

Anna Magdalena Breidenbach

Musikalische Analyse und ihre Figuren im historiographischen Kontext

Beitrag zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung Halle/Saale 2015 –
»Musikwissenschaft: die Teildisziplinen im Dialog«

Veröffentlicht unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0
© 2016 | Schott Music GmbH & Co. KG

gfm
GESELLSCHAFT FÜR
MUSIKFORSCHUNG

Anna Magdalena Bredenbach

Musikalische Analyse und ihre Figuren im historiographischen Kontext

Musikgeschichte erzählt nicht nur von vergangenen Ereignissen, von historischen Daten und Fakten, sondern auch von musikalischen Phänomenen, die, zumindest teilweise, auch in der Gegenwart noch präsent sind. Dadurch wird Musikgeschichte zu einer hybriden Textart, die – wie es Carl Dahlhaus auf den Punkt gebracht hat – zugleich Dokumente der Vergangenheit und ästhetische Ereignisse der Gegenwart behandelt.¹ Besonders deutlich wird diese Ambivalenz, wenn innerhalb einer musikgeschichtlichen Erzählung von Musik selbst erzählt wird – wenn also musikanalytische Passagen in eine historiographische Erzählung eingebunden sind. Hier prallen nämlich zwei genuin unterschiedliche Aussagemodi aufeinander – so eine Formulierung von Tobias Janz: Während die musikalische Analyse historisch indifferente, »primär objektbezogene Aussagen im generellen Präsens« treffe, formuliere die Geschichtsschreibung »handlungs- bzw. ereignisbezogene Aussagen [...] in der Vergangenheitsform«. Geschichtlichkeit gewinnen musikbezogene Aussagen erst durch die Verbindung mit »zeitlich und räumlich definierbarem menschlichem Handeln«.²

Es ist die Idee dieser beiden Aussagemodi, die im Folgenden als Ausgangspunkt dienen soll, um den Blick auf Texte der Musikgeschichtsschreibung aus erzähltheoretischer Perspektive zu schärfen: Begreift man Geschichtsschreibung als eine Form der Erzählung, so lässt sich die Frage nach »Handlungs-« und »Objektbezug« durch zwei genuin narratologische Fragenkomplexe beschreiben und mit Hilfe narratologischer Analysekatoren differenzieren:³

Der erste Fragenkomplex betrifft die Handlungsträger der Erzählung: Welche Entitäten werden als Figuren eingesetzt, wenn Musik beschrieben werden soll? Sind diese Figuren anthropomorph oder handelt es sich um grammatische »Quasi-Figuren« (Ricœur)?⁴ Und: Besteht ein Zusammenhang zwischen der Beschaffenheit dieser Figuren und der Funktion der musikalischen Analyse für den übergeordneten Erzählstrang?

Der zweite Fragenkomplex betrifft die zeitlichen Strukturen der Erzählung: Auf welcher zeitlichen Ebene spielt sich die musikanalytische Erzählung ab? Handelt es sich um »objektbezogene«, historisch indifferente Aussagen in der Zeitform des Präsens? Oder haben wir es mit der Schilderung menschlicher Handlungen zu tun, deren Ergebnis die Produktion, die Aufführung, die Rezeption usw. des betreffenden Werkes ist und die daher in der Zeitform des Präteritum geschildert werden?

¹ Carl Dahlhaus, »Grundlagen der Musikgeschichte«, in: ders., *Allgemeine Theorie der Musik I: Historik – Grundlagen der Musik – Ästhetik*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2000 (*Gesammelte Schriften* 1), S. 11–155, hier: S. 107.

² Vgl. Tobias Janz, »Zur Konstruktion musikhistorischen Wissens in der musikalischen Analyse«, in: *Konstruktivität von Musikgeschichtsschreibung. Zur Formation musikbezogenen Wissens*, hrsg. von Sandra Danielczyk u. a. im Rahmen des Strukturierten Promotionsprogramms »Erinnerung – Wahrnehmung – Bedeutung. Musikwissenschaft als Geisteswissenschaft«, Hildesheim 2012 (*Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* 69), S. 71–93, hier: S. 73. Die Argumentation bei Tobias Janz geht im Ganzen weit über eine schlicht dichotomische Unterscheidung dieser beiden »Aussagemodi« hinaus, kann an dieser Stelle jedoch nicht im Detail nachvollzogen werden.

