tangiert werden. Um die Stelle so zu verstehen, wie Halm das tut, ist also keine Gadamer'sche »Horizontverschmelzung«⁶⁴ notwendig – Interpret und Autor befinden sich innerhalb eines gemeinsamen Horizonts von körperlichen Grundbedingungen des Mensch-Seins. Auch die Frage nach der ›Autorintention‹ erübrigt sich in einem Fall wie diesem, da sich ›konzeptuelle Metaphorik‹ ja üblicherweise im latenten, halb- bis unbewussten Bereich unseres Denkens abspielt. Voraussetzung für das ›Funktionieren‹ dieser Metaphorik ist allerdings die metaphorische Oben-unten-Strukturierung des Tonraumes, womit sich deren Reichweite auf unseren westeuropäischen Kulturbereich beschränkt.⁶⁵)

Eine charakteristische – und verbreitete – Abwandlung der MOVING-MUSIC-Metapher liegt immer dann vor, wenn wir Musik als ›fließend‹ beschreiben oder empfinden. Die vielen Einzeltöne, die an uns ›vorbeikommen‹, begreifen wir dann als homogene, an uns vorüberfließende Masse. (Voraussetzung dafür ist die sogenannte *multiplicity-to-mass image schema transformation* – die automatische Tendenz unserer Konzeptsysteme, eine Vielzahl von ähnlichen und nah beieinanderstehenden Objekten zu Gruppen zusammenzufassen, sie also als Einheiten, Massen, wahrzunehmen. Wird dieses simple gedankliche Prinzip auf Ereignisse übertragen, die in der Zeit aufeinanderfolgen – musikalische oder nicht-musikalische –, so entsteht im Zusammenhang mit der räumlichen Bewegungslogik, mit der wir zeitliche Abfolgen üblicherweise strukturieren, die Vorstellung von ›fließender Zeit‹ – oder eben ›fließender Musik‹ [*Time-Substance-Variation*].⁶⁶)

Fließende Substanzen lassen sich durch mechanische Kräfte, etwa durch Staudämme, beeinflussen, und es ist diese Logik, die Halm gerne zur Beschreibung von musikalischen Druck- oder Spannungszuständen, wie sie in Sonatenformen typischerweise zur Vorbereitung wichtiger formaler Stationen erzeugt werden, heranzieht. Auch in der Exposition des ›Sturmsonaten‹-Kopfsatzes gibt es an mindestens einer Stelle die Suggestion eines solchen Druckaufbaus. Im Überleitungssatz zum Seitenthema schiebt sich zunächst, dem Prinzip eines ansteigenden Fauxbourdonsatzes folgend, ein zweitaktiger Zusammenhang stufenweise nach oben (T. 29–38). Wenn diese Bewegung dann in T. 39 nicht fortgesetzt, sondern stattdessen der letzte Takt abgespalten und noch zweimal wiederholt wird, kann man das mit Halms Worten als »Symptom eines Zustands von gehemmter Kraft« empfinden.⁶⁷ Und nachdem die Töne des Taktes 38 (die ›Wassermoleküle‹) eine Zeitlang offenbar nicht vom Fleck gekommen sind, da man sie immer wieder gehört (›gesehen‹) hat, schießen sie nach der Beseitigung des Widerstands mit umso größerem Schwung in die nächste formale Phase ein: »Das Hemmende befördert hier die Kraft, lähmt sie nicht. Ein Wehr hemmt, es vermindert an einer Stelle die Kraft des Fließens, damit diese an einer andern Stelle als vermehrt erscheine.«⁶⁸

64 Gadamer 1975, 289 f.

65 Ein hoher Ton ist in keinem realen, unmetaphorischen Sinn höher als ein sogenannter tiefer Ton. In bestimmten Bereichen Indonesiens wird stattdessen von »kleinen« und »großen« Tönen, bei den brasilianischen Suyá-Indianern von »jungen« und »alten« Tönen gesprochen. Vgl. Zbikowski 2002, 67 f.

