

in der Militärmusik gebraucht und die auf dem Naturhorn ausgebildeten Hornisten könnten sich die Ventilpraxis anderweitig aneignen. Die musikalisch-kompositorische Entwicklung der folgenden Jahrzehnte entlarvte diese Ansicht nachträglich als Fehleinschätzung. In den 1880er Jahren beklagten prominente Stimmen das Beharren der Conservatoire-Lehre auf dem Naturhorn. Man forderte die Re-Integration der Lehre des Ventilinstruments, wie sie Jean-Baptiste Victor Mohr, Nachfolger Gallays auf der Naturhornprofessur von 1864 bis 1891, möglicherweise noch in seiner Anfangszeit praktizierte. Spiel und Ausbildung auf dem Ventilhorn waren auch nach Meifred in Paris nicht verloren gegangen, wie sich am Beispiel von Henri Jean Garigue und Henri Chaussier zeigen lässt. Beide traten schließlich 1891 vor einer Kommission mit ihren Instrumenten an, um zu beweisen, dass das Ventilhorn wieder in das Lehrangebot aufgenommen werden sollte. Chaussier gewann, doch erhielt nicht er, sondern ein anderer Schüler Mohrs, François Brémond, dessen Nachfolge. Die Wiedereinführung des Ventilhorns vollzog sich langsam und in mehreren Etappen. Nicht alle Aspekte sind bislang restlos erhellt, doch scheint klar, dass Brémond als Spieler wie Pädagoge von Anfang an einen durchgreifenden Wechsel zu einer Spielweise vollzog, die vornehmlich auf offenen Tönen basierte, womit Meifreds ältere Ventilhorntechnik überwunden wurde. 1903 war dieser Prozess mit der offiziellen Beendigung der Naturhornausbildung am Conservatoire beendet.

Snedekers Buch wäre unvollständig, würde es aus den historischen Fakten und Erkenntnissen nicht auch Rückschlüsse auf und Empfehlungen für die heutige Praxis des Naturhornspiels ziehen. Der Verfasser wendet sich gegen erstarrte Standardisierungen historischer Aufführungsweisen von heute und legt eine historisch differenzierte Basis für damals wie heute kontextabhängig individuell zu treffende Entscheidungen vor.

In der kompetenten Zusammenschau unterschiedlicher Perspektiven erschließt Jeffrey Snedekers Buch ein wichtiges, für Musikgeschichte und Musikausbildung gleichermaßen relevantes Kapitel der Entwicklung instrumentaler Praxis und Pädagogik im 19. Jahrhundert. Raum für weitere Forschung und Diskussion besteht nach wie vor; das Buch sollte dazu ermuntern, den Beziehungen zwischen einzelnen Gattungen wie Kompositionen und den instrumentalen Ausführungsmöglichkeiten der Zeit vertieft nachzuspüren.

(Februar 2023)

Klaus Aringer

*FELIX WÖRNER: Konzeptualisierung von Form in Musik. Aspekte von Formvorstellungen tonaler Musik vom 19. bis zum 21. Jahrhundert. Basel: Schwabe Verlag 2022. 431 S., Abb. (Resonanzen. Band 5.)*

Felix Wörners Versuch, die Formtheorien der tonalen Musik in ihrer historischen Aufeinanderfolge zu untersuchen und die dahinterstehenden philosophischen Grundlagen zu belegen, ist in einer Zeit besonders willkommen, in der zwar die Formfrage zu einem der Schwerpunkte des musikwissenschaftlichen Diskurses wieder aufgerückt ist, andererseits aber die Geschichte und die Implikationen der verwendeten Begriffe meistens im Schatten bleiben. Bei vieler musiktheoretischer Literatur aus dem angelsächsischen Sprachraum, die die Bedeutung der musikalischen Form nach Jahrzehnten der Vergessenheit jetzt hervorhebt, erscheint etwa die Zeit zwischen Adolf Bernhard Marx und Arnold Schönberg als ein Vakuum, dessen Ursachen ungeklärt bleiben. Zu den Vorteilen von Wörners Rekonstruktion gehört nun eben, die Geschichte der Formenlehre als einen kontinuierlichen, obgleich sich immer wieder verzweigenden Prozess dargestellt zu haben. Ausgehend von Koch und Marx findet die Darstellung wichtige

Etappen in den Schriften von Johann Christian Lobe, Ernst Friedrich Richter, August Reissmann, Hugo Riemann, Hugo Leichtentritt, Ernst Kurth, Hans Mersmann und Karl Blessinger. Manchmal berührt das Buch die Grenzen zur post-tonalen Musik und der Leser gewinnt dort den Eindruck, dass die Wandlung der Formkonzepte im 20. Jahrhundert von den kompositorischen Erfahrungen derselben Phase mitbestimmt wurde; oder, um es allgemeiner zu fassen, dass die Musiktheoretiker immer mit ihrem Zeitgeist und ihrem kulturellen Milieu eng verbunden sind.

