

Wolfgang-Andreas Schultz

Linearität und Gleichzeitigkeit – Form in der abendländischen Musik

I.

Gibt es so etwas wie eine „leere“ Zeit, eine neutrale Zeit, in die Ereignisse hineintreten? Edmund Husserl schien in seinen Vorlesungen „zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins“ (1905) davon auszugehen: „Was sich da als objektiv gültiges Sein konstituiert, ist schließlich die eine, unendliche objektive Zeit, in welcher alle Dinge und Ereignisse, Körper und ihre physischen Beschaffenheiten, Seelen und ihre seelischen Zustände ihre bestimmten Zeitstellen haben, die durch Chronometer bestimmbar sind.“¹ Doch könnte sich diese Idee als eine nachträgliche Abstraktion erweisen, denn Zeit konstituiert sich immer durch ein Erleben: durch eine Veränderung und durch ein Bewusstsein, das diese Veränderung wahrnimmt.² Nach Goethe „entsteht erst Zeit, wenn ein Inhalt, ein Wesen, in die Erscheinungswelt tritt. Das Zeitliche ohne Inhalt ist (...) keine Zeit.“³ Rudolf Lippe spricht von der „unbewussten Übernahme der euklidischen Konzeption, der Kantischen Kategorien von abstraktem Raum und abstrakter Zeit vor allem Erleben, wie wir sie seit Jahrhunderten (...) für normal halten.“ Dagegen setzt er: „Erlebnis erst konstituiert überhaupt Raum und Zeit.“⁴

Da sind zunächst die durch die Natur gegebenen Veränderungen wie der Wechsel von Tag und Nacht. Das gleichmäßige Fortschreiten einer Uhr würde noch keine Zeit konstituieren, verbände sich mit den angezeigten Zeiten nicht ein Erleben, wie 12 Uhr als Mittag oder als Mitternacht, im Wechsel von Tag und Nacht. Den Tag in 24 Stunden einzuteilen ist nicht naturgegeben, sondern Menschenwerk. Entscheidend ist also, dass Zeit sich mit etwas Erlebbar und Erinnerung verbindet, wobei gerade auch Stadien des Übergangs wie Morgen oder Abend ihre spezifischen Erlebnisqualitäten haben. Vergleichbare Überlegungen kann man auf einer höheren Ebene anstellen, der des Wechsels der Jahreszeiten; und im menschlichen Leben im Wissen um Geburt, Wachsen, Altern und Tod.

Oft wird ein lineares Zeitverständnis, das einem Zeitpfeil folgt, dem zyklischen gegenübergestellt. Das ist eine grobe Vereinfachung, weil auch ein zyklisches, am Wechsel der Jahreszeiten sich orientierendes Weltbild um die „kleinen Zeitpfeile“ des Entstehens und Vergehens weiß, aber den „großen Zeitpfeil“ eines teleologischen Geschichtsbildes nicht kennt. Der „große Zeitpfeil“ umgreift in bestimmten Kulturen sehr lange Zeiträume, im Extremfall den von der Entstehung der Welt bis zu ihrem Ende, vorgestellt als Weltuntergang, als Jüngstes Gericht oder als Wiederkehr des Messias. Wenn aber, etwa nach der indischen Vorstellung des Werden und Vergehen lenkenden tanzenden Shiva auch dieser „große Zeitpfeil“ sich wiederholt, ist er eingebettet in einen ganz großen kosmischen Zyklus.

II.

1 Edmund Husserl: Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins, Haag 1966, S. 7

2 Das müsste insofern ein wenig differenziert werden, als (nach den Begriffen von McTaggart) die B-Reihe „früher-später“ möglicherweise ohne Bewusstsein denkbar wäre, nicht aber die A-Reihe „Vergangenheit-Gegenwart-Zukunft“. Dazu: Peter Bieri: Zeit und Zeiterfahrung, Frankfurt 1972

3 David Auerbach: Von der physikalischen Zeit zum Zeiterkennen, in: Georg Kniebe (Hg.): Was ist Zeit? Stuttgart 2000, S. 71

