

Tiefenzeit. Anton Bruckner als Gegenstand der energetischen Musikbetrachtung

Tim Martin Hoffmann, Humboldt-Universität zu Berlin¹

DOI: [10.36950/sjm.42.6](https://doi.org/10.36950/sjm.42.6)

Keywords: Anton Bruckner, August Halm, Ernst Kurth, deep time, historicism, structural history

Abstract: *This paper attempts to establish and develop the concept of deep time in historical musicology. The idea of deep time, primarily mapped by Stephen Jay Gould, refers to the geological discovery of earth's history in the late 18th and early 19th centuries, and considers its far-reaching implications for the relativization and dynamization of human concepts of time. Recent general historical research has also shown its significance for the establishment of modern historical consciousness and concepts of structural history. A musicological exploration of the idea has not yet materialized, however, proves to be a desideratum, particularly regarding 19th century music. Based on a general foundation of the concept of musical deep time, this paper demonstrates the pre-conceptual presence of deep time thinking in the Bruckner monographs of August Halm and Ernst Kurth. With a view to both formal theory under the sign of geological metaphors and structural-historical ideas, Halm's and Kurth's image of Bruckner is considered an exponent of musical deep time from the perspective of music theory and aesthetics as well as music historiography.*

Schwarz und stumm lag das Flöz, speicherte unvorstellbare Zeitmassen; jetzt nagten Bagger an dieser Zeit, zermalmten den Boden, der unsere Vergangenheit war. [...] Am hellichten Tag, in erleuchteter Nacht, pausenlos wurde Erdgeschichte vernichtet. Die Grube erstreckte sich bis zum Horizont, und sie rückte in der Fläche bedrohlich vor. O daß mein Sinn ein Abgrund wär. Und meine Seel' ein weites Meer. Daß ich dich möchte fassen.²

Beziehungsreich in Richtung des protestantischen Kirchenliedes *Ich steh an deiner Krippen hier* knüpfen jene Sätze aus Marion Poschmanns Roman *Die Sonnenposition* an der Vorstellung einer geologischen Tiefenzeit an. Es sind Erdschichten, Kohleflöze, in denen sich die per se so immateriellen, ungreifbaren „Zeitmassen“ von Jahrtausenden konserviert, zu Materie verdichtet finden. Geschichte tritt im Wortsinn als Schichtung zutage; Zeit wird als Sediment sichtbar. Wenn der in die Zukunft gerichtete Zweck, wirtschaftlichen Nutzen aus der abgebauten Kohle zu schlagen, schliesslich als Vernichtung der Vergangenheit selbst verbalisiert wird, fallen auf Ebene der literarischen Darstellung Zeit und Ort zusammen. Der Tagebau wird zum martialischen Zerrbild des Thomas Mann'schen „Brunnen[s] der Vergangenheit“;³ in beide Abgründe lässt Marion Poschmann den Ich-Erzähler Altfried Janich, seines Zeichens Psychiater, bald erhellend, bald verschattend blicken. Es ist die Kraft der Erinnerung, der Introspektion, die innerhalb des Romans den „lineare[n], de[n] zielfixierte[n], nicht umkehrbare[n] Zynismus der Zeit“ herausfordert.⁴

Dass die literarische Konstellation aus geologischem Sujet und Reflexionen über das Wesen der Zeit die zentralen Begriffsdimensionen von Tiefenzeit paradigmatisch auslotet, wird mit Blick auf die Wis-

1 tim.martin.hoffmann@hu-berlin.de

2 POSCHMANN 2017 [2013]: 87.

3 MANN 2025 [1933]: IX.

4 POSCHMANN 2017 [2013]: 215.

sens- und Wissenschaftsgeschichte deutlich. Der aus der Paläontologie stammende Begriff der deep time trägt insbesondere der immensen ideengeschichtlichen Ausstrahlung der auf das späte 18. sowie die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts datierenden Entdeckung einer Jahrmillionen zurückreichenden Erdgeschichte Rechnung. Vor allem Stephen Jay Goulds breit rezipierte Studie *Time's Arrow, Time's Cycle. Myth and Metaphor in the Discovery of Geological Time* hat das wechselseitige Verhältnis zwischen geologischer und ideengeschichtlicher Entdeckung ausgelotet. Der von Sigmund Freud geprägten Trias einschneidender „Kränkungen“ des Menschen, zunächst der Kopernikanischen Wende, hierauf Darwins Evolutionstheorie sowie Freuds eigener Psychoanalyse, gesellt Gould „die Entdeckung der ‚Tiefenzeit‘“ bei, denn was könnte bedrohlicher sein als „die Vorstellung von einer schier unbegreiflichen Unermeßlichkeit, in der sich das menschliche Erdendasein [...] auf eine Millimikrosekunde beschränkt!“⁵ Ebenjene „Unermeßlichkeit“ der Tiefenzeit limitiere, so Gould, letztlich die Vorstellbarkeit der Vorstellung selbst; die „Tiefenzeit ist etwas so Fremdes, daß wir sie wirklich nur als Metapher begreifen können“.⁶

Eine gewisse Metaphernbedürftigkeit wohnt der Verbalisierung von Zeitvorstellungen a priori inne. Ein eindrückliches Begriffspaar erwählt der Autor selbst, wenn er die sukzessive Entdeckung der Tiefenzeit bei den britischen Geologen Thomas Burnet, James Hutton und Charles Lyell mit den einander widerstrebenden Bildern von Pfeil und Kreis engführt. Die Metapher des Zeitpfeils, „Urmetapher der biblischen Geschichte“, beschreibt Geschichte dabei als „eine irreversible Abfolge unwiederholbarer Ereignisse“.⁷ Diejenige des Zeitkreises stellt die teleologische Vorstellung, Ereignisse seien „deutlich abgegrenzte Episoden mit kausaler Wirkung auf eine kontingente Geschichte“, dagegen in Frage; sie fokussiert „der Zeit immanent[e]“ Zustände und kulminiert in der Antithese, dass die Zeit „keine Richtung“ habe.⁸ Bei Burnet, Hutton und Lyell erkennt Gould Präferenzen für die Vorstellung vom Zeitkreis und postuliert gar, „daß Huttons und Lyells Vorliebe für die Tiefenzeit in erster Linie von ihrer ungewohnten Vorstellung vom Zeitkreis herrührte und sich nicht (wie es der geologische Mythos will) der überlegenen Kenntnis des Gesteins im Gelände verdankte“.⁹ Wissen wird als Produkt zugrundeliegender Denkfiguren modelliert.

Schon mit Blick auf die unleugbare ontologische Bestimmung von „Musik als ‚Zeitkunst par excellence‘“¹⁰ verwundert es, dass eine musikwissenschaftliche Reflexion des Konzepts der Tiefenzeit – im Gegensatz etwa zu seiner Behandlung in der Literaturwissenschaft¹¹ – bislang weitestgehend ausgeblieben ist.¹² Gerade insofern die Metaphern des Zeitpfeils und des Zeitkreises spätestens seit Karol Bergers einschlägiger Studie über Johann Sebastian Bach und Wolfgang Amadé Mozart¹³ als terminologisches Instrumentarium an der Schnittstelle zwischen kulturgeschichtlicher und werkanalytischer Musikbetrachtung etabliert sind, erweist sich deren Evaluation unter den Vorzeichen der geschilderten Entdeckung der Tiefenzeit – sprich innerhalb der Musik des 19. Jahrhunderts – als Desiderat der Musikwissenschaft.