³ Die folgenden Analysen entstammen zum Teil dem entsprechenden Kapitel aus Anna Bredenbach, *Geschichten vom Umbruch. Musikhistorische Darstellungen der Jahrzehnte um 1900 in narratologischer Perspektive*, Dissertation, Stuttgart 2016 (Druck in Vorbereitung) oder sind sehr eng an die dortigen Analysen angelehnt.

⁴ Laut Ricœur kann jedes Element, ob anthropomorph oder nicht, in historiographischen Kontexten die Funktion einer Figur erfüllen, sofern es sich als grammatisches Subjekt in einen Satz der Form »X fait R« einfügen lässt; vgl. Paul Ricœur, *Temps et Récit*, Tome I, Paris 1983, S. 275.

Diesen Fragen soll im Folgenden am Beispiel der Darstellung Gustav Mahlers innerhalb zweier musikgeschichtlicher Überblickserzählungen nachgegangen werden: *Die Musik des 19. Jahrhunderts* von Carl Dahlhaus und die *Oxford History of Western Music* von Richard Taruskin. Beide Texte stammen aus der Feder gleichermaßen renommierter (wenn auch vielleicht nicht immer unumstrittener) Autoren; bei beiden Autoren kann man zudem davon ausgehen, dass ihnen die Problemfelder der Musikgeschichtsschreibung durchaus bewusst sind, ebenso wie die metahistorischen Debatten und Theoriebildungen seit den 1960er Jahren; und beide Autoren bedienen sich innerhalb ihrer Musikgeschichten häufig und ausführlich der musikalischen Analyse.

Wie also sind die Passagen, die von Mahlers Musik erzählen, hier in den musikgeschichtlichen *plot* integriert? Welche Figuren treten auf und auf welcher zeitlichen Ebene spielen sich die Erzählungen ab?

In Carl Dahlhaus' *Musik des 19. Jahrhunderts* ist die Passage über Gustav Mahler Teil des letzten Kapitels, das von der »Epoche« der »musikalischen Moderne« erzählt. Dieses ist wiederum nach Gattungen untergliedert. Mahlers Musik wird hier innerhalb des Kapitels zur Symphonik behandelt, überschrieben mit »Programm Musik und Ideenkunstwerk«.⁵ Hier stellt Dahlhaus verschiedene programmatische Konzeptionen der Symphonik um die Jahrhundertwende einander gegenüber. Dabei zielt die Argumentation darauf ab, zu zeigen, dass die »musikalische Logik« sowohl der Symphonie als auch der Symphonischen Dichtung auf einem innermusikalischen Zusammenhang basiere – und zwar unabhängig von der Existenz eines außermusikalischen Programms:

»In den technischen Voraussetzungen des monumentalen Stils unterschied sich, in der kompositionsgeschichtlichen Situation der Jahrzehnte um 1900, die Symphonie von der Symphonischen Dichtung durch nichts oder nahezu nichts.«⁶

So die Hauptthese dieser Passage – und zugleich *telos* der musikhistoriographischen Argumentation.

Zur Illustration dieser These dienen nun zwei Werke, die jeweils in einer kurzen musikanalytischen Passage beschrieben werden: Mahlers *Siebte Symphonie* und die Tondichtung *Tod und Verklärung* von Richard Strauss. Die eben zitierte These steht dabei als eine Art Scharnierstelle zwischen den beiden Werkanalysen. Sie markiert so die Funktion dieser Textabschnitte – als eine Gegenüberstellung bestimmter formaler Eigenschaften der zwei Werke.

