

pologisch fundierter Untergrund, das weite Feld historischen Betrachtens, das, um soziale und sozialhistorische Kategorien bereichert, auch sogenannte Gegenwartsprobleme umfassen kann, und als eigentliche Berührungsfläche mit dem künstlerischen Gegenstand vor diesen beiden Ebenen Formen intuitiv künstlerischen Erfassens und Darstellens. Damit ist auch die unhaltbare Trennung der Kunstwissenschaft von der Kunst, die Trennung einer Wissenschaft von ihrem Gegenstand, überbrückt, denn zwar sind Wissenschaft und Kunst grundverschiedene Formen, aber Kunstwissenschaft kann als Wissenschaft der Kunst nur dann gerecht werden, wenn sie selbst zur Brücke vom Wissenschaftlichen zum Künstlerischen wird.

So reich auch die Möglichkeiten sein mögen, die für eine methodologische Begründung der Musikwissenschaft in einer Konstellation verschiedener Ebenen des Denkens und Darstellens liegen, so wird sich freilich jede Kunstwissenschaft dessen bewußt bleiben müssen, daß sie ihren Gegenstand letztlich doch nur in unvollkommener Weise erreichen und erfassen kann, denn das Ureigenste der einzelnen Künste liegt wohl in jenen Bereichen, die sich weder auf eine fremde Ebene übertragen noch verwandeln lassen.

Musik als Zeitkunst

VON WALTER WIORA, FREIBURG IM BREISGAU

„*L'art du temps par excellence*“ nennt Gisèle Brelet die Musik¹. Indem sie ihrem zweibändigen *Essai d'une esthétique nouvelle de la musique*² den Titel *Le temps musical* voranstellt, bringt sie ihr Ziel zum Ausdruck, auf die Erkenntnis des Zeitlichen in der Musik ein System der gesamten Musikästhetik zu bauen³.

Vom Altertum bis zur Gegenwart haben Gelehrte und Denker auf diese Seite der Musik hingewiesen, so Augustinus, Herder, Hegel, Schopenhauer, Kierkegaard, Nietzsche, Husserl, Nicolai Hartmann. Als Zeitkunst definiert sie Albert Wellek in seinem psychologischen Aufriß *Musik*⁴, und ebenso kennzeichnet sie Wilhelm Weisedel in seinem philosophischen Beitrag zu der demnächst erscheinenden Festschrift für Hans Mersmann.

Keine andere Kunst unterscheidet sich so wesentlich von den Gegenständen der Außenwelt, in keiner sind Formen des mehrdimensionalen Raumes so schwach ausgeprägt, und keine ist demgegenüber so vielfältig und rational bestimmte Zeitgestaltung. Sogar die Themen einer Symphonie, die von manchen Konzertführern als Helden des tönenden Dramas bezeichnet werden, sind zeitförmig: sie sind nicht gegenständliche, sondern Verlaufs-Gestalten. Wie sehr unterscheidet sich die ertönend verklingende Melodie, mit der eine Symphonie beginnt, vom Helden, der auf der Bühne vor uns steht!

¹ a. a. O., S. 25.

² Paris 1949.

³ „Faire supporter au temps musical tout l'édifice de l'esthétique de la forme sonore, retrouver en lui toute la musique en toute sa diversité d'aspects, — les unifier en lui qui en est la source, l'essence et la fin, — c'est ici notre dessein“ (S. 55).

⁴ In: Wege zur Ganzheitspsychologie (Neue Psychologische Studien XII, 1), München 2/1954, bes. S. 166: Musik ist „akustische Sukzessivganzheit“. „Sie ist Zeitkunst und Ohrenkunst.“

Nun möchte zwar mancher Ästhetiker solche Unterschiede als unwesentlich abtun, da doch auch Bauwerke nicht als ruhende Gegenstände, sondern in lebendiger Bewegung erscheinen, sobald wir sie umschreiten und uns ästhetisch in sie einfühlen. Indem wir ihren Linien und Trakten nachgehen, verwandele sich Räumliches in Zeitliches; erst damit aber trete aus totem Stein das eigentliche Kunstwerk in Erscheinung. Lebendiger Einfühlung verschwinde so der Gegensatz von Raum- und Zeitkunst.

Aber das ist subjektivistische Verunklärung eines klaren Sachverhaltes; mit Recht tritt ihr G. Brelet entgegen. Eine musikalische Bewegung ist, weit mehr als die eingefühlten Bewegungen in Architektur und Malerei, ein allgemeingültig-objektiver Vorgang; sie ist sehr viel bestimmter und reicher geformt. Musikalisches Hören ist in die Zeitspanne einer Fuge oder Sonate eingespannt, es vollzieht einen genau geregelten Vorgang mit, während sich die Betrachter eines Domes, auch die besten Kenner unter ihnen, verschieden lange Zeit nehmen, um an dieser oder jener Stelle zu verweilen und langsamer oder schneller weiterzugehen. Das Auge kann sich in den verschiedenen Richtungen des Raumes hin und her bewegen, der Hörende dagegen wird vom Musiker in die eine zeitliche Richtung mitgeführt, und diese läßt sich nicht umkehren. Indem wir eine Fuge hören, folgen wir einer bestimmten Zeitgestaltung in Rhythmus und Tempo, Gliederung und Spannungsverlauf; anders als jene Betrachter, machen wir eine durchgestaltete Zeitfolge aus soundsoviel Takten mit. Wenn einige Kunsthistoriker eine Säule von mehreren Seiten betrachten, so bewegen sie sich nicht in bestimmtem Rhythmus und streng gleichzeitig, wie ein Ballett sich bewegt oder gar ein Orchester und seine Zuhörerschaft „spielt“ und zuhört. Man braucht sich nur auf solche einfachen Tatsachen zu besinnen, um einzusehen, daß die Zeit in Bau- und Bildkunst nicht entfernt so gestaltet wird wie in der Musik und daß diese in viel reicherem und eigentlicherem Sinn „Zeitgestaltung“, „Zeitkunst“ ist.

Mit Recht betont G. Brelet die Eigenart musikalischer Zeitstrukturen auch im Vergleich mit denen des Tanzes und Dramas sowie des seelischen und geschichtlichen Werdens. Gewiß gibt es Übereinstimmungen, z. B. zwischen Motiv und Geste, melodischen und rhetorischen Figuren, musikalischen und sprachlichen Phrasen. Aber die Ähnlichkeit ist mit Unterschieden verknüpft. So unterscheidet sich z. B. die gelebte Zeit in der Musik von der dargestellten im Drama. So differiert vom raum-zeitlichen Tanz der Paare im Saal der Tanz der Stimmen im uneigentlichen Raume eines Tonsystems.

Aus Wesensunterschieden der Zeitkünste haben sich immer wieder Schwierigkeiten für ihre Verbindung ergeben, z. B. der Widerstreit zwischen Da-capo-Form und dem Fortgang der Handlung in der Oper. Aus ihnen erwachsen vielumstrittene Probleme des Tonfilms, der getanzten Musik, der gesungenen Erzählung. Zwar kommt manche Musik anderen Künsten nahe, besonders in der Frühzeit, als die Tonkunst ihr Eigenwesen noch nicht voll entfaltet hat, und in der Spätzeit, seit ihr reichdifferenzierte Formen als Ausdrucks- und Darstellungsmittel zu Gebote stehen. Mit solchen Mitteln hat sie sich dem Ziele genähert, Protokoll seelischer Vorgänge und Vertonung von Schauspielen zu sein. Aber an Wagner oder Skrjabin zeigt sich, wie

sie dabei Gefahr läuft, an Reinheit und Eigenart des Wesens zu verlieren. Wesens-eigene Musik ist nicht getreue Wiedergabe von Sujets, seien es seelische Vorgänge oder dramatische Geschehnisse, sondern beseeltes Spiel in eigenen Formen.