Im Ausgang der von Rudolf Schäfke unter dem Begriff der „Energetik“ gefassten¹⁴ Monographien Ernst Kurths und August Halms¹⁵ rückt insbesondere Anton Bruckner in den Fokus tiefenzeitlicher Betrachtungen. Wird Bruckner bei August Halm nicht zuletzt unter rhetorischer Verwendung geologischer Metaphern zum Exponenten einer vertieften Zeitwahrnehmung und Zeitgestaltung erkoren, findet sich die musiktheoretische und ästhetische Herleitung einer freilich vorbegrifflich gefassten Tiefenzeit bei

5 GOULD 1990 [1987]: 13–14, Zitat 14.

6 GOULD 1990 [1987]: 15.

7 GOULD 1990 [1987]: 27, 26.

8 GOULD 1990 [1987]: 27.

9 GOULD 1990 [1987]: 33.

10 MAHRENHOLZ 2016 [1998].

11 Vgl. vor allem den Sammelband SCHNYDER 2020.

12 Vgl. am Rande lediglich IRVINE 2018 sowie die später genauer zu betrachteten Ansätze bei HEISTER 2016 und KRAMER 2022.

13 BERGER 2007.

14 SCHÄFKE 1964 [1934]: bes. 396–397.

15 KURTH 1925; HALM 1914.

Ernst Kurth um die bei Halm weitestgehend ausgesparte musikhistorische Dimension erweitert. Kurths ferner in allgemeine Überlegungen zur Musikhistoriographie mündende Ausführungen zum Zeitphänomen Bruckner schlagen dabei den Bogen zur modernen Strukturgeschichte und beleuchten die etwa von Carl Dahlhaus und Manfred Angerer nahegelegte, für die energetische Musikbetrachtung wesentliche Verflechtung von Musiktheorie und Musikgeschichte.¹⁶ Im Sinne eines Doppelwegs zwischen Allgemeinem und Besonderem widmet sich die vorliegende Studie zunächst der allgemeinen Grundlegung des Konzepts der Tiefenzeit sowie seiner Erschliessung für die historische Musikwissenschaft, um anschliessend in einem close reading der Bruckner-Monographien Halms und Kurths die vorbegriffliche Präsenz jener Idee nachzuweisen.

Tiefenzeit und Geschichtsschreibung

Das eingangs literarisch aufgerufene Bild des Tagebaus, das den synoptischen Anblick diachron um Erdzeitalter entfernter, räumlich jedoch vergleichsweise eng gestaffelter Boden- und Gesteinshorizonte gewährt, führt Geschichte im wahrsten Sinne als Schichtungsphänomen vor Augen. Der in der deutschen Sprache bereits etymologisch begreifliche Zusammenhang zwischen sichtbaren geologischen Schichten und der unsichtbaren Schichtung historischer Zeiten legt dabei nicht zufällig strukturgeschichtliche Überlegungen nahe, wie sie vor allem die französische *École des Annales* auf die Universalgeschichte appliziert hat.¹⁷ Anknüpfend an Goulds Befunde hat etwa der Historiker David Schulz den ideengeschichtlichen Konnex zwischen der Entdeckung der Tiefenzeit, der Vertiefung eines modernen Zeitempfindens und der Etablierung einer modernen Historik herausgestellt. So ging die geologische Zeitreflexion zunächst mit „der Emanzipation von theologischen Zeitkonzeptionen“ einher; dem ehernen Primat der *historia sacra* trat die „empirisch zugänglich[e]“ geologische Zeitvorstellung gegenüber, woraus eine erhebliche Relativierung „menschliche[r] Zeitmaße“ und eine „immense[]“ Steigerung des Bewusstseins für die eigene Geschichtlichkeit“ resultierten.¹⁸ Durch die „Dynamisierung der sicher geglaubten Dimensionen von Raum und Zeit“ wurde Zeit einerseits „als Bewegungsbegriff erfahrbar“, als „Akteur, welcher geschichtlichen Wandel in die Wege leitete“.¹⁹ Andererseits wurde die „vermeintlich so ungreifbare Zeit“ im Bild geologischer Horizonte „anschaulich, (er)fassbar und (be)greifbar“, was einer räumlich-pluralen Vorstellung von Zeit als Schichtung Vorschub leisten und den Grundstein zu einer differenzierten strukturgeschichtlichen Modellierung legen sollte: „Die Formierung von Zeit in Schichten bedeutet [...] eine zum linearen Charakter der Zeit komplementäre Repräsentation: Was in der Zeit nacheinander stattgefunden hat, liegt im Raum, als ‚Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‘, übereinander.“²⁰

Schon Reinhart Koselleck konstatiert in seiner Schrift *Zeitschichten. Studien zur Historik*, dass das Wort „Zeitschichten“ [...] auf geologische Formationen“ verweist, „die sich im Laufe der sogenannten Erdgeschichte mit verschiedenen Geschwindigkeiten verändert und voneinander abgehoben haben“, und unterstreicht die ins 18. Jahrhundert zurückreichende Genealogie der strukturgeschichtlichen Metaphorik: „Wir verwenden [...] eine Metapher, die erst seit dem achtzehnten Jahrhundert sagbar geworden ist, nachdem die alte statische Naturkunde, die ‚*historia naturalis*‘, verzeitlicht und damit historisiert worden war.“²¹ Es ist die geologische Metapher von geschichteter, sedimentierter Zeit, die auf dem Weg der Verräumlichung zeitliche Ferne in räumliche, damit kausale Nähe rückt und ein plurales, im wahrsten Sinne vielschichtiges Bild von Geschichte entwerfen lässt. Gleichzeitig macht Kosellecks dis-

16 Vgl. DAHLHAUS 2002 [1984]; ANGERER 1989: 54.

17 Als Exemplum classicum sei an Fernand Braudels berühmte Studie über *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.* erinnert, die selbst unter anderem physisch-geographische Einflüsse als grundlegende Prozesse einer *longue durée* behandelt. BRAUDEL 2001 [1949].

18 SCHULZ 2020: 288, 283.

19 SCHULZ 2020: 283, 288, 289.

20 SCHULZ 2020: 286.

21 KOSELLECK 2003 [2000]: 19.

tanzierendes Sprechen von der *historia naturalis* als „sogenannte[r] Erdgeschichte“ deutlich, dass Geschichte im primären Sinne eines Erfahrungssubjektes bedarf – dass die Geschichtswissenschaft als „die Erfahrungswissenschaft schlechthin“ angesehen und per definitionem von Menschen geschrieben werden muss.²² Nimmt man in diesem Sinne die von Wilhelm von Humboldt pointierte historiographische Prämisse ernst, dass Geschichte eben mehr sei als das bloße „Gerippe der Begebenheit“, vielmehr der Geschichtsschreibung notwendig bedürfe,²³ hängt der Status der Erdgeschichte als *historia* nicht zuletzt von deren Erzählbarkeit ab – eine Bedingung, die die Literatur des ausgehenden 18. und des 19. Jahrhunderts aufgriff, um mit Werken wie etwa Annette von Droste-Hülshoffs *Mergelgrube* eine künstlerische Reflexion der Tiefenzeit anzustossen.²⁴