4 Rudolf Lippe: Sinnenbewusstsein, Hohengehren 2000, S. 158

Zeit konstituiert sich durch Veränderungen und ein Bewusstsein davon. Da gibt es zunächst keinen privilegierten Weg der Zeitkonstitution, sondern jedes Erleben konstituiert seine eigene Zeitlichkeit. So konstituiert Musik ihre eigene Zeit, und es wäre irreführend zu sagen, sie laufe in einer anderweitig konstituierten Zeit ab. Natürlich kann sie zu einer anders konstituierten Zeit in Beziehung gesetzt, z.B. ihre Dauer mit einer Uhr gemessen werden. Musik sollte aber darauf insistieren, ihre eigene Zeit zu konstituieren, durch ihr eigenes Erleben, unabhängig von einer gleichsam abstrakten, deswegen scheinbar objektiven Zeit der Uhren. Nun kann Musik, je nach Stil, Epoche und Kultur, Zeit sehr unterschiedlich konstituieren, und so gesehen ist in den Musikstilen verschiedener Epochen und Kulturen ein Kompendium unterschiedlichster Arten des Erlebens von Zeit verschlüsselt. Der nun folgende Versuch der Entschlüsselung der abendländischen klassischen Musik im Hinblick auf das Zeiterleben und die Zeitkonstitution kann deshalb nur ein Anfang sein einer Entdeckungsreise in die Zeitwahrnehmung und das Zeiterleben verschiedener Epochen und Kulturen.⁵

III.

Bei Untersuchungen über Zeit und Zeiterfahrungen wird gern auf das Beispiel einer Melodie zurückgegriffen – aber welcher Art wäre diese Melodie? Eine gregorianische, eine mittelalterliche, oder eine klassische? Natürlich denkt man meist an letztere, und es kann tatsächlich sein, dass sie sich auf eine sehr spezifische Weise entfaltet, die viel über die abendländische Kultur erzählt. Bezeichnend ist, dass Husserl zwar reduktionistisch beim einzelnen Ton ansetzt: „Wir schalten jetzt alle transzendente Auffassung und Setzung aus und nehmen den Ton rein als hyletisches Datum.“⁶ Später springt er dann mit dem Begriff „meinende Intention“ auf die Ebene einer ganzen Melodie: „Die ganze Melodie erscheint als gegenwärtig, solange sie noch erklingt, solange noch zu ihr gehörige, in einen Auffassungszusammenhang gemeinte Töne erklingen. Vergangen ist sie erst, nachdem der letzte Ton dahin ist.“⁷ Leider vertieft Husserl diesen Gedanken nicht, er führt uns aber zu einem möglicherweise fruchtbaren Ansatz.

Bekanntlich bilden Motive die kleinsten Bausteine einer klassischen Melodie. Die Musik kann den Eindruck erwecken: hier hat sich etwas vervollständigt, hier hat sich eine Gestalt gerundet, die prägnant, charakteristisch ist – hier hat etwas seine Identität gefunden – dann hat sich ein Motiv gebildet.⁸ Erlebt der Hörer die Zeit bis zum fertigen Erklingen des Motivs anders als danach? Wenn das Motiv erklingen ist, kann es als ein Bestimmtes erinnert werden, dank der gefundenen Identität saugt es gleichsam die Zeit bis zu seinem vollständigen Erklingen in sich auf, vergegenständlicht sich. So entsteht ein Zeitpfeil, wenn der Hörer den Eindruck gewinnt: hier nimmt etwas Bestimmtes Gestalt an; und das weckt die Erwartung: diese Gestalt wird sich bald enthüllt haben (dieser Vorgang ist naturgemäß stark kontext- und damit auch stilabhängig). Mit dem vollständigen Erklingen des Motivs hat der kleinste musikalische Zeitpfeil – die Zeit vom ersten bis zum letzten Ton des Motivs – sein Ziel gefunden und als Gestalt etwas Erlebbares und Erinnerbares hervorgebracht. Man mache die Gegenprobe und stelle sich eine rhythmisch völlig ungegliederte und von keinerlei Motiven strukturierten Tonfolge vor: Sie könnte unendlich weitergehen und

5 Methodisch sähe das so aus, zu untersuchen, ob und auf welchen Ebenen der Musik Zeitpfeile wirksam sind. Das Spektrum könnte reichen von Musik, die jede Erwartung und damit jeden Zeitpfeil ausschließen will (etwa Morton Feldman „Durations“) über indische Mantras (z.B. das Gayatri-Mantra), die bisweilen nur *einen* kleinen Zeitpfeil kennen, die Umkreisung eines Tones, die dann aber endlos wiederholt wird, bis zu den komplexen Gebilden der abendländischen klassischen Musik.