Dieses Spiel ist Zeit- und Tonkunst; beide Seiten des Wesenskernes der Musik hängen eng miteinander zusammen. Für Tiere und Menschen hat der Schall besonders die Funktion, Geschehnisse zu melden oder auszudrücken, und das Hören hat die Funktion, Geschehnisse wahrzunehmen⁵. Der Schall kommt „aus dem Inneren“ eines bewegten Körpers, er ist Äußerung z. B. einer Erschütterung⁶. In diesem allgemeinen Phänomen wurzelt das Besondere des stimmlichen Ausdrucks⁷. Die Stimme kommt aus dem bewegten Innern des Sängers, und ihre Klänge dringen durch das Ohr bewegend in das Innere des Hörers.

Aus dem Wesen des Schalls und des Hörens sind Ursprünge der Musik zu verstehen, Ursprünge im Sinne der Grundlagenforschung wie der Entwicklungsgeschichte. G. Brelet trägt zu diesem Verständnis bei⁸. Daß Zeitgestaltung nicht erst eine andere Seite der Musik ist, etwa die rhythmische, sondern daß sie sich auch aus der akustisch-tonalen Seite ergibt, ist eines der Leitmotive ihres Buches. „*Le temps musical est immanent à l'ordre sonore*“^{8a}.

*

Die konstitutive Bedeutung der Zeit für die Musik zieht weitreichende Folgen für Begriffsbildung und Methoden der Musikwissenschaft nach sich. Vom zeitlichen Grundcharakter aus sind alle Begriffe, die wir von räumlichen Gegebenheiten her, z. B. aus der Kunstgeschichte, übernehmen, neu zu durchdenken und umzubilden. Fachausdrücke, wie Linie und Symmetrie, erhalten — soweit man sie überhaupt auf die Musik anwenden darf — weitgehend andere Bedeutung. „*N'est-ce pas dire que toutes les catégories d'un tel art ne s'éclairent et ne se conçoivent que par rapport au temps?*“⁹

Implizit ist dies schon in älterer Musiklehre und Musikwissenschaft, wenn auch nicht hinreichend, berücksichtigt worden; erst in den letzten Jahren aber mehrt sich die Zahl der Schriften, welche Zeitstrukturen der Musik ausdrücklich erörtern oder sogar im Titel herausstellen. Sie sind vorbereitet durch die „Energetik“ und verwandte Richtungen (A. Halm, Ernst Kurth, H. Mersmann, G. Becking, R. Steglich, W. Dankert usf.)¹⁰. Es ist bezeichnend, daß H. J. Moser in die vierte Auflage seines

⁵ Brelet, a. a. O., S. 69: „*le son n'évoque aucun objet mais nous fait participer à un événement*“.

⁶ Brelet, a. a. O., S. 71: „*l'ouïe, par sa vertu propre, nous introduit au cœur même de l'événement et de son processus*.“

⁷ S. a. meinen Beitrag *Der tonale Logos*, Mf. IV, 1951, S. 8 f.

⁸ z. B. S. 85: „*L'organe de l'audition était primitivement destiné à révéler les différences de pression du milieu environnant. Et cette destination primitive de l'organe auditif jette une lumière singulière sur l'essence originale et la signification du son. Il y a en effet ceci de commun entre le sens de la pression et celui de l'audition qu'ils signifient des changements et des événements, ce qui confirme la nature temporelle de la sonorité et son essentiel dynamisme. Et si l'ouïe fut le sens de l'ébranlement avant d'être celui de la sonorité, ce l'ébranlement se trouvait déjà donnée la forme même de la sonorité, cette pure durée qui la prédestinait à l'art du temps.*“

^{8a} S. 239.

⁹ Brelet, a. a. O., S. 13.

¹⁰ H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926; ders., *Zeit und Musik*, 4. Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1931, S. 216—231; ders., *Musikhören*, Frankfurt/M. 1952; G. Becking, *Der musikalische Rhythmus als Erkennungsquelle*, Augsburg 1928; E. Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin 1931; F. Blume, *Fortspinnung und Entwicklung*, Jb. Peters, 1929; F. Dietrich, *Musik und Zeit*, Kassel 1933; K. Westphal, *Der Begriff der musikalischen Form in der Wiener Klassik*, Leipzig 1935; H. Federhofer, *Beiträge zur musikalischen Gestaltanalyse*, Graz 1950; J. Müller-Blattau, *Gestaltung — Umgestaltung, Studien zur Geschichte der*

Musiklexikons (1955) ein eigenes Stichwort „Zeit“ aufgenommen hat. F. Brenn nennt „das Verhältnis der Stile zur ‚Zeit‘ und ihrer Gestaltung ein schwieriges Arbeitsfeld kommender Untersuchungen“, das wesentliche Aufschlüsse verspreche¹¹. Indessen stößt das Bestreben, die historische und systematische Musikforschung mit der Einsicht in die Zeitförmigkeit der Musik zu durchdringen, auf Schwierigkeiten. Diese liegen namentlich darin begründet, daß Wissenschaft dazu neigt, hörbar Zeitliches als Gegen-Stand zu betrachten, und daß räumliche Gegenstände für den Betrachter sinnfälliger sind als zeitliche Vorgänge und darum als Anschauungsmodelle für diese dienen. Dazu kommt, daß man oft Vorbildern aus Kunst- und Literaturgeschichte folgt, ohne die der Musikwissenschaft aufgegebene Eigenart entschieden auszuprägen.

„La terminologie musicale abonde en métaphores spatiales“¹². Wir sprechen von Linien und Kurven, vom Intervall als Oberbegriff zu Schritt und Sprung, von horizontaler und vertikaler Hörweise. Dabei durchdenken wir den Sachverhalt manchmal so wenig, daß wir den Gegensatz von Homophonie und Polyphonie mit dem von vertikalem und horizontalem Denken gleichsetzen, als sei eine Folge von Akkordkadenzen mit Auflösungen und Vorhalten „vertikal“; wir vergleichen die Melodie mit dem Akkord, anstatt den einzelnen Ton mit dem Akkord und die Melodie mit der Akkordfolge zu vergleichen¹³. Ferner verführt die Betrachtung des Notenbildes leicht zu schiefer Perspektive. Das Notenbild stellt Zeitfolge und Gleichzeitigkeit als räumliches Neben- und Übereinander dar; dies „erleichtert die Betrachtung des Musikwerkes, doch muß der Notenleser sich immer wieder vergegenwärtigen, daß hier die in Wirklichkeit auf uns zukommende Musik eigentlich nur ‚von der Seite gesehen wird‘“¹⁴. Aber auch der Begriff der Werkbetrachtung ist heikel, wenn man ihn auf Vorgänge anwendet, die nicht eigentlich betrachtet, sondern gehört und mitvollzogen werden wollen¹⁵. Statt echte Zeit- und Hörerlebnisse gedanklich zu klären, bleibt die Analyse oft im Besehen des Notenbildes stecken. Desgleichen denken wir in der Erörterung des Gehaltes und Hintergrundes manchmal merkwürdig unzeitlich, z. B. wenn wir die Musik als Symbol des gleichbleibenden Kosmos rühmen. Bei einem Ästhetiker wie Paul Moos wird das Zeitliche in der Musik von anderen Vorstellungen überschattet. Gegen Moriz Carriere betont er, es sei einseitig, „den Nachdruck auf den zeitlichen Verlauf der Musik“ zu legen; dieser sei „sozusagen eine Zufälligkeit, welcher der ideale Gehalt als solcher nicht unterworfen bleibt“¹⁶.