Spuren musikalischer Tiefenzeit

Versuche, neben der literarischen auch einer musikalischen Präsenz von Tiefenzeit wissenschaftlich nachzuspüren, sind bisher nur in Ansätzen unternommen worden. Vermeintlich am distinktesten benennt Lawrence Kramer innerhalb eines Artikels im *Oxford Handbook of Time in Music* das Konzept der *deep time* als gegenläufige Tendenz zu einer im 19. Jahrhundert parallel zu beobachtenden Beschleunigung der Zeitwahrnehmung. Kramers Gleichsetzung musikalischer *deep time* mit der wachsenden zeitlichen Ausdehnung symphonischer Werke, einer „symphonic expansiveness“,²⁵ greift allerdings zu kurz, zumal seine knappe, auf formale Symmetrien rekurrierende Analyse von César Francks d-Moll-Symphonie die ideengeschichtliche Tragweite des Konzepts vielmehr streift als analytisch aufzeigt.²⁶ Jenseits der Franck-Symphonie nennt der Autor eine durchaus heterogen anmutende, weitgehend unkommentierte Reihe kanonischer Beispiele, deren Tertium er darin sieht, „[that] the music is in continuous evolution, usually, though not always, across multiple movements“.²⁷ Auf den erstaunlichen Umstand, dass Bruckner trotz inhaltlicher Passung in seiner Auflistung fehlt, weist Kramer selbst hin, wobei er rechtfertigend postuliert, Bruckners Symphonien seien stärker an statisch-religiöse Zeitvorstellungen geknüpft.²⁸ Da das Konzept der Tiefenzeit nach Gould jedoch gerade an der Vorstellung vom Zeitkreis orientiert, darüber hinaus eben nicht mit der schieren Expansion von Zeit gleichzusetzen ist, muss nach alternativen Parametern musikalischer Tiefenzeit gesucht werden.

Konkreter widmet sich Hanns-Werner Heister im Rahmen des Sammelbandes *Schichten, Geschichte, System. Geologische Metaphern und Denkformen in den Kunstwissenschaften* der Frage nach der Anwendbarkeit geologischer Konzepte auf den Gegenstand Musik. Die Idee tiefenzeitlicher Schichtung bildet hier einen Angelpunkt.²⁹ Vor allem die ihr inhärenten Prinzipien von Verräumlichung und Dynamisierung werden von Heister aufgenommen und in einem Dreischritt auf die Betrachtung der Musikgeschichte, des Phänomens Musik sowie des „Musikprozesses“ übertragen. Zunächst wird die aus der Geologie herkommende „Lagerungsregel“ eingeführt: „Das Obere („Hangende“) ist im Prinzip später als das Untere („Liegende“).“³⁰ Entstanden in diesem „statigraphischen“ Modell zwischen den Schichten sowohl „Konkordanzen“ als auch „Diskordanzen“, erweise es sich, so Heister, als besonders geeignet, um die Heterogenität des jeweiligen Gegenstandes als „Textur“ oder „Gefüge[]“ zu modellieren.³¹ Gerade

22 KOSELLECK 2003 [2000]: 20. Hervorhebung original.

23 HUMBOLDT 1841 [1822]: 2–3.

24 Vgl. SCHNYDER 2020.

25 KRAMER 2022: 42.

26 Vgl. KRAMER 2022: 49.

27 KRAMER 2022: 47.

28 Vgl. KRAMER 2022: 49.

29 Auch Heister betont die strukturgeschichtlichen Implikationen des Konzepts: „S.J. Goulds Begriff der *Tiefenzeit* ergänzt den ‚strukturgeschichtlichen‘ Begriff der *longue durée* aus der *Annales*-Schule und erweitert die zeitliche Erstreckung von menschheitsgeschichtlichen Zeiträumen in naturgeschichtlich-geologische.“ HEISTER 2016: 35. Hervorhebungen original.

30 HEISTER 2016: 13.

31 HEISTER 2016: 13–14, Zitat 14.

für die Analyse des Phänomens Musik ergeben sich instruktive Schlussfolgerungen; sind „[i]n jedem Musikstück (wie in jedem Kunstwerk überhaupt) [...] Elemente verschiedenen Alters beieinander, als Gemenge, konkret ‚versintert‘ und mit ‚Einschlüssen‘“,³² wird der Notentext selbst als vertikale Zeitschichtung lesbar.³³

Weniger an geologische Konzepte als vielmehr an die Metaphern von Zeitpfeil und Zeitkreis knüpft Karol Bergers Monographie *Bach's cycle, Mozart's arrow* an. Klammert Berger die ursprüngliche Verortung der Begriffe im tiefenzeitlichen Kontext aus, vollzieht sich die Anknüpfung an Gould vorwiegend auf Ebene jener Denkfiguren: „I would like to concentrate on a change in the shape of musical time, on the demotion of what might be called, now with a nod to Stephen Jay Gould, ‚time's cycle‘ in favor of ‚time's arrow.‘“³⁴ Markant erscheint, dass sich der von Berger für die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts beschriebene Wandel hin zu einer linearen Zeitvorstellung auf den ersten Blick gegenläufig zu der von Gould attestierten Hinwendung zu einem stärker zyklischen Zeitverständnis im Kontext der geologischen Entdeckungen jener Jahre verhält. Auf den zweiten Blick offenbart sich jedoch, dass Gould und Berger strukturgeschichtlich verschiedentlich lokalisierte, selbst durchaus ungleichzeitige Phänomene betrachten. Während Gould primär eine Vertiefung der allgemeinen Zeitvorstellung herausstellt, die, wie nachfolgend zu zeigen ist, in der Musik wohl erst deutlich im 19. Jahrhundert zu verorten wäre, nimmt Berger die historisch vorgelagerte Entstehung einer modernen Zeitwahrnehmung als solche in den Blick und attestiert im Anschluss an Kosellecks Konzept der Sattelzeit, dass sich Modernität am Parameter allgemeiner Beschleunigung messe.³⁵ Dahingehend wird Bachs an der christlich geprägten Idee des Zeitkreises orientierte Musik derjenigen Mozarts gegenübergestellt, die im Sinne einer aufklärerischen „emancipation of humanity“ vor allem die Linearität der „menschlichen“ Zeit betone.³⁶ Der Blick ins spätere 19. Jahrhundert und mit ihm die Frage nach der musikalischen Tiefenzeit wird jedoch ausgeklammert.

Im Ausgang von Berger und Heister bleibt festzuhalten, dass die Suche nach einer musikalischen Tiefenzeit sowohl nach der Anverwandlung geologischer Modelle wie demjenigen der Zeitschichtung – etwa nach der Simultanität ungleichzeitiger musikalischer Prozesse – fragen muss als auch nach der „weltanschaulichen“³⁷ Relativierung der sattelzeitlichen Denkfigur des Zeitpfeils durch die Idee des Zeitkreises. Als Komponist symphonischer Werke, deren Betrachtung gleichermassen zur Verwendung geologischer Metaphern wie zur Reflexion über die musikalische und historische Zeit einlädt, erweist sich gerade Anton Bruckner als geeigneter Forschungsgegenstand. Wie nachzuweisen ist, bezeugt insbesondere das aus heutiger Sicht freilich selbst der Fach- und Rezeptionsgeschichte zugehörige Bruckner-Bild August Halms und Ernst Kurths gleichermassen den musikanalytischen wie den musikhistoriographischen Niederschlag von Tiefenzeit und liefert Ansätze zu einer Neuevaluierung historischen Bewusstseins in der Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts.