Allerdings ist der primäre Bezugspunkt des Buches der philosophische Horizont der Musiktheorie. Wörner bespricht scharfsinnig und konsequent die verschiedenen Denktraditionen, die in der Terminologie oder den Argumentationen der Musiktheoretiker Spuren hinterlassen haben: deutschen Idealismus, formalistische Ästhetik, Gestaltpsychologie, Phänomenologie. Der Ausstrahlung der letzteren ist ein aufschlussreiches Kapitel (S. 265–319) gewidmet; und der Fall ist besonders interessant, weil die Wirkung eher auf indirekte Weise und durch etliche Vermittlungen erfolgt ist. Die Bedeutung des phänomenologischen Ansatzes für die Bewertung von Kunstwerken gab in den ersten beiden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts zu einer regen Diskussion Anlass, zu dem Musikwissenschaftler wie Paul Bekker und Hans Mersmann beitrugen. Es geht hier nicht um die Anwendung von irgendeinem Theorem Edmund Husserls auf musikalische Erscheinungen. Phänomenologie galt vielmehr als ein Kennwort, dessen erstes Ziel war, den Abstand von psychologischer Ästhetik und musikalischer Hermeneutik zu markieren; bei aller Unterschiede trafen sich die Autoren (dazu gehören auch August Halm und Herbert Eimert) im Versuch, allgemeine und verbindliche Gesetze für die Musik insgesamt auszuarbeiten. Nicht mehr der Inhalt (wie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts), sondern die Materie

stellte das Gegenüber der Form dar. So erstreckt Mersmann den Blick auf alle Phasen der westlichen Musikgeschichte, um komparativ grundlegende Typen von Bewegung aufzuklären, denn Musik sei „Erscheinung in der Zeit“ (S. 300). Husserls Verständnis von Ton und Melodie als „Zeitobjekten“ (S. 266f.) hat zumindest ein Klima geschaffen, das die verschiedenen Vorstellungen einer dynamischen Form beeinflusste, die in diesen ersten Jahrzehnten prominent wurden. In dieser Perspektive ist es nicht überraschend, dass Wörner auch die Analysen Heinrich Schenkers auf die phänomenologische Betrachtung von Musik bezieht. Diese historische Kontextualisierung, wenn sie auch zunächst forciert erscheinen mag, hilft, ein Mythos niederzureißen: dass Schenker die Formfrage ausgeklammert habe, dass seine räumlich konzipierten Graphiken die zeitliche Entfaltung der musikalischen Struktur verdrängt hätten; geht man seine Schriften durch, wird im Gegenteil sein Interesse für diesen entscheidenden Aspekt des „organischen Zusammenhangs“ (S. 317) überschaubar, obwohl sein Argwohn gegenüber der Terminologie und den Vorgehensweisen der Formenlehre mit den Jahren zunahm.

Der Abschnitt über die phänomenologische Betrachtung von Musik ist bezeichnend für eine Methode, durch die Wörner die Abhandlungen zur musikalischen Form an die Ausbildung des jeweiligen Autors und die philosophischen Strömungen seiner Zeit rückbindet; neben den analytischen und propädeutischen Orientierungen offenbart sich dadurch die Formenlehre als eine Schicht übergreifender Kulturgeschichte. Das betrifft entscheidende Passagen wie etwa den Auftritt energetischer Konzeptionen, die Preisgabe der Zweiteilung in „allgemeine“ und „angewandte“ Formenlehre sowie den Bezug auf Grundkategorien des Denkens und Sprechens (Wiederholung, Kontrast, Entwicklung, Variation, Schlusswendung), die im Hintergrund der