66 Lakoff/Johnson 1999, 144 f.

67 Halm 1947, 60.

68 Ebd.

Beispiel 2: Ludwig van Beethoven, Klaviersonate op. 31/2, erster Satz, T. 26–47

Auch im Zusammenhang mit Spannungszuständen vor Repriseneintritten wird das Bild des Flusses bemüht. In der Reprise »erlebt [das Hauptthema] einen, sei es stillen, sei es lauten Triumph. Eine Zeitlang unsichtbar geworden, erscheint es wieder wie ein Strom, der, eine Strecke weit unter der Erde fließend, gewaltiger und prächtiger an die Oberfläche dringt.«⁶⁹ Die Übertragung des außermusikalischen Bildbereichs ›Fluss‹ auf die musikalische Erfahrung folgt hier einer vertrackteren Logik. Nicht die musikalischen Ereignisse in ihrer realen chronologischen Abfolge bilden den imaginären ›Strom‹, sondern die Rede ist von einem ›Strom von thematischer Substanz‹, der während der Reprisen-Vorbereitung zwar temporär von der Bildfläche verschwindet, aber ›unterirdisch‹ weiter existiert. Und wenn das thematische Material hier im Sinne einer kontinuierlich vorhandenen Substanz begriffen wird, die durch anderes Material nur verdrängt, aber nicht einfach ersetzt werden kann, so ist damit auch die Idee eines ›Unterdrucks‹ assoziiert, eines thematischen Vakuums, in das das Thema, sobald endlich wieder Platz ist, mit umso größerer Vehemenz eindringen kann. (»Im 47. [95.] Takt beginnt das Doppelschlag-Motiv, das uns lange entrückt war, das Thema wieder anzumelden, dem es zugehört«, schreibt Halm über die Reprisenvorbereitung im Kopfsatz von Beethovens f-Moll-Sonate op. 2/1. »Das Unste-

69 Halm 1923, 29.

te, gleichsam Flatternde seines Habitus macht den Eindruck, als ob der Geist des Themas wieder die Welt des Körperlichen suchte.«⁷⁰ Um genau im Vakuum-Bild zu bleiben, hätte Halm von einzelnen Themenmolekülen reden können, die in einem thematisch ansonsten leeren Raum ›herumgeistern‹. Fast möchte es scheinen, als habe ihm etwas Ähnliches vorgeschwebt. Aber die wissenschaftliche Disziplin der Quantenmechanik war zu dieser Zeit ja auch gerade erst am Entstehen. Der »Triumph des Themas« besteht beim Reprisen-eintritt dann jedenfalls darin, dass es uns im Vergleich zum Anfang durch seine eindeutigeren Taktmetrik »wie mit gefestigter Körperlichkeit entgegentreit.«⁷¹)

Generell kommt der Differenzierung von musikalischen ›Aggregatzuständen‹ in Halms dynamischem Formkonzept eine zentrale Bedeutung zu. Damit erweist er sich als ein Vorreiter bzw. Begründer der ›funktionellen Formenlehre‹: In seiner Charakterisierung von musikalischen Anfangs- und Folgezuständen im Sinne von »zwei Arten musikalischer Energie«,⁷² die er wahlweise mit antithetischen Begriffspaaren wie »aktiv« und »passiv«⁷³ oder auch: »gewollt und errungen« versus »spontan«, »befreit« und »selbsttätig«⁷⁴ zu fassen sucht, begründet er eine Traditionslinie, die noch in der Ratz'schen Gegenüberstellung von »fester« und »lockerer Bauweise« nachwirkt.⁷⁵ Dass Durchführungsteile »den näheren unmittelbaren Verkehr der gegensätzlichen Themen« wollen⁷⁶ und dass sie sich oft anhören wie »das kurzgefasste dynamische Programm des Satzes«,⁷⁷ ist »dem Einfluß der Zeit auf die Musik«⁷⁸ geschuldet: Die Gegensätze werden vermittelt »durch das Gedächtnis an das frühere; [...] durch den Zustand von Erstarkt-sein, den [die Musik] mit der Zeit gewonnen hat.«⁷⁹ Die Musik wird im Sinne eines Objektes imaginiert, das mit der Zeit wächst, stärker wird – oder auch schneller: »Beethoven weiss die Musik hier als im Schwung befindlich!«,⁸⁰ schreibt Halm über den Durchführungsteil des ›Sturmsonaten-Kopfsatzes. Es sind also unter anderem auch wieder Bewegungsmetaphern, die der Differenzierung formaler Phasen bei Halm zugrunde liegen.