Bruckner und die Tiefenzeit

Am 6. Januar 1927 bekundete Ernst Kurth brieflich gegenüber August Halm: „Alle Welt erkennt bereits unsere Zusammengehörigkeit und wir beide sahen uns nur zweimal im Leben, u. z. ganz kurz.“³⁸ Jenem heute lexikalisierten Eindruck leisteten nicht zuletzt die Bruckner-Monographien beider Autoren Vorschub. In erster Auflage 1914 erschienen, jedoch vor allem in der zweiten Auflage von 1923 breiter

32 HEISTER 2016: 24.

33 Hinsichtlich der konzeptuellen Nähe zur Idee des Palimpsestes vgl. HEISTER 2016: 25–26; HEISTER 2015.

34 BERGER 2007: 7.

35 Vgl. BERGER 2007: 175–176.

36 BERGER 2007: 288, 198.

37 Auch Berger betont die Relevanz einer „history of the represented world views“. BERGER 2007: 24.

38 Brief von Ernst Kurth an August Halm, 6. Januar 1927, zit. nach: SCHADER 1998: 22.

rezipiert,³⁹ schlug Halms Schrift *Die Symphonie Anton Bruckners* einem Bild des Komponisten Bahn, das dem verbreiteten Rezeptionsklischee von Formlosigkeit die These von Bruckners „Form als lebenerzeugende[m] Gesetz“ entgegenstellte.⁴⁰ Betont Halm, ein Buch vorzulegen, „das überhaupt nicht historisch orientiert“ sei, dafür jedoch im Sinne einer Formenlehre die Absicht verfolge, „die Aesthetik der Musik zu fundamentieren“,⁴¹ so ist es Kurths 1925 erschienene zweibändige Monographie, die Halms Andeutung, Bruckners Musik sei ein „Ereignis von höchstem Wert in der Geistesgeschichte“,⁴² im Gebiet der Musikgeschichtsschreibung ausformuliert. An Halms analytische und ästhetische Befunde anknüpfend, sie zu einer historiographischen Deutung erweiternd, lässt sich Kurths Bruckner-Buch mit Carl Dahlhaus' These, bei Kurth sei das „Verhältnis der Historie zur Theorie [...] gewissermaßen ins Gegenteil verkehrt“, komplementär auf Halms Monographie beziehen: „Statt daß von einem Historiker eine Theoriesprache entliehen wurde, war es die Theoriesprache selbst, die Geschichtsschreibung konstituierte [...]“.⁴³ Wirft der Gegenstand Bruckner bei beiden Autoren Fragen nach der Zeitlichkeit auf – bei Halm vorwiegend nach der zeitlichen Gestaltung, nach der Formung von Musik, bei Kurth zusätzlich nach dem Wesen historischer Zeit, nach Grundproblemen der Geschichtsschreibung –, sollen beide Schriften nachfolgend einer gesonderten Betrachtung unterzogen werden.

Landschaft – Struktur – Ereignis. August Halms Die Symphonie Anton Bruckners

Dunkelheit denken: nicht wie ein Berg,
eher wie ein negatives Gebirge, wie Berge aus
Wind, die auf dekorative Logik verzichten.⁴⁴

Was sein Bruckner-Buch sei oder besser: was es eben nicht sei, vermittelt August Halm in aller Deutlichkeit: „Ich schreibe hier keine Musikgeschichte, [...] sondern nehme gewisse einzelne Exemplare von Form, um von ihnen über die Gesinnung, aus der sie erzeugt wurden, Aufschluss zu erhalten [...]“.⁴⁵ Der an anderer Stelle attestierten „Mutlosigkeit und Denkfaulheit“ des Historikers⁴⁶ setzt Halm eine phänomenologische Perspektive entgegen.⁴⁷ Das Bewusstsein der historischen Dimension bleibt seiner Musikbetrachtung dennoch eingeschrieben; so knüpfen zum einen die von Halm verwendeten Begriffe der „Gesinnung“ und des „künstlerischen Wollens“⁴⁸ an die Sprache der Geistes- und Stilgeschichtsschreibung an, zum anderen firmiert Bruckner selbst als geistesgeschichtliches Ereignis.⁴⁹ Während die bisherige Forschung zu Halms Musikästhetik die Idee des Organischen sowie die Verwendung biologischer Metaphern in den Fokus gerückt hat,⁵⁰ nimmt die nachfolgende Lektüre die Präsenz geologischen und geographischen Vokabulars in den Blick. Dass dieses im Sinne der Idee der Tiefenzeit in enger Verbindung mit Phänomenen der Zeitlichkeit steht, zeigt grundlegend bereits die folgende Passage aus dem „zweiten Stück“ von Halms Bruckner-Monographie auf:

Er [Bruckner] hat [im Gegensatz zu Beethoven] nicht die eine entschlossene Linie, er führt durch mehr Charaktere musikalischer Landschaft – und schliesslich entsteht ein Erdteil und eine Welt von Musik. Wir kön-

39 Vgl. HINRICHSSEN 2021: 339.

40 HALM 1914: 31; vgl. HINRICHSSEN 2021: 337–339.

41 HALM 1914: XIII, XVI.

42 HALM 1914: 192.

43 DAHLHAUS 2002 [1984]: 395.

44 POSCHMANN 2020: V. 68–70.

45 HALM 1914: 12; vgl. hierzu SCHMALZRIEDT 1978: 37

46 HALM 1921: 87.

47 Zum Begriff der Phänomenologie vgl. SCHMALZRIEDT 1978, der betont, dass die Begriffsverwendung bei Halm weder der Definition Hegels (*Phänomenologie des Geistes*) noch der Husserls (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*) entspricht; vgl. HALM 1919: 301.

48 HALM 1914: XIII.

49 Siehe Anm. 42.

50 Vgl. BORIO 2011; KÖHLER 1996; REHDING 2001; ROTHFARB 2005/06; SCHMIDT 1990.

nen nunmehr ohne Gleichnis davon reden. In Bruckners Werk, dem urmusikalischen, differenziert sich das Zeitliche durch die musikalische Erscheinung.⁵¹

Es ist das Bild „musikalischer Landschaft“, das als räumliches Äquivalent zur Theorie der Sonatenform bei Bruckner fungiert und Halms Idee von den „Zeiten der Hauptform“ bildlich fasst.⁵² Kenne Beethovens Musik eine teleologische Richtung, fächere sich diejenige Bruckners dagegen in diverse Höhenkämme, Täler und Plateaus auf und lasse je nach Betrachtungsposition eben nicht nur die eine Lesart, sondern mannigfaltige Sichtweisen zu:

Für sich und von nahem betrachtet, lässt sie [die Durchführung des Kopfsatzes von Bruckners Vierter Symphonie] zwei Gipfel ersehen; im grossen Zusammenhang erscheint sie mehr wie eine Hochebene mit differenzierter Höhenkurve: nach dem ersten Gipfel ein jäher, doch kleiner Abfall der Linie, die sogleich wieder ansteigt und sich zu einer zweiten Kuppe emporschwingt; diese letztere von kleinerer Fläche, aber noch höher, freier gelegen, intensiver von der Harmonie bestrahlt [...].⁵³

Die Auswahl der Gebirgsszenerie scheint dabei zugleich weltanschaulich grundiert, kann sie doch als Verweis auf das Erhabene, das Mystisch-Spirituelle gelten und mit einer Passage aus Arthur Schopenhauers Hauptwerk *Die Welt als Wille und Vorstellung* enggeführt werden, die die kathartische Wirkung des Gebirgsanblicks beschreibt.⁵⁴ Weitergehend treten in Halms Darstellung wiederum von Schopenhauer herkommende Bezüge zu asiatischen Philosophien und Religionen zutage.⁵⁵ So wird der Übergang zwischen der Reprise – mit Halms selbst schon buddhistisch anmutendem Begriff zu sprechen: der „Wiederkehr“ – und dem Epilog mit dem Blick „über einen See Nirwana“ verglichen, ferner der „wahrhaft fruchtbare Dualismus“ zwischen dem „Naturgeist der Form“ und dem „Geist der Melodie“ als „Weg zur Einheit“, als „Tao der Musik“ bezeichnet.⁵⁶ Bruckners Symphonik wird in diesem Sinne „geschaut“, nicht bloss gehört;⁵⁷ das Bild „musikalischer Landschaft“ ist zugleich an jenen mystischen Rezeptionsmodus geknüpft, der den Bedingungen der ästhetischen Situation selbst, d. h. der musikalischen Zeit unterliegt.