*

Variation, Stuttgart 1950; C. Sachs, *Rhythm and Tempo*, London 1953; F. Brenn, *Form in der Musik*, Freiburg/Schweiz, 1953; F. Blume und J. Müller-Blattau, MGG, Art. Form; W. Gurlitt, *Form in der Musik als Zeitgestaltung* (Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der geistes- und sozialwissenschaftlichen Klasse, Mainz 1954 Nr. 13, S. 651–677); H. J. Moser, *Musikästhetik*, Sammlung Götschen 344, Berlin 1953, S. 31–36; A. Briner, *Der Wandel der Musik als Zeit-Kunst*, Zürich 1955 (LIE 12 390).

¹¹ a. a. O., S. 47.

¹² Brelet, a. a. O., S. 90.

¹³ Vgl. dazu Wiora, *Zwischen Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit*, Festschrift Max Schneider, Leipzig 1955, S. 321.

¹⁴ Moser, *Musiklexikon* 4/1955, S. 357. S. a. Brelet, S. 104: „La musique spatialisée, transcrite en schémas spatiaux, si fidèle soit cette transcription, ce ne sera jamais la musique que l'on entend, la seule réelle“, s. ferner S. 21: „Il est même intéressant de noter qu'il y a contradiction et incompatibilité entre l'audition de l'œuvre musicale et sa vision sur la partition: lire la musique empêche de bien entendre et de bien jouer. Or c'est que le temps spatialisé et représenté de l'œuvre écrite fait obstacle au temps vécu de la musique vivante.“

¹⁵ Vgl. meinen Vortrag *Die Werkbetrachtung und das Innere des musikalischen Kunstwerkes*, Institut für Neue Musik und Musikerziehung, Arbeitstagung Lindau 1955, S. 35–46.

¹⁶ P. Moos, *Die Philosophie der Musik*, Stuttgart-Berlin-Leipzig 2/1922, S. 307.

Die Besinnung auf das Wesen der Musik als Zeitkunst erhält jedoch von zwei Seiten starke Förderung: von der französischen Musikästhetik und von der phänomenologischen Forschung seit Edmund Husserl.

Die französische Musikästhetik hat, im Anschluß an Henri Bergson und zugleich im Gegensatz zu ihm, den Begriff der musikalischen Zeit zu einem Mittelpunkt der Erörterung gemacht. Neben G. Brelet¹⁷ ist hier namentlich der in Paris lebende russische Philosoph Pierre Souvtchinsky zu nennen¹⁸, auf den Igor Strawinsky hinweist¹⁹. Strawinsky betont, daß „dieses Problem der Zeit in der Musik von größter Bedeutung“ sei. Seine bekannten Sätze über ontologische und psychologische Zeit sind aus dem Ideenkreis der französisch-russischen Musikästhetik zu verstehen. Zitiert man sie fern von diesem Sinn-Zusammenhang als selbständige Denksprüche, dann erscheinen sie als unscharf und mißverständlich. Was meint Strawinsky z. B. mit dem Satz, daß die Musik uns zu dem Zweck gegeben sei, zwischen dem Menschen und der Zeit eine Ordnung zu setzen? Diesem Zweck dienen doch auch Uhren und Terminkalender. Also kommt es darauf an, genauer zu bestimmen, was hier die Wörter Zeit und Ordnung bedeuten und worin die besondere Leistung der Musik im Unterschied zu anderen Einrichtungen, welche die Zeit ordnen sollen, besteht.

Es gehört zu den großen Vorzügen des Werkes von Gisèle Brelet, daß sie ein reiches Erbe abendländischer, zumal deutscher Ästhetik, an dem die meisten Musikforscher vorübergehen, übernimmt und weiterentwickelt. Fruchtbar ist ihre kritische Auseinandersetzung mit irrationalistischen Theorien, die jede zeitliche Ordnung als Verräumlichung der ihrem Wesen nach irrationalen Zeit ansehen und den Kern der Musik einseitig im irrationalen Drängen und Kräftespiel suchen²⁰. Bewunderungswürdig verbindet sie philosophisches Nachdenken mit reicher praktischer Erfahrung in der künstlerischen Ausführung alter und neuer Musik. Dagegen liegen Grenzen ihres Werkes an den Stellen, wo sie an Erkenntnissen der Musikgeschichte und Vergleichenden Musikwissenschaft vorübergeht²¹, sowie in der Verknüpfung von Wissenschaft und Metaphysik. Zwar wendet sie sich scharf gegen jene spekulative Metaphysik, wie sie Schopenhauer und Bergson von außen in die Musik hinein getragen haben²². Aber auch sie selbst entwickelt eine Metaphysik, ohne sie von wissenschaftlicher Erkenntnis zu trennen. Diese Philosophie sei im Wesen der Musik verborgen und aus ihr zu ergründen²³. Enthusiastisch rühmt G. Brelet die Musik als einen Himmel inmitten der Erde und stellt sie, ähnlich wie Schopenhauer, auf

¹⁷ S. a. ihre Bücher *Esthétique et Création Musicale*, Paris 1947, und *L'Interprétation Créatrice*, Paris 1951.

¹⁸ *La Notion de Temps et la Musique*, Revue musicale 1939, S. 312. „Le problème de temps est essentiellement relié à la définition des catégories primaires dans la musique“.

¹⁹ *Musikalische Poetik*, Deutsche Übersetzung, Mainz o. J., S. 22 f.

²⁰ „L'ordre temporel ne manifeste nullement l'intrusion de l'espace dans le temps . . . Le temps musical est une réfutation décisive de la durée bergsonienne“ (a. a. O. S. 48).

²¹ z. B. S. 125 oder 486. Bezeichnend ist, wie wenige musikwissenschaftliche Zeitschriften in der Übersicht auf S. 790 genannt sind.

²² „De cette fâcheuse sujétion de la musique à une métaphysique qui la mutile et la fausse, Schopenhauer nous offre un bon exemple“ (S. 39). „Loin d'interroger la musique en toute objectivité, Bergson la contraint à témoigner en faveur de la durée pure“ (S. 47). „On saisit . . . comment l'a priori métaphysique vient déformer les données les plus élémentaires de l'expérience musicale“ (S. 50).