Diese formalen Eigenschaften werden im Folgenden noch konkretisiert: die Analyse der Mahler-Symphonie zeige ein »Formdenken« auf, das »für die gesamte Epoche charakteristisch sein dürfte«, nämlich den »mehrdimensionalen« Gebrauch von Sonatenkategorien bzw. die Ambiguität mancher Teile.⁷

Die Argumentation ist damit nicht nur auf die Gattung der Symphonie, sondern auch auf die Form des Sonatensatzes und deren Abweichungen von früheren Modellen bezogen. Die Erzählung (und Analyse) von Mahlers *Siebter Symphonie* dient also der Illustration eines kompositionstechnischen Merkmals, welches exemplarisch für die gesamte Epoche der Moderne stehen soll, und wird in dieser Funktion als Binnenerzählung in den Plot eingegliedert – eine Funktion, die durch die Betonung des exemplarischen Charakters auch explizit formuliert wird.

Betrachtet man nun die musikanalytische Binnenerzählung im Detail, fällt sofort ins Auge, dass fast alle Begriffe, die hier als grammatische Subjekte eingesetzt werden, Begriffe der Sonatensatzform sind:

⁵ Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Laaber 1980 (*Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 6), S. 302.

⁶ Ebd., S. 306.

⁷ Vgl. ebd.

»Exposition und Durchführung fließen im ersten Satz der Siebenten Symphonie dadurch ineinander [...]. Der Nebengedanke, der das Hauptthema ablöst, stammt aus der langsamen Einleitung [...]. Und die Existenz eines ›Seitenthemas‹ im Kleinen genügt wiederum, um das Seitenthema [...]. Die Schlußgruppe der Exposition hat dann wegen ihres Marschrhythmus durchaus Finalcharakter.«⁸

Es sind Exposition und Durchführung, die »ineinanderfließen«, und es ist der Nebengedanke, der das Hauptthema »ablöst« usw. Damit fungieren diese Begriffe hier als Handlungsträger der Erzählung. Somit korrespondiert die Wahl der Quasi-Figuren an dieser Stelle mit der historiographischen Aussageabsicht: Dahlhaus erzählt die Geschichte einer Form – und konsequenterweise sind es Elemente dieser Form, die hier »handeln«.

Die Zeitform, die während der gesamten Passage vorherrscht, ist das Präsens. Es handelt sich also ganz offensichtlich um objektbezogene Aussagen: Die Beschaffenheit des Werkes, wie es auch in der Gegenwart noch präsent ist, steht im Zentrum der Erzählung. Dennoch besteht kein Zweifel daran, dass die Erzählung insgesamt historiographischen Charakter hat: Denn die Beschreibung dieses »Objekts«, also des Werks, wird hier als Beleg für eine historiographische – eine mit Menschen, Orten und Zeitpunkten versehene – Aussage herangezogen (eben das »Formdenken« einer »Epoche«, siehe oben).

Anders sind die Strukturen der Erzählung in den Passagen, die die musikalische Analyse umrahmen und von der historiographischen Erzählung zu dieser hin- oder wieder von ihr wegführen: Im Anschluss an die analytische Passage folgt ein reflektierender Abschnitt, der, typisch für Dahlhaus, die Angemessenheit der eben durchgeführten formalen Analyse noch einmal in Frage stellt. Hier werden nun Aussagen zur Beschaffenheit der Musik als Handlungen Mahlers dargestellt, der »die Parameter des Tonsatzes variierte«⁹ oder »triviale Materialien aufgriff«.¹⁰ Diese Handlungen spielen sich konsequenterweise zeitlich in der Vergangenheit ab. Obwohl es sich hier der Form nach eindeutig um »handlungsbezogene« Aussagen handelt, steht doch außer Frage, dass diese Formulierungen letztlich den Zweck erfüllen, musikbezogene Aussagen narrativ zu transportieren.

Noch einmal anders ist die Situation, wenn die Perspektive des Hörers eingenommen wird. Dies ist z. B. in der Hinleitung zur analytischen Binnenerzählung der Fall. Hier tritt ein Hörer auf, der nach programmatischen »Wegweisern im Labyrinth der Themen« sucht oder auf den im Anschluss an diese der Mahler'sche »Ton« wirkt.¹¹ Auch dies sind handlungsbezogene Elemente, die sich jedoch auf einer präsentischen Zeitebene abspielen – ein Hinweis darauf, dass die angestrebte Aussage auch hier eher eine objektbezogene ist. Der thematisierte Hörer wiederum scheint hier keine Figur der Vergangenheit, sondern eher ein Hörer der Gegenwart zu sein.