Wird Zeit als Landschaft modelliert, fungiert der Notentext als eine Art Landkarte. Der bei Bruckner obligatorische Doppelstrich zwischen Exposition und Durchführung wird als Grenzlinie aufgefasst.⁵⁸ Doch bleibt es nicht beim Blick auf jenes vermeintlich statische kartographische Element; vielmehr tritt die Idee relativer Zeitlichkeit hervor:

Die musikalische Form begreifen heisst: die Zeitkunst begreifen. Vermögen wir das, erkennen wir, dass die Zeit nicht nur der Tummelplatz für die Musik, sondern ein Hauptfaktor, ja gewissermassen ihr Inhalt ist, so werden uns die scheinbar ganz äusserlichen Bestimmungen mit einemmal wesentlich und lebensvoll. [...] so gilt es jetzt zu lernen, dass jenes ‚nach dem Doppelstrich‘ wirklich viel zu sagen hat. Es wäre musikalisch äusserlich, wenn es nur den Ort anzeigte; es ist gehaltvoll, sobald wir an die Zeit denken.⁵⁹

Die Zeit als den eigentlichen „Inhalt“ der Musik zu begreifen, führt zu einem tieferen Verständnis der notierten Zeichenoberfläche. Form wird als Formung von Zeit, Musik als Ereigniskunst verstanden; das „äussere[] Zeichen“ des Doppelstrichs markiert „ein inneres Ereignis“.⁶⁰ Nicht eben beiläufig klingt avant la lettre eine moderne strukturgegeschichtliche Denkfigur an, die Halms Analysen der Bruckner'schen Kopf-

51 HALM 1914: 47.

52 Vgl. ferner die Rezeption des Bildes „musikalischer Landschaft“ in Theodor W. Adornos Schubert-Aufsatz. ADORNO 1982 [1928]: 20–21; vgl. HINRICHSSEN 2021: 348.

53 HALM 1914: 33–34.

54 Vgl. SCHOPENHAUER 1961a [1844]: 520.

55 Zu Schopenhauers wirkmächtiger Rezeption der ostasiatischen Philosophie vgl. SCHOPENHAUER 1961b [1854]: 459–471 (Kap. „Sinologie“); APP 2018 [2014]: 186–191.

56 HALM 1914: 54, 216.

57 Vgl. HALM 1914: 34–35, 126–127 und passim.

58 „Begnügen wir uns also vorerst mit der äusserlich kartographischen Bestimmung: ‚der Durchführungsteil der Hauptform ist das, was nach dem Doppelstrich kommt‘ [...]“ HALM 1914: 18.

59 HALM 1914: 19.

60 HALM 1914: 38.

sätze wesentlich grundiert. Indem Halm wiederum anhand der Vierten Symphonie attestiert, dass sich Bruckners „Formenwelt“ durch die Entgegensetzung von musikalischen Ereignissen ausgestellter Zeitlichkeit und musikalischen Strukturen ausgestellter Unzeitlichkeit konstituiert, lassen sich Bruckners symphonische Beginne als sukzessive Übergänge von Struktur zu Ereignis modellieren:

Zum erstenmal bei Bruckner empfinden wir ganz die Heiligkeit des Ursprünglichen; etwas wie Schöpfungsluft glauben wir einzuatmen [...]. Wir spüren es: hier beginnt nicht ein Musikstück, sondern die Musik selbst hebt an. [...] Vor Bruckner gab es, bildlich gesprochen, Dramen, Szenen, Anekdoten, Erzählungen, Geschichten aus der Geschichte; Bruckner fängt mit dem an, was geschehen musste, damit es Geschichte gäbe.⁶¹

Vermochten es die „Klassiker“ bloss, „in das jeweilige einzelne Musikstück einzuführen“,⁶² eröffnet Bruckners Symphonik hingegen eine tiefenzeitliche Dimension und stellt das Werden gleichwie das Sein und Vergehen musikalischer Ereignisse aus. Das „Zeitliche“ selbst wird zum relativen „Faktor“ musikalischen Geschehens.⁶³ Zeit wird im Sinne tiefenzeitlicher Implikationen „als Bewegungsbegriff erfahrbar“.⁶⁴

Historik – Romantik – Mystik. Ernst Kurths Bruckner

Schattental. Teeschale. Unfaßbar schwarz. Eisen-Asche-
Glaser, Setoguro, ein regloser Fluß, in den ich
so lange schaute, der sich den Außenraum
Innenraum als Aufgabe stellt.⁶⁵

„Bruckner als Mystiker“, so lautet das erste Unterkapitel von Ernst Kurths zweibändiger Monographie. Es eröffnet die im ersten Grosskapitel vorgenommenen Betrachtungen zu Bruckners „Geschichtliche[r] Umwelt“. Bruckner in die geistesgeschichtliche Strömung der Mystik einzuordnen, schlägt einerseits die Brücke zu den musikästhetischen Befunden August Halms, dient der ins Psychologische erweiterten energetischen Analyse als historisches Fundament. Andererseits birgt der zunächst sonderbar scheinende Ansatz ein historiographisches Problem, das Kurth zu grundsätzlichen Reflexionen über das Wesen der Geschichtsschreibung veranlasst. Quasi als Reaktion auf das Paradox, dass sich der Mystiker Bruckner am „Urschoß“ der Dinge selbst⁶⁶ und damit gleichsam fern von der äusseren, geschichtlichen Welt bewegt habe, etabliert Kurth eine differenzierte Geschichtserzählung, die sich aus heutiger Sicht strukturgeschichtlich ausnimmt.⁶⁷

Geradezu selbst als mystische Beschwörung anmutend, hebt Kurth mit dem irritierenden Bekenntnis an: „Große Geister umfassen auch das Dunkel, nicht die Helle allein. Schon im Denken ist es so, vollends in der Kunst.“⁶⁸ Das bereits bei Halm vorgezeichnete Bild des verkannten, weltabgewandten Künstlers wird nun an das antike Konzept des poeta vates, des „mystisch begabten Genies“, zurückgebunden, das auch „den Sinnen abliegende Lebensbereiche nicht mit verstandesmäßigem[,] sondern mystischem Erschauen“ durchdringt.⁶⁹ Die von Halm herkommende Idee des Erschauens überträgt Kurth hierbei von der Rezeptions- auf die Produktions- respektive Inspirationsseite einer Kunstform, die als „Entfaltung“ eines schöpferischen „Urerlebnisses“ verstanden wird, „das aus geheimer Empfängnis erst an die Verstandes- und Sinnenwelt ausbricht, alle Sinnesempfindung überhaupt erst zeitigt und in

61 HALM 1914: 42; Zitat aus dem früheren Aufsatz HALM 1909/10: 64–65. Hervorhebungen original.

62 HALM 1914: 42.

63 Vgl. HALM 1914: 64.

64 Siehe Anm. 19.

65 POSCHMANN 2020: V. 7–10.

66 KURTH 1925: 3.

67 Dass zudem biologische Metaphern Kurths Geschichtsauffassung und -erzählung prägen, sei mit Verweis auf BARTSCH 2014 erwähnt.