In der folgenden Beschreibung des Durchführungsteils von Beethovens f-Moll-Sonaten-Kopfsatz ist es umgekehrt der Hörer, der sich mit wachsender Geschwindigkeit durch und über eine musikalische Landschaft bewegt: »Was zu Anfang schrittweise und im Gehen, das wird jetzt im Flug erreicht; oder: die trennende Atmosphäre zwischen den Körpern fehlt hier, und die Körper selbst werden als leichter, geistiger behandelt.«⁸¹ Im Wechsel der Bewegungsart von ›Gang‹ zu ›Flug‹ wird hier überdies ein Wechsel von ›nah‹ zu ›fern‹ impliziert – als würden die musikalischen ›Gegenstände‹ in der Durchführung aus größerer Distanz wahrgenommen. Und da uns ›Nahes‹ realer, greifbarer er-

70 Ebd., 31.

71 Ebd., 30.

72 Ebd., 46.

73 Halm 1926, 82.

74 Halm 1923, 46.

75 Ratz 1973, z. B. 21, 118.

76 Halm 1923, 34.

77 Halm 1947, 62.

78 Halm 1923, 35.

79 Ebd.

80 Halm 1947, 62.

81 Halm 1923, 35.

scheint als ›Fernes‹, wird über den Zwischenschritt dieser räumlichen Distanzierung die – für Halm's Konzeptualisierung von Durchführungsteilen überaus charakteristische – metaphorische Umdeutung von ›nah–fern‹ zu ›real–irreal/›ideell«⁸² möglich: »Die Durchführung dieser Art ist somit [...] gleichsam ein Reich der Gedanken, die ›nah beieinander wohnen‹; was ihr vorausging, ist im Vergleich mit ihr das Reich der Realität, in dem die Sachen davor behütet werden müssen, daß sie sich nicht stoßen und beschädigen.«⁸³

Allen angeführten Beispielen für Halm's musikalische Metaphorik ist gemeinsam, dass die musikalischen Abläufe in Analogie zu außermusikalischen *Prozessen* verstanden werden, also zu (Bewegungs-)Abläufen, die eine dem analysierten ›Gegenstand‹ entsprechende Zeitstruktur aufweisen. Frühere Momente im außermusikalischen Vorstellungsbereich werden dabei mit früheren Momenten im musikalischen Verlauf, spätere Augenblicke mit späteren verknüpft. Und diese musikalische Bewegungsmetaphorik wird nun von Halm üblicherweise so mit konkreten Details aufgeladen, dass sie gerade eben aus dem Bereich der unterschwellig und unbemerkten, weil absolut geläufigen Basis-Metaphorik heraustritt – und als ›echte‹ Metaphorik erkennbar wird: Der Raum, durch den sich das imaginäre Musik-Objekt bewegt, ist kein völlig abstrakter, sondern einer, in dem die Gesetze der Schwerkraft gelten. Die Musik fließt nicht nur, sondern ihr Fluss kann auch gestaut oder unterdrückt werden. Und die Bewegung des Hörers durch den musikalischen Raum erfolgt nicht einfach langsam oder schnell, sondern ›im Gehen‹ oder ›im Flug‹.