6 Husserl, a.a.O. S. 24

7 Husserl, a.a.O. S. 38f

8 Peter Bieri benutzt an einer Stelle mit dem Begriff „erreichen“ eine Formulierung, die einen zeitlichen Ablauf und ein Ziel suggeriert, wenn er schreibt: „Ereignisse sind 'zukünftig', wenn sie unbestimmt, 'vergangen', wenn sie bestimmt sind, und 'gegenwärtig', wenn sie erstmalig Bestimmtheit erreichen.“ (Bieri, a.a.O. S. 161)

hinterlässt nichts, was man erinnern könnte – und wahrscheinlich erlebt der Hörer dabei auch keine erfüllte Zeit, weil eine solche Folge keine Zeit konstituiert.

Für die klassische abendländische Musik scheint Zeitkonstitution mit der Bildung von Identitäten verbunden zu sein: etwas Prägnantes, in gewisser Weise Charakteristisches, Erinnerbares herzustellen, eine Gestalt, auf die sich der weitere Verlauf der Musik in irgendeiner Weise bezieht. So kann das Motiv wiederholt oder abgewandelt werden, oder ein neues folgt – solcherart entsteht der nächste kleine Zeitpfeil bis zum Ende des wiederholten, oder variierten, oder des neuen Motivs. So könnte es immer weiter gehen, in Form einer Reihung kleinster Zeitpfeile, wenn nicht die Musik der Klassik eine nächst höhere Ebene eingeführt hätte: die Ebene der Syntax, der Satz- und Periodenbildung als Gestalten höherer Ordnung.

Dafür braucht die Musik Schlusswendungen – Formeln, die dem Hörer anzeigen, dass die Gestalt der höheren Ordnung sich rundet, und anzeigen, ob der Schluss in gewisser Weise offen bleibt, ob er schwach oder stark schließt. Hier wiederholt sich auf der nächst höheren Ebene der bekannte Vorgang: Es entsteht meist über mehrere Motive hinweg ein größerer Zeitpfeil, der sein Ziel dann findet, wenn die Musik dem Hörer eine Schlusswendung präsentiert, die kleineren Zeitpfeile auf der Ebene der Motive überlagernd. Damit hat sich gerundet, was man einen „Satz“ nennt, eine größere Einheit, die sich vergleicht, die als ganze erinnert werden kann und eine Identität höherer Ordnung gefunden hat. Nun gibt es verschiedene Schlusswendungen, von „offen“ (Halbschluss) über „schwach schließend“ (unvollkommener Ganzschluss) bis „stark schließend“ (vollkommener Ganzschluss). Wenn sich zwei Sätze derart aufeinander beziehen, dass der erste offen oder schwach schließt, der zweite aber stark, entsteht eine „Periode“ mit „Vordersatz“ und „Nachsatz“: eine noch höhere Ebene, eine Identität noch höherer Ordnung, die jetzt als Ganzes in Erinnerung bleibt, sich als Ganzes vergleicht. Oft bildet sich so der erste Teil einer größeren Form, ein Teil, der in der Haupttonart bleibt, ja die Haupttonart umschreibt, gleichsam „definiert“.

Die Musik entfaltet sich also vom kleinsten Zeitpfeil ausgehend, der sich im Motiv vergleicht, über einen etwas größeren Zeitpfeil, der bis zu einer Schlusswendung führt und sich als Satz vergleicht, bis eventuell zu einer zwei Sätze zusammenfassenden Periode: Linearität bis zu einer Vergleichzeitigung, bis ein Zeitpfeil sein Ziel gefunden hat in der Herstellung einer charakteristischen Einheit, eine Identität hervorgebracht hat, wenn etwas Erinnerbares entstanden ist, eine Gestalt, auf welcher Ebene auch immer.

Der Philosoph Byung-Chul Han schreibt: „Die leere Dauer ist eine unartikulierte, ungerichtete Zeit. In ihr gibt es weder sinnvolles Vor- noch Nachher, weder Erinnerung noch Erwartung. (...) Allein temporale Formen des Schlusses erzeugen gegen die schlechte Unendlichkeit eine Dauer, eine sinnvolle, erfüllte Zeit.“⁹ In diesem Sinne spielen Identitäten, Zeitabläufe, die sich zur Gestalt runden, in der klassischen Musik auf den verschiedenen Ebenen eine bedeutsame Rolle.