Während die musikalische Analyse selbst also eindeutig objektbezogene Aussagen im Präsens mit musikimmanenten Figuren macht, changieren die überleitenden Passagen zwischen Objekt- und Handlungsbezug: Hier existieren zwar handelnde Figuren, deren Handlungen stehen aber nicht im Zentrum der Aussage. Sie dienen lediglich als Mittel, um musikalische Phänomene zu beschreiben.

Treten im weiteren Verlauf noch weitere anthropomorphe Handlungsträger auf, so handelt es sich jeweils um die Darstellung von Diskursen, auf die Dahlhaus Bezug nimmt und von denen er auf einer eindeutig

⁸ Ebd.

⁹ Ebd., S. 307.

¹⁰ Ebd., S. 306.

¹¹ Vgl. ebd.

historiographischen, handlungsbezogenen Ebene im Präteritum erzählt. Wenn also Schönberg »beharrte«,¹² Adorno »argumentierte«¹³ oder Mahler in Briefen an Marschalk »reflektierte«,¹⁴ hat die Erzählung die Ebene der musikalischen Analyse endgültig wieder verlassen.

Taruskins Erzählung, in der die Passagen über Mahler enthalten sind, orientiert sich an einem von ihm entwickelten Neologismus: dem Begriff des »maximalism«, der eine Intensivierung musikalischer Mittel und Dimensionen beschreibt. »Maximalism« charakterisiert bei Taruskin – mit Abweichung von einem Jahr – eben jenen Zeitraum, der bei Dahlhaus »Moderne« genannt wird: die Jahre von 1890 bis 1914 im deutsch-österreichischen Raum.¹⁵ Und auch Taruskin unterteilt sein »Maximalism«-Kapitel nach Gattungen. Hierbei steht Mahler unter der Überschrift »Mahler: maximalizing the symphony« exemplarisch für die Symphonik, bevor ein Kapitel über Strauss und die »Maximalisierung« der Oper folgt. Auch hier handelt es sich also um eine Gegenüberstellung von Mahler und Strauss, jedoch am Beispiel unterschiedlicher Gattungen.

Nach einem kurzen biographischen Abriss zu Mahler, den es bei Dahlhaus nicht gibt, folgt bei Taruskin eine überaus ausführliche Analyse der *Zweiten Symphonie*, die sich über 14 Seiten erstreckt (bei Dahlhaus waren es gerademal 18 Zeilen) und die in insgesamt fünf Teilabschnitte unterteilt ist. Jeder Teilabschnitt dient dazu, jeweils einen bestimmten Aspekt des »maximalism« zu illustrieren. Dabei werden nun systematisch Aspekte wie Umfang, Besetzung, Chromatik usw. beschrieben. In Taruskins Darstellung ist die Funktion der musikalischen Analyse also ganz klar als beispielhafte Illustration zu verstehen: Die Erzählung von der Moderne wird für den deutsch-österreichischen Raum verengt auf die *story* des »maximalism«, welche wiederum in zwei Binnenerzählungen über Oper und Symphonie differenziert wird.

Taruskins Analyse der *Zweiten Symphonie* Mahlers ist zu lang, als dass eine umfassende Mikroanalyse hier möglich wäre. Ich möchte daher einen einzelnen Abschnitt herausgreifen: das mit »High Tension Composing« überschriebene Teilkapitel, das die »Maximierung« harmonisch-funktionaler Zusammenhänge zum Thema hat.

In Bezug auf die Figuren fällt auf, dass hier so gut wie nie formale Begriffe wie die bei Dahlhaus so präsenten Sonatenkategorien eingesetzt werden. Handelt es sich um musikimmanente Figuren, fungieren bei Taruskin eher Entitäten wie einzelne Töne oder Akkorde (»the C and Eb«, »the dissonance«, »the chord«, »the G tremolo« usw.)¹⁶ als Handlungsträger.