August Halm und Heinrich Schenker werden (neben Ernst Kurth) häufig unter der Bezeichnung ›Energetiker‹ zusammengefasst – mit dem Argument, dass Schenker die musikalische Form ebenfalls im Sinne eines dynamischen Prozesses verstehe.⁸⁴ In Schenker's Vorstellung ist die musikalische Form das Ergebnis von Transformationsprozessen, die zwischen den abstrakteren, grundlegenden und den konkreteren, stärker figurierten oder auskomponierten »Stimmführungsschicht[en]«⁸⁵ eines Meisterwerkes vermitteln: »Das Ereignis der Form im Vordergrund lässt sich geradezu physisch-mechanisch als eine Kraft-Verwandlung ansprechen, als eine Verwandlung der vom Hinter- zum Vordergrund durch die Schichten zuströmenden Kräfte.«⁸⁶ Die Rede vom ›Hinter- und Vordergrund‹ setzt metaphorisch einen externen, vom Zeitverlauf unabhängigen Beobachterstandpunkt voraus, von dem aus die Musik wie ein Bild ›betrachtet‹ werden kann. Auch mit Begriffen wie ›Schicht‹ oder ›Ebene‹, die per se über keine zeitliche Dimension verfügen, werden räumliche Vorstellungen auf die Musik projiziert. Und Schenker's dynamische Verwandlungsprozesse verlaufen nun von »hinten nach vorne« durch die verschiedenen räumlich konzeptualisierten Versionen eines Musikstücks hindurch – und teilweise auch wieder zurück.⁸⁷ Frühere Zeitpunkte im außermusikalischen Bild entsprechen hier nicht früheren Momenten im musikalischen Verlauf, sondern einer ›nackteren‹ Fassung des Musikstücks, spätere Momente im außermusikalischen Bildbereich entsprechen einer konkreteren, ausgeschmückteren Fassung des Musikstücks (oder umgekehrt). Auch wenn das Erlebnis

82 Vgl. ebd., 47.

83 Ebd., 35.

84 Vgl. z. B. Rothfarb 2002, 939.

85 Schenker 1953, 49.

86 Ebd., 197.

87 An anderer Stelle im selben Traktat ist davon die Rede, dass die »Verwandlungsschichten« sowohl »zum Vordergrund hin wie umgekehrt« immer gegenwärtig seien (ebd., 49).

musikalischer Prozessualität dem Denken in ›Ebenen‹ oder ›Schichten‹ vorangegangen sein mag (oder muss): In den Konzeptualisierungen selbst ist die zeitliche Dimension nicht mehr enthalten. Schenkers Verwandlungsmetaphorik verläuft sozusagen quer zur musikalischen Zeit und ist damit nicht ›prozessual‹ im oben definierten Sinn. Der musikalische ›Fluss‹ ist in ihr zu einer soliden ›Struktur‹ geronnen.⁸⁸

VON HALM LERNEN?

»What today might we learn from Halm?«, fragte 2011 der renommierte Musikforscher Thomas Christensen gegen Ende einer überblicksartigen – und durch die (erneute) Lektüre von Lee Rothfarbs Halm-Monographie aus dem Jahr 2009 angestoßenen – Reflexion über Halms Musikschritftum.⁸⁹ Bei aller Wertschätzung bleibt für Christensen am Ende doch die Frage offen, wie wir Halms Ideen heutzutage in unsere eigenen Analysen integrieren können:⁹⁰

Each [detail] is analyzed for its potential energy-building (or inhibiting) role, for its contribution to the overall logic of the music. But this hardly adds up to a theory. For all his sensitive insights, Halm's judgments remain the subjective observations of a connoisseur.⁹¹

Dass Halms Musikbeschreibungen stellenweise in genau jene obskur-poetisierende Hermeneutik abdriften, die er selbst an anderer Stelle so entschieden ablehnt, steht außer Frage.⁹² Die Bewegungsmetaphern jener Art, wie sie im vorliegenden Beitrag untersucht worden sind, gehören jedoch nicht in diese Kategorie. In der Art und Weise, wie sie an die musikalischen ›Gegenstände‹ andocken, folgen sie einer inneren Systematik. Sie sind damit rational nachvollziehbar, intersubjektiv vermittelbar und in gewisser Weise auch unverzichtbar – weil sie Aspekte der Sache zur Sprache bringen, die anders nicht erfasst werden können.

Es ist interessant, dass Christensen bei seinem Verdacht der ›Subjektivität‹ und mit seinem Zögern hinsichtlich der Anwendbarkeit in ›systematischen‹ Analyse-Zusammenhängen⁹³ generalisierend auch Halms ›sensitive insights‹ mit einbezieht, also jene analytischen Einsichten, die er, Christensen selbst, offenbar als nachvollziehbar und hilfreich empfindet (und zu denen die nur metaphorisch erfassbare Bewegungslogik der Musik, wie sie in diesem Beitrag untersucht wurde, vermutlich gehören dürfte – oder sollte). Und gleichzeitig ist es sehr gut möglich, dass sich in Christensens Einschätzung so etwas wie ein musiktheoretischer ›common sense‹ hinsichtlich des Halm-Bildes unserer Tage kristallisiert. Daraus ergibt sich die Frage: Warum neigt nicht nur Thomas Christensen, sondern warum neigen vermutlich die meisten von uns dazu, eine Bewegungsmetaphorik,