IV.

Auch die „mythische Zeit“, die in größeren Zyklen denkt, kennt die kleineren Zeitpfeile, so dass Byung-Chul Han sagen kann: „Sowohl die mythische als auch die geschichtliche Zeit benutzen eine narrative Spannung. (...) Die Zeit beginnt zu duften (...), wenn sie eine narrative Spannung oder eine Tiefenspannung erhält, wenn sie an Tiefe und Weite, ja an Raum gewinnt.“¹⁰

In der Musik, zumal in der klassischen des Abendlandes, betrifft die Frage der „narrativen Spannung“, der formalen Spannung, das Wecken von Erwartungen und das Spiel mit ihnen in besonderer Weise die Ebene der Harmonik. Die klassische Harmonik definiert zuerst einen Ausgangspunkt: Das kann zunächst kleinräumig geschehen, innerhalb einer Tonart, durch die Tonika und ihre kadenzuelle Umspielung; eine folgende harmonische Bewegung, die sich vom

9 Byung-Chul Han: *Duft der Zeit*, Bielefeld 2009, S. 14f

10 Han, a.a.O. S. 24

Zentrum, der Tonika entfernt, weckt dann die Erwartung nach einer Rückkehr zum Zentrum. Großräumiger wirken solche Kräfte, wenn sich die Musik von der Haupttonart entfernt, Nebenzentren einführt, wenn dann die Erwartung nach Rückkehr zur Haupttonart die formale Spannung hervorbringt, die die Musik über einen größeren Zeitraum trägt. So erzeugt die Harmonik zwei Zeitpfeile: einen kleineren, der innerhalb einer Tonart zur Tonika zurückführt, und einen größeren, der nach Verlassen der Haupttonart diese am Ende wieder erreichen will.

V.

Nun wäre es ein Missverständnis von „Gerichtetheit“ und „Zeitpfeil“, wenn dieser geradewegs und ohne Umwege sein Ziel erreichen würde. Der „Zeitpfeil“ ist Bild für eine Kraft, die die Musik über einen gewissen Zeitraum trägt, und mit dieser Kraft kann der Musiker spielen: Umwege, Ausweichungen, Dehnungen, Innehalten – alles Möglichkeiten, spielerisch mit solchen Kräften umzugehen. Aber entscheidend ist: die Kräfte müssen erst einmal geweckt werden, müssen entstehen können, und das geschieht am besten durch Gestalten und ihre Identität, durch Vergleichzeitungen vormals linearer Zeitabläufe, denn diese erzeugen Kraftfelder, weil das Folgende sich zu ihnen wie auch immer verhalten muss.

Eine Art, mit diesen Kräften zu spielen, ist die Technik der Dehnung, die „innere Erweiterung“: man beginnt etwa mit einem 4taktigen Vordersatz, aber der Nachsatz wird durch eine interne Wiederholung auf 6 Takte gedehnt – das wirkt aber nur, wenn vorher die 4taktigkeit als Folie ausgelegt wurde.

Nun wirken Gerichtetheit und Zeitpfeil nicht an jeder Stelle einer größeren Form gleich stark: Es gibt ein Atmen von Offenheit und Zielstrebigkeit. Ist im Hauptsatz einer Sonaten-Exposition erst einmal der Ausgangspunkt definiert durch ein prägnantes Thema und eine stabile Tonart, und hat sich die Musik bis dahin zu einem erinnerbaren Formteil vergleichzeitig, so beginnt in der Überleitung eine Phase der Offenheit, bisweilen des Suchens: die Motive sind öfter figurativ, nicht von gleicher Individualität, Prägnanz und Charakteristik wie vorher die des Hauptsatzes (und danach die des Seitensatzes), die Musik strömt stärker, vermeidet Schlusswendungen, bevorzugt Sequenzen mit dem Ergebnis, dass es weniger zu einer kleinräumigen Vergleichzeitigung kommt. Vielmehr dauert es eine Weile bis in der Regel die Dominante der neuen Tonart erreicht ist – da erst wird dieser Abschnitt in seiner Bedeutung klar, findet er seine Identität. Sein Ziel liegt weniger in ihm selber, als in der Hinleitung zur neuen Tonart.