Den Einstieg in dieses Teilkapitel bildet jedoch zunächst eine handlungsbezogene Erzählung, die von einem kompositorischen »dilemma« ausgeht und auf einer als Konstrukt markierten Bewusstseinsdarstellung Mahlers basiert:

»If Mahler hoped to equal the impact that his great predecessors had achieved in their time, he would actually have to surpass both its intensity and its sublimity. [...] A tall order, this, amounting to a dilemma.«¹⁷

Das hier entworfene kompositorische Dilemma dient nun als Ausgangspunkt der harmonischen Analyse:

¹² Ebd.

¹³ Ebd.

¹⁴ Ebd., S. 307.

¹⁵ »Within the period 1890–1914, and especially in the German-speaking lands, modernism chiefly manifested itself [...] as a radical intensification of means towards accepted or traditional ends. [...] That is why modernism of this early vintage is perhaps best characterized as maximalism.«, Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Oxford u. a. 2005, Vol. IV, S. 5.

¹⁶ Ebd., S. 14f.

¹⁷ Ebd., S. 13.

»The best moment to observe Mahler's response to it is [...] the »retransition« to the recapitulation, where sufficient »dominant tension« had to be generated.«¹⁸

Die nun folgende Analyse wird also als Mahlers »Antwort« auf jene Problemstellung dargestellt. So wird der Übergang von einer historiographischen zu einer objektbezogenen, analytischen Aussageebene gestaltet. Zugleich wird diese jedoch auch in einen historiographischen Kontext gesetzt: Die Analyse dient als weitere Binnenerzählung dazu, zu illustrieren, wie Mahler seine »predecessors« kompositorisch übertrifft.

Zeitlich bleibt diese Passage dabei indifferent: Die oben zum Ausdruck gebrachte »Hoffnung« Mahlers ist als Konjunktiv zu verstehen, seine »Antwort« ist als Substantivierung einer Zeitform enthoben.

Im Kontext dieses »Dilemmas« wird nun kurzzeitig eine weitere Figur eingeführt: Ludwig van Beethoven, »[who] had already solved this problem in maximalistic fashion in the first movement of the *Eroica*«. ¹⁹ Diese analeptische Mini-Erzählung bietet gleich einen doppelten Bezugspunkt für die Geschichtlichkeit des Mahler'schen Komponierens: die Handlung Beethovens, die konsequenterweise im past perfect, also in einer Form der Vorzeitigkeit ausgedrückt wird, sowie das entsprechende Referenzwerk, die *Eroica*. Innerhalb dessen wird nun eine ganz konkrete Passage als Referenz zur Mahler-Symphonie vorgeschlagen: das Eröffnungsthema des ersten Satzes im Horn, welches »sadistically« tonikalisch gegen einen Dominant-Pedaltton gesetzt sei. ²⁰ Hierauf beziehe sich Mahlers Rückführung, die im Folgenden analysiert wird, und baue auf dieser Passage auf (»builds on«). ²¹ So wird also zunächst ein allgemeines Bild einer Problem- und Fortschrittsgeschichte gezeichnet (das Dilemma), welches dann durch ein Referenzwerk und eine Referenz-Erzählung konkretisiert wird.

Im Anschluss an diese kurze Analepse folgt nun die eigentliche Analyse, in der, wie bereits erwähnt, musikimmanente Figuren überwiegen. Die Zeitebene, auf der diese »handeln«, ist ausnahmslos das Präsens, es handelt sich nun eindeutig um eine objektbezogene Erzählung.

Diese wird jedoch immer wieder durchbrochen, wenn erzählt wird, wie die Musik wahrgenommen wird bzw. wurde, wenn also die Rezeption des Werks ins Zentrum gerückt wird. Hier lassen sich nun zwei Fälle unterscheiden: Zunächst führt Taruskin als Handlungsträger Personengruppen ins Feld, denen er eine gewisse Expertise zuschreibt, wie z. B. »many musicians would call the harmony«, ²² »connoisseurs of musical horror will recognize«. ²³ Die »Handlung« dieser Personen spielt sich auf präsentischer Ebene ab – es handelt sich also offensichtlich um Personen der Gegenwart, die Mahlers Musik hier beurteilen, und es liegt nahe, diese Formulierungen als versteckte Lesersprache zu verstehen.