²³ „A ces métaphysiques transcendantes, il est juste d'opposer et de préférer l'idée d'une esthétique autonome expliquant la musique par elle-même, sans secours extérieur. Mais cette esthétique autonome ne peut à son tour se construire que sur la base de cette métaphysique immanente que nous proposons, métaphysique qui découvre au fond de la musique le temps musical auquel se suspendent ses règles techniques et qui est la raison dernière de son autonomie et de sa suffisance“ (S. 56).

den ersten Platz unter den Künsten²⁴. „*Le son est création de l'homme, et de même le temps vrai. Vivre dans le temps musical, c'est oublier la vie utilitaire et accéder à une vie divine où la pensée librement contemple les actes par lesquels, façonnant le temps, elle se façonne elle-même, rencontre le temps vrai en créant un temps qui l'exprime*“²⁵. Damit hängt zusammen, daß hier die Begriffe „*temps*“ und „*durée*“ sehr viel mehr umfassen als die reine Dimension der Zeit mit ihrem Fließen aus der Zukunft über das Jetzt in die Vergangenheit. Ähnlich wie im Mythos, bei Bergson und anderen Dichtern und Denkern, wird Zeit zugleich als Urkraft und Tätigkeit verstanden: „*Le temps, au sens plein, est activité . . . Le temps musical apparaît comme le mobile profond et la source secrète de la création musicale . . . (il) est la substance même de la musique*“²⁶.

Um hier zur Klarheit zu gelangen, ist der musikwissenschaftlichen Grundlagenforschung jene phänomenologische Analyse der Zeit willkommen, zu der namentlich E. Husserl, J. Volkelt, M. Heidegger, R. Ingarden, N. Hartmann und H. Conrad-Martius beigetragen haben²⁷. Diese Analyse unterscheidet grundsätzlich die Eigenschaften der Zeit selbst von denen der Kräfte, Vorgänge und Gebilde in der Zeit. Die Autoren, welche freigebig grundverschiedene Zeiten angenommen haben: die des mechanischen Geschehens, des Bewußtseinsstromes, des Dramas, der Musik usf., haben „*der Zeit irrig zugeschrieben, was den besonderen zeiterfüllenden Geschehnissen zukommt*“²⁸. Die allgemeinen Strukturen der Realzeit und der Anschauungszeit werden auf den verschiedenen Gebieten nur modifiziert, und verschiedenes Verhalten zur Zeit bedeutet noch keinen Unterschied in der Zeit selber. Keineswegs ist z. B. die Zeit zwar in der Realität irreversibel, in der Musik aber umkehrbar²⁹; daß die Zeit weiterfließt, ist vielmehr die Voraussetzung dafür, daß ein Thema in umgekehrter Reihenfolge der Töne ablaufen oder daß es wiederkehren kann. Auch ist die Zeit nicht aufgehoben, wenn etwa eine Pause eintritt oder wenn sich im Klange nichts verändert³⁰. Leerlauf, Dauer, Zwischenzeit — das bedeutet nicht, daß die Zeit selbst aufhört zu fließen, sondern daß in ihr weniger geschieht³¹. Zudem kann uns gerade dann, wenn die Zeit nicht durch reich wechselndes Geschehen erfüllt wird, das elementare Wesen des Zeitflusses um so sinnfälliger werden.

Phänomenologische Forschung versucht, die Gegebenheiten diesseits von Theorien und Spekulationen sachlich zu beschreiben. Sie sucht schlichteste Tatsachen, die so selbstverständlich sind, daß wir sie nicht beachten und darum zugunsten von Theoremen übergehen, ins Bewußtsein zu bringen, z. B. worin die „*Dauer*“, das „*Nacheinander*“ und die „*Gleichzeitigkeit*“ bestehen. Sie beschreibt die Zeit als den unveränderlichen, gleichförmigen, universalen Strom, als „*die schicksalhaft anmutende Unabänderlichkeit des Flusses*“. Sie zeigt, wie das reale Jetzt unaufhaltsam in die

²⁴ a. a. O. S. 33

²⁵ a. a. O. S. 425; s. a. 718 u. ö.

²⁶ S. 52, 57, 212.

²⁷ J. Volkelt, *Phänomenologie und Metaphysik der Zeit*, München 1925; E. Husserl, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, hrsg. v. M. Heidegger, *Jahrbücher für Philosophie und phänomenologische Forschung* 9, 1928, S. 367—490; M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 7/1953; R. Ingarden, *Das literarische Kunstwerk*, Halle 1931; N. Hartmann, *Philosophie der Natur*, Berlin 1950, ders., *Ästhetik*, Berlin 1953; H. Conrad-Martius, *Die Zeit*, München 1954.

²⁸ Hartmann, *Philosophie der Natur*, S. 59 ff.

²⁹ Brelet a. a. O. S. 427.

³⁰ Vgl. Brenn, a. a. O. S. 9.

³¹ Vgl. auch O. Becker, *Jahrbücher für Phänomenologie*, VI, 437.

Zukunft vorrückt und wie Vergehendes sich gleichwohl im Gegenwärtigen erhält³². Es ist z. B. kein überzeitliches Element — wie man gesagt hat—, wenn wir ein Thema noch im Ohr haben, das soeben verklungen ist, sondern dergleichen gehört durchaus zur Beschaffenheit der Zeitwahrnehmung. Wohl in den meisten Fällen, wo man von Zeitlosigkeit oder von Zusammenfassung der sukzessiven Formteile zu einem simultanen Formganzen spricht, handelt es sich in Wahrheit um zeitliche Strukturen, die man sich nur nicht klargemacht hat.

Nur in wechselseitiger Erhellung philosophischer, psychologischer und musikwissenschaftlicher Untersuchungen wird es gelingen, das Verhältnis der musikalischen zu den allgemeinen Strukturen der Zeit und zu denen des Bewußtseins, der Geschichte, des Dramas so weit zu klären, wie es wissenschaftlichem Erkennen möglich ist. Es geht dabei nicht nur darum, die eine mit der anderen Struktur zu vergleichen, sondern auch aufzuzeigen, wie die eine von der anderen abhängt. Indem wir Musik hören, ist die reale Zeit nicht aufgehoben; wenn wir in die Sonderwelt absoluter Musik eingetaucht sind, geht sie gleichwohl weiter und fundiert den Verlauf der Musik und des Hörens. In seiner posthum erschienenen Ästhetik hat N. Hartmann die philosophische Seite der Aufgabe bezeichnet: „Das ganze Zeitverhältnis in der Musik ist nur auf Grund einer genauen Kategorialanalyse der Zeit erfassbar, und zwar sowohl der Realzeit als auch der Anschauungszeit, wobei deren Gegensatz in Struktur und Seinsweise klar herausgearbeitet sein muß“ (S. 118).

Die musikwissenschaftliche Grundlagenforschung hat von ihrer Seite her an dieser Aufgabe mitzuwirken. Die folgenden Hinweise mögen dazu beitragen, einige Begriffe mit neuer Ursprünglichkeit zu erfassen und für die historische Forschung fruchtbar zu machen. Wir werden uns dabei auf einige Fragen beschränken und andere (z. B. die Probleme der Zeitmessung und der musikalischen Analogien zur Geometrie) bei anderer Gelegenheit erörtern.

*

Wenn Kinder eine Singzeile viele Male wiederholen, so kann sich ihr Gesang über eine ebenso lange Zeit erstrecken wie eine Bachsche Fuge, aber diese „Erstreckung“ ist nicht „Gestaltung“. Die Zahl der Wiederholungen ist zufällig; die Kinder singen, bis sie müde sind oder bis der Text zu Ende geht. Dagegen ist die Fuge ein Beispiel hoher Zeit-Kunst. Ihr Gesamtverlauf bildet ein durchgestaltetes Ganzes; sie erfüllt einen „Zeitplan“, der vom Ausführenden befolgt sein will; sie verlangt von diesem z. B. „Zeitökonomie“ im Zurückhalten vor einer Steigerung. Die Komposition fordert vom Hörer die Mühe, das jeweils Verklingende zu behalten, dem Kommenden entgegenzulauschen, das Formgerüst herauszuhören und so aus den vorüberziehenden Klängen den übergreifenden Zusammenhang zu verstehen.