Diese erhält – zumindest bei Mozart – wieder eine festere syntaktische Struktur, oft als Periode, darin dem Hauptsatz vergleichbar, wenngleich in anderem Charakter. Die Schluss-Sätze sind stark zielgerichtet und führen immer wieder, oft von weiter ausholend, auf die Bestätigung der neu erreichten Tonart hin – da wirken die Zeitpfeile relativ stark.

Mit dem Ende der Exposition ist das tonale Nebenzentrum etabliert, hat die Musik sich vom Ausgangspunkt entfernt, und nun beginnt der große Zeitpfeil zu wirken, als Kraft zur Rückkehr zum Hauptzentrum, zur Haupttonart. Ausgangspunkt – Entfernung – Rückkehr, so könnte man dieses übergeordnete Kraftfeld beschreiben. Allerdings geht es nicht direkt zur Ausgangstonart zurück, sondern über vielfältige modulatorische Umwege – hier wird die Kraft des großen Zeitpfeils benutzt, um eine Reise durch mehrere unterschiedlich weit vom Zentrum entfernte Tonarten zu tragen.

Dabei könnten zu viele kleine Zeitpfeile mit kleinräumiger Identitätsbildung und Vergleichzeitigung stören und den großen Zeitpfeil ablenken. Deswegen werden in der Durchführung Ganzschlüsse oft vermieden, weil diese einen Teil aus dem Fluss der Musik gleichsam ausschneiden würden. Statt dessen werden viele Sequenzen benutzt, denn in einer Sequenz gibt es zwar auf der motivischen Ebene Identitäten (das sequenzierte Motiv mit seinem kleinen Zeitpfeil), aber auf der harmonischen Ebene strömt die Musik weiter. Sequenzen entfalten eine starke vorwärtstreibende Kraft, fehlt ihnen doch das schließende Moment, so dass eine

Abrundung und damit Vergleichzeitigung auf sich warten lässt – bis zu einer Schlusswendung, die dann meist auch nur ein Halbschluss ist. Wie schon in der Überleitung so findet sich hier in der Durchführung eine größere Offenheit. Der große Zeitpfeil zurück zur Haupttonart muss zwar wirksam bleiben, erlaubt aber Umwege und Abschweifungen. So scheint es, dass in der Durchführung die Musik anders strömt als in der Exposition, weiträumiger – und dass sich in der Durchführung die Vergleichzeitigung erst am Ende einstellt.

Mit Eintritt der Reprise ist dann das Zentrum, die Haupttonart, wieder erreicht, die tonale Spannung zwischen Haupt- und Seitensatz ist ausgeglichen, insofern als jetzt beide in der Haupttonart stehen. Der große Zeitpfeil hat sein Ziel erreicht; mit Ende der Reprise rundet sich der ganze Satz und liegt – vergleichzeitigt – vor uns, oder besser: nachklingend in unserer Erinnerung als Gestalt der höchsten Ebene. „Das Auseinanderfallen in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entspricht (...) einer Vordergrundwahrnehmung und nicht der eigentlichen, tieferen Wirklichkeit, die auf rätselhafte Weise immer schon fertig ist“, vermutet Rüdiger Safranski,¹¹ und könnte sich auf Mozart berufen, der in einem Brief schrieb: „(...) das Ding wird im Kopfe wahrlich fast fertig, wenn es auch lang ist, so dass ichs hernach mit einem Blick, gleichsam wie ein schönes Bild oder einen hübschen Menschen, im Geiste übersehe, und es auch gar nicht nach einander, wie es hernach kommen muss, in der Einbildung höre, sondern wie gleich alles zusammen.“¹²

VI.

Die frühe Klassik hat Form zunächst von der Harmonik her gedacht, von der Tonarten-Disposition und von den Schlusswendungen und ihren Bezügen aufeinander. Die Verarbeitung von Themen und Motiven spielte anfangs kaum eine Rolle, nicht einmal in der Durchführung. Beim mittleren Haydn und dann auch bei Mozart trat nach und nach die „thematische Arbeit“ als Mittel hinzu, einem Musikstück noch stärker ein individuelles Gesicht zu geben durch eine gewisse Ökonomie im Thematischen und durch Verarbeitung, also durch Umformung, Entwicklung und Kombination mit anderen Motiven und Themen.