Häufig bedient sich Taruskin auch passivischer Konstruktionen. Wenn sich diese nun in der Vergangenheit abspielen, bringen sie in der Regel ebenfalls eine Form der Rezeption zum Ausdruck, erzählen also, wie etwas in der Vergangenheit wahrgenommen bzw. beurteilt wurde (»the novelty was widely perceived«, »this harmony had been regarded« usw.). ²⁴ Spielen sich diese jedoch im Präsens ab, enthalten sie in der Regel musikimmanente Figuren (»the chord is set in a progression«, »the gesture is expressed«, »the C is resolved« usw.). ²⁵ In diesem Fall handelt es sich um objektbezogene Aussagen, für die sich das Passiv deshalb besonders anbietet, da es keinen Agens, d. h. keine aktiv handelnde Figur verlangt. Die Häufigkeit

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 14.

²² Ebd., S. 15.

²³ Ebd., S. 16.

²⁴ Ebd., S. 14f.

²⁵ Ebd.

solcher Passiv-Strukturen in Taruskins Analyse könnte daher in dem Bemühen begründet liegen, Handlungsträger insgesamt zu vermeiden und möglichst »objektiv« und objektbezogen zu formulieren.

Schließlich finden sich innerhalb des Analyse-Abschnitts immer wieder Elemente, die auf die Struktur des Textes selbst verweisen bzw. die Gegenwart des Erzählers und/oder des Lesers thematisieren. Dies ist z. B. der Fall, wenn auf Notenbeispiele im Text verwiesen wird (»Ex. 47-b shows«²⁶) und wenn der Leser durch ein die Erzählinstanz mit einschließendes »we« direkt adressiert wird (»we may construe«, »this we may learn«, »we remember«²⁷ usw.). Auch dies sind Äußerungen, die in der Zeitform des Präsens stehen.

Bei Taruskins Analyse handelt es sich um ein sehr ausdifferenziertes Konstrukt verschiedener Figuren und Zeitformen. In Bezug auf letztere lassen sich insgesamt vier verschiedene Ebenen unterscheiden: Die im past perfect ausgedrückte Vorzeitigkeit tritt auf, wenn im Rückblick von Beethovens *Eroica* erzählt wird; die einfache Vergangenheit im simple past wird eingesetzt, wenn anthropomorphe Figuren etwas (im Passiv) rezipieren bzw. rezipiert haben; das Präsens wiederum wird in zwei verschiedenen Funktionen verwendet: einerseits, um den Leser anzusprechen und Querverweise im eigenen Text zu formulieren (»we remember«); andererseits, um über die Musik selbst objektbezogene Aussagen mit musikimmanenten Figuren zu treffen.

Vergleicht man die beiden Erzählungen über Mahlers Symphonik und die Rolle der musikalischen Analyse innerhalb dieser Erzählungen, so fällt zunächst auf, dass die beiden Texte völlig unterschiedliche *plots* erzählen, obwohl sie sich im Großen und Ganzen auf dieselben Fakten (wenn auch nicht auf dieselben Beispielwerke) stützen. Dieses Phänomen ist darin begründet, dass jede dieser Erzählungen als Binnenerzählung in einen übergeordneten Erzählstrang – die Erzählung von der »Moderne« bzw. vom »maximalismus« – eingegliedert ist und in diesem eine ganz bestimmte Funktion erfüllt. Diese Funktion wiederum leitet die gesamte Erzählstruktur der Binnenerzählungen über Mahler: Selektionskriterien, Anordnung, Perspektivierung usw. werden dadurch bestimmt, zu einem bestimmten *telos* bzw. einem *point* hinzuführen, der die Verankerung der Binnenerzählung innerhalb der »großen« Erzählung von der Moderne ermöglicht.