Das sind zwei Pole im Ausmaß musikalischer Zeitgestaltung. Dem einen Pol stehen Erscheinungen wie das Potpourri und das Glockengeläut nahe; der Gesamtverlauf ist eine „Und-Reihe“ oder ein „stationäres Kreisen im Klang“. Wenn in Litanei und Strophenlied eine Melodie wiederholt wird, so waltet nicht Wiederholung als „Konstruktionsprinzip“. Zum Gegenpol gehören einerseits wirkliche „Zeit-Konstruktionen“, z. B. künstliche Kanons mit Krebsgang, mit Gleichzeitigkeit im ver-

³² S. bes. die Kategorialanalyse der Zeit in Hartmanns *Philosophie der Natur*, S. 136—215.

schiedenen Zeitmaß, mit Augmentation und Diminution (die man mit Zeitlupe und Zeitraffer vergleichen möge); andererseits gehören dazu durchgestaltete zyklische Werke vom Ausmaß der Messen Josquins oder der Symphonien Bruckners. Zwischen den Polen aber dehnt sich eine unabsehbare Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten „partieller Zeitgestaltung“, z. B. formlose Zyklen aus wohlgeformten Arien.

Arten mehr oder weniger durchgeführter Zeitgestaltung gehen ineinander über: Aus freien Tanzfolgen entwickelt sich die Suite; von Freiheiten des Tempos führt ein Weg zu genauer Festlegung in Metronomzahlen und Angaben der Dauer nach Minuten und Sekunden (wie bei Bartók); zwanglose bildet sich zu präziser Gleichzeitigkeit: harmonische Mehrstimmigkeit, Orchesterdisziplin im 18. Jahrhundert, Coup d'archet, Parademarsch usf. Im Unterschied zum simultanen Nebeneinander von Körpern im Raum gehört Gleichzeitigkeit der Musik durchaus zur Zeitgestaltung. Daß zwei Pianisten ein präzises Zusammenspiel fertigbringen, ist ein ganz anderes Phänomen als das „gleichzeitige“ Dastehen zweier Nachbarhäuser.

Auf der anderen Seite wandeln sich straffere zu lockeren Formen, z. B. die Symphonie in Osteuropa oder die Harmonik im Impressionismus. Absichtsvoll verzichtet man auf die Gestaltung längerer Strecken in aphoristischen Werken Neuer Musik. Keineswegs kann möglichst strenge Zeitgestaltung als allgemein gültiges Leitbild gelten. Zumal als Gegengewicht gegen den „Zeitdruck“ der heutigen Arbeitswelt erscheinen „Ferien von Zeit- und Freizeitgestaltung“ heilsam. Das Musizieren als freies Spiel ohne festes Programm hat neben Symphonien und Fugen bleibenden Wert. Als erholsamer Jux wird alogisches Stückwerk im Quodlibet gepflegt.

Zum anderen aber bleiben locker gefügte Formen auch darum sinnvoll, weil Laien den größeren Verlaufsstrukturen zumeist nicht gewachsen sind und eine Symphonie teilweise wie ein Potpourri aus schönen Melodien hören. Im klassischen Sonatenzyklus und anderen Gattungen, die sich an ein soziologisch mehrschichtiges Publikum wenden, werden solche „Kurzstreckenhörer“ mitberücksichtigt. So große Kunstwerke die Opern und Sinfonien Mozarts sind, so vermögen sie gleichwohl auch kurzweilig zu divertieren.

Während sich ein Bild als Ganzes sinnlich darbietet, so daß der Betrachter es in einem Augenblick zu erfassen vermag und das Auge beliebig lange auf dem Ganzen ruhen kann, erklingt in einem Musikstück jeweils nur eine Stelle. Am Ablauf eines Magnetophonbandes läßt sich anschaulich machen, wie sich das Musikstück abwickelt und eine Stelle nach der anderen den Zeitpunkt „Jetzt“ passiert, an dem sie erklingt. Doch ist der Vergleich insofern einseitig, als gerade das Jetzt nicht stillsteht, sondern in die Zukunft rückt. Beide Aspekte sind zusammenzufassen: Wenn man ein Klavierstück spielt, rückt die gefürchtete schwierige Passage immer näher heran oder, anders gesehen, man selber kommt dieser Stelle immer näher. Für passiv-gelassene Musik mag der erste Aspekt angemessen sein, für drängende oder strebende der zweite.

Im Hören bildet das Jetzt nicht einen unausgedehnten „Zeitpunkt“, sondern eine „Zeitspanne“. Ein kurzes Motiv wird, wie eine Geste, in seiner ganzen Erstreckung als sinnlich-gegenwärtig wahrgenommen. Zudem verschwindet die soeben verklungene Stelle nicht spurlos, sondern wird eine Weile „behalten“ und versinkt

erst allmählich in das Dunkel der Vergangenheit; besonders Husserl hat diese Retention analysiert und dabei die Musik als Beispiel herangezogen. Dazu kommt als drittes die „erweiterte Gegenwart“ im Auffassen einer Zeitgestalt von der Art einer Melodie: *„Die ganze Melodie erscheint als gegenwärtig, solange sie noch erklingt, solange noch zu ihr gehörige, in einem Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen. Vergangen ist sie erst, nachdem der letzte Ton dahin ist“*³³. Aus dieser allgemeinen Struktur des zeitlichen Hörens ergeben sich Folgerungen für Musikgeschichte und Musiksoziologie. So erklärt sich etwa, daß Laien, die in sinnlichem Hören befangen bleiben, Melodien oft ganz leicht als Verlaufsgestalten erfassen, während sie größere Zusammenhänge, die geschulte Musikalität erfordern, nicht als solche zu erkennen vermögen.

Ferner ergibt sich daraus, daß kleine und große, kurze und lange Formen der Musik nur in mancher Hinsicht „gleichen Gesetzen unterstehen“ und im Laufe der Musikgeschichte einen wesentlich verschiedenen Werdegang durchgemacht haben. Durch verschiedene Erfüllung der Präsenzzeit und erweiterten Gegenwart unterscheiden sich kurz- und langzügige Melodik.

Wie verklingende Stellen behalten werden und nachwirken, so „gewärtigt“ man heranrückende, bevor sie ertönen. Man erwartet sie und *„schwingt sich in sie ein“*. Dabei ist der ausführende Musiker gewöhnlich stärker auf das Kommende eingestellt als der Hörer und geht ihm zeitlich voraus. Ferner besteht ein Unterschied darin, ob man ein Werk schon kennt oder ob es einem neu ist. Im ersten Fall erinnert man sich an das Kommende und verbindet so im Bewußtsein Vergangenheit und Gegenwart. Im zweiten Fall hängt das ahnende Voraushören sowohl von der Folgerichtigkeit der betreffenden Musik wie von der Musikalität des Hörers ab, nicht zuletzt aber auch von seiner Vertrautheit mit Stil und Gattung des Werkes. Eine Musik wird in dem Maße schlechter vorausgehört und damit schlechter verstanden, als ihre Gattung in der Hörschaft nicht lebendig ist.