68 KURTH 1925: 3.

69 KURTH 1925: 3.

Bildgestalt zwingt“.⁷⁰ Im Sinne des von Halm postulierten „urmusikalischen“ Charakters setzt das Genie Bruckner an den „schöpferischen Kräfte[n] selbst“ an und damit an den bereits in den *Grundlagen des linearen Kontrapunkts* beschriebenen psychischen „Urvorgänge[n] des musikalischen Gestaltens“.⁷¹

Dass Bruckner somit als „selbstleuchtender Mensch“⁷² gelten könne, strahlt nicht nur in ästhetischer Hinsicht aus, sondern wird zur Crux der historiographischen Betrachtung. Deutlich geht dies aus Kurths Diskussion der zeitgenössisch gängigen Einordnung des Komponisten in die musikalische Romantik hervor.⁷³ Auch wenn „die romantischen Merkmale [...] bei Bruckners Musik [...] so ausgeprägt und so vollkräftig“ seien, „daß seine von außen blickende Zeit nur die wahrnahm und man ihn bis heute zu den Hauptvertretern der Romantik in einer wiederum viel zu schematischen Weise zählt“, pocht Kurth auf eine komplexere Darstellung, die der „eigenen Dämonik“ des Komponisten gehorcht.⁷⁴ An die, auch auf Ricarda Huch zurückgehenden,⁷⁵ historiographischen Ausführungen seiner *Romantischen Harmonik* anknüpfend,⁷⁶ entwirft Kurth ein strukturgeschichtlich anmutendes Konzept von Romantik, indem er differenzierend von verschiedenen „Strömungen der Romantik“ spricht und deren Abkunft aus dem Klassizismus betont.⁷⁷ Aus der „klarste[n] Helle“ des Klassizismus herkommend, hätten die Romantiker nicht deren Gegenteil, das Dunkel selbst, vielmehr „eine Region des Zwiellichts“ erschlossen, die „Helle und Dunkel in bestimmter, eigentümlicher Weise verbindet; von ihr aus nun schweiften sie gegen Volldunkel und Vollhelle“.⁷⁸ Diese „Region des Zwiellichts“ kenne auch Bruckner; dennoch „durchwirkt [er] sie in anderer, genau umgekehrter Erlebnisrichtung“: „Er kommt nicht vom Klassizismus, der sinnlichen Welt- erfassung und verstandesmäßigen Weltbeziehung, noch kommt er von irgendeinem Teilstand der Romantik: er steigt als mittelalterlicher Mystiker in die Romantik auf.“⁷⁹ Bruckner wird zur historischen „Bewegungsstörung“, verkörpert zwar den Fluchtpunkt romantischer Strebung, romantischen Sehns, vollzieht aber die Strebung selbst nicht mit: „Mochte um ihn die Romantik eine blühend naturhafte Schönheitsfülle treiben, er war die Naturkraft selbst.“⁸⁰ Es ist die Energie eines „gewaltige[n] geschichtliche[n] Gefühl[s]“,⁸¹ die Bruckner Einfühlung nicht nur in die Kunst seiner Zeit, sondern gleichermassen in die musikalische Vergangenheit verschafft. Instinktiv sind dem Mystiker Bruckner tiefenzeitliche Dimensionen zugänglich; dezidiert spricht Kurth von der „geschichtliche[n] Tiefenstaffelung“, in der sich die Zeit dem Erschauen Bruckners darbietet:

Bruckner ist ein Mensch, der nicht allein Welt und Natur aus seinem tiefen Eigengefühl umfaßte, sondern ebenso die ganzen abendländischen Geistes- und Gefühlswege mit einer hellseherischen Kraft wie kaum ein zweiter Künstler; seine Macht beruht in einer Alldurchdringung nach Raum und Zeit, nach Ausbreitung und geschichtlicher Tiefenstaffelung, aber stets aus der Urkraft und Eigenausstrahlung seines durch und durch mystischen Empfindens.⁸²

Wenn sich in Bruckner schliesslich „ein unendlich weiter Zeitennachklang“ verdichtet, sein Schaffen folglich unter dem „Tiefendruck“ immenser Zeitschichten entsteht,⁸³ wird Bruckners Musik avant la lettre als tiefenzeitliches Phänomen modelliert. Andererseits wird der historiographische Gegenstand

70 KURTH 1925: 3.

71 KURTH 1922 [1917]: 3.

72 KURTH 1925: 5.

73 Kurth selbst spricht davon, „daß es überhaupt mit einigem Recht erlaubt ist“, vom 19. Jahrhundert als dem „romantischen ‚Jahrhundert‘ zu sprechen“. KURTH 1925: 47, Anm. 1.

74 KURTH 1925: 8, 6.

75 Vgl. HUCH 1899 und 1902. Vgl. auch die Erwähnung von Ricarda Huch als „große[r] Ausdeuterin“ der Romantiker in KURTH 1923 [1920]: 23–24.

76 Vgl. KURTH 1923 [1920]: 14–43.

77 KURTH 1925: 9.

78 KURTH 1925: 9. Hervorhebungen original.

79 KURTH 1925: 10. Hervorhebungen original.

80 KURTH 1925: 11, 12.

81 KURTH 1925: 12.

82 KURTH 1925: 9.

83 KURTH 1925: 13, 69.

Bruckner zu einem Präzedenzfall der Geschichtsschreibung. Gerade weil bei Bruckner die „Einheit von persönlicher Lebensgeschichte und umgebender Welt“ fehle, sieht sich Kurth vorbegrifflich zu einer Aufwertung strukturgeschichtlicher gegenüber rein ereignisgeschichtlichen Methodiken veranlasst: „Wer Geschehnisse als Ergebnis, in ihren verborgenen Untergründen aber das Wirkende sieht, dem schließt sich Bruckner in seine Zeit und Umwelt ein [...]“.⁸⁴ Der Fall Bruckner zeige, dass die diachrone, „bloß zeitliche Schichtung“ von Epochenbegriffen einer gleichsam räumlichen, synchronen Schichtung von Strömungen weichen müsse:

Es gab [...] in jedem Zeitalter mystische, romantische, rationalistische Charaktere, Renaissancemenschen, früh- und spätgotische wie antikisch durchhauchte oder auch von außereuropäischen Geisteszeichen durchsetzte Naturen, mochten sie auch in anderer Weltumgebung vielfach nur verhüllt und gebrochen zum Ausdruck kommen. Geistesgeschichte ist kein Formschema, ist ewig wirkende Formmöglichkeit.⁸⁵

Wenngleich zu ihr querständig, wird Bruckner zum Symptom der Romantik als einer „Zeit der Wunder und Widersprüche“, deren Geschichtsschreibung eben nicht dem „Grundirrtum der Geschichtsdarstellung bis auf den heutigen Tag“ verfallen dürfe – den unhinterfragten „lieben Einkettungen“ von Einzelereignissen in teleologische „Kettenlinien“.⁸⁶

Ausblick. Historismus und Moderne

Ich aber ziehe meine Schleppe nach, Last der Erinnerung, die sich in Falten legt wie die Müllsäcke, massiger und schwerer wird. Ich aber gehe weiter, kein Bleiben im Reiche des Fleisches – aßen wir nicht das ganze Barock, das komplette Rokoko, aßen alles auf, die Schleppen und Wülste, hängenden Brüste, die müde Haut und die süßen Zweifel, die Zuckerhüte und schließlich die Teller ... fremde Last, die ich mitziehe, doch, denke ich, doch du, meine Seele, nimm nicht die Last von mir, denn ich bin die Last.⁸⁷