88 Zu einer architektonischen ›Struktur‹ allerdings, die von skalaren Tonfolgen potenziell prozessual-dynamisch ›durchzogen‹ ist. Durch ihre Visualisierung in den ›Graphen‹ haben jedoch auch die Schenker'schen ›Züge‹ eine starke Tendenz, als verräumlichte, in die Gleichzeitigkeit projizierte ›Strukturen‹ aufgefasst zu werden.

89 Christensen 2011, 6.

90 »It is never clear quite how we might appropriate his ideas in our own analyses.« (Ebd.)

91 Ebd.

92 »Halm could not seem to escape using the very hermeneutic poetics that he elsewhere so derisively dismissed. More than once he lapses into the most rhapsodic of descriptive metaphors« (ebd.).

93 »There is nothing systematic about his outlook« (ebd.).

wie sie in diesem Beitrag beleuchtet worden ist, als ›zu subjektiv‹ zu empfinden und ihr daher in seriösen Kontexten zu misstrauen? Zu dieser Frage seien hier abschließend drei aufeinander aufbauende Thesen formuliert, denen in weiteren Untersuchungen nachgegangen werden kann:

1. Wenn es stimmt, dass prozessuale Metaphorik auf Bewegungserfahrungen beruht und räumliche Metaphorik auf Objekterfahrungen, dann ist die eine Übertragungsart zwar nicht subjektiver oder objektiver als die andere. Dass diese Differenz dennoch üblicherweise empfunden wird, könnte damit zusammenhängen, dass wir Prozesse per se – z. B. Bewegungsverläufe – schwerer kategorisieren, unterteilen und damit sprachlich fassen können als räumliche Objekte. (Abgesehen davon, dass natürlich die optische Verräumlichung des musikalischen Verlaufs in der Partitur dem räumlichen Denken in der Analyse Vorschub leistet.)
2. Wegen ihrer Prozesshaftigkeit stehen Bewegungsmetaphern mit Vorstellungen von narrativen, psychischen und/oder emotiven Prozessen in einer potenziellen Verbindung (wie am Beispiel der Erweiterung von »hinauffahren« zu »auffahren« zu sehen war). Die Leichtigkeit, mit der Vorstellungen aus dem psychischen oder emotionalen, also deutlich ›menschlichen‹ Bereich auf abstraktere Bewegungsvorstellungen aufzusatteln können (und sei es auch nur rein assoziativ im unausgesprochenen Hintergrund), könnte ein weiterer Grund dafür sein, dass Bewegungsmetaphern in wissenschaftlichen Zusammenhängen generell mit größerer Zurückhaltung verwendet werden.
3. Die Vorstellung, dass der musikalische ›Charakter‹ oder ›Ausdruck‹ nicht in den Bereich des seriös Analysierbaren fällt, stammt aus den Anfängen des 20. Jahrhunderts, in denen sich Hanslicks formalästhetische Position einseitig zu verfestigen begann. Gewisse, nicht selten anzutreffende Empfindlichkeiten gegenüber einer narrativen, psychischen und emotiven Metaphorik könnten damit zusammenhängen, dass Reste dieser einseitigen Ästhetik in den Tiefen unseres kollektiven Musikverständnisses un bemerkt weiterwirken. Auch die verbreitete Dichotomie von ›Struktur‹ und ›Ausdruck‹, der sich weitere Polarisierungen wie ›objektiv–subjektiv‹, ›Rationalität–Phantasie‹ oder ›buchstäblich–metaphorisch‹ häufig unreflektiert anheften, erscheint aus dieser Perspektive problematisch.