Die geschichtlichen Stile legen verschieden großes Gewicht auf das Auskosten des Jetzt, das Behalten des Verklingenden und die Hinwendung zum Kommenden. Aus der Analyse der Zeit ergibt sich ein besseres Sachverständnis für die von G. Becking und anderen Forschern dargestellten Typen und Personalstile, z. B. den Unterschied zwischen den Hauptthemen von Mozarts g-moll- und Beethovens c-moll-Sinfonie oder zwischen gegenwartsseligen Melodien Schuberts und vorwärtsdrängenden, entwicklungsfähigen, keimkräftigen Themen bei Beethoven. Andererseits ist von hier aus die Verschiedenheit im Charakter der aufeinanderfolgenden Themen eines und desselben Werkes zu verstehen, z. B. in vielen Sonatensätzen die Richtung auf die Zukunft im ersten Thema, die Betonung der Gegenwart im zweiten, das Ausklingen, Nachfolgen oder Resumieren in Epilog und Coda.

*

Die Abschnitte eines Musikwerkes sind über eine Zeitstrecke verteilt. Sinnlich gegenwärtig bietet sich jeweils nur ein Teil des Gesamtvorganges; niemals erklingt akustisch wahrnehmbar ein Ganzes, immer nur ein Bruchstück. So zeigt sich an Musikwerken besonders deutlich, daß das Ganze „mehr“ ist als die Summe seiner

³³ Husserl, a. a. O. S. 398; vgl. auch den ganzen Abschnitt S. 397 f.

Teile. Das Ganze als Zusammenhang mit Gestaltqualitäten geht nicht in der Reihe einzelner Klänge auf, sondern kommt nur mittelbar in ihnen und durch sie hindurch zur Erscheinung. Wie aber ist das möglich? Wie kommt es zustande, daß sich im zeitlichen Nacheinander der Klänge mittelbar ein übergreifender Zusammenhang darbietet, und zwar nicht nur über kleine Strecken, sondern über lange Werke, wie Fugen und Symphonien, hin?

Dazu bedarf es offenbar eines zeitumfassenden geistigen Hörens. Der gestaltete Gesamtvorgang kommt dem Hörer durch jene synthetische Tätigkeit zum Bewußtsein, die Carl Maria von Weber, Hugo Riemann, Nicolai Hartmann und andere gerühmt haben. Solche Tätigkeit ist wesentlich komplizierter als die Wahrnehmung des räumlichen Gesamtbildes eines Bauwerks. Aufmerksam lauschend bezieht man das Jetzt und Jetzt und Jetzt aufeinander. Man faßt Teilstrecken zusammen, die im Ablauf der Zeit weit voneinander entfernt erklingen. Man behält nicht nur das soeben Erklungene, sondern bewahrt auch weiter Zurückliegendes und erkennt es in Durchführung und Reprise wieder. Man erwartet andererseits, daß das Stück etwa soundso weitergehen wird, und vermag daher zu erleben, was nur dem Erwartungsvollen widerfährt: Bestätigungen und Überraschungen. Indem man die jeweils erklingende Stelle auf das Ganze bezieht, faßt man sie etwa als Anfang der Durchführung oder Eintritt der Reprise auf; man hat ein Bewußtsein, an welcher Stelle des Ganzen man sich befindet.

Infolge der Schwierigkeit solchen Hörens kommt die volle Erfassung und damit die volle Erscheinung musikalischer Zeitstrukturen nur unter günstigen Umständen zustande. Es hängt von der Musikalität der Hörenden, aber auch von der Faßlichkeit des Werkes ab, ob dieses nur als Folge von Klangimpressionen vorbeirauscht oder sich als lebensvolles Zeit- und Tongebäude verwirklicht. Wenn es aber zum Gesetz des Kunstwerks gehört, zu angemessener Verwirklichung da zu sein, dann handelt der Komponist gegen das ihm aufgegebene Gesetz, wenn er die ganze Last der Synthese dem Hörer auflädt³⁴. Er muß vielmehr die Komposition so gestalten, daß die zeitlichen Strukturen bei normaler Hörleistung erfassbar werden. Sonst gleicht er einem Architekten, der keine Häuser fertigbringt, die wirklich stehen. Es gehört zu seiner Aufgabe als Schöpfer von Zeitkunstwerken, das Werk bis in Einzelheiten so zu formen, daß im Hörer das zeitumspannende Gesamtverständnis und damit das Tongebäude als konkrete Wirklichkeit zustandekommen kann.

Wie kann er das erreichen? Welches sind die objektiven Eigenschaften faßlicher Zeitstrukturen in der Musik? Offenbar können und müssen hier verschiedene Komponenten zusammentreffen: homogene Stetigkeit, klare Gliederung mit Gruppierung der Teile zu Unterganzen, ausgeprägte Zentrierung u. a. Welche dieser Komponenten jeweils ausgewertet werden und welche nicht, darin unterscheiden sich die Stile, z. B. die verschiedenen Gestaltungsweisen Handels und Mozarts, des Mittelalters und des 19. Jahrhunderts. Nur auf einige Faktoren möchte ich kurz hinweisen.

Ein erster ist die Repräsentation eines umfangreichen Ganzen durch einen kurzen, hervorragenden Teil. Wie ein Titel, so kann ein musikalisches „Thema“ die Kraft

³⁴ S. dazu auch meinen Beitrag *Die Stellung des Komponisten zwischen dem Gesetz des Kunstwerks und dem Anspruch der Mitwelt* in der demnächst erscheinenden Festschrift für Hans Mersmann.

entwickeln, ein Ganzes oder Teilganzes (z. B. den betreffenden Satz einer Symphonie) zum Bewußtsein zu bringen. Indem es erstmals und wieder erklingt, bringt es einen Hinweis auf das Ganze mit sich; auch repräsentiert es über die Aufführung hinaus das Werk im Gedächtnis. Dies vermag es um so mehr, je stärker es sich durch Prägnanz der Gestalt und mehrfache Wiederholung einprägt; es erfüllt diese Funktion um so weniger, je weniger es Eindruck macht und bei Wiederkehr deutlich wiedererkannt wird. Bewußte Auswertungen der Repräsentation eines Ganzen durch ein Thema sind Resumés oder Zusammenfassungen, z. B. der Rückblick auf die ersten drei Sätze zu Beginn des Schlußsatzes in Beethovens Neunter Symphonie. Aber auch Wagners Leitmotive haben neben anderen Funktionen diese Bedeutung. Ein Thema kann sich als solches schwer durchsetzen und seine Aufgaben für das Zustandekommen der zeitlichen Form schwer erfüllen, wenn es nicht durch Wiederholung im Bewußtsein verfestigt wird. Kehrt es ohne hinreichende Verfestigung und nach gar zu langer Zeit wieder, so wird sich die Wiederkehr vielleicht beim Lesen der Partitur, aber schwerlich beim Hören als das ereignen, was sie sonst zu sein vermag: Rückbeziehung und Umfassung des Zeitverlaufs wie mit einer Klammer.