Die Präsenz der Idee einer musikalischen Tiefenzeit in August Halms und Ernst Kurths Bruckner-Monographien lässt einen doppelten Ausblick zu, der – ohne an dieser Stelle eine umfassende Evaluation und Reflexion der im close reading betrachteten Aspekte vornehmen zu können – einerseits das musikanalytische, andererseits das musikhistoriographische Potential des Konzepts aufzeigt. Halms Ansatz, Musik mithilfe geologischer Metaphern als Phänomen relativer Zeitlichkeit zu kartieren, dem – etwa mit Blick auf Bruckners Konzeption symphonischen Beginns – komplexe Schichtungen im Sinne einer „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ sowie Übergänge von Struktur zu Ereignis nicht fremd sind, lässt sich als Vorläufer moderner Analysezugänge auffassen, wie sie etwa Hanns-Werner Heister beschreibt. Das Nachleben von Halms Ideen innerhalb der Bruckner-Forschung belegt exemplarisch ein 2010 publizierter Essay Hans Zenders. In seiner Analyse der Fünften Symphonie stellt Zender das „konzeptuelle Zusammenwirken aller drei Modi der Zeit“ heraus, von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, die ihrerseits geologisch als „Kontinente“, „durch Abgründe voneinander getrennt“, versinnbildlicht werden, und attestiert, dass bei Bruckner „in nuce Zeit als ‚Geschichte‘ – gegenüber der ‚Naturzeit‘ Wagners – entworfen“ werde.⁸⁸ Gerade aus der für das Finale der Fünften grundlegenden „paradoxe[n] Zusammen-spannung“ des „evolutiven‘ Sonatendenkens“ mit der „neugewonnene[n] Signifikanz der polyphonen Tradition“ ergebe sich schliesslich „eine neue Zeitgestaltung“, die den Weg in die musikalische Moderne bereite:

Aus der Quadratur des Kreises, der dialektischen ‚Durchführung‘ von kreisender Seins-Zeit und fliehender Werde-Zeit, wird in einer gewaltigen Explosion die neue Komplexitätsebene geboren werden, auf der sich die Zeit der musikalischen Moderne zeigt, wie immer zersplittert in tausend Bruchstücke oder sich zu un-

84 KURTH 1925: 14.

85 KURTH 1925: 57–58, Anm. 1, 8.

86 KURTH 1925: 52, 70–71, 73.

87 POSCHMANN 2017 [2013]: 333.

88 ZENDER 2010: 92, 89, 92. Vgl. die Parallele zu Halm, siehe Anm. 61.

geahnten neuen metamorphotischen Riesenformen ballend. Ihre Vielgestaltigkeit zu beschreiben ist neue Musik seither beschäftigt.⁸⁹

Auch ohne direkten Verweis auf Halm oder Kurth liest sich Zenders Essay als Hommage an die Konzepte der „Kraftwelle“⁹⁰ und der „Zeiten der Hauptform“.⁹¹

Ebenfalls in Richtung Modernität weisen Kurths historiographische Ausführungen. Indem sich in Bruckners Symphonik Musikgeschichte gleichsam synchron verdichtet findet, der Komponist darüber hinaus selbst zum Indikator einer vielschichtigen Zeit wird, sich teleologischen Geschichtsmodellen als „Störfaktor“ widersetzt, dabei den historiographischen Einbezug strukturgeschichtlicher Überlegungen notwendig macht, erscheint Bruckner als Exponent einer historistischen Moderne,⁹² deren Konturen sich etwa im Rückgriff auf Ernst Blochs *Geist der Utopie* umreißen lassen.⁹³ Auch für Bloch gilt Bruckner – neben Johannes Brahms – als Markstein einer notwendigen Abkehr vom „totschlägerischen Nacheinander“ der blossen Ereignisgeschichtsschreibung.⁹⁴ Dem Befund entsprechend, dass in der Musik des ausgehenden 19. Jahrhunderts „die sinnlose Turbulenz des Fortschrittmäßigen [...] verschwunden“ sei, wird Bruckner zum Gewährsmann einer neuen, vertieften Zeitkonzeption, die die „rastlose Neuheit mitsamt der schlechten Unendlichkeit ihrer geraden Linie zum Bogen“ windet und ein „periodische[s] System von Formen der Musik“ anstrebt.⁹⁵

Was Bloch als „utopische[s] Weiterdenken“⁹⁶ charakterisiert, ist schliesslich nichts anderes als die musikalische Erscheinungsform von Tiefenzeit. Zumal die mit der Entdeckung derselben einhergehende Relativierung „menschliche[r] Zeitmaße“⁹⁷ als Entstehungsbedingung des Historismus gelten muss, erweist sich die Zeitkunst Musik nicht nur für den Philosophen Bloch als Seismograph neuartiger Zeitvorstellungen. Auch die Bruckner-Monographien Halms und Kurths unterstreichen den Stellenwert von Tiefenzeit für die „Genealogie“ einer musikalischen Moderne,⁹⁸ die sich dem Primat der teleologischen Zeit dezidiert entzieht. Der Dualismus von *Bach's cycle* und *Mozart's arrow* wird um eine dritte, synthetische Vorstellung musikalischer Zeit erweitert: Bruckner's deep time.

Tim Martin Hoffmann, geboren 1996 in Koblenz, studierte Musikwissenschaft und deutsche Literatur an der Humboldt-Universität zu Berlin, wo er seit 2022 Wissenschaftlicher Mitarbeiter der *Erich Wolfgang Korngold Werkausgabe* ist. Seine Forschungsschwerpunkte bilden insbesondere das Musiktheater und die Instrumentalmusik des 19. und 20. Jahrhunderts, die Intermedialität von Literatur und Musik, die Editionsphilologie sowie Fragen der Rezeptions- und Interpretationsgeschichte. Derzeit arbeitet er an einer Dissertation über die Opern Erich Wolfgang Korngolds sowie der historisch-kritischen Edition der Oper *Die tote Stadt*.

Bibliographie

ADORNO, Theodor W. (1982 [1928]): „Schubert“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 17, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 18–33.

ANGERER, Manfred (1989): „Methodenprobleme der musikalischen Stilgeschichte. Guido Adler und Ernst Kurth“, in: *Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft, Neue Folge* 6–7, 43–59.