Nun kann ein reines Vermeidungsverhalten angesichts der Schwierigkeiten, denen man sich bei der Verwendung von prozessualer Metaphorik in der Musikanalyse ausgesetzt sieht, natürlich nicht die Lösung sein. Vielmehr sollte die Nähe, in der abstraktere Bewegungsmetaphern zu narrativen oder psychischen, also konkreteren und reichhaltigeren prozesshaften Erfahrungsaspekten stehen, nicht nur als Nachteil betrachtet werden: Denn je detailreicher, plastischer und spezifischer eine Vorstellung ist, mit der musikanalytisch gearbeitet wird, desto mehr musikalische Details vermag sie potenziell auch in einen begründeten Zusammenhang zu stellen.⁹⁴ Weil die prozessuale Dimension beim Hören

94 Thoraus Ansicht, dass Lakoffs und Johnsons Theorie der ›konzeptuellen Metaphorik‹ zu wenig anschlussfähig sei »an eine werkorientierte, auf den Kunstcharakter des musikalischen Gebildes ausgerichtete Analyse« (Thorau 2012, 22), teile ich nicht (vgl. Bolay 2013, 93–100). Dass körperliche, sensomotorische Erfahrungen als grundlegend für metaphorische Projektionen betrachtet werden, schließt Wechselwirkungen von konkreten Herkunftsbereichen (außermusikalische Erfahrungen) und abstrakten Zielbereichen (musikalische ›Datensätze‹) auf höheren kognitiven Ebenen, wie sie für die Auseinandersetzung mit ästhetischen Gegenständen charakteristisch sind, nicht automatisch aus.

von Musik die primäre ist und weil es zu den wichtigsten, wenn auch vorsprachlichen Anteilen des Musikverstehens gehört, sich in die musikalischen Gesten einzufühlen und seine eigenen psychischen Energien mit diesen zu synchronisieren,⁹⁵ zählt das systematische Einbeziehen von prozessualer Metaphorik zu den vordringlichsten Aufgaben einer musikanalytischen Methodologie.

Bis auf Weiteres kann uns die Beschäftigung mit Halms Schriften zum Nachdenken darüber anregen, wo innerhalb des Spektrums von Metaphorizität für uns selbst – als Individuen oder als fachliche ›community‹ – die kritische Grenze zwischen einer angemessenen und einer nicht mehr angemessenen Metaphorik verläuft oder verlaufen sollte. Und ebenso kann uns die Lektüre von Halms Analysen daran erinnern, dass Musik nicht mit ihrer verräumlichten Repräsentationsform, also ihrem Notentext, gleichzusetzen ist. Mindestens *das* können wir von Halm lernen.

Literatur

- Bekker, Paul (1921), *Beethoven* [1911], 3. Aufl., Berlin: Schuster & Loeffler.
- Bent, Ian D. / Anthony Pople (2001), »Analysis«, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [1980], 2. Ausgabe, Bd. 1, London: Macmillan.
- Bolay, Astrid (2013), »Musikalische Analyse im Licht kognitivistischer Forschung. Betrachtungen zu einer Sarabande von Johann Sebastian Bach«, in: *Kreativität, Struktur und Emotion*, hg. von Andreas Lehmann, Ariane Jeßulat und Christoph Wunsch, Würzburg: Königshausen & Neumann, 93–100.
- Christensen, Thomas (2011), »Review of Lee Rothfarb, August Halm, A Critical and Creative Life in Music (University of Rochester Press, 2009)«, *Music Theory Online* 17/4. <https://mtosmt.org/issues/mto.11.17.4/mto.11.17.4.christensen.html> (13.12.2021)
- Cone, Edward T. (1974), *The Composer's Voice*, Berkeley (CA): University of California Press.
- Dahlhaus, Carl (2002), »Absolute Musik«, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel: Bärenreiter, 679–704.
- Edler, Florian (2013), *Reflexionen über Kunst und Leben. Musikanschauung im Schumann-Kreis 1834 bis 1847*, Sinzig: Studio.
- Fuß, Hans-Ulrich (2020), »Das musikalische Werkganze – ein rein theoretisches Konstrukt?«, in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der GMTH*, hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim: Olms, 328–343.
- Gadamer, Hans-Georg (1975), *Wahrheit und Methode – Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik* [1960], 4. Auflage, Tübingen: Mohr.
- Halm, August (1923), *Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Georg Müller.