Zahlreiche Beiträge zur Energetik der Musik haben die Bedeutung von Kraft und Drang für den übergreifenden Zusammenhang dargestellt. Dabei sind aber von psychisch-subjektiven Impulsen und Strebungen diejenigen Spannungen zu unterscheiden, die sich „objektiv“ aus dem Logos der Musik ergeben. Zur tonalen, melodischen, rhythmischen Struktur gehört sachgegebene Finalität. Dissonanzen „verlangen“ nach Auflösung, melodische Sprünge aufwärts ziehen Schrittfolgen in Gegenrichtung nach sich, bei Störung des rhythmischen Pulsierens stellt sich das Bedürfnis nach Wiederherstellung des Gleichgewichts ein. Durch Stauung der Kräfte und Verzögerung des Ausgleichs kommt es zu komplexen Spannungs- und Lösungsfolgen, die weite Zeitstrecken in Anspruch nehmen. Eine sachgegebene Grundtendenz zur Rückkehr in den Anfang oder Mittelpunkt, der zentripetale Zug im Wesen der Musik, führt zur Wiederkehr der anfänglichen Tonart in Modulationsplänen, des ersten Teilsatzes am Schluß von Bogenformen und zu ähnlichen Anlagen. Dazu kommt das Bedürfnis nach Ausgleich von Gegensätzen und nicht zuletzt das sachgegebene Streben nach Entfaltung dessen, was potentiell in einem Motiv oder Thema angelegt ist. Daß hier Analogien zum Finalnexus im organischen Werden sowie zur Problemgeschichte und historischen Dialektik bestehen, liegt auf der Hand; aber es kommt darauf an, das Eigentümliche der Musik herauszustellen.

Im Anschluß an Heinrich Schenker hat besonders H. Federhofer nachdrücklich auf die Bedeutung von „Gerüsten“ für die musikalische Zeitgestaltung hingewiesen. Viele Werke und Abschnitte gestalten Kernvorgänge aus und profitieren von deren leicht faßlicher, oft sinnfällig-einfacher Form. Die Kerngestalten können bestimmte Melodien sein, die koloriert oder von anderen Stimmen begleitet werden, oder prägnante Tonfolgen allgemeiner Art, z. B. Tonleiterausschnitte, welche die Kerntöne eines melodischen Verlaufs verbinden. Es sind ferner Akkordfolgen und harmonische Prozesse (Kadenzen, Kernsätze usw.), aber auch rhythmische Gestalten, Modulationspläne u. a. Die Leistung des Hörens und der Analyse solcher Musik

besteht nicht eigentlich im Reduzieren, sondern darin, die Kerngestalt, das Rückgrat herauszuhören und den Gesamtverlauf als Ausgestaltung zu verstehen.

Die verwendeten Gerüste sind dem Hörer meist schon vorher bekannt. Damit ist eine weitere Grundlage der Musik als architektonischer Zeitkunst berührt: die Anlehnung an Gattungen, Formtypen und anderes Gemeingut. Kennt der Hörer usuell oder theoretisch die Gattung eines ihm bisher unbekanntes Werks, so besitzt er Anschauungsmodelle und Hinsichten, auf die er achten und anhören kann. Er hört das Werk „als“ Rondo oder „als“ Sonate und bringt ein Verständnis für das Typische im Formverlauf bereits mit. Zugleich aber bringt er auch die Voraussetzungen dafür mit, Abweichungen von der normalen Formanlage dieser Gattung zu bemerken und damit das Neue und Individuelle des betreffenden Werks zu erfassen. Darum setzt der Komponist den Hörer und sich selbst von vornherein in einen ungünstigen Stand, wenn er überhaupt keiner Gattung folgt. Ferner erschwert er das Formverständnis, wenn er das Werk nicht nach einer Gattung benennt und damit die entsprechende Hördisposition nicht von vornherein hervorruft, sondern einen unbestimmten Titel, wie Musik für Streicher, wählt. Dazu kommt die Verwertung typischer Wendungen, die an bestimmten Stellen der Form üblich sind und diese Stellen bezeichnen, so daß sie dem Hörer zur Orientierung darüber verhelfen, ob jetzt z. B. die Exposition zu Ende geht oder schon die Durchführung begonnen hat.

In allen Blütezeiten musikalischer Zeitgestaltung haben die Komponisten mehr oder weniger individuell solches Gemeingut abgewandelt, das — wie die Sprache — als Objektiver Geist und zugleich als Hördisposition lebendig war. Jede der großen Epochen hat eigene Gemeinformen der Zeitgestaltung ausgebildet und befolgt. Denkwürdig ist dabei nicht nur die Mannigfaltigkeit, sondern zugleich die Beschränkung der Formtypen. Wieviele Werke und Gattungen halten sich z. B. in der Bach-Zeit an die Formidee: mehrmalige Wiederkehr eines Hauptteiles in verschiedenen Tonarten!

Wo alle diese Komponenten musikalischer Zeitgestaltung fehlen und nicht durch gleich starke ersetzt werden, da kann ein Werk kaum je als Ganzes die Wirklichkeit lebendiger Erscheinung erlangen. Zeitarchitektur wird es dann höchstens für Leser, nicht für Hörer. Die geistigen Bänder, welche die Teilstrecken zu Gliedern eines Gesamtvorganges machen, kommen nicht zustande, und das Kompositum zieht am Hörer als schattenhaftes Stückwerk vorbei.

*

Musikalische Zeitgestaltung ist, wie alle künstlerische Form, transparent. Sie gilt als Symbol für „Zeit“ und „Ewigkeit“ und als Ausdruck des Zeitgefühls der Völker und Epochen. In verschiedenem Sinn bietet sie transmusikalische Gehalte und Ausblicke.

1. Musik ist ein sinnfälliges Anschauungsmuster für Urphänomene und Ordnungen der Zeit. So gilt die prägnante Melodie als Muster einer Verlaufsgestalt. Einschwingen und Ausklang, periodischer Ablauf und motivische Entwicklung, Variation und Wiederkehr des Gleichen lassen sich als Urformen des Werdens überhaupt betrachten. Musik leistet für die Zeit Ähnliches wie Architektur und Ornamentik für den

Raum, und ihre Theorie enthält ein Gegenstück zur Geometrie. Metrik und Rhythmik bilden ein Stück Chronometrie und haben einst zur Gliederung der realen Zeit beigetragen³⁵. Sie zählen und messen diese, ohne sie zu verräumlichen. Hier wie sonst entfaltet Musik einen spezifisch zeitlichen Logos und Ordo³⁶.

In manchen Werken sind Urphänomene nicht unauffällig mitenthalten, sondern gleichsam phänomenologisch herausgestellt, z. B. in Anfängen und Schlüssen bei Bruckner. Solche Musik kann durch Analogien an kosmisches oder historisches Werden gemahnen. Besonders Symphonien bieten Anschauungsmodelle für geschichtliche Vorgänge und Epochen: für Gleichzeitigkeit verschiedener Schichten, Nachahmung und Umbildung von Ideen, Stetigkeit im Kulturwandel usf.³⁷.

2. Die musikalische Zeitgestaltung ist bald diesen, bald jenen Ideen gefolgt. Erhabenes Vorbild feierlichen Strömens oder Schreitens ist von alters her die zyklische Bewegung des Makrokosmos, das Gleichmaß der periodischen Umschwünge am Himmel³⁸. Damit verband sich einst die Gliederung nach heiligen Zahlen, wie der Sieben³⁹ und der Drei (zumal in Tempus perfectum, das die Mensuralnotation durch den geschlossenen Kreis darstellt). Die Neuzeit folgt dem Leitbild der fortschreitenden neben dem der kreisenden Zeit; sie bildet Formen der Entwicklung und des dialektischen Werdens aus und erfüllt die Idee des Spieles drängender Kräfte gemäß der Auffassung vom Weltgrund als „Es“ oder „Willen“. In verschiedenen Abwandlungen wendet sich die Musik von irrationalen Bewegungsarten zum Ideal des präzisen Gleichmaßes: im Mittelalter zur Mensuralmusik wie zur Räderuhr, im 18. Jahrhundert zum orchestralen wie zum militärischen Gleichschritt, im Zeitalter des Jazz und des „Objektivismus“ zu jenem motorischen Rhythmus, der dem Gleichtakt der Maschine entspricht.