Die Passagen, die musikalische Analysen enthalten, sind also in einer ganz bestimmten Funktion in den historiographischen Erzählstrang eingegliedert. Sie dienen dazu, ein Argument oder eine These zu belegen, zu stützen oder zu illustrieren. Sowohl bei Dahlhaus als auch bei Taruskin wird diese Funktion der musikanalytischen Passagen auch sprachlich explizit gemacht. Phrasen, die auf die Machart des Textes selbst verweisen (Roland Barthes würde sie »shifters« nennen²⁸), gestalten die Übergänge zwischen dem übergeordneten, historiographischen Erzählstrang und der musikanalytischen Binnenerzählung und machen zugleich deren *telos* und Funktion explizit. Durch solche Erzählstrukturen werden etwaige Diskrepanzen zwischen handlungs- und objektbezogenen Aussagen überbrückt: erst die Verbindung der beiden Aussagemodi führt zu einer stichhaltigen musikhistorischen Argumentation.

In Bezug auf Handlungsträger und Zeitstrukturen zeigt sich ein komplexes Geflecht verschiedener Aussage- und Handlungsebenen. Eine strikt dichotomische Unterscheidung musikimmanenter Figuren als Handlungsträger einer objektbezogenen Analyse auf der einen Seite und anthropomorpher Handlungsträger als Figuren einer historischen Erzählung auf der anderen Seite wird diesen musikhistoriographischen Texten ebenso wenig gerecht wie die Zuordnung vergangener und gegenwärtiger Zeitformen zu einer historischen oder präsentischen, »zeitlosen« Aussageebene. So finden sich z. B. zahlreiche narrative

²⁶ Ebd., S. 14.

²⁷ Ebd., S. 14f.

²⁸ Vgl. Roland Barthes, »Le Discours de l'Histoire«, in: *Social Science Information* 6 (1967), S. 63–75, hier: S. 63ff.

Passagen, die menschliches Handeln zum Ausdruck bringen, deren *telos* jedoch darin liegt, die Beschaffenheit eines musikalischen Werkes zu beschreiben. Dies ist z. B. der Fall, wenn Dahlhaus erzählt, wie Mahler ein Thema »variirt« oder »aufgreift«, oder wenn Taruskin von den maximalen Dissonanzen berichtet, die Mahler »anstrebt«. Solche Passagen sind zwar der Form nach handlungsbezogen, ihrem *telos* nach jedoch eher objektbezogen. Neben dem Komponisten selbst als Handlungsträger solcher Passagen finden sich auch Erzählungen, die den Hörer bzw. den Rezipienten in den Blick nehmen, dabei aber ebenfalls auf die Beschreibung einer musikalischen Eigenschaft abzielen. Die Schilderung der menschlichen Wahrnehmung dient hier also offensichtlich als narratives Vehikel zur Beschreibung von Musik.

Die Beobachtung, dass beide Aussagemodi in Kombination mit unterschiedlichen Zeitformen auftreten können, zeigt, wie sehr »Handlungs- und Objektbezug« in der Praxis des musikanalytischen und des musikhistorischen Erzählens miteinander verwoben sind. Besonders deutlich wird dies in der Erzählung Taruskins, der durch die Einbeziehung einer »vorvergangenen« Ebene als Bezugspunkt (Beethovens *Eroica*) die Historizität seiner Analyse klar hervorhebt: Treten Mahler und Beethoven hier als handelnde Figuren auf, so ist die dadurch erzielte Aussage einerseits auf die Eigenschaften der betreffenden Werke gerichtet. Zugleich werden diese jedoch in eine historiographische Beziehung zueinander gesetzt. Die Durchdringung verschiedener Zeitformen und verschiedener (anthropomorpher und musikimmanenter) Figuren entspricht hier einer Durchdringung musikanalytischer und historiographischer Argumentationsebenen.

Auf diese Weise ermöglicht es die Narration als Methode der Musikgeschichtsschreibung, sowohl durch die Verbindung von Binnen- und Metaerzählungen als auch durch den Einsatz und das Zusammenspiel verschiedener Handlungsträger und Zeitstrukturen, den speziellen Eigenschaften des Gegenstands Musik, der ja auch in der Gegenwart noch klingend präsent und erfahrbar ist, – zumindest in Ansätzen – Rechnung zu tragen.