95 Cone (1974, 118) spricht von »an active participation in the life of the music by following its progress, attentively and imaginatively, through the course of one's thoughts, and by adapting the tempo and direction of one's own psychic energies to the tempo and direction of the music.«

- Halm, August (1926), *Einführung in die Musik*, Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- Halm, August (1947), *Von zwei Kulturen der Musik* [1913], 3. Aufl., Stuttgart: Klett.
- Hanslick, Eduard (1854), *Vom Musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst*, Leipzig: R. Weigel.
- Hepokoski, James (2012), »Approaching the First Movement of Beethoven's Tempest Sonata through Sonata Theory«, in: *Beethoven's Tempest Sonata: Perspectives of Analysis and Performance*, hg. von Pieter Bergé, Jeroen D'hoë und William Caplin, Leuven: Peeters Publishers, 181–212.
- Hinton, Stephen (2002), »Analyse statt Ästhetik«, in: *Europäische Musikgeschichte*, Bd. 2, hg. von Sabine Ehrmann-Herfort, Ludwig Finscher und Giselher Schubert, Kassel: Bärenreiter, 1017–1049.
- Hoffmann, E. T. A. (1810), »Sinfonie [...] par Louis van Beethoven [...] No. 5 des Sinfonies«, *Allgemeine musikalische Zeitung* 12, 630–642.
- Johnson, Mark / Steve Larson (2003), »Something in the Way She Moves« – Metaphors of Musical Motion«, *Metaphor and Symbol* 18/2, 63–84.
- Lakoff, George / Mark Johnson (1999), *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, New York: Basic Books.
- Lakoff, George / Mark Johnson (2007), *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern* [1980], Heidelberg: Carl Auer.
- Maus, Fred E. (1988), »Music as Drama«, *Music Theory Spectrum* 10, 56–74.
- Ratz, Erwin (1973), *Einführung in die musikalische Formenlehre* [1951], 3. Aufl., Wien: Universal Edition.
- Rothfarb, Lee (2002), »Energetics«, in: *The Cambridge History of Western Music Theory*, hg. von Thomas Christensen, Cambridge: Cambridge University Press, 927–955.
- Rothfarb, Lee (2009), *August Halm. A Critical and Creative Life in Music*, Rochester (NY): University of Rochester Press.
- Redmann, Bernd (2002), *Entwurf einer Theorie und Methodologie der Musikanalyse*, Laaber: Laaber.
- Saslaw, Janna (1996), »Forces, Containers, and Paths: The role of body-derived image schemas in the conceptualization of music«, *Journal of Music Theory* 40/2, 217–243.
- Schenker, Heinrich (1935), *Der Freie Satz* (= Neue musikalische Theorien und Phantasien, Bd. 3), Wien: Universal Edition.
- Schmalfeldt, Janet (2011), *In the Process of Becoming: Analytical and Philosophical Perspectives on Form in Early Nineteenth-Century Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Sponheuer, Bernd (1987), *Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ›hoher‹ und ›niederer‹ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick*, Kassel: Bärenreiter.
- Thorau, Christian (2000), »Invasion der fremden Prädikate – Struktur und Metapher in der Musikbeschreibung«, in: *Klang – Struktur – Metapher. Musikalische Analyse zwischen Phänomen und Begriff*, hg. von Michael Polth, Oliver Schwab-Felisch und Christian Thorau, Stuttgart: Metzler, 199–218.

Thorau, Christian (2012), *Vom Klang zur Metapher. Perspektiven der musikalischen Analyse*, Hildesheim: Olms.

Zbikowski, Lawrence M. (2002), *Conceptualizing Music. Cognitive Structure, Theory, and Analysis*, New York: Oxford University Press.

© 2021 Astrid Bolay (Astrid.Bolay@hfmt-koeln.de)

Hochschule für Musik und Tanz Köln

Bolay, Astrid (2021), »Das Menschliche in der Musik. August Halms prozessuale Metaphorik im Brennpunkt analysetheoretischer Fragestellungen«, *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie* 18/2, 35–55.
<https://doi.org/10.31751/1148>

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.



eingereicht / submitted: 14/09/2021

angenommen / accepted: 11/10/2021

veröffentlicht / first published: 30/12/2021

zuletzt geändert / last updated: 23/07/2022