3. Musik ist Ausdruck allgemeiner Zeitstrukturen des Menschen. Sein Pulsschlag wurde zum integer valor, sein Gehen ist das mittlere Tempo zwischen Schnell und Langsam, die Periodizität seiner Körperbewegung bestimmt die Rhythmik. Zugleich hängt davon ab, inwieweit Zeitordnungen als unlebendig und enteelt, kompliziert und artifiziell erscheinen⁴⁰. Die musikalische hängt an der leibseelischen Bewegung⁴¹. Sie ist Ausdruck der Zeit als der „*Form des inneren Sinnes*“ (Kant); sie spiegelt zeitliche Ordnungen der Seele und bringt sie in ihrer Reinheit zum Bewußtsein. „*L'expression musicale en sens le plus profond, c'est l'expression des formes pures de la vie temporelle . . . La forme musicale exprime les catégories mêmes par lesquelles l'esprit pense le temps*“⁴².

4. In diesem Rahmen bilden Völker, Epochen und Kulturen verschiedene Stile⁴³. Das andere Verhältnis zur Zeit führt zu lässiger oder aktiver, kurzatmiger oder architektonischer Musik. Umgekehrt tragen Stile der Musik zur Einübung gewünsch-

³⁵ S. z. B. Conrad-Martius, a. a. O. S. 90 f.

³⁶ Vgl. Conrad-Martius, S. 81 f., 84, 91; Brelet, S. 710.

³⁷ S. a. Wiora, *Herders Ideen zur Geschichte der Musik (Im Geiste Herders*, hrsg. v. E. Keyser, Kitzingen 1953), S. 84 f.

³⁸ Zur allgemeinen Bedeutung des „*urgegebenen Zeitmaßes*“ s. u. a. Conrad-Martius, S. 172 ff., 272 u. ö.

³⁹ vgl. *Mf.* IX, 266.

⁴⁰ z. B. oratorische und andere Rhythmen der Kirchenmusik. „variable Metren“, Entmenschlichung zum Maschinentakt. S. a. E. Jünger, *Das Sanduhrbuch*, Frankfurt 1954, 198 u. ö. über die humane Zeit der Sanduhr und die abstrakt-mechanische der Räderuhren.

⁴¹ S. a. Brelet, S. 77 u. ö.

⁴² Brelet, S. 471, 422; s. a. 15, 61, 74, 315, 355, 733 u. a.

⁴³ Vgl. meinen *Europ. Volksgesang*, Köln 1952, S. 8 f. u. a.

ter Verhaltensweisen bei und prägen so ein „Ethos“⁴⁴. Die Ethik stellt planvolle Zurückhaltung dem emotionalen Strohfeuer entgegen; sie zieht Auskosten des Jetzt seinem Überrennen und aktive Zeiterfüllung dem leeren Zeitvertreib vor.

5. Vor der Entmusikalisierung des Tages- und Jahreslaufes war viel Musik an Punkte und Abschnitte der gemeinsamen Zeit gebunden, z. B. Stundenruf der Wächter, Abendsegen, Jahresbrauchtum, Liturgie. Über äußere Zugehörigkeit hinaus nahm sie an Charakter und Stimmung der (noch nicht quantitativ eingeebneten) Zeiten teil. Es bildeten sich Gattungstypen mit der Bewandnis und Aura des Morgendlichen, des Abendsegens, des Introitus usf. Später knüpfte darstellende Musik an solche lebensgebundenen Gattungen an.

6. Mannigfaltige Darstellung des Zeitlichen wurde erst im Stil des differenzierten Werdens und seiner Gestaltung von Entwicklung und Übergang möglich. Dieser epochale Stil, der nicht entfernt in „subjektivistischer Romantik“ und „*temps psychologique*“ aufgeht, bot die Mittel, um Gegensätze, wie jähes Ereignis und allmähliches Wachstum, darzustellen. Dabei erhielten alte Formen der Beharrung neuen Sinn, z. B. Repetition und Bordun als Symbole des Todes bei Schubert.

7. Im ganzen ein Bild der Vergänglichkeit, bietet Musik schließlich Symbole des Ewigseins. Der Vorstellung von Ewigkeit als „stehendes Jetzt“ entsprechen lang ausgehaltene Klänge (z. B. Brahms, *Deutsches Requiem*). An die Idee „Unendlich, Unaufhörlich“, der auch das ewige Licht und Gebet dienen, gemahnt pausenlos stetiger Klangstrom, wie bei Ockeghem und Bach. Für den unendlichen Kreislauf ist der (oft in Kreisform notierte) Zirkelkanon ein Sinnbild. Abgeschiedenheit in tiefer Kontemplation oder Natureinsamkeit und Verklärung, „*als hätt' der Himmel die Erde still geküßt*“, werden als Hereinragen des Ewigen in die Zeit gedeutet.

Viele Autoren verwenden das Prädikat „Ewig“ gar zu freigebig auch für serene Gelassenheit und idyllische Friedlichkeit sowie für dionysischen Rausch und absolute Musik. Doch in Wahrheit ist solche „Zeitentrücktheit“ nur Entrückung des Bewußtseins aus realer Umwelt oder Alltäglichkeit. Auch die intensive Hingabe an den Augenblick bei Debussy und Strawinsky ist nur in einem uneigentlichen Sinn „*éternel présent*“. Noch weniger kann das Begnügen mit kurzen Zeitspannen in schwächeren Formen des „Impressionismus“, des Primitivismus und der punktuellen Musik als „Überwindung der Zeit“ gelten; es ist eher Entzeitlichung oder Zeitentstaltung. Die innere Dynamik des „Materials“ abschaffen, z. B. die Dissonanz in selbständige Klangtupfen oder „*tone clusters*“ umwandeln, heißt den Charakter der Musik als Zeit-Kunst preisgeben.

Nicht „ewig“, aber relativ zeitlos ist z. B. die Tonart einer Melodie im Verhältnis zur Tonfolge oder das Werk im Verhältnis zu seiner Ausführung. Überzeitlich ist das Wesensreich der Musik im Verhältnis zu Werk und Wirklichkeit. Die Urformen des Rhythmus und der Tongestalt sind zwar in ihrem idealen Sein zeitlich; sie gehören einer Idealzeit an, wie die Gebilde der Geometrie einem idealen Raum. Überzeitlich aber ist dieser Logos im Verhältnis zur geschichtlichen Zeit. Für dieses Verhältnis gilt zu Recht, was G. Brelet in anderem Sinne ausführt: „*S'immolant à l'éternel, le temps découvre ses forces positives.*“

⁴⁴ S. a. Brelet, S. 60, 423, 477. Ein Akkord für sich hat kein Ethos, weil er keine menschliche Handlung und Bewegungsgestalt ist; das gilt nicht nur für die Antike.