Damit tritt eine neue Dimension hinzu, denn nicht zufällig spricht man auch in der Psychologie vom „Verarbeiten“ von Erlebnissen, bei besonders erschütternden Erfahrungen auch von der Möglichkeit und Notwendigkeit einer „Integration“. Das aber sind zeitliche Prozesse und diese finden ihre Analogie in der Musik: Wenn zu einem bestehenden thematischen Material etwas Neues hinzutritt, wird der Wunsch nach Integration wach, nach „Verarbeitung“, also nach Verbindung mit den vorhandenen Themen, nach Übergängen und Kombinationen – das hält man allgemein für besser als das Neue unverbunden stehen zu lassen.

Solche Prozesse enthalten auch Zeitpfeile: vom Nebeneinander hin zur Integration, im Idealfall: zu einem Ineinander – und damit auch zu einer Art von Vergleichzeitigung. Hier liegen die psychologischen Wurzeln der großen symphonischen Tradition: im zeitlichen Prozess von Verarbeitung und Integration.

VII.

Spielt aber gemessene und gezählte Zeit in der abendländischen Musik nicht eine ganz große Rolle? Allerdings, aber nur auf unterer Ebene, unterhalb der Zeitkonstitution durch erlebbare und erinnerbare Gestalten. Ebenso wenig wie die Uhr konstituiert ein gleichmäßiger Puls oder ein wiederkehrender Zyklus von schweren und leichten Schlägen schon Zeit, wenn nichts Erlebbares hinzu kommt. Eine rhythmische Differenzierung trägt ganz entscheidend zur Charakteristik und

11 Rüdiger Safranski: *Zeit*, München 2015, S. 172

12 Zitiert nach Kniebe, a.a.O. S. 174

Individualität, zur Prägnanz von Gestalten bei, so dass die Möglichkeit der Unterteilung der metrischen Einheiten eine ganz wesentliche Voraussetzung von Gestaltbildung darstellt, aber eben nur die Voraussetzung, nicht mehr. Insbesondere verdanken die „kleinen Zeitpfeile“ bei der Bildung von Motiven und Phrasen ihre Wirksamkeit der Sogkraft betonter Zählzeiten, auf die eine Gestalt zustrebt, oder von der sie ihren Ausgangspunkt nimmt. Doch wer die Zeitlichkeit der Musik allein von dieser unteren Ebene der zahlenmäßig erfassbaren rhythmischen Proportionen her verstehen will, verfehlt das konkrete Erleben der Zeitkonstitution durch Musik – darin liegt das grundsätzliche Problem der Versuche aus dem Umkreis des seriellen Denkens.

Das Abendland hat, anders als etwa China, in der Philosophie die Zeit als Abstraktion, als neutralen Rahmen für die Ereignisse denken können und war damit anfällig dafür, die Quantifizierung dieses scheinbar neutralen Rahmens unter Absehung von Zeit konstituierenden Erlebnis-Qualitäten für besonders bedeutsam zu halten. Nun ist aber die Philosophie das eine, die Lebenspraxis, die sich auch in der Musik manifestiert, das andere. So wäre der Vorwurf an das abendländische Denken, es können nur „Bewegung“ (als Weg von einem klar definierten Zustand zu einem ebensolchen anderen) denken, nicht aber „Veränderung“ (nicht-teleologische Prozesse und Übergänge)¹³ auch an der Musik zu überprüfen.

Zwar spielen in der Klassik klar konturierte Gestalten eine tragende Rolle, aber selbst der klassische Sonatensatz kennt in der Überleitung und vor allem in der Durchführung unterhalb des großen Zeitpfeils und seiner Teleologie Zustände von Offenheit und nicht-teleologischen Veränderungen. Nicht jede harmonische Station in der Durchführung, nicht jede dort auftretende melodische Gestalt stellt das Ziel einer Entwicklung dar, sondern wird beim Umherschweifen, bei den Umwegen zurück zur Haupttonart und zum Hauptthema lediglich berührt. Andererseits gilt: soll das Werk nicht in unzusammenhängende Details zerfallen, muss – bei aller Dehnung durch Erweiterungen, bei allem Umherschweifen in der Durchführung – der „große Zeitpfeil“ wirksam bleiben, sonst rundet sich die Form nicht. Am Ende über eine Sammlung schöner Details zu blicken ist etwas anderes als das Werk als Einheit wirklich zu erleben, es als Vergleichzeitung zu erfahren.

VIII.