musikalischen Formen erkannt werden. Das Bewusstsein dafür, dass sich Musiktheorie immer aus einem philosophischen Horizont heraus entfaltet, leitet viele Teile dieses exzellenten Werks. Wörner weiß, dass die Wege des geistigen Einflusses oft indirekt verlaufen oder zum Teil verschleiert bleiben, dass die Hypothesen vorsichtig geprüft und eventuell modifiziert werden sollen. Im ersten Teil des Buches stellt er drei Grundmuster zur Bestimmung musikalischer Form fest: Anordnung von Teilen, Darstellung des Inhalts und Formung der Klangmaterie (S. 69–86). Er versteht sie als komplementäre Perspektiven, die sich im historischen Prozess von Musiktheorie und -ästhetik abwechseln, ohne sich gegenseitig auszuschließen; es sind ja offene Perspektiven, mit denen wir noch heute arbeiten können.

Diese Beobachtungen veranlassen mich, einige Aspekte zu erwähnen, die m. E. einer weiteren Vertiefung bedürfen. Das Verständnis der musikalischen Form von Schönberg, seinen Schülern und seinen Anhängern (Anton Webern, Erwin Stein, Erwin Ratz, Hans Swarowsky, Joseph Rufer, René Leibowitz, Theodor W. Adorno) bleibt im Buch überraschenderweise unterbelichtet. Ein Grund kann darin liegen, dass diese Autoren – mit der Ausnahme von Adorno – den Formbegriff keiner tiefergehenden Behandlung unterzogen haben, dass also bei ihnen die Praxis der Werkanalyse, mit eben dem Vorrang des Werkes gegenüber dem theoretischen Apparat, im Vordergrund steht. Nichtsdestotrotz fragt man sich, ob dieser Kreis von Autoren nicht doch eine kompakte Gruppe darstellt, die einen Formbegriff mit bestimmten philosophischen Prämissen teilt. Dies verweist auf einen weiteren Aspekt, der im Buch eher latent bleibt: das Verhältnis zwischen Konzeptualisierung der Form und Auslegung der Kompositionstechnik. Weitere Kommentare zu exemplarischen Analysen – wie etwa die Leichtentritts zum ersten Satz von Bruckners Achter Symphonie (S. 226–229) und die Mersmanns zu Arthur Schnabels

Violinsonate (S. 310–313) – hätten geholfen, die enge Beziehung von Gedanke und Darstellung zu illustrieren, die im Mittelpunkt von Schönbergs Musiktheorie steht und ein Potential zur Verallgemeinerung besitzt. Im Bereich der Wiener Schule stellt die These der Sprachähnlichkeit von Musik einen Fortschritt gegenüber der Formenlehre Marx'scher Prägung dar: Die Geltung der „Gesetze“, die in grammatikalischer und syntaktischer Hinsicht verstanden werden, erweist sich nicht als Abbild der „Vernunft“ im musikalischen Werk (wie bei Marx), sondern an der Produktion verständlicher Zusammenhänge. Darin empfinde ich die Ausstrahlung der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins – oder mindestens eine historisch bedeutsame Affinität. Wie Wittgenstein ist Schönberg weniger am Vorschriftcharakter der Regel als an ihren paradigmatischen Anwendungen gelegen: Jede gute Anwendung artikuliert das, was die Regel (das „Gesetz“) in sich selbst ist, belebt sie wieder und verwandelt sie gegebenenfalls. Schönberg insistiert auf den Lernprozessen (von Komponisten, Interpreten und Hörern) und den technischen Aspekten der Mitteilung. Technik ist für ihn nicht nur ein Mittel zur Darstellung des Gedankens, sondern der Gedanke selbst in actu.

Wörners Buch ist das Ergebnis einer sorgfältigen Untersuchung zur Entstehung und Entwicklung des Formbegriffs in der Theorie des tonalen Komponierens, die längst fällig war. Es hilft, die analytischen Verfahrensweisen ins historische Licht zu stellen, Vorurteile zu beseitigen und Missverständnisse vorzubeugen. Es ist eine empfehlenswerte Grundlage für den Unterricht von Musiktheorie in Musikhochschulen und an musikwissenschaftlichen Universitätsinstituten. Schließlich besitzt es die Fähigkeit, fortführende Reflexionen der Art auszulösen, wie ich hier oben kurz skizziert habe.

(Februar 2023)

Gianmario Borio