89 ZENDER 2010: 89.

90 KURTH 1925: 249.

91 HALM 1914: 38.

92 Zum hier zugrunde gelegten Begriff des musikalischen Historismus vgl. DAHLHAUS 2000a [1966] und 2000b [1973].

93 Zum Verhältnis zwischen Bloch und Halm vgl. KABISCH 2016.

94 BLOCH 1918: 37.

95 BLOCH 1918: 96, 97.

96 BLOCH 1918: 97.

97 Siehe Anm. 18.

98 JANZ 2014.

- APP, Urs (2018 [2014]): Art. „Asiatische Philosophien und Religionen“, in: *Schopenhauer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Daniel Schubbe und Matthias Koßler, Stuttgart: Metzler, 186–191.
- BARTSCH, Cornelia (2014): „Musikgeschichte als Urzeugung. Zur Metaphorik der musiktheoretischen Schriften Ernst Kurths“, in: *Biologische Metaphern. Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, hrsg. von Anja Zimmermann, Berlin: Reimer, 49–70.
- BERGER, Karol (2007): *Bach's cycle, Mozart's arrow. An essay on the origins of musical modernity*, Berkeley: University of California Press.
- BLOCH, Ernst (1918): *Geist der Utopie*, München und Leipzig: Duncker & Humblot.
- BORIO, Gianmario (2011): „Organische Form jenseits von Beethoven. Über die Neuorientierung der musikalischen Formenlehre in den 1920er- und 1930er-Jahren“, in: *Ereignis und Exegese. Musikalische Interpretation – Interpretation der Musik. Festschrift für Hermann Danuser zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Camilla Bork, Tobias Robert Klein, Burkhard Meischein, Andreas Meyer und Tobias Plebuch, Schliengen: Argus, 149–167.
- BRAUDEL, Fernand (2001 [1949]): *Das Mittelmeer und die mediterrane Welt in der Epoche Philipps II.*, 3 Bde., übers. von Grete Osterwald und Günter Seib, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- DAHLHAUS, Carl (2000a [1966]): „Historismus und Tradition“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 156–170.
- DAHLHAUS, Carl (2000b [1973]): „Was ist musikalischer Historismus?“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 1, hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 171–179.
- DAHLHAUS, Carl (2002 [1984]): „Die Musiktheorie im 18. und 19. Jahrhundert“, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 4, hrsg. von Hermann Danuser in Verbindung mit Hans-Joachim Hinrichsen und Tobias Plebuch, Laaber: Laaber, 235–707.
- GOULD, Stephen Jay (1990 [1987]): *Die Entdeckung der Tiefenzeit. Zeitpfeil oder Zeitzyklus in der Geschichte unserer Erde*, übers. von Holger Fließbach, München: Hanser.
- HALM, August (1909/10): „Musikalische Bildung“, in: *Wickersdorfer Jahrbuch 2*, 48–73.
- HALM, August (1914): *Die Symphonie Anton Bruckners*, München: Müller.
- HALM, August (1919): „Von meinem Schaffen“, in: *Das hohe Ufer 1*, 289–304.
- HALM, August (1921): „Zur Aufführung der neunten Symphonie von Anton Bruckner“, in: *Weimarer Blätter 3*, 83–87.
- HEISTER, Hanns-Werner (2015): „... ein Traum das Dasein ist' – ,vorbei ist die Musike ...'. Aspekte der Intertextualität und der Palimpsest-Polyphonie im V. Satz von Mahlers *Lied von der Erde*“, in: *Bahnbrüche: Gustav Mahler*, hrsg. von Christian Berger und Günter Schnitzler, Freiburg i. Br. u. a.: Rombach, 247–284.
- HEISTER, Hanns-Werner (2016): „Einleitung. Aufbau- und Abbau-Prozesse, Wandlungen, Verwerfungen in Natur und Gesellschaft“, in: *Schichten, Geschichte, System. Geologische Metaphern und Denkformen in den Kunstwissenschaften (= Zwischen/Töne. Neue Folge 6)*, hrsg. von Hanns-Werner Heister, Berlin: Weidler, 11–42.
- HINRICHSEN, Hans-Joachim (2021): „Symphoniewogen' und ,Zeiten der Hauptform'. Die energetischen Bruckner-Deutungen von Ernst Kurth und August Halm“, in: *Energie! Kräftespiele in den*

- Künsten* (= Klangfiguren 2), hrsg. von Katrin Eggers und Arne Stollberg, Würzburg: Königshausen & Neumann, 337–352.
- HUCH, Ricarda (1899): *Blütezeit der Romantik*, Leipzig: Haessel.
- HUCH, Ricarda (1902): *Ausbreitung und Verfall der Romantik*, Leipzig: Haessel.
- HUMBOLDT, Wilhelm von (1841 [1822]): „Ueber die Aufgabe des Geschichtschreibers“, in: *Wilhelm von Humboldt's gesammelte Werke*, Bd. 1, hrsg. von Alexander von Humboldt, Berlin: Reimer, 1–25.
- IRVINE, Richard D. G. (2018): „Seeing Environmental Violence in Deep Time. Perspectives from Contemporary Mongolian Literature and Music“, in: *Environmental humanities* 10, 257–272, <<https://doi.org/10.1215/22011919-4385562>> [23.10.2025].
- JANZ, Tobias (2014): *Zur Genealogie der musikalischen Moderne*, Paderborn: Fink.
- KABISCH, Thomas (2016): „Absolute Musik oder Autonomie des Musikalischen? Metaphysische Konzepte der Musik bei Ernst Bloch und August Halm“, in: *[Ton]spurensuche. Ernst Bloch und die Musik*, hrsg. von Matthias Henke und Francesca Vidal, Siegen: Universitätsverlag, 111–139.
- KÖHLER, Rafael (1996): *Natur und Geist. Energetische Form in der Musiktheorie* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 37), Stuttgart: Steiner.
- KOSELLECK, Reinhart (2003 [2000]): *Zeitschichten. Studien zur Historik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- KRAMER, Lawrence (2022): „Forms of Time in Nineteenth-Century Music: Geology, the Railway, and the Novel“, in: *The Oxford Handbook of Time in Music*, hrsg. von Mark Doffman, Emily Payne und Tobi Young, New York: Oxford University Press, 41–56.
- KURTH, Ernst (1922 [1917]): *Grundlagen des linearen Kontrapunkts. Bachs melodische Polyphonie*, Berlin: Hesse.
- KURTH, Ernst (1923 [1920]): *Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners ‚Tristan‘*, Berlin: Hesse.
- KURTH, Ernst (1925): *Bruckner*, 2 Bde., Berlin: Hesse.
- MAHRENHOLZ, Simone (2016 [1998]): Art. „Zeit. Musikästhetische Aspekte“, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a.: Bärenreiter, Stuttgart und Weimar: Metzler, <<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/15094>> [23.10.2025].
- MANN, Thomas (2025 [1933]): *Joseph und seine Brüder I. Die Geschichten Jaakobs. Roman. Der junge Joseph. Roman*, hrsg. von Jan Assmann, Dieter Borchmeyer, Peter Huber und Stephan Stachorski, Frankfurt a. M.: Fischer.
- POSCHMANN, Marion (2017 [2013]): *Die Sonnenposition. Roman*, Berlin: Suhrkamp.
- POSCHMANN, Marion (2020): „Nimbus“, in: *Nimbus. Gedichte*, Berlin: Suhrkamp, 112–115.
- REHDING, Alexander (2001): „August Halm's two cultures as nature“, in: *Music theory and natural order from the Renaissance to the early twentieth century*, hrsg. von Suzannah Clark und Alexander Rehding, Cambridge: Cambridge University Press, 142–160.
- ROTHFARB, Lee A. (2005/06): „August Halm on Body and Spirit in Music“, in: *19th-Century Music* 29/2, 121–141.
- SCHADER, Luitgard (1998): „„Alle Welt erkennt bereits unsere Zusammengehörigkeit“. Die Briefe Ernst Kurths an August Halm“, in: *Musiktheorie* 13, 3–30.
- SCHÄFKE, Rudolf (1964 [1934]): *Geschichte der Musikästhetik in Umrissen*, Tutzing: Schneider.

- SCHMALZRIEDT, Siegfried (1978): „August Halms musikalische Ästhetik. Versuch einer Darstellung“, in: August Halm, *Von Form und Sinn der Musik. Gesammelte Aufsätze mit einem einführenden Essay*, hrsg. von Siegfried Schmalzriedt, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 3–56.
- SCHMIDT, Lothar (1990): *Organische Form in der Musik. Stationen eines Begriffs 1795–1850* (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft 6), Kassel u. a.: Bärenreiter.
- SCHNYDER, Peter (Hrsg.) (2020): *Erdgeschichten. Literatur und Geologie im langen 19. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1961a [1844]): *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2 (= Sämtliche Werke, Bd. 2), hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1961b [1854]): „Über den Willen in der Natur“, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 3, hrsg. von Wolfgang Freiherr von Löhneysen, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 299–479.
- SCHULZ, David (2020): *Die Natur der Geschichte. Die Entdeckung der geologischen Tiefenzeit und die Geschichtskonzeptionen zwischen Aufklärung und Moderne*, Berlin: De Gruyter.
- ZENDER, Hans (2010): „Zur Konstruktion der Zeit in Bruckners 5. Symphonie“, in: *Musik & Ästhetik* 14, 87–98.