Die frühe Romantik, besonders Franz Schubert, hat versucht, die Teleologie des großen Zeitpfeils im Vergleich zu Beethoven zwar nicht aufzuheben, aber soweit abzuschwächen, dass den „nicht-teleologischen Veränderungen“, dem Umherschweifen mehr Raum gegeben werden kann. Die von der Romantik geliebten Techniken der Entgrenzung wirken aber nur vor dem Hintergrund von Erwartungen, die durch die klassischen Techniken der Zeitpfeile geweckt werden, durch Gestalten und Formteile, die durch eine Schlusswendung ihre Abrundung gefunden haben. Vor dem Hintergrund dieser Folie und den mit ihr verbundenen Erwartungen können dann allerdings innere Erweiterungen etwa im Nachsatz einer Periode Dimensionen annehmen, die die Verbindung zum Ausgangspunkt (dem Vordersatz) allmählich vergessen lassen: die Musik beginnt zu schweben und sich zu weiten¹⁴ ... Es gibt sogar ein extremes Beispiel, wo Schubert keinen tonalen Ausgangspunkt definiert, sondern von Anfang an durch die Tonarten schweift; dadurch wird das Entstehen eines „großen Zeitpfeils“ zunächst verhindert, wirksam sind nur die kleinen der melodischen Gestalten. Erst ziemlich spät klärt sich, welche Tonart als Haupttonart gemeint ist.¹⁵

So versucht die Romantik an die Grenzen dessen zu gehen, was innerhalb der europäischen Tradition und ihrer Kompositionstechniken möglich ist, um den Gegenpol zur teleologischen „Bewegung“ im Sinne von Jullien, die nicht-teleologische „Veränderung“ zur Sprache kommen zu lassen.

13 Dazu: Francois Jullien: Über die „Zeit“, Zürich-Berlin 2004

14 Schubert, Klaviersonate a-moll D 537, 3. Satz ab T. 59

15 Schubert, Streichquintett C-dur D 956, 2. Satz

IX.

Zeit, wie sie sich in der abendländischen klassisch-romantischen Musik konstituiert, wird als sinnvolle Zeit erfahren, weil sie durch kleinere und größere Zeitpfeile Erwartungen weckt, eine Zukunft entwirft, aber gleichwohl offen ist für Spontaneität und Überraschungen, denn sie kann mit den Kräften der Zeitpfeile spielen.¹⁶ Damit gründet sie in einer vorgängig als sinnvoll und prinzipiell verstehbar erfahrenen Lebenswelt.¹⁷

Was aber geschieht mit der Zeiterfahrung bei traumatischen Erfahrungen oder in einer von Kriegstraumata geprägten Zeit?¹⁸ Traumatisierte Menschen sind oft nicht in der Lage, ihre Erfahrungen folgerichtig zu erzählen, weil der Zeithorizont beschädigt ist. In der traumatisierenden Situation, im Krieg, in Lebensgefahr geht es nur darum, das Jetzt zu überleben, ohne Bewusstsein für eine Vergangenheit und ohne Erwartung einer Zukunft. Traumatische Erinnerungen sind nicht als verbale, lineare Erzählung gespeichert.

Angesichts dessen wäre es leichtfertig, das Zerbrechen des Zeithorizonts, wie es sich in manchen Strömungen der Musik nach 1945 spiegelt, als große Errungenschaft zu feiern. Über einen Zeithorizont zu verfügen, erzählen zu können, sind Grundvoraussetzungen menschlicher Existenz; Aaron Antonovsky¹⁹ spricht vom „sense of coherence“ als entscheidende Voraussetzung, auch traumatisierende Situationen zu überleben und zu bewältigen.

Indem die abendländische klassische Musik Zeit als sinnvolle, nachvollziehbare Abläufe konstituiert, feiert sie im Grunde jenen überlebenswichtigen „sense of coherence“. Man sollte diese großartige Tradition nicht preisgeben.

16 Dazu auch: Kent Nagano: *Erwarten Sie Wunder*, Berlin 2014, S. 226 f, mit Bezug auf die Forschungen von Daniel J. Levitin.

17 Dazu die Arbeiten von Maurice Merleau-Ponty

18 Dazu: Wolfgang-Andreas Schultz: *Avantgarde und Trauma – Die Musik des 20. Jahrhunderts und die Erfahrungen der Weltkriege*, in: Wolfgang-Andreas Schultz: *Avantgarde.Traum.Spiritualität – Vorstudien zu einer neuen Musikästhetik*, Mainz 2014

19 Aaron Antonovsky: *Salutogenese*, Tübingen 1997